

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

**SELMECZI GYÖRGY**

***A KORTÁRS OPERA MŰFAJTÖRTÉNETI,  
STILISZTIKAI ÉS ALKOTÁSLÉLEKTANI KÉRDÉSEI***

**A SZERZŐ *SPIRITISZTÁK* CÍMŰ OPERÁJÁNAK TÜKRÉBEN**

**DOKTORI DISSZERTÁCIÓ**

**Témavezető:** Dr. Tallér Zsófia

**BUDAPEST, 2013**

## TARTALOM

BEVEZETÉS.....	4
I. FEJEZET	
A „FELFORDULÁS” TÖRTÉNETE.....	6
II. FEJEZET	
A „ZAVAR” PARADIGMÁJA.....	19
III. FEJEZET	
A „FIKCIÓKÉPZÉS” VONZEREJE.....	28
IV. FEJEZET	
KÖZHELY ÉS ELLENTETTJE.....	38
A „STÍLBRAVÚR” VONZEREJE	
A VASZILJEV-KALAND	
V. FEJEZET	
A „KOCKÁZAT” VONZEREJE.....	42
ZÁRSZÓ.....	45
BIBLIOGRÁFIA.....	46

### I. MELLÉKLET

SELMECZI GYÖRGY: *SPIRITISZTÁK* – OPERA KÉT FELVONÁSBAN

### II. MELLÉKLET

SZÖVEGKÖNYV. A *Spiritiszták* című opera librettója. Alekszandr Blok  
*Komédiásdi* című drámája nyomán írta: Péntek Csilla és Selmeczi György.

SELMECZI GYÖRGY

**A KORTÁRS OPERA MŰFAJTÖRTÉNETI,  
STILISZTIKAI ÉS ALKOTÁSLÉLEKTANI KÉRDÉSEI**

**A SZERZŐ *SPIRITISZTÁK* CÍMŰ OPERÁJÁNAK TÜKRÉBEN**

Mottó:

*opera, ae* (latin) – munka, mű, művelet

- dolog, fáradtság, fáradozás, tevékenység
- szolgálat, segítség
- érkezés, ráérő idő, alkalom
- napszámos, munkás, szolgalegény
- *zenesínmű, zenesínjáték, zenejáték, zenés játék, dalmű, daljáték, énekes színjáték*
- *operae premium est* (latin) – megérdemli a fáradságot
- *operae theatrales* – felbérelt tapsolók, klakőrök
- *opera buffa* (olasz) – vígopera
- *opera seria* (olasz) – komoly opera

## BEVEZETÉS

Az alábbi értekezés tárgya az operával, azon belül is a modern operával való foglalatосkodás.

Az operával: mint műfajjal,  
mint műfaj történeti jelenséggel,  
mint műalkotással,  
mint attitűddel,  
mint intellektuális-művészeti mechanizmussal,  
mint szociológiai, társadalom-lélektani jelenséggel.

Maga a „foglalatосkodás” a következő skálán írható le:

az opera fenomenológiai érzékelése,  
fölismerése,  
megértése,  
kontempláció,  
értelmezés,  
kutatás,  
kutatás beillesztése.

Az értekezés premisszája a modern és posztmodern művészeti-esztétikai eszmerendszer áttekintése, melyben a kortárs operaműfaj elhelyezkedik. Ismeretes, hogy a múlt század második felétől kezdve a műfajról szóló diskurzus a művészetelméleti csatározások, az ideologikus esztetizálás kitüntetett terepévé vált. A háború, a holokauszt és a bolsevizmus (művészettörténeti) precedens nélküli radikáliák felé sodorta a humaniorák szellemében élő európai intellektualitást, az operaműfaj pedig kiváló demonstrációs lehetőségeket kínált (mellesleg minden korban) az esztetizáló „vallásháborúk” összecsapásaiban.

Kezdetnek helyezzünk egymás mellé néhány – tematikánk szempontjából lényeges hivatkozást, melyek további vizsgálódásunk kiindulásaként szolgálhatnak. Igyekszünk kerülni azokat a sajnálatosan kanonizált doktrínákat (Adorno, Lukács, Brecht), melyek érzékelhetően hosszú

távra rendezték volna be az európai „esztétikai szcénát”. Hivatkozásaink atipikusnak mondhatók, céljuk, hogy terminológiát kínáljanak a továbbiakra, és bevonjanak a diszkurzusba játékosabb, megengedőbb motívumokat, érzékeltessék a műfaj történeti szereplők szellemi-lelki „kalandjait” korunk szélsőségei közt. Hatásosnak tűnik rögtön Ligeti Györgyöt idézni, előbb 1967-ből: „...úgy hiszem, a művészet valami más, mint a természet, gyűlölök minden természetest, egészségest – a művészet akkor csodálatos, ha mesterséges. [...] Sokan azt mondhatják (erre): mi egészséges művészetet szeretnénk, humanizmust és mély érzelmeket. Engem viszont nem érdekelnek ezek az emberek, én nem szeretnék humanizmust, antihumánus vagyok. Persze elpusztítani sem szeretnék semmit, sem önöket, sem magamat, de a zenében valami antihumánus, dekadens dolgot szeretnék csinálni.”<sup>1</sup>

Később: „...a következőképpen szeretném meghatározni a zenés színházhoz való hozzáállásomat. Nagyon érdekel és nagyon becsülöm a happeninget, nagyon kevésbé érdekel és nagyon kevésre becsülöm a hagyományos zenés színházat, vagyis az operát, és nagyon érdekel az a fajta hangszeres színház, amit például Mauricio Kagel és mások alakítottak ki. Én magam azonban valami mást szeretnék csinálni. Pontosan rögzített librettóból és szintén pontosan rögzített zenéből kiindulva szeretnék olyan színpadi művet létrehozni, amely rendkívüli és rejtélyes, démoni és ironikus. Nem ’hangszeres színházat’, inkább operát, hagyományos operát, de falszifikációként. Egy ilyen látszatoperát szeretnék írni, mert – mint már mondtam – számomra lényeges, hogy a művészetnek szabad hazudnia.”<sup>2</sup>

2004-ben azután a következő megjegyzést teszi: „Az évek során alaposan megváltozott a hozzáállásom. Az absztrakt operát nem valósítottam meg. Ez a fajta ’modernitás’ kérdéssé és sótlanná vált számomra. [...] Aki nem ismeri Bellinit, az csak ne akarjon kikürtölni semmilyen ítéletet – inkább hallgasson.”<sup>3</sup>

A fenti idézetek önmagukon messze túlmutató módon foglalják (társalgási) egységbe az operaműfaj kortárs elvi-esztétikai kontextusának szélső

---

<sup>1</sup> LIGETI György: *Gondolatok a zenés színházról*. In: KERÉKFI Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi, 2010. 329.

<sup>2</sup> I. m.

<sup>3</sup> I. m. 332.

pontjait, mégpedig egyetlen (mégpedig meghatározó jelentőségű) alkotó szakmai-intellektuális „hányattatásai” mentén. Boulez elhíresült „bonmot-ja” a felrobbantandó operaházakról merő zszurnalizmus Ligeti megszenvedett radikalizmusához és XXI. századi coming out-jához képest. Jelen értekezés szerzője siet leszögezni, hogy ezen első hivatkozás éppen, hogy nem az „epatírozás végett” jelenik meg kiindulópontként, hanem csakis azért mert Ligeti mélyen hiteles alkotó, aki nélkül a diszkurzus annak a „kriptomarxista” esztetizálásnak a szintjén rekedt volna, mely még napjainkban is elrettenti a téma iránt érdeklődőket.

## I. FEJEZET

### A „felfordulás” története

Munkahipotézis gyanánt kiindulhatunk annak állításából, hogy az operaműfaj halott. (Még az olyan parttalan, és mára történetinek minősíthető „akcióktól” függetlenül is, mint a *dada*, vagy a zenében a *bruitizmus* vagy az *aleatorikus* technikák.) Ha elfogadjuk a mesterségbeli, „szakmai” minimum-értékeket mint műfaji határozókat, ha elfogadjuk és érvényesnek tekintjük a műfaj és a formanyelvi alapok funkcióit, akkor Berg és Sosztakovics művészetével búcsúznunk kell a műfajtól. Ha a zenei köznyelv műfaj történeti primátusát is elismerjük, akkor már a *Pélleas* is anti-opera.

Nézzük tehát, milyen humán szellemi térben helyezhető el az opera utóbbi száz éve. Hegyi Lóránd művészettörténész kiváló könyvében, az *Avantgarde és transzavantgarde*-ban a „modern” és a „posztmodern” szituációk mentén elemzi a folyamatokat.<sup>4</sup> Módszerének igazi találmánya a szituáció fogalma köré épített diszkurzus, hiszen ennek immanenciája a mozgás, a változás, a belső történés. A két meghatározó „szituáció-csoportot” rendkívül érzékletesen különbözteti meg:

- „A tipikusan ’modern’ szituációk általában nagy társadalmi, politikai átalakulásokhoz kapcsolódnak, s látványos, radikális kulturális

---

<sup>4</sup> HEGYI Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde*. Budapest, Magvető, 1986. 20.

változásokkal függnek össze. [...] A 'modern' szituációkban éppen ezért mindig erős az expanzív törekvés; s a művészeti megnyilatkozások 'extrovertált' jellegűek."<sup>5</sup>

Ezzel szemben:

- „A tipikusan 'posztmodern' szituációk [...] művészetszemléleti mozgásait a 'csendes forradalom' metaforájával írhatjuk le érzékletesen. [...] A 'posztmodern' szituációkban [...] mindig erős a defenzív törekvés, a művészet viszonylagos autonómiájának és függetlenségének erősítése; s a művészeti megnyilatkozások 'introvertált' jellegűek.”<sup>6</sup>

További szembeállítás:

- „A 'modern' szituációkban a művészet mindig több akar lenni, mint 'csak művészet'. Heroikus optimizmussal hisz a társadalom és a kultúra gyakorlati és szellemi átalakításában, az expanzionista küldetés sikerében. [...] A művészeti gyakorlat és a társadalmi gyakorlat között direkt kapcsolatot létesít.”<sup>7</sup>
- „A 'posztmodern' szituációkban a művészet nem akar más lenni, mint 'csak művészet'. Rezignáltan tekint a társadalom és a kultúra gyakorlati és szellemi átalakításának programjára. Nem hisz az expanzionista küldetés sikerében. Nem akarja kiterjeszteni a maga tevékenységét a társadalmi és kulturális élet egészére, mert a művészet 'belső teljességét' tekinti céljának. A művészeti gyakorlat és a társadalmi gyakorlat közötti direkt kapcsolatot szkeptikusan nézi.”<sup>8</sup>

A legfontosabb összevetés pedig az alábbi:

- „A 'modern' szituációkban a művészi cselekvés mindig új médiumok, új kifejezési formák, új és hatásos közvetítő csatornák kimunkálására törekszik. Ugyancsak jellemző a technicista szemlélet, valamint a korábbi módszereken gyorsan túllépő, konvencióellenes fejlődésképzet.”<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> I. m.

<sup>6</sup> I. m.

<sup>7</sup> I. m.

<sup>8</sup> I. m. 21.

<sup>9</sup> I. m.

- „A ’posztmodern’ szituációkban a művészi cselekvés nem kergeti az új médiumokat és új közlésmódokat, hanem erőteljesen merít a tradícióból. Újraértelmez és aktivizál korábbi kifejezési formákat, felidéz és ’modernizál’ korábbi stílusokat, formarendszereket.”<sup>10</sup>

Ha elmélyedünk a fenti ellentétpárokban, és tudatosítjuk, hogy Hegyi Lóránd könyve 1986-ban jelent meg, akkor megkockáztathatjuk azt a hipotézist – tekintettel az operaműfaj specifikusan kettős (társadalmiasult és intellektuális) természetére –, hogy az utóbbi két évtized kimondatlan közmegegyezése magát a műfajtörténeti konfliktust, magát a modern és posztmodern szituációk ellentétét emeli a stiláris állásfoglalás, az irányzat, az *-izmus*, sőt a mozgalom, és végső soron a művészi hitvallás rangjára, mintegy eltekintve az implicit antagonizmustól, s egy sajátosan ingatag művészi etika jegyében ’szemezget, turkál’ a modernitás hagyományában. Hegyi is kifejti a személyes különösség és a konkrét-egyedi ’jelenségszerűség’ felértékelődését. Ez válik a 90-es évekre az egyre relativizálódó művészeti alkotás motorjává. Így törekszik a szélső értékek – „múlttudat” és „dada” – felé az alkotói habitus.

A modernitás tehát látványosan beemeltetik a „Pantheonba”, a kanonizált értékek sorába, princípiuma ezen a ponton megfelel a mindenkor elfogadott történeti hagyomány egy szeletének, egyenértékű mondjuk a barokkkal vagy a romantikával, alapjául szogál a kortársi reflexiónak. Így a XX. századi avantgarde habitus mint történeti motívumkincs szolgálja a „poszt-posztmodern” utókort.

