

Útkeresés az útvesztőkben

Más kérdés azonban annak megvizsgálása, hogy a tragédia már tökéletessé alakult-e, vagy nem — akár magukat a műveket, akár színházi előadásukat véve figyelembe.

ARISZTOTELÉSZ

Az operáról rengeteget írtak. Hatalmas könyvtárakat lehetne megtölteni azokkal a kötetekkel, amelyek ennek az örökké vitatott műfajnak a problémáit tárgyalják. E könyvek írói nem mindig szakemberek. Gyakorta csak szerelmesei a műfajnak, de meglátásaik sokszor igen eredeti megvilágításban vetik fel az operaszínpad művészi és szervezési kérdéseit. Van az operának azonban egy olyan irodalma is, amelyet még nem foglaltak egységes kötetekbe. Ez a körön kívülieknek, nagy alkotóknak, gondolkodóknak a műfajról kifejtett véleményéből alakult ki. Az irodalom, a filozófia nagyjai ők, és műveikben inkább csak utalnak operai ismereteikre. Mégis, megjegyzéseikkel lényegesen mélyebbre hatolnak a kérdések magyarzatában, mint az opera úgynevezett hivatásos teoretikusai. Rátapintanak a dolgok lényegére, mert maguk is alkotók, és saját alkotói tapasztalataikon keresztül szemlélik, magyarázzák a testvérműzsa világában felmerülő jelenségeket. Magyarázataik azért is hasznosak, mert az opera alkotó szférájába tartozó mesterek tolla csak az ötvenaljas papíron száguldott teljes biztonsággal, és olykor csak a kottasorokban rögzített gondolataiknak adhatunk teljes hitelt.

De túl mindezekben, a zeneszerzők java része, főként a régiek, nem túlzottan közlékenyek. Hallgatásuk talán annak bizonyítéka, hogy amit muzsikájukkal elmondanak, azt úgysem lehet a szavak erejével kifejezni. Egyébként is szerény emberek. Évszázadokon át csak mesterembereknek tekintették magukat, hivatásukat pedig szakmának — mint Mozart. Ars poeticájuk maga a Mű, amely mögött nehéz fellelni emberi gondolataikat, esztétikai elveiket. Nem tartoznak a Horatius-féle „fecsegők“ közé, műveiket nem értékelik „ércnél maradandóbb“-nak. Érde-meikért sem követelnek delphi babért vagy Melpomené koszorúját, bár ezt a műzást hívebben szolgálták, mint a dicsekvő római költő. Mecénást is csak azért keresnek, hogy szerényen megélhessenek. Ám hiba lenne azt hinni, hogy olykor nem karként ragadják meg tollukat. De többnyire csak álláspontjaikat védik meg, saját zárt világuk kissé monomániás eszméit, amelyben az ellenlábás gondolatainak nincs helye, legyen az pályatárs vagy körön kívüli. A körön kívüliek, mint mondtuk, főleg írók és filozófusok. Szomszédos szellemi szférák képviselői, akiknek szívügye az opera. Tanulmányaiknak, irodalmi alkotásaiknak gyakori témája ez a műfaj, és a kortárs, akárcsak az utókor, érdeklődéssel veti egybe gondolataikat azokéval, akik magát a Művet megalkották, mert a világ mindig fenntartotta magának azt a jogot, hogy a dolgokat nagyobb összefüggésekben lássa.

Az érdekesítő egybevetés azonban fáradságos munka. Ma már szinte elképzelhetetlen, hogy egyetlen ember, akár élete egész munkaidejének feláldozása árán is képes lenne egységes, kronologikusan összefüggő műbe foglalni a körön kívül állók eszme-futtatásait. Gondoljuk el, hogy figyelembe kellene vennie mindazt, amit az évszázadok folyamán az irodalom és a filozófia mondott az operáról. Áttekinthetetlen anyagról van szó, amely arról tanúskodik, hogy az opera sosem volt periferikus témája a szellemi életnek.

Elég, ha átolvassuk az enciklopédisták operatanulmányait. Érezzük, hogy a sorok mögött sokkal több rejlik, mint az olasz és a francia opera között dúló harc, és felismerhetjük Franz Werfel szavainak mély értelmét, amint arra intenek, hogy „minden létezőt és hatót magasabb ok indokol, semmint logikánk, esztétikánk s kultúrleplező elméleteink sejtjenék“.

