

MOLNÁR ANTAL

HÁROM NAGY ZENEDRAMATIKUS

Giuseppe *Verdi* és Richard *Wagner* 150 évvel ezelőtt született. Pontosan 100 éve annak, hogy Modeszt *Muszorgszkij* megírta, 24 éves korában, első döntő énekműveit, köztük „A koldus” című dalt. Ezekben csirázik a tíz évvel később bemutatott „Borisz Godunov” színpadi dalmű máig kiható forradalma. A XIX. század három legsúlyosabb operaszerzőjéről emlékezünk tehát, akiknek működéséhez a zeneművészet korszakos fordulata fűződik, más-más föltételekkel és eredményekkel.

Ahogy *a Város*: Róma, *a költő*: Dante, úgy adtak megkülönböztető nevet a színpadi dalműnek; „opera” újkori latinsággal jelenti azt, hogy *a Mű*. Egyedülálló összetétele állította élre ezt a műfajt. Cselekményénél fogva dráma, fokozott díszletezése révén látványosság, zenével való átítatottsága teszi érzelmi központtá, szerepei a legközvetlenebb orgánumnak, az énekek adnak alkalmat kifejtésre, bensőséges elmélyedéstől káprázatos virtuozitáig. Zene-kara lehet kísérő, helyzetfestő és lehet szimfonikus, az önállóság és függés minden módozatán át. Énekszólamai bejárják a hangbeli közlés egész területét, majd a beszédhez közelítenek, majd pedig fölszárnyalnak a lírai dal magasságaiba. Az operai személyek nemcsak földiek — királyi hóstól csavargóig —, de származhatnak a képzelet birodalmából; istenek és ördögök otthonosak a zenés színpadon, egyéb mesés rekvizitumokkal. Mert tévedés, hogy ez a műfaj 1600 táján született; akkor csak újkori alakjába öltözött. Fontos őse a középkori műstériumjáték, énekbeszéde a templomi liturgiából származott, és fejlődése visszanyúlik a római komédiáig, az athéni hellén drámáig. Nemcsak a deus ex machinát kapta a görögöktől, — ma már tudjuk, hogy az ókori színműben zenés volt a szavalat, és énekelt a kórus. Mindez kellően indokolja, miért került ez a műfaj a társadalmi élet központjába. Sokoldalúságánál és vonzóerejénél fogva oly mértékben tükrözi szociális környezetét, annak állapotát és vágyait az opera, mint talán egyetlen más művészi termék sem. Ha korstílusról akarunk mértéket venni, modellnek elsősorban kínálkozik a színpadi dalmű. A legfényűzőbb kiadások, a legemlékezetesebb sikerek, a legáthatóbb társadalmi mozgalmak fűződnek jelenségéhez vagy visszhangoznak benne. A jelentős operaszerző szellemi síkon olyasféle hivatást vállal, mint a

népvezér. Nemzeti gyökerekből táplálkozik és közvetlenül kihat a nemzeti fejlődésre. Mert a tömegek életével áll kölcsönhatásban.

Szemére vetették nemegyszer az operának, hogy értelmetlenségekben merül ki. „Ami oly buta, hogy nem lehet elmondani, azt eléneklik” — mondotta Voltaire. Talán legcélszerűbb erre Wagner választát idézni. „A zene tárgya a szavakkal kimondhatatlan.” Ami tehát beszélő színműben a szavak *mögött* húzódik meg, a sejtelem, a lelki világ mélye: azt hozza felszínre a muzsika. Ezért csonka minden operaszöveg, hiszen csupán alkalmat ad a zenének, hogy a cselekmény hiányos logikáját kiegészítse, elmélyítse addig a rétegig, ahol az ösztön, az érzélem, az akarat születik, függetlenül az észszerűtől. *Verdi* sokszor idézett igénye a librettóval szemben: ő elsőprő, hatalmas szenvedélyeket kíván. *Wagner* költői képpel írja körül hasonló igényét. A szöveg — mondja — olyképpen termékenyíti meg a zenét, mint férfi a nőt; csírákkal, amelyekből a muzsika méhében élet születik. *Muszorgszkij* alkotó alapállása, elsődleges szándéka: hogy magát a teljes életet ragadja meg. Tagadja a lényegbeli különbséget művészet és valóság között. Számára a zenés színpad: tömörített élet, jellegzetes, tipikus vetítéssel.

