



# Hevesi Sándor zenei tárgyú írásai

KÖZREADJA: KARCZAG MÁRTON

# HEVESI SÁNDOR ZENEI TÁRGYÚ ÍRÁSAI

Hevesi Sándor szakírói munkássága legalább olyan jelentős, mint színházvezetői, színésznevelői és rendezői életműve. Ez utóbbi rövid szakasza az a kétéves periódus, amikor az Operaházban dolgozott, intenzíven és mindenekfelett az opera műfajával foglalkozott. Míg a színházi előadások és a színészek hatása mulandó, az írásban rögzített gondolatok megmaradnak és évszázadok távlatából is olvashatók. Márpedig Hevesinek több mint negyven éven keresztül(!), 1896-tól 1937-ig hol sűrűbben, hol ritkábban jelentek meg zenei tárgyú írásai is, melyeknek egy része ma is izgalmas, gondolatébresztő és érvényes olvasmány. Zenei érdeklődésének (és így írásainak is) fókuszában Mozart áll, de emellett a legszélesebb spektrumot ölelik fel – az operett-től a pályakezdő Fischer Annie művészetén át az operák előadásának nyelvi kérdésééig.

Míg az 1960-as évektől több jelentős hazai kritikus munkásságát összegyűjtötték és publikálták, ez a feldolgozás Hevesi esetében korábban nem történt meg. A teljes anyag feltérképezése és rendezése majd-hogy lehetetlen feladat, hiszen a négy évtized alatt számos periodikában, a sajátja mellett több ál- és kódneven is (Hesperus, Hetes, h. s.) jelentek meg hosszabb-rövidebb publikációi. A jelenleg megtalált és már feldolgozott tetemes anyag azonban egyértelművé teszi, hogy a zenei íróként szinte ismeretlen Hevesi ebben a műfajban is a hazai legjelentősebbek közé tartozik, széles látókörű gondolkodóként pedig dr. Tóth Aladár és Jemnitz Sándor generációjának közvetlen elődje.

Több csendes periódus mellett két időszak volt, amikor Hevesi gyakran írt a zenés műfajról. Először operaházi főrendezőként érezte kötelességének, hogy – mint az egyik első 20. századi értelemben vett színházi dramaturg – a soron következő premierekről megossza koncepcióját a reménybeli közönséggel, valamint hogy rendszeres heti ajánlóival kedvet csináljon a műfajhoz. A második korszak akkor kezdődött, amikor az egykor kritikusként indult, majd színházi gondolkodóként is rendszeresen publikáló Hevesi, kikerülve a Nemzeti Színház igazgatói székéből és a Színiakadémiáról, ismét a tollhoz menekült. Incze Sándor (Stern Mór) (1889–1966), az 1912-es alapítástól 1938-as megszűnéséig a *Színházi Élet* főszerkesztője. A lap megszűnése után Amerikába emigrált főszerkesztő sietett a rendszeres elfoglaltság nélkül maradt Hevesi segítségére, amikor is megbízta azzal, hogy küldjön hetente a lapnak rádiókritikákat. Így hát 1933. október 1-jén új rovatot indított a *Rádió Világhíradó*, a *Színházi Élet* hetenként megjelenő rádió-újsága. A közel négy év alatt készült mintegy kétszáz írás alapján úgy tűnik, a törődött rendező szinte

minden nap leült a rádió elé és egy-egy kiválasztott adásról néhány sorban megírta a gondolatait. A beszámolók közül számos foglalkozik komolyzenei témákkal.<sup>1</sup> Hevesi rovata először négy, majd egyre fogyatkozva az utolsó évben már csak egy oldalon jelent meg, végül minden beharangozás nélkül az 1937. július 24-i hét után megszűnt.

A korabeli újságcikkek helyesírását a maihoz közelítettük, többnyire meghagyva a szerzők egyéni nyelvére és az akkori nyelvéllapokra jellemző sajátos írásformákat.

## A magyar opera

(Hesperus, *Magyar Génusz*, 1896. március 22., 204-205. oldal)

A főváros színházjáró közönsége roppant érdeklődéssel várja a legújabb magyar operának, Hubay Jenő *Falu rosszájának*<sup>2</sup> bemutató előadását. Ennek az érdeklődésnek kettős az oka. Első sorban is Hubay a *Cremonai hegedűsben* igazi zeneszerzői tehetséget árult el, s akkoriban csak azt sajnáltuk, hogy a jeles szerző nem magyar tárgyon próbálta ki az erejét. Annál kellemesebb meglepetés volt ránk nézve az a hír, hogy Hubay második operája már egészen hazai talajon mozog s a szövegkönyv egyenesen a legjobb népszínművünkből készült.

Néhány esztendővel ezelőtt talán még megütközést keltett volna, hogy valaki népszínműből írjon operát, de ma már ezt egészen természetesnek találjuk. A legújabb nagy sikerű operák ugyanis valamenynyien népszínművek. Mascagni *Parasztbecsülete*, Leoncavallo *Bajazzói*, Smetana *Eladott menyasszonya*, Kienzl *A bibliás embere* elől járnak a példával arra nézve, hogy a népies tárgyak feldolgozása a közönségnél nagy méltánylásra talál, a min egyébként nincs semmi csodálni való. A wagneri irány nehéz termékei után mindenki megáhitozott a könnyebb fajta, dallamos operák után. Íme, a jeles Goldmark legújabb operája szintén Dickens egyik népies, igénytelen beszélye után íródott. Az opera – úgy látszik – vissza akar térni az egyszerűség és a dallamosság forrásához és ennek a visszatérésnek csak örülhetünk.

<sup>1</sup> A periodika korántsem lehet fel teljesen az Országos Széchényi Könyvtár törzsanyagában, az 1935-ös év például teljesen hiányzik, így tehát számos további Hevesi-cikk is lappang még. A meglévő anyag lelőhelye: <https://epa.oszk.hu/03700/03752>

<sup>2</sup> A *falu rossza* ősbemutatója 1896. március 20-án volt az Operaházban, ahol Hubay Jenő operája hét előadást ért meg.

Nekünk, magyaroknak kétszeres okunk is van az örömrre. Ettől az új iránytól joggal várhatjuk a nemzeti opera föllendülését. A magyar operaszerzők eddigelé csak nagyon is gyakran azzal a kifogással is éltek: hogy magyar operazenét írni fölötté nehéz, majdnem lehetetlen. A népies magyar zene nem alkalmazható a széles kidolgozásra, a nagy méretű kompozícióra és ehhez képest a magyaros motívumok művelése helyett inkább Wagnert utánozták. Pedig régebbi operairodalmunkban van néhány jelenség, mely sokkal jobb irányt mutat a magyar zeneszerzőknek, mint Wagner. Nem a kezdetleges magyar operákat értem, a Ruzitska-féléket, melyekben az opera műzsája még csak dadogni tud, de beszélni nem, hanem azt a könnyed, népies irányt, mely Doppler *Ilkájában* elég hatásosan érvényesül. Pár esztendővel ezelőtt felelevenítették ezt az operát s meglehetősen nagy sikere volt. Még erősebben érvényesül a nemzeti elem és a nemzeti felfogás Mosonyi Mihály *Szép Ilonkájában*, amelynek a föllelevenítését az opera igazgatósága már egyszer meg is ígérte. Természetes, hogy ezeken a műveken meglátszik az akkori irány hatása, s az ötvenes és hatvanas években keletkezett magyar operáinkon általában megérzik az olasz iskola hatása. Még Erkel Ferenc, a legjelesebb magyar operaszerző sem tudott szabadulni az olasz hatás alól, a mi nem is csodálható, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy ő nagyjából történelmi nagystílusú operákat írt.

Erkelnek különben van egy népies operája, melynek a szövegét Tóth Ede, *A falurossza* szerzője írta. A darab címe: *A névtelen hősök*. Előadták, de némely igazán szép részlete dacára sem tudott igazi hatást elérni. Úgy látszik, hogy kissé nehézkes volt a zene, nem simult eléggé a friss, tarka szöveghez, melyet érdemes volna újra megzenésíteni. Különben is *A névtelen hősök* csak egyoldalú Erkel Ferenc pályáján, aki inkább a drámai, mint a víg operához vonzódott. Későbbi zeneszerzőink is mint Császár és Sárosi nagy, drámai operákat írtak s nem lehetetlen, hogy a *Kunokkal* és *Atalával* találkozni fogunk az operaház millenniumi programjában.

Az olasz hatás után következett a wagneri irány befolyása. Erkel Ferencnek, az atyamesternek az utolsó munkáin már megérzik Wagner tanulmányozása. A nyolcvanas években keletkezett magyar operák mind erős wagnerizmust lehelnek. Ehhez képest a szövegkönyvekben is hiába keresünk magyar tárgyat és magyar környezetet. India, Afrika, Egyiptom és a világ valamennyi exotikus országa szerepel a szövegkönyvekben, csak éppen Magyarország nem. Ezek az operák, köztük Mihalovich és Farkas művei, csakhamar le is tűntek a játékrendről és a közönség nem is kíváncszott utánuk.

A kilencvenes években, azaz három esztendővel ezelőtt fordulat állott be a magyar operairodalomban. Ezt a fordulatot Mihalovich Ödön *Toldija* jelzi. A zenéje ugyan inkább németes, mint magyaros, de a szöveg magyar. Az indiai bráhminok, az afrikai szerecsenek, az olajberkek és a lótuszvirágok után *Toldi* egy lépés a magyar opera újjászületése felé. Ugyancsak a kilencvenes évek terméke a legjobb magyar

balett is: Szabados Károly *Viorája*. Farkas Albert [sic!]<sup>3</sup> *Balassa Bálint*ban nemcsak magyar tárgyat választott, hanem magyaros kidolgozásra is törekedett, s Hubay Jenő legújabb munkája már teljesen a népies magyar opera talaján mozog. Miképpen sikerült Hubay e legújabb munkája, az a premieren dőlt el.

Annyi bizonyos, hogy a magyar operairás a helyes útra tért, s fejlődése elé a legnagyobb bizalommal nézhetünk. Igaz, hogy a *Balassa Bálint* előadása után akadtak szkeptikus elmék, akik lázítottak a magyar operairány ellen, s azzal állottak elő, hogy az operából nem szabad népszínművet csinálni. Hiszen ezt senki sem akarja s legkevésbé az, aki az operairásra adta a fejét. Viszont azonban mi sem természetesebb, mint hogy a magyar zeneszerző magyaros operát írjon. A külföldet nem akkor utánozzuk igazán, ha német vagy francia irányban, hanem ha tisztán magyar irányban haladunk. Mert hiszen Delibes francia, Mascagni és Leoncavallo olasz, Smetana cseh, Kienzl pedig német operát írt a megfelelő nemzeti motívumokkal és sajátosságokkal. A magyar nemzeti operához sem kell egyéb – Börne szavait alkalmazva –, mint egy genialis zeneszerző, aki olyan magyar operát írna, amely nemcsak magyaros volna, hanem jó is. Azt hiszem, hogy ez a zeneszerző nem is fog késni sokáig, mert igen nagy szükség van rája.

### Színházi krónika – *Figaro házassága*

(Hoffmann Sándor, *Magyar Szemle*, 1899. október 8., 491. oldal)

Az ember akár egy Operaházba képzelhette magát a *Figaro házasságának* előadására. Soha a rokokót bájosabban kottába nem tették, mint Mozart az ő *Figarójában*. Itt minden finom, könnyed, gyöngéd, illatos. Nem lehetett ráismerni abban a züllött előadásban, ahogy az Opera bemutatta. Stílszerű, mozarti csak Ábrányiné Cherubinja volt, de, fájdalom, hanganyag dolgában itt is van kifogásolni való. Sz. Bárdossy Ilona énekelte Zsuzsit.

<sup>3</sup> Helyesen: Farkas Ödön.

**Színházi krónika – A kovácsok sztrájkja**

(Hoffmann Sándor, *Magyar Szemle*, 1899. október 15., 503. oldal)

Az Operaháznak van egy tradíciója, az tudniillik, hogy október 4 én, a király nevenapján mindig új darabot ad. Két évvel ezelőtt az új darab háromfölvonásos volt, egész estét betöltő, tavaly már csak a két-fölvonásos *Briseis*<sup>4</sup>, az idén, ah, az idén érje be ő felsége egyfölvonásos darabbal is, hiszen a szerző úgysis bécsi, valami Beer úr<sup>5</sup>, akinek a neve aligha fog többé az Operaház színlapjára kerülni.

*A kovácsok sztrájkja*, mint már a címe is elárulja, Coppée ismeretes verséből készült, mely kissé szentimentális és kissé banális. Ez a választás, azt hiszem, szerencsétlenebb alig lehetne. A modern olasz zeneszerzők: Mascagni, Puccini, Leoncavallo szöveg dorgában nem lépték át azokat a határokat, melyek a zenét és irodalmat elválasztják. Szöveggönyvükben mindenütt dominál a líra, s ebből az operát nem is lehet kiszabadítani. Beer úr azonban a szociális kérdést viszi bele a zenébe. Kottára teszi azt, hogy az ágyiruha nem ér tíz garast, hanem csak hatot. Ez nevetséges dolog. Ami Léon Viktor szövegében modern, az nem zenei, s ami zenei, az nem tartozik a szöveghez, hanem beléje van erőszakolva. A drámai mag az egészben mégis csak az, hogy munkába álljanak-e vagy ne, éhezzenek tovább vagy ne – s ezt zeneileg földolgozni nem lehet.

Tehát már a szöveggönyv igen kedvezőtlen világot vet a zeneszerzőre. Isten kegyelméből való zenész hozzá sem nyúl az ilyen szöveggönyvhöz. Beer úr azonban, úgy látszik, azok közül a komponisták közül való, akik ha egyszer föltették magukban, hogy operát írnak, hát mégis írják s akármilyen szöveget adnak is a kezükbe, az nekik tökéletesen mindegy. A hatvanöt perczig tartó operát csöndes rezignációval hallgatja végig az ember. Sehol sem botránkoztat meg s egy pillanatra sem forgat ki egykedvűségünkből.

<sup>4</sup> 1898. október 4-én a *Carment* játszották.

<sup>5</sup> Max Joseph Beer (1851–1908), osztrák zeneszerző, akinek *A kovácsok sztrájkja* című műve 1899-ben öt előadást ért meg az Operaházban.

**Az évad végén – Színigazgatók**

(Hoffmann Sándor, *Magyar Szemle*, 1900. július 8., 322-323. oldal)

Káldy Gyula és gróf Festetich Andor nincsenek többé, az Operaház és a Nemzeti Színház új éra küszöbére ért, de az Operaház jövőjében nincs mit remélnünk. Mészáros Imre kinevezése nem érteti meg velünk Káldy Gyula eltávolítását, szellemi nívójuk és művészi jelentőségük között nem látjuk a különbséget. Mészáros Imre újólág csak az a direktor típus, amelyet már Káldy is képviselt. Mészáros Imre is csak véletlen-igazgató, alkalmi direktor, akinél száz hivatottabb ember akadt volna Budapesten az Operaház igazgatói állására. Eddigi működése ugyanannak a krajczáros, vagy filléres igazgatónak mutatja, aki volt Káldy. Szétrepült a hír, mily eréllyel lép föl a kisebb zenekari tagokkal és kóristákkal szemben, mily kemény rendszabályokkal fogja őket reformálni. Nem tudom, hogy a portás, inasok, jegyszedők és a lépcsőseprő személyzet körében minő életbevágó újításokat akar eszközölni, de sejtem, hogy e részben is tervez reformokat, s így – a napilapok nyelvén szólva – az Operaház jövő évadja módfölött érdekesnek ígérkezik.

**Színházi krónika – Az Operaház programja**

(h. s., *Magyar Szemle*, 1900. szeptember 9., 431. oldal)

Az Opera keveset ígér, de ne tekintsük ezt jó jelnek. Az Andrássy-úti műintézetben kincsek vannak, de a publikum azokat még nem láthatja, mert az intézetet rábízták egy hivatalnokra, aki úgy fogja adminisztrálni az operát, mint Flóra kisasszony az Üllői úton a tejcsarnokot. Az Opera igazgatója még csak ígérni sem tud. Új karmesterről szó sincsen, a régivel pedig nem mehetnek messzibbre, mint a Nemzeti Színház az ő rendezőivel.

## Színházi krónika – Az Operaház programja

(h. s., *Magyar Szemle*, 1900. szeptember 16., 443. oldal)

Múlt héten panaszkodtam amiatt, hogy az Operaház igazgatója programot sem adott. Vissza kell vonnom e panaszt, mert időközben megjelent a program. Kissé furcsa írás, az igaz. Az Operaház titkára még kevesebbet tud magyarul, mint a többi titkár és hajmeresztően fogalmazta meg a programot. Ez csúnya dolog és szomorú. Az Operaházban kell lennie legalább egy embernek, a ki tud magyarul, ha ez az ember nem az igazgató, legyen legalább a titkár. Széles Európában csakis nálunk lehetséges, hogy színházak irodáiból ily zagyvaságok kerüljenek ki. Hogy a zenekar tagjainak legnagyobb része cseh vagy német, ezt még elnyeljük, ha jól muzsikálnak, noha nem tudom belátni, micsoda kultúrmissziót teljesít nálunk az Operaház, ha nem szín-magyar. Az olyan magyar Operaház, melynek tagjai, énekesei és zenészei jobbra külföldiek: nem kultúrmisszió, hanem kultúrhazugság. Idegen operát sokkal olcsóbban tarthatnánk, ha csak arról lenne szó, hogy a budapesti közönség néha napján operát is lásson. Hívnánk egyszerűen olasz stagionékat, vagy meginvitálnók a berlini vagy drezdai operaház együttesét. Az ilyen vendégtársulatok még azt is megtennék a kedvünkért – ha ugyan kedvünk tellenék benne –, hogy betanulnának egy-egy magyar operát.

Hogy mégis tartunk Operát, nagy költséggel, tetemes áldozattal, ennek csakis az az értelme, hogy kell hajlék, a hol a magyar énekes-színészek, zenészek és táncosok helyet találjanak. A nemzeti Opera tehát nem frázis. Az Operaház nem is lehet más, mint nemzeti, mert ez az egyetlen cím, mely megokolta teszi fönntartását. Valamikor dicsekedtek azzal, mily magas színvonalon áll a Magyar Királyi Opera, mily kitűnő a zenekara, mily jelesek az előadások. Abban az időben volt ez, a mikor egy előadásban három nyelven énekeltek az Operaház színpadán s még a színpadon kívül sem beszéltek az Operában, csak németül. Az ilyen kitűnő Operából azonban semmi hasznunk. Az olyan Operaház, melyben nem saját művészi erőnk jut kifejezésre, fölösleges és vétkes pazarlás. Nem akarok túlzásba esni, vagy félreértetni. Nem azt mondom, hogy vendéjátékok sohasem legyenek. A vendégszereplésnek is megvan a maga haszna és jelentősége, de nem ott, ahol arra szükség van. Ez paradoxnak látszik és mégis természetes. Ahol azért kell vendégszerepeltetni, mert bizonyos szerepekre nincsen énekes; ott nem tettek egyebet, mint hogy hivatalosan kiadtak egy szegénységi bizonyítványt az intézet együtteséről. Vendégszereplést csak kétféle okból lehet megengedni. Vendégszerepeltetni kell azokat, akiket a színház szerződtetni akar s másodszor azokat a ritka, tüneményes művészeket, akiket állandóan megnyerni nem volna lehetséges, de akiknek művészete fejleszti a közönség ízlését. Az Operaházban dívott tömeges vendégszereplések egyetlen oka abban rejlett mindig, hogy igen sok, jelentékeny szerepre nem volt énekese a színháznak.

Arra azonban még eddigelé sem volt eset, amit az új igazgató helyez kilátásba. A karmesteri vendégszereplést értem. Ahelyett, hogy szerződtettek volna egy elsőrangú karmestert – akár a külföldön élő magyar karmesterek közül, – Richter Jánost hívták meg hosszabb vendégszereplésre. Szó sem fér hozzá, Richter János elsőrangú dirigens és nem volna kifogásunk az ellen, hogy első karmesternek szerződtesék, illetve visszaszerződtesék, mert hiszen valamikor tagja is volt már Operánknak. De vendégszerepeltetésének nincsen értelme. Szükségünk van egy első karmesterre, aki egységesen és tervszerűen járjon el a betanításban.

Budapest lakosságának létszáma után ítélve azt hihetné az ember, hogy az Operaház igen nagy látogatottságnak örvend. Németországban sokkal kisebb városok közönsége tölt meg sokkal nagyobb operaházat, mint a miénk. Igaz, hogy még a legsűrűbb látogatottság mellett is nagy deficitje volna Operánknak, mert a helyárak – a külföldiekkel összemérve – nagyon alacsonyak, a fönntartási költségek pedig nagyon tetemesek. Ebbe a deficitbe azonban belenyugodhatnánk, mert a sűrű látogatottság bizonyosága volna annak, hogy az állam nem hiába költekezik, pénzbeli áldozataival neveli és fejleszti – nemes irányban – a zenei érzéket és műveltséget. Fájdalom azonban, azt kell látnunk, hogy a közönség az olcsó helyárak mellett is inkább kerüli, semmint keresi az Operát, egyetlen színházunkat, mely legalább műsor tekintetében magas színvonalon áll s már természeténél fogva sem süllyedhet oly mélybe, mint a drámai színházak. Nem hiába újkori alkotás az opera s nem hiába esik fénykora a múlt század végére s a jelen századba. Felemás természete dacára is ideálisabb tartalmú és művészibb, mint a mai dráma, mely tisztán drámai, tehát művészi tekintetben valósággal elzüllött.

Az Opera fönntartása még áldozatok árán is indokolt, de csak az esetben, ha a budapesti Operaház valóban összefoglalása a magyar zenész- és énekes-erőknek, egy arravaló igazgató vezetése mellett. Az igazgatókinevezésnél azonban figyelmen kívül hagytak igen jeles zenészeket és művészeket s megtették igazgatónak Mészáros Imrét, kiről még jó barátai sem tudnak jobbat mondani, mint hogy jeles adminisztratív tehetség. Az adminisztratív tehetség jó a maga helyén, az Opera élére első sorban művészi egyéniség kell. Gróf Festetics Andor is adminisztratív tehetség volt s ahelyett, hogy rögtön a vidéki színészet főfelügyelőjévé nevezték volna ki, a Nemzeti Színház élére állították. Egyébiránt ne vágjunk elébe az évadnak. Különben is, mennél bizalmasabbak vagyunk az új igazgató iránt, annál nagyobb meglepetéssel és dicsérettel fogadjuk majd minden olyan ténykedését, mely bármi tekintetben is előre viszi a sok válságon átment magyar Operát.

### Színházi krónika

(h. s., *Magyar Szemle*, 1901. június 16., 287. oldal)

A francia operett restaurációja föltétlenül kívánatos a közönség zenei ízlésének és műveltségének szempontjából. Közönségünk e részben rendkívül hátramaradott. Németországnak vannak városai, melyekben nincs több kétszázezer lakónál s azok a városok eltartanak egy operát. Budapest lakossága innen-onnan megüti a háromnegyedmilliót s aránylag kicsi Operaházunkat sem tölti meg a tíz hónapos évadban. Operettszínházunk van azonban kettő, s zenei tekintetben ezek az angol operett divatja alatt erősen hanyatlottak. Ahelyett, hogy nevelnék a közönséget az operára, visszanevelik a legalsóbb fokú zenei élvezetekre. A színházak persze azzal védekeznek, hogy a közönség megszerette az angol operettet és más egyéb nem kell neki. Az igazság pedig az, hogy a színházak nagyon hamar beletalálták magukat az angol operettbe, mely több kóklerkedést kíván, mint hangot és zenei tudást. Az angol operettet nálunk elég jól adják, a finomabb és magasabb fajú operettet elég rosszul. A Népszínháznak nincsen sem igazi énekesnője, sem igazi tenoristája. A Magyar Színház e részben jobban áll, van egy igen jeles énekesnője Szoyer Ilonka, akivel Angot asszony lányának fölelevenítése is kitűnően sikerült s aki sikerre vitte az új operettet is, Audran Ikreit<sup>6</sup>. Ez a siker is bizonyítja, hogy igazat mondtunk, amikor azt állítottuk, hogy a közönségnek csak a rosszul játszott finom operett nem kell.

### A magyar kultúra körül 12. – Magyar zene

(H. S., *Magyar Szemle*, 1905. november 19., 379. oldal)

Mielőtt rátérnénk a magyar zene állapotára,<sup>7</sup> ki kell mondanom azt az elvet, a mely sok tekintetben vigasztalásunk lehet, hogy tudniillik úgynevezett „komplett kultúrák” nincsenek. Vannak sokoldalú kultúrák, a minő például a francia, az olasz, a német, az angol, bár ezek között komplettség dolgában a francia áll legelől, mert a franciának irodalma, művészete, ipara aránylag a legteljesebb, komplett kultúrának még az sem nevezhető. Majdnem hajlandó volnék azt hinni, hogy bizonyos egyoldalúság hozzátartozik a

kultúra intenzitásához és mélységéhez s kétségtelen, hogy itt faji okok is érvényesülnek. Az angol például született zenei antitalentum, az írnek és a skótnak ellenben van zenei tehetsége. Angol zeneirodalom és zeneprodukció azonban még akkora sincsen, mint magyar. De a zenének a hiánya az angol kultúrában nem von le semmit e kultúra kiválóságából és elsőrendűségéből.

Ámde ha összehasonlítjuk e kérdésben az angol és a magyar viszonyokat, okvetlenül arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a magyar zenei kultúra gyöngesége egészen más okokra viendő vissza, mint az angolé. A magyar nem antitalentum a zenében, sőt minden jel arra mutat, hogy határozott tehetsége van hozzá. Az exekutáló zenében világraszóló nagyságoknak volt bölcsője Magyarország, zenei csodagyermekeket is bőven szállítottunk a külföldi piacokra, sőt zeneszerzői tehetségek is elég sűrűn teremnek nálunk. Mi az oka mégis annak, hogy zenei élvezésünk úgyszólván a mai napig a legalsó fokon maradt s zenei élvezeteink kilencvenkilenc százalékát most is a cigánytól nyerjük – a kávéházakban.

A cigány nagyon furcsa eleme a mi kulturális életünknek, befelé csak úgy, mint kifelé. A külföldön úgyszólván megtestesülése annak a romantikának, a mely minket még mindig körülvesz s a melytől megszabadulni legfőbb kötelességünk volna. A külföld szemében legjobb esetben is „érdekes” nép vagyunk s ezt az érdekességet a cigány kitűnően szolgálja, míg másrészt értékesíti is, mert hiszen őt a külföld teljesen azonosítja a magyarral, míg a magyarokat cigányoknak hívja. A cigány zenei tehetsége kétségkívül ősi és eredeti, de merőben reprodukáló képesség, maga a cigány mindenütt asszimilálódott s a magyar cigány magyar zenét muzsikál, vagyis helyesebben szólva olyan zenét, mely ha külföldi hatások és kölcsönzések révén fejlődött is, de határozottan magyarnak nevezhető. Minthogy a cigány minden zenei tehetsége mellett is csak reprodukálni képes, ő azt a zenét, a melyet a magyartól vett, tovább fejleszteni nem tudta és nem is tudja. Vannak *geniális* cigányok, akik megíratnak, vannak köztük valóságos virtuózok, a kikben a századokon át hegedűhöz és vonóhoz szokott cigány-tehetség hatványozódik és összegeződik és szinte a csodával határos mesterségi tudást produkál, de alig akadt még cigány, a ki a magyar zenét csak egy lépéssel is előre tudta volna vinni. Így tehát, míg egyrésztől a cigány a gyönyörűségünket szolgálja és a hiúságunknak hízeleg azzal, hogy exekutálja azt, a mi a mi lelünkéből fakadt, másrészt megköti, megállítja, bilincsbe veri a magyar zenét s nem ereszti ki kezdetleges formáiból. Hozzájárul az, hogy a sovén magyarság a cigánynak ebben az alapjában véve mégis csak primitív muzsikájában (a muzsikálását nem nevezhetem primitívnek) látja a nemzeti zenének azt az ideálját, a melytől eltérni nem is eltérés, hanem eltántorodás volna. Súlyosbítja a helyzetet az a körülmény is, hogy a cigány, mennél szuverénebbé vált a magyar társadalom szívében, annál jobban kiszélesítette hatáskörét s lassankint a külföldi zene interpretátorává is lett a magyar glóbuson. Bizonyos, hogy a könnyebbfajta tánczenének különb interpretátorát keresve is alig lehet találni, de az is kétségtelen, hogy a mikor a magyar cigány a

<sup>6</sup> Edmond Audran (1840–1901) *Az ikrek* című operettjét 1901-ben mutatta be a Magyar Színház.

<sup>7</sup> Hevesi 1905-ös (tehát Bartók és Kodály megjelenése előtt íródott) véleménycikke a kultúrákról, fajokról, a magyar-, illetve a cigányzenéről mára erősen meghaladott és vitatható, nézeteit minden valószínűség szerint később ő maga is revideálta.

*Tannhäuser* nyitányát játssza, nem lehet őt nagyon komolyan venni. És míg egyrésről tagadhatatlan, hogy a cigány zenei kultúrája is nagyot emelkedett az idők folyamán, másrészt teljesen bizonyosak lehetünk aziránt, hogy a cigány-muzsikálás sohasem emelkedhetik a valódi, komoly kultur-muzsikálásig, már csak azért sem, mert a kávéház sohasem lehet hangversenyterem.

Világos dolog, hogy a magyar zenei életben a cigánnyal szemben egy másik szélsőségnek kellett támadnia, melyet a zenei kultúra reakciójának lehet nevezni s melynek természetesen kellett előállnia a tanult zenészek között, a kik csakis a külföldre járhattak iskolába s a kik az európai zenei fejlődésbe kapcsolták be magukat. Ennek az iránynak és törekvésnek legtipikusabb megjelenése a Magyar Kir. Zeneakadémia, ez a sokat gáncsolt és ócsárolt intézet, melyre már százszor rásütötték a hazafiatlanság bélyegét, és talán nem minden ok nélkül, de a mely intézet tudás és kultúra dolgában a mi viszonyaink között határozottan elsőrangú s nem tévesztendő össze az Országos Színiakadémiával, a mely viszont elmaradottság és ósdiság dolgában ritkítja párját.

A Zeneakadémiában fejeződik ki legtisztábban az az irány, hogy nekünk, magyaroknak, a kik hosszú időn át úgyszólván ki voltunk rekesztve az európai kultúrfejlődésből, most szorgalommal és iparkodással meg kell tanulnunk és el kell sajátítanunk mindazt, a mit az európai fejlődés produkált. Mi sem természetesebb, mint hogy az ilyen törekvés legalább egy időre háttérbe szorítja az úgynevezett nemzeti momentumokat, de vakság volna tagadni azt, hogy nemzeti zene is csak ez úton fejlődhetik. Mihelyest bekerül a zeneakadémiába egy igazi, nagy originális tehetség, azzal a tudással és kultúrával, a melyet az akadémiában elsajátít, olyan munkát fog produkálni, mely magyar és európai lesz egyúttal. Az utolsó évek tapasztalatai ez irányban fölöttébb biztatók, láttunk tehetséges embereket, a kik imponáltak a tudásukkal s e révén külföldön is megállták a helyüket. Az iskola nem adhat tehetséget és nem adhat originalitást; az iskolának az a feladata, hogy szárnyat adjon a tehetségnek, az pedig nem egyéb, mint hogy fölcsérélje őt azzal a technikai tudással, a mely az illető művészetnek mai európai színvonalán áll. Ezt a hivatását a zeneakadémia teljesíti is, s ezzel szemben meg lehet bocsátani neki, hogy nem elég nemzeti. Nem tehet róla, nem lehet az. Ez a kérdés már nem ő rajta fordul meg, hanem az egész magyar társadalmon, a mely a tehetségeket produkálja. A zeneakadémián sok az idegen elem, de ezek míg egyrészt kultúrát nevelnek a mi zenészeinkbe, másfelől nem foszthatják meg őket se magyarságuktól, se pedig eredetiségüktől. Az utolsó esztendő zenei föllendülésében egy Dohnányi, egy Buttykay feltűnésében része van a zeneakadémiai nevelésnek.

A zenei ideál természetesen nem lehet egyéb, mint: magyar zene európai színvonalon. Ehhez azonban föltétlenül szükséges, hogy a magyar közönség végre-valahára fölszabaduljon a cigány igézete alól,

becsülje meg a cigányt ezentúl is, gyönyörködjék benne ezentúl is a fehér asztal mellett, de ne lássa benne egyedüli és kizárólagos muzsikust. Őszintén szólva, a magyar zene jövője legkevésbé aggaszt. A zenei iskolázás meglehetősen divatos lett már nálunk is és bármit írnak is a novellisták a karmester-kisasszonyok zongorázásáról, zenei kultúra csakis ott fejlődhetik, a hol mindenki konyít valamit a muzsikához. Lám, a németnek nincs jó füle és általában sem valami muzsikális náció. Zenei kultúrája mégis a legelső, mert ott mindenki konyít valamit a zenéhez, vagy legalábbis rajong érte.

### Mozart

(Hetes, *Magyar Szemle*, 1906. február 1., 65-66. oldal)

Abban az időben, amikor az esztétikusok még nagyon lelkesedtek a párhuzamokért, Rafael és Mozartot szokás volt együtt emlegetni. Ezt a lelki testvériséget először Strauss Dávid<sup>8</sup> találta ki, utána még többen is kitalálták, és ma már szinte közhellyé vált, de azért nem szerencsésebb és értékesebb Strauss egyéb kitalálásainál, bár a pszichológiája nagyon érthető, ha meggondoljuk, hogy amikor a szabóskodó esztétika a nagy klasszikus piktorokt összeépítette a rokokó nagy zeneköltőjével, Rafael elismert fejedelme volt a képzőművészeteknek, sem Velásqueznek, sem Rembrandtnak nem kelt még föl újra a napja, s Mozartot, akiben a földre szállott égi harmóniák poétáját csudálták, nem tisztelheték meg jobban, mintha egyeseken Rafael mellé állítják, aki a földiséget fölidealizálta egészen a szférákig. Azóta persze nagyot fordult a világ. Strauss-ot elfeledték, de a hasonlata ott maradt az országúton, ahol annyian szedik a bölcssességek. Kijelentéséből közhely lett, amelynek még az a mentsége sincsen, hogy igaz. Mozartot ma épenséggel nem látjuk olyannak, mint Rafael, s különben is az ilyen olcsó párhuzamok, amelyek nagyon csábítják a fölszínes elméket, rendesen azt homályosítják el, ami a legegényibb, tehát a legértékesebb és a priori összehasonlíthatatlan. Rafael is fiatalon halt meg, Mozart is. Termékenységük, tehetségük, pályafutásuk talán rokonságba is hozható, s az is nyilvánvaló, hogy mindketten betetőznek valamit, Rafael a reneszánszt és Mozart a rokokót. Ámde éppen itt jelentkeznek egyúttal a nagy különbségek. Rafael akadémizálja Peruginóék irányát – egészen a konvencionális musig.

Rafael tehát a formák tökéletessége; nyugalma is a formák nyugalma. Mozart is átveszi a sima, finom, tiszta formákat s ő is szereti a tiszta munkát, de egyfelől megtölti valódi zenei tartalommal, másrészt

<sup>8</sup> David Friedrich Strauss (1808–1874), német író

par excellence drámai természetével eleven plasztikát ad nekik. Mozart tehát nemcsak befejező, hanem egyúttal újító. A késői Mozartban érezni már Beethovent, valamint, hogy a korai Beethovenben érezni még Mozartot. A második periódus Mozartjának nyugalma már nem a formák tökéletessége, hanem az akaratnak és szenvedésnek egyensúlya, amikor a nagy erők sakkban tartják egymást. A kortársak nagyon is érezték benne az újítót. Zelter úgy látja Mozartot Bachhal szemben, mint az antik, a klasszikai művészetet szemben a hollandusok realiztikus művészetével, míg ellenben a romantikus Schumann szemében Mozart az antik, a görög művész, Jupiter, aki nyugodtan mosolyog akkor is, amikor villámaint szórja. Manapság sokan vannak, akik Mozart szeszélyesen fonódó arabeszkjei között nem tudják meglátni az élővirágokat, akiknek Mozart csak a zenélő órát, a spinétet juttatja eszébe, a röpködő amoretteket, a régi bécsi szalonok intim úri világát s a hajporos fejeket – s Jakobi még azt írta Herdernek a *Don Juan*ról, hogy elviselhetetlen zene, s Giuseppe Sarti, a szaktekintély kijelentette, hogy Mozart tele van a szabályok és a fül ellen való vétségekkel s fölháborodott azon, hogy barbárok, akiknek semmi hallásuk sincsen, zenét mernek csinálni.

Hogy Mozart túlment a rokokón, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a rokokó világa nem értette meg őt egészen. Két korszak mezsgyéjén állott. A zene, mely a XVII. században az udvarok fényűzése volt, a XVIII. században az úri társaságok kedvtelése, a XIX. században demokratizálódott, mint a legtöbb művészet. Zártkörű társaságok helyett a nagy nyilvánosság lett a fóruma, az intim, puha szalonokból kiköltözött a nagy, hideg hangversenytermekbe. A zongora is ekkor alakult át intim hangszerből azzá az önálló instrumentummá, amelyből pár generáción keresztül kifejlődtek Bösendorfer szörnyetegei. Mozart benne áll ebben az átalakulásban. Részt vesz a zongora fejlesztésében s megkezdí az, amit Beethovennek csak folytatnia kellett. Mozart az első igazi, nagy virtuóz, aki gyermekkorától kezdve a nagyközönségnek játszik, vagy legalább a nagyközönségnek is játszik. És míg az öreg Haydn váltig azon kesergett, hogy az olyan génuszért, mint amilyen Mozart, udvaroknak és nemzeteknek kellene vetélkedniük: Mozartnak terhére volt, hogy egy udvar fizetett muzsikusa legyen, és habár II. József császár tisztában volt azzal, hogy Mozart sokkal többet ér, mint Clementi, Mozartnak küzdenie kellett az étellel. És ez a gyermeki lélek, amely súlyos anyagi gondok sötét árnyékában egyre mélyebbé vált – de mégis megmaradt gyermeknek s nem felejtette el azt az édes csengő kacajt, mely még százötven év után is olyan üdén hangzik a fülünkbe – ez a bájoló, virágzó fiatalság összetört a küzdelemben. Mozart előre megérezte a halálát s érezte azt is, hogy soha el nem dalolt melódiák kísérik őt a sírjába.

Boldogulásának, igazi érvényesülésének útjában állott az az olasz zene, amely művészi betetőzését éppen Mozartban nyerte. Ő ezekbe a formákba életet lehelt, az áriák és melódiák, mint drámai megnyilatkozások buzogtak elő az ő teljesen romantizált lelkéből. Mozart nem volt német, s a germán opera

Weberrel kezdődik s vele együtt a nagy harc a germán és olasz stílus között. De azért a zene-drámához igen nagy köze van Mozartnak, mert drámai zseni volt s csudálatosan tudta megszólaltatni embereit, s mindegyiket a maga módja szerint. Hogy micsoda drámai fantázia lakott benne, azt ki lehet olvasni egy kis dalából, a Goethe *Veilchen*jéből, amelyet megzenésített. Ezt a bájos kis verset előtte is többen megzenésítették s dalt írtak belőle. Mozart *Veilchen*je tökéletes kis dráma, olyan zenei megelevenülése Goethének, amely ma a programzene virágkorában is bámulatba ejt. Ebben a kis zenedarabban minden él: a tavasz, a pásztorleány, az ibolya – ez többé nem rokokó-világ, hanem halhatatlan viruló élet. Rossini meglátta Mozartban a nagy drámai zenészt, [Cosima] Wagner *Licht- und Liebes génie*nek nevezte Mozartot s ő is bámulta nagy karakterizáló és kifejező erejét. Hol az az új opera, mely karakterizálás dolgában vetekedhetik *Figaro* második fölvonásának fináléjával, ahol a zenekar viszi a dallamot, s a hét szereplő recitativójában csudálatos erővel fejeződik ki mindegyiknek a lelke?

A rokokó zenei formáit szétrepesztette a nagy titán, Beethoven. A szigorú formák széttörték Prométheusz szikláján. Az opera átfejlődött zenedrámává s Wagner egy bizonyos tekintetben végleges formát adott neki. Az olasz stílust kiszorította a germán, s az új olasz iskolán már német szomorúság ömlik el. Az olasz visszaveszi a némettől, amit egykor adott neki. A zenekar pedig... mi lett a zenekarból, mely Mozartnál sóvárgó emberi hangokon szólalt meg?

De Mozart még él. Nem mint kánon, nem mint a tökéletes formák mestere, nem mint a zenei csuda, akit kora bámult, hanem mint a nagy dramatikus – az ő eleven teremtményeiben. Aki szonátaiban a rokokó-formákból nem hallja ki a távoli dalok töredékét, nem látja a föl-fölcsillanó könnyes szemeket s nem érzi az örömében táncoló lélek édesen pajzán ritmusát; aki a dalokból nem hallja ki a tavaszi ujjongást, a csengő kacajt, nem érzi ki a könyvbe préselt ibolya és jázmin soha el nem szálló illatát: az is megtalálja az élő Mozartot az operáiban.

### Schumann Róbert (1810–1856)

(Hetes, *Magyar Szemle*, 1906. augusztus 2., 481-483. oldal)

E. T. A. Hoffmann, a legkülönösebb történetek írója, a legcsudálatosabb mesék kitalálója, az ígézetes, a megvesztegető borzalmasságok virtuóza, akit minálunk jobbadán csak Offenbach fantasztikus operettjéből ismernek, ez a kételkedő ember, akinek írói genialitása állandóan merész és megkapó zenei képzetekből

táplálkozott, azt a két világot, mely a romantikusok ideje előtt úgyszólván párhuzamosan haladt egymás mellett, s amelyekről senki sem hitte azelőtt, hogy valaha is összeérhetnek: a zenét és a literatúrát valami csudálatos módon összekapcsolta, száz meg száz titkos vonatkozással, amelyek azonban olyan elevenné válnak a novelláiban, hogy nem lehet őt olvasni – hallucinálás nélkül. A szél zúgását, a vizek csobogását vagy moraját, a madarak énekét, szóval a hangversenyző természetet a zene és a költészet ismerte már azelőtt, de Hoffmann minden tárgynak, minden anyagnak a hangját hallja, mintha csupa érző lelkek volnának; érti az üvegnek, a drótnak, a márványnak, a fának a hangját, finom differenciákat fedez fel köztük s úgy érzi, hogy a néma, mozdulatlan tárgyak mélyén hangok alusznak, amelyeket föl lehet verni álmukból, s e csodálatos rejtelmek révén fantasztikus és groteszk novelláiban Hoffmann úgyszólván előre megrajzolja azt a zenei literatúrát, amely jóval utána következett s még ezután következik.

Nem véletlen, hogy Schumann, az első igazán romantikus zene-poéta, akit eleinte Jean Paul inspirált (aki maga talán nagyobb inspirátor volt, mint humorista), később rátalált Hoffmannra s úgyszólván zenei illusztrációkat adott a nagy romantikushoz. Schumann maga is kétkü ember volt: író és zenész, csak hogy ő benne a zenepoéta volt a nagyobb s az író úgyszólván csak anyagot szállított a zeneszerzőnek és szélesítette és mélyítette a zeneszerző birodalmát. Schumann nyitja meg azoknak a zenepoétáknak a sorát, a kik zenészek és írók egyúttal, s a kiknek a típusa úgyszólván Wagnerben csúcsosodik ki.

Schumann a Hoffmann programja szerint való muzsikusz, tehát program-muzsikusz, ennyiben egy úton jár Wagnerrel, (akivel nem tudták igazán megérteni egymást) de máskülönben homlokegyenest ellentéte Wagnernek. A bayreuthi mester nagy méretű, drámai zenész, akinek nagy orkesztrumra és színpadra van szüksége, Schumann a nagy méreteket sohasem tudta igazán kitölteni, lelke mélyéig lírikusz természet, akinek igazi hangszere a zongora (hiszen még instrumentális műveit is zongora mellett komponálta), legfőljebb még egy énekhang és igazi műhelye egy meghitt, csöndes, homályos szoba. Majdnem ugyanaz az ellentét van köztük, amelyet Chopin, a zongora másik nagy poétája érzett önmaga és Liszt Ferenc között. Wieck Klárának, a híres zongoraművésznőnek (akit csak hosszas kálváriajárás után vehetett feleségül s a kiben a nő nem volt kisebb a művésznőnél) azt írja egyik levelében: „*Utolsó leveledben valami «jó helyeckérő» beszélsz, hogy ott szeretnél látni engem; – nem kívánok én magamnak jobb helyet, mint egy zongorát és hogy te légy mellettem.*”

Úgyszólván egy zongorába van zárva Schumann igazi világa, az, amely egészen az övé, egy rejtelmes, mélységes csudavilág, a melybe érdemes elzarándokolni. Jean Paulból és Amadeus Hoffmannból vett címek és fölírások igazítanak el ebben a világban, de ezek a címek igazán olyanok, mint az útjelzők, nem a tartalmat fejezik ki, csak irányt jelölnek, amit különben az is bizonyít, hogy utólag készültek. És ez a

világ a maga kicsi méreteiben igazán gazdag és eleven. Schumann maga mondja, hogy ami életben, politikában, irodalomban hatott rája, az mind zenei motívummá vált a lelkében s úgy kívánczolt megint kifelé, s egyik fiataalkori levelében írja, hogy gyűlöl mindent, ami nem igazi lelki szükségből fakad. Ez a kulcsa az ő zenei világának, amely romantikus olyan értelemben, hogy zenének és irodalomnak szinte talányos összeolvadásából született meg, hogy úgyszólván lelki magyarázata az életnek és a jelenségeknek, hogy nem műszabályos formákra törekszik, hanem lehetőleg impresszionista módra fejezi ki magát, hogy sírva tud fakadni egy semmiség miatt, hogy szereti a meséket s talányokat és szimbólumokat keres benne, s a következő pillanatban már az élet prózájának kellős közepében találja magát és ironikusan mosolyog – az ábrándjain. A romantikus művészet típusait sokan ma is még a Hugo Viktor drámáiban látják, azokban a durva teátrális alkotásokban, amelyek körül annak idején a nagy döntő harcok folytak. Az igazi romantikusok lírikusok voltak, mint Heine vagy Novalis; novellisták, mint Hoffmann vagy Tieck, s a legromantikusabbak zenepoéták voltak, mint Schumann vagy Chopin.

Schumann-nak már a második munkája a *Pillangók (Papillons)*, ez a múlt század húszas éveinek uralkodó divatja szerint táncos formákban írt zenei költemény bájos, könnyű ritmusaival, finom, érzelmes fordulataival, halk szerelmi sottogásaival s a végső akkordok szürkületi hangulatával egy sokredőjű, romantikus lelket revelált. A farsang – Schumann kitűnő táncos volt és nagyon szeretett táncolni – csakhamar visszatér a *Karneválban*, amely ma is sűrűn szerepel a virtuózok műsorában. Mennyi hangulat, mennyi finom mimóza-érzés, mennyi dévajság e tovasuhanó álarcos alakokban. Maga Schumann is ott van közöttük, mint kritikus és mint szerelmes, s fölbukkan a báli alakok között Chopin, akit annyira szeretett és becsült, minden viszonzás nélkül; Paganini, akinek ördögi technikáját Schumann átvitte a zongorára, ami azonban teljesen és igazán csak Lisztnek sikerült; ott van első menyasszonya, a cseh bárókisasszony, akivel a mátkasága máig is megfeythetetlen okokból felbomlott, s ott van *Chiarina* cím alatt Klára, a második, az igazi, az egyetlen. A kesergő és boldog szerelemnek milyen gazdag skálája, milyen új és egyéni akcentusok törtek föl Schumann lelkéből a várakozás, az aggódás és a reménykedés hosszú esztendői alatt. A 12-ik opusban van egy különös darab, amely berekeszti ezt a mélységes lírai sorozatot. Címe: *A nóta vége*, amely szilaj, tomboló jókedvvel és utóbb gyászos, nehéz akkordjaival valóságos szimbóluma az életnek. Erről a darabról írja Schumann a menyasszonyának: „*Amikor írtam, arra gondoltam, hogy víg nászünneplés a vége, de utoljára elfogott a fájdalom térted, és most olyan az egész, mintha esküvői harang és a lélekharang csendülne össze benne.*” Ez az igazi Schumann féle muzsika. A *Kinderszenen* című gyűjteményben megelevenedik a gyermek egész világa, amellyel Schumann úgyszólván megelőzte a literatúrát. Schumann kottáiban benne van mindenkinek a gyermekkora. Itt megint Hoffmann teóriája jut eszembe. Az erdei jelenetek némely darabja valóságos zenei Hoffmann, a *Kreisleriana* pedig már az etikettjével a nagy romantikusra utal. Schumann ezekben a nagy romantikus, a ki némaságokat old fel, bilincsbe vert

hangokat szabadít fel s hangot ad a szóval kimondhatatlannak. Itt igazolja igazán Hoffmann, hogy a zene a legromantikusabb művészet.

Ez a gyönyörűen kezdődött élet, ez a szépen megindult pálya, ha nem vezetett is a népszerűség ország-útján, de egyenesen a halhatatlanság felé vitt. Az esszenciája ennek az életnek, amely teljesen átszűrődött Schumann művészetébe, a szerelem volt egy olyan nő iránt, akiből művésznő létére is csudálatos, páratlan hitves és anya vált az ő Róbertje oldalán. Az ő szerelmük – amelyet egy szép levelezés is őriz – igazán gyönyörűséges történet s minden költészetnél költőibb, mert való. Az ő házasságuk a legritkább találkozások közül való és Schumann Róbertnél szerencsésebb férfi kevés volt a világon. És ennek az embernek java férfikorában kellett elpusztulnia a bonni örültek házában, ahol két esztendőt töltött. 1854. február 17-én, farsang hétfőjén titokban eltávozott hazulról s belevetette magát a Rajnába, hogy súlyos idegbajával ne kelljen tovább kínlódnia. Hajós legények kimentették a folyóból, de akkor már örült volt. Az orvosok azt mondták, hogy örökölt hajlamok és szellemi túlerőltetés volt a betegség oka. Egyik életírója azonban Grillparzernek ad igazat, aki éppen Schumannra vonatkozólag mondotta, hogy a művész, aki megőrül, harcban állott a saját természetével. Schumannra nézve ez annyiban igaz, hogy ő, aki az intim impresszionista formák nagymestere volt s nehezen hódított a hangversenyteremben, a nagy klasszikai formák kultiválásával akart utat törni magának, és az operairással is megpróbálkozott, de sikertelenül. Nagyszabású alkotásaiban is egy-egy csudálatos részlet az, ami megejti a hallgatót s a nagy lírai mélység. Schumann titáni harcot vívott, emberfeletti erővel dolgozott, s ezt a munkát a nagy nyilvánosság sem erkölcsileg, sem anyagilag nem honorálta. Lehetséges, hogy örültségének ebben rejtett a csirája.

Schumann ma sem a nagy nyilvánosságé. Ötven év telt el halála óta, s nagy értékére nézve ma már nem eltérők a vélemények. Dalait minden hangversenyen éneklik, s mégis azt mondom, hogy nem a nagy nyilvánosságé. A német határokat már régen átlépte, a tavasszal párisi művészek áhítatos lelkesedéssel ünnepelték a nagy mestert, akit se Brahms, se Wolf Hugo nem boríthatott árnyékba s mégis azt mondom, hogy Schumann ma sem a nagy nyilvánosságé. Töredékekbe, impresszionisztikus apróságokba, dalokba lehelt mimóza-világa csak ott elevenül meg igazán, az intim szalon puha, enyhe világosságában, ahol egy finomujjú zongorajátékos ül a hangszer mellett s ha nem is éppen Barbi Alice, de legalább egy gyöngéd, érző női lélek interpretálja azokat a dalokat, amelyeket Wieck Klára, a leggyöngédebb női lélek inspirált. Schubert, Schumann és Chopin éppen a legtitkosabb, legszemérmesebb vagy legsóvárabb megnyilatkozásokban nem a hideg lámpáktól és ékszerektől csillogó hangversenyterembe valók. Ők az intim lelkek gyönyörűségei, s különösen a két utóbbi a legtisztább és legigazibb romantikus, s muzsikájukba belesóhajtották, belesírták és belekacagták azt, ami a romantikában halhatatlan.

### A bayreuthi nyári színház

(Hevesi Sándor, *Élet*, 1912. augusztus 11., 1109-1011. oldal)

Bayreuthal szemben mindenki elfogult. Aki messziről látja, az újságok konvencionálisan émelgyős magasztalásain, vagy azokon a könyveken keresztül, amelyek családi, rokoni, vagy szűkebb családi körökből röppennek ki évről évre a könyvpiacra, a reklám szagát érzi Bayreuth körül s nem kíséri szimpátiával a Wagner-család működését. Sőt, mi több, az első érintkezés Bayreuthal, tehát az első tekintet a közelből csak az antipátiákat növeli. A régi őgrófsági város kirakataiból, amelyek javarészt csak a Festspielék alatt telik meg, egy nem éppen ízléses Wagner-kultusz harsog a gyanútlan vendég felé. A jóízű vendég legalább is kényelmetlenül érzi magát. Minek ez a túlzott erőlködés írásban és képben; ezek a rajzok, fotográfiák, medalionok száz meg száz változatban, amikor az a sok ezer meg ezer vendég magát a wagneri művet láthatja a színpadon egy hiteles tradíció minden erejével és szentségével? Utóvégre Wagner nem volt sem szent, sem mártír, akit a kegyeletnek és tiszteletnek ez a módja illet meg. Wagner a Festspielhausban délutánról-délutánra megelevenedik, munkái és tettei megismétlődnek, mire való tehát a kegyeletnek ez a túltengése és az illetéktelenségig menő megnyilatkozása?

Az első benyomás tehát Bayreuthban sem kedvező. Az ember igazolva látja az előlegezett elfogultságot s lelke mélyén igazat ad azoknak, akik Bayreuth közeli végét helyezik kilátásba; azon az ésszerű alapon, hogy most már Bécs, Drezda, de különösen München éppen olyan jól, sőt jobban adja Wagnert, mint Bayreuth, hiszen lám, még Hermann Bahr<sup>9</sup> is, aki felesége révén szellemi sógorságban van Bayreuthal, kénytelen beismerni, hogy aki a színpadi berendezés modern evolúcióján keresztülment s aki látta, hogy Gordon Craig, Roller mit produkáltak a színpadon, Bayreuthban akárhányszor kénytelen percekig a szemét behunyni, hogy az illúzióját meg tudja őrizni?

A Festspielhausban azonban, az első felvonás után ez a beigazolt elfogultság egy kissé fészkelődni kezd, s egy-két bayreuthi előadás után az ember megkönnyült szívvel beismeri, hogy tévedett, mert Bayreuth – mindezeket leszámítva – ma is egy nagyon jelentékeny művészi akarat és művészi siker, az előadások lekötik, foglalkoztatják, gondolkodóba ejtik a hallgatót, sok olyat revelálnak előtte, amit ilyen világosan és határozottan nem is látott; szóval a művészi munka és eredmény a legelfogultabb vendégnek is imponál (28 zongora mellett folynak csak a korrepetáló próbák) s nagy meglepéssel konstatáljuk, hogy Bayreuth nem is olyan bolondság és mi nem is vagyunk elfogultak.

<sup>9</sup> Hermann Bahr (1863–1934), osztrák író és kritikus, felesége Anna Bahr-Mildenburg (1872–1947), Gustav Mahler felfedezettje, korának egyik legkiemelkedőbb Wagner-szopránja.

Ez a túljózan állapot azonban nem tartós. A nagy nehezen kiküzdött elfogulatlansággal nem sokáig dicsekedhetünk. Mire *A Rajna kincsétől az Istenek alkonyához* érünk, Bayreuth alaposan „megfőzött” bennünket. Azt hiszem, a pesti zsargonnak ez a szava fejezi ki legjobban, hogy mi történt velünk. Még nem felejtettük el, hogy a kiérdemesült és finom van Dyck a *Parsifalban* úgy fest, mint egy 18 éves ifjúnak maszkírozott vén asszony, azt is tudjuk, hogy Feinhals olaszul is jobb Hans Sachs volt Budapesten, mint Hermann Weil<sup>10</sup> Bayreuthban; bámulattal gondolunk vissza Mahler nagyszerű színpadi reformjaira, de mindez elhalványodik, sőt elenyészik, minden kifogás elbúvik és minden ellenvetés meghúzza magát a sarokban, mert *A Rajna kincse* vagy *A walkür* egy hatalmas művészi élmény lesújtó és egyben fölemelő erejével hat reánk. Bayreuthnak is csak egy Schumann-Heinkje,<sup>11</sup> egy Mildenburgja, egy Mayrja<sup>12</sup> és egy Soomerje<sup>13</sup> van; egy tökéletes Wotan mellé nem tud ugyanolyan tökéletes Siegfriedet állítani, s a Bahr-Mildenburg megrázó Kundryja mellett meglehetősen vérszegény a Gulbranson Ellen<sup>14</sup> énekben oly kitűnő, de korban egy kissé előrehaladott Brünhildája. Schumann-Heink drámai dikciójához nem is az operaénekesnők között kell illusztrációt keresni. Csak a legnagyobb drámai színésznők rendelkeznek a kifejezés ennyi árnyalatával, csak a legnagyobb tragikusok érezték át úgy a végzet könyörtelenségét, mint ahogy az a nagyszerű asszony Erda, vagy Waltraute szerepében megérezékíti.

De miben rejlik akkor Bayreuth rendkívülisége? Ha a magánénekesek között ugyanolyan aránytalanságok vannak, mint más nagy operaházakban, mi akkor Bayreuth specialitása? Kiváló karmesterek, zenekarok, énekarok másutt is vannak, miben fejeződik ki tehát az a különbség, az a plus, amely Bayreuth létjogosultsága? A felelet nagyon egyszerű. Bayreuth rendkívülisége éppen abban áll, hogy ez az egyetlen hely, ahol Wagner nem rendkívüli, hanem természetes és magától értetődő. Ez az egyetlen színház, ahol Wagner nem hosszú, ámbár minden húzás nélkül adják, ahol sohasem lármás, sohasem fárasztó, sohasem túlzott, hanem belső és formai szépségével ragyogó, ahol sohasem zavaros, hanem minden jelenetében világos és érthető. Bayreuth éppen ezért rendkívüli, mert nincs benne rendkívüliség. Itt nem újat akarnak csinálni, hanem mindig újra megcsinálják, könnyen, sőt azt lehetne mondani, hogy könnyedén.

A bayreuthi Wagner-előadások tökéletesen megvalósítják azt a wagneri ideált, amelyet a legnagyobb színpadok is tökéletlenül hoznak: a teljes drámai egységet, a drámának való teljes alárendeltséget. A bayreuthi orkeszter csak a drámát szolgálja, éppen úgy, mint az énekes. A színpad és orkeszter forró és szoros ölelkezéséből csapnak ki itt a drámai lángok. A szöveg világossága és érthetősége itt olyan szigorú követelmény, hogy az énekes sohasem kiabál és a zenekar sohasem lármáz. Mindegyik szolgálni akar és ezért lesz mindegyikből úr. És azért nem fárasztanak itt a kétórás felvonások. A dráma sodra sohasem szakad meg s önkénytelenül magával viszi a hallgatót. A zenekar bársonyos simulékonyságát s rendkívüli alkalmazkodó képességét az orkeszter megépítésének, kettős fedelének, meneteles elhelyezésének szeretik tulajdonítani s kétségtelen, hogy a bayreuthi nyári színház ideálisan finom akusztikája nagyon előnyös, de azért nem tudom belátni, hogy sülyesztett zenekar nélkül is, a kellő árnyalással és tompítással, miért ne lehetne szövegnek és zenének azt a gyönyörű egységét megteremteni, amely Wagner életprogramja volt, egész működésének művészi kvintesszenciája s amely Bayreuthnak eleven tradíciója.

Wagner, aki félszázaddal ezelőtt kétségbeesve panaszkodott, hogy a német énekes nem tud játszani, megteremtette azt az iskolát is, amely a német énekest megtanította játszani, s ennek az iskolának ma is Bayreuth a neve. Ezért nem problematikus Bayreuth jövője. Színpadi tekintetben nem fog többé irányt szabni a német operai színpadoknak. Ez a kor úgy látszik lejárt. Maga Wagner Richard, mint rendező is újító és forradalmár volt a maga idejében; az ő színpadi reformjai korszakot jelentettek. Azóta a színpadi dekorálásnak egy teljesen új stílusa fejlődött ki (amelyet részben maga Wagner inspirált, amint ezt az Adolphe Appia nagyszerű könyve bizonyítja), amelyet Bayreuth csak nagyon félénken és óvatosan asszimilál, úgy, hogy ebben a tekintetben el is marad Bécs és München mögött. Ámde ez még nem minden, s ami a személyek beállítását és a dráma interpretálását illeti, Bayreuth ma is a legjobb iskola s úgy látszik, az is fog maradni. Hogy a jövő évben *Parsifalt* a profán színpadok is előadhatják, az nagyon keveset nyom a latban. Még az sem döntő, ha szebben és jobban fogják kiállítani. Bayreuthnak nem ártott az, hogy a *Ringet* mindenütt eladják s nem fog megártani, ha a *Parsifalt* másutt is előadják. Bécsben például nem is volna súlyos dolog, mert a bayreuthi *Parsifal* előadásának két oszlopa: Mildenburg Anna és Mayr a bécsi opera tagjai. De ez sem fog Bayreuthnak ártani. Mi változott meg Wagner halála óta? Wagner idején Bayreuth volt az előőrs, ma Bayreuth a tartalék. Akkor a hadak élén harcolt, ma a tartalék-erő, a forrás, amelyből a többi színház folyton meríthet. A látszat persze az, hogy Bayreuth a többi színháztól kapja az énekeseket. De ez csak látszat, mert mindig többet ad vissza, mint amennyit kapott. Egész Európában szállong egy legenda, hogy Wagner tönkreteszi az énekes hangját. Ez a legenda mindenütt valóság lehet – Bayreuthot kivéve. Itt a wagneri erő sohasem jelenti az erőszakot vagy az erőlködést, hanem

<sup>10</sup> Hermann Wilhelm Weil (1876–1949), német bariton.

<sup>11</sup> Ernestine Schumann-Heink (1861–1936) korának egyik legjelesebb altja.

<sup>12</sup> Richard Mayr (1877–1935), osztrák basszus, *A rózsalovag* első Ochs bárója.

<sup>13</sup> Walter Soomer (1878–1955), német basszus.

<sup>14</sup> Ellen Gulbranson (1863–1947), svéd Wagner-szoprán.

mindig az öntudatot és a meggyőződést. Bayreuth, amely Jean Pault<sup>15</sup> és Max Stirnert<sup>16</sup> szülte és Wagnernek menedéket adott, nem fejezte be művészi karrierjét s nem fejezte be addig, amíg Wagner Richard nagy-szerű energiája olyan elevenen él az örökösökben.

### A rendező a munkáról (A Királyfi és királylány premierje)

(Dr. Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1912., 281. szám)

Azt óhajtja, igen tisztelt szerkesztő úr, hogy mint rendező nyilatkozzam Humperdinck meseoperájáról, ami meglehetősen fogas kérdés, amennyiben a darabban nincsenek úgynevezett rendezési problémák, amelyeknek megoldására esetleg büszke lehetne a rendező. A legnagyobb technikai probléma: a libák, amelyek német színpadokon nagy fejtörést okoztak; de ezek nálunk kifogástalanul működnek és a vasárnapi főpróbán igen sok néző azon törte a fejét, hogy vajon elevenek-e vagy pedig műlibák. Az eleven libákkal az a baj, hogy nem lehet őket végszavakra betanítani, a műlibák ellenben rendesen nem keltenek illúziót. Szerencsére Kéméndy Jenő scenikai főfelügyelő olyan libákat állított be a színpadra, amelyek bármily eleven libával fölveszik a versenyt. Igaz, mindegyiket külön ember kezeli, s így a siker és a hatás csakis az emberek betanításán fordult meg, ami viszont nem nehéz dolog.

Ami magát a darab rendezését illeti, arról nem sok érdekeset mondhatok. Az operai rendezés egyszerűbb is, bonyolultabb is, mint a drámai rendezés – ahogy vesszük. Bonyodalmasabb annyiban, hogy többfelé kell figyelni, mint a drámában, egyszerűbb annyiban, hogy a zeneszerző sok olyat megmond, kijelöl, sőt meghatároz, amit a drámai rendezőnek ki kell találnia. Egy jól meginstrumentált opera tulajdonképpen magában foglalja a teljes *mise-en-scène*-t, csak nagyon oda kell figyelni az orkeszterre. Benne van minden gesztus, minden mimikai kifejezés, mégpedig nemcsak Wagner óta, mint ezt általánosan hiszik. A helyzet Wagner óta annyiban változott, hogy a zeneszerzők tudatosan és külön hangszínnel – tehát úgyszólván külön hangszerrel – fejeznek ki mindent, de a régi operák a maguk kicsi és szűk zenekarával is alapjában véve mindig a drámát festették alá, azt fejezték ki, s ezt maga Wagner is érezte, amikor a régi olasz operákra nézve is úgynevezett drámai, tehát folyamatos megszakítás nélkül való játéktílust követelt. A wagneri elv ma is teljesen ép és egészséges, s így teljes erőmből törekszem

<sup>15</sup> Jean Paul Richter (1763–1825), Bayreuthban elhunyt német író.

<sup>16</sup> Max Stirner (1806–1856), Bayreuthban született német államellenes filozófus.

arra a paradoxonra, amelyet állandó kontinuitásnak lehet nevezni és amely abban áll, hogy az operai játék éppoly folytonos és nuanceirozott, mint a drámai előadás, azzal a különbséggel, hogy az operai játék alapja nem a szöveg, hanem a zene. Annyival is inkább, mert a szöveg akárhányszor csak jelzés, vázlat, s a drámai élet csak a zenében feslik ki igazán, amire talán legjobb példa Bizet *Carmen*-je. Lát-hatóvá tenni mindazt, ami a zenekarból hallható, optikára hozni az akusztikát, gesztusban oldani föl a muzsikát, ez az operai *mise-en-scène*.

Az, hogy az operai rendezés a zenén alapszik, egyáltalán nem jelenti a szöveg másodrendűségét, sőt jó operai előadás nem lehetséges poéta és kitűnő szövegkiejtés nélkül. A zene az operában nagy egyesítő és nagy egységesítő, de ezt a föladatát nem teljesítheti, ha nem tiszta és világos az, amit egyesítenie kell: tehát a szó éppen olyan fontos, mint a gesztus, és nem ismerhetem el azt sem, amit általában hisznek, hogy Wagnerben fontos a szöveg, de a régi olasz operákban nem az, vagy sokkal kevésbé.

Az opera, mint hatványozott dráma igazi hatását csakis akkor érheti el, ha a színpadi akció és a színpadi szó, tehát a szöveg minden összefonódásukban is világosak maradnak.

Humperdinck operája, hogy az aktuális esetről is beszéljek, nagyon megkönnyíti a rendező feladatát, mert az orkeszter minden detailt kifejez: az első felvonásban a Hegedős<sup>17</sup> táncol, az utolsóban sántít; a Korcsmároskisasszony peckesen jár stb., mindez olyan pontosan és biztosan jelenik meg a zenekarban, hogy csak rá kell figyelni. Nem kell úgyszólván egyebet tenni, mint az orkeszter polifóniáját átültetni a színpadra, és ez az, amire törekszem.

### Az új Trubadúr

(Hevesi Sándor, *Világ*, 1912. november 16.)

Az új *Trubadúr* voltaképpen a régi, a legrégibb, az igazi *Trubadúr*, a Verdi-féle, amelyet már senki sem ismer. Verdinek ez a fiatakori és hallatlanul népszerű munkája egész Európában Hamupipőkéje volt az operaszínpadnak. Úgyszólván típusává lett annak a bizonyos olasz operának, amelyet hosszú ideig divatos dolog volt lenézni s amelyet Wagner nagy sikerei óta nem tekintettek drámának, hanem csak dalfüzérnek.

<sup>17</sup> A német eredetiben: Der Spielmann, az opera egyik főszereplője.

Pedig maga Wagner sem gondolkodott ilyen igazságtalanul az olasz operáról. Érezte benne a drámát, a szövegnek és zenének néha frappáns korrespondenciáját, s mennykövei annak a szerencsétlen színpadi praxisnak szóltak, amely a szöveget, a drámát, a szituációt teljesen lenyelte s értelmetlen kvodlibetet adott az opera helyett, amelyet különben maga Verdi is *dramma liriconak*, tehát zenés drámának nevezett.

Az igazság, amelyről az Opera mai repríze tanúságot próbál tenni, az, hogy Verdi *A trubadúr*ban csak ugyan zenés drámát írt s hogy drámai leleményesség és színpadi érzék tekintetében ez a munkája sem gyöngébb a többinél, amit különben élénken illusztrál az is, hogy még a virtuóz tenoristák sem tudták tönkre tenni, akikre pedig igazán ráillik a Hebbel szava, hogy a poéta beleiből csavart köteleken táncoltak.

*A trubadúr* nemcsak egy mozgalmas és pusztító félszázaddal küzdött meg diadalmasan, hanem a saját mostoha sorsával is, elhanyagoltatásával; még a csonkítások sem ártottak neki. A Wagneristák ma *A walkür* minden kottáját irgalmatlanul védelmezik s a húzások nélkül való Wagner mindenütt hódít. *A trubadúr*ból ellenben évtizedek folyamán olyan részleteket is kihagytak, mint Ferrando elbeszélésének második strófája (amely nélkül nem érthető a darab) vagy Luna és Leonóra duettje az utolsó felvonásban, mely a cselekmény egyik legszükségesebb és legkimagaslóbb része.

A közönség e kihagyások alapján egyszerűen konstataálta azt, hogy *A trubadúr*t nem lehet megérteni. *A trubadúr* érthetlensége valósággal humoros legendává lett, de a publikum még így sem mondott le róla. Szerette csonkán is, megfogyva is, értelem nélkül is, még abban a régi magyar fordításban is, amelyben a legnagyobb pátosz azt mondatja Leonórával, hogy: „*Légy boldog habozás nélkül*” s viszont a Grófot arra bátorítja, hogy „*Szív véremen lakozzál*”.

Nehéz elhinni, hogy *A trubadúr* ezt a törhetetlenségét egyedül a Verdi hatalmasan túlfűtött, zseniális zenéjének köszönhette. A nagyon népszerű és el nem csépelhető operák rendszerint a szövegükben is reprezentálnak valamelyes tipikus értéket, amely hozzájárul a halhatatlanságukhoz. *A trubadúr* a tipikus romantikus dráma. Véres, rémes, borzalmas történet, egy kotta alá helyezett Victor Hugo-i rémdráma, amelyet a zene emel művészi szférába, de amely tele van robbanó helyzetekkel, exaltált lírával, s amelyet frappánsan szimbolizál az az égre csapó hatalmas máglya, amely végig vonul a darabon s amely halálos ágya a rémdráma néhány fontos személyének. A vadságnak és a gyöngédségnek, a bosszúállásnak és az odaadásnak, általában a mindig végletekben járó érzésekről és szenvedélyekről sohasem írtak ennél jobb szövegkönyvet, s ahogy a fiatal Verdi ezt a végletességet, ezt a szélső kontrasztot kihasználja: az netovábbja a színpadra termett zenészerzői tehetségnek. Hogy milyen következetesen, szinte

mechanikusan jönnek ezek a szélsőségek egymás után, arra nézve igazán töméredek példával szolgálhatok. Leonóra az első felvonásban egy ábrándos áriával kezd, de amikor Inez le akarja beszélni a szerelméről, haragra gyullad és egy lángoló áriát énekel. Luna gróf, a kolostor udvarán elábrándozik, ellágyul s rögtön utána a legnagyobb szilajsággal tör ki. Manrico híres Strettáját megelőzi egy gyönyörű lírai ábrándozás, amelynek hangulata a *Szeptember végére*<sup>18</sup> emlékeztet s *last not least* a bosszúra szomjazó cigányasszonyban anyai gyöngédségek lappanganak s finom, melankolikus, lírai hangok ömlenek ki belőle.

Arról tehát szó sem lehet, hogy itt szöveg és zene között ne lenne meg a legteljesebb konformitás; és hogyha a tradíció (amelyet Gustav Mahler olyan találóan fordított le prózára) teljesen széttörte a zene és szöveg kapcsait, egy repríznek csak az lehet az értelme, hogy helyreállítja, vagy talán helyesebben szólva, újjá szüli az operát, mint egységes organizmust, mint *dramma liricot*, mint énekelt drámát. Ferrando tehát ma este nem egy közömbösen megvilágított teremben vagy pláne a palota kertjében dalolta el a cigányasszony históriáját (amely kulcsa az egész darabnak), hanem egy őrszobában, kétes, fantasztikus, vagy ha tetszik, rembrandti világításban, suttogva és remegve beszélte el egy csomó ijedten összebúvó babonás cselédnek és katonának, akiknek egy rémes ordításban fölszakadó ijedelme megüti a darab tónusát, ahogy Verdi előírta. Inez nem hagyta magára Leonórárt a legnagyobb kétségbeesésben (mert valamikor a primadonna ott szólóáriát akart énekelni), Manrico nem ugyanolyan pózban esküdött szerelmet Leonórának, mint bosszút a gróf ellen és a vetélytársak nem a színpad két oldaláról énekelgettek egymásnak, amikor a szöveg egészen mást mond és a zene egészen mást követel. A kórus éneklő és aktív tömeg, nem glédába állított dalárda, a dekorációk a maguk hatalmas masszájukkal, nagy felületeikkel, fantasztikusan világítható tagoltságukkal ugyanazt a romantikát illusztrálták, amelyből a szöveg született és amely Verdi zenéjét inspirálta.

Az idén lesz száz esztendője, hogy Verdi született, az az operaszerző, akinek eddig a legtöbb jutott az eszébe. Németországban már hónapok óta egy Verdi-reneszánszt sürgetnek, amire nálunk sem lehet kisebb szükség. Az Operaház *A trubadúrral* nyitja meg a maga új Verdi-ciklusát, hogy tőle telhetőleg ünnepelje az operai színpad legnagyobb trubadúrárt, mert ennek a szónak az eredeti jelentése az, hogy KITALÁLÓ és ebben a tekintetben Verdivel csak nagyon kevesen vehetik föl a versenyt.

<sup>18</sup> Hevesi itt Petőfi versére utal.

**Az új *Trubadúr* – az Operaház mai reprízéhez**

(Dr. Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1912., 319. szám)

Egy Sardou-féle darabban<sup>19</sup> valaki nagy lelkesedéssel beszél egy gyönyörű olasz operáról, amelynek a meséjét azonban nem lehet megérteni. Ez a gyönyörű olasz opera a *Trubadúr*.

Valamikor a premieren bizonyosan mindenki értette, mert a darab szövege vad, szilaj, hátborzongató, romantikus, de egyáltalában nem zavaros. Hugo Viktor sem írt ennél sokkal jobb darabokat, bár nagy költő volt és nagy író. Az a spanyol drámaíró<sup>20</sup>, akitől az olasz átdolgozó egyszerűen elhalászta a *Trubadúr* szövegét, Hugo Viktort utánozta, és nem sikertelenül. Hogy a 15-ik század elején a spanyol grófok jobban féltek egy bős cigányasszonytól, mint egy kis fegyveres hadtól, ez éppenséggel nem valószínűtlen, és a mai viszonyok között az sem lehetetlen, hogy e dús cselekményű darabbal egy szép napon találkozni fogunk a moziban, és akkor fogjuk csak látni, hogy milyen érdekfeszítő és idegizgató.

Az igaz, hogy a félszázados operai tradíció mindent kiölt és kiküszöbölt a darabból, ami drámai és hatásos volt. Az évtizedek folyamán a *Trubadúr* áriák, duettek, tercettek és *ensamblék* dallamos gyűjteményévé degenerálódott, úgy, hogy ma már alig lehet megérteni, miért nevezte a fiatal Verdi ezt az operát *dramma lirico*-nak, tehát zenés drámának. Pedig ebben az esetben is a fiatal Verdinek van igaza és nem az öreg operaházaknak, s amikor a Magyar Királyi Operaház a fiatal Verdinek ad igazat, szembehelyezkedik az operai tradícióval és a premierek módjára előkészített mai reprízével – mely nemcsak új díszleteket és új ruhákat jelent – dokumentálni akarja, hogy van ereje színpadi értékre váltani Verdi nagy zenei és drámai értékeit.

Az Operaház *Trubadúr*-repríze utat akar vágni az olasz opera reneszánsza felé, abban az irányban, amelyet Wagner is sejtett, amikor azt írta az olasz operák *mise-en-scène*-jéről, hogy egy drámai rendező sok olyat hozhat ki belőlük, amire a zeneszerzők egyáltalán nem is gondoltak. Verdire nézve ez a felfogás csak részben állhat meg, mert ez a zseniális drámai muzsikuszólván mindenre gondolt. Hogy az akkori színpad inkább a koncertszerűségnek kedvezett s nem tudta kiaknázni e zene összes drámai lehetőségeit, ez nem állíthat meg bennünket abban a törekvésben, hogy 1912-ben, tehát majdnem harminc esztendővel Wagner Rikárd halála után észre ne vegyük, és ki ne használjuk a színpadon Verdinek ama nagyszerű zenei gondolatait és kifejezéseit, amelyek eddig a partitúrában maradtak s nem tudtak fölhatolni a színpadra.

<sup>19</sup> Victorien Sardou (1831–1908), korának népszerű francia drámaírója.

<sup>20</sup> Salvatore Cammarano (1801–1852), olasz író, Donizetti és Verdi több operájának librettistája.

A *Trubadúr* új repríze ennél fogva *quantité négligeable*-nek<sup>21</sup> tekinti az operaházi hagyományt, s úgy állítja be az operát, mintha csak tegnap írták volna, s mintha Puccini volna a szerzője. Igaz, hogy Verdinél – különösen ebben az operájában – nem beszél minden instrumentum a maga külön nyelvén, ellenben az is bizonyos, hogy minden egyes áriának és melódiának megvan a maga különös, sajátos karaktere, mely teljesen összevág a helyzettel és az akcióval, és a mai repríz zenének és szövegnek, éneknek és akciónak ezt a teljes, organikus összekapcsolását keresi olyan mértékben, ahogy a régi olasz operára nézve még eddig nem próbálták.

A monumentális, nagy produkciókban festett díszletek, fantasztikus és lehetőleg lokális világítások, az új kosztümök mind azt a célt szolgálják, hogy a *Trubadúr* ebből a reprízből igazán úgy kerüljön ki, mint *dramma lirico*, aminek több mint félszázaddal ezelőtt a fiatal Verdi elképzelte.

A szereplők olyan ambícióval feküdtek neki e föladatnak, mintha igazán egy új művet kellene sikerre vinniök. Azok is, akik már sokszor énekeltek ebben az operában, nem riadtak vissza egy teljesen új szöveg betanulásától. Tulajdonképpen a nagy nehézség nem is az új szöveg megtanulása, hanem a réginek elfelejtése, ami pedig azzal is együtt jár, hogy egészen másfajta, sokkal részletesebb és precízebb játékot kell produkálni.

Nem annyira a teljesség, mint inkább a színházi pszichológia szempontjából a repríz visszahelyezi a *Trubadúr*ba azt a balettet, melyet Verdi a párisi premierre írt. A Táborjelenetben, amellyel a harmadik felvonás kezdődik, nemcsak szcenikailag igazolt ez a balett, de indokolja a szöveg sötét drámaisága is, melyet ez a vidám epizód igen hatásosan színez.

<sup>21</sup> Jelentéktelen tényezőnek, elhanyagolhatónak

## A muszka balett<sup>22</sup>

(Hevesi Sándor, *Élet*, 1913. január 12., 36-39. oldal)

Az Orosz Balett, amely már hatodik esztendeje járja a világot, a mai európai színpadnak egyik legnagyobb csodája. Hogy ez a csoda kivirulhasson, két homlokegyenest ellenkező, mondhatnám két mélységesen ellenséges erőre volt szükség: az abszolutisztikus és autokratikus orosz udvar tradicionális bőkezűségére és az orosz lelkekben és elmékben bujkáló és lappangó forradalmi érzésre, amely valóságos lázzal kapkod az európai kultúra új gondolatai után. Szükség volt egy százados udvari tradícióra, amely ápolta és kényeztette a régi balett formáit még akkor is, amikor Európában már kipusztult a francia-olasz balettművészet s a táncosnők már csak a színházi habitüeket érdekelték, de ugyanolyan szükség volt arra az új, forradalmi gondolatra, amely a legrégibb táncművészet márványba faragott vagy ércbe vésett emlékein gyulladt ki s amely odatört, hogy a régi táncművészet helyett egy még sokkal régibbet, más szóval egy új táncművészetet ajándékozzon az európai színpadnak. Miss Duncan – akiről az oroszok első táncosa, Nizsinszkij úgy beszél, mint a „geniális nőről” – minden európai metropoliszban táncolt és mindenütt rendkívüli sikerrel, de a lába nyomán nem kelt ki semmi, nem támadt fel semmi, mert nem volt miből és nem volt honnan. Miss Isadora Duncan, aki Amerikából jött és az ógörög táncot akarta feleveníteni, kitűnő szándékkal és kevés technikával igazán csak Oroszországban hatott, az ő nagy reformátori vágya Pétervárott és Moszkvában mehetett csak teljesezésbe, mert csak Oroszországban volt, virult még egy nagyszerű régimódi balett, amelyet meg lehetett reformálni; másutt ellenben már egyáltalában nem volt mit reformálni, mert nem volt balett.

Az oroszok, akik kitűnő táncosok és táncosnők voltak, egyszerre megértették Miss Duncant s már másnap jobban csinálták a dolgukat, mint az amerikai leány. Az itt járt Orosz Balettben Nijinska<sup>23</sup> vagy Piltz<sup>24</sup> kisasszonyok sokkal görögebbek, mint volt Miss Duncan, aki gyönyörűen gondolta el a maga reformját, de nem tudta igazán megvalósítani, mert nem volt tanult táncosnő. A forradalmi gondolatnak azonban forradalmi következményei lettek. A pétervári és moszkvai császári balettből kiváltak azok a táncosok és táncosnők, akiket megigézett az új táncművészet, s az aktuális helyzet az, hogy az Orosz Balett, amely Európa minden fővárosában mint művészi szennáció, sőt mint színpad-történelmi fordulat jelentkezett,

<sup>22</sup> A Gyagilev-féle Orosz Balett második budapesti vendéggátéka alkalmából 1912. december 27. és 1913. január 8. között kilenc estén szerepelt az Operaházban.

<sup>23</sup> Bronislava Nijinska (1891–1972), balettművész-koreográfus, Vaclav Nizsinszkij húga.

<sup>24</sup> Maria Piltz (1891–1969), orosz balerina.

Oroszországban jóformán ismeretlen. Azokat a baletteket, amelyeket London, Páris, Berlin, Bécs és Budapest közönsége annyiszor megtapsolt, a két orosz főváros közönsége még nem is látta: Pétervárt és Moszkvában, a császári operákban még egyre a régi balettet táncolják.

Az orosz balett művészi fejlődése három névben csúcsosodik ki: Petipa, Fokin, Nizsinszkij. Petipa volt a régi, öt és hat felvonásos baettek nagymestere, akinek a számára azonban egy Csajkovszkij sem röstellt balettet írni, mert Petipa, aki még nyolcvan éves korában sem adta fel a balettmesterséget, nagyon értett ahhoz a művészethez, amely a folytonos táncolásból, evoluálásból és csoportosulásból állott. Fokin, aki úgyszólván pár héttel ezelőtt vált ki a Gyagilev–Nizsinszkij féle társulatból, már az új idők embere, aki Miss Duncan inspirációjára és nyilván a saját érzései után is a régi balettet kiemelte a formalizmusából és eltáncolt pantomimikává fejlesztette. A Fokin táncosai színészek is, akik nem formákat, hanem érzéseket táncolnak, éppen úgy, mint az ógörög és római pantomimikusok, akik a „kezükkel tudtak beszélni”. Fokin azonkívül mindennek megkövetelte és megadta a stílusát. Megtalálta a táncban a görög vagy a keleti világ stílusát, a Biedermeier-világot és a 40-es évek romantikáját, táncba és mozdulatokba transzponálta Weber, Chopin és Schumann, és bámulatosan finom érzéket mutatott az iránt, hogy a zenét a tánc és a táncolhatóság szempontjából a legapróbb ízekre szedje.

A harmadik *étape* – Nizsinszkij, aki már öt évvel ezelőtt, 18 éves korában a világ első táncosa volt, s aki ma átvette Fokin örökét, hogy tovább fejlessze s a tánc művészetét egészen új utakra vigye. Tíz-tizenöt esztendő óta tömérdek kísérlet történt a táncművészet területén, de ez mind merő próbálkozás volt mindaddig, amíg meg nem jelent ezen a téren is a *genie*, akinek simán sikerül az, amin mások hiába törték az eszüket és hiába emésztették fel az erejüket. Nizsinszkij a Fokin iskolájából került ki s ezt mindennek előtt azzal árulja el, hogy kiváló, sőt rendkívüli színész. Párizsban eleinte ezzel kapta meg az embereket. Annyiféle embert és emberi jellemet tud ábrázolni, ahányat akar. Tragikus, komikus, szentimentális vagy groteszk, ahogy a szerepe kívánja. Mozdulatainak gazdagságával és szépségével semmiféle színész nem vetekedhetik. A régi olasz-francia vagy francia-olasz balettben különbséget tettek a tulajdonképpeni táncos és a mimikus között. Táncosnak azt nevezték, aki nagyszerű akrobata volt, de gyenge színész, mimikusnak pedig azt a táncost nevezték, akinek testi ügyessége nem érte utól a színészi képességeit. A Fokin-féle új orosz balett ezt a két típust összeolvasztotta, annyira, hogy nemcsak a *geniális* Nizsinszkij az, aki táncos és színész egy személyben, hanem a többiek is ilyen irányban fejlődtek s a társulat második férfitagja, Bohn épp oly kitűnő színész, mint táncos. A hölgyek közül Lidia Kjakst<sup>25</sup>, Piltz, Nijinska, Fjodorova is egyesítik a táncot és mimikát, az orosz balett ezért oly eleven és lelkes.

<sup>25</sup> Lidia Kjakst (1885–1959), orosz táncosnő, 1902-től jórészt Londonban élt.

Nizsinszkij azonban itt sem akar megállani, hanem a Fokin féle baletten és egy egészen új fajta művészetről álmodik, amelynek első kísérleteit Budapesten is bemutatta. Azt, amit ő akar, sem a tánc, sem a pantomimika nem fejezi ki többé. Nizsinszkij a mozgásnak, a mozdulatoknak azt a művészetét keresi, ahol minden egyes mozdulat jelentős, kifejező, sőt szimbolikus: ahol tehát egy-egy mozdulat mindent kifejez, tánc és arcjáték nélkül is, mert az arcjáték a színész művészetébe tartozik s az az új táncművészet, amelyet Nizsinszkij keres, nemcsak mozdulatokkal, hanem mozdulatlanságokkal is dolgozik s a nézőben azt a hatást kelti, mintha *bas-relief*ek elevenedtek volna meg előtte egy kis akció vékony fonalán. Az emberi testnek és testmozgásnak egy újszerű, tudatos stilizálása ez, amely nagyon is távol esik a régi balett akrobatamutatványaitól és zárt táncszámaitól.

Valószínű, hogy ez a nagy reform a balettnak csak kis részét érinti s hogy nagyobb kompozíciókban nem oldható meg. De bármi lesz is a jövője, annyi bizonyos, hogy ez a 23 éves táncos a színpadi művészet legfinomabb és legtisztább formáit keresi. Ahogy ma áll az Orosz Balett, a műsoruk öt esztendőnek nagyszerű fejlődését és folytonos gyarapodást és gazdagodást mutat. Műsorukban mindenféle balettet találni s ez oka annak, hogy a közönség egyforma érdeklődéssel, de nem egyforma megértéssel követi és honorálja egyes produkcióikat. Van egy balettjük, *A szilfidek*,<sup>26</sup> amelyet Fokin Chopin különböző szerzeményeire állított össze. A félórás balettnak semmi cselekménye, semmi meséje, az egész merő tánc, amelyet a balettkar Taglioni-féle hosszú fehér szoknyában lejt el, Nizsinszkijjal az élén. A 30–40-es évek édeskés romantikáját semmiféle korabeli festmény nem eleveníti meg előttünk olyan szépségesen, mint ez a „regényes álom”, amely egy holdfényes díszletben, hangulatos romok között játszódik le. Ez a régi balett, amelyet a tudatos stilizálás, csaknem azt mondhatnám, egy kis finom ironia tesz számunkra élvezhetővé, sőt kíváncsossá. Még tökéletesebb a Schumann féle *Karneválnak* baletté való transzponálása. Schumann híres farsangja már a zongorán is csupa apró jelenet, csupa változatos alak, mámorító tarkaság, s a Fokin koreográfiája gyönyörűen oldja meg a nehéz problémát, anélkül, hogy cselekményt erőszakolna bele a laza jelenetekbe és színészi fogásokra kényszerítené a táncosokat. Ebben a balettben Nizsinszkij az Arlecchino, tarka nadrágban, fehér ingben, amely kosztümöt Bakst a 17-ik századbeli met-szeteken találta meg. Nizsinszkij Arlecchinója a magával nem bíró, diadalmas fiatalságnak és jókedvnek a megtestülése, groteszk, bájos, elragadó és csupa ritmus. A jókedvnek ezen a fokán a tánc az egyetlen lehetséges beszéd és kifejezés. Annyira könnyű, sőt súlytalan, hogy fölötte lebeg az egész farsangnak. A test itt valóban labdája az érzésnek és az akaratnak.

A modern balettek, Stravinskytól *A tűzmadár*, Cserepuntól a *Nárcisz* már nagy elhajlások a régi balettől, s a különbség triviálisan kifejezve annyi, hogy ezekben a balettekben nem mindig táncolnak, csak olyankor,

<sup>26</sup> *Chopiniana* címmel 1965-től repertoárjára vette az Operaház is.

amikor az érzés vagy indulat bizonyos hőfokra jutott, a többi pedig csak ritmikus mozgás és mimika. Az is teljesen modern dolog, hogy a táncok nem zárt, kerek, befejezett számok, hanem úgyszólván észrevétlenül válnak ki a pantomimikából és szinte észrevétlenül hajlanak ismét bele. A balettnak ez a formája az, amelyet a közönség legkönnyebben ért meg, mert legjobban hasonlít a színdarabhoz, s a mozdulatok mind a meséhez kapcsolódnak s a közönségre mint illusztrációk hatnak. Az oroszok ezen a téren rendkívülit produkálnak, s az a jelenet, amellyel *A tűzmadár* kezdődik (a mesebeli királyfi megfog egy madarat, de azután szabadon bocsátja), szédületes koreográfiai fantáziára vall és tökéletes technikai tudásra.

És amint mondtam, a muszka balett fejlődése nincs még befejezve. Nizsinszkij stílustalan műfajnak érzi a félig drámai és félig táncos balettet is, és a stilizált mozgásnak folyton új és új lehetőségeit keresi. Ez a kiváló színész és táncos szabadulni akar a balettben a színjátszástól és a tánctól. *A rózsza lelkében*, amelyet mindenütt a legnagyobb sikerrel táncol, több tucat virtuóz ugrást végez, *A faun délutánjában* egyetlen egyet szökken. Hol fog ez a fejlődés véget érni. Ki tudja?! Annyi bizonyos, hogy a muszka balett, melynek intendánsa és vezetője Szergej Gyagilev, maga is ízig-vérig művészember, a balettnak egy egészen új korszakot nyitott és minden színpadi művészetet megtermékenyített – a szépség irányában. A barbár oroszok antik szépségeket támasztanak föl az európai színpadon, olyan módon, ahogy a művelt európaiaknak nem sikerült. Az oroszok a forradalmi szellemnek és az autokrata diszciplínának szerencsés párosításával érik el ezeket a sikereket. Eddig mindig azt hittem, hogy a franciák próbálnak legtöbbet, de úgy látszik, hogy a muszka balett a színpadi próbák tekintetében minden eddigi rekordot túlhalad. Ezek az emberek fáradhatatlanok. A lelkesedés kötelességgé vált bennük. Százszor adott darabokat újra meg újra próbálnak és folyton igazítanak rajtuk. Keveset beszélnek és sokat dolgoznak. Roppant szerények és rendkívül produktívek. És minden más európai vendégnél érdekesebbek és titokzatosabbak, annyival is inkább, mert a nagy íróikon keresztül nézzük őket, akik néha szintén megfoghatatlanok, mint maga Oroszország a nagy, a rejtélyes, a szent Oroszország, amelyről annyit beszélünk és oly keveset tudunk.

### Az új Hoffmann

(Hevesi Sándor, *Az Est*, 1913. január 19.)

*Az Est* azt a megtisztelő kérdést intézte hozzám, hogy mi újat hoz az Operaház *Hoffmann*-repríze. A kérdés annyival is jogosultabb, mert Offenbach e remekműve oly ismert és népszerű Budapesten, hogy egy új vagy éppenséggel újfajta beállítás talán igazolásra is szorul.

Az új beállítást ezúttal is a tradíció igazolja: ugyanaz a tradíció, melyet Mahler Gusztáv egy triviális és találó kifejezéssel „*Schlamperei*”-nak nevezett. Offenbach annak idején ezt a lelkéből szakadt munkáját „fantasztikus operának” írta, de miután a nagy operai színpadok nem nyúltak utána, a *Hoffmann meséi* operettszínpadokra szorult s ezek a maguk arányaihoz szabták a művet. Kiirtották belőle a fantasztikumot, a drámát, a zenei nehézségeket s amikor az operai színpadok leereszkedtek a remekműhöz, átvették egyúttal az operett-tradíció által szentesített formát, s így történt meg az a hallatlan eset, hogy a velencei felvonás óriási *clouja*, a hatalmas szeptett és finálé még a bécsi operaházban sem került színre s Budapesten is mind ez ideig ismeretlen maradt.

Az operett-színpadok nem respektálták sem a szövegíró, sem a zeneszerzőt. Az igazi *Hoffmann meséi* egy láthatatlan szellemkarral kezdődik a Luther pincében, amelyet csak egy árva holdsugár világít meg. E fantasztikus kezdet helyett a diákok lármájával – tehát egy merőben reális motívummal – intonálták a darabot. A szöveg világosan előírja, hogy a baba-felvonás egy laboratórium-szerű helyiségben, az Antónia-felvonás egy bizarr szobában történik. Ehelyett azonban a Spalanzani professzor lakását eddigelé egy pazar rokokó-szalonná reprezentálta, a bizarr szobát pedig a legjózanabb Biedermeier-stílusban állították színpadra, holott ebben a szobában a falon keresztül jár a doktor, és az énekel festmény-rámájából, mert ez az egész felvonás egy lázálom, egy igazi Amadeus Hoffmann-féle fantazmagória, amely a színpadtól a legnagyobb merészséget és bizarrságot kívánja meg.

De talán még ennél is fontosabb, hogy a színpadi tradíció eddigelé egyszerűen elsikkasztotta a *Hoffmann meséiből* a drámát. Hoffmann az első felvonásban azt mondja, hogy élete regényét akarja elbeszélni, s a színpadon eddigelé minden felvonásban egyformán fiatal vagy öreg volt, ami nyilvánvalóan abszurdum, mert a babafelvonásban a szöveg szerint is fiatal kamasz, naiv kölyök, aki egy bábúba szerelmes, a velencei képben fiatal ember, aki a vérével és az érzékeivel szeret, az Antónia-képben férfi, aki révbe akar jutni, házasodni akar, de hiába. Három szerelem és három életkor. Egy egész tragikus élet – négy fantasztikus felvonásban.

Az Operaház vasárnapi repríze az operett Hoffmann helyett – amely abban kulminált, hogy mosolygós arcú szubrettek áttört harisnyában alakították Miklóst, a darab jó szellemét – visszanyúl Offenbach fantasztikus és nagyszabású, megrázóan tragikus operájához, s ezt akarja minden rendelkezésre álló erejével a színpadon megeleveníteni.

## Az új *Hoffmann meséi*

(Dr. Hevesi Sándor, az Operaház főrendezője, *Magyar Színpad*, 1913., 19. szám)

Offenbach operettje, amely már sok száz előadást ért meg Budapesten, alapjában véve nagyon komoly, sőt tragikus opera, amely egyúttal fantasztikus is, tele a láznak és az álomnak izzó képeivel. A színpad – legalábbis minálunk – eddigelé nagyon mostohán bánt ezzel a műremekkel. Elhagyott belőle zeneileg és szövegileg is fontos részleteket, az értelem és a hatás rovására. Azonkívül nem vette kellően figyelembe a szerzők utasításait és intencióit. Pedig a szöveg mindenre világosan utal és Offenbach mindent egy geniális zeneszerző leleményességével illusztrált.

Mindjárt az első jelenet elárulja, hogy mi akar lenni a *Hoffmann meséi*. Egy sötét pince van előttünk, amelyet csak egy belopódzó holdsugár világít meg gyéren. A bor és a sör szellemei énekelnek titokzatos kórusban. A szándék azonban világos. A szerzők azt akarják mondani, hogy a Luther-féle pince nem afféle közönséges, reális pince, hanem nagyon is fantasztikus helyiség, s hogy ennek a jelenetnek, illetve a külső kórusnak éppen azt veszi ki a darabból, ami a lelke: a fantasztikus hangot.

A babafelvonás sem volt az a színpadon, aminek Offenbach képzelte és megírta. A szövegíró laboratóriumra gondolt. Spalanzani professzor rejtélyes, furcsa házára, a színpad pedig eddigelé mindenütt egy fényes rokokó szalonnát ábrázolt, ami nemcsak a szöveggel, hanem a muzsikával is teljesen ellenkezik. Offenbach – nyilván Hoffmann elbeszélései alapján – egy kisebb német város furcsa vendégeire, ódivatú figuráira gondolt, hiszen ezért írta a bevonulást és a kórust egy régi, kissé groteszk menüett formájában.

De valamennyi felvonás között legfantasztikusabb az utolsó, amely talán zeneileg is a legszebb, mindenesetre legtragikusabb: az Antónia-felvonás. A színpadok itt eddig sohasem követték a szöveg utasításait, amelyek szerint az események egy bizarr szobában játszódnak le. Pedig csakugyan bizarr szobának kell lennie annak, ahol Mirakel doktor a falon keresztül tud ki-be járni, ahol a meghalt anya képe a falon egyszerre énekelni kezd. Az egész felvonás csupa vízió meg lázálom, s eddig egy jó ízlésű, fölöttébb józan Biedermeier-szobában adták. Az Operaház mai repríze itt a legnagyobb merészséggel távolodott el a naturalisztikus felfogástól, s az egész negyedik felvonást<sup>27</sup> egy fekete bársony szobában játsszatja, amelyben csak a bútorok szélei fehérlenek, s amelybe piros fényű lámpák s a vázában izzó rózsák hoznak valami különös, fantasztikus életet.

<sup>27</sup> Ekkoriban a *Hoffmann meséi*t ötfelvonásos fantasztikus operának nevezték, az elő- és utójáték között Olympia – Giulietta – Antónia volt a képek sorrendje.

De máskülönben is sok újat hoz a mai repríz. Hoffmann eddig mindenütt, minden felvonásban ugyan-egy korú embernek játszották, ami nyilvánvaló képtelenség, nemcsak azért, mert az első felvonásban azt mondja, hogy élete regényét akarja elbeszélni, hanem főképpen azért, mert a három szerelem szinte más-más életkort követel. Amikor a bábúba szerelmes, rózsaszínű szemüvegen keresztül nézi a világot és az életet, s az egész ember nem lehet több húsz évesnél. Velencében 28–30 éves fiatalember, aki az érzékeivel, a vérével szeret. Az Antónia-felvonásban már meglett férfi, aki tűzhelyet, családot akar alapítani, s aki érzi, hogy az élete fordulópontjához érkezett. Ha ez nem sikerül neki, vége az egész életének.

A velencei felvonás ment át a legnagyobb változáson. Tudniillik ezt a felvonást adták mindig a legcsonkábban. Azt még benne hagyták, hogy Giulietta elkéri Hoffmann tükörképét, de azt a jelenetet mindig kihagyták, amikor Hoffmann rájön, hogy mi lett a következménye ennek a különös kérésnek, hogy tudniillik hiába néz már ezután tükörbe, sohasem láthatja benne a képét. Ez a fölfedezés rémülettel tölti el, érzi, látja, hogy Giulietta, a kokott az ő halálos veszedelme, de mégsem tud szabadulni tőle. Odaomlik a lábaihoz, s ebben a rettentő tragikus pillanatban kezdődik el az a nagyszerű, monumentális szeptett, amelyet a mostani reprízen fog először hallani a budapesti közönség, mert ez a hatalmasan fölépített finálé Párison kívül eddig még sohasem került színre. Hogy miért, a jó ég tudja, mert a kihagyását igazán semmivel sem lehet indokolni.

### Az új *Varázsfuvola*

(Hevesi Sándor, *Kelet*, 1913. március 5., 78. oldal)

Az Operaház új *Varázsfuvolája* egy régi tévedést akar kiirtani és egy indokolatlanul rossz hírbe hozott művet rehabilitálni. Természetes, hogy itt e részben nem Mozartól van szó, hanem Schikanederről. A Mozart munkájára nézve teljesen kialakult, úgyszólván kikristályosodott az a felfogás, hogy a mesternek ez legérettebb, legtisztább, legtekélyesebb színpadi alkotása. Azt is hozzá lehet tenni, hogy a legemberibb. Mozart az élet minden mélységeit és magasságait megjárja ebben a művében, de évtizedekig minden magasztalást megszorított az a „de”, hogy a zene itt egy hozzája teljesen méltatlan szöveg nehézségeivel és alkalmatlanságaival birkózik. A Schikaneder szövegére nézve ma is általános a nézet, hogy homályos, zavaros, sőt érthetetlen.

Csodálatos az, hogy sem Mozartnak, sem az akkori közönségnek nem ez volt a véleménye *A varázsfuvola* szövegéről. Mozartot a szöveg roppantul inspirálta, a közönséget pedig mulattatta, sőt elragadta. A szöveg tehát eleinte nem is volt rossz, csak később vált azzá, s ennek megvan a maga története.

A *varázsfuvola* szövege két nagy momentumból szövődik össze: egy napkeleti meséből és a szabadkőműves hitvallásból. A 18-ik századbeli aufklärista<sup>28</sup>, humánus szabadkőművesség adja meg úgyszólván az eszmei hátterét a darabnak, a mese így szolgál emberi típusok szimbólumául, s ha az összeforrasztás nem sikerült is mindig teljesen, annyi bizonyos, hogy az a ragyogó, magasrendű emberiség, amely a Mozart partitúrájában oly imponáló erővel érvényesül, magából a szövegből kapott impulzust. A szövegekönyv minden alakja úgyszólván egy fokozat az emberiségben, Monostatostól Sarastroig, a rabszolgalelektől a fejedelmi szellemig milyen széles és gazdag skála. A szövegnek ez mindenestre a közönséges operalibrettókon messze túlmenő értéket és jelentőséget biztosít.

Miért került tehát a szövegekönyv olyan rossz hírbe? A felelet nagyon egyszerű. Mozart és Schikaneder korában a szövegekönyv tarka részletei egységes stílusba illeszkedtek, mert a rokokó mindent a maga szellemébe és felfogásába keretelt. Az akkori színpadon a Schikaneder meséjének megvolt a tarkasága és az aktualitása. Akik a darabot látták, mind érezték és tudták, hogy miről van szó és – Egyiptomra senki sem gondolt. De a múlt század közepén, amikor a színpadon föl- és fölébredt a történelmi érzék, a színházak egyszerre feladatuknak érezték, hogy Isis és Osiris egész archeológiáját nyújtsák *A varázsfuvolában*. Egyszerre történelemnek fogták fel azt, ami egyrészt mese, másrészt allegória volt, egyrészt fantázia, másrészt filozófia. Ez a történelmi és archeológiai *mise en scène* egyszerre megbontotta a szövegekönyv egységét és stílusát, homályt és zavart hozott a műbe és megindította azt a legendát, hogy *A varázsfuvola* rossz szöveg.

