

Várnai
Péter

Verdi
opera
kalauz



ORFEUSZ KÖNYVEK

Várnai Péter

VERDI

operakalauz

Tito Gobbi előszavával



Zeneműkiadó Budapest 1978

© 1978 Varnai Péter

ISBN 963 330 259 5

Mottó:

„Hangjegyeim, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem véletlen szülöttei, és mindig mondani akarok velük valamit.”

(Verdi levele Marzarihoz, a velencei Fenice színház igazgatójához, 1850. dec. 14.)

Előhang

Mint olyan művész, aki élete fő értelmévé tette az opera műfaját, úgy gondolom, hogy Verdi az a zeneszerző, aki mindenkinél jobban, egészen rendkívüli hatóerővel tudta kifejezni az emberi érzelmeket.

Csodálatos és végig tevékeny, hosszú életútja hozzájárult ahhoz, hogy még életében legendává váljék, és hogy a fejlődés logikája, az ízlés és a divat hatása folytán mindig másként és másként lássuk. Risorgimentónk minden fordulatának kikezülhetetlen velejárója volt.

Egész életében megmaradt annak a „paraszt-nak”, aki tisztán és világosan látja céljait. Muzsikusi mivoltának jellege az opera műfajában találta meg igazi területét; itt tudta kifejezni az emberi érzelmeket, itt tudta megénekelni a haza elnyomatását, itt tudott kifejezést adni lángoló patriotizmusának a Nabucco, a Legnanói csata, a Lombardok, az Attila vagy az Ernani híres kórusaiban.

Soha nem felejtette el, hogy amit ír, azt a közönségnek írja. Ez az alázat az alapja nagyságának. Már huszonhat éves korában írt első művében, az Obertóban fellelhető tisztán és világosan mindazok a jellegzetességek, amelyek a Verdi-stilust meghatározzák. A zeneszerző természetesen előrelép majd, eszközei finomabbakká válnak, de operastílusának képe már a kezdet kezdetén készen áll és csakis az ő sajátja. Híres fejlődése meghatározott vonalon halad a pontosan kitűzött és tisztán látott cél felé. Nincsenek többé-kevésbé ködös esztétikai problémái vagy légbőlkapott, ki-

agyalt elméletei. Verdi számára egyetlen gondolat létezik: a Színház és műve annyira élettél teljes, hogy elviseli azokat a — mai — esztétikai értémezéseket, amelyekre nyilvánvalóan soha nem is gondolt.

Verdi volt az olasz nép zenei lelke. S mivel maga is a népből származott, úgy gondolkozott és úgy érzett, mint a nép. Mikor a hazát elnyomó idegenek elleni felháborodását, a szabadságvágyat vagy a legelementárisabb emberi érzelmeket és szenvedélyeket énekli meg, mindezt úgy fejezi ki, mint egy a népből — hisz ennek tartotta magát —, mélységesen összefonódva érzelmeiben népével.

Élete végére érve, azt kívánta, hogy temetése egyszerű és szerény legyen: „Egy pap, egy szál gyertya, egy kereszt”; de utolsó pihenőhelyére egy egész nép kísérte, csendben és megrendülve. Mikor később végső nyugvóhelyére szállították át hamvait, a muzsikuskok Casa di Riposo-jába, ez a második temetés valóságos megdicsőüléssé vált. Mintegy kétszázezer emberből álló tömeg lepte el Milánó utcáit, azok a mindenhol idejött emberek, akik a Maestro operáit hallották, akik meghatódtak, akik együtt énekeltek, szenvedtek és sirtak Verdi teremtményeivel.

tuot sea .

Bevezetés

„Ha valami olyan ostoba, hogy nem lehet elmondani – azt eléneklik” – mondta Voltaire.

„Hogy ebben az operában miről van szó, arról fogalmam sincs” – írta humoros operaismertetései egyikében a Trubadurról Leo Slezak, kora legnagyobb Manricója.

Valóban: szükséges-e ismerni egy operának a cselekményét, szövegkönyvét, verseit? Szükség van-e egyáltalán ezekre a buta cselekményekre, ezekre a rossz színdarabokra, ezekre a rossz versekre ahhoz, hogy valaki megszeresse a műfajt? Vajon nem szükséges rossz-e csak egy-egy operának a szövege – hiszen a darabok lényege amúgyis a zene?

A válasz csak egy lehet: az opera komplex műfaj, amelynek a muzsika csak *egyik* összetevője; nem vitás, a legfontosabb. Ha a versek suták is, ha a színdarab nevetséges, ha a cselekmény dramaturgiai buktatóktól terhes vagy érthetetlen – az opera mint műfaj, vagy akár mint egyedi műalkotás, csakis akkor érthető meg igazán, ha ismerjük a szövegkönyvet. S ami még ennél is fontosabb: szöveg és muzsika viszonyát. Tehát ha tisztában vagyunk az operazenének nemcsak a „hogyan”-jával, hanem a „miért”-jével is.

A mottóul választott Verdi-idézet világosan ki mondja: a mester zenéjében semmi sem a véletlen szülötte. Ebből egyenesen következik, hogy az, aki Verdi műveihez – és nyugodtan általánosíthatunk: az opera világához egyáltalán – valóban közel akar férközni, az nem hagyhatja figyelmen kívül a „mi-

ért”-et, azaz szöveg és zene viszonyát. Más szavakkal: akkor érkezünk el valóban egy opera megértéséhez, ha tudjuk, hogy a zeneszerző ezzel vagy azzal a dallammal, harmóniai fordulattal, ritmikai képlettel vagy zenekari hangszínnel *mit akart kifejezni*. Nem csak az fontos tehát, hogy egy opera dallamvilága, zenéje *szép-e*, hanem az is, hogy *igaz-e*.

Szöveg és zene viszonya minden korszakban központi kérdés volt az énekes muzsika minden műfajában. A renaissance-tól kezdve bizonyos mértékben napjainkig érvényes az az esztétikai alaptétel, amely szerint a zenének az a feladata, hogy a természetben tapasztalható jelenségeket, illetve az emberi lélek érzelmeit és szenvedélyeit a maga sajátos eszközeivel kifejezze. Változhattak a kórok stílusjegyei, fordulhatott akár ellentétére is a korszakok hozzáállása a muzsikához, ez az alaptétel érvényben maradt – talán csak napjaink zenéjének bizonyos irányzatai térnek el tőle.

S ennek az alaptörvénynek figyelembevételével a *zenetörténet egymást váltó korszakaiban kialakultak* olyan dallam-, ritmus-, harmónia- és hangszín-formulák, amelyek egyértelműen – vagy legalábbis egymással rokon jelenségek körében – hivatva voltak ezeket a természetbeli jelenségeket, illetve az érzelmeket és szenvedélyeket kifejezni. Hogy az egyik legegyszerűbb példát említsük: az egész zenetörténetben nincsen olyan misekompozíció, amely a Credónak a feltámadásra vonatkozó „Et ascendit in caelum” (Felszállt a mennyekbe) szöveg sorát ne felfelé haladó, rendszerint skálamenetben felfutó dallammal foglalná zenébe. És hasonló módon sorolhatnánk az ilyen *ábrázoló* jellegű megoldásokat, amelyek hol az előbbihez hasonlóan *képszerűek*, hol pedig áttételesebb módon, esetleg szimbólumokat segítségül hívva fejezik ki a szövegben foglaltakat.

Bonyolultabb az eset – természetesen –, ha nem

mozgásformákról vagy egyéb természeti jelenségekről van szó, hanem a lélek érzelmeiről, szenvedélyeiről. Megelégedhetnénk annyival, hogy egy bizonyos zenedarabnak ilyen vagy amolyan a hangulata: szenvedélyes, gyászos, vidám. Mondhatnánk, hogy ez a hangulat minden további magyarázat vagy elemzés nélkül, magából a zenéből világosan kiolvasható. Ha azonban behatóbb vizsgálat alá vetjük egy-egy korszak vagy egy-egy zeneszerző műveit, ezeknél az általános meghatározásoknál sokkal konkrétabb, szavakba foglalható vonatkozások is kimutathatók. Ma már tudjuk, hogy például a XVIII. század szónoklattanának (retorikájának) szabályokba foglalt formulái, sztereotípiái pontosan nyomon követhetők a század énekes zeneműveinek – pl. J. S. Bach kantátáinak vagy passióinak – recitativóiban, azok dallamformálásában. Vagy: a XVII–XIX. század teljes egészében, illetve a századok operairodalmában végigvonul egy olyan ritmusképlet:

1.



amely minden esetben a halál kifejezésére szolgál. Akár a halál konkrét pillanatáról legyen szó, akár a halálfélelelmről vagy a tragikus vég megérzéséről: Lullytól Rossinin és Verdin át Wagnerig úgyszólván minden esetben ezzel a ritmusképlettel találkozunk a zenekari kíséretben. (Elemzéseink során még számos ilyen általánosan elfogadott, közhelyjellegű sztereotíp kifejezőeszköze bukkanunk majd. A szakirodalom a latin „locus topicus” vagy a görög „toposz” kifejezéssel jelöli ezeket.)

De ezeken túlmenően: egy-egy dallam menete, hangközeinek egymásutánja is ábrázoló erejű lehet. Váratlanul szélesre nyíló hangközök, nagy ugrások mindig valamilyen drámai mondanivalónak, vagy tragikus fordulatnak a hírnökei. Kromatikus

átmenő hangokban gazdag dallammenet rendszerint az érzelmesség kifejezője. Ugyanigy: egyazon hangnak ismétlése a feszültséget fokozza, a ritmika kifejezetten táncos lüktetése – banális, nagyon egyszerű példa! – a hangulat könnyedségére vagy vidámságára utal. (Elképzelhető az utóbbi eszköznek éppen ellenkező értelmű felhasználása is, mint például abban az esetben, ha ez a könnyeden perdülő-lüktető ritmika *elfedi* a jelenet valódi mondanivalóját. Verdinél például gyakori az a jelenet-típus, amelyben a látszólag könnyed csevegés, társalgási-társasági hang – és természetesen az ennek megfelelő, táncos lüktetésű muzsika – mögött nagyon is feszült dráma játszódik le.)

Egy kis történeti összefoglalás.

Azt állítottuk az előbb, hogy ez az esztétikai alaptétel a renaissance-tól szinte napjainkig érvényes. Az első nagy mester, az opera első gényusa, Claudio Monteverdi mindenképpen ennek az elvnek jegyében alkotta remekműveit, szöveg és muzsika viszonya az ő alkotásaiban tökéletes egyensúlyban volt. Ám aránylag hamar, már a XVII. század közepetáján tanúi lehetünk annak, hogy a szép ének, a szép dallam, a minél dúsabb díszítés, s ami mindezzel együttjárt: az énekes-sztárok igényeinek kiszolgálása vált céllá. Ezeket a visszaéléseket – hiszen visszaélés, ha a zeneszerző nem veszi figyelembe a szöveg, a dráma igényét! – pécézi ki a zeneirodalom híres szatírája, Benedetto Marcello „A divatos színház” című könyvecskéje. A jeles zeneszerző-író gyilkos gúnnyal állítja elénk azt a komponistát, aki a leghetetlenebb helyeken, költőszavaknál vagy névelőknél alkalmaz ékesítéseket, aki az áriákat „felváltva vidám és patetikus jelleggel komponálja meg, a szöveg értelmére, a cselekmény követelményeire vagy a jelenetre való mindenféle tekintet nélkül.”

Talán nem tévedünk, ha az operaműfaj immár közel négy évszázados történetének első 150–180

évét a szöveg és a zene, vagy az alkotó- és az előadóművészet harcaként fogjuk fel. Az előbbi Marcello-idézet is erre utalt lényegében: a szatíra eszközeivel *védi* a zeneszerző, illetve a dráma méltóságát, azaz az igazi operaművészetet. A XVII. és XVIII. század legnagyobb operaszerzői: Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Lully és Rameau, a reformerek nemzedéke: Jommelli és Traëtta, majd Händel és Gluck – valamennyien kisebb vagy nagyobb mértékben a kifejezés, a drámai igazság elsődlegességét hirdették és valósították meg alkotásaikban. Sőt: a kisebb mesterek sem mindig alkalmazkodtak a primadonnák, kasztrált sztárok vagy a színpadi látványosság követeléseire. Hallatlanul érdekes nyomon követni például a nápolyi iskola operakomponistáinál, hogyan igyekeznek érvényt szerezni nemcsak egyszerűen az általános hangulati elemeknek, hanem a szöveg lehetőleg teljes zenei értelmezésének.

A XVIII. század végén érkezik el az opera egyrészt a legnagyobb népszerűséghez, másrészt egész története legnagyobb lángelméjéhez, Wolfgang Amadeus *Mozarthoz*. Nem lehet célunk Mozart zenedramaturgiai módszerét tüzetesen vizsgálni és elemezni. Elég, ha annyit állapítunk meg, hogy a salzburgi mester érett operáiban (de csírájában már a legelső, gyermekkori műveiben is) mindig a drámai mondanivaló zenei megvalósítását tűzte ki célul. Kezdetben a kor operai sablonjait alkalmazta, de az Idomeneótól kezdve a formavilág, a hagyományos, megmerevedett közhelyek helyét a jellemzés, a környezetfestés, valamint a különböző jellemek összeütközéséből eredő konfliktusok zenei kibontása foglalja el. (Mozart még a XVIII. században elengedhetetlen ékítményes éneket, a koloratúrát is be tudja vonni a jellemzés eszközei közé: mindig olyan helyen alkalmazza ezeket az ékesítéseket, ahol azoknak értelmük, jogos helyük van. Elég példaként az Éj királynője híres d-moll áriá-

jára hivatkozni, amelyben nem közhelyszerű, virtuóz koloratúráról van szó, hanem a harag, a bosszúvágy adekvát kifejezéséről, a düh villámairól.)

Könyvünk Verdi operáit tárgyalja; miután nem lehet célunk még dióhéjban sem teljes operatörténetet adni, engedtessek meg, hogy most nagyobb ugrással rátérjünk Verdi közvetlen elődeire. Az úgynevezett romantikus triász: Rossini, Bellini és Donizetti életművében már teljesen készen áll az az eszköztár, amely a XIX. század nagy kibontakozásának, az Ottocentónak olasz operatípusához az alapot adja. Eszköztáron egyrészt jelenet-, illetve formatípusokat, másrészt magukat a kifejezőeszközöket értjük.

Rossini méltatásakor nem lehet eléggé hangsúlyozni a pesarói mester hihetetlen muzikalitását. Áradó dallamgazdagsága, vibráló ritmusvilága és muzsikájának Mozarton kívül máshoz nem fogható szellemessége az egész zenetörténet legnagyobb lángelméi közé emeli. Műveiben – és ez nagymértékben vonatkozik követőjére, Donizettire is – az áriák és együttesek túlnyomórészt elsődlegesen zenei fogantatásúak. Azaz: a lényeg a szépen ívelt dallamalkotás vagy a gazdagon ékített énekszólam, a ritmikus szellemesség vagy a tökéletesen kiegyensúlyozott formálás – gyakran tekintet nélkül arra, hogy a szöveg, a cselekmény milyen érzelmeket vagy konfliktusokat mond el. Rossini és Donizetti főként a recitativókban fordít gondot arra, hogy a szövegnek megfelelő zenét írjon (ne feledjük: Rossini az, aki a zenekarból késői alkotásaitól kezdve száműzi a cembalót, azzal együtt a „száraz” secco recitativót, és egyeduralkodóvá teszi a zenekarral kísért recitativo accompagnatót). Bellini, akiről a köztudat azt véli, hogy a lírikus, rendkívül széles-ívelésű dallamok mestere és semmi más – sokkal inkább dramatikus lángész, mint az előző két mester. (Bár Rossini alig ismert tragikus operáiban és Donizetti Párizs számára készült késői opera seriái-

ban igen sok drámai zenét találunk, nem beszélve arról, hogy Rossini Tell Vilmosa korszakos jelentőségű fordulópont ebből a szempontból, és az érett Ottocento-zenedráma minden mesterre ható mintaképe.) Bellini alkalmazza tulajdonképpen először a „canto declamatót”, az értelmes szövegmondásra épülő, drámaian hangsúlyozott melódia-típust, amely mintegy félúton áll az ária-dallamos-ság és a recitativo-melodika deklamáló jellege között. Bellini az, aki hármuk közül leginkább törekszik a szöveg zenei értelmezésére.

S itt az ideje, hogy tulajdonképpen megkérdezzük: miben is áll e meghatározásnak: „*a szöveg zenei értelmezése*” a lényege? Nehezen megfogható kérdés, hiszen egyrészt mindig az illető korszak nyelvezetébe való beleélés, másrészt a szöveg és zene igen részletező elemzése szükséges megválaszolásához. Az általánosító meghatározás: a muzsika ne mondjon ellent a szövegnek – aligha megfogható, nem sokat mond.

Elsősorban maga a *dallam* lehet kifejező. Utalhatunk itt egyrészt a fentebb említettekre, a mozgásformák zenei ábrázolására, vagy arra, hogy például a meglepetést váratlan hangnemi kitérés, kiemelt magas hang adhatja vissza, vagy arra a nagyon is *szimplifikált* tényre, hogy a szomorú hangulatokat moll fordulatok vagy akár a dúr hangnem moll jellegű hangzatai képviselhetik. Ide tartozik a már említett koloratúrák kérdése: Rossininál az ékesítéseknek általában semmiféle kifejező tendenciája nincs, de Bellini Normájának híres „Casta diva” áriájában már hozzájárulnak az ária „ima”-funkciójának zenei megvalósításához. Érzelmi fokozást kifejezhet ugyanannak a frázisnak egyre magasabb hangon történő – úgynevezett szekvenciázó – ismétlése, izgalmat frázisok aprózása vagy akár félbehagyása.

A *ritmus* ugyancsak kifejezőeszköz. Érdemes megfigyelni, hogy az olasz operaariák ismert és

gyakran lenézett „gitár-kisérete” mily sok változatban lép fel. Lehet egyszerű, azonos ritmikus értékeket sorakoztató hármashangzat-felbontás, amely rendszerint szerelmi érzést vagy lírikus-kontemplatív mondanivalót támaszt alá, de találkozzunk vele a gyors áriaszakaszok ezerféle módon aprózott ritmikájának formájában is, ezek viszont a harci elszántság, az izgalom, a felháborodás vagy egyszerűen a drámai feszültség hordozói lehetnek. A ritmika természetesen a dallamot is befolyásolja érzelmileg: nyilvánvaló, hogy szerelmi vágyat, fájdalommal csaldást, gyászt, szomorúságot nem sűrűn aprózott ritmikus képletek ábrázolnak, hanem éppen a tartott hangok vagy az egyenletes ritmika; és megfordítva: a cabaletták izgatott dallamaiban aligha találkozunk hosszan kitarított hangokból álló ritmikus formulákkal.

Köztudomású, hogy az olasz operák e korszakában a *harmóniák* alig hagyják el az alapfunkciójú hármashangzatok körét. Esetleg ütemeken keresztül hallhatjuk ugyanazt az akkordfelbontást, már csak azért is, mert az áriák dallamtípusai közt döntő szerepet kaptak az akkordfelbontásokon alapuló melódiák. Ebben a harmóniai világban aztán annál nagyobb jelentősége van egy-egy váratlanul fellépő szűkített akkordnak vagy hasonló disszonanciának, az ugrásszerűen megjelenő modulációnak. Így például a szűkített szeptimakkord a váratlan hír közlésének sztereotip sablonja lett; a dúr hangnem mollra váltása az elérékenyülésnek, az álzárlat a levegőben maradó kérdésnek vagy ugyancsak a váratlan bonyodalomnak stb. (Ugyanakkor stílusjegy a – dramaturgiaiilag nem indokolt – mollról dúrra váltás is; nagyobb együttesek rendszerint alkalmazzák ezt a fordulatot, néha bizony eléggé triviális hatást eredményezve.)

Igen gyakori vád – főleg német zenetörténészek részéről – a romantikus olasz opera ellen, hogy *zenekara* nélkülözi a kifejezőerőt, a színeket. Pedig

ez csak részben igaz, és semmiképpen sem igaz Verdi zenekarával kapcsolatban. Már az Ottocento első felének mestereinél is nagy jelentősége van egy-egy zenekari színváltásnak, nem beszélve arról, hogy Rossini a hangszerelésnek is lángelméje volt. (Emlékezzünk csak a Rágalom-ária zenekari színeire, vagy különösen a nyitányok briliáns hangszerelési ötleteire.) Ezen a téren is ismerünk állandóan visszatérő kifejezési modelleket: ilyen a rézfúvókar belépése a drámai tetőpontra vagy váratlan fordulatoknál, a fuvola szólisztikus kezelése a koloratúra-áriáknál, az oboa mint a pasztorális hangulat képviselője, a kürtakkordok misztikus vagy félelmetes szituációban, a szólóklarinet mint szerelmi áriák kísérőhangszere, vagy a gordonka a fájdalmas vagy kontemplatív jelenetekben.

És itt kell beszélnünk a *formákról* is, hiszen a hagyományos formatípusok fellazítása vagy szétrobbantása Verdi műveiben mindig dramaturgiai indokolt esetben következik be. A formatípusok nagyjából azonosak, akár áriáról, akár kettősről vagy nagy együttesről, úgynevezett *concertatőről* van szó, kivéve a felvonászáró finálékat. A leggyakoribb az a négyrészes forma, amely bevezető recitativóból, majd lassú szakaszból, újabb recitativóból, végül a gyors zárószakaszból, az ún. *cabalettából* tevődik össze. A kötött formájú lassú és gyors szakaszon belül természetesen a kisforma különböző törvényei uralkodnak, ezek részletezése azonban túl messzire vinne.

Ez a négyszakaszos zenei szerkezet diktálja a legtöbb esetben a cselekmény bonyolítását, illetve a librettó felépítését is. A sablon a következő: az első recitativóban lezajlik valamilyen esemény, ehhez fűzi hozzá a lassú szakasz a rendszerint lírikus reflexiókat (a recitativóban a szereplő esetleg csak visszaemlékszik valamilyen eseményre). A második recitativo a legtöbb esetben újabb szereplőt (hírhozót, komornát, fegyvernököt) léptet színre,

valamilyen hírrel; ehhez kapcsolódik a cabaletta, rendszerint tettekész, újabb bonyodalmakat vagy egyszerűen valamilyen cselekedetet előkészítő vagy bejelentő mondanivalóval. Ha nem is lehet a törvényszerűség erejével kimondani, de általában a recitativókban zajlik le a cselekmény. Az áriák, kettősök, hármások és concertatók megállítják a cselekményt: a lírai vagy drámai kommentár és reflexió jelenik meg bennük. Az együttesekben természetesen több szereplő egyidejűleg ad hangot érzelmeinek – ez az opera műfajának nagy előnye a prózadrámával szemben –; a romantikus triász műveiben azonban még ritka az az eset, hogy ezek a különböző érzelmek különböző dallamokban nyerjenek kifejezést, s így a konfliktus magában a muzsikában is megnyilvánuljon. A legtöbbször ugyanazt a dallamot vagy legfeljebb annak variánsait éneklék a különböző érzelmeket hordozó színpadi alakok. Elég itt az egyik leghíresebb példára, Donizetti Lammermoori Luciájának szextettjére utalni. Drámai csomóponton találkoznak a darab szereplői; vérbeli dramatikus bárhol elhelyezne egy cselekménymegállító concertatót, csak éppen ezen a drámai ponton nem. A szextett szövege a Lucia személye iránti sajnálkozást fejezi ki – minden szereplő más és más indítással sajnálja a szerencsétlen hősnőt. Bár a cselekmény megállításáról van szó, a szövegben mégis csak ellentétes vagy legalábbis különböző töltésű érzelmek csapnak össze. A szextett zenéje ezt teljesen figyelmen kívül hagyja. (A későbbi fejlődés magaslatáról, például Verdi nagy együtteseinek szintjéről visszatekintve, egyenesen komikusnak tűnik, hogy a jelenet kezdetén a dráma két szembenálló táborának vezérei, Ravenswood Edgar és Lord Ashton békésen szextelve éneklék ugyanazt a dallamot. . .) Mindez persze mit sem von le a szextett *abszolút zenei* értékéből; a kritika kizárólag a drámaiság oldaláról jogsult.

Rossininál alakul ki – valószínűleg Mozart hatására – a többszakaszos finálé-szerkesztés. A concertatókkal és a többi nagyegyüttessel ellentétben ezek a finálék tempóban és karakterben különböző rövidebb-hosszabb szakaszokból tevődnek össze. Ebben a formatípusban kell látnunk annak a folyamatra kezdetét, amelynek végpontján az át komponált felvonás áll. Ha a romantikus olasz opera soha nem jutott el a teljes át komponáltsághoz – a szerzők valószínűleg nem is akarták ezt –, mégis vitathatatlan ennek a tendenciának létezése. Úgy tűnik, az a bizonyos sokat emlegetett „latin formaérzék” mindig ragaszkodott a zárt-számos szerkesztéshez, legalábbis a felvonáson belüli felismerhető formai cezúrákhoz.

Említsük még meg a rövidrefogott, rendszerint dalformájú és lírikus tartalmú, lassú vagy közepgyors tempójú áriatípust, a *cavatint* és jegyezzük meg, hogy az önálló kórustételek is a legtöbb esetben homogén formaegységek, általában ugyancsak visszatéréses dalformában készültek, és ezek is állóképszerűen szakítják meg a cselekmény menetét. A kórusnak egyébként az áriákban, együttesekben és concertatókban is van szerepe; általában csak a zenei háttérrel szolgáztatják, alátámasztják a szólisták énekét. Felvonásvégeken vagy egy-egy concertato befejező szakaszában veszik csak át a szólistáktól a vezetést.

Az operanyitány általában két típust követ: vagy a Rossini-ouverture-ök példájára önálló zenekari szám, az opera dallamaiból vett témákra épülő laza szonátaforma, lassú bevezetéssel vagy anélkül – a szonátaforma később úgynevezett egyveleg-formává alakul át –, vagy pedig alig néhány ütemnyi előzene. Ez utóbbi típus bevezetheti a teljes operát vagy az egyes felvonásokat. Létezik a kettő közti átmenet is, valamilyen formai keretbe szorított, rövidebb előjáték, mint például a Traviata első vagy harmadik felvonásának prelúdiума.

Mindezek után talán könnyebb lesz rámutatni Verdi zenedramaturgiai módszerének jellegzetességeire. Most csak összefoglalóan, summázva beszélünk ezekről; a részletekre az egyes operák elemzésénél térünk rá.

Előre kell bocsátani egy közhelyszerű megállapítást: elemezhetőek egy zseni műhelytitkai és eszközei, de maga a zsenialitás nem. Így nincs az az elemzés, amely rá tudna világítani arra: miért zseniális Az asszony ingatag-ária vagy az Otello viharjelenete. Fel lehet tárni rejtett összefüggéseket, be lehet bizonyítani Verdi dramaturgiájának vaslogikáját, követni lehet a mottóul választott „semmi nem véletlen”-elv érvényesülését. De ez még nem magyarázza a zsenialitást, mint ahogy nem jutunk közelebb a Jupiter-szimfónia utolsó tételének élményéhez, ha pontról pontra tudjuk követni a fináléban az egyidejűleg alkalmazott szonáta- és fúgaforma struktúráit. Nem vitás, hogy élményünk nagyobb lesz, ha észrevesszük és tudatosítjuk Verdi zenéjének miértjeit és hogyanjait. Ennek a nagyobb élménynek elérését szeretnék az elkövetkező elemzések az olvasónak lehetővé tenni.

Verdi kifejezőeszközei meglehetősen éles cezúrával két típusba sorolhatók. Az első csoport a szigorúan vett képszerűen ábrázoló zenei eszközökből áll. Az előbb említett, általános jellegű dallam-, ritmus-, harmónia- és hangszín-fordulatokra gondolunk itt is, hozzátéve, hogy ezek az ábrázoló eszközök Verdinél lényegesen differenciáltabbak, mint elődeinél. Hadd előlegezzünk három példát.

A Traviata második fináléjában Alfréd Gastonnal és néhány vendéggel leül a kártyaasztalhoz. A hangulat amúgyis feszült, és ebben a robbanékony légkörben jelenik meg Violetta, Douphol báró karján. Más zeneszerző (függetlenül attól, hogy ilyen jelenetet, sőt, az opera egész problematikáját *nem merte volna operaszínpadra vinni*) Violetta belépésekor a muzsika valamelyik elemét feltét-

lenül megváltoztatta volna; valószínű, hogy kihasználta volna az alkalmat már itt egy nagy concertato elindítására. Verdi az egész jelenetet egyetlen hangulati egységbe foglalja, és ezt az egységet egyetlen zenekari motívummal biztosítja:

2.

Mit mond nekünk ez a zenekari effektus? Ha képszerűen szemléljük, feltétlenül a kártya keverését ábrázolja. Ha hangulatilag értékeljük: benne izzik az egész jelenet drámai feszültsége.

Az Álarcosbál Ulrica-képében hangzik fel a híres kacagó-quintett. Vezető dallamát Richárd intonálja; a melódia maga a könnyedség, a szinte hetyke magabiztosság, a jóslat semmibevevése. Ám a quintett végefelé Richárd szólama váratlan kitéréssel egy exponált *asz* hangra ugrik. Vajon nincs-e benne ebben az egyetlen kitérésben és az azt követő, hirtelen pianissimóra váltó dinamikában annak a pillanatnak lélektani ábrázolása, amikor a gróf lelkében, ha csak egy fél percre is, de felmerül a gondolat: talán igaza van a borzalmas jóslatnak?

3.

RI. *ma co - me fa da ri - de-re la lor cre-du - li -*

p

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features a vocal line for the Soprano (RI.) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The lyrics are "ma co - me fa da ri - de-re la lor cre-du - li -". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and consists of a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a simple bass line in the left hand.

O. *ah l'a - - ni - -*

U. *che dun - que in cor vi*

RI. *- tà!*

SA. *dal de - mo - ne*

T.

f

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, featuring four vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are Alto (O.), Tenor (U.), Soprano (RI.), and Soprano Alto (SA.). The lyrics are "ah l'a - - ni - -", "che dun - que in cor vi", "- tà!", and "dal de - mo - ne". The piano accompaniment is shown at the bottom. Dynamics include *ff* (fortissimo) for the vocal parts and *f* (forte) for the piano accompaniment. The system includes a long melisma line for the Soprano (RI.) part, indicated by a long horizontal line with a fermata above it.

O. *ppp* ma ab-bri - vi - den - do va,
 U. *ppp* sta? che dunque in cor vi sta?
 RI. *p* da ri - - - - - de - re
 SA. *pp* tut-to ri - sà,
 T.

Az Aida utolsó képének legelején Radames már a befalazott sírkamrában áll előttünk. Szavai helyzete reménytelenségét tükrözik: életútja végéhez ért, többet nem látja a napfényt. És nem látja többé Aidát, szerelmesét, akinek még hollétéről sem tud semmit. A dallamvonal egyetlen hang ismétlése, egészen Aida nevének kiejtéséig. Megint csak képszerű ábrázolása Radames fizikai és pszichikai dermedtségének. Az egy hangon való recitálás az „Aida” névre lendül ki, először csak félhangnyit, hogy valódi dallammá, kantilénává az „Aida, hol vagy te most?” szavaknál váljék:

4.

voce cupa
 La fa-tal pie-tra sovra me si chiu - se...
morendo

Ec - co la tom - ba mi - a.
morendo

Del di la lu - ce più non ve-drò...
morendo

Non ri - vedrò più A-i - da...

dolcissimo
 A - i - da, o - ve sei tu?

Ennyi talán elég is a kifejezőeszközök első csoportjának bemutatására. A figyelmesen, esetleg szöveggel a kezében a muzsikát hallgató olvasó szinte lépten-nyomon fel fogja fedezni a zenei megformálás és a tartalmi ábrázolás ehhez hasonló összefüggéseit. Mindezt csak aláhúzza az a rengeteg előadási utasítás, amelyet Verdi partitúrái tartalmaznak. „Fojtott hangon”, „elhalóan”, „igen édesen”, „a legnagyobb fokú kétségbeeséssel”, „szomorúan”, „szenvedéllyel” – ezeket az utasításokat az előbb említett jelenet mindössze negyven taktusából írtuk ki... (Ha ezeket az utasításokat a karmesterek és énekesek betartanák, és az énekesek szövegkiejtése érthető lenne, annyira áttetszővé és világossá válna minden dramaturgiai összefüggés, szöveg és muzsika kapcsolódása, hogy az ilyen elemzésekre nem is lenne szükség...)

Az eszközök másik csoportja nem ilyen kézzelfogható, és tulajdonképpen nem is az ábrázolásnak,

hanem az egységes jellemzésnek szolgálatában áll. Ezt a csoportot kétfelé lehet osztani. *Horizontális*nak nevezném azokat a jellegzetes, visszatérő zenei elemeket, amelyek szinte az egész Verdi-életműben azonos jelentésűek, míg *vertikális*nak azokat, amelyek egy-egy operán belül egy-egy szereplőhöz vagy fogalomhoz kapcsolódnak. Az utóbbiakat elemzéseinkben részletesen tárgyaljuk, így ezekre itt nem térünk ki. A horizontális csoportot azonban nem tudjuk mindig érinteni.

Felhívtuk már a figyelmet egy ilyen, az egész oeuvre-ön végigvonuló jegyre, az úgynevezett „halálritmusra”. Hasonlóan, fogalomhoz vagy még inkább jelenettípushoz kötődik például az az enyhén táncos lüktetésű, pontozott ritmusú dallamfajta, amit leginkább „fedő” dallamnak neveznénk, mivel mindig olyan helyzetekben bukkan fel, amelyekben a látszólag könnyed csevegés, felszínes vídámság mögött tragikus vagy legalábbis drámaian feszült cselekmény zajlik le vagy készül elő. A már említett kacagó-quintetten kívül ilyen például Rigoletto bohócdala, a Don Carlos kerti jelenetének (nálunk I. felv. 2. kép) Erzsébet–Eboli–Posa tercettje vagy ugyancsak az Álarcosbál báli képe (itt a táncos ritmikát a színpadi cselekmény is indokolja).

A halál-jelenetek zenéjében – a halálritmuson kívül – gyakori egy zenekari hangszín: hármashangzat-felbontás, rendszerint fuvolán vagy más fúvóshangszeren.

Az intrikusok legpregnansabb jeleneteiben gyakran találkozunk egy másik jellegzetes zenekari effektussal: a fúvóshangszerek harsány forte trillájával. A fiatalkori operák szereplői közül a Luisa Miller Wurmjához kapcsolódik ez a forte trilla, az érett mesterművekben a Simon Boccanegra Albiani-jához, az Aida papjaihoz és természetesen az Otello Jagójához. (És tegyük itt hozzá máris, hogy a Fal-

staffban Verdi úgyszólván minden jellegzetes kifejezőeszköze helyet kapott — idézőjelben.)

Intrikus figurák *csoportjának* jellegzetessége a piano-staccato hang. Legtöbbször férfikari kórus-szcénákról van szó, melyek már a Nabuccótól kezdve ismereteseek, utolsó példájuk – ismét figyelmen kívül hagyva a Falstaffot – a Simon Boccanegra néhány jelenetében található. Intrikusokon ebben az esetben orgyilkosokat, összeesküvőket vagy legalábbis „sötétben bujkálókat” értünk. (Kivételes esetekben, mint például a Giovanna d’Arco rossz szellemeinél vagy a Macbeth boszorkányainál női kar is képviselheti ezt a típust.)

Beszélhetnénk még néhány tipikus recitativo-kíséreti formuláról, mint például a hős elszántságát, a kétségbeesésen való felülkerekedését jelző zenekari képletről: a vonósok tremolója alatt megszólaló, felfelé törő, rendszerint moll hármashangzat vagy szűkített akkord felbontásáról. Vagy említhetnők, hogy Verdi is alkalmazza egész életművében azt az évszázados kifejezőmódot, amely az énekszólam és a zenekar unisonóját használja fel valamiféle negatívum kifejezésére. Ide tartozik például a féltékenység melodikus jellemzése: a rendszerint kisterc terjedelmű, tengelyhang körül megforduló és ugyanoda visszatérő dallamképlet. És természetesen itt kell megemlítenünk azt a magától értetődő tényről, melyről már több ízben beszéltünk: Verdi átveszi elődeitől a mozgásképletek és az érzelmi momentumok zenei ábrázolásának közismert formuláit.

Ha a dallamtípusokat szereplők, illetve hangfajok szerint csoportosítjuk, körvonalazódik egy másik fajta tipizálási lehetőség is. Úgy tűnik, Verdinek megvannak a maga szoprán-, mezzo-, tenor-, bariton- és basszus-melódiatípusai, illetve létezik például tenor-románc típus, papi melódika basszushangra, vagy szoprán-dallamkör. (Ez utóbbinak egy érdekes válfaja tulajdonképpen az előbb

említett horizontális típusok egyike: ívelt szerkezetű, felszálló, majd a csúcsponttól visszahanyatló dallamvonal jelenik meg igen sok szoprán hősnőnél, a színpadi alak „szorongatott helyzetében” – könyörgés vagy kétségbeesett felkiáltás jellegű szövegekre. Legfeljebb azért nem lehet ezt a dallamtípust a horizontális csoport részének tekinteni, mert előfordul más hangfajoknál és más szituációkban is.)

További kutatások lennének hivatottak fényt deríteni Verdi hangnem-kezelésére, illetve harmóniavilágának karakterizáló vonásaira. (Az e kérdések iránt érdeklődő olvasó figyelmét hadd hívjam fel itt *Lendvai Ernő* kutatásaira.) Úgy tűnik, hogy a hangnem-kezelésben összefüggés van az egyes hangnemek és a hangfajták között. Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy a bariton hősök kedvelt hangneme a Desz-dúr és rokon hangnemei; nyilván ez a legalkalmasabb az énekelhetőség, a „jó hangfekvés” biztosítására.

Mindezek: a szereplők egyéni jellemzése, az egyes művek belső összefüggéseit biztosító tematikus-motivikus kapcsolatok, az egész életművön végigvonuló, azonos jelentésű kifejezőeszközök együttesen alkotják azt a módszert, amelyet Verdi dramaturgiájának nevezhetünk. A részletes elemzések majd kimutatják az itt külön-külön felsorolt és vizsgált összetevők jelenlétét, logikai rendjét, hálózatát. Az elemzések summája pedig nem lehet más, mint könyvünk mottója: Verdinél semmi sem a véletlen szülötte. A dramaturgiai rendszer szilárdsága és a zene elemezhetetlen esztétikai szépsége úgy fonódik egységbe Verdinél, hogy erre Mozartton – az utolérhetetlen, egyedülálló Mozartton – kívül sehol máshol nem találunk példát.

Vonjuk le a tanulságot, és egyben adjuk az olvasóknak az útravalót: a Verdi-életmű igazi meg-

ismerése, ennek a muzsikának teljes befogadása csak akkor lehetséges, ha a hallgató lemond a zene öncélú élvezetéről, és figyelemmel kíséri muzsika és szöveg összefüggését, dráma és zene kapcsolatait. Ezért tanácsos a librettó alapos átolvasása, és nemcsak a főbb cselekményvonalak megismerése. Ha tisztában vagyunk a szövegfordulatokkal, ha értjük a cselekmény mozgató rugóit, az egyes jelenetek konfliktusait: a muzsika már nemcsak zenei szépségével hat ránk, hanem értelmével, logikájával is. (Külön problémaként merül fel ezzel kapcsolatban a fordítás. Tulajdonképpen aligha képzelhető el olyan ideális fordítás, amely nemcsak a szöveg értelmét tükrözi híven, hanem a fontos szavakat is a megfelelő helyen, a megfelelő értelemmel tudja elhelyezni. Nem is beszélve az elavult, dagályos, a zene nélkül feltétlenül komikusnak tűnő fordításokról, rendkívül ritka az olyan nyelvi átültetés, amely ezeket a követelményeket figyelembe veszi, s amellet az énekelhetőségre, a prozódiaira is a kellő gondot fordítja. S ezért van igazuk azoknak a nagy operaházaknak, amelyek minden operát az eredeti nyelven szólaltatnak meg...)

Könyvünk tehát azt a célt szolgálja, hogy az olvasó egy-egy tanulmány révén megismerkedhessék az Állami Operaházban jelenleg műsoron szereplő tizenhárom Verdi-opera zenei dramaturgiájával. Bízunk benne, hogy a tanulmányok elolvasása és a szövegek könyvek megismerése után a Verdi-muzsika híveinek nagyobb lesz az élménye.

A kedves Olvasó figyelmébe: a kötet szerzője legfontosabb feladatának a „miérték és hogyanok” magyarázatát tekinti. Ezért ismertnek tételezi fel az operák cselekményét, nem foglalkozik tartalmi ismertetéssel. Mondhatni, elengedhetetlen, hogy az

olvasónak e könyv mellett kezeügyében legyenek a szövegkönyvek.

Munkánkban a legfontosabb forrásanyag a Verdi-művek zenéje volt. Kivételes esetekben fordultunk csak más segítséghez: így a Trubadur elemzésénél felhasználtuk Jemnitz Sándor „A szenvedélyek színpadán” című tanulmányát, az Aidénál pedig Lendvai Ernő analizisét. A művek keletkezéstörténetének ismertetésénél Franco Abbiati négykötetes Verdi-monográfiáját, Massimo Mila „La giovinezza di Verdi” és Julian Budden „The operas of Verdi” című műveit (utóbbinak csak első kötete jelent meg e sorok írásakor) használtuk fel. Néhány idézet fordításánál Eősze László Verdikönyveinek megoldásait vettem át. A Nabucco, Rigoletto, a Végzet hatalma, Don Carlos és Simon Boccanegra esetében saját idevágó tanulmányaimat, illetve előadásaimat is felhasználtam. A Verdi-operák magyarországi pályafutása iránt érdeklődő olvasók „Verdi Magyarországon” című tanulmányomból kaphatnak felvilágosítást.

Nabucco

Opera négy felvonásban,
Temistocle Solera szövegére.
Bemutató: Milánó, Teatro alla Scala,
1842. március 9.

SZEREPLŐK

Nabukodonozor (Nabucco), Babilonia királya bariton
Izmael, Sedekiás judeai király unokaöccse tenor
Zakariás, a zsidók főpapja basszus
Abigél, Nabucco vélt lánya szoprán
Fenena, Nabucco lánya szoprán v. mezzoszoprán
Baal főpapja basszus
Abdallo, Nabucco idős tisztje tenor
Anna, Zakariás nővére szoprán

Babiloni és zsidó katonák, lévíták, zsidó szüzek,
babiloni papok és nemesek, nép.

A cselekmény helyszíne:
Jeruzsálem és Babilon, ideje i. e. 587.

A Nabucco keletkezéstörténete egyike a zene-történet legismertebb, leggyakrabban elmesélt anekdotáinak. Verdi 1841-ben krízisen megy át; az elmúlt év nyarán halt meg ifjú, 26 éves felesége, Margherita Barezzi, miután két gyermeküket már korábban betegség ragadta el. Az emberi krízissel talán egyenrangúan nehezedik rá a művészi: vígoperája, a Pütkösdi királyság 1840. szeptember 5-én csúfosan megbukott. Verdi hallani sem akart új operákról, szerződésről, primadonnákról, szövegkönyvírókról. Bartolomeo Merelli, a Scala intendánsa azonban mindenképpen rá akarta be-

szélni a 27 éves maestrót egy újabb darabra. „Nem kényszeríthetek erővel a komponálásra. Bizalmam benned nem rendült meg; talán egy napon újra rászánod magad, hogy kézbevedd a tollat. Elég, ha két hónappal a stagione előtt értesítesz, s ígérem, hogy operád be lesz mutatva” – írja Merelli Verdinek.

