

J e g y z ő k ö n y v

a szórakoztató zenei szakosztály 1952. május 22-én
tartott üléséről.

Tárgy: Zene az operettben. Várady László bevezető előadásával.

Jelen vannak: Abonyi Tivadár, Bágya András, Behár György, Breitner János, Bródy Tamás, Buday Dénes, Csobádi Péterné, Garai György, Gyulai Gál Ferenc, Hajdu Julia, Vincze Ernő, Kalmár Ferenc, Helen Hugó, Kemény Egon, Konjádi Károly, Lesznai Lajos, Máday István, Maletín Melitta, Majláth Julia, Maróthy János, László Erigyes, László Zsigmond, Olgyai Oszkár, Ránki György, Somló Józsa, Szávai Mándorné, Szemeré János, Szücs János, Tardos Béla, Tamássy Zdenko, Vasvári Tibor és Aranyossi Tiborné jegyzőkönyvvezető.

Tardos Béla üdvözli a megjelenteket és felkéri Váradi Lászlót előadásának megtartására.

Váradi László: Zene az operettben. A problémák, amelyek ma körül a kérdés körül tornyosulnak, oly sokrétűek és tisztázatlanok, hogy egy aránylag szűk keretbe méretezett előadás nem terjedhet ki többre, mint felveti és körülhatárolja a kérdéses csoport köré tartozó részletproblémákat. Az egyes problémák körül remélhetően kifejlődő viták lesznek majd hivatottak magukat a részletkérdéseket bővebben kitérgyalni és ha lehet kitisztázni.

A kérdést fel kell vetni: mi legyen a zene szerepe mai operettjeinkben? Ez a kérdés szorosan kapcsolódik az új operett mondanivalójának alapkérdéséhez, valamint a műfaj mai szerepének és értelmezésének problémájához.

Az elmúlt hetekben zajlott le a Szovjetunióban az új operett műfaji vitája a legszélesebb nyilvánosság bevonásával. Ennek anyagából helyenként idézni fogok, utalva egyes, kitisztázott elvi kérdésekre. Mindenekelőtt az tisztázódott egyértelműen és világosan a szovjet vitában, hogy az új operett elsőrendű fontosságú műfaj. A Szovjetunióban csakugy, mint nálunk a legnagyobb tömegeket mozgatja mag az operett és ez kötelezővé teszi a műfaj magas művészi színvonalának biztosítását. Mi is, mint a Szovjetunióban legkiválóbb íróinkat, zeneszerzőinket, művészeinket kell, hogy mozgósítsuk a műfaj számára.

A művészi igényesség első követelménye tisztázni a legfontosabb elvi-műfaji kérdéseket. Ezek egyikét szeretnénk itt ma megtérgyalni.

Miért kell ma, mint problémát felvetnünk a zene szerepét az operettben? Ha végigkísérjük a műfaj fejlődésében és megvizsgáljuk a műfaj mai feladatait, választ

kapunk erre a kérdésre.

Az operett klasszikusainál félrcérthetetlenül a zene volt a döntő tulsúlyban. A legnagyobb mértékben erre mutat az a tény, hogy a klasszikus operettek szerzői alatt mindig a zeneszerzőt értjük és még a műfajban tájékozott szakemberek előtt sem nagyon ismert a klasszikus operettek szöveghíróinak neve. A szovjet vita leszögezi: "az operett mindenekelőtt zenés műfaj. A klasszikus operettek esztétikai értéke számunkra a zenében van" Ha most formai szempontból vizsgáljuk a klasszikus operetteket /itt elsősorban Offenbach, Strauss, Millöcker, Suppé, Planquette, Lecoque műveire gondolunk és csak másodsorban Lehár, Kálmán, Szirmai, vagy Jacovi műveire/ azt látjuk, hogy nagyfelépítésű zeneszámok között aránylag jelentéktelen prózai részletek vannak. Ezekben a prózai részületekben a cselekmény megértéséhez elengedhetetlenül szükséges személyi vonatkozásokról van szó, de maga a cselekmény vagy egészében, vagy legalábbis döntő részleteiben zenében bontakozik ki. A darab cselekményének színhelyét, környezetét általában nagyvonalúan felépített kóruszámokban ismerjük meg. A cselekmény döntő fordulópontjain szintén nagyra méretezett együtteseket találunk. A főszereplők zenében mutatkoznak be, egymáshoz való kapcsolatukban a zenére bűzzák mondani-valójukat, a drámai hatásra felépített felvonásvégeken pedig a fogalomvá vált nagyoperett-finálékkal találkozunk. A klasszikus operettben a zene volt a cselekmény hordozója, erre hárult a figurák, helyzetek jellemzésének feladata. Offenbach zenéje minden közérthetőségre és dallamosságra való törekvés mellett is megtalálja a helyzetek és személyek jellemzésének lehetőségét és eközben a zene a gúny és szatíra ezer szellemes ötletével ad kifejezést szerzőjük állásfoglalásának.