Pusztán számtani oka is van annak, hogy a szöveg kivonatos, keveset mondó. Köztudott a méretbeli különbség a beszélő dráma és a zenés dráma között: utóbbi átlagosan háromszorosára bővíti a méreteket. Ezért uralkodnak *Verdi*nél, mint általában az ária vezérelte operában, kiemelkedő vezérszavak. A „Traviata” hősnője, Violetta, mikor először ébred valódi szerelemre, erről a pillanat alatt elmondható élményről hosszan énekel, gyakran ismételve ugyanazokat az egyszerű szavakat. Nincs ideje a szövegnek magyarázatra, kifejtésre, — az a muzsika dolga. *Wagner* nagyobb súlyt fektet a szöveg-költeményre; szerette librettóit bárati körben felolvasni. Ami ilyen alkalommal egy óra hosszát tartott, az a zenés kivitelben egész este betöltésére lett alkalmas. „A Walkür”-t megkoronázó jelenet, ahol Wotan elbúcsúzik álomba ringatott leányától, Brünnhildától, pusztá szövegszavalattal néhány percig tartana; zenével a legterjedelmesebb szcénák egyike. Amit *Muszorgszkij* a szavaival érint, az emlékeztet a modern lélekelemzés módszerére. Mit mond Borisz Godunov a megrázó haldoklási jelenetben? Kéri fiát, álljon ellen a cselszövéseknek, és könyörög az égiekhez, őrizzék meg az ártatlan gyermeket. Tulajdon bűneiről hallgat — de nem hallgat a zene! Ez a muzsika a gyilkos lelkiismeret vallomásával teljes, hosszasan bontja ki a fedőszavak titkos értelmét, és szükségszerűen vezet a megsemmisülésbe.

A zenének ez a tág dimenziója mindenkor emberfölöttivé fokozta az operai személyeket. A polgári világból azonban, annak lelki szerkezetéből mindinkább kivessni látszott a megfoghatatlannal szembeni alázat, a végzetes szenvedélyekkel számoló köztudat. Kártevő haszon-hajszolás, utilitárius józanság próbálta leegyszerűsíteni az élet labirintikus sokrétűségét. Ennek a lelki elszegényülésnek, elnyomorodásnak szinte automatikus ellenszereként pattant

ki a művészet orvossága. Amennyire elprózaizálódott a burzsoázia, ugyanannyira túlozta ki művészete az ellenkező végleteket. Megértjük tehát Wagnert, mikor műveinek végcélját abban látja, hogy megváltást hozzon az emberiségnek. Wagner kétféle megváltást ismer, a Feuerbach-féle szerelmi és a Schopenhauer-féle rezignációs üdvözülést. Egyik az üzletes, megalkuvó szerelmi berendezkedés, másik a derülátó hatalmi hóbort ellen fordul. A nemes lemondás hősei ónála Lohengrin, Hans Sachs és Parsifal. Végzetes szerelemben olvad fel a Bolygó Hollandi, Tannhäuser, Siegfried és Trisztán. Az pedig a romantikus költészet sorsszemléletéből fakad, hogy az igazi szerelem végső menedéke, célja és megváltása a halál. Születni, szeretni és elpusztulni: ebben látja üdvösségét a romantika, okulva a természet örök rendjén. Az ösztönök primátusát állítja tehát a tudat korlátjaival szembe. Hasonlót jelentenek Verdinél a mindent lebíró szenvedélyek. Helyesen mondja Verdi egyik magyarázója: a mester minden művét így lehetne címezni: „La forza del destino”, „A végzet hatalma”. Amit a polgári morál elrejt, szégyenkezve mesterségesen takar, az az élet valódi arculata, — éneklí Verdi. Hamis erkölcs, bujócška helyett azon kell megigazulni! Szembenézni a kiszámíthatatlan sorssal: ez is megváltás, kibontakozás az elaljasító hazugságból. Muszorgszkijnak ismét más a gyógyszere. Ez a hatalmas jós belelát a jövőbe, ahol a nép fogja megszabni társadalmi valónkat. Föltárja a tömegek irtóztató sebeit, a nép babonáin, sebzettségén, az úri osztály züllöttségén mutatja ki, mi az égbekiáltó gyötrelém, az élet fekélye. Neki is van humoros végszava, mint Verdinek a „Falstaff”-komédiával. De Muszorgszkij nem bocsátja le a mindent kiengesztelő derű ezerszínű tündér-fátylát bukdácsoló alakjaira; „A szorocsinci vásár” véres groteszkje csak épphogy kifordított túloldala a népi tragikumnak, — keserves könnyek között neveltet. Az pedig a művészet szociológiájában sarkigazság marad, hogy a közönség azon épül, ami kiemeli megszokott kényelméből. A rútban és hamisban élőt az vonzza: a szépség és igazság.