A közép-európai rendszerek ideologikus korszakának alkonya, a korábban megbélyegzett *tradíció éledő kultusza*, valamint az alkalmazott zenék térhódítása a színpadi és filmkultúra terepén (a hangtechnika, illetve az eszkalálódó médiakultúra vívmányainak szellemében), arra ösztönözte a szerzőket, hogy rég elfelejtett szerzői nyelvet kezdjenek beszélni, életbe léptessék a *modális-tonális paradigmát, hagyományos formai és dramaturgiai törvényeknek* tegyenek eleget, és végezetül tudomásul vegyék a zenei közbeszéd és *köznyelv realitásait*. Leginkább az újra fölfedezett vallásos élet napi gyakorlatában, a színpadi műfajokban (és némiképp a zenepedagógiai

---

<sup>10</sup> I. m. 43.



tananyagban) látszott olyan vákuum, melyet büntetlenül a közszolgálat nevében lehetett betölteni.

A reveláció erejével hatott a zeneszerzőre, hogy a liturgia formakoncepciójának kényszerítő ereje jótékonyan befolyásolta az új művek időkezelését, az előadók objektív fölkészültségi szintje pedig kikényszerítette a kompozíció koherenciáját és „antropomorf” jellegét. Arról szó sincs, hogy egyik napról a másikra nyelvi és stiláris identitást váltottak volna a szerzők, – és itt elsősorban a legtehetségesebbekről beszélek! Sőt! Évek, olykor évtizedek teltek el úgy, hogy némelyikük *kettős identitással* élte alkotói életét: egyházi jellegű vagy színházi és filmes munkáiban a melodikus-harmonikus princípiumot érvényesítette, a koncertteremben pedig gyérülő meggyőződéssel igyekezett megfelelni a *mainstream*nek, a szakmai társadalom elvárásainak. Nos, ez valóban abszurd kultúrtörténeti helyzet!

És mint minden abszurd, egyben minden oldalról nyitott: *finalitása ismeretlen*. Ha csak a morális vonatkozásai felől gondolkodunk, rögtön érzékeljük a bizarr szituációt: szerzőnk kényszerűen, esetleg jobb meggyőződése ellenére marad korábbi – micsoda paradoxon! – neoavantgarde, netán éppen posztszeriális sílusánál, miközben óvatosan kísérletezget például a régóta „divatjamúlt” kontraszt-elvben, netán a különböző szimmetriaváltozatokban rejülő lehetőségekkel. A megszegyenülés ellen *idézőjellel* védekezik. E sorok írója – maga is hajdan lelkes avantgarde szerző – számtalan esetben tapasztalta pályatársakon, olykor – bevallja – saját magán is a fentebb már emlegetett szemérmességet. Van persze néhány nagy formátumú alkotó, aki a *mesterség fölényes birtoklása* révén képes volt relatíve rövid idő alatt érvényt szerezni az örökölt zenei világok, szerzői eljárások létjogosultságának korunkban. Mint ahogy nyilván számos olyan szerző is van, aki mély és valódi meggyőződéssel szublimálta a szerializmus, vagy más irányzatok és izmusok értékeit. Az is nyilvánvaló, hogy amorális elvárás az egyszeri szerzőtől, hogy tagadja meg korábbi életművét és nézzen szembe a zenei-kommunikációs kudarccal.

A szerzők tehát *korunk tragikus hősei*, és mégis, látnunk kell, hogy a *szembenézés elmaradása* állandósít egyfajta *kulturkampft*, egy olyan állóháborút, melynek, mint említettem, nincs finalitása. Van viszont számos

terminológiai újítás, melynek köszönhetően a teoretikusok masszív seregeinek módjában áll az „organikusokat” neoklasszikusnak, neoromantikusként vagy akadémikusnak (stb.) nevezni, és ezzel mozgósítani azokat, akik tapasztalataikkal, olykor fülükkel is szembeszállva tántoríthatatlanul hisznek a mindenkori újítás presztizsében, a progresszióban, a versenyben és a létező értékek szüntelen felülírásában.<sup>11</sup>

Nem véletlen, hogy minden olyan kísérlet, mely Európában oldani kívánta az említett esztétikai diktátum szorítását, Európán kívülről jött (repetitív iskola, jazzes kísérletek, szertartás-zenék stb.) hiszen például a keleti blokk országai, melyekben számolatlanul jelentkeztek a rendkívül magasan képzett *kivételes tehetségű alkotók*, a kommunizmus nyomása ellenére, vagy *annak részben eleget téve*, magukra nézve kötelezőnek, vagy legalábbis az *európaiság ismérvének* tartották a neoszerialista zenei nyelvet, és a modernitás minden jegyének elismerését. Mindent egybevetve, már a múlt század 80-as, 90-es éveinek fordulóján, a zeneszerzők elhivatottabb rétege, de legalábbis nagy százaléka számos formanyelvi kísérlet révén próbált elmozdulni a megújulás irányába, s ezáltal szembe kellett néznie azzal a megfellebbezhetetlen ténnyel, hogy a *haladás útja visszafelé van, a megújulás a régiben rejtezik*.

Egyre világosabbá vált, hogy a zenetörténeti filogenézis utolsó szakasza anorganikus változások sora, mely figyelmen kívül hagyja az antropomorf zenei megnyilvánulások kötelezően affektív jellegét, és végtelenül racionalizált, olykor spekulatív struktúrák létrehozását tekinti fő céljának. Ezért *sem* folytatható. A XX. század végének zeneszerzője egyre világosabban látja, hogy a zenetörténeti folyamat, a zenei-nyelvi örökség *nem egyszerűen lineáris, és nem is föltétlenül fejlődési folyamat*, hanem sokkal inkább *sokszoros és párhuzamos változások* története, melynek során az egyszerű és bonyolult struktúrák periodikusan vagy rapszodikusán váltakoznak. Szemantikai és morfológiai szempontból ezt a folyamatot erőteljesen befolyásolják zenei köznyelvi, de *zenén kívüli motívumok* is, nem is beszélve a legújabb korszakok tudományos eredményeiről (például az agy kutatásban történt hódító biológiai-neurológiai hatásmechanizmusokról) vagy az akcelerációs fejleményekről

---

<sup>11</sup> Vö. SELMECZI György: *Evadarea/The Escape*. In: *Revista de Musicologie* 2012. Cluj/Kolozsvár, 2012.

(például a technikában és az oktatásban). Látszik tehát, hogy a művészi zene sorsa a XX. század végére eléri a nem kívánatos végkifejletéhez, ám a fentebb taglalt esztétikai és kultúrpolitikai összefonódások, valamint a *korszak teoretikusainak túlhatalma* miatt még mindig egy óvatos és számító szemérmesség gátolja azt a folyamatot, melynek során az alkotó kvázi visszalapozhat a zenetörténetben, *visszakeresheti azokat az organikus kapcsolódási pontokat*, melyekre saját szerzői nyelvének kialakításában támaszkodhat.

A fentebb vázolt számos gátló tényező ellen csak a zenélés társadalmi funkcióinak újraértékelése nyújthatott védelmet. A szerző természetesen azt a terepet kereste, amelyen *nem kéri rajta számon* a föltétlen „újítást”, s ahol védelmet talál az elavultság, az akadémiizmus, az utánérzés, a populizmus vagy a közhelyesség vádjával szemben. Közép-Európa és Magyarország sajátos történelmi fejlődése számos ilyen terepet kínál: a legrosszabbtól – ideologikus politikai megrendelésre komponált művek, mozgalmi dalok, oratóriumok – a legjobbig – például egyházi zene, színházi- és filmzene. És ez utóbbi terület végre meghozza a várva várt kapcsolatépítés első pozitív jeleit, a szerző – előadó – közönség hármas egység restaurációjának első gesztusait.

Világos tehát, hogy a kortárs alkotói létezését a precedens nélküli ellentmondások kezelhetetlen sokasága jellemzi. S az ellentmondások mögött az „oeuvre”, az alkotások száma, minősége, időtállósága, eszmei és „használati” értékeinek summája értelmezhetetlen űrt, végtelen számú eszmei és funkcionális „szabad vegyértéket” hagy maga után.

A fenti helyzetkép persze kísértetiesen hasonlít Adorno 1938-as okfejtésére: a *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója*<sup>12</sup> című írása látnoki módon rakja le az alapjait egy fél évszázaddal későbbi narratívának. Ám ez a narratíva máig nem vesz tudomást néhány olyan zenei-szociológiai motívumról, melyek már Adorno indulásakor jelen voltak, regnáltak évtizedekig, hogy aztán a múlt század 80-as éveire súlyuk megsokszorozódjék. Ilyen például a hangrendszerek szembeállításának paradigmája, mely

---

<sup>12</sup> Theodor ADORNO: *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója* (Ford. Zoltai Dénes). In: Theodor ADORNO: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 1998. 280-305.

Adornónál még többnyire a diatónia-szerializmus ellentéppárra szorítkozik – figyelmen kívül hagyva például a Liszt-Debussy-Bartók vonulatot, vagy a különböző nemzeti iskolák hangrendszeri sajátosságait. (NB. Adorno korai Bartók-értelmezése például sokáig, egészen Boulez relatíve kései pálfordulásáig érvényben marad.)

Tény, hogy a modalitás, a „reduktív” hangrendszerek, a regionális-etnikai jellegzetességek térhódítása, legalábbis tudatosan és látványosan, éppen a neoszerializmus kiegyensúlyozásának igényével alakult ki a 60-as, 70-es évetized fordulóján (ide köthető egyébként Bartók nyugati „rehabilitációja” is.) A hangrendszerek kérdésköre egyébként is a zeneesztétikai diszkurzus „lerághatatlan csontja”. Ez az a terep, melyen rendre elbukik a zenetörténeti folyamatok lineáris, formál-logikai megközelítésének módszere.

Adorno örökségéből származik a másik nagy tematikának, a komolyzene-könnyűzene ellentéppárnak a túlsúlya a narratívában. Ez válik szakítópróbává az ezredfordulóra, hiszen ez a tematika üresedik ki, válik meg tényleges tartalmától, hogy részévé váljék minden ideológiai oldal demokrácia-értelmezési kísérleteinek. Ez a szembenállás mára pusztán hipotetikusán vethető fel, a globális elektronikus média révén marginalizálódott az ezredfordulóra, amennyiben a „hangzó világ”, a permanens akusztikus közeg egyre inkább áthatolhatatlan gátakat szab a mégoly szélesen értelmezett artisztikus zenei megnyilvánulásoknak is. Jó példa erre – a számtalan közül – a „redukciós” technikák térhódítása, melynek során olykor a tudatos művészi szándék összerosódik a műkedvelő eszköztelenséggel, primér „lelki szegénységgel” (ám itt is föltűnhet a teoretikus háttér-támogatás, mely a jelenséget „premodális” zenei megnyilvánulásként kodifikálja).

A folyamatok a frontok megmerevedéséhez vezettek. Ismerjük azt az alkotó-típust, amely irtózáttal említi Puccini „zsigeri” megnyilvánulásait, és azt is, amelyik dühödten kirekeszti már a Beatles-t is a nagy dalkultúrák sorából; egyikük sem észleli, hogy a frontvonal már rég másutt húzódik, sőt, hihetetlen gyorsasággal távolodik. A változás valóban tektonikus. Adorno a zenehallgatókról föllállított tipológiáját még azzal a szándékkal készítette, hogy „a társadalmi antagonizmusok tudatában magából a tárgyból – jelen esetben a zenéből – kiindulva a tárgyra való reakciók diszkontinuitását elfogadhatóan

csoportosítsa”.<sup>13</sup> Mai szemmel érthetetlen, hogy ez a kiváló, árnyalt és empirikusan tökéletesen alátámasztható társadalmi diagnózis miért nem vált legalább a szakmai közbeszéd részévé az elmúlt öt évtizedben. A zenehallgatók hét fő típusának – *szakértő, jó hallgató, kultúrhallgató, emocionális hallgató, ressentiment-hallgató, szórakozó típus* és végül a *közönyös* – érzékeny és találó leírása után így összegez (1962-ben!): „A ma uralkodó állapotok, melyeket a kritikai tipológia feltár, nem azoknak a hibájából olyanok, amilyenek, akik a zenét éppen így hallgatják, és nem másképp, és még csak nem is a kulturális ipar rendszere bűnös a dologban, mely nem tesz egyebet, mint hogy megerősíti ezeket a szellemi állapotokat a minél jobb kiaknázhatóság céljából; a körülményeknek a társadalmi mélyrétegekben húzódnak a gyökerei – a szellemi és fizikai munka különválása, magas- és alacsonyrendű művészet létezése, később a társadalmilag szentesített félműveltség kialakulása;<sup>14</sup> legvégül pedig az, hogy egy alapjában véve hamis világban nem létezhet helyes tudat, és a zenére vonatkozó társadalmi reagálásformák is a hamis tudat jegyében állnak.”<sup>15</sup>

Ez a látélelet a zene és a zenélés üzleti funkcióiról mai szemmel úgy tűnik fel, mint valami elcsépelet és erodálódott történeti evidencia, hiszen az azóta atomizált zenei jelenségek mesterségesen felgyorsított diffúziója az üzletet iparaggá formálta, globalizálta, artisztikusnak tekinthető ágazatait pedig lokalizálta, s az elitizmus örve alatt folyamatosan tereli „rezervátumokba”, a kultúrjavak demokratikus elosztása és a közgazdasági racionalitás szellemében. Csaknem reményvesztetten kell fölismernünk, hogy például stílári csatározásaink tétje a „rezervátumok” belügyévé vált, a fenti, többé-kevésbé „piramis-elvű” zenehallgatói hierarchia legfőlső, mini-piramisának ügye...