Millöcker, Planquette, Suppé, Strauss János, a fiatal Lehár, Fall Leo kezén - alkalmazkodva a kor társadalmi változásaihoz - az operett sokat vesztett harcos jellegéből, a polgárosodás nyugalmas időszakában egyre inkább egyéni problémák körül forog az operett témája, de ennek dacára az említett szerzők zenéjükben helyzetjellemezésre törekednek, ha a figurák jellemzése néha kissé háttérbe is szorul, aminek magyarázata, hogy ennek a kornak az operett-hősei egyre inkább veszítenek egyéni profiljukból és elindulnak a sablonosodás azon az útján, amelynek végén Kálmán és Lehár késői műveiben a marionetszerű sablonokká merevdő bonviván, primadonna és szubrett típusokkal találkozunk.

Ennek az ugynevezett bécsi operettnek stílusára jellemző - különösen a két világháború közt készült darabokban - hogy a klasszikus operettből megmaradt a zene tulsúlya megmaradtak a nagy formák, a cselekmény fordulópontjainak zenében való ábrázolása /finálé/, a szereplők zenei bemutatkozása és érzelmi kapcsolataik zenében való megjelenítése. A műfaj klasszikusaihoz viszonyítva azonban az a különbség

áll fenn, hogy a zene már nem lép fel a jellemzés igényeivel. A dallamoknál egyetlen cél a népszerűségekre való törekvés: a "Slágerszerzés" átlátszó a szándék, hogy a zene minél nagyobb elterjedtségre legyen alkalmas, egyszóval, hogy minél kelendőbb árucikk legyen az operettzene. Ezekben az operettekben természetesen fennáll még a zenei igényesség kívánalma, hiszen olyan szerzők művei tartoznak ehhez az irányzathoz, mint Lehár, Kálmán, Jacobi, Benatzky stb. csak éppen a zene szerepe és jellege módosult. Ilyen operetten belülnyugodtan lehet egy számot más szereplővel elénekeltetni, mint amelyik számára írták, lehet a darabnak akár egy másik felvonásba is áthelyezni, szólóból duettet, duettből szólót csinálni stb. amire a gyakorlatban elég példa is volt. Az sem ritka jelenség, hogy egyik-másik komponista áttesz zenei részleteket egyik operettjéből a másikba, ami az operettfigurák sablonjellegét tekintve minden további nélkül keresztülvihető, kivéve ha a zenei részletnek különleges koloritja van.

Az első világháború után a jazz térhódítása nem kimélte az operettműfajt sem. Ez a folyamat az operettben még jobban a zene sablonizálásához vezetett, azzal a további következménnyel, hogy a jazz már nehezen tűrte a nagyobb zenei felépítést. Ennek következménye lett, hogy a zene terjedésében is és természetesen minőségben is összezsugorodott. A klasszikus formák helyett csaknem egyeduralgó lett a zeneszámok strófás-refrénes szerkezete, ami a zeneanyag elszegényedését vonta maga után és erősen hozzájárult ahhoz, hogy a jazz-operettben a zene lassanként csak színező, hangulati, díszítő jellegűt kapott.

A zene cselekményt továbbvivő és fejlesztő jellege teljesen eltűnt. Azzal, hogy az operettek cselekménye is egyre tartalmatlanabbá, felszínesebbé válik, az operett célja mindinkább a felületés és igénytelen szórakoztatás. A szöveg kezd a zene fölött túlsúlyba kerülni. Ez a túlsúly - ismételten ki kell hangsúlyozni - nem abból ered, hogy a szövegnek valami fontos és határozott mondanivalója lenne, amelyre a jazzzene nem alkalmas, hanem azért, mert a felszínes szórakoztatást a legjobban bárgyu helyzetkomikumok sekélyes viccek szolgálják, amelyeket a zene mint táncjellegű, ritmikus hangkonglomerátum, vagy szétfolyó szentimentális szirup szakít meg.

A műfajnak ezt az örökségét vették át a második világháború után az új, szocialista kulturát építeni akaró országok operett-törekvései.