Létezik valami megfoghatatlan ebben a műfajban, egy olyan erő, amely ha egyszer hatalmába kerített, végigkísér életed egész útján. Boldog percekkal ajándékoz meg, fájdalmas gondolatokkal gyötör. Ennek az erőnek büvöletében él az ifjú Goethe, erről vallanak a *Wilhelm Meister* sorai: „Az opera számos változásá-

val és kalandjával minden másnál inkább vonzott engem.“ A Goethe rendezte operaelőadások díszlettervei, a *Varázsfuvola* folytatásának gondolata — a weimari intendáns nosztalgikus vágyakozásának jelei annak a műzsának áhított területére, amelyet zenei felkészültségének hiányában nem hódíthatott meg. De akár csak nagy szellemtársa, Schiller, Goethe is valami rendkívül várt az operától, azt, amit csak Mozart *Don Juan*­jában talált meg. Schiller levelére, amelyben írója arra utal, hogy „mindig reméltem, a tragédia nemesebb és szebb formában fog kilépni az operából“ — Goethe így válaszol: „Ha ott lehetett volna legutóbb a *Don Juan* előadásán, megvalósítva látta volna minden reménységét az operát illetően. De ez a darab egyetlen is a maga nemében, s Mozart halála minden reménynek véget vetett, hogy valaha is láthatunk még valami hasonlót.“

„Mozartnak kellett volna megkomponálni a Faustot“ — mondja Eckermannnak, és Goethe szavaiból világosan kitűnik, hogy nem a Fausthoz komponált kísérőzenére gondol, hanem Mozart *Faust*­ját szerette volna operaszínpadon látni. (Micsoda fenséges ötlet! És milyen igaz a Goethének, főleg ha a későbbi Faust­operák távolról sem „goethei“ szellemére gondolunk.)

E. T. A. Hoffmann is a *Don Juan*ban látja az operák operáját. *Don Juan* című elbeszélése Mozart művének kitűnő értékelése, egyben pedig művészi hitvallás arról az énekesnőről, aki életét áldozza a művészetért, az operáért. (Ebből is kitűnik, hogy az író a fantázia világában élt!) Nem érdektelen megjegyezni, hogy az elbeszélés először nem irodalmi lapban jelenik meg, hanem a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung*­ban. De a Hoffmannban élő nosztalgikus vágy az opera iránt túllépi irodalmi alkotásainak kereteit. Zenei felkészültsége megnyitja számára a nagy kaland lehetőségét: operát ír. Nem is rosszat. Ő az egyetlen operaszerző a nagy írók sorában, mint ahogy Rousseau a filozófusok Pantheonjának egyetlen operaszerzője. Ők ketten személyükben kapcsolják össze a zene, az irodalom és a filozófia egymást annyira vonzó szféráit. Mozart *Don Juan*­ja hosszú ideig mintaképe az íróknak és gondolkodóknak. Benne látják az operáról alkotott elképzeléseik megtestesülését. Balzacnak 1837-ben megjelenő *Gambara* című elbeszélése is ezt tanúsítja. „Don Juan az egyetlen zenei alkotás, melyben az összhang és a dal­lam aránya egyenlő“ — mondja *Gambara*, az operaszerző. A megfogalmazásban az enciklopédisták esztétikájának elveit véljük felismerni. A *Gambara*, akárcsak E. T. A. Hoffmann *Don Juan*­ja, operanovella, hősét pedig Balzac Hoffmannhoz méltó regényalaknak nevezi. Az elbeszélés bőséges adatokkal szolgál arról, hogy Balzacban átfogó kép élt az operáról.

