

Z E N E

Uj operai horizont

II.

Láttuk, hogy egy műalkotás alapélményének, a költői vízióinak közvetítése annál egyszerűbb, minél közvetlenebb, rövidebb és gáttalanabb úton jut el az alkotótól a műélvezőig. Vagyis az átélés intenzitása fordított arányban áll a közbeiktatott interpretátorok számával. Az operai műforma első követelménye tehát, hogy a művészi irányítók számát a minimálisra csökkentjük. Az ideális végcél ezek szerint: egy interpretátor kezébe helyezni az akusztikai és az optikai megjelenítés irányítását. Ez az interpretátor pedig csak muzsikusként lehet, mert a zenébe ágyazott szavak együttes drámai tartalma csupán igaz művész-muzsikusként reinkarnálódik olyan erővel, hogy intenzív átélés útján magasabbrendű szintézisbe foglalhassa a műfaj sokfelé ágazó elemeit. Csupán színpadi és drámai érzékkel bíró muzsikusból válhatik ideális operainterpretátor.

Elsősorban tehát karmesterré kell képeznie magát ennek a muzsikusként. Zenekaroknál, operaházaknál eltöltött hosszú évek munkája szükséges, amíg főként vezényelő-technikája kialakul, amíg a hangszerek és az énekhang technikáját, lehetőségeit, hatóképességeit szuverén módon elsajátítja. Ezután kell élete legnagyobb áldozatát hoznia. Mert ahelyett, hogy kilépne a nyilvánosság elé és mint karmester learatná a hosszú évek munkájának gyümölcsét, aszkétikus lemondással újabb hosszú évekre el kell zárkóznia, elmerülnie új tanulmányokba.

Mindenekelőtt az emberi test mozgását kell megfigyelnie, elmélyednie a mozdulatok, gesztusok kifejezésében. Egy-egy gesztus milyen belső élménynek, érzésnek a látható megnyilvánulása, milyen lelki visszahatást kelt a szemlélőben egy-egy kézmozdulat, vagy pl. a fejnek egy bizonyos módon való elfordítása? Sokat tanulhat a nagy filmszínészekről, akiknek művészetük jórésztben a kifejező, egyszerű gesztusok szuggesztív hatóerején alapul. Nevelnie kell önmagát arra, hogy finom, szubtilis érzéshullámzásokat spontán, pusztán a gesztusok erejével fejezzen ki. Tanulmányoznia kell a test mozgásának különös, sokszor megmagyarázhatatlan titkait. Hogyan lehetséges az, hogy pl. a test állandó mozgással is a végtelen nyugalom érzését keltheti, míg viszont egy mozdulatlaná merévült test felzaklathatja a nézőt, a nyugtalanság és izgalom érzését keltve benne? A táncosok művészetének ősi, misztikus titkaiba kell behatolnia egészen a primitív népek mozgás-élményéig, ahol az anyag még nem nyert művészi formát, ahol az élmény, az extázis maradéktalanul lényegül át mozgássá.

Ezután további tanulmányok következnek: a színek és formák világa. Érzéki világunk domináló eleme a szín. Amerre nézünk, színek vesznek körül, színekre emlékszünk, színbenyomások keltenek bennünk derűs, vagy lehangozó érzéseket. Napfényben ragyogó színek felfokozzák életerésünket, ólmos szürkeség ellankasztja erőnket, mélabús, borongó hangulatot ébreszt. Oscar Wilde, akinek palettáján a szavak keverednek csodálatos színekké, biborszín vagyakról és mélyékek titkokról beszél. Színek, mindenütt színek! Érzéseknek, érzelmeknek, indulatoknak, vágyaknak mind-mind van színbeli kivetítésük. Természeti erők működnek itt, törvényszerűségek. Ezeket a törvényszerűségeket kell az interpretátornak kutatnia, felhasználásukat, gyakorlati alkalmazásukat megtanulnia. Nemcsak a színek, a formák és vonalak is keltenek bizonyosfokú visszahatást. Nem oly élenkek és intenzívek, mint a színbenyomások, de a hatásuk kétségkívül lemérhető. Már maga a vonalrajz szimmetriája, vagy szabálytalansága nyugalom, vagy zavar érzését kelti, de ezen túlmenően finomabb lelki reakciók kiváltására is alkalmasak a formák és vonalak kifejezései.