Ebben a környezetben kell tehát értelmezni a fent emlegetett *űr-üresség* fogalomkörét.

Az alkotó kezdeményező képessége erőteljesen sérül, ő maga – olykor tudattalanul – átáll egy „követő” magatartás napi gyakorlatára. Ettől a ponttól

---

<sup>13</sup> Theodor ADORNO: *A zenével kapcsolatos magatartás típusai* (Ford. Tandori Dezső). In: Theodor ADORNO: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 1998. 306-322.

<sup>14</sup> NB. Adorno ugyanezen írás egy másik helyén „az emberhez méltó zenei műveltség alapvető előfeltétele, -ként a kottaolvasást határozza meg.

<sup>15</sup> I. m. 321.

kezdve látszólag rapszodikus módon kínálkoznak a követési alternatívák. Mutatóban csak néhány közülük:

1. *alkalmazkodás* a fentebb vázolt eszmei-stiláris (kultur-gazdasági és mediatizált) elvárásrendszerhez;

2. a kreatív tartalmak *átemelése a közvetett közlés dimenziójába*, az „eltartás-elidegenítés” technikájának alkalmazása, a formai instabilitás tudatos előidézése;

3. „tisztá progresszió”, szikár *elhatárolódás a muzikalitás affektív összetevőitől*, doktriner következetesség, az élvezeti faktor elutasítása;

4. a „*crossover*”-gondolat elfogadása, a műfaj- és formateremtés készítésének az elutasítása;

5. *reflektálás* a kanonizált elődökre és művekre, újraértelmezés, „alkotó” interpretáció.

„Summa summárum”, a zeneművészet XX. századi pályája, társadalmi viszonyai és strukturális változásai mára már tulajdonképpen áttekinthetők (némiképp homályban marad ugyan a stiláris invenció, a változások nagy tömege az alkotói attitűdben). Ebben az áttekintésben jól kijelölhetők ennek a történeti pályáivnek a fő motívumai: 1. *akceleráció*, 2. *diverzifikáció*, 3. *globalizálódás*, 4. *egyidejű kontroverzív folyamatok* (elsősorban a modernitás-posztmodernitás ellentét mentén).

Az operaműfaj azonban ettől valamelyest eltérő pályát mutat. A folyamatok (1.) lassabbak; (2.) kevésbé diverzifikáltak; (3.) globális elterjedtségük elhanyagolható mértékű (és többnyire a muzeális operajátszás terén nyilvánulnak meg); és végül (4.) a kontroverziók a műfaj tényleges megvalósulása (előadói gyakorlat) során marginalizálódnak.

(Fontos itt és most leszögezni, hogy gondolatmenetünk azokra a művekre szorítkozik, melyek, akárha nyomokban is, de őrzik az operaműfaj éthoszá, megalkotásuk egy szakmai-mesterségbeli minimum alapjain történik, és nem érinti az operaként aposztrofált alternatív, underground színpadi megnyilvánulásokat, performanszokat, „színpadi akciókat”, mozgó-hangzó installációkat, továbbá a pop-rock műfajok operára hivatkozó különböző

formáit, és azokat a színpadi alkotásokat sem, melyek a stilizáció karakterét kívánják az operával, mint jelzővel érzékeltetni.)

Itt érdemes röviden szóvá tenni a kortárs alkotói attitűdnek azt a sajátosságát, miszerint az alkotó egész egyszerűen nem vesz tudomást a műfajnak a „réteg-dimenzióba” való visszaszorulásáról. Az alkotó és műve szinte mindig egy (régvolt) népoperai közeget céloznak meg: a „nagyközönséget”. Az új mű ugyanazzal az aspirációval születik, mint a *Nabucco*, vagy a *Rake's Progress* a maga idején, ugyanúgy bízik a mégoly csekély hatásban, melyet műve a társadalmi mozgásokra vagy a közerkölcsre gyakorol.

„A regénynek csak előadói és hallgatói vannak”<sup>16</sup> – írja Thibaudet a „regény előtti regényről”, a regényolvasó születéséről szóló esszéjében, s maga is Bossuet-t idézi: „A hallgatók formálják a hitszónokokat.”<sup>17</sup> *Mutatis mutandis*, az új opera – melyet bátran nevezhetünk opera utáni operának – és alkotói egy sajátos önáltatás okán alkotói impulzusokat vélnek megtapasztalni korunk közönség-reakcióiban, noha közönségük – már vagy száz éve – atipikus; reakciói szinte sohasem képezik le az adott társadalmi közérület valós viszonyait. Ez a paradoxon is arra figyelmeztet, hogy az úgymond „kortárs opera” vizsgálata a „valódi” opera műfajelméleti módszereivel teljességgel anakronisztikus.

Fogadjuk hát el halottnak az operát? Vagy tudomásul véve, hogy a műfaj, történetének tanúsága szerint, leginkább válságok sorával írható le (válság-operák: *Poppea*, *Alceste*, *Varázsfuvola*, *Fidelio*, *Aida*, *Trisztán*, *Bohémélet*...), készítsen prognózist egy integráló, forma-képző, szakmai-kodifikációs, a „játékszabályok” rögzítésének elkötelezett korszak eljövételéről? Mellesleg a műfaj és társadalmi beágyazottsága leírható például emancipációs folyamatok hosszú soraként is. Ki és mi készítheti az opera művelőit integrációra, kodifikációra? És milyen természetű ez a készítés? Zenei vagy zenén kívüli? A szakma, a teoretikusok, a „rezervátum” és a társadalom hogyan osztozik ezen a készítésen?

---

<sup>16</sup> Albert THIBAUDET: *A regényolvasó*. In: GYERGYAI Albert (szerk.): *Ima az Akropoliszon (A francia esszé klasszikusai)*. Budapest, Európa, 1977. 525-550. 528.

<sup>17</sup> I. m.

A „késztetések” nyilvánvalóan a Wagner-teremtette „felfordulást” követő reakciós időszakon belül, mégpedig a *stilizáció-valószerűség* tengelyen keletkeznek. Verdi művészetének visszamenőleges recepciójában például már azonos súllyal esik latba a realiztikus szituáció-teremtés és jellemábrázolás zenei dimenziója és az átkomponáltságban, a nyitott formanyelvben, vagy a periodicitásnak a korábbiaktól eltérő mértékében rejlő stilizáció. (Érdeemes tudatosítani: a *Falstaff* majd három évtizeddel a *Trisztán* után (!) keletkezett, csaknem egyidőben a *Pélleas*-szal.)

Kézenfekvő volna a folyamatok alakulását egyszerűen a modern színpadi dramaturgia kialakulásával magyarázni; csak hogy a XX. század első harmadának nagy művei (*Pélleas*, *Spanyol óra*, *Ariadne*, *A három narancs*, *Jenufa* stb.) alig vesznek tudomást a változásokról, a későbbiek pedig csupán a nyelvi újítás és az zeneesztétikai állásfoglalás háttérében szánnak szerepet az új dramaturgiának, s azt is csak akkor, ha az konvergál a zenei formarend némiképp más természetű dramaturgiájával. Sőt, gyakran lehetünk tanúi, még a legnagyobb mestereknél is, hogy az új prózai (drámai) színházi dramaturgia és formanyelv – például időkezelés, realiztikus ábrázolás és effektusok – teljes elutasításra talál. Érdeemes Stravinsky-t idézni, aki a *Rake's Progress* kapcsán így nyilatkozik: „Úgy hiszem, 'zenedráma' és 'opera' két nagyon-nagyon különböző dolog. Én az utóbbinak szenteltem életművemet.”<sup>18</sup>

Ezzel szemben a század egész operaéletét áthatja egy olyan örökölt eszmerendszer, mely nemhogy túléli a hagyománnyal való radikális szembefordulás történelmi súlyú fejleményeit, de kiárad a művészet egészére, annak alkotói és előadói dimenziójára egyaránt. Ez a *Gesamtkunstwerk*, melynek eszméje – sok más művészeti jelenség mellett – áthatja az opera felőli gondolkodás egészét, s azt meghaladva a poszt-wagneri kor meghatározója lesz; mégpedig végletesen ellentmondásos módon, amennyiben e folyamat minden szereplője a Wagner-hagyatékkal *szemben* határozta meg magát. „A 'Gesamtkunstwerk' mítosz és vallás egy vallás utáni korban” – írja Hegyi Lóránd.<sup>19</sup> „Ezért mondhatja Bazon Brock, hogy a történelmi Jézus és a történelmi Buddha alakjában, illetve az általuk alapított vallásokban válhatott

<sup>18</sup> TALLIÁN Tibor: *Sztravinszkij: Az aranyifjú útja*. In: VÁRNAI Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája*. Budapest, Gondolat, 1979. 411.

<sup>19</sup> HEGYI Lóránd. I. m. 116.



valóra az a szemléleti egység, amiben az elvont teljességeszme és az egyes ember gyakorlati életére lebontható értékek [...] átélhető egységben voltak. [...] A modern művészet „összművészeti alkotásai” (alapvetően képzőművészetről van szó! – S. Gy.) megkísérlik ezt a szemléleti egységet egy műalkotásban megtestesíteni – ám épp ez a „heroikus nevetségesség” a lehetetlenné válás alapja.”<sup>20</sup> És végül a Gesamtkunstwerk expanziója révén kialakuló „látszatkollektívizmus alapvetően erőszakkal akarja elterjeszteni az egyéni totalitásképzet kizárólagosságát.”<sup>21</sup>

Ide tartozik Stravinsky nyilatkozatának folytatása is: „A zenedráma áradatának ősforrása a patológia... Nem ok nélkül folytatok küzdelmet a hírhedt Gesamtkunstwerk ellen. Nemcsak hagyománynélküliségét és újjazdag felfuvalkodottságát vetem szemére: lesúlyosabb bűne, hogy elméletének alkalmazása magára a zenére mért súlyos csapás...”<sup>22</sup>

Nos, mint fentebb már utaltunk rá, az opera szellemi-szakmai terében megnyilvánuló kontroverziók oldódnak valamelyest az opera színpadi gyakorlatában. A XX. századi operatörténet arról tanúskodik, hogy a műfaji változások a kiválás jegyében zajlanak. Az opera, mint 'Gesamtkunstwerk' is *kivár, összegez, tallóz*. A műfaj irodalmi dimenziója már a XIX. század végére jelentősen fölértékelődik – úgy is mint „program”, úgy is mint librettó, úgy is mint szellemi térerő. A *Pélleas*, a *Wozzeck*, az *Elektra* egy precedens nélküli „megmérettetés” jegyében születtek, hiszen a más műfajokban kötetlen nyelvi-formai 'újítás' ebben a térben találkozik az irodalmi szöveg gondolatmenetével és – legtágabban értelmezett – akusztikájával. Itt már nem egyszerűen a librettistáról beszélünk, hanem egyfajta társ-szerzőről, akivel a viszony maga is drámai természetű (gondoljunk csak a Debussy-Maeterlinck viszonyra, vagy azzal szemben Strauss és Hoffmanstahl kapcsolatára). Ez gyökeresen új lélektani helyzetet teremt a komponista számára – 'megfelelni' a szövegírónak. S miközben jelentősen átalakul a zeneszerző domináns szerepköre, a Gesamtkunstwerk ellenállhatatlan erői átrendezik a színház szervezeti és művészeti hierarchiáját, kialakítják a rendezői szerepkör expanzióját. Ezt az

---

<sup>20</sup> I. m.

<sup>21</sup> I. m.

<sup>22</sup> TALLIÁN Tibor: I. m. 412.

expanziós folyamatot nemcsak befolyásolja, de számos föloldhatatlan ellentmondással is megterheli a rendezői szerepkör értelmezésében mutatkozó „agresszió”.

A „posztmodern szituációt” jellemző ’kreativitás-vákuumba’ tehát behatol az újabb társszerző: az „alkotó értelmezés” örve alatt újraalkotó rendező, aki mellesleg éppen a ’soft’ posztmodern attitűddel szembenálló expansziót képviseli; ő lesz az, aki a társadalom képviselőjében lép föl, evidenciák köntösébe bújtatja azokat az ideologikus elemeket, melyeket társadalmi szerepvállalásának szellemében a korszerű műalkotás valódi tartalmának tekint; ő lesz az, aki a klasszikus opera zenei struktúráinak primátusát megtöri, relativizálja azok súlyát a műfaj ’azonosításában’; összművészeti akcióban átrendezi a formanyelvi „erősorrendet”, újraszervezi a műalkotás komponenseinek az erőterét.