Meyerbeer *Ördög Róbert* című operájának elemzése itt csak részletkérdés, mert az írói szándék olyan problémákat vet fel, amelyeken érdemes elgondolkozni. „Ha minden módosított hang egy külön hatóerőnek felel meg — mondja *Gambara*, a zeneszerző —, ki kell ismernünk ezt az erőt, hogy valamennyit valóságos törvényeink szerint egyesíthessük.“

Vajon nem a XX. század dodekafóniájának, a tizenkétfokú hangrendszernek és kompozíciótechnikának ószelemei ezek, amelyeket már Goethe is megsejt? A zene fizikai és matematikai törvényeinek felismerése és alkalmazása a zeneszer­vésben pedig — *Gambara* rögeszméje — vajon nem a szeriális zene születésének egyik profécijája? Nem érezzük magunkat hivatottnak a válaszra, és túl is nő cél­kitűzéseinken. De Balzac elbeszélése más elemekben is igen gazdag. A Mohamed­ről készült *Gambara*­opera szöveggönyvének részletes leírása, dramaturgiai és zenei felépítésének aprólékos elemzése annak az irodalmi fikciónak mesterpél­dája, amely az írói fantázia szülte zeneszerző igazolására megalkotja annak elkép­zelt műveit is. A fiktív zenemű irodalmi tőkélyét Thomas Mann *Doktor Faus­tus*­ban éri majd el, de már a *Gambara* is példa arra, hogy milyen csodákra képes az irodalom. Szavakba foglal elképzelt zeneműveket, vagy pontosabban kifejezve: zeneműveket alkot szavakban elbeszélve. A zenének ez a szavakban való kifeje­zése főleg azért nagy jelentőségű, mert magán viseli írójának alkotó tapasztalatát. Így utalásaiból — bár csak megközelítőleg — következtetéseket vonhatunk le az alkotás folyamatáról. Balzac *Gambar*­jának esetében is ezt véljük felismerni, mert regényhősének alkotói vergődése révén az operairás alkotófolyamatának titkait próbálja felfedni — a megismerhető titkokat —, amelyekről a zeneszerzők maka­csul hallgatnak. De Balzac *Gambar*­ja ugyanakkor szimbólum is: az útkeresés szimbóluma. Annak az útnak a keresése, amely egy magasabb rendű operához, az író — a körön kívül álló — által elképzelt és áhított formához vezet. Annak a rendkívülinek a keresése ez, amellyel már Goethénél és Schillernél is talál­koztunk.

Nem érdektelen megjegyezni, hogy más korok szellemi nagyságai is mindig valami rendkívülit vártak, sőt követeltek az operától. Ez talán azt bizonyítja, hogy

