

CSÁKÁNY CSILLA

AZ OPERA MA

Séta az opera stílus- és műfajtörténeti dialektikájában



Négyszáz éves története során az opera lehetett zártkörű arisztokratikus szórakozás és hatalmas közönséget vonzó összművészeti előadás. Lehetett mély drámai mondanivalója, de bemutatott sekélyes tartalmakat is.

■ Az esszék sajátos és megengedő dinamizmusával élve, jelen írást az opera kialakult műfajáról többféle szemlélet váltakozásának játéka határozza meg. Tallózva történelmi korok, esztétikai kategóriák, műremekekből kiragadott zenei példák között, a gondolatmenetek, melyek saját tapasztalatok alapján, valamint a töretlen műfajszeretet hívására fogalmazódtak meg, olyan kérdések köré csoportosulnak, melyek állandónak tűnnek, újabb és újabb válaszok megfogalmazására késztetve a mindenkori operakedvelőt.

Kinek kell ma opera egyáltalán?

■ Kezdjük talán a legvitatottabb kérdéssel. Aktuálisnak tűnik, de valójában nem az. Azt gondolnánk, hogy a kortárs operák újszerű koncepcióinak sorozata okozta eredmény a mű és közönsége közötti szakadék. Érdeemes elgondolkozni azonban azon, hogy miként volt ez különböző korokban. Voltak időszakok, amikor az opera minden megnyilvánulási formája az adott társadalom szociális interakciójának része volt, ám olyanról is tudunk, amikor a műfaj kizárólag elitista köröknek volt fenntartva. Ha a 20. századra próbálunk reflektálni, eszünkbe jut Várnai Péter magyarázata, miszerint ekkor megváltozott maga a zene. A *Miért szép századunk operája?*¹ című kötet előszavában igen pontosan tárgyal-

ja a zenei hang paramétereit mentén ezeket a változásokat. A dallam fogalmának átértékelődéséről – az „új dallamosság” nem engedi meg, hogy egy operaelőadás a „szép hangok ünnepe” legyen –, a ritmus az eddig megszokott szabályszerűségének mellőzéséről, a harmóniavilága lényegi átalakulásáról, megváltozott dramaturgiai paramétereikről beszél. A kortárs opera kortárs problémákat mutat be, többnyire olyan zenei nyelvezettel, amelyet a nem avatott fül kevésbé befogadhatónak ítélhet meg. A zenei ízlés nevelésének híján megérteni, netán élvezni egy kortárs operát nehéz, sőt mondhatni lehetetlen vállalkozásnak tűnik. A következmény pedig: zenészek hallgatják a zenésztársaikat, a nagyközönség elfordul.

Mi történik akkor, ha az operaházak a jól ismert, közkedvelt mesterműveket játsszák? Közelebb érzi magát a zenehallgató ezekhez a művekhez? Bizonyos értelemben igen, hiszen megvannak a sok évszázados auditív és vizuális fogódzók, a fülnek tetsző dallamok, a szemkápráztató jelmezek, a realitástól távoli világ, amibe könnyű belesimulni, amivel egyszerű azonosulni. Vagy talán mégsem, hiszen ezek az előadások tűnhetnek jobbára régiesnek, elavultnak, sok évtizeddel, akár évszázaddal ezelőtti ízlés-, eszmevilágot mutathatnak be, előidézve a nagyközönség távolmaradását.

Közönség mégis van. Howard Goodall zeneszerző, zenésztélevízió- és rádióműsor-szerkesztő elvégzett egy gyors felmérést a londoni Royal Albert Hall néhány évvel ezelőtti *Tosca*-bemutatója kapcsán. Hozzávetőleges számításai szerint három nap alatt több mint nyolcezer ember nézte meg az előadást.

És akkor fordítsuk meg a kérdést: miért tetszik mégis ez a műfaj? Miért szólít meg oly sok embert – rendelkezzen bár az illető zenei műveltséggel vagy sem? Talán azért, mert minden zenei műfaj közül az opera kelti a legtöbb izgalmat, szenvedélyt. Egyéb műfajoktól, a szimfóniától, a hangversenytól vagy a szonátától eltérően nem fokozatosan alakult ki, hanem mondhatni robbanásszerűen jelent meg a kultúrtörténet egy meghatározó pontján mint a zenei-drámai archetípus kibontakozásának gazdag tárházát nyújtó műfaj. Egyedisége pedig még abban is rejlik, ahogyan a világhoz kapcsolódik, mégpedig úgy, hogy tükröt tart az aktuális korszak elé.

Az opera mint műfaj az első nyilvános operaház megnyitásától kezdve tömegműfaj. Mint minden tömegműfajt, sokkal inkább a konvenciók határozzák meg, szemben azokkal, amelyek természetüknél fogva szűkebb befogadói réteget szólítanak meg. Nyilván többször is kényszerített ki változást a műfajkedvelők kultúrigénye, úgynevezett reformoperákat szülvén, melyekben megváltozott kifejezőeszközök, gördülékeny dramaturgia, akár teljes zenei koncepcióváltozás érhető tetten. Ezek az alkotások azonban nem a várt hatást érték el, ugyanis mindinkább nőtt a szakadék a mű és közönsége között. Az opera intézményesített rendszerében aktiválók mindenkori felismerése az volt tehát, hogy ahhoz, hogy valóban „tömegeket” mozgasson meg a műfaj, szükség van az örvénylő „cirkuszra”, az ezzel járó örülettel együtt, a hangzó és vizuális ingerek összetett, sokszínű kavalkádjára. Ezek az előadások hozzávetőlegesen azt a nézőréteget szólították meg, mint a mai tehetségkutató show-műsorok, ahol énektehetségek alakulnak sztárrá az éj leple alatt. Az 1700-as években például a legnépszerűbb zeneszerzők is kifejezet-

ten valamely jó nevű kasztrált énekesnek írtak szerepet, nélkülük el sem tudtak képzelni előadást.