A szocialista operett politikai fegyver. A szocialista színház feladata a tömegek lelkesítése napjaink nagy kérdéseinek megoldására. Mi a feladata a szocialista operettnek? Természetesen szintén a lelkesítés, az érzelmi mozgósítás. De az operett, műfajj adottságainál fogva ezt a feladatot a szórakoztatás jegyében oldja meg. Szórakoztatás alatt ebben az esetben természetesen nem a kérdéseket

elkenő, a valóságot meghamisító felszínes mulattatásra kell gondolnunk, hanem a felvetett problémáinak olyan megjelenítésére, amelynél a néző a műfaj, sokszínű, változatos és dinamikus hatáslehetőségeiben kibontakozva kap egy hősi romantikus cselekményt, amelyben együttérez a hős és hősnő sorsával és rajtuk keresztül válik maga is érzésében egy nagy eszme harcosává. A szovjet víta leszögezi: "aktualitás, gyors visszhang az élet eseményeire - ebben rejlik az operett szellemének legklasszikusabb hagyománya s ez most a szovjet színpadokon születik újjá." Az operett par excellence a hősi romantika területe. Próza, zene, ének és tánc változása az eszmei tartalom sokszínű és sokoldalú megjelenítésére ad lehetőséget. A prózában kifejtett értelmi mozzanatok és a zenében megjelenített érzelmi részletek váltakozása és hullámzása valamennyi színpadi műfaj között az operettben ad leginkább lehetőséget arra, hogy a néző a hatáslemek váltakozásában teljes odaadással kísérhesse a cselekményt. Összehasonlítva az operettet az operával, vagy a drámával a néző számára az operett azt a könnyebbséget nyújtja, hogy a cselekmény értelmi és érzelmi mozzanatait nem kell átértékelnie. Ez alatt azt értem, hogy az operában a cselekmény értelmi mozzanatait is zenében, tehát érzelmi hatásalomban jutnak kifejezésre, ami aztal jár, hogy az opera-cselekmény értelmi elemait a nézőnek külön egymunkával át kell értékelnie. Ugyanez a jelenség áll fenn a drámánál, ahol a cselekmény érzelmi mozzanatait legnagyobb részben beszédben, tehát értelmi hatásalomban jutnak kifejezésre, így tehát a nézőnek a drámai cselekmény érzelmi részeit ugyancsak át kell értékelnie. Az operettben a cselekmény értelmi mozzanatait prózában, érzelmi részei zenében jelennek meg, így azok közvetlenül átértékelés szükségére nélkül hatnak. Ez lehetővé teszi a néző számára, hogy spontán odaadással követhesse a cselekményt. A műfajnak ez a közvetlen hatás lehetősége figyelmeztető kell, hogy legyen operettszerzőink számára olyan értelemben, hogy az értelmi és érzelmi mozzanatoknak ezt a természetes elhatároltságot és egyensúlyát darabjaik megkonstruálásánál figyelembe vegyék.

Ezek után a zene szerepéről szólva a mai szocialista-realista operettben, próbáljuk meg az átfogó kérdést részproblémákra felbontani és azokon keresztül a kérdés dialektikus vizsgálatát megkísérelni.

1./ A cselekmény. A mai operettescselekmény hangja és tartalma a hősi romantika. A romantika elengedhetetlen feltétel, mert olyan műfajról van szó, ahol a zene jellegéből adódóan az érzelmi elemek döntő túlsúlyával kell számolni. A cselekmény hősi jellege pedig onnan adódik, hogy tömegeinket nagy eszmékre, nagy tettekre akarjuk lelkesíteni, ezeknek hordozói pedig a hősök. Az operett hősei nem buknak el, mint a tragikus hősök, ők természetesen győznek, megoldják a feladatokat, de azért akár a munka frontjáról, akár a forradalmi harc területéről választjuk témánkat, a

nagy tettek megvalósítói mindenképpen hősök. Amikor a szocialista operett műfaji jellegének kérdésénél vissza akarnak nyulni a klasszikus formákhoz és helyre akarjuk állítani a szöveg és a zene egymást kiegészítő dialektikus egységét, vagyis a zenét újra jogaiba akarjuk visszaállítani, ez magával hozza, hogy a cselekménynek nagyobb részben érzelmi mozzanatokból kell állnia.