A Scala az 1841-es karneváli stagionéval bajba került. Nicolai, a Windsori víg nők későbbi komponistája, visszautasította a felajánlott szövegkönyvet, Temistocle Solera Nabucodonosor-ját. Verdi, hogy segítsen Merellin, a maga részéről felajánlotta, hogy egy régebben az ő részére lekötött szövegkönyvre, Gaetano Rossi Il proscritto-jára megkötött szerződését bontsák fel és ezt a librettót kínálják fel Nicolainak. (Nicolai különböző okok miatt ekkor még nem komponálta meg Rossi szövegkönyvét, sőt, közös megegyezéssel felbontotta Merellivel kötött szerződését, és elhagyta Itáliát. A szövegkönyvet már Bécsben zenésítette meg, Die Heimkehr des Verbannten címmel, 1844-ben, még hozzá sikerrel. Olaszországi karrierjének befejező momentumai, valamint akkor már mindenekelőtt a német zene újjáteremtésére irányuló törekvése iratták vele e sorokat, ugyancsak 1844-ben: „Mennyire lezüllött Olaszország zenéje az utóbbi öt évben! Operáit manapság Verdi írja. Ezek a művek valóban szörnyűek... Úgy hangszerel, mint egy bolond – technikailag még csak nem is szakmabeli –, majomszíve van, és véleményem szerint szerencsétlen, megvetendő zeneszerző...”)

Merelli elfogadta Verdi ajánlatát, viszont átadta neki a Solera-librettót: olvassa el, hátha kedvet kap hozzá. A továbbiakban idézzük Verdi visszaemlékezéseit, melyeket kiadójának, Giulio Ricordinak írott egyik levele tartalmazza, 1879-ből, tehát közel 40 évvel az események utánról.

„Hazafelé menve meghatározhatatlan rossz érzés fogott el, valami mindent elöntő szomorúság,

előérzet, mely összeszorítja a szívet. Hazaértem, és egy szinte erőszakos mozdulattal az asztalra dobtam a kéziratot. A füzet, ahogy ráesett az asztalra, kinyílt; nem is tudom, mi módon, szemem ráesett a kinyílt oldalra, és a következő verssor tárult elém:

»Szállj, gondolat, arany szárnyakon«

Átfutom a további verssorokat, melyek igen nagy hatással vannak rám, annál is inkább, mivel mintegy parafrázisai a Bibliának, amelyet mindig nagyon szerettem olvasgatni.

Egyik jelenetet a másik után olvasom el: aztán, mivel elhatározott szándékom, hogy nem komponálok, erőszakot követek el magamon, becsukom a füzetet és lefekszem. De hiába! a Nabucco egyre ott motoszkál az agyamban, az álom nem jön a szememre; újra felkelek és elolvasom az egész szövegkönyvet, nem egyszer, de kétszer, háromszor, annyira, hogy reggelre elmondhattam: Solera librettóját teljes egészében kívülről tudtam.

Mindezek ellenére nem akartam elállni tervemtől, és másnap reggel visszamentem a színházba, visszaadtam a kéziratot Merellinek.

– Szép, mi? – kérdezte.

– Nagyon szép.

– Nos hát! . . . komponáld meg.

– Álomban sem jut eszembe . . . tudni sem akarok róla.

– Komponáld meg, komponáld meg!!

S így szólva, a librettót felöltöm zsebembe gyömöszölte, megfogott vállaimnál, és nemcsak hogy kiteszkolt irodájából, de annak ajtaját az orrom előtt kulcsra zárta. Mit tehettem volna?

Hazatértem, zsebemben a Nabuccóval: egyik nap az egyik vers, másik nap a másik, egyszer egy hang, másszor egy mondat, s így lassan-lassan megzenésítettem az operát.”

Eddig a „hivatalos verzió”, melyet szentesíteni látszik az a tény, hogy az elbeszélés magától Verdi-

től származik. Azóta a kutatások kiderítették, hogy Verdit 40 évvel az események után emlékezete néha cserben hagyta. Tény, hogy valóban rövid idő alatt vesztette el gyermekeit és feleségét. Ám ez a rövid idő közel 2 év volt. Az is igaz, hogy egy ideig, de valószínűleg csak 1840 néhány őszi hónapja alatt lelki krízisbe került, e hónapok alatt csak „rossz regényeket olvasott”. De már 1841 januárjában ott van első operája, az Oberto genovai bemutatóján. A komponista, aki „többé nem akart zenét írni”, itt-ott át is dolgozta a művet, sőt, egy teljesen új duettet is írt hozzá. Konklúzióként leszögezhetjük tehát, hogy az a bizonyos nagy lelki és alkotói válság legfeljebb csak néhány hónapig tarthatott. Ami az asztalra dobott és a „Szállj, gondolat, arany szárnyakon” sornál szétnyílt librettót illeti – fogadjuk el tényként, akár igaz, akár nem.

Merelli tartotta ígéretét: amint Verdi elkészült a partitúrával, elkezdődtek a tárgyalások. Természetesen nemcsak magán a darabon, annak minőségén múlt akkoriban egy-egy opera sikere, hanem legalább olyan mértékben az előadókon, a szereposztáson. Sőt, ha az arra a stagionéra szerződöttetett énekeseknek, egy-egy nagy sztárnak nem tetszett a neki szánt szöveg, a szerző már le is mondhatott a sikerről, de esetleg magáról az előadásról is. És megfordítva: ha a sztár meg volt elégedve, ez parancs volt az intendánsnak. A Nabucco esetében is közrejátszott mindez. Verdi tudta, hogy Merelli szerződtette erre a stagionéra a kor leghíresebb baritonistáját, Giorgio Ronconit, az akkor feltörő fiatal basszus-csillagot, Prosper Derivist, és hogy ebben a stagionében az együttes tagja Giuseppina Strepponi, a korszak egyik népszerű olasz énekesnője. Giuseppina – akire Verdi akkor már nemcsak mint énekesnőre, hanem mint nőre is sokat gondolt – segítségére volt már az ifjú maestrónak. Merelli Giuseppina javaslatára és kérésére

vitte színpadra 1839-ben Verdi első operáját, az Obertót. Akkori találkozásuk nem múlt el nyom nélkül, Verdi is, Strepponi is kereste az újabb lehetőséget az együttműködésre, az együttlétre. Az énekesnő meghallgatta a darabot, és elfogadta a felajánlott szerepet. És ezzel kapcsolatban ismét helyre kell igazítani bizonyos gyakran leírt, minden Verdi-könyvben szereplő tévedéseket. Ez utóbbiak szerint Verdi Giuseppina „hangjára szabta” a szerepet, és Giuseppina volt az, aki sikerre vitte a darabot. Több körülmény mond ellent e hagyományos véleménynek. Strepponi ebben az időben beteg volt, annyira, hogy hat nappal [!] a bemutató előtt egy orvosi vélemény szerint „ha nem hagyja abba azonnal hivatása gyakorlását, betegsége tüdővészhez vezethet”. A bemutató kritikái bizony nem a legdicsérőbb hangon emlegetik az énekesnő teljesítményét. S végül, öt nappal a bemutató előttről kelt Donizetti egy levele (ugyane stagione alatt Strepponi énekelt Donizetti Belisariójának főszerepét), melyben így ír: „...ez az énekesnő oly nagy sikert aratott a Belisarióban, hogy ő volt az egyetlen, aki semmi tapsot nem kapott. Verdije nem akarta a saját operájában szerepeltetni, de az impresszárió kötelezte rá, hogy elfogadja.” Ha fel is tételezhetjük, hogy Donizetti sorai a féltékeny férfi érzéseit is tükrözik – erre utal a „Verdije” kifejezés –, művészi véleményében nem nagyon kétkelhetünk. Annál kevésbé, mivel a Nabucco zenéjéről a legelismerőbben nyilatkozott.

A bemutató körüli huzavonák történetére nézve forduljunk ismét Verdi előbb idézett, 1879-ből származó önéletrajzi vázlatához.

„Merelli késznek mutatkozott szava beváltására, ám ugyanakkor meggondolásra intett, mondván, hogy művem a karneváli főidényben képtelen bemutatni, hiszen már híres szerzőktől 3 operát fogadott el előadásra. Mindenki, de legfőképpen az én számomra lenne veszélyes, ha még egy negyedik

darabot is színrevinne, még hozzá egy szinte teljesen ismeretlen szerző operáját. Így azt tartja a leg-helyesebbnek, ha a bemutatóval tavaszig várunk, amikor már nem kötik kötelezettségek, és jó énekeseket is tud ígérni számomra. Elutasítottam: vagy farsangkor, vagy soha! . . . Nagyon is jó okom volt a makacsságra, hiszen mikor és hogyan találhattam volna két hivatottabb előadót Strepponinál és Ronconinál, akik mindketten szerződöttek voltak . . .

Merelli, aki a lehetőségekhez képest kedvezni akart nekem, maga is nehéz helyzetben volt mint intendáns. Négy új opera egy stagione alatt, ez valóban nagy kockázat! Ám nekem is megvolt a jól megalapozott művészi indokom arra, hogy el-entmondjak neki. Elég az hozzá, igennel és nem-mel, félig vagy teljesen eredményes megbeszélésekkel eltelt az idő, és mikor a cartellone, a stagione programja megjelent, a Nabucco nem szerepelt rajta.

Fiatal voltam és forró fejű. Goromba levelet írtam Merellinek, amelyben egész dühöm benne forrt. Ám alig küldtem el, meg kell vallanom, kijózanodtam. Félttem, hogy ezzel a levéllel mindent elrontottam.

Merelli hívatott, és így támadt rám: »Így kell egy barátnak írni? De mivel igazad van, elő fogjuk ezt a Nabuccót adni. Egyet azonban légy szíves tudomásul venni. A három új opera miatt nagy költségekbe vertem magam, tehát a Nabuccóhoz nem tudok már sem új díszleteket, sem új jelmezeket készíttetni. Nézzük hát, hogy tudunk segíteni, mit találunk a raktárakban.«

Mindenbe beleegyeztem, csak hogy előadják a darabomat. S így végül mégis csak megjelent az új cartellone, amelyen végre ott olvashattam: »NABUCCO«!

1842. március 9-én került sor a bemutatóra. Verdi a Scala-beli szokáshoz híven a nagybögő- és a

gordonkaszólam között, a zenekarban foglalt helyet. Az első csellista, az öreg Merighi az előadás kezdete előtt így szól hozzá: „Maestrino, szeretnék a helyedben lenni!”, s igaza is volt: a Nabucco bemutatója egyike volt az operatörténet legnagyobb sikereinek. Pedig mennyi zavaró körülmény kísérte az előadást! A főpróbán még nem tudták, hol és mikor kell a színpadi rézfúvós zenekarnak, a „bandá”-nak belépnie; a premieren a zenekari crescendóra oly pontosan vágott be a banda, hogy az egész Scala-nézőtér extázisba jött a lelkesedéstől. A díszleteket és a jelmezeket ugyan nem a raktárból keresgélték össze, hanem felhasználták a négy évvel korábban bemutatott, azonos tárgyú és című balett – Antonio Cortese műve – anyagát, de ezek a régi díszletek és jelmezek is sikert arattak, az első díszletképet például tízperces tapsvihar fogadta. A „Szállj, gondolat”-kórust pedig a fennálló szigorú tilalom ellenére a tomboló közönség megisméltette.

Merelli a siker után lemondott szerződésben lefektetett jogainak nagy részéről, a Ricordi kiadóvállalat pedig – amely már az Oberto után szerződést kötött Verdivel – háromezer lírát fizetett a Nabucco kiadásáért. Verdi joggal állapíthatta meg a már többször idézett önéletrajzi vázlatában: „Ezzel az operával indult meg művészi pályafutásom!” Mi volt ennek a nagy sikernek az oka? (A milánói bemutató után sorra nyílik meg Verdi előtt Olaszország többi operaháza is, sőt, a bécsi Hofoper is bemutatja a Nabuccót...) Igen sokszor elmondták, igen sokszor megírták: a Nabucco cselekményében az akkori olasz közönség saját sorsát látta a színpadon megelevenedni, a bibliai téma számára egyenlő volt a Risorgimento eszmévilágával, a rabságban sínylődő zsidók szabadságvágya Itália szabadságvágyával.

S valóban: a „Szállj, gondolat, arany szárnyakon” szövege és dallama, az elhagyott és szolgaság-

ban sínylódó haza felé szárnyaló vágy himnusza, vagy akár Nabucco IV. felvonásbeli áriájának harci lendülete – mi másnak is lenne kifejezése, mint az olasz nép hazaszeretetének, mi más is lenne, mint a hat év múlva kitörő forradalom riadója?

De ha alaposabban szemügyre vesszük a Nabucco zenéjét, az előbbi két számhoz legfeljebb a lendületes és többnyire induló-jellegű nyitány zenéjét sorolhatjuk hozzá mint forradalmi muzsikát. (Hacsak nem fogjuk fel a léviták két átok-kórusát az elnyomó osztrákok elleni gyűlölet kifejezéseként. . .) A Nabuccóban elsősorban ezt a patrióta-hangot ünnepelte a Scala és a többi olasz operaház közönsége – mondhatjuk: az egész olasz nép –, de a darab *nemcsak ezért* aratott sikert. Beszéltünk már a bevezetőben azokról az azonosságokról és különbségekről, amelyek Verdit elődeihez kapcsolják, illetve azoktól elválasztják. S a közönség nyilvánvalóan *ezt is* megérezte: olyan új hang szólalt meg a Nabuccóban, amely magában foglalta Rossini, Donizetti és Bellini érényeit, ám ugyanakkor újat is tudott mondani, tovább tudta fejleszteni az elődök által oly nagy sikerrel alkalmazott eszközöket és módokat. Sőt, azokhoz újakat is társított, olyan új, expresszív megoldásokat, amelyek az opera műfaját még alkalmasabbá tették az emberi érzések és gondolatok kifejezésére. Egy korai Verdi-életrajz, Pougín műve (1881) ezt írta: „Az új opera sikere már a próbákon megkezdődött. A betanulási munka folyamán a színház, mondhatni, teljesen felbolydult a zenétől, amelyhez foghatót nem is képzeltek eddig el. A partitúra jellege annyira új volt, annyira ismeretlen, a stílus annyira szokatlan, hogy a csodálkozás általánossá lett. Énekesek, kórus és zenekar egészen rendkívüli lelkesedést tanúsított, hallván ezt a muzsikát. Sőt: a színpadon kívül nem lehetett a színházban dolgozni; a próbák idején az alkalmazot-

tak, a színpadi munkások, díszletfestők, világosítók, gépészek abbahagyták munkájukat, hogy tártott szájjal figyeljék azt, ami a színpadon megszólalt.”

Sok, Verdivel foglalkozó kutató jegyezte meg, hogy a Nabucco messze kimagaslik a mester fiatalkori alkotásai közül, sőt, a Macbeth-től eltekintve az egész első alkotóperiódus legnagyobb remeke. Ezen túlmenően, szinte csodálkozva állapítják meg: hogyan lehetséges, hogy egy ilyen egységes és minden szempontból kiváló alkotást kifejezetten gyengébb minőségű művek sora követ. A megállapítás második felét könnyű megmagyarázni: a Nabucco óriási sikere Verdit egycsapásra az olasz operaszerzők élvonalába állította, s így az impresszáriók egyik szerződést a másik után kínálták fel neki. A fiatal komponista nem tudott nemet mondani, s így valóban, néhány művet sietve, sőt elsietve írt meg. (Ezek azok a darabok – Verdi saját szavaival élve: „a gályarabság éveinek” alkotásai –, amelyek bemutatójuk óta úgyszólván sehol nem kerültek színre; felélesztési kísérleteik sem járnak sikerrel. Főként három művet sorolhatunk ide, ezek: A kalóz, Alzira, Giovanna d’Arco. Ugyanakkor azonban meg kell jegyeznünk, hogy ebben az első alkotói periódusban – a Rigolettóig – a Nabuccón és a Macbethen kívül is születtek maradandó értékű Verdi-operák, mint a Lombardok, az Ernani, a Luisa Miller, vagy olyanok, amelyek, ha egészükben nem is, de számos részletükben kiváló művek, mint A két Foscari vagy a Haramiák.)

A Nabucco miért remekmű? Ennek többek közt az is a magyarázata, hogy Temistocle Solera librettója mindazt az igényt kielégítette, ami ekkortájt a fiatal Verdiben élt: a bibliai pátoszt, a monumentalitást, a patrióta hangot, a kissé statikus drámaszerkezetet, és mindenek előtt azt, hogy a tartalmiszmei mondanivaló fő hordozója az énekkar. A Nabucco zenéje elsősorban tömegjeleneteivel,

nagy tablóival hat. Már itt megjelennek azok a kórustípusok, amelyekhez Verdi egész életművében hű maradt. Említhetnénk itt a „Szállj, gondolat” késői testvérarabjait, mint például a Don Carlos flamand küldötteinek énekét, vagy az olyan jellegzetes, állandóan vissza-visszatérő típust, mint a léviták átok-kórusa. (Erről a piano-staccato kórustípusról már a bevezetőben szóltunk.)

A nagy kórustablók alkalmazásával Verdi nem hozott újat az olasz opera világába; ám feltétlenül újszerű a Nabucco szólószólamainak „kórosszerűsége”, az a karakterisztikum, hogy ezek az áriadallamok igen könnyen és természetesen válnak később kórus-számmá. (Gondoljunk például Zakariás I. felvonásbeli áriájára vagy ugyancsak Zakariás próféciajára – mindkettő szinte magától alakul át kórossá. Nabucco IV. felvonásbeli cabalettája pedig formabontó, vagy legalábbis hagyományellenes módon kórusdallammal kezdődik, s csak ezután lép be ugyanazzal a melódiával a szólista.) Már az első Verdivel foglalkozó monográfia, Abramo Basevi 1859-es tanulmánya megjegyzi, hogy „a dallamok igen gyakran szélesek, súlyosak, és hajlanak arra, hogy több hang énekelje őket, mintha bizonyítani akarnák, hogy több személyhez tartoznak.” Rossini viszont azt mondta a „Szállj, gondolat”-ról, hogy az „szoprán-, alt-, tenor- és basszus-kórusra írt ária”.

S ha már Rossininál tartunk, feltétlenül meg kell említeni azt a tényt, hogy a Nabucco igen sok tekintetben Rossini nagyhatású és nagyszerű biblikus operája, a Mózes hatása alatt áll. Mondhatni, Verdi modellként tekintett a Mózesre. Feltűnőek a színpadi alakok közti párhuzamok. Mindkét műben basszushang szólaltatja meg a prófétai-főpapi szerepet (Mózes – Zakariás), baritoné a túlnyomórészt negatív másik nagy férfiszerep (Fáraó – Nabucco); mindkettőben megtaláljuk a tenor-szoprán szerelmespárt, akiknek szerelmét a hazaszeretettel

való konfliktus veszélyezteteti vagy teszi lehetetlenné (Anaide, Amenofi – Fenena, Izmael). A Mózes és a Nabucco első felvonásainak kórustablói szinte teljesen azonos zenei struktúrára épülnek. S ha a „Szállj, gondolat” párdarabját keressük, a Mózes híres Preghierájában azt is megtaláljuk (bár ez utóbbinak teljesen más zenei felépítése és más tartalmi szférája van). Egy vonatkozásban tér el nagyon Verdi a Rossini-modelltől: a Mózesben nem találjuk párját Abigél figurájának; Verdi első szenvedélyes nőalakjának.*

Utaltunk már arra, hogy a Verdi-irodalom köz-helyszerű megállapításaival ellentétben a Nabuccónak *csak az egyik rétege* a biblikus-kórustablós-patrióta hang. Igaz, hogy ez a legfontosabb. Igaz, hogy a forradalmi hangvétel volt valószínűleg a kirobbanó siker legfőbb oka. (Idézzük ismét Pougin könyvét, illetve annak a „Folchetto” álnéven ismert Jacopo Caponi által készített függelékét: „a Nabuccóval és a Lombardokkal kezdett Verdi – mondhatni ösztönösen – politikai ténykedésbe muzsikájával.”) Ám ugyanakkor a darab másik rétege, a szereplők egyéni sorsát bemutató réteg nem kevésbé kidolgozott és fontos. Verdi későbbi munkásságának állandóan visszatérő dramaturgiai vezérfonala, az újszerű, drámai, érzelmekben gazdag cselekményvezetés már itt is megmutatkozik. A Nabucco esetében még nem volt módja Verdinek a librettistát irányítani, kész szöveggönyt komponált meg. De jellemző, hogy mi volt az egyetlen változtatás, amit Solerától megkövetelt. A szövegíró a „Szállj, gondolat” kórus előtt szerelmi kettőst tervezett Fenena és Izmael között. Ezt a maestro kihagyatta, viszont a kórus utánra megíratta Zakariás próféciaját. Ha a szöveggöny maga sablonokkal operál is, ha a cselekmény egyes

* Részletesen ír erről a kérdéstről Pierluigi Petrobelli: „Nabucco”, Milano 1967.

egyéni szálai nem is mindig logikusak (így például éppen Fenena és Izmael kapcsolata nem eléggé tisztázott), Verdi zenéje pótolja ezt a hiányosságot; és az egyes szereplőknek juttatott dallamok karaktereket, élesen körülhatárolt személyiségeket állítanak a színpadra.

A legélesebb kontúrokat – mint minden Verdi-operában – azok az alakok kapják, akik a darab folyamán karakterváltozáson, pozitív vagy negatív irányú fejlődésen mennek keresztül. A Nabuccóban ez a két alak a címszereplő és Abigél.

Az asszír király vérengző fenevadként, igazi zsarnokként lép elénk első megjelenésekor, az I. felvonás fináléjában. Első kibontott dallama („Reszketve féljen a balga, ki ellenem lázad...”), kemény, szinte durva hangvétellel tűnik fel. A szinte érdes, kőből metszett dallam hatásosságát és jellemző erejét növeli, hogy kíséretében ott kopog a bevezetésünkben említett halálritmus. Ebből a dallamból bomlik ki a finálé nagy együttese, Verdi első nagyméretű és a drámai jellemzés szempontjából már minden későbbi együttesének építkezésmódját bemutató concertatója. Az együttesben Abigél és Nabucco szólama áll szemben a többi szereplő és a kórus dallamvilágával. Míg a két negatív figura szaggatott, sötét indulatoktól fűtött, nyugodtan mondhatjuk így is: vérszomjas melódiákat énekel, a többi szólamban nyugodt, széles ívelésű dallamok hangzanak fel. Éppen ez az ellentétező módszer, az ellentétes érzelmek és indulatok *zenei* szembeállítására – ez Verdi együttes-építő technikájának újszerűsége, ebben különbözik legfőként elődeitől. Nem mintha Rossini, Bellini vagy Donizetti concertatóiban és fináléiban nem találkoznánk ellentétes érzelmi töltésű, ellentétes zenei karakterű dallamokkal; de Verdinél lesz ebből a kontraszt-technikából *dramaturgiai módszer*, minden esetben visszatérő koncepció, a mester

operaalkotó művészetének egyik legfőbb karakterisztikuma.

Amikor aztán Izmael árulása folytán Nabucco végleg ura lesz a helyzetnek, a zenekar szinte sisetregni kezd a kirobbanó bosszúvágytól. A vonósok és fúvósok cikázó villámai, a basszushangszerek tompa ütései felett „vad örömmel” zendül meg Nabucco diadalittas éneke: „Bosszúm lángja újra éled...” A szinte primitív vágású dallam (ritmusképlete Rossini egyik leggyakrabban alkalmazott formulája), állandóan visszatérő fordulataival és sztereotip ritmizálásával tökéletes kifejezője ennek a barbár örömujjongásnak.

A II. felvonás fináléjának nagyjelenete, az égi villám által földresújtott Nabucco összeomlása már a legérettebb Verdi-operákhoz méltó. A jellemzés, a helyzetábrázolás itt már széttöri a hagyományos formák bilincseit, és Verdi, a szituációból kiindulva, annak lélektani parancsát követi. Élesen kettéválasztja a király felindult rémületének ábrázolását a lánya segítségéért könyörgő apa esdeklésétől. A hagyományos megoldás itt adagio—cabaletta váltást írna elő, az előbbiben a fájdalmat vagy a könyörgést, a másokban a kétségbeesést zenébe foglalva. Verdi fordítva oldja meg a dramaturgiai helyzetet: allegro—adagio váltást ír elő, sőt, ezt a váltást meg is ismétli. A rémület szféráját a zenekar lüktető ritmusai éppúgy kifejezik, mint a dallam szakadozottsága és éles hangsúlyai, vagy a „Nincs, ki megment!” szövegrészre eső, a figyelmes fül számára mindent eláruló, éles szinkópák. Ezzel szemben a könyörgés hangját a lassabb tempón kívül a zenekarban megszólaló puha fafúvós hangszín, a tercelő kíséret és magának a dallamnak széles íve jelzi. A III. felvonás nagy kettősében Nabucco hangja nagy általánosságban ez utóbbi intonációs körbe tartozik. Legfőbb jellemzője a szélesen ívelt melódiavilág. Csak a IV. felvonás vált át Nabucco jellemzése szempontjából más intoná-

ciós körbe. Mielőtt erre sor kerülne, felhangzik a felvonást nyitó zenekari kép, ez a döbbenetes erejű hangfestmény. Megszokott dolog az olasz otto-cento-opera világában az utolsó felvonást bevezető zenekari előjáték, de ezek a prelúdiumok zeneileg általában egyanyagúak, és rendszerint a felvonás egészének vagy az első jelenetnek hangulatát vetítik előre. Ezzel szemben a Nabucco utolsó felvonását bevezető zenekari kép teljesen más jellegű. A szituáció: Nabucco mélységes álomban, rémlátásoktól gyötörve hever a trónteremben. A zene – két bevezető akkord után – felidézi az álmképeket; s amint álmunkban valóban megtörténik, a motívumok hirtelen, a dallam közepén megszakadva adják át helyüket egymásnak, és a három felhangzó téma közt tulajdonképpen éppúgy nincs kapcsolat, mint egy lázalom egymást kergető, összefüggéstelen víziói között. Először a már említett izgatott dallamot halljuk, amely a II. felvonás fináléjában a villámtól lesújtott király rémületét volt hivatva kifejezni. A szinkópás szakasz váratlan megszakadása után a fenyegetett zsidók témája szólal meg az első nagy együttesből, hogy ez is hirtelen érjen véget és átadja helyét az asszírok diadalindulójának. Egy váratlan szünet után az előjátékot izgatott allegro fejezi be, amely *magát a lázálmot* ábrázolja. Ennek hangjaira ébred fel Nabucco. Istenhez forduló imája jelzi jellemének újabb fordulatát; ez a dallam – karakterét tekintve – semmiben nem különbözik korábbi ellenpólusának, Zakariás főpapnak melódiakörétől. (A fiatal Verdi ragyogó zenekari színérzékét és egyben jellemzőképességét mutatja az ária kísérete, amelyben hat szólógordonka jut vezető szerephez. Gondolhatná valaki, hogy itt is Rossini volt a modell, a Tell Vilmos-nyitány első szakaszának öt szólógordonkájára. Ám valószínűnek tekinthető, hogy a Nabucco komponálása idején Verdi még nem hallhatta a Tellt.) Egyébként Nabuccónak ez a hang-

vétele még egyszer visszatér, a zárójelenetben, a „Mondj Istenednek hálát...” szövegnél. Az imához kapcsolódó gyors szakasz már hagyományos cabaletta, a formai hagyományt csak az a már említett tény töri meg, hogy a kórus előbb szólal meg a szólistánál. Verdi zsenialitása ebben az esetben a gazdaságosságban van: az egész opera folyamán ilyen jellegű, kifejezetten az *indulók* világába tartozó, ennyire hangsúlyozott cabaletta nem hangzik fel. Verdi erre a drámai tetőpontra tartogatta a mindig nagyhatású és a kor közönsége által rendkívül kedvelt cabaletta-hangvétel ilyen nagyméretű kibontását.

Abigél ugyanilyen összetett személyiség, sőt, benne talán méginkább harcolnak egymással az ellentétes érzelmek. Míg Nabucco jellemváltozásait főként a cselekmény fordulatai okozzák, Abigél egyéniségének sokrétősége magában a figurában rejlik. Talán az operának ezt az alakját dolgozta ki Verdi a legizgalmasabban és legszínesebben. A karakterizálástól függetlenül a szerep technikailag rendkívül nehéz. Virtuóz koloratúra-készséget, feltétlen biztos muzikalitást (oktávnál nagyobb, hatalmas ugrások a magas regiszterből a mélybe!) és a drámai éneklés teljes ismeretét követeli meg az énekestől.

Színpadra lépése, első kibontott dallama a gúnyé. A „Lám, a büszke hős!” felcsapó szeptimája, az erre rávágó váratlan moll hangzás a zenekarban – máris izgalmas egyéniséget jelez. Bosszúszomjas kitörése hirtelen hangnemváltást is hoz, de felle cikázó koloratúrái után azonnal másik énje, a szeretetre, szerelemre vágyó leány hangja is megszólal. Verdi ismét a szaggatott dallam – szélesívű melódia kontrasztot használja fel a kifejezés eszközeként. A szerelmi dallamot – s egyben a Fena-na-Abigél-Izmael tercettet – megnyitó frázis („Lángra gyulladt a szívem érted...”)

5.

Io t'a - ma - va il re-gno, il co - re

talán első képviselője Verdinél annak a témamagnak, amely szextre felugró, majd az alaphangra visszahulló vonalával a későbbi operákban annyi szerencsétlen sorsú nőalakra lesz jellemző. A Nabucco megjelenését követő nagy concertatóról már szoltunk, mint említettük, Abigél itt mutatja meg énjének talán leggonoszabb, legvérszomjasabb, legkegyetlenebb oldalát. Vad haragtól izzó szólamában itt találjuk az elképesztő ugrásokat, valamint azt a hisztérikusan rángatózó, pontozott ritmusképletet

6.

co - lei che il solo mio ben con - ten de, sa -
- cra ven - det - ta for - se ca - drà!

amely egyrészt ebben az együttesben néhány helyen Nabuccónak is sajátja, másrészt a darab későbbi folyamán Abigél szólamában újra visszatér. (Egyébként ez a ritmusképlet is igen gyakran jellemzi Verdi negatív hőseit, főleg a bariton-intrikusokat.)

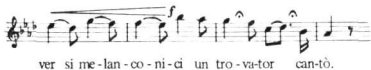
A II. felvonás első jelenete mutat rá talán leginkább Abigél lényének ellentétes vonásaira. A forma hagyományos: recitativo – lassú szakasz – recitativo – cabaletta. De micsoda erők feszítik szét a hagyományos formatípust! A bevezető recitativo ismét villámló koloratúráival és kétoktávos ugrásaival mutatja be a mindenre elszánt, bosszú-

álló fúriát. A Bellinire emlékeztető lassú szakasz teljesen más képet mutat, mint ahogy a szöveg is az ellenkező véglet hangja: „Egy szép nap kitártam én is szívem a bűvös varáznak...” Függetlenül attól, hogy az ária kezdőtémája megint csak az 5. kottapéldában bemutatott szextugrás, a koloratúrák is megszeliidülnek, a dallam is széles ívűvé válik, sőt egy melodikus fordulat már egyenesen a Trubadur Leonóráját előlegezi. (Mindkét részlet szövege szép múltbeli emléket idéz vissza!!)

7 a) Cantabile

p
An-ch'i - o dischiuso un gior - no
eb - bi al-la gio-la il co - re; tut - to parlar-mi in-
tor - - - no u - di - a di san - to a -
no - - - re; pian-ge - va all'al - trui
allarg.
pian - to, sof-fri - va de gli'al-tri al duol; ah!...
chi del perduto in. can - to mi
con grazia
tor - - na un gior - - no sol?

7 b)



A magánjelenet befejező szakasza hagyományos, a forma szempontjából éppúgy, mint a dallamvonalban: tipikus cabaletta-hangot üt meg. A III. felvonás kettőse az Abigél-szerep egyik csúcspontja. Látszólag táncos ritmikájú, talán Donizettire emlékeztető zenekari kíséret fölött pereg a drámai feszültségű beszélgetés. De megint csak arra utalhatunk, hogy Verdi milyen új értelemben használja fel a hagyományos eszközöket: ez a nagyonis sablonos ritmika, melynek lényegét az erős szinkópás súlyok adják, itt kontrapunktikusan áll szemben a szöveggel, és éppen ezáltal ad tökéletes jellemzést. A szöveg ugyanis Abigél segítőkészségéről beszél, valamint a zsidók ellen ingerli a tébolyult királyt. A zenekar azonban félreérthetetlenül az öröm, az ujjongó diadal hangját üti meg, hiszen Abigél tudja, hogy a hatalom már az ő kezében van, és Nabuccótól csak a szentesítő királyi pecsétet kell megszereznie.

Nabucco könnyörgéseire a lány kegyetlen következetességgel válaszol: a jellemábrázolás eszköze itt ugyanaz a szaggatott, pontozott ritmusú dallamtípus, ami az I. felvonás sokszor idézett nagy együttesében állította elénk a kegyetlenséget (6. kottapélda).

A duett végefelé Verdi egy különös formai megoldást alkalmaz, visszahozza – megint csak a szituációból fakadóan – a duett előző formaegységé-

ben már szereplő, az elemzés során „donizettisnek” jellemzett zenekari dallamot.

S végül a finálé, az erkölcsi összeomlás, a fizikai megsemmisülés pillanata, amelyben Abigél visszatalál régi lírai énjéhez. A kezdetben helyzet-ábrázoló, töredezett („haldokló”) dallam széles-ívűvé válik és a jelenet ugyanazzal a zenekari képpel ér véget (fafúvósokon megszólaló hármashangzatfelbontások), mely igen sok Verdi-hősnő halálának pillanatát kíséri.

A két színesen és drámaian megrajzolt főszereplővel, valamint Fenena és Izmael nem túl jelentős mellékfigurájával áll szemben Zakariás, a zsidók főpapja. A dinamikus Abigéllal és Nabuccóval összehasonlítva Zakariás színpadi alakja is, zenei megformálása is statikusnak mondható. Csak az első jelenetben mutat harsányabb színeket, főleg nagy áriájának cabaletta-részében. Ez a hang itt természetes, és ismét csak a drámai helyzetből fakad: Zakariás ebben a jelenetben sokkal inkább hadvezér, semmint főpap. A darab későbbi folyamán ő képviseli a hitet, a vallást. Érdekes összevetni II. felvonásbeli ariosójának és Nabucco IV. felvonásbeli áriájának zenekari hangszíneit. Mindkét esetben az áhítatról, az Istenhez való fohászkodásról van szó, s Verdi mindkét jelenetben a gordonka nemesen patetikus hangjával festi ezt a hangulatot. (Szólócellóval, illetve hat szólógordonkával.) Közhelyszerű megállapítás minden Nabucco-elemzésben, hogy a főpap tulajdonképpen csak megszemélyesített képviselője a zsidó népnek. A későbbiekben utalunk még ennek zenei megvalósítására, itt csak arra hívjuk fel a figyelmet, hogy talán Zakariás ária-dallamai alkalmasak leginkább arra, hogy ne csak a szólista, hanem a kórus ajkán is felhangozzanak.

A későbbi Verdi-operákban többször találkozunk hasonló színpadi figurákkal. De amíg a két legjellegzetesebb papi szerep, a Végzet hatalma

Gvárdiánja és az Aida Ramfiszja, mondhatni, teljes egészükben statikusak, Zakariásnak vannak dinamikus pillanatai is. Így például a már említett I. felvonásbeli cabaletta éppúgy a forradalmi pártoszt képviseli, mint a nagy kórustételek, vagy Nabucco IV. felvonásbeli induló-áriája. A „Szállj, gondolat”-kórus utáni jelenetben ugyancsak harci indulóra emlékeztető dallam hordozza a prófécia szövegét: eljön az az idő, amikor Babilon romjait a homok lepi el. Akárcsak az I. felvonásbeli áriában, itt is átveszi a kórus Zakariás dallamát; ott kifejlesztettebb méreteken, itt egy rövid ismétlésben bontakozik ki a lelkesítő indulóhang.

(Egyébként Verdi korai operáiban gyakran találunk olyan kórus-zenekari indulókkal, amelyek nagy hatással voltak egyrészt saját koruk olasz közönségére, másrészt a körülbelül ugyanebben az időben kialakuló kelet-európai nemzeti-romantikus iskolák operaszerzőire. Az adott történelmi szituáció nagyjából azonos mind Itáliában, mind Kelet- és Közép-Európa elnyomott országaiban. Természetes tehát, hogy kialakult egy ilyen jelenettípus, dallamtípus, amely — talán ez a legjobb kifejezés rá — a korszak „tömegdalává” vált. A hazai operairodalomban Erkel Hunyadi Lászlójának „Megtalt a cselszövő” kórusa a mintapélda.)

S ha már itt tartunk, újra szólnunk kell a Nabucco kórusairól. Utaltunk már arra, hogy a darab sok mindenben követi Rossini Mózesének modelljét, többek között abban is, hogy igen nagy szerepet juttat az énekkarnak. Abban viszont különbözik a Nabucco Rossini remekétől – és úgy szólván minden közvetlen elődjétől vagy kortársától –, hogy a kórus nemcsak zeneileg, hanem dramaturgiailag is a mű egyik protagonistájává válik. (Mindezt természetesen már tartalmazta Solera – többek közt ezért – jó librettója, ámde a kórus súlyát, funkciójának igazi betöltését Verdi adta meg.) A különböző kórustípusokról már beszél-



tünk. De azt nem említettük, hogy ezek a kóruszámok aktív részesei a cselekménynek, nemcsak a dekoratív zenei háttérrel szolgáltatók, hanem „keretfunkciójuk” van. Ez az aktivitás nyilatkozik meg a már említett szólódallamból kialakuló énekkari részletekben, de méginkább az olyan szakaszokban, mint a léviták átokkórusa, a „Szállj, gondolat” (minden líraisága mellett is a darab drámai folyamatának jelentős állomása!), vagy az első finálé előtti, rendkívül izgatott és feszült, kontrapunktikusan szerkesztett önálló kartételben. Joggal állapította meg Julian Budden erről a kórusról: „Verdi zsidói a Händelének leszármazottai, ha szűkebb keretek között is.”

S ez a Nabucco egyik legjellemzőbb stiláris jegye. Megint csak azzal a jelenséggel állunk szemben, hogy Verdi érett korszakának leglényegesebb stílusjegyeit már a pályáját megnyitó Nabuccóban is fellelhetjük. Gondoljunk csak a Macbeth boszorkányaira, a Traviata vendégkoszorújára, az Álarcosbál összeesküvőire, a Don Carlos flamand küldöttségére, az Aida papjaira vagy az Otello viharjelenetének cipriótáira – valamennyien a fenti megítélés alá esnek. A kórus drámai funkciója és zenei jelentősége – mint már említettük – a kelet-közép-európai nemzeti romantikus iskola operakoncepciójába egyenes úton Verdi műveiből került át.

Az egyes szerepek dramaturgiai elemzése után nézzük most meg, hogyan csapnak össze a különböző karakterű és különböző dallamtípusokkal jellemzett hősök a Nabucco együtteseiben. Az I. felvonás nagy concertatójáról már több ízben megemlékeztünk; korai képviselője ez az együttes Verdi későbbi nagy konfliktust-festő quartettjeinek és nagyobb együtteseinek. Hasonlóan drámai módon ellentétet szembeállító, több szereplős jelenettel a darab folyamán nem is találkozunk. Nabucco és Abigél III. felvonásbeli duettje *egymásutániság-*

ban bontja ki a különböző jellemeket és szenvedélyeket, közös, egyidejű énekük csak egy rövid szakaszban mutat szembenálló dallamvilágot.

Igen nagy jelentőségű viszont a II. felvonás fináléjának concertatója, a „Közelg már a végzet, le-sújt, mint a villám. . .” szövegű kánon. A színpadi dramaturgia szempontjából ez a concertato éppoly indokolatlan, mint a Lammermoori Lucia szextettje: a legizgalmasabb pillanatban állítja meg a cselekményt, hogy a szereplők együttes keretében adjanak kifejezést érzelmeiknek. Zenei szempontból azonban ez a kánon – mind a helyzetet tökéletesen ábrázoló dallama, mind pedig zenekari kísérete miatt – az egész *opera* egyik csúcspontja. Ha elfogadjuk – és el kell fogadnunk –, hogy az *opera* műfaja alapvetően irreális, akkor az ilyen cselekmény-megállító tablónál sem léphetünk fel a prózai színpadi dramaturgia igényével. Ez a kánon-együttes már formája miatt is érdekes, bár a korszak konvenciói közé tartozik: az egyetlen eset Verdi életművében, hogy a szerző egy teljes jelenetet kánonban komponált meg. (Kánon- vagy fuga-indítású megoldásokkal elég gyakran találkozunk a mester darabjaiban; fúgára csak a *Macbeth* és a *Falstaff* partitúrájában van példa.) A *Nabucco*-kánon zenedramaturgiailag zseniális ötlet: valamennyi szereplő a feszült várakozás állapotában van, ám ezt a szituációt unisonóval, tehát olyan megoldással, amikor valamennyi szereplő egyidejűleg ugyanazt a dallamot énekli, indokolatlan lett volna kifejezni. Egyrészt azért, mert minden szereplő más és más ok miatt éli át a feszültséget, másrészt azért, mert az ilyen unisono-szólamkezelés a legtöbb esetben ellentmond a drámai feszültség zenei kifejezésigényének. (Van ugyan rá példa: a *Macbeth* I. felvonásának fináléjában.) A kánon-forma miatt viszont ellenpontos szövedék alakul ki, amely már önmagában is biztosítja a feszültséget, s ezt a végletekig fokozzák a dallam-

vonat váratlan hangsúlyai, szakadozott menetei és ritmikus változatossága.

8.

A
- prestano un giorno di lut - to e squal-
FENENA

I
tutta forza S'ap-
l'a-le!... apprestano un gior - no di lutto e squal-

N
apprestano un giorno lut - to e squal-

lor!

cupo
pres - san gl'i - stan - ti

lor!... sui mu - ti,

pp
lor!... s'ap - pres-san gl'i - stan - ti

Mindehhez nemcsak aláfestesként, hanem színezően fokozó elemként járul a zenekari kíséret, amely a mélyfekvésű hangszerek trillamozgásával

szinte már elviselhetetlenné teszi a drámai léghőrt. Ez a zenekari megoldás Verdi egyik legzseniálisabb színpadi helyzetfestő ötletét, a Traviata kártyajelenetét előlegezi.

A szereplők egyéni és egymással szembeállított jellemzésén kívül a későbbi nagy Verdi-operákban valóságos motívumhálózat, előre- és visszautalások, tehát *magában a zenében* megjelenő dramaturgiai eszközök támasztják alá egyrészt a jellemzést, másrészt a mű drámai egységét. Mint említettük, *éppen ebben* rejlik Verdi operaművészetének kulcsa, ez különbözteti meg az elődöktől. Rossini, Donizetti és főleg Bellini is kifejező, ábrázoló erejű dallamokat írt a legtöbb esetben, de motívikus összefüggésekre, *zenedramaturgiai módszer* alkalmazására csak a legritkább esetekben bukkanunk partitúráikban. Verdi azonban már a Nabucco zenéjében megteszi az első lépéseket e mindennél fontosabb, valóban döntő operatörténeti fordulat felé. (Az „operatörténet” fogalmat itt természetesen szűkített értelemben, az olasz opera fejlődéstörténetére vonatkoztatjuk. Hiszen Mozartnál, Beethoven Fideliojában és Webernél már teljes kibontakozásban megtalálható ez az elv.)