Meghökkenően ellentmondásos helyzet alakul ki: a zeneszerző, aki a modernitás kontextusában működik, aki elkötelezett a progressziónak (és aki alapvetően ’intellektualizmusának’, átélt történeti-művészi felelősségének, kvázi etikai meggyőződésének áldozata, ami társadalmi funkcióinak és presztízsének elvesztését illeti), nos, a zeneszerző a kortárs rendezői színház hívószavainak, készítetéseinek ’bűvkörébe’ kerül. Bizonyos értelemben kiszolgáltatódik a színházi formanyelv új normáinak, annak ellenére, hogy az új ’opera-színház’ számos vívmánya a műfaj és a műforma éthoszával szemben hat, a műalkotás zenei dimenziójának szuverenitását és kvalitását egyaránt ’rongálja’, az önálló és öntörvényű „belső” zenei dramaturgia szellemében fogant zenei struktúrákat egy más faktúrájú – „real time” – ritmikának veti alá.

Némi egyszerűsítéssel szólva, a színpadi kísérőzenék világába utalja ezzel a kompozíciót. A paradoxon lényege tehát abban áll, hogy miközben az utóbbi évtizedek „posztmodern szituációi” tálcán kínálták a műfaj rekonstrukciójának lehetőségét – mégpedig a nagyközönség ideiglenesen pártoló figyelve mellett –, a szerzők a *Gesamtkunstwerk* agressziójának engedve az „alávetett” pozíciót választották. A történeti kép természetesen a fenténél árnyaltabb, hiszen a zenei struktúrák „alávetésének” gesztusa nem precedens nélküli.

A modernitás hagyományának manipulációja miatt a műfaj áhított rekonstrukciója tehát továbbra is várat magára. Közbevetőleg emlékeztetünk: szerző tudomásul veszi, hogy a *posztmodern* konnotációja alapvetően pejoratív, amorális korunk negatív velejárójaként, „büntetesként” tűnik fel... Mégis, a szerző szilárd meggyőződése, hogy a mérleg másik serpenyőjében igenis feltalálható a „megengedés” gesztikája, a hagyományhoz való szerves kapcsolódás lehetősége, mint a megmerevedett frontoktól való elmozdulás egyetlen esélye.

## II. FEJEZET

### A „zavar” paradigmája

A Wagner és Puccini után artikulált opera-modellek egészen más kibontakozást vetítettek előre, mint amely azután ténylegesen következett. Csakhogy a modernitás klasszikusainak értékelése drámai félreértéseken, tudatlanságon, felületességen, teoretikus manipuláción alapul. Csak a példa kedvéért: feltűnő a diszkrepancia például Richard Strauss és az Új Bécsi Iskola recepciója között (azóta sem született meg az a korkép, amely egységben láttatja a művek hatását és történeti pozícióját; mintha nem is kortársak (!) lettek volna...; vagy: érthetetlen, hogy Poulenc zseniális műve, a *Karmeliták* dialógusa nem, vagy alig realizálódik a szakmai köztudatban; Janacek, Sosztakovics vagy Prokofjev az ezredfordulóig ’előszobáztak’, hogy bejuthassanak az európai narratívába (beemelésük is végeredményben „posztmodern” fordulat!); Stravinsky, aki egyebekben kétségkívül az elmúlt század utolsó harmadának ikonja, éppen színpadi alkotásaival alulreprezentált. Említhetnénk ugyan Brittent, aki afféle tranzitív stílus révén közvetíthetne, de műveinek affektív dimenziója ehhez kevésnek bizonyul.

A zeneszerző tehát – engedve a társszerzők befolyásának – gyér meggyőződéssel, de „elengedi” azt az időlogikát, mely az operaműfaj csaknem

mindent eldöntő formszervező eleme.<sup>23</sup> Abban reménykedik, hogy közelebb kerülhet a „real time”-logikához, anélkül, hogy fölmérné a közvetlen esztétikai veszteség mértékét. Gondoljunk csak a *Sprechgesang*ra (énekbeszéd – beszéd-ének), amelyet a többség mint kellemetlen „melodikus disszonanciát” utasít el, noha idegenszerűsége nem a „*jamais entendu*”-ben, a szokatlan melodikus faktúrában, hanem a ’valós’ időmértékhez, a *real time*-hoz (a prózai beszéd időmértékéhez) való közelítésben rejtezik.

Itt az ideje, hogy röviden áttekintsük a kompozíció azon elemeit, melyek révén a XX. század második felének operája végképp szembekerül a műfaji-formai hagyománnyal:

- a vokalitásnak mint a befogadóval való „gesztus-közösségnek” az elvesztése;
- a melodikus dimenzió átalakítása és alárendelése;
- a harmonikus dimenzió átalakítása a teljes zárlatok felszámolásával;
- a periodicitás mint természeti evidencia relativizálása (ritmikai és metrikai tekintetben is);
- a nagyforma és a kisforma viszonyának marginálissá válása;
- a töredék mint teljes jogú formai elem beemelése a szerzői nyelvbe; és végül:
- a műfaji hagyomány időlogikájának az elvetése.

(Pernye András *A drámai idő* című alapvető tanulmányában felállítja az operai, zenedrámái időkezelés három – belső, középső és külső – körét határozza meg.<sup>24</sup> Jelen értekezés szerzője számára Pernye olyan modellt vetít elénk, mellyel mindenki azonosulni tud, aki a műfajjal valaha is kapcsolatba került. Már e tanulmány is óvatosan kinyilvánítja, hogy megállapításai a hagyományos műfaji modellre vonatkoznak, és eltartja magától a kortárs opera időkezelésének taglalását.)

A fenti ’elmozdulások’ a műfaj életének perspektívájából egyértelmű erőziót sugallnak. Ennek tudomásulvételével kell álláspontunkat kialakítani.

---

<sup>23</sup> vö. PERNYE András: *A drámai idő*. In: SZABOLCSI Bence, BARTHA Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok IX. Az opera történetéből*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.

<sup>24</sup> I. m.

Az operatörténeti „válaszút” pszichózisát két jellegzetes alkotói attitűd jelenítheti meg: a Brittené és például a Bruno Madernáé. Britten – némiképp az angol zenetörténeti hagyomány sajátosságainak fölismerése és értékelése révén – nemcsak önértékén jelentékeny, de működése *előrevetíti a fél évszázaddal későbbi dilemmák árnyékát*, a majdani szerzői döntési mechanizmusok lényegi elemeit, például az „eredeti műalkotás” létrehozása és a reflektív-interpretatív alkotói módszer, illetve az avantgarde és tradicionalista szerzői attitűd között. Britten „középutas” mivoltában „különutas” (sic!). Pszichologizáló hajlamú közösségi alkotó, aki érzi a társadalmi részvétel szükségét (mint a lexikon-szócikk írja: „eklektikus és mérsékelten modern”).<sup>25</sup> Az európai operai élet magához öleli (Kelet-Európa is), ám máig nehezen érthető, hogy az életmű miért nem szervesült jobban a repertoárba, a nagyközönség miatt „tartja el magától” kétségtelenül „takarékos” érzelmi skálán, de olykor bravúros megoldások révén megnyilvánuló művészetét. És noha kézenfekvő lenne, *miért nem vált Britten hivatkozási alappá* például a német kortárs operával szemben, melynek *újbrechtianus* jellegzetességeit annyi közönségkritika éri?

A Brittenétől teljesen eltérő irányvonalat mutat Maderna példája; jól szemlélteti a háborút közvetlenül követő évtizedek alkotói „spekulációit”: mi élte túl a háborút? Szerializmus? Igen! Redukció? Igen. Töredékesség? Igen. „Klangfarben”? Igen. A *Satyricon*, Maderna 1973-ban készült egyfelvonásosa igazi „állatorvosi ló” (NB. szellemes és szórakoztató, olykor igen mély zenedarab! Alig hihető, hogy szerzőjét nem vezérelte némi kaján összegző szándék: ez maradt, ennyi maradt... Mármin a kompozíciós munka héroszi komplexitásából, nagyszabású karakteréből, hangzás, tér, idő architektúrájának megtervezéséből.) Maderna az előadókra hárítja a „nyitott” forma rögzítését, a formarészek sorrendje tetszőleges, ettől pastiche-jellegű, a drámai tét hiányával tüntet (a drámai idő Pernye által elemzett „külső köre” olyan távol kerül a drámai „cselekménytől”, hogy végeredményben leválik róla, és feleslegessé válik). A szereplők szubjektív azonosíthatósága ellen hat a többnyelvűség is (a *Satyricon*ban német, angol, francia, latin), az átkomponáltság ellen pedig a

---

<sup>25</sup> SZABOLCSI Bence-TÓTH Aladár: *Zenei lexikon*. I. kötet. Budapest, Zeneműkiadó, 1965.

hangszalagról bejátszott – nem átkötő, sokkal inkább elválasztó – hangszeres darabok-töredékek.

Két szélső értékét vázoltuk a klasszikus modernitást követő évtizedek útkereséseinek, vagyis annak a korszaknak, melyben, talán először a művészetek történetében az expanzív modernitás túléléséhez a valós társadalmi folyamatokon *kívüli*, és főként művészetén kívüli *szempontok* és *érdekek* fűződnek, melyek beavatkoznak a természetes folyamatokba. Külön tanulmányt érdemelne ez korszak, már csak azért is, mert a kortárs „opera-revival” közvetlen örökségét ez hagyományozta ránk, és ebben a korszakban termelődtek ki korunk zeneesztétikai, operaesztétikai diszkurzusának fő elemei, a „megveszekedett” vita érvrendszere, az esztétikai „agresszió” gyökere. Gondoljunk csak Henze életművére; föllépése ékes bizonyítéka annak a meglepő ténynek, hogy a háború utáni folyamatok igen jól leírhatók akár a kelet-európai és a nyugat-európai *kommunizmusok kettős erőterében* is. Henze lehetne például a harmadik szélsőség, és természetesen adódna negyedik, ötödik is.

Az expanzív, „beavatkozó”, autoriter modernitás törekvése a társadalmi viszonyok megváltoztatására előidézte a politikai hatalom látszólag közvetett, némelykor azonban nagyon is közvetlen részvételét a műalkotás megszületésében. A salzburgi hercegérsek, vagy Rasumofsky gróf *műformát*, Sztálin vagy Jack Lang, vagy a Koussevitsky-alapítvány viszont *tartalmat* rendelt vagy utasított el. A műfaj utolsó óriásainak (Verdi, Wagner, Puccini, Richard Strauss) korát leváltó új korszakban végbemehet az a tektonikus változás, melynek során megtörik az opera zenei komponensének a primátusa. A szórakoztató műfajok végérvényes „leválása” pedig az operakomponistát és „mefisztói társutasait” az egyre önkényesebb artisztikum felé sodorja, és kvázi „felszabadítja” a *befogadóval való kommunikáció* és a *zenei köznyelvi toposzok* elismerésének (felismerésének!) kényszere alól. Ide kell számítani még az öncsalás és a dölyf tehetetlenségi erejét, hogy megértsük az operaműfaj alkotó művelőinek *elmagányosodását*.

Kis számban születnek ezekben az évtizedekben új művek „különutas” szerzőktől; sajátos módon ezek „élték túl” leginkább a 30-40-50 (?) „szük

esztendőt”. (Jó példa ezekre a magyar színpadon Szokolay *Vérnásza* vagy Petrovics *C'est la guerre-je*.)

Mielőtt esélylatolgatásba kezdenénk, nézzünk szembe a történeti-civilizációs premisszákkal:

- beteljesedett a csendnek mint zenei értéknek a sorsa: a megélhető, átélhető csend mértéke és minősége határértékre szűkült – urbanizáció, általános motorizáció, média. A jelenség legkevésbé sem antropomorf. Neurológiai, lélektani és művészeti (zenei) következményei beláthatatlanok. A csend mint élmény és mint „isteni adomány” legalábbis végveszélybe került;
- hasonló a helyzet a belső metrum és a belső ritmika tekintetében, melyek végletesen „exteriorizálódtak”, kívülre kerültek, minthogy generációról generációra sorvadnak. A különböző szórakoztató zenei formák, folklorisztikus idiómák és egyéb ritmikus intonációk lassan száz éve, és egyre növekvő hangerővel vetítik ki a belső metrum és belső ritmus hangzó képét, megszüntetve ezzel az erre irányuló készség kialakulásának az esélyét. Természetesen ugyanazon objektív civilizációs hatások érvényesülnek, mint a csend degradálódása esetében. Ennek a jelenségnek is látványos következményei látszanak kialakulni általában a zenélésben és az opera világában is;
- új felfogás alakul ki az opera helyszínének kijelölésében. A szakosodott műintézetek, operaházak életben maradtak ugyan, de az alternatív helyszínek dömpingje alakult ki. Ezzel megváltozott vagy változóban van az opera akusztikai tere, a helyszín megváltoztatásával lényegi változások mennek végbe a zene átadásában. A helyszín tehát meghatározó tényezővé válik az alkotófolyamatban.
- az elektroakusztika fejlődése első látásra megdöbbentő fejleményekkel jár. Ám ma már látjuk, nincsenek pusztító következményei. Kétségtelen, hogy sokban támogatja a kontraszelekciót, és az elektronikus-zenei-köznyelvi szocializáció kimenetele minimum kétesélyes;
- a digitália jó eséllyel visszahelyezheti jogaiba az antropomorf értékeket, a hangzásélmény differenciálódását, az akusztikai szemét csökkenését.