Nagyon hatásos, ha az operett cselekményében, mintvezérmotívum, valami kifejezetten zenei elem adódik, ami az eszmei tartalom szimbólumaként végigvonul az egész darabon. Erre példa a "Szabad szél"-dal, amely a szabadság eszme szimbóluma, vagy a "Havasi kürt"-ben a kürt motívuma, ami szimbóluma a nép harci elszántságának.

Az új operett cselekményének döntően fontos eleme a tömegek aktív részvétele. Műfajilag az akkor a legszerencsésebb, ha a tömegeket érzelmi megnyilvánulásukban szerepeltetjük, ez ad lehetőséget a nagy kórusok és finálék felépítésére.

A szovjet vita ezzel kapcsolatban leszögezi, "az új tartalom az operettben is behatolt. Ott, ahol társadalmi jelentősége emelkedik, ahol feltárja a nép életének hatalmas témáját ott fejlettebb, nagyobb stílusú zenei formák hangzanak fel. A nép tevékeny szerepe maga után hozza a kifejlesztett kórus-finálékot" Mai témákról lévén szó pl. a termelőmunkának ábrázolása magában nem operett-téma, csak akkor, ha a cselekmény gerincét a termelő munkának érzelmi tükröződése képezi. Pl. a "Havasi kürt" témája nem a felszabadított terület építő munkájának beindítása, hanem az ekörül zajló pozitív és negatív érzelmi megnyilatkozások. A "Szabad szél" cselekményének csupán háttere a hajók kirakása, vagy annak megtagadása, a cselekmény előterében az ekörüli szabadságmozgalom áll. Ha ebből a szempontból elemezzük új magyar operettjeinket, azt látjuk, hogy az "Aranycsillag" nem volt operettjellegű, mert cselekményének alapmotívuma, a honvédség konkrét beavatkozása, tulnyomórészt értelmi síkon jelent meg. Maga a darab a hatás legkisebb csorbitása nélkül mint prózai színmű is helytállt volna. A "Palotaszálló" a szó megszokott értelmében vett zenés vígjáték volt. Témájának alapmotívuma a kollektív élet és az individuum ellentéte, annak értelmi vonatkozásaiban. Ebben a zene betétjellegű volt és nem oldotta meg a cselekmény továbbvitelének feladatát. Három olyan új operettünk, amelyek nem a mai korban játszódnak, a milió stilizáltságánál fogva is könnyebb feladatot jelentettek műfaji vonatkozásban a zeneszerző számára. A "Csinom Palkó" "Farkas a havason" és a "Szelistyei asszonyok" emiatt kerültek közelebb a műfajszerzőséghez olyan értelemben, hogy nagyobb felépítésű zenés jelentekek vitték tovább a cselekményt. A zenei jellemzés tekintetében a "Szelistyei asszonyok" zenéjében találhatunk eredményes kísérleteket.

A Rádióban bemutatott új operettekről most beszélünk, azok nem színpadra készültek és így más műfajt képviselnek.

Összefoglalva: a szocialista-realista operette cselekményének alapkérdésében a hősi romantikát kell mint stíluskövetelményt felvetnünk. Ezen belül a nem mai korban játszódó cselekmény eleve alkalmasabb a műfaj követelményének megvalósítására, mert a környezet és a kosztüm stílusát könnyen megfér a zene stilizált nyelvével. Mai témájú új operettejünkben a műfaji követelmények megvalósítása már nehezebb feladat és itt a cselekmény megformálásánál hosszú kísérletezés lesz szükséges ahhoz, hogy a mai élet nagy kérdéseivel kapcsolatban azokat a témákat megtalálhassuk, amelyek azáltal lesznek alkalmasak operettefeldolgozásra, hogy a munka, vagy a forradalmi harc hősiességének olyan mozzanatait ragadják meg, amelyekben a munka, vagy a hősi harc jellege elsősorban és döntő módon érzelmi megnyilvánulásaiban tükröződik. Fokozott erőt kell ezekben a mai témák kidolgozására fordítanunk. A szatirikus elem szintén fontos része a zenés színpadi műfajnak. Ez a terület főként a zenés vígjáték területe, mely adandó alkalommal külön vizsgálat tárgyát kell, hogy képezze.