„Az igaz az egész”

■ Mielőtt eljutnánk ehhez a hegeli gondolathoz, amely az opera műfajára nézve rendkívül találó, reflektáljunk a következőkre: mit hallunk, amikor operát hallgatunk? Mire figyelünk? A szövegre vagy a zenére?

Minden bizonnyal ismerjük Puccini *Turandot* (ősbemutató: torzó – 1926) című operájának *Nessun dorma! – Senki sem alhat...* című áriáját, az operairodalom egyik legnagyobb tenorslágerét. A tenorok diadalhymuszaként is emlegetik. Kalaf szerepe mindig is vonzotta a világnagyságokat, hiszen ötvöződik benne az izzó szenvedély, a hajthatatlan akarat és a töretlen kitartás. És nem hiába: Kalaf Puccini összes operájának leghősiesebb alakja. Ő, az ismeretlen herceg első látásra beleszeret a gyönyörű, de rideg Turandot hercegnőbe. A történet arról szól, hogy aki Turandotot feleségül szeretné venni, annak előbb meg kell fejtenie három rejtvényt. Ha kudarcot vall, lefejezik. Kalafnak sikerül megfejtenie a három rejtvényt, ám Turandot ellenáll. A herceg tesz egy ajánlatot, miszerint ha reggelig kitalálja Turandot, hogy ki is ő valójában, akkor megadja magát, eláll szándékától. De ha nem, akkor be kell tartania ígéretét, feleségül kell mennie hozzá. A kegyetlen hercegnő ezután elrendeli, hogy egy alattvalója sem alhat azon az éjszakán, amíg az ismeretlen nevét fel nem fedik. Ha kudarcot vallanak, mind meghalnak. A harmadik felvonást megnyitó kórusjelenet után Kalaf mintegy visszhangozza Turandot parancsát, miszerint „senki sem alhat”, majd bizonyosságát fejezi ki egyfelől arról, hogy titkát senki nem fogja felfedni, másfelől hogy el fogja nyerni a hercegnő kezét: *Vincero! – Győzni fogok!* – hangzik fel többször is. Mit kezd a zeneszerző ezzel a szöveggel? Dicsőséges induló helyett Puccini titokzatos hangulattal indít, amiből fenséges szerenád bontakozik ki: egy szerelmi vallomás a hercegnőnek, a csillagoknak. A transzcendens magaslatokba szárnyaló áriában bizalom és megváltás érzése mutatkozik meg, sugárzó szépség és öröm árad belőle. A szöveg és a zene egysége adja az ária összehatását. A dráma és a zenei hangok összefonódásában rejlik az opera varázseréje, vagy ahogy Hegel mondaná: „az igaz az egész”. És az egész sokkal több, mint a részek összessége.

Ez volna tehát az opera? Olyan színpadi műfaj, melyben a zene és a dráma szintézise egyedülálló művészi formában mutatkozik meg? A zenetörténet igen változó művészi megvalósításokat tart számon. Mondhatni annyira sokszínűek, akárcsak az étel. Ami lehet könnyű, nehéz, ízlésünknek megfelelő vagy számunkra nem tetsző. Akárcsak az ételeknél, nemzetközi iskolák vannak, meghatározva az adott kor szellemiségét, a helyet, a feltételezhető nézőközöniséget. Négy száz éves története során az opera lehetett zártkörű arisztokratikus szórakozás és hatalmas közöniséget vonzó összművészeti előadás. Lehetett mély drámai mondanivalója, de bemutatatható sekélyes tartalmakat is. Időnként mitológiai kreatúrákat ünnepelt, királyokat, olykor egyszerű embereket, utcalányokat, cselszövőket, gonosz figurákat.

A műfaj története során maga az éneklési mód is állandó változáson ment keresztül. Mert nem mindegy, hogy olaszul vagy németül énekel az előadó. Úgy, ahogy az sem, hogy hol lett előadva az adott alkotás, egy palota dísztermében vagy egy hatalmas amfiteátrumban. És nem utolsósorban a közönség igénye is változó volt a történelem során. Úgy, ahogy ma is az.

Egyvalami viszont állandó: az opera a saját korában mindig a legkülönlegesebben, legstimulálóbban, a leghűségesebben ábrázolt virtuális világ megjelenítője volt, amely arra az egyszerű alapgondolatra épül, hogy a zene képes a szavak jelentésének elmélyítésére, alkalmasint felerősítésére vagy letisztítására.