Egyelőre nem teszi, de a távolabbi remények szerint a digitális új minőséget hozhat a hangzásélmény átélésében.

Mi történt az utóbbi száz évben?

- a nyugat-európai elköteleződés a szeriális-posztszeriális struktúrák iránt, a „szép éneklés” fölszámolására irányuló kísérletek „zajos csendet” eredményeztek, és szitokszóvá tették a *kortárs zene*, *kortárs opera* fogalmát;
- Kelet-Európában legjellemzőbb a Prokofjev-epigonok repertoárja, és azoké, akik Janacek, Bartók, Szimanovsky nyomdokain, a nemzeti intonáció modernizálásának ambíciójával lépnek fel a szovjet ideológiai présben. mégis nagyon fontos látni, hogy a műfaj tartja pozícióit, a mesterség becsülete intakt, a művészeté kevésbé.
- Már egy felületes összesítésben is jól érzékelhető a „paradigmatikus zavar”, ami áthatja az egész európai operai szcénát, mondjuk 1937-től, Berg *Lulu*jának bemutatójától napjainkig, noha ekkor Richard Strauss még él és aktív, még ezután jön a *Daphne*, *A béke napja*, a *Capriccio*;
- fontos Dallapiccola, Villa Lobos, Malipiero, még Weill is, aztán Prokofjev nagy vállalkozásai (például a *Háború és béke*), aztán 1951-ben a *Rake's Progress* (Stravinsky), '55-ben *A tüzes angyal* (Prokofjev), '57-ben pedig *A Karmeliták beszélgetései* (Poulenc). Britten szerzeményeinek sora pedig átíveli az egész korszakot. Mai perspektívából akár aranykornak is tekinthetnénk;

Azután: a „zavar” eszkalációja.

- Orff, Egk, Einem, Henze, Liebermann, Haubenstock-Ramati, Udo és Berndt Alois Zimmermann, aztán Martinu, Penderecki és Baird mint operaszerző, Pousseur, Menotti, Mortari, Castelnuovo-Tedesco, Bussotti, Ginastera, Milko Kelemen és sokan mások – megannyi küzdelmes műfaj történeti „esemény”. Nono, Kagel, Berio újít fáradhatatlanul... „Gag” és szimbolika minden fronton... Walton *Troilus és Cressidáját* Németh Amadé a század egyik legjobb operájának nevezi 1980-ban<sup>26</sup> (a szerencsétlen sorsú, „old fashioned”, melleleg kitűnő alkotás is újrafelfedezésre vár);

---

<sup>26</sup> NÉMETH Amadé: *Operaritkaságok*. Budapest, Zeneműkiadó, 1980. 248.



- posztmodern fordulatnak foghatjuk fel operai szempontból a „hiányzó láncszemek”, elsősorban Sosztakovics és Poulenc „előkerülését”; életművük szélesebb körű megismerése új megvilágításba helyezte a XX. század operatörténetét, lényegében kiteljesítette az értékrendet.

További operai jelenségek:

- az ún. világzenei törekvések megjelenésével a „valódi” opera helyén különböző operaszerű képződmények alakulnak ki, melyek az opera műfaji terminológiájával, vélt vagy valódi analógiáival vagy fogalomtársításaival határozzák meg magukat. Ezek nagyon változatos eredményekhez vezetnek, az „exhausztív”, lineárisan fejlődő (vagy stagnáló) hangzó képződményektől el egészen a primitív vagy komplexebb ciklikus formákig. Ide sorolom az önkényes módon rock-operának nevezett műfajt is, mely sok esetben nem rock, és végképp nem opera;
- a *performance*-operák megjelenése rendkívüli jelentőségű, két okból: egyiket új „teatralizációnak” nevezhetnénk, amennyiben a színpadi periodicitás, olykor a színpadi állókép, és főként a színpadi időmérték hangsúlyozása céljából erős intellektuális hatást indukál, felértékeli a játékot, mint kreatív művészi erőt, noha kevés valódi kompozíciós értéket képvisel, s ezért „fáradékony”. Ez az értekezés idesorolja a minimalista-repetitív irányzat (Adams, Johnson, Reich) produkcióit is. Gondoljunk csak Bob Wilson színházának „tündöklésére és bukására”. Ez az irányzat fontos, már-már történelmi szerepet játszhatott már csak azért is, mert jótékonyan oldotta a nyugat-európai minták körül kialakított fontoskodást és misztifikációt, és legalábbis figyelmen kívül hagyta a szép-csúnya dichotómiát. Ezen kívül *performance*-nak tekintem a kollázs, a montázs, a pastiche operaszerű megnyilvánulásait is.

- A 80-as évtized mindenestre „sorsfordítónak” tűnik. Legalábbis amennyiben a szembesülés a sikertelenséggel és a mesterség hagyományos etikájának a sérülésével a változásra-változtatásra való elszánt törekvést eredményez:
  - o elhalkul a „retardált” közönséget megbélyegző „szakmai” diszkurzus;
  - o a „posztmodern szituáció” ugyan zöld jelzést kínál a „műfajrombolásnak” is, de egyben utat nyit a tradicionalizmusnak;
  - o a szakmai közgondolkodás meghaladja a „déja vu”, a „déja entendu” mint pejoráció felfogását;
  - o Megtörténhet a zenetörténeti örökségben rejlő lehetőségek számbavétele;
  - o szembe lehet szállni a „virágozzék minden virág” hazug mozgalmával,
  - o de fel lehet lépni a zavaros, misztifikált, álművészeti elitizmussal szemben is.
- A „szcéna” persze telistele van rossz, művészetén kívüli jelenséggel, gyerekes megnyilvánulásokkal, dilettantizmussal, kontraszelekcióval, olykor komikus vagy abszurd fejleményekkel (nemrégiben egy nagy európai operaház vezetése engedélyt kért a szerzőtől, hogy a *Három nővér* szerepeit nőkkel játszassa...)
- Mégis reményt adhat egy kialakulóban lévő „vallási türelem”, mely talán képes lesz az operaművészet jövőjét és éthoszáát a mesterség és a közönség tisztességes szövetségében elképzelni.

Ugyanakkor a fentebb leírt változások még mindig messze nem adhatják ki a műfaji átstrukturálódás összképét. Élnünk kell a gyanúperrel, hogy ilyen összkép nem is létezik. Látjuk, hogy maga a „múzeumi” operajátszás is mennyire diffúz módon zajlik világszerte, és látjuk, hogy ez a diffúzió egyre növekszik, ezért azután lehetetlen korszemletről beszélni. Annyi mindenestre megkockáztatható mintegy száz év tapasztalata nyomán, hogy *opera és atonalitás összeegyeztethetetlen*. Bizonyosnak látszik, hogy a vokalitás objektív

fiziológiai és neurológiai tényein túl egyéb, az antropológiából ismert ösztönök együttes lázadása is szerepet játszik az atonális intonáció nagymérvű elutasításában.

Fentebb szó esett már a vokalitásról, mint a befogadóval való gesztusközösségről, végeredményben a befogadó pusztán *jó közérzetéről* van szó, mely annak köszönhető, hogy saját fürdőszobai produkcióját méri össze Tosca imájával, s megleti a „gesztus közösségét”. A melodika koherenciája, a teljes zárlatok „zsigeri” érkezése, a periodicitás áttekinthetősége, az „emelt lelkiület” elköteleződést szül, mert a tonális-modális univerzum *differenciáltabb* hangképet, hang-tájképet sugall, mint a fizikai-akusztikai értelemben egyébként sokkal differenciáltabb struktúrákat eredményező atonalitás, s ez utóbbival szemben „élvezeti” értéke is összehasonlíthatatlanul nagyobb. Egy atonális struktúra hangzó képe tartalmazhat akár megrendítő, felemelő, netán humoros mozzanatokot, mégis, egészében csaknem minden esetben hiányérzetet szül: az élvezeti érték, a közérzeti „együttható” hiánya vezet az elutasításhoz.

Nyilvánvaló, hogy amikor az opera nyelvéről mint zenei (és társadalmi) jelenségről gondolkodunk, a műfaj beszélhető – sőt beszélgető... – nyelvét keressük. Azt a nyelvet, mely nagy súllyal jelenik meg a „múzeumi” opera világának *kiegészítésére*, és nem *ellentételezéseként*. Ezt a lehetőséget pedig csak a „gesztusközösség” és a közérzeti elem felértékelése útján lehet megközelíteni. Tartós esélyt erre a felértékelődésre pedig továbbra is elsősorban a tonalitás, a kiegyensúlyozott melodika, a teljes zárlatok rendszere, a periodicitás arányossága, a metrikai és ritmikai koherencia kínál.

### III. fejezet

#### A „fikcióképzés” vonzereje

Fontos leszögeznünk, hogy értekezésünknek nem célja műelemzést készíteni a *Spiritisti* című operáról, vizsgálatunk azokra az alkotói gondolatokra és döntési mechanizmusokra irányul, melyek a konkrét szerzőn és művén túl az ezredforduló korának jellegzetes művészeti jelenségeit, közkeletű szóval: a *korszellemet* érintik.

A *Spiritiszták* című opera keletkezésének története tipikus és atipikus szerzői magatartásformák, aspirációk és irányultságok sajátos együttállása, mely önmagán túlmutatva az ezredforduló szerzői-lélektani ‘viszontagságait’ látványosan jeleníti meg. Jelen esetben a komponálás folyamata már önmagában is szokatlan: a ténylegesen 5-6 hónapnyi effektív kompozíciós munka egy 18 éves időtávon helyezkedik el; az alapos elemzés már-már szórakoztató módon hozza felszínre egyrészt a szerző alkotói – előadói – szakmai-közéleti pályájának tükrét, másrészt azt a hatásmechanizmust, mely az első fejezetben taglaltaknak megfelelően folyamatos változásban befolyásolta a zenei és dramaturgiai eszközök alakulását és használatát. Itt nem csak implicit, köztes kompozíciós eljárásokról van szó, hanem nagyonis látható-hallható, a partitúra minden szintjén mutatkozó „változékonyságról”, a formai viszonyok elmozdulásairól, a formarend instabilitásáról, egy tudatosan vállalt formai inkoherenciáról, melynek nyomán egymás mellé rendeződnek nagyon különböző „sűrűségű” struktúrák, mégpedig a nagyforma és a kisforma szintjén egyaránt.

Az *instabilitás* oka persze nyilvánvaló: ezredfordulós pszichózis; dacos válaszok agresszív és egyben indolens készletésekre... Ám a szerző – éppen az ezredforduló ’alkalmából’ – „bátorságot fogadott”, amikor elhatározta, hogy figyelmen kívül hagyja a – főntebb már elemzett, szofisztikált és őszintétlennek megtapasztalt – esztétikai és művészet-etikai elvárásrendszert, és a posztmodern ’megengedés’ szellemében szélesre tárja a „*műfajbarát*” kompozíciós eljárások lehetőségét. Az építmény szélső értékeit a már-már primitív egytagú kíséretes dalformától az ’ínyenc módon’ átkomponált, kontrapunktikus, a repríz-elvet

folyton *változó* arányokban érvényre juttató struktúrákig távolítja, mintegy szembeszegülve az „egylényegűség parancsával”, a nyelvi-formai kohézió primátusával. A nagy esély maga a műfaj, amennyiben egyszerre foglalja magában a „csillapított újítás” és a hagyományos eszközrendszer alkalmazásának lehetőségeit.

A *Spiritiszták* című opera keletkezéstörténete hat szakaszra osztható:

1995 – a librettó első változatának elkészülte, az első – *Szellemidézés* – jelenet megkomponálása (valamint gyors, koncertszerű bemutatása – Merlin Színház 1996);

2005 – a librettó módosítása, egyes „báli zenék” megkomponálása, szerkezeti döntések, egyes operai toposzok ’rehabilitálása’, például a recitativo-technika beemelése;

2008 – a teljes első felvonás megkomponálása, majd újrakomponálása a librettó újabb módosítását követően, a szerepek erőssorrendjének átszervezése, a recitativo-technika újbóli elvetése, elmozdulás a zárt számok önállósulása felé;

2009 – a librettó teljes átértékelése és átszövegezése, magának a cselekménynek a csaknem teljeskörű megváltoztatása, jellegzetes operai toposzok érdemi beemelése (átkomponált cselekmény-bonyolítás, reflexív zárt számok, a töredékesség mint stílárisköz fölszámolása), a II. felvonás megkomponálása, az „écriture” fölértékelődése (az első jelenet újabb koncertszerű bemutatója – Fészek Művészklub, 2010);

2011 – hangszerelés, az alternáló két zenekar (*árok – színpad*) koncepciója (a *Colombina-ária* bemutatója – Róma, 2011);

2012 – egy súlyos dramaturgiai hiány felismerése, az „orosz jelenet” megkomponálása és beillesztése.