2./ Cselekmény szerkesztés. Ahogy megállapítottuk, az új operette témájának lényege a hősi romantika. A zenés jellegű cselekmény megformálása az a szilárd alap, amelyre az operettet biztosan felépíthetjük. Az alap lerakása után következik az épületet tartó, annak vázát képező vasbeton oszlopok felépítése. Ezek: a cselekmény zenei súlypontjai. Az operette-szinopszis megszerkesztésénél első feladat, kidolgozni a nagy zenés jelenetek vázát, amelyekben a cselekmény fordulópontjai jutnak kifejezésre. Ezek a fordulópontok: a környezet exponálása, főszereplők érzelmi kapcsolatainak ábrázolása, az ellentétek kiélezésének nagy jelenetei. Ezek mind zenei együttesek, illetve finálék cselekmény-anyaga. Ezek azok a tartóoszlopok, amelyek szilárdan támasztják az új operette építményét. Persze ezeken túlmenően, már a sinopszisban ki kell jelölni úgy a negatív szereplők és a humor képviselőinek zenei megnyilvánulását, mint azokat a lehetőségeket is, amelyekben a téma visszatér a cselekményben. Ilyenformán megkapjuk a cselekménynek azokat a zenében megjelenő érzelmi és drámai tetőpontjait, amelyekhez egy-egy jelenet során el kell jutnunk. A jelenet értelmi, vagy érzelmi tartalma dönti el azután, hogy egy-egy zenei tetőponthoz prózában, zenében, vagy a kettő váltakozásánál utján jutunk el.

3./ A zene szerepe. A szocialista-realista operette visszaállítja a műfaj klasszikus formájának aktuális, harcra jellemző jellegét és célja - mint már említettük - a néző érzelmi mozgósítása egy eszme iránt. Ebben döntő szerepet kell juttatni a zenének. A zene nemcsak érzelmi hatáslehetőségével, dinamikai erejével kell, hogy célunkat szolgálja,

hanem határozottan körvonalazott mondanivalójával, jellemzésre való törekvésével is. Miután operettjeinkben a nép törekvéseinek nagy céljaira akarunk mozgósítani, nyilvánvaló, hogy új darabjainkban döntő szerepet játszik a tömeg, a nép. Ezért valószínű, hogy új operettjeink legtöbbszörben a népi bemutatója nagy zenés jelenet formájában történik, ahol jelentős szerepe lesz a kórusnak. A főszereplők, akik gondosan előkészített felépítés tetőpontján jelennek meg és mutatkoznak be, a figurák romantikus jellegéről fogva ezt természetesen zenében teszik.

A zene itt érzelmi vonatkozásban teszi teljessé a hős figuráját. Megragadó dallamokon keresztül kell a néző szimpátiáját hősnők felé fordítani, ugyanakkor a nézőben felébreszteni azokat az érzelmeket és indulatokat, amelyek a főszereplőt áthatják és amelyeknek szolgálatában a főhős a maga harcát vívni fogja. Nagyon szerencsés a hősök olyan bemutatása, ahol a cselekmény fordulópontján már a néppel kerülnek érintkezésbe /pl. Alexej bemutatása a nép előtt a "Havasi kürt"-ben/ vagy a "Szelistyei asszonyok" bemutatása a budai vásáron.

Egészen természetes, hogy a főszereplők érzelmi kapcsolatait zenés megjelenítésben jutnak kifejezésre. Ez a hagyomány végigvonul a polgárioperetten is. Új darabjainknál olyan értelemben módosul ez az elv, hogy a zenei közérthetőség és dallamosság főkövetelménye mellett a zenének az egyént kell ábrázolnia és pl. a szerelmi duett ne akármiféle két ember érzelmi megszólaltatója legyen, hanem adja meg a főszereplők egyéniségének zeneijellegét is. Amint említettük, alapvető követelmény, hogy az operett cselekményének fordulópontjai zenében történjenek. Ezt nagy zenei formákkal érjük el, átkomponált jelenetekkel, amelyekben a cselekményt akkor érezzük feszültnek, ha a zene minden karakterizáló erejével segíti a jellemeket, vagy indulatok összeütközéséből adódó konfliktust és módot ad arra is, hogy a tömeg /kórus/ állásfoglalásának kihangsúlyozásával irányítsa a néző érzelmi állásfoglalását is. Ilyen természetű jelenet a már említett Alexej üdvözlése a "Havasi kürt" első felvonásában, vagy a nép aktív részvétele Stella és Markó eljegyzésénél a "Szabad szél" fináléjában.