Az Operaház most visszanyúl a régi könyvhöz és a régi *mise en scène*-hez. Adni akarja a tarka mesét és a szabadkőműves gondolatot – történelmi tudatosság nélkül, abban a stílusban, ahogy Mozart elképzelte, s ahogy az ő színpadja megvalósította. És azt hisszük, hogy ez a *mise en scène* rehabilitálni fogja – a szövegekönyvet is.

<sup>28</sup> Felvilágosodás kori.

**A rendező az előadásról (A varázsfuvola)**

(Dr. Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1913., 71. szám)

Az Operaház Klasszikus-ciklusa gróf Bánffy Miklós eszméje volt, s az ő gondolata volt az is, hogy Mozartot vissza kell helyezni a saját korának stílusába. Strauss Richárd, aki mellesleg szólva Németország legjobb Mozart-dirigense, roppantul lelkesedett a felfogásért, amely különben olyan egyszerű és magától értődő dolog, mint a Kolumbusz tojása.

Mindenekelőtt nem arról van szó, hogy az Operaház beállítása valami újat és rendkívülit hozzon, hanem arról, hogy visszatérjen a 18-ik század eredeti beállításaihoz, amelyeket azért nem lehet mellőzni, mert Mozart zenéje nem tűr meg százfajta beállítást. Már a konzervatív és tartózkodó Bulthaupt is azt írja a *Dramaturgie der Oper*-ben<sup>29</sup>, hogy Mozart *Varázsfuvolájában* nincs egy szemernyi kelet, nincs egy keleti taktus, minélfogva kikel azok ellen, akik egyiptomi scenériát, egyiptomi kosztümöket hoztak a színpadra s ezzel meghamisították a mozarti zenét.

Az utóbbi évtizedek alatt a *Varázsfuvoláról* szinte szállóige lett, hogy milyen zavaros és stílustalan a szövegkönyve, de arra senki sem gondolt, hogy ez a szöveg stílusos, tarka és eleven volt mindaddig, amíg Mozart stílusában játszották. Az első jelenetekben föllép három udvarhölgy, kecses tipegő, apró léptekkel, akik nevetgélnek, kacérkodnak, búslakodnak, pörölnek, ábrándoznak – a rokokó kecses és könnyű stílusában. Az egész zene szökell és lebeg, csakúgy, mint a *Figaro házasságában*. A 19-ik század barbariz-musa ezeket a hölgyeket nehéz orientális kosztümökbe bújtatta, s ezzel megfosztotta őket a mozgásnak és a játéknak összes lehetőségétől.

Két évvel ezelőtt a kiváló Carré párisi színházában megbukott a *Varázsfuvola*, pedig új szöveget írtak hozzá, s legutóbb a New York-i Metropolitanben vallott kudarcot, mert Mozart lebegő muzsikájára nehéz keleti szőnyeget borítottak és behoztak egy csorda – elefántot. Az elefántok természetesen legázolták a tündérvirágait.

Mozartot saját stílusában kell adni, ahogy Bécsben és Amszterdamban adták a 18-ik század második felében, úgy, ahogy a kor képzelte el a keletet, a mesét. A zene lelkéből kell kialakítani a színpadot és a játékot, és az elefántokat hagyni kell ott, ahová valók: az állatkertben.

<sup>29</sup> Heinrich Bulthaupt (1849–1905), német író és kritikus kétkötetes munkája 1887-ben jelent meg Lipcsében.

**Mozart és Beethoven az Operaházban**

(Hevesi Sándor dr., *Magyar Iparművészet*, 1913., 4. szám, 149-152. oldal)

A budapesti M. Kir. Operaház új Mozart-előadásai – *A varázsfuvola* és a *Szöktetés a szerájból* – a színpadi keretet illetőleg olyan reformot jelentenek, amelyhez a nagy német operaszínházakban – a müncheni udvari Operaházat is beletudva – hiányzott a bátorság és az iniciativa. Mahler Gusztáv volt eddig az egyetlen ember, aki a jeles Roller<sup>30</sup> segítségével Mozart és Wagner operáit színpadi tekintetben is a modern ember látókörébe próbálta beállítani, de részben a bécsi közönség indolenciája miatt kénytelen volt félúton megállni. A híres müncheni Mozart-előadások, amelyeket Mottl Félix zeneileg nagyszerűen megalapozott, színpadi tekintetben ma is Possart<sup>31</sup> jegyében állanak, aki, mint intendáns, maga állította be és rendezte a darabokat a jól ismert meiningeni sablon szerint. Ennek a berendezésnek a vezérmotívuma a korhűség, amit kétféleképp lehet érteni: meiningeni módra és azon a módon, ahogy ma értjük. S e kétféle interpretáció között – nagy a szakadék.

A meiningeni korhűség édes gyermeke a naturalizmusnak, és a színpadi keret tökéletességét abban látja, hogy minden darab *milieu*-jét történelmi hűséggel és aprólékossággal adjuk vissza. A naturalizmus elve ez, pedánsan és józanul alkalmazva – a történelmi és régi darabokra – az ifjabb Kean<sup>32</sup> féle színpadi művészet, az, amely a 60-as évektől kezdve uralkodott s amely Wagner Rikárdot is a legkárosabb irányban befolyásolta. Ez az a felfogás, amely belsőségek helyett rekvizitumokkal dolgozik s lelki nüanszok helyett dátumokkal. Ez az irány a bogarászok diadala volt a színpadon, amely teljesen átalakult történelmi emlékek és régi képek múzeumává. A meiningenizmus végső diadala az volt, hogy a színpadon elterjeszkedett a másoló, mert hiszen, ha a fődolog az, hogy minden „*echt*” legyen, akkor a legokosabb dolog kimásolni a díszleteket régi építészeti könyvekből és gyűjteményekből, ami meg is történt. A müncheni Mozart-előadások színpadilag még mindig a meiningenizmusban gyökereznek.

De a korhűség követelményét másképpen is interpretálhatjuk: művészien, felülről, a színdarab szelleméből és lelkéből. Mondhatjuk azt (s erre Gordon Craig adta a legnagyobb impulzust), hogy egy régi darab modern színpadon csak úgy kelhet igazi, viruló életre, ha a darab szavaival együtt képesek vagyunk az illető korszak egész atmoszféráját föltámasztani. Itt tehát elsősorban nem az fontos, hogy egy darab

<sup>30</sup> Alfred Roller

<sup>31</sup> Ernst von Possart (1841–1921), német színész-igazgató.

<sup>32</sup> Charles Kean (1811–1868), korának legnagyobb angol Shakespeare-színésze.

mikor és hol játszódik, hanem hogy a szerző vagy komponista miképpen érezte és fogta fel a kort és a helyet, amelyben és amikor a darabja játszik. A *mise en scène* tehát itt nem rekvizitumkérdés, hanem alapvető stíluskérdés.

A drámai színpadon ez az átfejlődés az utolsó tíz esztendő alatt szinte rohamosan ment végbe. Minde-nütt rájöttek, hogy Shakespeare-nek (akinek sejtelve sem volt a történelmi detail-hűségéről) határozottan ártott a meiningenizmus, és a finomabb színpadok kezdenek mind áttérni a stilizált keretre. Ezzel szemben az Opera, amely már természeténél fogva stilizáltabb műfaj, mint a dráma, megmaradt naturalisztikus, meiningeni keretei között, úgy, hogy ma még egy wagneri opera Bayreuthban is fájdalmasan józan, ami a dekorációkat és a színpadi berendezést illeti.

Gróf Bánffy Miklós az operai rendezés elevenére tapintott, amikor elhatározta, hogy Mozartot fogja adni, de azzal a belső korhűséggel, amely a legenergikusabb protestálás minden meiningenizmus ellen. Az Operaháznak volt már egy intendánsa, aki maga is befolyást gyakorolt a *mise en scène*-re, egy kiváló ízlésű és tudású ember: gróf Keglevich István. De ő természetesen nyakig állt a meiningenizmus divatjában – mely az akkori idő divatja volt –, másfelől ő maga a darabok színrehozatalában aktív részt nem vett. Gróf Bánffy Miklós maga tervez, s az ezermester Kéméndy, aki Keglevich idejében a meiningenizmus vizein evezett, de azóta már az új irányokat is fölszívta magában, most teljes széllel vitorlázik – a belső korhűség, a tiszta stílus felé s az Operaház egész műhelyét átalakítja.

A *prirapium*, amely a Mozart-operák berendezésében érvényesült – triviálisan kifejezve úgy szólt, hogy Mozartot „rokokóban” kell adni. Bánffy grófnak ez a szándéka már a *premiere* előtt valóságos viharokat keltett – kivált a kávéházakban, a hírlapi bölcsek között, akik heteken át nagy könyvekkel jártak a hóhajuk alatt, minden utcasarkon a rokokót emlegették és haragosan tiltakoztak Mozart ilyen „megszentségtelenítése” ellen. „Mozartot rokokóban adni” – ez csakugyan monstruózus, sőt, ahogy egy öreg, hazafias költőnk kifejezte, *perverzus* ötlet lehet azok szemében, akik sem a rokokót, sem Mozartot nem ismerik, mert hiszen, hogy többet ne mondjunk, Mozartot a maga idejében is és még sokáig azután is rokokóban adták, s ezt a becsületes rokokó-tradíciót éppen a meiningenizmus szakította meg. A zeneértők már évtizedekkel ezelőtt tiltakoztak az ellen, hogy a *Varázsfuvolát* egyiptomi köntösbe bújtatták s Hanslick<sup>33</sup> is, Bulthaupt is teljes joggal hangsúlyozták, hogy a *Varázsfuvolában* a „korhű”(!) egyiptomi keret kiáltó ellentétben áll a zenével, amelyben nincs egyetlen keleti motívum, egyetlen egyiptomi hang sem. Egy közönséges dráma – mondjuk a XVIII-ik századból –, amilyen például Voltaire *Kínai árvája* talán joggal

<sup>33</sup> Eduard Hanslick (1825–1904), osztrák zenekritikus.

volna adható manapság teljesen hű kínai keretben, mert a szövegben alig akad olyasmi, ami a kínai kerettel ellenkeznék. Mozart muzsikája azonban parancsoló erejű és nem tűri meg a rendezői erőszakot, tehát elsősorban nem tűri meg azt, hogy egyiptomi keretbe szorítsák, amikor rája nézve Egyiptom csak szimbólum volt, meseország. Az agyonrendezés vádja tehát éppen az eddigi *mise en scène*-ekkel szemben volt jogos, amelyek a Mozart által képzelt és mesebeli Egyiptom helyett egy valódi „*waschecht*” Egyiptomot akartak mindenáron színpadra állítani. A *Varázsfuvola* egy tarka rokokó-mese, szabadkőműves tendenciákkal és szimbólumokkal, a XVIII-ik századbeli olasz komédia tipikus alakjaival, s Bánffy gróf terve, díszletei és kosztümjei ezt a világot elevenítették meg az Operaház színpadán.

A *Szöktetés a szerájból* díszletben és kosztümben ugyanezt az elvet valósította meg. Hogy mégis a *Szöktetésben* az öreg hazafias költő nem zokogott Mozart pusztulásán; ez nem azt jelenti, hogy az Operaház engedett az elveiből, hanem csak azt, hogy a *Szöktetés* eddigelé ismeretlen volt Budapesten (mindössze is kétszer adták a régi Nemzeti Színházban). A törökség itt ugyanolyan rokokó-karakterű, mint a *Varázsfuvola* egykori momentumai, a cél és a szándék itt is az volt, hogy a Mozart rokokóvilága teljesen kifejeződjék formában, színben, vonalban. E belső lelki korhűség eredménye az, hogy e XVIII-ik századbeli szövegek aktuálissá, elevenné válnak. Egy háromezer év előtti fehértudás egyiptomi pap egészen más természetű asszociációkat kelt a nézőben, de a Bánffy gróf búzakék bársonyba öltöztetett nobilis papjairól mindenki rögtön tudja, hogy azok XVIII-ik századbeli szabadkőművesek. Több mint bizonyos (különben láttuk is sokszor), hogy például az Éj királynőjének három udvarhölgyéről, ha azok 4000 éves egyiptomi jelmezben jönnek ki a színpadra, senki emberfia nem tudja, nem látja, hogy: udvarhölgyek, ennél fogva a tercettjüket sem érti meg senki. A rokokó *mise en scène* itt is teljes világosságot teremt, ami minden színíelőadásnak elengedhetetlen kelléke.

Akadott olyan szakértő is, aki megrótt a Operaházat azért, hogy Mozartban Egyiptom helyett rokokót adott, de egy füst alatt megbotráncolt azon is, hogy Beethoven *Prometheus* balettjében görög világot adott és nem barokkot. Nem beszélve arról, hogy a lexikon-férgeknek legalábbis a lexikont kellene alaposan bújniok (Beethoven balettje már a Goethe görögségének a jegyében állott), színpadot és színíelőadást sem lexikonokból, sem testes életrajzokból nem lehet megérteni. Leszámítva azt, hogy Beethovenben már a forradalom lelke élt, reánk, mai színházlátogatókra nézve, egészen más jelentőségű a *Prometheus*, mint Tamino története. Prometheus az örök téma, az örökké görög téma, amely, mint görög téma él, a mi tudatunkban, az egész mai köztudatban, s a színpadi hatás csak úgy érhető el, ha a *mise en scène* nem ütközik bele ebbe a köztudatba. A *Varázsfuvolára* nézve nincsen ilyen köztudat, ellenben van egy félszázados, ferde tradíció, amelyet egyszerűen átugrottunk, hogy visszatérhessünk az igazi, az eredeti, a helyes tradícióhoz. Az Operaház különben sem áll egyedül ilyen irányú reformjaival.

Az új Mozart-előadásokkal egyidejűleg a párisi Théâtre des Arts próbálkozik hasonló irányban XVII-ik és XVIII-ik századbeli operák stílusos föllevenítésével, minden magántudósi beavatkozás nélkül. Amiért Wagner évtizedeken át harcolt, s amit a saját zenedrámaíval csak részben tudott megvalósítani, a „*Gesamtkunst*” a szó, hang, forma, szín ideális harmóniája lehetségessé válik, s éppen azokban a régi operákban, amelyekben Wagner inkább akadályát látta a „*Gesamtkunst*”nak.”

**Debussy és Mozart – A rendező a két darabról (A tékozló fiú, Ámor játékai)**

(Dr. Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1913., 122. szám)

A színpad Debussyjét a magyar közönség nem ismeri, és a francia mester nagy műve, a *Pelléas és Mélisande* aligha kerülhet színre magyar színpadon<sup>34</sup>, mert ennek az értékes munkának egyrészt szinte leküzdhetetlen nehézségei vannak (mihelyst más nyelven kell adni), másrészt Párison kívül sehol sem tudott közel férkőzni a közönséghez.

De azért Debussy a színpadról is érdekes, s ezt mi sem bizonyítja jobban, mint *A tékozló fiú*, amely eredetileg nem is épp a színpadra készült, hanem drámai formájú kantaténak. Utólag kiderült, hogy nagy-szerűen tud megállni a színpadon. A korai Debussynek ez a munkája itt-ott Delibes-re emlékeztet, sőt Massenet-től sem idegen, de oly gazdag melódiájú, oly bensőségesen őszinte, olyan finoman és ragyogóan instrumentált munka, hogy az a félóra, amíg az előadás tart, a legtisztább és legtökéletesebb gyönyörűséggel szolgál.

A zene csodálatos hajlékonysággal simul az egyszerű és őszinte szöveg minden fordulatához, erősen keleties koloritja mellett is közel van hozzánk, mert a legegyszerűbb és legközvetlenebb érzésekből merít, s minden színpadi bonyodalom nélkül is nagy drámaisággal hat. Debussy megnyerte vele a Prix de Rome-ot 26 éves korában. Szóval vizsgát tett ezzel a művel, pedig már akkor mester volt, és ez a kis mű most, évtizedek után is olyan frissen hat, mintha csak tegnap írták volna, s legalább ebben a tekintetben teljesen rokon azzal a kis Mozart-balettal, amelyet *Ámor játékai* címmel harmadik újdonságul hoz az Operaház mai bemutató-estje.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Debussy főművét végül 1925. november 26-án játszotta először az Operaház.

<sup>35</sup> Az est első részében Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet*ének ősbemutatója volt látható.

Mozart üdesége és frissessége példabeszéddé lett, és a kis balett, melyet 10 évvel ezelőtt fedeztek fel a párisi Nagy Opera archívumában, de amelyet csak tavaly adtak először Lipcsében, teljes mértékben igazolja ezt a példabeszédet. Tiszta és üde, mint a forrás, szökell és habzik, mint a forrás, és kiapadhatatlan és örök, mint a forrás. Mozart génuszának a legkarakterisztikusabb bélyege a mosoly, amely ott ragyog mindenben, amit komponált és amely megszépíti mindazt, amihez az istenadta lángész hozzányúlt.

*Les petit riens* volt az eredeti címe ennek a kis balettnak, szóval Mozart maga is semmiségnek, bagatellnek tekintette, habár a párisi Nagy Operába akart bejutni vele. Az egész egy semmiség, amit a könyökből rázott ki, de amit csak a legnagyobb zseni tud a könyökből kirázni. Amióta ez a kis balett megszületett, vaskos operaparádiák tűntek el az örök homályban, száz meg száz nagy kinnal és türelemmel komponált nagy opera tűnt el mindörökre a színpadról. S ez a kis munka a színpadon csodálatos életteljességgel tud meglevenedni.

Életifjúság, frissesség, dallambőség és találékonyság minden száma. Az instrumentálása érdekes, pikáns, megkapó, s arra emlékeztet, hogy Mozart és Debussy között még egyéb kapcsolat is van, nemcsak az, amit említettünk. A francia komponisták mindig Mozarttól tanultak. Ez a könnyűség, grácia és világosság vonzotta őket mindig, s az ő orchesterük – még Debussyé is – még mindig visszaütal Mozarttra.

**A kulisszák mögött – Az Operaház idei és jövő szezonya**

(*Magyar Színpad*, 1913., 158. szám)

Az elmúlt szezonn<sup>36</sup> voltaképpen kísérleti szezonnak nevezhető, az operaházi új rezsím szempontjából. Ezalatt a nyolc hónap alatt konstatáltuk a színház erőit és gyöngeségeit, kísérletet tettünk a művészi és anyagi eredményeink fejlesztésére, és most minden oldalról levonhatjuk a tanulságokat. Ami mindennek előtt az idei szezonnak eredményeit illeti, arra nézve a következőket állapíthatom meg. Az Operaház idei munkásságát jóval későbbben kezdte meg, mint máskor, és mégis jelentékenyen több előadást tartott, mint a múlt évben. Az előírányzat magasabb volt a bevételekre és kevesebb a kiadásokra, mint tavaly, de ennek dacára a deficit sokkal kevesebb volt, alig néhány ezer koronát tett ki, ami egyetlen szezonn alatt óriási eredmény. Nagy baj volt régebben, hogy az ország első operaházának nem volt repertoárja. A régi darabokat olyan előadásokban játszották, hogy azokra a közönség igazán nem lehetett kíváncsi, premiért

<sup>36</sup> Az 1912/1913-as évről van szó.

pedig alig hozott a színház egyet-kettőt. Első törekvésünk volt eszerint repertoárt csinálni, egymás után hozván reprízeket és újdonságokat. Az Operaház idei szezonjának anyagi eredménye azt mutatja, hogy az ebben az irányban tett kísérletek kitűnően beváltak. A másik eredménye a szezonnak az volt, hogy kitapasztaljuk a színház erőit és gyöngeségeit. Kétségtelen, hogy az Operaháznak vannak gyöngeségei, így például szükség van még tenoristára, egyik legfontosabb feladatunk, hogy egy jó basszistát találjunk, azonkívül erősítésre szorul a bariton szerepkör is. A női szerepkörök tekintetében azonban bármilyen feladatra készen és felfegyverkezve áll az Operaház.

Ezeknek a tapasztalatoknak felhasználásával és figyelembevételével készítjük elő az Operaház következő szezonjának programját. A jövő szezonban sokkal több előadást fogunk tartani, mint eddig bármikor tartottak. Az eddigi maximális előadási lehetőség kétszáznegyven előadás volt egy szezon alatt, ehhez jön most még harminc délutáni előadás, amelyekkel együtt az Operaházban jövő évben kétszázhetven előadást fogunk tartani. A művészi programot illetően egészen részletes felvilágosítással most még természetesen nem szolgálhatok, de nagy vonásaiban már jelezhetem a jövő szezont. Elsősorban folytatni fogjuk a repertoár felújítására és kiegészítésére vonatkozó programot. Új betanulással kerülnek színre az *Aida*, a *Traviata*, *Az álarcosbál* című operák, a Mozart-operák közül repríztt csinálunk a *Don Juan*ból és be fogjuk mutatni Mozartnak egy nálunk még színre nem került kisebb dalművét. *A sevillei borbély* repríze helyett bemutatjuk Rossininek egy másik operáját. A játékrend megalkotásánál figyelembe kell venni azt is, hogy az Operaház programjából nem hiányozhatik Wagner sem, és a Wagner-előadások bizony meglehetősen berozsdásodtak. A Wagner-reprízek közül *A walkür* új betanulása lesz az első. Ami a premiereket illeti, előadunk egy orosz operát, Muszorgszkijnak *Borisz Godunov* című operáját, amelynek bemutatója már erre a szezonra volt tervezve, és amelyből a próbák már folynak, előadjuk továbbá Massenet *Werther*jét. Ez lesz a jövő szezon első operabemutatója és mindkét dalmű zenei betanítását Tango fogja végezni.

Ennyi az, amennyit a jövő szezonról ez idő szerint határozottan mondhatok. A jövő szezon természetes folytatása lesz az ideinek, és a különbség csak az lesz, hogy még többet fogunk dolgozni. Arra a kérdésre, hogy meg vagyunk-e elégedve az idei szezon eredményeivel, azt kell felelnem, hogy nem, mert a színháznál a megelégedettség kezdete a komoly munka vége. Aki meg van elégedve, az nem akar többet, és mi akkor sem volnánk megelégedve, ha tízszer ekkora eredménnyel zártuk volna is le az idei szezont.

**Takáts Mihály<sup>37</sup>**

(H. S., *Élet*, 1913. augusztus 31., 1131-1132. oldal)

Magyarország a csodagyermek hazája. Egész Európa összevéve sem szállít annyi csodagyermeket a hangversenytermek dobogójára, mint a kis Magyarország. És ez az egész magyar művészetre nézve jellemző, ami nagy szerencse ránk nézve, mert különben lehetetlenek volnának az olyan jelenségek, amilyen volt Takáts Mihály, a legnagyobb magyar operaénekes. Takáts Mihály is a magyar színpad felnőtt csodagyermek volt, ami úgy értendő, hogy tradíció nélkül, magyar mesterek nélkül, magyar ének- és deklamációs iskola nélkül, magától és magából olyan alakításokat produkált, aminőkre külföldi művészek is csak úgy képesek, hogy a nagy művészi tradíció, a jó iskola teljes erejével támogatja őket. Takáts Mihálynak mindebben nem volt része. Amikor ő megindult a pályáján, voltak már magyar énekesek bőven, de magyarul senki sem tudott énekelni, Az operafordítás munkáját dilettánsok végezték – sőt még jóval azután is –, és teljesen kizártnak látszott, hogy ezeket a magyartalan és zeneietlen verssorokat jól és magyarul lehessen énekelni. Takáts Mihálynak ez is sikerült, mert sokoldalú, gazdag tehetség volt s az énekes szó erején kívül a mimikai kifejezésnek és a magyar nyelvi ösztönnek olyan készségével rendelkezett, hogy minden akadályon át tudott törtetni. Játék és éneklés, deklamáció és kantiléna annyira összeforrott benne, hogy Wagnert és Verdit is éppen úgy tudta egyesíteni magában, mint azok a nagy német énekesek és énekesnők, akik olasz iskolán nevelkedtek és mégis a legnagyobb sikerrel törtek utat a kezdő Wagnernek. Akkor még nem volt népszerű az a kárhozatos jelszó, hogy Wagnert nem kell énekelni és Verdit nem kell játszani, hanem az énekesekben tisztán élt az a tudat – amely mostanában ismét ébredezni kezd –, hogy Wagnert másképpen kell énekelni és játszani, mint Verdit, de azért mind a kettőt énekelni és játszani kell. Takáts az a gazdag énekes volt, akiben ez a tudat művészi valósággá, eleven praxissá vált. Majdnem száz szerepet játszott és énekelt hálátlan magyar művekben (amelyek a közönségnek sokszor indokolatlan közömbösségével küzdöttek), feledhetetlen élményekkel ajándékozott bennünket. Egymaga egy megelevenült művészi program volt és harmincéves pályája gyönyörűen mutatja azt a teljesülést, amelyhez az egész operai művészetünknek el kell jutnia, hogy igazán művészi és igazán magyar lehessen.

<sup>37</sup> Az Operaház hőskorának vezető baritonja 1913. augusztus 20-án hunyt el Keszthelyen.

Az Operaház új évadja – A mai megnyitó-esthez

(Magyar Színpad, 1913., 254. szám)

Az Operaház vezetősége a műsor kiépítésének munkáját az új évadban fokozottabb erővel és még szélesebb alapon fogja folytatni. A klasszikus repertoár, amelynek reformja a Mozart-előadásokkal kezdődött, az idén kibővül Weber *Oberon*jával, Mozart *Don Juan*jával, a *Bastien és Bastienne*, és *A színigazgató* című kisoperáival. Megkezdik a *Figaro házassága* előkészületeit is a jövő évadra. Tavasszal valószínűleg Nicolai *A windsori víg nők* című dalművére is sor kerül. Mindezek az operák teljesen új fordításban és rendezésben (valósággal mint bemutatók) kerülnek a közönség elé.

A német repertoár kibővítése mindenekelőtt *A walkür* teljesen új előadásával kezdődik, amely teljesen magyar nyelvű lesz, aminthogy a tiszta magyar együttesre való törekvés az egyik legfontosabb programpontja a vezetőségnek. Lehetséges, hogy Wagner másik operája, *A nürnbergi mesterdalnokok* is új előadásban kerül színre. Az olasz repertoáron legerősebben Verdi lesz képviselve. Teljesen új formában, új díszletekkel, új jelmezekkel és új szereplőkkel kerül színre az *Aida* és a *Traviata*, és ezeken kívül a híres *Requiem* is. E három mű és a tavaly felelevenített *Rigoletto* és *Trubadúr* adja majd a műsorát a *Verdi-hétnek*, amellyel az Operaház a Verdi-centenáriumot ünnepli. Tavasszal *Az álarcosbál* új előadására is sor kerül.

A magyar repertoár a *Bánk bán*, a *Sába királynője* és *A házi tücsök* reprízével bővül. Ezek mind teljesen új előadás képét fogják adni. (Itt említendő meg az a pályázat, amelyet gróf Bánffy Miklós kormánybiztos hirdetett kétezer koronás pályadíjjal magyar operaszövegre.) Újdonságok lesznek az új évadban: Suppé *Boccacciója*, Muszorgszkij *Godunov Borisza*, Massenet *Wertherje*, Donizetti *Szerelmi bájtala* és Weber már említett *Oberonja*. Műsorra kerülnek ismét az idén a *Manon*, a *Fra Diavolo* és *A rózsalovag*.<sup>38</sup> Balettújdonság lesz Bartók Béla készülő új tánc költeménye, és a Schumann *Kinderszenen*-jéből készült táncpoéma. Felelevenítésre kerül Dohnányi Ernő *Pierrette fátyola* című balettje.

<sup>38</sup> A nagyszabású terveknek végül csak a fele valósult meg a szezonban.

A M. Kir. Operaházról

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. augusztus 31., 15. oldal)

Még csak 12-én kezdjük az előadásokat. Ellenben a próbák már javában folynak, még pedig olyan hévvel, hogy a tavalyi próbakönyv helyett egészen új módszerű próbakönyveket kellett csináltatnunk, a melyben éppen kétszerannyi a hely (eggyel több karmester és kettővel több korrepetitor dolgozik az idén, mint tavaly), és egy próbatáblán el sem fér az a hosszú étlap vagy vasúti menetrend (a színészek tudniillik így nevezik a próbarendet, ha nagyon hosszú), amely a napi munkát kiszabja. Az Operaház minden zugában lázasan dolgoznak. A nézőtérén kirakják a székek felét (47 székkal több lesz a földszinten az idén s lesz 101 ötkoronás hely), a színpadon nap-nap mellett díszletpróba (18 premierje és repríze lesz az idén az Operaháznak csupa új vagy felfrissített díszlettel), a foyerben zenekar próbál, s még a házi színpadra is jutott korrepetitor. És ez csak folytatása a nyári munkának, amikor hét másoló dolgozott az idei anyag teljes elkészítésén, nem számítva a fordítókat, akik egész nyáron át munkában voltak, mert az idei reprízek jórészt új fordításban jönnek, s ahol ilyen lázasan folyik a munka, ott, mélyen tisztelt Szerkesztő Úr, nem találhatja csodálatosnak, hogy egy komoly úr az íróasztalomhoz lép és *sans facon* kiveszi kezemből a tollat, mert azt csak nem tűrheti, hogy amíg mindenki töri magát, én szép nyugodtan mesélek arról, hogyan dolgoznak – a többiek.

Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. szeptember 7., 15. oldal)<sup>39</sup>

Az Operaház tizenkettedikén kezdi meg a szezont, vagyis pénteken. Ha szombaton akarná kezdeni, tizenharmadikán kellene nyitnia, – amin a babonás emberek éppen úgy megütköznének. Vasárnap sohasem szokás színházat nyitni, hétfő pedig az a nap, amikor az Operaház rendszeren nem játszik. Így hát a babonás emberek minden félelme és rettegése dacára is – pénteken nyitunk.

Szombaton a *Pillangókisasszonynak* lesz a repríze, amelyre nézve a színházon kívül bizonyos kétségek merültek föl. Valaki például azt kérdezte, hogyan lehet repríznek nevezni azt az előadást, amelyben csak

<sup>39</sup> Az új *Pillangókisasszony* – *A főrendező a reprízről* címmel, de megegyező tartalommal jelent meg Hevesi írása a *Magyar Színpad*, 1913. szeptember 13-i számában – a *Magyar Színpad* írásából a *Pesti Napló* első bekezdése hiányzik.

a főszereplő új.<sup>40</sup> A felelet erre éppen a *Pillangókisasszony*nál nagyon könnyű, mert Madame Butterfly szerepe éppen a fele az egész partitúrának s az ilyen szerepnél úgyszólván az egész előadást a főszerep köré kell formálni, ami bizony új betanulást igényel. Azonkívül éppen a műsordarabok érzik meg legjobban az idő fogát. A hét esztendő, amely a *Pillangókisasszony* bemutatója óta eltelt, végleg letörölte róla mindazt a hamvat, amelyet a próbákon buzgólkodó és nyugtalankodó szerző hetek folyamán rálehel. Közben még az is történt, hogy Puccini sok helyütt elég alaposan és semmiesetre sem alaptalanul – átdolgozta a *Pillangókisasszony*t, úgy, hogy a mostani repríz egész csomó változást hoz.

Díszletek dolgában sem maradhattunk meg a hét év előtti berendezésnél, mert hiszen azóta sok történet dekoratív téren és ma már nem vagyunk föltétlenül meggyőződve arról, hogy a leghitelesebb Japán az, amely a legjobban hasonlít a különben igen kitűnő Kotányi kirakatához. Különben is ezeknek a díszleteknek akkoriban még az a pechjük is volt, hogy Kéméndy betegen feküdt és csak most, hét esztendő után nyílik alkalma arra, hogy keresztülvigye az eredeti szándékait.

A zenei betanulás teljesen új és friss s maga Tango mester végezte, aki éppen ennek az operának a dirigálásával mutatkozott be tavalý, oly szenzációs sikerrel. Ami akkor csak rögtönzés volt, az most – több heti alapos és lelkiismeretes próba révén – átment mindenkinek a vérébe, s azt hisszük, hogy a nálunk oly kiválóan népszerű Puccininak tömérdek rajongója nem fogja sajnálni a fáradságot, amelyet mi ennek a műsoron levő operának az új betanulására fordítottunk.

### Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. szeptember 14., 17. oldal)

A jövő héten kezdődik az Operában az idegenforgalom – vagyis jönnek az idegen énekesek (az idegen publikum egyelőre még nagyon gyéren mutatkozik szeretett fővárosunkban) –, akik még egy darabig az Operaház műsorát támogatni fogják, – de már az idén is más lesz a szisztéma, mint volt eddig. Hogy az Operaház még a legutóbbi időkg is állandóan rászorult idegen énekesekre – ez mindenesetre nagy fejlődésbeli akadály volt, de még súlyosabbá tette a helyzetet az a körülmény, hogy az idegen énekes, mint futó-vendég jött egy éjszakára. Két éjszakára (még premiért is adtak idegennel), aminek

<sup>40</sup> Medek Anna debütált ekkor Cso-cso-szán szerepében.

az elkerülhetetlen következménye az lett, hogy a jól betanult előadások is hamar szétestek, mert a hazai szereplőknek alkalmazkodniok kellett a vendéghez s az összes, jól betanult saját *nuance*-aikról akárhányszor kénytelenek voltak lemondani. Azonkívül az egy-két estén vendégszereplő énekessel szemben a karmester sem érvényesíthette a saját, egységes, művészi felfogását, úgy, hogy a nagy idegenforgalom, ha a pénztárnak egy darabig előnyére volt is, szinte kiszámíthatatlan művészi károkat okozott.

Az idén ez az állapot megszűnt. Aki idegenre az Operának szüksége van, azt egész szezonra, vagy legalábbis pár hónapra szerződtette, vendégszereplés pedig alig lesz az egész szezonban. A hosszabb időre szerződtetett idegen énekes éppen úgy fog próbálni, alkalmazkodni, dolgozni, mint a hazai énekes, és ha még az idén nem tudják is általánossá tenni az egynyelvűséget, zeneileg és színészileg teljes egységes előadásokat produkálhatnak, mert az idegen nem egy futó-próbával fogja elintézni az előadást, mint eddig, hanem éppen olyan erősen fog próbálni, mint a hazaiak.

Az idegenek között az első, aki már nem is idegen, nem is vendég: a kiváló Burian Károly, akiről néhány lap azt írta, hogy szívszakadva és aggódva várjuk a hétfői *Lohengrin* előadásra, pedig a művész már csütörtök este óta Budapesten tartózkodik, ahol éves lakást vett föl s már nagyban tanulja az októberi új szerepét: *Bánk bánt*, amelyet a reprízen magyar nyelven fog énekelni abban a parádés előadásban, amelyben Erkel Ferenc legszebb művét az Operaház az idén ki fogja hozni. Igenis, Burian már csütörtök óta van itt, ámbár csak hétfőn lép fel először mint Lohengrin, s jövő csütörtökön A bibliás embert éneklí.

Utána a jövő szombaton az új olasz tenorista mutatkozik be, Giuseppe Taccani, aki a bergamói ünnepi játékokon tízszer énekelt az *Isabeau*-ban<sup>41</sup>. Nagy repertoárral bíró, finom olasz énekes, aki Környeivel és Székelyhídyvel felváltva fogja a nagy tenorszerepeket énekelni s tavasz felé mint Lohengrin és Stolzingi Walter is be fog mutatkozní. Első föllépése szombaton lesz a *Bohémek* Rodolfojában s vasárnap Taurino Parvis, az új baritonista mutatkozik be, aki egyelőre Takátsot fogja pótolni, minthogy magyar baritonista, aki széles műsossal rendelkezne, az egész országban nincsen. Parvis a *Tosca* Scarpiájában lép először a budapesti közönség elé.

Az idegen énekesek, akik a régi műsor egy részét a vállukra veszik, lehetőségessé fogják tenni, hogy a mi baritonistáink és tenoristáink olyan feladatokat oldjanak meg az idén, ami csak megosztott munka mellett lehetséges. Környi Radamesszel, Rikarddal, Siegmunddal, Székelyhídy a *Traviatával*, Oberonnal, Don Alfonsoval, Wertherrel, Rózsa Kurvenallal és Wotannal, Szemere Boris Godunovval és Don Juannal

<sup>41</sup> Pietro Mascagni operája, ősbemutató: 1911. június 2., Buenos Aires.

fogja az idén gyarapítani a műsorát. Közben a legfiatalabbak is haladnak és tanulnak, s így készül az az állapot, amely, mint ideál lebeg a szemünk előtt, hogy a Magyar Királyi Operaházban csak magyarok és csak magyarul fognak énekelni.

### Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. szeptember 21., 15. oldal)

Az Operaház jövő hetét – a színpadon – *A rózsalovag* előkészületei foglalják le, mert Straussnak ezt a Budapesten legnépszerűbb operáját, amely már majdnem két év óta hiányzik a műsorból, ismét föllevenítjük, ami majdnem premierszerű munkát ró a színházra. Strauss partitúrájának és énekszólmainak bonyodalmasságai nagyon hamar elhalványodnak a memóriában, ha folyton fel nem frissítik, s a majdnem két évi pihentetés után az opera némely részei oly frissen hatottak némelyekre, mintha először hallották volna. Két új szereplő is lesz a reprízen: az egyik Ochs von Lerchenau ábrázolója, Szende Ferenc, a volt pozsonyi basszista, akit tavaly szerződtetett az Operaház, a pozsonyi direktor nagy siralmára. Szende ugyanis, ha kellett, három nap alatt betanult egy nagy énekes szerepet, mert hallatlanul muzikális ember, maga is karmesterkedett s úgy falja a kottát, mint más ember a betűt. Az Operaháznak azonban ugyancsak ilyen basszistára volt szüksége, minthogy valami különös pech következtében egymásután dültek ki a basszistái. Szegény Erdős Rikárd éppen a visszaszerződtetése előtt halt meg hirtelen. Várady Sándor, aki egy csomó basszbariton szerep gazdája volt és ritka memóriával és muzikalitással rendelkezett, múlt szilveszterkor, minden bejelentés nélkül örökre eltávozott, Kornai Rikárdot pedig betegsége akadályozza a föllépésben. Minthogy a budapesti Operaháznak a wienivel vagy berlinivel szemben a többi között még az a hátrányos és súlyos helyzete van, hogy se Grazból, se Prágából, se Münchenből nem sürgönyözhet ide senkit, ha nehézségek merülnek föl a műsor körül, igazán lámpával keresett basszistát, aki az alaposan megterhelt Venczell mellett a repertoár legszükségesebb részét ellássa s majdnem Wienig kellett mennie, amíg talált egyet. Hogy a jövőben ilyen súlyos nehézségek ne támadjanak, s hogy idegen segítségre ne szoruljunk, – amit az idén még nem kerülhetnénk el – az Operaház két teljesen fiatal basszistát szerződtetett, akiket lassan nevel bele a műsorba.

*A rózsalovag* másik új szereplője dr. Dalnoki – a Várady Sándor szerepét vette át –, Faninalt, máskülönben a szereposztás maradt a régi, amely Straussnak ezt a művét annak idején oly nagy sikerre vitte.

A házi színpadon is folynak már a próbák az új *Traviatából* és *Boccaccióból*. A *Traviatát* Lányi Viktor újra lefordította, Tango karmester újra betanította – vége a rossz frakkoknak és a modern estélyi öltözeteknek, amelyekkel a Verdi muzsikája kiáltó ellentétben állott. *Traviatát* visszahelyezzük a 18-ik századba, ahogy Verdi gondolta és akarta, és az egész *mise en scène*-ben arra vetjük a súlyt, amit Hanslick olyan gyönyörűen írt meg a *Traviatáról* szóló kritikájában: hogy a hervadás poézisét zeneszerző nem fejezheti ki megragadóbban, mint Verdi tette. A második felvonás díszlete valóságos illusztrálása lesz ennek a zenének. Egy kerekalakú, üvegfalú, kerti szoba, amelyen túl látni a széles, kerti utat, az elsárgult parkot, a szomorú fákat, a fasor végében a kaput, amelyen keresztül jönnek-mennek az emberek, a lenyugvó napot, az elnyúló árnyékokat, aztán a hideg estét, amikor Violetta elmegy a kerten keresztül, hogy soha többé vissza ne térjen...

A *Boccaccio* már sokkal vidámabb dolog lesz. A klasszikussá vált Suppé-operett, mely a drezdai udvari operában negyvenszer ment egy szezonban; szinte aktuálissá is vált Boccaccio születésének hatszázadik évfordulója révén és roppant érdekesen mutatja a mai operett elhajlását a *vaudeville* és az énekes bohózat felé. Suppé operettje a mai operettekkel összemérve valóságos vígopera, két olyan hatalmas fináléval, aminőkre a mai operettszínházak a műfaj teljes elváltozásánál fogva be sem rendezkedhetnek. Az Operaháznak teljes kórusa részt vesz a Boccaccióban s még így sem lesznek túlsokan. Az előadás iránt különben Suppénak leánya is melegen érdeklődik s minden valószínűség szerint jelen lesz a bemutatón.

### Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. szeptember 28., 17. oldal)

Az Operaházban jövő héten lesz az első vasárnap délutáni előadás – a *Pillangókisasszony*, a rendes esti szereposztásban. A délutáni előadásokat a múlt évben kíséreltük meg először, s tizenhat délutáni előadást tartottunk, olyan erkölcsi és anyagi eredménnyel, hogy a minisztérium az idén 30 délutáni előadást vett föl a *budget*be. Egy nap két előadás az Operaházban – még tavaly is fantasztikusnak látszott és senki sem hitt bennük. A lemondások réme, amely a múlt évben annyi előadást tett tönkre (Caruso budapesti bukása is egy lemondás terhére írandó), a dupla előadásokat még nagyobb katasztrófával fenyegette, és mégis megtörtént az a csoda, hogy tizenhat vasárnap játszottunk délután és este – lemondás nélkül, s egyetlenegy darabot sem kellett megváltoztatnunk.

A délutáni előadások nagy jelentősége abban áll, hogy jó muzsikával látja el a zeneértőknek és zenekedvelőknek azt a tömegét, mely este nemigen járhat az Operába; részben az ideje nem engedi, részben a helyáratat drágállja, de meg messze is lakik. A tavalyi délutáni előadások rengeteg publikumának nem is jelentéktelen kontingensét a környék, sőt mi több: a vidék szállította. Vidékről is jönnek fel emberek – egy operaelőadás kedvéért, s megtörtént tavaly, hogy egy vidéki úr lármát ütött a pénztárnál, mert mire beérkezett, már künn lógott a tábla, hogy minden jegy elkelt. Az Operaház a délutáni előadásokat kulturális hivatásának tekinti és a délutáni előadásokban is a rendes esti szereposztást adja.

A jövő héten egy új basszista is lép fel mint vendég, szerződtesési célból. Walter Carlónak hívják s a *Walkür*ben debütál mint Wotan, Burian Siegmundja mellett. Az Operaház az idén 50 előadással ad többet, mint a múlt évben, s így a személyzet pótlása, még idegen erők lekötése árán is elengedhetlenné vált. A jövő hét eseménye egyébiránt Strauss *Rózsalovagjának* a repríze, amelynek előkészítése annyi időt vett igénybe mint egy *première*. Strauss e legnépszerűbb operája minden nagy Operaház műsorán szerepel, s az Operaház csak kötelességet teljesített, amikor a legjobb modern vígoperát ismét visszailleszti a műsorába.

## Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. október 5., 17. oldal)

A jövő hét nekünk nagyon kedves. Szerdán ismét adhatjuk a tavalyi szezon legszebb sikerét, talán azt is mondhatnánk, slágerét: *Szöktetés a szerájból* című mozarti remekét, amelyhez hasonló sikere – klasszikus operával – fennállása óta nem volt a színháznak. Ezzel az operával zártuk be a tavalyi szezont – a nők választójogi kongresszusának tiszteletére –, s az a sok száz idegen hölgy és úr, aki végignézte az előadást az Operaházban, olyan impressziókkal távozott, hogy hetek, sőt hónapok múltán is hol ebben, hol abban a külföldi újságban olvashattunk fényes elismerést – a budapesti Operaház Mozart-előadásáról. Az amerikai hölgyek, akik a nézőtér első széksorát megtöltötték, az *Alla Turca-induló* után – melyet Kerner karnaggyal minden előadáson megismételtettek – felállottak és úgy tapsoltak – a belföldi közönségnek nem csekély ámulatára. Az idegen vendégeket még az sem zavarta, hogy közben magyar prózát kellett hallgatniok – a *Szöktetés* második felvonása külső hatás dolgában túltesz bármely operetten. Minden egyes száma után zúg a taps, sőt minden egyes szám után jobban zúg a taps. A *Szöktetés* – mi csak így nevezzük röviden – Mozartnak egyike a legkiválóbb és legnagyobb szerzőjének, de a legdiadalmasabb fiatal munkája. A fiatal szerelem

diadala ez, a zsarnokságon és az öregségen (amely talán a legnagyobb zsarnok), és a fiatalos szerelmi bánatnak és gyönyörnek soha senki nem adott ilyen hangot. Évek telnek el, amíg olyan csodát láthat az ember színpadon, mint amilyen a *Szöktetés* premierje volt. Lázas, izzó közönséget nem ritkaság látni – de látni a közönséget gyönyörködni, fölfrissülni, megtelni életkedvvel, fiatalsággal, háladatossággal, ez ritka ünnep a színházban, és ez csak olyan nagy varázslóknak sikerül mint amilyen Mozart, akit hiába tört az élet, – nem tudott a lelkéhez férni, hogy egy Shakespeare-i szóval éljünk...

Jövő szombaton egy másik nagy mester szellemét idézzük. Verdi bánatosan szép *Traviatája* kerül színre, új fordításban, új berendezésben, új zenei betanításban. A *Traviatára* sokan nem szívesen gondolnak vissza. Eszükbe jutnak a kórus rossz frakkjai, a sok értelmetlenség és zagyvaság, az elkopott, elferdült *mise en scène*, amelyet az évtizedes használat vagy elhanyagolás teljesen kivett a formájából. Egyet akarok csak említeni, ami iránt már sokan érdeklődtek a publikum köréből s amit egy tucat *Traviata*-előadás után sem tudtak megérteni: a cigánynőket és kiváltképpen a piccadorokat. Többben megkérdeztek tőlem, vajon a piccadorok ezúttal is meg fognak-e jelenni, s egészen elszomorodtak, amikor azt hallották, hogy igen, mert hiszen Verdi beleírta őket az operába. Némelyek úgy magyarázták a dolgot, hogy a cigánynők és a piccadorok csak azért vannak a *Traviatában*, mert annak idején minden operában kellett balett, s valószínűleg elhűltek, amikor azt hallották, hogy a *Traviatában* nincs is balett. A dolog historikuma az, hogy Flóra bálja a III. felvonásban álarcos bál. Ezt Flóra maga több ízben meg is mondja, s minden vendég álarcot hord. A piccadorok, akiket Gaston vezet (az utolsó évtizedekben már ez is elmaradt), és a cigánynők csak olyan vendégek mint a többiek, amit művelnek, merő farsangi móka, és csatlakozik a többi mókához. Van azután egy pillanat – s a Verdi zenéje hozza –, amikor mindenki leveti az álarcot s jönnek a kölcsönös felismerések. Mindebből persze már évtizedek óta mit sem lehetett látni a színpadon. Flóra ugyan vígan énekelte, hogy álarcos vendégek sűrögnek a teremben – de azért nem sürgött egyetlen álarc sem.

A jövő szombati repríz – amelyet Tango karmester tanított be egy premierre való készület minden gondosságával és lázával, – Verdi egyik legszebb munkáját akarja visszahelyezni a régi jogaiba. Stílszerű díszletek és kosztümök – ragyogás és szomorúság, tarka tömegek és bús magány – az operába átplántált Gauthier Margit élete is, és ezt akarjuk újra megeleveníteni a színpadon.

### Traviata

(Hevesi Sándor dr., *Magyar Színpad*, 1913., 283. szám)

A fiatal Verdi váratlanul gyorsan szerzett dicsőségének három koronája: a *Rigoletto*, a *trubadúr* és a *Traviata*. Kettőt ezek közül már a múlt évben elevenített föl az Operaház, és ma este a *Traviata* kerül teljesen új be-tanulással előadásra. Jön azután az *Aida* és a *Requiem*, Az *álarcosbál* és az *Otello*<sup>42</sup>, úgy, hogy még a szezon vége előtt majdnem a teljes Verdi benne lesz a játérendben, értve ezalatt persze a kipróbált és népszerű operákat és nem azokat, amelyeket Olaszországban is csak Verdi neve kedvéért adnak elő inkább csak jubileumi ünnepségek alkalmából.

A *trubadúr* az égő szenvedély, a *Rigoletto* a lüktető drámaiság, a *Traviata* a bánatos szerelem operája. Soha még operáírónak nem sikerült egy hervadó, beteg, mélységes szerelmet olyan megragadó hangokkal kifejezni, mint ahogy Verdi transzponálta zenébe A *kaméliás hölgy* oly igen megható és oly igen népszerű történetét.

Az a pongyolaság, amely az olasz operák előadásában mindenütt szétterjedt és elhatalmasodott, a *Traviatát* sem kímélte meg. Maga a főszerep úgynevezett parádés koloratúrprodukció lett, és a legtöbb helyen megfedkeznek arról, hogy Valéry Violetta Verdinél is – drámai hősnő. A szerep legértékesebb és legmélyebb helyei azok, amelyek nagyon is befolyásolták Puccinit, amikor a *Bohéméletet* írta. Az utolsó felvonás – Violetta halála – föltétlenül az eredetije Mimì meghalásának. Még a komikumnak és a tragi-kumnak, a jókedvnek és a szentimentalizmusnak még az a bámulatosan színszerű keveréke is, mely a *Bohémélet*ben annyira hat, megtalálható a *Traviata* első és harmadik felvonásában.<sup>43</sup>

A harmadik felvonás különösen nagyszerű és izgató. Ahogy a farsangnak, a bálnak, a jókedvnek és a komédiázásnak kicsapongó jelenetei egyszerre átcsapnak a drámába, ez a legmesteribb dolgok közül való, s hogy eddig nem hatott mindig úgy, ahogy kellett volna, csak az lehetett az oka, hogy oda nem való balettet toltak bele és a felvonás jókedvű részéből közönséges *divertissement*-t<sup>44</sup> csináltak, ahelyett, hogy abból fejlesztették volna ki a drámát.

<sup>42</sup> Az *álarcosbál* reprízére végül csak 1915-ben, az *Otello*éra 1919-ben került sor.

<sup>43</sup> A *Traviata* második felvonásának két képét Budapesten az opera 1986-os felújításáig külön felvonásban adták.

<sup>44</sup> Cselekmény nélküli balettbetét; 1913 előtt a *Traviata* előadásaiban egy ismeretlen zenére koreografált *Legyező- vagy Napernyő-tánc* szerepelt.

Az Operaház mai reprízén a kosztümöket is visszaállítjuk régi jogaiba. A modern *toilette*, a frakk és a *decolletage* visszaélés volt a *Traviatá*ban, amelynek zenéje nem tűri meg a mi rendes, mindennapi ruháinkat. A kosztüm visszaidealizálja a szöveget a zenéhez, ahogy Verdi kívánta és előírta.

A *Traviatát* Egisto Tango karmester tanította be, aki már a *Rigolettó*val is oly nagy örömet szerzett a közönségnek. Keze alatt megifjodnak és kivirulnak Verdi melódiái, és a három főszereplő, Sándor Erzs, Székelyhidy és Szemere olyan triót alkotnak, aminőt – és ez az olaszok véleménye – igen kevés színpadon találni együtt.

### Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. október 12., 15. oldal)

Egy magyar balettet elevenít fel jövő héten az Operaház, a világhírű Dohnányi Ernő *Pierrette fátyola* című némajátékát, amelynek szövege Schnitzler Arthurtól ered, s amely egyre-másra tűnik föl a külföldi színpadokon, s nem egy nagy színpadon állandó sikerrel. Budapesten is, annak idején nagyon tetszett, de egy bizonyos idő múlva kifelejtették a műsorból. A jövő pénteki repríznek érdekessége – magán a némajátékon kívül – a főszerep, amelyet a bemutatón énekesnővel kreáltak, amelyet külföldön most a híres Galafrés Elza játszik nagy sikerrel s amelyet most Sebesi Teréz fog alakítani, – tehát egy táncosnő. Amikor Dohnányi pantomimjét Budapesten bemutatták, az volt a felfogás, hogy „*ennyi játékot nem tud produkálni egy táncosnő*”. Azóta a balett nálunk is némi változáson ment keresztül – itt jártak az oroszok is –, és a felfogás ma osztatlanul olyan értelmű, hogy „*ilyen mozgást és ennyi ritmust csak egy táncosnő produkálhat*”. Még a legdrámaibb balett sem olyan, hogy nélkülözheti a tánc technikáját, s így a legjobb drámai színésznő is csak dilettáns az olyan drámákban, amelyeket – el kell táncolni.

Sebesi Teréz, aki a múlt évben oly nagyon feltűnt, mint Pandora, Beethoven *Prometheus*ában, nemcsak kitűnő táncosnő, hanem nagyon érdekes mimikai tehetség, és nemcsak simulékony, karcsú, hajlékony alakjával, hanem kifejező arcával és színészi képességével is rátermett a szerepre, amely az efajta szerepek között a legkönnyebb fajsúlyú és éppen azért nagyon – nehéz. Azok, akik a pénteki repríz iránt nagyon érdeklődnek, mert nem tudják elfelejteni a *Pierrette fátyolá*nak gyönyörű keringőjét, ráadásul egy érdekes és értékes színészi alakítást is fognak látni, a melynek értékét megduplázza az a körülmény, hogy egy táncosnő az, aki produkálja.

Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. október 19., 17. oldal)

A jövő hét eseménye – Suppé *Boccaccio*ja. Szóval: operett az Operaházban. Suppé ugyan tiltakoznék az ellen, hogy a *Boccaccio* operett, hiszen a partitúráján hol *opera-buff*ának, hol *komische oper*nek nevezi, s ha az operett mai állapotát tekintjük, a *Boccaccio* jóval közelebb áll Mozarthoz, mint Lehárhoz. Az operett egy finom, úri családból való leányzó, aki újabb időkben rossz útra tévedt, hogy ne mondjuk, kissé elzül-lött. Az operett is abból az időből való, amikor a szalon diktált ízlést és irányt, csak hogy az utóbbi évtize-dek alatt – az operett – az utcára került, az utca ízlését követi, az utca kíváncsainak hódol. Még amiben a modern operett fejlődöttebbnek látszik is, hogy tudniillik teljesen véget vetett a *travestine*nek, a *fil*s- *fil*le szerepeknek, a *Koldusdiák* és *Boccaccio* féle, primadonnáktól alakított férfiszerepek – ez sem ízléstisztu-lás, hanem ellenkezőleg: elközönségesítés. Ez a *travesti* egyenesen a 18-ik századbeli pásztorjátékokból, kis operákból származott át az operettbe, amelynek tradícióját a franciák őrizték legtovább, akik mindig is azt hirdették, hogy az ő operettszerzőik – Offenbach, Audran, Planquette, Lecocq – Mozart tanítványai.

Millöcker, Strauß és legkivált Suppé még benne voltak ebben a tradícióban, bár Strauß, a keringő nagy mestere, éppen a legkitűnőbb operettjében, a *Denevér*ben átlépett egy másik területre, amely lépés talán azzal karakterizálható, hogy azontúl az operett dallamokat nem annyira a fülükben, mint inkább a lábukban érezték az emberek. Betetőzte ezt a fejlődést az angol operett kontinentális vándorútja, amely-nek az lett végül az eredménye, hogy az operettet nem énekelni, hanem táncolni kell, s a dolgok mai állapotára nézve nincs jellemzőbb adat, minthogy Lehár új operettjéből nem egy kuplé kelt először szárnyra, nem egy duett, nem egy ária, – hanem egy divatos tánc. Az operett ezzel végleg elszakadt az operától, – végleg kiszakadt a családból.

Suppé, akinek nem ez az első műve az Operaházban, a mai operett műfajához mérve igazán nem írt operettet. A *Boccaccio* a maga üde lírikumával, bámulatosan friss humorával, hatalmasan fölépített finá-léival, amelyek túlmennek az operett-színház méretein: valódi, hamisítatlan vígopera, amelyet Német-ország első operaszínházai, a drezdai Operaház is fölvelt a műsorába, még pedig szenzációs sikerrel.

A *Boccaccio* úgynevezett „operette”-volta mellett is nagyobb apparátust foglalkoztat, mint a legtöbb opera. Százötvenen vesznek részt az előadásban. Az Operaház és a Nemzeti Színház munkája az idén nagyon sokoldalú és bonyodalmas lévén, gróf Bánffy kormánybiztos hozzálatott egy régi kedves tervé-nek a kiviteléhez s már az idén több fiatal festő fog díszleteket tervezni az állami színházak részére.

Szép Ernő mesejátékát Falus Elek tervezi, a *Boccaccio* három új díszletét – a firenzei teret, Lambertuccio és Lotteringhi házatáját és a firenzei herceg kertjét – gróf Zichy István tervezte, s a díszletek originális formá-jukkal, ragyogó és nevető színeikkel a lehető legstílusosabban alkalmazkodnak szöveghez és zenéhez.

Boccaccio – Az Operaház bemutatójához – A rendező a darabról

(Hevesi Sándor dr., *Magyar Színpad*, 1913., 298. szám)

Ezelőtt 35 évvel volt Suppé *Boccaccio*jának bécsi bemutatója, ugyanabban az évben bemutatták a buda-pesti Népszínházban is, aztán bejárta az egész országot, a melódiai széjjelröpködtek mindenfelé, és min-denki operettnek tartotta, jóllehet Suppé, aki pedig nagyon szerény ember volt, kezdettől fogva *opera buff*ának, *komische Oper*nek, vagyis vígoperának nevezte a munkáját, pedig akkoriban még az operettől is sokkal többet vártak, mint manapság.

Telt az idő, évtizedek múltak el, s a *Boccaccio* kezdett letűnedezni az operettszínpadok deszkáiról, de nem azért, mintha megkopott vagy elavult volna, hanem abból a természetes, érthető okból, hogy az operett-színpadok a legújabb operett-irodalom nivójára kezdtek berendezkedni, s lassanként elvesztet-ték abbéli képességüket, hogy zenei tekintetben a *Boccaccio*hoz hasonló nehéz feladatokat meg tudhas-sanak oldani. A dolgok természetes következménye az lett, hogy a *Boccaccio* kezd felszorulni az operai színpadokra, tehát most, majdnem 40 esztendővel a megszületése után egy új karriert kezdi csinálni.

Abban a szegénységben, amely a mai opera-irodalmat vidámabb és könnyebb alkotások tekintetében jellem-zi, az operaházak nem is tehetnek egyebet, minthogy a közelmúlt nagy operett-irodalmából kiszemelik azokat az érdekes és értékes vígoperaszerű alkotásokat, amelyekkel a műsorukat frissíthetik, és könnyedebbé tehetik.

Az *Angot asszony leánya*<sup>45</sup>, *A denevér*, *A cigánybáró* után így kerül most a *Boccaccio* is az Operaház játékrend-jébe, és remélhető, hogy meg is marad benne. Emlékezzünk csak arra, hogy a *Carment* a párisi premier után operettnek mondták. A *Hoffmann meséi* is csak utóbb került fel az operai színpadra és hogy a *Carmen*ből is, a *Hoffmann*ból is utólag vették ki a prózát és cserélték fel recitativokkal. A *Boccaccio*ban több a próza, semhogy ezt meg lehessen vele cselekedni, de hány klasszikus operánk van, amelyben szintén sok a próza.

<sup>45</sup> Charles Lecocq (1831–1918) operettjét 1875-ben mutatta be a Népszínház, majd 1897-ben az Operaház.

Ami a *Boccaccio* mai operaházi bemutatóján teljesen az újdonság erejével fog hatni, kétségkívül elsősorban a nagyszerűen felépített *ensamblék* és finálék lesznek, amelyek soha operett-színpadokon nem érvényesülhettek igazán. A primadonna-szerepek – amelyeket az Operaház elsőrangúan tölt be – régebben is a direktorok különös szeretetének örvendettek, s a leghíresebb primadonnák versenyeztek a *Boccaccio* főszerepeinek eléneklésében. Ezen a tradíción az Operaház sem ütött rést: Dömötör Ilonát, Medek Annát, Szamosi Elzát és Hajdú Ilonát állítja ki a két főszerepben. De a zenekar és a kórus tekintetében soha az operettszínházak felét sem adhatták annak, amit az Operaház hoz ki Suppé partitúrájából.

A dekoratív keret is pompásnak ígérkezik. Gróf Zichy István hangulatos és színes miliőt tervezett, egész csomó új kosztüm készült, s van okunk hinni, hogy a *Boccaccio* a mai előadáson új diadalútra indul.

### Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. november 1., 14. oldal)

A jövő hét – mint általában az évad első fele, – úgyszólván Verdi jegyében áll. Vasárnap és hétfőn a *Requiem*, amelyet 10 év óta nem hallottak Budapesten, kedden *Traviata*, a címszerepben Tetrzzini Lujzával, aki még sohasem énekelt Budapesten, s közben a főpróbák az új *Aidából*, amely november 13-án kerül színre először, s amely igazán a magyar Operaház hódolata lesz a nagy olasz mesternek, – mert ez lesz az első tiszta magyar nyelvű előadása annak a Verdi féle operának, amely nálunk a legnépszerűbb és legtöbbször került is színre. Az *Aidát* még a múlt szezonig olyan beállításban és díszlettel adták, amely még a régi Nemzeti Színházból került át az Operaházba. Abban a nagy restaurálási munkában, amely a régi operák körül folyik, *Aida* egészen kivételes érdeklődést és gondot követelhet a maga számára, mert hiszen azok közül az operák közül való, amelyek minden operai színpadon a legsűrűbben szerepelnek a játékrenden. Egy tavalyi statisztika szerint Európában: *Aida*, *Lohengrin*, *Faust* és *Carmen* azok az operák, amelyek a legnagyobb előadási számot érték el. A *Faustot* már tavaly restaurálta az Operaház, *Aida* már két hét múlva új köntösben kerül a közönség elé, *Carmen* decemberben kerül restaurálás alá és az új *Lohengrinnel* is már komolyan foglalkozik az Opera. Verdi operái közül az idén még az *Álarcosbál* is tető alá kerül, s akkor az Operaháznak már csak a nagyon öreg Verdivel szemben lesz tartozása, az *Otello* és *Falstaff* szerzőjével, de ezt a tartozását már nem az idén fogja törleszteni.

### Az Opera jövő hetéről

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. november 9., 17. oldal)<sup>46</sup>

Verdi legnépszerűbb operája, az *Aida* évtizedek óta nem került színre magyarul a Magyar Kir. Operaházban, sőt tiszta magyar nyelvű előadása még nem is volt eddig. A jövő csütörtöki repríz, mely teljesen új köntösben hozza az olasz mester e kiválóan népszerű munkáját, egyúttal az első magyar együttest is meghozza, s bármily paradoxul hangzik is, szinte idegenszerűen fog hatni, hogy Radames – akinek szerepét emberemlékezet óta nem énekelték magyarul – végre érthetően fog szólni a magyar közönséghez, még pedig Környei Bélán keresztül, akinek diadalmas hangja talán még sohasem ragyogott úgy, mint ennek a parádés szerepnek csudálatosan hősie és lágy dallamaiban.

Az új *Aida* méretei igazán monumentálisak. Az Operaház ritka nagy színpadát még sohasem használták ki annyira, mint ahogy az *Aida* második fináléjában használjuk, amelyhez gróf Bánffy Miklós teljesen újszerűen tagolt hatalmas díszletet tervezett, tiszta egyiptomi stílusban. Több mint 300 ember vesz részt ebben a fináléban, csupa megkomponált csoport, a legkarakterisztikusabb kosztümökben, parókákban, amelyek ó-egyiptomi falfestmények alakjait elevenítik meg.

Az Operaház erre a reprízére is úgy készült, mint egy ünnepies premierjére. *Aida* minden operaszínpad büszkesége. Ez a Meyerbeer féle nagy, pompázatos opera, amelyet azonban egy zseniális komponista a költészet és művészet régióiba emelt. Annak az operai műfajnak, amelyet Wagner tagadott és amely ellen küzdött, *Aida* a legtokéletesebb kifejezője és örök életű típusa. Ebben az operában a szépség kibékült az igazsággal, a pompa a logikával. Nincs egy holt helye, amely négy évtized alatt elhervadt volna. Most új köntöst adunk rája, díszeset, pompásat, szépet, s akarjuk hinni: hozzája méltót.

Az előadást Tango karmester tanította be s ugyancsak ő dirigálja. Ez Verdinek harmadik operája, amelyet betanít – *Rigoletto* és *Traviata* után – s az eddigieknél is jobb alkalma lesz, hogy meghódítsa a közönséget.

<sup>46</sup> *Aida* – A M. Kir. Operaház mai reprízéhez – A rendező az előadásról címmel, de szóról-szóra megegyező tartalommal jelent meg Hevesi írása a *Magyar Színpad*, 1913. évi, 316. számában.

**Az Opera jövő hetéről**

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. november 16., 17. oldal)

Az Operaházban jóformán még le sem zajlott egészen az új *Aida* s már lázasan dolgoznak a jövő hónap nagy bemutatóján: *Borisz Godunovon*, amely az *Anyegin* óta az első orosz opera Budapesten. Közben felelevenítjük a jövő héten *Hamletet*, a rá következő héten Massenet *Manonját*.

A *Borisz Godunov* 40 éves opera, de orosz földön kívül való sikere egészen új keletű, alig ötesztendő. Paris, London, New York és Róma után most egymásután hódítja meg a német színpadokat – mint egy nagy reveláció, mint egy Wagnertől teljesen mentes, hallatlanul originális és megkapó zenei műremek, amelynek szövege is (az eredetije nem kisebb embertől való, mint Puskintól) teljesen elfér az operai sablontól és hús-vér embereket állít az énekes színpadra.

Az orosz opera méreteiről számot adhat az a körülmény, hogy az opera kórusát 180 főre kell kiegészíteni dalárdák segítségével, azonkívül 120 statisztát kell igénybe venni a balettkaron kívül, úgy, hogy a magán-énekesekkel együtt 400-an fognak részt venni az előadásban.

Az orosz történelemnek egy végtelenül megkapó és emberi epizódja tárul itt föl a színpadon, az orosz nép nyomorúsága, szenvedése, elnyomottsága szólal meg itt olyan hangokon, aminőket még alig hallott a világ. Wagner nagy zenedrámái óta Muszorgszkij *Borisz Godunovja* a legnagyobb zenedráma, amelyet az európai zeneirodalom produkált – ez a külföld szakvéleménye erről az orosz műről, amelyre most valóságos lázzal készül az Operaház.

**Az Opera jövő hetéről**

(Dr. Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1913. november 23., 19. oldal)

A jövő héten a többi között egy régi operát hozunk, amely már meglehetősen régen ment, Thomas *Hamletjét*, amely finomabb a *Mignon*nál, s talán éppen ezért nem éri el annak a népszerűségét. A németek nagyon haragusznak erre az operára, éppen úgy, mint a Gounod *Faustjára*, mert ennél mindjárt Goethére gondolnak, amannál pedig Shakespeare-re, ami pedig nagy igazságtalanság, mert a Shakespeare drámája

éppen úgy megzenésíthetetlen, mint a Goethe költeménye. A jó dráma mindig annyira készen van, hogy meg sem tűri a muzsikát, s ahhoz, hogy jó operaszöveg váljék belőle, föltétlenül el kell sekélyesíteni. Az operai műfajnak ezt a bölcsességét újabban sokszor félreértették, s így készültek azok a szövegek, ahol a zene merő illusztrációvá süllyedt.

*Hamlet* után még egész sor opera vár fölelevenítésre: *Manon*, *Sevillai borbély* stb. de már a jövő hónap elején nagy premiért hoz a színház: *Borisz Godunovot*, az európai operaszínpadok nagy szenzációját, amelyről azonban már a múlt héten szólottam. A színház már nagyban készül a monumentális operára, amely után a legszebb romantikus opera következik, Weber *Oberonja*, amely csak a régi Nemzeti Színházban került színre, úgyhogy az Operaházban újdonságszámba fog menni.

**A gróf belefúlt a vízbe, avagy az opera paradoxonja**

(Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1914., március 1., 18-19. oldal, és *Az opera paradoxonja* címmel: dr. Hevesi Sándor, a M. Kir. Operaház főrendezője, *A Zene*, 1913. március, 1-4. oldal)

Nemrégiben egy hatalmas munka jelent meg a könyvpiacon (Oscar Bie: *Die Oper*), amelynek legfőbb értéke talán abban rejlik, hogy először mer igazán hozzányúlni az operához, mint esztétikai problémához. Hogy az opera és a racionalizmus nem férnek meg egymással, s hogy operákban legtöbbször olyasmik történnek, amik homlokegyenest ellenkeznek a józan ésszel: ez már több, mint száz esztendő óta útszéli igazság s a magyar glóbuson abban a jól ismert szállóigében öltött formát, hogy: „*A gróf belehalt a vízbe.*” Ha tudniillik az operaszínpadon a gróf belefúl a vízbe s ennek a balesetnek száz tanúja van (ennyiből áll körülbelül egy jól nevelt operai kórus), akkor száz közül egy sem fogja a kis ujját sem megmozdítani, hogy a grófot kimentse a vízből, de hússzor is el fogják fújni valamennyien, hogy a gróf belehalt a vízbe. Gyakran a legnagyobb zenei szépségek virulnak ki a legnagyobb színházi képtelenségekből. A zene, amely talán valamennyi művészet között a legnagyobb illúzió- és hangulatteremtő – éppen azért, mert semmi köze sincs a valósághoz, – az operában akárhányszor szétzilálja az illúziót és a hangulatot, a maga ragyogásával rávilágít a drámai helyzet silányságára.

De a legnagyobb színházi képtelenségek sem tudtak ártani az operának. Mintha csak arról lett volna szó, hogy mennél több ragyogó és bájos képtelenség kapjon helyet az opera keretében, a fejlődés – vagy, amint Wagner fogta föl: a degenerálódás – odavitt, hogy a balett is minden megokolás, vagy alkalmosság

nélkül harapódzott el az opera cselekményében. Már az sem volt elég, hogy a gróf belefúlt a vízbe s hogy a százfőnyi kórus a legváltozatosabb dinamikával kísérje ezt a megfulladást, az igazi opera az lett, amikor a gróf a vízbe fúlt, a kórus énekelt és ugyanakkor a víz partján a balett tütüben lejtette a legodanemvalóbb táncokat.

Természetes, hogy a gondolkozókat, az okos fejeket, a racionalistákat nem elégítette ki ez a hibrid műfaj, amely nagyon szeszélyesen keverte a művészi gyönyörűségeket a gégétől a bokáig, sőt még azon túl is – lábujjhegyig. Amikor az őrület a tetőpontjára hágott: megjelent a racionalizmus zsenije, az operaszínpad nagy reformátora s az új operai törvénykönyv szerzője: Wagner.

A wagneri zenedráma (mint a régi opera ellenlábasa) abból a meggyőződésből született, hogy a gróf vízbe fúlásának semmi köze sincs az igazi operához, mert zene és dráma teljes egysége és egyöntetűsége nagyon is elérhető ideál, mihelyest olyan zseni veszi kezébe a dolgot, aki éppen oly nagy költő, mint zeneszerző. Az opera színpadi képtelenségei – Wagner szerint – nem a műfaj természetéből fakadnak, hanem csakis abból a körülményből, hogy a zeneszerzők egyrészt nem voltak tisztában a műfaj természetével, másrészt olyan szövegeket zenésítettek meg, amelyek nem voltak alkalmasak arra, hogy *Gesamtkunstwerk* váljon belőlük.

Wagnernek ezt a súlyos esztétikai kérdését nem szabad megítélni, mert a teremtő muzsikusz erősebb volt benne a teoretikusnál, s ő is úgy járt, mint Zola vagy Flaubert, rossz teóriák alapján – vagy azok ellenére – remekműveket alkotott.

Wagner esztétikai tévedése abban a felfogásban gyökerezett, hogy az opera, mint műfaj, racionalizálható s hogy a szöveg és zene, a színpad és a zenekar abszolút egysége elérhető. A tiszta, az abszolút művészet mindig egységes és osztatlan. Egy szophoklészi tragédia, egy Beethoven-szimfónia, vagy egy Rodin féle szobor egységessége abszolút. Nem vehetek el belőle, nem tehetek hozzá, nem változtathatok rajta. Milyenest azonban a művészetek párosodnak, az egység merő illúzióvá lesz, amennyiben csakis a hatásban jelentkezik, de tulajdonképpen nincsen is meg. *Trisztán és Izolda* a világ egyik legszebb zenedrámája, de itt is *chiméra* abszolút egységről beszélni, mert elvileg éppenséggel nem lehetetlen, sőt nagyon is könnyen elképzelhető, hogy a *Trisztán és Izolda* szövegét, úgy, ahogyan Wagner megírta, egy zeneszerző ismét megkomponálja s ugyanazt az egységes, zenedrámái hatást éri el vele, mint Wagner a maga zenéjével.

A legjobb lehetőség azonban megvolt az operairodalomban Wagner előtt – Mozartban –, később Wagner nélkül is, pl: *Carmen*ben. Sőt olasz operák is voltak, amelyek az egységnek igen kellemes illúzióját keltették. A praktikus különbség az, hogy Wagner minden problémát tudatossá tett magában, céljaihoz

és szándékaihoz teóriákat is faragott, de szerencsére Wagnerben, minden sokoldalúsága mellett is, mindig a zeneszerző dominált, és ez volt a szerencséje. A *Tetralógia* költői és drámai értékére nézve ma már nagyon megoszlanak a vélemények, de zenei értéke egy csöpp sem problematikus. Annál nagyobb bajok vannak az egység és *Gesamtkunstwerk* körül. Ma már tudniillik az is teljesen bizonyos, hogy Wagner a hangversenyteremben sem kevésbé hatásos, mint a színpadon. Amit ő egységesnek és oszthatatlannak érzett, nagyon is osztható és nem is olyan egységes.

És ezen a ponton bukkan fel az igazi probléma. Ha az operában, mint drámai műfajban a zene a domináló és döntő érték – már pedig ez kétségtelen –, hogyan értsük azt, hogy a zene, amely a szimfóniában abszolút és szuverén művészetnek mutatkozik, nem röstelli magát összeadni a színpaddal és a színpadnak egyéb mellékes művészeteivel? Mi szüksége van a zenének arra, hogy a színpad szolgálatába szegődjék, alárendelje magát ostoba librettóknak, vízbefúló grófoknak, amikor mint abszolút zene, igazi királynő lehet a művészetek között?

Erre a kérdésre, amelyet ilyen formában még soha föl nem vetettek, csak egy lehet a felelet. Okvetlenül úgy kell lennie, hogy a zenében olyan erők is szunnyadoznak, amelyeket csak a színpad tud életre kelteni, szóval kell, hogy a zenében drámai lehetőségek lappangjanak, amelyek ennélfogva közönséges, írott párbeszédekben ki sem fejezhetők.

És itt van az opera minden paradoxijának a kútfeje. A zenének van egy olyan drámai lehetősége, amelyhez képest a közönséges emberi beszéd koldusszegénynek mondható. A közönséges emberi beszéd az emberi cselekvéseket, tehát a drámát, csak egymásutánban tudja érzékeltetni. A szereplők mindig csak egymásután beszélhetnek s ehhez az egymásutánhoz csak a színjátszás, a mimika ad hozzá némi egyidejűséget, azzal, hogy a színész, a partnerének a szavai alatt, némán fejezi ki a maga lelkiállapotát. És itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt számtalan emberi lelket egyszerre tud megszólaltatni, tehát a drámát egyidejűleg tudja hozni. Ez a *Rigoletto* kvartettjének, a *Mesterdalnokok* kvintettjének, a *Don Juan* híres szextettjének s a nagy operai fináléknak páratlan ereje, varázsa és – hiába tagadnék – drámaisága. Egyszerre beszélni, egyidejűleg megnyilatkozni drámában csakis a zene útján lehetséges. Shakespeare legszebb szerelmi duettjei ezért nem érik utol Wagner nagy szerelmi duóit. A szónak itt hátrálnia kell a zene előtt, sőt a nagy szerelmi jelenetekben a drámaírók is a versnek minél zeneibb hatásaira törekedtek.

Wagner teóriája, mely utóbb Debussy-ben a legvégső túlzástól sem riadt vissza (*Pelléas és Mélisande*-ban sohasem énekelnek egyszerre az emberek), létföltételeiben támadta meg az operát, amikor azt kívánta tőle, hogy a drámához igazodjék. Wagner szerencsére sokkal zseniálisabb muzsikusz volt, semhogy a

saját teóriájához ragaszkodott volna, de maga a teória megmértelyezte az operairodalmat s talán gyökereiben támadta meg. Igaz, hogy a természetességnek vagy a valószerűségnek nem felel meg, ha két, vagy három ember egyszerre énekel a színpadon, de viszont az sem valószerű, ha az ember énekel, s mi köze egyáltalában az operának a valószerűséghez? Az opera a legkülönbözőbb művészetek randevúja a színpadon, a zene fennhatósága alatt s ha ez a randevú szép és illúziót keltő, kellemes és művészi, fölösleges és oktalan beszéd előhozakodni a természetességgel és valószerűséggel. Minthogy az operában első és végső sorban azokról a drámai lehetőségekről van szó, amelyek a zenében rejlenek, az igazi opera sohasem mondhat le a duókról, tercettekről, *ensemblé*kről, finálékról, sőt egyenesen ezekre kell pályáznia, s nagy a valószínűség, hogy a modern operairodalom meddősege akkor fog véget érni, ha sutba dobják mindazokat a racionalista elméleteket, amelyek drámaiság és illúzió helyett realizmust és vizizmust kívántak az operától.

A zenének ez a félre nem ismerhető szuverenitása szabja meg a librettó mivoltát. A jó szövegkönyv az, amely minden alkalmat megád arra, hogy a zene kibonthassa a maga drámai lehetőségeit. Wagner itt is tévedett, s ebben a saját kárára. Librettóit néha úgy írta, mint a drámát kell írni, körülményesen, kimerítően, végérvényesen. A jó dráma azonban sohasem lehet jó librettó, abból az egyszerű okból, hogy a jó drámához nem kell egyéb, mint jó előadás, ellenben a librettóhoz először jó zene kell s csak aztán jó előadás. A librettó a zene révén válik csak drámaivá.

A *Szöktetés a szerájból* című opera librettója átlátszó és naiv, a személyek – a szövegkönyvben – pusztán bábok. Mozart zenéje kelti ezeket a bábokat életre s Ozmin alakjában olyan figurát teremt, amely egyenrangú Shakespeare Falstaffjával. De Mozart nélkül Ozmint legfeljebb Kotzebue valamelyik figurájához lehetne hasonlítani. A *Figaro házasságának* a szövegkönyve gyengébb Beaumarchais vígjátékánál (sok elmésséget egyszerűen el kellett hagyni), de Mozart operája különb, mint a Beaumarchais vígjátéka. Beaumarchais egy pillanatig sem költő, Mozart az első taktustól kezdve az utolsóig istenáldott poéta. Zsuzsi, a komorna Beaumarchaisnál egy sürgönyelvű, okos, ravasz, de mindennekfölött prózai lény. Mozart az utolsó felvonásban ad neki egy áriát, amellyel abba a szférába emeli, ahová Beaumarchais sohasem tudott feljutni. Mozart szerelmesei Shakespeare legbájosabb kreatúráival vetekszenek. Mozart, a csécsap, a lobbanékony, könnyen hevülő ember, – akinek az unokatestvérével való levelezését csak nagy törlésekkel merték kiadni, – még az érzékes alakjaiba is annyi naivitást és tisztaságot vitt bele, hogy a szerelem nála sohasem veszíti el égi szépségét. De a szövegkönyveiben erre nézve semmit sem talált. A szövegkönyv csak jó ürügy volt neki arra, hogy átélts és átszenvedett, szerelmeit és csalódásait olyan harmóniákba fűzze, amelyek csengeni fognak az idők végéig.

Ha a librettó nagyon jó dráma is egyúttal – veszedelem fenyegeti a zenét. Verdi *Otello*ja olyan műremek, amelyet sokan egész kivételes értékűnek tartanak az olasz mester *œuvre*-jében. A librettót Arrigo Boito – kitűnő zenész és literátus fej – dolgozta át Shakespeare-ből s lehetőleg mindent meghagyott. De éppen ez a hiba. A dráma szigorú ökonómiája és végleges megfogalmazása nem fest jól az operaszínpadon. Minek megzenésíteni Shakespeare sorait, amelyek teljesen be vannak fejezve s amelyek végleges megformulásában a zenének is nagy szerep jutott? Shakespeare-nek legtöbb sorához a zeneszerző mit sem adhat hozzá. A *Carmen* szövege ellenben jó mesterembermunka, éppen csak annyira logikus, amennyire az operaszínpad megkívánja, sőt néha még annyira sem, mert mikor a harmadik felvonásban a csempészek a hegyen között bujkálnak, mindenki, aki csak keresi őket, könnyen rájuk talál. És ez a szöveg, a maga józan, megfaragott verseivel igen kitűnő alkalom volt arra, hogy megszülessék az a zenei csoda, az életkedvnek és életörömmnek az a harsogó, tragikus himnusza, amelyet *Carmen* néven ismer a világ. Hogy bőven vannak bene képtelenségek? Hogy amikor José leoldja a kötelet Carmen karjáról, nem lehet a színen senki, holott öt perccel azelőtt még tele volt a térség emberrel? Hogy ezen semmiféle rendező és rendezés nem segíthet? Igaz, de vajon fontosak-e ezek a dolgok?

Az opera hibrid műfaj, paradox alkotás, ünnepe a színháznak, mert az a fajta színdarab, amely a legtöbb művészetet tudja összpontosítani. De nem *Gesamtkunstwerk*, s nem is lesz soha. Mindig csak egy gyönyörű megalkuvás lesz, egy nagyszerű játék, amely néha belemarkol a legmélyebb problémákba, leszáll a Hadész mélységeibe és feltör az Olimposz csúcsára, – de alapjába véve mindig csak egy páratlan színpadi káprázat fog maradni, örökkévaló tanúsága és emléke annak, hogy mit képes produkálni a zene, amikor lemond abszolút mivoltáról és elmegy színházat játszani.

## A rendező a darabról (*Oberon*)

(Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1914., 29. szám)

Weber romantikus operáját, az *Oberont* több mint harminc évvel ezelőtt akarta adni a Nemzeti Színház, ahol akkoriban még az opera és a dráma békésen megfértek egymás mellett, de hogy-hogyhogy nem, a bemutató elmaradt. Lehetséges, hogy azért, mert akkoriban és még jóval azután is a francia meg az olasz zene dominált a műsorban. A *Szöktetés a szerájból* is körülbelül abban az időben bukott meg (tavaly egyik legnagyobb sikere lett az Operaháznak), Wagner még csak nagyon kicsi közönségre számíthatott és meglehet, hogy az *Oberon*ról azért mondott le a színház. De még egy másik, nem kevésbé valószínű oka is lehet, hogy az 1882-ben tervezett bemutató elmaradt.

Az *Oberon*, melyet Weber London számára komponált angol szövegre, úgynevezett kiállítási, látványos opera, és nemcsak anyagi, de technikai tekintetben is nagy terhet ró a színházra. Az *Oberon* tündérmese, amelynek három felvonása tizenkét színváltásban játszódik le, mely a mesés Kelet minden káprázatos pompáját akarja a néző elé varázsolni, tehát díszletek, jelmezek, gépek dolgában előadása olyan feladat, hogy érthető, ha a színház utolsó pillanatban meghátrál előtte.

Másrészt viszont az *Oberon* látványosságai olyan zenét szolgálnak, amely ma, 88 esztendő után is megkap üdeségével és leleményességével. Az *Oberont* hallván a laikus sem fog többé csodálkozni azon, hogy Wagner Webert tartotta igazi előfutárjának. Weber partitúrájában folyton felüti a fejét egy-egy úgynevezett wagneri motívum, sőt, maga a hangszerelés is Wagnerre emlékeztet. Vannak azután a partitúrának olyan részei, amelyek más zeneszerzőket inspiráltak. Weber tündérlenéje – *trouvaille*. Ő az első, aki tündérkórusokat írt, ez az egész romantikus tündérvilág nála elevenedett meg először zeneileg. Mendelssohn és Nicolai már csak őt követték. De ma is csak Weber a mester. Tündérei, hableányai, szellemei halhatatlanok. Elbűvölő hangon énekelnek: bájosak és egyben erősek tudnak lenni.

A szöveget Planché angol színműíró (és archeológus) Wieland híres romantikus époszából gyúrta át a színpad számára, és ebben a szövegben volt annyi prózai dialóg, hogy a németek, amikor saját színpadjaikra hozták Weber művet, úgy találták, hogy a sok szöveg nem méltó a nagy komponistához, s akadt is kar-mester, aki Weber műveiből vett motívumokkal tömördek recitativot komponált az operához. Így aztán operaszerűbb lett az egész dolog, de a két és fél óra hosszat tartó dalműből négyórás darab lett, amely ilyenformán sehol sem tudott igazán sikert aratni. Az *Oberon* nagy színpadi karrierje ott kezdődik, amikor ismét lemondtak a recitativokról s a darabot eredeti formájában hozták színre. Wiesbadenben több mint tíz évvel ezelőtt nagy pompával adták elő és még az sem ártott neki, hogy a német császár udvari költője – Lauff – új verseket írt hozzá. Drezdában az eredetihez ragaszkodtak, s talán itt volt a legnagyobb sikere.

A M. Kir. Operaház *Oberon*ja az eredeti szövegen alapszik, azzal a különbséggel, hogy a darab regényes eseményeit nem komoly, hanem vidám hangsúllyal adja, s teljesen a mese derűs, optimisztikus világnézetére alapítja. A budapesti verzió teljesen a meseszerűséggel akar hatni és mindenütt a humort hangsúlyozza, ami a mese valószerűtlenségét kedvessé és elhíhetővé teszi.

Az egész kiállítás is ezt a célt szolgálja: a ragyogó, derűs meseszerűséget. Hónapok óta dolgoztak az Operaház festőtermeiben és műhelyeiben ezen a káprázatos kiállításon, amelyhez a díszleteket és jelmezeket gróf Bánffy Miklós tervezte. A zenei betanítást Kerner István végezte, aki a múlt évben Mozart

*Szöktetését* oly páratlan sikerre vitte, és aki az *Oberont* épp oly nagy szeretettel és kedvvel tanította be. A nyitányt, amelyet filharmonikusaink oly gyakran játszottak már hangversenyen, ezúttal igazi helyén fogja hallani a közönség, a színházban, ahol sokkal nagyobb hatást kelt, mint a hangversenyterem dobogóján. Az Óceán áriát pedig, amelyet szintén csak hangversenyekből ismer a közönség, egy hullámzó, zuhogó tenger előtt fogja énekelni a hősnő, villámoktól tépett futófelhők alatt, s a világhírű ária is csak itt fog igazán érvényesülni.

### ***Téli álom* – az Operaház mai előadásához**

(Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1914., 94. szám)

Utolsó időben Schumann – a zongora-kompozíció révén – valóságos balett-szerzővé nőtte ki magát. Mióta az oroszok a *Karnevált* olyan hatásos és művészi formában alakították át baletté<sup>47</sup>, nyilvánvalóvá lett, hogy Schumann fölötte alkalmas arra, hogy a zongorától a színpadra kerüljön. Hogy ez nem véletlen és nem erőszak, bizonyítja az a körülmény, hogy Schumann, aki maga is szenvedélyes táncos volt, tömördek olyan zenedarabot írt, ami egyenesen arravaló, hogy eltáncolják. S hol lehetne ez az „eltáncolás” stílszerűbb, mint egy modern balett keretében.

A *Téli álom* című balett, mely Schumann 28 bájos kompozíciójából állítódott össze, a nagy zeneszerző két jelentékeny hajlandóságát komponálja egybe. Schumann nagyon szerette a táncot és nagyon szerette a gyerekeket. Megírta a *Kinderszenen* című kis remekművet, amely a felnőtt ember melankolikus visszatekintése a letűnt gyerekkorba, a *Jugendalbum*ot, amely a gyermekek számára való könnyű és bájos dolgok, rajzok, és táncok gyűjteménye, a *Gyermekszonátákat*, és a *Gyermekbált*, amely ugyanezekből a motívumokból szövődött. A *Kinderszenen* és a *Jugendalbum* egyes darabjainak maga Schumann adott címet, s így mindössze is arról volt szó, hogy ezeket a gyöngyszemeket egy fonalra fűzzük.

A *Téli álom* szövege semmi egyéb, mint egy részben érzelmes, részben humoros epizód három képben, mely úgyszólván magától adódott ki Schumann műveiből. Egy öreg házaspár ünnepli baráti körben a jó ég tudja, hányadik születésnapját és a *Träumerei* hangjai mellett visszaálmódják magukat

<sup>47</sup> A Schumann meghangszerelt *Karnevált* zongoraciklusára készült Mihail Fokin-koreográfia ősbemutatója 1910-ben volt, az egyfelvonásos táncjáték a Ballets Russes repertoárdarabját képezte, Budapesten is eljátszották.

a boldog gyermekkorba. Szerelmi boldogság és szerelmi csalódás, mosoly és könny, játék és tánc tölti meg a balettet, amely semmi egyéb nem akar lenni, mint Schumann gyönyörű muzsikájának színpadi illusztrációja.

## A magas C<sup>48</sup>

(Spektor, *Új Lap*, 1915. július 10., 191. szám)

Volt szövetségesünkről béke idején is jól tudtuk, hogy a lelke mélyén tenorista. A tenorista olyan lény, akinek szemében mindössze is két dolog van a világon, amiért élni érdemes: a haszon és a hatás. Megbolondítani az embereket, hogy a bolondok azután minden pénzüket elébe hajigálják: ez a tenorista sikere. A tenoristának nincsen lelkiismerete, csak magas C-je, és ezt lelkiismeretlenül vágja ki – a hatás kedvéért. Kiszalad a sűgőlyuk elé, mintha nem is a gégéjéből jönne a hang, hanem két tenyerén kellene átnyújtania a magas C-t a közönségének.

Hetek óta akarja kivágni a tenoristák nemzete az osztrák határon a magas C-t. Olyan előkészületeket tettek hozzá, amilyeket soha a világon nem tettek még magas C-hez, de még ciszhez sem. Az olasz király – a legkisebb és leghamisabb tenorista – fölmászott a kilátótoronyba, onnan lefényképezte Triesztet, csókolódzott a katonákkal, akik jól viselték magukat, s a görzi csatában a front mögött lelte a hideg, hogy mikor vonulnak már be a főlzabadított „olasz” városba. Tudniillik ez a bevonulás lett volna az ő magas C-jük, amelyet az entente<sup>49</sup> országai már epedve várnak több mint hat hét óta.

De a magas C csak nem akar jönni. Jönnek helyette a gikszerek, a hamis erőlködések. Hiába csábítják és fenyegetik az olasz közönséget, a hadikölcsön – amely Magyarországon igazán magas C volt – Olaszországban eddig még mindig csak hatalmas gikszer. Elzüllesztettük az olasz csatahajót, mire a *Corriere della Sera*, a legjobban megfizetett és ennélfogva legarcátlanabb entente-újság azt mondja, hogy nem volt nehéz feladat, ellenben sokkal dicsőbb volt az, amit az olasz tengerészek csináltak az elsüllyesztett

hajón.<sup>50</sup> Először kivágták a magas C-t, elkiáltották, hogy „*Éljen Olaszország!*”, s csak azután szállottak le a mély vízbe.

És úgy látszik, hogy a balkáni színpadon is nagy gikszert fog kivágni a tenoristák nemzete. Hiába hívja vissza Anglia a bulgáriai követét – aki szerint nem tudta elsimítani a szerb-bolgár ellentéteket –, a Balkánon – Istennek hála – mindent elrontott az entente számára az olasz étvágy. Erre vall most az is, hogy Oroszország visszahívta a szerb követét, Trubeckoj herceget, aki pedig kitűnő diplomata hírében áll és mindig olaszpárti volt. Trubeckoj herceg már orosz külügyminiszter korában Olaszországgal együtt akart haladni a Balkánon, de úgy látszik, most Szerbiában nem jó idők járnak az olasz szimpátiákra. A balkáni népek most tisztán láthatják a különbséget a politikusok és a tenoristák között. Mi azzal mentünk bele a világháborúba, hogy nem kell nekünk Szerbiából egy talpalatnyi föld sem, Olaszország első lépése pedig az volt, hogy megszállotta Valonát<sup>51</sup> és kezét tett Albániára. Most azonban Szerbia és Montenegró szállják meg Albániát, mely után Ausztria-Magyarország nem nyújtotta ki a karját és Olaszország segít megerősíteni Valonát. Albánia megint puszkaporos terület és Olaszország szándékai felől igazán mindenki tisztában lehet.

Csakhogy a helyzet nehéz, mert az olasz tenoristáknak most három helyen kellene kivágnia a magas C-t: Afrikában, a Balkánon, és a mi határainkon. Az ellenünk elkövetett árulás, mely a világtörténelem egyik legnagyobb erkölcsi és politikai gikszere volt, Olaszországra azt a feladatot róttá, hogy három harctéren mutassa meg fölényét. De ennek a fölénynek a mutogatása eddig csak papíron történt. Olasz lapok írják, mint Gallieni tábornok<sup>52</sup> nyilatkozatát, hogy az olasz hadseregnek nincs párja a világháborúban, mert az isonzói átkelés, valamint a karszti támadás a háború eddigi legnagyobb sikerei. Veszteséglajstromokat nem közölnek Olaszországban, de az ilyen maszlátot beadják az olvasóközönségnek. Cadorna vezérkari főnök, a hőstenor, akitől a legmagasabb C-ket várják immáron hetek óta, folyton úgy tesz, mint a híres operabeli kollégái: azt mondja, rossz az időjárás és nincs eléggé diszponálva.

Mi is sokat jártunk Olaszországban és tudjuk, hogy a közönség mit szokott művelni a kedvenc tenoristákkal, mihelyst észreveszi, hogy amit kivágtak, az csak nyomorult gikszer. Olyankor a közönség ordít, botokkal veri a padlót, rothadt narancsokkal dobálja meg a kedvencet, aki aztán hanyatt-homlok szalad ki a lőtávból. A mostani olasz tenoroknak – D’Annunziótól, Viktor Emánueltól, Salandrától és Sonninótól kezdve egészen a *Corriere della Sera*ig – ez lesz a sorsuk, mihelyst az olaszok rá fognak jönni, hogy – hamisan

<sup>48</sup> Hevesi újságírói működésében legkülönlegesebb az a 75 cikk, melyeket 1915-ben Spektor álnéven az *Új Lap*ban publikált. A publicisztikáknak Hevesi egyetlen tevékenységéhez (opera és prózai rendező, dramaturg, író, átíró, fordító, kritikus, igazgató stb.) sincs köze, ezek inkább egyféle értelmiségi „háborús” véleménycikkek, melyet Hevesi valószínűleg hivatalos megrendelésre készített.

<sup>49</sup> Antant

<sup>50</sup> Vélhetően a Giuseppe Garibaldi páncélos cirkálóról van szó

<sup>51</sup> Ma Vlora, albán tengerparti város

<sup>52</sup> Joseph Simon Gallieni (1849–1916), francia tábornok

énekelnek. Ha majd rájönnek, hogy ezek a kitűnő urak nem Garibaldi nótáját fújják, hanem Sir Edward Grey nótáját, ha majd ebbe a veszedelmes macskazenekarba bele fog szólni az igazság harsonája, amely egyúttal az ítélet trombitája is lesz: akkor mind az olasz harag és gyűlölet, amelyet az olasz hazárdjátékosok mi ellenünk és a németek ellen fordítottak, teljes erővel vissza fog zúdulni rájuk, mert ha egyszer az olasz nemzet igazán észbe kap, bizonyos, hogy ki fogja vágni a magas C-t, úgy, hogy meg fognak inogni mindazok, akik most a zavarosban nagyon biztosnak és szilárdnak érzik magukat.

### Valaki olaszul énekelt!

(Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1915. október 3., 13-14. oldal)

Lehmann Lili,<sup>53</sup> aki a legnagyobb és legnémetebb énekesnők közül való, a minap Salzburgban énekelt. Mozart egyik operájából – horribile dictu – énekelt, ami nemcsak a salzburgi helyi sajtóból csalt ki nagyon epés megjegyzéseket és nyilatkozatokat, hanem meglehetősen port vert föl egész Ausztriában, ahol tudvalevőleg egyik ellenségüket sem gyűlölik és utálják olyan őszintén, mint az olaszokat, akikről különben egy rossz nyelvű, de éles szemű filozófus, a német Schopenhauer több mint ötven esztendővel ezelőtt megírta, fő nemzeti vonásuk az abszolút szemtelenség, ami egyrészt annyit jelent, hogy az olasz semmire sem tartja magát elég rossznak, minélfogva arcátlan és kibúvó, másfelől pedig annyit, hogy az olasz semmire sem tartja magát elég jónak, ennélfogva alávaló és becstelen. Ausztriában ma Schopenhauer szemével nézik az olaszokat (amivel éppenséggel nem akarjuk azt állítani, hogy nincsen igazuk) s nem átalították megrágalmazni Lehmann Lilit, kinek igaz német (vagy osztrák) érzéséhez nem férhet kétség, mert hiszen a salzburgi Mozart-kultusz senkinek sem köszönhet annyit, mint ennek az énekesnőnek, aki nagyszerű művészi és anyagi tehetséggel szolgálta és szolgálja ma is a legnagyszerűbb német operaszerzőt, a salzburgi Mozartot.

Akadtak persze olyanok is, akik védelmükbe fogadták Lehmann Lilit s hivatkoztak egyrészt arra, hogy az osztrákok már csak azért sem gyűlölhetik és utálhatják fenntartás nélkül az olaszt, mert hiszen az olasz is éppen olyan ausztriai *Landessprache*, mint például a lengyel, vagy a rutén, s akik az olasz nyelven való éneklést árulásnak tartják, ugyanolyan joggal azt is követelhetnék, hogy le kell hordani a legszebb salzburgi középületeket, mert hiszen azokat 17-ik és 18-ik századbeli olasz építőművészek tervezték.

<sup>53</sup> Lili Lehmann (1848–1929), német szoprán 1916-tól tanított nyaranta Salzburgban.

Maga a művész nő főképpen azzal védekezett, hogy a *Così fan tutte* című operát Mozart olasz szövegre komponálta, s minthogy a nehezményezett ária ebből az operából való, nem tartotta helyénvalónak, hogy – német nyelven énekelje.

Szóval, Lehmann Lili ugyanolyan okból énekelt Mozartot olaszul, amiért Wagnert némely franciák szerint is (persze itt csak világháború előtt való franciákról van szó) mindig *németül* kellene énekelni. Lehmann Lili még arra is törekszik levelében, hogy a művészet nemzetközi, a világháború nemzeteknek és nem nyelveknek a háborúja, s hogy Berlinben Moltke tábornok házánál nemzetközi hangversenyeket rendeztek s nagyon jól érezték magukat.

A kitűnő művész nő – igazi asszonyi módra – a salzburgi esetnek csak legközvetlenebb vonatkozásait látja s nem érzi, hogy az olaszul énekelt Mozart-ária a salzburgi szívekben régi sebeket fakasztott föl, hogy egyszerre földézte a régi Wient, a II. József Wienjét, ahol Signor Salieri volt a kedvenc, az ünnepest, az első karmester és az első zeneszerző, aki sok pénzt keresett és sok sikert élvezett, míg Mozartot, aki egy asztalnál ebédelt a salzburgi érsek komornyikjával és főlovászával, a szó szoros értelmében kirúgták az előszobából, amikor az önérzetére mert hivatkozni. Mozart alázatosan könyörgött egy második karmesteri állásért, azon az alapon, hogy a kitűnő Salieri „az egyházi stílust sohasem művelte, míg ellenben ő már zsenge kora óta jártas benne”, de amikor 1790-ben Nápolyi Ferdinánd király látogatóba jött Wienbe, az udvari színházban a fejedelmi vendég tiszteletére Salieri *Axur* című operáját adták elő (ki emlékszik ma Salierire és *Axurra*), Mozartot pedig még csak be sem mutatták a nápolyi királynak. Mozartnak a háziorvosa egyszer ezt írta bele az albumába: „*Wenn deine Kunst, um welche dich der welsche Komponist beneid't, und wie er kann und mag, verfolgt*”, és ennek a háziorvosnak tökéletesen igaza volt, csakhogy II. József épp oly kevéssé ismerte Mozartot, mint hogy Frigyes Lessinget. Mind a ketten idegen lámpafény mellett olvastak, amikor az égen már fennjárt a hazai nap és olyan tisztán és ragyogóan süttött, hogy a lámpák homályosan pislogtak hozzá képest.

Mozart olasz szövegre szerzett zenét, mert úgy rendelték meg nála, s mert adtak neki érte 200, vagy 300 aranypénzeket, s mert ez az istenáldotta gényűs, akinek ujjongó, vagy síró harmóniái az eget verdesték, minduntalan megbotlott a földi göröngyökben. Librettistának is csak egy uraságoktól levetett szövegíró kapott, Da Pontét, aki Olaszországban született, Bécsben élt és Amerikában halt meg, aki zsidó szülőktől származott, de egész életén keresztül „abbate”-nak hívatta magát s aki a Mozart örök napfényben fürdő csónakán kievezett a halhatatlanság vizeire.

De maga a Mester, a gyermeklelkű zseni megőrlődött a taliánokkal való háborúban, és ha nem is a szó szoros értelmében, de mégis éhen halt. Halála után rögtön szárnyra kelt a merész és sokszor megcáfolt

„legenda”, hogy Mozartot az olasz Salieri mérgeztette meg, aki így akarta láb alól eltenni veszedelmes és félelmetes vetélytársát.

A legendáról, mint annyi más legendáról, könnyű volt bebizonyítani, hogy nem fedí a való tényeket, de a legendának a magva ma is igaz, mert ma is igaz, hogy a legnagyobb német zenei lángelmének tizedrangú, végképpen elfeledett olaszok vetettek gáncsot, megmérgezték az életét és tönkretették a karrierjét.

A Mozart esete csak azért oly vérlázító, mert az olasz intrika erősebb volt a legnagyobb zenei lángésznél is. Az olasz tűr, az olasz méreg, az olasz cselszövés nem volt gyöngébb és gyarlóbb Párisban sem, ahol Piccinni és Gluck között folyt a nagy háború, de Gluck szerencsésebb és ügyesebb is volt, mint Mozart. Szerencsésebb volt azért, mert nem volt odahaza s mint idegent nagyon megbecsülték Párisban; ügyesebb volt, mert ő maga sem riadt vissza kisebb intrikáktól, bár humora és jósága mindig ellenfelei fölé emelte. A Piccinni-párt cselszövénye okozta, hogy Gluck sohasem írta meg *Roland* című operáját. De Gluck mégis fölül maradt, mert a francia stílust és a francia felfogást – a drámai éneklést – képviselte az olasz stílussal szemben, amelynek csak a műveletlen közönségben volt gyökere, amely szerette a strettázó, handabandázó, hatást hajhászó, fülbemászó és értelmetlen olasz módszert, míg a tanultak és műveltek a zenei deklamáció iránt érdeklődtek és így őszintén rajongtak Gluckért. Wienben tehát megbukott a legnagyobb német zenei tehetség az olaszokkal szemben, Párisban pedig a nagy német tehetség megbuktatta az olaszokat a franciák segítségével.