Mind e titkoknak birtokában előléphet az interpretátor elvonultságából, magabizóan, erejének öntudatos biztonságával, kezében a fegyverekkel, amelyekkel, mint egy új művészi élmény mágusa, meg fogja hódítani a tömegeket.

Az interpretátor első feladata a kiválasztott műben elmélyülni, felidézni a drámai víziót, újraélni azokat az érzéseket és indulatokat, amelyek a komponistát fűtötték, amikor a szöveg szavakból formált emberébe zenéjével lüktető és lobogó életet lehelt. Az alkotó a *szöveg szavai* mögött átélt a cselekvő emberek ösztöneinek és indulatainak egymásrahatását, összeütközését és ezt az élményét öntötte muzsikába. Az interpretátornak tehát ugyancsak a szöveg szavai mögé kell hatolnia, a cselekvő emberi indulatokig. Ebben már segítséget jelent a készenálló zene, amely — mint valami erősítőcső a rádiókészülékben — a szavakba mélyen ágyazott, nehezen felderíthető és néha csak finoman, alig észrevehetően rezzenő lelki hullámzásokat felerősíti és elementáris erővel hozza a muzsikus-interpretátor tudatába.

Ez a folyamat bizonyos mértékig hasonló az alkotóéhoz, tehát az interpretátor sem folyamodhat spekulatív, analitikai módszerekhez, szabályokhoz. A közlőművész is csak a művészi alkotás útját választhatja, mely: megérzés, intuíció. Ez a tény egyúttal azt is magában foglalja, hogy nem kényszerítheti interpretációit egységes munkamódotus, sablonok keretébe, hanem minden egyes mű új, még soha meg nem oldott problémát kell, hogy nyújtson, szűz területet, melynek felkutatásában és megismerésében nem lehet más vezetője és irányítója, mint a művészi izlés, belátás és intuíció.

A következő feladat az átélt élményt kivetíteni és mint *fiziológiai impulzust* továbbítani a műélvezőhöz, aki azt *fiziológiai visszahatás* formájában (tehát kizárva minden gondolati elemet, ösztöntől-ösztönig kapcsolat útján) éli át. E kérdés egyik legnagyobb szakértője, Taióoi, a színpad és közönség kapcsolatának elemzésénél elveti ugyan a „physiologische Ansteckung“ módszert, de az operai műfaj, mely csupán akusztikai és optikai érzékszerveinken keresztül (tehát fiziológiai úton, a gondolati elemek teljes kikapcsolásával) fejti ki hatását, a felvevő élmény-regiszterének megfelelő húrjait is fiziológiai alapon kell rezonanciába hoznia.

Az interpretátornak tehát a benne újraélt élmény-anyagot ilyen fiziológiai impulzusokká kell átalakítania. Először a hanghatási impulzusok kialakítása van soron: az ének és zene kifejezését, dinamikáját, felépítését formálja meg. Majd az optikai impulzusok következnek: ugyanazoknak a drámai élményeknek egyidejű mozgás-, szín- és vonalbeli megjelenítését dolgozza ki.

Az interpretátor először az énekesekkel kezdi meg az énekrészek megformálását. Végig kell vezetnie őket is a belső élmény formáalakulásának útján. Tehát először magát az élményt (ösztönöket, érzelmeket, indulatokat) kell bennük felébresztenie és tudatossá tennie. Ecéből a legközvetlenebb átviteli módszerhez kell folyamodnia: a szavak, az énekrészek *szövegének* érzelmeket megjelenítő, jelképes erejéhez. Az énekesekkel fel kell építenie az egész drámát *szövegben!* Így lesz tudatossá bennük az ábrázolandó *ember*, minden érzelmével, indulatával és lelki kapcsolatával a többi ábrázolt emberhez. Addig kell ezt a munkát folytatnia, míg az indulatok és érzelmek egymásrahatásában lángható erővel élni kezd a dráma az énekesek *szövegi megjelenítésében*. Ekkor már minden szereplő olyan intenzív erővel fogja érezni az ábrázolandó ember jellemparancsolta érzelmi hullámzásait, hogy az adott énekmelódia kifejező-érzéki erejével azokat maradéktalanul kivetítheti.

