

Sándor János

## Schubert és a színpad világa

„Szeretném magam megmutatni,  
Hogy látva lássanak,  
Hogy látva lássanak

Ezért minden: önkínzás, ének:  
Szeretném, hogyha szeretnének...”

Majd száz esztendeje, 1909-ben írta Ady Endre, de írhatta volna e sorokat Franz Schubert is 160 évvel ezelőtt. Hisz Schubert, a kitűnő dalszerző, hogy „látva lássák”, már 14 éves korában, 1811-ben, a színpad után vágyva, megírta a Der Spiegelritter csupán töredékben ránk maradt zenéjét. És ezt követően tizenkét éven át szeretné magát megmutatni. Ezért veszi ostrom alá a világot jelentő deszkákat, vállalva a sorozatos kudarcok ódiумát is. Vajon mi készítette a tehetséges dalszerzőt, a baráti kör kedvelt „Schubertiáadáinak” hősét, hogy a sorozatos fiaskókat szülő operaszerzésre adja fejét?

Minden bizonnyal a műfaj sajátossága, a nagy nyilvánosság előtti megmutatkozó lehetősége. A dalok műfaja, melyben Schubert oly otthonosan – s mint később bebizonyosodott, oly sikeresen is – mozgott, introvertált alkotóegéniséget kíván. Olyan művészt, aki érzékeny a belső, lelki hatásokra, aki befelé fordulva, önmagába fojtva éli meg a világ jelenségeit. Megéli, de nem konfrontálódik vele. Aki mintegy sajátos szerepjáték résztvevője, más bőrébe bújva, ezer alakba képzelet magát. Vadász ő és molnár leányka, de ő a patak meg a pisztráng is. A dalköltő Schubert, mintegy hatszáz dalában, számtalan különböző hangulatot, más-más közérzetet old zenévé, az emberi érzékek szinte teljes skáláját: a bánatot, vágyódást, szerelmet, aggodást, örömet, hősiességet, félszagséget és szenvedélyt. Még a természeti képeket is megszemélyesíti. Nála a hegy dacos, a patak vidám, a fák méltóságteljesek, egyszóval emberi tulajdonságokkal rendelkeznek. A látvány lényegét ragadja meg, s azt az emberi lélekben visszatükröztetve mutatja be. A lényegre való koncentráció jellemzi a talán legdrámaibb dalát, az Eriköniget is. Méltán írja róla egyik első kritikusa, Hentl:

„Mélyen megrendítő igazsággal jellemzi a dallambeli kifejezés a cselekmény belső tartalmát, az apának, a gyermeknek és a villikirálynak változó

érzéseit, míg a cselekmény külső részét, nevezetesen a ló vágatását és a vihar tombolását a kísérlet mértéktartó formában fejezi ki.”

A belső tartalom ez esetben is érzésekben jelenik meg és nem az érzelmek ütközésében. Schubert dalai mindig személyes monológok, és sohasem – még az Erlkönig látszat-párbeszédei ellenére sem, - személyek közötti dialógok. A dalok zenéje, - szerzőjük introvertált alkatából következően, - pillanatnyi lelkiállapotot rögzítő és nem cselekvő, szemlélődő és nem konfrontáló muzsika.

Ez az első, és talán legfontosabb oka Schubert színpadi sikertelenségének. Mert mint Franz Ignaz Costelli, a Házi háború librettistája írta: „az opera drámai cselekmény, zenével kísérve, nem pedig zene, amely alá szöveget illesztettek.” És nem kevés ironiával teszi hozzá: „véleményem szerint az összbenyomásnak többnek kell lennie annál, mint hogy egyes énekesek a torkuk ügyességét fitogtassák.”

Schubert járatlan a színpadi műfajban, ismeretlen számára a dramaturgia tudománya. Egy művész, aki alkotásaiban mindig kitért az ütközések elől, hogyan is ismerné föl a történetekben rejlő konfliktusokat? A dalciklusok szerzője, aki a zenei egymasmellettséget, egymásutániságot gyakorolta egész alkotói pályáján, segítség nélkül hogyan érezne rá az egyidejűségben rejlő drámai erőre? Konfliktus és a különböző szándékú törekvések drámai egyidejűsége nélkül pedig nem jöhet létre színpadképes zenedráma, azaz opera.

Schubertnek nincs szerencséje. Olyan csapnivaló librettisták szegődnek társául, mint Hermína von Chezy, a széplelkű, de minden drámai érzéket nélkülöző költőnő, a közepes képességű Castelli, aki jobb teoretikus, mint szerző, vagy a barátinak kitűnő, ám opera szövegírónak gyöngé Schober.