Olaszok nélkül századokon keresztül nem lehetett muzsikálni Európában. A színpadi zene igazán olasz nyelven született meg, és már Rousseau észrevette, hogy mennyivel alkalmasabb a zenére az olasz nyelv, mint a francia. Az olasz nyelvet nem kell megtörni és meggyúrni, hogy zenévé váljék. Töretlenül és gyúratlanul is átömlik édesebbnél-édesebb melódiákba, ahol a szépség uralkodik s nem az értelem, a forma és nem a tartalom. Ezért halt meg az az egész olasz operairodalom, amely megelőzte Mozartot és Gluckot. Elhervadtak a melódiák, mert nem volt magvuk. De amíg divatban voltak, egész Európát biztosították az olaszoknak. Wienben Cesti, Caldara és Conti működött, Berlinben Bononcini, Hannoverben Steffani, Stuttgartban Jommelli, Drezdában Lotti és Porpora, Pétervárott Galuppi – és ezek az olasz karmesterek és zeneszerzők bevitték Európa összes nagy színházaiba a cselszövésnek és az üzérkedésnek, a rágalomnak és az intrikának azt az elvetemülten rafinált apparátusát, amely csakis Macchiavelli hazájában készülhetett. Szeretőik, kegyenceik, pártfogoltjaik előzőnlőtték a színpadokat, a feltörekvő hazai művészeket és zeneszerzőket mindenféle ármánnyal és mesterkedéssel leszorították, s ennek a legalávalóbb eszközökkel folytatott háborúnak Franciaországban és Németországban is csak a kivirult nemzeti opera diadala vetett véget. Wagner, Bizet és Gounod verték le végleg az olasz inváziót, amely mindenütt letört, csúfosan visszavonult s amely a zenei

világnak azontúl csak egy kis szigetét tartotta megszállva: a balettet. A 18-ik századbéli talián karmesterek uralma a nagy operaházakban mindenütt megszűnt, a Mahlerek, Nikischek, Weingartnerek a karmesternek egészen új típusát képviselik, s az egykori olasz dicsőségből nem maradt a színházaknál egyéb, mint a balettmester, aki a 18-ik századbéli „művészetnek” és korrupciónak hagyományait híven képviseli, mindaddig, amíg a régi operaházaknak ezt az itt felejtett groteszk alakját is el nem söpri az új irányok szele.

Az olasz ellenség legyűrése természetesen mindenütt csak úgy sikerülhetett, hogy a színpadi művészet fejlődése Franciaországban és Németországban is túlmént végre az olasz határokon. Olaszország a 19-ik században megdőbbsentően nagyszerű próbáját adta erejének, és létrehozta Verdit, Wagner mellett a múlt század legnagyobb színpadi komponistáját s Olaszország legnagyobb drámai zsenijét. De Bayreuthot adni az ő Verdijének már nem tudott. Az olasz színpadi invázió, amely a 18-ik században előzőnlötte Európát, most áthelyeződött Észak-Amerikára, Dél-Amerikára és egyéb civilizálatlan területekre, s az olasz színpadi művészet színvonalát alaposan lenyomta. A talián művész, aki a 18-ik században Európa finom és előkelő udvaraiban befolyást, érvényesülést, összeköttetést keresett s a fejletlenebb hazai művészettel szemben nagy zenei kultúrára és hagyományra hivatkozhatott, ma színházi trösztök különvonataiban és rögtönzött színházaiban nagyon is kifogásolható művészi eszközökkel és sokszor igen gyarló művészi kultúrával – csakis a nagy föllépti díjakra dolgozik. Odahaza, Olaszországban nem tudják eltartani a Carusókat, Toscaniniket és Titta Ruffókat – akik Olaszországban is nagyon kivételes jelenségek –, s a stagione-rendszer odajuttatta az olasz színpadi művészetet, hogy amíg Németországban Wagnernek ma már nemcsak egy Bayreuthja van, ahol kitűnően éneklík és játsszák a wagneri drámát, Olaszországnak nincs nemzeti színháza s nincs Verdi-színháza, ahol vidékies szánmasságok és színházi képtelenségek nélkül lehetne látni és hallani Verdit, aki végre sem azért írta az operáit, hogy a karmesterek vitustáncot járjanak a pulpituson és a tenoristák bele akarjanak lépni a közönség gyomrába, ami azonban még a mai olasz közönségnek is mód fölött imponál.

De azért... Azért mégis igaza volt Lehmann Lilinek, hogy Fiordiligi áriáját olaszul énekelte a *Così fan tutté*-ből. Mozart meghalt, Salierit elfeledtük, a sok évszázados talián komisszágok nem érnek el még hozzánk, de Mozart melódiája ma is olyan szerelmesen ölelkezik az olasz szókkal, hogy csak művészietlen konokság volna azt kívánni, hogy hagyják abba ezt az örök ölelkezést, amely ma is olyan forró és fiatal, mint a rokokó idején. Ne engedje Salzburg, hogy a talián rosszaság megint tanyát üthessen a falai között, de ne fogja be fülét a talián szók hallatára, amelyek Mozart ritmusain lebegnek hozzá. A talián tűr, a talián méreg, a talián cselszövés, a talián bosszú, az mind az olaszoké, ma is és épp oly bőségesen használják, mint régen, de az édes olasz nyelv, a zenének a nyelve nem az övék, vagy nemcsak az övék, mert legalább is az, amit Mozart elhódított belőle, föltétlenül a mienk, és bolond ember az, aki a kincsét elhajtja.

**Mozart**  
**Konferansz egy hangverseny előtt**

(Hevesi Sándor, *Pesti Napló*, 1917. január 6., 19-21. oldal)

A cirkusból meg a varietéből régi ösmerősünk a szakállas erőművész, aki nagy, fekete golyókat emelget. Feszül az izma, csorog a verejtéke, sápadozó arcán kővé meredt mosoly, amikor megköszöni a zúgó tapsokat. De már a következő pillanatban előugrik a függöny mögül egy apró gyerek és a nehéz súlyokat két ujjával röpíti fel a levegőbe. Mert a golyók nem vasból vannak, hanem papírból.

Van aztán egy másik mutatvány, ennek úgyszólván az ellenkezője. Kilebben a színpadra egy simaképű fiatalember, kifogástalanul szépen és pedánsul kivasalt estélyi ruhában. Nem látni feszülő izmait, csak szikrázó inggombjait. Ő is golyókkal dolgozik, de fehér kesztyűben. Táncoltatja őket a tenyerén, forgatja a feje fölött és a hóna alatt, kieregeti őket a kezéből, mintha nem is lomha golyók, hanem könnyű léggömbök volnának; s amikor vége a mutatványnak, előhív egy apró gyereket, hogy vigye ki a súlyokat. De ekkor kiderül, hogy két ember kell hozzájuk, mert a golyók nem papirosból vannak, hanem tömör vasból...

A papír golyók alatt roskadozó szépszakállú atléta és a vasgolyókkal játszó simaképű gyerekifjú elég plasztikusan fejezik ki azt a kétféle művészetet, amelyeket annyiszor láthatunk egymással szemben s amelyek olyan gyakran tévesztenek meg bennünket. Hány súlyosan és vastagon hangszerelt zeneműben emelget az orkeszter nagy erőlködéssel ilyen silány papírgolyókat és hányszor tetszik valami könnyűnek, pusztán azért, mert a művész olyan fürgé és kecses, hogy amíg mozgásának ritmusában, szépségében és bájában gyönyörködünk, teljesen megfeledkezünk arról, hogy milyen nehéz súlyokat forgat előttünk.

Azt a művészt, aki eddig a világon mindenek között legkáprázatosabban tudott játszani a legrettenőbb súlyokkal: Mozartnak hívják. Az életnek és a valóságnak súlyos, fekete koloncai úgy röppennek föl az ő lágy ujjai közül, mint az éneklő madarak, amelyek a soha nem hervadó szépséget, a soha nem múló fiatalságot hirdetik zengő ajakkal. Mozart játékos formája olyannyira megtéveszti az embereket, hogy igen sokan ma is csak annak a kecses, könnyű és kedves mesternek tartják, aki bámulatos tisztán kezeli a formákat, de akinek tisztasága néha szinte fárasztóan egyhangú. S amíg vagyunk sokan olyanok, akik csak fátyolos szemmel tudunk rágondolni ez örökké eleven zenei csodára, ez örökké bugyogó zenei forrásra, sokan vannak olyanok is, akiknek Mozart csak a régi formákat és szabályokat, csak az akadémiai juttatja eszükbe. Akik viszont bizonyos kultúrtörténeti színekkel szeretik sminkelni a maguk vérszegény kritikáját, Mozarttal kapcsolatban Watteau idézik, a nyírott lugasok, a szalagos

pásztorbotok és a parókás pásztorbasszonyok puhakezű festőjét és gondolnak zenélőórákra, hajporos fejekre, röpködő amorettékre, halkan zenélő spinétekre és végül Tilgner Viktor bécsi szobrászra, amely csakugyan úgy fest, mintha nem is egy szobrász műhelyből került volna ki, hanem egy óriási cukrászepsiben sütötték volna keményre...

E rokokó-Mozart mellett van egy másik, egy úgynevezett klasszikus Mozartunk, akit a romantikus iskolának köszönhetünk. Strauß Dávid találta ki azt a párhuzamot, amely azóta már közhellyé vált, hogy Mozart és Rafael egy testvérek a művészetben, úgy hogyha a sokat tudó és örökké tudnivágyó Lessing ma kérdezné tőlünk, mit csinált volna Rafael, ha véletlenül kar nélkül születik a világra, Strauß Dávid szellemében azt kellene felelnünk, hogy Mozart féle zenét komponált volna. De a zenekritikusnak is oly kiváló Schumann szintén antiknak, görögnek érezte Mozartot, Jupiternek látta, aki akkor mosolyog, ha villámai szórja. A romantikusok, akik soha egy nyugtalanságukat nem tudták diadalmasan leküzdeni, akik soha egy lelki háborgást nem tudtak másként, mint háborgó zenével, vagy háborgó költészettel kifejezni, akik minden formátlanságot vagy rendellenességet az *egyéniség* jogával igazoltak, Mozartot egyenletesnek, nyugodtnak, kimértnek, szóval klasszikusnak ítélték. Hogy hidegnek is találták, azt már nem merték kimondani; de mi kimondhatjuk róluk, hogy hidegnek is találták, mint ahogy sokan hidegnek találták Goethét, mert mindig voltak és lesznek is emberek, akiknek a Nap nem elég meleg, akik csak a Vezúvot tartják elég forrónak, s azt is csak akkor, amikor hányja a tüzet.

A kecses rokokó-Mozarton és a nyugalmasan klasszikus Mozarton kívül van még egy harmadik Mozart is, akit a kortársak emlegetnek. Ez a Mozart se nem rokokó, se nem klasszikus, hanem forradalmi és barbár. Ha Schumann klasszikusnak és nyugodtnak találta Mozartot, Zelter, akit Goethe igen nagyra tartott, a nagy Bachhal összemérve Mozartot formátlannak és naturalisztikusnak ítélte. Jacobi *Don Juan*-ról azt írta Herdernek, hogy elviselhetetlen muzsika, Giuseppe Sarti pedig, aki szaktekintély volt abban az időben, kijelentette, hogy Mozart zenéje bántja a fület, sérti a szabályokat, s fölháborodott azon, hogy barbárok, akiknek hallásuk sincsen, zenét mernek csinálni.

Ma, több mint ötnegyed századdal Mozart halála után, e három Mozartot sem külön-külön, sem együttvéve nem találjuk elegendőnek a magunk számára, – mert nekünk Mozart több, mint újító, több, mint klasszikus, több, mint a rokokó nagy művésze. Annál is több, amit Rossini mondott róla, hogy a legnagyobb drámai zseni, akit a zeneirodalom produkált, s amit számunkra Wagner Rikárd jobban és találóbban határozta meg, amikor azt írta róla, hogy *ein Licht- und Liebesgenie*: a világosságnak és a szeretetnek lángelméje. Csak hogy ez is igen kényes, most könnyen félreérthető meghatározás. Egy pillanatig sem szabad azt hinni, hogy lehet valaki lángelméje a világosságnak és a szeretetnek anélkül, hogy ne volna

együttal mestere és ura a sötétségnek és a gyűlöletnek. Mozart az ő utolsó operájában, a *Zauberflöte*-ben, amely nem is egy tündérsíp, hanem egy egész tündér világ, – a sötétséget világossággal űzi el, a gyűlöletet szeretettel oltja ki, és a szöveg zavaros bonyodalmaira és triviális helyzeteire fölépít egy csodálatosan zengő, organikus drámai világot, amely olyan szépséges és olyan gazdag, olyan egyetemes és örök életű, hogy egyetlen mása van a világon, amelyhez megdöbbenően hasonlít, és ez Shakespeare-nek szintén utolsó drámája, a *Vihar*. Shakespeare *Viharja* is festői összegezése minden drámai problémának s föltárása az egész emberi világnak. A földhözragadt, állati fenevadtól, Calibantól kezdve egészen a levegőből és napsugárból szótt Ariel tündérig minden emberi dolog helyet talál benne, épp úgy, mint a *Varázsfuvola*-ban az emberi skála a feketepofájú és fekete lelkű Monostatostól kezdve Papagenon és Taminón keresztül föl Sarastróig szinte olyan, mint az a bibliai lépcső, amelynek alja a földet éri s teteje az eget verdesi. Shakespeare is, Mozart is, az ember aljas indulatait, az állati szerelmet, a bosszúállást, a bűntől sem irtózó emberi önzést és rosszasságot a maguk ítélőszéke elé állítják s mind a két műben a jóknak kemény és súlyos próbát kell állaniuk, hogy végül bemehessenek a fényességnek és igazságnak büszke palotájába, s talán még az sem véletlen, hogy mind a két munka a tündérmese kereteit szélesíti ki úgyszólván egy világegyetemmé, s mindkettő a csodával dolgozik, s mindkettőben a legnagyobb csoda a jó és igaz ember.

A *Varázsfuvola*-ban a 35 éves Mozart utolérte a 48 éves Shakespeare-t, mert Mozart 35 éves koráig már többet élt és többet szenvedett, mint a 48 éves Shakespeare, akire bőségesen hullott a királyi trón pazar fénye, aki mint meggazdagodott birtokos vonult vissza a magánéletbe s akit nem tömegsírba temettek 11 forint 26 krajcár költséggel, mint a *Don Juan* szerzőjét. De azért a fiatal Mozart a *Varázsfuvola*-ban épp úgy meg van békülve a világgal, mint a koros Shakespeare a *Vihar*-ban, s talán éppen e legcsodálatosabb és legkülönösebb művében lehet legkönnyebben hozzáférnünk. Ezen a tündérsípon Mozart gazdag lelkének minden egyes hangja megszólalt. Itt nyilvánvaló és kézzelfogható, hogy Mozart mekkora élet-súlyokkal játszott, itt megvannak az indulatok bestiái, akiket égi harmóniákkal szelídít meg a legnagyobb zenei varázsló, amint ez a *Varázsfuvola* egyik jelenetében szóról-szóra meg van csinálva.

És hogyha e tündérvilág ragyogó ködén keresztül hasítunk ösvényt Mozart életébe, lehetetlen meg nem látnunk, hogy micsoda rettentő tűz- és vízpróbákon ment keresztül e világosságra és szeretetre született zseni, akit kicsi korában hercegnők ringattak térdükön, s akit felnőtt korában megrugdosott a salzburgi érsek lakája. Heine egy helyen bámul azon, hogy Rubens oly nagyszerűen tudott repülni, ámbár nehéz hollandi sajtok lógtak a lábán. Mozartnak sokkal több ilyen hollandi sajtot akasztott lábára a mostoha élet. Nyomták az anyagi gondok, megalázó helyzete, az olasz zeneszerzők sokféle intrikája és végül házassága is, melyet szerelemből kötött s melyben ő lett az a fél, aki mindent adott és úgyszólván semmit

sem kapott. Mozart utolsó életéveinek leírását csak ökölbe szorított kézzel lehet olvasni. Felesége úgyszólván egész idejét Badenben tölti, ahol valami, nem is éppen jelentékeny baját kúrálják s költi a sok pénzt, amíg a *Figaro* és *Don Juan* szerzője, akinek hatvanhat forint havi fizetése volt az udvarnál, jelentéktelen emberekhez írogat leveleket, amelyekben 200 forintokat kér kölcsön s kap nagy nehezen 25 forintokat. De Mozart ezekkel a rettentő életsúlyokkal is könnyen játszott, amint az leveleiből kitűnik. Nála az élet minden keserősége és fájdalma hamar átolvadt a művészi alkotás gyönyörűségébe és édességébe. Amit följegyeztek róla, hogy amikor Körneieknél volt ebéden, a zongora mellett végképpen elfeledkezett az evésről, vagy hogy egy hangverseny után, amellyel nem volt megelégedve, fogott magának egy embert s egész éjszaka annak játszott, hogy megmutassa: ki Mozart, – megmagyarázza azt is, hogy miért kelt túl korán, miért aludt túl keveset s miért dolgozott túl sokat. Mozart termékenységet sem az alkotóerőnek csudálatos könnyűsége, hanem a teremtés szörnyű, rémséges láza magyarázza meg nekünk. Ezt az úgynevezett rokokó-művészt és nyugalmasan klasszikus zeneszerzőt a zene démona hajszolja és kergeti egész életén keresztül. Gyermek- és fiatakorában még azt hihetnénk, hogy ez a démon az édesapja, aki csodagyermeket és csodafíjút akár belőle nevelni és végighajszolja egész Európán; de Mozart élete az apja halála után is csak ez a rémséges, örületes hajsza, s érezni már, hogy e játékos kezek egyre nehezebb súlyokat forgatnak. A zongora-szonáták egyenes fejlődést, egyre jobban mélyülő távlatokat mutatnak, és ha vannak sokan, akik az *A-dúr szonáta* édes variációiban girlandokat és arabeszkeket látnak s nem eleven virágfüzéreket, akik az első tétel témájában nem érzik a napfényes, nyugodt alkonyon felszálló imádságot, s a menüettben a szabadból hazatért s a lámpafény mellett összezeleledő emberek borús vidámságát: azok sem tagadhatják, hogy a *c-moll szonáta*, vagy az utolsó *F-dúr* a maga egyetlen tételével nem spinét-hangokra csendül meg, nem visszhangozza a rokokót s nem is a Watteau márványkutjainak kristályos vize csobog ottan, hanem az Élet nagy, tragikus forrásvizei zengenek. S az utolsó három szimfónia közül a *g-mollt* nem hiába nevezték a kortársaik „*grauenhaftnak*”, borzalmasnak, mert az utolsó tételnek a jókedve is olyan szilaj, vidámsága is olyan erőszakos, hogy elszorul tőle a szívünk.

De az is bizonyos, hogy soha az élet semmiféle kudarca, rútsága, vagy visszássága nem tudta elborítani Mozart lelkét, amely éppen olyan egészséges volt, mint amilyen beteg volt a teste. Fiatalon halt meg, nem is sokat betegeskedett, de szervezete egészen elhasználódott és felörlődött. A lelkéhez nem tudott hozzáférni semmi s tehetsége az utolsó pillanatig makulátlannul fénylett. Van egy levele, amely csak pár nappal kelt a halála előtt. Da Pontének írta, az ő hűséges szövegírójának, akivel még sok dolga lesz a zeneirodalom történetének s aki a maga korában a nagyon kevesek közül való volt, akik teljesen értették és értékelték Mozartot. *Don Juan* szerzője a halálos ágyán feküdt, amikor Da Ponte, aki időközben színgazgató lett Londonban, hívta őt magához. Mozartnál akkor már ott járt volt az a titokzatos, szürke ember, aki megrendelte nála a *Requiemet*, amelyen Mozart az utolsó pillanatig dolgozott.

„Legkedvesebb uram, – így szól a rövid levél – milyen örömet engednék hívásának, de hogyan juthassak én oda! A fejem valóságos káosz. Megtettem, ami erőmtől tellett. De az ismeretlen – (ez az a szürke ember, aki megrendelte a Requiemet) nem tágít mellőlem. Szüntelenül látom őt magam előtt. Kér, sürget, követeli rajtam a munkát. Én azért tovább dolgozom, kevésbé fáraszt, mint a pihenés. Tulajdonképpen már semmitől sem kell remennem. Anyyira érzem ezt, hogy bizonyítékok sem kellenek. Az óra üt. Érzem halálomat. Már nem örülök annak, hogy alkotni tudok. Pedig milyen szép volt az élet! Pályafutásom a legszebb kilátásokkal kezdődött. De csillagát nem mozdíthatja meg senki. És nem lehet ura senki önmagának. Derült lélekkel legyünk azok, amivé a Gondviselés rendelt bennünket. És így befejezem az én halotti énekemet. Mert nem szabad befejezetlenül hagynom.”

A levél két mondata, mint két világítófáklya vet fényt Mozart egész életére. Az egyik az, hogy a munka még a halálos ágyán is jobban esik neki, mint a pihenés, a másik, hogy a tehetségében való öröme csakis az utolsó pillanatban hagyta el. Az élet is csak azért volt mindig szép neki, mert kedvére muzsikálhatott. Művészettel egyensúlyozta az életet, zenével oldotta föl a nagy disszonanciákat, valóságos külső kudarcokat legyőzött nagy belső sikerekkel s ki nem elégült ambíciókat lecsillapított lélekből áradó, igaz áhítattal. És így, bár Mozartnál soha a szenvedély nem fajult hisztériává, soha a szerelem nem torzul erotikává: mégis tudott Papageno és Monostatos lenni, tudott Don Juan és Donna Anna lenni, amikor szerelemről dalolt. Nyugalma sem az erőtlenségnek, csöndességnek vagy kimertségnek a nyugalma, hanem a nagy, ellentétes erőké, amelyek sakkban tartják egymást. A mozarti játszóság nem pusztán játék, hanem a zene diadala az élet fölött. Mozart nagy életszakadékokon járt énekelve és szavára virágok bújtak ki a földből. Primitív festők képén látni fához kötözött ifjú Szent Sebestyént, akiknek a melle nyilakkal van átverve, de akiknek üde arca mosolyogva virul az ég felé. Ezeknek a Szent Sebestyéneknek örök fájdalma, örök ifjúsága és örök mosolya: Mozart.

## Zenedráma és opera

(Hevesi Sándor, *Szimfónia* 1917. május 20., 1-3. oldal)

A zenedráma úgy született meg, mint a régi „opera” úgynevezett igazi beteljesülése. Wagner úgy érezte, hogy amikor a műfajt gyökeresen megreformálta, az együgyű operát a valódi dráma csúcsára emelte. Lángeszű újítóknak rendes és megszokott illúziójuk, hogy mindent, ami előttük volt, merő előkészületnek látnak és éreznek a saját munkájukhoz.

Ennek az illúzióknak az igézete ma még egyre jobban gyengül. A wagneri zenedráma sohasem volt oly divatos, mint manapság, de a wagneri elméletek egyre erősebben avulnak azokkal az „operákkal” szemben, amelyeket Wagner a maga jól megalapozott elmélete szerint avultnak érzett, de amelyek ma is – vagy talán újból – frissek és elevenek.

Mi az oka ennek? A felelet nem lehet egyszerű, mert az okok is szövevényesek. A fő ok talán az, hogy Wagner, a racionalista-romantikus, amikor mindent fölforgatott és átalakított, nem vette észre, hogy az énekelt színjáték paradoxonja sokkal mélyebb és életbevágóbb, semhogy a legszörszálhasogatóbb racionalizmus segítségével is kiküszöbölhető volna a színpadról. Mihelyst a dialógust a színpadon éneklük: olyan paradoxon áll elő, amelyet csak elfogadni lehet, eltüntetni nem. A wagneri zenedráma kezdő korszakában csakugyan erősebb illúziót kelthetett, hogy istenek és félistenek azok, akik a drámai szöveget éneklük, de ez az illúzió a megszokással eltűnt. Ma az éneklő Wotan nem „természetesebb”, mint az éneklő Carmen vagy Cavaradossi. Wagner itt olyan problémát vetett fel, amelyet a közönség sohasem érzett, mert a tömegnek mindig is finom ösztöne volt a paradoxonokkal szemben.

A tömeg a kórust, vagy több személy egyszerre való éneklését nem érezte soha illúzió-rombolónak, vagy drámaiatlannak. Ösztönével megsejtette, hogy a zene, amely a librettó vizei – és gyakran nagyon is sekély vizei – fölött lebeg, valami mély és erős törvény szerint igazabb, mint azok a kifogások, amelyeket a zene ellen emelnek. A zenének, amikor átlépett a színpadra és helyet foglalt a színjátékban, joga volt a maga abszolút és zárt formáihoz, annyival is inkább, mert ezeken a formákon belül egészen új és egészen sajátos drámai és színpadi lehetőségeket fakasztott ki magából. Wagner – és mások is – azt hitték, hogy itt csak a szép és igaz ellentétéről volt szó, hogy a régi mondjuk román stílű opera a szépség elvét emelte erényre az igazság erényével szemben, a zenei formalizmust helyezte szembe a drámai karakterizálással, de megjárta Mozart operáit és elmerült a jobb fajta olasz és francia operákba (kiváltképpen Verdi első művei vágnak ide), nagyon is jól tudja, hogy azok a régi zenészerzők az igazságot is ismerték, csak éppen nyargalni nem szerettek rajta. Jelezték, utaltak rája, de sohasem kommentálták.

Az opera – az, amely a zenedráma előtt volt – a drámai és színpadi realizmust néha olyan szuverén módon lökte félre, hogy ma is igazat kellene adnunk Wagnernek, ha ma már tisztában nem lennénk azzal, amit ő még nem látott, vagy amire nem helyezett súlyt – azaz tudniillik, hogy a színpadi realizmus mindig is a változó divat kérdése volt. Minden korban elengedik az emberek azt, amit mellékesnek tartanak. Az opera – amíg virágjában volt és Meyerbeer-szerűen el nem posványosodott: a drámában nem azt emelte ki, ami a reális, hanem azt, ami játék. A legtragikusabb és legvalóságosabb dráma is játék

bizonyos tekintetben, ahhoz pedig kétség nem fér, hogy a dráma játék-mivoltát semmi sem emelheti ki művésziesebben, szebben és megragadóbban, mint a zene. Az énekelt dialógus a legművészebb és legjátékszerűbb dialógus, éppen azért, mert nincs köze az élethez, a régi szerelmi duók a legművészebb duók, mert a két szerelmes egyszerre nyilatkozik meg, amire a csak beszélő dráma nem képes. A drámai közvéleménynek és drámai atmoszférának pedig nincsen művészebb megnyilatkozása, mint a kórus.

Az operát ennél fogva nem is lehet végképp és végleg a dráma képére gyúrni – vagy csak életbevágó áldozatok árán. Wagnernek a saját munkája sikerült, mert zenei zseni volt és sokoldalú tehetség. De a súlypont nála is a zenén van, s akármilyen Wagner-ellenes dolog is, Wagnert éppen úgy játsszák a hangversenytermekben és nyilvános parkokban, mint Verdit vagy Rossinit. Sőt, még tovább mehetünk. A legegységesebb wagneri zenedráma egysége sem olyan szoros és szerves, hogy a zenét és a szöveget széjjel ne lehessen választani. A *Trisztán és Izolda* remekmű és mégis elképzelhető, hogy ezt a szöveget valaki újra megzenésítse, ámbár – Wagner dicséretére még azt sem lehet mellőznünk, hogy a wagneri szövegeket egy nagyszerű zeneszerző írta, akinek verssorait már a zenei fantáziája diktálta.

Ma tehát a kérdés úgy áll előttünk, hogy az opera és a zenedráma voltaképpen két különböző műfaj. Mind-egyiknek megvan a maga jogosultsága és a maga filozófiája. Az opera reneszánsza azon fordul meg, hogy ki tudunk-e megint emelkedni a drámai realizmus és racionalizmus béklyóiból. Ennek a realizmusnak és racionalizmusnak – Wagner nélkül – el kellett vezetnie a *Tieflandig*<sup>54</sup> és *A Nyugat lányáig* –, ahol a zene a melodramatikus szolgáló szerepét játssza, és a színpadi határok mind kívül kerülnek az igazi zene területein. Az operairodalomnak Wagner előtt volt Mozartja – most Wagner után egy új Mozartra volna szüksége.

### Az énekes színpad hanyatlása

(Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház főrendezője, *Zenei Szemle*, 1917. október, 237-240. oldal)

A mi korunk énekes színpadjának feltűnő hanyatlását két, szorosan egybefüggő körülmény jellemzi: a wagneri hatások alatt szimfonikus irányban fejlődött operairodalom soványsága és a polgári színmű irányában lecsúszott operett-irodalom sohasem látott elburjánzása. A Strauss Rikárd féle opera, amely a közönséggel szemben zeneileg a legnagyobb igényekkel lép föl, és a wieni operett, amely a közönséggel

<sup>54</sup> *A hegyek alján*, Eugen d'Albert 1903-ban Prágában bemutatott operája.

szemben zeneileg semminő igényekkel nem lép föl, – ez a két szélsőség illusztrálja a mai állapotot. A mai, szinte szimfonikussá vált opera – (az olaszokat egyelőre mellőzzük itt) olyan magas rendű és olyan magasigényű műfaj, hogy csakis jelentékeny szubvenció mellett kultiválható, tehát csakis állami és udvari színházakban. Olyan zenekart, olyan énekest, olyan kiállítást, aminőt ezek a művek követelnek, csakis olyan színház adhat, amely nem a közönségre, hanem a felsőségre támaszkodik. Anélkül, hogy ebből messzemenő következtetéseket akarnék levonni, annyit mindenesetre meg kell állapítani, hogy a mai, nagy operai műfaj messze került a közönségtől, s mindig csak egy-egy divat révén kerülhet közel hozzá, mint Strauss *Salomé*jával történt. Régente ez nem volt így. Mozart *Don Juan*ját a 18-ik század végén igen sok német városban egészen jól adhatták, pedig ma – az énekeseket illetően – *Don Juant* igen nehéz operának tartjuk. De amikor Mozart megírta *Don Juant*, egész Európában nagy operai kultúra volt, amely egy általános zenei kultúrára támaszkodott, s a kis Prága például ezen a téren olyan jelentékeny szerepet játszott, hogy Mozart *Don Juant* egyenesen a prágaiaknak írta és nekik mutatta be először.

A dolog még csodálatosabbnak tűnik föl, ha elgondoljuk, hogy az operairodalom legvirágzóbb korszaka éppen a 19-ik század volt, amely Mozart mellé meghozta Verdit és Wagnert. Az olasz és a francia opera is akkor jutott el igazi virágzásához, s azt kellene hinnünk, hogy ennek a nagy operairodalomnak a művelése a színházakban csak egyre jobban fejlődött és fokozódott. Hiszen még a 19-ik század második felében is az operett csak az opera árnyékában élhetett és virulhatott: Offenbach, Audran, Lecocq, Planquette – ezek a kiváló és népszerű operett-írók tulajdonképpen a vígoperának egy fölhangított stílusát teremtették meg, amely azonban élénken és érezhetően utalt vissza finom és előkelő származására s amelynek kellemes formáin még ott fényelt a Mozart iskolájának egy meleg sugara.

Mi lett ebből a stílusos operettből és hogyan hanyatlottunk le a mai operettéhez, melynek jelszava többé nem a stílus, hanem a sláger? A kérdésnek sokkal egyszerűbb és triviálisabb a magyarázata, semmint első pillanatra hihetnők. A színpadi zenés műfajok erős dekadenciája, vagyis az opera aránylagos elnépszerűtlenedése és a sláger-operett ijesztő elharapózása szorosan egybefügg a nagyvárosoknak világvárossá való fejlődésével, amelynek során zeneileg műveletlen tömegek lepték el a színházakat, s mihelyt a színházak abba a helyzetbe sodródtak, hogy ezeket a tömegeket kiszolgálják, a zenés műfajok terén még sokkal lázasabban kezdődött meg a lefelé licitálás, mint a prózára berendezett színházakban, ami nagyon is érthető, mert a prózai analfabétaság korántsem olyan nagy fokú a mi társadalmunkban, mint a zenei analfabétaság.

Ennek az új tömegnek vagy új tömegeknek már a régi, stílusos operett is túlságosan magas rendű volt. Az ő számukra ezt az operettet három irányban kellett megreformálni, s hogy ez a reform milyen tökéletesen

sikerült, arról tanúbizonyságot tesznek a legújabb operettek, amelyek már Wienben is ötszázszor kerülnek színre, ami háromnegyedmillió látogatót jelent.

Nézzük meg kissé közelebbről ezt a háromoldalú reformot, hogy miben áll voltaképpen. A régi operettében – mely még a víg operához húzott – a tánc is operaszerű volt, s csak mint leszótt balett jelentkezett. Ezen egy rohamos angol divat könnyen változtatott, s a hangsúly a gégéről annyira áthelyeződött a lábakra, hogy lassankint az operettében mindenkinek táncolnia kellett – a legnagyobb primadonnától kezdve a legkisebb komikusig. Ez ugyancsak alapos reform volt s annyira megváltoztatta az operettet, hogy erről a műfajról szállóigévé lett, hogy a lábbal kell énekelni.

A második reform tartalmi volt s a régi operett stilizáltságát szüntette be. A régi operett tudniillik vagy Meseországban, vagy legrosszabb esetben Jelmezországban játszódtott, abból a helyes stilisztikus érzésből kifolyólag, hogy az énekelt színdarabnak valamennyire mindig irreálisnak kell lennie, mert éppen ez az irrealitás ad realitást az éneklésnek. A nagy- és világvárosi filiszter azonban nem kívánta a stílust, hanem önmagát akarta látni a színpadon, s így következett be az operett tartalmi reformja a különben is korszakalkotó *Víg özvegy*gel. Az operett-szerelmes már ezután mindig frakkban szeretett, az operett-hősnő pedig estélyi toalettben epedett. Ezzel aztán kihúzták az operett alól az igazi zenei fundamentumot s ennek híján már igazán csak egy volt hátra – a harmadik, az utolsó, a legfontosabb reform: a sláger.

A zenei sláger – pontosan meghatározva – a zeneietlenség diadala, vagyis egy olyan énekszám, amelyet a botfülű ember is szépnak talál és könnyen megjegyez. Ez az utolsó állomás, a végső megalkuvás azon a hosszú zenei lejtőn, amelyen az operett oly dicstelenül lecsúszott. Hogy ezek a slágerek alapjában véve legnagyobb részt mily értéktelenek, ugyanazzal a közönséggel bizonyítható, amely fölkapja és énekli őket, amely bolondul és rajong értük egy darabig, hogy azután végérvényesen megunja és megutálja őket s mindörökre elforduljon tőlük. A slágerek a siker tiszavirágai. Gyorsan élnek és hamar meghalnak, mert a világváros nagy tömegei csak a divatért élnek-halnak, az újdonságért, s a sláger sohasem azért népszerű, mert szép, hanem ellenkezőleg, csak azért szép, mert népszerű, sőt csakis addig szép, amíg népszerű. Hogy miért népszerű, azt már megmondottuk. Azért, mert könnyű, mert fülbemászó, mert ritmikus, mert a már százszor hallottnak a fölmelegítése, s mert teljesen igénytelen a tömeggel szemben.

A zeneértő és zenekedvelő közönség csak az operákban és a hangversenyeken lelhető fel, a nagy tömegek pedig a tulajdonképpeni zenére alig kaphatók: ez az az egészségtelen állapot, amelyet a világ-

városok fejlődése az énekes színpadon létrehozott. Hogy van-e kivezető út ebből az állapotból? – ez nem olyan kérdés, amelyre könnyen és röviden lehet felelni, egy azonban bizonyosnak látszik előttem, s ez az, hogy minden eszközt fel kell használnunk a tömegek zenei nevelésére. Ez kétségkívül hosszú és nehéz út, de az egyetlen, amely biztos és célra vezető. Az énekes színpad átalakítását és kedvező irányba való fordulását csakis a zenei kultúra emelkedésétől és mélyülésétől, az általános zenei ízlés javulásától és finomodásától várhatjuk. A színpad itt a saját erejéből semmire sem képes s jóformán magával tehetetlen. Egyszerűen enged a tömeg-áramlatoknak s egyre süllyed lefelé. Hogy e kérdésben minden úgyszólván az általános zenei kultúrán fordul meg, azt éppen Olaszország és Franciaország példája bizonyítja. Ebben a két román országban az általános zenei kultúra olyan szilárd, hogy ez a dekadencia nem állhatott be. Olaszországban az operai műfaj valóságos nemzeti intézmény, az operett egyáltalában soha lábra nem kapott s mindig csakis import maradt. Franciaországban pedig a nagy operett-korszak letűnése után az operett meddő lett, de nem alakult át és le sem alacsonyodott. Mind a két országban a zenei érzék és érdeklődés útját állott annak a hanyatlásnak és süllyedésnek, amelyről föntebb szólottunk.

Az úgynevezett Népoperák – vagyis: olcsó operai előadások – kétségtelenül hozzájárulhatnak a közönség zenei érdeklődésének élénkítéséhez és zenei nivójának emeléséhez, de mégis azt hisszük, hogy itt gyökerében kell megragadni a kérdést, s minden rendelkezésre álló eszközzel, minden úton-módon hozzálátni az általános zenei kultúra fejlesztéséhez. Minden jó zeneiskola, minden jó hangverseny, minden jó zenetanító tehet valamit e nagyszerű cél érdekében, s ez a munka igazán nem marad – meddő.

### Az új *Don Juan* – Hevesi az opera reprízéről

(*Magyar Színpad*, 1917., 243. és 244. szám – azonos tartalommal)

Bizony még mindig nem tudjuk pontosan, mikor lesz a repríz. Nagyon szeretném, ha október 29-ikére elkészülnénk vele, mert ez a nap a prágai premier száznegyvenéves évfordulója.<sup>55</sup>Száznegyven évvel ezelőtt került színre először Mozart csodás zenéje a cseh fővárosban, mint *opera buffa*, ami voltaképpen komikus operát jelent. A *Don Juan* nagy problémája az, hogy a XVIII. századból ez az egyetlen fennmaradt olyan opera, amelyben nagy drámai muzsika és nagy drámai erő van. Ámde ezáltal, hogy ez a drámai elem folyamatosan buffo-elemekkel keveredik: ez a Mozart-opera valóságos színpadi szfinx lett,

<sup>55</sup> A felújítás végül 1917. október 31-én valósult meg.

amelynek megoldását azóta ezer változatban keresik. Pedig ez a megoldás benne van magának a Don Juannak az alakjában, aki voltaképp derűs, életvidám ember. Don Juannak nincs drámai konfliktusa, neki egy asszony sem probléma – ő mindet egyformán akarja. Nincs összeütközése és nincs lelkifurdalása. Ő végigmegy vidáman és boldogan az életen és csak a végén botlik bele a halálba. Ebből adódik a színpadtechnikai probléma.

Da Ponte jól érezte ezt, és az egész cselekményt huszonnég órára sűrítette össze. Nagy baj, hogy erre eddig nem vetettek súlyt, nem vették figyelembe, hogy Don Juannak csak éppen az utolsó napon kezd rosszul menni. Itt kell keresni a színpadi beállítást. Egy pezsgő forró élet nagy összeomlása ez, amit tehát a színpadon szorossá és gyorsá kell tenni. A képeket a mai színpadon össze kell vonni, a képek közötti szüneteket a lehetőségig meg kell rövidíteni és bizony – húzni is kell belőle.

A második felvonással volt mindig a legnagyobb baj. Itt kétségkívül van egy nagy esés, amit el kell tüntetni. Ennek az esésnek az a magyarázata, hogy Da Ponte ezt a felvonást elsiette – valószínűleg azért, mert ugyanakkor egy másik operát is írt. Ebben a felvonásban valóságos dramaturgiai tisztogatást kell végezni, erre a tradíció nem ad támpontot, mert éppen ezt a felvonást mindig másképp próbálták játszani. Itt mi is újat próbálunk, hogy ez a felvonás a lehetőleg gyorsan bonyolódjék le. Donna Anna hosszú Levélárját előbbre tettük. Ezt rendesen a temető és a lakoma között hagyták, és épp ezért mindig hatástalan volt. Arra is volt eset, hogy egészen kihagyták. Mi most közvetlenül a nagy szextett után illesztettük be, amelyhez drámailag is kapcsolódik. És itt visszaállítottuk az eredeti formát, Donna Anna nem levélből olvassa Ottavio szavait, hanem Ottavio maga mondja el neki. Ezzel azt is elértük, hogy a temető és a lakoma szoros összetartozása nem szakad szét többé.

A *Don Juan* hasonlatos *A velencei kalmárhoz*. Shakespeare is vígjátékba helyezte a zsidó alakját, de olyan tragikai erővel írta meg, amely szétrobbantotta a vígjátéki kereteket. Itt is a buffó-hangba a legdrámaibb kifejezések vegyülnek, s az a nagyszerű, ahogy azt Mozart a zenében csodálatos tökéleteséggel viszi keresztül. Ezzel Don Juan alakja fausti kompozícióvá mélyül, mert az élet hatalmas összefoglalása van meg benne. Ezt akarjuk a színpadon is kihozni. Legnehezebbek a *secco recitativo* részek, amelyeket a karmester zongorával kísér – a zenekar nem bírná ezt a vígjátéki gyorsaságot –, mert valóságosan pergő vígjátéki dialógusok ezek, amelyeket Kerner főzeneigazgató páratlan bravúrral tanított be. Nagy szerencse, hogy Harsányi Zsolt kitűnő fordítása szótagról-szótagra híven követi az olasz szöveget, és így a Mozart-muzsikának egyetlen taktusát se kellett megváltoztatni. Az egész opera tempóját igyekeztünk gyorsra venni és így reméljük, három óra alatt az egészet le tudjuk játszani.

A dekoratív beállításhoz a színpad előterén két forgatható négyszögű torony van, amelynek mindegyik fala más díszletet ad. Így gyorsá tesszük a változásokat, s a háttérrel is mindig könnyen tudjuk változtatni. Az első felvonásban megszüntettük azt a régi zavart, hogy egy teremben három zenekar játszott. A termeket elkülönítettük, s most mind a három színpadi zenekar külön teremben muzsikál, ami színpadilag is érdekes képet fog adni. A díszletekben és a jelmezekben – Kéméndy Jenő remek alkotásai – kerültük az etnográfát, mert hiszen a zenében semmi sincs ebből. Ez a muzsika nem spanyol, hanem csak gyönyörűen déli zene. Új lesz a kőszobor megjelenésének beállítása is, amelynek meglepőnek, hatalmasnak és természetfelettinek kell lenni. A három álarcos tercettjét is újszerűen állítottuk be, főleg azzal az igyekezettel, hogy ennél a résznél a zene egyedül uralkodjék a színházban.

Az előadás, remélem, a legjobbak közé fog tartozni. Sándor Erzs, Medek Annak, Hajdúné Ilona olyan női tercett, amelyet ritkán hallhat az Operaház közönsége. Szemere évek óta foglalkozik Don Juan szerepével, amelyhez jól simul az egyénisége. Székelyhidy, Venczell és Dalnoki mind kiválóak lesznek.

### Az új *Don Juan* az Operaházban – Mozart *Don Juanja*

(Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1917., 274. szám)

Mozart *Don Juanja* a legkalandosabb életű remekművek közül való. Mozart a *Figaro házassága* után új operát akart írni és Da Ponte abbé (aki inkább zsidó volt, mint abbé) a Don Juant ajánlotta neki. Mozartnak tetszett az ötlet és néhány hónap alatt megteremtette a végleges művészi formát annak a hősnek a számára, aki már majdnem kétszáz év óta ágált a színpadon a legkülönbözőbb darabokban.

Don Juan, aki minden férfival szembeszáll és akinek egy nő sem tud ellenállni: sokkal népszerűbb alak volt a színpadon, mint Faust. A kőszobor vendéget, aki eljön Juan vacsorájára és letaszítja a pokolba a gonosz életű asszonycsábítót: sok-sok generáció nézte áhítatos borzalommal, és Mozart a legnépszerűbb témához nyúlt, amikor ezt az operát megalkotta, amely mint egy csodálatos, csipkés torony emelkedik ki a tizennyolcadik század sok száz rég elfeledett operája közül.

Mozart *Don Juanja* az életkedvnek és életörömnnek, a gyönyörűségnek és a márnak ragyogása és rengése addig a pillanatig, amíg váratlanul és hirtelen meg nem jelenik a halál, amely hideg kezének egy szorításával minden örömet megfojt s minden kacagást elnémít. A komédiának és tragédiának

megdöbbenően színes összefonódása, a kéjnek és borzalomnak, az életnek és a halálnak, a lebegő könnyelműségnek és a súlyos szenvedésnek nagy zenei színjátéka ez a darab, mely éppen ebben a kettős mivoltában a legnehezebb feladat elé állítja a színházat, amely az előadására vállalkozik.

Don Juannak éppen végtelenségei és fantasztikusan gazdag jelenetei miatt nem is fejlődött ki igazi színpadi tradíciója. A prágai és bécsi bemutatók után – százharminc évvel ezelőtt – a színpadok egyre-másra előadták, de a németnyelvű előadások a közönség olcsó ízlésének szóltak és túlnyomóan bohózatos jellegűek voltak. Mozart Da Ponte olasz szövegéhez komponálta a zenét, amely a szöveg drámai vagy humoros rezdüléseit csodálatos erővel és színességgel zengi vissza, és a német fordítás rosszul szolgálta az olasz szöveget, és rosszul szolgálta a mozarti zenét. Azon kívül a *secco recitativo*-kat (a csak zongorával kísért deklamáló dialógokat) fölcserélték prózával, amely bő szabadságot engedett mindenféle vastag mókáknak.

Mikor ezután a nagy német színpadok komolyan hozzáfogtak az igazi *Don Juan* helyreállításához: a másik végletbe csaptak át. Megfeledeztek arról, hogy Mozart és Da Ponte *dramma giocoso*-t (talán így volna leghelyesebb fordítani: tragikus komédiát) írtak, és a hangsúlyt a drámaiságra helyezték át. Egy másik Amadeus, ama bizonyos Th. A. Hoffmann (a *Hoffmann meséinek* hőse), aki nagyszerű író és érdekes zeneszerző volt egyszemélyben, mindenáron tragédiát keresett a *Don Juan*-ban, és mivelhogy magában a főalakban nem lehetett a tragédiát beleolvasni, mert Don Juan az utolsó pillanatig mulat és élvez, s az utolsó pillanatban sem bán meg semmit, Amadeus Hoffmann rájött arra, hogy ebben a zenedrámában Donna Anna a tragikus személy, az a büszke spanyol hölgy, akinek apját Don Juan éjjeli párbajban megöli. Tudniillik Donna Anna kénytelen bosszút esküdni Don Juan ellen, de titkon és a lelke mélyén (az épp a tragikus) szereti és imádja Don Juant, és nem fogja túlélni a csábító halálát.

Ez a fölfogás az utolsó évtizedek előtt itt-ott annyira bevette magát, hogy a régi, nagyon is komikus *Don Juannal* szemben egy nagyon is tragikus *Don Juan* kapott lábra a színpadokon, amely azonban éppen olyan kevésbé volt mozarti, mint a másik.

A mi előadásunk mindenekeelőtt visszatér Mozarthoz. Egyben tragikus és komikus, mert Mozart – akit Rossini nem hiába nevezett a legnagyobb drámai zseninek a zenészek között – éppen abban tündököl, hogy egy pillanat alatt, egyetlen taktus segítségével képes átcsapni a tragikus hangulatból a komikusba és viszont, sőt mi több, egyetlen ária vagy tercett keretén belül valódi borzalmat ad, de egyúttal a borzalom paródiáját is. Egy *Don Juan*-előadásnak tehát a legnagyobb problémája, hogy e kettősséget hogyan bírja a színpadon megoldani.

Természetesen egyéb nehézségek is vannak. A kilenc, tíz, néhol tizenkét képre szakadozó opera elkerülhetetlenül szétesik, ha a változások nagyobb pauzákat vesznek igénybe és a kétfelvonásba komponált mű laza képsorozattá válik, ha a különböző hangulatú képek szorosan egymás után következnek és éppen különböző hangulatuknál fogva nem erősítik egymást. Minthogy a mi Operaházunknak nincs forgószínpadja, mint Münchennek, egész szerkezetet kellett kitalálni a gyors változások számára, s ez a szerkezet remélhetőleg kifogástalanul fog működni, hogy a közönségnek teljes legyen az illúziója. Mottl Félix, a híres karmester egy ízben Stuttgartban produkált egy *Don Juan*-előadást, amelyet a négy órai időtartam és a pauzák hosszúsága megölt. A budapesti új *Don Juan* előadás csak három óra hosszat fog tartani. Koncentráltuk a cselekményt és a drámát, egyensúlyba hoztuk a tragédiát a komédiával, s hiszem, hogy a csodálatos elemnek – a kőszobor-vendégnek – is megadtuk azt a helyet, amely őt megilleti.

A kőszobor-vendég ugyanis, aki az utolsó felvonásban mint a Halál és a Végzet jelenik meg Don Juan lakomáján kissé sokat sétált az eddigi előadásokon. Nálunk egy ajtónyílásban jelenik meg, egy sötét folyosó hátterében, s egyetlen mozdulata van: amely illik hozzá... A sok mozgást, a fürgeséget, élénkséget meghagytuk azoknak az alakoknak, akiknek ezt a mozgékony karakterét Mozart zenéje olyan gazdagon karakterizálja. Egyáltalán: az egész előadásnak az a törekvése, hogy ennek a minden ízében drámai zenének csodálatos gesztusait a színpadon is meglelevenítse.

## W. Amadeus Mozart

(Hevesi Sándor, *Nyugat*, 1917. december 1., 887-899. oldal)

„Nur nicht lesen! Immer singen, und ein jedes Blatt ist dein.”

Goethe

I. Edward I. Dent, az *Alessandro Scarlatti his Life and Works* és a *Mozarts Operas* alapos és okos szerzője, ez utóbbi munkájának bevezetésében fölemlíti, hogy a legöregebb operaházi látogató sem emlékszik olyan időre, amikor Mozart ne lett volna klasszikus. Az előttünk való generáció, hogy ne mondjam, ennél is kevesebbnek tartotta, afféle copfos és hajporos rokokó-klasszikusnak, egy finomultabb Haydn-nak s legjobb esetben egy Watteaunak, aki nem festett, hanem zenélt. Manapság is bőven akadnak, akik a kecsességet és könnyűséget, a vidámságot és választékosságot, a simaságot és súlytalanságot nevezik mozartinak, s akik eleven és igaz portrénak látják Tilgner Viktor wieni szobrát, amely szakasztott olyan, mintha törött cukorból és tojásfehérjéből sült

volna össze egy óriási cukrász-epsiben. Ez a rokokó-Mozart, akinek feje körül mindig amorettek röpködnek, persze a spinét billentyűit nyomogatja finom ujjaival, mintha nem is Mozart lett volna első nagy virtuóza és művésze a forte-pianónak, aki mögött messzire maradoztak a spinét kisdudái. Mi köze a spinéhez az A-moll zongora-szonátának, amelynek finom és kecses arányai, grációz hajlásai mögött olyan hősiesség, olyan drámai lökötés, olyan nyugtalan szívdobogás érezhető, s a melynek az utolsó tételben átsuhanó mosolya (A-dúrban) a fájdalomtól olyan szépséges? És mi köze a spinéhez a c-moll fantáziának és szonátának, amely egy megsebzett éneklő madár soha el nem nemülő panasza, hangos szárnycsattogása, s amelyben épp úgy megvan a beethoveni emberség, mint az E-dúrban írt *hegedű-szonáta* minuetto-jában a schuberti sóvárgás? Egyáltalában: hol van az első igazi zongoraversenyek szerzője (ez is elégtelen és rossz kifejezés, mint a komponálás, amely ellen éppen Mozarttal kapcsolatban annyira kikelt Goethe) – a spinéttől?

Maga a rokokó nagyon is tudatában volt annak, hogy Mozart mennyire nem rokokó. Még a jóhiszemű és jóindulatú kortársak is újítónak, forradalmárnak, sőt barbárnak érezték ezt a rafaeli tökélyt (a Rafael-Mozartot Strauß Dávid találta ki), s az olyan zenét mondták mozartinak, amelyben „*egyik merész átmenet éri a másikat*”. Ki ne furcsállaná manapság egykori Schaul stuttgarti Hofmusikant urat, aki „mérhetetlen labirintusai” miatt Daedalusnak nevezi Mozartot és ilyen szókra fakad: „*Mely különbség egy Mozart és egy Boccherini között! Amaz ijesztő meredélyek között bozótos erdőbe vezet bennünket, hol alig nyílnak lenge virágok, emez nevető környékre kalauzol, ahol tarka virággal tűzött rétek, ragyogó patakok, árnyas pagonyok várnak.*” De Berlin zenei védőszentje, Goethe kedvenc barátja, a tudós Zelter is a nagy Bach mellett formátlanak és naturalisztikusnak látta Mozartot, Jacobi *Don Juan*-ról azt írta Herdernek, hogy elviselhetetlen muzsika (mintha csak Hanslick nyilatkoznék Wagnerről!), Giuseppe Sarti pedig, aki nagy szaktekintély volt abban az időben, nyíltan kijelentette, hogy Mozart zenéje fülsértő és szabályellenes, és szörnyen felháborodott, amiért barbárok, akiknek hallásuk sincsen, zenét mernek csinálni!

Már most hogyan válik ez a rokokó-ellenes barbár nagyon rövid időn belül rokokó-jellegű klasszikussá, akiben Schumann görögösen lebegő gráciát fedez föl s akit ugyanő a mosolygó Jupiter tonans-hoz hasonlít? Hogyan válik a sokstílusú és általában stílustalannak hitt Mozartból a stílusnak, mi több a klasszikai stílusnak nagymestere? Miképpen lesz a hellén derű főraktárosává az a zeneszerző, akinek a *g-moll szimfóniáját* a kortársak „grauenhaft”-nak nevezték?

Ezt a nagy változást jórészt a romanticizmus vitte véghez, az a korszakalkotó művészi áramlat, amely jóval korábban kezdődött, mint hiszik, s amelynek a végső rezgéseit még ma is az idegeinkben érezzük. A romanticizmus nem halt meg a romantikusokkal, hanem tovább élt és hatott Flaubertben csak úgy, mint Balzacban, Ibsenben úgy, mint Zolában, Debussyben úgy, mint Wagnerben. Schumann, a maga

romantikus meg hasonlottságával, tépettségével és magányosságával, irodalmi és intellektuális zeneesztétikájával önnönmagától és egész korától messzeeső távolságban, napfényes magasságban látta Mozartot, mint ahogy Arany Ossziántól messzi verőfényben látja Homéroszt. Schumann „naivnak” érezhette Mozartot – Schiller értelmében –, s önmagát ugyanilyen értelemben „szentimentálisnak”. Mozart, akiben úgyszólván semmi Landschaft és semmi Lokalcolorit (pedig ezek a romantikus alapszínek), nyugalmasnak, leszűrődöttnek, szinte hűvösnek s (ilyen értelemben) klasszikusnak hatott, mert hiszen az igazi romantikus a Vezúvot mindig forróbbnak érezte, mint a napot, pedig a Vezúv kitöréseinél fogva csak romantikusabb, de utóvégre is a nap nemcsak univerzálisabb, hanem egyúttal melegebb is a Vezúvnál, amivel szemben igazságtalanság volna be nem ösmerni, hogy a Vezúv – egyénibb.

A folyton improvizáló Mozart – a pillanatok nagyszerű gyermeke – a romantikusok átértékelésében a legsimább, a legharmonikusabb, a legformásabb és a legrendesebb zeneszerzővé alakult át: szóval klasszikussá lett, a szónak muzeális értelmében. Az eset nem volt új, a nagy Bach Sebestyénnél valamikor ugyanez történt. A legnagyobb impresszionistát, a legszubjektívebb mestert, egy olyan utókor (mert utókor sem egy van, hanem több), amely nem értette a polifon beszédet, hűvösnek, merevnek, nyugodtnak és objektívnek ítélte. A zenélő emberiség csak nehezen talált vissza Bachhoz, hogy aztán soha többé el ne szakadjon tőle. Mozarthoz csak úgy találhatunk igazán vissza, ha le tudjuk küzdeni a bennünk lappangó és kísértő romantikus föltevéseket és elfogultságokat, s a legújabb generáció rohamos közeledése Mozarthoz (Dent szerint Francia- és Angolországban ez nagyon érezhető) talán épp ez irányban jelent valamit. Ez a küzdelem nagyon súlyos és kemény, mert nemcsak a romantikus érzésmódtól kell szabadulnunk (a *Gefühlsduseleitől*, amely minden érzésszerű ökonómiától borzong és fázik), hanem egy másik, nem kevésbé nehéz örökséget is el kell vetnünk, hogy visszajuthassunk Mozarthoz, s ez a 19-ik század irodalmának és művészetének állandóan rajtunk borongó pesszimizmusa.

II.

Mozart az utolsó nagy, optimista zeneszerző (szándékosan mondom, hogy nem zeneköltő, mert Beethoven, Schumann és Schubert már azok voltak) s ugyanilyen értelemben, tudniillik az abszolút zene értelmében – az utolsó nagy klasszikus zeneszerző.

Hogy Mozartot és Beethovent, mint klasszikus és abszolút zenészeket sokszor ma is még összelátják és összeérzik: ez közönséges optikai csalódás vagy közönséges kritikai felületesség. Beethovent Mozarttól és az abszolút zenétől egy fél világ választja el. Beethoven a maga polgári függetlenségében és hontalanságában s a lelke legmélyén romantikus volt, magányos ember és magányos szerető; titán, aki saját magával és a világgal állandóan viaskodott, s akinek páratlan és sajátos helyzetét éppen az állapítja meg,

hogy benne az abszolút zene minden ellenségével küszködik: programmal, irodalommal, romanticizmussal és pesszimizmussal, de még mindig fölülmarad. (Az optikai csalódást ez a fölülmaradás okozza.) Beethoven az egész tizenkilencedik századon keresztül jóval közelebb is állott hozzánk, mint Mozart, mert meg hasonlottságát, magányosságát és küzdelmét egészen a magunkénak éreztük. Mozartot ellenben messzibbre sodorta tőlünk – hiába, meg kell állapodnom e sokszorosan elcsépett és rossz hírű szónál – teljes és töretlen optimizmusa.

Optimizmus és pesszimizmus itt nem az elmés, laikus fölfogás szerint értendő, hogy optimista az, aki meg van elégedve a világgal, csak éppen önmagával nem, míg ellenben a pesszimista éppen csak önmagával van megelégedve, a világgal pedig szörnyen elégedetlen. Ilyen vegyileg tiszta optimizmus és pesszimizmus nincs a valóságban. A teljes lelki egyensúly és belső egészség akkor áll elő, ha optimizmus és pesszimizmus teljes erővel sakkban tartják és kiegyenlítik egymást, és Szókratész csudálatos megsejtése, hogy a tragédiát és vígjátékot ugyanegy embernek kellene írnia (ami *Hamlet* és *Falstaff* megteremtőjében realizálódott) –erre az univerzális egyensúlyra utal. A kérdés oly végtelen paradox, hogy vannak pesszimista vígjátékaink, mint *A képzelt beteg* (*comédie noire*-nak nevezi Donnay), ahol a második feleség kapzsisága és gonoszsága egy egész családot majdnem katasztrófába dönt, és optimista tragédiák, mint *Rómeó és Júlia*, ahol a sírboltban bíborszínű rózsák égnek és a halottnak hitt menyasszony koporsója mellett a szerelem diadalmas himnusza harsog.

Optimizmus és pesszimizmus csakis mint elindulás értendő. Az optimista szemében az öröm örökkévaló s a szenvedés csak – próba. A pesszimista szemében a szenvedés örökkévaló s az öröm csak – epizód. Az optimistának ennél fogva krízisei vannak, a pesszimistának ellenben konfliktusa van, s az egész hangsúly ide helyezendő. Az optimista állapota a világgal szemben akut, a pesszimistáé krónikus, vagyis az optimista érzésében, minthogy a baj mindig akut, az élet folyton változik, míg ellenben a pesszimista előtt az élet gazdag ritmusa könnyen a sors egyhangú taktusverésévé halkul, mert hiszen maga az egész élet nem egyéb egyetlen állandó krízisnél, melynek a kimenetele sohasem lehet kétséges.

Igaz, hogy a pesszimista (ez már természeti törvény) magával a pesszimizmussal szemben is alkalmazza a maga elutasító gesztusát s ilyenkor örömért sikolt és sóvárog. De az örömet kereső ember éppen olyan szomorú alak, mint aki aranyat keres. Zolának egyik legszomorúbb regénye ezt a címet viseli: *Az élet öröme*, s mikor Hedda Gabler friss szőlőlombot akar látni Ejler Lövborg hájában s Alvingné pezsgőspalackokat bontat ki Osvald kedvéért: Omár Khaim és Horatius Flaccus jutnak eszünkbe, akik görccsös kézzel ragadják fel a poharat s a borban keresik azt az örömet, amely nincs meg a szívükben. Az optimista nem keresi az örömet, mint ahogy nem keresi a bánatot, hanem átéli mind a kettőt, ahogy jönnek,

s egyiket mindig legyőzi a másikkal. Dickens két regényének van olyan címe, amely fátkyfénnyel világít rá a kérdésre. *Old Curiosity Shop* az egyik s *Great Expectations* a másik. Az élet ódon ritkaságok boltja s ezért van tele mindennap friss szenzációval, s az élet nagy várakozás, mert a nagy örömben a nagy bánattól reszketünk s a nagy bánatban a nagy örömet várjuk. Ez az optimista költők és művészek nagy paradoxonja. Petőfi, amikor fázik és koplal Debrecenben, jókedvű verset ír, és a mézeshetek mámorában a *Szeptember végén*-t írja meg. Mozart Amadeus pedig, amikor tele pénzzel és dicsőséggel megjön Prágából, megírja a *grauenhaft*nak mondott *g-moll szimfóniát*.

Nyilvánvaló, hogy mennél akutabb az öröm, mennél akutabb a bánat, mennél erősebb a kettő összeérzése, szóval: mentől inkább érzéssé sűrűsödik bennünk az élmény és a tapasztalat, az egész probléma annál zeneibbé válik, sőt, ha nagyon odafigyelünk a zene első és közvetlen megnyilatkozásaira, rögtön észre kell vennünk, hogy az instrumentális zene eredetileg nem is egyéb, mint az embernek egy nagy optimista lendülete, amellyel kitépi magát a valóságos bánatból és fájdalomból. Minden instrumentális zene ugyanis a táncsal együtt született meg (mint ahogy az ének meg a szó is ikertestvérek a zenében), ami nemcsak annyit jelent, hogy az ember zenél azért, mert táncolni akar, hanem hogy ez a zene még nem öncél, nem önálló művészet, hanemcsak az életritmus hevítésére és fokozására szolgál; arra való, hogy az öröm fölébe kerekedhessék a bánatnak. Vannak zenei műfajok (suite, szerenád), amelyeknek egész szerkezetük félreérthetetlenül visszautal a táncra.

Az abszolút zene ott kezdődik, hogy a zene megszabadul a tánctól és ott végződik, ahol a zene új rabságot – vagy frigyet? – vállal, ahol eljegyzi magát az irodalommal és mint programzene lép elénk. Az abszolút zene már nem tánc és még nem irodalom, hanem önálló és öncélú művészet, amely olyan univerzális, mint maga a világ. A leggazdagabb és legváltozatosabb életritmust, a legszélsőbb és legvégtetesebb kilengéseket, a legsötétebb rémületet és a legcsillogóbb reményt, a legédesebb kint és a legfájdalmasabb kéjt, a kárhozatot és a megváltást, a bukást és a győzelmet, éppen irreális természeténél fogva a legközvetlenebb és legszorosabb formában adhatja vissza, nemcsak függetlenül minden más művészettől, de minden más művészetnél hívebben és hatásosabban. Nem optimista többé olyan értelemben, mint a tánczene, mely örömben és ujjongásban fojtja a bánatot és szomorúságot, s nem pesszimista olyan értelemben, mint a programzene, mely bizonyos fokok az irodalmi pesszimizmus árnyékában fejlődött. Az alapvető és ellentétes emberi érzések, küzdelmük és kibékülésük, az akut bánat leküzdése ugyanolyan akut örömmel, a legnagyobb kétségbeesés meg a legujjongóbb diadal: ez az abszolút zenei és az abszolút zenének való föladat, mely szinte matematikai kényszerűséggel kívánja meg a maga számára a háromtételűséget (a középső tétel gyakran kétfelé oszlik, de ez nem jelent semmit), s ez a szonátának, végül a szimfóniának, közbül pedig a kamarazenének egész tartalma és formája, minden törvénye és lehetősége.

Hogy a forma itt is (mint a művészet egyéb területein) világnézetben gyökerezik, annak igen hathatós irodalomtörténeti bizonyítékai vannak. Az optimizmus és pesszimizmus egyensúlya sohasem volt kritikusabb, de biztosabb sem, mint a középkorban, s ez a kettősség fejeződik ki a shakespeareai és calderoni tragédia komikus mellékcelekményében, a Faustok, Don Juanok és Don Quijoték mellé állított Casparokban, Catalinokban és Sancho Panzákbán, s ezt az egyensúlyt a zenei megoldás háromtételűségével fejt meg a *Divina Commedia*, az *Isteni színjáték* – amely küszöbén áll sok nagyszerű modern zenei színjátéknak. Pokol, Purgatórium, Mennysország: a rabság, a küzdelem, a felszabadulás – ez a szonáta és a szimfónia, a kvartett és a kvintett három tétele, az univerzális optimista háromság, az akut boldogtalanság teljes és tökéletes leküzdése az akut boldogsággal. Ez a háromtételűség Beethovennél még diadalmaskodik, a romantikusoknál már csak külsőség, amellyel nem vág össze a belső szerkezet, a legújabb zenében pedig már nem is három, hanemcsak egy tétel. A szimfónia átváltozik – szimfóniai költeménnyé, nem optimista diadal többé, hanem pesszimista illusztráció.

Mozart áll azon a ponton, ahol az instrumentális zene megtette az utolsó lépést is, amelyet Haydn után tennie kellett, aki még fél lábbal benne állott a tánc és zene házasságában. Mozart véglegesen búcsút mondott a táncnak, de egyetlen lépést sem tett az irodalom és a program irányában. Itt is az egyensúly pontján áll, mint ahogy egész zenéje az optimizmus és pesszimizmus keresztező pontjára van helyezve; s az ő instrumentális zenéjének a tetőpontja a *g-moll kvintett*, a dantei háromság legtökéletesebb zenei megnyilatkozása.

Mélységesebb fájdalmat, szenvedélyesebb izgalmat, szörnyűbb kétségbeesést nem látott a világ, mint amilyet a kvintett első tétele föltár. Ez a fájdalom és kétségbeesés semmi egyébről nem akar tudni, csak magamagáról – írja Jahn – s egyetlen kielégülése, hogy szabadon és korlátlanul kitombolhassa magát. A *menuette* és az *adagio ma non troppo, con sordini* – küzdelem a kétségbeeséssel, menekülés az emlékekhez, sóvárgás a reménység után, kétely és fohász, szemlélődés és kimerültség, hit és sóvárgás, nyugtalanság és bizakodás; minden érzés és minden erő fölveszi a harcot a pesszimizmussal. Az utolsó tétel a teljes öröm, amelynek nincs fullánkja, a teljes diadal, amelynek nincs árnyéka. A pokolból, a purgatóriumon keresztül az út biztosan és egyenesen visz a mennyországba; ez a nagy zenei színjáték, az optimizmus legszebb és legdrámaibb teljesülése – az abszolút zene diadala a relatív élet fölött.

III.

Mozartot csakis úgy lehet igazán megfejteni, ha magát az egész embert és egész életét a zenéjén – talán még pontosabban szólva: a zenén keresztül nézzük. Ez a nézetem talán szokatlanul, sőt, idegen-szerűen is hangzik, hiszen esztétikai nevelésünk, minden megszokásunk, egész hagyományunk immár

belegyökerezett abba a tudományos elvbe (amelyet a mai fogalmazásában különben is korlátozott-nak és szűkkeblűnek érzek), hogy a műalkotást a művész életéből és emberi mivoltából lehet és kell kivonnunk. Nem is ezzel a tudományos felfogással vagy módszerrel akarok szembe helyezkedni, magam is azt vallom, hogy például Beethoven egész *œuvre*-jét gyönyörűen ki lehet elemezni életéből, szerelméből, szenvedéséből, s igazat adok Oskar Bienek, aki Beethoven zongora-szonátáit úgy fogja fel, mint eleven, izzó vallomásokat, de ugyanily szilárdan kell ragaszkodnom abbeli meggyőződésemmhez, hogy ezzel a felfogással és módszerrel éppen Mozartnál jóformán semmire sem mehetünk. Itt ugyanis – és meglehet, hogy csakis itt – megfordítva áll a dolog. Itt nem az élet forrása és fundamentuma az alkotásnak, hanem a zene fundamentuma és forrása az életnek... Mozartban az élet még alig kezdett eszmélni, amikor a zene már munkált és ragyogott benne. Csodagyermek volta nem annyit jelentett, hogy képessége korán érett és idő előtt fejlődött, hogy a serdülés éveit után megint visszatérjen a normális kerékvágásba. Itt egy tüneményes tehetség tüneményes módon jelentkezett és – ha lehetséges – még tüneményesebb módon fejlődött. A zeneirodalom igazán televényföldje a csodagyermeknek, de a Mozart esete a zeneirodalomban is páratlan és egyetlen. Mozart négyéves korában komolyan muzsikál, hatéves korában pár óra alatt megtanul orgonálni s a pedált kezelni, csudálatos zenei tehetsége az, amely végig viszi Európán, hogy közvetlenül szívhasson föl magába mindent, hogy Párizsban ismerhesse meg Rameaut, Londonban Händelt, hogy Padre Martinitől tanulhassa a kontrapunktot Bolognában, hogy Rómában tanulmányozhassa Scarlattit s Manzuolitól sajátíthassa el az éneklés művészetét. *Bastien és Bastienne*-ben, amelyet tizenkét éves korában írt, vakmerő harmóniak bukkannak föl, *La finta giardiniera*, amely tizennyolc éves korából való (s a mely ma is frissen és üdén állana a színpadon, ha ki lehetne szabadítani a bárgyú szöveg másfél százados öleléséből), különb az egész akkori termésnél, s amit harminc éves korában komponált, az túlment minden kortársán és sok százados fejlődésnek a koronája volt. Wyzeva és De Sainte Foix, akik páratlan szeretettel és alapossággal tanulmányozták Mozartot, harmincöt periódust különböztetnek meg művészi fejlődésében. És ez nem tréfa, ez komoly dolog. Ez a csodagyermek harminc éven keresztül mindig csodálatosan fejlődött, és ő maga írja egyszer apjának, hogy minden stílust el tud sajátítani, minden stílusban tud dolgozni. Ez a zenei tehetség – amelynek nincs több párja és nincs egyetlen analógiája: Mozart életének legnagyobb szenzációja és legdöntőbb faktora. Maga az ember, egész kicsiny és keserves magánéletével, szerényen, szinte szégyenlősen húzódik meg saját nagyszerű és fénylő tehetségének árnyékában. Élete másodlagos és érdektelen, majdnem azt kell mondanom, hogy őt magát se nagyon érdekli. Amit az anekdoták mesélnek, hogy a zongora mellett megfeledkezett az ebédről: szimbolikusan is igaz, talán még igazabb. A zene mellett megfeledkezett az életről. És ezért maga Mozart kicsiny a zenéje mellett. Wagnernek minden műve kisebb, mint maga Wagner, Beethoven talán csak az ötödik és kilencedik szimfóniában éri utol önmagát, de a *Don Juan* vagy a *Zauberflöte* sokkal érdekesebb,

nagyszerűbb, csodálatosabb és rejtélyesebb, mint maga Mozart. Sőt, mennél jobban odafigyelünk Mozart életére: annál rejtélyesebbé, érthetlenebbé, nyugtalanítóbbá válik minden remekműve. És ezt a nyugtalanító talányt senki sem érezte olyan keservesen és fájdalmasan, mint Mozart felesége, született Weber Constanza, aki az első pillanattól fogva tudta, hogy egy zsenivel van dolga, de akit Mozart személye, kedves, emberséges, de köznapi lénye annyira megtévesztett, hogy évekkel utóbb, özvegységének és második házasságának ideje alatt nem egyszer borzongást és rémületet érzett arra a gondolatra, hogy ő tulajdonképpen sohasem tudta, ki volt Mozart. Pedig nem tehetett róla, mert igazán nem tudhatta. Flaubert leveleiből megtudhatom, hogy ki volt Flaubert, Wagner irataiból megtudhatom, hogy ki volt Wagner, Mozart leveleiből megtudhatom azt, hogy milyen kedves, milyen naiv, milyen jó ember volt, milyen engedelmes fiú és milyen szenvedélyes muzsikos, de a *Zauberflöte* szerzőjéről nem tudhatok meg semmit. Wagner Rikárd mindig egy uralkodó gesztusával komponált, Beethoven egy titán kétségbeesésével szaggatta ki lelkéből a zenét, Mozart mindig egy munkás alázatosságával, egy mesterember sietségével dolgozott. Amikor a *Varázsfuvola* (Déryné oly szépen és oly visszahozhatatlanul *Tündérsípnak* nevezi) sorozatos előadásokban ment Schikaneder úr színházában (hogy Frankfurtban is mily tüneményes sikere volt, nagyon színesen írja le Goethe édesanyja egyik levelében), Mozart már a halálos ágyán feküdt, amikor egyszerre az órára tekintve így szólt: „Most kerül rá a sor az Éj nagy királynőjére...” Ez az objektív csudálkozás, ez az alázatos bámulat merőben antiromantikus, és igazán nem a nagy egyéniségek gesztusa. Mozart nem egyéniség – Mozart csoda.

Amit Mozart az apjának írt, hogy minden stílushoz tud alkalmazkodni s a mit Wyzewa és De Sainte Foix úgy fejeztek ki, hogy harmincöt periódus volt a fejlődésében: legrövidebben úgy fogalmazható meg, hogy Mozartnak nem volt forma-problémája. Ismeretes, hogy Mozart mint művész egész életében a legnagyobb hatásokat és sikereket a zongorán való rögtönzéseivel váltotta ki. Ezek a rögtönzések nem mentek át a leírt zongora-művekbe. Olyan állandó készség és bőség lakozott benne, hogy bár tömémentelen dolgot írt, a leggyönyörűbb dolgai közül is sok leíratlan maradt. Minden forma elég jó volt neki arra, hogy zeneileg kiélhesse magát, minden stílus alkalmas volt neki arra, hogy összes lehetőségeit kiaknázza.

A nagy romantikusoknál – még Beethovennél is – a kreálásba folyton beleszól, sőt, belezokog a formával való küzdelem – Mozartnál nincs küzdelem, csak kreálás. Kifejez minden fájdalmat, de ez a fájdalom nem a meghasonlottságból ered. Nincs meghasonlás, nincs pesszimizmus – az élet alá van rendelve a művészetnek s minden valóságos disszonanciát fölold a zene. Ez természetesen nem annyit jelent, hogy Mozart minden zenei gondolata készen és tökéletesen pattan ki az agyvelő műhelyéből. Munka közben sokat javított és igazított s mint ő maga írja: mindig sokat tanult és vesződött... De mindez csak vesződség, fáradság és sohasem küzdelem. A cél mindig egy és ugyanaz: muzsikálni, minél szebben és

jobban muzsikálni... A természet, a szép vidék, a jó társaság – minden csak arra való, hogy minél szebben lehessen muzsikálni.

Ilyen körülmények között szinte groteszkül hat, amikor egyik életrajzírója *Erfolglosigkeit*ről beszél s azt mondja róla, hogy: „*Er war unfähig, sich und sein Werk durchzusetzen...*” Az életrajzíró itt Mozartot alaposan összecseréli Wagnerrel... Mozart mindig csak muzsikálni akart és sohasem akart érvényesülni... A bécsi kolduskenyeret nem cserélte föl a berlini kaláccsal, mert az anyagi boldogulás sohasem foglalkoztatta őt komolyan. Nagyon tudott szenvedni, de sohasem tudott boldogtalan lenni. Az anti-tragikus és anti-lírikus optimista nagyszerű zenei lendületével ment át az életen, amely valahogyan mindig alatta maradt és sohasem ért föl hozzá igazán. Négy esztendő korában királynék ringatták a térdükön, harmincöt éves korában jeltelen tömegsírba fektették, nyolc forint és hatvanhat krajcár temetési költséggel – s mindez alapjában véve nem is fontos. Kicsi korában oly szerény volt, hogy sírva fakadt, ha nagyon megdicsérték, s a halálos ágyán olyan alázatos volt, hogy nem gondolt az állapotára, hanemcsak a *Requiemre*, mert igazán és őszintén úgy érezte, hogy kötelessége ezt a „hattyúdalt” befejeznie. Olyan alázatos és olyan diadalmas, olyan kicsiny és olyan nagy volt, mint egy szent – s a zene volt az ő Krisztusa.

#### IV.

A mozarti zene sokkal többet is mond a világról, mint magáról Mozartról, ami úgy értendő, hogy ez az abszolút zene kiválónak drámai. Mozart Goethének egyetlen dalát zenésítette meg, a *Veilchen*-t, és ez egy miniatűr-dráma, csupa élet és mozgás, csupa életöröm és csupa szomorúság. Egy olasz (Rossini) mondotta Mozartot a legnagyobb drámai tehetségnek, amelyet a világ valaha látott, s egy francia (Gounod) jelentette ki *Don Juan*ról, hogy a drámai zene nem mehet túl ezen a ponton. Manapság, amikor nyakig benne vagyunk a program-zenében, amikor az operairodalomban egyre-másra bukkannak föl drámai alkotások, amelyekben a zene súlyos bilincsekkel van a szöveg gályapadjához láncolva, szinte problematikusnak tűnhetik föl, hogy Mozart abszolút zenéje hogyan birkózik meg a drámával és a színpaddal, pedig éppen ezen a téren Mozart értéke és jelentősége sohasem volt vitás vagy kétséges. A Mozartot megelőző ezernyi olasz és francia opera (Scarlatti, Händel, Piccinni százával írták az operákat) mind az idők végtelen vize alatt pihen mindörökre, s Gluck szépséges és magányos remekműve úgy emelkedik ki az árból, mint egy Böcklin féle *Holtak szigete*. Inkább emlék, mint valóság. Gluck ma is szép, de csak zárándokai vannak. Közönsége nincs. Majdnem annyira halott, mint nagy és szerencsés vetélytársa Piccinni, akinek a nevét legtöbbször összecserélik egy épp oly tehetséges, épp oly szerencsés – és talán nem hosszabb életű zeneszerzőével. És a mi eleven is Gluckból: az csak egész teóriájának és minden törekvésének határozott megcsúfolása. Gluck nem zenét, hanem csak drámát akart írni, forradalmár és újjító volt, egy elkésett Monteverdi, egy korán jött Wagner, aki kemény harcban állott az olasz operával, az egész kor

divatjával, aki küzdött és győzött. S mi maradt meg a győzelemből? Éppen csak a szép muzsika, amely ellen küzdött.

Mozart megfordítva csinálta. A zenét akarta, a zenét hangsúlyozta, a zene fölényét és elsőségét vitatta a színpadon is – s nála az opera – merő zenei drámává lett. Ennek a paradox műfajnak minden ígérete és minden ígérete benne vált valóra, mint ahogy a középkor minden drámai akarata megvalósult Shakespeare-ben. Mozart az egyetlen nagy zenei Mimus, akit eddig a világ ismer, aki minden alakba bele tudott helyezkedni, aki minden szituációba bele tudta magát élni, nem azzal a lírai bőséggel, amelyet sokan tudnak, hanem azzal a drámai ökonómiával, amelyet azóta is csak igen kevesen tudtak.

Amikor az operát drámai alkotásnak nevezem, a műfaj paradox voltának teljes főntartásával teszem. Az énekelt dráma lehetőségét, jogosultságát és művésziességét nem lehet és nem szabad kétségbe vonni, abból az egyszerű okból, hogy három esetben három különböző módon és három elütő módszerrel sikerült az operából drámai remeket alkotni. Ez a három eset és ez a három módszer: Mozart, Verdi és Wagner. (A többiek mind e három típus keretében mozognak.)

A Gluck–Piccinni féle nagy és elkeseredett háború, az olasz (lírai) és a francia (színpadi és drámai) opera harca nem végződött Gluck győzelmével, mint ahogy a zene történetírói egybehangzóan hirdetik, mert ez a harc nem is fejeződött be a 18-ik században, hanem átment a 19-ik századba is, s azt kell mondanunk (ezért is paradox az opera), mind a két fél győzelmével végződött. Igaza lett Piccinninek és igaza lett Glucknak. Amit az olasz opera akart, a drámát az éneken, a szép és megható, fölemelő és megrázó éneklésen keresztül, a nagy együttesek és a még nagyobb kórusok segítségével: mindez megteljesedett *Aidában*, – amely az olasz opera nagy csodája és így győzött Piccinni. Glucknak minden törekvése a drámai igazság és a zenei alárendeltség irányában pedig valóra vált a Wagner féle *Ringben* és így győzött Gluck lovag. Verdi nagy drámai és színpadi tehetsége kihasználta az éneklés összes drámai lehetőségeit, Wagner pedig – a szimfónia alapján – kiaknáta az operai zenekar minden drámai lehetőségét. És hogyha az öreg Verdi koncessziókat tett a fiatal Wagnernek s az öreg Wagner koncessziókat tett a fiatal Verdinek – a kétféle opera vagy *dramma musica* természetén ez alig változtatott.

Mozart az operát nem olasz és nem is német (vagy francia) módon teremtette újjá, nem az énekesekből és nem is a szimfóniai zenekarból, hanem magából az abszolút zenéből. A dolog elmondva nevetségesen egyszerű. Mozart kitalálta az abszolút zene drámai nyelvét, amelyhez képest az ő legjobb operaszövege is csak dadogás és silabizálás. A mozarti kantiléna – ez a táncból való végleges és teljes elszakadás és a programtól való teljes és tökéletes függetlenség –, melyen a kortársak annyira megütözköztek, melynek

sűrű alkalmazását annyira gúnyolták, mert az átöröklött formákkal és szabályokkal sehogy sem bírták összeegyeztetni: tökéletes és határozott zenei nyelv, mely kifejez minden karaktert, minden helyzetet, minden lelkiállapotot azzal a simulékonyssággal és rugalmassággal, melyre a kantiléna Mozart után nem volt többé képes. Mint ahogy a legjobban beszélő drámai színész egyúttal a legzeneibb (mert a lehetséges ritmusok és modulációk összegét adja), s a legjobban éneklő operai színész egyúttal a legdrámább (mert a legközvetlenebb, legpszichológusabb és leggazdagabb) – a Mozarti kantiléna stilizált, mint az ének és reális, mint a beszéd. Sarastroval fölemelkedik egy minden földiségből kiszabadult filozófia magas régióiba és Papagenoval leszáll a köznapi örömök alacsony tanyájára. Az Éj királynőjével tombol, Taminoval rajong. Paminával szeret, Monostatossal intrikál, Elvirával őrvölg, Almaviva grófnéval szenved és Don Juannal csábít és liheg. Mendelssohn-Bartholdynak mély értelmű megjegyzése, hogy „*a zene, melyet én szeretek, nem hogy határozatlan, de sokkal határozottabb gondolatokat közöl velem, semhogy azokat szavakba lehetne foglalni*” – semmire sem illik tökéletesebben, mint Mozart kantilénájára. Soha a zene ily emberi és drámai módon nem tudott beszélni, soha ily kaméleon-szerű nem tudott lenni. A *Zauberflöte* első fináléja – egy drámai kis világ hangokban; olyan, amelynek párját csak Shakespeare-ben lehet megtalálni. Egymásután lépnek föl a személyek, a három fiú, Tamino a pappal, Pamina Papagenoval, Monostotos a rabszolgákkal és végül Sarastro a néppel. Pillanatról-pillanatra változik a zene karaktere anélkül, hogy elragadó bájából, könnyfakasztó szépségéből veszítene. Az élet szépségét, a jóság erejét, az erények diadalmasságát ünnepli a három fiú *Larghetto*jában, minden titkok és minden misztériumok kapuján zörget a pap és Tamino *recitativo*jában, a gondtalan öröm hangján ujjong Pamina és Papageno belépőjében, a zene fenevadakat megjuhászító bűbáját csendíti meg a harangjátékban, Pamina könyörgésében az emberek szívén kopogtat, minden kétségünket eloszlatja Sarastro zengő bölcsességével és minden reményünket megszilárdítja az áhítatosan hódoló kórossal.

Azt is mondtam, hogy a mozarti zene minden egyetemessége mellett anti-tragikus és a nézetem bizonytalannak, sőt helytelennek tűnhetik föl, ha Mozart tragikus operáira gondolunk: *Idomeneora* és *La clemenza di Titora*, annyival is inkább, mert *Idomeneonak* nagyszerű részletei vannak. Ámde magában véve az a körülmény, hogy Mozart *opera seriái* a mai színpadról éppúgy eltűntek, mint a nálánál kisebb zeneszerzők művei, s még annyira sem támaszthatók fel, mint Gluck *Orfeusza* vagy *Alceste*-je, holott *opera buffái* és *Singspieljei* állandóan műsoron vannak: igen alkalmas arra, hogy ezt a kérdést esztétikai gyökerében próbáljuk megragadni.

Mozart a maga univerzális drámai nyelvével az opera seriába a nagy, a tragikus operába nem tudott örök ifjúságot oltani, mert a 17-ik század tragikus operájának beteg volt a törzse. Ez az opera ugyanolyan megítélés alá esik, mint a 17-ik századbeli olasz és francia tragédia. Szép lelkek, művelt emberek, tudós költők mesterséges és művészi csinálmánya volt, mellyel a régi görög tragédiát próbálták halottaiból fölkelteni. Arisztokrata termék,

királyi udvarok, nagyszerű ünnepek mesterséges levegőjében élt ez az *opera seria* – igazi üvegházi életet. Az *opera seriában* az első igaz és őszinte hang a bohóc hangja volt, a buffoé, aki mint intermezzo jelent meg az egyes felvonások között. Az intermezzoból lett az egyfelvonásos – az egyfelvonásosból az opera buffa –, szóval az igazi újkori, eleven, népies színdarab, amely az élet és a valóság jogán helyezkedett szembe az iskolás, művelt opera seriával, szakasztott úgy, ahogy Shakespeare, a népies, a zabolátlan, a stílustalan, a latinul nem sokat és görögül keveset tudó Minus szembekeült a tudós és tanult Ben Jonsonékkal.

Mozartra nézve is csak az a lehetőség állott fenn, hogy a valódi, a népies zenei színjátékot tegye univerzálissá, szóval csak az az egy lehetősége volt, hogy a zene Shakespeare-jévé váljék. Az *opera seria* megkötöttsége (kezdve attól, hogy a férfi-főszerepet csak herélt énekelhette), szoros és korlátolt formája, iskolás kiszámítottsága, egyenletes és szegényes stílusa, tragikus egyoldalúsága nem tűrt semmi beavatkozást, az *opera buffa* és a *Singspiel* ellenben gazdátlan, bitang jószág volt, s minden lehetőséget megadott a zseninek. Mozart az *opera buffát* megtölthette tragikai tartalommal s a *Singspielt* mélységes világnézettel. Ez *Don Juan* és a *Zauberflöte* értelme és jelentősége. Mind a két mű anti-tragikus. Don Juan – Kierkegaard nagyszerű megfigyelése szerint az igazán zenei, a legzeneibb téma, mert a zene nem Don Juan kalandjait, hanem a lényét adja elő – az utolsó pillanatig, amíg a halál ki nem üti kezéből az élet kelyhét, nem bán meg semmit és nem von vissza semmit. Maga a diadalmas életkedv, amelyre nem borít árnyékot a reflexió. Nem tragikus, mert nincs benne meg hasonlítás – ez az, amiért Beethoven megbotránkozott a témán s ez az, amiért csakis Mozartnak sikerülhetett. A *Zauberflöte* a tündéres *Singspiel*, amely anti-tragikus, mert jelen van benne Sarastro, a bölcs és a jó ember (gondoljunk Shakespeare Prosperójára a *Viharban*), aki minden konfliktust megold, minden katasztrófát elhárít. Mind a két műben vannak jelenetek, amelyek titokzatosak és tragikusak, mélységesek és végzetszerűek s a legtragikusabb operákon is talán fölül állanak, de a mozarti zene tragédiává sohasem válhatott – s ez a kísérletem éppen ennek okait akarta kimagyarázni. Mozart az anti-tragikus Shakespeare, a zenélő Mimus, az optimista csoda, a zenének örökké buzogó és eleven forrása, amelyhez gyógyulni járhat az emberiség.

### A rendező az operáról (A vajda tornya)

(Dr. Hevesi Sándor: *Magyar Színpad*, 1922., 77. és 78. szám – azonos tartalommal)

1912 és 1914 között, amikor az Operaház főrendezője voltam, mindig az volt a kívánságom, hogy az *Aida* és a *Szöktetés a szerájból* módjára egy magyar operát rendezhessek. Ebből a kívánságomból született meg

az Operaház librettó-pályázata, amelynek pályanyertes szöveggönyvét Poldini Edének adták át megzenésítés végett. Azóta kilenc év telt el, Poldini operája ma sincs készen,<sup>56</sup> viszont az Operaház egy nagy-szabású magyar operához jutott, Dohnányi Ernő új művéhez, s amikor ennek az operának rendezésére kértek fel, tulajdonképpen a tíz évvel ezelőtti kívánságom valósult meg.

Dohnányi muzsikája minden ízében modern és minden ízében magyar. A librettó mélységében (nyilvánvalóan az átdolgozó Lányi Viktor jóvoltából) erős irredenta érzések lappanganak, a zene pedig drámai és színpadi szempontból egyenesen szenzációs. Mindenütt a szereplők lelkében mélyen rejlő, szinte öntudatlan érzéseket festi, minden olcsó illusztrálásról lemond, éppen ezért úgy énekileg, mint játéki lag szokatlanul nehéz feladatok elé állítja az opera szereplőit. A kórus nem is a szokott éneklő kar, úgyhogy a tömegjelene-tek megjátszásában is egészen új utat kellett keresni, s az elcsépelt meiningeni mozdulatok helyett inkább mimikai kifejezésre kellett törekedni. Technikai nehézségek is (a torony összeomlása, a bérci szellem megjelenése) bőven akadnak Dohnányi új művében, amely remélhetőleg meg fogja tenni útját az egész világon.

Mi azt hisszük, hogy az Operaház hónapokig tartó, fáradtságos művészi munkájának európai siker lesz az eredménye.

### A Fogadósne Budapestén

(Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója, *Színházi Élet*, 1924. március 16., 10. oldal)

Kedves Szerkesztő Úr, ön arra kér, írjak valamit Goldoni legbájosabb nőalakjáról, aki egyszerre nagyon aktuálissá lett minálunk. Az Operaház már hónapok óta hirdet egy *Mirandolina* című új daljátékot, amelynek új volta eléggé különös, amennyiben a zenéje Mozarttól való, szövegét pedig éppen Goldoni *Fogadósne*-jából én szerkeszttem a mozarti zene alá. A Vígszínház pedig jövő héten egy francia hölgy átdolgozásában adja a *Fogadósne*t, amely több mint tíz évvel ezelőtt már színre került a Nemzeti Színházban.

Ezzel a hölgygel való színpadi viszonyom meglehetősen régi, visszanyúl az ifjúságomba. A *Fogadósne* Európában akkor lett megint ismert és népszerű, amikor Duse Eleonóra a 90-es évek derekán végighordozta

<sup>56</sup> A *Farsangi lakodalom* ősbemutatója végül 1924. február 16-án került színre az Operaházban, míg *A vajda tornyát* 1922. március 18-én játszotta először a színház.

a nagy városok színpadjain és rendkívüli sikert ért el vele. Huszonhárom évvel ezelőtt Janovics Jenő, aki színészből akkor csapott fel színiigazgatónak, lefordíttatta velem, azzal a céllal, hogy előadatja a budai Várszínházban, és ez lett volna a rendezői debütöm. Én azonban, ismervén e könnyű darab játékbeli nehézségeit, keveseltem a ráfordítható 10 napi próbálást, s Brieux *Métely* című darabjával indultam neki rendezői pályámnak. A *Fogadósne* lemaradt, Janovics Jenő azután előadta Kolozsvárott.

Eszteendővel utóbb a darab aktuálissá lett a Nemzeti Színházban, illetőleg csak akart lenni. A Nemzeti Színház ugyanis Somló Sándor igazgatása alatt tagjai sorába szerződtette Varsányi Irént, aki első fellépésül a *Fogadósne*t választotta s nálam is érdeklődött a darab iránt. (Látnivaló, hogy Varsányi Irénnek is régi szerelme a *Fogadósne*.) A dologból azonban mégsem lett semmi. A szerződést, úgy tudom, Faludiék kérésére, a minisztérium visszacsinálta. Varsányi Irén a Vígszínháznál maradt, a *Fogadósne* pedig tovább aludta álmát a Nemzeti Színház könyvtárában.

1912-ben a Nemzeti Színház nagy vígjátéki ciklust rendezett s akkor színre került a *Fogadósne* is, Ligeti Juliskával a címszerepben. E vígjáték-ciklus lezajlása után az Operaházhoz kerültem s két éven keresztül Shakespeare és Molière helyett leginkább Mozart és Verdi foglalkoztatott. A *Szöktetés a szerájból* rendkívüli sikere után sokat gondolkoztam egy Mozart-cikluson és kiástam egy csodálatos szépségű Mozart-partitúrát, *La finta giardiniera* (*Az ál-kertésznő*) címűt, de a rettenetes szöveg visszadöbrentett. Kiderült aztán, hogy a németek is sokat próbálkoztak Mozart e remek zenéjével, de a kegyetlenül bárgyú szöveg az átdolgozások ellenére is mindig és mindenütt újra megbuktatta a darabot. Ekkor az jutott eszembe, nem lehetne e bűbajos zene alá teljesen új szöveget írni?!

1915-ben visszakerültem a Nemzeti Színházhoz és Mozart és Verdi helyét megint elfoglalta Shakespeare és Molière. De a *Finta giardiniera* dallamai nem halkultak el bennem, égi muzsikájuk sohasem hagyott el többé, s amikor 1916-ban megint rendeztem az Operaházban egy Mozart-operát<sup>57</sup>, a *Finta giardiniera* még álmaimban is kísértett. De nem találtam hozzá megfelelő szöveget. A dolog elaludt.

Négy évvel ezelőtt az utcán véletlenül Sebestyén Gézával találkoztam, aki régi jó pajtásom s akinek mindig támad egy ötlete, valahányszor találkozik velem. Ezúttal is volt egy ötlete, amelyet vele együtt én is igen ki-tűnőnek találtam. Sebestyén arra kért, engedjem át neki Goldoni *Fogadósne*jét, illetve az én fordításomat és átdolgozásomat, amely annak idején a Nemzeti Színházban színre került, amit meg is ígértem. Mindössze annyit korrigáltam az ötletén, hogy tegyünk a darabba néhány finom 18-ik századbeli dalt.

<sup>57</sup> Valójában 1917-ben rendezte a *Don Giovanni*t.

Hozzá is fogtam a munkához, a dalokat is összeválogattam, amikor egy szép napon, a zongora mellett keresztülnyilalt rajtam az a gondolat, hogy a *Fogadósne* az a szöveg, amelyet évek óta keresek Mozart számára. Kiderült aztán, hogy ilyenek a véletlen útjai – a két szöveg személyeinek száma is egyezik, le-vegőjük, menetük, szellemük teljesen hasonló, úgy hogy a rá következő nyáron a *Fogadósne*ből teljesen új szöveget írtam a *Finta giardiniera* szövege alá *Mirandolina* címmel, s remélem, hogy ez a zene nemcsak minálunk, hanem mindenütt lehetségessé teszi Mozart remek zenéjének azt a nagy színpadi sikerét, amelyet az eddigi szövege megakadályozott.

### Miért kellett új szöveget írni Mozart zenéjéhez?

(Hevesi Sándor a *Mirandolináról*, *Színházi Élet*, 1924. november 23., 12. oldal)

A Mozart-opera históriáját kell ismerni egy kicsit, hogy érthető és természetes legyen ez a vállalkozásom. Tudni kell azt a furcsaságot, hogy az a szöveg, amelyet én írtam, a második szöveg a *La finta giardiniera*-hoz, de viszont Mozart muzsikája a második megkomponálása az eredeti szövegkönyvnek. 1774-ben mutattak be ilyen címen egy operát Rómában, amelynek szövegkönyvét két olasz szövegíró, zenéjét pedig Anfossi írta. Akkor ez az opera nagy sikert aratott, olyan nagyot, hogy 1774 végén a tizennyolc éves Mozart megbízást kapott arra, hogy ehhez a szöveghez muzsikát komponáljon a müncheni farsangra, mert abban az időben az volt a szokás, hogy a sikert aratott szöveghez új muzsikát írtak. 1775 januárjában be is mutatták Mozart muzsikáját, még pedig természetesen olasz énekesekkel. Az opera akkor is teljes nagy sikert aratott s a zenének ez a sikere egészen természetes és érthető. Annál rejtélyesebb azonban a szövegkönyv sikere. Magyarázata annak, hogy ez a zavaros, kusza színpadi történet mégis népszerű volt, csak abban kereshető, hogy olasz színészek játszották. Az olasz színészek ebben az időben messze fölötté állnak Európa többi színpadi munkásainak, sokkal inkább színészek, mint énekesek és nyilván az ő játéuk érdekessége hidalta át a szövegkönyv sok kuszaságát és tette érdekessé a publikum számára a szöveget. Abban a pillanatban azonban, amikor ez a szöveg német színészekkel és német szöveggel került színre, a darabnak színpadi karrierje és sajnos ezzel együtt Mozart muzsikájáé is befejeződött. A *La finta giardiniera* 1779-ben került először színre német nyelven, egy ismeretlen német fordító szövegével, s bár akkor Mozart több változtatást eszközölt a muzsikán, néhány új számot is tett bele, a szöveg fogyatékoságai és hiányai teljesen kiütköztek és nem tudtak színpadi életet biztosítani a kitűnő muzsikának, amelyben most már nemcsak a tizennyolcéves Mozartot találjuk meg, hanem a nagy operák kész és érett szerzőjét is.

Már akkor, amikor az Operánál dolgoztam és 1912-ben Mozart-ciklust csináltunk, tervbe vettem ennek az operának a felújítását, de már akkor arra a meggyőződésre jutottam, hogy ez csak teljesen új szöveggel lehetséges. Nem könnyű probléma ez, mert tudni kell, hogy a versek és finálék majdnem szó szerint vannak megzenésítve, és a két nagy finálé, ez a gyönyörű két szeptett nem tűr semmi változást. Keresni kellett tehát egy olyan szöveget, amely prózai részében friss, fordultatos és mulatságos s amelynek története módot és alkalmat ad arra, hogy a versek részben az eredetiből átdolgozhatók, részben ezekhez a zenei feltételekhez teljesen hozzáalkalmazhatók legyenek. Így találtam rá Goldoni *Fogadósne-jára*, amelyben a személyek száma és jelleme teljesen fedi Mozart operája személyeinek számát és zenei karakterét.

**Szerző (?) a darabról (*Mirandolina*)**

(Hevesi Sándor, *Magyar Színpad*, 1924., 330. szám)

Bocsánat, kedves szerkesztő úr, de itt nincsen – eleven szerző, tehát a szerző nem is írhat a darabról. A zeneszerző Mozart, a librettó-szerző Goldoni és *Az álkertészneő* verseinek írója, alulírott azonban semmi esetre sem szerző, legföljebb: házasságszerző, ami pedig hivatalosan lényeges különbség.

Mozart zenéje szerencsétlen házasságban élt (több mint másfél évszázadon keresztül) az álkertészneővel, én ezt a házasságot felbontottam s összeadtam ezt a csodálatos mozarti zenét Goldoni *Fogadósne-jával*, aki másfél évszázad óta – szabad és minden színpadon otthonos.

Oldani és kötni nagy és szent dolog – és bár (ezt ismételve hangsúlyozom), szerző nem vagyok, de azért Mozartnak és Goldoninak ez az összepárosítása igen nagy fáradságomba és buzgalmamba került. Sikert-e ebből a két különálló szépségből egy harmadik, kombinált szépséget létrehoznom, amely a kettőnek elegye és harmóniája, sikerült-e a mozarti zenét a maga örök üdeségével és halhatatlan bájával gazdag drámaiságával és elragadó lírájával átmenteni a színpad számára: ezt csak a bemutató döntheti el.

Én csak annyit mondhatok: bárminő küzdelemmel járt, bármennyi töprenkedésbe és fáradságba került, nem sajnálom – mert Mozart az emberiség csodakútjai közé tartozik, eloltja a legégőbb szomjúságot, felüdíti a legnagyobb fáradságot, eloszlatja a legnyomasztóbb csüggedtséget.

Mozart a lélek szabadsága, lendülete, diadala. Boldog az, aki őt hallja, nemcsak a fülével, hanem a szívével is; Mozart a mennyország előzenéje.

**A dalnok titka, avagy utazás egy műfaj körül**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1929. április 28., 30-32. oldal)

Volt egyszer egy ember, aki még sohasem látott operát, pedig egyébként szorgalmasan járta a színházakat. Egy szép napon elhatározta magát, hogy végleg megszabadul ettől a bántó defektustól s elment az Operaházba, ahol aznap este éppen a *Trubadúrt* adták. (*A nürnbergi mesterdalnokokat* kellett volna adni, de Hans Sachs lemondott, s ez a lemondás volt az oka mindennek, ami azután történt.)

Emberünk nagyon jól érezte magát a színházban, minden tetszett neki, csak éppen azzal nem volt megelégedve, hogy jóformán sohasem tudta, mi történik a színpadon. Még előadás után is csak ezen töprenkedett. Végre eszébe jutott, hogy van neki egy jó ismerőse, aki állandó bérlő az Operában s aki valószínűleg többször is látta már a *Trubadúrt*. El is ment hozzá és megkérdezte tőle:

- Ugye ön többször látta már a *Trubadúrt*?
- Többször! Legalább is ötvenszer. Ha darabváltozás van, mindig a *Trubadúrt* adják. Vagy háromszor a *Rajna kincse* helyett is a *Trubadúrt* láttam.
- Hiszen ez nagyszerű. Akkor bizonyosan jól ismeri?
- Jól? Micsoda beszéd! A kis ujjamban van.
- No, hála Istennek! Akkor nem jöttem hiába.
- Ha akarja, elfütyülöm önnek az egészet – az első taktustól az utolsó kottáig. Mit akar? A Misereret, az Azucena áriáját, a Cigányok kórusát?
- Óh, dehogy. Én csak azt szeretném, szóval szeretnék tisztába jönni a családi viszonyokkal – aztán meg –, szóval szeretném tudni az opera meséjét.
- Hja, a meséjét? Tudja, én tudom, de azért úgy összefüggően elmondani mégse tudnám. De hát miért izgatja úgy magát?... Olyan fontos, hogy mi történik benne, ha a szereplők jól vannak, tudni, hogy mi történik benne? Kinek a fia Manrico, öccse-e Luna grófnak, vagy diszponálva és szépen énekelnek? Tíz éve járok az Operába, – de engem ez sohasem izgatott...
- Emberünk, aki nem volt sem operai bérlő, sem operai bolond, a füle tövét vakarta és így szólt:
- Lehet, hogy az operalátogatók erre nem kíváncsiak, de én azért mégis szeretném tudni.
- A viharedzett operai bérlő erre nagyot nézett.
- Érdekes, én mindig belenyugodtam a *Trubadúrba*, úgy, ahogy volt. De ha maga annyira kíváncsi – azon is lehet segíteni... Én nagyon jól ismerem a harmadik tenoristát – tudja, a harmadik tenorista az, aki mindig beugrik, ha a másik kettő rekedt. Az idén már legalábbis ötször ugrott be a *Trubadúrba*. Ha ma este bejön maga a kávéházba, amikor ő is ott lesz, megkérdezzük tőle, ő bizonyosan fogja tudni.

– Hát hogyan, ő bizonyosan fogja tudni.  
És csakugyan este, a kávéházban, a billiárdasztal mellett elfogták a harmadik tenoristát, aki abban a hitben élt, hogy csak hatalmas *embonpointja*<sup>58</sup> akadályozta meg abban, hogy hatalmas hangjának megfelelő hatalmas sikerei lehessenek.

– A *Trubadúr* meséje? – mondotta a tenorista, amikor előadták neki az esetet – a meséje –, és a fejét vakarta, amely éppen olyan sima volt, mint az előtte lévő billiárdgolyó, csak jóval nagyobb. – Hát van a *Trubadúr*nak meséje?  
Emberünk nagyot nézett.

– Hogyan volna! Minden színdarabnak van meséje – mondotta rémüldözve. – A *Trubadúr*nak is csak van.  
– Meglehet, – mondotta a tenorista eltűnődve, s a száj szögletei lehúzódtak, mint a *Faust* első felvonásában, ahol öreg. – Tudja, én csak azokat a jeleneteket ismerem, amelyekben dolgom van – és ott én sohasem találtam mesét. Lehet, hogy a mese éppen a többi jelenetben van.  
– De hát ez rettenetes!