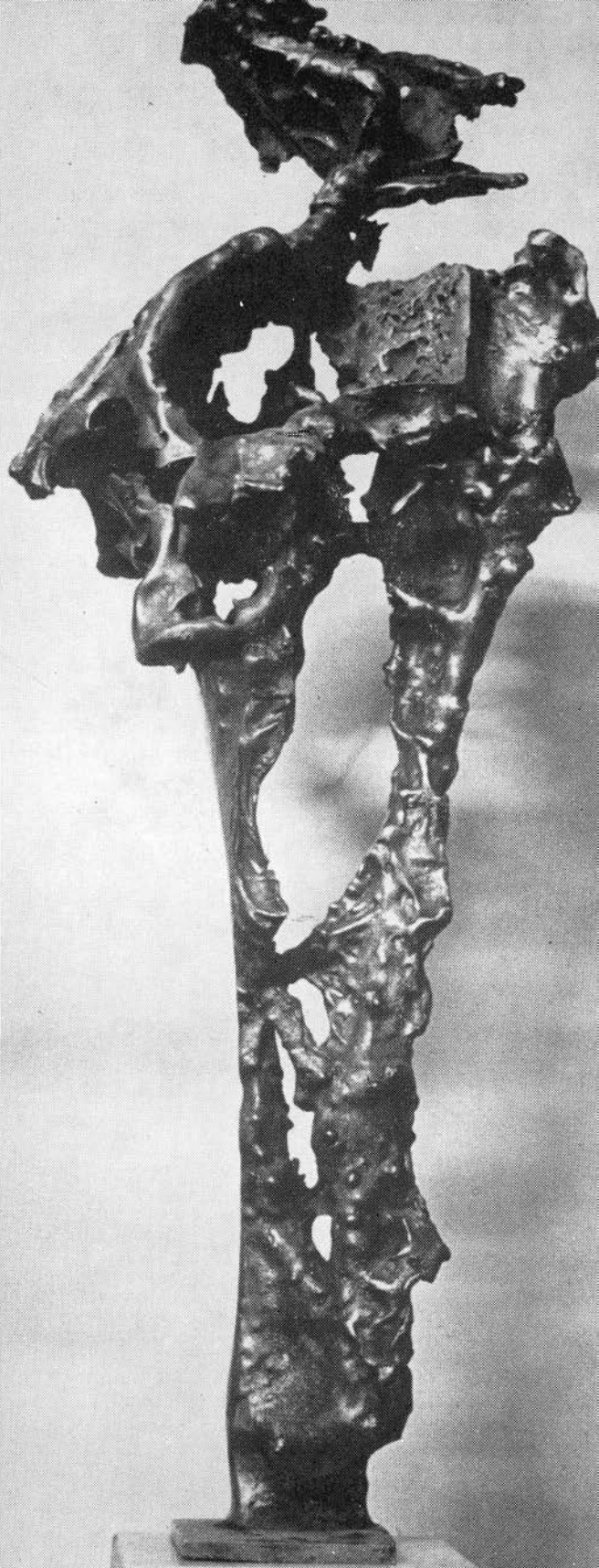
a műfaj még nem érte el végleges, kiforrott formáját, vagy legalábbis alapvető célkitűzéseinek tökélyét. „Hadd lássuk azt a lángészt, aki az igazi tragédiát, az igazi komédiát beviszi a zenés színpadra” — kiált fel 1757-ben Diderot. És 150 évvel később honfitársa, Romain Rolland — Gluck *Alceste* című operájával kapcsolatban — arról panaszskodik, hogy az „Alceste még ma is mintája a zenés drámának, amilyennek lennie kellene — amilyen jóformán sohasem volt azóta, még a legnagyobbaknál sem, még a legnagyobbbnál: Wagnernél sem — legyünk öszinték: amilyen magánál Glucknál sem volt jóformán soha”. Pedig mekkorát fejlődött az opera 1757-től 1908-ig, amikor Romain Rolland Gluck-tanulmánya napvilágot látott. Az eltelt 150 év alatt élt és alkotott Mozart, Beethoven, Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Wagner, hogy csak a műfaj legnagyobbjait említsük; Puccini, Debussy, Richard Strauss pedig elismert elő nagyságai a századelőnek (*Bohémélet*, 1896.; *Pelleas*, 1902.; *Salome*, 1905). De az új század szellemei újra a rendkívülit várják az operától. Thomas Mann 1909-ben a Richard Strauss-féle „hala-dást” locogásnak nevezi, 1911-ben pedig azt írja, hogy „Wagner izig-végig a XIX. század. Igen, ő annak a kornak a reprezentatív német művésze, aki valószínűleg hatalmasan, de bizonyos, hogy boldogtalanként él majd tovább az emberiség emlékezetében. Ha azonban a XX. század műremekerei gondolkodnak, akkor valami olyasmi lebeg előttem, ami a wagneritől lényegesen és gondolom, előnyösen különbözik.”