Nézzük a példákat.

Zakariás és a zsidó nép természetesen a legszorosabb kapcsolatban áll, mondhatni: a főpapban személyesül meg a nép. Így természetes, hogy a „Szállj, gondolat” dallama megjelenik Zakariás első áriájában is; a két dallam kezdőtémája hangról hangra azonos.

9 a)

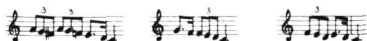
Va, persie - ro, sul'a - li do - ra - te;

9 b)



Ezen túlmenően, van a Zakariás-dallamkörnek, illetve a „Szállj, gondolat”-témának egy olyan fordulata, amely úgyszólván minden pozitív szereplő szólamában felhangzik, sőt még a negatív szereplők (Nabucco, Abigél) dallamai közt is felbukkan mindazokban az esetekben, amikor ezek a figurák karakterben változnak, vagy eredeti énjük jó, pozitív vonásairól van szó. Ez a fordulat

10.



rendszerint a dallamok záróképletében jelenik meg. Bárki, aki csak egy kissé is ismeri a kor olasz operamuzikáját, ellenvetést tehetne: hiszen ez a képlet a kornak vagy akár a korai Verdi-stílusnak leggyakoribb, szinte sztereotip formulái közé tartozik. Így is van. Ám akkor mivel magyarázható, hogy két esettől eltekintve (I. finálé, ill. az asszír papok indulója) sohasem kapcsolódik negatív személyhez, eseményhez, helyzethez? Feltehetjük, hogy tudatalatti, ösztönös alkotói jelenséggel van dolgunk. Ám amikor a késői nagy Verdi-művekben ugyanezzel a módszerrel találkozunk, olyan motívum-hálózatokkal, amelyek minden kétséget kizáróan tudatos szerkesztés eredményei – visszamenőleg láthatjuk igazolva a fenti elméletet. Jellegzetes záróformulánk például a következő jelenetekben bukkan fel: Zakariás I. felvonásbeli áriájának lassú szakasza (remény az Úrban), Abigél II. felvonásbeli áriájának lassú szakasza (visszaemlékezés a szív igazi

öröme, a szerelemre), Nabucco szólama a II. fináléban (a megtört uralkodó jajszava, segítségkiáltása lányához, Fenenához), Nabucco és Abigél III. felvonásbeli kettősében Nabucco szólamában többször is (mindannyiszor a csapásoktól sújtott és könnyörgő király ábrázolására), a „Szállj, gondolat” kórusban, Zakariás próféciájában (Babilon pusztulásáról), Nabucco IV. felvonásbeli imájában és cabalettájában (a jó ügy érdekében harcrakelő Nabucco jellemzésére), Fenena imájában, majd pedig a haldokló Abigél bocsánatkérő szavainál.

Ez a sok előfordulás mindenképpen döntő túlsúlyban van a két említett esettel szemben. A nagy operaművek, Mozart és Verdi művei vizsgálatánál azonban semmitől sem kell a kutatónak jobban tartózkodnia, mint merev elméletek felállításától. S az sem feledhető, hogy Verdi mindenekelőtt *zenét* írt és nem motívumokat. A kor formulavilágából vett motívumok esetleg valóban önkéntelenül adódhattak tollára. Hadd utaljunk itt már előre arra a döntő különbségre, ami Verdi és Wagner dramaturgiai módszereit elválasztja egymástól: a wagneri vezérmotívum-technika, noha a motívumokat igen gyakran variálja, azok maguk mégis mindig könnyen felismerhetőek, dallam-, harmónia- vagy ritmusképleteik révén. Verdi viszont a legtöbb esetben nem konkrét dallamokat (motívumokat), hanem bizonyos zenei szerkesztési sajátosságokat tesz a zenedramaturgia alapjává. S ha már motívumokról van szó, azok rendszerint szélesen kibontott dallamokban vannak elrejtve. Ezért érzi a hallgató elemzés nélkül is, hogy az egyes szereplők dallamai közt rokonság, kapcsolat van.

A lombardok az első keresztesháborúban

Opera négy felvonásban,
Temistocle Solera szövegére.
Bemutató: Milánó, Teatro alla Scala.
1843. február 11.

SZEREPLŐK

Arvino	} Folco fiai	tenor
Pagano		basszus
Viclinda, Arvino neje		szoprán
Giselda, lányuk		szoprán
Pirro, Pagano csatlósa		basszus
Milánó elöljárója		tenor
Acciano, Antiochia ura		basszus
Sofia, a felesége	mezzoszoprán vagy	szoprán
Oronte, fiuk		tenor

Apácák, városi elöljárók, Milánó népe, keresztések,
zarándokok, háremhölgyek,
muzulmán urak és katonák, égi szüzek.

A cselekmény helyszíne: Milánó, Antiochia és környéke,
Jeruzsálem környéke, ideje: 1095 – 1097.

A Nabucco hatalmas sikere után Verdi egyszeriben Milánó, majd Olaszország zenei érdeklődésének középpontjába került. Az egyik napról a másikra hírnevessé vált ifjú maestróról a divat és a konyha is elnevezi termékeit, többek között à la Verdi sálak és kalapok kerülnek forgalomba. Befogadja a milánói előkelő társaság is, sőt egyenesen kedvencévé teszi. Ekkor köt ismeretséget azokkal az arisztokrata hölgyekkel is (Clarina Maffei, Emi-

lia Morosini, Giuseppina Negroni-Prati, Giuseppina Appiani), akiknek neve évtizedeken keresztül fordul elő Verdi levelezés-köteteiben. Mindenekelőtt Clarina Maffei és Giuseppina Appiani lesznek életük végéig Verdi hívei, bizalmasai és tanácsadói. (Donizetti Verdit intimebb kapcsolattal is meggyanúsította Appiani grófnővel. . .) A fiatal Verdi, a Le Roncole-i parasztivadék, a bussetói kisvárosi légkör neveltje tökéletesen beilleszkedik ebbe a légkörbe, felveszi az arisztokrata körök hangját és társasági stílusát is. . . Ilyen sokrétű bizony Verdi lelkivilága és emberi portréja! Ez is hozzátartozik arcképéhez, éppúgy, mint valóban paraszti keménysége és konoksága.

Magától értetődő, hogy Merelli is újabb szerződést ajánl. A szövegíró ismét Temistocle Solera, és bizvást elmondhatjuk, hogy az új darab, a Lombardok legfőbb célkitűzése az lehetett zeneszerző, szövegíró és intendáns részéről egyaránt, hogy megismételje a Nabucco sikerét. Lényegében a témakör is azonos, bármennyire is más korszakban játszódik a cselekmény, mások a mozgató rugói. A vallásos-epikus hang éppúgy megvan benne, mint a 48 előtti, Risorgimento-hangulatú elemek, a kórusnak ismét nagy a szerepe, és a cselekmény-vezetés a Lombardokban is éppoly széles-epikus, mint a Nabuccóban. Az ilyen esetekben a „másodszülött” alkotás a legtöbbször rossz kópia, bukásra ítélt másolat. S íme, a harmincéves Verdinek sikerült ezt a buktatót elkerülnie. Ha a Lombardok el is marad egységesség és drámai konzekvencia, de még a zenei anyag terén is a Nabuccótól, semmiképpen sem nevezhetjük ön-epigon műnek, rosszul sikerült másolatnak.

Solera ezúttal a közelmúlt olasz irodalmának egyik eposzához, Tommaso Grossi 1826-ból való, azonos című művéhez fordult forrásként. Grossi költeménye széles, valóban epikus ecsetvonásokkal festi meg az első keresztesháború világát. Főszerep-

lője ugyan az operabeli Pagano, de fellépnek a költeményben az ismert történelmi személyiségek: Bouillon Godofréd, Remete Szent Péter, valamint a tassói alakok, köztük Tankréd is. Solera igen leszűkítette a Grossi-féle eposz anyagát, a milánói nemesi család sarjainak kalandjaira, valamint Giselda és Oronte tragikus szerelmére korlátozta azt. A drámailag legsikerületlenebb megoldás Solera részéről mindenképpen az opera első felvonása. Mindazt, ami itt történik, az eposzban Giselda néhány verssorban mondja el; az operában viszont ebből a pár sorból egy teljes felvonás cselekményét kellett kialakítani. Ebből aztán különböző drámai lehetetlenségek születtek: Giselda vezeti például azt az együttest az első képben, amelyhez tulajdonképpen cselekmény szempontjából semmi köze nincs; az „előzmény előzményét” elmondó kórus szövege a gyors tempó miatt nyilvánvalóan nem érthető, és így a közönség tulajdonképpen csak a nyomtatott librettóból vehet tudomást a cselekmény kiindulópontjáról. Ami aztán teljesen abszurd: a szövegkönyv szerint tizennyolc év telik el Pagano első és második száműzetése között (ez alatt Viclinda Arvino felesége lesz, szül egy gyermeket, aki érett nővé is fejlődik) és Pagano mindezek után újra csak meg akarja kaparintani, meg akarja szöktetni ennek a felnőtt lánynak anyját, Viclindát. Ám az akkori olasz közönség részben ismerte Grossi eposzát, részben magától értetődő természetességgént fogadta el az ilyen és ehhez hasonló operai abszurditásokat. (Ez utóbbival párhuzamba hozható egy érdekes nyelvi jelenség. Korunk egyik világhíres és nagy-szerű zeneszerzője, Luigi Dallapiccola hívja fel rá a figyelmet egy tanulmányában: az Ottocento olasz operai librettisztikájában nemcsak a cselekményvezetésnek vannak abszurd pontjai, hanem, mondhatni, teljesen szürrealista e librettisztika nyelvezte is. A köznapi beszédben, vagy akár a magas irodalomban soha nem használt nyakatekert fordula-

tok, szóösszetételek és mondattani furcsaságok találhatók a librettókban, sőt, ezek dominálnak bennük.)

Az 1843. február 1-i bemutató megismételte a Nabucco hatalmas sikerét. A premier előkészítésének idején semmiféle nehézség nem mutatkozott, legfeljebb Milánó érsekének tiltakozása az ellen, hogy színpadon jelenjen meg körmenet, apácakórus, hogy színészek hajtsanak végre keresztelési szertartást. Torresani báró, Milánó rendőrfőnöke simította el az érsek aggályoskodását, s Verdinek mindössze egy szót kellett megváltoztatnia: Giselda I. felvonásbeli imája az eredeti „Ave Maria” helyett „Salve Maria” szavakkal kezdődik. Az első sikeres előadássorozat 27 estén át tartott. A nagy sikerben nemcsak a mű maga aratott diadalt, hanem az elsőrangú szereposztás tagjai is. Pagano szerepét ugyanaz a Prosper Derivis éneкли, aki egy évvel korábban Zakariást alakította, Giseldát a kor egyik legnagyobb olasz primadonnája, Erminia Frezzolini, míg Oronte jelmezében az a Carlo Guasco lépett színpadra, aki később az első Ernani és Foresto (Attila) volt. A szereplők lelkesedésére jellemző az a mondat, amit állítólag Erminia Frezzolini mondott néhány perccel a bemutató előtt Verdinek: „Ne legyenek aggályai; ma este meghalok a színpadon, ha kell, de az operának nagy sikert kell aratnia!”

A kritikák – szokás szerint – találtak kivetnivalót. A kuriózum kedvéért csak a Figaro névtelen recensensének egy mondatát idézzük. A jó úr nyilván kifogásként írja, mi a legnagyobb dicséretként értelmezhetjük: „Végül beszéljünk az együttesekről, a duettekéről, tercettekről stb. Ezeket nem nevezhetjük concertatóknak, hiszen az énekesek szinte soha nem énekelnek egyszerre, hanem váltogatják egymást, mintegy dialógusként.”

(A Lombardok történetéhez tartozik, hogy Verdi öt évvel később átdolgozta a művet a párizsi Opera-

ház számára. A mű ekkor a Jérusalem címet kapta; majd később Gerusalemme címen visszafordították olaszra Royer és Vaéz francia librettóját. Mivel azonban ez a változat nagymértékben eltér a Lombardoktól, nem beszélünk róla.)

A Lombardok dramaturgiája – állapítja meg a Verdi-irodalom – egészen más, mint a Nabuccóé. Az ottani egységes cselekmény helyét egymással laza összefüggésben álló képek sorozata váltja fel. (Ezért igen dicséretes a budapesti Lombardok-előadás mintegy „történelmi képeskönyv” jellegű rendezése.) Hiányzik az egységes karakterizálás is, és mind a librettista, mind a zeneszerző tulajdonképpen végletes kontrasztokban tud csak gondolkodni. Vitán felül Giselda és Pagano a két legfontosabb szereplő: az egyik az abszolút jóság, a másik az abszolút gonoszság megtestesítője – még akkor is, ha Pagano végigjárja a megtisztulás, a szent-ember-réválás bizony alig hihető útját. Ebből a szempontból egyetlen kivétel Arvino, aki se nem jó, se nem rossz, van benne pozitív és negatív vonás egyaránt, s nyilván éppen ezért kerül teljesen a háttérbe, noha a dráma egyik legfontosabb szereplője lehetne. A zenében is megnyilvánul ez a polarizáció. Mint Massimo Mila igen helyesen írja: az invenció sarokpontjai az induló és az ima. S kell-e ennél nagyobb ellentét zenei karakterben? Persze, a cselekmény vallásos-háborús világa is oka ennek a sarkításnak.

És ezzel már el is érkeztünk a Lombardok zenéjének, illetve zenei dramaturgiájának vizsgálatához. Ha a mű *egészét* vesszük szemügyre, legelőször a széles kidolgozás, más szóval: az időbeli méretek nagysága, hosszúsága tűnik fel. Talán a Szicíliai vecsernye és a Don Carlos kivételével nincs még egy Verdi-opera, amely ennyire széles mederben engedné szabadjára a zenei folyamatot. A „szabadjára engedés”-fogalmazás semmiképpen nem vonat-

kozik azonban a formálás elnagyoltságára; Verdi nagyon is szabályos formai architektúrát alkalmaz minden egyes számnál. Ám egyrészt a zárt számok mennyiségének nagysága, másrészt az egyes számok gyakori ismétlésekkel, visszatérésekkel bővített struktúrája okozza a nagyforma terjedelmességét. A Nabuccóval kapcsolatban említettük már Rossini Mózesének félreismerhetetlen hatását. A Lombardok esetében is Rossini-hatást figyelhetünk meg, akár a Mózesét, akár a Tell Vilmosét. Ezekben a késői Rossini-operákban válik stílusjeggyé ugyanis az időbeli terjedelem megnövekedése és a felvonást alkotó számok mennyiségének bővülése. Ez az a folyamat, amely – talán Spontini párizsi és berlini operáiból kiindulva – Rossinin keresztül vezet majd el a Meyerbeer-féle „párizsi nagyoperához”. Az pedig vitathatatlan, hogy ez utóbbi nagymértékben hatott Verdire; de úgy látszik, a Meyerbeer-hatás előtt is megvolt már a hajlam, a készség Verdiben minderre.

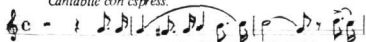
Rendkívül érdekes viszont, hogy már Verdi következő operájától, az Ernánitól kezdve éppen az ellenkező folyamatot figyelhetjük meg a nagyforma kialakításában. A számok rövidebbek, tömörebbek lesznek, és a felvonáson belüli mennyiségük is csökken. Talán magyarázható ez a fordulat azal, hogy az Ernánival kezdődő „gályarabság éveiben” Verdinek igen gyorsan kellett dolgoznia, néha több operát meg kellett írnia egy év alatt. A másik magyarázat az igazi tömörségre, a minden felesleges elhagyására való törekvés lehetett. S mire elérkezünk az 50-es évekhez, Verdi teljes beéréséhez, a „gályarabságban” született operák kényszerű és néha az elnagyoltság látszatát keltő, de mindenképpen a sietséget bizonyító szűkszavúsága és a drámai tömörségre törekvés kiegyenlítődik. Ettől kezdve Verdi a formai tömörség csodáját úgy hajtja végre, hogy hiányérzetünk nem marad: Mozart híres mondását idézve, *partitúráiban egy hanggal sincs*

több, mint amennyi kell. A francia hatások következtében később ismét megnőnek ugyan a méretek, de a Szicíliai vecsernye Verdi életművében egyedülálló terjengőssége után a nagyobb formában is helyreáll az egyensúly.

E kitérő után fordítsuk figyelmünket ismét a Lombardokra. Minthogy „történelmi képeskönyv”-ről van szó, természetes, hogy nagy helyet foglalnak el a partitúrában a különböző tablók, azaz kórusjelenetek. Közülük leghíresebb az „Ó, Nagyúr, érted vágtunk az útnak” kezdetű kórus lett; a maga idején népszerűsége vetekedett a „Szállj, gondolat”-tal. Vitán felül áll, hogy ez a kórus a „Szállj, gondolat” modelljét követi, s ugyanazt a funkciót szánták neki, mint elődjének: eleve elhatározottan ennek kellett az opera „slágerszámává” lennie. A számítás bevált; annak ellenére, hogy homogenitás, nemes egyszerűség és zenei szerkezet dolgában elmarad a „Szállj, gondolat” mögött.

11.

Cantabile con cspress.



O Si-gno-re, dal tet-to na-ti-o ci chia-



- ma - sti con san - ta pro-mes - sa;

Ha most sorra vesszük a mű többi kórustételét, többnyire hagyományos típusokkal találkozunk. Az 1. kép előzményeket elbeszélő kórusáról már esett szó; zenei szempontból Donizetti hasonló funkciójú kartételeire emlékeztet (például a Lammermoori Lucia 1. képének férfikarára). A színpalak mögötti apácakórus (ugyancsak az 1. képben, „Baljós az éji óra”) párját majd a Trubadúr II. felvonása 2. képében találjuk meg. Itt két különleges-

ségre hívhatjuk fel a figyelmet: kísérete, illetve közjátékai néhol orgonán hangzanak fel ugyan, de Verdi eredeti előírása szerint az orgona hangját utánozni hivatott klarinét–fagott–kürt együttesre íródtak. A másik: a kadenciális ütemek minden esetben (külön jelzés nélkül) 3/2-re bővítik a kiírt és egyébként betartott 4/4-es *metrumot*.

Az orgyilkosok, Pagano és Pirro felbérelt emberei ugyancsak tipikus kóruszámot énekelnek, egykét a bevezetőben említett piano-staccato férfikaroknak. Kevés triviálisabb számot ismerünk ennél a Lombardok partitúrájában, vagy akár az egész Verdi-életműben. Már a szöveg is mintapéldája a trivialisitásnak, főleg az utolsó sorok; szó szerinti fordításban: „Örvendünk, ha egyetlen szúrással a Paradicsomba tudjuk küldeni mások lelkét! Aztán a vértől szennyezett törrel kezünkben leülünk vacsorázni.” – A zene ritmikailag érdekes: hangsúlytalan ütemrészen kezdődik a fődallam, az első motívum zárata két negyedérték, amely a második félperiódusban két nyolcadra szűkül, hogy helyet adjon a *piano* hangzást durván (karakterisztikusan?) megszakító, harsány domináns–tonika ütésnek.

12 T. *sotto voce*

CORO di SGHERRI

Niun periglio il nostro se - no

B. *sotto voce*

Niun periglio il nostro se - no

sotto voce e stacc.

di timor vigliac-co as- sa - le;

di timor vigliac-co as- sa - le;

A tétel legközelebbi rokona természetesen a Macbeth orgyilkosainak kórusa; az utóbbi azonban sokkal kevésbé triviális, és sokkal érdekesebb.

A II. felvonás 1. képének muzulmán kórusa ugyancsak ritmikájával tűnik fel. Mint oly sok más esetben, amikor egzotizmusokról vagy azzal egyenértékűnek vehető szituációkról van szó, Verdi ezúttal is a periodizálás szabálytalanságának eszközével él: ezúttal az ütemek kettes csoportját egy háromütemes egységgel bontja meg. Ugyanezt tapasztaljuk a II. felvonás 3. képének háremhölgy-kórusánál, ahol egyrészt ötütemes periódusok találhatók, másrészt a 6/8-os ütem hol 2×3-as, hol 3×2-es osztásban lüktet.

A III. felvonást megnyitó zarándok-kórus két elemet egyesít magában: bevezető ütemei az említett apáca-kórus típusát képviselik, főrésze viszont a Nabucco nyitókórusának nőikari részletére utal vissza. Még egy hasonlóság a Nabuccóval: a vallásos szituáció itt is a szólócelló hangzását hozza magával, akárcsak Zakariás és Nabucco áriáiban (l. . . . l.). Az e felvonás 2. képében megszólaló férfikar („A gaz lelkén szárad az apjának vére”) ismét

Példa lehet ez a szakasz arra, hogy bizonyos fokig hogyan keverednek Verdi korai műveiben a típusok: Kétségtelen, hogy ennek a dallamnak legközelebbi rokona a Nabucco levitáinak átok-kórusa. Itt azonban szó sincs negatívumról, kiátkozásról vagy hasonlóról, éppen ellenkezőleg: az egymással megbékélt testvérek együttesen buzdítják harcra Milánó népét. Ritmikájában és karakterében a legszabályosabb induló a II. felvonás 2. képének zárókórusa. Itt is Arvino és Pagano indítják a tulajdonképpeni indulót, melyet a kórus rövid bevezetője előz meg. Ennek a kórusnak témája egyike a darab visszatérő dallamainak. Úgyszólván teljes egészében találkozunk vele a darab utolsóelőtti képében.

És rögtön itt kell említést tennünk a Lombardok zenéjének egy olyan rétegéről, amely szorosban kapcsolódik az indulókhöz. És ez: a hangzáskép helyenkénti trivialisitása (vagy inkább: brutalitása), illetve a színpadi rézfúvós zenekar, a banda szerepe. Említettük már, hogy a Lombardokban Verdi a végletes kontrasztok zenei dramaturgiájának alapján áll. Ez a kontraszthatás érvényesül a hangszerelésben is, igen gyakran használja a rézfúvósok hangszínét, ütőhangszereket (különösen a nagydobot) és általában a harsány, bizony néha brutálisan harsány színeket. Ezt a színhatást természetesen csak növeli az a külön rézfúvós együttes, amely a színpadon, a kulisszák mögött szólal meg, még hozzá meglehetősen gyakran. Nem térünk itt ki a bandapraxis előzményeire, történeti áttekintésére. Elégdjünk meg annyival, hogy egyáltalán nem Verdi találománya: elődei és kortársai operáiban éppúgy szinte elengedhetetlen kelléke a muzsikának, mint Verdi korai műveiben: az elődök közül főleg Simone Mayr és Mercadante kedvelték. Amennyire a kor olasz közönsége szerette a bandát, az utókor kritikusai annyira elítélték. A Lombardok számos elemzője is szemére veti Verdinek. Pedig éppen e mű esetében helyénvalónak kellene érezniük. Hi-

szen ez a hangzás – és természetesen a banda által megszólaltatott izzó indulódallamok – képviselik a műben a patrióta hangot, illetve a harcias-katonai hangvételt. (És zárójelben ide kívánczik egy megjegyzés. A Lombardok szövegkönyvében *expressis verbis* semmi utalás nincs az elvesztett szabadságra vagy a zsarnokság gyűlöletére, még áttételesen sem. Ám a kor olasz közönsége minden harcias zenében vagy minden olyan jelenetben, ahol olaszok csatában győznek, vagy akár hadbavonulnak, utalást látott saját helyzetére és az elkövetkezendő szabadságharcára. Így történhetett meg az a minden Verdi-könyvben megemlített eset, hogy az Attila bemutatóján hatalmas tüntetés tört ki Ezio-Aetius ismert és gyakran idézett szavainál: „Legyen tied az egész világ, de Itália a mienk marad!” – holott Aetiusnak ez a mondata maga a megalázkodó alkudozás, sőt európai szemszögből nézve maga az árulás. És most képzeljük el, mit érezhetett a milánói közönség, amikor a színpadon a jólismert Sant’ Ambrogio székesegyház előtt felhangzott Arvino csatahimnusza!)

Ha talán néhány helyen valóban túlzott szerepet juttat is Verdi a bandának (például úgyszólván indokolatlanul a külső zenekar hangjaival indul az első kép), kétségtelen, hogy ez a brutálisan erőteljes hangzás hatalmas nyomatékot ad az említett indulóknak. A csataképben (IV. felv. 2. kép) pedig elsőrangú dramaturgiai szerepeket kap a banda. Verdi megoldása itt egyszerűségében, sőt primitív trivialisában zseniális. A nagyzenekar és a banda felelget egymásnak, mintha ők ketten képviselnék a szembenálló kereszties és muzulmán hadakat. A nagyzenekar a keresztieseknek a II. felvonás 2. képéből ismert ragyogó indulózenéjét játssza, míg a banda a II. felvonás 1. képében felhangzó muzulmán kórus muzsikáját szólaltatja meg. (Nem tudni, ismerte-e Verdi Beethoven Csataszimfóniáját – a modell azonban annyira kézenfekvő, hogy a Beetho-

ven-mű ismeretét Verdi részéről feltételezhetjük.) A csatát ábrázoló szimfonikus tabló befejezése pedig valóban a koronát teszi fel a zenei képre. A basszusok és a dobok tompa dübörgése felett panaszos *desz-c* lépések hangzanak, majd egyetlen szóló fuvola *sotto voce* játssza a keresztres induló néhány ütemét – valóban láttató erejű ábrázolása a sebessültek jajgatásának és a győztesen elvonuló keresztres seregnek.

18.

Amennyire kidomborítja Verdi a mű „történelmi képeskönyv” jellegét, azaz a kórustételeket és a banda szerepét, annyira elnagyolja az egyes szereplők karakterizálását, lélektani ábrázolását. Ebben marad el mindenekelőtt a Lombardok a Nabucco mögött. Az áriák legfeljebb az egyes szituációk rajzai – szituáción értve drámai helyzetet és a szereplő reagálását egyaránt. Ám ezek a portrék is megmaradnak pillanatfelvételeknek, dramaturgiai logika nem köti össze őket. Nem hús—vér, érző, szenvedő, örvendő emberek ágálnak a színpadon, hanem a kor operai sablonjának képviselői. Zeneileg szólva: az áriák soha nem lépik túl a hagyományos formszémákat. Még leginkább Pagano alakja van zeneileg jellemezve, ő a legsokrétűbb figurája a darabnak, és tulajdonképpen főszereplője is. Egyetlen áriájában Verdi sokszínű portrét fest róla. A bevezető recitatívóban *dolce* és *cantabile* jelzésekkel találkozunk, melyek Pagano átértzett, igaz szerelmére utalnak. Az ária lassú szakaszának mozgékony-izgalmas kísérőfigurája jelzi felindultságát, ugyanezt tárja fel az áriadallam sok nagy hangközugrása. Ugyanakkor a lassú szakasz második dallama („Szívem ég...”) ismét az igazi érzelemről árulkodik. A két áriaszakasz közti recitativikus jelenetben megkapja az intrikusok ismert trilla-motívumát (vö. ... I.), a gyors szakasz viszont hagyományos-sablonos cabaletta. Egyébként ez az egyetlen ária a darab folyamán, amely formai szempontból újítást tartalmaz: a lassú és a gyors szakasz közé ékel be Verdi egy teljes zárt számot, az említett orgyilkos-kórust. II. felvonásbeli, kötetlen formájú monológja szép és érdekes, ám a jellemzés terén nem jelentős; már a korai Verdi-művekben is találunk sokkal izgalmasabb és karakterisztikusabb nagyjeleneteket, nem beszélve olyan remekművekről, mint a hét évvel később komponált Rigoletto „A vén ember megátkozott”-monológja.

Pagano jelleme, illetve jellemfejlődése tulajdonképpen az együttesekben bontakozik ki. Már az első concertatóban markáns, egyéni hangot üt meg, amelyben fontos szerephez jut az a „rángatózó” pontozott ritmus, amelyről már Nabuccóval és Abigéllal kapcsolatban volt szó.

19.



sotto voce

Pir - ro, intende - sti! Cie - lo non



fia che li assi - cu - ri dal mio fu - ror!

Ugyanez a ritmus jellemzi Paganót az I. finálé döbönt együttesében („És megremeg, ha látja az Ég bűnöm szégyenét”):

20.



Fa - rò col no - me so - lo il



cie - lo, il cie - lo i - nor - ri - dir!

A továbbiakban Pagano már megtért bűnös-ként, sőt szent emberként kerül elénk. Ennek megfelelően ez a ritmusképlet szólamában már nem fordul többé elő. Sőt, pár pillanattal halála előtt ő is megkapja azt a dallamformulát, amelyről még lesz szó elemzésünk során, és amely a darab pozitív alakjainak jellemzője. A híres tercettben („Ó, mit jelent ez új gyönyör”) Pagano szólama karakterben semmiben sem különbözik Verdi későbbi jószágos

basszus-szereplőitől (például a Végzet hatalma Gvárdiánjától, annak a műnek zárótercettjében).

Körülbelül ugyanilyen sokrétűséggel festi meg Verdi a női főszereplő, Giselda portréját. Őneki is – akárcsak Paganónak – két érzelmi szférája mutatkozik meg a muzsikában: az I. felvonás szende leányalakja és a szerelmes nő szituáció-rajza rokon vonásokat mutat, a másik Giselda azonban, mindenekelőtt a II. felvonás záróáriájában, egészen más jellem: erőteljes, szinte férfias, markáns vonások mutatkoznak itt. (Ez az ária, illetve annak gyors szakasza – „Nem Isten rendelé e véres tettet” – egyébként felirata szerint rondó. Noha a kor olasz operai terminológiája szerint a rondó nem egészen azonos a bécsi klasszicizmus műveiben oly gyakori formával, van benne mégis visszatérő formaegység; Giseldának ezt az áriáját még leginkább „variált” cabalettának nevezhetjük.) A szöveg kissé idegen egy olasz ottocento-opera női szereplőjétől, hiszen arról van benne szó, hogy a háború, a gyilkosság nem bocsánatos bűn, még akkor sem, ha az indíték a vallás védelme. Ennek megfelelő a gyakorta kromatikus énekszólam, a ritmika vehemenciája, az egész kifejezésmód. Giselda másik cabalettája (IV. felv., „Nem, nem álom”) újra csak tipikus cabaletta-zene, annak is a legsablonosabb fajtájából. Verdi maga, egy évvel a bemutató után, a mű velencei bukásáról beszámolva, ezt írta róla: „az opera leggyengébb száma”. Ezzel szemben az I. felvonásbeli „Salve Maria” széles kantilénájával és érzékenyen harmonizált kíséretével már-már az Otello Ave Mariáját előlegezi. Orontéval való III. felvonásbeli kettőse („Ne hagyj el, kérlek, szökjünk együtt”) egyetlen vonatkozásban tér el a hagyományos szerelmi kettősöktől. Oronte első szélesen kibontott dallamára („Sűrű erdőn, sziklabércen”) Giselda nem ugyanezzel a dallammal válaszol, hanem visszaidézi a duett kezdetének izgatott frázisát. (Ennek zenekari kíséretét Massi-

mo Mila jogosan, de jelentőség nélkül Beethoven Pathétique-sonátájának egy első tételbeli dallamához hasonlítja, e sorok írója inkább azzal a zenekari motívummal vetné össze, amely a Rigolettóban Gilda első színpadra lépésekor hangzik fel.) A duett lassú középszakasza és gyors zárórésze szabályos-hagyományos: mindkét szereplő ugyanazt a dallamot énekli szép egymásutánban.

Érdekes tanulmány lehetne a két tenorszereplő szólamának összehasonlítása. Oronte, a mű első-tenor szereplője mind dramaturgiailag, mind zeneileg teljesen egysíkú: mindig lírai, akár szerelméről van szó, akár haláláról vagy földöntúli vízióban való megjelenéséről. Annyira, hogy II. felvonásbeli nagy áriájának cabalettája is egy kétrészes ária lassú lírai szakasza lehetne.

21.



(Két évvel a bemutató után, egy senigalliai előadásra Verdi ezt a cabalettát egy újjal cserélte fel, Antonio Poggi tenorista számára. Poggi a premier Giseldájának, Erminia Frezzolininek volt a férje. Ez az új cabaletta karakterben semmiben sem különbözik az első változattól.) Ugyanezt a

hangot üti meg Oronte a nagy tercett indításakor, jelenés-áriájában, vagy akár az előbb említett duett andante szakaszában is.

Arvino drámai szempontból a mű főszereplője lehetne, hiszen ő kerül szembe az I. felvonásban Paganóval, majd a II. és III. felvonásban saját lányával. Szólóáriát azonban csak . . . egy felet kap. A III. felvonásbeli ária ugyanis („Bárha az ég nem ítél, engem bosszú vágya hajt”) csak kórusos cabaletta, lassú első szakasz nélkül, s amellet olyan zenei szerkesztésben, amelyben a kórusnak szinte nagyobb szerepe van, mint a szólistának. A dallam

22. *tutta forza*

Si! del... ciel che... non pu - ni-sce

egyébként édestestvére a Nabucco II. felvonásában felhangzó Izmael-melódiának, a leviták átokkórusának középszakaszában.

A többi szereplő jellegzetes epizódfeladatokat hajt csak végre, szólamuk tipikus comprimario szólam.* Viclinda és Sofia még idáig sem jut el; Viclindának az a fő feladata, hogy az I. felvonás együtteseiben Giselda szólamát kettőzze-erősítse.

A magánszereplők zenei jellemzése, mint említettük, nem megy túl az egyes szituációk megrajzolásán. Közös zenedramaturgiai fonál nem fűzi egybe a szerepeket, legfeljebb egészen a felületen. Pagano pontozott tizenhatod-harminckettes ritmusképletéről már beszéltünk. Ez a ritmusképlet

* Comprimario: a kis szerepek elnevezése az olasz terminológiában, pl. Spolelta a Toscában, Bardolph és Pistol a Falstaffban stb. A comprimario-szereplő lényege nem a terjedelem, hanem az, hogy valamilyen módon részes a cselekményben és van önálló karaktere.

ugyanakkor előfordul az I. fináléban is, igen logikus módon Pagano bűnére utaló szövegnél és Pagano szolamát átvéve; megjelenik Giselda II. felvonást záró áriájában is, és itt is negatív jelentésű szöveg hordozójaként. Még egy ilyen felületi kapcsolat fedezhető fel: a pozitív hősök szolamában ismét gyakran felbukkan a Nabuccóból ismert záróformula, sőt – mint már utaltunk rá – Pagano is részesül benne halálának bűneitől feloldozott pillanatában.

Végül néhány szót a darab nagy együttes-jeleneiről. Az I. felvonás concertatójáról („Mi történt, én édes jó apám”) Paganóval kapcsolatban már említést tettünk. Ez az együttes egyike Verdi nagy, kontrasztokra épülő concertatóinak, jelentősége majdnem olyan fontos, mint a Nabucco ugyancsak I. felvonásbeli concertatójának. (Ez a dramaturgiai hely-egyezés is bizonyítja, hogy a Lombardok mennyire a Nabucco modellje nyomán készült.) Giselda indítja a lassú szakaszt; első kibontott dallama ismét összevethető egy későbbi Verdi-témával, a Trubadúr IV. felvonásbeli tercettjének Manrico-dallamával.

23.

Di gio - ja, di gio - ja immen - sa ho
pie - no, ho pie - no il co - re,

Az azonosság azonban mindössze két ütemre terjed ki, a továbbiakban már különbözik a dallam mind vonalvezetésben, mind karakterben. Ezzel a szélesívű melódiával kerül kontrasztba Pagano említett pontozott ritmusú témája, s ez a két ellentét építi fel az egész együttest. A cabaletta-szakasz-

ról ugyancsak beszéltünk már a mű induló-jellegű témáival kapcsolatban.

Az I. felvonás fináléja szituáció szempontjából hasonlítható a Macbeth I. felvonásának fináléjához (mindkét esetben gyilkosság felfedezéséről van szó), de a két finálé zenei összevetése mutatja meg a különbséget az ifjú és az érett Verdi művészete között. A Macbeth-fináléban feszített, széles dallamok uralkodnak, sőt, a pillanat tragikuma minden szereplőt magával ragad. Itt, a Lombardokban az f-moll szakasz indítása annak ellenére drámai, hogy ellentét-hatásról nincsen szó, a gyilkos Paganó szolamát a többiek is átveszik, ám a zeneileg hagyományosan adott pillanatban a muzsika f-mollból F-dúrba vált, s ez a tradicionális-sablonos megoldás azonnal felborítja a hangulatot, szinte visszajára fordítja a szituációt. A finálé zárószakaszában ugyanez a moll—dúr váltás rontja le a hatást.

A III. felvonás nagy tercettje már bevezetésével is felkelti érdeklődésünket. Valóságos miniatűr hegedűversenyt hallunk ugyanis. A háromrészes előjáték első szakasza virtuóz hegedűkadenciákból áll, ezután szélesen dallamos moderato következik; majd a szólóhangszer virtuozítására építő záró gyors rész. A tétel stílusa talán leginkább Paganini-re emlékeztet, azonban a nagy hegedűs műveinek zsenialitása nélkül. Egyedülálló eset ez egyébként Verdi életművében. Találkozunk ugyan szólóhangszeres előjátékokkal később is, így például a Haramiák nyitányában szológordonkával, a Végzet hatalma III. felvonásának előzenéjében szólóklarinnal, de ilyen lekerekített, többrészes, zárt formájú megoldással soha. A szólisztikus hegedűhang egyébként átszövi szinte az egész tercettet; legjelentősebben akkor, amikor Oronte megkeresztelésének hangulatát festi. A tercett formai főszakasza („Ó, mit jelent ez új gyönyör”) lassú tempójú vezető témáját Oronte szólaltatja meg.

Azonos hangulat és a három szólam teljes kiegyensúlyozása adja meg e hármás jelentőségét és szépségét. Itt ér el a Lombardok, ez a drámai és harcias elemekben oly gazdag „történelmi képeskönyv” a lírai csúcspontra.

Macbeth

Opera négy felvonásban,
Francesco Maria Piave (és Andrea Maffei) szövegére.

Bemutató: 1847. március 14, Firenze,

Teatro della Pergola.

Átdolgozott változat bemutatója:

1865. április 19, Párizs, Théâtre Lyrique.

SZEREPLŐK

Macbeth	} Duncan király hadvezérei	bariton
Manquo		
Lady Macbeth		szoprán
Udvarhölgy		szoprán
Macduff, skót nemes		tenor
Malcolm, Duncan fia		tenor
Orvos		basszus
Egy bérgyilkos		basszus
Macbeth szolgája		basszus
Hírnök		basszus
1. } jelenés		bariton
2. } jelenés		szoprán
3. } jelenés	(gyermek)	szoprán

Boszorkányok, a király hírhozói, skót nemesek,
száműzöttek, bérgyilkosok, angol katonák, bárdok.

– Duncan, Skócia királya, Fléance, Banquo fia.

A cselekmény színhelye: Skócia és az angol-skót határ;
ideje 1040–1057.

A Nabucco, majd a Lombardok után megkezdődnek azok az idők, amelyeket a mester maga nevezett „a gályarabság évei”-nek: Verdit elhalmozták megrendelésekkel. Évenként kerülnek színpadra új operái, néha egy évadban kettő, sőt 1847-ben három is. Első négy darabja megírásakor szinte változtatás nélkül fogadta el a szövegkönyveket. A növekvő hírnév, de nyilvánvalóan még inkább a növekvő igényesség következménye, hogy egyre több vitája van szövegíróival, egyre inkább a kezébe veszi a szöveg kialakításának irányítását. Az 1844-ben Velencében bemutatott Ernani ebből a szempontból is, meg más okokból is jelentős. Egyrészt Verdi ekkor dolgozott először együtt Francesco Maria Piavével, két évtizeden keresztül hű munkatársával, a Két Foscari, a Macbeth, a Kalóz, a Stiffelio, a Rigoletto, a Traviata, a Simon Boccanegra, az Aroldo és a Végzet hatalma szövegköltőjével. Másrészt az Ernani az első darabja, amelyben irodalmi remekműhöz, színpadon már sikert aratott prózadrámához nyúlt. Ettől kezdve állandó kísérletezésnek lehetünk tanúi: hogyan alakította át Verdi a készen kapott drámákat operalibrettóvá. Az Ernani esetében – amely egyébként végleg a kor koronázatlan operai királyává tette – nem volt nehéz a feladat. Victor Hugo színpadi alkotásai önmagukban véve is igen „operás” jellegzetességeket mutatnak, nagy tablóikkal, patetikus monológjaikkal, valamint azzal a technikával, hogy az Hugo-i hősök mindent elmondanak, amit a néző amúgy is lát, és minden eseményhez hozzáfűzik a maguk lírikus kommentárjait, akár csak egy operária esetében. Többek közt ez is indokolja az Ernani hatalmas, Európára szóló sikerét: az operaszínpadi megoldás, a maga sajátos eszközeivel, szinte jobban tudta mindazt megvalósítani, amit a prózadráma célul tűzött ki. Hugo szövege tulajdonképpen *megzenésítve* hatott igazán.

Ami könnyűvé tette a feladatot az Ernani eseté-

ben: a prózadráma jellege, az ellenkező előjellel merült fel 1847-ben, a *Macbeth* fogantatásakor. Verdi kora ifjúsága óta állandóan olvasgatta és rajongásig menően tisztelte Shakespeare drámáit. Ám csak 1843-ban gondolt arra, hogy a tragédiák közül néhányat megzenésítsen. Ekkor merült fel a Lear király első terve – mely aztán évtizedeken keresztül foglalkoztatta Verdit –, valamint a *Hamlet* és a *Vihar* megkomponálásának ötlete. Évekkel később, már a *Macbeth* elkészülte után, 1850-ben ezt írta párizsi kiadójának, Léon Escudier-nek: „A *Vihar* megzenésítését tervezem, mint ahogy arra is gondolok, hogy a nagy tragikus mester legfőbb drámáit megkomponáljam...” Az első tervek idején azonban még visszariad a feladat nagyságától. Ám 1847-ben boldogan ragadja meg a lehetőséget egy Shakespeare-opera megírására. Lanari, a firenzei Pergola színház bérlője kínál szerződést; ebben az időben Verdit három téma foglalkoztatta: a *Haramiák* (Schiller), az *Ősanya* (Grillparzer) és a *Macbeth*. A Grillparzer-darabot elvetette, majd hozzákezdett a *Haramiák* megírásához. Amikor azonban kiderült, hogy a firenzei társulatban nincs megfelelő képességű tenorista, viszont rendelkezésre áll a kor egyik legkiválóbb olasz baritonistája, Felice Varesi (a későbbi első *Rigoletto* és öreg *Germont*) – Verdi abbahagyja a Schiller-darab munkálatait és hozzáfog a *Macbeth*-hez.

A szövegíró ismét Piave. A velencei költő bálványként tisztelte Verdit, és kívánságainak mindenben eleget tett. Szinte megható levelezésüket olvasni: a zeneszerző szidja, korholja librettistáját – néha egyenesen gorombán –, az viszont türelemmel veti magát alá mindenben Verdi akaratának. Végül a maestro azt a módszert választja – és ehhez a Boitóval való találkozásig hű marad –, hogy ő maga osztja be jelenetekre a drámát, készíti el a szcenáriumot, adja meg egy-egy áriának vagy együttesnek

a szövegi tartalmát, versmértékét, sőt, néha még egy-egy verssort is. Érdeemes összevetni például a **Macbeth** Verdi által készített szcenáriumát a végleges szöveggel: Piave helyenként egyetlen szót sem változtatott. Ennek ellenére a librettó munkája állandóan akadozik, Verdi levelei egyre gorombábbakká válnak, és egyre nyomatékosabban hívja fel Piave figyelmét arra, hogy kerüljön minden szószaporítást. Verdi, a nagy dramaturg nyilvánvalóan észrevette, hogy a **Macbeth** Shakespeare legrövidebb, legtömörebb tragédiája; emellett ő maga is a mindennek felett való tömörségre törekedett már akkor. Végül is máshonnan kért segítséget: irodalomértő és műfordító barátjával, **Andrea Maffei** gróffal dolgoztatta át Piave harmadik és negyedik felvonását.