A tenoristának megjött a mentőgondolata s olyan büszke arcot vágott, mintha a magas C-t vágta volna ki.  
– Kérem, ha a *Trubadúr*nak csakugyan van meséje – akkor van itt egy ember, aki fogja tudni. Most éppen a kártyaszobában ül és alsózik, de tüstént kihívatom. Dühös lesz ugyan, mert nem szereti, ha kártyázás közben zavarják, de mindegy. Ha csakugyan van meséje a *Trubadúr*nak, legalább én is meg fogom tudni.  
– Ki az az ember?

– A *Trubadúr* rendezője. Húsz év óta rendezi ezt az operát – ő a legilletékesebb.  
A rendező kijött a kártyaszobából és derűsen mosolygott, mert azt hitte, hogy komoly dologban hívatják. Amikor meghallotta, hogy miről van szó, minden mosoly eltűnt az arcáról.  
– Mi? A *Trubadúr* meséjét?... Hogy homályos és nem érthető! Hát nem tudja? Hiszen a *Trubadúr* nyolcvan év óta éppen arról híres, hogy homályos és nem érthető. Ezzel minden gyerek tisztában van... És azért hagytam én ott egy komoly alsós partit, hogy ilyen lehetetlen rejtvényeket adjanak föl nekem? Igazán nevetséges!

Ezzel visszament kártyázni és emberünk szomorúan nézett utána.  
– Tudtam, hogy ezt fogja mondani – szólt a tenorista. Én harminc év óta éneklek a Manricót, sőt, Dél-Amerikában is énekeltem – és ott sem volt meséje, – sőt esküdni mernék, hogy a Covent Gardenban sincs meséje. Mert az ilyesmiről előbb-utóbb mégis csak értesül az ember, igaz-e?  
Emberünk nagyon-nagyon elszomorodott, mert most már teljesen kilátástalannak ítélte a helyzetet. E pillanatban egy pápaszemes, kecskeszakállú öreg úr alakja bukkant fel az egyik szomszédasztal

<sup>58</sup> Pocakja (francia).

mögött, s az operai bérlő meglökte a barátja könyökét s odasúgta neki:  
– Ne búsuljon. Rögtön elintézzük a dolgot. Ez az úr fogja elintézni. Éppen végszóra jött.  
– Ki ez az úr?  
– Operai kritikus. Jól ismerem. Együtt szoktuk szidni felvonás közben az előadásokat.  
A kritikus odajött.  
– A *Trubadúr* meséje? Az nagyon egyszerű. Tessék átmenni a szomszéd könyvkereskedésbe és megvenni a szövegkönyvet. Az ember nem jár szövegkönyv nélkül Operába, mint ahogy nem lép be a British Múzeumba *Baedeker*<sup>59</sup> nélkül. Egy óra alatt tudni fog mindent.

Megvette a szövegkönyvet és hozzáfogott az olvasásához. És ekkor egy újabb szörnyű csalódás érte. Rájött, hogy ha az opera furcsa darabnak, a szövegkönyv éppen olyan furcsa olvasmánynak. Olvasta, olvasta, és nem értette igazán. Valami furcsa és torz dolog volt az egész, azt érezte folyton, hogy hiányzik belőle valami, hogy hiányzik a legfontosabb, s kezdett rájönni arra, hogy most már nemcsak hogy a *Trubadúr* meséjét nem érti, hanem egyáltalában nem érti az egész ügyet. Rájött arra, hogy egy operai szövegkönyvet olvasni, majdnem olyan, mint térképet olvasni annak, aki sohasem tanulta – de még ha valaki tanulta is egy operát megismerni a szövegkönyvből, ez éppen olyan, mintha valaki egy akármilyen pontos térképről egy vidéknek a szépségeit akarná élvezni. Képzeltető, hogy ezek után a szerencsétlen ember végképpen kétségbeesett és minden további kísérlettel fölhagyott.

Nem sok idő múlva megismerkedett egy finom zenésszel, és annak elmondotta ezt az operai kalandját. A zenész megértően mosolygott és végül így szólt:

– Rosszul fogott hozzá, kedves barátom. Az opera nem színdarab és nem lehet úgy nézni, mint a színdarabot.  
– Nem színdarab – hát talán koncertelőadás?  
– Isten őrizz. Az opera nem is koncert. Ha koncert, akkor már nem is jó.  
– Hát se nem zene, se nem dráma, se nem színelőadás, se nem koncert, hát akkor micsoda?

<sup>59</sup> Útikönyv.

– Hja, hogy micsoda? Hiszen éppen ez a kérdés? Éppen ez a probléma. Éppen ez a bökkenő. Ez az, amit meg kell fejteni.

– Szóval: az opera találós rejtvény?

– No hát azt éppen nem mondom. De mindenesetre valami különös, valami sajátságos, valami rendkívüli. És ez a legkülönösebb, a legsajátságosabb és a legrendkívülibb benne az, hogy akik sűrűn járnak Operába... – Például az operai bérlők.

– Igen, például az operai bérlők annyira megszokták, hogy nem találnak benne se különöst, se rendkívülit, se sajátságost.

– Azt csakugyan vettem észre – mondotta a színházkedvelő. – Egy barátom, aki operai bérlő, azt sem találta különösnek, hogy miután ötvenszer látta a *Trubadúrt*, még mindig nem tudta, mi történik benne... – Óh, minden operában csak egy történik – mondotta a zenész fölényesen.

– Csak egy történik? És mi az?

– A zene. Minden operában csak a zene történik és minden opera csak a zenében történik. A zene a dráma és a dráma a zene. Nem érti?

– Nem egészen! – mondotta kissé szédülve, aki csak most jött rá, hogy milyen súlyos következményeket vont maga után az a bizonyos *Trubadúr*-előadás.

– Rögtön megmagyarázom. Az igazi, a vérbeli operai látogatók úgy élvezik az operai előadást, hogy oda se néznek a színpadra, hanem vagy a partitúrát olvassák egy kis kézi villanylámpa hálátlan világánál, vagy ha a partitúra nincs a kezükben, behunyják a szemüket.

– És ez helyes? – kérdezte, akivel most már forogni kezdett a világ.

– Hogyne! Az igazi operai látogató csak a fülével érzékel, a fülével hall, a fülével lát, a fülével érez és a fülével szenved.

– Úgy? Hát akkor minek a színpad, a drága ruhák, a költséges dekoráció, a szép játék, és minden egyéb – akkor sokkal olcsóbb volna előadni az egészet egy koncertteremben, és a jegyszedők látcső helyett olyan készülékeket árulnának, amelyektől nem lát az ember, szóval olyan szemcsukókat, hogy az embereknek ne kelljen külön vesződniük azzal, hogyan hunyják be a szemüket.

– Tudja, hát ez mégsem egészen úgy van... Mert hát az opera – az mégis probléma. Hiszen ezt rögtön mondtam, ugyebár? Ezt a problémát azonban nem lehet egy félórai diskurzussal megfejteni – erről legfeljebb könyvet lehet írni –, nagy, hatalmas könyvet.

Ekkor odajött egy újságíró s megkérdezte, hogy miről vitatkoznak. A zenész elmondta röviden s az újságíró felkacagott.

– Hogy mondhat már olyat, hogy az opera probléma. Az opera százötven év óta nem probléma. Már akkor megfejtette Beaumarchais, nem egy kötettel, hanem egy axiómával, amelyben minden benne van.

– A *Trubadúr* is? – kérdezte félénken a mi emberünk.

– Hogyne, főképp a *Trubadúr*. Beaumarchais mondotta: „*Ami olyan értelmetlen, hogy nem lehet elmondani, azt el kell énekelni.*” Az opera-librettisták százötven év óta – csekély kivétellel és feltűnő sikerrel – ehhez az axiómához ragaszkodnak.

– Így hát sohasem fogom megtudni, hogy mi történik a *Trubadúr*ban?

– Milyen furcsa emberek vannak a világon – mondotta az újságíró. – Én az emberek kíváncsiságából élek s ennélfogva iparszerűleg űzöm a kíváncsiságot, de még soha életemben nem találkoztam emberrel, aki a *Trubadúr* meséjére lett volna kíváncsi. Vannak képtelenségek, amiket a nagyapáinktól örököltünk s amiket sértetlenül hagyunk az utódainkra. Akinek ez nem tetszik – ne járjon operába –, igaz-e?

– Azt elhiheti, hogy én soha többé be nem teszem a lábamat az Operába! – mondotta a szerencsétlen ember és sietve távozott.

A dalnok titkát azóta sem fejtette meg senki.

### A csákvári földművesszínészek Hány Jánosáról

(Hevesi Sándor, *Budapesti Hírlap*, 1929. december 12., 9. oldal)

*Holnap a Nemzeti Színház Kamaraszínházában csákvári földművesek játsszák Kodály – Harsányi – Paulini Hány Jánosát. Ritka és a színháztörténetben rendkívüli esemény, hogy műkedvelők adnak elő olyan, darabot, mely az Operaház repertoárján szerepel. Vajon mi ennek az oka? Micsoda színészi és zenei értékeket, vagy a színpadon túlmenőleg milyen mélyebb kultúrjelentőséget rejt magában a csákváriak előadása?*

– A nyáron nagyobb társasággal leutaztam Csákvára és végignéztem a Hány János előadását. Amit annak idején mondtam, ma is fenntartom: ez az előadás a legjobb és legérdekesebb, amit valaha parasztoktól láttam. A csákváriak tehetségesebbek az oberammergaui földműveséknél. Előadásuk üde, eredeti és meseterkéletlen. A mellett minden szereplő oly megható komolysággal és odaadással végzi feladatát, aminek már stílus teremtménye ereje van. Továbbá minden szereplő tud minden szerepet, a másiké éppen úgy érdekli, mint a magáé. Sajátos varázsa van a dunántúli dialektusnak is. Valami édes naivitás árad az előadásból, amelyet kivált három szereplőnek (Hány, Örzse, Marci bácsi) tehetséges és közvetlen megnyilatkozása valósággal az élmény erejéig fogoz... Azt hiszem, a budapesti előadás igazolni fogja megállapításaimat.

### Gázol az operett

(Hevesi Sándor, *Budapesti Hírlap*, 1931. szeptember 27., 15-16. oldal, és azonos tartalommal: *Pásztortűz*, 1932. július 31., 205-206. oldal)

A múlt évadot Reinhardt az Offenbach-féle *Szép Heléna* új átdolgozásával zárta, az idei évad nagy eseménye a Millöcker-féle *Szegény Jonathan* lesz új rendezésben, új hangszerelésben, új köntösben és új szöveggel. Hagemann, a volt intendáns és ismert drámai rendező, Karlsruheban a Strauss János-féle *Római karnevált* készíti elő új rendezésben, új hangszerelésben stb., stb. Shakespeare, Goethe, Ibsen, Hauptmann után Strauss és Millöcker, látványos tömegcikk 1931-iki divat szerint, koncentrikus támadás a t. c. közönség ellen, amely e vad idők zivatarja közt felejteni és felélénkíteni szeretne, s amely veszedelmes tempóban sodródik a hangosfilm operettprodukciói felé. Nagy drámai színpadok és nagy drámai rendezők az operett lehetőségén keresztül bombázzák a hangosfilm egyre növekvő közönségét. Régi, híres operetteket támasztanak föl a maguk egyszerűségéből és igénytelenségéből hangos és pompázatos életre, az egykori kedves naivságokat mai rafináltságokkal szalagozzák fel, szelíden pattingó élcek helyett aktuális bombákat robbantanak vitriollal átitatott dialógusokban, egy-egy világító sztár helyett egész csillagfüzéreket szikráztatnak föl a színpadon, a meztelen szépség kultuszától kezdve az állig befödött egzotikumig minden régi és új trükköt a harcvonalba állítanak, hogy leteperjék a hangosfilmet, amely szimplaságával, szívet üdítő és elmét zsongító útszélsőségével és konvencionalizmusával egyre erősebb versenytársnak bizonyul! Hol vannak a klasszikus szerzők? Hol van a tavalyi hó? Komoly, színpadi vezetők mintha láthatatlan kórusban a *Peleskei nótárius*beli<sup>60</sup> Bacin Gazsi nótáját énekelnék: „Hugó Viktor, Goethe, Börne, Bár a hátatok betörne!”

Csakhogya jelen válságban valósággal betörnek a hátuk, amint az operetté százkilométeres sebességgel átgázol rajtuk.

A legcsudálatosabb jelenség az, hogy amikor a legnagyobb és legtehetségesebb erőfeszítések indulnak meg az operett irányában – ugyanakkor a műfaj maga nem tud teremni, semmi újat nem tud kitermelni magából, zeneileg és szövegileg olyan meddő, ahogy csak egy bátortalanná és teljesen gyámoltalanná satnyult műfaj lehet. A fél-múlt operetteket kell a mai fülhöz és a mai szemhez átszerkeszteni, úgy, hogy az az Offenbach, amelyet Reinhardt ad elő, sőt magát nem is számítva, legalább hat-hét szerzőre mutathat, akiknek közössé erőszakolt munkája alig lehet egyéb, mint stílustalan egyveleg, amivel szemben a párizsi

<sup>60</sup> Gaál József 1838-as, egykor igen népszerű bohózata.

Offenbach-reprízek a művészi becsületességből bizonyosan egyest érdemelnek, mert ők Offenbachot mint egy elmúlt stílust elevenítik ma színpadra a későbbi generáció ironikus és fölényes gyönyörűségével, ők egy kort támasztanak föl vele, amelyben mint tükörben a saját torzképük frappáns hasonlatosságait élvezik, s a primitív Offenbachot sem féltik a Puccinin nevelkedett mai zeneértők kicsinyes kritikájától.

A *Párizsi élet* új előadása Párizsban egy régi operett művészi repríze, az új *Szép Heléna* Berlinben káprázatos és túlzásúfolt Offenbach-revü, amely tizenegy, különböző helyről összeollózott Offenbach-melódiával gazdagabb, mint az eredeti *Szép Heléna*, akit a berlini előadás fizikailag teljesen levetkőztet, zeneileg azonban hatszorosan felöltöztet egy modern hangszerelés sokredőjű, arany- és ezüstköntösébe.

E revükké kiszélesített és felgazdagított operettek nagy közönségsikere világítja be a lejtőt, amelyen a mai színpadművészet végre le tud érkezni a hangos filmek közönségéhez. Ezt a közönséget főképpen arról lehet megismerni, hogy a színházi élvezete azon a ponton kezdődik, ahol lehetővé teszik számára, hogy teljesen lemondjon önmagáról. Ez nem az a közönség, amelyről két esztendővel ezelőtt még azt lehetett megállapítani, hogy szórakozni, mulatni, vagy még triviálisabban szólva, kacagni akar a színházban. Ez a közönség már odajutott, hogy semmi pozitívumot nem akar a színházban, mert nem hajlandó a történetben aktív részt venni. Negatívumokat akar. Felejteni figyelése nélkül, félálomban és félébrenlétben érezni azt, ami az életben valamikor szép s kellemes lehetett, a szerelemnek meleg érzékiségét és halk líráját, romantikus hazugságait és idegzsongító pózait, apró kis bajait és nagy befejező boldogságát.

A 19-ik század színpadja még társadalmi és erkölcsi problémák nyugtalanító zaját szabadította rá a maga közönségére. *Nóra* miatt hajba kaptak, sőt párbajoztak emberek. Hogy egy asszony elhagyhatja-e három gyermekét, mert az ura közönséges materialista és önző fickó, ez nemcsak Ibsen egyéni problémájának bizonyult, hanem személyes ügye lett egy csomó kitűnő embernek Krisztiániától Madridig. Ma, amikor az arany formájában egy új népvándorlás indult meg a világ pénzpiacain, az embereket a színházban csak az tudja érdekelni, amiben már fakó nyoma sincs az érdekességnek. Amióta problémává lett az élet, a színpad nem bír el semmiféle problémát. Az élet tele van mélységgel és szakadékkal, a deszkákon se mélységet, se szakadékot nem akarnak látni. S ez nem első ilyen eset a világon. Amikor a Grève-piacon a *guillotine* dolgozott s a kosarakba szaporán hulltak a véres fejek, a színpadon érzékeny és szentimentális hősnők jártak-keltek s szerelmes könnyekkel sírták tele a zsebkendőjüket. 1831-ben azt kívánják a színpadtól, hogy hazudjon az életnek, vagy hazudja el az életet, nemcsak a mait, hanem a tegnapit, a tegnapelőttit is, azt is, ami már régen elmúlt, de erős-elevenen él a lelkekben, mert éppen azt akarják elkerülni, hogy rá kelljen eszmélniük az élet igazi valóságára.

Az operett mindenkor abból élt, hogy elhazudta a valót s nem egyszer égő vulkán tetején táncolta a kankant. III. Napóleon császársága alatt virult ki Offenbach és Lecocq, az az operett, amely mámorba ejtette saját magát, hogy ne kelljen szembenéznie a tényekkel. Az operett ma saját erejéből nem képes erre, tehát felkel halottaiból, elhányja egykori ruháit és díszait, megtanulja a mai nyelvet, elsajátítja a mai divatot, hogy a mi mesterünk, a mi mulattatónk, a mi mámorunk lehessen.

Ez a látvány azonban nem mulatságos annak, aki józan fejjel nézi. XIV. Lajos udvarában táncos operettek és káprázatos revük mellett Corneille és Racine irodalmivá csiszolt tragédiái érdekelték a közönséget, s ha Molière mint királyi mulattató kénytelen volt operettszövegeket is írni, amelyekhez Lully írta a muzsikát, s amelyekben Ő Felsége személyesen táncolt, ugyanakkor megírhatta a *Mizantrópot* és a *Nők iskoláját* eljövendő századok elit-közönsége számára.

Maholnap azonban ott leszünk, hogy a Molière-k – ha akadnának is – csak operettszöveget írhatnak, hiszen Amerikában éppen most készülnek a *Cyrano de Bergerac* operett-verziójára, amit még elgondolni is szörnyűség, mert magában az eredeti Rostand-darabban egyebek közt nemcsak egy operett-szöveg lappang, hanem egy teljes és finom operett-muzsika is hallatszik ki belőle. A hangosfilm – úgy látszik ez a műfaji természete most tör elő – mindent operetté próbál átgyúrni, és a színpad – a maga kétségbeesett fejvesztettségében az operett területén veszi föl vele a harcot – negyvenkettes ágyúkkal.

A dráma azonban, amely ezen a téren csak elveszítheti önmagát, csak úgy születhetik újjá, ha a műveltek megfogyott osztályából újra kezdi toborozni azt a közönséget, amely háromszáz esztendőn keresztül táplálta és kitartotta.

### Legendás operaházak

(Hevesi Sándor, *Budapesti Hírlap*, 1931. december 13., 17. oldal)

A színházak világháziában eddigelé egy biztos őrtorony állott ellent a hullámoknak: az opera, amely ezt a kitartó erejét éppen felemás mivoltának köszönhetette. Az opera ugyanis csak félig színház, félig azonban zene. Operába sokan úgy járnak, hogy ölükből a vezérkönyv, vagy a zongorakivonat, amelyből föl se néznek egész felvonás alatt. Zenét hallgatnak s nem színházat néznek. Titkos drámaírók ezrével szaladgálnak a világban, titkos opera-írók egyáltalában nincsenek. Operát nemcsak előadni,

hanem írni is luxus. Ha Verdi, boldog időkben, még három operát komponálhatott egy évben, ma a tehetséges zeneszerző három év alatt is alig tud összeeszkábálni egy operát. S az Operaházak játérendje is majdnem teljesen egyforma a világon. Ugyanaz a negyven-ötven opera Darmstadttól vagy Nürnbergtől kezdve Milánóig vagy Csikágóig. Egy tenorista húsz, egy baritonista tíz szereppel befuthatta az egész karrierjét s bevándorolhatta az egész világot. A nagyok közt a legnagyobb, Caruso, hány szerepet énekelt egész pályája alatt? S a nagy énekespályáknak a legutóbbi időkig két végállomásuk volt: London és New York, a Covent Garden és a Metropolitan, ahol Caruso és Titta Ruffo békeidőkben már kétezer dollárért énekeltek esténként, ahol Saljapin a világháború alatt háromezer dollárra emelte a maximális felléptidíjat s ahol Jeritza Mária egy bizonyos időben állítólag még ezen a maximumon is túlment. Ez volt a két legnagyobb luxusintézete a világnak, minden énekes aranytermő Kaliforniája, a polgári kultúra mecénásainak legnagyobb diadala, amelyhez képest a nagytradíciójú milánói Scala már csak vidéki színházzámba mehetett.

S most ez a mesebeli kacsalábakon forgó két luxusintézet is összeomlik, csak úgy, mint a Rothschildok. Sem Amerikának, sem Angliának nem volt nemzeti operaháza, mint ahogy nem volt és nincsen nemzeti operairodalma, s a nemzetközi művészetnek e fantasztikus összegekkel fenntartott boszorkányvárai és bábeltornyai, ahol mindenki más nyelven beszélt, mint a partnere, ahol karmester és karvezető, rendező és szólóénekes mind máshonnan jött és másfelé iparkodott, – most, mintegy az Idők végzetes szelére, összeroppannak, érzik, hogy megérték a pusztulásra, hogy jelen formájukban nem élhetnek tovább s legfeljebb hamvaikból kelhetnek új és teljesen megváltozott életre.

A Covent Garden és a Metropolitan Operahouse legendás intézménye körülbelül ugyanazokból az okokból ér véget. Egyrészt tönkrementek, vagy anyagilag jelentékenyen megrökkantak azok a mecénások, akik a maguk zsebéből hihetetlen összegeket áldoztak ily tiszteletreméltó művészi célokra, másfelől tönkrement és így kivonult e színházakból az a jómódú középosztály, amely eléggé sznob, de eléggé művelt is volt ahhoz, hogy akár New Yorkban, akár Londonban, a tetralógiát német nyelven hallgassa végig s Verdi Falstaffját olaszul élvezze. Évtizedeken keresztül a mecénások és a közönség egymásra találtak e két színházban, az európai kontinens karmesterein, rendezőin és énekesein keresztül. Bécs, Berlin, London, New York vagy Bécs, Berlin, New York, London, – ez volt a zengő csillagok megszokott vándorútja, amelyen rövid pár esztendő alatt egy egész életre való termést lehetett betakarítani. Az utolsó években már erős zökkenők mutatkoztak, a Covent Garden hosszú és küzdelmes válságokon ment keresztül, amelyek végre is megpecsételték végzetét, s amikor Kahn Ottó visszalépett a Metropolitan Operahouse elnökségétől, akkor világossá lett, hogy New Yorknak ez a nagypolgári luxusintézménye szintén halálra van ítélve.

részében nem érzéketlen a jó zene iránt, sőt az operát is kedveli, mint műfajt, de viszont kiveszett belőle minden sznobizmus a jó öreg Európa iránt, végleg önállósítani akarja magát s röviden azt mondja, ha opera, hát legyen amerikai, vagyis hazai sztárok énekeljék és játsszák néki angolul, – s ebben az óhajában és meggyőződésében teljesen egyezik az új londoni közönséggel, amely jóval előbb jött rá erre a nagy fölfedezésre. Az eset nem is olyan új, mint amilyennek első pillanatra látszik. A 18-ik században egész Európában mindenütt azt hitték, hogy operát csak olaszul lehet énekelni. És jött Párizsban Gluck (akit a franciák ma is Glucknak hívnak, talán azért, mert szerencsájuk volt vele), és jött Ausztriában és Németországban Mozart, aki megváltotta az operát az olaszoktól s német nyelven szóltatta meg a német lelket. És hiába állítaná ma egy Marxon nevelődött színpadi tudós, hogy a Covent Garden és a Metropolitan Operahouse bukásának merőben anyagi és gazdasági okai vannak, szemmelátható és le nem tagadható, hogy e színházak katasztrófájának legmélyén fundamentális és ősi érzékek és vágyak zajlanak nagy feszítőerővel, amelyek a maguk hatásában legalábbis oly döntők és fontosak, mint a gazdasági válság, amelyhez hozzákapcsolódnak s amelybe úgyszólván belenőnek.

Az opera valamikor udvari művészet volt s antik formákra és hatásokra hivatkozott, de igazi virulása a polgári kultúra fénykorával esik össze. Mozart, aki megelőzte ezt a polgári kultúrát s ennél fogva remekművei mellett nyomorogni volt kénytelen, az a kivétel, mely megerősíti a szabályt. Verdi és Wagner, sőt utóbb Strauss Rikárd és Puccini megkapták a polgári társadalomtól mindazt, amit a legjobb időkben a legkitűnőbb mecénások adhattak a legnagyobb művésznek, s még ezen felül is valamit, ami talán mindennél több volt: a teljes szellemi és művészi függetlenséget. A polgári kultúrának – tehát majdnem az egész tizenkilencedik századnak – s még a huszadiknak is, a világháború kitöréséig az opera volt a dédelgetett műfaja, üvegházi virága, délszaki pálmája, – az opera képviselte és jelképezte azt a tündöklő luxust, amelyet a polgári társadalom átvett a régi udvaroktól s amellyel dokumentálni akarta a maga egyenrangúságát minden királyi háztartással szemben.

Ez a kor – úgy látszik – letűnőben van, s az operának mélyebb rétegekbe, talán a nemzeti lélek legmélyére kell leszállania, hogy a változott viszonyok között fennmaradhasson. A nagy, nemzetközi luxus-operaházak sorsa mintha e mellett bizonyítana. Pessimizmusra – csak úgy, mint más területeken – igazi ok itt sincsen. Az opera az igazi zenének – tehát a drámai zenének – legmélyebb és minden paradoxája mellett is legművészibb kapcsolata a színházzal és a színpad lehetőségeivel. Ilyen értékek a viszonyok minden változása mellett sem pusztulhatnak el, legfeljebb átalakulnak. Az operai játérend olyan kincsestára az európai művészetnek, hogy sem a Covent Garden, sem a Metropolitan Operahouse megszűnésén nem fordulhat meg a sorsa. Akárhogy hirdetik is, hogy minden csak pénzkérdés (ma ennek a jelszónak nagy szerencséje van a világban), a művészet már sokszor mutatott példát arra, hogy a legpénztelenebb világban sem mond la önmagáról.

## A zongora alkonya

(Hevesi Sándor, *Budapesti Hírlap*, 1933. január 12., 7. oldal)

A nyolcvanas és kilencvenes években Budapesten és a vidéken a zongora a polgári élet egyik gyűjtőpontján állott. Ha Blaha Lujza új népszínműben lépett föl, Hegyi Aranka új operett-szerepet játszott, a zongora-kották vitték széjjel az egész országba. Minden vidéki zongorán fölhangzott az „*Oh mily bohó valék*” a *Liliből*,<sup>61</sup> vagy „*Csak úszni, csak úszni*” a „pikáns” *Niniche*-ből<sup>62</sup> (ahol a fürdőruha először jelent meg a színpadon), a zongora volt a demarkációs vonala egy magasabb kultúrának, hangos szimbóluma egy társadalmi fölfelé vágyakozásnak, a budapesti házmesterkisasszonyok ugródeszkája a színpadra, vagy egy rangon fölüli házasságba, a békességet és csöndet kedvelő háziurak és lakók réme, úgy hogy voltak bérházak, amelyek kapuin a lakáshirdető cédulák a gyermek és kutya mellett a zongorát is tilalmas elemnek bélyegezték, amelyet nem lehet finom úri házba bebocsátani.

És bár Shakespeare szerint nem lehet jó lélek, akiben nem lakik zene, meg lehet érteni a kilencvenes évek háziurainak görcsös védekezését a zongora ellen. Szép, júniusi meleg estéken, kitárt ablakok mellett egy nagyobbfajta pesti bérházban négy-öt-hat zongora működött egyszerre, a Czerny-féle ujjgyakorlatoktól és „*Kipi köpi köpi, dobog a szívem*” kezdetű *Szultán*beli keringőtől kezdve a Beethovennek négy kézre átírt *Eroicájának* legmarconább előadásáig, akik végigélték Budapesten a zongorának ezt az aranykorát, azok a kitárt ablakok mellett való tömeges nyári rádiózással szemben csendes rezignációval állapíthatják meg, hogy „nincsen új a nap alatt”.

A zongorának körülbelül mostanság lesz az ötszázadik születésnapja. Maga a hangszer elég érdekes keresztezésből született: az orgonának és a hárfának intim, házias használatra való kombinációjából. Születésének furcsaságaihoz az is hozzátartozik, hogy abban az országban jelentkezik először, amely a zeneirodalomban elenyészően kis szerepet játszik, annál a népnél, amelyről ma általános a vélemény, hogy nem muzikális: az angoloknál. Csakhogy az angol a 15. és 16. században más volt, mint modern utóda. Anglia tele volt dallal, minden vacsora után madrigálokat énekeltek az asztal körül, az akkori London jobban hasonlított a mai Velencéhez, mint a mai Londonhoz. A Temze vize nem volt a gyárak szennyétől szürke és barna, a kék égbolt bárányfelhőit nem fogta be a gyárkéményekből felszálló korom, díszes, függönyös gondolák siklottak a vízen, vidám énekszóval, ahogy egy Sir James Melville nevű szemtanú

<sup>61</sup> Hervé (Louis-Auguste-Florimond Ronger) (1825–1892) 1883-as operettje.

<sup>62</sup> *Chez Niniche*, Auguste de Villebichot (1825–1898) 1881-ben bemutatott egyfelvonásos operettje.

előadja, aki 1564-ben Stuart Mária követe volt Angliai Erzsébet udvarában. A királyné megkérdezte tőle, hogy zongorázik-e Mária királynő? (Az akkori zongorát spinétnek hívták, angolul virginálnak.) Mert Erzsébet királyné jól zongorázott és szeretett is játszani, de ahogy ő maga mondotta: sohasem férfiak előtt, csakis saját magának, hogy elüsse a szomorúságát.

Az első nyomtatott zongorahangjegy füzet is Angliában jelent meg, s ennek a címlapja (1611-ből) igazán érdekes, szinte mulatságos. Fiatal leány ül a zongora mellett leomló fűrtökkel, félig lecsukott szemekkel. Két keze a billentyűkön, arca azonban, mint a legtöbb 17-ik századbeli flamand festményen, színésznők módjára, a néző felé van fordítva. Ha valaki a gesztusából és arckifejezéséből akarná kiolvasni, milyen zenedarabot játszik, csak azt mondhatná, hogy az a darab *A szűz imája*, amely pedig több mint kétszáz évvel később keletkezett.

Száz esztendővel később lett csak a kezdetleges kis klavichordból (amelyet még ráhelyeztek az asztalra, mint még nem régóta a cimbalmot) a pianoforte, amelyet azért neveztek így, mert pianót és fortét is lehetett rajta játszani, de tárhelynek akkor még csak négy oktávja volt, pedál nélkül, mert az csak később került hozzá. A zongora akkor már két fontos szerepet töltött be: az otthon hangszere volt, amiről egész sor remek festmény tanúskodik, és minden zenekarnak a középpontja, úgy, hogy a karmester évszázadokon át a zongoránál és a zongora mellől dirigált, aminek érdekes maradványa Mozart operáiban a *secco-recitativo*, melyet a karmester maga kísér zongorán, s a kis francia zenekarok elmaradhatatlan zongorája, mely egy modern remekműben is döntő szerepet játszik: *A tékozló fiú* című híres némajátékban.

Az a közönség ugyanis, mely a világháború óta New Yorkban felnőtt és megtollasodott, legalább egy A zongora nagy felszabadulása, teljes kifejlődése és ünnepi százada a 19-ik század volt, amikor a tökéletes kalapács-szerkezet és a legnagyobb méretek segítségével végleg elveszítette a hárfával való kapcsolatát s olyan hangszerré vált, mely egy Liszt Ferencben a zenekar és orgona teljességével tudott érvényesülni a nagy hangversenytermekben. Liszt Ferenc a zongora összes lehetőségeinek legnagyobb mestere volt, s mellette a zongorának olyan költői léptek fel, mint Chopin és Schumann, akik a hangszer intim titkait tárták föl a szalon rejtett s alig világított sarkában. Schumann Wieck Klárának, a híres zongoraművésznőnek, akit csak hosszú kálvária után vehetett feleségül, ezt írja egyik levelében: „*Utolsó leveledben valami jó helyecskéről beszélsz, hogy ott szeretnél látni engem; nem kívánok én magamnak jobb helyet, mint egy zongorát és hogy te légy mellettem.*”

A 19-ik század polgári kultúráját kifejezte, emelte, ékesítette és elbűvölte a zongorának ez a Liszt–Schumann-féle kettőssége; az óriási hangverseny ennek nagy, ünnepi nyilvánossága és az elhomályosított, kis szalonok

meghitt és művelt intimsége. Közép-Európában a biedermeier, Angliában a Viktória-korszak reprezentatív és élő hangszere a zongora. És ezt a fanatizmusig fokozott zongorakultuszt, amely a polgári körök kulturális tízparancsolatának legszigorúbb pontját valósította meg, a századvég már igen erős hangon kezdte megbélyegezni. Szállóigévé lett, hogy nincs nagyobb ostobaság, mint a leányoknak túlzott és erőszakolt zongoráztatása, amelynek különben is csak a férjfogás az oka („*A leány olyan művelt, hogy zongorázik is*”), mert hiszen kilencvenöt százaléka az így férjhez adott hajadonoknak már a mézeshetek után úgy csukja be a zongoráját, hogy ki sem nyitja többé. Ez persze szóról-szóra igaz is volt, csak a következtetés volt hamis, amelyet levontak belőle.

Aki hat vagy tíz évig tanult zongorázni, akár kinyitotta később a zongoráját, akár nem, elsajátított egy zenei kultúrát, amely fogékonnyá tette őt a legjobb zene élvezetére s mindenesetre mély nyomokat hagyott benne. Hogy ma már sokkal kevesebben tanulnak zongorázni s főképpen csak azok, akik a zenében az ő életpályájukat vagy hivatásukat érzik és keresik, ez a tizenkilencedik század polgári kultúrájának széjjel-esését jelzi, amelyet a gyors technikai haladás is elősegít és siettet. A zongora, amely valamikor a polgári otthonnak a művészetét, a mulatságot, a zenét és a táncot, a hangulatot és a házibált jelentette, nem tud, de nem is akar a gramofonnal és a rádióval versenyezni, amelyek mindezt készen és tökéletesebben szállítják házhoz. – A házikisasszony nem is érne rá ma három-négy órai gyakorlásra. Egyetemre jár, hivatala van, vagy szociális munkát vállal. A polgári otthonból kivonul a zongora, amely a legnehezebben elhelyezhető bútordarab volt mindig – és egy kis varázsládából, amelyet az asztalra, vagy önkénytelen gúnnyal a használatból kiesett, de még ott álló zongora tetejére állítanak: kiszólják az egész világ zenéjét.

### Szpíker: Hevesi Sándor

(*A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó*, 1933. október 15-21., 1-3. oldal)

Mindenképpen elismerésre méltó, hogy a Rádió bekapcsolta az Operaház megnyitó-előadását, Erkel Hunyadi Lászlóját.<sup>63</sup> Ez a *Bánk bánnal* együtt a régi magyar operairodalomnak az a két alkotása, amelyek végérvényesen beidegződtek a magyar közönségbe s a magyar operai hagyománynak úgyszólván alappillérei. Erkelnek ez a két munkája már hagyomány és halhatatlanság, annál keservesebben érezhető

<sup>63</sup> 1933. október 10-én.

mind a két szövegnek szörnyű kezdetlegessége, amelyen nem segít semmiféle bársonykezű, elnéző átdolgozás. Ahogy néhány kitűnő Verdi-operát valósággal feltámasztottak a halottaikból a szöveg radikális, színszerű átdolgozásával, ugyanezt kell megtenni Erkel Ferencért is, ha azt nem akarjuk, hogy végre is merőben kegyeleti cikké váljon az a két operája, amelyeket a szöveg naivitása a komikum széleire sodor, az a feltűnő, sőt kiáltó naivitás, amely még színpad nélkül is csakis a hallgatón keresztül – akárhányszor fenyegetően lép föl a máig friss és eleven zenével szemben. A Rádió talán maga is megtehetné ezt az egyben hazafias és művészi szolgálatot a nagy Erkel Ferenc dolgát, s a híres nyitány szépen hangzott.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1933. október 22-28., 1-3. oldal)

A zürichi Városi Operaháznak szenzációs estéje volt szombaton, amikor bemutatta Alexander Zemlinskynek *A krétakör*<sup>64</sup> című új operáját. Nem tudjuk, miért volt az Uraufführung Zürichben, amikor az opera értékét tekintve bárhol másutt is meglehetett volna. Zemlinszky, a kitűnő színházi karmester, Mahler Gusztávnak egyik legtehetségesebb tanítványa, aki Prágában több mint tizenöt évi működése alatt egy művésznemzedéket nevelt föl s nem kevéssel járult hozzá Prága zenei presztízsének öregbítéséhez – mint operaszerző sem újonc, s egyik operája, amely Gottfried Kellernek *Kleider machen Leute* című ragyogó seldwylai novellája<sup>65</sup> után készült, majdnem az összes német színpadokat jelentős sikerrel járta be. *A krétakör*ből is könnyen lehet igen nagy siker, ha nincs is meg benne az az ígésző és megvesztegető lírai dallamosság, amely Puccini japáni és kínai operáját világszerte népszerűvé tette. *A krétakör* szövegkönyve jobb, mint a *Turandoté*. Emberibb és emberségesebb, mert Klabund igazi költői ösztönnel a „Keresztény Európát” csempészte az ősrégi kínai mese motívumai alá s olyan közel hozta mihozzánk a kínai darabot, ahogy ez még keleti színdarabbal soha senkinek sem sikerült. Ezért volt Klabundnak nagy sikere, s tudvalevő dolog, hogy *A krétakör* Budapesten több mint százötvenszer került színre, ami szinte példátlan siker a budapesti drámai produkciók történetében. Zemlinszky operájának első előnye, hogy híven ragaszkodik Klabund színjátékához, változtatásai merőben kurtítások, a második előny (s ez nem kisebb az elsőnél), hogy a legtöbb operai zeneszerzővel ellentétben ökonomikusan kezeli a szöveget, nem teríti széjjel sem a zenekarban, sem a színpadon, hanem merész kézzel fogja össze, s a tömörség kedvéért a

<sup>64</sup> Alexander von Zemlinsky (1871–1942) operája, *Der Kreidekreis*, librettó: Klabund (1890–1928) mesejátéka nyomán.

<sup>65</sup> *Seldwylai emberek*, Gottfried Keller (1819–1890) novellaciklusának címe.

vég nélküli recitativók helyett ott, ahol a szöveg távol áll minden zeneiségtől, beéri a puszt zenei aláfestéssel. Így a szöveg eredeti tempója megmaradhat, a zenei dialógokban kantilénával dolgozik, s a lírai és drámai feszültségeket zárt formákban oldja föl vagy robbantja ki. Ezen felül változatos formanyelven önti át a drámát a zenébe, amely hihetetlen készséggel és mértékkel használja és alkalmazza a kínai koloritot, amelynek mindig fölényes ura marad. A zene sokban elárulja a Mahler-tanítványt, a Schönberggel való barátság nyomai is mutatkoznak rajta, de azért soha egy pillanatra sem válik utánpótlás. *A krétakör* keleties motívuma megkapóan rejtélyes, titokzatos, igazán varázsigét idéz föl bennünk. A zürichi előadásnak nagy sikere volt.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1933. október 29-november 4., 1-3. oldal)

(. . .) Kodály Zoltán *Székely fonója*, amely az est második részének *clouja* volt, szinte jobb rádión keresztül, mint a színházban. Ez a mű az egyik oldaláról remekmű, a másik oldaláról kísérlet. Zenei része, különösen a kórusokban, világviszonylatban is abszolút kitűnő, érdekes és eredeti, gazdag és újszerű – a szövegi része laza és összefüggéstelen, a mese fonala minduntalan eltűnik a szemünk előtt és hiába keressük. Igazán tökéletes benne az, amit a rádió is hiánytalanul közvetít, s Kodályon kívül minden dicséretünk Basilides Máriáé, akinek énekművészete már fogalomná kezd válni. Aki így tud énekelni, az már jóval több, mint énekesnő. (. . .)

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1933. december 31-1934. január 6., 1-4. oldal)

Poldini vígoperája, a *Farsangi lakodalom* az utolsó évtizedek legnagyobb dalműsikere, amely évekig tartó vonzóerőnek bizonyult, s hosszadalmasságai ellenére is műsoron maradt. A siker azonban nem azt bizonyítja, hogy Poldinin kívül ne volna magyar zeneszerző, aki hasonló, vagy még döntőbb sikerrel ne szolgálhatná a magyar opera ügyét. Poldini megbecsülhetetlen előnye az volt, hogy az Operaház biztos és kész szövegkönyvet nyújtott át neki, holott legjobb zeneszerzőink fél életüket egy librettó után való meddő hajszára fecsérlik. A sikeres operához a jó szövegkönyvön keresztül visz az út, s a magyar opera érdekében kívánatos, hogy ez a rögzös út járhatóbbá váljék. (. . .)

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. február 4-10., 1-4. oldal)

(...) Január 30.: Rossini a maga huszonnégy éves fiatalságát valósággal beleontotta a *Sevillai borbély*ba, amely az egész operairodalomnak egyik sugárzó csodája. A jókedvű fiatalság örök éneke, diadalujjongása, amelyet mindig visszhangozni fognak az idők bércei. Azonfelül itt vannak a leghálásabb szerepek, a legdallamosabb áriák, a legötletesebb recitativók és a legbeszédesebb zenekar, amely mosolyog, nevet, vihog, kuncog és kacag egy egész estén keresztül s melyből az ellenállhatatlan jókedv szikrái pattannak ki minden pillanatban. Az Operaház a remekművet a recitativók nélkül adja, fülledt és nehézkes prózai betétekkel. Miért? Azt mondják, a magyar énekes nem tud lépést tartani a recitativók sebes tempójával. De hiszen a prózát még sokkal kevésbé tudják. Úgy lépkednek benne, mint a spanyolcsizmában, helyett, hogy lebegnének, úgy tagolják és hangsúlyozzák a mondatokat, mint a buzgó műkedvelők. A jól fordított és könnyen deklamálható recitativokkal sokkal kevesebb bajuk volna, a karmester is kezeügyében tarthatná a tempót s megőrizhetné az előadás egységes tónusát, ami ilyen körülmények között lehetetlen! Svéd Sándornak még nem érett ki a humora, még nem alakult ki a fölénye a szereppel szemben s még nem meri átadni magát a pillanat szeszélyének, de milyen zengően szép, friss hang. milyen kellemes és szimpatikus énekmodor, mennyi biztos és biztató lehetőség, hogy egészen kiváló Figaro váljék belőle. Ami itt hiányzik még, úgyszólván csak idő és szorgalom kérdése.<sup>66</sup>

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. február 11-17., 1-3. oldal)

Február 5.: A nap eseménye a Filharmóniai Társaság hangversenye, a hangverseny eseménye Bartók Béla zongorajátéka, amely – Istennek hála – jól érvényesült a rádión keresztül, s igazán nem mindennapi gyönyörűségben volt részük azoknak, akik szeretik a klasszikus zenét abban a mai, élő és átlelkesített tolmácsolásban, amelyet Bartók zongorázása jelent. A férfias bájnak, a gyengédséggel párosult erőnek, a plasztikának és a finomságnak, a tudatosságnak és az ösztönös odaadásnak olyan fénylő egysége ez a játék, amelyből teljesen hiányzik a virtuózok kacérsága és hiúsága, hogy igazán élményszerűen hat minden fogékony emberre. Ha a művészetnek egyáltalában volnának szabályai: Bartók játékából

<sup>66</sup> Az előadás főszereplői Rösler Endre, Maleczky Oszkár, Szabó Lujza, Svéd Sándor és Kálmán Oszkár voltak, Ferencsik János vezényelt.

le lehetne vonni őket. Csakhogy itt nem szabályok vannak, hanem belső törvényszerűségek, amelyek világosak és mégis titokzatosak.

Február 6.: *Sába királynőjét* nagy előszeretettel közvetíti a Stúdió, de ezt legalább meg lehet érteni. *Sába* inkább lírai mint drámai dalmű, inkább éneklik, mint élik, és így igen alkalmas a rádióra, kivált, ha Szulamit szerepét olyan hazai vendég énekli, mint Németh Mária, Asszádót olyan hazai vendég, mint Pataky Kálmán és Sába királynőjét olyan nagyszerű hangú kezdő, mint Huszka Rózsi. A krónikás örömmel jegyzi fel ezt a produkciót mint ritka madarat, mondhatná: mint ritka énekes madarat.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. február 18-24., 1-3. oldal)

Február 9.: *A krétakör* című opera, amelynek zenéjét Alexander Zemlinszky szerzte, s amely pár hónappal ezelőtt Svájcban jutott a bemutatójához, egy kissé közelebb jutott hozzánk, mert végre a grazi Városi színház is előadta, s az opera ott is tetszett s mindenütt van eshetősége a sikerre, mert a zeneszerző nem nyújtotta el a szöveget, nem komponálta agyon, ami ebben a műfajban megtörténik néha. De operabemutatókra nehezen határozzák el magukat a színházak, mert kis forgalom és még kisebb haszon az egész kilátásuk, s így a rádióközvetítésnek egy ilyen operabemutató olyan hálás anyagul szolgál, hogy európai egyezménnyel kellene minden operabemutatót közvetíteni, s a Magyar Királyi Operaház bemutatóit is ilyenformán állandóan be kellene kapcsolni a nemzetközi és művészeti csereüzletbe. Egyáltalában – ebből is látni, hogy a rádió még csakugyan gyermekcipőben jár – a zenei produkciók nemzetközi ki- és átvitele és behozatala még egyáltalában nincs szervezve. Igaz, nagy magyar érdek ez akkor volna, ha több volna az eredeti magyar operabemutató, amelyekre föl lehetne hívni az egész világ figyelmét, de ami nincs, az még lehet s ha az ember maga elé képzei, mi lett volna, ha annak idején a *Farsangi lakodalom* bemutatóját a rádió szétvihette volna az egész világba, – bizony, melegebbnek érzi a szíve táját.

Február 12.: A Collegium Musicum hétfői estje a Zeneművészeti Főiskola kamaraterméből egy kis kamaraszenczáció volt. Basilides Mária énekelt, Bartók Béla zongorán kísért és dr. Molnár Antal<sup>67</sup> konferált. Ahogy a francia zenének értékét megállapította és helyét kijelölte az egyetemes zeneirodalomban, egy

<sup>67</sup> Dr. Molnár Antal (1890–1983), Kossuth-díjas zenetörténész, számos szakkönyv írója.

tudós alaposságával, egy művész ábrázolóerejével és egy született zenész finom érzékével történt. Ilyen előadást régen hallottunk a rádióban s külön kell megdicsérnünk azért, hogy a magyar köztudattal szemben (mely a francia zenét kissé lenézi) a francia léleknek milyen ismeretével hozta felszínre e mélyen emberi zenének ritka értékeit. Bartókot nem kell újra dicsérnünk. Ő igazán annyira benne van a zenei köztudatban s a jó zenei publikum annyira érti és értékeli őt, hogy minden dicsérő szóval csak a Dunába hordanánk vizet.

Február 14.: *Toscát* már nagyon sokszor kapták a rádióhallgatók, s kérdés, nem unják-e már nagyon?! De ennek az előadásnak volt egy nagy előnye, egy teljes értékű Cavaradossi, minthogy a szerepet ezúttal Pataky Kálmán énekelte. Scarpia a fiatal és szép hangú Losonczy György volt, aki szintén teljes értékűvé fog fejlődni, ha időt engednek neki. Mert a színpadi (akár énekes, akár nem énekes) tehetség fejlődésének két komoly akadálya van: egy az, ha sohasem szerepelhet. Kettő, ha mindig szerepelnie kell. Losonczy, mintha a gyorsforralóban volna, máris sok nagy és nehéz feladat nyomja a vállát, és nem ez a súly az, amely alatt a régi latin mondás szerint oly szépen növekednek a pálmák.<sup>68</sup>

### Szpíker: Hevesi Sándor

(*A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó*, 1934. február 28.-március 3., 1-3. oldal)

Február 16: A „nagyopera” az, amely ellen a vidéki rádióelőfizetők köréből sok írásos panasz kerül hozzám, de a vidék iránt való minden szimpátiám ellenére is tartozom az igazságnak azzal, hogy nincs igazuk a panaszkodóknak: Wagner *Tannhäuser*e olyan opera és olyan zene, hogy a legvidékibb hallgató is élvezheti – némi előkészület után és némi jóakarat mellett. Én azt hiszem, a nálunk még sok helyütt észlelhető félelem a jobbfejta és magasabb rendű munkával szemben megokolatlan még akkor is, ha valaki teljesen laikus. Mondjuk, hogy a *Tannhäuser*t nem fogja fel teljesen, de akkor is megmaradnak a dallamos, sőt fülbemászó részletek, amelyek Bodó Erzsí és Svéd Sándor hangjával a legcsökönyösebb laikusnak is igazi élvezetet nyújtanak.<sup>69</sup> És ha ez a zenei élvezet nem áll be rögtön, nem jelentkezik első hallásra, a rádió egyik föl nem becsülhető előnye éppen az, hogy egy ilyen operát rövid időközökben másodszor, sőt harmadszor is ki lehet próbálni, úgyhogy a hallgató önmagát is kényelmesen kipróbálhatja, sőt fejlesztheti,

<sup>68</sup> Karmester: Fleischer Antal, Tosca: Bodó Erzsí.

<sup>69</sup> A címszerepet Pilinszky Zsigmond énekelte, az előadást Berg Ottó vezényelte.

ami mindennél fontosabb. A Kir. Operaház előadásainak a rádión keresztül nagy pedagógiai hivatásuk van, amelyhez azonban az önművelési hajlam éppoly szükséges, mint az előadások művészi nívója s a műsor helyes összeválogatása. A *Tannhäuser* – mint mondtam dallamvezetésénél és dallambőségénél fogva alkalmas a közvetítésre, de mind a három felvonást egy estére mi is sokalljuk. Hiába ülhet a rádióhallgató odahaza, az ő kényelmes karosszékeben akár a pattogó tűz mellett, az operaházi néző egy kényelmetlen karzati széken is jobb pozícióban van, mert látja a Vénusz-barlangot, a dalnokok és a zárándokok felvonulását, szóval mindazt a sok látványos szenzációt, amelyet a zene kísér, kifejez és körülölel, s a negyedfélórás zenei produkciók halálosan fárasztóak s így nem valók a mikrofon elé. Itt a kevesebb mindig több. Mikor fogják ezt illetékes helyen megtanulni!

### Szpíker: Hevesi Sándor

(*A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó*, 1934. március 4-10., 1-4. oldal)

Február 26.: Az Operaház *Aidát* adta, a szokásos szereposztással,<sup>70</sup> Failoni Sergio vezényletével, a megszkott szép hangokkal és a soha meg nem szokható lendület nélküli tempókkal. Az olasz „brió”, a vibráló drámaiság – akárhogy forgatjuk a dolgot – az olasz karmester pálcája ellenére is hiányzott ebből az előadásból. Szépen és hatásosan énekelnek, de magánszámokat és kórusokat énekelnek, dalokat és áriákat, nem a drámát éneklik, nem a helyzetet forrósítják énekké, ahogy Verdi értette és kívánta mindig. Verdi nagy reneszánsza Németországban (Olaszországban nem volt szükség reneszánszra, mert úgyszólván száz esztendő óta mindig egyformán aktuális) éppen abból a megismerésből fakadt, hogy Verdi nem kevésbé drámai, mint Wagner, de ezt a drámaiságot az előadásban meg kell valósítani.

<sup>70</sup> Aida: Bodó Erzsí, Amneris: Tutsek Piroska, Radames: Halmos János, Amonasro: Szende Ferenc, Ramfis: Koréh Endre.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. március 11-18., 1-6. oldal)

(...) Március 6.: Hubay *Karenina* Annájának fölelevenítésével<sup>71</sup> a Magyar Királyi Operaház megtisztelni óhajtotta az öreg és mégis ifjú mestert, amit azzal is dokumentált, hogy a címszerep eléneklésére megnyerte a tüneményes hangú Németh Máriát. Ez a hang diadalmasan szárnyal az óriási szerep nyaktörő zenei szirtje felett s még a rádión keresztül is elragad üde lendületével és kimeríthetetlen erejével. De azért *Karenina Anna* mégis jobban hat a színpadról, mert már a mese is sokszor melodramai aláfestést és kíséretet követel a zenétől, amely színpadi keretétől és díszétől megfosztva alig tud teljesen érvényesülni. Itt is konok és hosszantartó tapsolást hallottunk, de ez teljesen a művészet jegyében és legitim fedezet mellett zajlott le.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. március 25-31., 1-4. oldal)

Március 15.: *Hunyadi Lászlót* most a márciusi szabadságünnep alkalmából kaptuk, de általában túl sokszor kapjuk. A rádió operaközvetítései elengedhetetlenül szükségesek és elképzelhetetlenül fontosak; de mindenki beláthatja, hogy ezek a közvetítések csakis akkor tölthetnek be bizonyos zenei kultúrhivatást, ha lassankint és fokozatosan, esetleg odaillő *conférence*-ok segítségével a legnevezetesebb magyar operákat csakúgy beleviszik a magyar közönségbe s egyúttal meggyőzve őt arról is, hogy a cigánymuzsikán kívül is van magyar zene, amelyet ismernie kell minden magyar embernek. Alig hiszem, hogy céltudatos program és megfelelő módszer nélkül ez a feladat megoldható lenne. Elismételgetni a hallgatóknak azt a bizonyos egy-két operát, útbaigazítás és vezetés nélkül, ez eddig sem hozott eredményt és ezután sem fog hozni.

Március 19.: Hétfőn este a bécsi Staatsoper a *Bajazzók* mellett a *Parasztbecsületet* adta, amelyben Németh Mária volt Santuzza és Pataky Kálmán Turiddu. Amióta operát adnak a világon, soha még egyfelvonásos operának olyan maradandó és kiterjedt sikere nem volt, mint a *Parasztbecsületnek*. Ez a kis opera bizonyos fokig olyan, mint a *Carmen*: egyetlen a maga nemében, *pièce unique*, amelyből csak egy van a világon.

<sup>71</sup> Az opera felújítására 1934. március 3-án került sor Németh Mária és Pilinszky Zsigmond főszereplésével. A Rádió a második előadást közvetítette.

Még az sem árthat meg neki, hogy legtöbbször együtt adjak a *Bajazzókkal*, amely majdnem olyan népszerű, de közel sem olyan értékes. Szövegileg szinte egyenrangú ez a két elpusztíthatatlan opera, de a *Bajazzók* mégiscsak virtuóz játék, nagyszerű csinálmány, nem egy friss és fiatalos zenei zseni spontán

és közvetlen megnyilatkozása, mint Mascagni lázas hevületű *Parasztbecsülete*. Egy olyan lírai Turidduval, mint Pataky és egy olyan drámai Santuzzával, mint Németh Mária ez a kis opera éppoly magával ragadó és szívet bővítő, mint volt negyvenöt évvel ezelőtt, amikor úgy röppent föl Európa zenei égboltjára, mint egy zengő és szikrázó meteor.

Március 21.: Mit közvetíthettek volna az Operaházból egy szerdai estén? Csakis *A mosoly országát* – a jó ég tudja hányadszor. Mi cél és mi öröm lehet e százszor adott operett újból meg újból való közvetítésében, igazán nem bírjuk megérteni, s az operaközvetítések e túlkényelmes elintézésében semmiképp sem láthatjuk a rádió operai műsorának megoldását.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. április 22-28., 1-5. oldal)

Április 13.: Hogy az Operaház *Don Carlos*át oly hamar kaptuk<sup>72</sup> a Stúdió révén, ezért igazán csak hálások lehetünk. Pár évvel ezelőtt *A végzet hatalmát*, amely az olasz színpadokon állandó műsordarab, különböző oknál fogva nem sikerült beleplántálni a magyar közönségbe, de minden remény megvan arra, hogy *Don Carlos*, amelyre Verdit Schiller híres drámája inspirálta, nálunk is meg fog maradni a műsoron. Mint-hogy új opera ma nagyon kevés akad és ami akad, az is igen hamar elakad, az operaházak kénytelenek újra átvizsgálni Verdi hagyatékát, amelyről már régen bebizonyult, hogy nagy értékeket rejt magában. *Don Carlos* – bár Verdi akkor a Meyerbeer-féle nagy történelmi és látványos operát tartotta szem előtt – olyan munka, amely túlélte Meyerbeert s amely talán minden történelmi és látványos operát túl fog élni. Schiller ifjúkori drámájában a *trouville*, a szinte megfoghatatlan nagyszerűség II. Fülöp király mindenkit túlszárnyaló hatalmas alakja, amely kinő a dráma kereteiből és szinte önálló életet él, mint a nagy Shakespeare-alakok. Verdi is remekül fogta meg ezt az érdekes királyfigurát, olyan zenei pompába öltöztette, amely káprázatos és megragadó.

<sup>72</sup> 1934. április 13-án.

Az Operaház előadását a szép fiatal hangok tömeges varázsa teszi vonzóvá és érdekessé. Bodó Erzs, Tutsek Piroska, Székely Mihály, Palló Imre, Losonczy György, Koréh Endre olyan élvezetet nyújtanak még közvetítve is, amely igazán indokolja a nagy dalmű budapesti sikerét. (...)

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. május 20-26., 1-5. oldal)

Május 11.: Az Operaházból megint *Don Carlost* közvetítették,<sup>73</sup> s bár ez az előadás szép, nem hinném, hogy a hallgatókat *Don Carlosnak Giudittával* való váltakozása a Stúdió műsorában valami nagyon kielégítené. Nem hinném, hogy ez a megszorított műsor az Operaház hibája, mert ebben a dologban a Stúdió feladata, hogy alkalmazkodjék és igazodjék az Operaház műsorához s lehetőleg arra törekedjék, hogy minél több operát közvetítsen a hallgatóinak. Székely Mihály, Báthy Anna, Halmos János, Némethy Ella, Svéd Sándor stb. csakugyan olyan együttes, amelyet a külföld is biztosan örömmel kapcsol, de miért kelljen mindig ugyanazt kapcsolni?

Május 14.: A magyar opera történetének bemutatása zenei szemelvényekben, amelyeket Isoz Kálmán<sup>74</sup> bevezető előadásai magyaráznak – eddig is szerencsés ötletnek bizonyult, és az előadókat is elég szerencsés kézzel válogatták össze. Most *Erkel Ferenc fénykora* volt soron, és mi hálásak vagyunk e műsorért, mert hiszen a magyar közönség eléggé közömbös a saját művészi múltja iránt s nem mondhatjuk, hogy Erkel Ferenc megkapta tőle azt, amire pedig bőven rászolgált. De egy pillanatra sem szabad azt hinnünk, hogy ez a „ha nem csurran, cseppen”, megoldja azt a kérdést, hogyan kell a magyar zenét a rádió útján ismertetni és terjeszteni. A sok szemelvéynél sokkal többet érne egy teljes Erkel-opera, amely kellő átdolgozásban, fényes kiosztásban, nem mint hazafias penzum, hanem mint művészi megnyilatkozás az unos-untig játszott *Hunyadi László és Bánk bán* helyett valami újat, azaz régen és méltatlanul elfeledtet juttatna el a magyar közönség füléhez és a fülén át a szívéhez.

Amíg a Stúdió csak csipegetni fog és nem markolni, csak reprodukálni és nem teremteni, addig nem válhatik művészi tényezővé és nem kerülhet ki abból a groteszk helyzetből sem, hogy minden egyes

hallgatója feljogosítva érzi magát arra, hogy kicsinylően nyilatkozzék róla, ami nap-nap mellett megtörténik, nyomtatásban.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. június 17-23., 1-5. oldal)

Június 8.: A nap attrakciója a *Háry János* közvetítése volt Debrecenből, a református kollégium udvaráról. Őszintén örülünk az előadásnak, amelyben az Operaház legjobb tagjai vettek részt s amelyet ötezer főnyi közönség tapsolt végig, előre megfontolt lelkesedéssel. Amennyire a rádió útján megítélhető volt, a felerősített zenekar és énekkar jól hatott, s az egyes számokat viharos ünneplés kísérte. De ez a siker egy szemernyi sem von le abból az igazságból, hogy Paulini – Harsányi – Kodály daljátéka intim színházba és nem nyitott udvarra való, harminc méteres színpad keretei közé. Mint a daljáték bábája mondom ezt, mert Paulini vígjátékot írt a *Háryból*, és én társítottam őt össze Harsányi Zsolttal. Azután amikor végre kétévi munka után elkészült a darab, kijelentettem nekik, hogy a mű nem kerülhet színre a Nemzetiben, mert zene után vágyódik, s megneveztem nekik a két zeneszerzőt, akiről szó lehet. Az egyik természetesen Kodály volt, aki meg is zenésítette a *Háry Jánost*. Ennek a zenének csak egy hibája van: kevés. Kodály nem dolgozta át daljátékká a darabot, csak számokat írt bele, s így még mindig adósunk egy igazi, magyar vígoperával.

Június 11.: Strauss Richárd hetven éves és az ő születésnapját az egész világ ünnepli. Benne látják a mai kor legnagyobb szabású zeneszerzőjét, s annyi bizonyos, hogy Wagner óta Németországnak nem volt nagyobb operáírója, s olasz földön Puccini csak népszerűségben tett túl rajta, de nem értékben. A születési évforduló alkalmából a budapesti Stúdió a drezdai Operaházból közvetítette a *Rózsalovagot*, amelynek bemutatója is a drezdai Operaházban zajlott le valamikor, s a rendezés munkáját nem kisebb ember végezte, mint Reinhardt, akinek beállítását aztán szolgailag átvették a különböző műintézetek. Túlzás volna azt állítani, hogy a mostani szereposztás megközelíti a bemutató parádés kiosztását, de azért az egész előadás tiszteletre méltó színvonalon mozgott. Az egykori bemutató nagy ereje és rendkívüli művésziessége ma mint eleven hagyomány érvényesül az új előadásban, amelyből hiányoznak a tündöklő sztárok, mert hiszen azok most másutt vannak elfoglalva. A Stúdió mindenesetre helyesen járt el, amikor a drezdai előadást fölvette a műsorába.

<sup>73</sup> Az előadás dátuma: 1934. május 11.

<sup>74</sup> Isoz Kálmán (1878–1956), zenetörténész, az Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtárának alapítója, a Zeneakadémia titkára.

*A rózsalovag* sikerének állandósága túltesz *Salomé*n és *Elektrán*, még inkább Strauss későbbi munkáin. A zenének itt néha mozarti lelke van, szinte latinos bájt lehel, és soha Strauss Richard annyi szépséget nem tudott összehalmazni, mint ebben a kissé hosszadalmas operában, amelynek sivár helyeiért azonban a szövegíró is felelős, a költő Hoffmannsthal, aki a terjengősséget, úgy látszik, irodalmi erénynek tartotta és nem színpadi hátránynak.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(*A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó*, 1934. július 15-21., 1-6. oldal)

Július 9.: Goldmark Károly igazán megérdemel egy emlékhangversenyt, műveiből érdekes sorozatot lehet összeállítani, a hétfői hangverseny nem is mulasztotta el. Azt is okosan tették, hogy a *Házi tücsök* című operából a közzenét választották ki, amely több mint harminc évvel ezelőtt magyaros jellegével annyira meghatotta a bemutató közönségét, hogy „közkívánatra” meg kellett ismételni, éppúgy, mint a *Parasztbecsület* intermezzóját. Nagy kár, hogy magát az operát nem nagyon lehetett ismételni. A magyaros közzene mellett hamisítatlan bécsi keringő is van benne (nem a legjobb fajtából), sőt angol népzene is, ami természetesen, minthogy a szöveg Dickens egyik legszebb novellájából készült. A sok szép zeneszám alámerült a tarka egyvelegben, s az ember szívből sajnálja, hogy a keszthelyi fiú, aki oly szép zenét tudott komponálni, legalább egyszer életében nem szorított szívéhez egy magyar tárgyú szöveget, s nem kapcsolódott bele a magyar opera fejlődésébe. Pedig megvolt hozzá a tehetsége. Más úton indult el és máshova érkezett meg.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(*A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó*, 1934. július 22-28., 1-7. oldal)

Július 13.: A Budapesti Hangverseny Zenekar előadása ezúttal *Faust*ot hozta, amelyet a Stúdió az Állat- és Növénykertből közvetített, s amely kétségkívül azoknak a százazreknek is tetszett, akik nem leveleznek. Az előadás eseménye Németh Mária volt, aki – ha nem tévedünk – Margit szerepét először énekelt

Budapesten.<sup>75</sup> A meglepetés pedig Laurisin volt, aki a színpadon alig kelthetne teljes illúziót Faust szerepében, de aki ilyen közvetett módon, helyenként igazán nem várt erővel és kifejezéssel énekelt, olyan muzikalitással, amely egymagában is megbecsülendő. Általában az előadás összes szereplői a helyükön voltak, s Gounod *Faust*ja ezúttal is helytállott minden kritikával szemben, amely ma már jórészt giccszet akar látni ebben a megdöbbentő vitalitással megáldott operában.

Hogy Németh Máriáról részletesebben is szóljunk, a nagy művésznő itt is diadalmaskodott tündöklő és lenyűgöző szopránjával, hangjának fűtött drámaiságával, de mégis az az érzésünk, hogy mint Gretchen nem állott a maga igazi szerepkörében. Lénye és hangja legalábbis egy fokkal sötétebb színezetű, mint Gretchené, akinek a naivitása nem is találhat helyet a csodálatos orgánium nagy dimenziói között. A thu-lei királyról szóló balladát gyönyörűen énekelt, de nem Gounod kívánsága szerint, akinek a felfogása az volt, hogy Marguerite a rokkát pergető szűzlány, aki önmagának énekli ezt a dalt, és önfeledten, ahogy leányok és asszonyok munka közben dúdolnak. Azért volt úgy elragadtatva a szerző, aki egyszer Yvette Guilbert-rel<sup>76</sup> énekeltette el a balladát, azzal a Guilbert-tel, akinek nem volt hangja, de voltak hangjai, sőt száz és ezer hangja, ha kellett. Az Ékszeráriában sem adhatta magát Németh Mária teljesen, mert itt a gyermeki öröm lebegő és ujjongó könnyűsége hiányzott belőle. De azért mégis örültünk, hogy ezt a szerepet is hallottuk tőle, nemcsak azért, mert bámulhattuk szorgalmát, ambícióját és munkabírását, amellyel a szerepek egész sokaságát sajátítja el és hódítja meg, hanem mert az ilyen istenáldott művésznőnek feleszületett joga van ahhoz, hogy túlmenjen a saját területén. Adottságai és képességei olyanok, hogy idegen területen is tudnak hódítani és gyönyörűséget szerezni. S ez az ambíció és munkakedv bizonyítja egyúttal, hogy még nem ért föl a csúcsra, hogy ebben a hangban és ebben a tehetségben még olyan lehetőségek szunnyadnak, amelyek meg fogják lepni a világot.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(*A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó*, 1934. augusztus 12-18., 1-7. oldal)

Augusztus 6.: Hogy a bayreuthi *Nibelungen*-tetralógiának a magyar rádióhallgatók is megkapták egyik darabját, ezért föltétlen dicséret illeti a Stúdiót, nemkülönben azért is, hogy választásuk éppen *A walkürre*

<sup>75</sup> A pályakezdő Németh Mária 1924-ben és 1925-ben egy-egy alkalommal elénekelt Margit szerepét az Operaházban.

<sup>76</sup> Yvette Guilbert (1865–1944), a francia kabarék sztárja, a szonon egyik első királynője.

esett, aminek oka valószínűleg az, hogy a magyar közönség előtt (sőt valószínűleg másutt is) ez a második rész a legnépszerűbb és a legismertebb. A majdnem öt óra hosszát tartó előadást természetesen hosszú szünetek szakították meg, régi bayreuthi hagyomány és szokás szerint Bayreuthban e szünetek alatt nagy teázások és beszélgetések folynak, nem pro és kontra, hanem csak pro, mert hiszen aki Bayreuthba megy hallgatni Wagnert, az csak rajongani tud és nem kritizálni. De szükség is van a hosszú szünetekre a másfél órás felvonások között, amelyekről a rádióból hallva a nem elfogult hallgató kénytelen megállapítani, hogy nem csak hosszúak, de hosszadalmasak is, mert olyan kimerítőek, hogy a közönséget is kimerítik. És még sincsen igazuk a Weingartnereknek, hogy Wagnert meghúzza kell adni, mert Wagner nem írt felesleges dolgokat, csak mindent elnyújtott. Ez az ő alapos germán természete, amelyet úgy kell venni, ahogy van. A húzások legtöbbször csonkítást jelentenek, így többet ártanak, mint használnak. Vannak gyönyörű kilátások, amelyekhez csak hosszú és fáradságos hegymászás révén juthat el az ember. A szép kilátás reménye sok emberre a hegymászást külön gyönyörre avatja s az igazi wagnerianusok mind jeles hegymászók. Viszont Nietzsche, aki elpártolt Wagnertől, ezért becsülte többre Bizet-t, az ő *Carmen*jével. „Ami igazán nagy, az könnyű lábon lépdel” – mondotta Nietzsche, aki úgy érezte, hogy Bizet féktelen életöröme és mély, tragikus érzése egyaránt könnyed, s magával ragadja a hallgatót, akinek nem kell hegyet másznia, hogy feljusson a csúcsra.

Az idő csak annyiban igazolta Nietzschét, hogy Carmen is van olyan halhatatlan, mint Brünnhilde, bár szandál és vértet helyett topánt és csipkekendőt hord és a kritikus pillanatokban trallalázni sem röstell. Viszont a wagneri tetralógia fennmaradt a szövege ellenére, mely közelebbről mégis csupán a németeket érdekelheti. A *walkür* tele van mélységes és szép drámai zenével, s a bayreuthi előadás (amelynek hangbeli részéhez most hozzájutott az is, akit a rádiója tán egy kis magyar faluban kapcsol össze a nagyvilággal) wagneri hagyományok keretében folyt le. Ellmendorff Károly,<sup>77</sup> a vezénylőkarnagy, vérbeli Wagner-dirigens, amennyire a nem mindig kifogástalanul hangzó közvetítésből megítélhető volt. Amire kezdettől fogva nagy súlyt helyeztek Bayreuthban, hogy a drámai erő és a pontos deklamáció mellett minden zenei szépség is a maga jogához jusson: ebben az előadásban megvalósult. Az első felvonás nagy szerelmi kettőse magával ragadhatott mindenkit. A karnagy széles ívelésű és sodró erejű crescendói szinte elfelejtették velünk a sokszoros ismétlődést, amiből e jelenet hosszadalmasságai erednek. A walkürök együttese a harmadik felvonásban a zenei készségnek és finom összetanultságnak a mintája volt, ha a hangok talán nem is szóltak mindenütt megfelelő erővel. Völker Ferenc tenorja diadalmasan és férfiasan hangzott, Müller Mária hangja szépségesen szárnyalt, Leider Frida Brünnhildájának tragikus mozzanatai megkapóak voltak – éppen csak Wotan maradt el

<sup>77</sup> Karl Elmendorff (1891–1962) német karmester 1924-ben, Michael Balling halála után került Bayreuthba, ahol 1942-ben vezényelt utoljára.

nagyon hatásban a többiek mögött, ami talán csak a mikrofonnak tudható be. Wotan így, csak hallva, nem hatott istennek, sőt félistennek sem, mert a hang, a tiszta deklamáció ellenére sem bírta hozzánk ezt a hatást közvetíteni. Nem nagyszabású, nem átfogó, nem istenvilágot érzető hang ez, s így ezek a jelenetek csalódást okoztak.

Utószó a bayreuthi előadáshoz. Most, hogy Wagner egyik leghatalmasabb zenedrámáját végighallgattuk a rádióból, le kell szögeznünk, hogy az ilyen közvetítésnek megvan a maga, bár korlátozott művészi hatása és értéke (a mi még mindig nagyon jelentékeny), de hozzá kell tennünk, hogy ez a művészi hatás csak ott áll be és csak akkor, ha a hallgató a művet már ismeri s a közvetítés révén fölújítja s újra átéli magában, ennél fogva mélyebbre hatolhat benne. Túlzás és tévedés volna azonban azt állítani, hogy akár egy jófülű, sőt zeneileg egyáltalában nem analfabéta hallgató bármit is kezdetne egy ilyen műremekkel, ha azt először hallja. A benyomása csak az lehet, hogy kínai nyelven beszélnek előtte. Amennyiben tehát a Stúdió arra a dicsőségre is pályáznék, hogy a rendes és mechanikus közvetítésen túl fogékonnyá is tegye a hallgatóit, mondjuk épp egy wagneri mű iránt, akkor ennek van egy lehetséges módja, illetve ennek csakis egy módja lehetséges. Egy esetleg másfél órás ismertetés keretében, amely a mesét, az alakokat és a vezérmotívumokat teljesen föltárja: olyan lelkiállapot teremthet a hallgatóban, hogy az egész zenedráma a közvetítésen keresztül is érthetővé válik erre nézve. Kivált Wagnerrel lehet ezt megpróbálni, mert a *Landschaft*, vagyis a díszlet mindig benne van az ő zenekarában is, tehát ezeket az előadásokat ilyformán népszerűsíteni lehetne, ami kétségkívül nagy kultúrértéket jelentene.

## Szpíker: Hevesi Sándor

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. augusztus 19-25., 1-6. oldal)

Augusztus 13.: Az a Mozart-hangverseny, amelyet szintén Salzburgból közvetítettek, nem teljesen közvetítette Mozartot. Pedig a műsornak volt némi varázsa. Egy induló, egy szerenád, egy kis éji zene, az intim, a kedves, a könnyű, a lebegő Mozart, az a Mozart, akinek a feje köré rokokó-amoretteket képzel mindenki, de aki voltaképpen csak egy része az igazi, a tüneményes, a démoni Mozartnak, akinek a lelkéből a *Don Juan* szakadt ki, a *g-moll szimfónia*, s a *Requiem*. De az a rokokó-Mozart is csupa gyönyörűség lehet, ha... ha... Nos, a Mozarteum zenekara Paumgartner<sup>78</sup> mint dirigens

<sup>78</sup> Bernhard Paumgartner (1887–1971), osztrák karmester és zenepedagógus, 1917 és 1938, majd 1945 és 1959 között a Mozarteum vezetője.

akármilyen derekas munkát végeztek, nem adták azt, amit Mozart várhat Salzburgtól. Igaz, hogy ez a város, dél és észak, Itália és Ausztria, olasz és német között: éppen ez a város szülhette csak Mozartot, de viszont mit adott Mozart Salzburgnak, ahol őt egyszer az érseki lépcsőn lelökték. A művészet koronáját Mozart tette föl a salzburgi hegyek csúcsára. A napfény és szakadó eső városának örök időkre olyan zenei atmoszférát adott, amelyben kivirulhattak a legszebb ünnepi játékok. Salzburg az ünnepi játékok gondolatához és programjához Mozarton keresztül jutott el, mert hiszen erre a zenei csodára építette föl legelső ünnepi előadásait, amelyekkel Mozarton keresztül a saját nagyságának és dicsőségének áldozott. Ha tehát az ünnepi játékok során Mozartot játsszák Salzburgban, ennek csak tökéletes dolognak szabad lennie s nem egy rendes, tisztességes színvonalon álló produkciónak, mint amelyet most hallottunk. Mozart „andantéi” utánózhatatlan mintái a szépségnek, amely önmagától meghatva könnyezik, vagy a könnynek, amely elszakadt a fájdalomtól és szépséges gyönggyé válik. Ezt a szépséget nagyon nélkülöztük a salzburgi hangversenyben, amelyből hiányzott az igazi ihlet. Salzburg kegyelettel őrzi és ápolja Mozart emlékét, még áll Mozart háza, amely múzeum is egyúttal. De van egy aktív, tevékeny, teremtő kegyelet, amely nem köveket és írásokat őriz és ápol, hanem a lelket és szellemet tartja ébren, amely minden pillanatban fölébresztheti a kottafüzetekből az élő Mozartot, akit kétszeres örömmel hall az ember Salzburgban, sőt Salzburgból is, de csak úgy és csakis akkor, ha a karmester pálcája nyomán annak ébred fel, akinek őt mindig érezzük és álmódjuk.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. szeptember 2-9., 1-6. oldal)

Arturo Toscanini Salzburgban dirigált. A magyar stúdió jóvoltából idehaza hallgathattuk a saját szobánkban, egy kényelmes karosszékből, lehunyva szemmel, hogy a páratlan zenei élmény minél jobban áthasson és átjárja egész valónkat. Mozart, Brahms, Haydn és Beethoven volt a műsora. Az olvasó joggal kérdezheti. Hogyan? A legnagyobb és legünnepeltebb olasz karmester csupa német zenét ad elő a Bécsi Filharmonikusokkal, és semmi olasz muzsikát? Csupa németet s még hozzá csupa német klasszikust? Aki végighallgatta a hangversenyt, annak eszébe sem juthat a kérdés, mert kezét a szívére teszi és áhítattal vallja meg önmagának, hogy például Beethoven *VII. szimfóniáját* ilyen szépségesen soha életében nem hallotta, legfeljebb tavaly Budapesten, ugyancsak Toscaninittól.

Ezt a szimfóniát diadal-szimfóniának is szokták nevezni, és az is a szó legcsodálatosabb értelmében. Az emberi lélek megkapó drámaisággal fölküzd magát az élet csúcsára, ahol már a diadalmas öröm magaslati érzése várja. Micsoda démoni erő kell ehhez! Mennyi gonosz szellemet kell leláncolni, kerébe törni, összezúzni, míg a lélek visszanyeri a maga égi szabadságát, eredendő szüzességét s szállani tud, mint a pacsirta, föl, a kéklő égbolt felé. Az ilyen lélekben démoni erőnek kell tombolnia, s Beethovenben tombolnak is ezek a rettenetes erők, de honnan veszi az a tiszta, üde és üdítő kacajt, azt az édes ujjongást, amelyet szabadjára ereszt a Scherzoban? Százhusz évvel ezelőtt volt a premierje a szimfóniának, úgyhogy százhusz esztendőös állandó és sohasem gyengülő sikerre tekinthet vissza. Wagner lelkesedett érte, a legremekebb alkotásnak nevezte. Berlioz Hektor, a kiváló francia zeneszerző a technikai képesség, az ízlés, a fantázia, a tudás és az ihlet remekének mondotta. Schumann pedig egyik levelében, amelyet menyasszonyának írt, a romantikus zeneköltő pazar színeivel festette meg a hangoknak ezt a káprázatos világát, amely A-dúrban táruul fel: a világosság és puhaság hangnemében. (...)

Aki Toscaninit hallotta, annak nem volt szüksége erre a festői fantáziára. Olyan volt ez, mint mikor Salvini<sup>79</sup> Othellót játszotta végig az egész világon, s aki látta és hallotta, ráeszmélt az igazi Shakespeare-re s fölszívta a lelkébe, hogy ott soha többé el ne mosódhassék. Itt maga Beethoven nyilatkozott meg azokon a kottákon keresztül, amelyekből egyetlen kottafej sem hervadt el százhusz év alatt. Ez a zene fülbemászó, csak nem áll meg a fülben, hanem mindig a lélek legmélyére ereszkedik.

Augusztus 24.: Liszt Ferenc ismeretlenebb magyar zongoraműveinek bemutatása a Rádióban érdemes és hálás feladat, s ha a Stúdió következetesen és kitartóan folytatja ezt a felvilágosító és a szó pozitív értelmében hazafias és nemzeti munkát, övé minden elismerésünk és dicséretünk. Major Ervin dr. *conference*-a különböző művek eredetéről, történeti és művészi jelentőségéről nemcsak szakszerű, hanem érdekes is, amit legjobban az bizonyít, hogy a szóbeli előadás minden fogatkozása mellett a hallgató szinte kénytelen ráfigyelni. A Schubert után zongorára tett Liszt-dalokat a legkezdetlegesebb hallgató is százszázalékosan élvezhette, ugyanígy az öt magyar népdalt, s Liszt Ferenc idetartozóságának kérdését semmi sem oldhatja meg kedvezőbben, mint hogyha ezek a művek minél szélesebb körökben válnak ismertté. Persze, döntő fontosságú volna, amit Major dr. hangsúlyozott, hogy az 1835-iki Liszt-évben ezek a szerzemények a múzeum fiókjaiból a kottásboltok polcaira kerülhessenek, de az a propaganda, amelyet e téren a Rádió kifejthet, ehhez a célhoz is a legrövidebb és a legbiztosabb út. Stefániai Imre<sup>80</sup> nagyon szépen adta elő a műsor különböző számait.

<sup>79</sup> Tommaso Salvini (1829–1915), olasz színész.

<sup>80</sup> Stefániai (Stiepany) Imre (1885–1959), zongoraművész-tanár, 1947-től Chilében élt.

Szpíker: Hevesi Sándor

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. szeptember 9-15., 1-6. oldal)

Augusztus 30.: A Stúdió a második Toscanini-hangversenyt is közvetítette Salzburgból, ahol ezek a hangversenyek még az idén is olyan vonzók voltak, hogy utolsó nap ötven schillinget kínáltak akármilyen földszinti jegyért. Az olasz karmester, akinek a lelkében a legkülönbözőbb, sőt legellenségesebb nemzetek zenéje is égi harmóniában egyesül, mintha csak vizsgázni akart volna a sokoldalúságból és az egyetemességből, ezúttal olasz, német és francia műveket vezényelt, klasszikusokat és modernet vegyessen. A hangversenyt bevezette Cherubini *Anakreonjának* (ez egy ismeretlen operája) nyitánya. Bie Oszkár hatalmas könyvében, amelyet az operáról írt, Cherubini rögtön Beethoven után következik. Oka ennek, hogy Beethoven igen nagyra becsülte olasz zeneszerző kollégáját, akihez – ő így érezte legalább – szellemi rokonság fűzte. Bie azt mondja róla, hogy ma már teljesen halott. Mivelhogy 82 éves korában halt meg, évtizedekkel élte túl önmagát. Olyan finom és gyöngéd volt, hogy már a saját korában bágyadtnak érezték. Az *Anakreon* nyitányát azonban, legalább ahogy Toscanini varázspálcája alatt hangzott, nem éreztük halottnak, hanem harmatosnak, nem éreztük bágyadtnak, hanem bájosnak. Egy paszteliszínekbe igézett görög világ tűnt fel előttünk, az, amit hajdanában pogány derűnek neveztek, valami üde szépség, amely Anakreon könnyű és kecses szerelmi verseinek a zenei beteljesülése. Az ember szinte azt kérdezte magától: Nem vagyunk-e igazságtalanok a régi zeneművekkel szemben, amelyek múzeumok polcain porosodnak? Egész csomó könnyű és vidám opera merült feledésbe, talán csak azért, mert az opera igen költséges műfaj, öt-hatemeletes nézőtereket kellett építeni számára, egymás fölött húzódó páholysorokkal, hogy a gazdagok és előkelők ott mutogathassák magukat, s ezekben az ásító hodályokban a finom kis operák mind kimúltak vérszegénységben, pedig csak gyöngédek és édesek voltak, nem vérszegények. Ahogy Toscanini pálcája alatt megelevenedtek e régi zene szökellő és pezsgő taktusai, mint kecses és röpködő amorettek: az ember igazán nem tudott egyebet gondolni.

Berlioz *Mab királynéja* (a *Rómeó és Júliához* írott zenedarabokból) hangszerelési-, Debussy *Egy faun délutánja* pedig hangulati remek. A legzajosabb, szinte dübörgő és mennydörgő tapsokat ezekkel váltotta ki Toscanini. A *Faun délutánja* még úgy él bennünk, mint minden idők egyik legnagyobb táncosának, Nizinszkijnek feledhetetlen művészi produkciója. Toscanini zenekara az ilyen szerzeményekben a hangokat példátlan biztossággal alakítja színekké. Ami csak hallható, itt láthatóvá lesz, ez az, amit prózai darabokkal és előadásokkal nem lehet fölidézni, mert hiszen a színeket a zene már fölitta és fölszitta magába, s a zenekarban ezek a színek a maguk teljes pompájában kibontakoznak.

Brahms azonban még Toscanininek ellentáll. Az olasz karmester drámái (nem színpadi vagy színpadias) lényében minden taktust életté varázsol, de a Brahms-féle kősziklákból még ő sem tud forrást fakasztani. Brahmsnak művészi tragédiája, hogy rövid lélegzetű zeneszerző létére öles szimfóniákban akarta kitárni lelkét, mint mestere, Beethoven. Ez az, ami nem sikerült neki és ez az, ami még Toscanininek sem sikerülhet.

Az estét befejezte Bach *Passacagliája* – Respighi zenekari feldolgozásában. Mennyei orgonák szólaltak itt meg, mint hatalmas üzenet, a hallgató szinte profánnak érezte azt a tomboló tapsvihart, amely a csudálatos mű és csudálatos előadás után kitört. Pedig tapsolóknak ritkán volt még ennyire igazuk.

Szeptember 5.: Huszka Rózsi<sup>81</sup> tavaly tűnt fel nem közönséges értékű szopránjával, s a Rádióban ezúttal mint dalénekesnő szerepelt – véleményünk szerint túlkorán. A nagy operaáriák sokszor pusztán a hang szépségével és erejével is hatnak, a hallgató rá sem eszmél a művészi hiányokra s gyönyörködik abban, amit a jó Isten adott az énekesnőnek. A dal egészen más. Kevesebb hanggal is beéri, nagy dalénekesnőknek néha szinte jelentéktelen a hangjuk, de annál több művészetet kíván: életet és kifejezést, és Massenet-t igazán nem lehet úgy énekelni, mint Mendelssohnt. És ezt a művészetet a legtehetségesebbek sem tudják elsajátítani hónapok alatt. Ide esztendők kínos és keserves munkája kell. Huszka Rózsi ma még ezeket a dalokat úgy énekli, mintha operaáriák lennének, előadása még nem beszédes, nem fejezi ki azt a kis világot, amely bele van zárva egy-egy dalba. Ehhez még a szövegkiejtése is gyarló, a hang mindig kicsap a szó medréből és elmosza a határokat. Az ilyen éneklés abban tetőzik, hogy a magas hangok tündököljenek, s azok tündökölnek is, sőt egy-egy piano is szépen sikerül, némely kitartott hang is szilárdan áll meg a létrán és nem lebeg, szóval megvan itt minden biztató ígélet a jövőre nézve. De ez a jövő nem idő, hanem munka kérdése, nem naptári, hanem lelki probléma.

<sup>81</sup> Huszka Rózsi (1909–?), elsősorban Wagner-énekesként működött Németországban 1934 és 1947 között.

Szpíker: Hevesi Sándor

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. szeptember 23-29., 1-6. oldal)

Mit hallgassunk? Szerdán a bécsi Stúdióinak van hangversenye, s ennek szólistája Szánthó Enid,<sup>82</sup> a bécsi Operaház tagja, aki feltűnően szép és ritka mélységű alt hangjával idehaza nem tudott érvényesülni, pedig a szép althang Magyarországon is legalább olyan ritka, mint másutt, s a mélyebb mezzoszopránok, vagy ál-altok itthon is alig pótolhatják. Bécsben az ő altja egészíti ki Németh Mária magas szopránját, Anday Piroska<sup>83</sup> mezzoszopránját és Pataky Kálmán tenorját. Ha még Svéd Sándor is odakerül – mint hírlík –, akkor a bécsi Operaház magyar együttese teljes lesz. Pedig Ausztria sem tartozik a gazdag országok közé, de vannak szegény országok, amelyek olyanok, mint némely szegény ember, aki megvonja magától a szükségest, s megmaradt pénzét arra adja ki, amit sokan fölöslegesnek tartanak: művészi és kulturális igényeknek a kielégítésére. A tapasztalat azt mutatja, hogy végül ezek a fölösleges befektetések gyakorlatilag is igen hasznosak. Ezek nélkül Ausztriában alig lehetne egy Salzburg, s minden kockázat nélkül megjósolhatjuk, hogy enélkül se Szombathelyből, se Szegedből, de még Budapestből sem lehet Salzburgot csinálni, akármilyen ügyesen próbálják ezt évről-évre „megrögtönözni” számunkra. Magyarországon már egész ankétek, hírlapi viták folynak a tehetségek megmentéséről, közben pedig a tehetségek egy nagy része külföldre menti magát, hogy érvényesülhessen? Erről még sokat lehetne beszélni, de ez már nem tartozik ide, s érzük be azzal – ez a rádió nagy vigasztalása –, hogy a külföldre szakadt magyar tehetségeknek néha legalább el tudjuk fogni – a hangját.

Szpíker: Hevesi Sándor

(A Színház mikrofonja – Rádió világhíradó, 1934. október 14-20., 1-7. oldal)

Október 7. [A János vitézről] Dalmű lett belőle, amelyet Buttykay Ákos áthangszerelt,<sup>84</sup> hogy méltó legyen a pompázatos és nagyigényű Operához, ahonnan most legutóbb is közvetítette számunkra

<sup>82</sup> Szántó Enid (1907–1997) a Zeneakadémián diplomázott, majd 1928 és 1938 között a bécsi operaház tagja lett, fellépett Salzburgban és Bayreuthban is.

<sup>83</sup> Anday (Adenauer) Piroska (1899–1977) 1920-tól az Operaház ösztöndíjasa, 1921 és 1938, valamint 1945 és 1961 között a bécsi Staatsoper mezzoszopránja.

<sup>84</sup> A daljáték operaházi premierje: 1931. december 6.

a Rádió. Nemcsak most, már régebben is kaptam leveleket a közönség köréből arra nézve, hogy mi a véleményem János vitéznek erről az előléptetéséről. Használt-e ez a transzfúzió a darabnak, vagy ártott? Való-e az Operaház műsorára vagy nem stb. stb.? A közönséget mindenesetre izgatta ez a kérdés, már az operaházi bemutató alkalmából. Most, hogy felelni akarok különböző s mégis egybetartozó kérdésekre, úgy érzem, hogy nem tudok elfogulatlanság nélkül felelni. Olyan fontosnak és szükségesnek tartom ezt a darabot, hogy nem szeretném nélkülözni Budapesten, s az a meggyőződése, hogy százszorta jobb eset, ha az Operaház játssza, mint hogyha egy színház sem játssza. Viszont az Operaházat nem tartom ideális keretnek a darab számára, s bár Buttykay remekül végezte az áthangszerelés munkáját, nem merném azt állítani, hogy használt vele. Olyan ez, mint mikor egy bájos parasztleányt, egy falusi szépséget úri kisasszonynak öltöztetnek fel, hogy bevihessék a szalonba. A János vitéz zenéje nem utolsó sorban az igénytelenségével hat. A valcerei is csak olyanok, amilyenek a falusi fantázia képzelet a valcert, s nem egy kényes operai bérlő. Az új hangszerelés igényesebb, mint az eredeti muzsika, pompája alatt szinte eltűnnek az egyszerű formák. S az opera művészei számára is egészen szokatlan az a játékos feladat, amelyet meg kell oldaniuk, őket nem azok a játszi, könnyű tündérek kísérik, az ő elemük nem az a primitív báj, amely előnti ezt az egész művet. A Nemzeti Színház egy kis operai segítséggel tökéletes előadást produkálhatna – az eredeti műből –, de a János vitéz igazi helye persze az a budapesti Népszínház, amely volt és ma nincs és amelyet nem tudnak pótolni a gombamódra előbúvó különböző kisebb és nagyobb színházak.

Egyébként az Operaház előadása jól hangzott – a prózát kivéve, amely nem volt igazán népies, főképp nem volt igazán közvetlen. Erről nem a kitűnő énekesek és énekesnők tehetnek, akik a szokatlan és idegen területen nem mozognak bátran és szabadon. Éneklésükből is kiérződik a nagy operai gesztus, a más méretekhez szabott mozdulat, amit nem vetkezhettek le egy estére. A tapsok után ítélve a János vitéz így is hatott, amin nem is csodálkozhatunk. Vannak számai, amelyeket mindenki tud Budapesten, s amelyeket mindenki magában is énekel, miközben a színpadról hallja őket. Vannak maradandó darabok, amelyeknek a sikere is olyan halhatatlan, hogy nem kell újra kivívni. S ha a Rádió minden esztendőben közvetíti egyszer ezt a művet, senkinek sem lehet kifogása. Egyszer egy évben már illendőségből is meg lehet hallgatni, úgyhogy az élvezet itt – ráadás.

Röslert felfedezték Salzburgban

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1935. augusztus 18., 23-23. oldal)

A külföldi magyar sikereknek néha keserű az utóízük. Az ember szomorúan olvasta annak az angol lapnak a dicséretét, amely abban kulminált, hogy a *Gyöngyösbokréta* táncai egy vad nép különös karakterét villantják a külföldi néző szemébe. Mi tudjuk, hogy ez nem igaz, hogy azok a táncok nem barbárok, de az átlag külföldinek hiába magyarázzuk, hogy a kétszerkettő a Hortobágyon és a Göcsejben is négy, csakúgy mint Londonban és Párizsban. Az átlagos külföldi az ő átörökölt tájékozatlanságát vetíti bele minden különleges magyar produkcióba, – alapjában véve még mindig hisz a „villogó gatyá”-ban, mert könnyebb tíz új igazságot elterjeszteni, mint egy régi hazugságot kiirtani – és éppen ezért aki magyar produkcióval megy külföldre, nem lehet eléggé lelkére kötni, hogy legyen óvatos.

Mikor aztán olyan hírt olvashatunk, mint a külföldi újságok beszámolóját Rösler Endrének, a budapesti Operaház fiatal tenoristájának salzburgi sikeréről, akkor olyan öröm és büszkeség fog el bennünket, amelynek nincsen semmi kesernyés utóíze. Hiszen már az is ritka eredmény és kivételes siker, ha Arturo Toscanini, a világ zenei pápája és legnagyobb karmestere, egy magyar tenoristát szemel ki arra, hogy a legmélyebb és leghálátlanabb, a legszebb és legkevésbé értett operák egyikében, Beethoven *Fidelio*ájában Florestan szerepét énekelje.<sup>85</sup> Még jelentősebbnek tűnik fel az a választás, ha elgondolja az ember, hogy a salzburgi zenei díszelőadások Leonórája Lotte Lehmann – kétségkívül a legjobb Fidelio a 90-es évek óta, amikor szintén egy Lehmann – Lili Lehmann énekelte ezt a mindennél nehezebb szerepet egész Európa ámulatára. Hogy a nagyhírű bécsi operaegyüttesbe Lotte Lehmann mellett az olasz karmester egy magyar énekesre bízta a súlyos és szépséges feladatot, ez maga is kész dicsőség volt, mert Toscaniniról tudja mindenki, hogy a türelmetlenségig kényes, sőt pedáns, amikor klasszikusokat vezényel s nem hajlandó elnézni a muzikális érzés legapróbb hiányait sem, mert a legnagyobb karmesterek mindig egyformák voltak abban, hogy kedvenc zeneköltőikre úgy vigyáztak, mint a szemük világára, s a legszebb hangnak sem tudták és nem tudják megbocsátani, ha nem a zeneszerző lélektől lelkezett szándékát szolgálja.

A *Fidelio* lázasan várt első előadása 7-én volt Salzburgban<sup>86</sup>, s Toscanini csodatevő és varázsteremtő pályája nyomán Beethovennek ez a fájdalommal szült, egyetlen operája olyan sugárzó szépséggel csendült meg zenekarban és színpadon, mint Mahler Gusztáv legendás ideje óta még soha, s ebben az élményszerű

<sup>85</sup> Andreas Rösler néven 1935 nyarán négy estén énekelte Florestan szerepét, majd 1937-ben két koncerten lépett fel Salzburgban.

<sup>86</sup> 1935. augusztus 7., Rösler Endre 31 éves volt ekkor.

és felejthetetlenül szép előadásban a budapesti Rösler Endre a világ legelőkelőbb és legkritikusabb közönsége előtt döntő és osztatlan sikert aratott. A tanítvány szinte csodálatosan nőtt meg a mester keze alatt, tehetsége és szorgalma, adottságai és megszerzett kvalitásai soha még így ki nem bontakoztak – egy művész magáralálásának olyan szenzációja volt Rösler Endre számára ez a salzburgi *Fidelio* –, hogy a közönség tombolva köszöntötte őt egy olyan szerepben, amely sok lelkiség mellett igen kevés színpadisággal támogatja az énekest, akinek a legnagyobbat kell adnia, hogy ebben a szerepben sikert érjen el a közönség előtt.

Hogy Toscanini már a próbákon ismételten gratulált a művésznek és önmagának a szerencsés választáshoz, hogy a bécsi Staatsoper intendánsa vendégszereplésre hívta meg, hogy Walter Bruno, Kleiber és Reinhardt is a legnagyobb érdeklődéssel figyeltek fel rája, hogy a mostanában oly nagy hírre kapott magyar karmester, Ormándy amerikai körútra akarja vinni<sup>87</sup>, mindez csak dekorációja és illusztrációja egy igazi és mély magyar sikernek. A legfontosabb itt az, hogy ez a kis ország a nagy világ számára is terem olyan tehetségeket, amelyek mellett nem lehet közömbösen elhaladni. Olyan tehetségeket, amelyek nem népi egzotikumát, furcsaságát vagy festőiségét hangsúlyozzák, hanem azt a nagy értéket, amellyel mi az európai kultúrát tudjuk gazdagítani és gyarapítani. Rösler Endre még háromszor fogja Florestan szerepét énekelni a salzburgi Festspieleken, ebben rejlik az ő tiszta, nagy és jelentékeny sikere, amelyben zavartalan örömmel vehet részt mindenki, aki szívén hordja a magyar zenei kultúra ügyét.

Szpíker: Hevesi Sándor  
Opera – Hangverseny – Rádió

(*Színházi Élet*, 1935. október 20., 84-85. oldal)

A *Színházi Élet* jubiláris száma egy kis rovatátcsoporthoz is kezdeményez, amelyről joggal tehetjük föl, hogy a közönség helyeslésével fog találkozni. Sokan panaszkodtak már eddig is, hogy a rádiós beszámolókat nem találják a főlapban a többi művészi esemény között, nehezményezték, hogy az a gazdag zene- és szöveganyag, amely minden héten megvitatásra kerül, egész külön helyre szorult, a mellékletbe, holott sokszor a legnagyobb események zajlanak le a stúdióban, vagy legalább ott is lezajlanak.

<sup>87</sup> Rösler végül sem a bécsi Staatsoperbe, sem Amerikába nem jutott el.

De ez csak egyik oldala a dolognak. A másik, ami talán még fontosabb, az, hogy a rádió túlnyomóan zenei eseményeket közvetít és így legtöbb teljesítményével szorosan hozzákapcsolódik Budapest egész zenei életéhez, amely az utolsó esztendőik alatt is, a gazdasági válság ellenére, hétmérföldes mesecsizmákban száguldott előre a fejlődés útján. Az emberek megszokták, hogy Budapestről úgy beszélnek, mint jelentékeny színházi városról, amit nem is kell egyébbel bizonyítani, mint a *Színházi Élet*nek egyetlen számával. Akármelyik számát vesszük elő a lapnak, külföldi igazgatók nyilatkozatai, nevei és arcképei tűnnek a szemünkbe, akik igazán a világ minden tájáról jönnek ide expresszvonaton és repülőgépen, hogy jelen lehessenek egy budapesti bemutatón, személyesen tárgyalhassanak szerzőkkel, igazgatókkal, rendezőkkel és ügynökökkel, mert a magyar színdarab fontos nemzetközi portéka lett, kiviteli árucikk, és különös, hogy ez a fejlődés is pontosan akkor kezdődött, amikor a *Színházi Élet* megindult – kerek huszonöt évvel ezelőtt.

De ne legyünk túl szerények s ne érjük be azzal a különben igen megnyugtató tudattal, hogy Budapest nagyon számottevő színházi város, mert Budapest ugyanily mértékben, ha nem éppen ugyanily módon, igen jelentékeny zenei város is egyúttal. Hat évvel ezelőtt Londonban, felolvasásaim kapcsán találkoztam egy előkelő angol napilap kritikával, Mr. Grein-nel (a most elhunyt híres színikritikus öccsével), aki Londonból csak azért utazott Amsterdamba, hogy meghallgathassa Kodály *Magyar Zsoltárát*<sup>88</sup>, amelyet ott magyar nyelven adtak elő. És egy másik előkelő lap zenekritikusa, Fred Whittaker,<sup>89</sup> elmondotta nekem, hogy könyvet ír Bartók Béláról, akinek minden taktusát ismerte s aki miatt kétszer járt Magyarországon. Ezek apró dolgoknak tűnhetnek fel, de a széljárást is kitűzött pelyheken állapítják meg. A magyar zene a cigánymuzsikától kezdve Bartók Bélaig nemzetközileg ismert, sőt elismert formája a mi életünknek, s kiegészíti ezt az a tény, amelyről meggyőződhetünk, ha egy pillantást vetünk a különböző hangversenyvállalatok bérlethirdetéseire, ahol a szezon folyamán lebonyolítandó koncertek mennyiség és minőség dolgában egyaránt imponáló hatást tesznek, kivált ha meggondoljuk, hogy itt nem egy gazdag város elégíti ki a maga luxusigényeit ezekkel a sűrűn egymás után következő nagyszabású hangversenyekkel, hanem egy anyagilag nem is erős lábon álló, de a zenében annál szilárdabb, igazán kényesfülű és képzett publikum még áldozatok árán is hallani kívánja, miképpen adja vissza Toscanini Wagner Richárdot s hogyan játssza Horowitz Chopint?

Ami az operát illeti, még a gyöngéje is erőt mutat, mert hiszen gyöngesége abban áll, hogy az erejét csak részben bírja idehaza tartani. Nagy részét kénytelen átengedni Bécsnek és más metropolisok

<sup>88</sup> Psalmus hungaricus.

<sup>89</sup> Helyesen: Frank Whitakern. A *The Musical Times* munkatársának Bartók-könyve – mely úttörő lett volna a maga nemében – csak vázlatban maradt fenn.

operaházainak. Bécsben már féltucat magyar operaénekes és énekesnő áll a legelső sorban, akik csak néha-néha szállnak haza egy-egy rövid vendégjátékra. De az Opera, mint énekes színház, ma, a nagy operettszínházak megszűntével kétszeresen fontos, és hogy az Operaház az idén *Rip van Winklét*<sup>90</sup> hozza, valóságos szimbolikus gesztus. Ma az egykori nagy operettszínházak munkáját is vállalnia kell.

A rádió már egész berendezésénél fogva olyan zenetömegeket vagy tömegzenét volt kénytelen fölvenni magába, hogy a művészi teljesítmények mellett túlságosan nagy tér jutott a műkedvelő kísérletezésnek, de a rádió mégis hatalmasan egészíti ki Budapest zenei életét, amely sűrű és gazdag, s amelynek a kritikája igazán egy rovatba kívánczik. Ez a rovat tehát a fontos zenei események szemléje lesz, akár színpadon, akár pódiumon, akár a mikrofon előtt zajlanak le – megtoldva azoknak a rádió-produkcióknak a bírálatával, amelyek különös figyelemre tarthatnak számot. Az olvasó így mozaikdarabok helyett minden héten összefüggő, sőt egységes képet fog kapni arról a budapesti művészetről, amely kiesik a többi művészi rovatból. A rovat átköltözése még azzal az előnnyel is jár – hiszen minden költözéstől előnyöket vár az ember –, hogy ezt a szemlét megfelelő illusztrációk is fogják támogatni, ami a mellékleten nem volt keresztülvihető. A változásról és változatosságról általában azt szokás mondani, hogy örömet szerez, s mi reméljük, hogy az olvasónak ez az öröme tartósan fog bizonyulni.