Mindhárom nagy géniuszt igen közel áll az irodalomhoz. Nemcsak annyiban, mint általában a musicien littéraires-eket, nemcsak ihleti, szorgalmazza őket az irodalom; sokkal bensőségesebb a poézissal való kapcsolatuk. Wagner már ifjú korában drámákat fogalmazott, és sokáig maga sem tudta, író lesz-e belőle vagy zenész. Librettóit mind maga készítette, s ha azok nem sorolhatók is a költészet örökbecsű díszéi közé: helyenként ragyogó szépségekkel teljeseek. Mindenképpen a legjobb operaszövegek; s ha utánozhatatlanok, azt Wagner egyéni módszere okozza, a zenébe foglalás magában álló, rendkívüli sajátága. Wagnernél ugyanis minden szóképlet és periódus, beleértve a sokszor kifogásolt elvontságokat, hosszas gondolati fejtegetéseket, a muzsika szelleméből fakadt. Szövegei előre elképzelt énekekre készültek, s nem kellett velük a komponáláskor megküzdeni, mint nemegyszer Muszorgszkijnak a saját mondataival. A kettejük közti különbség ezen a ponton is lényeges. Wagner a lehető legtökéletesebb rutinnal rendelkezett; Muszorgszkij mindvégig a zseniális

álomlátó ösztön félöntudatával alkotott, sokkal több gyötrődéssel, mint a technikailag fölfegyverzett szakmuzsikusok. De költészeti mintái, Puskin, Gogoly nemcsak eszmei és tárgyi támaszt jelentettek neki. Úgy élt az orosz költészet birodalmában, mint szívbeli otthonában. „Borisz Godunov” nem holmi megzenésítés, hanem a muzsikává varázsolt Puskin, „A szorocsinci vásár”-ban Gogoly lélegzik, hamisítatlan szatírájával és szarkazmusával. Itt irodalom és zene atmoszferikus azonosulása a csodaszerű vívmány. Verdi ragaszkodik a százados gyakorlathoz: szöveggönyveit hivatásos mesteremberekkel íratja. Minél inkább kibontakozott azonban a kezdeti évek önállótlan-ságából, erősen a körmére néz munkatársainak. Mint később Puccini, ő is alaposan megkínozza librettistáit. Mindent előír nekik, még a versformára nézve is rendelkezik. A be nem váló részletet visszaküldi s addig nem nyugszik, amíg minden egyes szó a legvelősebbé nem vált. Verdi tehát szigorú szakértője a költészetnek. Az Unita Italia zenei forradalmárja nem egyszerűen csak párhuzamos jelenség Mameli és Manzoni mellett.

Verdi leveleiben gyakran vissza-visszatérő fordulat vonatkozik a muzsika nemzeti meghatározottságára. Mivel az olasz nagymester késői munkáiban szervesen illeszkedik a liszti—wagneri újromantika haladott harmoniája, sokszor szemére vetették honfitársai a wagnerizmusnak bélyegzett idegenszerűséget. Semmire sem válaszol Verdi fölháborodottabban, mint erre a vádaskodásra. Mikor már lehiggadt, fölveti a gyökérvkérdést: lehet-e ott, az olasz Ég alatt művészetben vagy bármiben északivá, németté válni? Hiszen éppen az a veleje minden valódi alkotásnak, hogy az anyaföldből szívja legszebb erejét. Olaszok vagyunk és azok maradunk — kiáltja Verdi. És valóban, nehéz volna elképzelni sarkosabb ellentétet, mint a Wagner és a Verdi művészete közöttit. Déli népek ezernyi tényező hatására — éghajlat, vérmérséklet, dalos hajlam, közvetlenség, természetes fogékonyság, társuló összetartás stb. — a *melódia* gejzirszerű kitörései közben jegyzi el magukat a zenével. Az olasz péklegény énekelve szállít kenyeret, az olasz tisztviselő opera-dallamot füttyülve írja alá aktáját, a nápolyi szerenád csak északon szorítkozik koncert-műsorokra, Itáliában élő valóság. Ott a szerelem, a gyász, a mulatság, a színház elsősorban muzsika és a muzsika elsősorban melódia. Verdi alkotásának gerince: a dramatikus énekdallam, nála minden onnan indul ki és oda torkollik. Színes, zenekara csak kísér, kidomborít, aláfest. Magasrendű felfokozása az éneket alátámasztó lantnak, gitárnak. A német nép fölött az esztendő nyolc hónapján át felhős az Ég, ott szobaélet uralkodik, bensőséges a kedély, aprólékos finomságokban éli ki magát az ének, négy fal közötti akusztikára rendezkedett be a zeneművelődés, főként *hangszerekkel* tehát. A zártság, a gyakori egyedüllét elmélkedésre szorít; nemcsak Madame Staël óta tudjuk: filozófia népe a német. Wagner művészetében ezek az elemek együtt lehethők. Az ő honi közönsége elsősorban nem azt keresi a zenedrámában, mennyi ott a szívbemarkoló melódia, hanem azt, mi benne az