A zenekarral ugyanezt a munkamódszert kell követnie. Mielőtt egy jelenet próbáit elkezdi, ismertetnie kell a muzsikussal a jelenet drámai tartalmát, az érzelmeket, indulatokat, amelyeket a melódikus vonalak, hangzás-színek kifejeznek. Karmesteri gyakorlatában elsajátított és kipróbált módszereivel (ha a mozdulatok és akarat szuggesztíója nem elég, ismét a szavak megvilágító erejének segítségével kell folyamodnia) kényszerítse ki a zenekarból azt a kifejezési-intenzitást, amely a fiziológiai impulzus legfelső hatásfokának eléréséhez szükséges.

Ezek után hatalmas hatóerő van már az interpretátor kezében: az ének és zenekar egységes megjelenítésében elementáris erővel árad az akusztikai impulzus a hallgató felé!

Most az optikai impulzus megformálása következik, kezdve a gesztusok és mozgások megkomponálásán. Itt megint ugyanaz a munkamódszer, mint eddig: az interpretátornak a benne élő drámai, érzelmi tartalom gesztusbeli megjelenítését kell megmutatnia, átéreztetnie az énekesekkel. Meg kell találnia a jellem, érzelem és indulat, egyszóval egy sokrétű lelki kép gesztus- és mozgásba illesztett jelképét és az énekes, aki most már nem szöveget énekel, hanem indulatokat, érzéseket szólaltat meg, örömmel érzi, hogy egy érzelem spontán kitörő gesztusával megtalált egységes hang-mozgásbeli megjelenítése milyen belső felszabadultsággal tölti el és ez mennyire megkönnyíti az intonációt is. A mai operaelőadásoknál az énekesek kifejezéstelen, semmitmondó kényszer-gesztusai, vagy esetleg az énekkel egyenesen ellentétes kifejezésű mozdulatai öntudatlan belső gátlást képeznek és sok esetben okozói a rossz hangvételek, intonációnak is.

Az interpretátor tehát gondosan válassza meg és rögzítse az énekes tudatába a kívánt gesztust, vigyázva, hogy az énekes *csak ezt* a gesztust és semmilyen mást ne alkalmazzon. Egy oda nem illő gesztus nemcsak csökkenti az egyidejű akusztikai impulzus erejét is, hanem — mint esetleg más tartalmi kifejezésnek jelképe — más érzelmi hurok rezonanciáját indítja meg a szemléelőben és így az akusztikai impulzust közömbösítheti. Az interpretátor ezek szerint valamennyi, akár a legkisebb gesztust is fixirozza le, *pantomimszerűen*. Perszè gondja legyen rá, hogy a gesztusok természetesen és harmónikusan kapcsolódjanak egymásba, kivéve az eseteket, ahol a drámai kifejezés tört, szaggatott gesztusokat sugall.

Ami az egész alak megmozdulását illeti, gondolnia kell arra, hogy ez a mozgás-dinamikának már egy intenzívebb foka, mely gondos előkészítést és fokozást kíván. (Mint ahogy a zeneinterpretációban sem lehet a *forte* alapdinamika, mert ebben az esetben a fokozások fél-skálája áll csak rendelkezésre *forte-től* fortissimo-ig, kimaradván a fokozási lehetőségek pianissimo-tól forte-ig.) Mozgás-dinamikában a gesztus a pianissimo és piano, az egész alak megmozdulása már forte!