Nehéz volna eldönteni, hogy az operával kapcsolatos, immár évszázadok óta tartó elégedetlenség pusztán az állandó megújulásra való ösztönzés, a körön kívülről érkező segítség, ösztönzés a tematika, forma és zenei nyelvezet új lehetőségeinek felfedezésére. Vagy a be nem teljesült eredendő célkitűzés megvalósításának sürgetése, azé, amellyel az opera még adósa a művészetnek? Vagy: talán az egész nem más, mint elvszerűtlen beavatkozás a zeneszerzők dolgába? A zeneszerzők igen gyakran minősítik így a körön kívüliek véleményét, annak ellenére, hogy a külső „ellenfél” éppen a zenei problémák iránti érzékenység egyik legkitűnőbb képviselője által bizonyítja beavatkozási jogát. Sören Kierkegaard-ra gondolunk, mert ő a *Don Juan* első számú szerelmese; Mozart *Don Juanjáról* írt tanulmányában (Sören Kierkegaard: *Mozart Don Juanja*. Budapest, 1972) két, egymással határos birodalomról beszél, amelyek közül az egyiket az író meglehetősen jól ismeri, a másikat egyáltalán nem. Kierkegaard „meglehetősen jól” ismert birodalma a nyelv, az ismeretlen pedig a zene, ahova nem nyert bebocsátást, mert „a zene olyan művészet, amelyik sok tapasztalatot kíván meg ahhoz, hogy az ember helyes véleményt tudjon róla mondani”. Az író tudja, hogy a körön belüliek, „a zeneértők kiválasztott népe, „a boldog bennfentesek” féltve őrzik birodalmuk határait „az ajtóban álló félig beavatottaktól”, ennek ellenére állítja, hogy az ismeretlen birodalomról is képet lehet alkotni. A fáradhatatlan, pontos megfigyelő munka, ha csak „egyetlen kis megnyilatkoztatás” formájában is, „szerezhet bizonyos tapasztalatokat” és bizonyos megsejtéseket. Kierkegaard a nyelv birodalmának legvégső határáig akar elmenni, hogy felfedezhesse a zenét. De a körön belüliek ezeket a megsejtéseket, a zenének a nyelv által való felfedezését és kifejezését nemegyszer nyilvánították a be nem avatottak, a kívülállók provokációjának. Már a XIX. század zeneszerzői felveszik az eléjük (és korábbi ideáljaik elé) dobott kesztyűt, és öntudatosan védik azt a területet, amely véleményük szerint saját kompetenciájukra tartozik. És kifejezéseikben sem válogatósak, Berlioz az enciklopédistákat „nagyszerű bohócoknak” nevezi, „akik írnak a zeneművészetről, de a legcsekélyebb mértékben sem érzik, fogalmuk sincs róla; nem tudják, mi az”. Debussy még radikálisabb, mert „az előkelő, nagy tudású abbék és dogmatikus enciklopédisták között lefolyt viták”-ról azt állítja, hogy „mindkét fél ugyanazzal a hozzá nem értéssel beszélt a zeneművészetről, mint aminővel manapság is találkozunk”, és ezzel félreérthetetlenül utal a későbbi korok kívülről jövő, nemkívánatos beavatkozásaira is (Cl. Debussy: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Budapest, 1959).

Wagner Goethe-csodálata is csak az opera féltékenyen védett határáig terjed. Goethéről, a szövegkönyvíróról azt állítja, hogy Voltaire elveit követve „jónak látta a lehető legtriviálisabb mesét szöni, úgyszólván csak nagy sajnálattal látjuk ezeket a sekélyes dolgokat művei sorában”. Teoretikus művében, *A jövő zenéje* című önigazolásában írja ezeket, hivatkozva Voltaire azon mondására, hogy „ami túl buta ahhoz, hogy kimondható legyen, azt eléneklik”. De Wagner olykor túllép a külső beavatkozástól annyira féltett területek határára, és jómaga is hivatlan beavatkozótá válik, többek között Goethével kapcsolatban, akiről azt állítja, hogy „egész életén át költői tevékenységét bizonyos mértékben csak egy elhibázott festői pálya pótlásának tekintette”. (Még jó, hogy hozzáfűzte: „bizonyos mértékben”) Wagner egyébként az irodalom köreibbe beavatkozó zeneszerzők ritka példája.