**Szpíker: Hevesi Sándor**  
**Opera – Hangverseny – Rádió**  
**De Sabata hangversenye**

(*Színházi Élet*, 1935. november 10., 27. oldal)

Ha Toscanini a mértéke minden karmesternek, akkor de Sabata a legnagyobb virtuóz a karmesterek között, a legfeltűnőbb színpadi tehetség, akinek a zenekarában az egyes hangszerek mind külön aktorokká válnak, hogy aztán a legragyogóbban kicsiszolt és egybehangolt együttesel kápráztassák el a hallgatót. Nem véletlen, hogy de Sabata mozdulatkomplexuma a dobogón valóságos színészi teljesítmény. A teste maga is játssza a zenedarabot, akár lírai az, mint Franck Cézár szimfóniájának második tétele, akár drámai, mint az *Egmont-nyitány*, amelynek tragikus antithéziseit megrázóan fejezi ki, akár groteszk, mint Bartók *Medvetánca*, akár hangulatsor, mint Respighi csodálatosan változatos programzenéje Róma

<sup>90</sup> Robert Planquette operettjét 1936. december 6-én mutatta be az Operaház.

fenyőfáiról. Akármilyen vezényel Sabata, olyan színszerű, hatásos világos és érdekes, mint a legjobb drámai mű, igazi latin világosság árad nála a zenekarból, amely színekben megújul és megfrissül a keze alatt és crescendóival tüneményes hatásokat ér el. De – és ha van egy –, de ez a német iskola felől jön: de Sabatából minden szenzibilitása, finomsága, átélése mellett hiányzik az, amit a német *Gemüt*-nek nevez.

Toscaniniben az csodálatos, hogy még az is megvan benne, amit mint germán kvalitást ünnepelnek az egész világon. Igaz, hogy de Sabata műsora sem volt megfelelő ebből a szempontból, egy német kompozíciót játszott, Wagner *Walküren szvitjét*, amely még a legjobb előadásban is kínosan hat a pódiumról, s éppen ennek, a zárószámnak a felfogása nem is volt hibátlan. A kétségkívül túlbecsült operai részlet egyenesen üresen hatott, s nem bírta de Sabata gyilkos tempóját. De hogy az olasz karmester vezénylete tüneményes gazdagságot bont ki minden partitúrából s a hatás maximumát éri el, ezt a közönség lelkes tombolása bizonyította. Bámulatos volt a zenekar fiatal ragyogása, zengő energiája, amelylyel a mester minden mimikai árnyalatát elragadóan fejezte ki. A Fővárosi Hangversenyzenekar igazán rövid idő alatt lett azzá, ami: olyan instrumentummá, amelyet a legelsőrangú karmesterek csodálatosan kifejlesztettek s amely a legnehezebb feladatokat is meg tudja oldani.

**Szpíker: Hevesi Sándor**  
**Opera – Hangverseny – Rádió**  
***Requiem***

(*Színházi Élet*, 1935. november 10., 27-28. oldal)

Verdi *Requiemjét* sokan nem tekintik igazi egyházi muzsikának. Oka ennek, hogy az északi ember sokkal kevésbé teátrális, mint a déli ember, hogy a germánok színpadiasnak érzik azt, ami a latinok szemében merő természetesség. Igaz, hogy Verdi *Requiemje* drámaibb és színpadiasabb, mint a klasszikus német szerzők hasonló művei, de hogy nem volna benne őszinte és megragadó áhítat, ezt igazán vissza kell utasítanunk. A budapesti Operaház nívós előadásának hibája, hogy Failoni, a karnagy is inkább világias muzsikának érzi a *Requiemet*, túlozza a szenvedélyt, fokozza a színpadiasságot s általában hiányzik belőle a művészi nyugalom. Egyes részletek úgyis rendkívüli módon hatottak. A szólistákat a legjobb oratórium-énekesek közül válogatták össze, az egyes szólamokat Báthy Anna, Basilides Mária, Rösler Endre és Székely Mihály énekelték igen dicséretes módon. Stílus dorgában Basilides Mária vezetett, akinek végtelenül egyszerűvé finomodott, az áhítatosságig leszűrt éneklése

tökéletesen simult Verdihez, s egy pillanatra sem keltette bennünk azt a hatást, hogy Verdi *Requiemje* világias kompozíció. A többiek is kitűnő oratórium-énekesek, Báthy Anna légies szopránja néha csodálatosan simul az egyházi muzsikához, de a végső leszűrtséget még el kell érniök. Néha csak egy árnyalatnyi különbségről van szó, de a művészetben az árnyalat igen gyakran – minden.

**Szpíker: Hevesi Sándor**  
**Opera – Hangverseny – Rádió**  
**Németh Mária mint Aida**

(*Színházi Élet*, 1935. november 10., 28. oldal)

A nagy karmesterek ma Mozartot Wagneren keresztül dirigálják, ami annyit jelent, hogy Wagner zenedrámái felfogását semmiféle régi operában sem lehet mellőzni, vagyis a régi és legrégebbi operákat sem lehet ma hangversenystílusban adni, úgyhogy az énekesek mint a gyertyaszálak állanak a díszlet ellenére is a pódiummá visszafejlődött színpadon. Amikor például Halmos János, mint Radames, első áriájában a fúvók közjátékára teátrális lépéseket tesz jobbra vagy balra, ez súlyos tévedés, mert a fúvók itt nem mozgást jelentenek, hanem a harc vízióját, s az énekes arcán ezt kellene látnunk.

Németh Máriát a bécsi iskola megóvta az ilyen hibáktól, játéka csakugyan kíséri és kifejezi a zenét, de az első felvonásbeli ária végéről hiányzott a nagy, tragikus hangsúly, úgyhogy az ária vége némi hatástalanságba merült. A művésznő drámai szopránja a magasban most is diadalmas, a középhangok azonban még mindig bágyadtak egy kissé. Kár, hogy Némethy Ella mezzoszopránja és az ő drámai szopránja között nincs meg a kellő tónuskülönbség, úgyhogy a két hang kontrasztja nem érvényesülhet. Viszont az a nagyon sötét timbre, amelyet az egyiptomi királyleány szerepe megkíván, Magyarországon fölöttébb ritka.

A kórus mozgása pár konvencionális mozdulatra szorítkozik, amelyek között a legállandóbb és a legfeltűnőbb az, hogy a karjukat a levegőbe emelik, mintha poharat ürítenének egy magasrangú személy tiszteletére. Viszont annál szebben énekelnek. Az első felvonás második felében a külső kórusok megkapóan finomak és hangulatosak, s igazán nem a kóruson múlik, hogy a finálé drámai fölépítéséből nem sokat éreztünk. Failoni mesternek, úgy látszik, nem szívügye az *Aida*, s azt a belső feszültséget, amely már az opera első taktusaiban jelentkezik, nem értékesíti a finálé felfokozására. A király maszkja kissé túlzott volt s már nem is fáraót mutatott, hanem egy meredtszemű múmiát, amire semmi szükség. A Templomjelenet

hangulatát egyáltalában nem rontaná a nagyobb világosság. A színpadi sötétség csak jelzés lehet, csalás, illúzió, mint Bayreuthban, nem pedig valóságos sötétség, amelyen a legszebb zene sem tud teljesen keresztülhatolni. A Templomjelenet sötétjében a tánc sem érvényesül, csak sejtelmes mozgás, amely árnyalataiban és fokozataiban hiába is simulna a zenéhez, senki sem venné észre. A mai színpadtechnika mellett az is lehetséges volna, hogy az első felvonás két képe között megrövidítik a szünetet, hiszen a két kép minden nehézség nélkül összeépíthető. Mennél rövidebb itt a szünet, annál sűrűbb a hangulat, s annál súlyosabb a finálé.

**Szpíker: Hevesi Sándor**

**Opera – Hangverseny – Rádió**

***Tannhäuser* vagy az új európai dalművészet**

(*Színházi Élet*, 1935. november 17., 30. oldal)

Körülbelül a világháború kitörése óta folyik az új európai dalművészet, Wagner és Verdi között. A világháború előtt közvetlenül meglehetősen bizonytalan volt az olasz mester pozíciója. A polgári közönség a század elején érett meg igazán Wagnerre. Mahler és Nikisch nagy Wagner-dirigensek voltak, s ha az ambíciójuk néha túlment Wagneren, akkor sem Verdi felé orientálódtak, hanem Mozartot, Bizet-t, vagy egy-egy elfelejtett régi operát ölelt körül a maga termékeny forrásával. Verdi csak *Otello*-val kezdődött, s *Falstaff*-al már be is végződött, tehát csak úgy jött számba, mint Wagner-hívő. A nagy karmesterek is csak azt a Verdit méltányolták, akiről – bár jóformán alap nélkül – azt hitték, hogy sikerült önmagát megtagadnia.

Azóta a Verdi-ügyet olyan alapos revízió alá vették, hogy rég letűnt operáiból fényes sikereket is tudtak kihozni – az újabb nagy karmesterek –, mint például volt a *Don Carlos*. Közben azonban az ügy másik oldala: a Wagner-kérdés egyszerűen elaludt. Wagner ma is népszerű, csak úgy, mint volt, de a föléledt Verdi-kultusz következtében ma kevesebb a Wagner-énekes, mint volt a múltban. Berlint kivéve, ahol erre különös súlyt helyeznek, ma már alig lehet látni igazán jó Wagner-előadásait.

Annak idején, mikor Weingartner, mint a bécsi opera igazgatója, kiadta az egészséges és már akkor korszerűvé vált jelszót, hogy Wagner operáit rövidítve kell adni, mindenki ellene lázadt. Hiába volt neki igaza, nemcsak a vakbuzgó Wagner-hívek nem akarták elismerni, hanem azok sem, akik egy-egy túl

hosszadalmas Wagner-opera mellett halálra unták magukat. Ma azonban másképpen áll a helyzet. Wagnert ma józanabban ítéli meg mindenütt a zenei közönség, mint akár még csak húsz év előtt is, és némely Wagner-szakértőnek az a kijelentése, hogy Wagnernél minden fontos, ennél fogva semmit sem lehet húzni belőle, már csak azért sem vehető számba, mert ha Shakespeare *Hamlet*-jét, a világ legnagyobb remekét sem adták és nem adhatták rövidítés nélkül (speciális és külön e célra szervezett előadásokat kivéve), akkor csak rögeszme, hogy Wagnernek egyetlen kottájához sem szabad hozzányúlani. A normális színházi előadás nem a szakértők számára készül, hanem a nagyközönség nemes értelemben való szórakoztatására.

Akik az Operaház legutolsó *Tannhäuser*-előadásának első kettőjét végighallgatták (tehát Tannhäuser és Venus jelenetét), igazán maguktól is kénytelenek voltak rájönni arra, hogy ez a duett még ebben a formájában is túl hosszú, s valószínűleg akkor is hosszadalmasnak tűnnék fel, ha a színpadon rendkívülbb erők állanának, a zenekar élén kongeniális karmester, s a szereplők mögött olyan játékmester, aki a részletek művészi kidolgozásával tudja enyhíteni, sőt rövidíteni is a hosszadalmasságot. A *Tannhäuser* zseniális opera az égi és földi szerelemről, de méreteiben szertelen, s eredeti formájában csak zsenikkel fogadható el, vagy zsenik nélkül Bayreuthban, ahol rengeteg próba, tömérdek vesződség, s nem csekély hozzáértés árán jutnak el egy olyan előadáshoz, amely aztán zavartalan élvezetet nyújt a sok hívőnek, s a még több sznobnak, akik inkább zenetörténetet kívánnak, mint meggyőző, tiszta művészetet.

Pedig kár! Wagner elbírja, hogy meghúzzák, sőt, ma már bizonyos, hogy csak nyer a rövidítésekkel. A régi, nagy operák is mind erre a sorsra jutottak, még azok is, amelyeket Wagner fiatalkorában nagyra tartott, mint például *A zsidónő*. Milyen könnyű elképzelni egy *Tannhäuser* előadást, amely az Operaház *Tannhäuser*-énél egy órával rövidebb és évtizedek tartalmával és tapasztalatával dúsabb művészi mértéke szerint jóval hosszabb. Az égi és földi szerelem e gyönyörű énekén sok a fölösleges sallang, amelyetől megtisztítani érdemes munka volna.

**Szpíker: Hevesi Sándor**  
**Opera – Hangverseny – Rádió**  
**Az ismeretlen Liszt**

(*Színházi Élet*, 1935. november 17., 30-31. oldal)

Liszt Ferenc sem eléggé ismert, azt mindenki tudja, aki egy kissé foglalkozott ezzel a csodálatos zsenivel, aki a magyar szólamot jelenti a múlt század nagyszerű, romantikus együttesében, amely új szellemi lendületet adott Európának. De most nem erről a Lisztről van szó, hanem bizonyos, ismeretlenül maradt szerzeményekről, amelyeknek ő az apjuk. Nem ismert dalokat és zongoraszerzeményeket mutattak be ettől az ismeretlen Liszttől és róla szólott Geszler Ödön bevezető előadása, amelyet elég szakszerűnek találtunk, de nem tudtuk felfedezni benne azt a szikrát, amely csakugyan világosságot gyújthat azokban a lelkekben, ahol van hely Liszt Ferenc számára.

Réthy Eszter szép és üde hangon adott elő Liszt-dalokat, Herz Lily igazán virtuóz, de az egész hangversenyből hiányzott minekünk az a Liszt, akit mi ismerünk, talán a legdémonikusabb magyar tehetség, az égi és földi szerelem életproblémájának hőse és művészi inkarnációja: az a magyar művész, akinek élet-rajza szinte hőskölteménnyé szélesül, mint Napóleoné, de az ő vándorlása Odysseus vándorlását juttatja eszünkbe, Kirkét és Kalipszót s annyi mindent, ami igazán nagy költő tollára való.

Egy másik Liszt-hangverseny, amelyet a stúdió házilag rendezett, Lisztnek két Bellini átiratát tartalmazta, egyet *Normából*, egyet *Az alvajáróból*. Akkoriban az átiratok jobban divatban voltak, mint manapság, s legnagyobb mesterük éppen Liszt Ferenc volt, aki ilyenkor megnyergelte a zongorát, mint valami szárnyas pegazust, s olyan régiókba tört fel vele, ahová ez a hangszer ő előtté sohasem tudott felhatolni. Erről a játékról még olyan csillogó és erőskezű virtuóz sem tud kellő fogalmat adni, mint Stefániai Imre, s annnyival kevésbbé, mert Liszt játéka egy korban gyökerezett, egy kort fejezett ki, amelyet talán nem is tudunk ma teljesen átérezni.

**Szpíker: Hevesi Sándor**  
**Opera – Hangverseny – Rádió**  
***Bohémélet***

(*Színházi Élet*, 1935. november 24., 30-31. oldal)

Íme, egy opera, amelyet még szerzője életében klasszikussá szenteltek, s amely a szerző halála után sem cáfol rá a hívőikre és a kritikusokra. Hiába, Verdi után egy igazi operaszerző született, aki a világnak mind a négy tája felé egyformán ismert és népszerű, s akit semmiféle új irány nem tud kivetni a nyeregből. A 18-ik században is volt egy ilyen olasz mester, akit nem Puccininek, hanem Piccinninek hívtak, akiről akkoriban azt hitte az egész zenei világ, hogy túl fogja élni Gluckot és Mozartot. Piccinni eltűnik az idők hullámai között, de a századvég Puccinije egyáltalában nem úgy fest, mintha öregedni meg akarna vagy el akarna enyészni. Persze, mint minden igazi operaszerző, alapjában véve Puccini is, akármily népszerűnek és dallamosnak látszik, nagyon elsőrendű énekeseket kíván, a kivált majdnem negyven esztendő után, hogy töretlen frissességgel hasson. Aki Operába jár, sőt aki csak rádiót hallgat is, fütyüli a *Bohémélet* összes áriáit, s ahhoz, hogy föl neszeljen, vagy pláne, hogy az újdonság ingerével hassanak rá ezek az elcsépeelt dallamok: ehhez olyan hang-és énektudás kell, amely külön-külön sem mindennapos dolog, együttvéve pedig egyenesen ritka szenzáció.

Az Operaház utolsó *Bohémélete* három ilyen kivételes férfihang fényével tündökölt: Pataky, Svéd, Székely – valóságos dalnokverseny. De itt elsősorban Pataky Kálmán énekművészetéről van szó, amelynek hosszas távollétét a budapesti Operaháztól katasztrofális jelenségnek kell tartanunk. Őbenne egy olyan magyar éneklő stílus fejlődött és teljesedett ki, amelyet Takáts Mihályban bámult először a magyar közönség, később Környey Bélában, akik valóságos éneklő apostolai voltak a magyar szónak, de Pataky, aki mint Henri marquis, bejárta kétszer a világot, mindegyiknél messzibbre jutott, s a hangvételnak, lélegzésnek, tagolásainak, deklamációnak olyan tökéletességét érte el, amely sem nem olasz, sem nem német, mégis minden idegent elbájol, amely a végső gyökeréig magyar és mégis hibátlanul és hiánytalanul adja vissza a legnagyobb idegen mestereiket.

Lyonelt a *Mártában* az egész kontinensen senki sem éneklei úgy, mint ő. Asszádja a *Sába királynőjében* egyszerűen lenyűgöz az előadás érzéki és érzelmi szépségével, Mozart minden bája igéző elevenséggel szólal meg az ő hangján keresztül, s hogy milyen az ő Rodolfója a *Bohéméletben*, annak pontos megmérése az a tombolás, amely első felvonásbeli áriájának nyomán olyan elemi erővel harsogott fel nézőtérén, hogy egyáltalában alig bírt lecsillapodni. Ezt az áriát elég gyakran ismételtették már az Operaházban,

de soha így nem követelték „még egyszer”. Benne volt a tombolás hangsúlyában, hogy Patakytól ezt az áriát nem elég egyszer hallani, és ezúttal teljesen igaza volt a közönségnek. Pataky nemcsak melodikus szépséget tár föl, életet mond el – hihető, megkapó megható életet –, a magas hang nála nem technikai vívmány vagy természeti adottság, nem akrobata mutatvány, nem zenei meglepetést, hanem a lélek felujjongása vagy feljajdulása, sohasem kottát énekel, mindig lelket revelál, úgyhogy a legvirtuózabb helyek is természetesen hatnak, ahogy mindez még kényes muzikalitással is párosul, amely soha nem csábítja őt az ízléstelenség lejtőjére, ahova a legjobb tenoristák is lecsúsznak néha: ez csak még kedvesebb és becsesebbé teszi őt a mi szemünkben.

Nagyon jól tudjuk, hogy a mai Magyarország nem tudja táplálni az ő nagyszerű énekesmadarait – a magyar glóbus túl termékeny – és így sok tehetséget ki kell engednünk külföldre, sőt át kell engednünk a külföldnek, és arról álmodozni sem lehet, hogy Pataky egész éven át a budapesti Operaházban énekeljen. De viszont meggyőződésünk, hogy különbséget kell tenni a tehetségek között. A sajátos magyar tehetséget, a speciális magyar énekművészetet, amelynek annyira gátja és gátlása minálunk, mennél tovább kell itthon tartani, hogy példája fejlesztőleg hasson az énekesnemzedékre. Talán soha olyan szükség nem volt bizonyos magyar tehetségek itthon tartására, mint éppen ma, amikor megfogyatkozott anyagi erők mellett fogyatkozás nélkül kell tovább fejlesztenünk a magyar művészetet, amire éppen az adja meg a lehetőséget, hogy ez a kis terület aránytalanul sok tehetséget termel ki magából. Viszont ezeket a tehetségeket nevelni kell s ezen a téren igen érzékeny hiányok tapasztalhatók. A magyar tehetség künn gyönyörűen fejlődik, itthon könnyen kallódik. És ez az, amin lehet és kell segíteni. Az Operaház különben is – Radnai igazgató hirtelen és tragikus halálával – válaszútra került, olyan kérdések megoldása elé, amelyektől a magyar énekművészet jövője függ. A kérdések sarkpontja pedig mégis csak az, kik azok a magyar művészek, akiknek – a körülmények ellenére is – elsősorban idehaza a helyük.

## A fekete csoda

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1935. december 1., 30. oldal)

Ha a szpíker szabadon követhetné szíve hajlamát, s nem a közönséget kellene hűségesen szolgálnia, ezen a héten alig írna másról, mint a néger (talán nem is telivér néger) énekesnőről, akit Marian Andersonnak hívnak. Tavaly ismeretlenül jött Budapestre ez a harmincesztendő, nyúlánk nő, olcsó helyárák mellett énekelt egy félig telt háznak, s másnap már betöltötte híre egész Budapestet, úgyhogy a múltheti hang-

versenyére zsúfolásig megtelt a Vigadó nagyterme, amelynél rosszabb és alkalmatlanabb környezetet alig lehet elképzelni Anderson hangja és énekelőadása számára.

Őszintén sajnálom azokat a zenerajongókat, akik a tribünön, a tükörfolyosón vagy a hátsó sorokban ültek, mert ennek a művészetnek sejtelmes finomságaiból nagyon keveset kaphattak. Hiszen értjük a dolgot, az üzlet üzlet, az ilyen drága énekesnőt nem nagyon lehet egy kis teremben prezentálni, de ha már nagyterem kell, százszor inkább a Zeneakadémia, mint a Vigadó, amelynek cífá falai nem tűrik a kamarazene vagy a daléneklés bensőségét, s igazán próbára teszik a közönség türelmét.

Marian Anderson – az abszolút dal. Szinte kár, hogy áriákat is énekel. Nem mintha a hang nem volna eléggé átható, bár igazi szépsége nem az erejében és a dinamikájában rejlik. Gluck nagyáriáját az *Alkestisz*ből Gina Cigna szebben és hatásosabban énekl, több fűtöttséggel és drámaisággal, de ennek magyarázata talán az, ahogy Marian Anderson félig néger. Gátlásai vannak. Az elnyomott fajok befelé ható ereje és érzése, a valóságból az álmokba való menekülés – ez az, ami bélyeget nyom erre a rendkívüli, sőt páratlan művészetére. Schubert híres dalát, a *Der Tod und das Mädchen*-t igen sokan énekelték már élményszerűen és felejthetetlenül szépen (gondoljunk csak Saljapinra), de Marian Anderson előadásaiban a halál a görög Thanatosz, lefelé hajtott fáklyájával, zengő márványszobor, túlsó parton álló szépség és szomorúság. A kritikus, ha szavakba akarja foglalni a hatást, amelyet ezzel a dallal elért az énekesnő: az irodalom, szobrászat és festészet szótárához kapkod, s mégis úgy érzi, hogy csak gyarló és tökéletlen képet tud adni róla.

S mit szóljunk ahhoz az agyoncsépel és teljesen kiélt Schubert-dalhoz, amely így kezdődik: *Ich hört’ ein Bächlein rauschen?* Ha azt mondom róla, hogy élmény volt, nevetségesen keveset mondtam. Nem élmény, mégpedig azért nem, mert a patakok nem így csobognak a földön. Ha az ember álmában a paradicsomban érzi magát, talán a mennyei patakok zengenek ily titokzatos bájjal, ily megnevezhetetlen varázssal. Azt a Schubertet – persze csak a legtisztábban lírai szerzeményeiben –, akit Marian Anderson énekel, soha életünkben nem hallottuk. Schubert az ő előadásában nem a földi tereken mozog, hanem az égi mezőkön. Ez nem is a valónak égi mása, amit Arany János kíván a költőtől – ez tündéri jelenés, amelyet alig fűz valami a valósághoz.

A néger egyházi dalok, amelyekkel műsorát befejezte a művésznő, teljes felvilágosítást adnak az ő sajátos előadásmódjáról. *A keresztre feszítés ének* című, amelyet angol nyelven adott elő (és amelyet kár volt egy szörnyen dilettáns magyar verses fordítással kísérni – jobb lett volna a próza!) megrázó és fenséges, megrendítő és felemelő, elvisz minket az Üdvözítő kereszthez, anélkül, hogy az énekesnő egyetlen

síró vagy zokogó hangot adna ki s a föld porába vonná le a világtörténelem legtragikusabb pillanatát. Itt nincs érzelmesség, szentimentalizmus – a téma nagyszerűsége tölti el Marian Anderson énekét –, a legnagyobb egyszerűség, a legmagasabb stílussal párosul benne. Amikor többek között – ráadásul – egy finn népdalt is előadott, kénytelenek voltunk a hangversenyt rendező vállalat mulasztására gondolni. Marian Anderson egy szóra megtette volna, hogy egy magyar népdalt is elénekeljen, hiszen csak nyolc sort kellett volna betanulnia. Micsoda gyönyörűség és milyen iskola lett volna egyetlen kis magyar népdalt hallani annak az énekesnőnek az ajakáról, aki fájánál fogva minden népi egyszerűséghez közelebb van, mint az európai nagy énekesnők. Milyen emléket hagyott volna nekünk s milyen emléket vitt volna magával. Annyi magyar igazgyöngy van, hogy abból egyet bizonyosan felvett volna a műsorába, hiszen Budapest zeneértő közönsége olyan lelkesedéssel ünnepelte, amelynek rája nézve sem maradhatott el a hatása.

### ***Carmen* a Tisza Kálmán téren**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1935. december 1., 32. oldal)

Úgy látszik, hogy a Városi Színház, minthogy mégsem akarnak belőle uszodát csinálni, amely tervnek egy darabig nagyon sok pártolója és híve volt a közönségben, még mindig arra a célra a legalkalmasabb, amely a megépítői előtt lebegett. Az operai előadások még költséges vendégekkel is bizonyos művészi és anyagi eredményt mutatnak fel, aminek fő oka persze abban rejlik, hogy ötven évvel ezelőtt, a Magyar Királyi Operaházat, a nézőtér szempontjából naposan elhibázták. Luxus-épületet csináltak belőle, nagyon is korlátolt férőképeséggel, s úgy látszik, senki sem gondolt arra, hogy Budapest, amely már az ötvenes és hatvanas években is jelentékeny zenei város volt, úgy ki fog fejlődni ebben az irányban, hogy aránylag kevés állami szubvenció mellett is el fogja tartani a maga Operaházát. Most a helyzet az, hogy van az Operaháznak egy nagyszabású, monumentális színpadja és egy nevetségesen szűk nézőtere, ezzel szemben a Városi Színház, a maga 2300 ülőhelyével és az operai műfaj szempontjából szinte kifogástalan akusztikával, lehetségessé teszi nagy opera-előadások rendezését, viszont a színpada szűk és kezdetleges, úgyhogy a legszebben kiosztott előadások is nagyon szenvednek miatta.

A legutóbbi *Carmen* előadáson Anday Piroska énekelte a címszerepet, egy Barton József nevű ismeretlen német tenorista Josét, és a nálunk nagyon is ismert Baklanoff Escamillót. Fájdalom, a hangok felett

kegyetlenül jár el az idő és a mostani Baklanoffban hiába kereste a közönség a világháború előtti gazdag hangtulajdonost. Az ismeretlen német tenorista friss, meleg hangjával jobban megfogta a szíveket, mint az élemedett művész, akit ma már kissé a kegyelet szépítő szemüvegén keresztül kell nézni. Anday Piroska igazán a legjobb Carmenek közül való, hibátlan zenei kultúrája, biztos drámai modulációja játszva repíti át a szerep minden nehézségén.

Kár, hogy a művészek spontán hatásának ártott a túl hosszú előadás. Fél kilenckor kezdeni a *Carment* és fél egy után végezni, ez az a bizonyos párizsi rendszer, amelyet a budapesti ember sohasem fog megszokni, ámbár az ő késedelmességén is múlik, hogy egy nyolcra kitűzött előadást csak fél kilenckor lehet elkezdeni. Ez határozott visszaélés, amelyet fel kell tartóztatni. Az állami színházak pontosan kezdenek játszani, s ez az egyetlen módja, hogy az előadások időtartamát valahogy szabályozni lehessen.

### **Liszt és a Filharmonikusok**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1935. december 1., 32. oldal)

A Filharmonikusok Liszt-estje igazán komoly teljesítmény volt és sok részletében magas színvonalú és élvezetes. Cortot Alfréd, a kiváló francia zongoraművész is közreműködött benne. Eljátszotta az *Esz-dúr koncertet* és eldirigálta a *Faust-szimfóniát*. Cortot voltaképpen nem vérbeli romantikus zenész, s bár az ő előadásában Liszt ragyogó, s dirigálásában a *Faust-szimfónia* sugárzóan világos, nem mernénk fogadni arra, hogy a zongorának ez a nagyszerű mestere igazi Liszt-játékos. Emlékezetünkben van, hogy amikor Horowitz először jött Budapestre és Liszt *Gyászindulóját* játszotta Chopin halálára, valósággal elkápráztunk attól a romantikus pompától, amely a fiatal orosz pianista lelkén keresztül felénk áramlott. Viszont igaz, hogy a *Faust-szimfónia* inkább az intellektus műve, mint a fantáziáé. Lisztnél intelligensebb zeneszerző alig élt a világon, s ha elgondolja az ember, hogy tudását és műveltségét jórészt autodidaktikus úton szerezte, még nagyobb csodálattal hódol ennek a magyar lángelmének, aki úgy hódította meg a külföldet, hogy csak egy párja akad a magyar történelemben: Kossuth Lajos. Liszt és Kossuth áttörtek minden nyelvi gáton és akadályon, amire még Petőfi sem lehetett képes, akinek tüneményes tehetségét csak rossz fordításokon keresztül sejtethette meg a külföld. De Lisztnak szinte anyanyelve lett a francia, Kossuthé az angol, így tüzes szekéren robogtak végig a világon, amely még ma is töretlen erővel bámulja őket.

**Toscanini**<sup>91</sup>

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1935. december 8., 11-12. oldal)

ogy egy karmester a világ primadonnája lehessen, hogy pálcája, mint valami mesebeli varázsvessző, ezeket csábítson színházba és hangversenyterembe (ma este hétszázan maradtak jegy nélkül), ez a huszadik század vívmánya, diadala, talán legnagyobb művészi csodája. Századokig tartott, amíg a tak-tusverőből – aki összefogta a zenekart, sokszor csak a hegedűje vagy a csembaló mellől – kifejlődött az a különös művész, aki alázatos szolgája a nagy zeneszerzőnek, zsarnoki ura a nagy zenekarnak és olyan körülrajongott bálványa a nagyközönségnek, mint valamikor a legnagyobb színészek vagy énekesek voltak. A huszadik század előadóművészetében a karmester nőtt legnagyobbat – az az előadóművész, aki rendszerint hűtlenné válik a maga eredeti hangszeréhez –, mert egyetlen hangszer van a világon, amellyel ki tudja fejezni magát, amelyben ki tud bontakozni, és ez a zenekar.

Arturo Toscanini, aki ma hatvannyolc éves, voltaképpen az utolsó évek alatt érett ki a világ legnagyobb karmesterévé, amióta félig hűtlen lett az operai műfajhoz és áttért a zenekari hangversenyekre. Milánóban esztendőik önfeláldozó munkája révén csodát művelt a Scalával, amelyből megcsinálta két világrész legjobb operaházát, New Yorkban pedig immár nem fiatalon, de az ifjúság démoni hatalmával s a férfikor magabiztos erejével az ottani filharmonikusokból kialakította a világ legkitűnőbb zenekarát.

Verdi mondotta éppen ötven esztendővel ezelőtt, hogy nem szereti azokat a karmestereket, akik a sajátjukból adnak a zeneszerzőnek s az úgynevezett egyéni felfogásban keresik az érdekességet. Verdi azon az állásponton volt, mint Hebbel, a nagy német drámaíró, hogy nem új parancsolatokat kell kiagyalni, hanem eleget kell tenni a tízparancsolatnak, vagyis azt kell adni, amit a szerző alkotott. Milyen egyszerű ez így kimondva s milyen ritkán valósul meg színházban és pódiumon. Toscanini, akit a zenekritika mindenütt külön lát a többi karmestertől, Verdi jeliségének a legtökéletesebb megtestesülése. Ez nem is annyit jelent, hogy ő maga nincs meghatva, megrendülve, sőt megrázva a műtől, amelyet vezényel. Aki megfigyeli a mozdulatait, amelyek pontosan rajzolják bele a zeneművet a zenekarba, rögtön észreveheti, hogy egy csöppel sem színpadias, de sűrű és teli gesztusok mögött olyan lelki feszültség rejlik, amely magából a műből táplálkozik. Toscanini fölvette a lelkébe Beethovent és nagyszerű alázatossággal adja vissza ennek a zenének minden mozdulását és rezdülését.

<sup>91</sup> Arturo Toscanini 1935. december 3-án adott hangversenyt a Bécsi Filharmonikusok élén a Városi Színházban.

Kedd esti hangversenyén Beethoven *III. szimfóniáját* vezényelte – amely a hős életéről szól –, ezt a hangokba zárt csodálatos *Iliászt*, és Istennek hála, Beethoven ezúttal nem utolsó szám volt, hanem első, úgyhogy a közönség zavartalan gyönyörűséggel s minden fáradság nélkül jutott hozzá a remekműhöz, amelyen százharminc évvel ezelőtt annyi kifogásolni valót talált a kritika. Toscanini, olasz ember létére, épp oly tökéletesen adja az inkább északi Beethovent, mint a szintén északi Wagnert. Melosz és ritmus nála úgy fonódnak össze, hogy a latin világosság semmit sem árt a germán mélységnek, itt minden ellentét feloldódik az örök szépség varázsában, s hogy a közönség mennyire átérezte ezt, mindennél jobban bizonyítja, hogy a szimfónia egyes tételei után nem volt taps. Remegtek a szívek és így nem mozdultak meg a tengerek. Mintha mindenki azt érezte volna, hogy ezt a művészi gyönyörűséget csak néma áhítattal lehet honorálni.

A műsor második részének kiemelkedő pontja természetesen Wagner *Tannhäuser-nyitánya* volt és a *Bacchanália* a párizsi átdolgozásban. Wagner önkénytelenül megfinomodik Toscanini keze alatt, anélkül, hogy erejéből vagy dinamikájából veszítene, de itt kétségtelenül van egy szépségtöbblet, amely talán Toscanini olasz lelkéből sugározza be Wagnert. Aki hallotta valaha az olasz mestertől a germán mester *Trisztán és Izoldáját*, az rögtön tudni fogja, hogy miről van itt szó.

Az a két modern kompozíció, amely kiegészítette Toscanini műsorát (az olasz Castelnuovo-Tedesco *Téli regéje* és a finn Sibelius *Egy mondat* című szimfonikus költeménye), valóságos illusztrációja annak, hogy Toscanini lelkében együtt él és virul Dél és Észak, az egyetemes szellem, az univerzális lélek, – átlépi a faji és nemzeti korlátokat – az ő zenei átélése oly mély és igaz, hogy semmi sem idegen tőle, ami valódi és így Kodály *Magyar Zsoltárát* éppoly tökéletesen tudta dirigálni, mint Verdi *Falstaffját*. És ezért lehet olasz ember létére az a karmester, aki a német-osztrák Salzburgban, Mozart városában jövőre is középpontja lesz az ünnepi játékoknak.

Huszonöt évvel ezelőtt hallottam őt először Londonban, ahol a Covent Gardenben Debussy *Pelléas és Mélisande-ját* vezényelte. Akkor még csak színházi karmester volt s már tudták róla, hogy félelmetes módon rövidlátó s ezért kell partitúra nélkül dirigálnia. Azóta eltelt huszonöt viharos és küzdelmes esztendő, – kitartó harc a gyöngye szemekkel – s Toscanini alakja magasan áll az egész világ előtt – hiszen, hogy többet ne mondjak, Beethoven kilenc szimfóniájából rakott magának fundamentumot.

## Rip van Winkle

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1935. december 15., 30-32. oldal)

Planquette világhírű hőse, aki Washington Irving egy régi, szép novellájában bukkant fel először – a kék hegyek között, ahol kincset keres –, húsz esztendőt alszik egyfolytában, s amikor fölébred – közben persze majdnem térdig érő szakálla nőtt szegénynek –, más világot lel maga körül, s átaludott és elveszített szép férfi koráért már csak szép öregséget kaphat kárpótlásul, unokákkal és vagyonnal... Az Operaház tervei között is több mint húsz évig aludt *Rip van Winkle*, mert több mint 20 éve múlt annak is, hogy gróf Bánffy Miklós, az Operaház akkori intendánsa, Suppé *Boccacció*jának sikerült bemutatója után a *Rip van Winklét* is fölvette azok közé a művek közé, amelyek az egykori Népszínházban mint operettek arattak ugyan országos sikert (*Hoffmann meséi, A cigánybáró, Koldusdiák*), de amelyek eredetileg szabályos és jól megtermett vígoperák voltak, és csak azért kerültek színre operettszínházakban, mert az operaházaknak akkoriban egyéb dolguk és feladatuk volt, viszont az operett-személyzet nemcsak játszani tudott, hanem énekelni is, sőt az operetténekesnőtől azt is megkövetelték – milyen idők! –, hogy szép és kiadós hangja legyen. Hogyan is léphetett volna fel az ünnepest Hegyi Aranka a *Hoffmann meséinek* harmas női szerepében, vagy Pálmay Ilka a *Rip van Winklében*, amelynek az akkori átdolgozásban szintén harmas női főszerepe volt: Lisbeth, a leánya, s a II. felvonásban a kék hegyek tündére, akit éppen Pálmay Ilka kedvéért költöttek bele a szövegbe, amelynél kalandosabb opera- vagy operettszöveg alig fordult meg a színpadon. Ha az eredeti szöveget játszották volna el, az előadás nem lett volna rövidebb, mint *Az istenek alkonya*, de hát az igazgatók és rendezők éppen arra való, hogy a színpadi fák égig ne nőhessenek, s így a *Ripből* is sikerült kieszkabálniok egy normális terjedelmű szöveget.

Hogy az Operaház új verziót készített a szövegből, s hogy az új verzió minden tekintetben formás és helytálló, az Márkus László biztos ízlését és belátását dicséri, mint ahogy az egész színpadi elgondolás az ő gazdag fantáziájának egyik legérettebb megnyilatkozása. Hogy Rip első bemutatója óta ötven esztendő telt el, amely idő alatt minden megváltozott, s hogy az Operaház, méreteinél és pompájánál fogva is megkívánja e szép és dallamos kis romantikus opera felnagyítását: ezt olyan világosan érezték, hogy a partitúrától kezdve mindenhez hozzányúltak, kegyeletes érzéssel és sima kézzel, de azért leleménnyel, ötlettel, bőkezűséggel, ami az előadás sikeréhez föltétlenül szükségesnek bizonyult. Az eredeti nyitányt, amely bizony nem volt egyéb, mint a szokványos *potpourri*, az ismert laza egyveleg, a legszebb melódiák hanyag csokorba fűzése, Rékai Nándor a szó nemes és művészi értelmében feldolgozta, vagyis fölépítette s a hangszerelés kezdetlegességeit mindenütt eltüntette. A szöveg megigazításáról már beszéltem, a dramaturgiai munka lényege az volt, hogy Márkus László nemcsak

visszaállította a Budapesten sohasem hallott nagy balett-finálét, hanem úgyszólván az egész operát a második felvonás végére hegyezte ki, ahol olyan romantikus színpadot, környezetet, beállítást és balettet, olyan maszkokat és alakokat produkált, hogy Rip van Winkle víziója minden rémségével és groteszkségével igazi színházi élménnyé elevenedett.

Nádasdy Kálmán, aki az utolsó héten vette át a rendezést a nagyon is elfoglalt igazgató kezéből, itt igazán alapos és jó munkát végzett, amely az előadások során kétségkívül még finomodni fog. A második felvonás díszletéért a tehetséges Fülöp Zoltánt is föltétlen elismerés illeti meg, ami az első dekorációért nem jár ki neki, mert ott egészen a hamisításig túlment a darab romantikus jellegén, valósággal tobzódott a Bakst-féle formákban és színekben, amelyeket egy mai díszlettervezőnek el kellene felejtene.

Az előadás szenzációja: Palló Imre, a legjobb magyar Rip van Winkle, akit 45 év óta láttam. Zeneileg, játéki, sőt ami ennél több: emberileg is kitűnő. A fiatal, könnyű vérű férfi, csupa szív és csupa kamaszos báj, úgy, hogy még a prózája is lelket kap és kifogástalanná válik. Van benne valami a költőből, ami nélkül semmiféle igazán romantikus figura el nem képzelhető, s az első pillanattól fogva szimpatikus és lebilincselő. Soha még szereppel ennyire össze nem forrott, maradéktalanul oldott fel minden szót és minden hangjegyet, s valóságos öröm volt látni, hogy a hagyományos és megszokott operai mozdulatok helyett milyen magától értetődően jár-ke, tesz-vesz, énekel és beszél a színpadon.

Egyetlen hibája, amiről azonban nem tehet, Lisbeth volt, a partnere. Hogy visszasírtuk ezen az előadáson szegény Szabó Luját, aki ebben a szerepben üde hangjával és friss lényével igazi párja lett volna Pallónak. Orosz Júlia semmit nem hoz Lisbethhez. Nem falusi nő, sohasem nőtt fel a hegyek között, túlságosan könnyű, lebegő hangja, amely könnyen szökik a magasba, ebben a szerepben nem érték, mert a szerep nem súlytalan hangra van írva, hanem olyan hangot kíván, amelynek magja van, s amely bizonyos fokú és hőfokú líraiságot, sőt drámaiságot is ki tud árasztani magából a válságos pillanatokban. Lisbeth nem koloratúr-epizód, igazi szoprán vagy mezzoszoprán nélkül minden száma szürke és elmosódó marad.

Az is kár, hogy Komáromy, aki Derrick polgármester döntő szerepét játssza, nem a romantikus opera, hanem a már lezüllött operettek játéktílusához alkalmazkodik. Szabad 1935-ben, egy szoborleplezés-sel kapcsolatban „lepel” helyett „lepl”-t mondani, ami már kalendáriumi viccnek sem válik be? És szabad az úgynevezett intrikus szerepet minden hihetőségből és valószínűségből kiforgatni, pusztán azért, hogy egy-két rosszízű néző felkacagjon? Humornak és hihetőségnek még a jó operettben is együtt kell lennie – s hiába minden, a humort úgysem lehet erőltetni.

**A Filharmonikusok ünnepi hangversenye**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1935. december 15., 32. oldal)

A finnek nagy nemzeti zeneszerzője, Jan Sibelius 70 éves lett, s a Filharmonikusok 4-ik hangversenyének első részét az ő műveiből válogatták össze. Sibelius a finn zenét csakugyan olyan európai színvonalra emelte, hogy műveit érdemes meghallgatni. Programzene, új romantika, ízléses modernitás, invenció és formaérzék – mindez megvan Sibeliusban, aki sokszor költő is és mestere a hangulatoknak. Fájdalom, a hangversenyek sohasem tudnak igazságot szolgáltatni a tehetségnek – s ebben is különböznek a színháztól. A színház, amely egy bizonyos szerzőtől ad elő egy bizonyos színdarabot, legalább annak az egy estének a keretéből kirekeszt minden összehasonlítást. A hangverseny – hacsak nem egy szerző műveit hozza, ami mégis ritkaság és inkább kivételszámba megy – nem az a hely, ahol az igazságot osztják. Sibelius művei után Beethoven *D-dúr hegedűversenye* következett (Opus 61.), s Busch Adolf játszotta a hegedű szólamát, amely ebben a műben varázslatos szépséggel zendül föl. Hogyan lehessen ezzel a konkurenciával megbirkózni? A Beethoven-koncert a maga hervadatlan szépségével árnyékot borít a legtehetségesebb kompozícióra is, amelyet előtte adnak elő, kivált, ha az előadás középpontjában olyan mester áll, mint Busch Adolf. Az ő hegedűje, Beethoven parancsa értelmében, a hangszerből emberi hanggá válik, közvetlen lelki megnyilatkozássá, s ha egy-egy pillanatban eszünkbe ötlik is, hogy milyen remekül bánik a hegedűjével, már a következő pillanatban elmerül ez a gondolatunk, mert a művész a szívünket markolja meg, mintha tiltakoznék a saját, ragyogó virtuozitása ellen. A Beethoven-versenymű előadása így – Dohnányi vezénylete mellett – igaz gyönyörűséggel töltött el bennünket, fokozott életérzéssel és életkedvvel, hiszen az a nagy lelki vitalitás, amely szinte szétrepítette Beethovent, nem élhette ki magát a világban, befelé fordult, belül vált termékennyé s olyan gazdaggá, hogy ezt a nagyszerű örökséget élvezni fogjuk, amíg csak leszünk, amíg csak emberek leszünk a földön...

**Bruno Walter, és az operaházi *Lohengrin***

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1935. december 22., 52-55. oldal)

Az idei hangversenyszezon karmesterek diadalmenete. Toscanini után most Walter Bruno jelent meg a Budapesti Hangversenyzenekar élén. Bruno Walter eleven háttere ma szintén Salzburg, ahol az utolsó esztendőik alatt Mahler Gusztáv, Gluck és Mozart műveinek dirigálásával az egész világ csodálatát kivívta.

Évekkel ezelőtt a salzburgi kis színházban Mozart *Così fan tutte*-jét vezényelte, s ezt a nem túlságosan népszerű vígoperát a rendezőbizottság csak nagyon kevésszer tűzte ki – amiben igaza is volt, hiszen az operának sohasem volt nagy közönsége. Csakhogy Bruno Walter karmesteri pálcája alatt ez a zenei csoda megelevenedett a színpadon, tündéri vidámsággal, amelyet a zenekar sottogva mosolyogva, vihogva, kacagva, harsogva ragadott fel a siker csúcspontjára. Salzburgban verekedtek a vendégek jegyekért a *Così fan tutte*-be, a rendezőbizottság pedig a haját tépte, mert az előre megállapított műsoron nem volt módjában változtatni. Abban az évben ez volt a legnagyobb kasszasiker is Salzburgban, s teljes fényében tárta fel Bruno Waltert, mint színpadi- és mint Mozart-dirigenst.

Az a tökéletesség, ahogy Bruno Walter Mozartot a mai ember fülébe eleveníti, misztikusan nyugtalanító, mert szinte azt a hatást teszi ránk, hogy ezt is Mahler Gusztávtól örökölte, épp úgy, mint Wagnert. Mindenki tudja, hogy Bruno Walter Mahler mellett nőtt fel, hogy Mahlert mint zeneszerzőt jóformán ő ismertette meg és ő ismertette el a világgal, s hogy talán még nem volt tanítvány, aki ennyire egygyé vált a mesterével, bár ő maga is mesterré vált, nagy és eredeti mesterré. Itt valami titokzatos talányszerű, szinte megfejthetetlen lelkirokonság áll fönn. Bruno Walter az egyetlen mai karmester, aki Mahler művét folytatja, az ő útján halad, az ő munkáit és az ő műsorát vezényli, s mégis teljesen egyéni, mindenkitől különböző és független, önálló és kiforrott egyéniség, aki talán az összes karmesterek között a legvonzóbb, legintimebb, akinek a szíve dobogását legerősebben halljuk a zenekarban, amelyet vezényel s amelyet nem fegyelmez, hanem magához és a műhöz idomít anélkül, hogy ők maguk észrevennék.

Bruno Walter azonban nemcsak az „érző lélek”, hanem a „gondolkodó fej” is, ami igen ritka és értékes összetétel egy művészben. Nemcsak zeneileg művelt és intelligens, hanem mély és emelkedett emberi kultúrája van, úgyhogy minden klasszikushoz megtalálja az utat, amellyel könnyűszerrel és gyönyörűséggel követi őt a közönség. Fanatikus egybeforrottsága a művel, amelyet dirigál, szintén Mahlerre emlékeztet, aki nagy kutató és kereső volt és lelki tépettségét csak a dirigálásban tudta teljesen feloldani és harmóniába olvasztani – de mint zeneszerző sohasem tudta igazán legyőzni a démonait. Bruno Walter harmonikusabbnak, kiegyensúlyozottabbnak látszik, igaz, hogy ő nagyon régen abbahagyta a zeneszerzést és megmaradt csak karmesternek.

Legutóbbi hangversenyét Mozart *D-dúr szimfóniájával* kezdte, az úgynevezett *Haffner-szimfóniával*. Ami Bruno Waltert szinte páratlan Mozart-dirigenssé teszi, azt egy tétel meghallgatása után a laikus is meg tudja állapítani. Mozart zenekara – ez már Wagner Richárdot is őszinte bámulatra ragadta – szinte emberi hangon énekel, és ez az éneklet olyan szívből fakadó és olyan közvetlen, hogy sokszor úgy hat, mintha a hangszerek már nem is énekelnének, hanem csak beszélnének, mint az angyalok. Itt ragadja meg

Bruno Walter Mozartot. Édes és bús, vidám és szomorú, napfényes és felhős ez a zene, amely azonban nem hanyatlik soha lírai érzelmességbe, hanem drámailag eleven és majdnem tárgyilagos marad. És Bruno Walter mestere a drámai árnyalatoknak és az apró finomságoknak. Ezért tudott úgy hatni Brahms *IV. szimfóniájával* is, aki Mozart mellett vagy közvetlenül Mozart után is igen kiváló zeneszerző, s akinek a zenekara teltebb és érdekesebb, mint a régi mesteré – és mégis Brahms sem Toscanini, sem Bruno Walter értelmezésében nem válhatik tökéletes zenei élménnyé. Schumann élettragédiájának küszöbén Brahmsban látta a jövő zenéjét, sokan benne látják az utolsó, nagy klasszikus mestert, de amíg a zenei világ színpadján nem jelentek meg a teremtő erővel megáldott nagy karmesterek, Brahms nagyközönség előtt már csak azért is népszerűtlen maradt, mert homályosnak érezték. A Toscaninik és Walter Brunók eloszlatták ezt a homályt és aki legutóbb a *IV. szimfóniát* hallotta, amely Brahms művei között csúcspontot jelent, igazán nem védekezhett azzal, hogy a szimfónia homályos. Minden hangulatkép csodálatos világossággal és érthetőséggel elevenedett meg Walter Bruno keze alatt s rejtett szépségek virultak ki a zenekarban. Walter Bruno annyira beleélte magát a műbe, hogy annak formai kiválósága, imponáló fölépítettsége hiánytalanul érvényesült az előadásban.

Érdekes, hogy a kitűnő karmesterek lelkében Mozart és Wagner milyen közel vannak egymáshoz. Mozart, a kiegyensúlyozott klasszikus és Wagner a meghasonlott romantikus. Mahlernek is ez a két zeneszerző volt a leghőbb karmesteri ambíciója, s Bruno Walter ugyanígy van velük. Részben a nagy karmestereknek köszönhető, hogy Wagner zenedrámaínak egyes részletei – az összművészet és Wagner akarata ellen – hangversenydarabokká váltak. És nem lehet tagadni, hogy *A nürnbergi mesterdalnokok* előjátéka, mint Bruno Walter hangversenyének befejezése csodálatosan hatott önmagában és fölédzte előttünk a nagyszabású műnek egész belső világát. Igaz, hogy ez az előjáték önmaga is egész, de viszont a *Trisztán és Izoldából* vett részlet is kitűnően hatott színpad nélkül is. (Persze hálátlanság volna meg nem említeni, hogy a Budapesti Hangverseny Zenekar szinte hihetetlen fogékonyssággal és finomsággal alkalmazkodott a nagyszerű karmesterhez.) Mintha Wagner azon a ponton állana, hogy teljesen meg fog oszlani színpad és dobogó, színház és hangversenyterem között, ami például Verdinél egyszerűen elképzelhetetlen volna. A wagneri zenedráma – ez idő folyamán egyre világosabb és nyilvánvalóbb lett – éppen szimfonikus természeténél fogva igen alkalmas arra, hogy a hangversenyterembe is átköltözzék. Ez ugyan kettős halhatatlanság, de nagyon a Wagner-féle program ellen való, mert hiszen kijátszása az összművészetnek.

Az ember – igazán minden malícia nélkül – kénytelen fölvetni magában azt a kérdést, vajon Wagner nagy népszerűsége és kedveltsége a hangversenytermekben nem függ-e össze azzal is, hogy a hangversenyműsorok igen kitűnően adagolják a zenedráma nagymesterét, míg ellenben a színházi előadások még mindig erősen ragaszkodnak a wagneri hagyományhoz, és általában félnek a húzásoktól?

Ez a probléma a *Lohengrint* illetőleg, amely az Operaházban legutóbb vendégtenoristával került színre, már a weimari bemutatóval kezdődött, amelyet tudvalevőleg Liszt erőszakolt ki a maga rajongásával s Wagner iránt érzett mélységes barátságából. Wagner idegenben élt számkivetve, nem térhetett haza Németországba, s nagy fájdalmára még a bemutatóra sem szökhett át Svájcba, amit pedig szeretett volna megtenni. Persze Wagner első és legfőbb kívánsága az volt, hogy egy kottát se húzzanak ki a partitúrából. Liszt Ferenc, aki imádta a művet, mintha csak az ő lelkéből fakadt volna, örömmel tett eleget Wagner óhajlásának. S mi lett az eredmény, Az előadás öt óra hosszat tartott. Wagner kétségbeesett, amikor ezt megtudta, mert az ő számítása szerint a meghúzatlan *Lohengrin* nem vehet igénybe többet, mint 3 3/4 órát. Eszerint a hibás és elnyújtott tempók ötnegyed órával hosszabbították volna meg az előadást, amit majdnem lehetetlen elhinni. De akármit mondott és írt is Wagner a közönség megneveléséről, az a majdnem négy és fél órai időtartam, amelyre a mi Operaházunk *Lohengrinjére* szüksége van, túlmegegy a világvárosok legjobb zenei közönségének teherbírásán is. Egy ilyen előadást, még ha az a legszuggesztívebb is – tehát a legragyogóbb karmester kezébe van letéve –, fizikai lehetetlenség állandóan feszült figyelemmel végighallgatni. Aki az ellenkezőjét állítja: vagy képmutató, vagy olyan ember, akinek napközben semmi dolga és aki ennél fogva beülhet fél hétkor az Operaházba s tizenegy óra előtt pár perccel kimerültség nélkül távozhatik, egy zenei élmény emlékével. Betűi szerint igaz, hogy Wagnerből nem lehet húzni, de épp ily igaz, hogy muszáj húzni belőle, ha azt akarjuk, hogy ezek a zenedrámaik elérjék végső népszerűségüket, s eljussanak minden fülbe, mert hiszen Wagner ma már nem nehéz és nem homályos, csak túl hosszadalmas, s túl alapos. Az Operaház vendég-Lohengrinje eredetileg Völker lett volna, a berlini Operaház hőstenorja, aki azonban betegsége miatt kénytelen volt lemondani, úgy hogy helyette Berlin repülőgépen egy nálunk még ismeretlen svéd tenoristát küldött hozzánk, az ideális megjelenésű Eyvind Laholmot, aki alig egy próbával illeszkedett bele az előadásba. Nem ideális hőstenor, sőt nem is hőstenor, hangjában inkább a líra dominál, de szépen énekel és betölti a szerepet. Csak éppen Buriánra nem szabad gondolnunk, aki kövér volt és nem keltett külső illúziót, de aki a misztikum hazájából érkezett, az álmok birodalmában, s főképp az utolsó felvonás búcsújában épp azt hozta, ami az Operaház egyébként kitűnő, de mindvégig józan előadásából hiányzik: a Parsifallal való rokonságot, s azt a bizonyos valamit, ami Lohengrint Parsifallal Wagner lelkében is kezdettől fogva összekapcsolta.

A sok hangversenyző között a héten Busch Adolfnak és Jeanne Marie Darrénak volt legnagyobb sikere. Ez a virtuóz francia művésznő belezongorázta magát a budapesti közönség szívébe, s őt ünnepelték legjobban a Szimfonikus Zenekar hangversenyén, ahol Saint-Saëns egy zongoraversenyét adta elő. Budapesten ritkán fordul meg francia előadóművész és az a kristálytisztaság, az előadásnak az a csillogó fénye és elragadó finomsága, amely a művésznő játékát oly franciássá teszi, Budapesten már évek óta teljes diadalt arat.

## Három vendég

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1935. december 29., 30-32. oldal)

### 1. A karmester

Hol kezdődik az író vagy a művész öregkora? Verdi az emberi kor legvégső határán alkotta meg *Falstaff*át. Musset harmincéves kora előtt írta meg a legszebb munkáit. A hegedűművész korábban öregszik, mint a zongoraművész, mert a két hangszer kezelése között nagy a különbség, a zongoraművész pedig hamarabb hanyatlk, mint a karmester, bár a vezénylőpálca is nagyon fortélyos és kényes eszköz.

Weingartner Félix utolsó hangversenyén kénytelen-kelletlen ez a gondolat foglalkoztatott bennünket. A világ legelegánsabb karmestere, aki túl van a hetvenen, s aki a pálcájával mesterileg rajzolja bele a művet a zenekarba, s akinek fölényes megjelenése és hódító gesztusai még ma is ellenállhatatlanul hatnak, mint Beethoven-dirigens nem a régi többé. Vagy lehet az is, hogy mi nem vagyunk többé a régiek. Aki húsz évvel ezelőtt hallotta tőle Beethoven *V. szimfóniáj*át, érezte a karmesteri pálca bűvös erejét, ahogy mindenütt eleven forrásokat fakasztott ki a partitúrából. Weingartner, aki mint színpadi karmester inkább a könnyed vígoperákat vezényelte elsőrangúan, a hangversenyteremben imponáló Beethoven-dirigensnek bizonyult. Ő volt az igazi „klasszikus” karmester. Az *V. szimfónia* mély emberi rejtelsei az ő karmesteri pálcája nyomán tisztán sugároztak fel zenekarból, Beethoven kristálytisztá erővel zengett, a mű épületének arányai csodálatos plasztikával bontakoztak ki előttünk, és mindenkinek az volt a meggyőződése, hogy ez a nagyon termékeny, de nagyon másodrangú zeneszerző igen elsőrangú karmester.

De változnak az idők. A 20-dik században két művész fejlődött nagyot: a színházi rendező és a színházi és nem színházi karmester. Toscanini, Bruno Walter, Mengelberg, Kleiber, s még folytatni lehetne a sort, a dirigálás művészetét olyan rohamos tempóban fejlesztették tovább, amiről békésebb időkben álmodni sem lehetett és kivált Beethoven (aki a hangversenyteremben ugyanazt a szerepet tölti be, mint Shakespeare a színházban) valóságos megújhódáson ment keresztül. Olyan dirigensek, mint Toscanini, a klasszikus szépség hiánytalan megőrzése mellett a Beethovenben lakozó démont is föltárták, mert ő bennük is kísértettek, az ő lelkükben is lázadoztak azok a démonok, amelyeket meg kell fékezni, amelyeken úrrá kell lenni, hogy megszülethessék az a zengő szépség, megelevenüljön az a zenei csoda, amelynek mi Beethovent érezzük.

Hogy Weingartner minden szépséges és finom interpretációja mellett most sokkal bágyadtabban hatott a közönségre, mint azelőtt, csakis annak tulajdonítható, hogy a *IX. szimfóniá*t nem tudta Beethoven démoni távlataiba beállítani. A zenekar ma is csodálatosan zeng a keze alatt, de az ő Beethovenjéből

hiányzott ránk nézve az az elemi erő, az a legvégső és legbelső ihlet, amely tökéletes egységnek érezteti a művet. A hallgató ezúttal nagyon is el tudott merülni a részletekbe. Kivált, ahol a zenekar igazán emberi hangon szólalt meg, de Beethovennek ebben a legmonumentálisabb szimfóniájában éppen a monumentalitást nem érezhettük. Szép volt, gyönyörű volt, de nem volt megrázó. Nem éreztük azt, hogy itt az egyetemes emberiség egyik legnagyobb remekművével állunk szemben.

Mozart helyett a hősi szimfónia gyászindulóját kaptuk a tragikusan elhalt, kitűnő hangversenymesternek, a fiatal Hannover Györgynek az emlékére. Aztán Weingartner egy szimfoniettáját játszották, amely a terjedelmét illetőleg szimfóniának is bevált volna. Sajnos, méretek és minőség között nem volt meg a kellő arány. A szimfonietta igen kellemes szerzemény, amelyet egy igazi mester hangszerelt, de ebből a műből is hiányzott az átfogó erő, amely egységet tud teremteni. Weingartner az eklektikus zeneszerzők közé tartozik, akiknek fő erénye nem az eredetiség, hanem a jóítélés.

### 2. A zongoraművész

Brailovsky Sándor Chopin-estjét nagy hanggal hirdették, mintha a világ legelső Chopin-játékosáról volna szó. Pedig egy egész estét Chopinnel tölteni ki: nem veszélytelen vállalkozás. Megtehetette Paderevsky, megtehetette legutóbb Cortot, megtehetné a színekben pompázó Horowitz. Brailovsky erejét azonban meghaladta a feladat. Igaz, hogy Chopin a zongorának a költője, a zongorahatások nagy bűvésze és így még a sekélyebb zenedarabjai is hálások, ha olyan virtuóz játssza, akiből a költő sem hiányzik. Ilyen például Sauer és nem ilyen Friedmann, akiben igen kevés a romantika.

Brailovsky azonban minden virtuozitása mellett sem igazi Chopin játszó. Elragadó részletek persze nála is akadnak, de egyetlen számának sem volt igazán átütő ereje. Az *f-moll mazurka*, amelyet nemrégiben Horowitztól is hallottunk, helyenként egészen prózai és hatástalan volt, s talán itt tűnt fel leginkább, hogy Horowitz milyen ragyogóan kezeli a pedált, s milyen érdekes színárnyalatokat csal ki a zongorából. Branilovsky nem forr össze teljesen a hangszerével. Nem tudja elfelejtetni, hogy zongorázik. Hiába, az idei koncertszezon nagyon elkényeztette a budapesti közönséget.

### 3. A táncos

Jeichi Nimura, a japáni táncos egész kivételes módon érdekelt, mert a japán színjátszás és tánc évezredek művészi hagyományát sűríti össze, s a japán színészek testi kultúrájához képest az európai színjátszás néha szinte kissé dilettánsízű, a maga fölösleges, túlhalmozott és naturalisztikus mozdulataival. Ebben a várakozásomban alaposan csalódtam, mert ez a majdnem zseniális táncművész nem a japán táncművészet örököse, hanem az új európai táncművészet kezdeményezői közé tartozik, még pontosabban szólva,

folytatni próbálja azt, amit Nizsinszky az *Egy faun délutánjával* kezdett, s amit Djaghilev utolsó nagy művésze, Szergiusz Lifar igen nagy sikerrel művel Párizsban. Ezeknél a művészeknél a tánc olyan önálló, mint egy költemény, ugyanolyan eredeti, kerek és befejezett, úgyhogy az ő hitvallásuk szerint túlhaladott álláspont meglévő zenéhez komponálni táncszámot (még ha néha remekül sikerül is), mint ahogy nem szokásos és nem is kívánatos, hogy valaki meglévő zenéhez írjon verset. Legalább is a legjobb versek nem így készülnek. Nem Heine írt szöveget Schubert kottáihoz, hanem Schubert szerzett zenét Heine költeményeihez. (Néha egyszerre születik szöveg és zene, mint a népdaloknál.) A tánc mai művésze tehát aprólékosan kidolgozza a maga táncműveletét, mint a költő a maga versét, s a zeneszerző csak aztán jöhet, vagy akár ne is jöjjön, hiszen Jeichi Nimura zene nélkül is, vagy a dobnak néhány hangja mellett gyönyörű táncokat produkált. Alakja, bőre szinte európai, csak tömpe orra és szeme utal a fájára, s talán az izomrendszere, amely valóságos tükre minden érzésrendülésnek vagy lelki mozzanatnak, végül a legyezője (ez elmaradhatatlan) és a keze, amely sokszor olyan, mint egy fának a lombja, amely csodálatos könnyűséggel és ritmussal himbálódzik.

Nimurának nem minden verse jó, vagyis nem minden száma egyforma értékű. Fegyvertánca, vagy az ember harca (dobszó mellett) a mozgásművészetnek remekei. Arckifejezése, amely lelki tusákat tud összesűríteni, éppúgy mint az állásai a legszebb szobrokat idézik elénk. Kosztümjeit úgy hordja, mint kevés táncos vagy színész a világon. Partnernője egy gyönyörű alakú fiatal amerikai nő volt, Lisan Kay, aki mindent megtanult Nimurától, amit meg lehet tanulni, és ez ebben az esetben több, semmint gondolná az ember. Csak épp az a szikra hiányzott belőle, ami miatt érdemes színházba és hangversenyekre járni.

### Verdi vagy Puccini

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. január 5., 30-31. oldal)

Nietzsche, aki nagyon szerette kitapogatni a dolgokat, egy helyütt azt írja, hogy a laikus elnevezés merő ostobaság. Aki ért valamihez, arról nem lehet azt mondani, hogy laikus, aki pedig nem ért ahhoz, amiről beszél, járatlan, értetlen, érzéktelen ember, akiről kár azt mondani, hogy laikus. És Nietzsche kifakadásában van valami igazság. Az úgynevezett laikus néha jobban ért a kritikához, mint a szakember, mert a szaktudás még nem hozzáértés, még nem tehetség, néha még nem is ízlés. Nagyon nehéz itt meghúzni a határvonalat. A 18-ik században voltak igen nevezetes írók, akiknek ma már a nevét is alig ismeri valaki, s voltak úgynevezett laikusok, akik nem írtak egyebet, mint magánleveleket, ám ezek a magánlevelek

ma irodalmi értéket képviselnek, s Madame du Deffandnak, vagy Horacia Walpolenak a levelezése több kiadásban jelent meg, mint sok, ünnepeelt regény.

Ezt a kis előjáró beszédet azért kellett leírnom, mert szakemberek és laikusok messze vidéken összekaptak azon a kérdésen, hogy kettő között ki a nagyobb, ki az értékesebb. Verdi-e vagy Puccini. A legcsodálatosabb a dologban az, hogy a szakvélemény Puccinit magasan Verdi fölé helyezi, a laikus nézet szerint pedig Verdit illeti a nagyobb dicsőség. Voltak ilyen viták mindenkor és közismert dolog, hogy ki a nagyobb: Goethe vagy Schiller-kérdést Goethe azzal a rövid kijelentéssel intézte el, hogy ne vitatkozzanak a jó németek azon, ki a nagyobb kettejük közül, inkább örüljenek, hogy a jó Isten két ilyen derék fickót ajándékozott nekik.

A jelen esetben nem lehetne Goethével felelni, mert Verdivel kapcsolatban ez a kérdés mindig csak így merült föl: ki nagyobb, Verdi vagy Wagner? Arra nem volt példa, hogy Verdit és Puccinit mint versenytársakat állítsák egymással szembe. Ezt még az úgynevezett laikus sem tehetné soha, az a laikus sem, aki Wagnert nem találta elég dallamosnak, mert abban a vitában, amelyről itt szó volt, a szakembernek éppen az a kifogása Verdi ellen, ami harminc esztendővel ezelőtt bizonyos szakkörökben még divatos vélemény volt: hogy Verdi túl dallamos, annyira dallamos, hogy már triviális, annyira dallamos, hogy már csak a verkli számára való.

Hogy miért hat Verdi korábbi operái között egy-egy szám verkliszzerűen, ezt a laikus is igen könnyen megértheti. A korai Verdi és a késői Wagner között alapvető különbség (amely nem velük kezdődött, csak bennük fejlődött ki teljes erővel), hogy Wagner a drámát a zenekarba helyezi, Verdi az énekhangba. Minthogy az olasz hagyomány értelmében a zenekar igen gyakran beéri azzal az alárendelt szereppel, hogy csak aláfesti, kíséri, vagy csak hangsúlyozza az éneklésben kiviruló drámaiságot, ez a kíséret már monotóniájánál fogva könnyen verkliszzerűvé válik. De ez az is tán minden. Verdinek nagyszerűsége, monumentalitása úgyszólván az egész 19. századot átfogó zenei potenciája évtizedeken át erősödik és hatalmasodik, az ének- és zenekar végre olyan tökéletes művészi egyensúlyba helyezkedik nála, hogy az opera, mint műfaj minden eredendő színpadi képtelenségével együtt olyan gazdagságot és teljességet ér el az ő *œuvre*-jében, hogy e tekintetben még Wagnert is leveri, s egyenesen Mozart mellé állhat. Wagner első és utolsó művei között nincs akkora távolság, mint a *Traviata* és *Falstaff* között. Verdi szabadabb, természetesebb, gazdagabb és leleményesebb, mint Wagner, nincs annyira a saját dilemmájához rögzítve, mint a német mester.

De ha egymás mellé állítjuk és egy rangba helyezzük is ezt a két génuszt, annyi bizonyos, hogy velük

lezáródott az operai műfaj nagy korszaka, mint ahogy velük ér véget a 19. század, és akárhogy nézzük vagy forgatjuk is a dolgot: utánuk már csak a nagyon tehetséges és nagyon érdekes epigonok ideje következnek, s a legtöbb és a legszebb, amit Pucciniról mondhatunk, a legnagyobb és legtömöttebb koszorú, amelyet neki átnyújthatunk, az, hogy az epigonok között ő a legelső, mindenesetre a legnépszerűbb. Olaszországban a Verdi nagy korszaka után jöttek az újat akarók, akik mind különbözők voltak, de egy ponton csodálatosan megegyeztek: erős színpadiasságra törekedtek, népszerű és hatásos szövegekre pályáztak és a verizmus hatása alatt erősen visszaszorították a kórust, amelynek túltengésétől a színpadi cselekmény érdekességét és feszültségét féltették. Az operai műfajnak ezt az új fejezetét tüneményes sikerek is színezik. Mascagni a *Parasztbecsület*t olyan hódítónak bizonyult, aki egy lépéssel sem maradt el Puccini mögött, Leoncavallo viszont külső siker dolgában a *Bajazzókkal* nem maradt el Mascagni mögött. És egyrészt ezek a ragyogó kezdések hamar zátonyra futottak. A rövid lélegzetű, robbanó hatású *Parasztbecsület* a vég nélkül elnyújtott Wagner-operák után föllélegzés volt az egész világon, de Mascagni szinte durva és darabos, tarka és egyvelegszerű Puccinihoz képest, Leoncavallo közönséges és triviális, Catalani és Giordano alig tudtak keresztülhatolni az olasz határon, úgyhogy Puccini, anélkül, hogy vérbeli drámai zeneszerző, vagy igazán mély lírikus lett volna, már a harmadik operájával (s azóta is legszebb művével) a *Bohémek*kel a legelső helyre került, amelyet élete utolsó pillanatáig sikerült megtartania, ami nagy szó, kivált, ha mérlegre tesszük azt is, hogy folyton növekvő sikere és egyre fokozódó népszerűsége megérdemelt volt, bár egy pillanatil sem szabad azt hinnünk, hogy ő az operai műfajt előbbre vitte, fejlesztette, vagy új fejlődési lehetőségek útjára irányította, mert erről szó sincs nála. De mint színpadi és zenei tehetség szinte példátlan sokoldalúságot mutatott. Igaz, hogy évekig törte a fejét, de legtöbbször rá is bukkant a hatásos és sikeres szövegre, amelyet keresett; bámulatos ökonómiával dolgozott (Mascagni egyfelvonásos operája, úgy látszik, igen tanulságos volt ránézve), úgyhogy minden hosszadalmasságot elkerült műveiben.

De hol marad mindez még a *Turandot* és a *Pillangókisasszony* néhány nagyszerűségével megtoldva is (*Tosca* és főképp *A Nyugat leánya* kissé hátra maradnak, s a finom és kiegyensúlyozott zeneszerzőt nem a legvonzóbb formájában mutatják), Verdi kolosszális *œuvre*-jéből, amely felhág legmagasabb drámai csúcsokra, s amely a szerelmi lírát a *Traviatától Aidáig* és *Otellóig* a legszélesebb skálára hangolja és A mantuai herceg könnyelműségétől kezdve a felkorbácsolt szenvedélyig minden érzésnek hangot ad.

Verdi egy század – Puccini egy tehetség, Verdi monumentum – Puccini miniatűr. Verdi a zenei humor végső beteljesülése a színpadon (*Falstaff*-fal), Puccini a *commedia dell'arte* elragadó komikuma (*Gianni Schicchi*). Puccini kitűnő a kicsik, Verdi feltűnő a nagyok között. Verdi maga a zenés dráma, Puccini legjobb esetben a zenés színpad. Verdi egy kultúrával átszőtt rengeteg – Puccini egy természeti szépség-

gekben gazdag park. Verdi nemcsak őserő, hanem ő is egyúttal – Puccini nem ő, csak utód és örökös. Tehetséges utód és a szerencsés örökös.

Ennek a vitának az eldöntéséhez igazán nem kell eredetiség vagy szakértelem. A két zeneszerző alakja tisztán és félreismerhetetlenül rajzolódik le a világ közönségének aktív tudatában. Szeretik, sőt imádják Puccinit, de mindenki tudja, hogy nem azok közül való, akit a pogány görögök istenné vagy félisten-né léptettek volna elő. De épp így tudja mindenki arról a másikról, az olasz parasztfiúról, hogy az ókor görögjei templomot építettek volna neki és úgy imádták volna, mert azok közé tartozik, akik senkihez sem hasonlítanak s akiket Isten különös megbízatással küld le a földre az emberek közé, hogy a maguk módján hirdessék az ígét...

### Schubert és az énekesnő

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. január 12., 30-32. oldal)

### A szegény ifjú a gazdag városban

Volt egyszer egy szegény ifjú, nem az érzelmes regényben, ahol milliomos nőt kapott feleségül, hanem a gazdag városban, ahol 31 éves korában jóformán éhen halt. A szegény ifjú neve Schubert Ferenc volt, a gazdag város pedig a híres Kaiserstadt volt, amelyről azt zengte világgá a nóta, hogy nincs párja a nagy világon. És nem azért volt gazdag, mert benne van ott a leggazdagabb császár, s ott költötték el pénzüket a magyar arisztokraták, hanem mert ott éltek a legszegényebb zenészek, akik olyan zenei örökséget hagytak rája, amilyennel ma sem dicsekedhetik egyetlen város sem az egész világon. Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven – aki után annyi pénz sem maradt, amiből el lehetett volna őket temetni – ezek azok a zenei krózosok, akik mindenüket Bécsre testálták. Az osztrák tartományokban volt az a földrajzi pont, ahol Észak és Dél, germánság és latinság a leghibátlanabb egyensúlyba kerültek. Itt volt az ő szerelmi találkozójuk a zene szentséges jegyében. A legszebb muzsikának Ausztria volt a televényföldje és Bécs a nevelő iskolája. Az osztrákok mindenben epigonok voltak, de a zenében legelsőrangút produkáltak, ezt nem lehet elvenni tőlük, ha még oly hamisan beszéltek velünk négyszáz esztendőn keresztül.

Sokszor olvassuk, hogy a szegénység megbénítja, elnémítja a tehetséget, hogy a kenyérért való küzdelemben a zseni nem tudja kiadni, amit a lelkében hordoz. Schubert maga állhatatos, makacs, idült szegénysége alatt állandóan ontotta magából a dalt, a zenét, a melódiát, a harmóniákat. Olyan volt, mint

a tündérmesék fia, ha alkotni kezdett, megrázta magát és a szegénység szürke és kopott köntöse lehullott róla, ő pedig ott állott aranyban, bíborban, tündöklőn, mint az örökkévalóság és a halhatatlanság szépséges gényusa.

### A kék virág

A kék virág (*Die blaue Blume*) – ez a kifejezés Novalisak, a híres német romantikusnak egy regényében bukkant fel először, mint az életből való kivágyódásnak a szimbóluma, s a regényből, amelyet ma már senki sem ismer, senki sem olvas, megmaradt mint élő jelszó, amelyet a romantikus művész azóta a gomblyukában hordoz. Schubert az első igazi romantikus dalköltő, annak dacára, hogy a zene már önmagában is romantikus művészet, mert hiszen a zenében sohasem a valóság a fontos (a programzene nem első-, csak másodkézből való muzsika), hanem az érzés, a zene nem az igazi, élő világot utánozza, hanem hangot és életet ad annak, ami csak a lélekben születik és ott hal meg, ami az én zárt világát tükrözi nem a kézzelfogható valóságot. És mégsem minden zene romantikus. Írtak gyönyörű dalokat Schubert előtt is, de romantikus dalt egyet sem, mert Schubert előtt a dalok művészi áriák és *ariosók* voltak, kialakult, szabályos formák, nem egyszer miniatűr szonáták, amelyek akár közeledtek a népdalhoz, akár eltávolodtak tőle, nem a romantikus életérzést fejezték ki, a Schuberttel minden megváltozott. A dalszövegeket, akár Goethétől, akár Müllertől valók voltak, tehát akár a legnagyobbtól, akár a legszerényebbtől, úgy élte át a saját lelkében, olyan viharosan és olyan vágyakozással, olyan szűziesen és olyan színesen, olyan tűzzel és olyan titáni erővel, olyan egyénien és újszerűen, mintha ő előtte soha senki sem szerzett volna dalokat, így lett ő annak igazi megteremtője, amit még a franciák sem tudnak más szóval kifejezni, mint hogy: *Lied*. A *Lied* a romantikus, a schuberti dal, amelynek háttérét és atmoszféráját a szintén átteremtett kíséret adja meg. Az énekhang itt a romantikus, emberi lélek, a zongorakíséret a romantikus természet, háttér, környezet, a múlt, az emlék – sokszor a megnevezhetetlen, amely mégis ugyanazt mondja, mint az ének.

Schubertnél lett a dalszöveg először ugyanaz, mint a legnagyobb színésznél a drámai szöveg: ürügy, alkalom, adottság arra, hogy új műremek szülessék, amelyben megmaradt az eredeti anyag is, a szöveg, de zengő csoda lett belőle, új egység, új élmény, új kreáció.

### Az örökkévalóság vándormadara

Schubert úgyszólván minden zenei területen, minden zenei műfajban kitűnőt alkotott. Mint szimfonikus, mint kamarazeneszerző, mint a zongorának újszerű kihasználója, s majdnem bizonyos, hogyha fiatalon meg nem hal, a színpadon is meghódította volna – s nem úgy, mint a *Három a kislánnyal*, ahol dalai mint betétek is kiállották a végső, a legnagyobb próbát, s még a deszkáról is elemi erővel hatottak. De viszont

meg kell vallani, hogy még a zenekarra és zongorára írt művekben is Schubert ott a legerősebb és legelragadóbb, ahol dalolni kezd. Az ő hatszáz dala az örökkévalóság vándormadár serege, mely az idő boltjain keresztül suhogó szárnyakkal és zengő torokkal vonul az idők végezetéig, s visszhangzik tőlük az egész világ. És milyen csodálatos – egyben mily romantikus dolog! Schubert két nagy dalciklusa, a *Szép molnárné* és a *Téli utazás*, mind a kettő az élet vándorának dalait fűzte a soha el nem hervadó csokorba. Schubert a vándorló molnáregény, aki a patakkal együtt halad a virágok között, míg bele nem szédül a vízbe, hogy örökre megpihenjen, s ő a *Téli utazás* tragikus vándora, aki megfoghatatlan sejtelmek és rejtelmek ezüst szemfedőjét szövi a maga számára ezüstcsengésű dalokból, mintha azt érezné, hogy neki folyton dalolnia kell, mert a régi példabeszéd szerint az ifjú emberre lesben áll a Halál, aki az öreget a küszöbön várja. Fiatalon ment el az élet édesszavú vándora, de a dalai, mint az örökkévalóság vándormadara, mindig fejünk felett keringenek és zengenek a levegőben. A szegény ifjú, aki a gazdag városban A kék virágról álmodott, tovább is itt dalol mi közöttünk, akik ennek a dúsgazdag koldusnak boldog és nevető örökösei lettünk.

### A magyar énekesnő

Mindezt pedig azért kellett elmondani, mert a múlt héten a Zeneakadémiában vagy húsz Schubert-dalt adott elő egy magyar énekesnő, akinek a Schubert-produkciójáért külön lap jár a magyar előadóművészet történetében. Régóta éneklő már Schubertet Basilides Mária, s időközben hangjának fényére rálehel az idő, amely igen kegyetlen úr és mester – és mindenütt rombolni akar. Talán éppen azért, mert van egy terület, amelyhez nem tud hozzáférni, és ez az emberi lélek, a gényusz, amely szárnyalni is tud az Idővel és nem engedelmeskedik a napi parancsoknak. Amikor Duse megöszült, nem festette meg a haját a színpadra, mert az a meggyőződés élt benne, hogy neki a festék nem adhat semmit, hogy az ő művészete túl van minden mázon és látszaton, az időtlenség örökifjúsága az övé – a többivel pedig nem törődik, ő nem versenyez az amerikai színpadok görljeivel –, az ő országa a tiszta művészet, ahol lélek közvetít lelket a léleknek.

Basilides Mária múlt heti hangversenye Schubert-ünnep volt a szó legnemesebb és legvalódibb értelmében. Ez a magyar énekesnő, aki folyton tanult, küzdött, dolgozott, viaskodott, odáig jutott fel Schubert interpretálásában, ahol már a legnagyobb nevek csillognak. Odáig jutott, hogy a legkönnyebb dal mélységeket éreztet, s a legmélyebb dalok isteni könnyedséggel hatnak. Odáig jutott, ahol a fájdalom és az öröm is már szépségben oldódik fel, abban a szépségben, amely könnyes vagy harmatos, s amelyben egy kis világ tükröződik. Mert minden schuberti dal egy külön kis világ, amelyet mindig újra fedez fel a hallgató, ha az előadó igazán át tudja fogni lélekkel a szerzőt. A *Ständchen* a legelcsépeltebb közhely, több mint ötven éve ismerem, hallottam x-szer zongorán és gitáron, férftól és nőtől, szólóban és kórusban,

s amikor Basilides Mária elénekelt, Schubertnek ez a dala olyan új és friss volt megint, mint amikor a mester leírta, évtizedek rágyülemlett konvencionalizmusa úgy omlott le róla, mint egy elviselt köpeny, a szerelem hívó szava egyszerre olyan édes és ellenállhatatlan lett megint, mint amikor először csendült föl a világban, zenére és szépségre szomjazó emberek hallatára.

Azok a művészek, akiknek már fiatakorukban homlokukra van jegyezve a Halál bélyege – bizonyság rá a mi Petőfink is –, sokszor a legboldogabb pillanatok teli kelyhéből szívják az elmúlás keserű mérgét. Megvan ez Schubertben is, ez ad távlatot a legkisebb és legvidámabb dalnak, a fénynek és árnyéknak csodálatos találkozása és összefonódása jelentkezik az ilyen emberek alkotásaiban, s ez az, amire a legkevesebb előadóművész tud rájönni. Basilides Mária e legkevesebbek közül való. A közönség, amely szokatlan melegséggel és odaadással ünnepelte, egész estén át érezte, hogy olyan élményben van része, amelyre még sokáig fog visszagondolni, s amelyért el nem múló hálával tartozik.

### Új magyar vonósnégyes

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. január 12., 32. oldal)

Végh Sándor, Szervánszky Péter, Koromzay Dénes, Palotai Vilmos az új magyar vonósnégyes, amely II. bérleti kamaraestjét a Zeneművészeti Főiskola nagytermében tartotta, Dohnányi Ernő közreműködésével. A műsor Haydn *d-moll vonósnégyesét*, Dohnányi *e-moll zongorakvintettjét* és Schubert *a-moll kvartettjét* ölelte fel. Fiatal és szimpatikus vállalkozás ez, amelynek azonban érnie kell. Az ideális vonósnégyes tagjai tulajdonképpen négyes ikrek, akik nem születnek, hanem szinte aszketikus önmegtagadás árán nőnek össze ikrekké a közös és kitartó munka fehéřizzásában. Következő hangversenyükön Bartók és Debussy szerepel (közben Beethoven is), akkor egész lelki alkatuk világosabban fog kibontakozni a hallgatók előtt.

### Szöktetés a szerályból

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. január 19., 22-24. oldal)

Huszonhárom évvel ezelőtt mutatta be az Operaház Mozart vígoperáját, s a bemutatót nagy izgalom előzte meg, mert a *Szöktetés* valamikor a Nemzeti és Opera közös gazdálkodása idején megbukott, ám-bár Ozmint Ney Dávid énekelt, Constanzt pedig a világhírű Wilt Mária, az „elefánt, aki egy pacsirtát nyelt el” – ahogy mondták róla.

Az operaházi bemutatonak rendkívüli sikere volt, de meg kell vallani, hogy az egész előadás szerencsés csillag alatt született meg. Sándor Erzsí a hideg C-dúr ária koloratúráival szédületes vihart keltett a nézőtérén, Székelyhidy igazi ábrándos és lelkes fiatal amorozó volt, aki Kernerrel hónapokig tanulta Belmonte áriáit, s már az első számával bemelegítette a nézőteret. Hajdúné, az ideális Pamina, az eredetileg Buttykayné Kosáry Emmynek szánt Blondét a leghibátlanabb Mozart-stílussal elevenítette meg, Gábor József a legfinomabb és legfürgébb színpadi Arlecchino volt Pedrillo szerepében, s ráadásul jött az est nagy meglepetése, Venczell Béla Ozmin szerepében ugrott ki mint bassz-buffo, s akinek ekkor sikerült először spontán komikus alakot teremteni a szerepéből.

Ritka szerencsecsillag ragyogott ez előadás fölött, amely arról is nevezetes maradt, hogy a második felvonást befejező kvartettből nem kevesebb, mint negyvenhat próbát tartottak, amire sem azelőtt, sem azóta nem igen akadt példa. Még azt is fel kell említeni, hogy Kerner István, a kitűnő klasszikus karnagy talán soha ennyi szeretetet és odaadást nem pazarolt egy műre, annyira szívügyévé vált a *Szöktetés*, hogy a kvartett zenei kidolgozásai aprólékosság és finomság dolgában párját ritkította az egész világon.

Huszonhárom év nagy idő, s az egykori szereplők már régóta nincsenek színpadon. A nagyszerű Sándor Erzsí sajnos ritkán énekel, Venczell Béla majdnem teljesen nyugalomba vonult, Hajdúné szintén, Kerner és Gábor elmentek – s az Operaház a *Szöktetés* föllevenítésével nemcsak kötelességet teljesített, hanem ismét elsőrendű munkát végzett. Hogy mennyire tisztában volt a feladat értékével és nehézségével, legjobban az bizonyítja, hogy a zenei betanítás felelősségteljes munkáját a kiváló Kleiberre bízta, aki alaposan foglalkozott az énekesekkel, sőt a rendezés munkájába is beleszólott, s igazán egységes és művészi alapon építette fel az új előadást, amelynek zenekara ezer színben csillog és ragyog, csupa elevenség és feszültség a változatos tempóktól, s már a nyitány mesteri kidolgozásával megkap és elragad mindenkit.

Ha a különbséget akarjuk megállapítani a régi és új előadás között, talán azt kell mondanunk, hogy a régi erősen rokokó-török ízlésű volt, a 18-ik század játéktílusaiából indult ki, amelyet Mozart az olaszoktól tanult (akire maga hivatkozik is mindenütt), az egész régi előadás a második felvonás zárókvartettjére volt kilovagolva, éppen azért, mert magában a darab akciójában itt nagy törés van, amelyet a régi előadás leplezni igyekezett. A nagy kvartett – amely ebben az ékszerben az igazi drágakő – rossz helyen van és akciótlan, amit már Mozart is érezett. Nem finálé, csak *ensemble*, és mégis befejez egy felvonást. Annyira primitív módon van belehelyezve a darabba, hogy – miután Ozmin le van itatva – a négy szerelmesnek itt tulajdonképpen nem énekelnie kellene, hanem ezt a kedvező félórát felhasználniuk a szökésre. Mi persze csak örülhetünk a szövegíró kezdetlegességének, mert módot nyújtott Mozartnak arra, hogy megkomponálja az egyetemes zeneirodalom egyik legszebb, mindenesetre legsugárzóbb együttesét, amely az ifjú szerelem örök lexikonja, sőt örök bibliája. Zsörtölődéssel kezdődik és himnusszal végződik, úgy, ahogy csak Shakespeare és Mozart tudott nyilatkozni a szerelemről. A régi beállítás a 18-ik századbeli eleven olasz játéktílus alapján itt akcióteremtő munkát végzett, az új alakítja ki a művet, sokkal másképpen romantikusabb módon, inkább áthajolva a 19-ik századba. A keret is romantikusabb, mint volt a régi. Oláh Gusztáv igazi mestere a hangulatos díszleteknek és valóságos keleti álmod varázsolt az Operaház színpadára. Ezek a díszletek levegősek, sejtelmesek, romantikusak, ellentétben a régiekkel, amelyek a játékoságot, a rokokót, a *Singspielt* hangsúlyozták, sokat adtak a kor valóságából és jóval kevesebbet stilizáltak.

De Oláh díszletei tökéletesen egybevágunk Kleiber zenei felfogásával és kidolgozásával, amely szintén romantikusabb egy fokkal, mint a Kerneré, s minden sugárzása és bája mellett kevesebbet ad abból a humorból, amelynek a *commedia dell'arte* volt a szülőanyja. Rékai rendezése is a romantikusabb hanghoz és jelleghez simul, kevesebb részlettel dolgozik, a leitatási jelenetet is inkább sommásan intézi el, mint fokozatosan fejlődő részletekkel, s így természetesen az énekesek is, bár néha többet mozognak, általában kevesebbet játszanak, mint a bemutató szereplői. A régi előadás Ozminja, Venczell Béla burleszk és groteszk volt egyúttal (amire Mozart kifejezetten céloz egyik levelében), valóságos hőscincér, kedélyes szörnyeteg, valóság és egyben mese, amiben persze segítségére volt hangjának az a bizonyos érdessége, amely komolyabb szerepeiben nem is vált előnyére. Székely Mihályt már csodálatos zengésű, mindjárt a szíveket érintő basszusa is távol tartja attól a komikumtól, amelyben Ozmin alakja végleg kiteljesedik. Orosz Júlia mint Blonde egy csöppet sem angolos, ami persze nem baj, de kár, hogy a mozgása nyugtalan, túl szapora, s minduntalan csípőre teszi a két kezét, ami a *Rip van Winkl*-ben még érthető, de itt nem helyénvaló. Ozminnal szemben a kis nőnek nagyon civilizált európai lénynek kell feltűnnie. Osváth Júlia Constanza szerepében – meglepetés. Aki mint kezdő énekesnő ebben a virtuóz és parádés szerepben ennyit produkál, attól sokat lehet várni, mihelyt fölszabadul. A nagyária alatt egyelőre állandóan ijedt arcot mutat, de lehet-e ezen csodálkozni?

Inkább azon csodálkozunk, hogy a túl nehéz feladattal szemben ennyire megállotta a helyét. Rösler Endre igen finom és muzikális énekes, de Belmontében több a bensőség, hangjában több az édesség. Reméljük, hogy a következő előadásokon Rösler is, Laurisin is teljes formájukban fognak kibontakozni. Laurisinban ugyanis több humor van, mint amennyit ezúttal mutatott, s lehet, hogy még nem érezte magát eléggé biztosnak Pedrillo szerepében, aki bohóc is, de egyúttal több a bohócnál.

Egyáltalában kíváncsi vagyok, hogy az Operaháznak ez a magas színvonalat jelentő előadása, amely a lelkiismeretes próbák eredményeivel tovább gazdagodjon, fejlődjék, hiszen Mozart minden operaháznak ambíciója, álma és dicsősége. Nemsokára százötven éves lesz a *Szöktetés*. Mozart 25 éves korában írta mint boldog vőlegény, aki szinten megszöktette a menyasszonyát, s maga is megszökött a salzburgi megalázó szolgai állapotból, úgy hogy ez az ő első operája, ahol a régi mesébe és a megszokott színpadi alakokba beleszövődnek az egyéni élménynek eleven szálai, amelyeket örök időkre megaranyozott Mozart fiatalsága. Minden zeneszerző volt valamikor fiatal, de az ifjúság szentséges zamatát, anyagi édességét, testi, lelki sugárzását soha senki nem tudta úgy kifejezni, mint Shakespeare és Mozart. Az ő fiatal szerelmeseik – a szerelem igazi halhatatlanjai s az ifjúság nemtői itt, a földön.

A kitűnő Kleiber egyik újítása a *Szöktetés* reprízén az volt, hogy az utolsó két kép közé iktatott *Alla Turcát* (a szépséges *A-dúr szonáta* harmadik tételét) elhagyta, művészi finnyasságból, mert a hangszerelést – természetesen – nem Mozart végezte, hanem egy Herbeck nevű bécsi karmester, aki – ugyancsak természetesen – nem volt se Mozart, se Haydn, még Strauss János sem. De vajon a színházban indokolt-e ez a kényesség? Mozart *Requiem*-je sem teljesen tőle való, s Puccini *Turandot*-ját sem lehetne adni, ha ott végeznők be az előadást, ahol Puccini a maga munkáját abbahagyta. Arra sem hivatkozom, hogy ez a ragyogó kis induló remek előzene volt, mely kellemes módon megrövidítette a szünetet, annyival is inkább, mert a közönség minden alkalommal megismételtette. Én csak egy körülményre hivatkozom, arra, hogy ez a beiktatás Mahler Gusztáv ötlete volt, pedig Mahler harminc esztendővel ezelőtt a legnagyobb Mozart-dirigensnek tartották, aki a *Don Juant* a bécsi operaházban olyan előadásban hozta ki, amelyhez foghatót azóta sem láttunk.

Mi hát sajnáljuk az *Alla Turcát*, de azért tiszta szívből gyönyörködtünk Kleiber dirigálásában, mert ezt a karmestert látni is tiszta gyönyörűség. Benne él Mozartban, s minden karmesteri mozdulásából olyan odaadás és átélés beszél, hogy csak meghatottsággal lehet rája gondolni.

### A másik német

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. január 19., 24. oldal)

Furtwängler ma Budapesten oly népszerű, hogy a Városi Színház óriási nézőtere zsúfolásig megtelt az ő hangversenyére. Pedig a műsor suta volt egy kissé. Két nagy Schumann (a *Manfréd-nyitány* és egy szimfónia) sok egy estére, úgyhogy Beethoven *VII. szimfóniájára* már kissé kimerül a közönség. Az est fénypontja a *Manfréd-nyitány* volt, amely csakis akkor hálás és hatásos, ha egy igazán nagyszerű karmester oly tökéletesen tudja érezni a kompozíció tragikus fülledtségét és fojtottságát és romantikus rejtelmességét, mint Furtwängler, aki nem mindig egyenletes, de mindig hatásos, nem mindig meggyőző, de mindig lelki mélységekből hozza fel a pálcáját. Sokan vitakoztak a felett, ki dirigálja tökéletesebben Beethoven *VII. szimfóniáját*, Furtwängler-e, vagy Toscanini. Én azt hiszem, kár minden összehasonlításért. Furtwängler néha tragikusabb a szimfóniában, de Toscanini mindig sugárzóbb és világosabb. Furtwängler pesszimiztikusabbnak érzi Beethovent, ez lelki alkat és nem karmesteri pálca, vagy vezénylési technika kérdése. Tény azonban, hogy Beethoven, ha járt is az örvények szélén, sohasem szédült beléjük, ura maradt a helyzetnek, s Toscanini felfogásában inkább ez a Beethoven bontakozik ki előttünk. De a budapesti közönség rendkívüli érdeklődése Furtwängler iránt igazán indokolt. A legérdekesebb karmesterek közül való, akik ma a világot járják – csak azt reméljük, hogy legközelebb jobban fogják összeállítani a műsorát.

### Az ezüsthangú rózsa és A végzet hatalma

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. január 26., 30-31. oldal)

Kleiber Erik, a nagyszerű karmester a *Szöktetés a szerályból* után Strauss Richárd *Rózsalovagjával* is bemutatkozott az Operaházban, s talán még nagyobb karmesternek láttuk őt, mint a *Szöktetésben*, pedig ezúttal sokkal kevesebb próbával kellett beélnie, úgyhogy a színpadi beállításra és kidolgozásra nem is fordíthatott gondot. De a zenekarban és a zenekarral csodát művelt. Strauss nagyon távol esik Mozarttól, de mégis, *A rózsalovagot* tekintve nemcsak Mozart után következik, de kissé tőle is jön, sőt belőle. *A rózsalovag* nem tagadhatja le, hogy a *Figaro házassága* nélkül, a kis Cherubin nélkül (akit mindig nadrágba bújtatott énekesnő játszik) sohasem jött volna a világra. *A rózsalovag* szülőotthona ott van azok között a rózsabokrok között, amelyek Almaviva gróf kertjében nyíltak ki, és Strauss Richárd soha

életében nem írt le szebb taktusokat, mint amelyekben hangot ad a Hofmannsthal szövegében oly döntő szerepet játszó ezüstrózsának. Nyugodt lélekkel el lehet mondani, hogy talán az egész zeneirodalomban egy szál virág sincsen, amely szebben muzsikálna, mint Strauss Richárd ezüstrózsája.

Ha Strausst személyes hajlandósága nem sodorta volna ki Mozart felé, a Hofmannsthal szövege egyenes útmutatás, sőt felhívás volt arra, hogy keresse a nyomokat, amelyek Mozart tündérkertjébe visznek. A darab Mária Terézia korában játszik, tehát majdnem egy időben a *Figaro* komédiájával. Ochs von Lerchenau, a basszushangú buffo Casanova és Goldoni korából lépett a Hofmannsthal komédiájába, s még az újszerűnek látszó marsallné, az ifjú szerelem után sóvárgó asszony (aki ezzel akarja lassítani hervadásának tempóját), unokahúga a szép Rosinának, akit Almaviva gróf feleségül vesz, utóbb elhanyagol – és aki nem riad vissza egy kis flörttől Cherubinnal, a gróf apródjával. S maga a Rózsalovag, amint már céloztam rá, a szép és ifjú apród, akit csak széphangú és széplábú énekesnők ábrázolhatnak, igazán nem más, mint Cherubin – egy, illetve két huszadik századbeli művész szemén keresztül nézve. De Hofmannsthal sajnos nem érte be Mozarttal és Beaumarchais-vel. Neki Goldoni is kellett, aki a burleszk epizódalakok egész tömegével népesítette be a színpadot, neki Casanova is kellett, aki ennek az édesen romlott és nemcsak élni vágyó, de élni tudó kornak az atmoszféráját olyan csodálatosan sűrítette össze az *Emlékirataiban*, amelyek egyénileg lehetnek hazugok, de mint korfestés az igazság teljét adják. S mindennek a tetejébe még a telhetetlen Hofmannsthalnak Bécs is kellett, a maga külön, intim világával, és kellett a bécsi valcer is, úgy, hogy ez a szövegkönyv némely elragadó kedves jelenete ellenére is ugyancsak kemény próbára tette a zeneszerzőt.

Ha Strauss Richárdból mint operaszerzőből megmarad valami a kései jövő számára, az csak *A rózsalovag* lesz, amelyben ez a súlyos germán zenész csakugyan visszatálalt a mozarti bájhoz, az életnek lebegő szépségéhez – és ahol szárazzá vagy unalmassá válik a zeneszerző, nem ő tehet róla, hanem a szövegíró, akinek minden sorát túlságosan komolyan vette. Pedig nemcsak felesleges sorok, felesleges jelenetek is hemzsegnek ebben a részegítő levegőjű, édes darabban, ahol az unalom szürke és lomha felhői oly gyakran zárják el a szép kilátást. Strauss sohasem bánt oly megértőn az énekes hangokkal, mint itt, sehol sem ontotta úgy a zenei ötleteket, mint itt, sohasem tudott úgy az operahallgatók füléhez, ami még sokkal többet jelent: a szívéhez hozzáférni, mint ebben az alkotásában. Ha olyan pedáns lett volna a szövegírójával szemben, mint annak idején Verdi, aki minden jelenetet megfontolt, megrágott, szétboncolt, minden szót meglátolt, mielőtt kottára tette volna: *A rózsalovag* salaktalan remekmű lehetne, és nem az a vegyes műalkotás, amelyben a szépségekhez sokszor apró sivatagokon kell átvágnunk magunkat. Strauss megzenésített mindent, azt is, amit csak prózában lehet elmondani, s az ilyen megzenésítésből minden zsenialitás mellett sem lesz soha zene.

De mégis, az Operaház fölüjítása, azt hiszem, véglegesen igazolta, hogy ez az opera, amelynek kerek huszonöt évvel ezelőtt volt a bemutatója (Drezdában adták először, 1911. január 26-án), a Wagner–Verdi utáni egész operairodalom egyik legrepresentatívabb és legmaradandóbb terméke. Nem a hibák döntik el egy mű értékét, hanem életrevaló erényei. A marsallné alakja – a hervadó szerelem csudálatos hangjai az első felvonás végén – az élmény igazságával és a művészet szépségével teljes, és Báthy Anna a szerepet finoman és meggyőzőn énekli, ahogy a bemutató óta (ott Sebeők Sári szintén tökéletes illúziót keltett) alig énekelt valaki. Szende Ochs von Lerchenauja az intelligencia és muzikalitás diadala volt, amióta csak ezt a szerepet énekli, amely azonban – mint telivér buffo-szerep – különleges hangot, és különleges alakot igényel. Mennél formátlanabb ez az Ochs, annál zeneibbé válik az alakja, épp a kontraszt erejénél fogva.

*A rózsalovagtól* gyönyörűség búcsúzni, mert az opera végén (pedig a III. felvonás nem is mindig ízléses), de mondom, a végén van egy tercett, három női hangból szöve – amelyet Octavian, a marsallné s a kis Sophie énekelnek –, és ez a tercett a szépségek koronája. A szép zene hatását mindig a laikusok fejezték ki a legjobban, amikor a nagyon szép éneklésről azt mondták: Mintha angyalok zengenének. Hát ez a tercett olyan! És olyan üde, mint volt huszonöt évvel ezelőtt és épp oly üde lesz, olyan angyali és olyan szépséges, amikor mi már nem leszünk, akik a huszonötödik évfordulón olyan gyönyörűséggel hallgattuk.

De most jut eszembe, hogy én nemcsak az ezüstcsengésű rózsáról akartam beszélni, hanem *A végzet hatalmáról* is, amelyről eddig egy árva, szó sem esett. A dolog úgy áll, hogy az Operaházban néha igen hosszúak a felvonásközök – és itt is volt egy felvonásköz, amely húsz percnél tovább tartott. És én a rádiót beállítottam Milánóra, ahol a Teatro Realeban éppen *A végzet hatalmát* adták Verditől, igen pazar előadásban. Huszonöt percig hallgattam ezt a fűtött, robbanó, ízig-vérig drámai muzsikát, s folyton arra kellett gondolnom, hogy Verdi mennyire maga alá gyűrte a szövegíró, s mindenütt csak annyit hagyott meg a szavaikból, hogy a zenének anyaga legyen, amelyben kiélhesse magát. Így került el operájában a holt pontokat, s itt van a germán és a latin, a német és az olasz operának alapvető különbsége. Az olasz zeneszerző semmit sem óhajt megmagyarázni. Neki csak annyi szó kell, hogy a zenéből ki lehessen találni az értelmet, s így az ő zenedrámája minden zökkenő nélkül jut el a célhoz.

## Félszázad fénylő csúcán

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. január 26., 31-32. oldal)

Az Országos Liszt Társaság a Liszt esztendőbe kapcsolódva, érdekes hangversenyt adott. A Budapesti Hangversenyzenekar, amelyet gróf Gravica Gilbert vezényelt, Liszt egyik dédunokája, először *Amit a hegyen hallani* című szimfonikus költeményt játszotta, melyet Liszt Hugo Victor egyik költeményéhez írt. Valljuk meg újra, a tiszta programzene, amelyet a romantikus zeneszerzők megvalósítottak, új irodalommal sokszorosan beoltott zene, amelyhez mindig tudnom kell, hogy mi volt a költő gondolata: nem százszázalékos zene és nem is kelt soha teljes hatást, legföljebb akkor, ha a zene megfeledez az irodalomról és önmagára eszmélve csakis önmagával törődik. A tiszta programzenét szintén az est másik szimfonikus költeménye szimbolizálja, a *Mazeppa*, ahol egy embert a paripa hátára kötnek és ez három napon vágat vele árkon-bokron keresztül. A programzene az a szerencsétlen *Mazeppa*, aki az irodalom paripájának a lovára csatolva félig elalél és szépségeit csak részben tárhatja föl.