eszme, a gondolat és érzelem egybefonódottságával. S hozzájárul ehhez a régi neveltség klasszikus és romantikus kamarazenére, szimfónikus bonyodalmakra. Ezért uralkodik Wagnernél a zenekar, mint a teljes lefolyás és szerkezet gerince. Külső mozgást, gesztust jelentenek és fokoznak föl. Merőben más értelemben nemzeti komponista Muszorgszkij. Az Ötök társulása, melynek büszkesége ő, Balakirev vezetésével magához emelte az orosz népzénet, először adott fogalmat annak sajátos erejéről, és adott kezdeti lökést máig kiható jelentőségének. De Muszorgszkij kezében nemcsak propagandisztikus művészi anyag a népdal. Azonosul ő az orosz néppel, beleéli magát a muzsik lelkébe; az ő Hopakja, Trepakja már nem izgalmas kuriózum, hanem a valódi paraszti, népi zeneiség átvitelét jelenti a felső kultúrába. Muszorgszkijnál születik meg — nagy műveinek egyes részleteiben — a széles tömegeknek az a művészi emancipációja, ami teljes mozgalommá csak a mi századunkban erősödött. Az akkor még nem volt időszerű; a nagy művész megelőzte korát. Éppúgy azzal is, hogy két tragédiájában, a „Borisz Godunov”-ban és a „Hovanscsiná”-ban maga a nép, az orosz parasztság sorsa lett főtárgy, központi mozgató. Muszorgszkij tömegkórusai hiteles életképek és szociális vádiratok, az orosz forradalmak zenés jóslatai. Operái népdramák.

Mindhárom zenedramatikusra hatással volt az a művészi mozgalom, amely a sokféleképp értelmezett „naturalizmus” névre hallgat. Legegyszerűbb az összefüggést ott ragadni meg, ahol a zeneszerző fokozott mértékben hajlik természeti képek festésére. Ebben igen régi a zene gyakorlata, de a romantikus programzenével kitágult az ebbeli látóköre. Talán elég, ha rámutatok Muszorgszkijnál a „Képkiallítás” *trouville-jaira* vagy a „Hovanscsina” bevezetésére („Hajnal a Moszkva folyó felett”); Verdinél a Nílus-parti jelenetre az „Aidá”-ban; Wagnernél a vízi, erdei, tűzi muzsikákra. De nyilván még fontosabb, hogy mindhármuknál határozott újító átformálást nyert az énekszólamok kezelése, a valóságosság irányában. Verdítől származik az olasz ária teljes átítatása drámai akcentusokkal. Jól követhető az ő énekdallamaiban mindaz a hirtelen hajlás, csomózás, megtorpanó kiesés, ráütő többlet, ami az indulatnyelvből származik. Nála gazdagodik a belcanto ösztönös kiáltásokkal, rekedtes hangvétellel, hörgő szorultságokkal. Az úgynevezett német énektechnika kútfeje lett Wagner; abban az értelmes recitativo, arioso és helyenként szélesen ívelő melódika együttesen érvényesíti a szöveg szándékait. Mivel Wagner szerint zenés dráma a színmű ideálja, felsőfoka, ő szerkezeteit olyannyira a beszélő drámához közelíti, amennyire csak muzsikával lehetséges. Ezért követik énekszólamai híven a beszélő szavalat hullámmását, s ezért szabály a német énektanításban, hogy szavalat előzi meg az éneklést. Az 1850-es évek óta kialakult, fejlett Wagner-stílus fővíványa, hogy benne a limine állandó építkező egység a széles jelenet és azon belül csak ott lép fel kerek dal, ahol a cselekmény írja elő, — például Siegmund tavaszi dalt, Stolzingi Walther versenydalt énekel, és éppen azzal viszi előre vagy dűlőre a