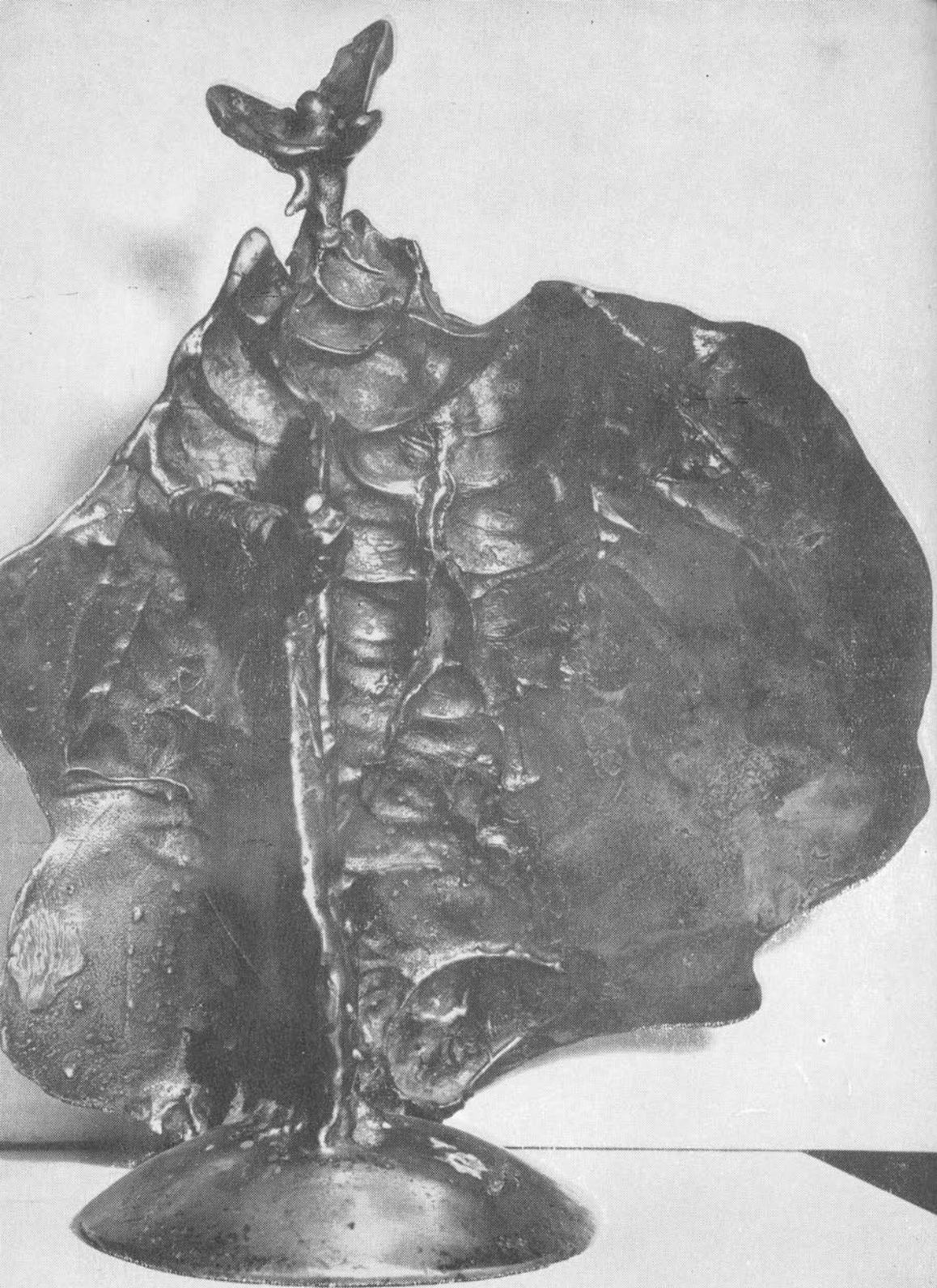
TÖRÖS GÁBOR SZOBRAI

- 1. AZ EMBERÉLET
ÚTJÁNAK FELÉN...**
- 2. MONUMENTÁLIS TÉMA**
- 3. PIRRUSZI GYŐZELEM**
- 4. KARNEVÁLON
(ELÖLNÉZETBEN)**









De a zeneszerzők adott esetben egymást sem kimélik. Wagner (csak!) azzal „vádolja“ Gluckot és Mozartot, hogy francia és olasz operát szereztek. És hogy ez a vád mennyire sértő Mozartra nézve, az csak akkor derül ki, ha megismerjük Wagner véleményét az olasz operáról. Az olasz zene hanyatlását ugyanis éppen az operában látja: „Az olasz opera virágzásától számítódik a műértő számára az olasz zene hanyatlása.“ De hogy az olasz opera „virágzásán“ mit ért, azt alábbi mondása tisztázza: „Palestrina *Stabat Mater*jének meghallgatása után lehetetlen tovább fenntartani azt a véleményt, hogy az olasz opera törvényes szülőtte egy ilyen csodás anyának.“ Végül mégis elismeri Mozart érdemét, aki szerinte nemcsak az olasz dalműnek adta meg a német hangszeres zene gazdagabb fejlettségét, hanem a zenekari dallamot is gazdagította az olasz énekzene „bájával“. (Végre valami pozitívum!) Wagner egyébként jellegzetes típusa a siron túli számonkérőnek, csak arra nem gondolt, hogy ezt a módszert az utókor még ellene is alkalmazhatja, mint ahogy azt Debussy tette, aki másfél évszázad távolságából veti szemére Glucknak, hogy miatta omlottak a francia zenészek „Wagner karjaiba“. (*Nyílt levél Gluck Willibald lovaghoz — fejezet a Croche úrból.*)