Sajátos műfajdefiníció

■ Ha arra gondolunk, hogy olaszul az „opera” szó annyit jelent, hogy *műalkotás*, már nem is annyira fontos számunkra az a lexikális alapdefiníció, miszerint az opera egy „végigénekelte dráma”. Mert tudjuk, rengeteg kivétel létezik a műfajon belül: beszélt szöveggel, pantomimmal, sőt bábjátékkal is találkozhatunk. Számos elágazása bontakozott ki az opera története során, például az opera seria, opera buffa, tragédie en musique és hasonlók. Ezek közül néhány szokványos módon keveri a beszédet az énekkel. Így az operett, a Singspiel, az opéra comique és a zenei komédia esetében a dialógusokat általában beszélik, a zenés szakaszok pedig továbbszövik a történetet. Változó összetételben és mértékben ugyan, de az összes alkotás egyesíti a zenét, a drámát és a látványt, ezért egyértelmű, hogy a műfaj átfogó tanulmányozásakor mind a három fő elemet figyelembe kell vennünk, annak ellenére, hogy a zene hagyományosan meghatározó szerepet játszik a művek megfogalmazásában és kivitelezésében. Mondhatni egyfajta holisztikus látásmód és értelmezés feltételezettségéhez érkeztünk, ami ez esetben nem az elemző-re rótt feladatként tekinthető, hanem belülről fakadó, magát több művészeti ágazat egységként értelmező műfaj sajátja.

És mégsem. Bizonyára sokunkkal megtörtént, hogy emlékeinkben úgy rögzült egy operaelőadás, hogy igen intenzív érzésekkel ruháztuk fel azt. Ha visszagondolunk egy műre, megelevenedhetnek előttünk vizuális konstrukciók (hol láttuk-hallottuk a művet, jelenetek az előadásból), emlékezhetünk akár ízekre és illatokra is. Bármikor felidézhetjük magunkban például Bartók *Kékszakállújának* hidegrázós pillanatait vagy Puccini *Pillangókisasszonyának* szívszorító fájdalmát vagy Leoncavallo *Bajazzóinak* tehetetlen szomorúságát. Ha belegondolunk, mi okozza ezt? Mitől éljük át újra és újra ezeket az érzelmeket? A szöveg miatt? Nem. A zene. Mindig a zene. A zene az, ami intenzívebbé, letisztulttá teszi a szavak értelmét. Ezen az egyszerű gondolaton alapszik az opera.

Népszerű-e a műfaj?

■ Első találkozásra az opera „természetellenes”, idealizáló, bizonyos értelemben anakronisztikus, sőt arisztokratizáló műfajnak tűnhet. A gyakorlatlan hallgató nehézségekbe ütközhet mind az auditív (a természetestől eltérő

éneklési mód, szövegértés, a zenei nyelvezet – különösen a 20. század esetében), mind a vizuális élmény feldolgozásának terén, hiszen egyrészt a zene „objektív” időnkre kondicionált tapasztalata pillanatok alatt egy szubjektív élménnyé, hangzó térré alakul át. Másrészt a színpadon megjelenített vizuális, szimbolikus világ értelmezése is nehézséget okozhat, mert nem feltétlenül a kor ízlésvilágát megtestesítő látvány tárul elénk.

De figyeljük csak meg a kisgyermeket játék közben: ritmikusan halandzsázik, énekel játékainak, magának. A gyermekek érzik, hogy intenzívebbé tehetik a játékélményt, ha dalolnak hozzá, mintsem ha csak beszélnek. A gyerekek természetes operakomponisták. Csakhogy ezt az ösztönös tehetőséget idővel elveszítik.

A műfaj befogadásának nehézségei tekintetében nem elhanyagolható a rendezések kérdése sem. Ugyanis egy jól összehangolt, komplementer, sokrétű ingerrel rendelkező előadás nagyfokú segítséget nyújthat a tapasztalatlan néző számára. Egy fogalmilag letisztult rendezői koncepció alapuló látványvilág, a színpadon történő mozgás dinamikája még annak a nézőnek is sokat nyújthat, akinek a zene kevesebbet. Amennyiben a rendező korabeli díszletet, jelmezt használ, hagyományos szemléletű rendezésről beszélhetünk, de gyakorta láthatunk rendhagyó koncepciókat is, ahol mind az aktuális (modern), mind egy azon túlmutató fogalmi világot megjelenítő eszközök használata mellett dönthet a rendező. Erőteljes hatást váltott ki például az urban táncstílus (utcatánc) operaszínpadra vitele *A gáláns Indiák* (francia címén *Les Indes galantes*), Jean-Philippe Rameau négyfelvonásos operaballetje (opéra-ballet) esetében (rendező: Clément Cogitore, koreográfus: Bintou Dembélé, 2019). Az operát 1735-ben írta a szerző, ám az előadást látva mindenféle idősík eltörpülni látszik. Modernné válik a barokk zene, barokkossá a hip-hop. Táncná vagy mindinkább a tánc által metaforizált gesztussá válik a színpadi látványon túl (mozgás, díszletek, jelmezek, fények) maga az ének is. A rendező mai, mindenki által ismert eszközökkel dolgozik. Az előadás közvetlensége okán mind a gyakorlatlan, mind az avatott néző közelinek érezheti magához a művet.

Ám a rendezői koncepció túl a mindenkori operalátogató a zenei élmény kifejező ereje, a zene érzelmi reflexióra ösztönző tulajdonsága és a karakterek szimbolikus jellege miatt marad a műfaj hűségese tisztelője.