Liszt *A-dúr hangversenye*, amelynek zongorarészét a 74 éves Sauer Emil játszotta, már egészen más hatással volt reánk. Ez a mű csupa életteljesség, elragadóan eleven és modern zene és Sauer Emil általános meglepetést keltett a közönségnél, amely zsúfolásig megtöltötte a Vigadó termét s amelyben nagy számmal volt képviselve a fiatalság. Sauer azután apróbb Liszt-szerzeményeket adott elő, a *Valse publié*-t, egy számot a *Consolations*-ból, amely erősen emlékeztet Schumannra (Lisztnek a kis kompozíciói sokszor állnak közel a legromantikusabb zeneszerzőhöz), s előadta még a *XII. rapszódia*t. Akik nem hallották Sauert, amikor félszázaddal ezelőtt berobbant Budapestig mint a legcsillogóbb és legköltőibb Chopin-játékos, akik nem hallották később, elmélyülésének nagyszerű éveiben, akik csak most hallották, mint aggastyánt, tehát közömbösen néztek rá és kegyelet nélkül, azokat is elbűvölte ez a végső finomságig leszűrődött játék. Sauer ma is Bösendorferen játszott, a hangszer nem is volt egészen kifogástalan, a fortékat ködök borították s nem az előadó mester gyöngeségéből – és a hatás rendkívüli volt. Sauer oroszlánsörénye, amely mostan, félszázad csúcán, mint ezüst hajkoszorú fogja körül a középen kopasz fejét, ma is úgy hat, mint egykor régen. Amikor az indulat sűrű pontjain megrázza fejét, mintha egy sziklafalat akarna áttörni, mindenki érzi, hogy a belső ritmus magával ragadó ereje sodorja ezt a művészt, akinek a tekintete állandóan a billentyűkre van szegezve, mintha minden pillanatban a titkukat akarná kitépni. És kitépi a zongora lelkét. Mert csupa lélek volt ezen a hangversenyen és hibátlanul pezsgő és gyöngyöző – a virtuozitásig. Félszázad fénylő csúcsáról nézhetett le a közönségre, amely éppen olyan áhítattal és bámulattal nézett fel rája, mint egykor. Lisztnek ez a tanítványa – az utolsó a nagyok között és ma is mester – csak leszűrtebb, kristályosabb, levegősebb a játéka, mint volt a múltban. Viharosan

ünnepelték, mindenki sajnálta, hogy egy félreértés következtében három esztendeig nem játszott Budapesten, és mindenki, aki ott volt, reméli, hogy Sauernek nem ez volt a búcsúja Budapesttől.

### **Rienzi**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. február 2., 30-32. oldal)

A *Rienzi* ugyan színre került már valamikor régen a Nemzeti Színházban, amikor még az operai műfajnak nem volt külön hajléka, de ki emlékszik erre? Egy-két előadás után lekerült a műsorról, s félszázadnak kellett eltelnie, amíg Wagnernek ez az első műve újra színpadot kapott Budapesten. Voltaképpen azt kellene mondanunk, hogy annyi hiábavaló modern kísérlet helyett hálás dolog lett volna, ha a *Rienzit* a M. Kir. Operaház mutatja be újra, s kiegészíti vele a maga Wagner-műsorát. Hogy ezt mégsem mondjuk, illetve, hogy mégsem ezt mondjuk, annak perdöntő oka van. Az Operaháznak jelenleg nincs magyar tenoristája, aki a címszerepet teljes hatással énekelhetné, s ilyen körülmények között csakugyan nem érdemes vállalni a költséget, munkát, fáradságot, amelyet ennek a nagyszabású műnek a betanulása megkövetel. Bemutatót adni külföldi tenoristával – ez nem méltó az Operaházhoz, viszont a Városi Színház, amely csak alkalmilag rendez operaelőadásokat, bátran megengedheti magának a külföldi tenorista luxusát. Már maga az a tény, hogy egy ilyen bonyolult operának az előadására vállalkozik, hálát érdemel mindazok részéről, akik a komoly zene iránt érdeklődnek, s akiknek sohasem volt alkalmuk Wagner Richárd ez első művét hallaniok.

Szigorú történeti igazság szerint a *Rienzi* nem első műve Wagnernek, de már majdnem száz esztendő óta ezen a néven szerepel, s nem változtat a dolgon, hogy írt ő előzőleg egy *Tündérek* című operát, sőt egy shakespeare-i vígjátékot is feldolgozott operának. De ezek csak mint ifjúkori kísérletek jönnek számba, amelyeket igazán betemetett az idő homokja – a Wagner-művek sorozatát a *Rienzi* nyitja meg, az utolsó néptribun, s érdekes és szerfözlött jellemző Wagner egész működésére, sőt pályafutására, hogy amit a *Rienzitől* kezdve írt, minden egyes munkája állandóan megmaradt a színpadon. Sokat vitatkoztak mindegyiken, de egyiknek a vitalitását sem lehetett tagadni vagy kétségbe vonni. Wagner minden egyes zenedrámája problematikus volt a kortársak szemében, de egyetlen munkája sem volt problematikus olyan értelemben, hogy el fog avulni, s ilyenformán csakugyan jogosult volt az az önérzetes, sőt büszke szólam, hogy amit ő csinál, az a jövő zenéje. A jelent igen nehéz volt térdre kényszeríteni – a jövő önként hódolt meg Wagnernak.

A *Rienzinek*, mint Wagner első operájának rendkívüli érdekessége, hogy még teljesen a múlt zenéje, s a nagy kiállításos opera hagyományaiban gyökerezik. A *Rienzinek* párja *A zsidónő* és a *Hugenották*, ha valaki fáradságot vesz magának, még a szövegben is megtalálja ugyanazokat az elemeket, amelyekből Halévy és Meyerbeer szőtték össze az ő nagystílű, látványos, történelmi dalművüket, amelyben a máglyától kezdve a mágiáig, a tragédiától a táncig mindent meg lehet találni, ami kedves egy operahabitué szívének.

Wagner az ő *Rienzijét* azzal a határozott céllal és szándékkal írta meg, hogy versenyre kelhessen a fönt említett nagy sikerű és jól kereső zeneszerzőkkel, s evégből – amit később már sohasem tett meg – nemzetközi tárgyat választott. Bulwer népszerű és eseményekkel túlszúfolt regényéből szerkesztette össze a maga szövegkönyvét. Heroikus, hősies, látványos, nagyszabású operát akart írni, amely színre kerülhessen Párizsban, s épp ezért annyi balettet is tömött bele, amennyit csak a párizsi tutti-imádók követeltek. A *Rienzivel* Wagner anti-wagneriánus operát alkotott, amellyel a sikert, az érvényesülést akarta kiharcolni maga számára, s így az eszközökben sem volt válogatós. A *Rienzi* a leghatalmasabb operai vegyestál, a revütől a tragédiáig megvan benne minden, amit annak a kornak nem éppen finnyás ízlése kifejlesztett a színpadon.

És mégis, nincs az a zseni, aki le tudja győzni és meg tudja tagadni önmagát. Wagner, aki már lelkében hordozta *A bolygó hollandit* és a későbbi zenedrámák nemes csírait és motívumait, hiába próbált megalkudni a közízléssel, a napi divattal, a szokványos operával – ahol nem kezdő és kezdetleges, ott végzetesen elárulja magát. Hiába majmolja a *Rienzi* az olasz gesztusokat, hiába bukkannak föl az olasz operai indulók, a döntő pontokon, kivált az utolsó felvonásokban, s legkivált a nagyszerű imajelenetben egy újszerű tehetség bontja ki szárnyait hatalmas lendüléssel, mégpedig egy igazi drámai tehetség, aki némely helyütt már itt is túlmegegy Meyerbeeren. Vannak ebben az első operában recitativók, amelyek szinte megdöbbenően idézik fülünkbe a későbbi Wagnert.

Legkezdetlegesebb ebben a *Rienziben* maga a szöveg. Igaz, hogy regényből még drámát is nehéz kiemelni, hát még operaszöveget. A szövegnek sorsdöntő hibái vannak. Jelenetezése olyan laza, önkényes és zavaros, hogy az ember önkénytelenül a *Hunyadi Lászlóra* gondol, amely szintén a kezdetlegességek halmaza. Az ember legtöbbször nem tudja, miért megy ki egy személy a színpadról, s miért jön be a másik. A színhelyek a legzavarosabbak, s igazán dicséret illeti meg dr. Erhardt német rendezőt, hogy a Városi Színház aránylag szűk színpadán a színhelyek kérdését, s az elő nem írt, de annál szükségesebb változásokat nemcsak elfogadhatóan, hanem ügyesen oldotta meg. Meglehetős világosságot teremtett a szövegben, amelyet a mi véleményünk szerint gyökeresen kellene átdolgozni ahhoz, hogy a *Rienzi* végleg megállhassa a helyét az operai műsorban, ami zenei értékeinél fogva feltétlenül megilleti. Nem olyan csillogó zene ez,

mint Meyerbeeré, de be kell ismernünk, hogy őszintébb, valódiabb, mélyrehatóbb, mint a *Hugenották* és így tartósabb életre is számíthat, föltéve, hogy a szöveg kérdését radikálisan meg fogják oldani.

Dicséretet érdemel a *Rienzi* zenei betanítása is, nemcsak ami a zenekart, hanem a kórusokat is illeti. Ezek nem egy helyütt elragadóan szépek, és a Városi Színház karszemélyzete ezúttal éppúgy kitett magáért, mint a zenekar, amelyet Márkus Dezső vezényelt, felvonásról felvonásra emelkedő hatással.

A magánszereplők között nemcsak sorrend, hanem minőség szerint is a címszereplőt kell elsősorban említenünk, Hans Rockstroh berlini tenoristát, aki ezt a külső és belső terjedelménél fogva egyaránt súlyos és hatalmas szerepet kifogástalan művészettel énekelte és az utolsó felvonás imajelenetében (amely drámai kifejezés tekintetében egyenesen Muszorgszkij *Borisz Godunovát* juttatta eszünkbe) nagyot nőtt a közönség előtt, amely dörgő tapssal jutalmazta. Ez a tenorista először is azzal kelt feltűnést, hogy nem tenorista a szó megszokott, útszéli értelmében. Színpadi kiállása, minden gesztusa magából a szerepből fakad, s nem azt a tucát, jól ismert és elcsépelte mozdulatot hozza, amely a jóízű nézőt már csak idegesíti. Igazi Wagner-énekes, akiben zene és szöveg harmonikusan egészíti ki egymást, deklamációja erős és hatásos, mert belső fundamentuma az énekes nyugodtsága, ami viszont csak a biztosságból ered. Határozott karakterképet ad Rienziről, ami nagy szó, mert hiszen utaltunk arra, hogy éppen e tekintetben nem lehet nagyon támaszkodni a szövegre. Nyugodtsága és nemes attitűdje gyakran Burián Károlyra emlékeztet, az ideális Wagner-tenoristára, aki mindig tudta, hogy mit akart Wagner, és tudta azt is, hogyan kell megvalósítani a szerző akaratát.

A dicséretet ki lehet terjeszteni Takács Klementinre is, annyival inkább, mert Iréne a darabban a leghálátlanabb szerep. Ezzel a szerelmes lánnyal Wagner oly mostohán bánt, hogy az énekesnő meleg, magas és megható szopránját leginkább az együttesekben élvezhették, amikor igazán erővel lebegett a legnagyobb szárnyaló magasságokban.

Nagy nehézsége a *Rienzinek* Adriano szerepe, amelyet mezzoszopránra írt, mert Meyerbeer példájára meg akarta mutatni, hogy tud ő olyan nadrágszerepet írni, amelyet senki. Szó sincs róla, a szerep hálás, csakhogy nem elég hozzá a nadrág, olyan énekesnőt kíván, aki nadrágban egy 20-22 éves arisztokrata ifjú illúzióját képes kelteni és vizuális szempontból is igazi párja lehet Irénének. Már most az a Lilian Reinau nevű, egyébként széphangú és iskolázott, magyar születésű énekesnő, akit szintén Németországból hoztak ide a *Rienzi* bemutatójához, nadrágban úgy fest, mint a *Faust*beli Siebel, vagy Cherubin a *Figaro házasságából*, s így Takács Klementin kiforrott alakja mellett legfeljebb azt hihettük róla, hogy unokaöccse, nem pedig lángoló szerelmese Irénének. Ezt a hiányt persze nem lehet kiparizni, sőt az az eset áll be, hogy az est folyamán

egyre érezhetőbbé válik, annyival is inkább, mert Adriano szinte egyenrangú szerep Rienzivel, s minden, amit tesz a darabban, határozottságra és férfiaságra vall. Maga az énekesnő is úgy látszik érezte, hogy félszeg helyzetben van, s ez még az éneklésben is gátolta, amely nem volt mindig kifogástalanul tiszta.

A *Rienzi* sikere, s bármely operaműsorban való végleges megmaradása három tényezőtől függ. Első a szöveg modernizálása. Hiába, a fiatal Wagner még nem volt olyan jó szövegíró mint Meyerbeer és Halévy szállítója, a minden hájjal megkent Scribe, aki igazán tudta, hogy mitől döglök a légy, s akinek operaszövegei bármily sekélyek is, olyan színpadismerettel készültek, főképp olyan ökonómiával, amelyet ma sem lehet lebecsülni vagy lekicsinyelni. A másik két tényező: Rienzi és Adriano. Ez a két szerep maga az opera, maga a siker. Németországban már arra is gondoltak, hogy Adriano szerepében komolyan fogják venni a nadrágot, amely úgyszólván csak koncesszió volt Wagner részéről az akkori közönség kedvéért, s baritonistára osztják a mezzoszoprán szerepet. De győzött a kegyelet szempontja, Adriano megmaradt a maga eredeti keretei között, ami nem csak nálunk, hanem egész bizonyosan Németországban is jelentékenyen megnehezíti a *Rienzi* sikeres kiosztását. Jó Adriano csakis az az énekesnő lehet, aki egyúttal kitűnő Fidelio, de vajon hol találni ilyet?

És mégis jó és okos dolog volt előadni ezt az operát. Wagner utolsó operáját, a *Parsifalt* is valamikor a Városi Színház mutatta be, s így csak a saját hagyományát követte, amikor bemutatta az első Wagnert is. De azt hisszük, a Rienzi-ügy aktái ezzel nincsenek lezárva. A mű a Városi Színház előadásában hatásosnak és életképesnek bizonyult, majdnem száz esztendővel a megírása után (Wagner 1838-ban fogott hozzá, 1840-ben fejezte be), s így hozzátartozik azokhoz a feladatokhoz, amelyeknek végső megoldása mégis csak a M. Kir. Operaház hivatása. Mihelyt az Operaháznak olyan tenoristája lesz, aki játékban és énekben meg tudja valósítani Rienzi alakját, amely alig könnyebb feladat, mint a nehézségéről ismert Trisztán, érdemes lesz foglalkoznia ezzel az operával, amely mindent összevéve talán nem oly wagneri még mint akár *A bolygó hollandi*, de gazdag a drámai és zenei értékeivel és hatásaival az állandó műsorban minden valószínűség szerint jelentékenyebb szerepet fog játszani *A bolygó hollandinál*. Nem lehet elbúcsúzni a *Rienzitől* annak a ténynek a megállapítása nélkül, hogy Wagner egyik erős hajlama hogy megmutatkozik már ebben az első operában. A férfi- és női szerepek dolgában Wagner körülbelül Shakespeare mellé sorozható: darabjaikban legtöbbször a férfi játssza a főszerepet. Tannhäuser, Lohengrin, Trisztán, Siegfried, Parsifal, Wotan, Hans Sachs – mellettük a nők mindig csak másodsorban jönnek számba. Wagnernél még jellemzőbb ez a vonás, mint Shakespeare-nél, merthogy – ismert dolog – az Erzsébet-korabeli angol színpadon férfiak játszották a női szerepeket, így az írók lehetőleg kerültek a nők túlságos szerepeltetését. De Wagnernél nem forgott fenn ez az akadály, nála belső ösztönből fakad, hogy a drámák középpontja a férfi – és a sorozat már *Rienzivel* kezdődik.

Filharmóniai hangverseny

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. február 2., 32. oldal)

A műsor a 19-ik század jegyében állott. Brahms *II. zongoraversenye*, s Liszt Ferenc *Dante-szimfóniája* igazán kitöltenek egy hangversenyt. Bevezetőül Siklós Albert egy rövid rondóját játszották, egy kellemes és élénk zeneművet, amelynek érdekes hangszerelése még külön hatást is biztosít.

Brahms zongoraversenyének szólóját ezúttal Ney Elly játszotta, a kiváló berlini zongoraművésznő, azzal a nagyszerű biztossággal és rendkívüli precizitással, amelyet a nagy klasszikusoknak ez a 19-ik századbeli epigonja megkíván. Goethe ugyan azt írta valamikor, hogy az is szép dolog, ha valaki Homérosznak epigonja lehet. Valószínűleg arra gondolt, hogy ahol igen nagy az örökség, ott az utód még mindig jól járhat. Sajnos, a művészetben mégsem így áll a dolog. A Haydn–Mozart–Beethoven triász a zenekari költészetnek, szimfóniának, zongoraversenynek, hegedűversenynek egyetlen, páratlan, nagyszerű korszaka, amely azonban Beethovennel annyira lezáródik, hogy itt nemigen van mit örökölni. A 19-ik század a klasszikus zene területéről átlép a romantikus életérzésnek új és külön birodalmába, szinte azt kell mondanunk, hogy a műfajok megváltoznak, más értelmet nyernek, ahogy a 19-ik századnak a drámája is megváltozik, úgyhogy lehetetlenség volt folytatni azt, amit a 18-ik század művelt, produkált és befejezett. A legmerészebb Beethoven szimfónia is (amely már teljes erővel rázza a régi börtönrácsot és újat akar az egyéniség jogán) még mindig egységes hatást tesz, a részletek mind egybeforrtak, tökéletes, szerves egészet alkotnak, és a mai hallgatót is lenyűgözi ez a tökéletes zártság, amely szervesen nőtt ki a maga korából, bárhogy túlnőtt is a maga korán.

És Brahms nagy zenekari kompozícióival itt kezdődnek a bajok. Akármilyen tehetségesek, nem nőttek össze, csak a részleteket halljuk, nem az egészet. A részletek gyakran szépek, érdekesek, főképpen hangulatosak, de nem forrnak össze bennünk egységes zenei élménnyé. Beethoven minden egyes szimfóniája úgy él az emlékezetünkben, mint a személyes jóismerősünk, minden jellemző vonásukkal és teljesen kihangsúlyozott egységes karakterükkel – Brahmsban mindez már hiányzik. Szakemberek, sznobok és specialisták egészen külön örömeiket találhatják benne, de aminthogy saját kora is kissé idegenül állt vele szemben s nem tudta őt felszívni a vérébe, a mai közönségnek ugyanez az érzése, amikor őt hallja és nem tud felmelegedni iránta még akkor sem, amikor annyi megértéssel dirigálják, mint Dohnányi Ernő, s oly nemesen játsszák, mint Ney Elly és a Filharmonikusok zenekara.

Liszt *Dante-szimfóniája*, amely már a 19-ik század romantikus lelki alkatából született, közelebb áll hozzánk és mindig örömet halljuk, de azért itt is elragadóbbak a részletek, mint az egész koncepció. Inteligencia dolgában Liszthez fogható zenész talán sohasem élt a világon. A legmagasabbrendű irodalmi alkotások teljesen felszívódtak benne, vérévé váltak, s legfőbb ambíciója abban nyilatkozott meg, hogy ezeket átvigye a zene birodalmába. De az irodalom a zenének sem tett jót, mint ahogy nem tett jót a festészetnek sem, s ezért is faustibb Beethoven *V. szimfóniája*, mint Liszt *Faust-szimfóniája*. A nagy magyar mester úttörő és korszakos jelentőségéből ez nem von le semmit, s boldogan látjuk az idén, hogy Liszt mint zeneszerző milyen nagy lépésekkel halad előre a népszerűség útján.

Zongorahangversenyek

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. február 16., 28-29. oldal)

Amióta gramofon van és rádió, tagadhatatlan, hogy a műkedvelő zongorázás alkonyát éljük. A zongorának mindössze annyi kárpótlás jutott, hogy belekerült azokba a kicsiny, sőt legkisebb zenekarokba is, amelyek a dzsesszt ápolják és művelik, de férjhez menendő kisasszonyok már nem zongoráznak, hanem sportolnak. Bernard Shaw a *Tanner John házasságában* még a férjfogás egyik eszközének tartotta, ha a kisasszony zongorázott. De azóta leforgott harminc keserves esztendő, ma jóformán csak azok tanulnak zongorázni, akik hivatást éreznek magukban ehhez a hangszerhez, és az ember szinte hajlandó volna azt hinni, hogy ma kevesebb a zongoraművész, mint volt azokban a boldog békeidőkben, amikor a zongorázás még a műveltség oklevelének is számított, amikor valamiféle magasabbrendűségét jelentett, úgyhogy a házmasterkisasszonyoknak is állandó és élénk ambíciójuk volt, hogy zongorázzanak.

De aki ezt hiszi, téved. A zongoraművészek száma egyáltalában nem csökkent, kivált minálunk, akik igazán aránytalan arányszámban szállítják a nagyvilágnak a zongoravirtuózokat. Az utolsó napok zongorahangversenyei a német Elly Ney és az angol Clifford Carson mellett két magyar zongoraművészt szólítottak megint a dobogóra, Bartók Bélát, akinek Liszt-játékaról a múlt héten számoltunk be, és Dohnányi Ernőt, aki ezúttal csak Beethoven-szonátákat játszott és szokás szerint igen nagy közönséget vonzott a Zeneművészeti Főiskola nagytermébe.

Dohnányi már a világháború előtt nevezetes Beethoven-játszó volt a zongorán, s ilyenek ismerték el még az osztrák kritikusok is, akik pedig Beethoven dolgában nem ismernek tréfát. Ezt a régi Dohnányit,

aki még nem is olyan régen megvolt: a fiatalság és a költészet avatta kivételes Beethoven-játszóvá, vagy talán a fiatalság költészete. Bensőséges és erős átélése mellett volt az ő Beethoven-játékában valami könnyűség és grácia, amely bizonyos szonátáknak egészen csodálatos szépséget és bájt adott.

A mai Dohnányi más. Mintha csak a lényegét, legmélyebb lelkét akarná kitépni a szonátáknak, mintha le akarna hatolni a forrásig, a titokforrásig, mert hiszen a Beethoveneknek, a Shakespeare-eknek, Dosztojevszkijnek titkuk van, amelyet már megsejteni is nagy dolog, s így, ha Dohnányi azelőtt is inkább kerülte, mint kereste a virtuóz hatásokat, ma egyáltalában keveset ad a részletekre, a kompozíció legmélyére akar leszállani, s mint a bűvár, belerejtőzik egy elszigetelő lelki ruhába, s csak az érdekli, ami odalenn van a mélyben. Ennek persze megvannak a maga veszedelmei: a szólamok könnyen veszítenek az egyszerűségükből s ha mélyebbé válnak, néha nem oly maguktól értetődőek.

De kétségtelen, hogy az a stádium, amelybe Dohnányi most jutott el az ő Beethoven-interpretálásában, izgatón érdekes és bizonyosan sok nagyszerű meglepetést tartogat még a mi számunkra. Csak egy igazi és ihletett művésztől telik az ilyen fejlődés, amelynek okát nem lehet és nem szabad a gyarapodó évek számában keresni. Az ilyen fejlődésnek mélységes, lelki okai vannak, összefügg ez egy belső gyarapodással és gazdagodással, amely lehetségessé teszi, hogy éveken át játszott és begyakorolt zeneművek egyszerre csak mintha minden elsüllyedt volna körülöttük, teljesen új színben állanak a művész előtt, új feladatot rónak rája, amelyet most már megváltozott eszközökkel iparkodik megoldani.

Hogy a régi Dohnányi nem tűnt el végkép, azt csodálatos módon bizonyította be a művész Beethoven egy apróságának (*Albumblatt an Elise*) előadásával. Nagy művészek keze alatt a zongora igazán sokféle módon tud megszólalni, néha fuvolává vagy orgonává, néha egész zenekarrá változik át, s egyik meglepetésből a másikba ragad bennünket. De mihez hasonlítsuk ezt a sokszor hálátlannak mondott hangszert, amikor Dohnányi ezt a Beethoven-féle lírai strófát játssza rajta? Eolhárának, amelyet a szellő penget s melynek lehelletszerű könnyűsége könnyfakasztóan szép és finom. A zongora itt elveszti a testsúlyát, a matériáját, ha nem nézünk oda, elhinni is alig tudjuk, hogy itt zongorán játszik valaki, s nem valami eddig ismeretlen és föl nem fedezett hangszeren, amely a lelki hullámozás alig megfogható árnyalatainak tud hangot adni?

Érdekes volt Dohnányi előtt pár nappal Elly Neynek, a híres német zongoraművésznőnek hangversenyét hallani, aki Bach-hal kezdte, Händellel folytatta, Beethovennel megkoronázta és Schumann-nal befejezte a műsorát.

A műsor remek volt s a művésznő kitűnő – erőteljesség, világosság, plasztika, dinamika –, mindez bőségesen megvolt a játékában. Azt a régi német verset juttatta eszünkbe az óriás leányról, néha pedig az

az érzésünk volt, hogy maga Brünnhilda szállt le a lováról, s leült a zongora mellé. Bachban és Händelben, ahol a formák erősen dominálnak és sokat pótolnak, ez a nagyszerű biztosság szinte imponálóan hat a hallgatóra, de amikor Schumann *Gyermekvilágára* (*Kinderszenen*) került a sor, egyszerre szétfoslott minden varázs és mintha csak hályog hullt volna le a szemünkről, ezt a kitűnő művészasszonyt „*gediegen*”-nek, szolidnak, prózainak láttuk, s egész idő alatt azt éreztük, hogy nem lett volna szabad hozzányúlania Schumann-nak ezekhez az apróságaihoz. Schumann az a csodálatos, romantikus költő, aki annál nagyobb, mennél kisebb formákban fejezi ki magát. Igazi hangszere – éppúgy, mint Chopiné – a zongora. A zongorában rejlő intim szépségeket, a mindennapi élet apró dolgaiban lappangó romantikát soha senki nem szabadította fel olyan biztos és könnyű kézzel, mint Schumann, akit – Petőfihez hasonlóan – a legboldogabb és legharmonikusabb családi életből taszított ki a Végzet a szörnyű megsemmisülésbe.

A kis zongora-vallomások nagy poétája Schumann, s mint ilyen, élni fog, amíg csak muzsikálni fognak az emberek, pedig kerek nyolcvan esztendő telt el a halála óta, ami már igaz próbája a halhatatlanságnak. Wieck Klárának, a híres zongoraművésznőnek (akit csak hosszadalmas kálváriajárás után vehetett feleségül, akiben a hitves nem volt kisebb a művésznőnél), azt írja egyik levelében: „*Utolsó leveledben valami »jó helyecskéről« beszélsz, hogy ott szeretnél látni engem; – nem kívánok én magamnak jobb helyecskét, mint egy zongorát – és hogy te légy mellettem.*”

Egy zongorába van zárva Schumann világa, s ennek a világnak talán legpoétikusabb része a *Gyermekvilág*. Dohnányi valamikor játszotta ezeket az apró jeleneteket, olyan költői beleérzéssel, hogy – Dickens-re kellett gondolnunk – a gyermekvilágnak egy másik nagy költőjére. Érdekes, hogy Elly Ney nő létére milyen idegenül áll ezzel a világgal szemben. Nem mint költői üzenetek szállnak el a keze alól ezek a bűbajos jelenetek, hanem mint prózai beszámolók. Mintha a háztartási könyvet zongorázta volna. Tökéletes volt technikailag, szóval hibátlan előadás volt, de a hibátlanság nem minden, sőt itt éppen annak a tanúi voltunk, hogy mennyi maradhat ki abból, ami hibátlan. A negatív erények nagyon tiszteletreméltóak lehetnek, de a művészet nem sok hasznukat veszi. Emlékezetünk visszaszáll a múltba majdnem félszázaddal, s eszünkbe jut d’Albertnek, a nagy Beethoven-játszónak és nőfogyasztónak első felesége, Carreno Teréz, a spanyol zongoraművész, akinek billentyűvérese szintén olyan volt, mint egy férfiatlétaté. Erőteljességben alig vetekedhetett vele férfiművész, de a gyöngéd érzések területében könnyen verték őt még azok is, akik nem voltak legelsőrangúak.

Ebből is látni, hogy milyen paradox a művészet. Soha Ellen Ney annyi lírát és gyöngédséget nem tudna kihozni a zongorából, mint Dohnányi Ernő.

**Az Azra mint opera**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1936. február 23., 16-19. oldal)

Évekkel ezelőtt a szép emlékezetű Kamaraszínházban került színre Szép Ernőnek *Azra* című keleti színjátéka, szabadon kiszöve és csillogón kibontva Heine híres verséből, amely Rubinstein zenéjével még ma is fölcsendül a hangversenytermekben. A mesejátéknak rendkívüli sikere volt. Százhuszszor lehetett adni egy darabot, amely egy költő lelkéből volt egy darab, de nem túlságosan színdarab, hiszen inkább lírai szépségekben és lélektani finomságokban volt pazar, mint feszült drámai helyzetekben. És az volt benne, hogy annyi nő után, akit a szíve ölt meg a színpadon, itt egy rabszolgává alacsonyított mélyszemű, ábrándos meseherceg halt bele a szerelembe.

A hercegnő Bajor Gizi volt, maga az élő, drámai feszültség Salomének egy szimpatikus ezeregyéjszaka-beli unokatestvére, az Azra, aki meghal, ha szeret. Uray Tivadar volt, halvány, karcsú, szinte álomszerű jelenség s a Kalifa Sugár Károly, nagymestere annak a groteskségnek, amelyen mulat a néző, hogy a következő pillanatban már megdermedjen tőle rémületében. Ez a trió hatalmas eszköze volt a sikernek.

Hogy *Azra* most új és pazarabb köntösben lép elénk mint opera,<sup>92</sup> ez szinte magától értetődő dolog. Ez a szöveg sóvárgott a zene után, s a kitűnő Lányi Viktor, aki a librettót csinálta meg Zádor Jenő számára, annyira meg volt bűvölve a szöveg lírájától és költői szépségétől, hogy szinte túl alázatos hűséggel ragaszkodott a szcenáriumhoz, aminek eredménye az lett, hogy a Bécsben élő magyar zeneszerző, akit igen előnyösen ismernek idehaza, az első két felvonásban túlnyomóan hangulatokkal dolgozik s hangulatokkal pályázik a közönség tetszésére, kimondhatjuk mindjárt, hogy teljes sikerrel. Zádor Jenő igazi mestere a hangulat-keltésnek nemcsak azért, mert van mondanivalója, hanem mert a mondanivalóját olyan zenekari nyelven közli velünk, amelynek nem lehet ellenállni. Néha eszünkbe jut ugyan Puccini, máskor meg Strauss Richárd, de ezek a futó reminiscenciák épp oly gyorsan tűnnek el, mint ahogy fölbukkantak, ez a zenekari nyelv mégiscsak eredeti, a harmadik felvonás előjátékában nagyszerű ívelést vesz, s az egész harmadik felvonáson keresztül drámailag is oly magas, hogy a cselekmény dolgában legszegényebb felvonás zenedrámai szempontból a leghatásosabbá válik. A zeneszerző sehol sem bocsátkozik le magas nivójáról, keletiessége sem a szokott csapáson halad, megvet minden olcsó külsőséget, sohasem erőlteti az orientális színezetet s mégis megadja zenéjének még ezt a hitelességét is, – kár, hogy a szituációk miatt kevés alkalma van arra, hogy behízelgő, vagy éppen ígéző lehessen. (Az első felvonás végső duettjében ez is megvan.)

<sup>92</sup> Zádor Jenő kilenc előadást megért művét 1936. február 15-én mutatta be az Operaház.

Az Operaház bemutatója tehát mindenestre öröndetes és följegyzésre méltó esemény. Ha legalább két új magyar operát hozhatna ki egy évadban, – (és ez nem múlik a zeneszerzők hiányán) – hivatásának csúcására jutna. Az előadást nagy gonddal készítették elő, zeneileg éppúgy, mint színpadilag. A fiatal Ferencsik János biztos kézzel uralkodott a zenekaron, amely gazdagon és színesen adta vissza a szerzőt, a karok egy része finoman hangzott. Kivált a külső kórusok erős atmoszférát hoztak a színpadi cselekménybe. Rékai András rendező aprólékosan dolgozott ki minden jelenetet.

A szereposztás zeneileg igen jó. Rösler finoman, szépen, bensőséggel éneklí a boldogtalan Azrát. Dobay Livia hangja friss és üde, könnyű és csengő, bár Leila jósağa és drámaisága hiányzik belőle, s kár is volna ezt a tehetséges, sokat ígérő kezdőt drámai feladatokkal terhelni. Palló Imre szépen éneklő és ideális megjelenésű mese princ, de színpadi szempontból itt válik elégtelenné a szereposztás. Amikor a II. felvonás végén Leila két percen keresztül azt játssza meg, mennyire utálja Arslánt és a rosszul és előnytelenül felöltöztetett Mahomethez fordul, akinek a külseje nem vág össze a szereppel, a közönség nagyot néz és nem érti a dolgot. Ha legalább a baritonistát csúnyának és öregnek vették volna, akihez a Kalifa érdekből akarja hozzáerőltetni a leányát, megmenthető lett volna az illúzió – míg így épp a második felvonásra alaposan próbára teszi a darab hihetőségét.

A régi operaszerzők annyira tisztában voltak ezzel a dologgal, hogy egy-egy opera fő- vagy hösszerepét nem tenorra írták, és megfordítva, tenorista számára írták az olyan vén ember szerepét, mint Eleázár a *Zsidónő*ben. És miért? Mert a párizsi Opera tenorja, Nourrit, egyike volt a legnagyobb színészeknek. De Thomas *Hamlet*et bariton szerepnek írta meg s Mozart is a *Don Juan*ját. Az Operaháznak van egy énekes: Svéd Sándor, akinek a hangjában igazán benne él az Azra. Rösler egyike a legkitűnőbb és legmuzikálisabb énekeseknek, – zenei kultúrája szinte kivételes és némely szerepében kivételes öröm őt hallgatni – de énekes és színész csak azt ismételhethet, amit Lucifer mond az Úrnak *Az ember tragédiájában*: „*Nem adhatok mást, mint mi lényegem*”. A magyar opera ügye nagy ügy, de ne felejtjük el, hogy az opera nemcsak zenei ügy, hanem egyúttal színházi produkció, amely nem vonható ki az illúzió parancsai alól.

### Három zongorista

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1936. március 1., 26-27. oldal)

Magyarország igazán gazdagon elláthatná az egész világot zongora- és hegedűvirtuózokkal. Igaz, hogy az „egész világ” még most is meglehetősen tájékozatlan a mi művészeti kincseink körül. Nincs egy hete, hogy Szigeti József,<sup>93</sup> aki a világ hegedűművészei között igazán a legkiválóbbak egyike, Párizsban hangversenyezett, s a *Comœdia* 94 szó szerint ezeket írta róla: „Szigeti úr igen nagy művész, aki hatalmas sikert aratott. Játéka azonban klasszikus, pedig az ember egy olyan művésztől, akinek Ausztria a hazája, több indulatot és temperamentumot várna, hiszen Ausztria egyúttal a cigányok hazája.”

Őszintén szólva, megállott szívemben a vér, amikor idáig jutottam. A *Színházi Élet* (bár csak hetilap és nem napilap) körülbelül azt a szerepet játssza nálunk, amelyet a *Comœdia* tölt be Párizsban, – de ilyesmi még sohasem történt vele. A nagy francia színházi szaklap épp úgy összetéveszti Magyarországot Ausztriával, mint a világháború előtt csinálta, amikor még érthetőbb és menthetőbb volt az ilyen tévedés.

De az ember azt hihetné, – naivitásában – hogy ha már minket nem ismernek, legalább a dédelgetett Ausztria felől jobban vannak tájékozva. De nem, a *Comœdia* az Úr 1936-ik esztendejében egész komolyan azt hiszi és hirdeti, hogy Ausztria a cigányok hazája? Vajon mit szól ehhez az ausztriai szomszéd?!

A hazai zongoraművészek közül, akik tömött sorokban vonulnak fel pár hét óta, Fischer Annie-t, Ungár Imrét<sup>95</sup> és Stefániai Imrét hallottuk. Három egyéniség, akik teljesen különböznek egymástól, mintha nem is ennek a kis országnak a gyermekei volnának. Párizsban a *Comœdia* valószínűleg ő bennük is hiába keresné az úgynevezett cigányvért, mert, bár egyiküket sem lehet megvádolni azzal, hogy nincs bennük „temperamentum”, de az is bizonyos, hogy mindhármukban dominál a zenei kultúra, amely nagyon nehezen férne össze azzal a vadsággal és zabolátlansággal, amelyet még művelt külföldiek is – mint a példa mutatja – igen gyakran temperamentumnak neveznek s mint köteles egzotikumot, elvárnak minden művésztől, aki egy kissé kelet felől jön, – mondjuk Ausztriából.

<sup>93</sup> Szigeti (született Faktor) József (1892–1973), világhírű magyar származású hegedűművész, 1913-tól Svájcban, illetve az USA-ban élt.

<sup>94</sup> 1907 és 1914, majd 1919 és 1937 között megjelenő francia kulturális napilap.

<sup>95</sup> Ungár Imre (1919–1972), világtalan zongoraművész és pedagógus.

Fischer Annie azok közül a csodagyerekek közül való, akik lassanként maguk mögött hagyják a gyermeket, maguk mögött hagyják a csodát, de beletanulnak, belefejlődnek, belenőnek abba a művészetbe, amely teljesen a felnőttké. Fischer Annie-ban egyetlen vonás maradt meg abból az időből, amikor még csodagyermek volt: lámpaláz nélkül való teljes nyugodtsága, amely sokszor igen nagy művészekből is hiányzik. A gyermeknek általában nincs lámpaláza. A gyermekszínészek és egyéb művészek néha valósággal megdöbbennek az embert, annyira nem drukkolnak. Nincs bennük semmi gátlás, mert nincsenek tisztában azzal, hogy mekkora felelősség van rajtuk. Bátorságuk szinte határtalan, és sokszor biztonságnak látszik. De amikor felnőnek s rájönnek arra, hogy mily nehéz az, amit csinálnak, rajtuk is erőt vesz a lámpaláz. Legalább is ez a szabály. Fischer Annie szerencsés kivétel. Amint leül a hangszerre mellé, nyugalma valósággal földéri a hallgatót. És ennek nagy része van abban, hogy legutóbb olyan elragadóan, olyan meggyőző színekkel játszott Mozartot. Éppen Mozart az a zeneszerző, akit nem lehet gátlásokkal vagy lámpalázzal játszani. Mozartot sem a betegség, sem a szegénység, sem a küzdelem, sem hálátlan helyzete a világban nem tudta igazán lesújtani. Ő maga volt a zene, amely mindig az élet fölött lebegett, – mint egy igazibb, szebb valóság, – és a zene az egyetlen művészet, amely olyan légvárat teremt, hogy lakni is lehet bennük. Ezt oldotta meg Mozart. Egy ilyen zenéből épített várban lakott, ahova beléphetett minden szomorúság és szenvedés, minden nyomorúság és fájdalom, – de csak is akkor, ha előbb levetette magáról a földi sarat és szennyet. Mozart zenei világa valóságos és élő, de őrangyala a szépség. Aki Mozartot játssza, hiába rejti a saját, privát izgalmát a zenei szerző indulatai és szenvedélyei alá: itt rögtön kiderül minden. Hogy Fischer Annie igazi mozarti módon játssza Mozartot, – ez olyan eredmény és siker, amelyet büszkén könyvelhet el a maga javára.

Stefániai Imre, aki ebben az évben szinte kizárólag Liszt kompozícióinak szentelte magát, a virtuózok iskolájából való s nagyszerűen tanulta ki ezt az iskolát. Sok lírát vagy lágyságot nem szabad keresnünk benne, mert akkor csalódás ér bennünket, amelyért nem a művész felelős. Ő feltétlen ura hangszerének, és a legnagyobb dicséret, amelyet mondani lehet róla, hogy sohasem él vissza a helyzettel. Virtuozitása nem tüntetés, nem aláhúzás, egyszerűen a lelki alkatához tartozik, kristályszerűségéhez, ami annyit jelent, hogy aki ennyire tiszta és fénylő, az bizonyos fokig mindig kemény. Liszt – nem is képzelhető el az ilyen virtuozitás nélkül, amely Stefániai Imrében sohasem kap tragikus jelleget, de Lisztnek tragikus pompáját talán csak egyszer hallottuk ki a zongorából, amikor Horowitz Wladimir a Chopin halálára írt *Gyászindulót* játszott.

Ungár Imre, a világtalan zongoraművész kétségtelenül egyik legérdekesebb jelensége az újabb zongorista nemzedéknek. A fizikai akadályoknak ez a diadalmas legyőzése már önmagában imponáló emberi teljesítmény. Játéka közben vannak pillanatok, amikor a hallgató képtelennek és hihetetlennek tartja, hogy ennek a művésznek nincs látó szeme, olyan fény és világosság árad ki a zongorahangokból.

Legutóbbi hangversenyén öt Beethoven-szonátát játszott, köztük a *Holdvilág-szonátát* és az *Appassionátát*, amelyek ma már állandó műsorszámai a zongorahangversenyeknek, a legkülönbözőbb egyéniségek felfogásában és technikájában ismerősek a hangversenytermek közönsége előtt, s talán éppen ezért keltenek állandóan érdeklődést. Beethovent a hangversenyek közönsége szinte próbakőnek tekinti. Rajta méri a játszó művészek értékét, s aki Beethovenben könnyűnek találta, azt igen nehezen fogadják el igazi zongoraművésznek.

Annyi bizonyos, hogy Ungár Imre az igaziak közül való. Nem volt a részéről túlzott önbizalom, hogy öt Beethoven-szonátával mert kiállni arra a dobogóra, amelyen valamikor d’Albert s az utódok között Dohnányi olyan Beethoven-játékot produkáltak, amely nemcsak megrendítő és fölemelő volt, hanem olyannak tűnt fel, mintha az egyetlen hiteles előadása volna Beethovennek. E nagy mestert, aki úgyszólván együtt nőtt fel és fejlődött a XIX. századdal (még a halála után is), teljesen meg lehet találni a zongoraszonátákban, amelyekről Oscar Bie, a kitűnő német zenetudós azt írta, hogy egyes fejezetei Beethoven önéletrajzában. És csakugyan majdnem minden Beethoven-szonáta, kivált pedig a későbbiek, vallomás a saját életéről, de ezt a mély, belső lírát, amely Beethovennek saját leveleivel is alátámasztható, néha reális jelenetek szövik át, néha szinte romantikus tájképek, amilyen például a *Holdvilágszonáta* első tétele is: tájkép és líra, nem programzene, hanem az éjszakának romantikus átélése klasszikus formák között.

Nem véletlen, hogy a magyar zongoraművészek új nemzedéke is oly gazdag tudásban és tehetségben, mint ahogy nem véletlen, hogy Liszt Ferenc magyarnak született és a magyar Zeneakadémián teremtette meg azt a nagyszerű hagyományt, amely a magyar tehetségnek ma is legerősebb fejlesztője. Kár, hogy egyelőre még senki sem írta meg a magyar zongorajáték történetét. Milyen érdekes könyv lehetne! Milyen nagy nemzetközi jelentősége volna! S milyen jó alkalom lett volna rá a Liszt-jubileumi esztendő.

***Az infánsnő születésnapja***

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 8., 29-30. oldal)

Az Operaház fölelevenítette Radnai Miklósnak egy régi, és bemutatta Hubay Jenőnek egy új balettjét. A véletlen szeszélyénél fogva mind a kettő Wilde-meséből készült. Radnai maga írta át tánckölteményé

*Az infánsnő születésnapja* című elbeszélést, *Az önző óriást* pedig Márkus László és Mohácsi Jenő igazították színpadra Hubay Jenő számára, aki korát meghazudtoló frissességgel komponál és hegedül ma is, és akinek vitalitását sok fiatalember megirigyelhetné. Szegény Radnai Miklóst jóformán férfikora küszöbén ragadta el a halál, amely éveken keresztül alattomosan leskelődött körülötte. *Az infánsnő születésnapját* még fiúkora küszöbén írta, a világháború előtt, 1918-ban került színre. A mostani repríz az új igazgató kegyeletes aktusa volt az előddel szemben, s e kegyeletes aktusban az Operabarátok Egyesülete szívvel-lélekkel támogatta. Új keretet, új koreográfiát adtak a műnek, új rendezői ötletekkel szerelték föl, és a közönség melankolikus érzéssel állapíthatta meg, hogy a világháború előtti fiatal kezdő – kivált hangszerezés dolgában – mennyire a kor színvonalán mozgott, s hány magyar kor- és kartársát előzte meg.

Balettszövegnek *Az infánsnő születésnapja* sokkalta alkalmasabb, mint *Az önző óriás*. *Az infánsnő születésnapjában* van drámai mag erotikus és dekoratív lehetőségekkel, a cselekmény egyszerű és világos, egy balettszövegnek – ha nem is bőven –, de mégis elegendő. Ezzel szemben *Az önző óriás* tulajdonképpen erkölcsi példázat a szeretet megváltó erejéről és érdekes illusztrálása annak a ténykörülménynek, hogy Wilde-ben sok érzék volt a vallás, főképpen a katolicizmus iránt, még mielőtt a readingi fegyház foglya lett volna. De a történet csupa merő epika, a színpadon is apró fejezetekre bomlik széjjel, hiányzik belőlük az erős, drámai drótfonál, ámbár az átdolgozók mindent elkövettek, hogy a színpad lehetőségeibe ágyazzák bele ezt a morális mesét. Kellő anyag hiányában kénytelenek voltak a dekoratív lehetőségeket kihasználni és kiaknázni, és igazán szemkápráztató dolgot hoztak létre, amelyhez Hubay eklektikus fortéllal szinte percről-percre változó muzsikát írt, ahol az osztrák keringő békésen megfér a magyar gyermekdallal. Úgy látszik, a szövegírók épp úgy mint a zeneszerző, nagyon tisztában voltak a mese soványságával, mert prózát és éneket is szőttek a balett-pantomimbe, hogy fokozzák az értelmességét és az érdekességét, de pótszerekkel nagyon nehéz elérni azt a hatást, amelynek a téma természetéből és a helyzet feszültségéből kell fakadnia.

Más nehézségeket is támasztott a szöveg. A gyermekek – akiket részben felnőtt balerinák személyesítenek meg – nagyobbak az igazi gyermekeknél. Szende Ferenc ellenben, akármilyen jó énekes és színész is egyébként, jóval kisebb, mint egy óriás. Nem is rosszul képzeltek el a maszkját és a külsejét, de a hatalmas frizura, a bozontos szakáll, a kitömés végül is azzal az eredménnyel járt, hogy egy törpe óriás, még jobban mondva: egy óriási törpe jelent meg a színpadon az igazi, önző óriás helyett.

A koreográfia ezúttal nem támogatta túlságosan a szöveget és a zenét. Még a világháború előtti orosz balett fantasztikus és szabad mozgását, mély stílszerűségét sem érte utol. Igaz, hogy Hubay mester zenéje is inkább a balett régi formáihoz kapcsolódik, zárt számokat ad, de ezen belül is éppen a különböző gyermekjeleneteket – amelyek az Önző óriás kertjében játszódnak le – életszerűbbé és humorosabbá

lehetett volna tenni. Serge Lifar, Dzagilev utolsó nagy férfitáncosa, aki a párizsi Nagy Opera balettmestere, épp a legutóbbi időben valósággal újjáalakította a balettet, és sok jel mutat arra, hogy ezzel az annyszor halálraítélt s mindig új életre kelt műfajjal ma is érdemes foglalkozni. De aának az iránya a drámai balett, vagyis a mozgásnak teljes dramatizálása, a régi akrobatikus és az elavult koloratúrák nélkül. *Az önző óriás*ban még mind a kettő túlságosan dominál. Sok helyütt a néző már előre tudja, hogy a következő pillanatban milyen mozdulatot fog látni, s így nem lehet része abban a kellemes meglepetésben, amely hozzátartozik minden színházi produkció teljességéhez és sikeréhez.

### Bach németül és magyarul

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 8., 30-31. oldal)

Fischer Edwin, a német, és Bartók Béla, a magyar művész együtt játszották Bachot a Városi Színházban. A zenekedvelőket nagyon izgathatta a probléma, hogyan helyezkedhetik harmonikus egyensúlyba két olyan különböző egyéniség, mint Fischer és Bartók. Azt hiszem nem térünk le a szigorú objektivitás síkjáról, ha azt mondjuk, hogy Bartók hívebben zongorázza Bachot, mint német kollegája, akinek elsőrangú művészetéből ezzel semmit sem akarunk elvenni. De kettejük között Bartók a határozottabb, körvonala-  
lazottabb, acélosabb, mondhatnám azt, hogy klasszikusabb egyéniség, legalább a zongora területén. Fischer lágyabb, engedékenyebb, lírikusabb, romantikusabb, és ha némely pillanatban az az érzésünk, hogy Bachot közelebb hozza a szívünkhöz, mint Bartók, a következő pillanatban már kénytelenek vagyunk belátni, hogy Bachot csak akkor élvezhetjük igazán, nagyszerűsége csakis akkor bontakozik ki előttünk a maga szinte megrázó mivoltában, ha van némi távolság közte és köztünk. Mint ahogy egy hatalmas méretű festményt sem szabad túl közről néznünk, mert nem tudjuk átfogni és átérteni. Érdekes, hogy Mozartot illetőleg is körülbelül ugyanez a különbség áll fenn a két művész között. Bartók Mozartot is jobban játssza, mint Fischer Edwin, aki minden tündöklő pianista erényével sem tudott ben-  
nünket meggyőzni azzal a Mozart-kompozícióval, amelyet ezen az estén játszott. Gyönyörűen adta elő, de a maga módja szerint, s nem egészen Mozart értelmében.

Bachot is, Mozartot is azért oly nehéz játszani, mert ha nagyon klasszikus akar lenni az előadó, könnyen szárazzá és hideggé válik, ha pedig fenntartás nélkül átengedi magát az érzésnek és az indulatnak, akkor vége minden klasszikus formának és ezzel együtt sok belső szépségnek. Bachot és Mozartot játszani annyi, mint beretvaélen járni, nem is kötlen, és nem csoda, ha ezt csak nagyon kevesen tudják.

### Orosz szerzői est

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 8., 31-33. oldal)

A Vigadó nagyterme akkor sem barátságos művészi keret hangversenyek számára, ha zsúfolásig tele van, s a szép nők s az elegáns férfiak tömött sorai legalább a földszintjét megelevenítik. A rosszul világított emeletek, amelyek nem karzatok, mert csak elszórtan lát az ember egy-egy mozgolódó fejet, semmiféle zárttságot nem adnak ennek a fénylő bálteremnek. De amikor a földszint sem telik meg, amikor a rossz és szegényes székek üresen állanak, amikor nagy, üres, szüntelen foltok szakítják meg a sűrű sorokat, a helyzet igazán leverő. Prokofjeff Szergej szerzői- és zongoraestje nem vonzott nagy közönséget a Viga-  
dóba, ámbár a jeles orosz művész Kerpely Jenő gondonkaművésszel és Országh Tivadar hegedűssel is megerősítette a pozícióját. S a közönség távolmaradása nem érthetetlen.

Prokofjeff egész estén át csakis az önszerzeményeit játszotta, nem mint virtuóz. Csakis mint szerző óhaj-  
tott érvényesülni és, bár az ő szerzeményeit sok gramofonlemezről is lehet hallani, a közönség az estét nem találta elég vonzónak. Azt hisszük, egy ötvenszázalékos kiegyezés jobb megoldás lett volna. Az est felerészét Prokofjeff kitölthette volna Chopin, Liszt, Schumann, Rachmaninov, esetleg Debussy szerze-  
ményeivel, akikkel némi rokonságot tart mint szerző, mert az orosz művész neoromantikus, azonkívül eklektikus, nem ragaszkodik semmiféle iskolához, de egyetlen újabb iskola sem idegen a számára. Szer-  
zeményei ízlések, finomak, helyenkint érdekesek, sőt lebilincselők, de Prokofjeffnek nincs démonja, amely magával ragadná úgy, hogy ő is magával tudna ragadni másokat. Néha mintha izzana egy kissé s kitörne a szalonmuzsika elegáns formáiból elementárisabb hatások felé, de ezek nem állandóak nála. S az előadóművész teljes harmóniában van nála a zeneszerzővel. Prokofjeff kitűnően játszik, csillogó tisztasággal, néha magáról megfélekedező lírával, de a hallgatónak vagy talán csak tehetségének korlá-  
tai mutatkoznak meg erősen játéka alatt. Hallgatóinak kedves és kellemes órát szerzett, de nem adott élményt, s a virtuózok korszakában igazán csak legnagyobbak azok, akitől a verseny szédületében sem tágít a közönség, s igaz, hogy akik jelen voltak a hangversenyen, nem bánták meg, mert Prokofjeff sokat, adott és sokfélét. Műsorában meglehetően elkerülte az egyhangúságot, s helyenkint igazán kitűnő játé-  
ka sokaknak szolgálhatta azt, hogy miért nem játszott más zeneszerzőt is, ami csak javára válhatott volna.

**Basilides Mária**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 15., 30-31. oldal)

Kezdődött a műsor a most egyre divatosabbá fejlődő Bach-elődnek, Schütznek egy kantátájával, folytatódott Purcell régi angol zeneszerzőnek dalaival, aztán két Bachot is hallottunk, a kicsi Bach Kristófot és a nagy Bach Sebestyént, s végül Händel-áriák és dalok következtek. De ezek nem zárták be a hangversenyt, mert a közönség, amely majdnem teljesen megtöltötte a Zeneakadémia nagytermét, annyira mámoros lett ezektől a zenetörténelmi régiségektől, ettől a puritánságig klasszikus és szigorú műsortól, hogy még ráadásokat is kívánt.

Az ember nem akar hinni a fülének és a szemének. Lehetséges Budapesten 1936-ban, hogy olyan műsorral, amely százszázalékosan csakis a zenetanárokat és szakértőket érdekli, meghódíthassa valaki a nagyközönséget? Az ilyen műsorhoz nem elég a jó fül, nem elég a finom zenei hallás, ehhez műveltség is kell, mert épp a zene az a művészet, amely az utolsó kétszáz esztendő alatt hihetetlenül megváltozott, kezdve attól, hogy átalakultak a hangszerek, s hogy a XIX. században a zene ugrásszerűen fejlődött a többi művészethez képest. Schütznek vagy Händelnek a formanyelve, a kifejezőmódja egészen más, mint a mai. Egy Michel Angelo-szobor, egy Giorgone vagy Velasquez-féle festmény a mai szemmel is modern, de ezek a régi zeneszerzők nem azok. Mi tehát a magyarázata, hogy mégis friss és eleven erővel hatottak úgy, ahogy előzetesen el sem hihetett volna az ember?

A magyarázat a művésznő, aki Schützt, Bachot, Händelt és Purcellt énekelte. A talány megfejtése: Basilides Mária, az a magyar énekesnő, aki szinte emberfeletti akarással és képességgel, türelemmel és kitartással beleásta magát ezekbe a régi, félig elfelejtett, félig betemetett kincsesbányákba, s nem nyugodott addig, míg a múltnak sok salakja alól fölszínre nem hozta azokat a régi drágaköveket, amelyeknek a tűzével és fényével ma egy egész terem hallgatóságát el tudja kápráztatni. Mit kell ma egy kitűnő énekesnőnek is újratanulni ahhoz, hogy ezekből a régi értékekből hatások törhessenek elő, arról csak annak lehet fogalma, aki jártas egy kissé a régi zeneirodalomban. Basilides Mária minden régi kottafejet átlelkesít, minden régi zeneszerzőt a maga hiteles hangja szólaltat meg, amely azonban olyan emberi és érthető, hogy modern is együtt. Az énekesnő a vallásos áhítattól a világi pajkosságig a legnagyobb biztonsággal mozog a régi zenei skálán, előadásában föléled a múlt, minden ígézetével és varázsával, s hogy ízlése, s tudása őszintesége mellett mennyi művészi *refinement* van Basilidesben, azt minden előtt elárulta az öltözködésével. Se fejké, se dísz, se cífraság nem volt rajta. Fekete ruhája szinte a szerzetesi csuha egyszerűségét mutatta, aminek értelme és jelentése az volt, hogy az énekesnő teljesen eltűnik a produkció

mögött s maga elé engedi a szerzőt és a művet. Nálunk nagyon sokat emlegetik a stílust, de színházban vagy hangversenyteremben igen ritkán van szerencsénk hozzá. Ez a hangverseny – csakugyan a stílus diadala volt, a művészi stílusa, amely minden egyéni akciót vagy túlkapást távoltart a produkciótól, mert az éneklés módjától kezdve a hajviseletig mindent alárendel a műnek. Ez az a pont, ahol egy évezredes frázis, amelyet ma leírni is alig mer az ember, olyan kézzel fogható valósággá lesz, hogy már nem lehet frázisnak érezni. Aki ilyet produkál, az csakugyan a művészet papja, mert áhítatossá teszi a közönséget s a hétköznapi gőzköre fölé emeli.

Hogy Basilides Mária állandó és nagy közönséget tudott magának teremteni az ő igazán kivételes és magasrendű műsorával, ez öröndetes jelenség, mert arra mutat, hogy a közönséget a legjobbal is meg lehet hódítani. Kíváncos volna ezek után, hogy a művésznő Mozart dalaiból is rendezne valamikor egy hangversenyt. Mozart dalaiban nagy a változatosság, tele vannak drámai étellel és feszültséggel, szövegnek és zenének egészen új egyesítését mutatják (a régebbi mesterekhez képest), s a mozarti dal igazán hálás terület volna Basilides Mária számára.

**Jacques Thibaud**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 15., 31. oldal)

A Filharmonikusok vendége legutóbb Jacques Thibaud volt, a kitűnő francia hegedűművész, aki ezúttal is tetszett, de nem ragadta magával a közönséget – tudniillik Mozartnak egy hegedűversenyét játszotta. Mozart az a zeneszerző, akivel legritkábban lehet százszázalékos sikert aratni, mert – furcsa, de igaz – Mozart nem nehéz, csak kényes, tehát vagy könnyű, vagy lehetetlen. Nem technika, nem is átérzés, hanem lelki alkat kérdése, hogy egy előadóművész teljesen be tud-e hatolni Mozart külön és zárt világába, ahova néha nagy művészek sem tudnak bejutni. Thibaud nagyon elevenen játssza Mozartot – de nem meggyőzően –, nem azzal az igézettel, amely hozzátartozik Mozarthoz, aki sokkal kisebb egyéniség, mint Beethoven, de sokkal nagyobb csoda, mert világossága és egyszerűsége mellett is rejtélyes, sőt, bonyolult. Kevesebbet élt át, mint Beethoven, kevesebbet is küszködött önmagával, de a muzsikájában mégis leláncolt démonok is sikoltoznak, s a napfénynek ez az édes gyermeke ismerte az éjszaka szörnyűségét, csak mindig fölül tudott maradni, mint ahogy az anyagi küzdelmek és gondok, sőt az anyagi nyomorúság sem tudta őt földre sújtani. Ez a Mozart nincs meg Thibaud-ban, de hálátlanság volna el nem ismerni, hogy az, aki megvan benne, épp elég művészi gyönyörűséget tud szerezni egy estére.

A hangverseny fő száma egy Brahms-szimfónia volt, ezúttal a harmadik, amelyet sokan a legjobb Brahms-szimfóniának tartanak. Tagadhatatlan, hogy az egyes részletek szépek, sőt egyes részletek egész kiválón szépek, de az úgynevezett „összhatás”, amely Beethovennel sokszor lenyűgöző, Brahmsnál sohasem akar beállani. Ha valaki ennek az okát kérdi, egyet lehet felelni. Brahms felemás lélek, elhagyta a klasszicizmust, anélkül, hogy teljesen át tudta volna adni magát a romanticizmusnak. Megállt a keresztúton, így hiányzik a klasszikusok átfogó és ellenállhatatlan ereje, másrészt pedig a romantikusok viharos és rohamos sodra, amely áttöri ugyan a gátakat, de a hallgatót is magával ragadja az ő rendetlen útjára. És így Brahms, amilyen vonzó és hódító a maga kicsiny kompozícióiban, ahol az ő felemás mivolta – érdekesség – felmondja a szolgálatot a nagy formák között, amelyeket sem kitölteni, sem áttörni nem elég erős. Egy Toscanini átmenetleg sikerhez segítheti az ő szimfóniáit, de egyébként minden népszerűsítési kísérlet hiábavaló: a szimfonikus Brahms mindig csak félsikerek hőse lesz, nem fogja soha átjárni a nagyközönség szélesebb és mélyebb rétegeit, ahova a legvitatottabb zseni is elérkezik valamikor, mint ahogy a XX. században Beethoven beérkezett a tömegsiker és a legáltalánosabb népszerűség napfényes révébe.

Hálátlanság volna megfelelkezni Rékai Nándor *Délibábos rónaságon* című hangulatképéről, amely igazán jóízű és magyar kompozíció biztos, európai színvonalon, tudásnak és tehetségnek harmonikus alkotása, amelyet, jólesett végighallgatnunk, s amely megérdemelte közönség részéről a viharos és forró tapsokat.

## Helge Roswaenge az Operaházban

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 22., 30-31. oldal)

A múlt héten Helge Roswaenge vendégszerepelt az Operaházban. Az északi énekes csupa olasz operában lépett fel. A három Verdi-szerepét énekelte, lehet mondani, hogy tomboló sikerrel. A *Rigolettó*ban az úgynevezett Kesztyű-áriát (a 3-ik felvonásban), amelyet évtizedeken át kihagytak, csak azért nem ismételte meg, mert ezt a nagyszabású, terjedelmes áriát majdnem fizikai vakmerőség kétszer egymás után elénekelni, s azt hiszem, hogy eddig Piccaver volt az egyetlen tenorista, aki nem rettent vissza ettől a bravúrtól, amelyet Caruso sem volt soha hajlandó elprodukálni. De *Az asszony ingatag* című áriát, a *Rigoletto* slágerét háromszor énekelte el, mint valamikor Bonci, s minthogy harmadszor magyar nyelven énekelte, képzelhető, hogy milyen hőfokra emelkedett a tetszés a nézőtérén. Nem hiába szánta Verdi slágernek ezt

az áriát, amelyet csak a házi főpróba előtt és titokban komponált bele az operájába, mert attól félt, hogy fülbemászó dallama miatt már a bemutató előtt énekelni fogják a városban. Számítása annyira bevált, hogy ez az ária több mint nyolcvan év óta változatlanul hatásos és friss maradt. Nem lehet elnyűni, nem lehet elkoptatni. Túlélte az összes verklket, amelyek valamikor minden ház előtt *Az asszony ingatag*-ot játszották, rákerült a gramofonlemezekre, s nincs olyan zenei találmány, amely ne szorulna rája.

Hogy visszatérjek a vendégre, Helge Roswaenge a tenorkulcs világában a legszimpatikusabb jelenségek közül való. Fiatal férfi, és nem pókhasú énekes. Intelligens ember, aki mindig tudja, miről van szó. Amellett sok van benne az igazi amorózóból, a színpadi szerelmesből, aki oly ritka az operaházi deszkákon. Amikor az ember őt hallja, mélységesen fájlalja, hogy Mozart nem tenorkulcsra írta Don Juan szerepét, mert Helge Roswaenge Don Juan az amorózók között az, aki csábít, de nem csábul, aki elcsavarja a nők fejét, de sohasem veszti el a magáét.

Viszont – éppen ez a bökkenő az olasz operákban – a kitűnő művész kitűnően énekl A mantuai herceget is, Verdi *Rigolettó*jában, de az olasz varázs, a déli atmoszféra, a Verdi operák forrósága nélkül. Hogy a budapesti közönség annyira lelkesedik érte, könnyen megérthető, hiszen, amióta – hála Istennek – nincsenek állandóan szerződötett olasz tenoristáink, vajmi keveset kapunk az olasz operák édes zamatjából. Még az olasz karmester körül is éppen az a bajunk, hogy Failoni egészen modern jelenség az olaszok között, akinek Verdi nem szívügye, aki jobban húz Wagnerhez, bár ez félig reménytelen szerelem, mert Wagnerbe mégsem tudja magát úgy beleélni, mint egy modern olasz operába. Az olasz stílus hiánya az egész *Rigoletto*-előadáson élénken érződött, kivált a 2-ik és 3-ik felvonás tempóit illetőleg. Kevés volt változatosság és még kevesebb az izgalom. A harmadik felvonás záróduettje Rigoletto és Gilda között a Verdi egyik legtüneménye abból a forró lávából, amely itt Verdi taktusaiban szerteomlik. Viszont a második felvonás kezdőduettje Rigoletto és Sparafucile között – Verdi egyik legtüneményesebb deklamációs jelenete – áldozatul esett az éneklésnek. Ez egy csodálatos, izgatott, fojtott, drámai jelenet a bravó és a bolond között, de úgy énekeltek végig, mint egy szabályos duettet, ami teljesen lerontja a szcéna hatását. Ez nem az a jelenet, ahol hangot kell produkálni, itt drámát kell játszani, a hang másod-, sőt harmadrendű szerepre van utalva, azért van Rigoletto áriája és duettje. Titta Ruffo, aki a világ egyik legkitűnőbb Rigolettója volt, ezt a jelenetet minimális hanggal, de lélekzetfojtó erővel játszotta, hiszen ez a tragédiának előrevetett árnyéka – sokkal művészbibb formában, mint Monterone átok-jelenete az első felvonásban, amelynek nálunk többi között szintén az a baja, hogy majdnem koncertszerű módon éneklük.

Ma már laikus körökben is kezd ismertté válni, hogy nemcsak Wagner tud deklamálni az énekes színpadon, hanem Verdi is, akitől évtizedeken keresztül megtagadták a deklamálást, a zenei beszédet s azt

hirdették róla, hogy csak zárt áriákat tud írni, amelyeknek nagy részét mint reménytelen giccset elnyelte a kintorna. De mint rendesen, ebben is a zenei tudósok csalódtak, jött a Verdi-*renaissance*, ami nem egyéb, mint annak a fölismerése, hogy – ha Wagner mellett is – de a XIX. század legnagyobb zenedrámai zsenije az olasz mester. Csakhogy hiába van tele a *Rigoletto* zenedrámai trouvaille-okkal, ha a szereplők leénekliek, helyett, hogy átélnék a dolgokat.

A hazai Wagner-tenor kérdés

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 22., 31-32. oldal)

A wagneri zenedrámának bökkenője: nincs igazi Wagner-tenorunk. A nagyon muzikális és jó megjelenésű Závodszy Zoltán, ha idejekorán vette volna alaposan kézbe egy arravaló játékmester, mindenesetre többet jelentene ma az Operaháznak. De legnagyobb szerepeit is rendszerint oly kevés színpadi próba után énekelte el, hogy nem kapott kellő fundamentumot, amelyen erőteljesebben fejlődhetett volna. Pilinszky Zsigmond alig egy-két Wagner-szerepet tud, s tulajdonképpen a múlthoz képest még ez is eredmény, mert a nagy Wagner-szerepekre a múltban egyáltalában nem volt se nagy, se kicsi magyar énekes. Környey Béla hangja és deklamációja annak idején igazán alkalmassá tették őt a wagneri hősök ábrázolására, de Környeyből sohasem lett Wagner énekes. Nem izgatta, sőt alig érdekelte őt a kérdés. Csakhogy abban az időben itt működött Burián, az a Lohengrin, akinek az előadás folyamán mindenkire nézve láthatatlan lett a pocakja, mert Burián Károly volt az az énekes, aki Wagner-szerepekben Carusót idézte az emlékezetünkbe. Ember volt, művész volt, énekes volt, s csakis szeszélyeiben volt tenorista, ő volt az a Lohengrin, akinek – külseje ellenére – elhittük a mesét, a regét, a legendát, a hattyút, a Grált, s ő volt az a Trisztán, aki a világ egyik legmélyebb szerelmi tragédiáját elevenítette elénk az Operaház színpadán. Intelligenciája világos volt és metsző, fantáziája meleg és korlátlan, Wagnert jobban tudta és jobban értette, mint a legtöbb karmester. Egy Wagner-est Buriánnal, élmény volt akkoriban, bár a *sex-appeal*t Anthes György képviselte az Operaházban, egy úgynevezett szép ember, jó megjelenés, de fejtől-bokáig érdektelen.

Minthogy nincs Buriánunk, és nincs olasz tenoristánk, a Wagner és Verdi előadások stílusát és főképp tempóit és dinamikáját kell megkapnunk, hogy kiegyenlítsük a hiányt. A legutóbbi *Tannhäuser* előadás, amelynek Huszka Rózsi volt a vendége, ugyanazt a mérleget mutatta, mint a *Rigoletto*. A vendégszereplő magyar művésznőnek meg kell adnunk azt a dicséretet, hogy gyönyörű hangja egyre jobban fejlődik, s Erzsébet szerepében helyenként már benső és megható is volt, nem csupán a hangjával tündökölt. De az egész

előadás, Wagnernek ez a színekben tomboló zenedrá mája józan és szürke volt, mint egy hétköznapi. Itt is a tempók ellen van kifogásunk. Annyira egyenletesek és kimértek voltak, hogy fárasztóvá és unalmassá váltak. A precizitás nem cél, csak alap lehet, a precíz munka nem mindig érdekes, sőt néha nagyon élettelen is lehet. A zenedráma kettős követelést támaszt. Nem elég itt zenét adni, dráma nélkül ez a zene csonka és rideg marad és a dráma, a fűtöttség és az átéltség az, amit a *Tannhäuser* előadásában fájdalmasan nélkülöztünk. Akik csak számokat, áriákat és *piécé*-eket várnak egy operai előadástól, azok természetesen itt is kaptak elég szépet, kivált hangokban, díszletben és kiállításban, de ez mind csak anyaga lehet egy igazi operaelőadásnak, amelytől éppen Wagner recipéje szerint jóval többet kell kívánnunk.

Dobrowen Issay

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 29., 30-31. oldal)

Lauri Volpi és Németh Mária múlt héten együtt léptek fel a *Toscában*, s a krónikámat ezúttal mégis a külföldi nevű Dobrowen Issayval kell kezdenem, aki Nizsni Novgorodban született s ez idő szerint norvég állampolgár, és mindössze 46 éves. Ő vezényelte a Filharmóniai Társaság legutóbbi hangversenyét, de ha a nyájas olvasó ebből azt a következtetést vonja le, hogy Dobrowen egy nemzetközileg ismert és elismert karnagy, akkor nagyon hiányosan és tökéletlenül állapította meg ennek a rendkívüli jelenségnek a mivoltát.

Dobrowen több mint karnagy. Univerzális művész, nemcsak azért, mert remekül zongorázik s a Bach-féle *Brandenburgi koncert* zongoraszólamát olyan megvesztegetően játszotta, mint Bruno Walter szokta Mozartot, nemcsak mert elsőrendű színpadi rendező és kitűnő zeneszerző, hanem mert testestől-lelkestől drámai művész. Operai előadásokkal szemben gyakran hangzik itt el az a kijelentés, hogy a színpadi teljesítmény veszedelmesen hasonlít a hangverseny-produkcióhoz, tehát önmagán alul marad. Ami Dobrowen vezényletében már az első pillanatok után elbűvöli a hallgatót, az a szokatlan, ritka, rendkívüli drámai feszültség, amely ebből az emberből árad s a legcsodálatosabb gesztusokban éli ki magát. Az oroszok kivételes színpadi tehetsége nem ismeretlen előttünk. Akik valaha látták Sztaniszlavszkyt az *Éjjeli menedékhelyben*, Nizsinszkyt *A faun délutánjában*, Anna Pavlovát *A haldokló hattyú* végső pillanataiban: tudják azt is, hogy ez az Ázsiába visszasüllyedt hatalmas nép felejthetetlen ajándékokat hozott valamikor az európai színpadon, s gyakran szélén lovagolt, bár az is bizonyos, hogy nem egyszer elgaloppozta magát. És Dobrowen ezeknek a legnagyobbaknak a családjától való. Ez a szikár, kissé hajlott, fekete ember annyira a vérébe szívta fel a partitúrát, annyira telítve van vele, hogy a mozdulatai külön tanulmányt

érdemelnének. Néha úgy tűnik fel, mintha ő volna a dörgő Jupiter, aki villámát röpíti bele a zenekarba, s a mozdulat nyomán olyan fortissimok törnek fel a zenekarból, hogy az egész hallgatóság megrendül. A legnagyobb erő és a legkisebb láрма. Nem is hangos, csak hatalmas. A pianók pedig úgy merülnek, úgy lebbennek, úgy szállnak fel a zenekarból, hogy a karnagy két kezével valósággal kikönyörögi őket a zenészekről. És nincs egy felesleges, nincs egy túlzott mozdulata, mert csak a lelke legmélyét fejezi ki a gesztusaival, nem virtuóz és nem hatáskereső karmester, hanem élő, lélegző, drámai ember a művészi teljesítőképeség legmagasabb fokán.

Minden kitűnő karmester drámai aktorokat csinál a hangszerekből s ezt el is várja tőlük az ember. Amit Csajkovszkij *IV. szimfóniájában* a fuvolából csinál Dobrowen, az már szinte misztikus dolog. Ez a puha, lágy, dallamos hangszer néha élessé, metszővé vált, s olyan hangokat adott ki magából, aminőket furolától még sohasem hallottunk. A különböző motívumok elválasztása és összeszövése, kivált ahol egy dallam bujkálni kezd a zenekarban, az már valóságos drámai szenzáció.

Csajkovszkij *IV. szimfóniáját* 1929-ben játszották utoljára Budapesten, de nem hiszem, hogy valaha is olyan lehetett, mint most legutóbb, Dobrowen interpretációjában. Ez az interpretáció igazán megdönti azt a sokat hirdetett és terjesztett felfogást, hogy Csajkovszkij sekély európaiságokért áldozta fel a maga orosz ösztöneit. Ez a mű, ahogy most hallottuk, éppoly emberi, mint orosz, épp annyira szláv, mint európai, tele fojtott energiákkal, olvadó lírai szépségekkel, amelyek tökéletesen beleillenek azokba a népdalformákba, amelyeket Csajkovszkij éppúgy használ, mint valamikor Haydn és Beethoven is szeretettel nyúltak szimfóniáikban népszerű és népies dallamok után. Azokat a magyarázókat, akik e szimfónia első tételében az Ember vergődésének kétségbeesett és megrázó hangjait ismerik fel, Dobrowen megdöbbenő erővel igazolja. A kürtök és fagottok bevezető akkordjai nem lehetnének drámaibbak. A Filharmonikusok zene-kara csodálatos megértéssel és simulékonysággal követte a vezénylő mestert, s ismételten bebizonyította, hogy a legjobb zenekarokkal is versenyre szállhat.

### Tosca a Városi Színházban

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 29., 31-32. oldal)

A drámaiság jegyében állott az a milánói *Álarcosbál*-előadás is, amely belenyúlt az éjfél utáni órákba, s amelyet sok pesti ember nagy áldozattal várt végig. Azokat értem itt, akik még fél kettőkor is a gép

mellett ültek, pedig már reggel nyolckor hivatalban kellett lenniök, csakhogy nem tudtak megválni attól a ritka élvezettől, amelyet Gina Cigna és Gigli együttes szereplése nyújtott Verdi egyik leghatásosabb operájában. Két ilyen hang egy Verdi-operában, ez a szárnyaló és repeső drámaiság, amely még televízió nélkül is, igazán csakis a hang erejével és szépségével, dinamikájával és rezgésével eleveníti elénk a drámát olyan igézzettel, hogy szinte látjuk és tapintjuk az alakokat.

Viszont igaz, hogy ezúttal Budapest nem maradt el Milánó mögött, a Városi Színház olasz nyelvű előadásban hozta ki a *Toscát*, Lauri Volpival és Németh Máriával (ez a kettős talán még különb, mindenesetre parádésabb, mint a Cigna – Gigli-duett) és Kovács Dezsővel, aki Scarpiát adta. Cavaradossi szerepében minden közepes énekes nagy hatást érhet el, ha bírja hanggal, hiszen Puccininak ez a népszerű operája állandóan a hatásvadászat mezsgyéjét érinti, s nem egy helyütt merészen át is gázol rajta. De az is tény, hogy igazi hatásokra ad módot. Mario szerepe olyan énekest kíván, aki ha akarom lírai tenor, ha akarom, hőstenor. És ezért énekli Volpi a szerepet oly tökéletesen. A II. felvonásbeli ária magával ragadó dinamikáját rajta kívül az egy Martinelli tudta, aki közvetlenül a világháború előtt vendégszerepelt Budapesten, gyönyörű hanggal, de nem túlzott sikerrel. Innen Londonba ment s azután már csak a Covent Garden meg a New York-i Metropolitan színház vetélkedtek érte, mert a többiek nem tudták megfizetni. Lauri Volpi ugyanez az erő, talán még több színészi árnyalattal.

Németh Mária Toscája bizonyos tekintetben (és milyen sok ez a bizonyos tekintet néha) a képzelhető legjobb Tosca, anélkül, hogy Jeritza Mária színészi gazdagságát meg tudná közelíteni. Se ez a hang, éppen abban a magasságban, amelyet Puccini kíván meg a hősnőjétől: tele van olyan drámai feszültséggel, s átütő ereje olyan diadalmas, hogy egész Wilt Máriáig, a Lehmann Lilly-ig kell visszamennünk, ha ezt az istenáldotta hangot valami összehasonlítással akarjuk jellemezni. Játékban, színpadi tudásban is nagyot haladt külföldön, a jó iskolában, s kivált az ilyen Tosca-féle szerepekben igazán nem hagy fenn valami kívánnivalót. Kovács Dezső, olasz iskolát járt magyar baritonista olyan kultúrával, amely itthon is nagyon elkelne.

### Zongorakoncertek

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. március 29., 32. oldal)

A hangversenyek közül egy nyájas szót érdemel Szatmári Tibor zongoraestje. A fiatal magyar művész romantikus légysága és finomsága egyéni és érdekes. Fejlődése elé igazán érdeklődéssel nézhetünk.

A magyar zongorajátzók tekintélyes seregében – az ő hangja külön hang – vonzó és kellemes. A Budapesti Szimfonikus Zenekar együttesének hangversenyén Tagliafero Magda zongorázott, a brazil származású zongoraművésznő, aki Mozart *D-dúr hangversenyét* nagy hatással és tetszéssel, főképp pedig nagy technikai ragyogással játszotta, de az is bizonyos, hogy ez a hangverseny nem adja az igazán nehéz Mozart-problémákat s főképp nem adja a teljes, az egész, a komplex Mozartot. Maga a zenekar, Danieli Amfiteatrof vezénylete mellett, nem volt minden tekintetben kielégítő. A budapesti közönséget utolsó időben zenei tekintetben is annyira elkényeztették, hogy ma már itt csakugyan a legjobb az, ami eléggé jó. A zenekarnak hozzá kell fejlődnie ahhoz a nívóhoz, amely Budapesten ma már a zenei közönség igénye és parancsa. Toscaninik, Kleiberek, Bruno Walterek és Dobrowenek után vagy mellett is – karmesternek és zenekarnak igen nehéz a helyzete. De ez nem baj, sőt ellenkezőleg. Budapest már régebben is olyan zenei város volt, hogy Kubelik is innen indult el világhódító körútjára, s a *Pillangókisasszonynak* is az olasz bukás, vagy mondjuk félsiker után Budapest adta meg a hitelét, amely kezdete volt a világsikernek. Örüljünk annak, hogy Budapesten csak jól lehet muzsikálni.

Virovai Róbert

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 5., 29-30. oldal)

Magyarország Liszt Ferenc óta, akit az idén igazán agyonünnepelnek és agyonjátszanak, a zenei csodagyermek hazája, sőt, ha jobban vesszük a dolgot szemügyre, Magyarország az európai kultúrának is csodagyermek. A magyar színjátszás is csodagyermek volt, a német szóval és színjátszással való versenyben született meg, hétmérföldes, mesebeli csizmákban járta meg a fejlődésnek igazán nehéz és rögzös útját, s már az első emberöltő alatt olyan kiváló színészeket produkált, hogy a német színpad drága áron el akarta hódítani őket a német nyelvterület számára, amely sokkal hálásabb talaj volt a művész boldogulását, anyagi és erkölcsi lehetőségeit illetőleg, mint a magyar színpad – ez a szürke, kis Hamupipőke, akinek igen mostoha sorsa volt a gögös német versenytárs mellett.

Így hát nem csoda, hogy Magyarországon a zenei csodagyermek egyáltalában nem megy csodaszám-ba. Hubay Jenő, aki korát meghazudtoló aktivitással fejleszti és emeli még ma is a mi zenei életünket, palotájában Liszt-ünnepet rendezett, s ez alkalommal nemcsak ő maga szerepelt Lisztnek egy igazán szép vonósnégyesében mint első hegedűs, hanem bemutatott a meghívott közönségének egy zsengekorú csodahegedűst is, aki Lisztnek egy magyar rapszódiját játszotta Hubay Jenő csillogó átíratában. A fiú

neve Virovai Róbert, aki rohammal hódította meg a Hubay-délutánnak előkelő és válogatott közönségét, de aki bármely közönség előtt ugyanezt a hatást fogja elérni, mert igazán meglepően uralkodik a hangszerén, s folytatja a magyar zenei csodagyermek hosszú sorát, a Vecsey Ferencek, Nyíregyházi Ervinek, Keréjkártó Gyuszik fényes lajstromát, amelyről igazán könyvet lehetne írni.

Hogy beváltja-e azokat az ígéreteket és reményeket, amelyeket a bemutatójához lehet fűzni, ez kétséges és bizonytalan dolog, amelyre csak fogadni lehet, de amelyet biztosra bejósolni legalább is kockázatos dolog. Mozartból és Liszt Ferencből igazi csodaemberek váltak, amint felnőtt zenészek túlszárnyalták a saját, szinte mesének hangzó sikeres gyermekkorukat. Olyan gyönyörűen fejlődtek, mintha soha életükben nem lettek volna csodagyermek, ami nagy szó, mert van példa arra is, hogy a csodagyermekséget nem lehet kiheverni. Különb is a zenei és a színészi tehetség az, amely a gyermekeknek saját, külön területük, ahol igen gyakran sikeresen versenyeznek a legkitűnőbb felnőttekkel. Shakespeare a *Hamlet*-ben igen komolyan panaszkodik amiatt, hogy társulatuknak mennyi anyagi kárt okoztak a gyermekszínészek, akik elvonták a közönség egy részét az értékesebb produkcióktól, akik egészen elsőrendű színészek, énekesek és táncosok voltak, de hány gyerekből válik felnőtt korára jó színész, és hány zenei csodagyerek kallódik el az életben, akitől mindenki a legnagyobbat várta gyermekkori produkciói után. Ez az, amit sohasem lehet előre tudni.

Reméljük, hogy a kis Virovai Róbert gyönyörű tehetsége nem a koraérettség gyakori jelensége, hanem igazi mély adottság, amely normális módon fog tovább fejlődni. Mert akármilyen bámulatot és gyönyörűséget váltanak ki belőlünk a zenei csodagyermek, egyúttal valami nyugtalanságot is keltenek bennünk. Féltjük őket az elkövetkező esztendőktől, mert nincs leverőbb dolog, mintha egy fiatal emberről azt kell leírni, hogy „*szép jövő áll a háta mögött*”. (Ez a mondat különben Wilde Oszkártól való.)

Szigeti József

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 5., 30. oldal)

Nem tudom, hogy Szigeti József, a felnőtt, magyar csodahegedűs volt-e valaha csodagyermek, de annyi bizonyos, hogy az utolsó évek alatt művészete úgy megérlelődött, úgy elmélyült, olyan gazdaggá és legnagyobb sokoldalúvá lett, ami már a tehetségek biztos ismertető jele. Műsora is, amelyet legutóbbi hangversenyén szívdobogtató gyönyörűséggel hallgattunk végig, ezt a lelki telítettségét és tartalmasságot fejezte ki olyan ékesszólással, hogy azt igazán nehéz volna félreérteni. Egy Tartini *Adagio* után (Ondricek

átdolgozásában) Mozartot, Bachot és Beethovent játszott, tehát a csúcspontokra vitte föl a közönséget, amelynek tomboló lelkesedése és áradó tetszése csak közvetlen visszhangja volt a művész nemes és mégis hatásos játékának. Mozart *e-moll hegedűszonátája* a mester legszebb művei közül való, a szomorúságnak és életkedvnek olyan csodálatos egységét és egyensúlyát adja, hogy több, mint közönséges zeneszerzemény, több, mint művészi alkotás – hanem valóságos életszimbólum és élet elixír –, igazi gyógyforrás, amelynek szépséges nimfái megelevenítik az egész környezetet. A középső tétel (E-dúrban) szinte előrevetett fénye és sugárzása a schuberti zenének, szívhez szóló dallamában már bent szunnyad a romantikus zene és én szinte bizonyosra vettem, hogy Szigeti ennek a melódiának virágos lejtőjén bele fog csuszamlani a romantikus interpretálásba, ami gyönyörű szép lehet a maga módján, de mégis csak elhajlás Mozarttól. Csodák csodája, a művész szigorúan megmaradt a mozarti kantiléna mellett, sugárzó lendülettel, szinte szárnyakon vitte a melódiát, s még elborulásban vagy melankolikus taktusaiban sem engedett schuberti csábításnak és varázsnak. Mozartot játszotta, az ifúság magával ragadó erejével, vonója alatt beszédessé vált a mozarti dallam, szinte olyan érthetővé, mintha nem is kottákat játszott volna, hanem szavak állottak volna rendelkezésre, hogy pontosan és világosan fejezze ki, amit Mozart mondani akart.

Szigeti József nagy virtuóza volna a hegedűnek, ha a virtuóz mögött nem állana egy nemes lelki veretű, férfias, tiszta művészegyéniiség, aki a virtuózt a nagy művész rangjára emeli, a maga töretlen emberiségével. Műsorának második része könnyebb szerzeményekből állott, részben saját átírataiból, s ezek között volt egy szinte fantasztikusan szimpla Weber-szonáta, továbbá Nikita Magaloffnak egy kompozíciója, aki a művész állandó zongorakísérője. Ezekben a darabokban is, amelyek szinte ellenállhatatlanul csábítják az előadót a virtuóz kidolgozásra, Szigeti József annyi nemességet és egyszerűséget, annyi meggyőződést és kifejezést szólaltat meg a hegedűjén, mintha a klasszikusokat játszaná. Ennek a művészetnek s ennek a művésznek hódító ereje az egész világon az, hogy nemcsak hangszerén tökéletes, hanem egész emberi mivoltában kiváló. Vannak a hegedűnek nagyszerű mesterei jelenleg, de őt nem kell és nem is lehet senkihez sem hasonlítani. Távol áll mindentől, ami különcködő, furcsa, keresett, annyira magából értetődő, hatásai annyira a műből és a hangszerből fakadnak, hogy további fejlődése is egészen rendkívülit ígér. Az ilyen művészekből lesznek az egyszerűségnek utánozhatatlan nagy mesterei, akik minden sallang és cifraság nélkül a tiszta szépség hirdetői és apostolai a pódiumon s akiből érezni, hogy az igazi művészet mennyire univerzális, mennyire nagyszabású és mégis mennyire keresetlen. Úgy látszik, hogy Szigeti József, aki külsőségekben nem keresi és nem is hangsúlyozza a művészt, az előadóművészek közt a fanatikuskhoz tartozik, az aszkétákhoz, akik csak a hangszerüknek élnek, s akik a mások interpretálásában élik ki magukat. Szinte csodálatos, hogy az ilyen odaadó, puritán művésznek olyan lelkes közönsége legyen, mint neki. A Székesfővárosi Vigadó nagytermében már napokkal a hangverseny előtt elkelt minden jegy, s a művésznek három hét múlva tartandó zenekari hangversenyére is előre kiadták az egész

termet. Szigeti József nem rohammal vette be a közönséget, úgyszólván lépésről-lépésre hódította meg, de ma az egész budapesti közönség az övé, mint ahogy Párizsban is dísz és becsületet szerzett a magyar névnek, bár részben úgy könyvelték el, mint osztrák virtuózt.

### Sándor Erzsí és Basilides Mária hangversenye

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 5., 30-31. oldal)

A hét hangversenyei között piros betűvel kell megjelölni Sándor Erzsí és Basilides Mária közös hangversenyét, bár csak a stúdióban zajlott le. Két művésznő, akik a klasszikus zenének és a klasszikus zenében élnek, duetteket adott elő, mondanunk sem kell, hogy a legkiválóbb szerzőktől. Händel, Gluck, Verdi, Mendelssohn után Rubinstein következett néhány kifogástalan szépségű dalával, s Farkas Ödön, Lányi Ernő, sőt Offenbach is, a *Hoffmann meséi*-beli Barcarolával már a koncessziót, a közönségnek tett engedményt jelentették.

Sándor Erzsí művészi gondolkodására nézve mi sem jellemzőbb, mint hogy teljesen kikapcsolta a műsorból a koloratúr-áriákat, s fenntartás nélkül csatlakozott ahhoz a puritán, klasszikus műsorhoz, amelyet Basilides Mária évek óta kultivál, a zeneértő közönség nagy örömére. Sándor Erzsí orgánumban a koloratúra mindig ráadás volt, ő volt az a koloratúr énekesnő, aki koloratúra nélkül is énekesnő volt, mert tömör, egyenletes, a középfekvésben is tartalmas és zengő hangjával nemcsak Philine-t énekelte, hanem Mignont is, és egyik legnagyobb sikerét Donna Anna szerepében aratta, amelyet a koloratúr énekesnők mindig óvatosan elkerültek. Most a Verdi *Requiemjének* kettősében él, Mendelssohn őszi dalában, (hogy a többiről ne beszéljünk) amelyben csodálatosan simult Basilides Mária énekelőadásához (amely mindig távol állott a koloratúr énekléstől), a két művésznő annyira felolvadt a feladatban, hogy még a lélegzetvételük is azonos volt, s olyan hatásokat hoztak ki ezekből a duettekől, amiket eddig nem nagyon volt alkalmunk hallani. Mendelssohn *Őszi dala* szinte újjászületett ebben az előadásban. A hervadás, mint a szomorú szépsége benne volt a dalban, a két hang ölekezésében és szétválásában, tökéletes tempóiban és ritmusaiban. Mind a két énekesnő inkább a klasszikus zenéhez hajlik, mint a romantikushoz, és éppen ezért volt olyan kiváló élvezet többi között ezt a Mendelssohn-dalt hallani tőlük. Mendelssohn beleszületett a romantikába, de egész lelkével a klasszikus formákon csüngött s ezért mondotta őt Schumann a 19-ik század Mozartjának. A két művésznő még ezt a „túlértékelést” is elfogadtatta velünk, olyan szépen, egyszerűen és meghatóan énekelték az *Őszi dalt*, s reméljük, hogy még gyakrabban fogunk velük a pódiumon találkozni.

**Száz éves a *Hugenották***

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 5., 31. oldal)

Az európai zenei esemény a *Hugenották* százéves évfordulója. Száz évvel ezelőtt adták először Meyerbeernek ezt a híres, sőt hírhedt operáját Párizsban, s azóta három emberöltő dolgozott azon, hogy ezt a „fércművet” – ahogy nevezték, végérvényesen agyonverje. Wagner, aki egy időben rajongott Meyerbeerért, s maga is egy Meyerbeer óhajtott lenni, utóbb haragosan elfordult a népszerű mestertől, lekicsinyelte és lenézte, s egy előkelő francia napilap ma is azt a kérdést veti föl: nem temetés-e ez a százéves jubileum? Akárhogy van is, a *Hugenották* túlélte egy csomó remekműnek hirdetett operát. Raoul és Valentine duettjéről még a legádázabb kritikusok is kénytelenek megengedni, hogy a leghatásosabb szerelmi kettősök közé tartozik, s ha a pozitív jelek után akarunk ítélni, nem mondhatunk egyebet, mint azt, hogy a *Hugenották* a legelevenebb tetszhalott az egész operairodalomban. Ha Lauri Volpi és Németh Mária egyszer ebben az operában lépnének föl, kiderülne, hogy sokan írtak ennél jobb operát, de hatásosabbat csak nagyon kevesen. Furcsa dolog a színpadi halhatatlanság. Sokszor olyan műveknek van része benne, amelyeket állandóan ledorongolnak.

**Az két lovagok**

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 12., 36-38. oldal)

Egy eredeti magyar operához csak a legnagyobb várakozással és szimpátiával közeledhetik mindenki, hiszen tudjuk, hogy ezen a kis glóbuson sok a zenei tehetség, annyi, hogy szétszóródik az egész nagy világra, s mégis marad itthon is elég. Nem lehet elhinni, hogy jó, eredeti operák ne telnének ki ebből a talajból és ebből a muzsikális levegőből, hiszen csak a *Farsangi lakodalom* óta, amely 100 előadást ért meg (Erkel operái után ez volt az első maradandó kasszasiker), Kodály *Háry Jánosa* és Dohnányi *Tenorja* szerencsésen állandósultak az Operaház műsorában. Legutóbb az *Azra* is igen tisztességes sikert aratott, s hogy most, pár héttel utóbb, az Operaház megint eredeti, magyar dalművel áll elő, ez nemcsak ambícióját, hanem életerejét is dicséri.

Hogy a színház milyen kedvvel és mennyi odaadással látott a munkájához, az mindennél hangosabban és színesebben dicséri a színpadja. Ifj. Oláh Gusztáv mint rendező, de kivált mint díszlettervező, olyan

megoldásokkal állt elő, amelyek nem csak szemkápráztatóak, hanem a legfinomabb stílusérzékről is tanúskodnak. Egyik vagy másik képben Fouquet-nek Chantilly-ben látható csodás miniatűrjei elevenednek meg a színpadon, azután Montequákat és Franciákat látunk, amelyekben szín és forma, festészet és architektúra a legszebb harmóniába olvadnak. A felmagasított és beszűkített színpad a legtökéletesebb képszerűséget biztosítja, anélkül, hogy veszítene színpadszerűségéből. Az éjszakai holdfényben játszódo jelenetek a *renaissance*-ot idézik, amely megrészegült a távlatok művészetétől s egész városrészt varázsol a színpadra. Ifj. Oláh Gusztáv mindezt megtoldja a mai világítás csodáival. Éjszakai égboltja, amikor a hold nagy, sárga pofájáról elvonulnak a felhők (nem mondhatok arcot, mert ez a humoros opera a holdnak is pofát akar adni) – valóságos szenzáció, a sülylesztett kórus is elmés, ha sok értelmet nem találhatunk is ebben a szerzői elgondolásban – hanem...

Van egy igen számba veendő „hanem” és ez maga az új opera, amely szimpatikus merészséggel lép föl, és a vígopera egész műfaját meg akarja újítani, hogy ne mondjam, forradalmasítani próbálja a vígoperát, ahogy az se Puccininek, se Kodálynak, se Wolf-Ferrarinak, se Richard Straussnak nem jutott eszébe. A vígoperának egyik fő forrása mindig a *commedia dell’arte* volt, s ha nézzük Rossini *Sevillai borbélyát*, Mozart *Figaro házasságát*, Donizetti *Don Pasqualéját*, ezeknek a librettójában gazdagon és üdén buzog a *commedia dell’arte* egységes humora. Kósa György, a kitűnő magyar zongoraművész és zeneszerző, s Keleti Artúr, aki egy régi színdarabjából emelte ki *Az két lovagok* című új operát, elhagyták a műfaj hagyományos ösvényét s a némajátéknak és a bábjátéknak, tehát mellékutakra tévedt és a elkorcsosult *dell’arténak* a *commedia* módszerével és módjaival akarták megteremteni az új vígoperát.

A bábjáték a maga nemében még művészi alkotás volt és lehetett. Az olasz bábjátékot több mint száz évvel ezelőtt Dickens is megcsodálta Olaszországban, s valóságos rajongásba esett a bábuk láttára, épp úgy, mint évtizedekkel előbb Goethe, mert hogy olyan természetes és emberi módra mozogtak és beszéltek. Hogy milyen igazuk volt, mi is bizonyíthatjuk, mert a modern olasz színház, Podrecca mester kis színháza ennek a régi olasz hagyományoknak mai, maradéktalan kiteljesedése. A bábszínház azért lehet tökéletes, mert az embert adja egész természetes és igaz mivoltában, tehát nagyszerű modellt ábrázol abszolút művészettel.

De mi történik akkor, ha a szerző eleven színészekről, sőt mi több, széphangú énekesektől azt kívánja, hogy két óra hosszat olyan ügyetlenek, félszegek, mesterkélték legyenek, mint a dróton rángatott kezdetleges bábuk? Hogy megtagadják testüket, lelküket, mozgásuk báját és szépségét, érzelmeik igazságát, hogy egy primitív történet sovány fonalát húzva, állandóan parodizálják önmagukat, a színházat, a valóságot, az illúziót. Podrecca mester rövidke darabjaiban a bábuk tökéletes emberek és megragadó

szimbólumai, kicsinyített, de igaz másai az életnek. Keleti Artúr elnyújtott librettójában (ahol az opera parodizálásának kedvéért tízszer mondanak el minden sort) a színészek nem emberek, hanem önkarikatúrák, a játék nem a valóságot akarja adni, az énekes nem az embert, hanem a játszó mulat a játékon s azzal akarja mulattatni a nézőt, hogy elavult és elévült színpadi trükkökkel és viccekkel nem az életnek, hanem a játéknak illúziójával akar hatni, pedig a játék aláhúzása nem kelthet semmiféle illúziót, csak fáraszt, fáraszt, fáraszt, hogy mi is többször ismétljük azt, ami egyszer is bőven elegendő.

Világos, hogy ahol a librettó nem az életet humorizálja, hanem a játékot, ott a zene sem fakadhat a lélekből és a szívből, hanem a játék torz kezdetlegességét kell illusztrálnia, tehát (ez majdnem tragikus dolog) állandóan saját maga ellen kell dolgoznia, mert hiszen a zene a legspontánabb, a leglíraibb művészet, a zene maga a tiszta érzés, a humor, tiszta szenvedély, a tiszta humor. De az ilyen librettónál a szándékosságot kell hangsúlyoznia, saját magán viccelődnie, úgyhogy csak illusztrálnia szabad, festenie és aláhúznia, aminek elkerülhetetlen következménye, hogy igen gyakran le kell süllyednie a kabaré kezdetleges színvonalára, közösséget kell vállalnia azzal a zenei élcelődéssel, amely csak az agyból ered, s amely ennél fogva sohasem is lehet valódi zene. Hogy Kósa Györgynek néhol mégis sikerül áttörnie a paródia kasírozott és mégis oly kemény páncélját, s egy-egy helyet meg tud tölteni zenei tartalommal és szépséggel, ez csak tehetsége mellett bizonyít. A hangszerelés is sokat lendít a dolgon, ahol csak lehetőség, van benne ötlet és kedvesség, a zenekar néhol behízelgően hangzik, hanem...

Hiába, vissza kell térnünk a „hanem”-re, amely annyit jelent, hogy a művészet mindig parodizálhatja az életet, de a művészet nem parodizálhatja a paródiát, mert ezzel saját fő életerét metszi el, s lehetetlenné teszi, hogy a néző vagy hallgató élménynek érezze azt, ami mint játék pereg le előtte, holott minden művészetnek ebben áll az igazi tartalma.

Az Operaház előadása kitűnő, ha abból a szemszögből nézzük, amelyből a szerzők kiindultak. A szereplők mind kezdetleges, dróton rángatott bábukát ábrázolnak, s ezt a mesterkéeltséget – a zeneszerző kifejezett intenciója szerint – még éneklésükben is éreztetik, amely igen gyakran nem is akar egyéb lenni, mint kiviccelése a valódi éneklésnek. Az két lovagot Kóréh Endre és Laurisin Lajos éneklik, a körülímádot Kuni-gunda kisasszonyt Halász Gitta, s az ő kitűnő hármasukhoz méltán csatlakozik Bársony Dóra mint Duenna és Maleczky Oszkár mint Prológ. Az egész játék művészi, amennyiben egységes, de kiindulásánál fogva nem lehet más, mint primitív, jóval primitívebb Podrecca mester bábuinak emberi ábrázolásánál.

És mégis szívből örülünk minden kísérletnek, amely odairányul, hogy Operaházunkból, amelynek élén egy testestül-lelkestül magyar művész áll, Magyar Operaház váljék, amelynek műsorában az eredeti

opera ne az egy nyarat nem csináló ritka fecske legyen, hanem úgyszólván napi szükséglete a milliós főváros zenei közönségének. Hogy az Operaház a lelkes és tehetséges kísérletek előtt nagylelkűen, sőt áldozatkészen kaput nyit, ennek is csak tapsolni tudunk. Valamikor a magyar dráma is jobbára a tehetséges vagy nem tehetséges kísérletezések ösvényén haladt, s csak későn jutott ki a világsikerek országútjára. A magyar operának is csak ez lehet az útja, hogy a magyar Operaház annyi művészi képességgel, s annyi anyagi áldozattal áll tehetséges operaszerzők mellé, ezen csak örülni lehet, mert idővel be fog érni a gyümölcs, s ami most még áldozatnak látszik, kitűnő befektetésnek fog bizonyulni.

Kívánjuk, hogy *Az két lovagok* bús históriája tessenek a közönségnek, mert ahogy a régi színdarabok epilogusai hirdették, minden, ami a színpadon történik, csakis a közönség kedvéért történik. A kritikusnak elvei vannak, amelyeket nem tehet le kabátjával együtt a ruhatárba, a közönség ellenben szórakozni és mulatni akar, és azt hiszem, nincs oly ádáz kritikus, aki végül is ne örülne azon, hogy a közönség gyönyörűségét találja olyan eredeti műben is, amelytől a kritikust elzárják az elvei vagy a nevelése.

### ***Parsifal***

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 19., 36-37. oldal)

Az európai színházak úgy jutottak egy húsvéti játékhoz vagy zenés passióhoz, hogy Németországban megbukott azt a törvényjavaslat, amely Wagner utolsó operájának, *Parsifal*nak az előadását kivételes törvénnyel Wagner bayreuthi színházára akarta korlátozni. A javaslatból nem lett törvény, a misztikus ködben fénylő ünnepi játék, amelyet csak Bayreuthban lehetett látni, fölszabadult az egész világra, s mindenütt játszhatóvá lett. Az optimisták és a pesszimisták persze rögtön összevesztek azon, hogy használni fog-e a tilalomfeloldás az operának vagy nem. Amíg csak Bayreuthban lehetett előadni, mindenfelé legendás hírek keringtek róla, s a szentimentális lelkeknek egyhangú véleményük az volt, hogy ezt a művet elvinni Bayreuthból nem egyéb közönséges szentségtörésnél, nem is beszélve arról, hogy a *Parsifal* sehol sem lehet oly szép és áhítatkeltő, mint Bayreuthban. Persze, hogy ezzel alibit akartak bizonyítani, mert azóta megcáfolhatatlanul kiderült, hogy a *Parsifal*ban megvan Wagner zenei zsenijének minden nyoma, de maga a mű, a maga egészében, túlzott terjedelmességében, húsvéti varázsával, viráglányaival, Klingsor bűvös kastélyával – akármilyen érdekes, sőt megkapó is helyenkint, alig mond el annyit Wagner lelki életéről, belső problémáiról és zenei megoldásairól, mint a *Lohengrin* vagy a *Tannhäuser*, vagy pláne mint ez a két korai opera összevéve. A *Tannhäuserre* különösen emlékeztet a *Parsifal*, csak épp hogy nem veszi annyira igénybe a katolikus vallás

nagyszerű zenei és színpadi lehetőségeit, mint Wagner utolsó műve. De a *Tannhäuser*rel összehasonlítva a *Parsifal* mindig egy kissé fakónak, sőt bágyadtnak fog feltűnni és nem menti fel még az alól a vád alól sem, hogy Wagner – ha hívó volt is –, de kacérkodott is a vallással, és a kultuszt és a látványosságot, amiért annyira megróttá Meyerbeert, ő is szerette összekapcsolni a biztos hatás kedvéért.

Amikor a *Parsifal* fölszabadult és szabad prédája lett a világ operaházainak, a budapesti Királyi Operaház igazi nagyúri gesztussal lemondott az előadásáról. Respektálta a Wagner-család kívánságát, úgyhogy a *Parsifal* első előadása nem az Operaházban zajlott le, hanem a Városi Színházban. A hatás pontosan az volt, amit várni lehet, inkább kijózanító, mint föllekesítő. Verdi utolsó operája, a *Falstaff* bebizonyította, hogy öreg ember nem vén ember, a *Parsifal* adós maradt ezzel a bizonyítékkal, s inkább azt illusztrálja, hogy a nagy szerelmi konfliktusokat költők és művészek férfikorukban oldják meg legteljesebben. De végre az Operaház is követte a többi műintézet példáját, s átvette a művet a maga műsorára, amit nagyon helyesen tett, hiszen a *Parsifal* nemcsak Wagnernek egyik legreprezentatívabb műve (Nietzsche éppen ezért volt annyira felbőszülve ellene), hanem szorosan hozzátartozik a 19-ik század operairodalmának nagy megnyilatkozásaihoz. A párizsi Nagy Opera éppúgy műsoron tartja, még húsvéton és karácsonyon kívül is, mint a legtöbb német operaház.