Verdi elképzelésére rávilágít a következő, 1846 szeptemberében Piavénak írt levele. „Mellékelten küldöm a **Macbeth** vázlatát. Ez a tragédia egyike a legnagyobb emberi alkotásoknak! . . . Ha már nem tudunk valami nagy dolgot csinálni belőle, legalább csináljunk valami szokatlant. Figyelmedbe ajánlom, hogy a verssorok minél rövidebbek legyenek: mennél rövidebbek, annál hatásosabbak. Gondolj arra, hogy egyetlen felesleges szó se legyen. Minden mondjon valamit, és alkalmazz fennkölt nyelvezetet, kivéve a boszorkánykórusokat: ezek viszont triviálisak, de különlegesen és eredetiek legyenek. Rövidség és fennköltség. . .”

A **Macbeth** kompozíciós munkája néhány hónap alatt lezárult. A premier előkészületei során írt Verdi-levelek csodálatos portrét festenek Verdiről, a színházi szakemberről. Varesinek adott tanácsaiban lépten-nyomon a szöveg egyes mondatainak, sőt szavainak deklamációjára, valamint a színészi gesztusokra hívja fel az énekes figyelmét. Részletes idézetek helyett elég egyetlen mondatot közölni: „Jobban örülnék, ha a *költőt* szolgálnád, mint a *zeneszerzőt*.” Arra is gondja van, hogy az előadás

inszenálása helyes legyen: figyelmezteti a rendezőt, hogy a Macbeth a XI. században játszódik, és így „felesleges, hogy mondjam, hogy a kosztümök nem lehetnek sem selyemből, sem bársonyból”. Lanarihoz: „Vigyázz rá, hogy Banquo szelleme a föld alól merüljön fel: ugyanannak a színésznek kell játszania, aki Banquót az I. felvonásban megszemélyesítette. Hamuszínű, de nagyon finoman szövött fátyol legyen rajta, alig látható. Haja csapzott legyen, és láthatók legyenek nyakán a sebek. Mindezt Londonból tudom, ahol az utolsó kétszáz évben folyamatosan játsszák ezt a tragédiát.”

A premiert megelőző próbákat Verdi személyesen vezette. Az első Lady Macbeth, Marianna Barbieri-Nini visszaemlékezéseiből tudjuk, hogyan folytak ezek a próbák. Ha nem is hihető mindaz, amit a primadonna – illetve az emlékiratokat közreadó férje – leírt, nem kétséges, hogy a XIX. század első felében teljesen szokatlan volt az az igényesség, amellyel Verdi a bemutató zenei és színpadi beállítását irányította és ellenőrizte. Barbieri-Nini asszony emlékiratait a régebbi Verdi-irodalom teljes egészében elfogadta; a legújabb kutatások fényében sorai nem egy helyen erősen túlzónak mutatkoztak. Így például a primadonna három hónap próbaidőre emlékszik, holott a maestro csak néhány héttel a bemutató előtt érkezett Firenzébe. A beszámoló azonban így is rávilágít Verdi módszereire. „... Verdi sohasem volt megelégedett, és az énekesektől szerepük egyre intenzívebb átélését követelte meg. Az énekesek nem nagyon szerették, egyrészt túlzott igényei, másrészt szótlan és zárkózott karaktere miatt. Reggel és este, mikor a maestro megérkezett a próbákra, a színpadon és a próbatermekben minden szem az ő arcát kutatta: vajon milyen új kinzással áll elő. Ha barátságos mosollyal állított be, biztosak lehettünk abban, hogy aznap végtelen, többszörösen meghosszabbított próbákat fog kérni. Az operának két tetőpontja

volt emlékezetem szerint: az alvajáró-jelenet és Macbeth-tel való kettősöm a gyilkosság után. Senki sem fogja elhinni, de tény, hogy csak az alvajáró-jelenetet több mint három hónapig próbáltuk. Három hónapon át próbálkoztam reggel és este olyan embert alakítani, aki álmában beszél, aki – mint a maestro megkívánta – szájmozgás nélkül mond ki szavakat. Hunyt szemmel, álarc merevségű arccal... Gyakran az örület határán voltam... A duettet – alig hihető – százötvenszer próbáltuk. Verdi ki akarta erőszakolni, hogy a zene ajkunkon sokkal inkább beszédként, mint énekként szólaljon meg.* A főpróba napján a maestro megmakacsolta magát: mindenkinek jelmezben kellett énekelnie; akkor ez még soha nem tapasztalt követelmény volt. Akarata ellen azonban soha és sehol nem volt ellenszegülés. Végre mindnyájan ott álltunk beöltözve, a színpad is elkészült, a zenészek behangolták hangszereiket – s akkor Verdi hirtelen magához intett engem és Varesit. Az volt a kérése, hogy még egyszer vegyük át vele a próbaszobában azt az istenverte kettőst. Ennek a zsarnoknak engedelmeskedni kellett. Még látom magam előtt Varesi sötét pillantását, amint a próbaterembe belépve ránézett Verdire. Keze kardjának markolatát szoritotta, mintha csak a maestrót úgy akarná leszúrni, mint Duncan királyt. Ennek ellenére ő is engedelmeskedett, és lezajlott a százötvenegyedik próba, mialatt a türelmetlen közönség már tombolt a színházban.[...] A tapsvihar

* Verdi gondosságára és dramaturgiai érzékére jellemző egy Varesihez írt levelének következő részlete: „Meg fogod látni, hogy a zenekar nagyon halkán fog szólni, s így Ti ketten a színpadon nyugodtan halkra foghatjátok énekeketeket. Egy más állással kapcsolatban pedig Varesi döntését kéri, hogyan hangszerelje azt meg. – Verdi igényességével kapcsolatban pedig hadd idézzem egy személyes élményemet. Tito Gobbi-val beszélgetve azt kérdeztem a művésztől, mit szólna vajon Verdi a tökéletesen precíz és színpadilag is nagyszerű mai előadásokhoz. Mire Gobbi: „Azt hiszem, még igényesebb lenne.”

még nem ült el, egész testemben reszketve, beszédre képtelenül ültem öltözőmben, amikor felpattant az ajtó és Verdi ott állt előttem. Gesztikulált, ajka úgy mozgott, mintha beszélt volna, de egy szót sem tudott kiejteni. Én sem tudtam megszólalni, csak sirtam és nevettem. Láttam, hogy Verdi szeme is kivörösödött. Megszorította a kezemet, és kirohant. Oly sok hónap munkájának és izgalmának csodálatos köszönete volt ez.”

Az 1847. március 14-i bemutatón a Macbeth óriási sikert aratott. Mit számít ezzel szemben az a jellegzetes „megbukott” kritika, amely szerint „a tegnap este a Pergolában bemutatott Verdi-opera valóságos disznóság, s ezért ne beszéljünk arról, hogy diadala volt a maestrónak, hiszen azok, akik tapsoltak, megfizetett személyek voltak”. Verdi maga is rendkívül nagyra becsülte darabját. Bizonyosság rá, hogy ezt a művét ajánlotta mélységesen tisztelt és szeretett apósának, ifjúkora jótevőjének, Antonio Barezzinek: „Régóta gondolok arra, hogy egy operámat Önnek ajánljam, Önnek, aki apám, jótevőm és barátom volt. Oly kötelesség ez, amelyet már régebben leróttam volna, ha nem akadályoznak meg ebben más parancsoló körülmények. Most íme itt a Macbeth, amelyet minden művemnél jobban szeretek, és amelyet tehát mindennél inkább méltónak tartok arra, hogy Önnek átnyújtsam. A szívem ajánlja fel: fogadja a szív, és legyen ez az ajánlás hálámnak és érzelmeimnek örökké tartó emléke.”

A bemutató sikere nem sokáig tartott. A 40-es években még Itália-szerte játsszák a művet, de később, még az 1865-ös, Párizs számára készült át-dolgozást is beleértve, nem tartozott Verdi népszerű darabjai közé. Napjainkban sok helyen előadják, több lemezfelvétel is készült belőle, de – ki tudja, miért – ma sem éri el a Rigoletto, a Traviata vagy az Aida népszerűségét.

Kis híján húsz esztendő telik el, mikor Verdi újra kézbeveszi a Macbeth partitúráját. Ugyan már 1852-ben felmerül egy párizsi előadás természetesen balettel bővített terve, de e terv csak 1863 végén válik valósággá. Ekkor veti fel Escudier az ötletet: színrehozná a Macbethet a párizsi Théâtre Lyrique-ben. Az elengedhetetlen balett megkomponálását Verdi természetesen tartotta, ám: „... átlapoztam a Macbethet, hogy elkészítsem a balettet; de jaj nekem! Ennek a muzsikának átoltvasásakor olyan dolgok döbbsentettek meg, amilyeneket nem óhajtottam volna felfedezni. Egy szóval, vannak benne olyan részletek, amelyek vagy gyengék, vagy pedig – ami még rosszabb – jellegtelenek!”

Az átdolgozás a következő részeket érintette – néhány kisebb változtatáson és hangszerelési retusáláson kívül –: erősen változott az I. felvonásbeli Lady-Macbeth kettős zárórésze; teljesen új a II. felvonást nyitó Lady Macbeth-ária, az eredeti sablonos és valóban karakter nélküli cabalettának nyoma sem maradt; változott a II. felvonás fináléjában Macbeth reagálásainak zenéje Banquo szellem-megjelenésére; áthangszerelte Verdi – és részben át is írta – a III. felvonásbeli király-vízió színpadi zenéjét; kimaradt az e felvonást záró, megint csak sablonosan cabaletta-típusú Macbeth-ária, és helyére új kettős került Macbeth és Lady Macbeth között; természetesen új az e felvonásban helyet kapott balettzene (bár egyes kutatók szerint a jóslat és a király-vízió *utáni* balett még 1847-es keletű). A IV. felvonásban Verdi kicserélte a nyitókórust, és az eredeti, nagyon is a Nabucco „Szállj, gondolat”-jára emlékeztető kartétel helyébe teljesen új anyag került. A leglényegesebb változás a darab befejezését érinti: a maestro elhagyta Macbeth haláljelenetét, és teljesen új csatazenét komponált, ekkor került erre a helyre a zenekari fúga. És végül: 1865-ben szólalt meg először a zárójelenet nagy diadalhymnusa is.

Az új részek francia szövegét Ch. Nuitter és A. Beaumont írta, az olasz előadások számára e szövegrészeket ugyancsak Piave költötte át. Az új verzió – természetesen francia nyelvű – bemutatójára 1865. április 21-én került sor a Théâtre Lyrique-ben. Azóta ebben a formában játsszák a Macbethet; ismertetésünk is ezt a verziót tárgyalja.

Különös párhuzam kínálkozik, ha a Macbeth zenéjét elemezzük: a mű eredeti és átdolgozott változatának keletkezési dátumai csaknem egybeesnek Wagner Tannhäuserje hasonló dátumaival. A Macbeth keletkezésének éve 1846, a Tannhäuseré 1844; a Verdi-mű átdolgozására 1865-ben került sor, Wagner pedig 1861-ben készíti el a Tannhäuser párizsi változatát. De nemcsak kronológiában került közel egymáshoz a két opera: amint Wagner sem tudta elkerülni, hogy a párizsi partitúrán törvényszerűen nyomot hagyjon a Tristan harmóniavilága, úgy Verdinél is ott van a Macbeth második verziójában a közben eltelt tizennyolc év alatti fejlődés hatása.

A dramaturgiai elemzés első kérdése szükségszerűen ez: adekvát-e a Macbeth-opera a Macbeth-tragédiával? Bizonyos külsődleges vonatkozásban a legnagyobb mértékben; utaltunk már rá, hogy Verdi a lehető legtömörebb fogalmazást kívánta meg Piavétól, a tragédia pedig köztudomás szerint Shakespeare legrövidebb és legtömörebb szomorújátéka. A két műfaj különbsége adta eltéréseket csak megemlítjük, hiszen itt áthághatatlan műfaji törvényekről van szó: Shakespeare-nél tulajdonképpen nem a cselekmény a lényeges, hanem azok a lelki indítékok, amelyek Macbethet és a Ladyt a gyilkosságokhoz, a zsarnoksághoz elvezetik, az a fejlődés, amely Macbethet, a királyához hű, derék had-

vezért véreskezű tirannussá változtatja. Amennyire Hugo Hernanijának monológjai szenvedélyes, lírai kitarulkozások, tehát adekvátak az operaária lírai funkciójával, annyira gondolati-lélektani fogantatásúak Macbeth monológjai, tehát alkalmatlanok a megzenésítésre.

Sokkal lényegesebb különbség a fentieknél az, hogy míg Shakespeare-nél vitán felül a címszereplő a centrális figura, aki a boszorkány-jóslatokból és a Lady ösztönzésétől csak azt kapja, ami lelkében már amúgy is adott, ami gondolatai között amúgy is ott bujkált – addig a Verdi-operának sokkal inkább a Lady a főszereplője, mind zenei megformálásának súlya, mind pedig a cselekményben vitt szerepe révén. A fiatal Verdi bizonyos fokig maga is tisztában volt a Shakespeare-megzenésítés nehézségeivel. Emlékezzünk csak a Piavénak írt sorokra: „Ha már nem tudunk valami nagy dolgot csinálni belőle, legalább csináljunk valami szokatlant”. És emlékezzünk a Varesinek adott tanácsokra: „Jobban örülnék, ha a költőt szolgálnád, mint a zeneszerzőt.” És ne feledjük: Verdi következő Shakespeare-operájának bemutatójáig (Otello, 1887) negyven év telik el! S ezek az évtizedek a tanúi a Lear királlyal való, végül is sikertelen kísérletezésnek.

Ha „nagy dolgot” nem is tudott csinálni, szokatlant annál inkább. Korszakos jelentőségű mű a Macbeth – már firenzei verziója is! –, mégpedig nemcsak Verdi, hanem az egész olasz opera fejlődésében. Szokatlan és új mindenekelőtt a két főszereplő lélektani mélységekbe hatoló zenedramaturgiai megformálása. Az elemzés eredményét megelőzve mondjuk itt máris ki, miképp realizálta Verdi Macbeth és a Lady alakját az operaszínpadon. És ezzel felelhetünk is a fentebb feltett kérdésre. Verdi Macbeth-jében éppúgy megvan a jóslatot követő első pillanatban a gáztetre való készség, mint Shakespeare hősnél. A *zene* árulkodik arról, hogy más zajlik le Macbeth szívében, mint amit szavakban

kimond. A tör-monológ, majd a gyilkosság utáni kettős Macbethet töprengőnek, habozónak mutatja („bűnre transzponált Hamlet” – mint Benedek Marcell mondja). A Lady hatására válik igazán gonosszá, hogy aztán a záróária előtti recitativóban eljusson a teljes közönyig. A Lady viszont első megszólalástól kezdve célratörő, kemény és hideg. Más probléma, s erre még kitérünk az elemzésben, hogy Verdi mindkét szereplőt meghatottan és szinte részvétellel búcsúztatja.

A mű zenei megformálása is különleges, szokatlan és új. Ez az első Verdi-darab, amelyben a zeneszerző tudatosan, demonstratívan és mindig drámai kiindulással száll szembe a „csak szép” dallam korábban még nála is előforduló elvével, a korai olasz ottocento-opera, mondhatni, vezéreszméjével. Négy évvel később mondja csak ki, de már a Macbeth-re is vonatkoztatható: „Hangjegyeim, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem véletlen szülöttei, és mindig mondani akarok velük valamit.” Addig is volt nem egy részlet operáiban, amelyeknek nagy jellemző erejük volt, de ekkor tanulja meg, hogy néha többet lehet mondani a zenei jellemzés terén egy recitativo szokatlan dallamfordulatával és egy újszerű harmóniával vagy hangszínnel, mint a legcsodálatosabb dallamosságú cavatinával vagy a leggerzselőbb cabalettával.

Teljesen új az énekszólamok kezelése; mintha Verdi saját magának kitalált volna egyfajta „Sprechgesang”-ot, szinte megelőzve Wagnert, vagy legalábbis egyidejűleg vele. Az egyik Varesinek írt levélben található a kifejezés, amellyel Verdi megpróbálja körülírni ezt az újfajta énekstílust: „Un cantabile sui generis”, sajátságos dallamosság. Az énekszólamokban hemzsegnak a legkülönbözőbb előadói utasítások; Gino Roncaglia, az egyik legjobb Verdi-monográfia írója összeszámolta: ötven különböző, az éneklés módjára utaló utasítást talált.

A hangszerelés – főleg a párizsi számoké – éppúgy a mű egészének sötét tónusát húzza alá, mint a harmóniavilág és a hangnemválasztás. (A darabban nagyjából azonos számú dúr és moll szakasz van. Ez önmagában véve is döbbenetes eredmény, a dúr hangnemek korábbi döntő túlsúlyával szemben; de hozzátehetjük, hogy a legfontosabb és legjelentősebb áriák, illetve együttesek úgyszólván kivétel nélkül moll hangneműek. Közöttük is kitűnik a szinte központi jellegű f-moll hangnem.) Erre a sötét hangzásra talán ezt a jelzőt alkalmazhatjuk: északi, „nordikus” hang. Érdeemes összevetni hangzáskép szempontjából az egy évvel korábban bemutatott, és cselekményében, illetve szereplőiben ugyancsak „északi” elemeket felvonultató Attilával. Ugyanennek a tónusnak nyomait megtaláljuk a Németországban játszódó Haramiakban, a Stiffelio-Aroldóban is, viszont nyoma sincs Verdi leginkább északi tájon játszódó művében, az eredetileg Stockholmban lezajló Álarcosbálban. Ebből a szempontból éppenséggel különös, sőt érthetetlen Verdi tiltakozása, amikor az Álarcosbál cselekményét más helyre, Délre akarta áthelyeztetni a cenzúra: „A korszaknak és a helyszínnek e megváltoztatása elveszi a dráma és a zene karakterét. A zenei kép színezete, alapja ezzel szükségszerűen hamissá válik . . .”

A végleges Macbeth-zene tehát nem egységes. Három rétegre bontható: az 1847-es változat legtöbb része a fent vázolt módon kiütözik a korai Verdi-művek stílusvilágából merészségével, újításával és sötét tónusával, viszont van néhány szám, amely ennek a korszaknak általános hangvételét képviseli (főleg a néhány megmaradt cabaletta vagy a boszorkánykórusok). A harmadik réteg természetesen az 1865-ben hozzákomponált számokból áll.

Méginkább feltűnik a partitúra stiláris mozaik-szerűsége, ha egymás mellett vizsgáljuk az egyes

rétegeket, úgy, ahogy a darabban követik egymást. Így például a IV. felvonásban a nyitókórus csodálatos költészete, ötszólamúsága és harmóniavilága, valamint a csatafűga zenei és ötletbeli mérségsége nemhogy a teljesen hagyományos tenor-románc jellegű Macduff-ária hatását veszi el, de még az 1847-es partitúra egyik tetőpontja, az alvájáró-jelenet lírizmusát, sötét tónusát és akkor újnak számító megoldásait is háttérbe szorítja. A legnagyobb különbség, valóságos stiláris szakadás a II. felvonás elején tapasztalható, ahol az 1865-ben komponált és stílusában szinte már az Aidáig előrenyúló Lady-áriát az orgyilkosoknak már 1847-ben is sablonos, maniera*-szerű kórusa követi.

Egy szempontból azonban egységes a három réteg – és ez a szempont a legfontosabb –: a jellemzésben.

Akárcsak a Shakespeare-tragédia, Verdi operája is lényegében kétszemélyes dráma – harmadikként ugyan hozzávehetjük a boszorkányok személytelen csoportját. És Verdi valósággal „el is ejti” a mellékszereplőket a jellemzés, az önálló profilkialakítás szempontjából. Banquo az I. felvonás duettjében Macbeth szólamát visszhangozza (nem teljesen; erre még visszatérünk), II. felvonásbeli nagyjelenete a szituációhoz egyáltalán nem illő, de gyönyörű dallamosságú cantabile; Macduff áriája, mint említettük, tipikus tenor-románc, melynek érdekessége, hogy cabalettaként Malcolm és Macduff kettősévé alakul át. (Ez a kettős jellegzetes indulómuzsika, annak ellenére, hogy 3/4-es metrumban van.)

A két főszereplő viszont igen élesen elváló és teljesen konzekvens zenei jellemzést kapott. Hadd utaljunk a már a Nabucco-elemzésben mondottakra: az összefüggő dramaturgiai hálózat, a motívumvariáción nyugvó, egységes zenei jellemzés már a

* maniera = a szó olasz értelmezése szerint: modor (nem modorosság!), megszo-
kott és gyakran alkalmazott eszköz.

fiatal Verdi műveiben is megvan, s nem az érett mester fejlődésének eredménye! A címszereplő zenei motívumkörének kiindulópontja a boszorkányok első jóslata:

24. S.3. (in tono profetico)

Sal-ve, o Macbe-to, di Glamis si - re!

S.2.

Sal-ve, o Macbe-to, di Caudor si - re!

S.1.

Sal-ve, o Mache-to, di Scozia re!

A hármas üdvözetben alapvető dallami funkciót tölt be a terchangköz, főleg a moll hangnemet aláhúzó kisterc. (A lapidáris harmonizáció – I. fok–IV. fokú szűkített szeptim–I. fok–V. fok – basszusaiban is mindháromszor megjelenik.) Ebből a kisterc-magból bomlik ki Macbeth szinte teljes zenei jellemzése. Már a jóslat utáni Macbeth–Banquo kettősben, tehát a címszereplő zenedrámai pályafutásának kiindulópontján megfigyelhető, hogyan válik uralkodóvá a tercbezárt dallamvilág.

25. (fra sè, sotto voce, quasi con ispavento)

Due vati-ci - ni compiuti or sono... mi si pro-

(con esclamazione) *p* (cupo)

M. - met - te dal terzo un trono... Ma perchè sento riz - zar si il

(esclamando) (cupo)

M. crine? Pensier di san - gue, d'onde sei nato?...

Igen, amint Shakespeare-nél ugyanebben a jelenetben Macbeth így szól: „Még csak kísért a gyilkosság, de már / Úgy rázza világomat, hogy erőmet / Elszívja a képzelet, s már csak az / Van, ami nincs” – úgy Verdi is azonnal exponálja Macbeth jellemének mindkét alapvető réteget: a gonoszságra való hajlamot és a töprengést. (Ismét Benedek Marcell szavát idézzük: „bűnre transzponált Hamlet”). A tercbe zárt dallamvilágot és ennek következményét: az egymás mellett fekvő hangközlépéseket lágynak, lírikusnak, vagy ha tetszik, töprengőnek tartjuk. Ez lenne Macbeth egyik jellemvonása. A másikat, a gonoszságra való hajlamot ugyancsak az első duett Macbeth-

szólama mutatja be. Az előbbi motívum dallamos jellegű, ennek uralkodó eleme a ritmus, mégpedig régi ismerősünk, a jellegzetes

26.



pontozott ritmusképlet. Nabucco és Abigél, illetve Pagano szólamában találkoztunk eddig vele. Itt is, máshol is az összecsapó, ellentétes érzelmek csatájában a negatív, a gonosz, vagy legalábbis nem jóindulatú személyek jellemzője. Végigkíséri Verdi szinte egész életművét, egyébként egyike az elődöktől származó hagyományos megoldásoknak (főleg *Mercadante* együtteseiben gyakori). S mi mást jelenthetne itt, ebben a szituációban, mint Shakespeare teljes megértését, azt, hogy Macbeth-ben már a jóslat után közvetlenül megérett a királygyilkosság terve! Szó volt már arról, hogy a Shakespeare-tragédia monológjai elvont-filozofikus jellegűek, tehát megkomponálhatatlanok. Verdi természetesen ki is hagyta a szóbanforgó monológot – hogyan is lehetne megzenésíteni az olyan szöveget, mint „Már csak az van, ami nincs”? Viszont a zene mindkét alapvető Macbeth-motívum exponálásával elmondja azt, ami a szövegből hiányzik.

Nincs értelme, hogy egyenként felsoroljuk a címszereplő szólamának összes jellegzetes tercbezárt témáját vagy pontozott ritmusú állását. A hallgató azt bizonyosan megfigyeli, vagy még inkább: megérzi, hogy e melódiák *hasonlítanak egymásra*. Egy jelenetet elemezzünk végig mintapéldaként, az I. felvonás Macbeth–Lady Macbeth kettősének egyik szakaszát.

A „Legyilkolja Macbeth az ártatlan álmot!” szövegű résznél, fokenkénti emelkedéssel háromszor is előfordul a tercbezárt formula:

27. Andantino ♩ = 80

a - vrai per guan - cia - li sol ve - pri, o Macbet -

to! Il sonno per sem - pre, Glamis, ucci - de -

sti! Non v'è che vi - gi - lia, Caudore, per te!

A Lady gúnyos-kegyetlen válasza következik: „Te férfi vagy...”. Verdi ugyanezt a dallamot adja a Lady szólamának is, csak az azonos kezdet után szinte „kiforgatja az értelméből”, eltorzítja (a kifejezésnek nem melodikus, hanem zenedramaturgiai értelmében). Az iróniának, a sértő, de ugyanakkor tette tüzelő gúnynak ragyogó ábrázolása ez!

28.

Sei va - no, o Mac - bet - to, ma pri - vo d'ar -

di - re; Glamis, a mez - z'o - pra va - cil - li, t'ar -

re - sti; fan - ciul va - ni - to - so, Caudore, tu se'!

Ami ezután következik, az megint a konfliktus lélektani mélységű zenei ábrázolása. Macbeth-ben feltámad egy pillanatra a lelkiismeretfurdalás, illetve a meggyilkolt Duncan király jóságának, erényességének emléke. S ekkor lép ki *először* a terces dallamkeretből: énekének témája széles, nagyívelésű dallam.

29.

a voce spregata

Co - m'an - ge - li d'i - ra, ven - det - ta tuonar - mi u -
drò di Dun - ca - no le san - te vir - tù.

Nem minden esetben indokolható ilyen pszichológiai megalapozottsággal a jellegzetes dallamkör elhagyása. De tudjuk, semmitől sem kell jobban óvakodni a Verdi-elemzésekénél, mint a merev elméletektől, a minden adott esetben alkalmazható és alkalmazandó tézisektől. A terces körülhatároltság viszont annyira gyakori, s amellet annyira *csak* Macbeth sajátja, hogy nem lehet kétséges tudatos alkalmazása és dramaturgiai szerepe. Az előbbi figyelmeztetés azonban annál inkább helyénvaló, minthogy éppen a címszereplő legtöprengőbb pillanatában, a királygyilkosság előtti törmonológban nyomát sem találjuk. Egyébként ez a monológ *minden hatásossága ellenére* csupa hagyományos, mondhatni sablonos fordulatot tartalmaz.

A pontozott ritmusformula az említett I. képbeli duettben nemcsak Macbeth, hanem Banquo szólamában is fellép. Ennek egyrészt tisztán zenei indoka is lehet: ez a kettős az 1847-es változatból való, és ebben az időben Verdi együtteseiben még

nem minden szólam kap mindig önálló karaktert. (Így például éppen a Macbeth I. fináléjának fő-dallamát az összes szereplő éneкли, az elborzadt udvari nép éppúgy, mint a gyilkos Macbeth és Lady Macbeth.) De gondolhatunk arra is, hogy Banquo szövege Macbeth-re utal: „Sötét az arca, zavartan áll itt, *titokban ő már a trónra számít!*”. (Kiemelés tőlem, V. P.)

Macbeth zenei jellemzésének homogén mivolta természetesen egyáltalán nem azonos az egy-színűséggel, és különösen nem az egyhangúsággal. Ezen a körön belül nagyon sokféle színt, arcot, vonást mutat. De ami állandó: a címszereplő karaktere. (Jellemző, hogy legutolsó szava egy *esz-c* kistercre esik, és a zárókórus rá vonatkozó első szövegsorának dallama ugyancsak tercbe-zárt.)

Ugyanilyen egységes a Lady motívumköre. Ez a jellemábrázolás keményebb eszközöket vesz igény-be. Legfőbb jellegzetessége egy olyan melódiatípus, amely – a Macbethével éppen ellentétben – a *széles* dallamlépéseket, a tágranyitó hangközöket kedveli. A Lady első megszólalása – a levél szövegének prózai felolvasása után – már ide tartozik. A továbbiakban ő is éppúgy megtartja ezt a jelleg-zetes dallamtípust, mint Macbeth a magáét. Néha átveszi a címszereplő kisterces világát; vagy ironikus módon, mint már láttuk, vagy kezdeménye-zően, mint a gyilkosság utáni kettős záró strettójá-ban, vagy akár „engedelmesen”, mint a III. fel-vonás záróduettjében. (Imitációs, „utánzó” be-lépés a Lady szólamában: híven követi, „utáná mondja” Macbeth szavait; ez egyébként a dráma egyetlen helye, ahol egy újabb gaztett konkrét ötlete Macbeth-től származik.) Három – ha a bordal-együttest is hozzávesszük: négy – áriája van a Ladynek. Mindegyikben a *tág* hangközök ural-kodnak.

Tehát éppoly céltudatos, sőt, hidegebben, ke-

ményebben, gátlástalanabbul célratörő, mint férje. Ezt sugallják a határozottságtól duzzadó, erőteljes (mondjuk inkább így: férfias?) tág dallami ugrások. A két főhőst összeköti a 26. kottapéldában bemutatott karakterisztikus ritmusképlet. A Lady ugyan csak egyszer él vele, a bordal utáni nagy együttesben, ott azonban annál nagyobb nyomatékkal.

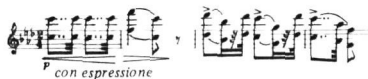
Érdeemes külön is szemügyre venni, a dramaturgiai összefüggésből kiszakítva, a II. felvonást indító 1865-ös áriát. Jellegzetes példája ez a késői, érett darabokból ismert formai koncepciónak. Rövid, a szöveg által indokolt mikroegységek mozaikja, amely már csak egészen halvány kontúrokban tükrözi a hagyományos recitativo–lassú–recitativo–gyors formaépítkezést.

Szinte már az utolsó művek, az *Otello* és a *Falstaff* dramaturgiájával állunk itt szemben: az említett „mikroegységek” nemcsak élesen elkülönülő formafunkcióval rendelkeznek, nemcsak zeneileg válnak el, hanem természetesen a kifejezést is szolgálják. Így az első szakasz sötét zenekari hangszíne a szöveget támasztja alá, mely a világ elsötétedéséről, a bűn elkövetésére alkalmas éjszakaról beszél. Az átvezető, recitativikus rész rokonát majd az *Álarcosbál* *Ulrica*-jelenetében találjuk meg. Külön „mikro-remekmű” a mindössze nyolc ütemes „Az, aki meghalt, nem tör a trónra, vágya egy rekviem és örök csend!” szakasz. A vezérszó, vagy ahogy Verdi mondta, a „parola scenica” a „rekviem”; egyházas harmonizálás, a szopránhang legmélyebb regisztere és a tercbezárt *Macbeth*-motivika (két ütemenként) – ezek a fő jellemzők. Az egész együtt hallatlanul szuggesztív zenei kép és egyben a Lady jellemábrázolásának is remeke. A gyors zárószakasz „miniatürizált” kétstrófás képlet.

Az alvajárás-jelenetnek Verdi maga a „scena” és nem az „aria” megjelölést adta. Tehát nem széles

dallamívekben kibontott áriában ábrázolja a jelenetet: a Lady szólamában tulajdonképpen csak ütemek erejéig üt át az ariózus formálás, egyébként az áriakíséret jellegű, sötét tónusú zenekari szövedék felett főként töredezett recitativók szólalnak meg. Ez a zenekari kíséret, de főleg a jelenetet bevezető zenekari rítornello (melyet Verdi oly fontosnak tartott, hogy az előjátékban is szerepelteti), mintha a Lady lelkének „másik világát” tárná fel. Ez a lírikus, fantasztikusan különös lélekrajz Verdi hozzátétele a figurához. Az opera folyamán a zeneszerző hű marad a shakespeare-i mintához, de az alvajáró-jelenet líráját, lágyságát a tragédia Lady Macbeth-je sehol sem mutatja fel. Csodálatos búcsúztatója a női főszereplőnek! Mintha a zeneszerző végezetül is megbocsátaná a sok gaztettet, a sok vért, ami a Lady kezéhez tapadt, mintha a megőrülés egyben tisztítóúz is lenne, amelyben minden emberi gonoszság kiég, és marad az egyik legszebb Verdi-dallam, a Lady utolsó színpadi megjelenését kísérő fájdalmas melódia.

30.



Ugyanilyen búcsúztatás jut ki Macbeth-nek is. Ha nem is ennyire lírai, de a címszereplő utolsó áriája is fájdalmasan szép melódiára épül. *Erre* a búcsúztatásra tulajdonképpen nincs magyarázat. Hacsak valami nagyon áttételes módon arra nem gondolunk, ami majd a Falstaff zárófűgájának az értelme lesz, és amit mind Shakespeare, mind Verdi kimond: „Mit számít az élet? / Az csak az esztelen bolondok álma! / Szél, mely elszáll, / És nyom sincs utána!” Tehát: a világon minden hiábavaló tréfa, amelynek az ember a céltáblája. Aki pedig ezzel nincs tisztában, aki a hiábavaló, semmire nem jó hatalom eléréseért annyi gázságra képes, mint Macbeth, az csak sajnálatraméltó.

(Csak zárójelben merünk zenei bizonyítást kockáztatni a fenti tézisre. Az áriát követő recitativo – 1865-ös anyag! – egyik mondata és a Falstaff-fúga „Egymást ne vessük!” – frázisa (249. kp.) – olasz eredetiben: „Mindnyájan rászédettek vagyunk” – hangról hangra egyezik!

31. *(con indifferenza e sprezzo)*

La vi - ta!...che impor - ta?...

Egyébként ez a frázis is kistercbe van zárva, és a zenekarban megszólal utána a jellegzetes intrikus-trilla.)

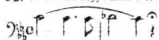
Ezután valóban nincs más hátra, mint néhány kétségbeesett recitativo a csatafúga zajában és Macbeth halála *a színpalak mögött*. Verdi az egyetlen lehetséges következtetést vont le, amikor a darab végleges megfogalmazásából kiiktatta Macbeth nyíltszínpadi halálát.

Mint már szó volt róla, Macbeth és a Lady mellett a boszorkányok együttese tekinthető harmadik főszereplőnek. Az I. és III. felvonásbeli boszorkánykórusok, ami magát a zenei anyagot illeti, akármelyik Verdi-opera báli jelenetében vagy egzotikus környezetben felhangzó kórusában benne lehetnének. A megkívánt misztikus-groteszk karaktert a *hangvétele* biztosítja, a Verdi által az első énekkari ütem fölé jegyzett előadói utasítás: „rövid

és élesen hangsúlyozott hangok; nem elfelejteni, hogy boszorkányok beszélnek”. Valóban, ha a kórus természetes hangon énekel, elvész a hatás; boszorkányok félelmetes körtánca és éneke helyett ragyogóan szóló, élvezetes, magávalragadó ritmikájú kórustételeket hallunk. A boszorkányokra e zenében magában csak az I. kép zárókórusának végén felhangzó fortissimo rézfúvós trilla utal, amely Verdinél, mint már a bevezetőben mondtuk, az igazi gonosz figurák, intrikusok egyik fő ábrázoló eszköze. Az I. kép jóslataiban és a III. felvonás látomás-jelenetében a boszorkánykórus azt a hangot üti meg, amely már a XVIII. század óta mindenféle túlvilági jelenetre jellemző: gregoriánra emlékeztető, archaizáló dallamvezetés és lapidáris, ugyancsak archaizáló harmonizálás.

Claudio Abbado, a zseniális karmester hívja fel a figyelmet a Macbeth általa vezényelt hanglemez-felvételének kísérőfüzetében egy olyan motívumra, amely az egész partitúrában lépten-nyomon felbukkan, és amely – úgy tűnik – a gyilkosságok zenei szimbóluma. Szövegesített megjelenése akkor hangzik fel, amikor Duncan megölése után Macbeth véres törrel a kezében megjelenik a színpadon:

32. *con voce soffocata e lento*



Tutto è fi - ni - to!

A motívum tehát nem több, mint egy leszálló kisszekund. Az opera legelső énekelt hangjai (az első boszorkánykórus „Honnan jöttök? Hallod-e?” mondatai) már erre a kisszekund-motívumra épülnek. A színpalak mögött lezajló királygyilkosság szcenikai idejét kitöltő zenekari muzikában fortissimóban dübörög, majd Macbeth idézett szavai után a nagy f-moll duett zenekari kísérőfigurája is ebből bontakozik ki. Amikor Macduff és Banquo

felfedezik a gyilkosságot, a felvonást záró nagy együttes ugyancsak kisszekundokkal veszi kezdetét. A II. felvonást megnyitó zenekari előzene hangról hangra idézi Macbeth „Mindennek vége!”-frázisát. És így folytathatnánk tovább a lépten-nyomon felbukkanó kisszekund-motívumokat. Egy helyet hadd említsünk meg, amely a zenedramaturgiai lélektan párját ritkítóan zseniális példája. A IV. felvonás 1865-ből származó nyitókórusáról van szó. A nagy kórusdallamot bevezető két zenekari ütemben „siratóként” előadási utasítással hangzik fel a kisszekund-motívum, majd a kórusdallam felett megfordításban, alulról felfelé csendül fel állandóan. A kórusdallam főtémája pedig tercbezárt motívum. E két zenei megoldás félreérthetetlenül utal arra, aki Skóciát elnyomja, pusztítja, gyilkosságaival vérbefojtja: Macbeth-re. A terc-motívum dramaturgiai funkciója nyilvánvaló. A kisszekund-mag eredeti és megfordításos szerepeltetése pedig talán már arra utal, hogy vége lesz valamikor ennek a nyomorúságnak, vagy legalább is a száműzöttek lelkében megbújó reményt szimbolizálja*. (Végül említsük meg, hogy a kisszekund-motívum ugyanilyen szituációban, ugyane hangokkal tér vissza évekkel később Muszorgszkij Borisz Godunovja forradalmi jelenetében, a falu bolondjának éneke előtt és közben. Vajon ismerte a nagy orosz mester a Macbethet, vagy csak véletlen szülte ez az azonosság? Lényegében nem is fontos...)

* Nem tartozik a témához, ám érdemes elgondolkodni felette: vajon mi indította Verdit arra, hogy 1865-ben, tehát Itália egyesítése után ezt a kórust megírja...

tristissimo

D'orfa-

ppp

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "D'orfa-" are written below the notes. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a piano dynamic marking (*ppp*). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

nel - li e di piangen - ti

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics "nel - li e di piangen - ti" are written below the notes. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

A Macbeth-partitúra elemzője szinte minden oldalon felfedezhet hasonlóan konzekvens lélektani utalásokat. Egy ilyen ismertetés keretében mindenről természetesen nem lehet beszélni. De e sorok írója nem állja meg, hogy a tanulmány befejezéseként még egyszer vissza ne kanyarodjék a hangszerelés problematikájára, hogy néhány szót ne szenteljen a mű egyik leghatásosabb jelenetének. A III. felvonásbeli király-vízió színpadi zenéjéről van szó. Verdi 1865-ben ezt is bővítette, megváltoztatta és áthangszerelte. Ekkor írta elő a két oboából, hat klarinétból, két fagottból és egy kontra-

fagottból álló, szokatlan együttest és azt, hogy ez a színpadi zene feltétlenül a süllyesztőből, tehát mintegy a föld alól szóljon. (Levél Escudier-hez: „Ez a kis zenekar . . . olyan különös, misztikus és ugyanakkor nyugodt és békés hangzást ad, amire más hangszerek nem képesek. A színpad alatt, egy nyitott és elég széles süllyesztő közelében legyenek elhelyezve, hogy hangjuk jól szétterjedjen a színházban, ám misztikusan, és mintegy a távolból zengve.”) Egyrészt ez a zene az egész jelenet szürrealis fantasztikumát segíti, éppúgy, mint ahogy a sablonos, sőt komikusnak is tűnő orgyilkos-kórust is a fantasztikum világába emelik a szólisztikusan kezelt üstdob ütéseit. Másrészt ez a darab egyetlen olyan hangzásbeli specifikuma, amely a helyszínre, a skót dudákra utal.

Összegezve: a Macbeth egyike Verdi nagy zenedrámái remekeinek, annak ellenére, hogy zenei anyaga széthúzó, nem egységes. Tradicionális megoldásainál lényegesen súlyosabban esnek latba a nemcsak a saját korában, hanem ma is újszerűen ható, izgalmasan érdekes jelenetei. Sötét színei pedig egészen különleges helyet biztosítanak számára a mester életművében. Talán éppen e sötét színek és a szerelmi líra teljes hiánya az oka annak, hogy minden zsenialitása ellenére sem vált mind a mai napig igazán népszerűvé.

Rigoletto

Opera három felvonásban,
Francesco Maria Piave szövegére.

Bemutató: Velence, Teatro La Fenice, 1851. március 11.

SZEREPLŐK

A mantuai herceg	tenor	
Rigoletto, udvari bolondja	bariton	
Sparafucile, bérgyilkos	basszus	
Monterone gróf	bariton	
Marullo	} udvaroncok	
Borsa		tenor
Ceprano gróf		basszus
Porkoláb	basszus	
Gilda, Rigoletto lánya	szoprán	
Giovanna	szoprán	
Maddalena, Sparafucile húga	alt	
Ceprano grófné	mezzoszoprán	
Apród	mezzoszoprán	

Udvaroncok, lovagok, alabárdosok, apródok.

A cselekmény színhelye: Mantova és környéke,
ideje: XVI. század.

Mint említettük, a Nabucco, majd a Lombardok nagy sikere megnyitotta Verdi számára Itália operaházainak színpadát. Az első darabokat a Scala mutatta be; 1844-ben, a Lombardokat követő évben került sor az első Milánón kívüli Verdi-premierre: a velencei Teatro La Fenicében kerül sor az Ernani ősbemutatójára. (A további években is gyakran ez a színház tartja keresztvíz alá Verdi műveit: az Ernani után itt zajlik le 1846-ban az

Attila, 1851-ben a *Rigoletto*, 1853-ban a *Traviata*, végül 1857-ben a *Simon Boccanegra* – az első változat – premierje.)

A *Rigoletto* első terve 1849-ben merült fel, a Luisa Miller nápolyi bemutatója után. A nápolyi San Carlo színház a bemutató nagy sikere után a következő évadra újra operát akart rendelni Verdőtől; ekkor gondolnak először Victor Hugo A király mulat című drámájának megzenésítésére. A terv – legalábbis Nápolyval kapcsolatban – megghiúsul. Viszont amikor 1850-ben Verdi újabb szerződést köt a Fenicével egy 1851 karneváli szezonjában bemutatandó új műre, ismét csak az Hugo-dráma ötlete kerül előtérbe.

