

Király László

Modern operák 1956-ról

Több napos eseménysorozattal emlékezett meg a Magyar Állami Operaház az 1956-os forradalom és szabadságharc 60. évfordulójáról. Ennek keretén belül került bemutatásra Einojuhani Rautavaara *A bányá* és a fiatal Varga Judit *Szerelem* című operája.

A finn zeneszerző – aki 2016 júliusában hunyt el, életének 88. évében – Magyarországon kevéssé ismert, pedig hazájában élő klasszikusként tartották számon, a másik két „nagy öreggel”, Joonas Kokkonennel és Aulis Sallinennel együtt. Rautavaara nemzetközi elismertsége is igen jelentős, életművének egy része CD-ken is hozzáférhető. Ennek ellenére a magyar zenei lexikonokban nem szerepel a neve. Műveivel – a Rádióon kívül – nem sokszor találkozhat az érdeklődő. Ezért is nagy jelentőségű ennek az '56-os vonatkozású operájának magyarországi bemutatója. Ami egyúttal színpadi világpremier is volt, hiszen ez a kompozíció eddig csak félig szcenírozottan (1968) és koncertszerűen (2010) került előadásra.

A finn zeneszerző operájának kalandos története van. A komponista 1957-ben Svájcban találkozott magyar emigránsokkal, akik meséltek neki a forradalom eseményeiről. Ekkor hallott a bányában rekedt munkások történetéről is. Nem fogok visszaélni az olvasó türelmével, hogy olyan zeneműről legyen kénytelen hosszas szakmai fejtegetést elviselni, melyet sohasem hallott. (Megjegyzem: a 60. évforduló alkalmából a Rádió közvetítette volna a bemutatót. Annál is inkább, mert így egy fiatal magyar zeneszerző operai debütálásának is fültanúja lehetett volna a magyar közönség.)

Rautavaara egy alapítvány pályázatának felhívására kezdett dolgozni első operáján. A zsűri különdíjjal jutalmazta munkáját. A mű 1960-ban készült el, bár a szerző még 1963-ban is alakított rajta, mikor az opera tv-közvetítésére került sor Finnországban. *A bányá* nemcsak politikai, de filozófiai jellegű alkotás is. A zeneszerző maga írta a librettót, s eközben Sartre filozófiai műveit tanulmányozta, ami érződik is a darab szövegén. Azt mondhatnánk, hogy a politikai témájú cselekmény tulajdonképpen csak ürügy a zeneszerző számára, hogy kifejthesse azon filozófiai nézeteit, melyek a Sartre felől érkező impulzusok hatására alakultak ki benne.

A darab cselekménye röviden: valahol Kelet-Európában az 50-es években a sztrájkoló bányászok letépik a „Bölcs Vezér” fényképét és kivezetik az udvarra a véresre vert Komisszárt. Egy pap türelmre inti őket. Simont, a hegyekből érkező egykori partizánt a lázadók vezérüknek választják, bár ő tudja, hogy a sztrájk nem vezethet eredményre, akár vállalja a feladatot, akár nem. Innentől kezdve a cselekmény kissé „elemelkedik” a valóságtól, azért, hogy a zeneszerző-szövegíró elmondhassa véleményét a választás szabadságáról, ill. a szabadság választásának lehetséges következményeiről. Mindezek a gondolatok különböző konfliktushelyzetekben hagyják el a szereplők száját. Ira, Simon párja kiszabadítja a megkötözött Komisszárt (vajon miért?) és táncba hívja őt. A kiszabadult Komisszár hátba szúrja Markót, az egyik bányászt, majd túsul ejti a nőt és a közben megérkező Simonra szegezi fegyverét, aki szintén fegyvert ránt. Ekkor hosszas filozofálás kezdődik, melynek során a Komisszár kifejti, hogy a bányászok tulajdonképpen nem tudnának élni a szabadsággal.