A tömegek mozgatásáról szólva, a drámai megjelenítés alapelveit abban az értelemben kell alkalmazni, hogy a tömegek *indulatok egységes megjelenítései* legyenek, tehát az egyéni mozgások-egységes kifejezésére kell törekedni. All ez az elv akkor is, amikor pl. kavargó, kaotikus kifejezés érzékeltetésére a tömeget felbontjuk egyének sokaságára. Itt az egyéni mozgás-megoldásokat úgy kell megválasztani, hogy a minél változatosabb egyéni mozgás-impresziók együttevén a kavargás optikai impulzusát adják.

Végül az optikai impulzus leghatékonyabb momentumával, a színek-és vonalakak kell foglalkoznia az interpretátornak. (Dekoráció, világítás, kosztüm.)

A színpad történetében a különböző dekorációs stílusok és megoldási-elveknek általában két főhibájuk volt: 1. öncélúan képszerűek voltak, azaz a néző figyelmét képhatásukkal túlságosan lekötötték. 2. Akár minden részletében aprólékosan ábrázolva, akár stílizáltan leegyszerűsítve, a *színhelyet*, vagy annak hangulatát éreztették.

Operainterpretációnk eddig kifejtett alapelvei magukban foglalják, hogy ezek a hibák itt gyökerestől kiküszöbölendők. A dekoráció, világítás, kosztüm csak része az egységes optikai impulzusnak, melynek nélkülöznie kell minden öncélúságot s kizárólag a drámai tartalom optikai megjelenítése lehet. Tehát a dekoratív elemek sem adhatnak mást, mint — Tairoff meghatározását alkalmazva — *szcenikai atmoszférát*, vagyis nem a színhely, hanem a drámai történet hangulatát kell felébreszteniük. A közönségnek a fiziológiai impulzusok alapján nem *látnia*, hanem *átélnie* kell a drámát.

A történet színhelyéből és a napszaktól, amikor a dráma lezajlik, az esetek legtöbbszörében úgyis szólva nem semmit se kell éreztetnünk. Mert ha a drámai tartalom pl.: a főhőst végtelen, érzéki fellobbanása egyik percről a másikra eltávolítja az őt szerető tisztát, szüzi lánytól, (Carmen) teljesen közömbös, hogy ez szóban, vagy szabadban, hajnalban, vagy délután történik-e.

A színeknek, vonalaknak és fényeknek ezt a lelki átváltozást kell kifejezniük. Természetesen nem azért, hogy összeállnak valami képszerű csodává. Ellenkezőleg! A vonalak és színeknek önálló életre kell ébredniük, bizarr formák jelennek meg a színpadon, melyeknek sem természetes, sem történeti értelmük

nincs, s csupán a maguk eredeti, egyéni optikai hatóerejével váltják ki a kívánt visszahatást. De még ezek a színek, vonalak, fények sem lehetnek öncélúak (mint korábbi példánkban a festmény külső színpompája), hanem ami lényeges, az a színek, fények és vonalak kombinációinak, változásainak *dramai valórje*. A zseniális P. Aravantinos egy díszletmegoldását idézem a színek drámai értékelésének illusztrálására. A Parsifal 3-ik felvonásában a „Karfreitagszauber“ jelenetben Parsifal hosszas bolyongások közben keresi az útát Amfortashoz. Az ifjú „reiner Tor“ helytállva az élet kísértéseivel szemben, megszerzi a szent lándzsát, mely egyedül lobbanthatja fel Amfortas életének kihunyó lángját. Némaságot fogadva, sötéten, magábamerülten, vakon a világ felé rója az útát, csak valami forró, magasztos részvét hajtja őt a Grál vára felé. Aravantinos színpadi képe a koratavaszi természet friss, napfényes boldogságának hangulatát érzékelteti, a színpad előrészétől a háttérig ferdén felfelé lejtő üde, zöld színű síkkal, mely a színpad háttérének horizontális középvonalánál egyesül a kép többi részét betöltő ragyogó égszín-kékkel. A metszési vonal közepén egyszerre — mintha dombtető mögül tűnne fel — egy fekete lándzsahegy jelent meg, utána lassan egy fekete sisak, majd fokozatosan emelkedik ki a megjelenő Parsifal végig feketében. Lassan jön előre, lefelé a ferde zöldszínű síkon. A természet boldog ragyogását érzékeltető üde színek és a közbül kiemelkedő komor, fekete alak ellentéte spontán, fiziológiai hatás útján váltja ki a nézőben a jelenet drámai tartalmának élményét. Ez a példa világosan mutatja a dekorációk kénhatása helyett a drámai értékű színek, fények és vonalak elvét.