Térjünk át a témaválasztás, a dramatikus alapok kialakulására. Szerző a 80-as, 90-es évtizedben – karmesteri, majd operarendezői működése mellett – döntően a színház (és a film) világában él; kevés kivétellel minden magyar színházban vállalja színpadi zenék komponálását, munkatársa a korszak csaknem valamennyi jelentősebb rendezőjének.

Alkotói tevékenységének döntő hányadát a legszélesebb spektrumon értelmezett alkalmazott zenék alkotják: színpadi kísérőzenék, háttérzenék (backgroundok), „atmoszféra”. Azután: dramaturgiai jelentéssel bíró, funkcionális kisformák, nyitányok, a darab formarészeit elválasztó, egyben a színpadi folyamatokat egységbe kovácsoló zeneművek, a történések ritmikájában is résztvevő, azt alakító zenei intervenciók, a színpadtechnikai cselekmények (átdíszítés, gyorsöltözés stb.) „álcázása” céljából komponált kisformák, töredékek, melyek valamelyest az alkalmazott zeneszerző alkotó szabadságának, stiláris ambícióinak is terepe. És végül természetesen színházi dalok, táncbetétek, további „zárt számok”. Vessük itt közbe, hogy szerző éppen alkalmazott zenei munkásságának profizmusa, a „métier becsülete” nevében lázadozik „saját”, a mainstreamnek mindenben megfelelő stílusa ellen már a 80-as évek közepén. S mint arról az első fejezetben említést tettünk, ebben az időszakban a színpad (és a templom) kínálja leginkább a szabadulást a neoavantgarde zeneszerző-közösség stiláris közmegegyezésének szorításából.

Szerző tehát hosszú éveken keresztül átlagban 15-20 színműhöz komponál zenét évente. (Ezért is különös, hogy olyan drámát választ operája kiindulópontjaként, melyhez éppen, hogy nem komponált korábban. Olvasmányélmény, melyet színházi kollégák is méltatnak.)

Alexandr Blok *Komédiásdi (Balagancsik)* című színművének kiválasztása gyerekesen tudattalan, primér gesztus volt. Ösztönös, némiképp „sznob” döntés. A zeneszerző akkor még mit sem tudott arról a művészeti „társégről”, arról az eszmetörténeti szcénáról, melynek Blok egyik főszereplője volt; és nem volt fogalma arról a rendkívüli spirituális kapcsolatról sem, mely Blokot kora zeneművészetéhez, például a wagneri örökséghez fűzte.

Pardi Anna érzékeny hommage-költeményében így ír Blokról: „A költészet túlmunka, túlivás, túlgondolás nála, idegteoretikus, fantasztá csapongás. Szép este rongy szorításokban, elvont lelki frász, ráadásul tizenhét is

jön, a nagy forradalom, értelmiségnek roppant kihívás. [...] Blok nem tűrte, hogy a tündöklő szárnyas gondolat megfeneklett légyen, hát némán írta tovább: *azért nem törték meg Wagnert, mert magában hordozta az alkotói ellentmondások megmentő mérgeét [...]*”<sup>27</sup> Aki a rendszerváltozás körüli éveket, azok politikán, közéleten túlmutató szellemi tartalmát megélte, jól érzékelheti, hogy a fenti szöveg minden olyan kulcsfogalmat magában foglal, mely az adott történelmi időben, a megszenvedett függetlenség erőterében ’vonzó’ lehet az alkotóművész számára: „túlmunka, túlivás, túlgondolás, elvont lelki frász, az alkotói ellentmondások megmentő mérge...”

A választás pillanatában persze a zeneszerző még pusztán az elsődleges benyomásra, pragmatikus megfontolásokra hagyatkozik. Az azonban már ebben a primér recepcióban is erőteljes hatást tesz a zeneszerzőre, hogy Blok „intonációjá” erős zenei készleteket tartalmaz: előbben is a kultúrtörténeti konnotáció révén (puskini közeg, Dosztojevszkij-minták a szereplők jellemzésében, *commedia dell'arte*, extrém stilizáció stb.), másrésről nagy poétikai formagazdagság, a költői ritmika érezhetően zenei fogantatása, a drámai-költői nyelv akusztikus dimenziója. Selmeczi János Turgenyev elbeszélő művészetével összefüggésben arról ír, hogy „a jelenvaló élet hangzó modalitásának fölismerése (meghallása) [...] beindítja a fikcióképzést”. „A meghallott hang jellege, magassága, lejtése, emocionális töltete, és mindezek alapján az elsajátított hang verbális átírása” egy ún. metanarratívához vezet, ami föltétele a szerzői nyelv megszületésének. Nos, Blok látványosan átörökíti ezt a mechanizmust, arról nem is szólva, hogy művészetében valóban meghatározó a „TOCKA, azaz a szorongó vágy, akarás, sóvárgás”, amint arról az idézett tanulmányban olvashatunk, csakúgy, mint a „bahtyini intonációs metafora elméletéről”, mely a lirizáló prózában – jelen esetben a drámai (sic!) szövegben – mutatja ki az *intonáció* – metaforaképzés – *fikcióteremtés* hármasszög összefüggését. [Szerzőnek alkalma volt megtapasztalni ezt a jelenséget, mikor a 80-as évek elején, a párizsi CERIS – *Centre de recherches et coordination image et son* támogatásával filmet készített saját zeneművének verbális-

---

<sup>27</sup> PARDI Anna: *Ellentmondások megmentő mérge*. Tekintet, 2005/I.

dramatikus „megfeleltetése” (verbális átírás) alapján. (*A magány rejtett küszöbe*, 1981, írta és rendezte S. Gy.)]

A fentiek mindenképpen magyarázzák a szerző azon döntését, hogy művét olasz nyelven írja meg. Az akusztikai elem jelentősége a „fikcióképzésben” nyilvánvalóan transzponálódik a vokalitás, a melodikus szerkesztés minden szintjére, és ha ehhez hozzávesszük szerző eltökélt szándékát a hagyományos operai toposzok (melyeknek *anyanyelve* az olasz) rehabilitációjára, akkor jól érthető az olasz nyelvi dimenzióban mint kihívásban rejlő vonzerő.

A témaválasztás „aktusában” azonban a fentieknél is nagyobb súllyal esik latba két másik szempont: az egyik a cselekmény mágikus, titokzatos, verbalizálhatatlan vonása, a szellemvilág és a valóság összefüggéseinek sugallata, a spiritisza szeánsz mint színpadi jelenet vonzereje, a farsang, a karnevál, a komédia lélektana, melynek zenei leképezését, közvetlen és közvetett zenei megjelenítését a szerző – már színpadi és filmes munkásságából adódóan is – biztonsággal uralja. Ez a rétege Blok művének esélyt kínál a karneváli hagyomány zenei motívumkincsének új értelmezésére, az „alakoskodás” motivikájának, a mimikri gondolkörének zenei megfogalmazására, a zene teátrális létjogának hangsúlyozására.

A másik döntő szempont az Európa-eszmény sajátos artikulációjának esélye, a cselekményben foglalt szláv és mediterrán vérmérséklet különbségeinek pregnáns megjelenítése, a különbségek drámai szerepének hangsúlyozása. A drámai folyamatok irracionális vonulatának háttérében ez az immanencia munkál, ennek történeti-lélektani gazdagságát „hivatott” a szerző művében átmenteni egy mesterségesen egységesítő (globalizáló) korban, mely minden karakterológiai megközelítést gyanúsnak bélyegez, és kizárólag negatív kontextusban tud elképzelni.

A tematikával való foglalatosságnak már az első időszakában szerző úgy határoz, hogy elkerüli a szereplők, a szituációk, az érzelmi viszonyok zenei jellemzésének kézenfekvő, „zsánerszerű” módozatait. Ezért a vázlatokat, az első gyakorlati megközelítést az erősen ’túlírt’ faktúra jellemzi. A későbbi években aztán tisztul a szerzői szándékok összképe, a hagyományos operai toposzokban rejlő tartalékok, illetve a szerző ebben a korszakban komponált dalainak



jellegetességei – hangsúlyos dikció, beszédszerűség, szélsőséges dinamika – lehetővé teszik a túlzottan is „analitikus”, önreflexív munkamódszer leváltását, a nagyforma felé való elmozdulást, az egyes formarészek hierarchiájának kialakítását.

Az eredeti librettó tehát 2009-ben „áldozatul esik” a szerzői szemléletváltás radikalizálódásának, a szereplők elhagyják a Blok által kijelölt utat – maguk is „radikalizálódnak”, amennyiben leszámolnak az eredeti színműben meghatározó passzív lelki rezisztenciával, a provokatív mediterrán készletések „cselekvő” szerepekké alakítják Blok elmosódott, sodródó figuráit. Az egyetlen női szerep hatalmassá duzzad (*Donna Giovanna*), a komédiások az első felvonás történéseiben erős karakterjegyekkel gazdagodnak.

Szerző cseppet sem szemérmes az operatörténeti allúziók megválasztásában. Már csak azért sem, mert célkitűzése kettős: érvényesíteni az *archetipikus* figurák teremtette „aha-effektust”, másrésztől viszont új zenei idiómákat állítani az archetipikus figurák teremtette kortárs, éppen hogy *nem tipikus* szituációk szolgálatába. És éppen ezen a ponton válik el a *Spiritiszták* attitűdje a zenetörténeti előzményektől. (Emlékeztetünk arra a „revival”-szerű ’burjánzásra’, ami a XX. század első évtizedeit jellemezte például a *commedia dell’arte*-val összefüggésben: Strauss *Ariadne Naxos szigetén*, Prokofjev *A három narancs szerelmese*, Stravinsky *Pulcinella* stb.) Nem kétséges, szerző több helyütt is tanujelét adja a „stílbravúr” iránti készletésének, olykor áldozatul is esik a csábításnak, de mint arról például a *Prima danza* (249)<sup>28</sup> nyitó valcere, vagy a *Harmadik jelenet Danza nuova* című darabja tanúskodik (559), a teatralitás némely alapvető mechanizmusa (ki beszél? ki énekel? ki táncol? mikor, hogyan, miért?) végül visszarettenti a mégoly bravúros stílusgyakorlattól is.

A figurát és a figurák viszonyait „nem elveszíteni”: ez a vezérelv. A figura ’megtartásában’ azonban ott leselkedik a szűkreszabott karakterizálás, a karakterjegyek rögzült zenei motivikájának a „fáradékonyága”. Az anyagfáradás egyébként is ott kísért a relatíve zárt idejű, egyhelyszínes történet zenei koncepciójában. Hogyan tegyük lehetővé szereplőnk számára, hogy szerep-

---

<sup>28</sup> A zárójelben feltüntetett számok a továbbiakban az opera zongoratkivonatának lapszámaira utalnak.

intonációja független, színes, bonyolult, bizonyos értelemben „többstílusú” legyen, ám egyidejűleg fölismerhető, identifikáló arculatot is hordozzon? Ez a kihívás bizonyos mértékig relativizálja a „vezérelvet”, cserébe viszont jól szolgálja a dramatikus célokat. Nincs tehát törekvés arra, hogy a szereplők „saját” nyelven beszéljenek, sőt a történet előrehaladtával eszközökben (zenei-nyelvi eszközökben) egyre bonyolultabbnak, egyre gazdagabbnak tűnnek fel. A nyelvi-stiláris koherencia a jelenetek szintjén válik célkitűzéssé, noha a szerző még ezen a szinten is megenged magának meglepő, „idegen” elemeket, hogy fenntartsa a drámai szituáció nyitottságát, a „még bármi történhet” érzetét (gondoljunk csak Grenvil doktorra...!).

Még az olyan egynemű és egyértelmű jelenetek esetében is, mint a „színtársulat” bevonulása, melyben a rondótéma visszatérését megelőző domináns funkció elhangoltságával tüntet, lehetőség kínálkozik a szituáció többértelműségének érzékeltetésére. A formai elemek szerveződése is az egyértelműségek, a bizonyosságok ellen hat. Vessük össze az egyes jelenetek drámai tartalmát az alkalmazott kisformákkal:

#### I. felvonás

*Prológus* – spiritiszta szeánsz; váltakozó feszültségű várakozás; Pierrot, a vendég, az idegen elem; a jelenés; az illúzió lerombolása; depresszió, „halál-képzet”; a jelenés megszólal.