Az opera mint műfaj különösen expresszív tartalmakat eleveníthet meg. Gondoljunk csak például Szergej Prokofjev *A három narancs szerelmese* (1921) című operára. Carlo Gozzi commedia dell'arte alaptörténetű meséjének feldolgozása groteszk környezetbe hoz szereplőt, történetet, műfajt egyaránt. Mind a cselekményt, mind a zenét átható irónia szövi be. Semmit sem lehet komolyan venni többé. Sem a drámát, sem a lírai pillanatot, semmit. És ami a legizgalmasabb, hogy ezt a zeneszerző olyan meglepő könnyedséggel teszi, teljesen új lehetőségeket szemléltetve a műfaj továbbgondolásának útján.

Meghatározó zenei élménnyel távozhat a hallgató például Mozart *Varázsfuvolája* (1791) előadása után is; elegendő, ha Tamino és Pamina zenei portréjára gondolunk. Mindketten az őszinteség, erényesség és szeretet oltárán áldoznak, de máshogyan. Ennek a harcnak megannyi árnyalata a két főhős

megjelenítésében gyönyörűen érzékelhető a mozarti zenében, ahol a vokális zene szépsége a színház izgalmával találkozik, igazán népszerűvé avatva saját korában az opera műfaját. Mozart korában „a populáris színházban izgalmasan keveredett a bűvészet, az utcai humor, a rejtély, a bohózat, a látványosság és a didaktikus érzület, s mindez réges-rég nélkülözhetetlen alkotóeleme volt a bécsi kultúrának. Mozart pedig, ízig-vérig bécsi polgár lévén, lelkesen magáénak vallotta e hagyományt [...]”.²

Az opera népszerűségének lehetséges tényezőit vizsgálva egy Mahler-dalal próbálunk rávilágítani a szöveg és a zene különleges viszonyára. Tudjuk, hogy a szöveg és a zene együttese igen erőteljes érzelmi kommunikációt tesz lehetővé. Érdekes, hogy például Gustav Mahler, kora egyik legjobb operakarmestere nem írt operát. Dalokat viszont komponált, még hozzá sokszor saját versekre. 1884-ben írta (1896-ban hangszerelte) a *Ging heut' morgen über's Feld – A réten jártam reggel* kezdetű verset. A szövegben a főhős megpróbálja ugyan felfedni megtört szívét, de ez önmagában kevésbé érzékelhető. Magányról és boldogtalanságról beszél, de gyötrő érzései csak az utolsó szakaszban derülnek ki. Mit tár fel a zene, amit a szöveg nem? Mahler drámai zenéhez fordul? A dal elején a természet önfeladt csillogása sejlik ki a zenéből, majd a folyamat lelassul, keserédes hangulatúvá válik, de mindvégig csendes, elegáns marad. A pompás, ragyogó, rusztikus dallamvonalú zene átalakul, egy hangszeres sóhajjal zárul, mely a szerző kételyének ad hangot: ez a gyönyörű világ vajon nekem való? Azt mondhatnók, hogy a szavak ön-reflexiója a zene érzelmi reflexiójával egészül ki.

Az opera népszerűsége a színpadon megjelenített karakterek miatt is töretlen. Ezek emlékeztethetnek vagy utalhatnak általunk ismert emberekre vagy akár önmagunkra is. Az operakarakterek nem tipikus színházi karakterek. Ők extrém figurák, archetípusok. Az archetípusokkal való konfrontáció gyakran katartikus élményt nyújt: lehetne talán ez az opera nyerőkártyája? Ez még akkor is működik, ha rossz a szöveggönyv. Az operakarakterek magukban hordoznak egy egész sor emléket és utalást, amely túlmutat a történeten, sőt a zenén is. Gondoljunk például George Bizet *Carmen*jére (1875), amikor Carmen lebilincsel kézzel is „uralja” Don Josét, akit pillanatok alatt elbűvöl, és készséges báránnyá varázsolja nyájas, ravasz és kecsesen magával ragadó énekével. Don José teljesen el van veszve. Carmen karaktere archetípus. Először is Colombina karakterét hozza a commedia dell'artéből. Csinos, feminin tulajdonságaival jut előre. Másodjára Carmen a kígyó, alma, Éva egyben: biblikus archetípus. Ő maga a kísértés. Harmadjára pedig emberi archetípus: pénzbeli, szexuális, spirituális kísértés, amivel bármikor találkozhatunk. Don José saját tehetetlenségünk metaforájává válik a kísértéssel szemben.

A zene szimbolikus tulajdonsága miatt tud meghaladni minden más műfaj által nyújtott izgalmat. És minden esetben a kulcs a zeneszerző. Gondoljunk csak Rossini *A sevillai borbély* (1816) című operájára. Idézzük fel Figaro belépőjét: dalolva méltatja fontos személyét a város életében, élvezte élete minden pillanatát, egyszerű, kirobbanó életkedvvel rendelkező, boldog ember. Mindenki őt „akarja”, mindenkinek szüksége van rá, így bohóckodik: *Figaro itt, Figaro ott, Figaro lent, Figaro fent...* Ő a karakterszereplők archetí-

pusa: a gyors beszédű, okos, humoros bohóc, a színes Arlecchino, aki mindenkit jó kedvre derít. Ezt a Figarót Rossini alakította olyanra, amilyen. Talán most sem véletlen, hogy mindig a zene az idegenvezetőnk a zeneszerző szövegértésének értelmezése útján.