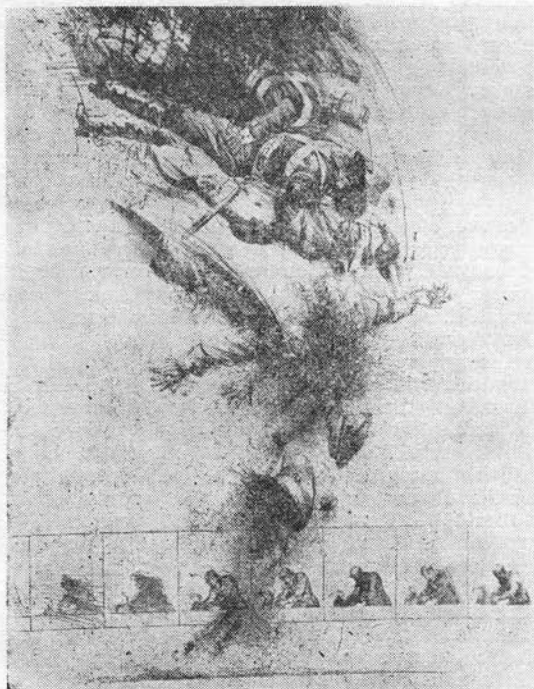
Folytathatnánk azokat a példákat, amelyek a zeneszerzők nem éppen objektív látásmódját tanúsítják, de a már említett mentségek mellett szóljon javukra az is, hogy az írók és a filozófusok is gyakorta löttek túl a célon, főleg kedvezenceik és ellenségeik megítélésében. Stendhal szinte kritikátlan Rossini-imádata, Nietzsche szélsőséges Wagner-csodálata és -gyűlölete, Baudelaire proszternációja a bayreuthi Titán lábainál — intő példák erre.

A szélsőségek útvesztőiből a bíráló szeretet a kiút. Ennek az útnak legnevesebb követője Thomas Mann, akinek Wagner-szeretete szinte határtalan, de már századunk elején, amikor még tombol a feltétel nélküli Wagner-rajongás, határozottan fedi fel annak „kifogásolható“ oldalait: „A bayreuthi mester nehe sokáig ott lebegett egész művészi gondolkodásom és ténykedésem fölött. De soha [...] nem lett volna Wagnerről szóló vallomásom Wagnerhez szóló hitvallás. Mint szellem és jellem, gyanús volt számomra, mint művész, ellenállhatatlan. [...] Fiatalságom sosem adta magát oda neki azzal a bizalommal teli odaadással, amellyel a nagy költőkön és írókon csüggött, azokon a szellemeken, akikről Wagner mint »irodalmi költőkről« csaknem lenéző részvétellel mert szólni.“ De ez a tartózkodó, „hit nélküli“ szeretet nem az író visszautasító magatartása az irodalomba és filozófiába „belekontárkodó“ Wagnerrel szemben. Viszonyát Wagnerhez „különös viszonyoknak“ nevezi, amely „szkeptikus, pesszimista, jövőbelátó...“ (1911-es keltezésű sorok.) 29 év elteltével a száműzetésben élő írónak keserűséggel kell majd hivatkoznia pesszimista jövőbelátásának helyességére. De példamutató Thomas Mann mértéktartó magatartása a többi zeneszerző iránt is, és bár jómaga magas képzettségű zenefilozófus, zenei vonatkozású műveinek megalkotásakor gyakran fordul korának szaktekintélyeihez, akikkel szoros kapcsolatot tart fenn. Tudatában van annak, hogy a zeneszerzők legtöbbször azért utasítják vissza a körön kívüliek véleményét, tanulmányait, zenével kapcsolatos gondolatait, mert azok gyakran túlnőnek szakmai hatáskörükön. Romain Rolland ugyan azt állítja, hogy „tréfabeszéd volna, ha a zeneművészet visszautasítana minden véleményt, amely nem hibásos muzsikustól származik“, de hangsúlyozza a „minden véleményt“. Így elfogadja az egyes vélemények visszautasításának jogosultságát. Ami pedig a vélemények forrását illeti, biztosak vagyunk abban, hogy az író csak arra a szellemkörre gondol, amelynek jómaga is képviselője. Mert azoktól, akik az operakultúra remekműveit alkották, csak olyanok kérhetik számon az eszközök és utak helyességét, akik maguk is átélék az alkotás kínjait és útvesztőit. A zeneszerzők immár több évszázada viselik türelemmel körön kívüli szellemtársaik számonkérését, bár jómaguk nem éltek hasonló jogokkal, annak ellenére, hogy saját mesterségbeli tudásuk, alkotó tapasztalatuk alapján olykor még jó tanáccsal is szolgálhattak volna... De túl a számonkérés és a hivatott vagy csak hozzáértést tettető véleményeken, a zeneszerzők türelmét még olyanok is igénybe vették, akik valósággal kérkedtek hozzá nem értésükkel. Példa erre a Gouncourt fivérek esete. Naplójukban hangsúlyozzák, hogy nem szeretnek zenét hallgatni — legfeljebb katonazenét. Ezzel ugyan a zene még nem sokat veszített, de naplőfeljegyzéseik olyan kijelentéseket is tartalmaznak, amelyek állításuk szerint Théophile Gautier-től származnak, és a XIX. század más nagy irodalmi személyiségeire is vonatkoznak. Gautier ugyanis nemcsak helyesli a Gouncourt-ok álláspontját, és jómagát is zeneellenesnek vallja, de még azt is hozzáfűzi, hogy Balzac utálta a zenét, Victor Hugo ki nem állhatta, Lamartine pedig hallani sem akart róla. Mindehhez pedig még azt teszi hozzá, hogy néhány festőn kívül aligha ismer valakit, aki szeretné a zenét. A Gautier neuilly-i házában lefolyt beszélgetés (1862. március 3.) hiteles szövege ma már nem ellenőrizhető. A Gouncourt-ok naplója megjelenésekor Balzac már rég halott, Hugo száműzetésben