Ezekben az években Verdi elfordult a patrióta-operáktól. Elsősorban nyilván azért, mert az 1848–49-es forradalom elbukott: De talán ettől függetlenül is oda vezetett volna a mester fejlődése, hogy a közvetlen politikai agitációt célzó darabok helyett az általános emberi problémákhoz forduljon. Az 1849-ben Rómában bemutatott Legnanói csata volt az utolsó Verdi-opera, amelyet tisztán patrióta-műnek nevezhetünk. Ez a darab viszont mintapéldája az olyan operának, amely szinte minden ütemét, a szöveggönyv szinte minden mondatát a lehető legközvetlenebb módon állítja a napi aktualitású politikai agitáció szolgálatába. E mű után azonban csak közvetve, egy-egy nyílt vagy rejtett utalás formájában merül fel politikai téma Verdi műveiben. Természetes, hogy a patrióta Verdi témáinak megválasztásában soha nem vált teljesen apolitikussá (talán csak az életművet lezáró *Otello*-ban és *Falstaff*-ban). De mennyivel magasabb rendű a *Rigoletto* zsarnokság-ellenes tendenciája, a *Traviata* társadalomkritikája, a *Simon Boccanegra* plebejus-drámája vagy a *Don Carlos* szabadsághimnusza, mint a korai művek térben és időben korlátozott, az 1840-es évek Itáliára konkretizált forradalmisága!

Visszatérve a Rigoletto keletkezéstörténetéhez: az Hugo-dráma megzenésítésének terve hónapokig csak terv maradt. Egyelőre azzal a másik tervvel foglalkozott a maestro, amely éveken át kísérte pályáját, de amelyből végül is nem lett mű, vagy legalábbis ami elkészült belőle, az ma is még a Sant'Agata-i archívumban rejtőzködik: a Lear királlyal. „A király mulat” azonban egyre inkább hatalmába keríti a zeneszerzőt. Folyik a levélváltás Velence és Busseto, az új opera kijelölt librettistája, Francesco Maria Piave és Verdi között. 1850 áprilisában ezt írja Verdi: „... olyan téma jár a fejemben, amely a modern színház legnagyobb alkotásainak egyikévé válhat, ha a rendőrségi cenzúra engedélyezi. Ki tudja? Engedélyezték az Ernánit, talán ez is menni fog, végül is még csak összeküvés sincs benne. Próbálkozz! A téma hatalmas, és van benne egy olyan szerep, amely minden ország és minden kor legnagyobb alakításává válhat. A téma A király mulat, és a szerep, melyről beszélek, Triboulet... Ahogy megkaptad e leveletem, szedd magad, járd végig a várost és keress olyan befolyásos személyt, aki meg tudja szerezni az engedélyt A király mulat előadására. Ne aludj; igyekezz; minél gyorsabban!”

Alig két héttel később: „Ó, A király mulat a mai idők legnagyoszerűbb témája és talán legnagyobb drámája. Triboulet figurája pedig Shakespeare-hez méltó.”

Szegény Piavénak volt mit dolgoznia. „A király mulat” bizony nem örvendett valami jó hírnék. 1832-es párizsi bemutatója után azonnal betiltották, és nem is került előadásra egy fél évszázadig a francia fővárosban! Könyvformában kiadták, és Hugo ez alkalommal terjedelmes előszóban védelmeszte drámáját. Verdi több levele bizonyítja, hogy ismerte ezt az előszót és elfogadta Hugo morális koncepcióját. A költő szerint ugyanis a darab lényege az, hogy minden bűn megszüli a maga bünte-

tését, s a sors mint büntető jóvátétel nem áll meg félúton. „A dráma magva *Monsieur de Saint Vallier* [az operában *Monterone*] átka. Kire hull ez az átok? *Triboulet-re*, a király udvari bolondjára? Nem, *Triboulet-re*, az emberre, aki apa, akinek szíve van és egy leánya.” Miután azonban ez a „bűn és bűnhődés” dráma kapcsolódik a benne főszereplő I. Ferenc francia király erkölcstelen-ségének, zsarnokságának és léhaságának ábrázolásával – érthető, hogy Európában sehol nem fogadták örömmel. Verdi azonban mindenképpen ezt a darabot akarta Velence számára megkomponálni. *Marzari*, a Fenice elnöke, jó idejében figyelmeztetést kapott a velencei Közrendi Főigazgatóságtól, nehogy eszébe jusson egy ilyen „erkölcstelen darabot bemutatni, amelynek mind Párizsban, mind Németországban nagyon kedvezőtlen volt a fogadtatása.” Verdi nem enged. Újabb levél *Piavénak*: „Hiába vártam a Fenice elnökétől értesítést, hogy A király mulat politikai engedélye rendben van. Nem vesztegetem időmet, és tovább dolgozom, de nagyon nyugtalan vagyok. Beszélj tehát az elnökkel, válaszoljanak minél előbb. Szokásos flegmáddal ne vedd könnyedén a dolgot: komoly, nagyon komoly ügyről van szó. Vigyázz, ne engedd magad rábeszélni olyasmire, amitől a jellemek vagy a téma megváltozik; ha csak szavakról van szó, bánom is én, tégy, amit akarsz. . .”

Egyelőre a cenzúra az erősebb. A Közrendi Főigazgatóság vezetője, *Martello* előre megtiltja a darab előadását, nagyon sajnálva, „hogy *Piave* költő úr és a híres *Verdi* maestro nem tudtak más teret találni arra, hogy tehetségüket megmutassák, mint ezt a visszataszítóan erkölcstelen, obszcén és triviális témát”.

Ha a cenzúra nyakas, *Verdi* nem kevésbé. A rá mindig jellemző egyenes becsületességgel felajánlja a Fenice vezetőségének, hogy lemond az új darab megírásáról; és helyette átengedi, sőt, ha kell:

átdolgozza a Stiffeliót. Marzari mindent megpróbál: rábeszéli Piavét néhány olyan változtatásra, amely figyelembe veszi a cenzorok érzékenységét. I. Ferencből egyszerű Vendôme-i herceg lesz, aki feddhetetlen jellem, nem törődik asszonyokkal és lányokkal, nem csábít el senkit, és udvari bolondja sem biztatja léhaságokra. 1850. december 14-én Verdi felháborodottan utasítja vissza a változtatásokat; ekkor írja azt a levelet, amelyet művészi krédójának tekinthetünk, s amelyből e könyv mottója is származik:

„... meglehetősen kevés időm volt arra, hogy az új librettót átnézzem; annyit azonban így is láttam, hogy megértsem: erre a formára átalakítva a darabból eltűnik minden jellegzetesség, érdekesség, s végül a színpadi szituációk is közömbössé váltak. Ha szükséges volt a neveket megváltoztatni, meg kell változtatni a helyszínt is, s egy más ország fejedelmét vagy hercegét állítani a középpontba, például Pierluigi Farnesét vagy mást, vagy pedig a cselekményt XI. Lajos uralkodása elé áthelyezni, amikor Franciaország még nem volt egységes királyság. Ez esetben burgundi vagy normandiai herceg lehetne a főszereplő, de mindenképpen teljhatalmú úr.

Az I. felvonás 5. jelenetében az udvaroncok haragja Triboulet ellen így értelmetlen. Az öregember átka, amely az eredetiben oly fenséges és oly félelmetes, így nevetségessé válik, mivel semmi fontossága sincs az átok indokának, és mivel többé nem egy alattvaló az, aki ily merészen fordul királya ellen. S ez átok nélkül mi értelme lenne az egész drámának?

A hercegnek így nincs jelleme. Mindenképpen kéjencnek kell lennie, enélkül nem lenne jogos Triboulet félelme, hogy leánya is az áldozatok közé kerül: így pedig nincs dráma. És az utolsó felvonásban: hogy kerül a herceg egy magányos kocsmába egyedül, anélkül, hogy hívnák, anélkül, hogy találkája lenne?

Végül észrevettem azt is, hogy Triboulet sem nem csúnya, sem nem púpos!! Egy púpos, aki énekel? Miért ne?!... Lesz hatása? nem tudom; de ha én nem tudom, az sem tudhatja, aki ezt a módosítást ajánlotta. Én éppen azt találom szépeknek, hogy ezt a torz és nevetséges külsejű, ám belül szenvedély és szeretet fűtötte figurát vigyem színre. Éppen ezek miatt a tulajdonságai miatt választottam ezt a témát, s ha ezeket elveszik, nem tudom többé megzenésíteni. És ha azt mondják, hogy zeném e megváltoztatott drámának is megfelelhet, azt válaszolom, hogy nem értem ezt az okfejtést, és őszintén meg kell mondanom, hogy *hangjegyeim, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem véletlen születtek, és mindig mondani akarok velük valamit.*”

Marzari végül minden befolyását latbavetve, elérte a velencei cenzúránál, hogy Verdi kívánságait tiszteletben tartsák. A maestro viszont nem emelt kifogást ezek után az ellen, hogy a cselekményt áthelyezzék a renaissance-korba, Párizsból Mantovába, és még azt sem bánta, hogy a mantovai hercegi család, a Gonzagák neve sem szerepelhetett a szövegkönyvben. Brenna, a Fenice titkára, Piave és Verdi 1850 utolsó napjaiban Bussetóban aláírták a megállapodást, mely kölcsönösen tisztázta a színház és a komponista jogait és kötelességeit. 1851 januárjában végre megérkezett a velencei rendőrség hivatalos engedélye is; utolsó kívánságuk az volt, hogy a librettóban szereplő Castiglione nevet Monterone-ra, a Ceprianót pedig Cepranóra változtassák, mivel az eredeti nevek sértenének két ilyen nevű velencei családot.

Februárra nagyjából készen áll a kompozíció: mindössze negyven napra volt szüksége Verdinek ahhoz, hogy ezt a remekművet megírja. Verdi munkamódszeréről későbbi felesége, Giuseppina Strepponi nyilatkozott egyszer: a maestro hosszan és sokáig „kérődzött” a librettón, majd „szokása

szerint” a megadott terminushoz képest későn kezdett hozzá a munkához, hogy végül is szinte egyvégtében írja meg a darabot. Amihez Massimo Mila jogosan fűzi e megjegyzést: az előkészület hosszadalmassága éppoly fontos tény, mint a leírás gyorsasága. Az is jellemző Verdi munkamódszerére; amit egy 1851. februári levele tanúsít: „Az opera hátralevő számait magammal hozom, és a próbák ideje alatt fogom a darabot meghangszerelni.” Egy másik levélből azt is megtudjuk, hogy „nem maradt más hátra, mint az az öt vagy hat nap, ami a hangszerezéshez szükséges”.

A bemutató szereposztása igen jó: Gildát Teresa Brambilla, a korszak kitűnő szopránja énekelte, a herceget Raffaele Mirate, a pályájának még elején álló lírai tenor, a címszerepet pedig Felice Varesi, az első Macbeth, Verdi egyik kedvelt énekese. Feliciano Ponz (Sparafucile) és Annetta Casaloni (Maddalena) a korszak jeles comprimario-énekesei voltak. (Igen sok régebbi Verdi-életrajzban olvashatjuk, hogy a maestro csak néhány nappal a bemutató előtt adta át Miraténak Az asszony ingatag áriát, azzal a kéréssel, hogy senkinek ne mutassa meg. Verdi állítólag tartott volna attól, hogy még a premier előtt elterjed Velence-szerte a dallam, s oly népszerű lesz, hogy a zeneszerzőt plagizálással fogják megvádolni. Nem valószínű, hogy megtörtént, és az eset ugyanúgy a legendák világába tartozik, mint annyi más az operaműfaj történetében.)

1851. március 11-én zajlik le a bemutató. A premier hatalmas sikert hoz, s ez a siker csak fokozódik a 22 előadás során. A szerző is elégedett, s a Rigolettót még hosszú ideig legjobb művének tartja. Nem így a sajtó. A Gazzetta di Venezia így ír: „Az ilyen operát nem lehet egy este alapján megítélni. Tegnap megdöbbenett az újdonság; az újdonság, vagy inkább a tárgy különlegessége; újdonság a zenében, stílusban, magában a számok for-

májában: nem tudtunk még teljes véleményt kialakítani... A hangszerelés munkája káprázatos; csodálatos: ez a zenekar beszél, sír, szenvedélyesen szónokol. Kevésbé pompásak az énekszólamok – legalábbis így tűnik az első hallás alapján. Eltávolodnak az eddig megszokott stílustól, hiányoznak a hatalmas együttesek, s alig veszünk észre egy kvartettet és egy tercettet az utolsó felvonásban; ezeknek zenei gondolatait nem is tudjuk teljesen megragadni.”

Két év múlva, 1853 januárjában a Scala mutatta be a Rigolettót. Az Italia Musicale kritikusa szerint a műből „teljes mértékben és állandóan hiányzik az invenció... ha leszámítjuk a hangszeres cikornyákat... nem marad egyetlen dallam, egyetlen ütem sem, amely újat tudna mondani. Mindent hallottunk már többször is, és az egész darab nem éppen a legjobb ízlésről tanúskodik”. A párizsi Gazette Musicale szerint „a partitúra dallamszegény... Verdi eddigi darabjai közül a leggyengébb”. A londoni bemutató után így írt az angol főváros egyik lapja, az Atheneum: „Nevetséges és gyermekes, vulgáris és excentrikus, gondolatszegény muzsika.” A Times: „Helyet és időt vesztegetnénk, ha elemzésébe belemélyednénk.” És tegyük hozzá a „megbukott kritikák” e gyönyörű csokrához a pest-budai Zenészeti Lapok egy 1860-ban megjelent mondatát: „Nov. 3-án adatott Rigoletto – egyéb szerencsétlenség nem történt”.

1857-ben került sor a párizsi premierre. Victor Hugo először perbe akarta fogni a Théâtre Italien impresszárióját, majd fogcsikorgatva csak annyit vallott be, hogy „én is elérnék ilyen hatást, ha drámáimban egyidejűleg beszélgethetnék négy személyt oly módon, hogy a közönség megértse a szavakat és az érzéseket”.

Talán soha nem volt könnyebb dolga Verdinek és szövegíróinak, mint a Rigoletto librettójának megalkotásában. Valószínűleg nemcsak a vadromantikus cselekmény, hanem Victor Hugo drámasztílusának operaszerűsége is vonzotta Verdit, mikor pár évvel korábban az Ernánit megkomponálta. „A király mulat” átdolgozásakor még könnyebb volt a feladat, hiszen ez a dráma teljes egészében a cselekményre, illetve az alapgondolat kidomborítására koncentrál, és nincs meg benne az a retorizmus, az az ömlő szóáradat, amely például az Hernánit jellemzi. Az Hugo-dráma és a Rigoletto-librettó összevetéséből kiderül, hogy a szöveggönyv összesen két jelenetet hagy ki a drámából, és az egyetlen hozzátétel a herceg II. felvonásbeli áriája. Louis Jouvet, a nagy francia színész írja egy helyen: „Hugo – maga az opera. I. Ferenc ezért sokkal inkább otthon van a Rigolettóban, mint »A király mulat«-ban.”

Tehát a Rigoletto Verdi számára az *ideális szöveggönyv* volt. A bemutató után két évvel így írt Antonio Sommának, az Álarcosbál későbbi librettistájának: „A hosszú gyakorlat megerősített abban a véleményemben, amelyet a színpadi hatás dolgában vallok, noha pályám kezdetén nem volt még bátorságom ahhoz, hogy ezeket az elveket teljes egészükben megvalósítsam. (Tíz évvel ezelőtt például nem mertem volna a Rigolettót megkomponálni.) Úgy találom, hogy az olasz opera túlságosan egyhangú, úgyannyira, hogy ma már visszautasítanám az olyan témákat, mint a Nabucco vagy a Két Foscari. Nagyon érdekes színpadi helyzeteket nyújtanak, de nélkülözik a változatos-ságot. Egyetlen húr zeng bennük, bár emelkedett érzelmeké, ha úgy tetszik, de mindig ugyanaz... Véleményem szerint a színpadi hatás szempontjából a Rigoletto volt a legjobb szöveggönyv, amit valaha is megzenésítettem (nem beszélek most a darab irodalmi vagy költői értékéről, csak színpadi

hatásáról). Hatalmas erejű cselekmény, változatoság, lendület, pátosz: és mindez a herceg kéjsóvár, szabados, könnyed egyéniségéből ered; innen Rigoletto félelmei, Gilda szenvedélye stb. stb. Kiváló drámai helyzetek adódnak ebből, többek között a kvartett jelenete, amely mindig is a leghatásosabb szcénák egyike lesz, amit csak korunk színháza létrehozott.”

A Verdi-kutatás évtizedeken keresztül, sőt, néha még ma is a Rigolettót tekintette az ún. középső periódus kezdődarabjának és egyben az első igazán érett, valóban egyéni hangú Verdi-operának. Ma nem érezzük igazságosnak és helyesnek a Verdi-életmű korszakokra való tagolását, általában elterjedt az a felfogás, hogy a Nabuccótól egyenes vonalú, töretlen fejlődési út vezet a Falstaffig. Ez a fejlődés természetesen egyre kifinomultabb, egyre változatosabb, egyre magasabbrendű eszközöket vesz igénybe. Ám a lényeg: a dramaturgiai koncepció az első műtől az utolsóig azonos és egységes.

Az persze vitathatatlan tény, hogy a Rigoletto valóban a legjelentősebb mérföldkövek egyike Verdi pályáján – és egyben az életmű egyik legzseniálisabb darabja. Ez az az opera, amelyben először érezzük teljes mértékben a hagyományokkal való szakítást. Például a cabaletta-hangvétel (s egyben a hagyományos kétrészes nagyária-típus), amely a Rigolettót közvetlenül megelőző Legnanói csatában, Luisa Millerben, Stiffelióban még bőven megtalálható, a Rigolettóban már csak egyetlen képviselőre talál (a herceg II. felvonásbeli áriájára gondolunk, amelynek cabalettáját általában el szokták hagyni). Túlnyomórészt eltűnnek a hagyományos dallamtípusok illetve formulák, megritkulnak az áriát vagy kettőst lezáró koloratúrás kadenciák. Azok a zenedramaturgiai összefüggé-

sek, amelyek csírájukban a Nabuccóban vagy a Macbeth-ben és általában a korai művekben nagy vonalakban megvoltak, a Rigolettóban válnak először *rendszeré*, mindenre kiterjedő dramaturgiai koncepcióvá.

Mindenekelőtt vegyük szemügyre, hogyan jellemzi Verdi a darab fő szereplőit, és milyen eszközökkel teszi ezt a jellemzést egységessé.

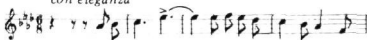
A Sommához írt levél bizonyossága szerint Verdi a herceget tekintette a darab központi figurájának. Az ugyancsak idézett 1850 áprilisi, Piavéhoz intézett levél ellentmond e megállapításnak, hiszen abban a címszereplő fontossága van kiemelve. A zenei elemzés alapján valószínűnek látszik, hogy a herceg Verdi számára drámai alakként, a cselekmény motorjaként volt központi figura. Mantova hercegének zenei jellemzése aránylag könnyen megragadható. Legtöbb dallamában feltűnik három momentum – néha külön-külön, néha egyszerre –: a táncos lejtés, leggyakrabban a hármas lüktetés (3/8, 6/8); a dallamok kiemelkedő, hangsúlyozott helyein a legtöbb esetben kvart vagy szext hangköz jelenik meg; a melódiák általában alulról felfelé törnek. (Nagyon óvatosan kell bánni az ilyen dallamelemzésekben a hangközvizsgálattal. A kvart minden idők minden stílusában a leggyakoribb intervallumok közé tartozik, hiszen a feszültség oldása a kvartlépésnek – vagy megfordításának, a kvintlépésnek – a feladata. Ám ha egy színpadi személy összes dallamát szinte statisztikus módon vizsgáljuk meg, és összevetjük a többi szereplő dallamkörével, s ha ez a vizsgálat egy-egy hangközt félreérthetetlenül hozzákapcsol egy-egy személyhez: az elméletet bizonyítottan tarthatjuk.)

E három összetevő együttesen állítja eléink az azt a figurát, amit Verdi a herceg alakjában meglátott. Ő maga írta: „Mindenképpen teljhatalmú úr” legyen és jellemtelen kéjenc. A táncritmus, a tánczene idiómája jellemzi a herceg ledérségét, szertelenség-

gét, könnyedségét, a kvart- és szext-melodika vagy a felfelé haladó dallamívek sugározzák lényének erőteljes, célratörő vonásait. Tegyük egymás mellé a herceg négy dallamát, a „Kesztyű-áriát”

34.

con eleganza



Questa o quella per me pa-ri so - no a quant'



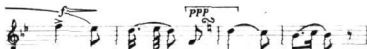
al - tre d'in - tor - no, d'in-torno mi ve - do,

a szerelmi vallomást

35.



cantabile
E il sol dell' a - ni - ma, , la vi - ta è amo - re, sua



vo - ce è il pal - pito del no - stro co - re.

„Az asszony ingatag” melódiáját

36.

con brio



La donna è mo - bile qual piuma al ven - to,



legato
mu - ta d'ac - cen - to e di pen - sie - ro



Sempre un a - ma - bi - le leg - gia - dro vi - so,

pp

in pianto, in ri - so, è men-zo - gne-ro.

La donna è mo - bil qual piuma al ven - to,

leggiero

mu - ta d'ac-cen-to e di pen - sier;

és a kvartett indító frázisát

37.

Bel-la fi-glia dell' a - mo - re,

Háromban közülük (lásd a jelöléseket) hangsúlyozott szerephez jut a kvart- és szexthangköz. A kvartett-témán kívül megtalálható bennük a hármas, illetve hatos lüktetésű táncos ritmika. Az asszony ingatag-ban csak a második dallamrészben tör felfelé a melódia, a többiben mindjárt az elején. Ha hozzávesszük mindehhez a második felvonásbeli ária általában kihagyott cabalettáját, teljessé válik a kép, hiszen abban ugyancsak poentírozottan, sőt talán valamennyinél hangsúlyosabban van meg a kvart-melodika.

38.

deciso

pos - sen-te a-mor mi chia - - - ma, vo -

lar io deg - gio a le i;

Ez már önmagában véve a jellemzés egységét bizonyítja. De milyen árnyalatokra képes ez az egységes jellemzés! Vessük egybe például a szerelmi vallomás és Az asszony ingatag témáját. Mindkettő 3/8-os metrumban mozog, ritmusképleteik is gyakran egybevágnak. A vallomás dallamában azonban nem annyira jellegzetes a kvart- és szext-lépés; ezért is, meg a vallomás-téma lassabb tempója, csodálatosan szenvedélyes emelkedése miatt is az az érzésünk, hogy ez a dallam *igaz*, és a La donna è mobile ennek, mondhatni, negatív változata. Ha azonban mélyebbre hatolunk az analízisben, bebizonyosodik, hogy ez a megállapítás csak látszat.

Van ugyanis egy jelenete a hercegnek, amelynek zenei megformálásában sem a táncos lüktetésnek, sem a kvart-melodikának vagy a dallamív felfelé hajlásának nem leljük nyomát. És ez az az ária, amelynek mélyről fakadó, igazi líráját nem vonhatjuk kétségbe: a II. felvonás „Őt elrabolták tőlem” kezdetű recitatívója, illetve az ária lassú szakasza. Már a recitatívóban feltűnik egy zenei gondolat, amely félreismerhetetlen rokonságban áll Gilda dalvilágával:

39.

cantabile

Coei che pri-ma potè in questo co - re destar la

fiamma di co-stan - ti af - fet - ti,

Magától értetődő, hogy ez az egyezés nem a véletlen műve. A szöveg ugyanis oly lényeges dolgot mond ki, ami mellett a nagy dramaturg Verdi nem mehetett el, amit nem *komponálhatott* meg egyszerű recitativo-frázissal: „És vajon hol van most a drága

angyal, akinek egyetlen pillantása drágább, mint minden földi asszony százszor kóstolt csókja, kinek még én is tudnék hű párja lenni!” (Az olasz eredeti sokkal többet mond; Piave sorai nyers fordításban: *Ő az, aki először tudta e szívben a tartós érzés lángját fellobbantani*, ő, akinek tiszta, szerény pillantása szinte vonz az erény felé.) Íme, egyike a nagy pillanatoknak, a verdii operadramaturgia kulcshelyzetű zenei megnyilatkozásainak. Ám a nagy pillanat hihetetlen drámai logikája folytatódik is. A most következő lassú áriaszakasz vezető témája a hercegre oly jellemző szexthangközt ... megfordításban hozza, felülről lefelé hajlik itt az intervallum!

40.

cantabile

Par - mi ve - der le la - gri-me

A herceg alakja tehát azáltal válik zenedrámái jellemmé, hogy Verdi az egész darab folyamán azonos eszközökkel ábrázolja, illetve a megfelelő helyen a drámai logika parancsára változtatja meg ezeket az eszközöket. Az ábrázolás élesen körvonalazott, markáns egyéniséget állít elénk, ám olyant, aki a darab során *nem változik*, *statikus* marad.

Még egy érdekes visszatérő motívum jellemzi a herceget; ez a motívum azonban nem az énekszólamban jelenik meg, mindig a zenekar szólaltatja meg. Nem egyéb, mint egy szökellő oktávlépés, a legtöbb esetben felcsapóan, de néha lefelé ugorva. Megjelenik a kesztyűária bevezető ütemeiben, Rigoletto monológjának azon a helyén, amikor a hercegről beszél, ide tartozónak érezzük a kvartettet bevezető jelenet zenekari kíséretének különböző hangközök után felhangzó repetált hangjait is. És szinte mélypszichológiai ábrázolásmód, mikor ezek az oktávok megjelennek a Gilda-ária zenekari szólamaiban. Ez az oktávugrás mintha általában jel-

lemzője lenne a könnyedségnek, a körül nem tekintő gondatlanságnak. Legalábbis erre utalnak más Verdi-operák bizonyos jelenetei, mint például az Álarcosbál Kacagó-kvintettje.

Ugyanilyen egységes és ugyanilyen statikus Gilda jellemzése is. Verdi két módon állítja eléink a figurát. Gildának is megvan a maga jellegzetes dallammene- te, egy – a hercegével éppen ellentétes – lefelé hajló, skálaszerű, vagy a skálamenetből egy-két hangot kihagyó dallamív. Legpregnansabb példája Gilda I. felvonás 2. képbeli áriája.

41.

Ca-ro no-me che il mio cor fe-sti

pri-mo pal-pi-tar,

Jellemző, hogy Verdi mennyire fontosnak tartotta ezt a Gilda-motívumot: a rövid zenekari előjátékban az átok témája mellett csak ez a melódia kapott helyet. Sajnos, a helyszűke nem engedi annak

részletes felsorolását, hol mindenütt szerepel a le-
hajló skáladallam Gildával kapcsolatban. Csak né-
hányra utalunk: a herceg már említett áriájára,
Gilda és Rigoletto kettősére az I. felvonás 2. képé-
ben sok helyen stb. És nemcsak Gilda szólamában
fordul elő, hanem számos alkalommal olyankor is,
amikor róla van szó, vagy – mint a herceg áriájá-
ban – az ő hatása nyilvánul meg.

De talán még jellemzőbb e finom leányalak zenei
jellemzésére az a körülmény, hogy szólamában igen
gyakran találhatók meg más szereplők dallamköré-
nek tipikus alakzatai. Gilda zenei egyénisége ezáltal
válik igazán statikussá: nem fejlődik, hanem időről
időre, a különböző szituációkban átveszi szereplő-
társainak érzelmeit, azoknak hatása, befolyása alá
kerül. Ezeket az átvételeket érdemes közelről szem-
ügyre venni; nemcsak azért, mert Gilda alakja vilá-
gosabban tárul fel előttünk, hanem azért is, mert
segítségükkel mélyebben betekinthetünk Verdi mű-
helyitkai közé.

Az I. felvonás 2. képének Rigoletto–Gilda duett-
jében Rigoletto „Ó, őrizd, asszony, ezt a rózsát. . .”
frázisára Gilda először szinte hangról hangra ugyan-
így válaszol. A zene hirtelen félbeszakad, Rigoletto
lépéseket hall. Amint visszatér a házba, folytatódik
ugyanennek a dallamnak a kibontása. Közben
azonban a herceg már belopódzott a kertbe. S íme:
Gilda szólama megváltozik, és a herceg jellegzetes
kvartjaival válaszol apja dallamára.

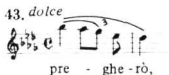
42.

Oh quanto affet - to, quali cu -

Ah, veglia, o don - na, questo fio - re

A kvartettben Gilda szólama szinte szó szerint idézi a herceg szerelmi vallomás-témájának záróformuláját. Íme: Gilda ebben a kétségbeesett pillanatban sem hiszi el teljesen a herceg hűtlenségét.

Hogy mire képes Verdi dramaturgiája, annak példája lehet Gilda halálának perce. Egy többször elismételt rövid motívum



egyszer már előfordult, mégpedig a bosszú-duettben (az „Ő elárult, és mégis kérem, véd meg őt, nagy Istenem!” szövegnél). Gilda itt is, ott is a kegyelemről beszél. Ennél azonban sokkal mélyebb pszichológiai-dramaturgiai összefüggésre is gondolhatunk: Gilda utolsó pillanatában is a szeretett férfira gondol, tulajdonképpen még ekkor is az ő számára kéri az ég kegyelmét.

A két statikus főszereplővel szemben hallatlanul dinamikus, szinte jelenetről jelenetre változó képet mutat a címszereplő zenei jellemzése. Verdi így írt: „A magam részéről éppenséggel nagyon is helyesnek, szépnek találom, hogy ezt a külsőre nyomorék és nevetséges, belül azonban szenvedélyes és szeretetet árasztó alakot szerepeltessem.” Az idézetbeli jellemzés első fele mindenekelőtt az 1. felvonás 1. képére vonatkozik. Ebben Rigoletto nemcsak külsőre, hanem lelkileg is nyomorék. Következésképpen átveszi és megtartja a léha hercegi udvart ábrázoló táncos hangvételt, ura és környezete dallamvilágát. Egyéni, személyes hangja egyetlen jelenetben van, ám az is minden egyéb, csak éppen nem rokonszenves: a Monterone grófot pimasz gúnnyal kifigurázó udvari bohóc ellenszenves, mondhatni intrikus intonációja ez, amely szinte már Jago hangvételét előlegezi zenekari unisonóival és trilláival.

Az 1. felvonás 2. képétől kezdve aztán annál egyé-

nítettebb a púpos bohóc zenei jellemzése. Nagy monológja egyértelműen világítja meg lelki világának szinte énhasadásos kettősségét; a gonosz, illetve gonosszá tett testi-lelki nyomorék áll az egyik oldalon, vele szemben az ellentétes, pozitív jellemvonás: az apai szeretet. Érdekes – ezúttal kottapéldák nélkül – végigfutni ezen a monológon. Micsoda minőségű különbség van e monológ és Macbeth törmonológja közt! Ott még csak a nagyszerű érzékkel alkalmazott hagyományos recitativo accompagnato-eszközökkel találkozunk; itt már teljesen új, soha nem próbált merészségű ábrázolásmód szolgálja a lélekrajzot.

A néhány bevezető mondat után az átok témája szólal meg. Majd merész C-dúr–Desz-dúr váltással az addigi visszafogott, a dolgokat szinte nyugodtan leszögező hang hirtelen felizzik, a zenekar sísteregni kezd: „Az emberek és az élet bűnösök abban, hogy ily aljas lettem.” Vad vonósmenetek cikáznak a zenekarban, Rigoletto hangja egyre szaggatottabbá válik. Újabb váltással ábrázolja a szerző a nyugalmat, de nem a valódi, hanem a csak *vágyott* nyugalmat („Enyhülést hozna már a sírás”). A zenekar staccatói a herceg könnyedségét mutatják. („Gazdám, az ifjú herceg, büszke és délceg...”). Szinte azt mondhatnánk, úgy rajzolják meg, ahogy az akkor még gyanútlan Rigoletto gondolataiban él. A kvartok-szextek ugyan hiányzanak, de megjelenik a zenekarban a herceg zenei karakterisztikumainak egyike, a felcsapó staccato oktáva (klarinét, pizzicato brácsa). S megint a gyűlölet önti el Rigolettót: „Udvar népe, akik hízélgéssből éltek, ó, hogy gyűlölöm e fajtát.” A monológ során először szólal meg a teljes zenekar, majd a vonóstremolók alatt felcsapó basszusmenetek szinte képszerűen állítják eléink a gyűlölet gesztusait, vagy ha úgy tetszik, az eredeti olasz szövegben előforduló „harapni” szót. S ekkor jön a legcsodálatosabb, valóban lélektani mélységű váltás: a súlyos nagyzenekari akkordok

után egyetlen fuvola veszi át a vezetést, felhangzik az E-dúr hangnem, Gilda hangneme. A fuvoladal-
lam természetesen Gilda lefelé hajló skáladallamát
intonálja, ezt énekli Rigoletto is: „Ám újra élek itt
ez áldott helyen”. Mintha most érkeznének el a mo-
nológ lírikus részéhez. Nyugodt C-dúr harmóniak
szólalnak meg a vonóskaron, de csak egy ütem ere-
jéig, a basszus utolsó *b* hangja már újabb váltást
jelez. Hirtelen szünet, a már-már megnyugvó lélek-
be rögeszmeként vág bele az átok: „A vén ember
megátkozott.” Ezután már csak néhány ütemre van
szükség, és a monológnak vége. Rigoletto egy eré-
lyes gesztussal még el tudja hessegetni magától a
kínzó gondolatot: a forte vonósakkordok mintha
egyidejűleg fejeznék ki ezt is, meg azt is, hogy a pú-
pos bohóc egy erélyes mozdulattal kinyitja a kert-
ajtót és belép az „áldott helyre”.

E monológ önmagában is bizonyítja Rigoletto
lényének ellentmondásosságát és dinamizmusát.
Az állandóan változó, mindig más és más oldalát
mutató figura zenei jellemzésében Verdi tehát ter-
mészetesen elhagyja a visszatérő dallamtípusokat
vagy a jellegzetes hangközlépéseket. Az alak egysé-
ges karakterizálásának talán egyetlen szembetűnő
eszköze, hogy alig hagyja el az Asz-dúr–Desz-dúr
hangnemkört. (Ám mivel Verdi majdnem minden
bariton-hőse ebben a hangnemkörben mozog, való-
színű, hogy ez is inkább a baritonhang legjobb fek-
vését szolgálja, semmint a karakterizálást.) Felfe-
dezhető ugyan, hogy a Rigoletto-melódiákban sűrűn
fordulnak elő tercek, de semmiképpen sem
olyan hangsúlyozott az alkalmazásuk, mint a her-
ceg kvartjainak–szextjeinek vagy Gilda lehanyatló
dallamívének. Természetes, hogy Rigoletto a Gilda-
jelenetekben a legkantábilisabb hangot üti meg, hi-
szen az apai szeretet szól belőle. E dallamok (I. felv.
2. kép: „Nem tűnik el a fájdalom...”, „Ó, őrizd,
asszony, ezt a rózsát”; II. felv. „Sírjál, sírjál, én
édes gyermekem”; III. felv. „Ó, el ne hagyj, vár

read még az élet”) esetében soha nem merül fel kétség, mint a herceg lírikus témáinál – mindig tudjuk, hogy a legmélyebben átértzett érzelmekből születtek. (Érdekes megfigyelni egyébként, mennyire közel állt Verdihez az apai szeretet zenei kifejezése. Gondoljunk felejthetetlen apa-figuráira: Nabuccóra, Rigolettóra, az öreg Germont-ra, Boccanegrára, az öreg Millerre. Messze vezetne ennek az érzelmenek és zenei kifejezésének beható vizsgálata, Verdi életútjával való összevetése. Az összefüggés azonban minden bizonnyal fennáll, hiszen a mester fiatalon veszette el két gyermekét, és második házasságából nem volt utóda. . .)

A címszereplő zenedrámái megformálásának további vizsgálata már az analízis egy más területére vezet át: a forma megújítására. Szó volt már róla, hogy Verdi, fejlődése egy bizonyos időszakától kezdve nem ragaszkodik a hagyományos formákhoz. Ha a szituáció úgy kívánja, habozás nélkül lazítja-robbantja a tradicionális formatípusokat. A Rigoletto ebből a szempontból is döntő jelentőségű fordulópont, hiszen ebben az operában úgyszólván teljesen eltűnnek a formai lezárások, illetve egy-egy szakasz átmegy, átalakul, átadja a helyét a következőnek. Rigoletto II. felvonásbeli nagyjelenete valószínű mintapéldája ennek az új típusú formaalkotásnak. A „Lara, lara. . .” látszólag dalszerűen zárt menetét beszélgető recitativók szakítják meg, majd rövidre fogott jelenetecske következik az apróddal, hogy utána teljes erővel robbanjon az ária, vagy inkább a nagyjelenet gyors szakasza, a „Szolgalelkek, ti rablók, ti gyávák”. Amint a szituáció változik, előbb egy közepes tempójú átmeneti részben énekel Rigoletto Marullóhoz, majd befejezésként kerül sor a lassú részre: „Térdrehullva könyörgök kegyelmet.” Hol vagyunk már a tradicionális recitativo—lassú—recitativo—gyors formaszkémától!

(És tulajdonképpen így vagyunk az összes áriával, kivéve a herceg II. felvonásbeli hagyományos

andante—cabaletta áriáját. Még a tradicionális cavatina-jellegű Gilda-ária formarendje is meg van bontva a befejezés előtt beleszótt kiszjelenettel, az udvaroncok megérkezésével. A kesztyűária pedig lényegében hosszabb szakasza csak a Borsával folytatott dialógusnak.)

Összegezve: Rigoletto olyan színpadi alak, akire nem húzható rá sem a „pozitív”, sem a „negatív” hős jelzője, aki fejlődő, változó, szenvedő, ellentétes tulajdonságokat hordozó *ember*. Rokona tehát Nabuccónak, Paganónak, sőt Macbeth-nek is; ám míg amazok karakter-definíciójában inkább a „színpadi alak”-ra kerül a fő súly, Rigoletto elsősorban *ember*. Operaszínpadra állításának merészsége vetekszik a Traviata témaválasztásának merészségével. Talán egyetlen momentum elég lenne *ember* mivoltának alátámasztására: aligha akad még egy olyan operai főhős, aki hangsúlytalanabban, szinte észrevétlenebbül mutatkoznék be, mint Rigoletto.

Nagyon érdekes és rendkívül újszerű, sőt, szinte egyedülálló Verdi életművében a darab formai felépítése. Ha túlzásnak is nevezhetjük a mester saját kijelentését: „... a Rigoletto szinte teljesen áriák nélkül, finálék nélkül, duettek végtelen soraként fogant”, az bizonyos, hogy duettnél nagyobb együttes összesen kettő van benne, mindkettő a harmadik felvonásban, és mindössze egyetlen jelenete van, amit többé-kevésbé concertatónak lehetne nevezni. Ez utóbbi – az I. felvonás 1. képében – különlegessége, hogy alapja a színpad mögötti banda tánczenéje. Viszont az I. felvonás 2. képe valóban alig áll másból, mint egymást követő duettek-ből (Rigoletto—Sparafucile, Rigoletto—Gilda, Gilda—Herceg). Ennek a duettsorozatnak azonban van egy pontosan ellentétes jelensége is: a kettősök átalakulnak rövidre fogott áriák láncolatává. Akár az I. felvonás 2. képét, akár a II. felvonás Gilda—Rigoletto kettősét nézzük, mindkettő olyan többszakaszos formakomplexum, amely kis-

méretű, önálló „ária”-részekre bomlik. Ám ez a szerkesztésmód soha nem válik mozaikszerűvé, mert a kettősöket összefűzi a vissza-visszatérő motivika és a közös hangulati tartalom. Ez a formaszervezés egyébként nem Verdi találmánya. Az olasz mester az opera műfajának legnagyobb lángelméjéhez, Mozarthoz nyúl vissza, Mozart-hoz, aki ugyanezen elv szerint építette fel késői operáinak fináléit. Verdi életrajzaiból, visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy első és egyetlen tanára, Lavigna állandóan tanulmányoztatta vele a Don Juan partitúráját. Így Verdi, ha esetleg színpadon nem is láthatta Mozart operáit, amelyek ez időtájt igen ritka vendég számba mentek az olasz operaházakban, a mozarti operadramaturgiát jól ismerte. (Ide kívánczok egy megjegyzés: az I. kép színpadi tánczenéje dramaturgiai funkciójában pontosan megegyezik a Don Juan I. fináléjának színpadi tánczenéjével. Sőt, a menüett, mondhatni, a Mozart-menüett modelljét követi melodikában és felrakásban is. A különbség az, hogy a Don Juanban a táncok végül is *egyidejűleg* hangzanak fel, míg a Rigolettóban *egymás után*. Az első Don Juan-finálénak ezt a színpadi táncmuzsika + énekelt dialógus technikáját Verdi később a Traviatában, majd legpregnansabb módon az Álarcosbálban alkalmazza újra.*)

A Rigolettótól kezdve Verdi formálását a nagy komplexumokra való törekvés, a jelenetek nagy egységének, a forma nagy ívének megvalósítása jellemzi. Tulajdonképpen az egész első kép egyetlen formaegység, amelyben éles lezárásnak végig nincsen nyoma. Az egyes formaszakaszok záróhangjai rendszerint azonosak a következő formaegység kezdőhangjával; még olyan extrém megol-

* Bővebben ír róla Pierluigi Petrobelli: Verdi e il „Don Giovanni”. Osservazioni sulla scena iniziale del „Rigoletto”. Atti del Primo Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Parma 1969.

dásban is felbukkan ez a megoldás, mint a kesztyűária markáns, forte zenekari utójátékának hirtelen elvágása a menüett piano és kisenekaron megszólaló első hangjával. De ugyanígy egymásba olvad a nagy Rigoletto-monológ befejezése és a Gilda—Rigoletto kettős kezdete, elmosódik a Gilda-ária lezárása, és főként ide tartozik a III. felvonás fantasztikus nagyformája, amelyben a kvartett után semmiféle formai cezúra nincs. Ez utóbbi, de tulajdonképpen az opera első képe is túllép minden operai hagyományon, és teljesen más módszerekkel ugyan, ám ugyanazt a tendenciát szolgálja, mint a wagneri zenedráma: a teljes felvonás átkomponálására való törekvést.

Az I. kép még valamire felhívja a figyelmet. Egy olyan megoldásra, amely megintcsak nem Verdi újítása, de amelyet ő fejlesztett a legmagasabb színvonalra. A konverzációs stílusra, a csevegő-beszélgető jelenet-típusra gondolunk. Előzményeit megtaláljuk az elődöknél, főleg az opera buffákban: hadd utaljunk közismert példaként a Sevillai borbély II. felvonásbeli kvintettjére. Nem Verdi az első, aki ezt a buffa-technikát a komoly operába átviszi: ismét csak közismert példaként említjük a Lammermoori Lucia II. felvonásának azt a jelenetét, mely közvetlenül megelőzi a szextettet. Azokban is, Verdi hasonló jeleneteiben is a hangsúly áttolódik a zenekarra, jobban mondva a zenekar adja a folyamatos dallamszöveget. E fölött a zenekari szövedék fölött szólalnak meg a szereplők rövid, rendszerint pár szavas mondatai. Hol átveszik a zenekari szólamok dallamait, hol pedig recitativóyszerűen vannak megkomponálva. (Az egyik kitűnő olasz Verdi-kutató, Gino Roncaglia „recitativo cantabile”-nek nevezi ezt a felrakást.) Talán még az I. képnél is csodálatosabb példája ennek a konverzációs stílusnak a Rigoletto—Sparafucile duett, melyre még visszatérünk. Ami az elődöknél csak néha jelenik meg, Verdinél a fő típusok egyi-

kévé válik, s – mint éppen a Rigoletto I. képében – esetleg teljes felvonásokat betölthet.