S mivel ő maga nem extrovertált, kitarulkozó személyiség, szeme elsiklik az elé tett antidramatikus történetek bárgyúsága felett. Mindegyikben csak az egyes szereplők lelkivilágára, hangulatára, gondolataira, tehát belső történéseire koncentrál s nem veszi észre hősei konfliktus-hordozó társadalmi közeg helyett, légüres térben, valódi szituációk helyett, kimódolt, lombikhelyzetekben sodródnak a szövegíró kénye-kedve szerint. Ezért azután a sílány történetek zenébe fogalmazásakor Schubert muzsikája se lett valódi drámai zene. Talán épp ez az oka, hogy színpadi zeneműveiből csupán az áriák, a dalbetétek váltak maradandóvá, mint örökéletű, zenemonológok.

Hogy átérezhessük Schubert lehetetlen helyzetét, nézzük meg néhány daljátéka, operája szűzséjét.

Mind közül, talán a legkevésbé zavaros az 1820-ban bemutatott Die Zwillingbrüder, azaz Az ikertestvérek című. A darab két hajszálra egyforma fiú története, aki közül az egyik épp akkor lesz vőlegény, amikor kitér a háború és a harctérre kell mennie. Otthon maradt ikertestvére azonban belesze-

ret a magára maradt mennyasszonyba, aki – miért- miért nem, észre sem véve a cserét, mintha mi se történt volna, viszonozza a szerelmet. Ám a háború véget ér, az igazi vőlegény hazatér, és látva a kialakult helyzetet, zokszó nélkül lemond a leányról testvére javára. A történetből lehetne keserű hangvételű vígopera, - lám, milyen remek Mozart hasonló történeten alapuló Cosi fan tutte! – ha a szövegíró drámai fordulópontokat teremtett volna, ha lenne benne némi konfliktus és a végén illő katarzis. Ám ezek híján Schubert nem tehetett egyebet, - dalfüzet írt.

Szintén 1820-ban került színre és nyolc előadást meg is ért a Varázshárfa. A mű, egy bécsi díszlettervező jutalomjátékára készült. Az egész nem egyéb, mint egy megzenésített scenikai bemutató. Története helyett olvassuk kritikáját Rosenbaum úr, a bécsi művészeti élet szakértője tollából:

„Nyomorúságos csinálmány. Teljes balsiker a Theater an der Wienben. A gépek akadoztak, gyalázatosan működtek. Egy szereplő sem tudta szerepét. Először mindig a sügöt hallottuk. A szövegről, vagy ahogy nevezik: a varázsjátékról a legjobb akarattal sem lehet semmi vigasztalót mondani. A szöveg minden kritikán aluli, a zene viszont tetszett.”

Olyannyira jó zene volt, hogy előjátékát a szerző a Rosamunda nyitányaként élte tovább!

Az 1823-ban írt Házi háború szövegével sem járt jobban a tehetségtelen szövegírókkal sújtott Schubert. Arisztophanész pikáns, szerelmi sztrájkról szóló Lüsziisztratéját az óvatos Castelli, álszent naccságák és erkölcsös zuraságok szájaíze szerint, savát-borsát kilúgozva, élvezhetetlenné silányította.

Az 1823-ban színpadot kapott Rosamunda zavaros történetét meg sem kíséreltem elmesélni. Van benne hóbortos atya, és pásztori sorba neveltetett hercegnő – ő maga Rosamunda. Van benne hajótörést szenvedett álhúhász herceg. Szenvedélyes, zsarnok helytartó. Rajtakapott szerelmespár. Ál-őrült. Jóságos uralkodó, valamint össze-vissza cserélt ártalmatlan és méreggel átítatott levelek. No, és persze szerelem, meg ármány, minden mennyiségben. Minden van benne, csak igaz drámai helyzet nincs!

Csoda, hogy az ilyen és hasonló történeteket még Schubert zenéje se tartotta az operaházak színpadán? Így azután 15 színpadi műve közül egyetlen egy sem került föl a zenés színházak állandó repertoárjára. Zenéje még ma is csak a hangversenypódiumokon csendülne fel, ha két magyarnak, 1915-ben, nem támad zseniális ötlete.

A császárváros neves színházát a Theater an der Wient, 1901 óta magyar ember, Karczag Vilmos igazgatta. A karcagi születésű Kramer Vilmos – egy debreceni gabonakereskedő fia – 1876-ban vette fel a Karczag nevet, amikor a budapesti színiakadémián megkezdte tanulmányait. Nem sok időt fordított azonban a színészmesterség elsajátítására, mert hamarosan otthagya az Aka-

démiát, visszatért Debrecenbe és a Népbarát című hetilapnál felcsapott újságírónak. A jó tollú fiatalember rövid idő múlva már a pesti lapok munkatársa. A fővárosban ismét Thália búvőkörébe került, drámaírással próbálkozott – sikerrel. Egyfelvonásosai a Népszínházban és a Városligeti Színkörben kerültek színre, Lemondás című, három felvonásos drámáját pedig 1893-ban a Nemzeti Színház mutatta be. Mikor felesége Kopácsy Juliska, az akkoriban roppan népszerű énekesnő Bécsbe szerződött, ő is átköltözött oda és családi örökségéből megvásárolta a Theater an der Wient, majd 1908-ban a Raimund-Theatert is. Karczag nem csak két színházát igazgatta, hanem zeneműkiadó vállalatot is alapított. Színházaiban zeneszerzők, színészek és írók egész gárdáját fedezte fel. Lehár Ferenc, Oszkár Strauss, Fall Leó és Kálmán Imre számos operettje indult el Karczag Vilmos színházából a világsiker útjára. Leányát, Lilit az ismert bécsi színész Hubert Marischka vette feleségül, aki vezetője is volt Karczag vállalatának.