- *scrittura*: széles melodikájú dialógus; zenekari közjáték; rövid tercett; drámai dialógus, rondó-variáns; közben a Herceg ariettája.

*Első kép* – bál; társalgó orosz arisztokraták; Arlecchino, az érdekes vendég; értekezés az érzelmek és az unalom hatalmáról; egy Dosztojevszkij-figura provokatív feltűnése: Désiré. Colombina és Pierrot mint jegyesek a bálban.

- egy, az egész felvonáson áthúzódó táncszvit első darabja: valcer; drámai dialógus; nagyária rövid, köztes intervenciókkal; kis karakterdarabok ciklusa.

*Második kép* – Désiré kaptos próféciája; Colombina és Pierrot a bálban; Szerelem; Désiré leplezetlen udvarlása; Arlecchino közbelép, cinikus csábítási akció.

- a korábbi *valcer* mint *scrittura*; a táncszvit második és harmadik darabja – *allemand*, *gavotte*; Colombina ariettája; Désiré intervenciója; különböző táncos karakterdarabok mint *scrittura* drámai dialógushoz; Arlecchino nagyáriájának repríze.

*Harmadik kép* – a „cimborák” Pierrot eltávolításán mesterkednek; Arlecchino Colombina mellé szegődik; ivászat, Désiré beavatkozása, baleset; Arlecchino – Colombina szerelmi kettős; Rayok – a mutatványosbódé, majd párválasztó játék – az úri közönség mulat, Désiré szerepel.

- az „orosz” karakter megjelenése: a táncszvit negyedik darabja: további dramatikus kisformák (bordal) és tánckarakterek váltakozása; effekt-zenék; szerelmi kettős; buffo intonáció; *trepak*, *hopak*, *horovod* (népi párválasztó játék); refrénes szerkezet, a kuplék helyén románc-változatok.

*Negyedik kép* – Désiré nyilvános magánya, „mal du siècle”.

- nagyária

*Ötödik kép* – a Herceg érkezése, Colombina bemutatása, quasi „felkínálása”. Arlecchino sajátos lelki válsága, a közönség döbbenete.

- fanfár; robusztus kontrapunktikus kórusjelenet; Désiré-motívum repríze; arietta;

*Hatodik kép* – Colombina és a Herceg; „mágikus” kölcsönös csábítás - nagy szerelmi kettő a „ránkzuhanó” szépségről.

- a táncszvit utolsó darabja – *valse triste*; *intermezzo funebre*; rondó-finálé.

## II. felvonás

*Előjáték és első kép* – a bál folytatása, az úri közönség lelkes társalgása; közben Désiré kiábrándult intervenciója; a várakozás izgalma.

*Második kép* – Jönnék! Öröm és izgalom. A színészek bevonulása. A Herceg késve érkezik, majd üdvözlő beszédet tart. Kezdődjék!

*Harmadik kép – A komédia* – a báli kis színpadon Colombina sóvárogva várja kedvesét, Arlecchinót, aki lopva érkezik. Erotikától fűtött nagy szerelmi kettős. Pierrot, a férj rajtakapja őket. Átkozza vetélytársát majd megöli. Búcsúzik feleségétől, s őt is leszúrja. Függyöny, udvarias, kissé zavart taps.

*Negyedik kép* – a Herceg tétova köszönetnyilvánítása, majd egy happy end lehetőségének fölvetése. Arlecchino tiltakozása, majd a Herceg parancsa: újrajátszás!

*Ötödik kép – Az újrajátszás* – Colombina és Pierrot vívódása, majd bravúrja; férj és feleség „egymásra talál”; Désiré a nézőtérrel lelövi Colombineát. Pánik, a bálterem kiürül.

- kettős játék: nagy teret sugalló szimfonizmus és barokkos ritornell-karakter; arietta;

- nagyszabású refrénes szerkezetű kórus-darab; bemutatkozó tercett, canzonetta-karakter; kórus-darab repríze; fanfár-anyag mint a monológ scritturája.

- nagyária; nagy szerelmi kettős; a férj áriája a duett anyagából; reduktív coda.

- tömbös, homofón anyag; gesztikus dallamvezetés, átkomponált dialógus;

- töredékek, kezdemények, majd nagy háromtagú forma; új ritmikai kontextus; scrittura; a zenei anyag arculatának szélsőséges változásai, előzmények nélkül; effekt-zene mint coda.

*Hatodik kép* – Csak a Herceg és Désiré marad a halott Colombina mellett; búcsú; a háttérben a spiritiszták vonulása – a jelenés: képzet? valóság?

- nagy kéttagú dalforma – *canzona* – románc; az első jelenet tercettjének földézése; *coda*.

## IV. FEJEZET

### Közhely és ellentettje

#### A „stílbravúr” vonzereje

##### A Vasziljev-kaland

Szerző cseppet sem ódzkodik attól, hogy maga megjelölje azokat a zenetörténeti mintákat, melyek akaratlanul is befolyásolják, némelykor pedig nagyon is föl vállalja azokat az *écriture*-ben. Az intellektuális kalandvággy gyakran ébreszt gyerekes ambíciókat: mellérendelhető-e egy-egy dallam-struktúra, egy-egy vokális vagy harmonizálási megoldás a nagy analógiákhoz? Működőképes-e Puccini vagy Sosztakovics egy-egy stiláris toposzának „földi mása”, egyszerű technikai leképeződése egy talán közeli, de mégiscsak *más* stiláris kontextusban? Lehet-e pragmatikusan, jellegzetes zárlatokkal, átkötő motívumok használatával élni (például: kürt, „átmenekítő” tartott hang, nyugtató gesztus, vagy *scorrevole* magas vonóállás, vagy ritmikai „motor” beépítése a vonóskar és a mély fafűvők váltakoztatásával, kürt-klarinet állások átjárhatósága, további típusos vokális-hangszeres kombinációk stb.)

Mínthogy a szerzőt erős ambíció fűti a zsáner elkerülését illetően, rendre elveti az elsődleges, kézenfekvő megoldásokat a szerepek és a szereplők közötti viszony építésében. Nincsen jellemző „saját motívuma”, „saját kísérő hangszere” a dráma szereplőinek, a szerző a jellemábrázolás más szintjeit keresi. Oroszos vagy olaszos „stíl” is csupán a kisforma és a drámai szerkezetben *funkcionális* műfajok szintjén jelentkezik. Mellesleg a táncdarabok egyébként is végtelen lehetőségeket kínálnak.

Érdemes megfigyelni, hogy az opera cselekményének korában az európai zene milyen erőteljesen egységesül a későromantikus dallami-harmóniai idiómák mentén, a bármely etnikumhoz köthető karakterjegyek mindig *belül* maradnak a stiláris zenei narratíván; Brahms magyar, Dvorák amerikai, Rimszkij vagy Puccini keleties hangvétele minden esetben a nagyromantikus alap-intonáció pusztá *kiegészítése*, „couleur locale” az

intonáció<sup>29</sup> egészét meghatározó „couleur européenne, occidentale” dimenzióján túl. Bármennyire is különös állításnak tűnik, de az orosz *románc* alapvetően nyugati faktúrájú, nyugati kompozíciós logikával komponált műfaj, melybe a szerző kvázi „beengedi” az orosz népi karaktert, a „couleur locale” funkcióját betöltendő.

A szerzőnek alkalma nyílt három különböző drámához is színházi zenedarabokat komponálni Anatolij Vasziljev, világhírű orosz rendező produkciói számára; a Vasziljevvel való együttműködésben akaratlanul is a karakterek elmélyítése, a zsánerrel szemben a gondolati mező, a mélyebb lelki-szellemi tartalmak keresése felől kellett gondolkodnia, azt a zenei eszközrendszert keresni, amely komplexebb a pusztán motivikus-folklorisztikus gesztusnál; bekapcsolni a szereplők, a szituációk jellemzésébe a szélesen értelmezett szellemi-kulturális teret; célszerűnek lenni, de valamiféle teljességre törekedni a lehetséges asszociációk – operatörténeti allúziók – bevonásával.

A Vasziljevhez kapcsolódó munka révén vált világossá, hogy az orosz *románc* világa egyik részről a nagy klasszikus és romantikus orosz költészetre, másrészről azonban a Nyugat-Európában kialakult nagy dalkultúrákra, a *canzona*, a *lied*, a *chanson* kultúrájára épül, s mint ilyen, széles spektrumát villantja fel a távoli, vagy távolinak tűnő hatásoknak: francia olvasottság, olasz és spanyol minták, karakterek, „atmoszféra” (sic), olykor keleties intonáció; a hagyományos szláv elvagyódás lenyomatai. A *románc* műfaja világítja meg a leglátványosabban azt a szoros kötődést, amit a XVIII-XIX. század orosz szelleme a mediterrán karakterrel kialakított, mint a magáéval ellentétes vérmérséklettel és spirituális térséggel. Gondoljunk csak Puskin *Kővendégére*, s belőle Dargomizsszkij operájára. Gondoljunk végig a meghökkentő folyamatokat: a spanyol Arché-t, az olasz Da Ponté-t, az olasz vígoperai tradíciót, aztán az osztrák Mozartot, Puskind, a nagy orosz mediterráneumosztalgát, a romantikus operamintákat, Dargomizsszkijt! Szédülünk a spirituális tér volumenétől.

---

<sup>29</sup> Fontos leszögezni, hogy jelen értekezés az intonáció fogalmát eredeti, teljes jelentéstartalma értelmében használja. Az intonáció tehát magát a *hang-adást*, a hangzó zenei jelenség emisszióját, a megszólalás mikéntjét és a megszólalás módozatait is jelenti.

De ha csak hátralépünk, újra a románchoz, ahol is a népies (orosz népi) motivika jól megfér a *canzonetta*-szerű formákkal, vagy a *lied* elbeszélő habitusával, s a különböző tánckarakterek „vallomásos”, *rubato* jellegű drámai melodikára válhatnak, dinamikusan működnek az európai dalkultúrák egyetemes mechanizmusai, refrénes, *rondo-rondino* szerkezeteket, *da capo* áriákat látunk. Hiszen ezek már a reneszánszban kodifikálódtak és átemelték az íratlan, anonim etno-melodika jellemzőit a nagy összeurópai zenei narratívába.

Kimondható, hogy mindhárom Vasziljev-kaland erős impulzusokkal járult hozzá a *Spiritiszták* kompozíciós folyamatához. Tudatosan ennyire szerteágazó jelentésre törekedni, csaknem folyamatosan arra készíteni a hallgatót, hogy a közvetlenül megszólaló zenei struktúrák *mögöttesét* fürkészsze: ez valóban keltheti egyfajta szintézisre törekvés illúzióját, hiszen a hangzó végeredmény igen sűrű textúrát eredményez.

Összefügghet ez avval is, hogy ebben a komplexitásban a drámai helyzetek plasztikája érdekében törvényszerű a karakterisztikus „közhelyek” megjelenése (olasz *canzonetta*, *hopak*, lengyeles Chopin-intonáció, buffózenék, orosz románc stb.), ezeket kell a szerzőnek „belelátni” a partitúrába, azaz „belehallani” abba a zenei folyamatba, amelyet a drámai kibontakozás szolgálatába állított, amely a zenei diszkurzus nyelve, maga a „történes”.

Az itt közhelynek nevezett zenei anyagok szerves beépítését két kompozíciós eljárás szolgálhatja: az egyik az „elhangolás”, amit könnyű volna egyszerűen zenei idézőjelnek tekinteni, de ennél lényegesen többről van szó. Strukturális szempontból az *elhangolás* az intonációs rendszerhez való *közelítés* eszköze, vagyis a közhely kiegészül a „zenei történes”, a „törzsanyag” bizonyos jellegzetességeivel a ritmika, a formaszervezet vagy a hangszerelés terén. Például az orosz nyelvű jelenet refrénes szerkezetű *hopak*jába beépül – mint *kuplé* – Désiré drámai víziója (az egyetlen eredeti szó szerinti Blok-szöveg), és a refrén is, mely látszólag típusos *hopak*-refrén, egy csaknem észrevétlen egészhangú (*elhangolt*) dallamfordulat révén *átstilizálódik*.

A másik eljárás, mellyel a közhelyet a dráma szolgálatába állíthatjuk, és a zenei történes részévé tehetjük: az „emlékeztetés”, mégpedig közhelytöredékek beépítése révén. Arlecchino első áriájának „csattanója” a jellegzetes „pucciniánus” késleltetett zárlati domináns, mely egy Puccinitól nagyon is



távoleső arculatú áriát „koronáz meg”, emlékeztetve a hallgatót Arlecchino színpadias jellemvonásaira és a helyzet „opera-szerű” jellegére, hiszen *az operai tradíció bizonyos elemei önmagukban is képesek színi motívumként funkcionálni.*

Szólni kell a „közhely” ellentettjéről, arról a kompozíciós gesztusról, melyet a szerző – némi malíciával – *indokolhatatlan fordulatoknak* nevez. A kérdésre, hogy miként vegyülnek ezek a zenei folyamatba: nincs valódi válasz, noha drámai premisszájuk létezik, hiszen a librettó maga is számos megválaszolhatatlan kérdést vet föl. Logikai módszerrel a szereplők számos megnyilvánulása tökéletesen indokolhatatlan. A szereplők egymás közötti viszonya, sejtelmes előéletük, viselkedésük a jelenben, reakcióik a játékból, a „lelki homályból” érkező impulzusokra mind-mind indokolhatatlan. Valószínűleg nem is szükséges indokolni, hiszen az alapszituáció önmagában is csaknem képtelen és önkényes. Ez a furcsa, szelíd „önkény” lehet a kibontakozás motorja a zenedráma szintjén, s ez a szelíd önkény az operaműfaj talán legvonzóbb sajátosságja.