Az együttesekkel kapcsolatban természetesen külön kell beszélni a kvartettéről. Sokszor és sokat írtak erről a csodálatos remekműről, amely Verdi ellentétében nyugvó együttes-építkezésének talán legszebb, de mindenesetre leghíresebb példája. Négy szereplő négy különböző lelki helyzetben csap össze ebben a kvartettben. Mind a négy a helyzetét és jellemét hűen festő négy különböző dallamot énekel – bár meg kell mondani, hogy Rigoletto szólama a másik háromhoz képest meglehetősen háttérbe szorul, és kifejezőerőben sem túl gazdag. A négy dallam a legcsodálatosabb harmóniában olvad ugyanakkor össze. Zeneileg a kvartett éppoly remekmű, mint dramaturgiailag; az első szempontból nézve az ellenpont remeke, a másiktól egy adott konfliktus zseniális bemutatása.

Igen jelentős előrelépés a Rigoletto a hangszerelés terén is. „... ez a zenekar beszél, sír, szenvedélyesen szónokol” – írta az ősbemutató egyik kritikus. S valóban, gondoljunk csak a Rigoletto–Sparafucile duett félelmetes-groteszk, szinte haláltánc-jellegű hangszínére (szólógordonka, szoló nagybőgő, osztott brácsák és csellók, bőgők, klarinétok, fagottok, nagydob); a kettős középrészét idézzük, ahol a bérgyilkos szinte üzletszerűen beszél mesterségéről, és Verdi a szituáció egyértelmű ábrázolásának érdekében a halálritmust is megszólaltatja (ebben a részben csak a vonósok játszanak):

44.

Musical score for example 44, featuring a vocal line and two bassoon parts. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line includes the lyrics: "E quan - to", "spen - de-re", "per un signor", and "do - vre - i?". The bassoon parts include a *ppp* dynamic marking.

Vagy idézzük azt a néhány ütemet a Gilda-ária kódájában, mikor a leányra váró fenyegető veszélyt a fuvola félelmetes mélyregisztere (unisonóban a fagottal) tökéletesen felidézi:

45.

Musical score for example 45, featuring a vocal line and two flute parts. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (C). The vocal line includes the lyrics: "Ca-ro no - me che il mio cor" and "fe-sti". The flute parts include a *ppp* dynamic marking.

A hangszerelés vizsgálata vezet rá a Rigoletto-partitúra egyik legizgalmasabb jelenetsorának tárgyalására: a III. felvonás említett vihar-szénájára. Már a jelenet kezdete: a mélyvonások üres, majd egymásra halmozódó kvintjei, a fölöttük megszólaló szólóoboa egy-egy hangjával – mindez már egészen különleges hangszínt ad. Benne van ebben a néhány ütemben a vihar előtti csend feszültsége éppúgy, mint a cselekménybeli visszafojtott feszültség. Am emellett a zenekari regisztereknek ily nagymérvű „széthúzása” (csak mély és magas hangok, a középregiszter hiányzik) teljesen ismeretlen a korszak hangszerelési technikájában. (Párját is csak a Falstaffban találjuk meg, majd fél évszázaddal később!) Ugyanilyen döbbenetes a színpalak mögött szöveg nélkül felhangzó férfikari effektus. A háromütemes frázis maga, zenei anyagában, teljesen sablonos, fel-, majd lemenő kromatikus formula, bármelyik korabeli viharzene közhelyeinek egyike. Ám a szöveg nélkülség, és így az emberi énekhangnak a zenekar hangszerei közé bevonása nemcsak hogy teljesen egyedülálló jelenség a korban, hanem valószínűleg első előfordulás a zene-történetben. A jelenet technikai újítása azonban eltörlül hangulati, mondhatni zeneszemléleti jelentősége mellett. Az egész jelenetnek van valami „zenétlen” jellege: álló zenekari akkordok, a

mélyregiszter üres kvintjei, az oboa magányos hangjai, az időnként felvillanó fuvola-villámok, a szöveg nélküli férfikar – mindez együtt oly szokatlan, oly különös, hogy párját – merész hasonlattal – talán csak a képzőművészeti manierizmusban vagy szürrealizmusban kereshetjük . . .

A Rigoletto fő jelentősége Verdi életművében tehát az, hogy egyrészt a hagyományos eszközöket, *formatípusokat* és *dramaturgiát* újszerűen kezeli, másrészt, hogy teljesen új eszközöket alkalmaz. Feltűnő például – és egyedülálló Verdinél – a női kar hiánya; az egységesítés újszerű drámatechnikáját szolgálja a szinte refrénszerűen visszatérő, de úgyszólván minden megjelenésekor variált átoktéma. Ám a zenei és dramaturgiai újítások mellett azt is meg kell említeni, hogy vannak a Rigolettóban nagyon is tradicionális részek: az önálló kóruszámok. Két ilyen zárt kórusrészlet van a darabban. Az I. felvonás 2. képében felhangzó „Szépen, csendben, hogy semmit ne halljon” kezdetű kórus a maga *piano-staccato* jellegével egyike a Verdinél hasonló szituációkban felhangzó együtteseknek. A másik kóruszám, a II. felvonás „A pletyka azt beszélte” kezdetű részlete még hagyományosabb, jellegzetesen *donizettis* darab, amely induló-jellegével tulajdonképpen még magával a szituációval is szembekerül. Ez a két kóruszám azonban mit sem von le a Rigoletto korszakos jelentőségéből. Ez a mű a kapu, amelyen át az érett mesterművek birodalmába belépünk.

A trubadúr

Opera négy felvonásban,
Salvatore Cammarano (és Leone Emanuele Bardare)
szövegére.

Bemutató: Róma, Teatro Apollo, 1853. január 19.

SZEREPLŐK

Luna gróf	bariton
Leonóra	szoprán
Azucena	mezzoszoprán
Manrico	tenor
Ferrando	basszus
Ines	mezzoszoprán
Ruiz	tenor
Egy öreg cigány	basszus
Egy hátnök	tenor

Leonóra társnői, a gróf szolgálói, harcosok, apácák,
cigányok és cigányasszonyok

A cselekmény helyszíne: Biscaya és Aragónia,
ideje: 1409.

Spanyol környezettel, a cselekmény spanyol helyszínével találkozni lehetett már Verdi életművében: az Ernaniban, és ide sorolható a spanyolok meghódította Peruban játszódó Alzira is. A sort majd számos más Verdi-mű folytatja, a Végzet hatalmáig és a Don Carlosig. Spanyol szerző drámai művének operaszínpadi adaptációjára 1850-ig Verdi műhelyében azonban még nem kerül sor. A trubadúr az első olyan operája, amelyet spanyol szerző drámája nyomán írt. *Úgy tűnik, hogy Verdi,*

aki minden operájában a „szenvedélyek színpadán” él, különös vonzódást érzett a hagyományosan és köztudottan szenvedéllyel, kirobbanó vagy éppen lefojtott szenvedéllyel átítatott spanyol miliő iránt.

Ilyen szenvedélyekkel telt spanyol dráma Antonio García Gutierrez *El trovador*-ja. Nem tudni, hogyan jutott Verdihez Gutierrez drámája, annyi azonban bizonyos, hogy az 1836-os bemutatón a mű oly hatalmas sikert aratott Spanyolországban, hogy a huszonhárom éves költő egycsapásra hazájának legelismertebb színpadi szerzői közé került, és később, hírneve elismeréseként . . . mentesítettek a katonai szolgálat alól. (Gutierrez még egy drámája megihlette Verdit: a közhiedelemmel ellentétben nem Schiller *Fiesco*-ja, hanem a spanyol szerző drámája nyomán készült a *Simon Boccanegra*.)

A Trubadúr-dráma operaszínpadra való átültetésének tervét Verdi egy 1850 áprilisában írt levelében említi először. Ekkor még Piave volt a kijelölt librettista, és az opera a Fenice számára készült volna. Röviddel később azonban a nápolyi Teatro San Carlo készült szerződés megkötésére Verdivel, s ekkor a librettó megírására már a nápolyi költőt, Salvatore Cammaranót kérte fel a mester. Cammaranóval már három ízben működött együtt Verdi, tőle származik az *Alzira*, a *Legnanói csata* és a *Luisa Miller* szövegkölteménye. Verdi nagyon tisztelte a nápolyi librettistát, minden levelében tőle szinte szokatlan, feltűnően udvarias hangot üt meg.

Ám az udvarias hangon is lépten-nyomon átüt a türelmetlenség és Verdinek az a törekvése, hogy a szövegkönyvben saját drámai elképzelését valósítsa meg. Jellemző egy 1851 áprilisából származó levél első bekezdése: „Elolvastam tervezetét. Ön, a nagyon tehetséges ember és magasrendű jellem, remélem, nem fog megsértődni, ha én, szerencsétlen, veszem magamnak a bátorságot, hogy megmondjam: jobb lemondani a darabról, ha nem tudjuk a

spanyol drámát a maga újszerűségében és bizarrságában a mi színpadunkra átültetni.” Verdi a Rigoletto nagy kísérlete és a kísérlet döntő sikere után szinte ég az újítás lázában. Ezért ragaszkodik elképzeléseinek megvalósításához, ezért törekszik mindenképpen újszerűségre, szokatlan drámai szituációkra vagy akár – mint a fenti idézet mondja – a bizarrságra. Hogy gondolataiban, terveiben milyen szélső határig ment el ebben az időben, mutatja egy másik Cammaranóhoz írt levél. „Ami a darab egyes számainak elosztását illeti, hadd mondjam meg, hogy ha megkapom a megzenésítendő költeményt, minden forma, minden elosztás jó a számomra, sőt, minél újszerűbbek és bizarrabbak, annál inkább meg leszek elégedve. Ha az operában nem lesznek sem cavatinák, sem duettek, sem tercetek, sem kórusok, sem finálék stb. stb., és ha a teljes opera (mondhatni) egyetlen számból állna, azt is ésszerűnek és helyesnek találnám. Azt mondom ezek után, hogy ha lehet, hagyjuk el az opera elejéről a kórust (minden opera amúgy is kórossal kezdődik) és Leonóra cavatináját, és kezdjük egyenesen a trubadúr énekével. Az első két felvonásból csináljunk egyet; ez azért lenne jó, mert ezek az elszigetelt számok így, színváltozással egybekötve bennem azt az érzést keltik, hogy hangversenyszámokat írunk és nem operát.” (1851. április 4.) Rendkívül izgalmas összevetni ezeket a dramaturgiai gondolatokat és terveket (hiszen sajnos csak tervek maradtak) azokkal a gondolatokkal, amelyekkel ugyanebben az időben foglalkozott a Nibelung-tetralógia első vázlatait éppen papírra vető Wagner. Verdi tulajdonképpen sohasem tért le a zártzámos operaszerkesztés útjáról: a Falstaff sem kivétel ebből a szempontból. Talán a sokat emlegetett és alig-alig megfogható „latin formaérzék” diktálta számára ezt az utat. Wagner ugyanezekből a gondolatokból elindulva jutott el az át-komponált operaszerkezetiig. Két külön út – elem-

zésük nem ide tartozik, és annak vizsgálata sem, mennyiben közelítette meg Verdi az átkomponált formát, és mily mértékben maradt érvényben a zártzamos szerkesztés Wagnernél. De mindenképpen felfigyelhetünk a tényre, hogy a romantika két legzseniálisabb operakomponistája azonos időben foglalkozott azonos gondolatokkal. Úgy tűnik, ama jelenségek egyikével állunk szemben, amelyekről legjobb azt mondani: „a korszak levegőjében voltak” . . .

A fentebb említett, lemondásra hajlamos 1851. áprilisi levelében Verdi megadja a teljes jelenetezést. Jegyezzük meg mint érdekességet, hogy ebben a tervezetben a stretta előtt még szerepel egy Leonóra–Manrico kettős, ennek vizsgálatára még visszatérünk.

Az idő múlik, Verdi egyre türelmetlenebb, mert Cammarano nem válaszol leveleire, nem küldi a librettó elkészült részeit. 1852 nyarán villámcsapásként hat a nápolyi hír: Cammarano meghalt anélkül, hogy a szövegkönyvet befejezhette volna. A harmadik felvonásban még volt javítani- és pótolnivaló, és meg kellett írni a teljes negyedik felvonást. Verdi, nápolyi barátjának, Cesare De Sanctisnak javaslatára beleegyezik abba, hogy a librettót egy fiatal nápolyi költő, Leone Emanuele Bardare fejezze be. Bardare munkáját mindenesetre megkönnyítette, hogy Cammarano jegyzetei rendelkezésére álltak. Ám így is volt elég tennivalója. Meg kellett írni a negyedik felvonást, s emellett Verdi ekkor illesztetett bele a librettóba három fontos részletet – szinte hihetetlen, hogy csak ekkor. Az első Azucena legismertebb áriája, a „Rőt lángok égnek”, melynek verseit szinte teljes egészében Verdi maga írta, Bardare csak néhány szót, egy-két sort cserélt ki. A második részlet Luna „Tündöklőbb az ő orcája” kezdetű áriája, melynek helyét Verdi ekkor találta meg végleg, ekkor helyeztette át a harmadik felvonásból a másodikba.

S végül Leonóra IV. felvonásbeli nagyjelenete ekkor lett háromrészessé, ekkor került a Miserere és az általában kihagyott Tu vedrai-cabaletta elé a lassú szakasz („Vágyódva száll a sóhajom”).

Időközben, még 1852 késő tavaszán Verdi megszakította a tárgyalásokat az állandóan habozó és időt húzó nápolyi intendánssal, majd tárgyalásokat kezdett a római Teatro Apollóval. Ezúttal nem voltak különösebb problémák a cenzúrával, illetve a pápai cenzorok különböző kívánságait vagy Verdi nem teljesítette, vagy a cenzorok nem törődtek kívánságaik teljesítésével.

1852. december 14-én jelenti Verdi Cesare De Sanctisnak: a Trubadúr elkészült. Érdemes idézni ennek a levélnek egy szakaszát, mely rávilágít Verdi akkori munkamódszerére: „Tudja meg, hogy a második finálé első szakaszából – *anélkül, hogy észrevettem volna* – nem adagiót csináltam, ahogyan szokásos, hanem egy gyors tempójú szakaszt. Azt hiszem, ha nem tévedek, jól csináltam, legalábbis úgy, ahogyan éreztem: lehetetlen volt e helyre largót komponálni. Ezután nem maradt más hátra, mint kihagyni a strettát, annál is inkább, mert a dráma szempontjából nem érzem szükségesnek, és talán Cammarano is csak a szokás tiszteletben tartása miatt írta meg.”

Ugyanezen a napon egy római barátjának jelzi érkezését. Megkéri, hogy a Teatro Apollo intendánsával, Jacovaccival szállíttasson egy zongorát a szállodaszobába, hogy „amint megérkeztem, egy perc idővesztés nélkül dolgozhassam a Velencének írandó operán”. A Velencének írandó opera: a Traviata volt. Nem első eset, hogy Verdi az alkotás lázában egyidejűleg két művön dolgozott.

1853. január 19-én került sor a Trubadúr bemutatójára. A darab óriási sikert arat. Verdi, szokásos szükségzavúságával, ezt táviratozza De Sanctisnak: „A Trubadúr nem ment rosszul.” Egy héttel később Clarina Maffei grófnőnek ezt írta: „A

Trubadúrról nyilván hallott: jobban is mehetett volna, ha a társulat jobb lett volna. Azt mondják, hogy ez az opera túl szomorú, és túl sok benne a halott. De végül is az életben nem hal meg mindenki?" (Az utolsó mondatot így is lehet érteni: nem halálos-e minden az életben?)

A római premier után a Trubadúr hamar bejárja Európát: két év leforgása alatt bemutatják Bécsben, Párizsban, Londonban és Pétervárott. A párizsi előadás számára készült egy balettbetét is, melynek az a különlegessége, sőt, ebben teljesen egyedülálló az operai balettbetétek történetében, hogy benne Verdi a cigánykórus két motívumát is felhasználta. Egyetlen hasonló esetet ismer az operatörténet: Wagner *Tannhäuser*nek párizsi verziójában a bacchanáliát, ám ez a balett tulajdonképpen nem „betét”, hanem integráns része a drámanak.

A Trubadúr szöveggönyvével kapcsolatban úgyszólván mindenki, a nagyközönségtől a biográfusokig megállapította, hogy homályos, értelmetlen, tele van dramaturgiai és logikai buktatókkal, hogy mintapéldája a rossz operalibrettónak. Néhány évtized óta szinte kötelességüknek tartják a Verdiről vagy a műről író esztéták, tudósok vagy az ismeretterjesztő munkák kompilálói, hogy idézzék a századfordulós évtizedek egyik legnagyobb Manricójának, Leo Slezáknak híres „operaismertető” egy mondatát: „Hogy ebben a darabban mi történik, arról még nekem sincs a leghalványabb fogalmam sem.”

Mint általában a begyökeresedett sablonvélemények, ez is hamis. Két szempontból is. Való igaz ugyan, hogy a dráma, illetve a szöveggönyv nem mentes logikai vagy dramaturgiai buktatóktól, de vajon mentes-e ezektől bármelyik nagy tragédia? Nem logikai buktató-e – hogy csak egyet

említsünk –, hogy Othellónak eszébe sem jut Jago vádjait ellenőrizni? Ami a Trubadúr *cselekményét* illeti, a vonalvezetés azonnal világossá válik, ha tudjuk, hogy abban az időben Spanyolországban polgárháború dúlt, s Luna, illetve Manrico egy-egy szembenálló fél hadvezérei voltak. Másrészt, és ez a fontosabb, Verdi számára nagyon is megfelelt ez a dráma mint operatéma, hiszen fő mozgató ereje a szenvedély. Meg azért is, mert a Gutierrez-dráma pontosan olyan volt, amilyent Verdi kívánt: életteljes, szenvedélyes, gátat nem ismerő, újszerű formában és stílusban egyaránt, fantasztikus, robbanékony és eredeti. „Azért javasoltam, mert véleményem szerint szép színpadi pillanatai vannak, és főleg mert egyedülállóan eredeti” – írta Verdi a tárgyalások kezdetén Cammaranónak. Tehát tulajdonképpen – *mint dráma* – éppoly szokatlan és modern, mint a Rigoletto volt. A formai újszerűség, a cselekmény merészsége, a jellemekek különleges mivolta – mindez éveken keresztül lesz vezéreszméje Verdi librettókereséseinek és -választásainak. A „nagy trilógia” nemcsak zenében, hanem témaválasztásban és dramaturgiai újszerűségben is összetartozik: a Rigolettóban először lesz főszereplővé egy testi-lelki nyomorék, a Trubadúrban talán először válik legfőbb drámai mozgatóvá az egyik szereplő önmagát is elpusztító monumentális bosszúvágya, és a Traviatában először kap hangot a komoly opera színpadán a társadalomkritika (nem beszélve arról, hogy első ízben válik operai hősnővé, méghozzá pozitív hősnővé egy kurtizán).

Idéztük már azt a Cammaranónak írt levelet; amelynek első bekezdésében Verdi késznek mutatkozik arra, hogy lemondjon az opera tervéről, ha nem lehet átmenteni az új műfajba az eredeti dráma szellemét. Ugyane levél folytatásában fejti ki véleményét Azucena alakjáról, aki nyilvánvalóan már ekkor a mű főszereplője Verdi gondolatvilágában. „Ne tegye Azucenát örültté. Fáradságtól,

kintől és rémülettől kimerülten csak kapkod a szavak után. Csupán a beszéde zavaros, de elméje ép. Mindvégig meg kell tartani ennek a nőnek két nagy szenvedélyét: Manrico iránti szeretetét, és azt a vad vágyat, hogy megbosszulja anyját.” Ez a kettős szenvedély tehát a darab drámai mozgatórugója. A szerelem szenvedélyes kitörései akár Leonóra, akár Manrico vagy Luna gróf részéről valahogy a háttérbe kerülnek Azucena két szenvedélye mögött. Mily jellemző, hogy a darab szerelmespárjának, Leonórának és Manricónak *egyetlen szerelmi kettőse nincs*, hacsak nem tartjuk annak azt a huszonhárom ütemnyi [!] szakaszt, amely az f-moll/Deszdúr ária és a Stretta közt kapott helyet. Viszont kis túlzással azt mondhatnánk, hogy a hiányzó szerelmi kettős funkcióját az utolsó kép Azucena—Manrico duettje tölti be. Azt pedig majd a zenei elemzés fogja kimutatni – bár a szövegek vizsgálata is bizonyíthatja –, hogy az áriák minden zenei szépségük mellett is háttérbe kerülnek a duettek és tercettek mögött, tehát az egyéni érzelmek kifejezése az érzelmek és szenvedélyek összezapásából eredő konfliktusok mögött. Mi mást bizonyítana mindez, mint hogy a Trubadúr minden buktatója ellenére is kitűnő operalibrettó, legalábbis a negyvenedik életéhez közeledő Verdi számára az volt.

Végletes, izzó szenvedélyek, fekete–fehér jellemek, irracionális cselekmény — ez ragadta meg Verdi fantáziáját. Ám a zene, amit ehhez a különösen lobogó szöveggönyvhöz írt, nem parttalan áradású, formátlanul tovahömpölygő muzsika. Jemnitz Sándor szép hasonlatát idézve, „a perzselő Trubadúr-muzsika szerzőjében kettős lélek lakozik: folyvást háborgó, lázongó vulkán az egyik, s e vulkán éber őre a másik. De ez az őr korántsem együgyű foglár, aki úgy véli, hogy lakat mögé szoríthatja vissza a túl heves és kényelmetlen szenvedélyeket, sem ku-

bikos, aki meddő igyekezettel torlaszolja el a felbuggyanó láva útját. Verdi második énje művészi rendeltetését bölcsen felismerő, gondos barát, higadt mérnök, aki jóelőre vigyázattal építi ki a majdan lezúduló lávaindulatok medrét, és szabad elömlést biztosít az izzó drámai hangulatok hőmpölygő-száguldó hullámai számára.” Jemnitz ugyan főleg a jelenetezés gondos megtervezését és a zenéti egybe a fenti hasonlat segítségével, de bizvást érthetjük metaforáját a zenei tartalom és a zenei forma kettősségére is.

Sokszor elmondták és való tény, hogy a Trubadúrt megelőző Rigolettóval és a követő Traviatával összehasonlítva a spanyol drámára írt zene – visszalépés. Míg például a Rigolettóban tulajdonképpen csak egyetlen hagyományos cabaletta van, addig a Trubadúrban a nyolc ária közül négy az. A Rigolettóban és a Traviatában az együttesekre esik a fő súly (emlékeztetőként: „... a Rigoletto szinte teljesen áriák nélkül, finálék nélkül, duettek végtelen soraként fogant” – írta Verdi), a Trubadúrban viszont annyi ária van, mint ahány együttes összevéve. A nagy trilógia másik két darabjának egyik legfőbb formai tendenciája a formahatárok elmosása és ezzel párhuzamosan a hagyományos szerkezetek felbontása-fellazítása; a Trubadúr zenéjében az egy Azucena-elbeszélésen kívül nincsen szabad forma, és *minden szám* éles cezúrával válik el az utána következőtől („mindegyik után lehet tapsolni”).

De vajon „visszalépés”-e ez a formaalkotás? Aligha. Valóban az a helyzet, amit a Jemnitz-idézet mond: az ilyen szenvedélyes zenét, az ilyen irracionális drámát csak a forma acél bilincseinek összefogó erejével lehet elképzelni. Talán a késő romantika vagy a mai kor zeneszerzője megengedheti magának, hogy a tartalom eluralkodjék a forma fölött, vagy akár megsemmisítse azt, de a múlt század közepén és főleg Itáliában ez elképzelhetetlen volt. Ugyanezzel a jelenséggel találkozunk Verdi má-

sik két hiperszenvedélyes darabjában, a *Macbeth*-ben és a *Trubadúrt* *ebből a szempontból* leginkább megközelítő Ernániban. (Ez utóbbinál természetesen figyelembe kell venni, hogy még a mester korai darabjai közé tartozik, abból az időből való, mikor a hagyományos formák fellazítására-szétrombolására még csak kísérletet is alig tett.)

Fekete-fehér szereplők ágálnak a *Trubadúr* színpadán — mondottuk. Így is lehetne fogalmazni: ezek az alakok minden izzó szenvedélyük ellenére, mondhatni, statikusak, azaz a darab folyamán nem változnak, nem fejlődnek. Talán az egy Leonórá-t tekinthetjük kivételnek. Ő az egyetlen alak, aki mind a cselekmény szerint, mind szólamának zenei megfogalmazásában fejlődésen megy keresztül.

Első áriája (1. felvonás, 2. kép) nemcsak hagyományos lassú-gyors felépítésű, a szokásos megelőző és közbeékelt recitativókkal, hanem a cabaletta még erősen díszített is, koloratúrákban gazdag. A kétrészes nagyáriának többek közt ezért is értékesebb része a lassú szakasz. Verdi egyik legcsodálatosabb zenekari képe az andantinót bevezető pár ütem, a vonósok sejtelmes-„holdfényes” asz-moll háttere és az abból kiemelkedő klarinétszóló. A második dallamotívum jellegzetes képletet mutat, mellyel már néhány műben találkoztunk, és amely a továbbiak során Verdi tragikus nőalakjainak egyik vissza-visszatérő dallamképlete lesz: a skála-szerűen fel-, majd leívelő „kupoladallam”:

46. *animando un poco*
con espansione

dol - ci s' u - di - ro e fle - bi - li

Leonóra szólamát a zeneszerző érdekes módon tette egységessé. Lírikus áriái, illetve együttesbeli szólamai különböző félek, ám azokban a pillana-

tokban, amikor bármely okból izgatottá, felgerjedté válik körülötte a hangulat, állandóan visszatér egy csipkézett, rövid ritmusértékekre bomló és szünetekkel apró egységekre tagolt dallamtípus. Így kezdődik már az I. felvonásbeli ária cabalettája:

47.

Di ta - le amor, che dir - - - si

ilyen a II. felvonás 2. képét záró concertatóbéli szólama; az együttes tulajdonképpen vezetődallama:

48.

con tutta forza di sentimento

È deg - gio e pos - so

cre - derlo? Ti veg-go a me d'accan - to!

és megtalálható e dallamtípus képviselője a Misererében:

49.

Conten-de l'amba - scia, che tut-ta min-

res - te, al labbro il res pi - vo, i pal - pi-ti al

cor, il re - spi - ro, i

pal - pi - ti al cor!

valamint a Leonóra–Luna duett utolsó szakaszában is:

50.

molto vivace

Vi-vra! Conten - de il giu - bi - lo

Zárt kört von Leonóra köré áriáinak és együttesbeli szólószakaszainak hangnemi rendje is. Csupa rokon hangnem csoportosul e dallamokban a központinak tekinthető Asz-dúr köré: asz-moll, c-moll, f-moll, F-dúr és Esz-dúr. Ez a zárt hangnemi rend egyébként majdnem minden szereplőnél fellelhető, és a darab fő sajátosságai közé tartozik. Mintha a hangnemi rendet is arra használná fel Verdi, hogy „a lezuduló lávaindulatok vigyázattal kiépített medre” legyen.

Végül ugyancsak az egységes hangvételt biztosítja a Leonóra-szólamban igen gyakran előforduló lehajló kis- vagy nagyszekund lépés. Minthogy a hangnemi kör ily mértékben zárt, ez a szekund lépés legtöbbször az *f-e*, *f-esz*, esetleg *fesz-esz* hangokra esik. A sok előfordulás közül talán a legekleltánabb a Miserere említett részlete (49. kp.).

Ezen az egységesnek mondható dallamvilágon belül azonban kétségtelenül megtalálható a fejlődési vonal. Amint a cselekményben Leonóra egy-

szerű szerelmes fiatal lányként mutatkozik be, hogy aztán a különböző csapások súlya alatt a szerelméért önmagát feláldozó hősnővé váljék, úgy a szerep zenei megfogalmazása is ezt a vonalat mutatja. Bár a IV. felvonás I. képében helyet foglaló, általában kihagyott „Ma tu vedrai” kezdetű cabalettában vannak koloratúrák, a szerep az I. felvonástól az utolsóig általában egyre inkább mélyül (a szó konkrét értelmében), és egyre inkább igényli a drámai szoprán hangfajt. Ennek az sem mond ellent, hogy a IV. felvonásbeli nagyjelenet első szakasza a lírai szoprán hangvételt, magasságát és bel canto technikáját követeli meg.

Luna gróf (és a tőle tulajdonképpen elválaszthatatlan Ferrando) szólama már nem mutat ilyen egységet. Egy vonatkozásban figyelhető meg egységsítő tendencia – és ez a módszer meglehetősen ritkán bukkan fel Verdi életművében –: több helyen kettőzi Luna szólamát a zenekarban szólisztikusan megjelenő trombita hangja. Nem szólótrombitáról van szó, hanem olyan hangszerelésről, hogy a felrakásban a trombita óhatatlanul az előtérbe kerül. Az I. felvonás 2. képének tercettjét indító Luna-dal- lam kíséretében éppúgy ott a trombita, mint a nagy Luna-ária cabalettájában vagy a táborkép tercettjében.

Vajon pozitív vagy negatív hős-e Luna? A Trubadúr-zene több méltatóját vezette félre a II. felvonás 2. képében levő B-dúr ária. Ez a valóban gyönyörű, ékesítésekből gazdag kantiléna azonban egyrészt szinte idegen testként hat a darab egészének stílusában, másrészt nem túl jellemző Luna gróf karakterére – ha az alaknak teljes egészét nézzük.

Ha Lunához elválaszthatatlanul hozzátartozónak tartjuk katonáit és Ferrandót is, akkor már a darab első ütemei is negatív jellemzésről tanúskodnak. A hármas dobpergés után megszólaló E-dúr fanfár unisono felrakása és harsányan forte trillája

Verdi jellegzetes negatív tipizációihoz tartozik. Lu-
na jelenetei egyébként is bővelkednek a negatív töl-
tésű unisonókban. Az I. felvonást záró nagy tercett
két kiemelkedő állása éppúgy példa lehet erre

51.

Ar - di - sti! Ei più vi - ve - re non

The first system of the musical score is in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). It features a vocal line in the alto clef and piano accompaniment in the treble and bass clefs. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active line in the treble.

può, no, ei più vi - ve - re non può, no, no, non

The second system continues the musical score. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

stent.
può, no, no, non può, no, ei più vi - ve - re non può

The third system begins with the instruction *stent.* (stentato). The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

52.

che a mo - rit lo con - dan - nò,

mint a IV. felvonás 1. képének nagy duettjéből ez a jellegzetes bosszúszomjas frázis:

53.

E sol ven - det - - ta mio

nu - - me, ven - det - ta è sol mio

nu - - me, ven - det - ta è sol mio nu-me.

Luna tetteinek tulajdonképpen nem is az elvakult szerelem, hanem a féltékenység a legfőbb mozgatója (ha ezt a két fogalmat egyáltalán szét lehet választani egymástól). Jellemző, hogy a darab első perceiben már szó van erről a féltékenységről, a kórus első belépése *erről* beszél. A féltékenységnek Verdinél külön zenei szimbóluma van (I. Bevezetés). Ezek a jellegzetes „kígyó-motívumok”, az ugyanarra a tengelyhangra visszatérő és rendszerint kistercet körülíró figurációk Luna szólamában lépten-nyomon előfordulnak. Néhány példa: az I. felvonás tercettjéből:

54.

o scia - gu - ra - - - - to,

ad e - stinguero fia no-co

a táborképbeli tercettből:

55.

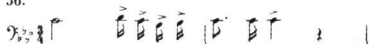
Gio-ja m'innonda il petto, cui, no, non e-prime il



det - to! ah meco il frater-no, fraterno ce-ne-re

vagy a IV. felvonásbeli nagy duettből:

56.



Ah dell' indeg-no ren - de-re

(Érdekes, hogy az utolsó képben Manrico féltékenységet ugyanaz a dallam ábrázolja, mint amit fentebb idéztünk a táborképbeli tercettből.)

Mindezek az összetevők Luna gróf számára ugyancsak biztosítják a jellemzés egységes mivoltát, vagy más szóval: ez is bizonyítja a figura statikus jellegét. Luna hangnemi köre szintén zárt: a szólam Desz-dúr és rokonai körében mozog. Általában – a B-dúr áriát kivéve – a gróf mindig szenvedélyes-patetikus hangot üt meg; ha a színpadra lép, majdnem minden esetben felcsap a szenvedély lángja. A dal-mokon magukon kívül ez még abban is megnyilvánul, hogy a szólam fekvése szinte állandóan a bariton hangfaj legmagasabb regisztereiben jár. Hans von Bülow-nak híres kijelentésében: „Verdi az énekhangok Attilája” – volt valami igazság...

Manrico zenei jellemzése már távolról sem olyan egységes, mint Leonóráé vagy Luna grófé. Mintha Verdi ebben a zenei karakterizálásban ki akarná fejezni Manrico egyidejű hadvezéri és lovag-költői funkcióját, mintha olyan alakot akarna ábrázolni, akiben egyenlő mértékben van meg az elszánt hősiesség és a lírai ellágyulás. Színfalak mögött énekelt bemutatkozó románcában, az f-moll/Desz-dúr áriában, a Misererében és az utolsó kép G-dúr duettjében a költő, a trubadúr, a lírikus alkat kap hangot. Az együttesek legtöbbszörében és a Strettában a katona, a lázadók seregének vezére lép elének. Ám

mikor szólal meg az ember? Még leginkább a II. felvonás nagyméretű Azucena–Manrico duettjében és a záróképben. Érdekes szemügyre venni a II. felvonásbeli kettős széles ívelésű dallamát, amely mint egy rövidre fogott ária ékelődik bele a kettős zenei folyamatába. A szöveg arról szól, hogy Manrico a párbaj folyamán már-már legyőzi ellenfelét, Lunát, amikor lelkében égi sugallatot hall, mely ki-méltre készíti vetélytársával szemben. Verdi magában a dallamban is különös módon inkább a lágy-ságot, mint a harcias elszántságot szólaltatja meg, és a záró ütem váratlan „pp, sotto voce” előírásával állítja elénk a szituációt.

57.

men - tre un gri - do vien - dal cie - lo, mentre un
cresc. *sotto voce*

gri - do vien dal vie - lo che mi, dice: non fe - rir!

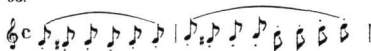
Az utolsó képben pedig végre a hús-vér szerelmes áll előttünk, féltékenységi rohamában, majd ellágyuló bűnbánatában és kétségbeesésében. Talán itt először; mert amit eddig a pillanatig hallhattunk a szerelmes hős Manrico zenei megformálásából, az sokkal inkább valami különös absztrakció, szinte azt mondanánk, igazi trubadúr-szerelme volt, semmint az a fajta élő, izzó szerelmi szenvedély, amelynek hangját Verdi eddigi műveiben, de főként az érett, nagy alkotásokban lépten-nyomon hallhatjuk. (Trubadúr-szerelme: köztudomású, hogy a középkori lovag-költők a szerelem „égi” formáját énekeltek meg, nem a földit. Lásd a Tannhäuser-legendát...) Említettük már, hogy a darab folyamán Leonóranak és Manricónak egyetlen szerelmi ket-

tőse sincs. Ami mégis annak tekinthető esetleg, a III. felvonás 2. képebeli picci duettino, az maga a közhely, dallamai úgyszólván minden kifejezőerőt nélkülöznek, és egyáltalán nem véletlen, hogy sok előadásban egyszerűen elhagyják.

Akkor már sokkal inkább a szerelmi kettős funkcióját teljesíti be a Miserere. De ez sem a szerelmi boldogságról énekel, hanem a végső búcsú fájdalomról, és lírai hangot csak Manrico szólaltat meg benne.

A figura zenei jellemzése a dallamosság szempontjából tehát nem egységes. Az egységet más eszköz biztosítja, ez viszont olyan mélypszichológiai rétegekre hatol le, hogy szinte csak freudi alapon értelmezhető. Feltűnő Manrico szólamában a hármas lüktetésű metrum (3/8 vagy 3/4) gyakorisága. Ám ugyanez a metrumfajta, ugyanez a lüktetés hatja át Azucena szólamát is. És csak a szöveggönyvet kell elolvasni, meg Azucena zenei jelentőségét figyelembe venni, hogy tudjuk: nem Manrico hat Azucenára, hanem megfordítva. Ám ha valaki számára ez nem lenne eléggé meggyőző, az lapozza fel a II. felvonásbeli Azucena–Manrico kettőst. Az előbbi kottapélda (57. sz.) zárlatát és az egész Manrico-dallamot szinte elsöpri Azucena válaszáának pörölycsapásszerű ereje:*

58.



Ma nell' al-ma dell' in-gra-to non par-lò del ciel un

* Ellentmondani látszik ennek Verdi dinamikai előírása, a piano. A hagyomány – amely a mű születése óta töretlenül folyamatos! – azonban markáns fortét követel. Sok vita folyt az utóbbi évtizedben a Verdi-partitúrák szó szerint vett textusa és a hagyományos előadásmód ellentétéiről. A kérdést nem lehet egyértelműen eldönteni. A legtöbb esetben a partitúra előírása látszik helyesnek és indokoltnak, de vannak a hagyományos előadási gyakorlatban olyan esetek, amelyek igazabbnak tűnnek az írott szövegnél. Nagyon valószínű, hogy ezekben az esetekben Verdi maga hagyta jóvá a változtatásokat. Az idézett állás is az utóbbiak közé tartozik.



et - to, non par - lò del cie - lo un detto!

még ennél is árulóbb a kettős zárószakasza. Manrico igen lendületes, tüzes G-dúr dallamát moll tozatban már hallottuk egy-két partitúraoldallal – Azucena ajkán:

a)

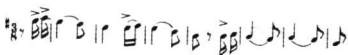


Le fe - ri - te vuoi, de - men -



te! ri - a - pri - re del pet - to in - fer - mo?

b)



tu vedre-sti a' pie-di tuo i spento il figlio di do-'tor.

hát azt a dallamot, amely Manrico Leonóraért való elszántságát hivatott jelképezni – anyja szólal meg első ízben. Talán nem belemagyarázás ezek után Manrico „anya-komplexusáról” beszélni.

Manrico hangnemeköre sem oly zárt, mint Leonóraé vagy Lunáé. Ugyan gyakran fordul elő szólamokban a C-dúr és a G-dúr, de oly sok más hangnemet is érint, hogy zárt hangnemi egységről nem beszélhetünk. (A G-dúr szerepéről alább lesz szó.)

É végül Azucena, a darab tulajdonképpeni főszereplője. Ennek a két szenvedély, két érzés közötti feszültségnek a dráma utolsó képéig egyetlen pillanata sincs. Az ő bosszúvágyának és szeretetének kettős lángja izzasztja fel tulajdonképpen az egész darabot, s ha nincs is ott a színészi jelenlétét akkor is érezzük. Alakja, illetve jellemzése elválaszthatatlanul összefonódik a művel, amely a Trubadúr tulajdonképpeni központi szimbóluma. És a máglyának – vagy ha tettem volna Azucenának – megvan a maga saját zenei jellemzője, amely végighúzódik az egész operán. Jemnitz és Sárközy említett tanulmányában elemezte ki ezt a melódia családot. A melódia típus fő jellegzetessége két komponens: három azonos értékű és igen gyakran azonos magasságú hangot egy ékesítés követ. Első megjelenése még variált formájú; Ferrando előadásának gyors részében bukkan fel, de itt a hátrahagyott értékű hang és az ékesítés közé még egy egész ütem ékelődik:

60.

con mistero

Ab - b iet ta zin - ga-ra,

mezza voce

sca re - gliar - da!

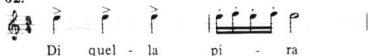
Legnagyobb megnásabb megjelenése természetesen Azucena ária-iglyaáriája:

61.

Stri - de la vam - - pa,

mely rögtön ezután az elbeszélésben tér vissza, majd a záróképben újra megjelenik. De ide tartozik Manrico Strettájának melódiája is – természetesen, hiszen ebben is a „sistergő máglyáról” van szó:

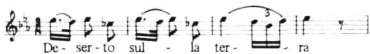
62.



Jemnitz szerint ide tartozik Azucena elbeszélésének első témája is. Sőt, „Verdi még Azucena G-dúr álom-dalát is a »máglya«-variánsok főtörzséből fakasztotta elő! Csupán a kezdő hármas hangképlet mindedig élesen tagolt szakkátó-tenutója enyhül meg itt – érthetően hangulatfestő okokból – egybefolyó, lány legátóvá, s az izgatott melizma zsugorodik össze ringóra pontozott nyolcad-tizenhatoddá.”

Tovább is vezethetjük Jemnitz elemzését. Ha a hangjegyértékeket megfordítjuk, vagy esetleg csak az *esz* főhangot és az utána következő melizmat vesszük figyelembe, ide tartozik Manrico színpalak mögötti románca:

63.



sőt, Luna szólama is a táborképbeli tercettben, azzal az eltéréssel, hogy a hármas kopogást nyolcszoros váltja fel. (Lásd 55. kp.)

Azucena az egyetlen szereplő a darabban, akinek szenvedélye szétfeszíti a hagyományos formát. Említettük, hogy a darab egyetlen szabad formája az ő elbeszélése. Verdi ebben a jelenetben ugyanúgy a szövegtartalom erejétől vezeteti magát a forma megoldásában, mint Macbeth törmonológjára.

ban vagy Rigoletto *Pari siamo*-jában. A különbség az, hogy az említett két esetben a recitativo accompagnato hagyományos elemeire támaszkodik, míg Azucena elbeszélésében rövid formaképletekből áll össze a szabadon kialakított nagyforma. Az első szakaszban anyja máglyahalálát mondja el; a dal-
lam éppoly gazdag kifejezőerőben, mint a hol brutális, hol jajongó zenekari kíséret. Rövid átvezető rész után (a kisgyermek Manricóról van szó, mire az eddigi a-moll alaphangnem G-dúr-ra vált!) a máglyaária idézete következik. Itt már a zenekar veszi át a vezetőszerpet; s íme, Verdi számára elegendő a két hegedűszólam, melyhez később a brácsák és néhány fafúvós csatlakozik, hogy a vizionálás tökéletes képét fesse meg. Azucena csak töredezett szavakban tud beszélni, hogy a következő részletben szinte már alig tudjon szóhoz jutni. A mezzoszoprán legmagasabb regiszteréig vezeti fel Verdi a szólamot, hogy az énekhang túl tudja harsogni a tomboló zenekart. Kromatikus menekben ereszkedik le a zene hangja és a dinamika: a hatalmas lelki megrázkódtatás utáni összeesés – lelki és fizikai értelemben egyaránt összeesés – tökéletes zenei képe! S a befejező ütemek: ezúttal a mezzoszoprán legmélyebb regisztere szólal meg egy egyre elhalóbb vonóstrilla fölött: „Vérem még jéggé dermed most is, ha rá gondolok, megborzadok.”

A Manricóval való kettősről már volt szó. De hadd idézzük a III. felvonás I. képének tercettjét, két rövid részlet miatt. Mindkettő Verdi dramaturgiai zsenialitására mutat rá. Az egyik részlet az a lassabb tempójú melódia, melyben Azucena múltjáról énekel. Kénytelenek vagyunk az olasz szöveget idézni, hogy a zenei formálásra teljes fény derüljön: „Giorni poveri vivea, pur contenta del mio stato”, azaz „Szegény napokat éltem, de meg voltam elégedve helyzetemmel.” Verdi a széles ívelésű dallam két és fél ütemében, a „pur contenta

del mio" (stato) szavakra staccato hangvételt ír elő. Az első ütemek – bár ki nem írt, de kézenfekvő – széles legatója, a c hangok hangsúlyaival, fájdalmas kifejezést sugall; a staccatók viszont a megelégedettséget fejezik ki, tökéletesen. A mikro-jelmezés megrendítően zseniális példája!