Karczag agyában fogant meg a zseniális gondolat: színpadi művet kell íratni Schubert életéről, zenéjének felhasználásával. A muzsika összeállításával a szintén magyar származású, Galgócon született Berté Henriket bízta meg.

Berté zenei tanulmányait az Országos Zeneakadémián végezte, de tanult Párizsban Delibes-nél is. Aranyos mesevilág című művét nálunk 1893-ban a Népopera, egyfelvonásos vígoperáját, a Hópehely-t 1899-ben, balettjét, a Velencei karnevált pedig 1903-ban a Magyar Királyi Operaház mutatta be.

Berté szövegíró társaival, Willnerrel és Reicherttel megírta a Három kislány című operettet, melyben Schubert alakját és életét vitték színpadra. Az 1916. január 15-i, Theater an der Wien beli bemutatóval új műfajt is teremtetek, az úgynevezett „életrajzi” - operettet. Az édes-bús történethez faragott Berté Schubert dallamiból operett-melódiákat, duettekét, közzenéket és áriákat. A vállalkozás olyan sikerrel járt, hogy az operett a mai napig is az egyik legtöbbször játszott zenedarabja a világ zenés színpadainak. Így megtörtént az, amire Schubert életében hiába vágyott: sikeres színpadi szerző lett belőle.

A színpadi diadalt azonban nem mindenki nézte jó szemmel. A zenekritikusok valóságos háborút indítottak Berté ellen, kérdőre vonva őt: hogy merte a Schubert-dallamokat az operaszínpad céljaira kisajátítani? Bár Berté nem szorul védelemre, érdemes elgondolkodni azon, mi jobb, ha Schubert dallamai egy kottatár porrétege alatt elnémítva hevernek, vagy ha az operettszínpadon eljutnak azokhoz is, akik sohasem lépnek be a koncerttermek ajtaján?

Én feltétlenül Otto Keller német zenetörténésznek, Suppe közeli rokonának adok igazat, aki így vélekedett:

„Mit használ a népnek Schubert, ha csak a lakosság egy csekély töredéke ismeri műveit? Most, ebben az operett-vagy daljátékformában felhívták a figyelmet Schubertre. A közönség megismerte a nagy mester pompás muzsikáját, mégpedig csorbítatlan formában és könnyen bebizonyítható, hogy a Három a kislány bemutatja után sokkal több Schubert-kottát adtak el a világi zenemű kereskedései, mint előzőleg. Berté Henrikről, az összeállítóról mindenestre el kell ismerni, hogy ezekre az elmúlhatatlan kincsekre figyelmeztette a közönséget. Ezért nem tudom osztani és megérteni a zenekritikus urak felháborodását.”

Ha Schubert és a színpad világa közötti kapcsolatról beszélünk, nem mehetünk el szó nélkül az 1928-as Schubert centenárium mellett sem. Ez alkalommal ismét egy kiváló magyar művész, Dohnányi Ernő nyúlt értő szeretettel a nagy bécsi zeneszerző művéhez.

November 19-én, az Operaház új betanulásban és átdolgozott szöveggel – Robert Hirschfeld bécsi zenekritikus munkája, Harsányi Zsolt szellemes magyarázata, - Cselre csel címmel műsorára tűzte a Házi háborút. Mellette új bemutatóként került színre Schubert: A múzsa csókja című zongora-ciklusa, Dohnányi hangszerelésében, mint balett-pantomim. Meséjét Dohnányi neje, Galafrés Elza, volt német színésznő írta, és a koreográfia is az ő munkája.

Végezetül, ha mindezek után, arra keresnek választ, hogy Schubert sikertelen operaszerzői életműve hathatott-e az operairodalom fejlődésére, akkor Liszt Ferencet kell idéznem:

„Schubert hatalmas szolgálatot tett a drámai zenének. Azáltal, hogy a harmóniákban való deklamációt alkalmazta és kifejlesztette odáig, hogy a dalokat eddig el sem képzelt energiával és erővel töltötte meg, s a költészet mesterműveinek csodás kifejezést adott, nagyobb hatást gyakorolt az operastílusra, mint azt eddig hitték. Ő valósította meg a költői gondolatot a zene területén...”