A Magyar Királyi Operaház *Parsifal*-előadása formájában és kiállításában egészen egyéni, s ha újkorában vitákat is idézett föl a mű bekeretelése, amely nem ragaszkodik mindenben a wagneri hagyományokhoz, annyi bizonyos, hogy ahogy az egész kiállításnak művészi jellege van, s Wagner eredeti elgondolása szerint talán látványosabb volna, ami nem válnék túlságosan előnyére.

Parsifal Závodszy Zoltán legjobb szerepei közé tartozik, bámulatos ökonómiával osztja be magának a hatalmas anyagot, amelyet teljes erővel dominál. Kundrynak kettős és kettősségében hálátlan szerepe kevés olyan megszemélyesítővel dicsekedhetik manapság, mint Némethy Ella, akinek alakja s hangszíne szerencsésen talál a szerephez. Kár, hogy a művésznő nem vett néhány leckét Anna Bahr-Mildenburgtól, a bayreuthi előadásoknak egykor oly híres Kundryjától, aki úgyszólván megfelelő hanganyag hiányában a drámai játék olyan tökéletes próbáját adta e szerephez, mint senki előtte és senki utána. Mildenburg Anna ebben a szerepében kipótolta, kiegészítette, kiteljesítette Wagnert, aki Kundryban alig adott többet drámai vázlatnál, s még ezt a vázlatot is úgy csinálta meg, hogy könnyen támad homály körülötte. Ezt az alakítást, mint hagyományt, érdemes volna megőrizni, konzerválni és esetleg folytatni, annyival is inkább, mert a *Parsifal* kétszer olyan hosszú, mint egy normális opera, s igazán drámai erőt és tudást csak a Kundry-féle jelenetekben mutat. Az a mély, belső feszültség, amely áthívította a *Tannhäuser*t, itt már csak helyenként jelentkezik, nem képes átfűteni az egész művet,

s akik nem százszázalékosan rajonganak Wagnerért, nem egy helyütt sivárságot éreznek Parsifalban, hogy szentségtörők ne legyünk, némi enyhe unalmat. De ez ne ijesszen meg senkit. Vannak érdekes és vannak unalmas remekművek, s abban az egyben föltétlenül igazat kell adni Nietzschének, hogy Bizet *Carmen*je a világ legérdekesebb remekművei közé tartozik. Mint nő pedig Carmen föltétlenül érdekesebb Kundrynál, még ha elismerjük is, hogy nem olyan tartalmas és nem annyira szimbolikus, mint Wagner utolsó hősnője.

Kár, hogy Berg Ottóra, aki a tiszta, világos, precíz és józan zene felé hajlik, az Operaház állandóan olyan feladatokat bíz, amelyek inkább romantikusok és transzcendentálisak, úgyhogy sem a fiatal karmester nem fejtheti ki legjobb erejét, sem az illető művek nem bontakozhatnak ki teljes szépségükben. Pedig kétségtelenül az a legrosszabb üzlet, amelyre mind a két fél ráfizet.

## Szigeti József

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 26., 30. oldal)

A zenei tájak legszorgalmasabb és legebesebb szárnyú vándormadara ma kétségtelenül Szigeti József, aki már nem is kétszer járta be a világot, mint az egykor oly híres és nevezetes Henri márki Planquette éppoly híres és nevezetes operettjében, *A cornevillei harangokban*. Szigeti nem kalandokat keres a nagyvilágban, hanem egyszerűen belehegedüli magát az emberek szívébe mind az öt világrészben, és ha az ő hangszeréhez nem is fűződnek legendák, mint a cornevillei harangokhoz, de annyi bizonyos, hogy a hegedűje szebben szól, s maholnap nem lesz olyan klasszikus, akit tökéletesen meg ne tudna szólaltatni. Hol mint szólóhegedűs tér vissza hozzánk, hol mint zenekari művek főinterpretátora, s az a mély és szimpatikus emberi érettség, az egyéniségnek az a feltűnést nem keltő, de annál ellenállhatatlanabb varázsa, amely szinte puritán egyszerűségű játékából árad és ömlik: barátjává és intimusává teszi minden egyes hallgatóját. Szigeti játékában a kifejezés ereje és a technika készsége egy és oszthatatlan, ezért vagyunk meggyőződve arról, hogy ez a nagy művész még közelről sem érte el a maga igazi nagyságát. Előtte áll még az a fejlődés, amelyben biztos része van minden olyan művésznak, aki nem lát egyebet a művészeténél, aki nem a hatásban és a sikerben, nem a zajban és az ünneplésben találja meg fáradtságának és lelki tusáinak jutalmát, hanem csakis abban, hogy egy lépéssel közelebb tudott jutni ahhoz a nagy zeneszerzőhöz, akinek tolmácsául szegődött.

Egy zsúfolt terem dörgő tapsai nem érnék fel azzal, ha egy Mozart- vagy Beethoven-szonátának valamelyik frázisából új fény villant az ilyen művész szemébe, s az új fény nyomán új hang, új kifejezés, új költői varázs. Goethe gyönyörűen megírta, hogy nem ismeri az égiek hatalmát, aki nem ült soha az ágya szélén, s nem ette könnyek között a kenyerét. Az igazi művésznek is ez a hű fotográfiája. Aki nem ette könnyek között a kenyerét, sohasem fogja a bánat és öröm könnyeit kisajtolni az emberek szeméből, azokat a gyöngyszemeknél értékesebb, csillogó könnyeket, amelyek az élet legsűrűbb pillanatait jelentik. Szigeti lassan fejlődött azzá, ami ma, de nem a legkevésbé nemes borok azok, amelyeknek hosszú idő kell, amíg kitermelik teljes zamatjukat.

Legutóbbi estéjén Bachhal, Brahmszal és Mendelssohnnal állott ki Szigeti a dobogóra. Körülötte zsúfolásig megtelt a terem az ő hallgatóságával, amely évek óta egyre nőtt és gyarapodott. Szigeti ma már a klasszikusokat éppoly híven és tökéletesen olvassa, mint a romantikusokat. Bach és Mendelssohn nála ma már két külön világ, mindkettő a maga saját törvényei szerint él és zeng, a művész nem áll különcködéseivel vagy eredetiség-hajhászatával zeneszerző és közönség közé, ő az élő tolmács, a megelevenedett muzsika, amelyet teljes odaadással és minden fenntartás nélkül ünnepel a közönség, mert nem a virtuóz fölénye, hanem az igazi nagy művész alázata zeng fel benne diadalmas erővel.

### Csodagyerekek

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. április 26., 30-31. oldal)

A zenei csodagyerekekkel úgy kell számolnunk, mint társadalmi intézménnyel, mert a múlt héten is bemutatkozott egy Paul Musikowsky nevű hasonló tünemény, egy zsengekorú hegedűjátékos, aki azonban meglehetősen széleskörű kiábrándulást keltett. Hiába, a mai csodagyerekektől sokat vár a világ, talán a kelletténél többet, viszont az is igaz, hogy a csodagyerekek – és már nem csupán zenei területen – meglehetősen igényekkel lépnek fel. Az is meglehet, hogy szegénykék nem tehetnek róla, hogy ártatlanok az egész dologban, s az egészben a nagyok, a felnőttek a hibásak, akik csodát alkarnak produkálni ott, ahol a természet nem gondoskodott megfelelő anyagról. Ez pedig tudvalevőleg igen hálátlan dolog, mert a csodagyermekhez kettő kell: a csoda és a gyermek. Ha egy 18 éves, fejletlen gyermeket rövid nadrágba bújtatok és bársonyzekébe, akármilyen jól hegedül is az istenadta, mégsem lehet csodagyermek, mert a csodagyermekhez az is hozzátartozik, hogy még jóval innen van a szerelmen és mégis meg tudja ütni azokat a hangokat, amelyeket egy Chopinből is csak a boldogtalan szerelem volt képes kicsalni.

De az sem lehet csodagyermek, aki tíz-tizenegy éves fiúcska létére ügyes a hegedűn vagy a zongorán, sőt technikai bravúrokkal kápráztatja el az embert, mert az ügyesség még köbre emelve sem csoda, sőt néha még csak tehetség sem.

A csodagyermek az emberi világnak egy egészen különös műfaja, amelyet a pszichoanalitikusok sem határoztak meg eléggé világosan, pedig ez a jelenség igazán megérdemelné, hogy alaposan foglalkozzanak vele, persze főképp a Mozartokat, Liszteket értve, Pascalokat, akiknek a csodagyermekségük csak nyitány volt még csodálatosabb férfikorukhoz és akik az egyéni fejlődésnek egészen különös és rejtélyes eseteit képviselik a művészet titokzatos birodalmában.

Ezzel be is fejezhetném gondolataimat, amelyeket Paul Musikowsky keltett, valószínűleg nemcsak bennem, hanem másokban is, ha nem kaptam volna levelet a múlt heti csodagyermektől, a Virovai Roby nevű Hubay-növendéktől, mint ő írja magát, amely levél annyira érdekes és tartalmas, hogy lehetetlen szó nélkül hagyni. Őszinte örömmel dícsértem meg a kisfiú játékát, amely igazán a legszebb reményekre jogosít, de minthogy sem családi, sem nevelési, sem egyéb viszonyait nem ismertem, kritikai lelkiismeretességből megtoldottam dicséretemet azzal, hogy nem vagyok jó, vagy jövőmondó, minélfogva művészi jövőjéért nem is tudok garanciát vállalni. És ez az a pont, ahol Virovai Roby, aki nem csodagyermeknek érzi magát, hanem komoly törekvő, kis embernek, fogatékosnak és elégtelennek találta az én kritikámat, ami nagyon szimpatikus dolog az ő részéről, már csak azért is, mert elárulja, hogy őt a dicséret maga nem elégíti ki, az ő ambíciója az, hogy munkáját megbecsüljék és méltányolják.

De a levélben legérdekesebb és a legmegkapóbb, hogy szinte fájdalmasnak érzi, amiért én csodagyermeknek neveztem. Ő csak arra emlékszik, hogy az első vonóhúzástól egészen addig, amíg eljutott Hubay zenedélutánjáig, ahol egy csomó szakértő meghallgathatta, ő nem a csoda virágos útjain haladt, hanem a munka, fáradság, vesződés, küzdelem labirintusai között, s szinte szemrehányóan kérdi tőlem, miért nevezem őt csodagyermeknek, aki egész életében csak dolgozott, s miért látom bizonytalannak a jövőjét, mikor ő tele van szorgalommal, becsvággal, iparkodással, s egyetlen vágya, hogy valamikor művész válhasson belőle.

Sokezer levelet kaptam életemben, gorombát, köszönőt, hízelgőt és panaszosat, de ilyen meghatót soha. És soha még nem értettem így egyet levélíróval, aki ismeretlenül fordult hozzám. Pedig megnyugtatni sem tudom mással, mint amit már elmondottam róla. Csodagyermeknek kellett őt mondanom, mert produkciója jelentékenyen meghaladja a korát, s az ilyen jelenségre a nyelvünkben más szó nem akad. Hogy a csodagyermeknek is dolgoznia kell, sőt jóval többet kell dolgoznia, mint más gyermeknek, ezt

régóta tudja mindenki. Az öreg Mozart és az öreg Liszt ugyancsak megdolgoztatták az ő istenáldotta gyermekeiket, s úgy látom, Virovai Robynak a zenén kívül is alaposan kijut a munkából, mert levele gyönyörűen, rendesen van írva (külalak: egyes) és még helyesírási hiba sincs benne, pedig azt egy tehetséges zenésznek akárki megbocsátaná.

Azt hát kár is volt képzelnie, hogy én a csodagyermek életét paradicsomi, egy eldorádói életnek képelem, tudom jól, hogy még akkor sem volna az, ha Hubay mestert az ő világhíre nem kényszerítené arra, hogy alaposan válogassa meg, kiket vállal el tanítványul. De viszont abba, mint küzdő, komoly kis embernek is bele kell nyugodnia Virovai Robynak, hogy a jövő zárt kapu, s ahogy az arabok mondják: a holnapi napot még nem látta senki. Hogyan fejlődik ki egy tehetség? Mivé válik az idők folyamán: ez olyan keresztretjtvény, amelyet senki sem tud megfejtteni. Akinek Isten tehetséget adott – mint neki is –, el kell követnie mindent, hogy ez a tehetség kibontakozzék, virágba boruljon, gyümölcsöt hozzon: ez az egyetlen dolog, amelyet biztosan tudunk s amelyben meg kell kapaszkodnunk. A többi már nem a mi dolgunk.

Aquinói Szent Tamást az iskolában a legnagyobb ökörnek tartották (ezzel a szóval), s lett belőle a középkori világ legnagyobb elméje, legerősebb gondolkodója, aki ma Franciaországban és Angliában a *renaissance*-át éli. Egy-egy osztálynak hány jeles tanulója züllik el a homályban, tűnik el a semmiségben, s ezzel szemben hány rossz, vagy közepes tanulóból válik az életben kiváló ember? Bizony, édes fiam, küzdeni kell, remélni szabad és jósolni nem lehet. Azok a gyermekek, akiket művészi pályára készítenek elő, még ha csak balerinák akarnak lenni, hatszor annyit dolgoznak, mint más szerencsés gyermek, s hány tucatnak kell hiába dolgoznia és törnie magát, amíg kiugrik közülük egy Pavlova, vagy pláne egy Nizsinszky. Itt a jóslás és a jövőmondás még sokkal kockázatosabb, mint a zenei és színészi csodagyermekéknél.

Soha életemben nem felejttem el azt a kis leányt, akinek sűrű könnyfátyollal elhomályosított szeméből egy élet keserősége sirt elő, hogy amióta nem gyermek többé, nem vehetik többé hasznát, mint csodálnak. Én téged nem féltetek, bár nem vagyok jövőmondó, sőt tele vagyok őszinte reménységgel a jövőd iránt. A játékból és a leveledből az sugárzik ki, hogy lesz ember belőled, s olyan anyagból vagy faragva, amely állja a küzdelmet az élet minden nehézségével. De mégis csak kritikus vagyok, s nem a karavánból elszabadult cigányasszony, aki jósolni mer a tenyeredből, annyival is kevésbé, mert ismerem kollégákat, akik beugrottak a cigányasszony szerepébe s beugrattak jóra való embereket, akikből a világon semmi sem lett. Téged ez a veszély nem fenyeget, mert csekély számú éveid mellett is olyan komolyan látod az életet, hogy az egymaga biztatásra méltó. De ha jósolni nem jósolok is, tiszta szívből kívánom, hogy az váljék belőled, amit eddig elárult képességeid ígérnek.

## Orfeo

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. május 3., 29-32. oldal)

A művészetek fejlődésében két olyan furcsa és paradox tünetet tapasztal az ember, hogy szinte lehetetlen rájuk nem mutatni, amikor a színház- vagy hangversenyterem visszanyúl a messzi múltba, hogy rég elásott, sőt eltemetett kincseket hozzon újra napvilágra.

Ez a két furcsa tünet pedig röviden a következő: Egy az, hogy akik valami nagyon újat csinálnak, mindig azt hiszik, hogy ők csak valami nagyon régit támasztanak föl halottaikból. A másik az, hogy az igazi újítók, a forradalmárok, a korszakalkotók sohasem tudják leszakítani a sikerek fájáról az ő jogos gyümölcsüket. Hogy fénylő példával igazoljam ezt a két, merésznek hangzó állításomat, Michel Angelo, az újítók újítója, a barokk művészet igazi teremtménye apja szentül meg volt győződve arról, hogy ő csak a görögöket utánozza, hogy ő csak szerény tanítvány, s nem diadalmas mester. Az angol Marlow viszont és még egy pár egyetemet járt tehetséges angol fiatalember, akik a szó szoros értelmében megteremtették a modern tragédiát, sohasem hordhatták be az ő termésüket, mert sikereiket learatta az a Shakespeare nevű fiatal ember, akinek nem volt annyi pénze, hogy Oxfordba mehessen az egyetemre, de aki mindent eltanult Marlowtól, Peeltől, Greentől, Kydtől, azzal a kis különbséggel, hogy mindent jobban csinált, mint a mesterei. Az ember szinte azt gondolja, azokra a derék és talentumos fiatalemberekre csakis azért volt szükség, hogy Shakespeare elsajátíthassa a drámaírás mesterségét, amelyet a görögök óta először csakugyan ők találtak ki, a változott viszonyokhoz képest – változott formában.

Ugyanez az eset ismétlődik meg, amikor Európában feltalálják az operát, mint műfajt. A feltaláló kitűnő olaszok egyáltalában nem akartak semmit sem feltalálni, csak új életre akarták kelteni a görög tragédiát, amely egészen sajátos egyvelege volt a zenének, éneknek, deklamációnak és táncnak. Minthogy valamit újra feltalálni sohasem kell, de nem is lehet, a *renaissance* találékony olaszai megteremtették az operát. Ez az első pont. A második az, hogy a saját tudtuk nélkül teremtmények között talán a legkiválóbb volt Monteverdi, újító és úttörő, akinek több mint háromezred része *Orfeo*-ja, amelyet a Magyar Királyi Operaház a hangok és színek pazar pompájával, s a nemes, művészi ambíció áradó bőségével mutatott be: ezzel az igazán zseniális munkájával, minden átnstrumentálás ellenére sem tud helyet szorítani magának az operai műsorokban. Valószínűleg még ötven év múlva is kísérletezni fognak vele, vagy egy másik Monteverdi-féle operával, talán a *Poppea megkoronázásával*, amelyet közvetlenül a világháború kitörése előtt Párizsban emeltek ki a feledésből múlt napokra, de a zeneértők lelkes háláján kívül a színház aligha számíthat többre.

Ennek egyik okát már érintettem. A régi nagy olasz mesterek, akik között Monteverdi igazi csúcspontot jelent, az ógörög tragédia feltámasztásáról álmodoztak, s bár abban, amit megcsináltak, már az új opera szelleme szólal meg, a neoklasszicizmus szabályai annyira kötötték őket, hogy mindig az ógörög tragédiára gondoltak, s annak az ígézetéből sohasem tudtak megszabadulni. Erre mutat különben nemcsak az *Orfeo*, hanem a többi zenés színpadi műnek a témája is. Vették az ismert ógörög témákat, amelyek sokkal egyszerűbbek voltak, semhogy kitölthettek volna egy egész estét. Kórossal és balettel kellett tölteni a mese nagy hiányait. Hol volt még akkor Wagner, aki akárhányszor le tudott mondani a kórusról és tömegről, s hol volt még akkor Verdi, aki a kórust drámailag tudta belekomponálni a drámai cselekménybe? A régi nagy mesterek ideálja és álma a zenei deklamáció volt, az a kétféle deklamáció, amelyet az ógörög tragédiában láttak, s amelyből gyönyörűen kifejlődhetett az ária és a recitativo, a mai operának az a két eleme, amely Monteverdi zseniális *Orfeo*jában hatalmas erővel nyilatkozik meg.

Respighi, aki modern színpadra dolgozta át a művet, tagadhatatlanul mestere az ilyen modernizálásoknak, de hogy a kórust a zenekarban helyezte el, tehát egyszerűen elszakította a magánszereplőktől, ezt aligha lehet dicsérni, mert az ógörög tragédiában, amely Monteverdinek szeme előtt lebegett, magánszereplők és kórus között élő emberi viszony áll fenn, amely megbomlik abban pillanatban, amikor két különböző síkra való állítás helyett a szólószereplőket és a kórust teljesen eltépjük egymástól. Nem is beszélve arról, hogy a zenekarba leszorított, tehát törvényes helyzetétől megfosztott és jogaiból kitagadott kórus helyett kell egy színpadi tömeg, amely viszont csakis dekoratív mozgást végezhet, tehát félmunkát, ami szintén a drámai egység és hatás rovására megy.

Ifj. Oláh Gusztáv színpadi beállítása most is, mint mindig, ígéretes, sőt szédítő pompájú, mozgásában erős és merész, dekoratív hatásaiban változatos. Hogy az Operaház vállalkozott a mű előadására, amely nem az úgynevezett hálás és jutalmazó feladatok közül való, ezért a legmagasabb fokú dicséret illeti. S hogy a magánszereplők között akadt egy Basilides, aki teljességgel fölérte ezt a mérhetetlenül nehéz stílust, egy Palló Imre s egy Rösler Endre, akik a zenei deklamációnak megkapóan emberi megnyilatkozását adták – ez az előadásnak külön fénye és szerencséje.

Ezek után persze még indokoltabb az a kérdés, hogy az Operaház, amelyben ennyi életerő és képesség van, miért nem nyúl végre Gluck *Alcesté*jé vagy *Iphigenia* után, amelyek két oldalról is hálásabb feladatot adnak a színháznak. Szövegük Euripidész után készült, aki már mestere volt a színpadnak, sőt a színpadi trükköket sem vetette meg, s mindenesetre olyan cselekményük van, hogy egy modern színházi estét is bőven meg lehet tölteni vele. Azonkívül Gluck már teljesen a 18-ik század, az a kor, amelynek operái zenéje már a mai fület is teljesen kielégíti, ahol már megtörtént a műfajok kettéválása, úgy, hogy az opera

maga mögött hagyta az ógörög tragédiát, önállósította magát és úgyszólván tudatára ébredt legsajátabb egyéni képességeinek. Párizsban, ahol Gluck kiverekedte a maga nagy harcát, *Alceste* és *Iphigenia* ma is műsoron vannak, s bár erre könnyű azt felelni, hogy Párizsban mindig van hitele annak, ami klasszikus, mégis azt hisszük, hogy Monteverdi minden genialitása mellett is Gluck operái azok, amelyekkel nemcsak a zenei hozzáértők elismerését lehet kivívni, hanem egyúttal annak a tágabb körű közönségnek az érdeklődését is, amely zenei kultúrájában túl tud menni már a *Pillangókisasszonyon* vagy a *Parasztbecsületen*.

Az Operaház munkáját igazán nem lehet kifogásolni: *Rip van Winklétől Orfeo*ig terjeszti ki műsorát, s olyan erős és hathatós közönségnevelést végez, amely föltétlenül tiszteletet parancsol, annyiival is inkább, mert benne áll a művészet jegyében.

## Nijinsky Kyra

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. május 10., 30-31. oldal)

Közvetlenül a nagy háború kirobbanása előtt két név tűndökölt szimbolikus sugárással a nemzetközi színházi égbolton: Caruso és Nijinsky. Carusót azért sem felejtetik el az emberek, mert már akkor olyan gramofon-üzletnek bizonyult, hogy a budapesti stúdió vasárnap délutánjai 2 és 3 között még ma is száz ezreket hoznak izgalomba. Ez az énekművészet csúcса, ahol az éneklés már maga is önálló drámai művészet, nem szórakoztató dalolás, hanem mély, emberi megnyilatkozás, mely szépségével azt is elfelejteti, hogy az énekléshez hiányzik még egy ember is, akit nem kapunk meg s akiről már a televízió is lekéselt.

Ezért csodálatosabb és szinte átnyúl a fantasztikum területére, hogy egy táncos, aki huszonhat éves korában kénytelen volt abbahagyni művészetének a gyakorlását, még mindig elevenen élő legenda az emberek között. Nijinsky nevét azok is tudják és ismerik, akik őt soha táncolni nem látták. Valami tündérmese kering a levegőben *A rózsza lelkéről*, amikor ez az egyetlen és páratlan művész Weber *Felhívás keringőre* című dal kompozíciójára egy biedermeier álmodótáncot, egy romantikus költeményt, amelynek a *pointe*-je egészen mesészerű: azt mondják ma is az emberek, hogy Nijinsky a legvégén kiröpült az ablakon.

Ez akkor is igaz, ha nem röpült ki, hiszen a művészet illúzió, amely sokszor erősebb a valóságnál. Nijinskynek is keresztlül kellett mennie a zseniknek azon a bosszantó tapasztalásán, hogy teljesítményei közül

nem az tetszik az embereknek legjobban, ami a legérdekesebb és a legértékesebb, hanem ami az ő képzeletüket és vágyukat legteljesebben valósítja meg.

*A rózsá lelke* 1913-ban legalábbis olyan ismert volt, mint a legnagyobb reklámmal hirdetett szappan, vagy újfajta villamoskörte. Minden kirakatban lehetett látni Nijinskynek azt a hervadó szirmokból összevarrt kosztümét, amelyben ő a bálból hazatért fiatal leány szerelmes álmát váltotta valóra. És ki ne emlékeznék ma is Karsavinára, aki a Djagilev-féle társulat leggraciózusabb táncosnője volt, egy lehellet a színpadon, egy majdnem testetlen ábránd, egy – de minek tovább fűzni ezeket a régi emlékeket?

Nijinskynek két lánya közül, akiknek Márkus Emília a nagyanyjuk, az idősebbikről, Kyráról, már 6 – 7 évvel ezelőtt azt hirdette a fáma, hogy különös tehetség, aki sokat örökölt az apjától. Egy ekkora zseni gyermekének lenni a legsúlyosabb feladat, mert majdnem mindig ugyanazok a helyzetek ismétlődnek. A zseniális ember gyereke rendszerint hasonlít a szülőhöz, de a leggyakoribb eset az, hogy ez a hasonlatosság csak külsőleges, egyáltalában nem fejez ki valamely tehetséget, úgyhogy legtöbbször az ember azt hiszi, üres imitációval áll szemközt. A jobbik eset az, hogy a zseniális apa vagy anya gyermeke tehetséges, de ez voltaképpen a rosszabbik eset. A közönség ugyanis azt kívánja tőlük, hogy olyanok legyenek, mint a szülők, ugyanazt az élményt adják meg nekik, amelyet a múltban azoktól kaptak, s mennél tehetségesebb a gyermek, annál kevésbé képes megfelelni ennek a követelménynek, mert utóvégre is Lucifernek van igaza, aki azt mondja: „*Nem adhatok mást, mint mi lényegem.*”

Ezt a szempontot tekintetbe véve, Nijinsky Kyra esete legérdekesebb, amely a művészi átöröklés területén egyáltalában tapasztalható. Hasonló esetre nem is emlékszem. Tizenöt éves volt, amikor pár hetet töltött Budapesten, Márkus Emma csodálatos völgyi villájában, s ez alatt a pár hűvös hét alatt annyi magyar szó és nyelvtudás ragadt reája, hogy én – mint a Nemzeti Színház akkori igazgatója – félévi tanulásidőt szántam neki, s igen nyugodtan jelentettem ki, hogy ezután fölléptetem egy főszerepben, mert 15 éves leányban ilyen határozott, forró és lobogó egyéniséget sohasem is láttam. De akkor külföldi mecénások támogatták, akiknek az volt az ambíciójuk, hogy az apja utódját nevelik belőle, így a tervet nem is mertem komolyan fölvetni.

Közben az történt, hogy Kyra nemcsak táncolni tanult, sőt bizonyos időszakokban el is hanyagolta a táncot, úgy, hogy akik most kész virtuózt vártak benne, jogos csalódást érezhettek. A tánca még iskolára és csiszolásra szorul, egyénisége ellenben oly remekül, oly megkapóan, oly hódítóan fejlődött, hogy egész különös feladatok megoldására van hivatva. Mindenekelőtt ez a fiatal leány, aki némely pillanatban kísértetiesen idézi elének az apját, csupa villamos feszültség, csupa lenyűgöző érdekesség, s színészi átélés

és kifejezés tekintetében egészen különös valami. Arca néha egy fiatal fiút mutat, néha egy fiatal leányt, néha ő a művészet papnője, s ahogy egy érzésnek át tudja adni magát, az valósággal szenzáció, úgy hogyha a színészi pályára lépne, hónapok alatt megkapná azt a színpadi érettséget, amellyel nem sokan rendelkeznek, s annnyival is inkább, mert oroszul, olaszul, franciául, angolul és németül tökéletesen beszél.

Tánca ma még inkább érdekes és izgalmas, mint tökéletes és formáiban bevégzett. Két különböző mestere volt. Az egyik az öreg Legat, aki már az apját is tanította, a másik a fiatal Lifar, Djagilev utolsó felfedezettje, aki ez idő szerint balettmestere és első táncosa a párizsi Nagyoperának, ahol az idén hatalmas sikert ért el az *Ikaros* című balettel, amelynek zenéje Markevich Igortól való, Nijinsky Kyra fiatal férjétől, akivel most esküdtek meg Budapesten.

Nijinsky Kyra táncában a legőszibb dolog van meg legerősebben: a megszállottság, amely odáig terjed, hogy átalakul azzá a figurává, akit táncol, ha ugyan egészen pontos dolog táncnak nevezni ezt a művészetet, amelyben a mozdulatok kiszámíthatósága játssza a legkisebb szerepet. Táncának egészen meglepő momentumai vannak, s legfeltűnőbb benne az, hogy hiába keresné benne az ember azt a bizonyos stilizáltságot, amely annyi kitűnő modern táncművész produkcióját süllyeszti egyhangúságba és mesterkélttségbe. Nijinsky Kyrában olyan spontánság és közvetlenség van, mint a legjobb naturalista színészben, s hogy minő tendenciáknak akarja vagy fogja alárendelni ezt a valóságos, természeti adottságot, sőt erőt, az a jövő titka, s attól a mestertől függ, akit végleg választani fog magának, s akitől kell, hogy megkapja azt a végső egységet és csiszoltságot, amely minden művészetnél elengedhetetlen.

Nagy szerencséje, hogy a tanulás részéről őt a legcsekélyebb veszedelem sem fenyegeti. Temperamentuma annyira határozott, sőt annyira önálló, hogy amikor egy-egy pillanatban az apja tekintete villan föl érdekes és átható szemeiben, még akkor sem lehet róla azt mondani, hogy a Nijinskyhez is hasonlít, pedig a *Pastoral* című szám végén, amikor fekete selyemnadrágban egy fiatal fiút alakított, az utolsó pillanat arcjátéka szívdobogtatóan emlékeztetett az apjára. De egészen más a természete s nem utolsó sorban érdekes az, hogy lengyel származása két oldal, úgy, hogy kétfelől is folyik lengyel vér az ereiben. Nijinskyék ugyanis lengyelek voltak, de Kyra nagyapja, Pulszky Károly valamikor szintén Polsky volt, s a család Lengyelországból származott Magyarországra. Azonkívül német vér is van benne, nagyanyja, Márkus Emília révén, igazán nem csoda, hogy olyan érdekes.

Nyugat és Kelet egyesül benne, de nem olyanformán, mint azokban a hindu vagy japáni táncosokban, akik teljesen elsajátították az európai kultúra formáit és tendenciáit, s még a táncban is lemondottak azokról az őseredeti elemekről, amelyeket ők sokkal hívebben őriztek meg, mint a különböző válto-

zásokon keresztülment európai nemzetek, úgy, hogy elfogadták a mi szegényebb ajándékainkat azok helyett a gazdag ajándékok helyett, amelyekkel az európai művészetet gyarapíthatták volna. Nijinsky lányában nincs semmi ilyen tudatos technikai eljárás, semmi efféle művészi megalkuvás. Kelet és Nyugat az ő fényében találkoznak olyan szerencsés módon, hogy kezdetlegesség és kultúra már együtt van benne a legvonzóbb keverékben, a legérdekesebb formában, s egész érvényesülése és karrierje azon fog múlni, hogy ennek véghetetlenül érdekes és értékes anyagának művészi leszámítolása hogyan fog megtörténni.

Djagilevék orosz pompájából, Baksz színőrlületéből Nijinsky Kyra vajmi keveset hozott magával, de ez nem is baj, hiszen a balett egy kissé befelé fordul, a luxusra önmagában nem akar pusztán támaszkodni. De meg vagyunk győződve, hogy ha újra visszajön Budapestre, kiszínesedett és kifinomodott valóság lesz mindaz, ami mostan még spontán megnyilatkozás, vagy nem egészen határozott körvonalak játéka. Karrierjét annyival is nagyobb figyelemmel és érdeklődéssel kísérjük, mert hiszen hozzánk is tartozik, s tulajdonképpen kicsibe múlt, hogy nem lett belőle a magyar színésznő.

### Grace Moore

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. május 17., 42. oldal)

Van-e, aki Grace Moore nevét ne ismerné? A mozicsillagok fénye tündökölőbb, mint volt valamikor a világhírű énekesnőké. Fogadni mernék, hogy Patti Adelinát valamikor aránylag kevesebben ismerték, mint Grace Moore-t, pedig Patti Adelina, aki még gyerekcipőben járt, amikor megkezdte tüneményes karrierjét, amely a koloratúra-szerepek széles területén versenytárs nélkül állott: valósággal fogalom volt a színházi világban s ahol fölbukkant, ott verekedtek az emberek a jegyekért.

### Hubermann Broniszláv

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. május 17., 42-44. oldal)

És elérkeztünk Hubermann Broniszlávhoz, aki már egy emberöltő óta járja a világot, minden esztendőben felbukkan Budapesten, néha nem is egyszer, és soha még senki szájából nem hallottam azt a szót, hogy kiábrándult Hubermannból, vagy már nem tetszik neki annyira, mint azelőtt. Ellenkezőleg, az ember tapasztalata az, hogy mennél többször hallja Hubermannt, annál nagyobb mestert fedez fel benne. Hogyan is lehetne csalódní egy ilyen lélekben, amelynek úgyszólván egész küzdelmes fejlődése abban merül ki, hogy egyre közelebb férjen Bach-hoz és Beethovenhez, akik az ő számára a mindennapi bibliát képviselik.

Itt tehát nem állhat elő az az eset, amellyel először a fotografáló masina ismertette meg a világot, hogy a gép egyszerűen korrigálja az embert, ugyanazon az alapon, mint a hamis játékos a szerencsét. Sőt ellenkezőleg: egy tökéletes zenei szerszám van a világon, amely teljesen egybeforrott az emberrel, mondhatni, annyira egyggyé vált vele, hogy akarva nem akarva mindig egy is lesz vele és ez az emberi hang. Minden egyéb hangszer csak gép, még az a nagyszerű hegedű is, amelyet Hubermanntól elloptak. Persze, a hegedű vagy a gordonka simulékonyabb a zongoránál, amelyből sokszor igen kellemetlenül érezni a gépet, s amelyen igen kevés virtuóz tud igazán úgy énekelni, hogy azt hisszük, az ő hangját halljuk s nem a szerszámét. De még a hegedűnél is igen nagy dolog, ha a hangszer el tud tűnni a művész kezében, úgy, hogy nemcsak már nem látjuk a szerszámot, de nem is tudunk rája gondolni. Egészen bizonyos, hogy ifjabb korában, amikor az ujjak rugalmasabbak, átveszik a szív minden lüktetését és rezdülését, Hubermannal nem eshetett meg, hogy egy-egy hang élesen csattan ki a hegedűből, mintha más világból jönne. És mégis, kérdem, ki tudja ma Beethoven *Kreutzer szonátájá*t még úgy eljátszani, mint ez az összeszorított ajkú művész, akinek márványszerűen hallgató arca néha oly megdöbbenően emlékeztet Beethovenre, anélkül, hogy hasonlítana hozzá?

Beethoven szonátáiról Oscar Bie, a kitűnő német zenekritikus azt írta, hogy azok nem régi stílusú zeneszerzemények, hanem önéletrajzi vallomások. Beethoven eszerint azok közé a művészek közé tartozik, akiknél rögtön Dosztojevszky jut eszébe az embernek, vagy ha nem az orosz író, hát Poe Edgar, vagy Baudelaire, akik nem tudtak úgy megszólalni, hogy a műben el ne árulják egy-egy titkukat. Beethoven a levelezésében, a *d-moll zongoraszonátá*val kapcsolatban a *Lear király*ra hivatkozik, aki ismeri a nagy zeneszerző életrajzát, tudja, hogy az ő életében is voltak mozzanatok, amelyek fájdalmasan emlékeztettek Lear király szerencsétlen históriájára.

Hubermann hegedűjátéka minden örvényt és szakadékot föltár Beethovenben, s anélkül, hogy a forma tökéletességén a legcsekélyebb ütné, minden darab előadásának rész végén úgy nézünk rá, mint egy nagy a titokfejtőre, aki Beethovent elsősorban a maga számára akarja megoldani, mert ez neki életproblémája, másrészt bele akarja vinni a közönség lelkébe a zenének azt a tartalmi és formai gazdagságát, amelyet Beethoven neve alatt ismerünk, de amely csak most, a huszadik században kezd igazán közkinccsé válni.

Beethovent nemcsak azért olyan nagyon nehéz játszani, mert tragikus életű ember volt, akitől a valóság úgyszólván mindent megtagadott, s aki maga is segített a valóságnak, mert ahogy mondani szokták, nehéz ember volt, aki az életét mindig a legsúlyosabb oldaláról nézte és érezte. Ez igaz, de nem a teljes igazság. Beethoven még azok közé tartozott – pedig mégis csak ezek a szerencsésebbek –, akiknek egész életét egy erős erkölcsi tengely tartotta, s aki azonkívül minden elveszett jóért megtalálta a kárpótlást a maga páratlan művészetében, amelyet legfeljebb Shakespeare vagy Michelangelo munkájával hasonlítanak össze. Neki nem voltak angyalszárnyai, mint Mozartnak, az élet minden baja és nehézsége rettentő súllyal zuhant a lelkére, mindenkinél többet csalódott és mindenkinél többet szenvedett, de ezt a nagy különbséget mégis ki tudta egyenlíteni a zenéjével, amely megrázza magát, mint a mesebeli királyleány, s olyankor lehullanak róla az élet súlyai és bilincsei, s nem marad meg egyéb, mint a tündéri szépség, amellyel Isten kárpótolni szokta azokat, akiket szeret és megkínoz.

Hubermann ezt a Beethovent játssza: a lenyűgözött embert és a fölszabadult művészt, adja az élet sikolyát és a művészet soha nem hervadó szépségét. Beethoven nagy zenekari szerzeményei megfelelő karmesterrel mindig élményszerűen hatnak, de aki igazán őszinte akar lenni, nem tagadhatja, hogy valami egészen külön és különös varázs van abban, ha ezt a zeneköltőt egy igazi muzsikos tolmácsolásában halljuk. Talán nem olyan nagy egy szonátájában, mint egy szimfóniában (nem is lehet), de emberileg közelebb jut hozzánk. Nem kell az életrajzára sem gondolnunk, hogy megértsük a vallomásait, amelyek mint a tűz, izzanak tovább a lelkünkben.

Hubermann persze nemcsak Beethovent játssza ilyen mesteri módon, az alázatosságnak, hódolatnak, megértésnek és átélésnek ezzel a gyötrelmes gyönyörűségével. De Beethoven külön lap az ő művészetében is. Beethoven az, akin keresztül ő is legtöbbet tud vallani. És a közönséget izgatják ezek a vallomások, a léleknek ezek a szenzációs kijelentései – amelyek egy hegedűn keresztül jutnak el hozzá – egy hegedűn keresztül, amelyről teljesen megfelel, amíg magát a művészt hallja.

## Két János vitéz

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet – Muzsika, opera, hangverseny, rádió*, 1936. május 24., 30-31. oldal)

Különös véletlen (de hozzáteszem, a véletlenek voltaképp sohasem különösek, mert valami mélyebb törvény vagy igazság jelentkezik bennük), szerdán a *János vitéz*t hallottuk az Operaházból, csütörtökön pedig a Kecskeméti Városi Dalárda hangversenyét közvetítette a Stúdió, ha nem is éppen teljesen. A két zenei szám egymás mellett nem összeadás, hanem igen sokszoros szorzás. Hogy az ország első énekes színháza, amely voltaképpen operák előadására hivatott, a Király Színház 30 éves népies daljátékát játssza (amely azóta megjárta a Nemzeti Színházat is, nem minden jogtalan gáncs nélkül), viszont a Kecskeméti Dalárda Kodály Zoltán egy ritka szépségű és ritka nehéz vegyeskarú balladája mellett régi és súlyos verekett klasszikus zenét mutat be, igazán tiszteletreméltó művészi felkészültséggel – ez olyan jelenség, amely mellett nem lehet elhaladni, sőt, amelyet tulajdonképpen gyökerében kell megragadni és megérteni.

Hogy az Operaház leereszkedett a *János vitéz*hez, hogy műsoron tartja, ámbár ez a mű félig operett és igazán nem nagy igények számára készült, ennek egy magyarázata van és ez az, hogy Kacsoh Pongrác, aki a Király Színházra gondolt, amikor Heltai Jenő bájos verseire megírta a maga muzsikáját, többet ért el, mint amit akart, önkéntelenül és ösztönszerűleg leásott a mély forrásig, ahonnan minden nemzeti opera fakad, s a már elhalt népszínművet új vágányra vitte. Igaz, hogy a népszínmű ezen az úton nem fejlődött tovább, hiszen maga Kacsoh sem tudott egy második *János vitéz*t írni, de hát vegyük tekintetbe, hogy egy második Petőfink sem volt, sem egy ilyen második tündérmesénk, amely alkalmas anyagot szolgáltatott volna. Tény az, hogy *Az ember tragédiája* mellett, sőt talán fölötte is, a magyar színpadnak eddig legnagyobb sikere a *János vitéz* volt.

Hogy a későbbi években a siker engedett eredeti erejéből, ennek egy oka volt és van, és ez az, hogy a címszerepet, amelyet megszámlálatlan estén át Fedák Sári játszott és énekelt, a férfiszereplőre bízta. Hámory Imre, a legújabb János vitéz, igazán szép és meleg hanggal büszkélkedhetik, zamat és kedveség is van az előadásában, de viszont gondoljunk egy legmodernebb daljátékra, *A rózsalovagra*. Ez egy szerelmes ifjú, akit Strauss Richárd a legmodernebb időkben nadrágszerepnek írt meg s énekesnővel játszatott, nem pedig férfiénekeskel. *A rózsalovag*ban a legjobb és legfinomabb férfiénekes is elrontaná, sőt beszüntetné a szerep meseszerű báját, az egész játék leheletszerűségét és nem reális voltát.

És akárhogy csűrjük-csavarjuk is a dolgot, a *János vitéz* esete pontosan és betűről betűre ugyanez. Meseszerűségéhez, amelyet Petőfi persze egészen más eszközökkel ért el, szorosan, mondhatnám,

szervesen hozzátartozik, hogy a szerepet nő éneklí és játssza, aminek az eredménye az, hogy mindenki az első pillanattól fogva bűbajos játéknak, illanó mesének, tűnő délibábnak érzi az egész dolgot: lenge színpadi játéknak, amelynek szépségéhez szükséges a valószínűtlensége is. Egy férfi János vitéz valóságos, eleven, reális juhászbojtár, aki a színpadnak egészen különös optikája szerint nem ugyanazt jelenti a könyvben, mint a színpadon. Aki a *János vitéz*t olvassa, csak a fantáziájával dolgozik, de aki a színpadon látja, valóságosan érzékeli. Férfiszereplővel nem tudja igazán mesének látni, s annál kevésbé, mert a szerzők Bagót állították János vitéz mellé, mint szolgát, akinek férfinak kell lennie, s aki ezzel is nagy és erős kontrasztot képvisel János vitézzel szemben, aki a színpadnak egy tündéri alakja, olyan, amilyennek Fedák Sári játszott a éveken keresztül, egy egész ország örömére és mulatságára.

Van tehát egy *János vitéz* probléma, amelyet az Operaház is csak akkor fog tökéletesen megoldani, ha a szerepet nő fogja ismét játszani, úgy, mint most Octavian, Oscar, vagy Cherubint, mert hiszen az operai színpad már évszázadok óta meggyökeresítette ezt a hagyományt, s ha nem volna benne igazi élet és művészet, akkor ez a hagyomány épp úgy kihalt volna, mint más színpadi hagyományok és konvenciók, amelyekre már nem is emlékeznek az emberek.

A dolog lényege persze az, hogy ez a népies daljáték behatolhatott az Operaházba, ami azt bizonyítja, hogy ott van a helye, s ennek a jelenségnek a pendantja, amelynek szívből örülünk és hangosan tapsolunk, hogy időközben Kecskemét, ez a színmagyar vidéki város, a magasrendű zenének igazi hajléka, mondjuk ki bátran, otthona lett. Amit az ő dalárdájuk Vásárhelyi Zoltán vezénylete mellett bemutatott, ez a magyar zenei hivatottságnak, képességnek és akaratnak nem közönséges győzelme. A dalárda elég fiatal, s máris a legnehezebb és legigényteljesebb feladatokra mer vállalkozni, mégpedig teljes joggal, mert úgy látszik, hogy a próbáknak nehéz és fárasztó munkája nemhogy elcsüggesztené, hanem egyenesen inspirálja ezt a kitűnő énekkart, amelyre úgy látszik, még nagy hivatás vár a jövőben. Mindenekelőtt minden produkciójuk élénk cáfolata annak a szállóigének, amely még nem is olyan régen elfogadott, sőt kedvelt közhely volt, hogy a magyar nem szereti a komoly vagy klasszikus zenét, hanem teljesen beéri a cigánnyal. Hogy éppen Kecskemét felől jön ennek a hangos és döntő cáfolata, igazán nagy öröm ránk nézve.

A hangverseny mezzoszoprán-énekesnője, Gergely Illus bőven megérdemli mindazt a dicséretet, amelyet magáról a kórusról mondtunk. Komoly, képzett, intelligens énekesnő, aki minden egyes feladatával sikeresen birkózott meg, pedig ugyancsak nem kímélték meg a nehézségektől.

A *János vitéz*ben és a Kecskeméti Dalárdában az Alföld zenei vágyát és képességét látjuk, igazi haladást és fejlődést, az úgynevezett népzene és műzene olyan összeforrását, amely egész zenei jövőnk szempontjából kimondhatatlanul fontos. Ugyanezt szimbolizálta Kodály Zoltán *Molnár Anna* című székelly balladája, amelyet a Kecskeméti Dalárda mutatott be először, amely Kodálynak egyik legérdekesebb és legkifejezőbb műve. Valahányszor hasonló dolgot hallunk tőle, mindannyiszor arra a magyar operára gondolunk, amelyet még nem írt meg, s amelyet neki kellene megírnia. Kodály kórus-szerzeményei ismertek az egész világon – de mi azt óhajtanánk, hogy tanúi lehessünk, amikor egy operája arat világ-sikert. S aligha tévedünk, ha azt hisszük, hogy ez csak egy hiányzó szövegen múlik.

### Megkezdődtek a Júniusi hetek

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1936. június 14., 10-13. oldal)

Budapest művészi pozíciója az utolsó esztendő alatt bámulatos módon emelkedett és erősödött, s ha az ember ennek az öröndetes jelenségnek az okát fürkészi, rájön, hogy az egyre nagyobb számmal itt forgó idegenek, akiket Budapest szépsége csalt hozzánk, fölfedezték az értékét, úgy, hogy a növekvő idegenforgalmat ma már mélyebb okok is táplálják. Az idegenek ma már nemcsak mulatni, vagy szórakozni járnak ide, hanem azért is, mert tudják, hogy Budapest zenei és színházi tényező. A világháború előtti pesti színházak nézőterén idegent vagy külföldit alig lehetett látni. Ma már azon az úton vagyunk, hogy úgy lesznek velünk, mint az oroszokkal, a nyelv nemismerete mint akadály, megszűnt, – ahogy valamikor Európa nagy metropolisaiban (sőt nálunk is) a kiváló orosz társulatok nagy közönséget vonzottak a színházba, pedig a beszédjükből egy szót sem értettek az emberek.

Érdekes, hogy Budapest művészi jelentőségét eleinte a Szent István hetével próbálták összekapcsolni és értékesíteni. Igen dicséretes munkával el is értek annyit, hogy Szent István ünnepe, kivált a népies attrakciók révén nemzetközi érdekességgé, sőt vonzó tényezővé lett, de az augusztusi forróság, a művészek távolléte és száz más ok a hozzáértők előtt világossá tette, hogy ha Budapest Szent Istvánkor mindenre ráadásul még művészi produkciókat ad is a külföldieknek, Salzburgot Budapesten nem lehet augusztus végén játszani, hanem csakis június közepén. Majdnem négy esztendő telt bele, amíg ez a júniusi mag teljesen kicsirázott, de az idén már tisztán látszik, mily nagyszerű lehetőségek rejlenek abban a júniusi két hétben, amely az idén akár élénk idézi a jövő képét, amely több, mint biztató, több, mint reményteljes, hanem szinte bizonyosnak és biztosnak látszik.

Természetes, hogy Budapest *Júniusi hete*iben<sup>96</sup> mindig a zenés produkciók lesznek döntők és uralkodók, ha csak nem születik meg egy olyan, esetleg a tervezés alatt levő szabadtéri színpadra való nagyszerű alkotás, amely magyar nyelvűsége ellenére is ugyanolyan erővel fogja vonzani és érdekelni a külföldieket, mint a tisztán zenei teljesítmények. Salzburg erre nézve is biztató példa. Reinhardt *Jedermann*ját úgy-szólva évtizedeken keresztül ezer meg ezer olyan amerikai nézte meg (s fogja megnézni az idén is), akik egy árva betűt sem tudtak vagy tudnak németül. Igenis, a jó színháznak, főképp az érdekes színháznak megvan az az átütő ereje, amely az idegen és ismeretlen nyelv kőfalán is keresztül tud törni. De ehhez produkció kell, a produkcióhoz pedig idő és pénz, pénz és idő.

Tehát az idén is a feladat oroszlánrésze, a munka zöme az Operaházra hárult, mint amelyet évről-évre jobban és sűrűbben látogatnak az idegenek. Az Operaház ezzel dupla terhet vállalt. Először is: egy komoly és erős munkában eltöltött szezon után egész sorozat ünnepi előadást produkálni önmagában véve sem csekélység. Másodszor: egy megfelelő operai műsor összeállítása ez idő szerint még súlyos probléma, mert az ünnepi előadásoknak magyar jelleget kell adni, amellet még európai nivót is hozzá, s ha csak az a szerencse nem éri az Operaházat (mert a szerencsét, sajnos, nem lehet kikapcsolni sem-miféle művészi vállalkozásból), hogy egy kiváló magyar operabemutatót hozhat külföldre szakadt kiváló magyar közreműködőkkel, ezt a problémát megoldani igazán nehéz.

Az Operaház három magyar szerzővel indította el a *Júniusi heteket*. Liszt, Goldmark, Dohnányi, – a három szerző s ez a névsor eléggé tündöklő. Persze, Liszt Ferenc csak egy negyedórás kompozíciójával szerepel, a *Mefisztó-keringő*vel,<sup>97</sup> amelyet a nagyon érdekes és föltétlenül tehetséges Nizsinszky Kyra<sup>98</sup> alkalmazott színpadra. A Liszt-keringő önmagában megkapó, kár, hogy a hangszerelése kissé fakó, néhol fáradt, s a mű gondolata, hogy az embereket miként szállja meg és vadítja el az érzékiség ördöge ezen a hangszerelelősen keresztül, nem érvényesül teljesen. Nizsinszky Kyra elképzelése és koreográfiája szellemes, sőt merész is, mert tovább akar jutni az egykori nagy Gyagilev-féle Orosz Balett eredményeinél, csakhogy egy ilyen produkcióhoz hónapok munkája kell, lehet mondani, száz próba sem elegendő hozzá. Épp az ilyen kísérletekhez szükséges az az előkészület, amely az idén még nem volt lehetséges. Megeleveníteni színpadon az érzékiség és tisztaság küzdelmét, amelyet Liszt Lenau *Faust*jából merített, csakis az emberi mozgás eszközeivel, olyan feladat, amelynek megoldása még időt kíván.

<sup>96</sup> 1935, 1936 és 1937 júniusában megrendezésre került kulturális rendezvénysorozat, mely Budapest idegenforgalmát volt hivatott fellendíteni.

<sup>97</sup> Az egyetlen előadást megért balett bemutatóját 1936. június 7-én tartották.

<sup>98</sup> Kyra Nijinsky (1913–1998), Vaclav Nizsinszkij lánya, Márkus Emília színésznő unokája, illetve Igor Markevitch karmester felesége.

A kitűnő Goldmark Károllyal is nehéz helyzetben van az Operaház. *Sába királynő*jét kivéve, amely állandóan műsoron van, egyetlen operája sem tudott meggyökerezni a színpadon. Sem *A házi tücsök*, sem a *Hadifogoly*, sem *Berlichingeni Götz*, sem a *Téli rege*, amelyet most egészen új betanulásban adott elő az Operaház. Szép és hatásos az opera nyitánya, amelyet Fleischer Antal kitűnően dirigált, vannak zenei fénypontok a második felvonás pásztorjeleneteiben, de a zenei bajok immár a szövegnél kezdődnek, amelyben Shakespeare eredeti mesedráájából nem maradt meg sem a mese, sem a dráma. A *Téli rege* nem librettónak való színpadi költeménye Shakespeare-nek, s Goldmark nem is tudott hozzá olyan zenét írni, amely elejétől fogva végig meggyőző lenne. Az Operaház szépen és gondosan állította ki a művet.

Az Operaház az ünnepi játékok alkalmából hazahozza megint Németh Máriát és Svéd Sándort, s remélhető, hogy a jövő esztendőben több külföldön működő énekesünk fog fellépni a *Júniusi hetek* keretében, mert akárhogy szeretjük is Roswaengét, némi melankóliával gondolunk arra, hogy ugyanebben az időben Pataky Kálmán a londoni Covent Gardenben vendégszerepel, ahol vendégjátékát meg is hosszabbították, olyan jelentékeny sikert aratott.

A tataóvárosi szabadtéri előadások 11-én az Esterházy-parkban, 21-én a tatai öregvár udvarán fognak lezajlani. Minthogy a közönség kíváncsisága és érdeklődése erősen táplálja ezeket az előadásokat, érdemes őket megtartani és folytatni, amíg a fejlődés törvénye itt is közbe fog lépni s megszületnek majd azok a produkciók, amelyekhez igazán szabad terek kellenek s nem összezárt falak.

A Filharmóniai Társaság is kiveszi részét a *Júniusi hetek*ből. Az ő szabadtéri előadásuk (szerenád-est a belügyminisztérium udvarán, június 17-én) az Operaház énekkarának közreműködésével, majdnem zárt falak között fog megtörténni s így valószínű, hogy a hatásnak nem lesz semmi híja. Ha még megemlítjük, hogy a *Júniusi hetek* alatt két kiállítás is emeli az ünnepi előadásokat, egy Liszt Ferenc emlékkiállítás s egy festménykiállítás régi magyar mesterekből s azonkívül a *Gyöngyösbokrétának* is lesz egy estéje a Városi Színházban, igazán nyilvánvaló, hogy megvan a jószándék és a képesség is a budapesti ünnepi játékok sikeres állandósításához. Viszont azzal tisztában kell lenniök a vezetőknek, hogy még a kezdet kezdetén vagyunk. Ahogy mondtam: idő és pénz, pénz és idő szintén elengedhetetlen a fejlődéshez, de ezek mégis csak az eszközök, amelyeket egy lankadatlan és elszánt akaratnak kell munkába állítani és alaposan kihasználni. Még nincs meg a budapesti Salzburg, de ez a gondolat nem is álom többé, nem ábránd vagy délibáb, hanem reális lehetőség. Az idegenek bókjai, a külföldiek elismerése helyett a saját elégedetlenségünk és ambíciónk fűtsön bennünket, akkor a *Júniusi hetek* helyet fognak kapni Budapest szellemi, művészi és anyagi fejlődésének izgalmas történetében.

Egy ismeretlen Verdi opera

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1936. szeptember 25.-október 1., 7–10. oldal)

A bécsi Stúdió – mint mondják, kísérletképpen – előadta Verdinek egy úgyszólván feledésbe ment operáját, az *Alzirát*, amely a maga idejében megbukott, és azóta nem is került színpadra. Nyolcvan-kilenc esztendő múlt el a bemutató óta, közben volt egy olyan korszak is, amikor fanatikus Wagner-rajongók már azt jósolgatták, hogy maga Verdi is feledésbe fog merülni. Wagnerrel, mint a jövő zené-jével szemben ők Verdit mint a múlt zenéjét szerették volna elparentálni. Persze Verdi pályafutása és fejlődése egész másként alakult, az olasz mesternek világszerte olyan reneszánsza támadt a világháború után, hogy ma már csak mosolyogni lehet az egykorú és egykori kritikákon. S amikor egy zseniális költőt vagy komponistát fölfedeznek, akkor a leggyöngébb és legfejlettebb műveit is sorra veszik, s így nem csodálható, hogy a bécsi Stúdió egy ilyen elfeledett Verdi-opera után nyúlt, mert hiszen a rádióműsornak mindenesetre olyan érdekességet kölcsönöz, amelyet csak igen kevés modern műtől lehet várni.

Persze ha nem akarunk másik szélsőségbe vagy végletbe esni, meg kell állapítanunk, hogy Verdinek ez a korai operája *A trubadúr*, a *Traviata* és a *Rigoletto* triásza mellé állítva szegényesen fest, akármilyen tehetséges munka is különben. Arra kitűnő anyag, hogy a Stúdiók felfrissítsék, de például nem sok értelme volna, ha valamelyik operaház vállalkoznék a föllevenítésére. Azt a Verdit, aki itt még csak a szárnyait bontogatja, teljes egészében és virulásban látjuk a fent idézett három operájában, s bár az *Alzira* női főszerepe hálás és eléggé gazdag, hol marad Gildától, Leonórától vagy Violetától? A címszerepet a bécsi előadásban Bokor Margit<sup>99</sup> énekelte könnyű, kellemes, szárnyaló hangon és szárnyaló technikával, amely játszva győzte le a szerep nehézségeit. A tenor szerepet a budapesti bemondó szerint Pataky Kálmán énekelte, aki azonban időközben lemondott. A rádióhallgatók az újságok révén értesültek a szerepcseréről, csak éppen a bemondó nem tudta, hogy változás történt.

<sup>99</sup> Bokor (Wahl) Margit (1900–1949), az *Arabella* első Zdenkája sohasem lépett fel az Operaházban.

Dalok és áriák

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1936. október 2-8., 7-10. oldal)

Budanovics Mária hangversenyének a nevezetessége az volt, hogy a jeles operaénekesnő legnagyobb sikerét egy Grieg-dalocskával aratta, amelyet elragadóan énekelt, sokkal több zenei és kifejezésbeli készséggel, mint például a Carmen-áriát, amely alapjában véve nem felel meg a lényének. De aki egy dalt így tud elénekelni, miért nem próbál terjeszkedni ezen a téren? Persze nem magyar dalokra gondolunk, mert a magyar dalokkal szemben kissé idegenül állt a művésznő. Egyáltalában különös egy dolog a magyar dal és nóta. Vagy cigányosan éneklük, vagy élettelenül, s a két rossz között igen ritkán sikerül eltalálni a harmadik módot, amely jó és egyszerű, élő, magyar és mégsem cigányos.

Bruckner...

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1936. október 16-22., 7-9. oldal)

Bevezető *conference*-ában PappViktor érdekesen foglalta össze Bruckner osztrák zeneszerző egész értékét és egyéniséget, de akik végighallgatták a szimfóniát magát, valószínűleg azt gondoltuk magukban: Milyen klasszikus ez a zene! Milyen szép helyei vannak! Milyen dallamos némely részlete! – de ennél tovább nemigen tudtak eljutni. A dolog úgy áll, hogy sokkal jobb tehetséges elődnek születni, mint tehetséges utódnak. A tehetséges elődre tudniillik az utódok mindig bámulattal és hálával utalnak vissza, a tehetséges utódot sokszor sajnálják, még többször lesajnálják, s legritkábban méltányolják. Nem irigylendő sors olyan úton járni, ahol már sokkal nagyobbak jártak előttünk, és ez a Bruckner-féle szimfóniák végzete. Ez nem azt jelenti, hogy Brucknerben nincs eredetiség, hanem csak azt (de ez éppen elég), hogy eredetisége is szinte arra sarkall bennünket, hogy másokkal mérjük össze, akiknek formanyelvére emlékeztet, de akik közelebb tudtak férközni hozzánk. Egyházi zenéje például tagadhatatlanul egyéni, és szűkebb körökben hódítani is kezd már, de még ezek a művei sem hatnak ránk azzal az egyéni erővel, amelyet csak a kiteljesedett forma tud megadni még az olyan lángésznek is, mint Bach vagy Beethoven. És ezért nem hisszük, hogy Bruckner valaha is elérje azt a népszerűséget, amelyhez tehetségénél fogva joga volna. A művészet nagy birodalmában mindig voltak és mindig lesznek is nagy magánosok, akik sem a saját korukban, sem az utókorban nem találnak teljes megértésre – és Bruckner ezek közé tartozik.

A zeneszerző halálának 10-ik évfordulója alkalmából az Operaház tagjaiból alakult zenekar a mester *VII. szimfóniáját* játszotta, Dohnányi Ernő vezényletével. A nehéz művet szépen játszották, és a hatásos részletek bizonyára tetszetek is a zenekedvelőknek.

### Zongoraművészek

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1936. október 23-29., 7-9. oldal)

Dohnányi Ernő és Stefániai Imre zongoraművészek két zongorán adták elő Liszt Ferencnek két jelentékeny művét. Egyéniségük annyira különböző, sőt elütő, egész lelki alkatuk, művészi adottságuk és berendezésük annyira ellenkezik egymással, hogy igazán kíváncsian néztünk a közös játék elé. Dohnányi Ernő csupa poézis, Stefániai Imre csupa pozitivitás, Dohnányi szövevényesen romantikus lénye és Stefániai elszánt és világos, egyöntetű, de sokszor imponáló prózaisága inkább összeférhetetlenséget ígértek, mint harmóniát. Csudálatos módon azonban játékuk mégis egységes volt és kellemes, minden törés nélkül, úgyhogy Liszt hívei teljes kegyelettel adhatták át magukat a hatásnak.

Heimlich Lajos<sup>100</sup> Beethoven, Liszt és Chopin műveiből adott egy háromnegyed óráig tartó hangversenyt, amely bizvást hosszabb is lehetett volna. Kellemes, biztos és finom művész, a magyar zongorajátékosok sorában elől áll és egészen bizonyos, hogy emberi fejlődésével művészete is tovább fog gyarapodni. A Magyar Rádiónak sok a baja, amelyről nem tehet, sok a baja, amelyről ő tehet, de sok az előnye is, amelyről ismét nem tehet. Ennyi jó zongoraművésszel aligha rendelkezhetik még egy Stúdiója a világnak. Még szerencse, hogy legalább ezt az előnyt kihasználják, vagy nagy előny, hogy a műsorukat ilyen szerencse támogatja.

<sup>100</sup> Hernádi (született Heimlich) Lajos (1906–1986), Kossuth-díjas zongoraművész, pedagógus.

### Opera

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1936. október 30.-november 5., 7-9. oldal)

Az operai műsor kérdése természetesen fogasabb a rádióban, és (fájdalom ebben a keretben) az új szezonról sem várhatunk túl sokat. Hiszen igaz, az opera a legkonzervatívabb, vagy ha jobban tetszik: a legállandóbb es legabszolútabb színház. Ha egy mai heti műsorból kivesszük Puccinit, akkor igen könnyű volna például 1886-ban, tehát kerek ötven esztendővel ezelőtt kikeresni egy olyan operai heti műsort, amely pontosan egyezik a maival. Akkor is Mozart, Wagner, Verdi, Weber, Gounod stb. voltak a játékrenden, a Patti Adelina<sup>101</sup> 1879-ben ugyanazokban az operákban vendégszerepelt Budapesten, mint ma Pataky Kálmán, s 1880-ban Wilt Mária<sup>102</sup> ugyanazokban a drámai szoprán és koloratúra szerepekben aratta legnagyobb sikereit, mint ma, teszem fel, Németh Mária. A múlt héten az operai műsorból, Isten tudja csak, hányadszor, megint a *Bohéméletet* kapta a rádió közönsége, azután pedig *A Rajna kincseit*, Wagner nagy zenedrámájának előjátékát, amely önmagában véve ugyan jobb talán közvetítés útján, mint a színházban, mert (kivált az első részben) van benne sok tüneményes zene, viszont színpadi trükkjei olyanok, hogy mindmáig nem sikerült őket kielégítően megoldani.

A Rajnában úszkáló sellőkről ugyanis rég bebizonyosodott, hogy vagy úszni tudnak, vagy énekelni, s nincs oly elmés gépezet, amelynek segítségével a sellőknek egyidejűleg sikerülne az úszás és a dalolás. Vagy rosszul úsznak, vagy hamisan énekelnek, ez a végső eredménye a sok évtizedes kísérletezésnek, úgyhogy *A Rajna kincse*ben nem is nagyon vágyódik a hallgató a színpad után. Csakhogy ez nem jelenti egyúttal azt is, hogy mint rádióprodukció ez a merőben zenei prolog teljes művészi élvezetet nyújthat. Nem mondom, *A Rajna kincse*nek budapesti bemutatója óta sok víz folyt le a Dunán, sőt a Rajnán is, s a helyzet nem egészen az, aminek annak idején a halála után oly híressé és megbecsültté vált Péterfy Jenő<sup>103</sup>, a kiváló magyar kritikus feltűntette. De azért mégis különös, hogy milyen aktuális ma is még Péterfynek sok, majdnem félszázados kijelentése Wagnerről és a négyrészes mitológiai zenedrámáról. Azt írta Péterfy 1889-ben, amikor Mahler Gusztáv Budapesten bemutatta *A Rajna kincseit* és *A walkürt*. „*Mi nekünk Hekuba? Mi nekünk Wotan, Fricka, Freia, Donar? Mi nekünk Walhalla, az istenek unalmas viszálya, melynek »végtelen melódiája« mint valami zajló hullám összezsap a fejünk fölött s elfullaszt.*” Azóta persze

<sup>101</sup> Adelina Patti (1849–1919) világhírű koloratúrszoprán 1876 és 1885 között többször vendégszerepelt a Vigadóban és a Népszínházban Rossini-, Donizetti-, Verdi- és Gounod-szerepekben.

<sup>102</sup> Marie Wilt (1843 –1991), bécsi szoprán 1879 és 1889 között visszatérő vendég volt Budapesten.

<sup>103</sup> Péterfy Jenő (1850–1899), irodalomtörténész és kritikus.

Budapesten Wagner otthonossá vált, sokan vannak, akik értik, sőt élvezik, de képmutatás volna azt állítani, hogy *A Rajna kincse*nek rettentő szövegbonyodalmait akár a zenei közönség is ismeri. A rádió nagy hallgatósága egész bizonyosan úgy van vele, mint volt az Operaház közönsége 1889-ben. Wagnertől semmi esetre sem *A Rajna kincse*t kell közvetíteni.

A *Bohémélet* nem tudjuk, hányadik megismétlésének enyhítő körülménye egy fiatal vendég volt, egy magyar tenorista,<sup>104</sup> akit Bécs már sietett lefoglalni magának, ami nem is csoda, mert a tenorista ma is csak oly ritka madár, mint volt a múltban. A közönségnek, amennyire a zajos tapsokból kivehettük, nagyon tetszett az új magyar tenorista, aki most énekelt először itthon. Hangja kellemes, csengő, a magasban ugyan karcsúbb, sőt vékonyabb lesz, de azért, a felső régiókban is nagyon kitartó és megbízható. Persze, sokat kell még tanulnia, fejlődnie és csiszolódnia.

### A Kék tótól a Kékszakállúig

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1936. november 20-26., 7-9. oldal)

Vannak az életben furcsa véletlenek, amelyeket szinte a sors iróniája villant a szemünk elé, hogy megláthassunk olyan dolgokat, amelyek máskülönben elkerülnék a figyelmeit és észrevétlenül tűnnének el a kisebb-nagyobb események változó árában.

Az Operaház rádióbeli műsora, amelyre állandóan szürke takarót von az egyhangúság és a megsokottság, az elmúlt héten két olyan magyar művet hozott, amelyek egymás mellett, egyazon műsorban köteteket beszélnek arról, ami van is, nincs is, tehát a magyar dalműről, vagy hogy magyarul beszéljünk: a hazai operáról. Már az is érdekes – és ezt is csak a véletlen tüntette ki –, hogy a szóban forgó két dalmű közül egyik sem opera, hanem egészen más valami, amire igazán érdemes szót vesztegetni.

A főnt nevezett véletlen jóvoltából tehát egy műsorba került a *János vitéz*, amely *Az ember tragédiája* mellett a magyar színpad fennállása óta a legnagyobb és legtartósabb siker Budapesten, s Bartók Béla egyfelvo-

<sup>104</sup> Godin Imre / Emmerich (von) Godin (1907–1979), verebélyi születésű, az 1930-as évek végén Bécsben működő tenorista 1936. október 23-án mutatkozott be az Operaházban.

násos műve, *A kékszakállú herceg vára*, amelyet most elevenített föl az Operaház,<sup>105</sup> s amely, mint Bartók Bélának eddigelé egyetlen operája, már ezért is megkülönböztetett figyelmet érdemel. Persze, ha ezt a két egymástól oly messzire eső magyar művet nézi (vagyis inkább hallgatja) az ember, az első, amit kénytelen észrevenni, az, hogy egyik sem opera. A *János vitéz* szövege a régi, jó, hamisítatlan tündéri bohózat, amelyet még száz évvel ezelőtt Bécsben kedvvel és sikerrel műveltek, zenéje pedig ugyancsak a régi tündérvjátékok vegyes muzsikája, amelyben békés szívvel megfér egymás mellett a kicsi kuplé és a nagy finálé. Bizony, ennek a bájos és elnyűhetetlen énekes darabnak nincs köze sem a lírai, sem a víg operához. Mozart, aki csak egy volt a világon, egy és egyetlen, véghez tudta vinni a nagy csodát, hogy *A varázsfuvola*ból (ahol neki is csak a legnaivabb tündérvjáték-szöveg állott rendelkezésére) megteremtett egy olyan operát, amely nemcsak remeke a műfajnak, de egyúttal *pièce unique* – egy olyan opera, amilyen csak egy van a világon. Ez a csoda csak egyszer sikerülhetett, s a *János vitéz* megmaradt tündéries bohózatnak. Mint ilyen: halhatatlan a magyar glóbuszon, csak az a kár, hogy a Stúdió túlságosan hangsúlyozza ezt a halhatatlanságot, mert nagyon is gyakran viszi a mikrofon elé, amelynek a hallgatósága néha egyebet is szeretne hallgatni és hallani.

Bartók Béla egyfelvonásos „operája”, *A kékszakállú herceg vára* szintén nem opera, semmiféle vonatkozásban nem az. Bár megvan a színpadi keret, a festői, sőt szimbolikus háttér, s a két szereplő, akik felváltva énekelnek. Bartók a maga szövegírójától nem kapott librettót, hanem egy erősen felnagyított színpadi balladát – amelyet zseniális erővel zenésített meg. Beszédes zenekara világos és érthető, elejétől fogva a végéig erős drámaiság feszíti, de a szövegnél fogva kénytelen megmaradni a ballada sáncái között, amelyeket itt még szorosabb gyűrűvé von össze a szöveg kissé elvont szimbolizmusa, úgyhogy ezt a nagyon érdekes művet hallva, az ember eltűnődik: mit tudna Bartók kialakítani egy neki való, de drámai és színpadi szempontból is megfelelő igazi operaszövegből? *A kékszakállú herceg vára* ma is zenei csemege mindazok számára, akik zeneileg éreznek és gondolkodnak, de a szöveg mélységes színpadiatlansága folytán (ami semmit sem vesz el a költőiségéből) aligha számíthat arra, hogy az egész operaházi közönség zenei tápláléka lehessen.

Szinte tragikus, hogy sem Bartók, sem Kodály nem tudnak olyan operaszöveghez jutni, amely az ő erős zenedrámai tehetségüknek igazi medre volna, ahol kibontakozhatnának és kiélhetnék magukat. Az Operaház, amely mint magyar zenei kultúrintézmény oly komolyan fogja fel ebbéli nagy hivatását, talán segítségükre mehetne ezen a fontos ponton. Az utolsó huszonöt év legnagyobb operai sikere, a *Farsangi lakodalom* is abból virágzott ki, hogy az Operaház kész librettót nyújtott át a zeneszerzőnek.

<sup>105</sup> Az operát 1936. október 29-én újították fel.

A magyar irodalomban sok az olyan téma, amely végső művészi felszabadítását és kialakulását a zenétől várja. Talán mégsem volna lehetetlenség előteremteni azt a librettót, amely Bartóknak és Kodálynak megadná a legigazibb operai, vagy ha jobban tetszik, zenedrámai lehetőségeket. A dolog persze nem tűr halasztást. De ahol még a legrégebb magyar drámairodalomban is akad olyan termék, mint például az *Omnia Vincit Amor* közzjátéka<sup>106</sup> (mit produkálhatna ebből Kodály, ha sikerülne a kitűnő és alkalmas szöveget operai színpadra alkalmazni!), ott a librettót nem szabad megoldhatatlan problémának tekinteni.

### A legnémetebb muzsikus

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1936. december 3-10., 7-9. oldal)

Weber Károly Mária német zeneszerző születésének százötvenedik évfordulójáról a Stúdió is megemlékezett, igen szerencsés formában. Kilián Zoltán<sup>107</sup> tartalmas *conference*-ot mondott *A bűvös vadász* szerzőjéről, akinek egyes operáit megfelelő hanglemez-számok segítségével ismertette. Ehhez hasonló zenei előadásokra gondoltunk, valahányszor a nagy zenei remekművekről írtunk, amelyeket a megfelelő szemelvényekkel igen könnyű volna közel hozni a legszélesebb körű közönséghez.

Kilián Zoltán azokhoz csatlakozik, akik Weberben a legnémetebb muzsikust látják, ámbár kétséges, hogy Wagner után meg lehet-e védeni ezt a fel fogást. Legfeljebb úgy lehetne kiegészíteni, hogy Weber a legnémetebb és Wagner a leggermánabb muzsikus, ami nem pusztán árnyalatkülönbség. Ha Weberben a német erdő muzsikál, Wagnerben a germán serdő táru fel hangokban.

De ha belenyugszunk ebbe a meglátásba, akkor egész furcsa következtetések elé jutottunk. A legnémetebb muzsikus nem a legnagyobb német muzsikus, és a leggermánabb muzsikus nem a legnagyobb germán muzsikus. És ha valaki Beethovent tekinti a legnagyobb német, és Bachot a legnagyobb germán muzsikusnak (ami eléggé elfogadható megállapítás), akkor még mindig nem helyezte el Mozartot, aki német, mert nem olasz, de olasz is, mert európai, aki – mint igazi zenei csodához illik – egyesít magában mindent, amit a zene az ő föllépéséig Európában létrehozott s akit a zene egész világában külön hely illet meg.

<sup>106</sup> Ismeretlen szerző: *Mindent legyőz a szerelem* – Pálos-rendi iskolai közzjáték 1765-ből. A művet, mely Hevesi szívügye lehetett, 1922-ben és 1928-ban a Nemzeti Színház is műsorára tűzte.

<sup>107</sup> Kilián Zoltán (1888–1962), író.

A legnémetebb muzsikus – tehát a mi Weber Károly Máriánk – roppant tehetséges ember volt, azok közül a tragikus jelenségek közül való, akik teljesen kifuthatták a maguk művészi formáját. A sors mindössze tíz esztendőöt adott neki, s ahhoz a német zenedráamához, amelyet Weber ki tudott volna teljesen építeni, sokkal több időre lett volna szüksége. Azonfelül – nem volt szerencséje. Weber igazi zenedrámai tehetség volt, s úttörő munkáját ma is csak bámulni lehet – de egész életén át nem sikerült neki egy ép-kézláb szövegkönyvhöz jutnia. *A bűvös vadász* az egyetlen librettója, amely legalább német levegőjével és mesehangulatával nyújtott valamit a zeneszerzőnek, de még ez is majdnem együgyű, legalábbis gyerekes szöveg, amelyet igazán csak a hervadhatatlanul friss és üde zene, a melódiák meleg őszintesége tud fenntartani a színpadon. Széteső, majdnem zavaros az *Oberon* szövege (amelletts tiszta *Varázsfuvola*-utánzat), az *Euryanthe*-t pedig a színpadon egyszerűen megölte a lelketlen és lehetetlen librettó. Pedig nemcsak korszakalkotó tehetség volt, nemcsak újtó, kezdeményező, sőt forradalmár, nemcsak nagy előfutárja Wagnernek, hanem a maga körén és területén belül igazi teremtőkészség és képesség, akinek homlokán ott fénylett a halhatatlanság jegye, amit különben eléggé bizonyít, hogy több mint száz évvel a halála után zenéjének egy része még mindig friss és teljes élvezetet ad a hallgatónak.

Fájdalom, a legnémetebb muzsikus mostohagyermek volt a sorsnak. Testi és lelki bajok, anyagi küzdelmek és kenyérgondok – ezek a sötétszürke nővérek voltak állandó kísérői rövid, de hasznos és értékes életén keresztül. Idegenben halt meg, Londonban, ahova már nagyon megrendült egészséggel utazott ki, de hát az angolok súlyos arannyal fizettek, s a beteg zeneszerzőnek nem volt más választása. Hamvait hazaszállították német földre. A sírjánál Wagner Richard mondott gyászbeszédet (milyen stílszerű tud lenni néha az élet!), s az ő ajkáról hangzott el legelőször az a szólam, hogy Weber volt a legnémetebb muzsikus, ami akkor száz százalékgig igaz volt.

Csillag alatt meg kell jegyezmem valamit. A Stúdió nyilván azért rendezte a maga Weber estjét ezen a héten, mert az Operaház is most elevenítette föl *A bűvös vadászt*. De félreértések elkerülése céljából mégis le kell szögeznünk, hogy Weber Károly Mária születésének százötvenedik évfordulója csak december 18-án lesz, ami természetesen csak a történelmi igazság szempontjából fontos. Reméljük, hogy az évforduló estéjén a rádió hallgatói az egész *Bűvös vadászt* meg fogják kapni az Operaházból.<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Az évfordulón az Operaház valóban *A bűvös vadászt* adta.

**Figaro házassága**

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. január 8-14., 7-9. oldal)

A rádió hallgatói valószínűleg azt remélték, hogy az operaközvetítések során hozzájutnak a szezon ki-magasló eseményéhez, Muszorgszkij *Hovanscsinájához*, amelyet Dobrowen<sup>109</sup> berendezett, betanított s összesen négyszer el is dirigált, a legteljesebb művészi sikerrel. Nyíltan szólva, a rádióhallgatók ezt a közvetítést a legnagyobb mértékben meg- és kiérdemelték, hiszen az évad folyamán annyi elcsépel-t operát nyelnek le, nem is egyszer, hanem többször. Dobrowen csak áprilisban jön vissza Budapestre s ak-kor nyilván a rádióhallgatók is megkapják a *Hovanscsinát* – a második szereposztásban. Pedig a közvetítés az Operaháznak is javára vált volna. *Hovanscsina* elvitathatatlanul nagy értékei mellett, egyáltalában nem a nagy tömegekhez szól – legfeljebb ott, ahol létrejött, orosz földön, ahol az orosz történelem nagy fordulatait ismeri a közönség, úgyhogy nem zavarják a szövegkönyv hiányai és homályosságai. Minálunk a mű hatása túlnyomón zenei, inkább a hangversenyközönség kedvét és kívánságát szolgálja, és ilyen körülmények között praktikus szempontból is csak hasznos és előnyt jelentett volna, ha a mű kiváló ze-nei szépségeit, s a nagyszerű karmester teljesítményét minél előbb a mikrofon elé viszik – ami az opera népszerűsítését igen kitűnően szolgálta volna. De utóvégre is ez a művészi adminisztráció kérdése, s amit hozzáfűzünk, nem is kritika akar lenni, hanem egyszerű, de annál mélyebb sajnálkozás.

Viszont annak csak örülni lehetett, hogy a *Bohémélet* vagy a *Parasztbecsület* helyett ezúttal Mozart leg-jobb vígoperáját kaptuk, a *Figaro házasságát*, amelyhez fogható vígopera kevés van a világon. Ha a *Falstaffot*, *A nürnbergi mesterdalnokokat*, *A sevillai borbélyt* említjük, akkor legfeljebb még *Don Pasqualét* tehetjük a sorozathoz. Ebben a műfajban a remekművek sokkal ritkábbak, mint a tragikus operák műfajá-ban. A túlságosan nagy nézőtérrel épült operaházak nem kedveztek a vígoperának (ezért született meg a nagyoperett, amely utóbbi időben maga is lezüllött), úgyhogy ez az édes műfaj egyszerűen elsorvadt. De a *Figaro házassága* megvan, változatlanul és viruló színekben. Beaumarchais erősen politikai jellegű komédiájából (amely nem veti meg a *commedia dell'arte* és a vaskos bohózatok fogásait sem) da Ponte igen használható szövegkönyvet emelt ki Mozart számára, aki szenvedélyes szeretettel és sugárzó lélek-ke merült bele ebbe a témába. Hogy mit csinált belőle, csak az tudhatja igazán, aki már Bruno Waltertől is hallotta dirigálni, s azonkívül végighallgatta legalább tízszer. Nietzsche mondotta, hogy az igazi nagyság

könnyű lábon jár. A *Figaro házasságáról* elmondhatni, hogy nagyság még talán sohasem járt ilyen köny-nyű lábon. Igaz, Mozart úgyszólván minden alakjának – még a burleszk epizódalakoknak is – angyalszár-nyakat kölcsönöz. A grófné, a kis Cherubin, vagy a hamis Suzanna egy-egy áriája szinte a mennyekbe ragad föl. Égi sugárzás ömlik el ezeken a melódiákon, az érzésnek csodálatosan előkelő, visszafojtott és mégis erőteljes megnyilatkozása, amely a biedermeier-kor polgári társadalmából szinte nyomtalanul el-tűnt, hogy helyet adjon annak az érzelgős, szentimentális, könnytől ázó kifejezésnek, amely, sajnos, még ma is eléggé divatos.

Az Operaház előadása nívósan adja vissza Mozartot, ha nem is azzal a rendkívüli bájjal és elragadó sze-retetreméltósággal, amelyhez talán ötven alapos és lelkiismeretes próba volna szükséges. Érdekes, hogy az előadás szenzációja ma is a nyugalomba vonult Sándor Erzsi, aki mint Suzanna, a hangnak olyan érzéki szépségét, az énekkultúra olyan kifinomodottságát mutatja, ami harminc évi éneklés után ritkaság, sőt csoda, de valószínűleg annak a csodája, hogy a művésznő a hangját úgy őrizte, mint ereklyét szokás, a tanulást pedig még most sem hagyta abba. Volt már ilyen eset a világon. A méltán híres Lehmann Lili,<sup>110</sup> a legjobb Fidelio, akit 45 év alatt láttunk, 59 éves korában Berlinben fulmináns sikerrel énekelte a *Traviatát*, s amikor az akkori *Schaubühne* azt írta róla, hogy szinte érthetetlen csoda ez a 60 éves énekesnő, aki oly tökéletes illúzióval éneklí és játssza Valéry Violetta szerepét, Lehmann Lili sértődött levelet írt a szerkesztőnek, s kijelentette (mintha az nem lett volna mindegy ebben az esetben), hogy ő még csak ötvenkilenc, nem pedig hatvan. Sándor Erzsi még nagyon messze van ettől a kortól, viszont jóval túl van azon a koron, amelyben a legtöbb énekesnő még így rendelkezik a hangjával, úgyhogy az ő esete igazi példa – amely igazán követésre méltó.

**Szabó Ilonka, zongorakísérettel**

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. január 8-14., 7-9. oldal)

A csinos és kellemes hangú, könnyű koloratúrájú énekesnőt<sup>111</sup> teljes félórán keresztül hallgattuk, s még-sem tudtuk megállapítani, hogy milyen nyelven énekel. Azt tudjuk, s ennélfogva bele is nyugszunk, hogy magának a koloratúrának nincsen nyelve, az nem magyar, nem német, nem olasz – az csak koloratúra, igazi

<sup>109</sup> Issay Dobrowen (született Icsok Zoracsovics Barabeicsik) (1891–1953), orosz származású norvég zeneszerző, zongoraművész és karmester. Az Operaházban 1936-tól a *Bohémélet*, a *Hovanscsina* és az *Igor herceg* premierjeit vezényelte, az utóbbi két produkciót ő is rendezte, emellett több koncertet is dirigált Budapesten.

<sup>110</sup> Lili Lehmann (1848–1929), német szoprán 1910-ben még Donna Annát, Fideliót és Izoldát énekelte Bécsben.

<sup>111</sup> Szabó Ilonka (1911–1945), 1936-tól haláláig az Operaház magánénekes.

hangjáték, s nem is keresünk benne értelmet. Csakhogy a kedves operaénekesnő a dalokat is koloratúrának énekelte, pedig a daloknak szövegük is van, sőt parancsoló szövegük, olyan szövegük, amelyből az ének úgy nő ki, mint jó televény földből a virág. Szöveg és ének együttvéve alkotnak egészet, s a nagy dalénekesnők, Barbi Alice-tól<sup>112</sup> kezdve Basilides Máriáig a szöveg lelkét énekelték bele a közönségbe. Szabó Ilonka Schumann- vagy Liszt-dalaiban nyoma sincs ennek a művészetnek, amely pedig annyira alapvető, hogy Bayreuthban (legalább a háború előtt) Wagner operáit úgy próbálták, hogy eleinte csak szöveget mondatnak a szereplőkkel, s nem is engedték őket énekelni addig, amíg a szöveget értelmesen nem tudták hozni. Ezt a módszert nem ajánlhatjuk eléggé melegen a kedves énekesnőnek, mert higgye el, hogy az ő módszere – egészen rossz és hibás. Az ember nem azért énekel, hogy eltitkolja, hanem azért, hogy érvényre juttassa a szöveget.

### Egy komoly előadás

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. január 15-21., 7-9. oldal)

Bartók Béla, akinek népdalgyűjtése világviszonylatban is szenzációs teljesítmény, a mikrofon előtt is beszámolt működésének utolsó fejezetéről, anatóliai kirándulásáról, amely elvitte őt a szíriai határig. Ankarában és a környékbeli falvakban gyűjtött török népdalokat, amelyeket sajnos nem gramofonra vett föl, mert erre nem volt módja, hanem csak fonográf segítségével tudott számunkra megrögzíteni. A fáradhatatlan és fanatikus gyűjtő, aki mint tudós is beírja magát a zenetörténetbe, kilencven dalt gyűjtött össze. Ez a szám jóval nagyobb lett volna, ha Bartóknak nem kell meghátrálnia az ősrégi török hagyomány előtt, amely lehetetlenné tette, hogy török asszonyokkal is énekeltesen dalokat. A derék törökök ugyan azzal vigasztalták, hogy az asszonyok ugyanazokat a dalokat éneklék, mint a férfiak, amit Bartók nem hitt el nekik, mert – amint mondta – a bölcsődalokat például mindig és mindenütt asszonyok énekelnek, és soha, sehol férfiak, úgyhogy ha ezt a török gyűjtést teljessé akarják tenni, akkor a legközelebbi gyűjtőnek magával kell vinnie a feleségét vagy pedig egy női kollégát, akivel szemben nem fognak fölmerülni az ősrégi, keleti aggályok.

Bartók előadásának szenzációja az volt, hogy a bemutatott török népdaloknak magyar megfelelőjét is a mikrofon elé hozta, s az ember mélységes csodálkozással hallgatta a saját fülével, közvetlenül is

megállapíthatta, hogy a különbségek és ellentétek mellett itt valami ősrégi rokonság, hasonlóság, sőt megegyezés is van, amely Bartók Béla nézete szerint több mint ezer esztendőre megy vissza. Több mint ezer esztendeje, hogy török és magyar törzsek olyan érintkezésben állottak, amelynek emlékét a két nemzet népies zenéje máig is őrzi. A „kemence” nevű hangszer, amelyen néhány dalt hallottunk, helyenként úgy szólt, mint egy mai cigány hegedűje.

A kiváló tudós zeneszerző előadása egyszerű, tárgyilagos, minden cicoma nélkül való volt, s megállapításainak biztosságával valósággal megfogta a hallgatókat.

### Zene a Hubay-palotából

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. január 15-21., 7-9. oldal)

Hubay Jenő magas kora és nyugalomba vonulása ellenére is olyan aktív tényezője s oly magasrendű értéke zenei életünknek, hogy igazán kalapot kell emelni előtte. Budai palotájában lezajló zenei délutánjai sok tehetséget indítottak el a siker és dicsőség útján, de ezt leszámítva is ezeket a zenei délutánokat igazán csak mértékkel lehet mérni. Finom, válogatott műsor és kitűnő művészek akárhányszor élménnyé varázsolják ezeket a vasárnap délutánokat, s a Stúdióknak csak hálások lehetünk, hogy Hubayék produkcióját kiemelik a budai palota zárt köréből és százezrek számára közvetítik azt, amiben enélkül csak 60 – 70 meghívott vendég részesülne. Haydn *B-dúr vonósnégyesét* Zathureczky Ede (I. hegedű), Szervánszky Péter (II. hegedű), Novák László (mélyhegedű) és Kerpely Jenő (gordonka) kiforrott művészettel játszottak. Haydn vitalitása, frissessége, őszinte kedélye teljes hatással érvényesül a játékukban. Yves Tynarie francia énekes nem éppen zengő hanggal, de nagy kultúrával, finom árnyalással énekel régi, főként francia dalokat, amelyek ellen csakis az az egy kifogásunk lehetett, hogy karakterük túlságosan megegyező volt, ami némi egyhangúságot adott az egész előadásnak. De a művész zenei kultúrája meghódította a hallgatóságot. Az utolsó szám Händel *F-dúr szonátája* volt, igazi Händel, de nem a mester leghatásosabb szerzeményei közül való. A két hegedűre írt szonátát Lengyel Gabriella és Virovai Róbert játszották, két ifjú és igazi tehetség, akiktől a legjobbat lehet remélni.

<sup>112</sup> Alice Barbi (1858–1948), olasz mezzoszoprán és hegedűművész, Johannes Brahms barátnője.

**A hegyek alján**

(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. január 15-21., 7-9. oldal)

D’Albertnek, a nagy zongoraművésznek zeneszerzői munkásságából ez az egyetlen opera tartotta fenn magát. A hatásos szöveg, amelyet az ismert drámakovács, Lothar Rezső egy izgalmas spanyol drámából formált ki, a realiztikus, sok helyütt igazán szenvedélyes és mindenütt könnyen érthető és élvezhető populáris zene, a hálás szerepek eléggé megmagyarázzák e nem épp nagymértékű opera világsikerét. Az előadásban<sup>113</sup> sok új volt, sok jó. Losonczy György, Závodszy Zoltán, Walter Rózsi, Ladányi Ilona dicséretet érdemelnek.

**Zongorahangverseny**

(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. január 22-28., 7-10. oldal)

Évtizedes hagyomány, hogy az igazi nagy zongoraversenyek Bachhal kezdődnek. Majdnem olyan ez, mintha a zongoraművész vizsgáznék, mert Bach próbaköve mindenkinek, aki a zongorának mestere. „*Er ist kein Bach, er ist ein Meer*” – mondotta Beethoven Bachról, akitől minden klasszikus tanult, s akiről igazán azt kell mondani, hogy napról-napra modernebbé válik. A barokk kornak ez a nagy mestere zenei dómokat épített, amelyek úgy hatnak, mint a legszebb francia gótikus templomok, de nem csak nagy dolgokban volt nagy, hanem kicsinyekben is. Percnyi hangulatok megrögzítésében is olyan művész volt, hogy ma is álmélkodóba ejt. Stefániai Imre a legutóbbi rádióhangversenyét egy Bach chaconne-nal kezdte (Busoni nagyszerű átiratában), s játékával szinte a monumentalitásig ért fel. Különösen jól hatott a témának tiszta és energikus, amellet puritán egyszerű kihangsúlyozása. Stefániai Imre férfias billentyű-verése igazán megfelelt ennek a Bach-szerzeménynek, úgyhogy a hallgatóknak őszinte örömet szerzett ez a játék.

A második szám is lényegileg Bach volt, Liszt Ferenc változatai (*Panasz és sírás114*) egy Bach-téma fölött. Liszt igazán nem illetéktelenül szerezte ezeket a variációkat, egyrészt mert Bach maga is írt programszerű zenét, másrészt mert Liszt Ferenc a maga csudálatos fantáziájával és beleélésével – a zongora legteljesebb

<sup>113</sup> 1937. január 8.

<sup>114</sup> Liszt Ferenc: *Változatok Johann Sebastian Bach Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* című kantátájának témájára

kihasználása mellett is – bámulatosan hű maradt Bach stílusához. Itt már alaposan szóhoz juthatott Stefániai Imre mint virtuóz. Hogy Lisztnek *10. rapszódia*ját csillogó technikával játszotta, mondanunk sem kell. De az egész hangversenyben a legörvendetesebb talán mégis az volt, hogy a művész az utolsó időkben határozottan mélyült, egykori keménysége ma már szimpatikus férfiaság, amely szükség esetén el is tud lágyulni. Ha az ógörög hősöknek szabad volt sírniok, a mai zongoraművésznek néha muszáj sírnia, hogy elérhesse a teljes hatást.

**Kétnyelvű énekesnő**

(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. január 22-28., 7-10. oldal)

Külföldön, New Yorktól Bécsig Anne Roselle – idehaza Budapesten Gyenge Anna<sup>115</sup>. Így gazdagítják a szegény és kicsi nemzetek a nagy és gazdag nemzeteket. Gyenge Anna a boldogult Rákosi Szidi iskolájából került ki mint leendő operetténekesnő, de egy ilyen székelyföldi leánynak a tehetsége olyan energikus, hogy elindult a maga útján, s a New York-i Metropolitan Opera House-ban kötött ki. Énekkultúrája egészen elsőrendű, a legkülönbözőbb dolgokat érti, tudja és megértően énekl. Egy magyar dalt például olyan kedvesen és annyi humorral adott elő a Stúdióban, hogy a rádió megszokott népdalénekesnőit be kellett volna rendelni, hallgassák meg őt, győződjenek meg a saját fülükkel arról, hogy milyen nagyszerű lehetőségek rejlenek a magyar népdalban, mihelyst valódi énekesnő nyúl hozzá.

**Két Verdi, egy Mozart**

(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. január 22-28., 7-10. oldal)

Könnyű kitalálni, hogy megint a *Rigoletto*, ismét *A trubadúr*, és újra *A varázsfuvola*. Az operai műsor az egész világon szakasztott olyan, mint a ringlispíl, mindig rövid körforgás után ugyanazok az ismert dolgok térnek vissza. A *Rigolettó*t nagyon szereti a közönség, és az is bizonyos, hogy nem túlságosan neheztel az ismétlésért, de a *Rigoletto* Hercegéhez szervesen hozzátartozik a szép hang és a *bel canto*, Gilda

<sup>115</sup> Gyenge Anna – Anne Roselle (1893–1989), magyar származású szoprán, az első német Turandot, az első amerikai Elektra és Marie (Wozzeck).

szerepéhez szintén. Valószínűnek tartjuk, hogy Ladányi Ilonkából jó Gilda lesz valamikor, de egyelőre nagy távolság van közte és Verdi Gildája között, s a fiatal énekesnőnek nagy utat kell még tennie, hogy beleolvadhasson az alakba, vagy magába olvassza ezt a lelkiileg is nehéz énekes-szerepet. Laurisin ideális tenorista Dohnányi *Tenor*jában, de sohasem lesz belőle Mantuai herceg. Más természetű a hangja, más szabású az énekmódja. Fleischer Antal sok drámaisággal vezényli e nagyon drámai és megható operát.<sup>116</sup>

*A trubadúrt (Il trovatore)*, aki már 87 éves, igen sokszor elparentálták már, de azért ez a geniális ifjúkori opera túlélte a verklit, a zongoraverklit, meghódította a gramofonlemezeket, behatolt a rádióba. Életben maradt, s gáncsolóit elnyelte a könyörtelen Idő. Az előadásnak<sup>117</sup> vendége volt, a kitűnő Helge Roswaenge, akit a budapesti közönség nagyon szeret, és teljes joggal. E művelt hangú és művelt lelkű énekes minden szerepében kitűnően megállja a helyét. Igaz, hogy Manrico szerepét Lauri-Volpi oldotta meg legtökéletesebben a mai tenoristák között, mert ő a legdrámaibb trubadúr, akit valaha láttunk és hallottunk, a máglyatűz talán sohasem csapott oly magasra, mint Lauri-Volpi strettájában. Helge Roswaenge Manricója is drámai. Leonóra ezúttal Báthy Anna volt, Operaházunk egyik legfinomabb és legmuzikálisabb énekesnője. Nemes hang és nemes iskola. Bizonyos, hogy még nagyon fog fejlődni, ha a színház számol e hang eminensül lírai jellegével, s nem hajtja őt olyan drámai szerepek felé, amelyek csak kárára lehetnek. Két tüneményes hangnak, két kiváló énekesnőnek túl korai hanyatlását láttuk csakis azért, mert egyik Carmen és Azucena mellett Pillangókissasszonyokat és Toskákat énekelt<sup>118</sup>, a másik pedig Gretchen és Éva mellett Karenina Annákat<sup>119</sup>. A finom holmikak úgy szállítják, hogy a ládára rá van írva: „Vigyázat! Törékeny!” Ez a legegészségesebb operai jelszó is. Minél szebb és finomabb egy énekhang, annál törekenyebb és annál jobban kell vigyázni rája. Svéd Sándor gyönyörű hangú Luna grófját régóta ismeri és szereti a közönség, s Ferrando kis szerepét szinte tékozlás Székely Mihállyal énekelteni. De ha már ő énekl, miért nem visz fojtottságot, fokozást, misztikumot az első felvonásbeli elbeszélésbe? Így egy kissé énekprodukciónak lett az, amit Verdi drámai expozíciónak szánt, s a műnek igazság szerint hátborzongatónak kell lennie. Hiába nevezte a női bemondó a maga *conference*-ában (amelynek szerzője ismeretlen) *A trubadúrt* dallam-operának. Legfeljebb azt lehet mondani, hogy dallamos drámai opera, de azért itt nem dallamokat kell énekelni, hanem drámai alakokat és helyzeteket ábrázolni énekszóval, s a kettő között van némi különbség.

<sup>116</sup> Az előadás dátuma: 1937. január 13.

<sup>117</sup> 1937. január 19.

<sup>118</sup> Szamosi Elza

<sup>119</sup> Medek Anna

## Két zongora

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. január 29-február 4., 7-9. oldal)

Az egyiken Weisz Margit<sup>120</sup> játszott. Műsora nem lehetett volna jobb: Bach, Mozart, Beethoven., azok a klasszikusok, akik ma is aktuálisak és versenyképesek minden modern zeneszerzővel szemben. Bach egyik angol szvitjét erélyes, szinte férfias billentyűveréssel adta vissza a művésznő, mégpedig azzal a hibátlan technikával, amely a művésznők között szinte gyakoribb, mint a férfiművészeknél, akik többre becsülik az egyéniséget a hibátlanságnál, amely néha csakugyan úgy hat, mint a legegzenyesebb, de épp talán ezért unalmas kalligráfia. Mozartnak azt a *G-dúr szonátáját* hallottuk aztán tőle, amely annyira könnyű, hogy sokan azt mondják róla: gyerekeknek való. Én inkább azt mondanám: angyaloknak való. Ha pasztellszínekben is, de benne van az egész Mozart. Az első tétel gondatlan öröm, amely föllendül az ujjongó életigenlésig, a második (G-dúrban) a legédesebb szomorúság, a szépséges Melankólia, amely nem ködöt és nem felhőket, hanem csak puha fátylakat bocsájt az életre, a harmadik a szökellő, magával nem bíró, fékezhetetlen jókedv, amely átlendül az élet minden gátló kicsinyességén és kellemetlenségén. Mennyi csapongás, mennyi ingerkedés, milyen áradozó vidámság csendül ki e könnyű szonáta utolsó tételéből! Mint mondtam, a művésznő technikája és tudása hibátlan, játéka néhol a csillogásig emelkedik, csak nem ér fel a csillagokig, pedig Mozartot csak ott lehet utolérni. A Beethoven-fantázia viszont kissé széteső volt, aminek egyszerű magyarázata, hogy Beethoven csak a lírai átélés fehéríztetésében tud egységessé válni.

Pár nappal utóbb, talán ugyanannál vagy tán egy másik zongoránál Dohnányi Ernő ült a Stúdióban s bevezetőül Beethoven *c-moll szonátáját* játszotta (a *Pathétique*-et), és játékának varázsa éppenséggel nem a hibátlanságában rejtett, hanem a költőiségében. A zongora a háttérbe szorult, a technika föl sem merült a hallgató tudatában, aki azon vette észre magát, hogy Beethoven megszólalt s beszélt neki az életéről, a küzdelméről, az örömről és a szenvedéséről. A zongoraművészek mégiscsak az a legfényesebb diadala, ha el tudja felejtetni hallgatójával a hangszert, amelyen játszik. Zongorával, amely mégis csak ütőhangszer, jóval nehezebb ezt véghezvinni, mint a hegedűvel, ahol a művész ujjai közvetlenebbül érintkezhetnek az eleven húrokkal. Dohnányinál a zongora olyan érzékeny és lírai, annyira elveszti öncélúságot, hogy a zeneköltő minden mondanivalója s egész lelkisége közvetlenül árad ki a hallgatóságra, s az ő Beethoven-játékának mindig ez volt a megvesztegető titka. Utána Schumann *Karneválját* játszotta, amely hiába járta be Nizsinszkyék óta az összes balett-színpadokat, mégiscsak zongoraszerzemény

<sup>120</sup> Dr. Bárdos Györgyné Weisz Margit (1892–1966), zongoraművész.

maradt, a zenei romantikának egyik műremeke. Ebben a színes mozaik-munkában Farsang őfelsége az úr, a költői szeszély dominál, irodalmi emlékek, alakok és impressziók gazdagítják a zenét, maga a zene-költő kétféle alakban is ott tűnődik és ábrándozik a mulatók között. Dohnányi itt is mestere a színeknek, a *Karnevál* minden számának finom értelmezője.

Tudjuk jól, hogy a Stúdió nem ültethet mindennap Dohnányikat a zongora mellé. De kíváncsi volna, hogy amikor ezt nem teheti, Weisz Margitok álljanak a rendelkezésére s ne ereszkedjék le a dilettantizmushoz.

### A legmagyarabb hang

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. január 29-február 4., 7-9. oldal)

Van-e egyáltalában magyar hang? Lehet-e egyáltalában így föltenni a kérdést? Nemcsak lehet, de kell is, amikor olyan énekesnő áll a mikrofon elé, mint Nagy Izabella, cigányzenekarunk kíséretével. Nagy Izabella<sup>121</sup> tagadhatatlanul a legjobb népdalénekesnőnk, s élénken emlékszem még arra a Gellért-szállóbeli estélyre, amikor teljesen idegen, csupa külföldiből álló nagy vendégközönséget elbűvölt magyar dalaival. Ez a hang a maga inkább mezzoszoprán, mint szoprán jellegével, egészen különös és megvesztegető zamatával, közvetlen és mesterkéletlen megszólalásával igazán a legmagyarabb hang Blaháné óta. Csak hogy van egy kis baj. (Nálunk mindig és mindenütt van egy kis hiba.) Harminc ismert népdalt önkényes egymásutánban elénekelni: ez minden, csak nem műsor.

A Stúdió eléggé gyakran lépteti föl Nagy Izabellát, aminek csak tapsolhatunk, mert utóbbi időben a művész nő éneke leszűródött. Színessége megmaradt, de egész előadása egyszerűbb lett, s a legtöbb rádió béli énekesnő „ej, haj, hejehuja”-szerű vidékiességéből az ő éneklésében semmi sem maradt meg. De a legkitűnőbb dolgot is be kell állítani, a legszebb képet is keretbe kell foglalni, hogy teljes hatással érvényesülhessen, és sajnos ezt Nagy Izabella esetében a Stúdió állandóan és következetesen elmulasztja. Lehetne talán a népdalokat ciklikus keretbe foglalni, megfelelő konferansszal, úgyhogy a rádióhallgatók előre tudnák, miről van szó, s valami egységes képet nyernének Nagy Izabella művészetéről. De így, a minden összefüggés nélkül egymáshoz és egymásba fűzött dalok minden egység nélkül valók, a hallgatók nem ringathatják bele magukat a megfelelő hangulatba, hiszen senki sem tudja, mit fog énekelni

<sup>121</sup> Nagy Izabella (1897–1960), az utolsó népszínmű-énekes.

a művész nő a következő pillanatban. Éppen a minap, az oly nagyon sikerült bécsi rádió-egyveleggel kapcsolatosan hangoztattam, hogy minden rádió-produkciónak külön érdekességet lehet adni, ha valaki megtalálja a kellő alapötletet, az egységes alaphangot, amely aztán biztosítja az érdekességet – föltéve, hogy a produkció maga megfelel. Annak sem tudunk örülni, hogy az egymásután leénekelte nótákat és dalokat folyton ugyanaz a cigányzenekar kísérte. Ez is egyhangúvá teszi a népdalhangversenyt, a művész nő hibája nélkül. Csak most olvastuk a miniszteri kijelentést arról, hogy a rádióban – a szereplőket nem is számítva – évenkénti 400.000 pengőt fizetnek ki szerzői jogdíjak fejében. Ez elég tekintélyes összeg, s ha gazdaságosabban használnák fel, okvetlenül emelnék a Stúdió műsorának színvonalát.