Vanha, az egyik bányász hozza hírrül, hogy a kormányerők áttörték a lázadók – az időközben felfegyverkezett bányászok – állásait. Kívülről lövések hallatszanak. Simon szabadon engedí a Komisszárt. A közben bekapcsolt rádióból kiderül, hogy a forradalmat az egész országban leverték. A bányászok együtt imádkoznak a Pap vezetésével (ez egyébként a legmeghatóbb, leghatásosabb jelenete az operának). Majd menekülésre fogják a dolgot, de Simon próbálja visszatartani őket, azzal, hogy ott a bányá mélyén legalább biztonságban vannak. A bányászok viszont fel akarják adni vezérüket, mert vérdíjat tűztek ki a fejére. Simon belelő a tömegbe, de a golyó a párját, Irát találja el. A bányá egyik fala beomlik és egy eddig nem ismert járat nyílik meg. A bányászok azonnal megindulnak ezen az úton, mert úgy gondolják, hogy annak végén esetleg a szabadság vár rájuk. A Komisszár lép a színpadra, mögötte fegyveresek. Egyenesen Simon felé tartanak és átszúrják szuronyukkal a férfit, majd a

bányászok után indulnak. A Komisszár a színen marad, és hosszan világít elemlámpájával a nézők szemébe. Ez a színpadi gesztus érzékelteti a fanatikus, elnyomó rendszer gonoszságát. A zene hosszas elemzése helyett – a nem muzsikos olvasó kedvéért – le kell írnom néhány szóval a modern opera történetét. Puccini halálával tulajdonképpen véget ért az a zenetörténeti folyamat, amely Monteverditől Verdiig tartott. A 20 századi operában nincsenek zárt áriák, könnyen megjegyezhető dallamok. A Schönberg által kezdeményezett 12-fokú technika (dodekafónia) eltüntette a zenéből a gravitációt, ami a hangokat füllel hallhatóan egymáshoz kapcsolta. A legtöbb mai zenehallgató még most, a 21. század második évtizedében sem képes befogadni, ill. élvezni ezt a fajta zenét. Kész csoda, hogy Schönberg *Mózes és Áronja*, Alban Berg *Wozzeck* és *Lulu* című operái repertoáron tudtak maradni. Ezeket a ma már klasszikusnak számító operákon kívül persze születtek értékes művek, de megkapaszkodniuk az operaszínpadon nem nagyon sikerült. Rautavaara operájának van esélye arra, hogy időnként felhangozzék különböző dalszínházakban. Nem csak politikai témája miatt, hanem a zene kifejező ereje és karakterteremtő képessége okán is. Megjegyezhető, fűtyülhető dallamokat persze ebben a műben is hiába keresünk, de a szerző – a dodekafon technika ellenére, ahol bizony sokszor nem az alkotó, hanem az ún. „Reihe” vagy „seria”, azaz a mű zenei anyagának alapjául szolgáló 12-fokú hangsor az úr – virtuózan és szabadon bánik a saját maga által kordába szorított zenei anyaggal. Elhitei a hallgatóval, hogy amit éppen hall, az dráma, líra, esetleg meditáció. Jó dramaturgiai érzékkel kezeli a feszültségeket és azok feloldását. Tudja, hogy egy bizonyos anyag meddig tart és a feszültségek után pihenőket iktat be, tehát a zene „lélegzik”. A kompozíció zenei anyaga egységes, stílárisan is végig ugyanabban az esztétikai mederben tartja a szerző a folyamatot. A tonális felületek az állandó talajtalan lebegés közepette pihenőt kínálnak a hallgató fülének. S mint már fentebb utaltam rá, maradandó emlékként viheti haza a néző az opera 3. felvonásának elején a kóruson felhangzó, korálszerű imádságot, valamint a felvonás végén, a bányászok menekülése közben hallható szépséges zenekari hangzást.