64.

con espress.

Gior ni po - ve ri vi - ve - a

pur con - ten - ta del mio sta - to.

Ugyanennek a szakasznak zárófrázisában Azucena fia iránti szeretetéről beszél, arról, hogy anya még nem szerette úgy fiát, mint ő az övét. S íme, a mélypszichológiai összefüggés: dallama a legközelebbi rokonságban áll az első Leonóra-ária szélesen kitárulkozó lírikus frázisával (l. 7/b kp.):

65.

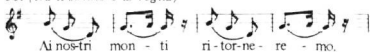
Qual per es - so pro-vo a-mo-re, qual per es - so

provo a-mo-re ma-dre in ter-ra non pro - vò.

Sokan leírták, de Azucena szerepének dramaturgiai elemzésénél elengedhetetlenül fontos megemlíteni, hogy ez a szerencsétlen, az örület szélére kergetett, kettős szenvedélytől lángoló asszony végül

megtalálja a nyugalmat, a békét, a feloldódást, abban a csodálatos dallamban, melyet többször említettünk már, az utolsó kép G-dúr kettősének álmódalában:

66. (*tra il sonno e la veglia*)



(Csak a kuriózum kedvéért, vagy inkább Verdi egész életműve homogenitásának bizonyítására: ez a dallam szinte variánsa a Traviata utolsó képében elhangzó Violetta–Alfréd duett főtémájának. Természetesen: mindkét szituációban az elérhetetlen, irracionális jövő-vízió szolgál vigaszul a halál küszöbén álló hősnőnek.)

Ez a G-dúr kantiléna egyben lezárja Azucena hangnemkörét, melyben feltűnően nagy szerephez jut az e-moll hangnem és annak párhuzamos dúrja, a G-dúr. Meg kell itt említeni egy kiváló olasz muzikológus, Pierluigi Petrobelli elméletét. Szerinte a Trubadúr zenéjében központi szerep jut a *h* hangnak, mégpedig hol az e-moll hangnem V. fokaként, hol pedig a G-dúr III. fokaként. Ezzel egyidejűleg a két említett hangnem szimbolizálná Azucena kettős szenvedélyét: az e-moll a bosszúvágyat, a G-dúr a Manrico iránti szeretetet (egyben Manricót magát). Az elemzés számos példát sorakoztat fel a tétel igazolására, s úgy tűnik, bizonyítottnak is vehető. Illetve: Petrobelli sem mulasztja el hangsúlyozni, hogy a Verdi muzsikáját elemző kutatónak semmitől sem kell inkább tartózkodnia, mint

merev elméletek, mindenre alkalmazható rendszerek felállításától. Így az ő elemzését sem támadni lehet, hanem csupán tudomásul venni e hangnemszimbólika alóli kivételeket. (Említsünk egyet, a legfeltűnőbbet: a darab utolsó ütemei, melyek során Azucena bosszúja beteljesedik, e-moll helyett esz-mollban állnak. Ez utóbbi pedig még leginkább Leonóra hangnemköréhez tartozik.) Akárhogy is van, Petrobelli megfigyelései is alátámasztják a Trubadúr-muzsika legfőbb dramaturgiai elvét: a lángoló, irracionális szenvedélyek sodrását Verdi a rendkívül szigorú és logikus zenei struktúra medrébe szorítja.

Mindezideig a zenedramaturgiai elemzés azt bizonyíthatta, hogy a Trubadúr nem visszalépés a Rigoletto után – legfeljebb a zárt formák túlsúlya terén. Ha most az együtteseket vesszük szemügyre, a kép változik. A darab első együttesére az I. felvonás végén kerül sor. Leonóra, Manrico és Luna hármasa feltétlenül magával ragad minden hallgatót drámai lendületével, magas hőfokon izzó hangulatával. De nemcsak a Rigolettóval, hanem Verdi korábbi darabjaival összehasonlítva is szokatlan jelenség, hogy a tercettet indító Luna szavaira Leonóra és Manrico azonos dallammal válaszolnak, noha Leonóra nyugalomra int („Kérlek, engedj a józan észnek . . .”), Manrico pedig harci vágytól ég („Büszke gögje nem rémít engem, éles kardom szívedbe mártom”).

A II. felvonásbeli Azucena–Manrico kettős dramaturgiai furcsaságairól már volt szó, ezeket még indokolja Azucenának a Manricóénál erősebb egyénisége. Ám teljességgel szokatlan Verdi érett stílusában a II. felvonást záró concertato felépítése. Tévedés ne essék: nem a concertato zenei szépségeiről van szó, ezek vitathatatlanok. Hanem arról, hogy az együttesben a drámai igazságot háttérbe szorítja a virtuozitás, s ugyanakkor olyan logikátlanság is előfordul, hogy az egymással szemben-

álló ellenfelek, Manrico és Luna hol ugyanazt a dallamot éneklik egyidejűleg hol pedig hasonló melódiákat vesznek át egymástól. (Egy érdekes összevetésre nyílik ismét alkalom: a concertato mély szólamai – Luna és Ferrando – ugyanolyan **jellegű figurációt énekelnek, mint a Traviata nagy II. fináléjában a basszuszereplők.**)

Igazi Verdi-együttes, kontrasztokra építő, teljesen egyénített szólamokkal rendelkező darab a tá-borképbeli Azucena–Luna–Ferrando tercett, kó-russal. A tercett zenekari utójátéka, a fafúvók fortissimo „negatív” trillájával csak még jobban alá-húzza a jelenet kegyetlen alaphangját.

Teljesen külön kell szólni a Trubadúr legcsodá-latosabb együtteséről, a partitúra egyik legragyogóbb részletéről, a Misereréről. Mindenekelőtt: tulajdonképpen nem együttes, legalábbis formai funkciójában nem az, hanem Leonóra nagyáriájá-nak középső szakasza, az ária lassú és gyors része közé beékeltsz részlet. (Az egész darab *forma szem-pontjából* egyetlen újítása.) Három elemre épül: a foglyok színpalak mögötti kórusára, Leonóra éne-kére és Manrico ugyancsak színpalak mögötti szó-lamára. Mindháromnak más és más a hangzasképe. A kórust (hat szólam, de reálisan csak négyzóla-mú tétel) egyetlen *Esz-re* hangolt lélekharang kísé-ri; Leonórát a teljes zenekar; Manricót csak hárfá. Tehát tulajdonképpen három hangzó sík találko-zik, előbb egymást váltogatva, majd a kódában egymásba tolva. Joggal jegyzi meg Massimo Mila, hogy a Miserere *kizárólag* élő színpadi előadásban hat igazán, mivel a hatáshoz elengedhetetlenül hoz-zátartozik a három hangzó sík sztereofóniája. A há-rom sík egyben három teljesen eltérő hangulatot is jelent. A rabok éneke Verdi „zsoltározó” kórusai-nak típusába tartozik – ezen a darabon belül még az apácák kórusa tartozik ide a II. felvonás 2. képé-ben. Manrico dallama a partitúra lírai rétegének talán legszebb megnyilatkozása. A legizgalmasabb

a Leonóra-sík: az énekelt dallam a maga töredezett frázisaival és elcsukló jajszával (l. 51. kp.) éppoly tökéletesen állítja elénk a drámai szituációt, mint a zenekar konokul ismétlődő halálritmusa. A zenekari felrakás egyébként Verdi egyik hangszerelési remeke: a halálritmus-képleteket a végig háromszoros pianissimóban tartott teljes zenekari együttes szólaltatja meg!

A IV. felvonás Leonóra-Luna kettőse a Trubadúr legszélesebben kibontott együttese: nem véletlenül nevezik az olasz színházi nyelvben „duettonénak”, nagy kettősnek. Formai érdekessége, hogy noha többrészes képlet, nincsen benne lassú szakasz. Tehát részben hagyományos, részben hagyományellenes. Rendkívül szervesen nő ki az első formaegység Luna bevezető recitatívóiból, és ez az első egység maga is tulajdonképpen közelebb áll a recitativo accompagnatóhoz, mint a zárt formálás-hoz. Ezután következik a tulajdonképpeni első fő-rész („Sírok, a könnyem fájva hull”), mely a kontrasztelv alapján épült. Jellemző, hogy a Leonóra-frázis a hősnő „kupola-dallamainak” egyike, míg a Luna-frázis a féltékenység motívumai közé tartozik (l. 56. kp.). Hosszabb átvezető szakasz után következik a második fő-rész („Ő élni fog, mily boldogság”). Verdi ismét hűtlenné válik a kontrasztelvhez, bár mindkét szereplő az ujjongó öröm érzését szólaltatja meg – de micsoda különbség van a két öröm forrása közt! Leonóra öröme halálraszánt ujjongás, Lunáé az élet örömét, boldogságát megtaláló férfi ujjongása. S mindketten – csekély változtatásokkal – ugyanazt a dallamot éneklük (l. 50. kp.). A széles formavetés itt abban nyilvánul meg, hogy ezt a dallamot egymást váltva mindkét szereplő elénekli, majd egy hosszabb átvezető rész után egyidejűleg is megszólaltatják.

Az utolsó kép együttesének zseniális megoldása az, ahogyan Leonóra és Manrico izgatott, feszült szópárbajába Azucena G-dúr álom-dallama bele-



szól. Hasonló megoldással találkozunk a kolostorkerti képből is, ahol az apácakórus fonódik össze Luna és kísérete izgatott dallamfoszlányaival.

Összegezve tehát az együttesekből levonható tanulságot: ez az a terület, ahol Verdi leginkább felfedkezik meg a Rigolettóban kivívott új eredményekről, sajátosan egyéni zenedramaturgiájáról, s itt lép vissza – a zárt formálás elve mellett – saját korábbi stílusához vagy elődeinek drámai módszereihez.

A Trubadúr két önálló kóruszámából a III. felvonás első képében felhangzó katonakórus teljesen hagyományos, nagyon szép indulómuzsika. A II. felvonásbeli cigánykar már sokkal különlegesebb. Abban az 1851. április 9-i levélben, melyben Verdi Cammarano elé terjeszti a darab jelenetezésének vázlatát, így ír róla: „Cigányok énekelnek egy különös, fantasztikus kórust.” A „cigány”-ság sugallta nyilván Verdi számára a „különös és fantasztikus” fogalmakat, egy szóval: az egzotikumot. Ez az egzotikus hang szólal meg a szám melodikájában, ritmikájában és felrakásában egyaránt. A ritmikát a sok szünet teszi fűszeressé, a dallamvilágot a szélesen kibontott melódia („Vándor cigánylegény ha megpihen az úton”) és a töredékes dallamfrázisok ellentéte, míg a felrakásmódban az unisono vonja magára a figyelmet, mely az évszázadok során nemcsak a negatívum, hanem a misztikus-földöntúli és az egzotikum zenei szimbólumává is vált. A hangszerelés is rendkívül színes, főleg a magas fafúvók (piccolo, éles hangú C-klarinet) és a triangulum használata miatt. Az üllők ugyan ebben a kórusban kerülnek be először a zenetörténet folyamán a zenekar hangszerei közé, ám szerepeltetésük nem zenei kiindulású, hanem a színpadi képpel összefüggően funkcionális.


Ami a hangszerelés egészét illeti, röviden azt mondhatjuk róla, hogy Verdi tartja a Rigolettóban elért igen magas színvonalat, bár egy-két esettől el-

tekintve különlegesebb zenekari effektussal nem találkozunk – ezekről volt külön szó.

Végül ha valaki megkérdezi, miben áll a Trubadúr-zene legfőbb varázsa, vagy más szóval melyik az a zenei elem, amely az állandóan feszült drámai hangulatot, a szenvedélyek harcát és viharát leginkább képviseli – a válasz feltétlenül a *ritmust* jelölné meg. Hallatlan ritmikus differenciáltság találkozik ebben a partitúrában a legegyszerűbb, tömbszerűen kemény ritmikus felületekkel. Szó volt már a hármas lüktetésű metrumok gyakoriságáról. Ez a metrumfajta és az ezen belül megvalósítható ritmika gyakran rejti magában a tánczenére való hasonlítás veszélyét. (Ferrando elbeszélésének gyors szakasza például kifejezetten mazurka ritmusú.) Ám Verdi úgy oldja meg ezt a ritmikus problémát, hogy soha, egyetlen számban sem érezzük a zenét táncmuzsikának. Aligha lehet szavakba foglalni, szavakkal megmagyarázni, hogyan éri el ezt a mester. Talán a szabályos ritmusokon belüli szinkópált hangsúlyok is hozzásegítenek, talán a hangszerelés színei, ereje is. De ha tüzetesebben megnézzük egy-egy áriát vagy együttest a ritmika szempontjából, azt fogjuk tapasztalni, hogy Verdi hol ilyen, hol olyan módon, de állandóan élénkíti, variálja, színezi a ritmikus felépítést. Külön említést érdemelnek ebből a szempontból azok a jelenetek, amelyekben az énekszólamok csak szaggatott frázisokban szólalnak meg, és a jelenet zenei megformálásának lényege a zenekaron nyugszik. Ilyen például az I. felvonás 2. képének tercettjét bevezető jelenet. Előbb a  ritmusképlet uralkodik, majd alig pár ütem után ugyanennek szűkített formája: . A drámai tetőpontra komplementerré alakul át a ritmika, a zenekar felső és alsó regisztere egymásnak dobja át a szűkített ritmusképletet, s a felelgetésben így tulajdonképpen mindkét regiszter az alapképletet szólaltatja meg.

67.



A komplementer ritmika általában véve is fontos a Trubadúr zenéjében. Még egy eszköze van Verdinek a ritmika dramatizálására, és ez ugyancsak lépten-nyomon visszatérő jelenség: az úgynevezett „túlpontozás”, a -féle ritmusképletek.

Végletes, izzó szenvedélyek, fekete-fehér jellemek, irracionális cselekmény, hallatlanul feszült melódiavilág, színes zenekarkezelés, zárt nagyformák, és érckemény, mindig dramatikusan, sőt, a drámát elsődlegesen hordozó ritmika – ezek együttesen teszik a Trubadúr zenéjét a „szenvedélyek színpadának” muzsikájává.

Traviata

Opera három felvonásban,
Francesco Maria Piave szövegére.
Bemutató: Velence, Teatro La Fenice,
1853. március 6.

SZEREPLŐK

Valery Violetta	szoprán
Bervoix Flóra	mezzoszoprán
Annina	szoprán
Germont Alfréd	tenor
Germont György, Alfréd atyja	bariton
Gaston vicomte	tenor
Douphol báró	bariton
D'Obigny márkí	basszus
Grenvil, orvos	basszus
Giuseppe, Violetta inasa	tenor
Komornyik	basszus
Küldönc	basszus

Violetta és Flóra barátai és barátnői.

A cselekmény helyszíne: Párizs és környéke,
1850 táján; az I. felvonás augusztusban,
a II. januárban, a III. februárban játszódik.

1851–52 fordulóján Verdi és Giuseppina Strep-
poni Párizsban töltik a telet. Verdi egyáltalán nem
volt „társasági ember” – legalábbis ekkor már nem,
nem úgy, mint ifjúkora milánói éveiben. Nagyon
keveset jártak el, de mindketten úgy gondolták,
hogy meg kell nézniük a Vaudeville színházban
óriási sikerrel színre kerülő Dumas-drámát, a Ka-
méliás hölgyet. A darab hatása Verdire azonnali és

lenyűgöző volt. Nyilvánvalóan már ezen az estén megfogant benne a gondolat: operát ír a drámából.

Azonban még jó időnek kellett eltelnie, míg a tervből tervezés, majd valóság lett. Egyelőre még el volt foglalva a Trubadúr librettójával, színre hozatalának előkészítésével, végül – furcsa, de ez a sorrend – a darab megkomponálásával. Közben szerződést kötött a Fenicével egy, az 1853-as év karneválján színre hozandó új operára. Különböző témák jöttek számításba, és Verdi magához kéreti Sant' Agatába régi librettistáját és jó barátját, Piavét. 1852 novemberében ezt írja Piave a Fenice titkárának, a Rigoletto körüli bonyodalmak idejéről jól ismert Brennának: „Ami Verdit illeti, megisméltődött az Ernani esete. A librettó már majdnem teljesen kész volt, és én már készültem a visszautazásra, amikor a Maestro szíve a másik témáért lobbant lángra. Öt nap alatt kellett a scenáriumot papírra vetnem, épp ebben a percben fejeztem be. Verdi holnap elküldi a Fenicének, jóváhagyásra. Úgy hiszem, nagyon szép operát fog írni, mivel nagyon lelkesnek látom. A magam részéről alig várom, hogy kimondhassam az ament.” Verdi „lelkessége” abban is megnyilvánult, hogy azonnal kifizetett Piavénak ezer lírát.

Sok idő nem maradt tehát a kompozícióra; a közben lezajló Trubadúr-bemutató napjaiban is az új darabon dolgozik, mint már említettük. Ezekben a napokban írta meg Verdi sokat idézett levelét, Cesare De Sanctisnak: „Semmit sem kívánok inkább, mint azt, hogy végre találjak egy jó szöveggönyt, tehát egy jó költőt (nagyon nagy szükségünk lenne rá). De nem titkolom el Ön előtt, hogy nagyon nem szívesen olvasom a nekem küldött librettókat: lehetetlen, vagy majdnem lehetetlen, hogy valaki más kitalálja azt, amit kívánok. *Új, nagy, szép, változatos, merész* témákra vágyom. . . , a végsőkig merészekre, *új formákkal* stb. stb., de olyanokra, amelyek ugyanakkor jól zenésíthetők

meg. [...] Ha valaki azt mondja nekem: így írtam, mert így írt Romani, Cammarano vagy mások, már nem érthetjük egymást; éppen azért, mert azok a nagyok úgy írtak, én azt szeretném, hogy librettistáim másként irjanak.

Velence számára a Kaméliás hölgyet írom meg, címe talán ez lesz: Traviata. Mai téma. Más talán nem választotta volna a kosztümök, a cselekmény ideje és ezer más kicsinyes ok miatt... Én nagy örömmel komponálom meg. Mindenki elszörnyedt, mikor azt javasoltam, hogy egy púpost vigyünk színpadra. Nos: boldog voltam, hogy a Rigolettót megírhattam. S ugyanez vonatkozik a Macbeth-re is.”

Verdinek tehát nagyon sietnie kellett a Traviata megírásával. Rómából hazafelé részben tengeren utazott, és Genovába megérkezve olyan vihar tört ki, hogy négy napra el sem hagyhatta a szállodát. S ez a négy nap elég volt arra, hogy felvázolja az új darab teljes I. felvonását. De ne tévesszen meg senkit az a sok csodálkozásra készítő adalék, melyet Verdi munkatempójáról olvashatunk. Giuseppina Strepponi egy későbbi nyilatkozatából tudjuk, hogy a maestrónál a leírás maga már szinte csak mechanikus munka volt. Hosszú időn át érlelte magában darabjainak zenéjét, s ez az előkészületi idő volt a leglényegesebb munkafázis. (Önként kínálkozik a párhuzam a híres legendával, amely szerint Mozart a bemutató előtti napon egyenesen szölamokba írta volna le a Don Juan nyitányát. Senki-nek nem jut eszébe azonban feltételezni, hogy a nyitány ne lett volna már régen kész Mozart fejében...)

Az új darab legfőbb problémája – furcsa, de így van – nem a megkomponálás volt, hanem a bemutató szereposztása. A két férfi főszereplővel nem volt baj; Lodovico Graziani tenoristával és Verdi régóta kedvelt énekesével, Felice Varesivel kapcsolatban minden rendben volt. A címszerepre a Feni-

ce azonban Fanny Salvini-Donatellit szerződtette, aki énekesnőként nem volt különösebb tehetség; de a legnagyobb baj feltűnő kövérsége volt. S ennek az énekesnőnek kellett a tüdővészben sorvadó Violetta megszemélyesítenie! Verdi még a Fenicével kötött szerződésbe is belevetett egy pontot, mely szerint fenntartja magának a jogot, hogy csak Salvini-Donatelli velencei debütálása után döntsön arról, rábízza-e a Traviata címszerepét. Erre a döntésre 1853. január 15-ig volt joga Verdinnek. A határidőt elmulasztotta.

Végül is, a genovai négy naptól számítva a Traviata teljes kompozíciós ideje negyven napot vett igénybe. A hangszerelésre – már Velencében! – pedig mindössze tíz napra volt szüksége. Február 16-án „kiadja a parancsot” a mindig készséges és Verdi minden kívánságát, sőt szeszélyét azonnal teljesítő Piavének: „Hétfőn este érkezem Velencébe, addigra készítsd elő szokásos lakosztályomat az Európa szállóban. Legyen a szobában egy jó és jól hangolt zongora, és szeretném, ha beszereznel egy írópultot, amelynél állva dolgozhatom. Ajánlom figyelmedbe, hogy megérkeztemkor minden legyen már készen, mert már aznap éjjel rögtön hozzá akarok fogni a hangszereléshez. – Velencéből névtelen levelet kaptam, melyben figyelmeztetnek, hogy teljes bukásra számíthatok, ha nem váltom le a primadonnát és a baritont.”

Ennél többet nem is tudunk a Traviata keletkezéstörténetéről. Március 6-án került sor a bemutatóra, az operatörténet egyik híresen nagy bukására. Verdi, aki szűkszavúan tudósította barátait a Trubadúr mindent elsöprő sikeréről, ugyanilyen szűkszavú most is. Kiadójának, Ricordinak: „A Traviata megbukott. Ne kutassuk az okokat. Ez történt.” Egyetlen tanítványának és famulusának, Emanuele Muzionak: „A Traviata tegnap este megbukott. Én tehetek-e róla vagy az énekesek? Az idő majd eldönti.” Angelo Marianinak, operái zseniális kar-

mesterének : „A Traviata hatalmasat bukott, s ami ennél rosszabb, kinevették. Nem zavar. Vagy nekem van igazam, vagy a többieknek. A magam részéről úgy hiszem, hogy nem tegnap este mondták ki az utolsó szót a Traviatáról. Majd meglátjuk. Addig is, kedves Mariani, vedd tudomásul a bukást.”

A bemutató kritikáiból különös kép alakul ki. Tommaso Locatelli, a Gazzetta di Venezia kritikus szerint az I. felvonás még a siker jegyében zajlott le, s csak a II.-től kezdve hűlt le a hangulat. A legkülönösebb a krónikában az, hogy egyetlen énekes aratott igazán sikert, s az éppen Fanny Salvini-Donatelli volt. Persze, ő is csak mint énekes; alakja és a tüdővész-halál komikus ellentéte megnevettette a közönséget. Varesi, az első Macbeth és az első Rigoletto, aki annyi mindent köszönhetett Verdinek, a bukás feletti dühében azt állította, hogy Verdi nem tudta kihasználni a rendelkezésére álló művészi erőket, magyarán: rossz darabot írt.

Nem vitás azonban, hogy a Traviata bukásának okai közt nemcsak az énekesi produkciók jönnek számításba. Sőt, valószínű, hogy elsősorban maga a szöveggönyv, a cselekmény és a címszerep volt a fő ok.

A Traviata ugyanis valószínűleg az első mű a tragikus opera történetében, amely nem kosztümös darab, amelynek tárgya nem mitológiai, történelmi vagy mesés. A mű bemutatójának jelenidejében zajlik, problematikája 1850 problematikája. És címszereplője: prostituált, ha ennek a mesterségnek a legelegánsabb fajtájából való is. Ez pedig hallatlan merészség volt, sokkal nagyobb, mint egy testi-lelki nyomorék, púpos bohóc operai hőssé tétele.

És mindez a merészség akkor is merészség maradt a korabeli közönség szemében, ha figyelembe vesszük a Dumas-dráma és az operaszöveggönyv közti különbségeket. A Kaméliás hölgyben Dumas

fő mondanivalója a szociális problematika volt. Nem is annyira Marguerite Gautier személyes tragédiájáról van szó a darabban, mint a félvilági nők életének általános és mindennapi tragédiájáról: az elhagyatott és nyomorban tengetett öregségről, a kizsákmányoltságról, a társadalomból való tulajdonképpen kirekesztettségről. Dumas úgyszólván egy teljes felvonást szentel annak a kérdésnek: hogyan szerzi meg Marguerite a nyári lak bérletének költségét. Verdi és Piave ezt a felvonást természetesen teljes egészében elhagyta.

Az opera librettójában viszont a hangsúly áttevődik Violetta egyéni drámájára. Ami Dumas-nál még csak a tézist aláhúzó, végső elemzésben talán illusztrációnak is tekinthető egyéni végzet volt, az az operában maga a konfliktus lett. Talán ennek a változtatásnak is köszönhető – vagy az opera műfaja által megkívánt emelkedettebb hangvételnek –, hogy a Traviatában nyoma sincs a Kaméliás hölgy köznapi dialógusainak, kedélyes-bohém hangulatának. Violetta vagy Flóra nem mond ki olyan tapintatlanul dolgokat, mint Marguerite vagy Prudence, Olympe vagy Gaston. Nyilván a sűrítést szolgálta az a tény is, hogy az operalibrettóból a szerzők kihagyták a dráma Nichette–Gustave párját, Violetta és Alfréd szerelmének pozitív ellenpólusát.

És van még egy lényeges különbség a dráma és az opera között: az apa jelleme. Dumas öreg Duval-ja tenyérbemászóan ellenszenves, émelygősen érzelmes és komisz figura, míg George Germontban – ezt majd a zenei analízis bizonyítja – úgyszólván semmi negatív vonás nincs. Ugyanebben a vonatkozásban – bár külsődleges – különbség, hogy a drámában az öreg Duval-nak egyetlen jelenete van csak. Nem jelenik meg a báli képben és Marguerite halálakor.

Az apa figurája vezet át a Traviata egyik legfontosabb problematikájához: a mű önéletrajzi jellegéhez. Úgyszólván nincs Traviata-elemzés, amely ezt

a kérdést ne érintené. A probléma megértéséhez annyit kell tudni, hogy ebben az időben Verdi és Giuseppina Strepponi együtt éltek, anélkül, hogy házastársak lettek volna. Amíg ennek az együttélésnek Párizs, majd különböző olasz városok voltak a színhelyei, nem volt különösebb baj. A semmilyen vonatkozásban sem megalkuvó Verdi azonban Peppinát magával vitte Bussetóba, ifjúsága színterére is. S Busseto éppen olyan, mint bármely kisváros a világ bármely részén: a sugdolózások, a pletykák, az intrikák éppúgy nem vártak magukra, mint Peppina társadalmi „kiközösítése”.

Antonio Barezzi, Verdi első feleségének apja és a mester ifjúkorának mecénása is nyilván kifogást emelt e „törvénytelen” kapcsolat ellen. Barezzi erre vonatkozó levelét nem is merjük, megmaradt azonban Verdi válasza. Ezt a levelet ugyancsak minden Verdi-életrajz közli; mi sem hagyhatjuk el az idézetet, hiszen a Traviata egyik zenei rétegének kulcsát valószínűleg itt kell keresni. A levél 1852. január 21-én kelt, Párizsban. Az idevágó részlet így hangzik: „... s ha már benne vagyunk a dolgoknak nevének nevezésében, semmi nehézségembe nem kerül, hogy felhúzzam ama függőnyt, mely a négy fal közé zárt titkokat takarja, és a magam életéről szóljak Önnek. Nincsen semmi eltitkolni valóm. Házamban él egy asszony, aki szabad, független; aki szereti – úgy, mint én – a magányos életet, akinek vagyona megengedi, hogy minden szükségtől mentesen éljen. Sem én, sem ő nem tartozunk számadással cselekedeteinkről senkinek; egyébként ki tudja; milyen kapcsolatok vannak közöttünk? Milyen ügyeink vannak? Milyen köteléknek fűznek össze bennünket? Milyen jogaim vannak őfölöttem és neki énfölöttem? Ki tudja, hogy feleségem-e vagy sem? S ha az, ki tudja, milyen különös okból nem hozzuk ezt nyilvánosságra? Ki dönti el, jó-e ez így vagy rossz? Miért ne lehetne jó? És ha rossz: kinek van joga ahhoz, hogy ezért kiátkozzon min-

ket? Kijelentem, hogy az én házamban őiránta éppolyan, sőt, nagyobb tisztelettel kell viseltetni, mint velem szemben, és senkinek a világon meg nem engedem semmi szín alatt, hogy ezt a tiszteletadást elmulassza. Neki ehhez teljes joga van mind szelleme és magatartása, mind pedig amiatt a különleges figyelem miatt, amit ő másokkal szemben soha el nem mulaszt. Ezzel a hosszú kijelentéssel egyetlen szándékom volt csak: cselekvési szabadságomat megkövetelem magamnak, mivel erre minden embernek joga van; s olyan a természetem, hogy fellázadna, ha mások viselkedésmódját kellené utánoznom. Önt pedig, aki lelke mélyén oly jó, oly igazságos, s oly nagyszívű, arra kérem, ne hagyja magát másoktól befolyásoltatni.”

Nyilván senkinek nem jut eszébe, hogy Giuseppe-na Strepponit és Verdit Valery Violettaival és Alfred Germont-nal azonosítsa. (Mindenesetre meggon- dolkoztató, hogy Peppina a megelőző darab komponálása és bemutatása időszakában állandóan „a mi Trubadúrunk” kifejezést használta, ám egyetlen egyszer sem írta le „a mi Traviatánk” szót, sőt, ami még feltűnőbb, szinte figyelembe se vette az új darabot, leveleiben, mondhatni, említést sem tesz róla a velencei bemutató idején. . .) De nagyon is kézenfekvőnek tűnik a George Germont–Antonio Barezzi analógia. Említettük, hogy a Traviata zenéjében az apa – egyetlen hely kivételével – semmiféle negatív jellemzést nem kap. Nem szükséges különösebb mélypszichológiai elemzés ahhoz, hogy feltételez- zük: Verdi valamilyen módon azonosította a két alakot, de miután apósához a legszorosabb érzelmi szálak fűzték – az idézett levél után röviddel telje- sen helyreállt a béke köztük –, egyben felmentést is adott George Germont-nak. Vagy másképpen fogal- mazva: úgy komponálta meg a figurát, hogy az apai érvek igaznak, átértettnek tűnjenek. Más magyará- zat nem nagyon képzelhető el, hiszen nagyon jól tudjuk, hogy Verdi magánéletében és bizonyos fo-

kig közéleti szereplésében is mindenféle konvenció, illetve minden tartalmát vesztett, üres konvenció ellen fellázadt. Ha elfogadta volna Dumas drámájának öreg Duval-figuráját, nyilván nem így komponálta volna meg George Germont zenei jellemzését.

És végül az utolsó, de talán leglényegesebb különbség a Traviata és a Kaméliás hölgy között az, hogy Dumas drámájában mindkét Duval, de főleg az apa, méltó partnerei – mármint szerepük fontosságát tekintve – Marguerite Gautier-nek, míg a Traviata tulajdonképpen egyszemélyes dráma. Valery Violetta drámája.

Verdi érett operadramaturgiájának alapvető koncepciójáról, a műveket átható egységes motívumhálózatról már többször volt szó. Úgy tűnik azonban, hogy a Traviata zenéje ebből a szempontból minden eddigit felülmúl. Amint az opera cselekménye és mondanivalója Violetta személye körül összpontosul, ugyanúgy a zenei szerkesztésben is az ő alakjáé, illetve a hozzá fűződő zenei szimbólumé a vezetőszerep. Ez a zenei szimbólum – vagy nevezük így: Violetta-motívum – végigvonul az egész darabon. Rögtön az előjátékban találkozunk vele, mikor a bevezető ütemek osztott hegedükön felcsendülő tragikus hangulatképe után a vonóskaron megszólal, mint az előjáték fő témája:

68.

Str. *p*
con espress.

Mint már annyiszor volt eddig, s amint ez a következő művekben is lesz, tulajdonképpen nem is annyira motívumról, témáról vagy dallamról beszélhetünk, hanem egy zenei alapötletről, amelynek

legfőbb tulajdonsága, hogy variálódhat, számtalan alakot ölthet fel. Tulajdonképpen egy lehajló, skálaszerű menettel állunk szemben, amelynek mind ambitusa megváltozhat, mind pedig egy-két fokot elhagyhat belőle a zeneszerző. Jelentéstartalma vitán felül áll, hiszen a II. felvonás I. képének nagy Violetta-kitörésében ugyanez a dallam szöveget kap: „Alfréd, ó Alfréd, mint szeretlek téged!”. Az alapmotívumot tehát úgy definiálhatjuk, mint Violetta tragikus szerelmének zenei szimbólumát.

Szinte az egész darabot kottapélda-tabellákban fel lehetne sorakoztatni, annyiféle változatban jelenik meg ez az alapgondolat. Elégedjünk meg a legfontosabbakkal. Alfréd szerelmi vallomásának témája szinte önálló variánsként fut végig a darabon. Első elhangzása után megjelenik a felvonást záró Violetta-áriában, majd – csak a zenekar szólamiai-ban – kétszer is felhangzik az utolsó képben. Variáns-jellege kézenfekvő, kis körülírásokkal szólaltatja meg a lehajló skáladallamot; oktávnyi távolságot jár be ezuttal, míg az alaptémában csak kisszeptimát:

69. *con espansione*

Di quell' a-mor, quell' a-mor ch'è pal - pi-to

Violetta I. felvonást záró áriájában előbb több hangot kihagy Verdi az alapgondolatból, és az ambitust kisszextre szűkíti, hogy ebből az anyagból alakítsa ki az ária lassú részének vezető dallamát,

70. *dolciss.*

Ah, for - s'è lui che l'a - ni - ma

majd a gyors részben hangkihagyás nélkül és teljes oktáv terjedelemben alkotja meg belőle a fő témát.

A II. felvonásbeli Violetta–Germont kettős záró strettójának vezérdallamában elbújtatva jelenik meg a téma, jellemző módon a „Csak arra kérem, mondja meg, mily szörnyű kínban látott” szövegre (az eredetiben még pregnánsabb a megfelelés, mivel a skáladallam kezdetére esik a „szörnyű kín” – „Le mie pene orribili” – említése).

71.

mor-rò!... la mia me - mo - ri - a non
fi - a ch'ei male-di - ca, se le mie pe - ne or-
ri - bi-li vi sia chi almen gli di - ca.

S hogy kétségünk ne legyen a dramaturgiai logika felől: amikor a duett során George Germont ugyanazzal a dallammal válaszol Violettának, szölamában éppen ezen a helyen következik be változás, hiszen Alfréd apja már arról szól: „E fájó könnyek árát az Ég megadja néked”:

72.

No, ge - ne-ro - sa, vi - ve-re e
lie - ta voi do-vre - te, mer-cè di que-ste



la - gri-me dal cie - lo un uomo a-vre - te.

Amikor Violetta, egyedül maradva a kettős után, hozzáfog a legkeservesebb feladathoz, a szakítólevél megírásához, klarinétszóló hangzik fel, mely a szituációt, annak tragikumát éppúgy ábrázolja, mint a hősnőt magát. Két jellemző melodikus faktor található össze e szólóban: az alapdallam, mely ezúttal duodecimára bővülő hangterjedelemben szólal meg, de a melodikus körülírások során a skála egyetlen hangját sem hagyja ki, valamint az a felcsapó kisszext-lépés, amely annyi tragikus sorsú Verdi-hősnő szimbóluma, s amellyel már Gilda és Leonóra zenei jellemzésében is találkoztunk.

73.



És így lehetne sorolni tovább a darab zenei alapötletének variánsait. Ide tartozik a báli kép nagy záró concertatójának „Ó Alfréd, Alfréd, hogy én mit érzek, Te meg se tudhatod, amíg csak élek” dallama; körülírásokkal ugyanez jelenik meg e concertato befejező részének szélesen ívelt dallamában; ezt a lehanyatló skálát írja körül (kisszext-ambitussal) a III. felvonás Violetta-áriájának bevezető oboa-dallama, és ez van elbújtatva a III. felvonás Violetta-Alfréd duettjének gyors szakaszában is.

A dramaturgiai logika szinte fantasztikus következetessége tárul fel, ha alaposan szemügyre vesszük Violetta és Alfréd izgatottan feszült jelenetét a báli képben, azt a jelenetet, amely a konfliktus kirobbanásához vezet. Alfréd – nyilvánvalóan – itt kerül legtávolabbra szerelmesétől. Súlyos grombaságokat vág Violetta arcába, nemcsak szerelmében, hanem becsületében is megalázza: „És ha ő [Douphol] lesz majd, ki meghal, akkor egycsapásra elvesz pártfogója és szerelme.” A szólam éppen az ellenkező utat járja be, mint az alapmotívum: skálaszerűen felfelé halad:

74.

un sol colpo vi tor-ri - a coll'a - mante il protet-to-re...

Am ugyanennek a zenei gondolatnak második megjelenésekor a szöveg már kérővé-követelővé válik: „Elmegyek, de esküdj nekem, hogy te vélem jössz, hogy vélem jössz most, bárhová is menjek”. S íme, a jellegzetes ismételt hangok után már az alapidallam karakterisztikus lefelé hajlása jelenik meg! A jelenetnek megfelelő drámai kiélezettséget a kromatikus lépések biztosítják.

75.

Par-ti-rò, ma giura in-nante che do-vunque se-gui -

ra - i, se - gui - rai i pas - si mie - i...

A fentihez hasonló elrejtett megjelenések talán a legizgalmasabbak az opera zenei szerkezetében, dramaturgiai felépítésében. A nyitott fülű hallgató nyilván fel fogja fedezni őket.

Ezen az egységes zenei anyagon belül Violetta muzsikában megnyilvánuló jellemzése persze ezer színt mutat. Párhuzam vonható a Trubadúr Leonórájának zenei portréjával: Violetta is hatalmas fejlődésen megy keresztül a mű során. Ez a fejlődés ugyancsak mutat egy külsődleges vonalat: az I. felvonás Violettájának hangkaraktere vitán felül a koloratúrprimadonnáé, a II. felvonás két képében drámai szopránná súlyosodik, míg a harmadikban a lírai szoprán karakterével kell rendelkeznie. (Többek közt ezért is tartozik az irodalom nehéz szerepei közé Valery Violetta...) Ez persze csak a felület, a lényeg a Violetta-dallamvilág karakterbeli változása. A bordalban hangról hangra átveszi Alfréd könnyed, sőt könnyűvérű melódiáját. Párjelenetükben nagyon is jellemző a fiú szerelmi vallomásra adott válasza. A koloratúrprimadonna virtuóz staccatóival és ékítményeivel felel Alfréd mélyen átértzett, széles ívelésű, lírai dallamára. Ám már e szakasz végén, a koloratúrás kadencia előtt szólama meglágyul, a staccatók helyét *dolcissimo* jelzésű széles ívek foglalják el. A felvonást záró áriát a karakterábrázolás remekének tekinthetjük. A lassú rész első szakaszában a líra teljéből szól Violetta hangja („Ó, hátha ő az álomkép”); a tetőpontra azonban még nem talál rá saját hangjára, Alfréd vallomásának témáját visszhangozza. Az ária gyors szakaszában még győzni tud a félvilági nő könnyed-könnyelmű hangvétele, koloratúrai és rejtett valcerritmusa. Amikor a függöny legördül, még nem tudhatjuk bizonyossággal, Violettának melyik éneke győz...

A II. felvonás nagy duettjében, a George Germontnal megvívott, életre-halálra menő küzdelemben már nyoma sincs ennek a „koloratúrprimadonnás”, staccatós-virtuóz hangnak. Sőt, elég meghallgatni az „Ó, ha tudná, míg csak élek, érte mily nagy lázban égek” kezdetű szakaszt, hogy rádöbbenjünk: szerelemben és szenvedésben meg-

tisztult drámai hősnő áll előttünk, aki szerelmére hivatkozva a jobb életre való jogáért, sőt, az életéért küzd:

76.

p *agitato*

Non sa pe - te quale af - fet - to vivo, im -

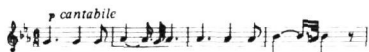
Str. Orch. *pp*

- men - so m'arda in pet - to?

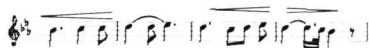
A rövid, mindössze öt hangból álló dallamképlet izgatott lihegése, a záróformula váratlan oktávugrása, a zenekar rácsapó, kétoktávos ütése – ezt a küzdelmet állítja elénk. És Verdi elhagyja a zárt formálást is. Az izgatott téma ugyan megismétlődik, kétszer is, de a szakasz lezárásában már más dallam lép az előtérbe, fokozódik a tempó, egyre intenzívebbé válik a kifejezés ereje, melyet csak aláhúz és segít a sok kromatikus lépés és a ritmika differenciáltsága. A duett középszakaszában Verdi

egyik legcsodálatosabb dallama hangzik fel Violetta szólamában. Csodálatos többek között azért, mert egyszerű. (Az eszközök egyszerűsége gyakran legfőbb jellemzője a remekműveknek.) Négy ütemen keresztül egyenletes, lassú emelkedés a legkisebb lépésekben, ugyanaz a ritmusképlet. Aztán egy kis ritmikus variáns következik. Az eddigi nyolc ütem alatt a lehető legegyszerűbb alapharmóniák szólalnak meg. S mikor a szöveg az örökre elveszített reményről szól, a dallam *mintha élénk varázsolná* az elvesztett szépséget és boldogságot, a maga ringatózó ritmikájával, a gordonkák puha ellenszólamával. És a hosszan ívelt nagy dallam utolsó-előtti ütemében természetesen megszólal az alapmotívum, Violetta tragikus szerelmének melódiája. A zárlati formula hirtelen Esz-dúr/esz-moll váltása méltó befejezése ennek a tökéletesen kiegyensúlyozott, a szöveghez tökéletesen idomuló és tökéletesen kifejező dallamnak.

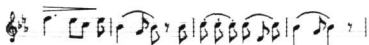
77.



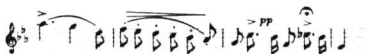
Di - te al-la gio - vine si bel-la e pu - ra,



ch'av-vi u-na vit-ti-ma del-la-sven-tu - ra,



cui re - sta un u - nico, un u-ni-co raggio di be - ne,



che a lei il sa - cri-fi-ca e che mor-rà, e morrà, e morrà.

A duett befejező strettájáról már volt szó; ez megint a drámai hősnő hangját idézi fel. Az Alfrédal való rövid jelenet ismét a drámai felépítés remekműve. A lelki tűrőképesség határáig eljutott, végletekig felzaklatott lány alig képes szavakat találni. Frázisai egészen rövid motívumok ismételtetéséből állnak, ritmusképletei viszont annál pregnánsabbak. Csodálatos, ahogy Verdi a zenekar hegedű-fuvola trilláival a könnyein át mosolyogni képes Violetának szinte vizuális portréját rajzolja meg. Az egész jelenet tulajdonképpen egyetlen nagy fokozás, mely az „Amami Alfredo” grandiózus kitöréséhez vezet. Micsoda logika, a szerkesztés micsoda ökonómiája ez a jelenet! Szinte matematikai következetességgel jut el a zenei-drámai struktúra a töredezett frázisoktól és a markáns ritmusképletektől a tetőpont széles ívelő, nagy dallamához, mely egyben a ritmus megnyugvását, „kiegyenesedését” is magával hozza.

A II. felvonás 2. képében: a kártyajelenetben egyrészt töredezett frázisokban nyilvánul meg Violetta lelkiállapotának feszültsége, másrészt abban a dallamban ad hangot kétségbeesésének, mely egyidejűleg formailag tagolja a zenei felépítést, és ugyanakkor a hallatlanul felfokozott izgalomhoz a kontrasztot is biztosítja. Ez a dallam is Verdi „horizontális” típusaihoz tartozik, a legtöbb esetben kétségbeejtő helyzetben levő szoprán hősnők szólamában kap helyet. Jellegzetessége a „kupolás” íveltség, a skálaszerű felfelé, majd lefelé hajlás:

78.