Önként következik az elmondottakból, hogy amint nemcsak a felvonás, hanem egy jelenet folyamán is változik a drámai kifejezés, nem állhatnak a színpadon huzamosabb ideig ugyanazon szín-, vonal- és fényimpulzusok, hanem a drámai kifejezés változásai szerint a vonal- és színhatásoknak állandóan változniuk kell.

Szólnunk kell még a színpad térbeosztásának módjáról is. A színpadot 3 dimenziós térnek kell felfognunk. Ezen a színpadon a mozgás (úgy a színlelmek, mint a testek mozgása) *körlátlan*. Nem engedhető, hogy az énekest a színpad alapsíkján kétdimenziós irányban való mozgásra korlátozzák, hanem ugyanolyan lehetőséget kell adnunk a vertikális irányú mozgásnak is. Éppen a vertikális irányú mozgásnak (mely a nézőtér minden pontjáról a legjobban követítható) jut nagy, dinamikus erő az optikai impulzusban. A színpad vertikális tagozása olyan optikai ritmus-hatást nyújt, mely az interpretálandó mű belső, drámai ritmusának megfelel, azaz hevesebb drámai kilengésekkel a vertikális tagozás jobban kilengő vonal-ritmusának kell együjtjárnia.

Végül a jelmezekről szólna, azokat is bele kell illeszteni az általános optikai impulzus erőtenyezői közé. A jelmez soha se törekedjék történeti korhűsége, hanem viselője egyéniségének, uralkodó, jellegzetes vonásainak, indulatának legyen kifejezője, színen és vonalban beleilleszkedve az egységes optikai hatás művészi szerkezetébe. Újszerű anyagok (fém, üveg, cellofán, foszforeszkáló anyagok) sok eredeti hatás lehetőségét rejtik magukban csak úgy, mint a részben lemeztelenített emberi test kifejező, drámai ereje.

Mindezeknek intenzív megérzése és alkalmazása egy olyan hatalmas erejű optikai impulzus lehetőségét adja az interpretátor kezébe, mely egyesítve az azonos élmény-alapból kiinduló és azonos élmény-reakciót kiváltó akusztikai impulzussal, extatikus erejű művészi hatást hivatott kiváltani a közönségből!

III.

Befejezésül még néhány gyakorlati megfontolást tartok szükségesnek megemlíteni.

Nyilvánvaló, hogy egy fent vázolt elvek alapján álló interpretáció nem illeszthető be mai játékrendszerű Operaház keretibe, amely akár egész éven át, akár csak pár hónapon keresztül minden este változó műsorral dolgozik. Egy ilyen interpretáció olyan hosszú előkészítést igényel, amilyent mai Operaház nem bocsájthat egyetlen produkció rendelkezésére. Ezért elképzelésem az, hogy ilyen nagygényű s a szokásoktól merőben eltérő operainterpretáció csak külön színházi produkció keretében valósítható meg. Valamely nagyvárosban külön erre a célra kibérelt színházban kerülhet ilyen előadás bemutatásra, erre a célra

összeválogatott művészszeméllyel, leginkább fiatal, operai rutinban még el nem romlott énekesekkel, kik hajlékonyak és fogékonyak a megkívánt feladatok fáradhatatlan és lelkes végrehajtására, egyéni sztár-becsvágyak nélkül, pusztán egy kollektív produkció sikerét tartva szem előtt. Az interpretátor ezekkel a fiatal erőkkal hosszú hónapokig készíti elő az előadást, nem bibenve addig, míg minden elképzelése maradéktalan megvalósítást nem nyert. Az előadást azután sorozatban kell játszani, míg érdeklődés mutatkozik, majd turné formájában a saját és idegen országok városaiban is bemutatni. Két-három ilyen előadással azután kontinensek közti, sőt világkörűli turnéra is lehet indulni, mint annak idején a meiningeni együttes, vagy később az orosz színpadi stíluskísérletek reprezentáns produkciói (Tairoff Művészszínháza, Meyerhold stb.). Amint az első produkciókban az énekes-személyzet megismeri és megszokja ezt a munkamódszert, a továbbiakban már összeszokott művész-együttes áll az interpretátor rendelkezésére, amellyel a további program rövidebb idő alatt megvalósítható.