Több mint fél évszázaddal később – a posztmodern korszak idején –, 2016-ban keletkezett a fiatal – ámbár pályakezdőnek nem tekinthető, hiszen komoly szakmai sikereket maga mögött tudó – magyar zeneszerző, Varga Judit operája, a *Szerelem*.

Bátorságra vall, ha egy fiatal – vagy akár idősebb – zeneszerző olyan témához nyúl, mely már egy másik műfajban – esetünkben az irodalomban, ill. a filmben – szinte klasszikussá vált. (Déry Tibor novellája, Makk Károly filmje, úgy gondolom, közismert, ezért a tartalom bemutatásától eltekintek.) Ezt a lépést az indokolhatja, ha a zene hozzátesz az eredeti műhöz, megemeli azt és a saját eszközeivel új minőséget hoz létre. Varga Judit azt nyilatkozta operájáról: „egyenesen szárnyakat adott a témának”. Nos, ezek a „szárnyak” – nézetem szerint – nem túl magasra röpitették az alkotót, illetve a művet. Szögezzünk le egy tény: Varga Judit zeneszerzői képességeihez, szakmai felkészültségéhez nem férhet kétség. Technikai tudása, zenekarkezelése, hangszínfantáziája imponálóan magas színvonalú. Amikor kétségeimet megfogalmazom, ezt az operairodalom legmagasabb mércéjét alkalmazva teszem. Az újabb kori operák közül igen kevés van, amelytől „hazavihető” zenei emlékeket kaphatunk. Nincs ez másként Varga Judit művével sem. Az ún. „dallamok”, amik az új művekben a hallgató számára többnyire önkényes hangmagasság-váltogatásnak tűnnek, nem hagynak maradandó nyomot az emlékezetben. A *Szerelem* c. operában külön problémát jelent, hogy a szereplők időnként prózában szólalnak meg. Ez számomra nem mindig tűnt indokoltnak. (Ha prózai művekben a szereplők egyszerre csak dalra fakadnak, az érzelmi fokozást jelent. Ha operában beszélni kezdenek az addig énekelő figurák, az valamiféle különleges helyzetet kell, hogy jelentsen. Gyönyörű példák erre Szokolay Sándor *Vérnász* operájában a prózai megszólalások, melyek nagymértékben növelik a mű kifejező erejét.) Nem áll rendelkezésemre a *Szerelem* partitúrája, de kétszeri hallás után sem érzem indokoltnak próza alkalmazását. (Rautavaara operájában is vannak prózai részek, de ott mindig indokoltak, a kifejezést szolgálják.)

Nem lévén irodalomkritikus, nem szeretném minősíteni a zeneszerző által írt operaszöveget, de az én ízlésemnek nem felel meg az, hogy operaszínpadon emésztési végtermékeket és szexuális

szolgáltatásokra célzó kifejezéseket énekelnek, a közönség hangos derűltségétől kísérvé. Ha már a szövegnél tartunk, számos prozódiai hiba is előfordult a megzenésítés során. pl.:lova-gólok, kí-rály-nő, reggelii vonaattal, stb. A magyar prozódia szabályai szerint rövid magánhangzóra hosszú hangot, ill. hosszú magánhangzóra rövid hangot írni nem szabad, mert magyartalan. A „megcsalta” kifejezés zenébe ültetése során a szerző a „csalta” szóra helyez súlyt, hangmagassági kiemeléssel, holott ez esetben a „meg” igekötőn van az értelmi hangsúly.

Ami az opera zenei anyagát illeti, a zeneszerző nyilatkozata szerint is sokféle forrásból táplálkozó stílusról van szó, amit a komponista tudatosan vállalt. Nos, önmagában ezzel nincs baj, hiszen a posztmodern éppen arról szól: mindenféle gátlás nélkül egymáshoz illeszthetők a művészettörténet során felhalmozott kifejezőeszközök. A nagy probléma az, hogy mindezek a meglehetősen különböző stílusok e műben nem állnak össze egységes nyelvvé. Ami Rautavaara operájában a laikus hallgató számára is nyilvánvaló: egy fából faragott stílust hall. Ugyanez Varga Judit operájáról nem mondható el: a különböző hangzasképek mégoly virtuóz megvalósításuk ellenére sem alkotnak homogén zenei nyelvezetet.