Az opera műfajának népszerűsége folyamatos stílusváltozása miatt is vitatott. Tény, hogy állandó tükröt tart az adott korszaknak, a műfaj mondhatni a kulturális valóság függvénye. Ugyanakkor, amit mi kifejezőnek tartunk, az koronként változó. Volt, amikor a lényegesen intellektuális zenét tartották a legkifejezőbbnek, ekkor az érzelmi visszafogottságra tevődött át a hangsúly, és volt, amikor a féktelen érzelemkinyilvánítást tartották fontosnak. A történelmi korok váltakozásával a stílusváltozás dinamikája exponenciálisan nőtt. Ez nem egy lineáris fejlődés, mint a tudományban. A különbségek a változó világ tükröződését mutatják. Az opera műfaja mindenképp sokszínű stilisztikai palettát tár elénk, folyamatos meglepetést okozva hallgatójának.

A vokális kifejezőmód fejlődésének rövid történeti szemléje

■ Az ókori görögök hittek abban, hogy a zene a természeti lét fölé tudja emelni az embert, képes befolyásolni az emberek spirituális állapotát. A zene mélyen mágikus, ugyanakkor humánus értelmezése többek között megteremtette azt az Orfeuszt, aki a későbbiekben az operaideál megszemélyesítőjévé válik a nyugati zene alakulásának története során.

A zenéről való gondolkodás ethosz jellege a középkorban átértelmeződik. A zene a templomi liturgikus szertartás részévé válik. Vokális szépsége a fenéges esztétikumát járja be, transzcendens és nem individuális világszemléletet tükröz.³ Az eddigi egyszólamú zenei gondolkodás helyét átveszi a többszólamúság, ami a Notre Dame székesegyház zenészeinek tevékenységéhez köthető. Hatalmas lépés ez, sok mindent előrevetít: a kottairás fejlődését, az előadót, ugyanis a dallamilag, ritmikailag komplexebb művek már széles látókört igényelnek. A liturgikus közegehez tartozó zenei kultúrával párhuzamosan természetesen virágzik egy populáris zenei kultúra is, ami a világi eszméket ünnepli. Gondoljunk csak a provanszál nyelven íródott trubadúrdalokra, melyek a világi szerelem utáni sóvárgásról szólnak. Szép dallamvitelűek, érzékenyek és nagyon leíró jellegűek. Idealizált individuális érzelmek kifejeződései.

A következő jelenség a vokális kifejezőmód fejlődésének útján visszavezet Párizsba, ahol egyfajta racionális szemlélet alakul ki, amely a dallamalkotás szépségét korlátozza. Később a reneszánsz zeneszerzők a görög ideál felé fordulnak, fontossá válik a szöveg-, a dallam- és ritmusartikuláció és az úgynevezett szövegfestés. Egy teljesen új harmóniavilág van kialakulóban, amely később egy funkciók rendjévé szerveződik, ami lényegi változásokat hoz a vokális gondolkodásban. Josquin panaszdala, a *Je me complains* ötszólamú. Minden egyes szólam artikulációja kristálytiszt, deklamatív jellegű, de a szólamok együtt egy hullámzó közeget képeznek, ahol egy-egy szófoszlány kitűnik ugyan a texturából, akár csak egy dombormű egy-egy részlete, de nem tud konkretizálódni. Mire reflektál a zene? Mit fejez ki? Talán inkább hangulatot, egy érzékeny közeget teremt, mintsem egy konkrét érzést.

Az opera invenciója lassan megteremti azt a szemléletet, amit az ókori klasszikus görög leírások alapján a firenzei, Cameratának nevezett, teoretikus hajlamú értelmiségiek/művészek csoportja tulajdonított a zenének. Konkrét elképzelések mentén – a madrigál és az intermezzo/intermedio műfajaiból – alakították a születendő műfaj meghatározását. Az első mesterművet, amit dramma per musicának, azaz zenés drámának neveztek, Claudio Monteverdi írta *Orfeusz* (1607) címmel. A mű Prológusában Musica, a zene műzsája lép elsőként színre: természetes könnyedséggel, egyfajta énekbeszéddel meséli el, hogy ő az, aki az indulatokat meg tudja nyugtatni, hol nemes haraggal, hol szeretettel képes megindítani a legmerevebb elméket. Mily találó tartalom a műfaj születésének küszöbén!

Miután az olasz opera százával viszi színpadra alkotásait, a műfaj alakulásának következő állomása London lesz, ide exportálta a műfajt a német születésű Georg Friedrich Händel. A vokális kifejezésmód stilisztikai érdekességeként erre a korszakra tehető az ária megszilárdulása s vele együtt az áriát éneklő előadó sztárkultusza. Előtérbe került az énektudás, a látványosság és a virtuozitás.

A barokk kor operahagyománya francia nyelvterületen, pontosabban a párizsi operaközönség támogatásának köszönhetően hosszú ideig tartja magát. Itt hosszú viszályok alakítgatják a vokális kifejezésmód stilisztikai alakulásának medrét. Ezek többnyire három különböző síkon zajlanak. A tragédie lyrique műfaján belül a Jean-Baptiste Lully- és a Jean-Philippe Rameau-hívek (lullysták és rameauisták) között, a tragédie lyrique és az opéra comique műfajai, illetve az itáliai és a francia opera nemzeti koncepciója között. Hasonló vonalon mozog a gluckisták és a piccinisták vitája, Christoph Willibald Gluck párizsi reformoperái nyomán. Gluck francia operáit stilisztikailag a következők jellemzik: az itáliai zenei nyelv, a francia formavilág és a dramaturgia szintézisének létrehozására irányuló szándék.