## V. FEJEZET

### A „kockázat” vonzereje

A szerző tehát minden mesterségbeli tapasztalatát a drámai-eszmei cél szolgálatába állítja. Ez pedig nem más, mint véresen komoly játék: a valóság, az álom, és a színlelés sajátos, hármas egységének megteremtése. Úgy elmesélni, elzenélni a történetet, hogy a néző-hallgatót „jóleső”, játékos bizonytalanság kerítse hatalmába: hol a valóságot látja, hol álmodik, vagy épp a bolondját járatják vele. A történet maga is azt sugallja, szereplői hol a valóságot élik magas hőfokon vagy deprimáltan, hol maguk is álmodnak-álmodoznak-vizionálnak, hol pedig színlelnek tehetségesen, lehengetően, cinikusan. S emellett, vagy inkább e fölött az alapkérdés permanenciáját sugallni: mi történik velünk?

Ez az a kérdéskör, amely leginkább fölveti a szerzői döntési mechanizmusok természetét. A három „szint” zenei megjelenítése semmiképp sem lehet illusztratív: lebegő álom-zenéket komponálni? Száraznak, tárgyyszerűnek (disszonánsnak? homofónnak?) mutatkozni a valóság kéviselésében? Effektusokkal operálni a színlelés jellemzésére? Természetesen ez nem járható út.

A zenei konstrukció egységén belül, tisztán zenedrámái eszközökkel, az átkomponált, a szöveggel szoros egységben működő kompozíción belül kell tudni megvalósítani a drámai folyamat három szintjét, előtérbe helyezve a poétikus-lélektani motívumoktól megtisztított cselekménysort.

A mindenkori szerző habitusa igen sajátos, ha a lehetséges kompozíciós megoldásokat mérlegeli. Jelen esetben a használható mérlegnek nyolc-tíz serpenyőt kellene balanszíroznia, ha a választott szerzői szempontrendszer egyensúlyát szemléltetni akarnánk. Mindenekelőtt alapdöntések születnek. Az egyik ilyen a *Spiritiszták* esetében a zenei nyelvi és stílári alapvetés kérdése: tág teret engedni a kifejezés szélső értékei számára is, de zenei nyelv és stílus nem veszítheti el a kapcsolatot a beszélt zenei köznyelvvvel és az ismert-felismerhető operai stílusokkal. Hasonló súlyú szerzői döntés, hogy a mű a már létező operajátszási keretek közt megvalósítható, mind

a helyszínt, annak architektúráját, mind az előadói apparátust, és a műszaki adottságokat illetően.

A döntések következő csoportja is hosszas mérlegelés következménye: előbb a nyelv kérdése, melyről fentebb már szóltunk, majd az apparátus színpadi funkcióival összefüggő döntések. A két zenekar színpadi fogantatású, Bloktól, majd a librettóból levezethető ötlete, mely azonnal új dimenziót is bekapcsol: a *concertante* szerkezeti, formai, hangszerelési lehetőségeit, melyek megsokszorozzák az izgalmasan tagolt hangzó tér kialakításának módozatait, sőt ezen is túl már-már filmszerű, kameramozgással leírható tér-kialakítást tesz lehetővé. Hozzáadhatjuk mindehhez, hogy mindkét zenekar önmagában is él a *koncertálás* lehetőségével – kisebb-nagyobb hangszercsoportok, szólisták felelgetése, dialógusa érzékletes kontúrokkal gazdagíthatja a szereplők, a kórus, általában a színpadi cselekvés megnyilatkozásait.

Egyre kifinomultabb és egyre kockázatosabb szerzői döntések következnek. Például a szerepek hangfajonkénti elosztása:

- A különleges történet: *Donna Giovanna!* az egyetlen női szerep. A Carmen-vonások, az erotikus kisugárzás motivikája mezzoszopránért kiált, de aztán mégis: szoprán. *All round*-énekesnő jöhet szóba, aki lírai hangütéssel lép a cselekménybe, noha már itt is gazdag vokalitásra van szükség („Lauretta”), aztán karakteresebbé válik, volumenében is növekszik a hang (értelemszerűen „Nedda”), s végül drámai erejű küzdelem főszereplője (nincs rá operatörténeti példánk).
- A herceg: monumentális, nem túl mély basszus, szláv történelmi férfitípus, lelki „függő”.
- Désiré, dosztojevszkiji figura, bassz-bariton, egy nem ennyire „elkötelezett” operában karizmatikus prózai színész énekelné-játszaná.
- Arlecchino, rugalmas, nem túl magasra komponált bariton, nagy színészi feladat, megterhelő nagy vokális teljesítmény.
- Pierrot, a tenorista, hangfaja, alkata és szerepköre szerint is.
- Dimitrij és Alekszij: párszerep – ők is basszbariton hangfajú párbeszédet folytatnak, a szerepek csak látszólag kisebbek, zenei, formai és kompozíciós jelentőségük, egyensúlyteremtő funkciójuk az előadás színvonalának elengedhetetlen feltétele.

Lám, ez a hangfaji konstrukció is indokolhatja, hogy Colombina szoprán legyen, hiszen a mély férfihangok túlsúlya így valamelyest kiegyensúlyozódik. A hangfajok együttesének ez a szerkezete a hangszerelés számára is fontos támpontokat nyújt, melyek figyelembevételével akaratlanul is új stílusjegyet kölcsönzünk a műnek.

A kórus szerepköréről kell még föltétlenül szólni. A műfaji hagyományban ritkán találunk példát arra, hogy a kórus tömbszerű, egységes részvételét a zenei folyamatban – a zenekari concertante-szerkezet színpadi „visszfényeként” – egyéni megszólalások tucatjai váltsák, kettős szerepkört kölcsönözve ezzel az énekkarnak. A báli közönség tagjainak szólisztikus megnyilvánulásai a tutti-jelenetek fontos alkotóeleme. Személyes hang: „figura” keletkezik, anélkül, hogy a drámai cselekmény valóban aktív részesévé válna. A hagyományos opera-szerkezetben ezek a figurák nevesített szerepekként tűnnek föl („Egy úr”, „Apród” vagy „Egy úrihölgy” stb.), itt azonban komplexebb zenei-drámai jelenségről van szó, mely az érintett jelenetekben belül kis mikrojelenetekhez vezet, amelyek olykor – a szereplőkkel folytatott párbeszéd révén – magát a cselekményt, illetve a szereplők jellemrajzát is gazdagítják.

Kirajzolódni látszik tehát az az előadói apparátus, mely már összetételében is „magával hoz” egy dramatikus viszonyrendszert, és amely a hangzó színpadi tér szerveződését is természetessé, keresetlenné teheti. Ez a szerkezet esélyt kínál a szimultán zajló események erősorrendjének érzékeltetésére, megsokszorozza az intonáció zenei kereteit – gondoljunk csak egy ilyen, vagy ehhez hasonló intonációs eseménysorra:

- táncjáték a színpadon játszó báli zenekarral,
- közben kis szóló-replikák a kórus tagjaival,
- ebből intim duett, vonósnégyes kísérettel, majd
- drámai nagyjelenet, kórustuttival, nagyzenekarral
- és vissza, buffó tánc rézfúvós-ütős hangszerelésben...

Látható tehát, hogy minél tudatosabb, sokrétűbb a kompozíciós terv, annál több esély keletkezik, hogy a „talált tárgyak”, a közvetett módon kínálkozó „véletlenek” és a folyton változó „napi” élmények ne akadályozzák a

kompozíciós munkát, de kötőanyagává, jótékony szervezőerejévé váljanak zene és színjáték egységének.

Érjenek itt véget a szerzői kommentárok. Vegyük észre: minél ügyesebb a szerző műve ismertetésében és kommentálásában, annál nagyobb a „gyanú árnyéka”, ami viszont magára a műre vetül.

### **Zárszó**

A fenti értekezés állításainak, tényeinek, kommentárjainak summája világos: a szerző szokatlanul széleskörű – alkotói, előadói – tapasztalata ellenére sem képes „belelátni magát” mégcsak a születése óta lezajlott, félévszázados zenetörténeti folyamatba se. Nem csoda. Az eltelt fél évszázad, számára, és tisztességben, szakmai alázatban és szakmai etikában jeleskedő pályatársai számára is a kételyek kora volt.

Annyit talán biztosra vehetünk, hogy korunkból, a korszellemből, vagy a minket körülvevő zenei univerzumból stiláris evidenciákat levezetni nem lehet. Hát ne próbálkozzunk vele!

A korszak művészi, erkölcsi tanulságai viszont érdekesítőek. Hát vonjuk le azokat!

## BIBLIOGRÁFIA

- ADORNO, Theodor: *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója* (Ford. Zoltai Dénes). In: ADORNO, Theodor: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 1998. 280-305.
- ADORNO, Theodor: *A zenével kapcsolatos magatartás típusai* (Ford. Tandori Dezső). In: ADORNO, Theodor: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 1998. 306-322.
- BAGNOLI, Raffaele: *Il carnevale ambrosiano*. Milano, Libreria Meravigli Editrice, 1983.
- BING, Rudolf: *5000 este a Metropolitanben*. Budapest, Zeneműkiadó, 1972.
- BOULEZ, Pierre: *Relevés d'apprenti*. Paris, Gallimard, 1962.
- BRODSKAJA, Natalia: *Szimbolizmus*. Budapest, Ventus Libro Kiadó, 2008.
- GARFIELD, Laeh Maggie: *A hangterápia alapjai*. Budapest, Édesvíz Kiadó, 2001.
- GÁSPÁR Margit: *A műzsák neveletlen gyermeke*. Budapest, Zeneműkiadó, 1963.
- HEGYI Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde*. Budapest, Magvető, 1986.
- HEISENBERG, Werner: *A rész és az egész*. Budapest, Gondolat, 1983.
- HOFFMANN, E. T. A: *Murr kandúr életszemlélete*. Pallas, 2000.
- JAGAMAS János: *A népzene mikrokozmoszában*. Bukarest, Kriterion, 1984.
- LIGETI György: *Gondolatok a zenés színházról*. In: KERÉKFY Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi, 2010.
- MICHEL, Paul: *Zenei képesség, zenei készség*. Budapest, Zeneműkiadó, 1964.
- NAGY István: *Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete*. In: *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 26. évf. 3-4. sz./1980. Budapest, 1980. 211-226.
- NÉMETH Amadé: *Operaritkaságok*. Budapest, Zeneműkiadó, 1980.
- PARDI Anna: *Ellentmondások megmentő mérge*. Tekintet, 2005/I.

- PERNYE András: *A drámai idő*. In: SZABOLCSI Bence, BARTHA Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok IX. Az opera történetéből*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.
- ROELCKE, Eckhard: *Találkozások Ligeti Györggyel*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.
- SELMECZI György: *Evadarea/The Escape*. In: *Revista de Musicologie 2012*. Cluj/Kolozsvár, 2012.
- SELMECZI János: *A fantasztikum és a fikció narratív modalitása Turgenyev kisprózájában*. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Regények, médiumok, kultúrák*. Budapest, Argumentum, 2010. 116-140.
- SELMECZI János: *A titok-próza Turgenyev elbeszélő művészetében. Doktori disszertáció*. Budapest, ELTE-BTK, 2012.
- SMITH, John Maynard: *Kulcskérdések a biológiában*. Budapest, Gondolat, 1990.
- SZABOLCSI Bence-TÓTH Aladár: *Zenei lexikon*. Budapest, Zeneműkiadó, 1965.
- SZENTKUTHY Miklós: *Ágoston olvasása közben*. Budapest, Jelenkor, 1993.
- TALLIÁN Tibor: *Sztravinszkij: Az aranyifjú útja*. In: VÁRNAI Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája*. Budapest, Gondolat, 1979.
- THIBAUDET, Albert: *A regényolvasó*. In: GYERGYAI Albert (szerk.): *Ima az Akropoliszon (A francia esszé klasszikusai)*. Budapest, Európa, 1977. 525-550.
- UJFALUSSY József: *A valóság zenei képe*. Budapest, Zeneműkiadó, 1962.
- VARGA Bálint András: *Zenészekkel zenéről*. Budapest, MRT Minerva, 1972.
- VÁRNAI Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája*. Budapest, Gondolat, 1979.