él, Lamartine sincs jelen, úgyhogy a hitelesség szempontjából két lehetőség áll fenn. Vagy Gautier kijelentései nem fedik a valóságot, és ez igen valószínűnek látszik, mert szavaiból arra kellene következtetni, hogy majdnem az egész korabeli francia irodalom zeneellenes volt (hiszen azt állítja, hogy néhány festőn kívül alig ismer valakit, aki szeretné a zenét, márpedig korának minden irodalmi nagyságát ismerte); tehát vagy Gautier nem mondott igazat, vagy a naplót vezető Jules Goncourt ferdítette el Gautier szavait. (Itt jegyezzük meg, hogy a *Napló* első részének megjelenése után sok francia irodalmi nagyság tiltakozott amiatt, hogy a Goncourt fivérek elferdítették magánbeszélgetéseik során tett kijelentéseiket.) De akár-hogy is volt, a fiatalabbik Goncourt túlságosan nagyot nem tévedhetett, mert a beszélgetés további része az idézett kijelentéseknél még elképesztőbbeket tartalmaz. Olyanokat például, hogy „Gounod egyszerűen szamar”, avagy hogy az egyetlen elfogadható zenés színházi műfaj a vaudeville, mert jók a színpadi gépezetei és szépek az angol táncosnői. Mindenesetre a lejegyzett beszélgetés zenei és operai vonatkozásai távolról sem arra utalnak, hogy a kor jelenlévő francia szellemeinek különösen nagy lett volna zenei szakértelmük vagy akár művészi felelősségérzetük a zeneművészet iránt. Helyesebb lett volna tartózkodniuk a véleménynyilvánítástól és főként annak irodalmi napló formájában való megörökítésétől.

Ehhez hasonló példákkal egyébként még szép számban szolgál az irodalom, és ezek nem is a számonkérések kategóriájába tartoznak, hanem az olyan elvszerűtlen, alkotókhöz nem méltó magatartásokéba, amelyek ellen joggal kellett volna a zeneszerzőknek szót emelniük. De ezt csak a legkritkább esetben tették, és megmaradtak annak, amire magasztos hivatásuk ösztönözte őket: a zene, az opera alázasatos napszamosainak. Ám aligha hitték el az egykori weimari operaintendáns szavát, amely arról próbálta meggyőzni őket, hogy „amire fiatal korodban vágyakozol, azzal bőségesen megajándékoz az öregkor”. Szenvedéseiket még az öregkor dicsősége sem kárpótolta, és nagyon sokan közülük ezt a késői elégtételt sem érték meg.

A Gondolatok az operáról című, készülő kötet bevezetője.



Bittenbinder János:
Rilke világából