A műfaj és a vokális kifejezésmód alakulásának következő állomása a német nyelvterületen népszerűvé vált úgynevezett Singspiel vagy daljáték (német nyelven jelentése: énekesjáték). Wolfgang Amadeus Mozart is előszere-ttel fordult e műfaj sajátosságai felé, ugyanakkor nála igen erősek az olasz opera buffa, azaz a vígopera hagyományai. Lorenzo da Ponte librettistával kötött barátság eredménye a *Figaro házassága* (1786), a *Don Giovanni* (1787) és a *Così fan tutte* (1789). Mozartnál csodálatosan találkozik az olasz vokális kifejezésmód a német hangszeres zene kidolgozottságával.

A következő korszakot a műfaj történetében egyértelműen Giuseppe Verdi uralja, aki az olasz bel canto (olasz operai kifejezés, jelentése: „szép ének”) operák (képviselők: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti) dallamformálási ideálját viszi tovább. Nem volt újtó, nem akarta megreformálni a műfajt, soha nem akart hátat fordítani a múltnak, nem akart új ötletekkel kísérletezni. Kifejezetten azon munkálkodott, hogy a drámai tartalom gyarapodjon, kiküszöbölje a műfaj technikai kivitelezésének nehézségeit a mű érzelmi intenzitásának kifejezése és pontos üzenete érdekében.

Richard Wagner ezzel szemben azt tervezte, hogy újradefiniálja a zene összes paraméterének expresszív tartalmát, így a vokális kifejezésmód átfogalmazására is törekedett. Ő volt korának legvitatottabb, legbefolyásosabb

zeneszerzője, az avantgárd vonal dédelgetettje, aki elhíresült az őrültséggel párosuló megalomániájáról; ez volt a személyes jegy, amely művészetét is nagy vonalakban meghatározta. Akárcsak a firenzei Camerata, alkotásaiban Wagner is az ókori görög dráma ideáljához fordul, ezt írásaiban, leveleiben pontosan megfogalmazza az általa Gesamtkunstwerknek nevezett elvek alapján.⁴

Olasz nyelvterületen erőt nyer a verizmusnak nevezett irányzat, amely témáit egyfajta természet-, igazság- és emberközeli állapotból meríti, amely a vokális kifejezőmód tekintetében is érvényesülni látszik az énekszólamok sugárzó dallamvonaláiban, az akár valóságnak is tekinthető történetek szereplőinek megjelenítésében. És így érkezünk vissza írásunk elsőként említett zeneszerzőjéhez, Puccinihez, aki csak látszólag mozgat hétköznapi hősöket. Szereplői szinte mindig a reménytelen szerelem áldozatai, és végül mind az életükkel fizetnek: „úgyis vörösre sírod a szemed” – írja Stephen Pettit *Puccini és a zsebkendők* fejezetében.⁵

Az orosz opera első csúcspontja Csajkovszkij mesterműveiben érhető tetten. Híresebb operáinak súlyosan fénylő dallamaiban – *Anyegin* (1879), *A pikk dáma* (1890) – elegánsan ötvöződik a szépség és a szenvedély.

Közép-Európában a zeneszerzők a nemzeti opera megteremtésén fáradoztak. A vokális kifejezőmód tekintetében előtérbe léptek a népies ihletésű dallamvonalak, a népzene dinamizmusára jellemző ritmus- és formaképletek. Magyar nyelvterületen például Ruzitska József *Béla futása* (1822) című operája után az 1800-as évek közepén írt alkotásaival Erkel Ferenc vált a nemzeti opera atyjává.⁶

A vokális kifejezőmód történetének egyik sajátos színfoltja egyértelműen Claude Debussy egyetlen befejezett operája, a *Pelléas és Mélisande* (1898). A mű az élőbeszédre emlékeztető dallamokra felfűzött, laza szövésű, ám mégis magas intenzitású dráma, mely olyan 20. századi remekműveket készített elő, mint Bartók *Kékszakállúja* vagy Berg *Wozzeckje*.

A második bécsi iskola néven ismertté vált kör tagjai és tanítványaik közül többen írtak operát. Arnold Schönberg és Alban Berg mellett Alexander von Zemlinsky és Franz Schrekerre különösen érdemes odafigyelni.

Az Egyesült Királyságban is születtek operák, ilyenek Ethel Smyth vagy Ralph Vaughan Williams alkotásai, közöttük igazán emlékezetes alkotás Benjamin Britten *Peter Grimes* (1945) című operája. A sötétbe hajló színekkel festő zeneszerző varázslatos dallamokkal írta bele magát a vokális kifejezőmód történetébe.

Az „igazi” amerikai opera sajátossága akkor született meg, amikor George Gershwin megírta a *Porgy és Besst* (1935). Ezt követték Virgil Thomson, Douglas Moore, Carlisle Floyd, Robert Ward, Gian Carlo Menotti alkotásai. Utóbbi legismertebb operájában, az *Amahl és az éjszakai látogatókban* is fontos szerepet kap a dallamosság; közkedvelt szerző az énekesek körében könnyen és hatásosan énekelhető dallamvonalai miatt. Az Egyesült Államokban ezzel párhuzamosan a minimalizmus nyer teret, főként Philip Glass megigéző operái által. A kevés elemből felépített, ismétlődő zenei struktúrák jellemzik többek között az *Einstein a tengerparton* (1975), *Akhnaten* (1984) vagy a *Satyagraha* (1980) című operáit.