Igen hatásos a cselekménynek olyan előkészítése, amikor a néző többet tud, mint a színpadon szereplő tömeg és érzelmileg ugyan azokkal tart, de értelmileg tudatában van valamiféle félreértésnek. Erre kitűnő példák a "Szabad szél" II. fináléja, amikor a nép elítéli Stellát, aki látszólag elárulja szerelmesét. A néző a tömeg reakciójának dinamikus hatása alatt van ugyan, de tudja azt is, hogy a tömeg ítélete igazságtalan. Egy másik példa erre a "Havasi kürt" első fináléja, ahol az esküvőre egybegyűlt tömeg előtt Vaszilina kijelenti, hogy nem megy feleségül ahhoz, akit számára kiszemeltek. A nép itt a zene dinamikus hatásában érezteti előlötti felháborodását. Ez a dinamikus

hatás persze hatalmába ejti a nézőt is, de a közönség ugyanakkor együttérz a főhősnővel, mert tudja, hogy igazabb szerelme miatt utasította el a nekiszánt vőlegényt.

Gyakran hangzik el új operettjeink kérdésénél az az aggály, hogy a próza és a zene váltakozása nem fogadható el realisnak. Valenly szinpadi mű cselekményének realizálásán túl fennáll a műfaji realizmus ténye is. A szinóadi cselekményben nem az a reális, ami fotográfiaszerűen másolja a jelenségek külsőségeit, hanem a cselekménynek azt az igazságot és valóságot kell megmutatnia, ami a jelenségek mögött, azok társadalmi indítóokaiként szerepel. Az operettben sem az jelenti a realizmust, hogy csak akkor énekelünk és táncolunk, amikor azt valami természetes alkalom indokolja /kulturműsor/, hanem ennek a stilizált műfajnak az a műfaji realitása, hogy a zene az érzelmek felfokozott állapotában jut szóhoz. Az operettben mindig realisnak fog hatni a próza és zene olyan váltakozása, amikor a próza a kellő fokra hevíti és fokozza az érzelmeket és a fokozás tetőpontján az érzelmek zenében nyilvánulnak meg. Az operett helyes konstrukciója tehát, a kitűzött zenei csúcspontokhoz úgy jutni el, hogy prózában a gondolati elemekből érzelmekre váltunk át, ennek intenzitását addig fokozzuk, amíg az érzelmi feszültség olyan nagy lesz, hogy azt a szó már nem bírja kifejezni és az indulatok ereje zenébe csap át.

Néhány szót kell szólnunk a recitativóról is. Újabb operettjeinkben általában ettől félni szoktunk, azzal az indokolással, hogy operettszinpadon sután hat az énekbeszéd. Ez valóban sután hat, ha indokolatlanul és nem megfelelő dinamikai fokon alkalmazzuk. Mindenképpen sután hatna ha az operett egyik párbeszéde közben, mondjuk a traktoros énekelve kérdezné meg, hogy a karburátort javították-e. De ha pl. a főhős beszédet intéz a néphez, amelyben ismerteti a harci feladatokat és ezzel a hangulatot izzóvá teszi, ugyanakkor mondjuk a zenekar egy ünnepélyes akkordja után, ebben az emelkedett hangulatban az érzelmi mozgósított recitativban folytatja, ami átvezet pl. egy ünnepélyes fogalomtételhez, az énekbeszéd ilyen helyzetben mindenképpen realisnak és elfogadhatónak tűnik. A recitativ ilyen értelemben igen gyakran lesz nagy hatással alkalmazható, éppen a próza és a zene közti átmenetekben. Nem beszélve arról, hogy a nagy együttesekben, vagy finálékban, ahol már egy általános stilizált zenei légkörben vagyunk, a közbeszurt recitativ-részletek mindenképpen realisnak fognak hatni, mint közbevetett értelmi mozzanatok, melyek elősegítik az érzelmi mozzanatok továbbépítését.

A zene szerepéről szólva, végül nagyon fontos az operettben a zene humorlehetősége is. A derü és a humor képviselői számára a zene kipróbált, biztos segítséget jelent. A zenének a humorban olyan spontán hatáslehetőségei vannak, amelyeket kihasználatlanul hagyni nagy hiba lenne.

Ami az operettek táncait illeti, itt a zene döntő szerepe abban áll, hogy lehetőséget ad a táncnak, mint tömegindulatnak kifejezésére.

Uj operettjeinkben a táncnak fokozott szerepet kell juttatni mint a cselekmény egyik hatáselemének. A táncok mindig helyén vannak, ha valami tömegindulatot érzékeltetnek /öröm, lelkesedés, ünnepélyesség/ Amennyiben a zene a táncnak ezt a cselekményhez tartozó jellegét hangsúlyozza ki, akkor jól látja el feladatát.