Hallunk tehát Varga Judit művében olasz operaária-törödéket (Puccini: *Tosca*, Cavaradossi ária), minimál-repetitív zenét (Steve Reich, Louis Andriessen világa), véletlenszerűnek ható ritmikus hangzásokat (Lutoslawski-féle aleatória), diszsonáns hangfürt-csúszásokat a vonósokon (Xenakis, Penderecki). Az opera vége felé pedig már szinte simogatóan tiszta, tonális hangzásokat. Egy ponton Szöllösy András *Trasfigurazioni* című zenekari darabjának faktúrája is feltűnik: diszsonáns, mozgékony, fűvös anyagok alatt a basszusban szélesen elterülő tonális harmóniák színezik a hangzást. Látható-hallható tehát, hogy a zeneszerző tájékozott az utóbbi évtizedek zenéjében, és kiváló érzékkel valósítja meg az ezekben rejlő hangzáslehetőségeket. Számomra azonban úgy tűnt, ezek a zenei anyagok taszítják egymást, egyik a másikat szinte „lelőki” a színpadról. A hallgatónak sokszor kell átállítania befogadóképességének „ízcsatornáit”. Hogy a heterogenitás nem szükségszerűen negatív, arra jó példa John Adams *Nixon Kínában* című operája, melyben a legkülönbözőbb, térben és időben egymástól távol eső stílusok, zenei anyagok mégis szerves egységet alkotnak.

Ki kell emelnem az opera két olyan pontját, ahol a fiatal zeneszerző bizonyítékát adja lírai atmoszférateremtő képességének. A Feleség és az Anya rövid párbeszéde alatt váratlanul átforrósodik a zene és a két asszony fájdalomra rendkívül szépen jelenik meg a hangokban. (Az Anya hívja haza a Feleséget szülőfalujába, ő azonban úgy érzi, férjét meg kell várnia, mellette a helye.) Ugyanilyen szép zenei anyagot hallunk az Anyós monológja közben, amikor biztosítja a Feleséget fia hűségéről.

Ennél is nagyobb hatású az opera zárójelenete, a Férj visszatérése a börtönből, amint találkozik a gyászba öltözött Feleséggel, aki éppen anyósa temetéséről érkezik haza. A lírai szerelmi kettős egy pontján – meglepő, eleinte furcsának tűnő módon – a Feleség vallomását („vártam rád”, „mindig téged szerettelek”, stb.) átveszi a kórus. Néhány pillanat múlva azonban megérti a néző ezt a zenedramaturgiai gesztust: a szerelmi érzés kozmikussá táguul, mintha a csillagok visszhangoznának a Feleség férje iránti szeretetét. Ennek a megható finálénak a zenei anyaga szép harmóniákból épül fel és talán ez jelzi számunkra, hogy Varga Judit zeneszerzői pályája a későbbiekben magasra ívelhet. A hallgató pedig egy heterogén zenei anyagokból álló, sok tekintetben kívánnivalókat maga után hagyó színpadi mű katartikus befejezésének hangulatával a lelkében térhet haza.

Operáról lévén szó – mely kollektív műfaj –, az alkotókon kívül illik megemlíteni az előadókat, a rendezést, a díszletet, a jelmezeket, stb. Részletes elemző méltatás helyett örömmel mondhatom, hogy énekesek, karmester, zenekar, díszlet- és jelmeztervező, rendező – úgy érzem – egyképpen magas színvonalú munkát végzett: lehetővé tette számomra, hogy csak a művekre figyeljek, s ezt a figyelmet semmi nem zavarta meg.