Az opera műfajáról szóló írásban megkerülhetetlen Luciano Berio *Opera* (1970) című alkotása. A cím ez esetben „alkotások”-at jelent: megszakításokkal teletűzdelt auditív folyamatok fragmentumainak laza füzérééről van szó. A műben „a Titanic pusztulását idéző jelenetek összekapcsolódnak a modern klinika intenzív osztályán bekövetkező halál képeivel. Berio szavaival mindez »meditáció, álom és egy csöppnyi morality play a végről«.”⁷ Szerves zenei és drámai egység jellemzi azonban az *Un re in ascolto* (1984) című operáját, amely zenéjében az avantgárd intellektuális vonalat olaszos kecseséggel, rugalmassággal ellensúlyozza.

A német avantgárd fáklyavivője, Karlheinz Stockhausen is hozzájárul a vokális kifejezőmód egy újfajta értelmezéséhez. A *Fény* (2003) hét operából álló ciklus, amelyben a cselekmény vallásosnak látszó szertartások sorából áll. Stockhausen életrajzírója, Michael Kurz szerint ez a ciklus „olyan kozmikus világszínház létrehozására tett kísérletet, amely összefoglalja és megerősíti mindazt, ami Stockhausent egész életében foglalkoztatta. Ez pedig nem más, mint a zenének és a vallásnak az emberiség látomásához kapcsolódó egysége.”⁸ A műben Stockhausen zeneszerzői törekvéseinek különböző stílusai és technikai egyesülnek a vokális kifejezőmód akusztikustól elektronikus közegig terjedő színezetével.

Játszani is engedd... alkotói kalandok a mából

■ A vokális kifejezőmódról szóló alfejezet egyfajta folytatásaként megemlítnünk néhány számunkra fontos, az opera műfaját megidéző kortárs alkotást.

A kortárs művészet iránt érdeklődők figyelmét olyan művek kötötték le, mint Ligeti György *Aventures* (1962) című alkotása, amelyben az eltúlzott vokális gesztusokból megképzett auditív szövet értelmetlen szótagok interpretációjából áll, ragyogóan, olykor komolyan, néhol humorosan visszaadva azt, ahogyan az emberek érzéseiket kifejezik. A zeneszerző 1977-ben Bruegel tájainak vizuális hatására, Michel de Ghelderode darabja alapján megírja *Le Grand Macabre* című operáját. Ligeti kiváló tehetséggel tudja bizarr szemzőgből, rendkívül szórakoztatóan láttatni-hallatni élet és halál kérdéseit. A művet antioperának nevezi, melyben groteszk jelenetsorokban olvad össze az apokaliptiszis sötét hangulata a vásári komédiázással. A zenei anyagban mind hagyományos elemekkel (különböző zenetörténeti korokból származó stílusidézetekkel), mind avantgárdakkal találkozunk.

A kortárs európai opera egyik olasz képviselője Giorgio Batistelli. Az élet és a művészet közötti szakadék áthidalására tett különféle kísérleteinek eredményeként született meg az *Experimentum mundi* (1981). A hétköznapi élet vokális megnyilvánulásaival és a mű által felvonultatott szakmák „hangszerré” idomult eszközei által kiadott ritmus-, dinamika- és hangszínvariációival a művet egyedülálló élménnyé teszi.

Németországban a Hans Jürgen von Bose által komponált *Álompalota 63* (1990) című alkotás feszegeti a műfaj határait, melyben a posztmodernizmus heterogenitását üdvözlő stílus kavalkáddal találkozhatunk.

Mark Anthony Turnage Angliában tevékenykedő zeneszerző, aki *Görög* (1988) című operájában az ókori Szophoklész tragédiáját, az *Oidipusz királyt*

egy gúnnal fűszerezett poszttradicionalista zenei nyelvezetbe ágyazza, igen figyelemreméltó módon. Szintén angol nyelvterületen tevékenykedik, és a minimalista irányvonalat követi Michael Nyman, akinek neve a filmzenék világából is ismert lehet, Peter Greenaway-jel való együttműködései eredményeként. Az *Aki kalapnak nézte a feleségét* (1986) című operája repetitív struktúrákra épül; kevés, ám éles harmóniaváltás, dallamtöredék halmozása, főként szövegek központú zenei tagolás jellemzi a művet, melyen a rockoperák stílusjegyei érződnek.

Nagyon érdekes alkotást jegyez Louis Andriessen holland zeneszerző *De Materie* (1988) címmel. A mű eklektikus zenei hatásokkal él, Johann Sebastian Bachtól kezdve és Igor Stravinskyn keresztül a régi holland *L'homme armé* chansonig és a 20. századi boogie-woogie-ig számos, nagy műgonddal kidolgozott zenei idézetet vagy idézőjelbe tett utalást találunk. A mű 144 fortissimo (nagyon hangos) akkordismétléssel kezdődik, és tartalmaz egyebek mellett egy terjedelmes szólórészt két kalapáccsal megszólaltatott fémdobozra. A szövegeket hol éneklük, hol beszéljük. A mű négy szakasza különféle szövegeket mutat be.

Elektronikus zenei hatásokkal él Harrison Birtwistle *The Mask of Orpheus* (1986) című operájában. A mű az Orfeusz-mítoszt egyszerre több irányból vizsgálja, annak különféle változataiban élő ellentmondásokat elemezve. A hagyományosan vokális és hangszeres zene egy elektronikus zenei hangsávval egészül ki. Mindegyik felvonásnak saját elektronikus „aurája” van, amely folyamatosan, néha kiemelten, néha a háttérből szól.