drámai fejlődést. Muszorgszkij sok tanulással haladt át a Dargomizsszkij-operák élményén; az Ötöknek ez az idősebb, lelkes híve volt az első komponista, aki teljes színművet szóról szóra foglalt zenébe, mégpedig egységesen szavalóstílussal. Ez a kiemelkedően naturalista irány erős nyomot hagyott az utód alkotásán, s egyúttal kivetkezett egyoldalúságából, merevségéből Muszorgszkijnál. Az orosz lángész önálló jelenetekben, képekben építi fel zenedrámáit, és középponton marad ária-opera és a wagneri kiegyenlítettség között. Érezhető ugyan nála, hogy sokszor habozik, kísérletezik; innen a tarka sokféleség, szokottasnak és vadonatújnak váltakozása. Helyenként, főleg a magas szenvedélyű részekben viszont jóval tovább jut bármelyik kortársánál, nemcsak az oroszoknál. Muszorgszkij ugyanis az ő látnoki képességénél fogva itt is átnyúl a jövőbe: felfokozza a naturalizmust a drámai ének *realizmusáig*. Életszerűségben, életközelségben, igazságban azok a döntő részletek előlegezik a mi századunk zenedrámái beszédmódját. Prokofjev vagy Honegger sem jutott messzebbre, csak persze következetesebben, egységesebben alakítanak.

Muszorgszkij későn szabadult a tisztviselő robot nyűgétől, idegbaját alkohalmámorba fojtotta, s a művészi beteljesedés eksztatikus lázára hamar következik a testi leromlás, korai halál. Két utolsó színpadi műve töredék maradt. Az orosz lángész annyira szenvedett korának fonákságaitól, hogy maradéktalan lett az ellenzékiisége. Szerinte bármi iskolázás káros, irtózik a kötöttségektől; de teheti, mert mindent pótol nála a divinatorikus rögtönző ihlet. Tanultság hiányáról mégsem beszélhetünk Muszorgszkijnál. Ami másnak az iskolapad, az néki az élettapasztalat; szivacsként szívta magába, amit megismert, Liszt alkotásai voltak az evangéliumai, és azokból is tüstént előre következtetett, szabadságharc közepette a győzelmes jövőre. Az ember Verdi csupa vaseségység, a folytonos tanulás és következetes munka óriása. Csaknem 80 éves, amikor utolszor újítja meg stílusát. A szívós konstitúciójú Wagner is fiatalos marad mindvégig, a 70 éves mester frissen küldi ukázait bayreuthi fellegvárába, s váratlanul szűnik meg a szíve dobogni. Az ő és Verdi művészi vándorlása hegláncokat képzelget el, amelyen a fokozatosan meghódított csúcsok egyre magasabbak. Eleinte mindketten a múltra támaszkodva keresnek ruganyos talapzatot a nagy szaltóhoz. Verdi ugródeszka-hármasa: Rossini—Bellini—Donizetti; Wagneré: Spontini—Weber—Marschner. Csekély időkülönbséggel kapaszkodnak fel a második tetőre, Wagner a 40-es évek végén, Verdi az 50-es évek elején. Útjelzőik azok az operák, amelyekkel már egyénien vívták ki a népszerűséget és világhírt. Wagner „A bolygó hollandi”, „Tannhäuser”, „Lohengrin” triásszal, Verdi a „Rigoletto”, „Trubadur”, „Traviata” triásszal. Ezek félúton egyeztetnek hagyomány és megújulás között, elszórva a következő félelmetes fejlődés magvait. Mindketten elégedetlenek az eredménnyel, mert céljuk gigászi. Verdi ki akarja küzdeni az olasz opera győzelmét a nagy világversenyben, olyan letisztulással, aminő valaha a barokk fejedelmé, Alessandro Scarlattié volt.