4./ Intonáció. A zenei intonáció mai átfogó, tágabb értelmezése problémája kell, hogy legyen az operettzenének is. Intonáció alatt ma a zene hangvételét, stílusát, jellemzőkészségét, mondanivalóját egyaránt értjük és ezeket a kérdéseket szemügyre kell venni az operettzene esetében is. Itt most különösen a zenei jellemzés kérdésével szeretnék foglalkozni, amely - mint arról már szó volt - a műfaj klasszikusai után mindinkább elsikkadt. Abban a célkitűzésben, hogy a zene szerves hordozója legyen az operett cselekményének, a jellemzés követelményét újra fel kell vetnünk. Ez olyan követelmény, ami nélkül az operettzene nem teljesítheti feladatát az eszmei tartalom kifejezése szempontjából. Fel kell számolnunk az operettzenének azt a sematikus értelmezését, ami egyedül a népszerű dallamok szinpadai találását tartja fontosnak és azon kell igyekeznünk, hogy az operett cselekményének alakjai zenében is saját egyéniségük hangját találják meg. Mai operettjeinkben még gyakori jelenség, hogy valamelyik szereplő szerepének prózai részében egy határozott egyéniség benyomását kelti a nézőben és amikor énekelni kezd, valamiféle egészen más ember áll előttünk. Célunk, hogy minden operettfigura egyéniség legyen, aki ugyanazon a hangon szólal meg a zenében is, mint prózában. Ez persze nem könnyű feladat. A jellem, indulat, drámai helyzet megjelenítése nehezebb zenei feladat az operettben, mint az operában, mert az operettfigura sokkal soktérűbb, nem annyira nagyvonalú és tipizált, mint az operahős. Az operettfigura a prózában plasztikus, színes egyéniséget kap, differenciáltabb a karaktere és igen nehéz feladat ezt úgy folytatni és kiegészíteni zenében, hogy amellett az a zene könnyen érthető és dallamos is legyen.

Ilyen feladat megoldásához zeneszerző kell a talpán! Mi az új szocialista-realista operett zenéjének megoldásánál ilyen zeneszerzőkre apellálunk és nem kétséges, hogy a feladat magas művészi kívánalmait csábítani fogják kiváló felkészültségű zeneszerzőinket ehhez a műfajhoz. Nagy mértékben számítunk fiatal zeneszerzőinkre, akiknek művészi fejlődésére nagy hatással lehet olyan műfajban kísérletezni, amely annyira népszerű dolgozó népünk előtt.

A jó zenei intonációra szeretnék egy pár példát felhozni. A "szabad szél"-ben Filipp és Foma "duli-duli" száma, amely találó zenei jellemzése a két cidám vaskoshumoru

415

fickónak, de ugyanakkor a legnagyobb népszerűséget aratott zeneszóma az operettnek, az egyik példa. Ugyancsak a "Szab ad szél"-ben a zenei intonáció biztonságára példa Markó elbeszélése a II. felvonásban, mely igényes, de könnyen érthető zenei nyelven drámai erővel jellemzi hőst. Ugyancsak kitűnő példája a jó intonációnak a "Szabad szél" II. fináléja, az esküvői jelenet, ahol a zene dallamossága mellett meggyőzően érzeteli a folklorizű kórusban a népet, valamint a főszereplők drámai összecsapásában kifejező dallamok érzetlik a kavargó indulatokat.

A humoros figurák karakterisztikus jellemzésére jó példa a "Havasi kürt" Paraszja-Kruppa duettjének intonációja, ahol népszerű és folklorizű dallam találóan jellemzi egy szereplők hovátartozását, mint egyéniséget. "A Havasi kürt"-ben az Alexejt üdvözlő szólesivű, meleg emberszeretetet sugárzó dallam, Oleszja és Mikola, a két vidám fiatal duettjeinek, őszinte emberséget idéző melodikája, mely ugyanakkor a népdal hangját is érzeteli mind a zenei jellemzés magas művészi színvonaláról tanuszkodnak.

A művészi igényesség kérdésében a szovjet vita ezt mondja: "az operett törekvése a tematika és a tartalom társadalmi jelentőségére, a népi élet valóságos bemutatására, a pozitívnek és haladóknak a megerősítésére csak akkor győzhet, ha a művészi forma magas színvonalára emelkedik.