Az opera története éppen folyamatos változásában állandó. Volt szerény és szertelen, populista, elitista, hol kiszolgálta, hol dühbe gurította a hatalmasságokat, librettói néha fölülírták a zenét, máskor a zene rabszolgájává váltak. Hogy milyen lesz a jövő operája? Annyi biztos, hogy továbbra is sokféle és izgalmas marad.

A kortárs magyar opera a genius loci oltalmában

■ Záró gondolataink kitekintés értékűek, a műfaj és a toposz kapcsolatáról, az opera és a Kolozsvári Magyar Opera mint a műfajt bemutató és megszólító közeg szellemi erejéről. Itt Kolozsváron a ma operájának alkotóira és tisztelőire is figyel a Kolozsvári Magyar Opera intézménye, mi több, ösztönzőleg hat az alkotók munkásságára. Az elmúlt évek során olyan művek kerültek bemutatásra, mint Vermesy Péter: *Ördögváltozás Csíkban*, Vajda János: *Márió és a varázsló*, Leonce és Léna, Demény Attila: *Parafarm*, *Bevégezetlen ragozás – Haláltáncjáték*, Az utolsó meggy mag, Lajtha László: *A kék kalap*, Kőműves Lajos: *A néma kertész*, Orbán György: *Pikkó herceg*, Fekete Gyula: *Római láz*, Selmeczi György: *Szirén*, *Boldogasszony lovagja*, *Bizánc*, Gyöngyösi Levente: *A gólyakalifa*. Kortárs szerzők gyermekelőadásokkal is bemutatkozhattak ugyanezen a színpadon. Emlékezetes Magyar Zita: *Csipike lakodalma*, Csemiczky Miklós zenés állatmeséje, a *Brémai muzikusok*, valamint Tóth Péter, Várady Szabolcs: *Árgyelus királyfija*. Stilisztikailag nagyon különböző művek ezek, ám mondanivalójukban többnyire találkoznak. Szinte mindegyik alkotás a visszalépés bátorságával él. A modernizmus for-

mabontó, esetenként idealista gondolkodását a zenei hagyományok újraértelmezésével kerülik meg, keresett céljuk: a művészi szép megidézése. Ha csak Gyöngyösi Levente *Gólyakalifájára* gondolunk, elmondhatjuk, hogy „szabadon él a történelem stiláris elemeivel, játszik velük, hajlandó mindenféle kifejezőmódot elfogadni. Egyik kedvelt zenei képalkotási formája a valamely más, ismerős zenére való utalás. [...] Az ismerős és ismeretlen egybevágó élménye, a felismerés sokkja és az átalakítás felismerhetősége új zenei élményt hoz létre.”⁹

Az opera ma, itt, mindenhol és talán mindig: élmény. Annak az élménye, ahogyan lélegzetvisszafojtva figyeljük, miként sötétül el a nézőtér, hogyan szólal meg a zenekar, majd miután fölmege a függöny, milyen világ tárul elénk, ahol a zene által beleshetünk az emberi lélek mélységeibe. Figyeljük és reméljük, hogy az előadás végezetével netalán eljuthatunk a művek üzeneteinek magasságába, további hasonló élményekre vágyakozva. Mint ahogy Bartók *Kékszakállújának* Regöse mondaná prológusában. „Haj regő rejtem / hová, hová rejtsem... / Hol volt, hol nem: / kint-e vagy bent? / Régi rege, haj mit jelent, / Urak, asszonyságok? Ím szólal az ének. / Ti néztek, én nézlek. / Szemünk pillás függönye fent: / Hol a színpad: / kint-e vagy bent, / Urak, asszonyságok? [...] / Zene szól, a láng ég. / Kezdődjön a játék. / Szemem pillás függönye fent. / Tapsoljatok majd, ha lement, / urak, asszonyságok.”

■ JEGYZETEK

1. Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Gondolat, Bp., 1979. 7–11.
2. David Cairns: *Mozart és operái.* Park Könyvkiadó, Bp., 2008. 283.
3. „A gregorián ének éthosza nem partikularizálón (részérdekűen) szépet hordozó, hanem egyetemesen a fenség felé irányító éthosz.” Angi István: *A zenei szépség modelljei.* Polis Könyvkiadó, Kvár, 2003. 14.
4. Wagner költői és zenei koncepciójának sokrétűségét, az alkotások jelképi gazdagságát, a Wagner valamennyi művét egybefűző belső összefüggések meglátását Erich Rappl mélyreható, ugyanakkor gyakorlati módon ismerteti a *Wagner operakalauz* című kötetében. Zeneműkiadó, Bp., 1976.
5. Stephen Pettitt: *Opera.* Képzőművészeti Kiadó, 2007. 73.
6. A magyar opera irodalmi, zenei forrásairól, keletkezésének történetéről stb. lásd Németh Amadé: *A magyar opera története (1785–2000).* Anno Kiadó, Bp., 2000.
7. Batta András: *Opera.* Vince Kiadó, Bp., 2006. 43.
8. Stephen Pettitt: i.m. 119.
9. Csákány Csilla: *Gondolatok a kolozsvári zenei életről. Válogatott zenekritikák.* Partium, Nagyvárad, 2012. 44.