De persze a romantika csúcsán, annak felfokozott eszközeivel. Ehhez kellene az önnevelés tanulóévei, acélos fegyelemmel, céltudattal és mindenre kiterjedő szemlélettel. Tizenöt évig tart ez a harc, önmagával és a tornyosuló anyaggal. Verdi a párizsi nagyopera görögtüzes fényeiben, technikai szemfényvesztésén át jut igazi önmagához; kibontakozik faragatlanságaiból, ügyessé válik és meg-edzetten pillant a cél felé. A megvívott, szédületes tetőzet: „Aida”. Annak bemutatójakor 58 éves a mester. Wagner is sanda szemmel tekint a párizsi operatózsde válságaira, de fogásain, trükkjein szintén okul. Az 50-es évek belső harcainál azonban kibontakozott már az olcsó siker stratégiájából, hiszen valahai első csatanyerő műve, a „Rienzi”: megnemesített Meyerbeer volt. Szűz területre, úttörő hódításához Liszt Ferenc példája vezette. Érezte Wagner, hogy a zenés dráma egységes szövetéhez, ahogyan az ő megálmodott reformja kívánta, a jellegzetes zenekari motívumok rendszere szükséges; mert minél passzívabb a színpadi ének, annál aktívabbá kell fokozni a lényegre tapintó, állandó szimfóniát, vagy ahogy ő nevezte: a végtelen dallamot. Az emlékező, jellemző és előre tekintő zenefolyam pedig csak úgy tárhatja fel a cselekvő személyek bensőségét, ha ezzel pillanatról pillanatra egybefonódik, a dráma lelki kontrapunktjáról gondoskodik. Ennek a műveletnek alapelemei a vezető témák, vezérmotívumok. Ismétlésükből, változataikból, egyesítéseikből áll elő a drámai szimfónikus szövet. Ilyesmit pedzett már Spohr és Weber, maga Wagner pedig megtette afelé az első, óvatos lépéseket addigi műveiben. A teljesség, a rendszer azonban Lisztnek köszönhető. Mert Berlioz és Chopin halvány törekvéseiből a magyar mester vonta le a végső következtetéseket, mikor szimfónikus költeményeit fogalmazta. „Amit a hegyen hallani” 1849-ben, „Tasso” és „A prelűdök” 1850-ben készült el, s azokban készen virul — hogy úgy mondjam — a wagneri motivikus elv. Liszt átadta eredményeit a svájci számkivetésben élő Wagnernek, azokkal a rendkívüli újításokkal együtt, amelyek a romantika nyelvezetét — főként harmóniai síkon — a szabad haladás eszközüvé tették. Mindez vérré vált Wagnerben, s váltotta ki a 40 éves művészből teljes egyéni képességét. „A Nibelung gyűrűje” trilógia — Gerhart Hauptmann szerint — „az utóbbi évezredeknek talán leghatalmasabb művészi alkotása”; „Trisztán és Izolda”, a szerelem egyszeri csodájú misztériumjátéka és „A nürnbergi mesterdalnokok”, lelki és művészi leszűrt-ségben, emberiességben és fényben Wagner „Aida”-ja: attól fogva készülhetett. Az „Otello”-val és a „Falstaff”-fal Verdi még magasabb fejlődésfokra hágott, egyikben a tragédiának, másikban a komédiának teremtve meg XX. századbeli mintáját. Az idős Wagner „Parsifal”-ja csak annyiban minőségi többlet, hogy záró felvonásával megújítja és felfokozza a régi vallásos opera énekari pompáját.

Verdi végső periódusa sokáig ütközött értetlenségbe. A wagneri újításokkal szemben heves védekezés folyt évtizedeken át. Még rendellenesebbnek érezték Muszorgszkij feltűnését. Századunk elején szinte elhanyagolhatónak

számított. Érthető, ha arra gondolunk, hogy Muszorgszkij forradalma részint a zenei impresszionizmust, részben az expresszionizmust előlegezi. Debussy az orosz génuszban látta legfőbb őst. A kifejezés mély lelki sajátságában és a népiség kiobbantásában Muszorgszkijnak szintúgy van méltó utódja: Bartók Béla.

Mi magyarok sem maradtunk el a három nagy zenedramatikus élvezésében és ünneplésében. Verdi legnépszerűbb alkotásai már a régi Nemzeti Színház műsorát díszítették. A Wagner-kultusz nálunk több, mint félszázados. Újabban Muszorgszkij a legkedveltebb komponisták sorába lépett magyar földön és a magyar éterben. Tudományos Akadémiánk — mint annyiszor — ismét a gyűjtőlencse szerepét vállalta a mai megemlékezés alkalmával!