### Sybill előlépett

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1937. február 7., 7-11. oldal)

A sort Strauss János és Jacques Offenbach nyitották meg, a *Denevérrel* és *Hoffmann meséivel*. Ezek voltak a nagy operettek, amelyek a nagy operaházakban végleges otthonra találtak. Most Márkus László, az Operaház széles látókörű igazgatója, merész ötlettel és elszánással a fájdalom, oly fiatalon elhunyt Jacobi Viktor egykor diadalmas, Király Színház-i operettjét átemelte a Magyar Királyi Operaház igényes és pompázatos színpadára. Persze, nem a Király Színházból, mert ez a valamikor a csúcson járó operettszínház, a *János vitéz* szülőotthona, Jacobi Viktor *Leányvásárának* és *Sybilljének* sokat jelentő első állomása pár esztendei vegetálás és vergődés után újra kerül, mint devalválódott érték. Könnyes szemmel nézünk utána s búsan emlékezünk Rákosi Szidire és Beöthy Lászlóra, akik a vérbeli színházi emberek zseniális ösztönével előbb a nem épp szerencsésen épült színházból (amely nem tudta eltitkolni, hogy eredetileg orfeum volt) megteremtették a magyar énekes játéknak örökméklő csarnokát.

A Király Színház eltűnik, de *Sybill* itt van, huszonhárom év után is frissen, élénken, bájos és behízelgő zenéjével, franciás ügyességgel felépített szövegkönyvével, amelynek fordulatosságával szövegkönyv azóta is alig veresíthetett, s az első Sybill, Fedák Sári a Pesti Színházban arat nagy sikert egy nagymama-szerepben. De azért *Sybill* első operai előadásán<sup>122</sup> kiáll a függöny elé, mint Prolog, – s még jobban szorongatja a szívünket – azok után, amik végképpen elsüllyedtek az Idő poklában, hogy Shakespeare-nek egy kifejezését használjam.

<sup>122</sup> Az operaházi bemutató dátuma: 1937. január 30.

Operettet az Operaházba átültetni mindig kényes, és azok számára, akik csinálják, nem túl hálás feladat. Jacobi operettje nem a *Denevér*, nem is *Hoffmann meséi*, amelyek az *Opéra-Comique* tőszomszédságában állottak, hanem még egy fokkal, vagy kettővel is modernebb azoknál, mert számba vette az angol operettet, amely közbejött, a *Gésákkal* világgraszoló sikerekig emelkedett s az angol táncot úgy beékelte a műfajba, hogy azt onnan kiemelni többé nem volt lehetséges. Ez persze még nehezebbé teszi a rendező és az énekesek feladatát, akik nincsenek az ilyesmihez hozzászokva, valamint ahhoz sem, mint primadonnák vagy szubrettek a maguk kialakult és kiteljesedett egyéniségükkel pótolják meg az operettekben tipikussá vált szerepköröket. Igaz, hogy az operettben – és a *Sybill*ben különösen – szintén énekelni kell, mert van mit énekelni, s egészen bizonyos, hogy egyes lírai dallamok megint ki fognak hatolni az utcára és a zenés kávéházakba, olyan finomak, édesek, megvesztegetők és népszerűek, – de mégis, az operettben az éneklésnek sokszor a parlandóig kell leereszkednie, hogy kiválthassa a teljes hatást.

Ezért marad oly felejthetetlen Fedák Sárinak Levéláriája, – az egyetlen szám, amelyet az Operaház gyönyörű megjelenésű, széphangú és kitűnő Sybilljének, Walter Rózsának még át kell dolgoznia – a deklamáció irányában. Palló Imrével, a darab Nagyhercegével való duettjeiben már teljesen föltalálta magát s ha még mint álnagyhercegnő, a prózáját egyszerűsíti: tökéletes Sybill válik belőle. Palló Nagyhercege szenzációja az előadásnak. Ilyesmit a legjobb régi operettszínpadok sem tudtak a deszkáikra varázsolni. Szép, nemes, úri, előkelő, minden operai ballaszt nélkül, mozdulatainak ökonómiájában hihetetlenül művészi és meggyőző, drámai színészek is példát vehetnek róla. Már tavaly, *Rip van Winkle* főszerepében kitűnő színészi formát mutatott, ma egyszerűen tökéletes. Dobay Líviából hamarosan kitűnő szubrett lesz, könnyű, jókedvű, mulatságos. Rigó Magda is derekasan helytállott a Nagyhercegnő szerepében, s a férfiak közül Laurisin, Komáromy, ha egy kevés túlzással is, de színpadra teremtették az operett humoros figuráit, életet lehettek beléjük, ami a legfőbb.

Az Operaház máskülönben is szerencsés kézzel nyúlt e szerencsés munkához. Igazgató, rendező, díszlettervező, világosító, balettmester, teljes mértékben átérezték az operai keret igényes voltát, s forgószínpad hiányában káprázatos függönyök segítségével a II. felvonásban a váltakozó jelenetek karaktere szerint változtatták a színpadot. Szélesítették, szűkítették, hogy a szerelmi duettekben intim, a nagy felvonulásoknál monumentális legyen a színpad. Jacobi *Leányvásárjából* kivették a legszebb számokat, hogy olyan balettszámokat produkáljanak, amelyekhez foghatókat az egykori Király Színház színpadán elképzelni sem lehetett volna. Igaz, hogy a színpadi közönség nélkül előadott balettszámaik kissé a revü műfaját keverik az operettbe, viszont Harangozó Gyula ötletessége, Szalay Karola, Ottrubay Melinda, Vera Ilona és Hidas Hedvig és az egész balettkar tánca olyan művészi produkciókban csúcsosodik ki s annyi szépséget revelál, hogy Márkus igazgatónak ezért a külön ajándékáért is érdemes megnézni *Sybillt*.

A zenekari pulpituson egy fiatal karmester állott, akit eddig még nem hallottam: Rubányi Vilmos. Alighanem nagy része van abban, hogy a zene könnyedsége és bája annyira érvényesült. Nemcsak biztos a keze, hanem könnyű is, ritmusérzéke elsőrangú s pálcája és keze erősen fogja össze a zenekart és a színpadot. A *Sybill* – azt hisszük, a *Denevér* óta a legnagyobb operettsiker az Operaházban. A produkció oly gazdag, oly bőkezű, oly tehetség, hogy a nagy siker itt igazán magától értetődő, amit tiszta szívből lehet kívánni az Operaháznak. Az operettszínházak megszűntek, de vannak még élő magyar operettek, s az értékek megmentése elől nem lehet és nem szabad elzárkózni. A Király Színháznak ez már a harmadik operettje, amely végre is az Operaházban kötött ki (megelőzték *A bolond* és a *János vitéz*), s az a véleményünk, hogy a sorozat még nem ért véget.

## Filharmónia

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. február 12-19., 7-10. oldal)

A Budapesti Filharmonikusok az ő vendégkarmestereikkel annyira elkényeztették a budapesti közönséget, hogy Hans Knappertsbusch dirigálása némi csalódást keltett. Knappertsbusch jó dirigens, de nem tartozik az első garnitúrába, s hogy Toscaninit ne említsük, nem a Bruno Walterek vagy Furtwänglerék fajtájából való, akiknek megjelenése a karmesteri pulton zenei élmény. Ma már odáig fejlődtünk, hogy egy kitűnő zenekar élén a közönség élményt vár a karmestertől. Ez az élményszerűség hiányzott a Filharmonikusok utolsó hangversenyéből, akármilyen jó hegedűs is Szentgyörgyi László,<sup>123</sup> akármilyen remekmű is Mozart *D-dúr szimfóniája*, s akármilyen jól vezényelte is Knappertsbusch Strauss Richárd szimfonikus költeményét, a *Don Juant*. Meg kell vallanom, nem tudom bizonyosan, hogy ez a *Don Juan* akár a legszenzációsabb vezénnyel is válhatik-e olyan élménnyé, mint Mozart *Don Juanja*, de az igazi nagy karmesterek próbája ma is Mozart és Beethoven.

<sup>123</sup> Szentgyörgyi László (1910–1973), hegedűművész, 1931 és 1944 között az Operaház tagja, a II. világháború után Argentínában élt.

**Palló Imre „hangversenye”**

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. február 21-27., 3-4. oldal)

Ezt a hangversenyt Palló Imre főképp rendezte, mint énekes alig vett részt benne. Mindössze egy dalt énekelt, hogy annál változatosabb legyen a műsor. Palló is abból indult ki, amit már Goethe színigazgatója mint egyetlen lehető célkitűzést látott maga előtt: minél többet adni, hogy mindenkinek jusson valami. Szerzőket és közreműködőket tekintve ez az alig egy óráig tartó hangverseny (a Zeneművészet Főiskolán persze tovább tartott) valóságos rekordot ért el. Nagyon kitűnőnek találtuk Sándor György<sup>124</sup> fiatal zongoraművész öntudatos, finom és technikailag is magas rendű játékát. Budanovits Mária és Báthy Anna inkább opera-, mint dalénekesnők. Túl sok hangot pazarolnak el a dobogón, ahol inkább több színt kívánunk és kevesebb hangot. Hogy a közönség a sok és nagy hangot mindig ünnepli és tapsolja, ez nem vigasztaló, s a kiváló művésznők is rosszul teszik, ha erre nézve bíznak a közönségben. A közönség Mary Anderson<sup>125</sup> lehelletszerű hanggal meg nem terhelt dalait még nagyobb lelkesedéssel tapsolja. Ez röviden annyit jelent, hogy a művész a kezéhez idomítja a közönséget, sőt ez kötelessége is a Művészet iránt. A dal deklamációs ének, nyilvánvaló líra és rejtett dráma, amelyet az áriaéneklés sohasem hozhat felszínre. A férfiak szerencsésebbek voltak. Székely Mihály operaáriákat énekelt, gyönyörű hangon, Rösler Endre pedig nagy stílusérzéssel alkalmazkodott a dalokhoz. Belőle egy kis fáradsággal egészen kitűnő dalénekes válhatnék. A sűrű és zajos tapsok után ítélve a hangverseny nagyon tetszett a közönségnek – és nem érdemtelenül.

**Sybill és a „Tévedt nő”**

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. február 21-27., 3-4. oldal)

Sybillt az első szereposztásban közvetítették az Operából, fájdalom, a rádió hallgatóságának nem lehetett olyan teljes az öröme, mint a nézőközönségnek, mert az operettben szereplő jeles énekesek és énekesnők prózája kevés kivétellel kárt szenved a közvetítéssel. A mikrofon csak a tökéletes prózát tűri meg, minden csekély hibát könyörtelenül leleplez. A hallgatóság azonkívül nem élvezhette az igazán

<sup>124</sup> Sándor György (1912–2005), zongoraművész, 1939-től az USA-ban élt.

<sup>125</sup> Helyesen: Marian Anderson (1897–1993), afroamerikai alt.

festői balett-csoportok kitűnő produkcióit. Úgyszólván csak a zene és az ének maradt meg nekik, és ezt kétszeres örömmel és hálával fogadták, mert hiszen az operai műsor igenis gyakran ismétli önmagát.

Hogy mennyit közvetíthet a rádió egy remek operaelőadásból, annak egész kivételes példáját hallgattuk a genovai Carlo Felice Színházból, ahol a *Traviatát* adták elő Toti dal Monte mint Violetta, Stracciari mint öreg és Miloni tenorista mint Germont Alfréd. Ehhez fogható operai összjátékot, ilyen lázas és drámai lüktetést egy Verdi-operában, ilyen egységes, megindító és megrázó valamit ritkán hallani. Az igazán kitűnő olaszok bel cantója nem éneklés, hanem tiszta énekbe oltott mély drámai deklamáció, amely úgy tud érvényesülni, hogy nem vágja el az éneklés szépséges vonalát, hanem eggyé olvad vele. Így aztán az éneken keresztül a rádióból a játékot is élvezhettük, az összjátékot is, amely egyes jelenetekben olyan főfokot ért el, hogy maradéktalanul adta a fiatal és már akkor halhatatlan Verdit.

**A hetvenéves keringő**

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. február 28-március 6., 1-2. oldal)

A bécsi rádió Strauss-hangversenyt adott abból az alkalomból, hogy *An der schönen blauen Donau* című Strauss-keringő jó egészségben érte meg a hetvenedik születése napját. A magyar rádió közvetítette a hangversenyt, ámbár a mi magyar Dunánk egy cseppet sem kék, hanem szőke, de Strauss János a magyar szívhez is közel áll. A *cigánybáró*ban, amely Jókai kedves regénye után készült s ma is hódít még a színpadon, olyan remek magyaros toborzójelenetet komponált az egykori bécsi szerző, hogy magyar jubileumi díszelőadásokon sokszor ezt a halálos operett-felvonást játszották.

A mi érzésünk szerint, amely több, mint félszázados, a kék Dunáról írt Strauss keringő, nemhogy öregedett volna, hanem ellenkezőleg: egyre jobban fiatalodott, s ebben is különbözik a *Kaméliás hölgytől*, akinek pár esztendővel ezelőtt volt a nyolcvanadik születésnapja, amikor is végérvényesen kiderült róla, hogy bizony megvénült. A Strauss-féle keringőben virult ki teljesen az a háromnegyedes táncforma, amely a landlerrel kezdődött s már Haydnban és Mozartban is jelentkezett. Strauss János a bécsi keringő igazi megvalósulása, a bécsi léleknek egyik legvonzóbb, legszimpatikusabb és legteljesebb megnyilatkozása. A tánc itt igazi zene, és a zene magában hordja származása jellegét, azt, hogy a táncból született. Népiességnak és úriságnak, ösztönnek és kultúrának olyan tökéletes eggyé forrása a Strauss-féle keringő, hogy egy pillanatig sem szabad csodálkoznunk, ha a *Kék Duna* hetven esztendő után is elevenen

hömpölyög a szemünk előtt, fényes napsütésben, virágos partok között, ha ma – annyi jazz után is – a dallamos élet muzsikál belőle, úgyhogy soha meg nem tudjuk unni, viszont tudjuk róla azt, hogy túl fog élni minket s még távolibb generációkat is, talán addig fog élni, mint maga a keringő, amelynek ez a zenei himnusza, s nemcsak ott fog élni, hol a Duna kék, hanem azokon a partokon is, amelynek között szökére változik át színe.

A bécsiek rádió-hangversenyét ezzel a keringővel kezdték és végezték, vagyis kétszer adták elő. Először a bécsi férfikar-egyesület énekelte el, végül pedig Weingartner Félix vezényelte el a Bécsi Szimfonikus Zenekar élén. Weingartner igazi mestere az effajta igazi könnyű muzsikának, a férfikar is szépen énekelte a keringőt, hiszen ez benne van a bécsiek vérében. Ez a két előadás eszünkbe juttatott egy harmadikat, amelyet évekkel ezelőtt hallottunk Bécsben, s ez a híres Wiener Sängerknaben előadása volt, amikor üde, ifjú hangok énekeltek a Strauss-keringőt mozarti bájjal és derűvel, aminek édes zamatára még most is élénken emlékszünk.

Ámbár az egész hangverseny csupa Strauss-számból állott, egy pillanatig sem volt fárasztó vagy unalmas, és a legifjabb Strauss János helyett beugrott Weingartner vezénylése olyan frissen és fiatalosan hatott, hogy igazán meghazudtolta a korát. *A cigánybáró*ból is hallottunk egy kettőt, amelyet Desirée Halban-Kunz<sup>126</sup> és Viktor Saliba adtak elő. Az egykor híres és korán elhunyt, Budapesten is jól ismert nagyszerű koloratúr-énekesnő<sup>127</sup> leánya aligha fogja valaha is utolérni az édesanyját. Van hangja, s ennek a hangnak van magassága is, koloratúrája is, de egész éneklése vagy nem elég érett és csiszolt, vagy pedig valami gátlásnál fogva nem kelt zavartalan és tiszta hatást. Lámpaláz-e, vagy a kellő készség hiánya: ki tudná ilyen messziről eldönteni. A rádiót ugyan az ember saját szobájában hallja, tehát közvetlen közlőről, de a kritikus számára ez a közelség néha nagy távolság, amelyet nem lehet áthidalni.

<sup>126</sup> Desirée Halban-Kunz (1912–1996), Selma Kurz, a világhírű osztrák koloratúrszoprán lánya.

<sup>127</sup> Selma Kurz (1874–1933)

## Reménytelen darabok

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. február 28–március 6., 1-2. oldal)

A *Tannhäuser*rel kell kezdenünk.<sup>128</sup> E sokszor ismételt operáról Knappertsbusch dirigálása után nem tudunk meg többet, mint amit eddig is tudtunk. Egy új dirigenstől joggal várunk egy kis új megvilágítást és megvilágosítást. Knappertsbusch ilyen szenzációval nem ajándékozott meg bennünket.

## Hubay-délután

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. február 28–március 6., 1-2. oldal)

A Hubay-délutánok sem lehetnek egyforma értékűek. Legutóbb Mozart *Esz-dúr hármasa* volt nemcsak időrendben, hanem művészi értéket és élvezetet illetően is a legelső száma a műsornak. Zathureczky Ede, Novák László és Kerpely Jenő játszották a gyönyörű hármast, amely mintaképe az igazi kamarazenének, mint ahogy Hubayék terme is ideális helyiség zenei kamaraprodukciók számára. A triókat és kvartetteket a régi nagy mesterek főúri paloták intim termeibe szánták, s hatásuk az ilyen keretben melegebb és meggyőzőbb, mint a túlméretezett, rideg hangversenytermekben, bár a közönség rég hozzászokott ahhoz, hogy a legintimebb zeneszerzeményeket nagy hodályokban élvezze, mint ahogy *A sevillai borbély*t is csak nagyritkán lehet hallani olyan színházban, amely megfelel az opera intim természetének.

A zenedélutánnak két szólistája is volt. Gronen-Kubiczky Antal<sup>129</sup> Händelt és Muszorgszkijt énekelt, de sem a hangja, sem az előadásmódja nem tudott meghódítani bennünket. A művészetben a középszer nem kívánatos. A középszerű művész tulajdonképpen nem művész – a közepesség ellentmond a művészetnek, s a közönséges mesterség síkján marad. S kit elégíthet ki ez? Sokkal művészebb volt Janina Weil zongorajátéka, amelyből csak egy számot közvetített a Stúdió, Gabriel Fauré *Notturnóját*. A francia zenének van valami kulturált bája, nemes aranyossága, finom érzelmessége s ezek a jó tulajdonságok Fauréból sem hiányoznak. A művésznő nemes virtuozitással játszotta a *Notturnót* – de másnap azt

<sup>128</sup> Az előadás dátuma: 1937. február 26.

<sup>129</sup> Ez volt a lengyel énekes egyetlen magyarországi fellépése.

olvastuk az újságokban, hogy a második számba belesült, elhagyta egy pillanatra az emlékezőképessége, mire kiment a kottáért, újra bejött, visszaült a zongorához és folytatta a darabot ott, ahol elhagyta az emlékezőtehetsége.

## Farsangra – böjt

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. március 7-13., 1-2. oldal)

Az Operaháznak egyik legemlékezetesebb estéje az volt, amelyen Poldini Ede *Farsangi lakodalma* színre került. A *Hunyadi László* óta nem volt magyar operának ilyen átütő sikere, magyar vígopera pedig sohasem hatotta meg így a közönséget.<sup>130</sup> A régi magyar vidéki élet, szerencsés típusaival, erős zenei lehetőségeivel Poldini életének legnagyobb és leggazdagabb munkájára serkentette és inspirálta, úgyhogy a közönség és a kritika legvérmesebb tagjai nagy sikert láttak a nemzetközi horizonton. Ez volt az első csatlódás, amely ezzel a kedves, bár kissé elnyújtott operával ért bennünket. Se Bécs, se Drezda, se London nem váltotta be és nem valósította meg azokat a reményeket, amelyeket az operához fűztek az itthoni zeneértők – s utólag itthon is megjött a csatlódás. Az opera már csak nagy ritkán szerepel a játékrenden, s most legutóbb eljutott oda, ahova *Jancsi és Juliska* már rég eljutottak. Ifjúsági – nem akarjuk azt mondani, hogy gyermekelőadás – lett belőle, négyórai kezdettel. Hallgatva ezt az előadást, melyet a rádió közvetített, érthető melankólia fogott el bennünket. A szereposztás annyi idő alatt persze megcserélődött, s a régi, nagy szereposztásból a kitűnő Szende Ferenc maradt csak meg és Sebeők Sári, akinek a nagyszonyos remek ének- és játékprodukciója volt feledhetetlen alakítás mindazok előtt, akik a hihetetlenül izgalmas bemutatón jelen voltak, vagy tizenkét esztendővel ezelőtt.

Az ember kénytelen felvetni magában a kérdést, miért jött oly hamar a böjt erre az igazán vidám és kedves farsangra? Lehetséges, hogy egy teljesen új betanulás megfordíthatná a darab sorsát, de nem biztos, és főképp papíron nem dönthető el. A közönség szempontjából kétségtelenül van egy hátránya az operának. Nincsenek benne bravúrszerepek és nincsenek benne bravúráriák, amelyen képszerűvé válhatnak, mint a Verdi-, vagy Wagner-, sőt Puccini-operák egyes számai. Még Strauss Richárd *Rózsalovagjában* is akadnak áriák, egy terzett, vagy egy keringő, amely kiröppent az utcára és a kávéházakba. A *Farsangi*

<sup>130</sup> A vígopera ősbemutatója 1924. február 16-án volt, az első produkció utolsó (111.) előadása 1937. február 24-én délután került színre. A *Hunyadi László* 1884 és 1937 februárja között 216, a *Bánk bán* 181, a *Sába királynője* 223 előadást ért meg az Operaházban.

*lakodalomból* ez teljesen hiányzik, s talán így érthető, hogy a nagy siker első lendülete és *run-ja*<sup>131</sup> után a kedves és mulatságos opera befagyott.<sup>132</sup> Ha ez a sejtelmünk volna az igazság – ez nagyon elszomorítana bennünket –, mert ez a farsang igazán nem szolgált rá a böjtre.

## A két legdivatosabb zeneszerző

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. március 7-13., 1-2. oldal)

Furcsa, de való. Hetek óta Budapesten a két legdivatosabb zeneszerző Beethoven és Strauss János, holott kettejük között nincs egyéb kapcsolat és rokonság, minthogy mindketten Bécsben éltek és Bécs legnagyobb zenei nevezetességei közé tartoztak. Esetleg azt is kapcsolatnak mondhatjuk, hogy mind a ketten halhatatlanok lettek, ha nem is egyenlő kulcs szerint. (...)

Beethovent a Filharmonikusok utolsó hangversenye ünnepelte a *IX. szimfónia* előadásával, amelyet Dohnányi Ernő most vezényelt először. Az egyes énekszólamokban Báthy Anna, Basilides Mária, Miklóssy Irén, Laurisin Lajos, Rösler Endre és Székely Mihály léptek föl, legnagyobbbrészt nem először, és teljes sikerrel. A kórusokat a Székesfővárosi Énekkar adta elő, Karvaly Viktor vezényletével, és a hatalmas mű a közvetítéssel nem veszített lenyűgöző hatásából... Beethoven szimfóniái a rádióban olyan népszerűsítési lehetőséghez jutottak, amelynek jelentősége szinte felmérhetetlen. Azelőtt egy ilyen szimfóniát egyszer egy évben lehetett hallani, esetleg egyszer sem. Most minden rádióhallgató abban a helyzetben van, hogy úgyszólván minden héten hozzájuthat a maga Beethoven-szimfóniájához, ami viszont egyetlen lehetősége annak, hogy megismerje és megszeresse ezeket a nagyszerű alkotásokat. Ki tud partitúrát olvasni? S ki tudja egy – akár négykezes zongorakivonatból is – kihallani ezt az emberien megható és megrázó zenekari beszédet. Beethoven a mai emberhez szól, talán elevenebben és meggyőzőbben, mint a saját korához, amely részben nem értette őt, s részben félreértette. A rádió itt olyan kultúrfeladatot old meg, amelyért nem lehet elég hálás a nagyközönségnek az a része, amelynek van füle és lelke az igazi zenéhez.

<sup>131</sup> Felfutása

<sup>132</sup> A *Farsangi lakodalmat* 1939-ben, 1958-ban, majd 2022-ben is felújította az Operaház, de egyik produkció sem érte el az első széria sikerét.

**Palló Imre magyar dalai**

*(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. március 7-13., 1-2. oldal)*

Palló Imre, az Operaház kitűnő művésze magyar népdalokat adott elő a mikrofon előtt, és épp ez a hangverseny tárta fel a hallgató előtt, hogy mi a fő baja a Stúdió népdal hangversenyeinek. Palló Imre ugyanis művész, tehát egyéni módon énekel, s ő a magyar népdalból egy dolgot hoz ki tökéletesen (ez az egy nagyon sok): a lírai hangulatot. Ez teszi érdekessé az ő népdaléneklését, viszont egy egész hangverseny több változatosságot, több színt, több kifejezést kíván, s így az effajta hangversenyeket több művész felléptetésével lehetne csak megoldani, akik úgyszólván harmonikusan kiegészítenék egymást, s a szokványos népdaléneklés helyett így módon igazán színes és gyönyörködtető népdal-bokrétát kaphatnának. Palló éneklését még az a dicséret is megilleti, hogy minden egyes számban nemes, szinte előkelő – távol attól a parlagságtól, sőt nyegleségtől is, amit annyi rutinos, sőt népszerű népdalénekesünknél tapasztalhatunk.

A magyar népdal nem megoldott kérdése a Stúdiónak. A népdalműsor nagyjából ugyanolyan elvek alapján szerkesztődik, mint ahogy a kezdet kezdetén, tehát sok évvel ezelőtt megszokták. A szokás azonban nem mindig jó szokás és nem mindig szép szokás. Minthogy a magyar népdal nívója és sikere alapvetően fontos dolog, változtatni kellene a rendszeren, még ha némi fáradtságba, sőt költségbe kerül is az átnyergelés. Mindenképpen meg kell szüntetni a hallgatóknak azt a benyomását, amely most majdnem minden alkalommal megállapítható, hogy a népdalesték egyhangúak, mert a dalok túlságosan egyformák. A hiba azonban nem a dalokban rejlik, hanem csakis a megszokott és hatásában megkopott előadásban. Ezen pedig nem nehéz segíteni, ha a Stúdió egyszer komolyan elhatározza magát.

**Albumlap Elzának**

*(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. március 14-20., 1-2. oldal)*

Engel Iván<sup>133</sup> Beethoven-műveket zongorázott, finoman, sok bensőséggel, s ahol kellett, sok erővel. De az Elzának szánt *Albumlap* – a zongoradarabok között ez a halk, intim műremek: az egyszerűségnek ez a netovábbja, amelyben a zongorának megszólal a szíve és beszélni kezd olyan hangon, aminőt csak a

<sup>133</sup> Engel Iván (1899–1985), zongoraművész és pedagógus, 1956 után Svájcban élt.

legnagyobb költők tudnak megütni – nem elégített ki bennünket teljesen. Lehetséges, hogy ennek csak Dohnányi Ernő az oka, aki ezt a pár lapnyi zongoradarabot az intim költészet remekévé varázsolta a hangversenytermekben. Engel Iván deklamációja itt nem elég lírai, nem elég folyékony, és minden egyszerűsége ellenére nem elég egyszerű. Itt el kell tűnni játéknak, zongorának, mindennek – Beethoven szíve mellett maga a zenedaráb technikailag könnyű, szinte jelentéktelen. Itt nem lehet melléfogni, de nem is lehet nagy hatásokkal elkápráztatni, olyan az egész, mint egy igazi goethei dal, mint egy virág, amely illatával igéz meg bennünket – nem lehet megunni és nem lehet elfelejteni. Ezért nyúlnak hozzá a legnagyobb művészek. Beethovennek itt különös mértékben sikerült zongorára írni egy dalt, a szívnek egy mély megnyilatkozását, megörökíteni egy futó pillanatot, amelyet nem moshat el az Idő árja. Ez a miniatűr hosszabb életű lesz, mint sok nagy méretű és hatalmas zenéi alkotás, amelyek egyenesen a halhatatlanság számára készültek, de sohasem fognak megérkezni a címükre.

**Hangverseny operaházi tagokkal**

*(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. március 14-20., 1-2. oldal)*

Az Operaház tagjaiból alakult zenekar Beethoven *I. szimfóniáját* adta elő, és Dohnányi *Hegedűversenyét*. A vezénylő karmester maga Dohnányi volt, Beethoven régi és odaadó szerelmese. Az *I. szimfóniát* aránylag ritkán van módunk hallani, s annál jobban örülünk neki. Igaz, hogy ez még nem a kész, ez csak az induló Beethoven, aki még telítve van Mozarttal, akiben még nem mozdult meg a titán. És mégis, ez a szimfónia is elbájol bennünket, mert nem utánszó, hanem a zseni szabad megnyilatkozása – ha nem is több, mint szárnybontogatás. A sikerült hangverseny hegedűszólistája a fiatal Magyar Tamás volt, aki spontán érzésből hegedül, könnyen kezeli a vonót, és amellettt igazán érti, hogy mit játszik. Szólama teljesen belesimult a jól összehangolt együttesbe, de önállóságát is mindvégig meg tudta őrizni.

**Két opera**

*(Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. március 21-27., 1-2. oldal)*

Amikor a *Mártát* a néhai Radnai Miklós bemutatta az Operaházban, e halhatatlan és bájos középserű opera karrierjét joggal lehetett féltetni a szereposztástól, amely minden volt, épp csak nem elsőrangú,

pedig az ilyen operák sorsa az előadóművészek alkalmasságától függ. Az *André Chénier*-t huszonöt esztendővel ezelőtt hallottam Londonban Carusóval, Destinn Emmyvel és Scottival, és ez az opera megrázó élmény volt számomra e nagy művészek énekén és játékán keresztül. Budapesten csúfosan megbukott, s már majdnem azt hittem róla, hogy gyöngé vagy legalább közepes opera, amíg egy nap egy olasz operaházból nem közvetítették – Giglivel. A hatás most is rendkívüli volt, s ugyanaz történt a nálunk reménytelenül megbukott *Fedórával*, amelynek nem közönséges drámai értékei vannak – de csakis nagy-szerű énekeseken keresztül.

A *Márta* is bravúros énekeseknek és énekesnőknek való opera, akik ugyanúgy tudnak játszani, mint énekelni. Szövegkönyve oly ügyes, hogy egy modern operett (a *Leányvásár*) újra fölvette és értékesítette a témát, amely bővelkedik kedves és mulatságos helyzetekkel. Zenéje behízalgó és minden virtuoizása mellett sok bensőséget is igényel, hogy teljesen érvényre juthasson. Ezt az utolsó *Márta*-előadáson<sup>134</sup> – melyet a rádió közvetített – Pataky Kálmán szereplése szinte szemléltető módon bizonyította. Pataky Lyonelt énekelte, hangjának teljes lírai zengésével és csodálatos olvadékonyságával, érzésének mélyen emberi őszinteségével, deklamációjának ragyogó változatosságával, s a szövegmondásnak azzal a plasztikusságával, mely minden kiénekel szónak megadja a drámai érdekességet és varázslatot.

A másik opera, melyet március 15-én közvetítettek, a *Hunyadi László* volt, az egész magyar operairodalomban a legkülönösebb és legtanulságosabb eset. A bemutatója majdnem száz évvel ezelőtt volt, s azóta 458 előadást ért meg, ami nem túlzottan sok, mert átlag négy előadást jelent évenként. A *Faust* jelen idő alatt érte meg az ezredik előadást, hogy a Verdi-szériákról ne is beszéljünk. De viszont a *Hunyadi László* kibőjtölte az összes magyar operákat, a legsikeresebbeket is, valahogy mindig fönt maradt, sőt a *Bánk bánnál* is följobb került, pedig a *Bánk bán* sikerültebb opera, s egyes részleteiben zseniálisabb, mint a *Hunyadi László*.

Erkel Ferenc 1843-ben, harmincéves korában írta ezt az operáját, s hogy végighallgattuk a közvetítésen át csak a deklamációra és a szövegre figyelve, azt kell mondanunk, hogy a laza szöveg ellenére – amelyen az új átdolgozás segít valamit, de korántsem eleget – ez a mű halhatatlan marad és mindig meglepő lesz, mert úgyszólván minden előzmény nélkül termett a magyar színpadra, s egyes részleteiben nemcsak dallambőséget lelünk, hanem valami zord, erős drámaiságot is, és olyan fejlett színpadi érzéket, amely csak azzal magyarázható, hogy Erkel Ferenc igen korán lett színpadi karmester. Igazán érdemes volna megpróbálkozni a *Brankovics Györgynek* a föllevenítésével, csak merészebben kellene hozzányúl

<sup>134</sup> 1937. március 10.

a szöveghez, nemcsak a dramaturgia, hanem az énekelhetőség szempontjából is. És szükséges volna, hogy az egy-két Erkel-operát, amelyek a magyar operai műsor legjellegzetesebb megnyilatkozásai és sok bravúrra is adnak alkalmat, az Operaház ne csak rendes előadásokban tartsa fenn, hanem parádés produkcióban. Ez már azért sem keresztülvihetetlen, mert hiszen a magyar énekesek lelkéhez ez a zene közel áll, közelebb, mint bármelyik Wagner-opera. Az Operaházba járó sok idegenre nézve is nagy érdekességet jelentene, ha ezt a pár operát nemcsak díszletileg, hanem zenében és játékban is úgy formálnák ki, mint az oroszok tették, sőt ma is teszik az ő népszerű történelmi operáikkal.

### Failoni hangversenye

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. március 21-27., 1-2. oldal)

Sergio Failoni, az Operaház karnagya régi és új olasz művek mellett Beethovent is dirigált egy olasz kultúrest keretében. Amennyire elragadott bennünket Vivaldi *Concerto grossó*jával, ahol a legszebb drámai és dinamikus erejét tudta érvényesíteni, annyira hidegen hagyott Rossininek *A tolvaj szarka* elé írt nyitányával. Ebből a kitűnő karmesterből hiányzik a humor égi adománya, a lebegő könnyűség, a grácia, amely mégsem tartalmatlan – hiszen ezt már tapasztaltuk a *Don Pasquale* előadásában is, amelyet majdnem tragikusra színezett és *A sevillei borbély*ban szintén sokszor a végletekig elnyújtott. *A tolvaj szarka* nem *A sevillei borbély*, sem értékben, sem gazdagságban, de a fraktúrája ugyanaz, és főleg ugyanaz a nevető, kék olasz égbolt borult fölője. Ez a napfény, ez a kék ragyogás az, amelyet Failoni dirigálásában nélkülözünk. Toscanini egy ilyen nyitányban felszabadítja a jókedv szellemét, a kacagás apró ördögeit – s Bruno Walter is véghez viszi ezt a csodát, valahányszor Mozart *Così fan tutte*ját vagy *Figaró*ját vezényli. A vígopera enélkül tompa és süket marad. A vígoperákat talán nehezebb megváltani, mint a nagy drámai operákat, amelyekhez főképp odaadás kell. A vígopera ellenben szellemi és lelki fölényt kíván, amelynek megvan a felszabadító ereje – főképp a zenében.

## Magyar nap

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. március 21-27., 1-2. oldal)

Közvetítettek a Zeneművészeti Főiskolából, és annyi bizonyos, hogy zsúfoltabb (nem mondhatjuk, hogy gazdagabb) műsort még alig hallottunk. Kuruc kesergő, tárogató, cigányzenekar, régi nóták, új nóták, ismert és nem ismert nevek, szinte kábító sokasága, mintha csak kiadták volna a jelszót, hogy minél többet, minél többet. Ennek a jelszónak eredendő baja pedig az, hogy szinte kizárja a válogatást, mérleget, kritikát, szóval éppen azt, ami egységet és zártságot, leszűrődöttséget és művésziességet kölcsönöz a műsornak. Ez a *Magyar-est* inkább tarka estnek vált volna be. Egy-egy jó számot leütött mindjárt egy nagyon gyatra szám, valami kellemetlen vegyesség, nagy rendezetlenség jellemezte az egész produkciót, amelynek nívóját nem emelhetik a zajos tapsok. Régóta mondjuk, hogy a Magyar- estek érdekében nemzeti, népi és művészi szempontból kellene tenni valamit. A három szempont különben is egybeesik, mert ha a rendezők művészi módon járnak el – a mi méltán híres zenénk népi és nemzeti szempontból csak nyerhet, s mint propaganda-eszköz százszor hasznosabbá válik. Ily felületes és hebehurgya módon, az összeállítás iránt való minden érzék híján nem volna szabad nagy nyilvános hangversenyeket rendezni, s jóllakatni a tömegéhséget a művészi hatás és érték felbecsülhetetlen kárára. Vannak kiváló zenei vezetőink. Miért nem szólnak már bele ebbe a dologba? Miért nem tesznek valamit a magyar zene igazi érdekében? Ez igazán eléggé fontos dolog, amellyel foglalkozni – kötelesség.

## Az, ami elmaradhatatlan

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. március 28-április 3., 1-2. oldal)

Ami a Stúdióban elmaradhatatlan, mint mindenki tudja, az operett-részletekből összeeszkábált egyveleg. Ezt el kell fogadnunk, mint begyökeresedett, kiirthatatlan s nyilván elfogadott műfaj. És mi bennünk sokkal több a filozófia semhogyan olyan dolog ellen ágálnánk, amely ellen minden ágálás hiábavaló és sikertelen. Így hát csak arra nézünk, milyenek az operett-részletek, amelyeket elértünk tálalnak. A legutóbbi operett-részleteknek mindenesetre volt egy változatosságuk: nem Szedő Miklós és Orosz Júlia énekelték, hanem Rösler Endre és Halász Gitta, Donáth Ede<sup>135</sup> helyett pedig a ma is égő, sőt szilaj temperamen-

<sup>135</sup> Donáth Ede (1865–1945), karmester, zeneszerző, az 1899-es nagy sikerű *Szulamit* című operett komponistája.

tummal megáldott operett-ritmusokban felnőtt Marthon Géza<sup>136</sup> vezényelt. Halász Gitta énekében van valami könnyűség és élénkség, amely kiválóan alkalmassá teszi az operettre. Talán nem is hangjának a karakterében rejlik ez az erénye, hanem egész lényében, amely néha túlzásaival együtt erősen és igazán színpadi. Szöveg nélkül az operett-ének talán még lélektelen is, mint az operai előadás. Halász Gittában megvan a szövegnek és éneknek ez az összetartozósága még akkor is, amikor szövege nem teljesen érthető. Rösler Endre éneklése más lapra tartozik, ő erősen és határozottan képviseli az operai stílust, és hogy ebből nem tud engedni, ezt szimpatikus jelenségnek kell tartanunk. Utóvégre nem lehet mindenki Slezák Leó, aki Otello után is el merte játszani *A cigánybáró* Zsupánját, és el is játszhatta és énekelhette a legcsekélyebb művészi kockázat nélkül, mert Slezákban megvolt az az ősi és keresetlen humor, amely minden operett-alakítását a természetesség és közvetlenség meleg fényében állította. Rösler komoly operaénekes, aki nem tud leszállni arról a piederstálról, amelyre Toscanini elismerése helyezte.

## A tanulságos Bach

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. április 4-10., 1-2. oldal)

Lichtenberg Emil, az örökké buzgó, lelkes és fáradhatatlan karnagy, zöldcsütörtökön a Zeneművészeti Főiskola nagytermében a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület élén előadta Bach Sebestyén *János passióját*, ami a nagyheti produkciók koronája volt, vagy ahogy divatos szóval szeretik mondani: csúcsteljesítménye. Nem akarom itt Bachnak e legdrágább lelkületű passióját fölfedezni, hiszen ez az emberiség kincstárának egyik legdrágább és legtökéletesebb ékszere. A betiltott és beszüntetett misztériumok a barokk-korszakban mint oratóriumok megint bevonultak a templomokba, s a protestáns Bach a barokkban legnagyobb kiteljesítője lett annak a szellemnek és léleknek, amely megteremtette a katolikus és gótikus középkori dómokat, amelyeknek még ma is csodájára járunk.

Az áhítattal vezényelt együttes szólistái közül ki kell emelnünk Basilides Mariát, aki hibátlanul és hiánytalanul énekelt a maga szolamát és stílusának fennkölt tisztaságával felszárnyalta a zeneszerzőhöz. Kevésbé tudtam gyönyörködni az egyébként kitűnően éneklő Rösler Endrében. Erősen nazális jellegű hangvétele valami olyan köznapi realitást visz bele az Evangélista alakjába, hogy Bachon nevelkedett fülünk joggal érezhetik profánnak. Ezt a szolamot két évvel ezelőtt egy lipcsei előadáson és még hozzá német nyelven

<sup>136</sup> Marthon Géza (1876–1946), zeneszerző és operett-karmester.

Pataky Kálmán olyan lélegzet fojtó szépséges és fölemelő áhítattal énekelte, hogy egész lelkünkben megvultunk rendülve. Nem hiszem, hogy a hatást ez esetben a hang érzéki szépsége idézte elő, sokkal inkább az a leszűrt, véghetetlenül tiszta éneklés, amelyet a modorosságnak legcsekélyebb eleme sem zavart.

A *János passió* előadásáért hálás lehet a közönség Lichtenberg karnagynak és a Stúdióknak is, amely a remekművet közvetítette. Én még külön hálát is érzek, mert Bachnak hihetetlen erejű tömeg-megelevenítő és lélekbe markoló kórusai olyan tanulságot tartalmaznak és olyan igazságot revelálnak, amelyet ki kell emelni és meg kell szólaltatni, mint erős tiltakozást egy mai tévedés ellenében, amely sokszor már a téboly határáig szédül. Értem pedig ezalatt az úgynevezett szavaló kórusokat, amelyekkel folyton kísérleteznek, annak ellenére, hogy a sznobok körén túl soha őszinte sikert szavaló kórusokkal elérni nem lehetett. Az emberek igen helyes ösztönrel érezték meg, hogy az egyszerre való megnyilatkozásokban, tehát duettben, tercettben, kvartettben, kórusban olyan drámai erő rejlik, amelyet a prózában írt színmű nem tud felhasználni, és ezért találta ki az emberiség az oratóriumot és az operát. Rájöttek ugyanis, hogy a két, három, négy, sőt több ember, akár száz ember is egyszerre öntheti ki a lelkét, ha egy zseniális zeneszerző megadja hozzá a kottákat. Ez a *Rigoletto* kvartettjének, a *Mesterdalnokok* kvintettjének, *Figaro* szeptettjének, s ez Bach tömegkórusainak örök életű drámaisága. De ha a prózában beszéltek egyszerre akár 40 kitűnő színészt, szürke egyhangú kifejezéstartalomból jön ki belőle. A szavalókórus tehát az a kórus, amely nem énekel: művészi abszurdum. A *János passió* kórusai az igazi szavalókórusok, mert Bach tömeg ismerete, fantáziájának korlátlansága és bősége olyan szövegeket ad a kórusnak, hogy azok a drámai beszéd eleven és ellenállhatatlan erejével hatnak. Ha valaki egy szavalókórusossal tized akkora hatást tud elérni, mint Bach a maga éneklő tömegeivel, a *János passió*ban, hajlandó vagyok a szavalókórusokkal megállapított nézetemet nyilvánosan visszavonni. De addig nem.

**Figaro házassága**

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. április 25-május 1., 1-2. oldal)

Hogy az Operaház új betanulásában színre került Mozart operáját közvetítette a rádió, ezért igazán csak hálásak lehetünk éppúgy, mint a színházi közönség, amely úgyszólván minden egyes számot külön tapssal honorált, és olyan hosszúra nyúlt tapssal, amelyek igazán gondolkodóba ejthetik az embert – legkivált azt az embert, aki már a múlt században azt hitte, hogy a nem wagneri operatípus, amely

zárt számokkal dolgozik, záros határidőn belül ki fog menni a divatból. A huszadik század igazmondása persze alaposan rácăfolt erre a meggyőződésre, amely a wagneri végtelen melódiából szította az erejét, s amely szerint Verdit és Mozartot véglegesen és alaposan elintézte a wagneri zenedráma. A zárt ária éppen halhatatlannak bizonyult, mint a végtelen melódia, sőt, ha erősen odafigyelünk, azt láthatjuk, hogy Verdi színpadi koszorúja mintha valamivel frissebb volna, mint Wagner, ami nem érték megállapítás akar lenni, csak egy világtény konstatálása. Az igazi oka valószínűleg abban található meg, hogy a wagneri dráma témái németebbek, a speciálisabb színpadi színekben szegényebbek, mint a Verdi operák. Hiszen a Verdi–Wagner-korszak után következő legnépszerűbb operaszerző is nyíltan és bátran visszatért a zárt számokhoz és az egyszerűsített színpadi hatásokhoz. Puccini népszerűsége még a halála után sem hanyatlott, pedig hol van ő értékben és súlyban Verditől és Wagnertől?

Mindezt csak annak a megvilágítására hozom fel, hogy Mozartnak, mint minden idők egyik legnagyobb tehetségének, csak használt az idő. A *Figaro házassága* ma is épp oly friss és eleven, mint volt a bemutató estéjén. Akkor is megismételtették minden jól énekelte számát, s most is megismételtetnék, ha az Operaházakból (egy-két Verdi áriát kivéve) ez a szokás ki nem veszett volna. De a tapsból most is kihallatszott az ismételtetés vágya, nem akartak véget érni, és ebből nyilvánvaló, hogy minden divat, sőt minden művészi irány csak múltó sikereket produkálhat. Az állandó és változatlan sikerek csak az igazi szépség jegyében születnek, a zsenialitásnak abban a sugárzásában, amely néha nem is kábít és kápráztat el az első pillanatban, de amelyet sohasem kell féltetni a jövőtől.

Az új betanulást<sup>137</sup> új karmesternek köszönhetjük: maestro Failoninak. Suzanna ezúttal is Sándor Erzsi volt, akinek hibátlan Mozart-stílusát nem kell újra fölfedeznünk.<sup>138</sup> Ez a Mozart-stílus nála két tényező eredménye. Az egyik az énektechnikája, amelyet az egykor híres kolozsvári Farkas Ödöntől sajátított el, és amelynek alapja a minden erőltettség nélkül való természetes hangvétel és közvetlen éneklés. A második, hogy a koloratúrénekesnő létére közép hangjai ma is tömörek és tartalmasak, ami Suzanna szerepében döntően fontos. A repríznek két új fiatal szereplője, Losonczy György és Osváth Júlia kellemes feltűnést keltettek. Losonczyból hamarosan lehet igen kitűnő Figaro, férfias hangja, könnyen pergő nyelve, csak egy apró nyelvi hibájáról kell leszoknia, feleszületett muzikalitása és színpadi érzéke csupa biztató adomány. Osváth Júlia éneke nem mindig kifogástalanul tiszta, de szép, egyenletes, szárnyaló hang, közvetlen előadás: szóval nála is megvan minden reménység arra, hogy a legelső sorba kerüljön.

<sup>137</sup> A repríz dátuma: 1937. április 16.

<sup>138</sup> Sándor Erzsi ekkor ötvennégy éves volt.

### Dobrowen és a Filharmonikusok

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. április 25.-május 1., 1-2. oldal)

Issay Dobrowen, az orosz eredetű karmester ma a legnépszerűbb sztárok egyike Budapesten. Megvan benne a nagy karmesterek legfontosabb adománya: a szuggesztív erő, amely alól senki nem vonhatja ki magát. Poéta és pedagógus egy személyben, s minden produkciójában érzi a színpad lüktetését. Akik a legutóbbi hangversenyen úgy találták, hogy Schubert *Befejezetlen szimfóniáját* nem egészen stílszerűen dirigálta, inkább szörszálhasogatóak mint kritikusok. A schuberti dalformába menekülő lélek ebben a dirigálásban mindenesetre oly közel férközött hozzánk, mint csak nagyon ritkán. Lehetséges talán a schuberti stílus követelményét szigorúbban formázni, de az is bizonyos, hogy hallottunk már Schubertet tökéletes stílusban előadva – és unalmas módon. Dobrowennek minden zene drámai, vagyis érzések, indulatok, szenvedélyek, plasztikus megelevenedése, és ez a megkapó elevenség az élettől átítatott zene az, amely a fülön keresztül rögtön megtalálja az utat a szívhez. Strauss Richard *Don Juan* című szimfóniai költeménye talán még sohasem hatott ily meggyőző erővel, ilyen világos érthetőséggel. Lehet ennél többet kívánni?!

### A hercegisasszony

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. április 25.-május 1., 1-2. oldal)

Lehárnak ez a modern és mégis vadregényes operettje huszonöt esztendő. Ez volt az első Lehár-operett, amely az Operaházban került színre<sup>139</sup> Szamosi Elzával és Környei Bélával a főszerepben, s akkor meglehetősen vihart is idézett föl az Operaház körül. Sokan meg nem engedhetőnek tartották, hogy *A hercegisasszony* az Operaház deszkáin hallassa áriáját, s az operett rövid pályafutása után le is került a műsorról. Az idő ezúttal is azokat igazolta, akik *A hercegisasszony* pártján voltak, hiszen azóta *A mosoly országa* százszor kerülhetett színre az Operaházban. Ami *A hercegisasszony* újkorában még forradalmi lépésnek tűnt fel, magától értetődő gesztus volt *A mosoly országának*, s azóta más-más operettek is követték *A hercegisasszonyt* ezen az úton – legutóbb a *Sybill*.

<sup>139</sup> Az operett magyarországi bemutatója: 1910. december 20.

Hogy rádióra túlságosan alkalmas volna, igazán nem merném állítani. Persze ez nem vonatkozik a zenére, amely alig veszített frissességéből és néha igazán operai mértékeket ölt. De Léon Viktor szövege nem rádióanyag. A mese is, a szerepek is olyanok, hogy csak az élő színész művészi ereje állíthatja őket talpra, s a szövegírójának nem is volt más ambíciója, mint hogy a színészt ellássa megfelelő anyaggal, a többi pedig – teljesen őrá bízva. Csakhogy a rádióban a mikrofon előtt bement szöveg, amelyet se színpad, se játék nem támogat és ki sem egészít, meglehetősen zavarossá, sőt érthetlenné válik. Az ilyen operettek szövege alapos átírással szorul, ha igazi hatást akarnak elérni velük a Stúdióban. Maga a zene magára hagyatva nem tudja két órán túl kielégíteni a hallgatókat.

### Josephine császárné

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. május 9-15., 1-2. oldal)

A híres császárné mint operetthősnő majdnem annyi válságon és hányattatáson ment keresztül, mint az eredeti Beauharnais Josephine<sup>140</sup>. Azt sem állíthatjuk, hogy a kiváló Kálmán Imrének nagy szerencséje lett volna ezzel a szövegkönyvvel, amelynek legfőbb hibája, hogy se nem hús, se nem hal, se nem opera, se nem operett – de vajon alkalmas-e Napóleon személye akár az egyikre, akár a másikra? Azt hisszük, egyike se nagyon alkalmas, főképp azért, mert nem múlik el esztendő, amikor egy vagy két Napóleon-dráma ne kerüljön színre. Talán senkiről, még Julius Caesarról és angliai Erzsébetről sem írtak annyi komoly drámát, mint Napóleon császárról. Márpedig, ha komoly drámai írók és költők képzeletét még mindig annyira foglalkoztatja az igazán nagy és nagyszerű korzikai, akkor nem is érett meg az operett számára, akkor sem, ha Josephine-ről nevezik el az operettet.

Egyébként a zenének nem ártott meg a szöveg, s Hajmássy Ilona<sup>141</sup> – a különlegesen szép magyar énekesnő, akit eddig Budapest nem hallhatott, mert néhány évvel ezelőtt a bécsi Staatsoper hirtelen lekötötte a maga számára – rohammal vette be a budapesti szíveket. Amennyire a közvetítésen keresztül meg lehet ítélni egy soha nem hallott hangot, a fiatal énekesnő könnyen, kedvesen és közvetlenül énekel. Játékáról, mozgásáról persze semmit sem mondhatunk, ezt azokra kell bízunk, akik látták is, nem csak hallották.

<sup>140</sup> Kálmán Imre operettjének ősbemutatója 1936-ban Zürichben volt, a budapesti Városi Színház egy évvel később tűzte műsorára.

<sup>141</sup> Hajmássy Ilona (külföldön Ilona Massey) (1910–1974), koloratúrszoprán, színésznő hazai kiugrása volt, amikor 1937 áprilisában a megbetegedett Németh Máriától átvette a *Josephine császárné* címszerepét.

## Müller Mária

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. május 9-15., 1-2. oldal)

Ilyen nagy művésznőt az *Aidá*ban hallani nem kis gyönyörűség,<sup>142</sup> amelybe csak egy öröm csepp vegyül (Gina Cignánál tiszta és zavartalan az öröm), hogy nem érteni, amit énekel. Wagner és Verdi is egyforma vehemenciával vetették magukat a szöveg kiejtésre, s bizonyos, hogy Müller Mária az ő germán szerepeiben a szöveggel sem marad adós, de olasz területen mégsem veheti föl a versenyt a legnagyobb olasz énekesnőkkel, akik néha elmaradhatnak mögötte hang dolgában, mert Müller Mária még ma is az ideális szoprán hang. De hol az a képzett fülű, érzékeny szívű operabolond, aki ma még beéri a hanggal és az énekléssel? És mégis: Müller Máriát hallgatni rendkívüli gyönyörűség. Ez a hang, ez a kultúra, ez a szépség lefegyverez. Dehát a kritikus a leghálátlanabb és legtelhetetlenebb teremtménye a Jóistennek. Ha sokat kap, még többet akar, s ha többet kap, mindent akar. A kritikus ebben a tekintetben hasonlít a költőhöz, a szépség telje, a művészet tökéletessége után szomjúhozik, és talán neki van igaza, mert néha ez az ideál is megvalósul a színpadon.

## Két díszelőadás

(*Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. május 16-22., 1-2. oldal)

(...) A megszokás hatalmánál fogva általában véve azt hiszik, hogy egy operaházi díszelőadás közvetítése szimpla feladat és könnyű megoldás.<sup>143</sup> Bizonyos, hogy akadhatnak, sőt akadnak is a rádióelőfizetők között sokan, akiknek fölszínes kívánságát akármilyen közvetítés kielégíti, mert valahogyan úgy érzik, hogy részt vesznek valamiben, amihez valósággal nem tudnak hozzáférni. De feltéve és megengedve, hogy sok ilyen rádióhallgató van, bizonyos, hogy ezek mindig törpe kisebbségben lesznek azokkal szemben, akikben nem az olcsóbb kívánság, hanem művészi érdeklődés a domináló erő. A díszelőadásoknak a hallgatók szempontjából már az is súlyos szervi hibájuk, hogy néha felerészben balettekből állnak, tehát a Stúdió itt olyan műfajokat bocsát a mikrofon elé, amelyek egyszerűen nem oda valók. A Miklas osztrák

<sup>142</sup> Maria Müller (1898–1958), osztrák szoprán az Operaház rendszeres vendége volt. Az *Aida*-előadás dátuma: 1937. április 28.

<sup>143</sup> Az 1937. május 4-i operaházi színlap szerint: „Díszelőadás Wilhelm Miklas osztrák szövetségi elnök úr és Leopoldina Miklas úrnő tiszteletére”.

szövetségi elnök és feleségének tiszteletére rendezett díszelőadásnak is majdnem fele része a *Magyar ábrándok* című tánckép volt, amelyet Liszt Ferenc rapszodiáiból alkalmazott színpadra Márkus László. Ezek a táncjelenetek a színházban kétségkívül igen jól és szépen hatnak, de a rádióhallgatók mégiscsak nagyon megrövidülnek velük, mert ami dísz és előadás van ebben a programszámban, abból semmit sem kapnak szegények, csak a sokszor hallott és minduntalan hallható Liszt rapszodiákat kapják zene-karon keresztül, ehhez pedig nincs szükségük a Magyar Királyi Operaházra. Kapják ezen kívül Gluck *Május királynője* című pásztorjátékát, amely a szép színpadi képek és rokokó jelmezek nélkül csak a szereplők nem épp hibátlan szövegmondása, amely ebben az igénytelen és mégsem könnyű feladataiban kétszeresen feltűnik, mert a dialóg maga is versbe van szedve, és operaénekesektől igazán kíméletlen volna azt kívánni, hogy a verses párbeszédeket megfelelő módon adják elő. Viszont ebből az következik, hogy a rádióhallgatók lehetőleg olyan operákat kapjanak, amelyek csak keveset veszítenek a közvetítéssel. (...)

Igazi díszelőadás volt azonban a *Hovanscsina*,<sup>144</sup> az Operaház idei legnagyobb és legmélyebb sikerének közvetítése. Ezt a Muszorgszkij-féle orosz operát, amely bonyolult, sőt homályos történelmi szövevényében meglehetősen távol áll a magyar közönségtől, Issay Dobrowen, aki egy személyben karnagy és rendező, játékmester és zenei zseni, példátlan sikerre vitte az elmúlt télen. Igaz, hogy azok a rádióelőfizetők, akik szövegkönyv vagy zongorakivonat nélkül hallgatják ezt a sok tekintetben remekműnek mondható alkotást, igen sokat veszítenek, mert az egész operát még a színházi nézőtérrel sem könnyű feladat követni, de viszont – és ennek a közvetítésnek ez a csodálatos ereje – Dobrowen olyan drámai lélek és tehetség, olyan érdekes, olyan izgalmas és olyan sokoldalú, hogy ami a közvetítés révén megmaradt, még mindig nagyszabású és gazdag drámai és zenei élmény volt. A drámaiság az ő pálcája nyomán zenekarból, kóristákból, szólistákból olyan diadalmas erővel tört fel, hogy a legegyszerűbb rádióhallgató is izgalmon és megrendüléseken ment keresztül, ha kissé is odafigyelt erre a produkcióra, amelyhez hasonlót csak ritkán lehet hallani. Az ilyen operát nem elég egyszer hallani, kivált a rádióból, s azt hisszük, a Stúdió nagy szolgálatot tenne az ő zenei közönségének, ha a *Hovanscsinát* még az idén újból fölvenné műsorába.

Milyen különös dolog! Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij és még mások, akik az orosz operát a népi talajból oly magas művészi fokra emelték, mind a cári uralom alatt működtek, fejlődtek és tették naggyá. Szovjet-Oroszország egyetlen új zenei tehetséget sem tudott kitermelni magából, sőt a meglévőket sem bírta odáig emelni, hogy átjuthassanak Európába! Különös, és egy tanulságos dolog, amelyről érdemes elmélkedni.

<sup>144</sup> Az előadás dátuma: 1937. május 7.

Filharmónia Szigeti Józseffel

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. május 16-22., 1-2. oldal)

A Filharmóniai Társaság a Városi Színházban Beethoven-estet adott. Az *I.* és *V. szimfónia* között Szigeti József a *D-dúr hegedűversenyt* játszotta, a vezénylő karnagy Hans Knappertsbusch volt. A hangversenyt megelőzőleg egy konferanšiét hallhattunk Beethovenről, de a legőszintébb meggyőződéssel kellett konstatálni, hogy sok is volt, meg kevés is, a szakértők számára okvetlenül felesleges, az átlagos közönség szempontjából valószínűleg hiábavaló. Ha azt mondjuk, hogy sok volt, ezt olyan frázisokra értjük, hogy például az *V. szimfónia* felülmúlhatatlan remek és csakis Beethoven írhatta meg, senki más rajta kívül. És ha azt is mondjuk, hogy kevés, ezt úgy értjük, hogy a laikus hallgatósághoz egy lépéssel sem hozta közelebb Beethovent, mert egy szimfóniába az átlag hallgatót csakis úgy lehet bevezetni, ha nem szóval jellemezzük az alapotívumokat, hanem egyszerűen leütjük őket a zongorán, ami épp oly szimpla és magától értetődő, mint amilyen hasznos és célravezető módszer. Ez igazán nem újdonság vagy egyéni vélemény, hiszen minden valamirevaló könyv ezt az eljárást követi, vagyis a kottából idéz. Amit főntebb a riportról mondtunk, érvényes a konferanšiékra, a bevezetőkre és magyarázatokra is, amelyeknek soha sem volna szabad átesniük a frázisok és cirádák területére, hanem szorosán a tárgynál kellene maradniuk. A reform ezen a téren nagyon sokat érhet el, hiszen a Stúdió igazán kiváló szakemberekkel rendelkezik, akiknek nem okozhat súlyos fejtörést egy élő és érthető objektív zenei felvilágosítás, amellyel éppen azokat vihetik bele Beethoven világába, akik a maguk lábán nem tudnak egykönnyen odajutni.

Hogy magára a hangversenyre térjünk, Knappertsbusch igen kitűnő karmester, aki egészen kifogástalanul és igazán hozzáértéssel végzi a dolgát. Csakhogy a budapesti közönség éppen karmesterek tekintetében annyira el van kényeztetve, hogy az ilyen csak kitűnő dirigáláson nem tud fellelkesülni. Az az érzés támad benne, hogy ebből a Beethovenból hiányzik valami, talán a tragikus ember, a küzdő titán talán, a minden csapáson felülemelkedő diadalmas poéta, szóval az, ami Toscanininél, Bruno Walternál, sőt éppen az *V. szimfóniát* illetőleg még Weingartnernél is élményt jelentett számunkra. Knappertsbusch dirigálása kitűnő produkció, de nem szívet-lelket átjáró élmény, nem az, amire az ember még hónapok után is emlékezik.

A világgjáró Szigeti Józsefet, aki Párizsban lakik, s ma Rómában, holnap pedig Tokióban hegedül, Amerikáról nem is szólva, most már idehaza is jól ismerik, és a világ hegedűseinek első sorában tartják őt számon. Játéka nemes és előkelő, anélkül, hogy hűvösséget árasztana maga körül, deklamációja világos és

emberi, de a legutóbbi hangversenyének kisebb átütő ereje volt a szokottnál. Helyenként mintha valami bágyadtság ülte volna meg a játékát, és ezt igazán csak a fárasztó világjárás számlájára könyvelhetjük el. De még így is öröm volt hallgatni a hegedűnek ezt a kiváló mesterét.

Egy eltévedt operett

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. május 16-22., 1-2. oldal)

A Rádió felújította *A hajdúk hadnagya* című régi magyar operettet<sup>145</sup>. Szövegét írta Rajna Ferenc, zenéjét szerezte a tehetséges és jó ízlésű Czobor Károly, főszerepét játszotta (persze annak idején és még a színpadon) Ráthonyi Ákos. E legutóbbi dologból látható, hogy milyen más idők álltak még e kellemes zenéjű operett mögött. Falus Edith és Kőszegi Teréz igazi énekesnők, akik a zenei résszel, sőt zenei élvezettel igazán nem maradtak adósak. Lendvay Andor a címszerepet igen elfogadhatóan énekelte. Némely kórus igazán finoman hangzott, de van-e rádióhallgató, aki azt kívánhatja, hogy egy közvetített operett nyomán a kuruc világ elevenedik meg előtte? Most is csak sajnálni tudjuk, hogy az operettnek nincs hajléka Budapesten, és az igazi operettműfaj elenyészőben van. Az operett-pótló zenés vígjátékok vagy bohózatok, amelyek részben hangtalanul hangzanak el, igazán gyöngé szurrogátumai az egykor oly diadalmas műfajnak.

Ötszáz esztendő és kétszáz cigány

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. május 16-22., 1-2. oldal)

Ötszáz esztendeje, hogy a cigányok letelepedtek Magyarországon, s azóta a magyar életet, sőt a magyar irodalmat is alig lehet elképzelni nélkülük. Ezt a nevezetes dátumot a Magyar Cigányzenészek Országos Szövetsége a Városi Színházban díszhangversennyel ünnepelte meg, amelyen kétszáztagú cigányzenekar

<sup>145</sup> Az operett ősbemutatója 1904-ben volt.

játszott a legkitűnőbb cigány primások vezetésével. Nagy Izabella, Nagy Margit, sőt még Palló Imre is énekelt magyar nótákat, a műsor változatos és érdekes volt, kétségtelen, hogy az itt forgó idegenek számára is érdemes volna egy effajta hangversenyt rendezni. A konferanszié szerepét Balázs Árpád töltötte be, a magyar dalnak és nótának az örök ifjú tüzes szerelmese, aki nem csak érti a maga szakmáját, de olyan egyszerű és közvetlen tud lenni, hogy sok rádió-előadó és felolvasó példát vehetne róla. Hogy milyen harsogó tapsok voltak az egyes számok után, ezt szinte teljesen felesleges mondani.

### Egy zenei kalauz

(Hevesi Sándor, *Színházi Élet*, 1937. május 30., 65. oldal)

Rádió-beszámolóimban gyakran tettem szóvá, hogy az egyre növekvő laikus hallgatóságnak, amely lépten-nyomon találkozik a komoly és klasszikus zenével, sőt örömet is találja benne, okvetlenül szüksége van zenei kalauzra, mégpedig csakis olyanra, amely szakszerű túlterhelés, elmélet súlyok nélkül, könnyedén és simán vezeti be a mélyebb zene világába azokat, akiknek nincs elég előkészületük ahhoz, hogy teljes egészében és összes részleteiben felfogják azt a gyönyörűséget, amelyhez megvan a kellő érzékük.

Az ilyen kalauz csak kétféle lehet: vagy általános, a zene fejlődését és különböző műfajait felölelő munka, vagy speciális könyv, amely egyes zeneszerzők halhatatlan alkotásaihoz biztosítja a sima és könnyű bejárást. Falk Géza<sup>146</sup> könyve, amelyet a *Vezető a zene világában* cím alatt adott ki a Dante-cég, az első fajtához tartozik. A nagyközönség, amely soha elméleti kitanításban nem részesült, könnyű szerrel és rövid határidőn belül megtanulhatja belőle, mi a szonáta, szvit, szimfónia, kantate, passió stb., mi a balettzene, mi a Mozart- és Wagner-opera döntő különbsége, ami egytől-egyig fontos kérdéssé válik abban a pillanatban, amikor komoly zenét akar hallgatni az a közönség, amelynek csak homályos, sőt, ami ennél hátrányosabb, zavaros fogalmi vannak e különböző történelmi hatások folytán kifejlődött önálló zenei műfajokról.

Alig tíz nyomtatott íven igazán nem könnyű feladat akár csak vázlatosan, de világosan kifejtetni ezeket a kérdéseket s belevinni a közönséget egy egészen sajátos művészet formavilágába, amelynek ismerete nélkül mégsem tud tájékozódni és eligazodni abban a csodálatos rengetegben, amely a sokszázados európai zenének természetes kiterjedése.

<sup>146</sup> Falk Géza (1899–1945), zeneszerző és szakíró, számos könyv szerzője.

Falk Géza könnyű kézzel és könnyű tollal oldotta meg a feladatot. Bár igen tekintélyes anyagot sűrít össze aránylag szűk területen, egy pillanatra sem téveszti szem elől, hogy kiknek a számára készül a könyve, s ha nem terjeszkedik is ki olyan részletekre, amelynek bizonyára akadnának érdeklődő olvasói, vagy amelyeknek mellőzése bizonyos szakemberekben fölkelti a hiányérzetet, mégis azt kell mondanunk, hogy a szerzőt helyes, sőt biztos érzék vezette, olyannyira, hogy a szükséges és kíváncsú arányokat sem bontotta meg egyes részleteknek túlzott kihangsúlyozásával, – hanem szorosan ragaszkodott előírt feladatához, hogy a laikus közönséget tájékoztassa a klasszikus zene formavilágáról s a kifejezési eszközöknek, hangszereknek és zenekaroknak mibenlétéről. Nagy előnye a könyvnek, hogy a fontos és jelentős fogalmakat csakugyan tisztázza a laikus közönség használatára, hogy sok homályt és félreértést eloszlat s ilyformán csakugyan bevezető a szónak helyes és praktikus értelmében.

A könyv a maga tájékoztató és felvilágosító munkáját kitűnően végzi el, nehéz feladatát könnyen oldja meg, olyan világos és színessége mellett is egyszerű stílusban, amely magában véve biztosítja sikerét a nagyközönségnél. De mint már előzetesen említettem, a nagyközönség zenei kioktatásának csak egyik részét vállalta a könyv, – a másik része – pedig ez sem kevésbé fontos, még mindig hátravan. Opera-ismertetőink még csak vannak, egyes oratóriumokból Lichtenberg Emil karnagy tett közzé igen értékes ismertetések, de például még mindig hiányzik nálunk a legfontosabb: Beethoven kilenc szimfóniájának népszerű és könnyed elemzése abban a formában, ahogy Falk Géza ebben a kalauzában a zenei műfajokra nézve a kérdést igazán szerencsésen megoldotta. A rádió- és hangverseny-műsort tekintve ki kell jelentenünk, hogy a Beethoven-szimfóniák ma a legsűrűbben adott zenei kompozíciók, a közönség lépten-nyomon találkozik velük, s a mikrofon előtt bemondott, szokásos *conference*-ok igen elégtelen módon szolgálgják a népszerűsítésnek és a felvilágosításnak éppoly nagyszerű, mint üdvös célját.

Nem volna-e lehetséges, hogy Falk Gézának a zene világában való kalauza után a kiadó cég az egyes zenei zsenik világában eligazító kalauzzal folytatná azt a kultúrmunkát, amelyet most oly eredményesen indított meg s amelynek további sikerében sem lehet kételkednünk?

## Gigli a színházból

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. május 30.-június 5., 1-2. oldal)

Gigli budapesti vendégjátéka<sup>147</sup> kényszerítő erővel juttatja eszünkbe Galli-Curcit<sup>148</sup>. Tudniillik mind a két művészt a hanglemezek juttatták szinte páratlan népszerűséghez Budapesten. Galli-Curci csakugyan a hanglemezek pacsirtája volt, magasan lebegő, könnyen szárnyaló, csudálatosán tiszta és behízelt hangjával, s amikor föllépését hirdették a Városi Színházban, a méregdrága helyárak ellenére roskadásig megtelt a nézőtér. Mindenki látni akarta is őt, akit addigél csak hallani lehetett: a világhírű hangfenomént, amiből világos, hogy hanglemez és rádió nem rontja a színház hitelét, sőt ellenkezőleg, fokozza és emeli, és ha Galli-Curci méltónak mutatkozik a hanglemezeihez, egész Budapest Galli-Curci lázba esett volna. Sajnos – amint még mindenki emlékezhetik rája – Galli-Curci hangja először Budapesten mondta fel a szolgálatot, a művésznő először itt cáfolt rá önmagára, tüneményes orgánuma és énektudása itt került csődbe először, s nem volt igazuk azoknak, akik a boldogult Sebestyén Géza igazgatót okolták a balsikerért, vagyis inkább kudarcért. Sebestyén nem tehetett a dologról. Mint ahogy egy repülőgép lezuhanása olyan véletlen, amelyről sokszor senki sem tehet, egy hang, még a legtüneményesebb is, néha márról-holnapra válik hasznavehetetlenné, ami ellen aztán nincs orvosság, ahogy az Galli-Curci esetében is bebizonyult. Azóta gyakran olvastuk róla, hogy meggyógyult, de arról egy betűt sem olvashattunk, hogy valahol sikerrel énekelt.

Gigli az ellen Galli-Curci. Az az énekes, aki bebizonyította, talán sohasem ily fényesen, mint most, hogy ő maga a színpadon, vagy akár a dobogón többet jelent, mint a legjobb hanglemez. Pedig ez az énekes már közel van az ötvenhez, s igazán megfeszített munkával dolgozik.

Miután a *Parasztbecsületre* jó előre eladták az összes jegyeket, utólag a Stúdió hozzájutott ahhoz, hogy közvetíthesse a maga széleskörű hallgatóságának Mascagni élcsepelhetetlen egyfelvonásosát, a hozzáadott különböző operaáriákkal és dalokkal együtt, s ezért a közvetítésért a rádióhallgatók nem lehetnek eléggé hálásak.

Akik gyakran hallgatták Giglit hanglemezekről – s ki ne hallgatta volna gyakran –, tulajdonkép nem részesültek meglepetésben, csak megerősödhetek abban a véleményükben, hogy itt csakugyan a világ

<sup>147</sup> Az 1937. május 21-i est első részében Beniamino Gigli (1890–1957) a *Parasztbecsület* Turidduját énekelte, a másodikban olasz áriákat és dalokat.

<sup>148</sup> Amelita Galli-Curci (1882–1963), olasz koloratúrszoprán 1930 februárjában a *Traviata* címszerepében megbukott a Városi Színházban.

legjobb énekesével állanak szemben, akinek még az a szerencséje is megvan, hogy hangja teljesen ép, friss és egyenletes maradt, amiben okvetlenül nagy része lehet az ő minden erőltetettségtől mentes közvetlen és természetes ének módjának. Ha egészen kiváló énekeseket sem menthetünk fel az alól a vád alól, hogy minden kis dalt operaáriává dagasztanak, Giglinél az ellenkezőt kell megállapítanunk. Legbonyolultabb és legdrámaibb áriái olyan egyszerűek, olyan természetesek, olyan maguktól értetődőek, akár a legszerényebb népdal. S mi ennek a magyarázata? Csakis az, hogy Gigli mindig a helyzetből énekel, fantáziája, beleélése, őszintesége indítja el az énekét, ami legjobban látszott, amikor különböző áriákat adott elő, de mindegyiket csak bizonyos lelki előkészület után kezdte el, s ezek nem énekprodukciók voltak, hanem színpadi és zenei élmények.

Előadása: a tiszta, igazi *bel canto*, vagyis az a szép ének, amely oly természetes és közvetlen, mintha a művész nem is dalolna, hanem beszélne hozzánk. Hangjával együtt a szívét is átnyújtja nekünk, s nagyon jellemző ránézve, hogy egy-egy operán belül, épp úgy, mint egykor Caruso, nem hajlandó a legsikeresebb számot sem megismételni, mert az ismétlés kizökkenti őt a hangulatból, kikapcsolja a szerep fölépített és megkonstruált egészéből, s ránézve az ismétlés épp oly abszurd, mint hogyha egy kitűnő drámai színésztől kívánná a közönség, hogy ismétlje meg a jelenetet.

Gigli megmutatta, hogy a legnagyobb népszerűséget is fenn lehet tartani, sőt fokozni is lehet. De ehhez legénynek kell lenni a talpán. Budapest régóta ünnepelt művészt ily egyhangúan és ily megérdemelt módon. Igazán kár, hogy a bekapcsolt rádióhallgatók nem tapsolhattak. Most igazán szívükből tapsoltak volna.

## Szerencsés opera

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. június 6-12., 1-2. oldal)

A Stúdió közvetítette az Operaházból Verdi *Rigolettó*ját<sup>149</sup> (nem kérdezzük, hogy hányadszor), s ez alkalommal Pataky Kálmán Mantuai hercege mellett Gilda könnyed és oly nehéz szerepét egy Gyurkovics Mária nevű kezdő énekesnő adta, akit csak most bocsátott szárnyára az iskola. Az újságokban azt olvastuk róla, hogy lámpalázzal küzdött – egy kis lámpaláz szerintünk elengedhetetlen minden sikerhez –, de amit a

<sup>149</sup> Az előadás dátuma: 1937. május 25.

fiatal énekesnő ebben a szerepben produkált, az mindenkinek a várakozását bőven meghaladta. Pataky ugyan indiszponáltan énekelt, úgy látszik, még nem épült fel teljesen a meghűléséből, de még az indiszponált Pataky mellett is nagy dolog megállani, Palló Rigolettója pedig olyan művészi alakítás, hogy egy kezdő Gildát igazán sötét árnyékba boríthat. És mégis, a debütáló énekesnő mindenkit meglephetett, mert köztapasztalat szerint nálunk az operai kezdők főképp kiabálnak, egyrészt énekelnek, de alig deklamálnak, szóval jobbára úgy állnak ki a színpadra, mint a betanított éneklő madarak, akiknek nem sok közül van ahhoz, amit csinálniuk vagy ábrázolniuk kell a színpadon.

Gyurkovics Mária – örvendetes kivétel. Mer a saját hangján énekelni. Mer úgy énekelni, ahogy Isten tudnia adta, mert bármily szükséges és nélkülözhetetlen a hangképzés meg az énektanulás, nagyon kártekonny dolog, ha az énekesnövendéknek az énekmester ad hangot (ezzel már a *Faust* szerzőjének is sok baja volt), s nem azt a hangot ápolja és fejleszti, amelyet a Jóisten helyezett el az illető torkában. Gyurkovics Máriának e tekintetben (nem tudhatjuk persze, hogy miért) egészen rendkívüli szerencséje volt, mert orgánumát nem kezdte ki és nem támadta meg a hangképzés meg az énektanítás. Persze hogy kezdő még, a színpadon nagyon ritkák a magasugrások, de az a kezdő, aki máris tud olyanokat, amiket úgynevezett haladó vagy beérkezett művésznők énekében hasztalan keresnénk. Mindenekelőtt közvetlen és természetes, olyannyira, hogy nem technikai nehézségeket lát maga előtt, amelyeket le kell győzni (lehetőleg maguknak a nehézségeknek a fitogtatásával), hanem érzi a szerepet, átéli a helyzeteket, amelyekből a Verdi-dallamok önkéntelenül fakadnak, s így mindjárt legelső fellépésével azt a hatást kelti, hogy itt egy operai színpadra termett valószínűs tehetséggel van dolgunk, amelynek csak kedvező talajra és gondos kezekre van szüksége, hogy nagyon hamar kifejlődhessék.

### Egy Händel-énekesnő

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. június 6-12., 1-2. oldal)

Az Operaház tagjaiból alakult zenekar Rékai Nándor vezénylete alatt igen szép hangversenyt adott a Stúdióban. Saint-Saëns *A sárga hercegnő* című nyitánya csak arról tett újabb tanúságot, hogy a népszerű francia zeneszerző nagy eklektikus volt, mindenféle stílusból válogatott és így sohasem teheti valami nagy eredetiség hatását. Sokkal jobban élveztük Debussy művét, az *Egy faun délutánját*, amelyet voltaképpen Nijinszky ábrázolása tett világhírűvé a világháború előtt. A hangverseny *clou*-ja Sándor Erzsí áriái voltak Händelből, Haydnból, Mozartból. Sándor Erzsí énekét egy dologgal lehet jellemezni: rejtett pincék

régi borainak páratlanul édes és finom zamatja ömlik el rajta, amelyet a kultúra érlel meg idővel. De hogy egy énekesnő harminc évi pályafutás után ilyen szuggesztív erővel tudjon hatni, ehhez nem elég a kultúra, nem elég a hang, nem elég a tanulás sem. Ehhez annyi lemondás kell az élet mindennapi örömeiről, annyi áhítatossága és áldozatossága az igazi művészeknek, olyan felolvadás és feloldódás a nagy zeneszerzőkben, a formák olyan megértése és átélése, amelyhez csakis a kiválasztottak tudnak eljutni. Sándor Erzsí örökös és nyugdíjas tagja az Operaháznak,<sup>150</sup> s ma is úgy fejlődik, ahogy egy fiatal énekesnőtől szeretné látni az ember. Éneke most válik igazán klasszikussá, a 18-ik századbeli zeneszerzők ékítményei már nem henye díszek az ő mesteri előadásán, hanem a lélekből kivirágzó szépségek és pazarságok. Ebben az éneklésben már nyoma sincs a virtuóz hiúságnak, ez maga a művészi lelkiismeretesség, a teljes odaadás – és éppen ezért a teljes diadal.

### A sevillai borbély

(*Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája*, 1937. június 6-12., 1-2. oldal)

Az Operaházzal kezdtem és az Operaházzal fejezem be eheti beszámolóimat. Rossini örökké friss operáját Ferencsik János dirigálta,<sup>151</sup> igazi vígjátéki kedvvel és elevenességgel, változatos tempókkal és olyan eleven könnyedséggel, hogy a zenekar néha valószínűs beszélni kezdett a pálcája alatt. Pataky Kálmán indiszpozíciója – hála Istennek – erősen a vége felé jutott, mert már az első áriáját lebegő könnyűséggel és a könnyelmű szerelem elragadó vidámságával énekelte. A gyönyörű hangú Svéd Sándor Figarójából egyelőre még ez a föltétlen könnyűség és közvetlenség hiányzik. Még túlságosan énekl a szerepet, amelyet igazán nehéz meghódítani – évek súlyos munkája árán jut el csak az énekes ahhoz a magától értetődő előadáshoz, amikor már zene és ének beszédnek hat a felszabadító humor ragyogó fényében. Mindamellettt megérdemelte a zajos tapsokat, amelyeket belépőjével kiváltott, bár úgy látszik, a tapsolók nem az igazi értékeit appreciálták, hanem inkább a kitartott hangokat, pedig ezek értéke néha legalábbis vitatható. Nem vitatható azonban, hogy *A sevillai borbélyt* nem volna szabad a recitativók nélkül adni, annyival is inkább, mert a recitativók, mint a drótkerítések, határozottan megátolják a színészi kilengéseket.

<sup>150</sup> Sándor Erzsí valójában csak 1938-ban ment nyugdíjba; 1923-tól volt az Operaház örökös, 1934-től pedig tiszteleti tagja.

<sup>151</sup> Az előadás dátuma: 1937. június 1.

**Dobrowen és még valaki**

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. június 13-19., 1-2. oldal)

Issay Dobrowen, az Operaház vendégkarmestere a *Júniusi hetek* előadásainak sorozatában a Filharmonikusokat is vezényelte, és ez alkalommal is meg lehet állapítani, hogy Mahler Gusztáv óta, aki majdnem 50 évvel ezelőtt huszonhat éves korában az Operaház igazgatója és főkarnagya volt, nem akadt karmester (Toscaniniról vagy Bruno Walterről nem beszélhetünk, mert azok sohasem időztek itt huzamosabban), aki ilyen mély és általános hatást gyakorolt zenekarra, kórusra, énekesre és közönségre. Amikor első ízben jelent meg a hangversenydobogón, rögtön nyilvánvalóvá lett, hogy itt egy egészen rendkívüli drámai tehetséggel kerültünk szembe, és egy olyan pedagógiai erővel, olyan nevelő és szuggesztív hatalommal, amely párját ritkítja. Mahler Gusztáv volt ilyen, akit Budapestről kiintrikáltak a dilettánsok, aki zsenialitással úgy bukott fölfelé, hogy 10 esztendőn át lehetett a bécsi Császári Operaház direktora, ahol olyan énekesnőket nevelt, mint például Mildenburg és Gutheil-Schoder. A Mahlerrel való összehasonlítás Dobrowent illetőleg szinte kikényszeríti az orosz karmesternek az a hallatlan produkciója, amelyet a szövegileg teljesen és zeneileg is részben elvetélt *Hovanscsin*ban tárt elénk a zenekarral, kórossal és kiváltképp két szólistával, Basilides Máriával és Székely Mihállyal. Ezek máskor is kiváló művészek, Basilides mint dal- és oratórium-énekesnő a legnagyobb rangban áll, de meg kell vallanunk, hogy amit ez a két művész Dobrowen keze alatt mutatott – igazán az, amit ma egy utálatos, de kifejező szóval csúcsteljesítménynek szoktak mondani. Dobrowen nem kitűnő színészeket csinált belőlük, hanem kísértetiesen élő embereket, rejtelmes, misztikus lényeket, akiknél ének és mozdulat olyan megkapó harmóniában egyesül, amelyet Mahler legnagyobb bécsi teljesítményei óta nem láhattunk. Annyira elmélyítette őket, hogy a kiválóan tehetséges és feltűnően zavaros orosz operában még Oroszországot is elhisszük nekik, mint ahogy Sardou-nak orosz számlára elkövetett *Fedor*ájában Dusének elhittük, hogy orosz nő, sőt, hogy élő asszony.

**Balett és opera**

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. június 13-19., 1-2. oldal)

Hiába panaszkodunk amiatt, hogy a *ballet* vagy balett (akárhogy írom is, a tényen nem változtat) nem rádióközvetítésre való, legutóbb is három balettet kaptunk egy este. A jó operát többször kell meghallgatni, de a színházban és nem a Stúdióból. Mindig ugyanazok az operák csak hallgatva legfeljebb a zeneértőket elégítik ki, akik odahaza a gép mellett a zongorakivonatot is olvashatják, ami tagadhatatlanul fokozza az élvezetet. De például *A végzet hatalma* (mint a télen történt) többszöri ismétlés után még akkor sem elégítheti ki a nagyközönséget, ha Roswaenge a vendég és Báthy Anna a női főszereplő. Egyébként éppen ezen a héten nem illik panaszkodnunk. Az Operaház júniusi premiert hoz, Verdi itt soha nem adott *Simon Boccanegrá*ját, s a rádió közvetíti a bemutatót, tehát olyan ajándékot ad a közönségnek, amely csak köszönetet érdemel.

**Verdi és a verkli**

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. június 20-26., 2. oldal)

Körülbelül hatvan esztendővel ezelőtt Péterfy Jenő, aki zenekritikusnak is kiváló volt, Patti Adelina vendégszereplésével kapcsolatban megírta Verdi *Traviatá*járól, hogy sok benne a verlibe való, amit a verkli alaposan ki is használ. Péterfyvel együtt akkoriban még nagyon sok kitűnő ember szentül meg volt győződve arról, hogy a verkli túl fogja élni Verdit. Ezek a jóhiszemű kritikusok ma nagyon elmélkednének – ha módjuk volna rá –, mert éppen a megfordítottja történt annak, amit oly szilárd bizonyossággal bementek. A verkli meghalt, jött helyébe a zongoraverkli – és éppen úgy kisajátította magának Verdit, mint primitív elődje. Aztán a zongoraverkli is idejét és divatját múlta, felváltotta a gramofon – és a gramofon mohón átvette az egész Verdi-féle verklianyagot, végül pedig megjelent a rádió, a zenei közvetítés univerzális hangszere, s Verdi még mindig életképesnek bizonyult. Túlélte azokat, akik megjövendőlték a halálát, s ma kellős közepében vagyunk egy olyan Verdi-reneszánsznak, amelyhez fogható jelenséget ritkán tapasztalni a művészet világában.

A Verdi-reneszánsz jellegzetes vonása az, hogy valamikor megbukott vagy csak félsikert elért operái egymás után bukkannak fel a legmagasabb rangú színházak játékrendjében. Operaházunk már előásta és feltámasztotta halottaiból a *Don Carlost* és *A végzet hatalmát*. Most végre sorra kerül a *Simon Boccanegra* is – ez a kalandos opera, amely először a rossz szövege miatt nem bírt érvényesülni. Verdi később átdolgoztatta a szöveget – neki magának sok érzéke volt a színpadi szöveg hatása iránt –, de az opera másodszor is csak az erkölcsi sikerig tudott eljutni. Másodszor Franz Werfel dolgozta át a művet, az a Werfel, akinek nagy része van az egész Verdi-reneszánszban, s a mű ebben a formájában igazán megállja a helyét a színpadon, ha megfelelő előadás támogatja. Nálunk a címszereplő Palló Imre viszi a darabot, ami természetes is, mellette az egyre fejlődő Székely Mihály válik ki. Pallónak az a ritka adománya van meg, hogy emberileg, belsőleg, lelkileg fejlődik, érik és gazdagodik, és ezt a belső gazdagodását bele tudja vinni az énekébe, amely egyre nemesebbé, egyszerűbbé, emberibbé válik – a mutatóványból teljesen áttér a művészetre. Hiúságmentes ének ez, amely teljesen felhagyott a hangban való gyönyörködéssel, lemondott a magas hangok fitogtatásáról, a kiállásról és az operai konvenciókról, s csakis magában a művészetben keresi a maga kielégülését. Palló és Székely mellett Rigó Magda és Halmos János a halhatatlan operai konvenciót képviselik, igen erőteljes, néha agresszív módon. Pedig a mai Verdi az, akit a későbbi Verdi alapján találunk meg a korábbi műveiben is, az a Verdi, aki ha triviális, akkor is csak olyan értelemben az, mint a kenyér, amely a maga trivialitásában örök és halhatatlan. Verdit úgy kell énekelni, mintha beszélne az ember. Palló és Székely már nagyon közel jutottak ehhez az ideálshoz. Ők már tudják, hogy Verdit sem kivágni, sem kiabálni nem szabad, mert akkor elbújik, eltűnik, megsemmisül, vagy ami még rosszabb, azzá a giccsé válik, aminek Péterfy Jenő is hirdette – persze jogtalanul – hatvan esztendővel ezelőtt.

### Medek Anna hangversenye

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. június 27-július 3., 2. oldal)

Ez a művésznő valamikor oly nagy szerepet játszott az Operaház színpadán,<sup>152</sup> hogy jólesett őt újra hallanunk a Stúdióból. Jobb Erzsébetet a *Tannhäuser*-ben, jobb Gretchent a *Faust*-ban, költőibb Desdemonát az *Otello*-ban alig láthatott a mai generáció. Medek énekesnő és egyben színésznő, muzikális és drámai jelenség, ösztönös és intelligens egyéniség, csupa természetesség és csupa kultúra. Ezeket az erényeket

<sup>152</sup> Medek Anna 1932-ben ment nyugdíjba az Operaházban, később a Nemzeti Zenede énektanára lett.

máig megőrizte, és hangjának sem az idő ártott meg, hanem a Karenina Anna-féle túl erős szerepek, amelyek a művésznő lírai szövetű orgánumát megviselték. Az Operaház mai együttesében van egy kitűnő énekesnő, aki sokban emlékeztet rája főképp líraiságával, és ez Báthy Anna, aki a *Fidelio* szabad-téri előadásán a címszerepet énekelte. Pedig a *Fidelio* az az operai szerep, amelyet a múltban „*hochdramatisch*”-nak is jeleztek a német szakértők, s ahol csak lehetett, sötét színezetű drámai szopránok énekeltek, már csak azért is, mert az operában egy ifjú ember illúzióját kell kelteni. Nem kockázatos-e az olyan *Fideliókat* lírai szopránokra bízni, amelyek egy darabig bírják a terhet, de végül mégiscsak összeroppannak a súlya alatt?

### Brahms emlékünnap

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. július 11-17., 2. oldal)

Hogy Brahmsot halálának negyvenedik évfordulóján nemcsak jogosan, hanem szinte kötelességszerűen kell ünnepelniük a magyaroknak, ezt a tételt Papp Viktor<sup>153</sup> a való adatoknak olyan tömegével bizonyította be tanulságos *conference*-ában, hogy semmit sem lehet hozzátennünk. A német mestert csakugyan eleven és erős szálak fűzték a magyarokhoz úgyszólván egész életén keresztül, s az ő híres *Magyar tánc*ai igazán nem bókolási hajlamból fakadtak, hanem valóságos élményekből, s csak helyeselni lehet, ha a Stúdió ezeket a táncokat mind elő fogja adni. Brahmsnak sok köze volt magyar népdalhoz, nemcsak az ő személyes magyar kapcsolatai miatt, hanem a népdal úgyszólván az ő élmény-centruma volt – művészivé emelt népdal volt és lesz is mindig az ő legnagyobb sikere –, s ez az ő halhatatlanságának igazi biztosítéka. Akárhogy próbálják is vele a Haydn–Mozart–Beethoven-triót kvartetté kiegészíteni, s akármily nagy karmesterek vállalkoznak arra, hogy kihozzák szimfóniáinak rejtett szépségeit, bárhogy magyarázzák is, hogy romantikus létére milyen klasszikus és klasszikus létére mennyire romantikus: Haydn, Mozart vagy Beethoven közvetlen és ellenállhatatlan ereje és hatása a legművészebben játszó zenekaron keresztül sem ismétlődik meg Brahmsban. Bizonyosan lehet őt nagyon tisztelni, sokra becsülni, csak éppen szeretni nem lehet –, enélkül pedig sohasem jöhet létre az a nagy, közös élmény, amely minden nagy művészetnek közös titka.

<sup>153</sup> Papp Viktor (1881–1954), korának neves kritikusa, szakírója.

Beethoven és Chopin

(Rádió világhíradó – Pesti program – a Színházi Élet melléklete – Hevesi Sándor rádiókritikája, 1937. július 18-24., 2. oldal)

Beethoven *Patetikus szonátája* és Chopin *g-moll balladája* csodálatos módon elkophatatlannak bizonyult, ami igazán biztos dolog, mert a rádió fennállása óta alig van zongoradarab, amely többször került volna mikrofon elé, mint ez a két szerzemény. Mindegyik remekmű, persze a maga nemében. Beethoven szonátája szinte a hangszertől függetlenül is nagyszerű önvallomás. Chopin balladája a zongora lírai lehetőségeinek és hangulatainak szinte végső kihasználása. Ezeket tehát mindig lehet és szabad játszani, az ismétlés nem árt nekik, legfeljebb az üti meg a bokáját, aki rosszul játssza őket. De bármennyien ütik is meg a bokájukat, a két zenedarab él és virul a halhatatlanság kertjében.

Legutóbb Heimlich Lajos tűzte maga elé azt a nehéz feladatot, hogy egy mikrofonhangversenyen eljátssza mind a kettőt. Először a szonátát, aztán a balladát. Játéka a legkedvezőbb hatást keltette. Teljesen kiegyenlített és biztos technikája mellett sem keresi a csillogást, csakis a zeneszerzőt akarja szolgálni, pusztán alázatossággal, és így megint kiderült, hogy a művészi becsületesség többet ér minden külső káprázatosságnál. Heimlich őszinte elmélyedéssel játszott a két művet s minden taktusát öröm volt követni. Átérzett, benső és mégis tiszta, világos játék volt ez, amely élesen tükrözi a formákat és körvonalakat, és igazolja Mendelssohn-Bartholdynak azt a kijelentését, hogy egyetlen művészet sem oly értelmes és oly egyértelmű, mint éppen a zene.

Heimlich Lajos még fiatal ember, s ha nem csalódom, Bartóknál és Dohnányinál is tanult, de úgy látszik, Bartók acélos és plasztikus játéka volt reá nagyobb hatással, de azért Dohnányi líráját sem nélkülözzük nála. Két nagyszerű mestertől tanulni meg ennyit, az röviden azt jelenti, hogy Heimlich további fejlődése a legjobbat ígéri. Fejjel és szívvel játszani – ez nemcsak a színpad parancsa, hanem mindenféle előadóművészet alfája és omegája.

TARTALOMJEGYZÉK

A magyar opera . . . . . 3

Színházi krónika – *A kovácsok sztrájkja* . . . . . 6

Az évad végén – Színigazgatók . . . . . 7

Színházi krónika – Az Operaház programja. . . . . 7

Színházi krónika – Az Operaház programja. . . . . 8

Színházi krónika. . . . . 10

A magyar kultúra körül 12. – Magyar zene . . . . . 10

Mozart . . . . . 13

Schumann Róbert (1810–1856) . . . . . 15

A bayreuthi nyári színház. . . . . 19

A rendező a munkáról (*A Királyfi és királylány* premierje) . . . . . 22

Az új *Trubadúr* . . . . . 23

Az új *Trubadúr* – az Operaház mai reprízéhez . . . . . 26

A muszka balett . . . . . 28

Az új *Hoffmann*. . . . . 31

Az új *Hoffmann meséi* . . . . . 33

Az új *Varázsfuvola* . . . . . 34

A rendező az előadásról (*A varázsfuvola*) . . . . . 36

Mozart és Beethoven az Operaházban . . . . . 37

Debussy és Mozart – A rendező a két darabról (*A tékozló fiú, Ámor játéka*) . . . . . 40

A kulisszák mögött – Az Operaház idei és jövő szezonja . . . . . 41

Takáts Mihály . . . . . 43

Az Operaház új évadja – A mai megnyitó-esthez. . . . . 44

A M. Kir. Operaházról (1913. augusztus 31.) . . . . . 45

Az Opera jövő hetéről (1913.szeptember 7.) . . . . . 45

Az Opera jövő hetéről (1913.szeptember 14.) . . . . . 46

Az Opera jövő hetéről (1913. szeptember 21.) . . . . . 48

Az Opera jövő hetéről (1913. szeptember 28.) . . . . . 49

Az Opera jövő hetéről (1913. október 5.) . . . . . 50

*Traviata* . . . . . 52

Az Opera jövő hetéről (1913. október 12.) . . . . . 53

Az Opera jövő hetéről (1913. október 19.) . . . . . 54

Boccaccio – Az Operaház bemutatójához – A rendező a darabról. . . . . 55

Az Opera jövő hetéről (1913. november 1.) . . . . . 56

Az Opera jövő hetéről (1913. november 9.) . . . . . 57

Az Opera jövő hetéről (1913. november 16.) . . . . . 58

Az Opera jövő hetéről (1913. november 23.) . . . . . 58

A gróf belefúlt a vízbe, avagy az opera paradoxonja . . . . . 59

A rendező a darabról (*Oberon*). . . . . 63

*Téli álom* – az Operaház mai előadásához. . . . . 65

A magas C . . . . . 66

Valaki olaszul énekelt! . . . . . 68

Mozart – Konferansz egy hangverseny előtt. . . . . 72

Zenedráma és opera . . . . . 76

Az énekes színpad hanyatlása . . . . . 78

Az új *Don Juan* – Hevesi az opera reprízéről . . . . . 81

Az új *Don Juan* az Operaházban – Mozart *Don Juanja*. . . . . 83

W. Amadeus Mozart . . . . . 85

A rendező az operáról (*A vajda tornya*). . . . . 96

A Fogadósne Budapestén . . . . . 97

Miért kellett új szöveget írni Mozart zenéjéhez?. . . . . 99

Szerző (?) a darabról (*Mirandolina*) . . . . . 100

A dalnok titka, avagy utazás egy műfaj körül. . . . . 101

A csákvári földművesszínészek *Háry Jánosáról*. . . . . 105

Gázol az operett . . . . . 106

Legendás operaházak. . . . . 108

A zongora alkonya . . . . . 111

Szpíker: Hevesi Sándor (1933. október 15-21.) . . . . . 113

Szpíker: Hevesi Sándor (1933. október 22-28.) . . . . . 114

Szpíker: Hevesi Sándor (1933. október 29-november 4.) . . . . . 115

Szpíker: Hevesi Sándor (1933. december 31.-1934. január 6.) . . . . . 115

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. február 4-10.) . . . . . 116

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. február 11-17) . . . . . 116

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. február 18-24.) . . . . . 117

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. február 28.-március 3.) . . . . . 118

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. március 4-10.) . . . . . 119

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. március 11-18.) . . . . . 120

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. március 25-31.) . . . . . 120

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. április 22-28.) . . . . . 121

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. május 20-26.) . . . . . 122

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. június 17-23.) . . . . . 123

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. július 15-21.) . . . . . 124

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. július 22-28.) . . . . . 124

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. augusztus 12-18.) . . . . . 125

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. augusztus 19-25.) . . . . . 127

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. szeptember 2-9.) . . . . . 128

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. szeptember 9-15.) . . . . . 130

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. szeptember 23-29.) . . . . . 132

Szpíker: Hevesi Sándor (1934. október 14-20.) . . . . . 132

Röslert felfedezték Salzburgban . . . . . 134

Szpíker: Hevesi Sándor; Opera – Hangverseny – Rádió . . . . . 135

Szpíker: Hevesi Sándor – De Sabata hangversenye . . . . . 137

Szpíker: Hevesi Sándor – *Requiem*. . . . . 138

Szpíker: Hevesi Sándor – Németh Mária mint Aida . . . . . 139

Szpíker: Hevesi Sándor – *Tannhäuser* vagy az új európai dalnokverseny. . . . . 140

Szpíker: Hevesi Sándor – Az ismeretlen Liszt. . . . . 142

Szpíker: Hevesi Sándor – *Bohémélet* . . . . . 143

A fekete csoda . . . . . 144

*Carmen* a Tisza Kálmán téren . . . . . 146

Liszt és a Filharmonikusok . . . . . 147

Toscanini . . . . . 148

A Filharmonikusok ünnepi hangversenye. . . . . 152

Bruno Walter, és az operaházi *Lohengrin* . . . . . 152

Három vendég . . . . . 156

Verdi vagy Puccini . . . . . 158

Schubert és az énekesnő . . . . . 161

Új magyar vonósnégyes . . . . . 164

*Szöktetés a szerályból* . . . . . 165

A másik német . . . . . 168

Az ezüsthangú rózsza és *A végzet hatalma* . . . . . 168

Félszázad fénylő csúcán. . . . . 171

Filharmóniai hangverseny . . . . . 176

Zongorahangversenyek. . . . . 177

Az *Azra* mint opera. . . . . 180

Három zongorista . . . . . 182

Bach németül és magyarul. . . . . 186

Orosz szerzői est . . . . . 187

Basilides Mária. . . . . 188

Jacques Tibaud . . . . . 189

Helge Roswaenge az Operaházban . . . . . 190

A hazai Wagner-tenor kérdés . . . . . 192

Dobrowen Issay. . . . . 193

*Tosca* a Városi Színházban . . . . . 194

Zongorakoncertek . . . . . 195

Virovai Róbert. . . . . 196

Szigeti József . . . . . 197

Sándor Erzsi és Basilides Mária hangversenye . . . . . 199

Száz éves a *Hugenották*. . . . . 200

*Az két lovagok*. . . . . 200

*Parsifal*. . . . . 203

Szigeti József . . . . . 205

Csodagyerekek . . . . . 206

Nijinsky Kyra . . . . . 211

Grace Moore . . . . . 214

Hubermann Broniszláv . . . . . 215

Két *János vitéz*. . . . . 217

Megkezdődtek a *Júniusi hetek* . . . . . 219

Egy ismeretlen Verdi opera. . . . . 222

Dalok és áriák . . . . . 223

Bruckner.... . 223

Zongoraművészek. . . . . 224

Opera . . . . . 225

A Kék tótól a *Kékszakállúig* . . . . . 226

A legnémetebb muzsikus . . . . . 228

*Figaro házassága*. . . . . 230

Szabó Ilonka, zongorakísérettel . . . . . 231

Egy komoly előadás . . . . . 232

Zene a Hubay-palotából . . . . . 233

*A hegyek alján*. . . . . 234

Zongorahangverseny . . . . . 234

Kétnyelvű énekesnő . . . . . 235

Két Verdi, egy Mozart . . . . . 235

Két zongora . . . . . 237

A legmagyarabb hang . . . . . 238

*Sybill* előlépett. . . . . 239

Filharmónia . . . . . 241

Palló Imre „hangversenye” . . . . . 242

*Sybill* és a „*Tévedt nő*”. . . . . 242

A hetvenéves keringő. . . . . 243

Reménytelen darabok. . . . . 245

Hubay-délután . . . . . 245

Farsangra – böjt . . . . . 246

A két legdivatosabb zeneszerző. . . . . 247

Palló Imre magyar dalai . . . . . 248

*Albumlap Elzának* . . . . . 248

Hangverseny operaházi tagokkal . . . . . 249

Két opera. . . . . 249

Failoni hangversenye . . . . . 251

Magyar nap . . . . . 252

Az, ami elmaradhatatlan . . . . . 252

A tanulságos Bach . . . . . 253

*Figaro házassága*. . . . . 254

Dobrowen és a Filharmonikusok . . . . . 256

*A hercegkisasszony*. . . . . 256

*Josephine császárné*. . . . . 257

Müller Mária . . . . . 258

|                                            |      |
|--------------------------------------------|------|
| Két díszelőadás . . . . .                  | .258 |
| Filharmónia Szigeti Józseffel . . . . .    | .260 |
| Egy eltévedt operett. . . . .              | .261 |
| Ötszáz esztendő és kétszáz cigány. . . . . | .261 |
| Egy zenei kalauz . . . . .                 | .262 |
| Gigli a színházból. . . . .                | .264 |
| Szerencsés opera. . . . .                  | .265 |
| Egy Händel-énekesnő. . . . .               | .266 |
| <i>A sevillai borbély</i> . . . . .        | .267 |
| Dobrowen és még valaki. . . . .            | .268 |
| Balett és opera . . . . .                  | .269 |
| Verdi és a verkli . . . . .                | .269 |
| Medek Anna hangversenye . . . . .          | .270 |
| Brahms emlékünnap . . . . .                | .271 |
| Beethoven és Chopin . . . . .              | .272 |