Harc az igazi művészetért, amely magában foglalja mind a kiváló ízlést, mind az alkotó fantáziát, a friss és önálló gondolkodást, valóságos jellemek megformálását, csakis ez a harc biztosíthatja a szovjet operett további sikerét"

Helyes az intonáció a "Szelistyei asszonyok" ban András és Vuca figuráinak zenei jellemzésénél - kiváve a II. felvonásbeli duettet - a nők bejövetelének zenei anyagában és Anna dalában. Mindegyikben arra törekedett a zeneszerző, hogy határozott képet adjon hőseiről, ugyanakkor köérthető és dallamos is legyen zenei nyelvében.

A zeneszerző mélyedjen el a kor és cselekmény társadalmi háttérének elemzésében. Folytasson tanulmányokat a zenei kolorit gitelessége tekintetében, alkosson magában határozott képet arról, hogy az egyes figurák milyen eszmét képviselnek és ő maga is hogyan foglal állást ezekkel az eszmékkel kapcsolatban. Mindezeknek a kérdéseknek világos és egyértelmű kitisztázása után legyen a zeneszerző kompozíciójában őszinte. Emellett tüzze ki maga elé a legmagasabb művészi igényeket. Ez a három tényező döntő fontosságú az intonáció kérdésében: állásfoglalás, őszinteség és igényesség.

A zenei intonáció része a magyaros hangvétel. Amikor mai téma az operett cselekménye, akkor is törekedjen a

zeneszerző arra, hogy hősei ahogyan a prózában, úgy a zenében is magyarul beszéljenek. Természetesen nem mechanikus népdal-idézetekre gondolunk, hanem arra, hogy a zeneszerző akármit is mond, azt magyarul mondja. Ebben a vonatkozásban is komoly eredményeket hozott a "Szelistyei asszonyok" zenéje.

5./ Interpretáció. Az új operett zenéjének dinamikus hatása, érzelmeket mozgósító ereje akkor teljes, ha azt az előadás maradéktalanul érvényre juttatja. Ezért magas művészi igényű operettjeink teljes hatású előadásához nagy felkészültségű zenei apparátus szükséges. Ez a felkészültség kétirányú kell, hogy legyen: szakmai és ideológiai. Szakmai felkészültség alatt nemcsak az énekes, vagy hangszeres tudás értendő, hanem a kidolgozottságnak, a precizitásnak operettszinpádon a múltban nem nagyon tapasztalt mértéke is. Az ideológiai felkészültség alatt pedig a zenei előadóapparátusnak olyan beállítottságát értem, mely tudatosan törekszik arra, hogy cselekvő részesévé váljék az előadásnak, hogy a drámai tartalmat, eszmei mondanivalót a zenei együttes minden tagja átérezze, magáévá tegye és azok maradéktalan érvényesítéséhez saját munkájával hozzájárulni igyekezzék. A mi operettet játszó színházaink énekkára és zenekara hasonlíthatatlanul nagyobb művészi feladatok megvalósítását kell, hogy célul tűzze maga elé, mint a múltban. Nemcsak az előadások pontos előkészítése szükséges ehhez, hanem a műsoron lévő darab próbáin kívül az együttes művészi fejlődését célzó külön tervszerű és alapos együttesmunka. Hozzá tartozik az ideológiai felkészültséghez az arra irányuló törekvés, hogy a sorozatos előadások gépieségét a drámai akcióban való részvétel tudatosításá közömbösítse.

Az új operetténekes elé is sokkal nehezebb feladatok törnyosulnak, mint a múltban. Énektechnikában operai méretűek a feladatok, ehhez járul a fokozott alakító-képesség szükségége a prózában és játékokban. Az új operetténekesnek alapos tanulmányokat kell folytatnia nemcsak a hangképzés terén, hanem az általános zeneiség területén, a zenei frazirozás biztonsága tekintetében, az együttes éneklésben való jártasságban és nem utolsósorban zenei stílusismeretben.

Az új operettrendező esetében elengedhetetlen követelmény a zenei képzettség és zenei fantázia, amelyek nélkül a rendező nem képes megvalósítani az operett zenei feladatainak érvényesülését.

Amint látjuk, az előadóapparátus magas művészi felkészültsége, ideológiai biztonsága, művészi lelkiismeretessége és igényessége szükséges ahhoz, hogy az előadás maradéktalanul érvényre juttassa a zene szerepét új operettjeinkben: közönségünk érzelmi mozgósítását, népünk harcainak nagy feladataira. A szocialista-realista operett harci fegyver. Ennek a fegyvernek egyik legfontosabb alkotórésze a zene, amelynek biztosítania kell, hogy a fegyver dolgozó népünket segítse nagy harcában, új életünk felépítésében és békénk megvédésére.