Természetesen nem mindegyik opera interpretálására alkalmasak ezek a művészi elvek. Csak a műfaj azon kimagasló remekei jöhetnek számításba, amelyekben a komponista nem öncélú énekszerepeket írt, hanem lélekben azonosulva a költővel, megtalálja a szöveg mögötti drámai élmény zenei kifejezését és ilyenformán a szöveg, zene és a színpad hatóelemeinek együttes varázsában éli át a drámát.

Wagner zenedrámái mindemellett mégsem lesznek alkalmasak ilyen irányú interpretációra, mert az ő „Gesamtkunstwerk“ elképzelése túlságosan a korabeli naturalista színpadi irány függvénye és a drámai tartalom nála úgy akusztikai, mint optikai szempontból a naturalisztikus színpadi stílus megjelenítési formáiba lényegült át.

E tanulmányban elmondott elméleti tétélekkel kapcsolatban külföldi operakarmesteri működésem folyamán többször volt alkalmam gyakorlati kipróbálásukra is kísérletet tenni, amikor valamely általam zeneileg előkészített produkciónál — a rendezővel egyetértve — egyes jelenetek színpadi megjelenítését is magam irányítottm. Az előadás után nagyon tanulságos volt a közönség egyes tagjainak véleménye, akik egyértelműleg úgy nyilatkoztak, hogy a szóbanforgó jelenetek alatt egyébként laza és könnyen megszakadó kapcsolatuk a színpaddal egyszerre — előtűnik nem teljesen érthető okból — szorosra vált és figyelmeiket valami erő állandóan és intenzíven a színpadra irányította. Ezek a beszámolóik megerősítettek abban a meggyőződésemben, hogy a fenti elvek megalkuvás nélküli keresztülvitelével az operai műfaj igen bonyolult élmény-átviteli esetében is módunkban áll a drámai tartalmat töretlen intenzitással, lobogó erővel átéreztetni a szemlélővel.

Váradi László

Bartók és Kodály*

A magyar népzene a legújabb időkig olyan volt, mint egy elvarázsolt tiúndérkirálykisasszony. Hamupipóke sorban élt, úgy bánt vele a sors, mint a gonosz mostoha, irigylen és brutálisan záródott el előtte a boldogulás útja... Mindaz a formagazdagság, melódiabőség, ritmusváltozatosság, ami a magyar népzében évezredek óta felhalmozódott, veszendőben volt, kallódásnak indult. Valamikor a középkori krónikaíró megvetette a nép csacska meséit, miket, ha feljegyez, nagyobb értéket ör-

zött volna meg krónikájánál. Egy évezreden át nagyjában ugyanígy volt a népzennél és a népdallal. Létezését természetesnek, sőt szükségesnek tartották, mint akár a fű zöldelését, de megvetették vagy legalább is nem sokra becsülték. Ez elnyomott helyzetben mégis, mint súly alatt a pálma, csak nőtt, fejlődött, terebélyesült a zene, a dal, a néplelek gazdag televényéből. Fejlődött, terebélyesült, egészséges, gyönyörű virágokat termett, s mégis gyökereire fejsze vetetett, pusztulás előtt állt. A múlt században meginduló társadalmi erjedés, a városiasodás folyamata letompította a népi élet eredeti színeit, a népköltészet elől elszívta a napfényt és a levegőt. S minden szépsége, lelki gaz-

* Június 8-án, a szegedi Dóm-téren rendezett Eneklő ifjúság hangversenyén elmondott bevezető.