(Ah per - ché ven - ni, in - cau - ta! pie -
- tà, gran Dio, pietà, gran Dio, di me!)

A drámai tetőpont természetesen az Alfréddal való párjelenet. Violetta szólama regiszterben és intenzitásban egyaránt a drámai szopránok kifejezési körét képviseli. A felvonást záró concertatóban már olyan dallamot énekel és olyan kifejezést szólaltat meg, amely a líra területére esik („Ó, Alfréd, hogy én mit érzek . . .”).

Így érünk el a darab III. felvonásához, melynek alaphangulatát már a csodálatos, fájdalmas zenekari előjáték megadja. Az egész felvonásban a leglíraibb pasztellszínnek jellemzik Violetta alakját: valóban a haldoklás, a lassú sorvadás képét kapjuk.

A kétstrófás a-moll ária („Ég véled, boldog órák”) megint csak a partitúra gyöngyszemei közé tartozik. A zenei szerkesztés a mikrostruktúrákból álló koncepció tökéletesen arányos mintapéldája: végig dominál a dallamalkotásban a kisterc hangköz (a könyörgő és hangulatban intenzívebbé váló középrészben a nagyterc) – úgyszólván minden frázis ezt a hangközt írja körül. Hangulatilag-kifejezésbelileg viszont a sokrétűség uralkodik. S megint csak csodálatos, ahogyan Verdi a zeneileg homogénül felépített anyagot oly sokszínűen alakítja, hogy az alkalmassá válik a fájdalmas búcsú, a kínzó vágy, az Éghez való könyörgés és a lemondó „mindennek vége” hangulat kifejezésére. A magas a-ra felugró és ott pianissimóban elhaló befejezés szinte képszerűen állítja elénk a lélek elszállását.

Ami még hátra van, az már nem egyéb; mint lírai visszaidézése, mintegy fátyol mögötti remniscenciája az elmúlt dolgoknak. Az Alfréddal való kettős lassú szakaszában Violetta csak „utánamondja” a szerelmese által intonált dallamot, míg a gyors szakasz a II. felvonásbeli Violetta-Germont kettős strettójának testvére – mindkettőben a halálról van szó. Violetta utolsó kibontott dallama pedig („Ha majd egy ifjú lányka álmait

benned látja” . . .) a II. felvonás nagy lírai dallamát (l. 77. kp.) visszhangozza.

Violetta mellett eltörpül a két Germont alakja. Massimo Mila szellemes megjegyzése szerint „Violetta művészi igazsága vet fényt a két férfiszereplőre, akik csak vele kapcsolatban jutnak melegséghez és szenvedélyhez, ellenben ha saját számlájukra nyitják ki a szájukat, zeneileg csak melodramai közhelyeket mondanak”. Ami Alfrédot illeti, kivételt a II. felvonást nyitó ária lassú szakasza jelent. Ez a szép tenorrománc – a mantuai herceg „Őt elrabolták tőlem”-jének és Manrico f-moll/Desz-dúr áriájának távoli rokona –, ha a tenorista úgy énekli, olyan pianókkal és pianissimókkal, olyan lírai hangvétellel, ahogy Verdi előírta: valóban szép és élménytadó. Az ária C-dúr strettója viszont már valóban a közhelyek közé tartozik, nem beszélve arról, hogy – bár más a *metruma* – eléggé szolgálai utánérése Manrico Strettájának.

Az öreg Germont világhíres Desz-dúr áriája zavarba hozza a mű minden elemzőjét. Lírikus és átértzett alaphangulatát megmagyarázhatjuk a bevezetőben említett George Germont–Antonio Barezzi analógiával. Dallamának meglehetősen olcsó és mind ritmikailag, mind formálás szempontjából monoton felépítését már nem nagyon tudjuk magyarázni. Meglehetősen ritka eset Verdi érett alkotásai között egy ilyen valóban verklizeneszerű ária felbukkanása. A négy bevezető zenekari ütem pasztorális hangképe még evokatív erejű, valóban felidézi a szülőföld napsütötte mezőit; ám ami utána jön, maga az ária, arra nézve legjobb, ha korunk talán legnagyobb operai hősnőjének, Maria Callasnak egy kongresszuson elhangzott szavait idézzük: „Ha rajtam állna, ez az ária mindig kimaradna a Traviata előadásából!” Ugyanakkor ez az ária a világ legnépszerűbb dallamai közé tartozik . . . Túl messze vezetne ennek az antago-

nizmusnak az elemzése, megértéséhez óhatatlanul meg kellene tárgyalni a közönségízlés korunkbeli alakulását, a trivialis szerepét. Az ária mindig kihagyott gyors szakasza pedig invenciótlanságban a „gályarabság éveinek” lelegejtesebb termékeivel versenyezhet. Talán ebben nyilvánult meg mégis Verdi ellenszenve a figura iránt? . . .

Mennyivel élesebb arcélt kap mindkét férfi-szereplő az együttesekben, akkor, ha Violetta is jelen van! Alfréd az I. felvonás bordalában megközelíti a mantuai herceg „kesztyű-áriájának” könnyed báját, arisztokratikusan vonzó eleganciáját. Abban a pillanatban, ahogy egyedül marad Violettaival, máris kigyúl benne a líra igaz tüze. A zenei elemzés kimutatta, hogy szerelmi vallomásának hangja tulajdonképpen Violetta kisugárzása, ám ez a kisugárzás az igazi szerelem melegségét és nemességét ébreszti fel a férfiban. II. felvonásbeli áriájáról már beszéltünk – a felvonás további során szerepe néhány mondatra korlátozódik csak. Annál nagyobb a jelentősége a báli képben. Akár a kártyajelenetet nézzük, akár a Violettaival való drámai szcénát, Alfréd izgatott parlandói, a dialógusokból ráeső részek valóban hősi jellegűek, fűtöttek és kifejezésteljesek. Idézett kitörése (I. 74–75. kp.) valódi hőstenor-intonáció. A jellegzetes hangismétléseket már hallottuk Manrico Strettájában, és újra találkozunk majd velük Radames kétségbeesett énekében, az Aida Nilus-parti felvonásának végén. Ugyanígy drámai-hősi hangvételt képvisel, és ami ennél is fontosabb, a lélek legmélyéig hatoló kétségbeesés feszültségét szólaltatja meg a konfliktus tetőpontján megjelenő pár üteme („Értem, ki úgy szerettem őt”). Az elszántságtól feszülő ritmika, a tág hangközlépések és az egyre rövidülő frázisok által biztosított intenzitásnövekedés hatalmas fokozással visz el a cselekmény konfliktus-tetőpontjához, ahhoz, hogy Alfréd Violetta arcába vágja a pénzt. Az erre következő concertatóban ismét a

ritmika az uralkodó karakterizáló eszköz. Különös, eltolt ritmusú frázisára vág rá a zenekari kíséret ütemhangsúlyt kiemelő válasza, ez önmagában véve is a szívdobogás, a hirtelen-megdöbbsent hangulatváltás nagyszerű kifejezése. De Verdinek gondja van arra is, hogy Alfréd szólamában a szituáció lelki magyarázatát is megadja. Kiemelt szerephez jut ugyanis az a tengelyhang körül megforduló, kisterc távolságot bejáró motívumalkotás, amely Verdinél rendszerint a féltékenység zenei szimbóluma:

79.

The image shows a musical score for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The score consists of four staves of music. The first staff begins with the instruction *sotto voce*. The melody is characterized by triplets of eighth notes. The lyrics are in Italian and describe a state of jealousy and despair.

sotto voce 3 3
 Ah si! che fe - ci! ne sento or -
 - ro - re! Ge - lo - sa sma - nia, de lu - so a
 - mo - re mi strazian l'al-ma... più non ra -
 gio - no... da lei per-do - no più non a - vrò.

A III. felvonásban a kettős indítása Alfréd legfontosabb megnyilatkozása. Említettük már, hogy ez a dallam igen közeli rokona a Trubadúr utolsó képében felhangzó Azucena-melódiának. Ez természetes is, hisz mindkét esetben a csak a fantáziában létező boldog jövő invokációjáról van szó, a

halál árnyékában megjelenő álmoképről. Ebben az esetben – akárcsak az Azucena-dallamnál – logikus és helyénvaló a ritmikus formálás egyetlen képletre való felépítése, hiszen mindkét esetben valamiféle „irracionális bölcsődalról” van szó.

80. *dolciss. a mezza voce*

Pa - ri - gi, o ca - ra, noi la - sce - re - mo,

George Germont zenei jellemzésének alapvető problémájáról már több ízben volt szó. A színpadon való megjelenésekor hangzik fel egy olyan zenekari frázis, amely e jellemzésnek negatív oldalát mutatja. A vonószekkar unisonóján szólal meg ez a motívum, tehát negatív érzelmi töltéssel. F-dúr és f-moll közt ingadozó hangneme éppúgy karakterisztikus, mint kihegyezett hangsúlyai. Ahhoz már egy Toscanini zsenialitása szükséges, hogy az előírt Allegro tempó komolyan vételével és ugyanakkor az előírt mezzoforte dinamika fortissimóvá alakításával e motívum teljes negatív feszültségét megadja.

81.

Str.
Orch. *mf*

Ezen kívül még egy frázisa van az öreg Germontnak („Bár súlyos ez az áldozat, de hallgasson most énreám”), amelyet Verdi az unisono felrakással negatívan jellemez; az apa többi megszólalása, mint

említettük, semmi negatív töltést nem kap. Elhisszük neki a „Tán, mint az égi angyalok, lányom oly szép, oly tiszta” arioso apai érzelmét éppúgy, mint a Violetta rábeszélő „Egy szép nap, hogyha messze száll a szívünk forró vágya” kifejezőerejét. Annyi bizonyos, hogy az öreg Germont is akkor kapja meg legátéltebb, legigazabb hangját, amikor Violetta lényének sugárzása eléri: a „Sírjál, sírjál” frázisra gondolunk. A duett zárószakaszának a dallam megváltoztatásában megnyilvánuló zseniális dramaturgiai ötletéről már volt szó. A béli jelenet concertatójában és az utolsó képben már a háttérbe szorul George Germont alakja; mintha Verdi tartotta volna magát Dumas drámájához, amelyben az öreg Duval ezekben a jelenetekben nincs is a színpadon. A concertatóban George Germont szólama a többi szereplővel halad együtt, az utolsó fináléban sem üt meg egyéni hangot. Ezekben a szcénákban mintegy csak közvetetten sugárzik rá Violetta hatása; a II. felvonás nagy kettősében találkozott vele igazán, ott kapta meg legjellemzőbb dallamait.

A Traviata egyéni jellemrajzai tehát tartják, illetve túl is szárnyalják a Rigolettóban és a Trubadúrban elért magas színvonalat. A két megelőző műben alkalmazott új dramaturgiai módszereket is bőven kamatoztatja Verdi az új darabban. Előfordul, hogy szóról szóra átveszi a Trubadúr Misereréjének hangszerelési ötletét, még az előadói utasítást is szó szerint idézi: Violetta haldoklási jelenetére utalunk, és benne a teljes zenekar által háromszoros pianissimóban megszólaltatott halálritmus-kíséretre.

A Rigoletto első képének konverzációs stílusa és a teljes kép formai összefogása a Traviatában két esetben is megtalálható: az I. felvonásban és a II. felvonás 2. képében. Sőt: a Traviata legnagyobb

eredménye éppen ennek a konverzációs stílusnak teljes kifejlesztése. Hasonlóan a Rigolettóhoz, a Traviata I. képében is váltogatja egymást a nagyzenekar és a színpadi banda. Azonos a kifejezőeszköz-használat is: mindkét esetben tánczene, táncritmusok adják az alapot, amely fölött a színpadi alakok beszélgetése folyik. És ez a tánczenei alap itt, ebben a szituációban egyidejűleg két feladatot tölt be: a cselekmény keretében funkcionális jellege van, s ugyanakkor könnyedségével, felelőtlenségével az estély hangulatát is karakterizálja. Ebből a táncmuzsikából a lehető legtermészetesebben nő ki a bordal. Nemcsak az Alfréd illetve Violetta énekelte vezető dallam áraszt azonos hangulatot a keretező zenéssel: a hangulati egységet aláhúzza a szólista-együttes és a kórus könnyed staccato kísérete. Verdi teljes mértékben kiaknázza ezt az alaptónust. Annyira, hogy Violetta és Alfréd kölcsönös szerelmi vallomását is („A boldogság eláraszt!” – „Mégegyszer mondd, hogy szeretsz!”) a színpad mögötti valcer dallamanyagából fejleszti ki. Így tehát a teljes felvonás homogén egységet alkot. Talán paradoxonként hangzik, de ezt a homogenitást csak még inkább biztosítja Violetta és Alfréd közbeékelte lírai kettőse. A felvonásvég Violetta-áriája megint csak egyrészt a kontraszt, másrészt az azonosság elve alapján (lassú szakasz = kontraszt, cabaletta = azonosság) kerekíti le a felvonást.

(Különleges probléma és tulajdonképpen legfőként a darab mindenkori rendezőjét érdekelheti Alfréd színpad mögötti éneke. A színpadi utasítás ugyan kifejezetten reális helyzetre utal, mely szerint Alfréd Violetta ablaka alatt énekel; e sorok írójának inkább az a véleménye, hogy Verdi mintegy belső lélekrajzot ad, és megint csak a mélypszichológia eszközeit alkalmazza. Úgy tűnik, hogy Alfréd éneke – korábbi szerelmi vallomásának megismétlése – Violetta lelkében szól, belső felidézés, és nem reális színpadi szituáció.)

A báli kép sokkal magasabb hatványra emeli az I. felvonás koncepcióját. Elsősorban azért, mert az egész kép egyetlen hatalmas drámai fokozás a kezdet könnyed balettzenei hangvételétől a kártyajelenet és a Violetta–Alfréd szcena feszült drámaságán át a feloldó-katartikus concertatóig. A zenedrámái formálás tömörségének, logikájának és nagy ívének olyan példája ez, amely még Verdi életművében is ritka, talán csak a Don Carlos III. felvonása, az Aida Nilus-parti képe és a két utolsó mű nagy formaívei múlják felül. Az említett két szcena a Rigoletto–Sparafucile kettősben kipróbált módszer továbbfejlesztése. A kártyajelenetről e könyv bevezetésében már volt szó. A Violetta–Alfréd jelenet dramaturgiai modelljével a Trubadúr I. felvonást záró tercettjének első szakaszában találkozhatunk. A minőségi különbség, a fejlődés abban nyilvánul meg, hogy itt, a Traviatában már nemcsak recitativikus töredékekben folyik a feszült, drámai dialógus. Ismét csak a lehető legtermészetesebb módon nő ki a szaggatott rövid frázisokból Alfréd két kibontott dallama (l. 74–75. kp.); ez már valóban az érett Verdi stílusa, teljesen új, az olasz opera világában addig nem ismert drámai képlet.

Hasonlóképpen új vagy legalábbis az eddigi fejlődésből logikusan következő eredmény a mű központi nagy együttese, a darab tulajdonképpen egyetlen párjelenete, Violetta és Germont kettőse. Eddig is megfigyelhettük már, hogy a Verdi-együttesekben lassan-lassan átalakul a hagyományos forma, és a recitativo–lassú–recitativo–gyors alapképlet átadja helyét egy „többszörösen hajtogatott” szerkezetnek. (Modell itt is van: Rigoletto II. felvonásbeli nagyáriája vagy a rákövetkező Gilda–Rigoletto kettős.) Ez a nagy duett secco, majd accompagnato recitativókkal indul; ez a megkülönböztetés persze csak az énekszólam stílusára vonatkozik, hiszen a seccókat is zenekar kísé-

ri. Az első zárt formaegység Germont allegro moderato tempójú ariosója („Tán mint az égi angyalok”). Egyre izgatottabbá és gyorsabbá váló átvezetés után hangzik fel Violetta már elemzett drámai kitörése („Ó, ha tudná”). Újabb átvezetés, s ismét Germont rövid ariosója következik („Egy szép nap. . .”), s csak ezután kerül sor a duett igazi lassú szakaszára, Violetta „Lányának mondja meg” kezdetű énekére. Az utolsó átvezető szakasz torkollik bele a forma hagyományos gyors zárórészébe („Halál, ha végre elragad”). A duett befejezése ismét Verdi drámai zsenialitásának mintapéldája, Violetta sírásba fulladó dallamidézetével, a „Hadd tudja meg, hogy szívem sírig érte lángol” dallam töredékével. A hagyományos nagyforma tehát csak egészen tág körvonalakban fedezhető fel. Az új formát pedig kizárólag egyetlen tényező alakítja ki: a drámai helyzet. És éppen ebben rejlik a zsenialitás: ez az új forma egyidejűleg felel meg a drámának és a zenei követelményeknek; az öntörvényű zenei folyamat abszolút arányos és kiegyensúlyozott (homogenitását a mű alapidallamának rejtett visszatérései is biztosítják), és ugyanakkor teljes mértékben szolgálja a cselekményt, a drámát, a mondanivalót.

Végül néhány szót a hangszerelésről. A Traviatában is tovább folytatódik Verdi orkesztráló művészetének differenciálódása. Különösen kiemelkedő a fafúvók egyre egyénitettebb kezelése (főleg a báli kép zsánerszámaiban), de ugyanígy felkelti a figyelmet a két önálló zenekari számban, a nyitányban és a III. felvonás előjátékában a négyszeresen osztott, éteri hegedű-hangszín. A kártyajelenet a zenekari hangzás szempontjából is a csúcspontok közé tartozik: a vonóskar pianissimója és a mély klarinétregiszter éppenúgy hozzájárul a feszültség zenei ábrázolásához, mint a ritmika.

A Traviatával teljessé vált a nagy triptichon, Verdi világhírnevének kiindulópontja. A Rigoletto nagy érdeme, hogy először állnak valóban hús-vér figurák, élő és szenvedő *emberek* az olasz opera színpadán, először Monteverdi óta. A Trubadúr az *emberi szenvedélyeket* izzítja a végsőkig, a Traviata pedig ezt az „emberi színjátékot” *a jelenbe, a valós problémák világába* emeli át.

Álarcosbál

Opera három felvonásban,
Antonio Somma szövegére.
Bemutató: Róma, Teatro Apollo,
1859. február 17.

SZEREPLŐK

Richárd gróf, Boston kormányzója	tenor
René, kreol, Richárd titkára	bariton
Amelia, felesége	szoprán
Ulrica, néger jósnő	alt
Oszkár, apród	szoprán
Silvano, tengerész	basszus
Samuel }	basszus
} összeesküvők	
Tom }	basszus
A főbíró	tenor
Amelia szolgálja	tenor

Hivatalnokok, tiszték, tengerészek, katonák, nemesurak,
férfiak, asszonyok és gyermekek a népből,
Samuel és Tom hívei, szolgák, álarcosok,
táncospárok.

A cselekmény helyszíne: Boston és környéke,
ideje a XVII. század vége.

Hat év telt el a Traviata bemutatója óta. Ez idő alatt Verdi megírta első olyan operáját, amely egyenesen Párizs számára készült, a Szicíliai vecsernyét, majd sor került a velencei Teatro La Fenice utolsó Verdi-ősbemutatójára, a Simon Boccanegra első változatára, végül Riminiben színre került a Stiffelio átdolgozott változata, az Arol-

do. Ez utóbbit 1857 augusztusában mutatták be. Másfél év telik el tehát az Álarcosbál premierjéig, Verdi eddigi pályáján meglepően hosszú idő.

Ennek oka nemcsak az Álarcosbál Nápolyba tervezett premierje körüli zavarokban keresendő. A maestro ekkorra már maga mögött tudhatta a „gályarabság éveit”; nagy trilógiájának, a *Rigolettónak*, a *Trubadúr*nak és a *Traviatának* Európa egészét megrázó sikere lehetővé tette számára, hogy ne kelljen lépten-nyomon minden kínálózó szerződést elfogadnia, hogy most már végre ő diktálhassa a feltételeket. Mégpedig anyagi vonatkozásban éppúgy, mint a librettó vagy akár a bemutató szereposztása tekintetében. Verdi ekkorra már Európa és főleg Olaszország operaszínpadainak ura. (S alig telik bele két év, a zeneszerző az Olasz Királyság szenátora lesz. Az Álarcosbál premierjének évében még egy fontos, számtalanszor idézett tény jelzi Verdi népszerűségét: 1859-ben születik meg a „Viva Verdi!” jelszó.)

1857 szeptemberében bukkan fel az új opera terve először Verdi levelezésében: „Egy francia drámát, *Scribe III. Gusztáv svéd király* című librettóját alakítom át éppen; a párizsi opera játszotta már vagy húsz éve. Hatalmas, nagyszerű és szép darab; de megvannak benne az operák szokásos konvenciói, amelyeket sohasem szerettem, de ma egyenesen elviselhetetleneknek tartok.” A levél a nápolyi San Carlo egyik vezetőjéhez szól, ez a színház kért Verditől új operát. Hamarosan megkötik a szerződést is, és a zeneszerző a trieszti költőt, Antonio Sommát választja librettistájául.

Hamarosan aggályok merültek fel; Verdi attól tartott, hogy a királygyilkosságot a velejéig reakciós nápolyi Bourbonok cenzúrája nem fogja engedélyezni. Már a következő hónapban jelzi levélben a színhely- és korváltoztatás lehetőségét: „... azt

hiszem, nem lesz nehéz a helyszínt máshova áthelyezni és a neveket megváltoztatni; de ha már a költő lendületbe jött, jobb, ha előbb befejezi a drámát, aztán gondolhatunk majd a változtatásokra. Kár! Kár lemondani III. Gusztáv udvarának pompájáról, és nehéz lesz egy ilyen Gusztáv-vágású másik herceget találni!! Szegény költő és szegény zeneszerző!”

Somma valóban befejezte a librettót, és ő is hajlandó a változtatásra: „Azt hiszem, helyes lesz, ha visszakozunk a cenzor elől. Arra kérem, döntson Ön, mégpedig a helyszín tekintetében, mondja meg, hova látja jónak áthelyezni a cselekményt, legyen az a hely magyar, lengyel vagy mit tudom én, milyen.” Verdinek egyébként nagyon tetszett Somma szövegkölteménye, különösen a II. felvonásbeli nagy kettős versei. Érdekes, hogy a levelezésben kétszer is előfordul a féktelenség kifejezés; a duettre vonatkozóan: „megvan benne az a hév és féktelenség, ami a szenvedélynél elengedhetetlen”, a II. felvonásbeli Amelia-áriával kapcsolatban, melynek első verzióját Verdi kifogásolta: „nincs benne tűz, izgalom, nincs benne féktelenség (amely pedig ezen a ponton a lehető legnagyobb kell, hogy legyen)”.

Az elkészült drámát a nápolyi cenzúra valóban visszautasította, illetve olyan változtatásokat javasolt, amelyeket Verdi nem fogadhatott el. A cenzor urak nem kívántak többet, mint: a főhőst egyszerű nemessé tenni, a feleséget (Ameliát) húggá, a kort úgy megváltoztatni, hogy elhithető legyen az Ulrica-jelenet babonás világa, ne legyen bál, a gyilkosság a színpalak mögött zajoljon le, és hagyják ki a sors-húzás jelenetét. Somma valóban méltósággal reagál: hajlandó mindent elfogadni, csak azért, hogy Verdi zenéje megszólaljon. Egy kikötése van csak: változtassák meg a darab címét, és ne szerepeljen az ő neve sehol. Verdi persze nem megy bele a lehetetlen kívánságokba. Érdeemes egy újabb levél-

részletet idézni: „Ne beszéljenek nekem a sikerről: ha itt vagy ott két-három számot megtapsolnak, az nem elegendő ahhoz, hogy zenedráma szülessék. A művészeti kérdésekben megvannak a határozott és világos elveim és meggyőződéseim, amelyekről nem tudok és nem akarok lemondani.”

Verdi közben elkészült a kompozíciós munkával, sőt, leutazott Nápolyba a bemutató előkészítésére. A cenzorok azonban hajthatatlanok. De Verdi is. A San Carlo perrel fenyegetődzik, kártérítést követel; Verdit ez sem érdekli. Már az is felmerült – bármennyire hihetetlen, de így igaz –, hogy a maestrót börtönbe zárják. Ebből persze nem lett semmi, ám a per tárgyalása előtt Verdinek eszébe jutott, hogy a római cenzúra minden további nélkül engedélyezte az eredeti Scribe-dráma olasz fordításának prózaszínpadi előadását. Azonnal levelet ír római barátjának, Luccardi szobrásznak, hogy az kezdjen tárgyalásokat Jacovaccival, az Apollo színház intendánsával; persze úgy, mintha az ügyet Luccardi maga kezdeményezné, és ő – Verdi – mit sem tudna az egészeiről.

És íme, az ötlet bevált. A nápolyi pert maga a király döntötte el Verdi javára, felmentették szerződéses kötelezettségei alól, és kártérítés fizetése nélkül visszakapta a partitúrát. Jacovacci pedig habozás nélkül elfogadta az ajánlatot.

Persze, a pápai cenzúra sem engedélyezte minden további nélkül a librettót. Verdi azonban szokatlanul engedékeny volt, és 1858 júliusában maga javasolta Sommának, hogy a mű helyszínét tegyék át Észak-Amerikába, az angol uralom idejére. (Alternatív megoldásként... a Kaukázust javasolta.) Somma ismét beleegyezett mindenbe, változatlanul ragaszkodott hozzá azonban, hogy neve ne szerepeljen a színlapon. A zeneszerzőnek már csak egy félelme volt: nem tartotta teljesen megfelelőnek a kiválasztott énekeseket. Giuseppina Strepponi 1859 februárjában ezt írta Cesare De Sanctisnak:

„Kevés kivétellel az előadás általában nem lesz megfelelő, sőt, rossz lesz, de Verdi már belefáradt a színházba, és mindenképpen túl akar lenni ezen az operán.”

A várakozással ellentétben az Álarcosbál (ez lett végül a darab címe, pontosabban: Egy álarcosbál) 1859. február 17-én fergeteges sikert aratott. A történelmi hűség kedvéért: Somma neve a bemutató színlapján szerepelt, csak a szövegkönyv első nyomtatott kiadásából maradt ki; de rajta volt már ezen is pár év múlva. (Furcsa tévedésként egy újabb kiadáson szövegíróként Francesco Maria Piave szerepelt.)

Az eredeti Scribe-dráma, illetve libretto megtörtént esetet vitt színpadra. 1792-ben valóban egy álarcosbálon lötték le svéd nemesek III. Gusztáv királyt. A történelmi figura persze távolról sem volt oly nemeslelkű uralkodó, mint az opera hőse. Sőt, III. Gusztáv esztelen pazarlásáról, elnyomó módszereiről és féktelen kicsapongásairól volt híres – ezért is szöttek ellene összeesküvést. A dráma szerelmi vonalának sincs semmi valóságalapja.

Scribe műve – mint általában minden darabja – igazi színpadi alkotás. Ha nem is a legmagasabb rangú irodalom, sőt, rutinos tucatmunka, letagadhatatlan, hogy igen hatásos, hogy konfliktusa kiélezett, jelenetezése és felépítése a színpad törvényeinek szellemében fogant. Jellemző, hogy többen is megkomponálták: Verdi előtt operát írt belőle Auber 1833-ban, egy Vincenzo Gabussi nevű zeneszerző 1841-ben (ezt a darabot a Fenice mutatta be, de annyira megbukott, hogy csak egyetlen előadást ért meg), végül 1843-ban Mercadante (az ő operájának szövegkönyvét Salvatore Cammarano írta). Az eredeti személyek, időpont és környezet viszont csak Auber operájában maradtak meg, a Gabussi-darab a XII. században játszódik a Pro-

vence-ban, míg a *Mercadante*-mű 1570-ben Skóciában.

Verdi és *Somma* legfőbb változtatása az volt, hogy az eredetnél nagyobb mértékben helyeztek súlyt az összeesküvésre. Ez persze nem azt jelenti, hogy háttérbe szorul a szerelmi motívum; sőt, az *Álarcosbál* az a Verdi-opera, amelyben a szerelem mindennél fontosabb, centrálisabb szerephez jut. Ám a mindig erős drámai kontrasztokban gondolkozó Verdi számára döntően fontos volt a szerelmi háromszög konfliktus mellett – noha ez már önmagában véve is kontrasztelemekekből épül fel – egy másik drámai ellentét kiélezése is. Ha jobban meggondoljuk, az *Ulrica*-jelenet misztikuma is kontrasztál a cselekmény fő, szerelmi vonalával. Mindent összevéve, Verdi számára tehát megfelelő szövegkönyv volt a III. Gusztáv. S a dolog érdemén valóban semmit nem változtatott a cselekmény tér- és időbeni áthelyezése – legfeljebb azon csodálkozhatunk kissé, hogy Boston kormányzója ilyen fényes külsőségek között él palotájában. (Az utóbbi években nem is egy kísérlet történt arra, hogy az *Álarcosbált* eredeti környezetébe helyezték vissza. Az egyik ilyen előadást e sorok írója is látta Firenzében. Oscar Kokoschka csodálatos díszletein kívül ez a beállítás szinte semmiben sem különbözött más rendezésektől. Legfeljebb az utolsó kép került megfelelő környezetbe; ezen kívül csak az tűnt fel, hogy Amelia bundában, kucsmával és muffal jelent meg a II. felvonásban. . .)

Somma szövegkönyve azonban sok vitát kavart fel az elmúlt évszázadban. Nem cselekmény-bonyolítása, hanem nyelvezete miatt. Ebben a kérdésben nem-olasz kutató persze nem foglalhat állást. Az azonban bizonyos, hogy a szöveg egyes kitételei egy évszázada a képzavar klasszikus példáiként szerepelnek az olasz irodalomtörténetben. Kettőt közülük érdemes megemlíteni. Richárd első áriája így kezdődik: „La rivedrà nell’ estasi raggianti di

pallore”, azaz: „Eksztázisban fogom viszontlátni őt, sugározva a sápadtságtól.” René viszont így énekel a II. felvonás tercettjében: „Per l’orrida via sento l’orma de’ passi spietati”, azaz: „Hallom a kegyetlen lépések nyomát a szörnyű ösvényen.” Vannak viszont olyan olasz nyelvészek és irodalomtörténészek, akik mindkét kifejezést jogosultnak tartják...

Előlegezve az itt soron következő elemzés vég-eredményét: az Álarcosbál éppoly fontos fordulópont Verdi művészi pályáján, mint a Rigoletto volt, vagy mint amilyen az átdolgozott Boccanegra lesz.

Nyomatékosan hangsúlyozandó, hogy nem stílusváltásról van szó – Verdi stílusa a lényegét illetően, a zenedramaturgiai alapot tekintve a Nabuccótól a Falstaffig homogén. De szó van a stílus sokrétűbbé, színesebbé válásáról, az eszközök nagymérvű kifinomulásáról és a zenei szerkesztés jelentős átalakulásáról. E gazdagodás háttérében feltétlenül a párizsi stílussal való gyakorlati megismerkedést, a nagyopera koncepciójának első verdii megvalósítását, tehát egyszóval: a Szicíliai vécsernye nagy kísérletét kell keresnünk. A Vécsernye az első – és egyben az egyetlen – olyan Verdi-opera, amely teljes egészében a meyerbeeri nagyopera szellemében fogant. A későbbi idevágó alkotások, a Don Carlos és az Aida már a párizsi stílus és a teljesen kiforrott, egyéni Verdi-hang magasrendű szintézisének tekintendők.

Mit kellett Verdinek megtanulnia? Illetve mik voltak azok a hatások, amelyeket a Szicíliai vécsernye kísérlete beolvasztott Verdi stílusába? (Mert azt mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a Vécsernye jellegzetesen kísérleti darab, az ilyen alkotások jellemző hibáival egyetemben.)

Forma szempontjából egyrészt a párizsi opera-

típus ötfelvonásos mammutmérete, másrészt az egyes számok szélesebb kidolgozása tartozik ide. A zenei szerkesztés terén az ellenpontos konstrukció, vagy annak látszata; a hangszerelésben a színes zenekari paletta, a gyakori fúvósszólók és a különleges, a korban esetleg extravagánsnak számító „trükkök”. Az ötfelvonásos tagolás hozza magával a betétjellegű tablókat, bizonyos hagyományos jelenettípusokat, balettzenéket és nagy kórustételeket.

E párizsi ideáloknak tekintélyes része tulajdonképpen idegen volt Verditől, mind stílusától, mind pedig zeneszerzői egyéniségétől. A mindig lényegre törő és emberközpontú, szenvedélyes és izzóan drámai Verdi-stílussal nehezen volt összeegyeztethető a sok külsőség és teátrális effektus. Ebből az ellentétből ered a Szicíliai vecsernye tulajdonképpen sikerületlen mivolta, számos üresjárata. Alapjában véve csak az Aidában sikerült Verdinek a teljes szintézist elérnie. Ám mint minden igazán nagy művész, ő is megtanulta és átvette az idegen stíusból mindazt, ami a számára hasznos, elfogadható és fejlődését továbbvivő volt. Az új fejlődésnek *ezért* első és nagyjelentőségű állomása az Álarcosbál: ebben a műben gyümölcsözteti Verdi először – és pozitív módon – a párizsi kísérlet eredményeit.

Nem kötötte a párizsi ötfelvonásos terjedelem, nem kellett külsőséges tablókat, betéteket komponálnia. De alkalmazta a szélesebb formavetést, a *színesebb hangszerelést és az ellenpontos szerkesztést*. Nagy előrelépés ez a partitúra Verdi saját korábbi stílusának továbbfejlődésében is, függetlenül a párizsi tanulságok integrálásától.

A formálásban elég régóta megfigyelhető Verdi műhelyében a nagyobb egységekre való törekvés. A zárt számok határainak fellazítása az Álarcosbálban már úgyszólván teljes. Alig találunk olyan formaegységet, amely határozott tonális zárlattal

érne véget, anélkül, hogy a következő szám valamilyen módon ne kapcsolódnék hozzá. Ilyen teljesen zárt egységet alkot az Ulrica-ária, Richárd tengerészballadája, a II. felvonás szerelmi kettőse, René d-moll/F-dúr áriája vagy Amelia III. felvonásbeli áriája. Ám ezek is melodikusan és motívikusan kidolgozott „scenákkal” kapcsolódnak az előzményekhez. A legfeltűnőbb formai bravúr egyrészt az első és az utolsó kép teljesen egybefüggő nagy tömbje, másrészt a III. felvonás I. képének záró jelenetsora, mely tercettként indul, kvartettként folytatódik és kvintettként ér véget. De maguk a különböző számok is bővülnek; a hagyományos, homogén anyagú áriatípust ebben a műben már kizárólag René I. felvonásbeli áriája képviseli. Pár példa a formabővülésre: a tengerészballada zenei anyagának sokrétűsége miatt tekinthető bővített formának; ugyanez vonatkozik a darab tulajdonképpen centrális számára, a II. felvonás szerelmi kettőseire; René III. felvonásbeli nagyáriája különös kétrészségével tűnik ki, míg az Ulrica-ária a kétrészség, illetve a két strófa Verdinél is egyszeri, speciális megoldásával. A formálás terén tehát az előrelépés két eredőből származik: az átkomponáltságra való törekvésből és a tartalom forma-meghatározó szerepéből. Mindkettőt Verdi korábbi műveiben is meg lehetett már figyelni (ez volt például a Rigoletto forradalmi újításainak egyike), ám az Álarcosbálban kerül ez a kettős-egy tendencia a formaalkotás középpontjába.

A hangszerelésben talán nem is annyira a színekben gondolkodó párizsi stílus hatása figyelhető meg, és éppen nem az extravagancia, a hatásvadászat. Sokkal inkább azt mondhatjuk, hogy Verdi zenekara ebben a műben tanul meg igazán „beszélni”. Az a bizonyos velencei kritikus, aki a Rigoletto-premier után a zenekar kifejezőerejét dicsérte, talán ennek az újfajta zenekarkezelésnek

előjelét érezte meg. Soha nem szerepelt Verdi orkeszterében ennyi kifejező szín. Csak két példát: az Ulrica-jelenetet bevezető zenekari kép sötét színei és differenciált hangszerelése tökéletesen kifejezik az egész jelenet misztikus alaptónusát. A három tutti akkord pörölycsapása után a meglepetés erejével hat a gordonka legmélyebb regiszterének, a mély klarinétfekvésnek és a hegedűbrácsa G-húron játszott dallamának effektusa. Pár ütemmel odébb ugyanilyen döbbenetes erejű a színkeverés: a magas hegedűtremolók és a mélyvonósok menetei közé beékelődő piano trombitahangok. A másik példa: a szerelmi kettős C-dúr főszakaszának zenekari kísérete: a szöveg „a felhevült kebelre ható lány szellőről” beszél. Ezt adja vissza a pianissimo fafúvókból, háromszoros pianissimo hárfahangokból és az ugyancsak ppp és leggerissimo kezelt, ugratott vonóval játszó vonósfigurákból álló kíséret. Főleg ez utóbbi hanghatásnak van varázsos invokatív ereje. (Természetesen karmester és zenekar kell hozzá, hogy ez a színhatás érvényesüljön: utolérhetetlen példa rá Toscanini klasszikus felvétele.)

Az új hang talán legjelentősebb összetevője azonban a zenei anyag kontrapunktizálódása. Nem csak arról van szó, hogy az összeesküvők jellegzetes motívuma minden alkalommal fugatóként jelenik meg. Az *egész zenei anyagra* válik jellemzővé az önálló dallamok egyidejű felrakása. Szép példa erre az I. felvonás 2. képét lezáró himnusz: a kórus dallamára válaszol Oszkár és Richárd unisono dallama, majd a két anyag egymásba tolódik, egyidejűleg hangzik fel. Ugyanilyen ellenpont-remekmű a darab úgyszólván minden együttese. De ismételjük: az ellenpontos koncepció, mondhatni, végig uralkodó, nemcsak a már korábban is kontrapunktikus együttesekben vagy az említett összeesküvő-fugatókban. (Hadd említsünk meg itt csak hipotézisként egy elképzelést: úgy tűnik, mint-

ha a fugato, fuga és általában az imitációs szerkesztés Verdinél valamiféle negatív érzelmi töltést kapna: a Nabucco kánonegyüttese, a Macbeth csatafúgája, az Álarcosbál összeesküvői, az Aida papjai – csupa negatív figura, illetve szituáció. Kérdés csak, hogyan illeszthető ebbe a sorba a Falstaff zárófúgája.)

A zenei-dramaturgiai szerkesztés vaslogikáját már számos esetben megfigyelhettük. Az Álarcosbál partitúrája ebből a szempontból is rendkívül fontos állomás, mondhatni, ebből a szempontból is fordulópont.

Feltűnő és az első pillanatban talán érthetetlen is a zenekari előjáték első hat üteme. A hegedűk piano pizzicatója egy *fisz*³–*fisz*⁴ oktávugrást (illetve a második hegedűk ugyanezt egy oktávval lejjebb) szólaltat meg, majd a fuvola és az oboa ezt a *fisz*–*fisz* oktávot egy felugró nagyszexttel és tiszta kvarttal töltik ki:

82.

The musical score shows two staves. The top staff is for Violins I and II, and the bottom staff is for Flute and Oboe. The time signature is common time (C) with a 2/4 note value. The key signature has two sharps (F# and C#). The first two measures show a piano pizzicato for the violins playing an octave leap from F4 to F5. The third measure shows the flute and oboe playing a melodic line starting on F4, marked 'dolciss.'

E két figurának látszólag semmi köze nincs az előjáték további részéhez, sőt, a felületes szemlélet számára a darab egészéhez sem. Tudjuk azonban, hogy Verdinél semmi sem a véletlen műve. E két motívumtöredéknek is döntő jelentősége lesz a darab folyamán. Mintha a zeneszerző az első ütemekben komprimáltan tárná elénk egyrészt a darab egyik legfontosabb hangulati-karakterizálási összetevőjét, másrészt a zenei anyagnak azt a sejtjét, amelyből a legtöbb fontos melódia kibomlik majd. Az oktávugrás jelentéstartalmáról volt már szó a Rigoletto mantuai hercegének zenei karak-

terizálásánál. Ha Richárd jellemét vesszük szemügyre, már a librettóban, a gróf szavaiban és cselekedeteiben is felfedezhetjük a könnyelműséget. Ám míg a hercegnél ez a könnyelműség a felelőtlenességgel, sőt az erkölcstelenséggel egyenlő, tehát negatív tulajdonság, Richárd könnyelműsége a legtöbb esetben csakis saját maga ellen irányul, nem léhaság, csak kedvesen színező eleme ennek a nagyon is rokonszenves alaknak. Hol jelennek meg Richárd „könnyelmű oktávugrásai”? Jegyezzük meg, hogy az oktávból gyakran más hangköz lesz, de a jelleg, a zenei karakter nem változik. Az előjáték után először akkor halljuk, mikor Richárd elsőként érkezik Ulrica kunyhójába (előbb körülírt kvint, majd alsó váltóhangos oktáv formájában); majd akkor, amikor Richárd észreveszi Amelia szolgáját; exponáltan jelenik meg a fel-, majd visszaugró oktáv, mikor pár pillanattal később Richárd elbújik, hogy kihallgassa Amelia szavait. A kvintváltozat vezet be a tengerészballadát. A legjellegzetesebb megjelenések egyike az a két ütem, amely a kacagó-kvintettet közvetlenül megelőzi: a négyszeresen ismételt felcsapó oktávok szinte képszerűen állítják eléink az Ulrica halált jósló szavaira könnyedén legyintő gróft. A mű további folyamán, amint a cselekmény egyre inkább a tragikus végkifejlet felé halad, az oktávmotívum eltűnik.

Lényegesen fontosabb szerephez jut a másik motívumsejt. Főképpen a benne levő felcsapó, majd egy szekundlépéssel visszahajló szextugrásnak van döntő jelentősége az Álarcosbál zenei anyagában. Úgy tűnik, hogy ez a sejt Amelia és Richárd szerelmének zenei szimbóluma, legalábbis az ő dallamaikban fordul elő a legtöbbször. Az előfordulások legtöbbször abban tér el az előjátékban megjelenő sejttől, hogy nagyszext helyett kisszextet alkalmaz, azaz dúr helyett mollt. Rögtön Richárd első áriájának dalában is feltűnik a felugró, majd

visszahajló szext, mint a dallam egyik legfőbb meghatározója:

83.

Cantabile

La rive-drà nel - l'e - sta - si rag -
- gian - te di pal - lo - - - re

E dallamnak szinte variánsa a szerelmi kettős fő-része vezető dallamának egyik szakasza:

84.

ir - ra - dia - mi

Richárd III. felvonásbeli áriájának témafejében – kis körülírással – újra felbukkan:

85.

espress.

Ma se m'è for - za per - der - ti

És ott van a haldokló Richárd szavaiban is, mikor Amelia iránti szerelmének tisztaságáról énekel:

86.

ma volli il - le - so il tuo no - me ed il suo cor!

Amelia szólama szinte tobzódik e motívum különböző kifejtéseiben. A megjelenését jelző izgatott zenekari előjátékban előbb megfordításban, majd eredeti alakjában jelenik meg, és Amelia első megszólalásakor az előjáték tematikus sejtjét halljuk, moll változatban.

87 a)

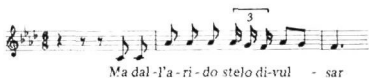


87 b)



A II. felvonást nyitó Amelia-ária főtémája ugyancsak a tematikus sejt körülírása, sőt az ária izgatott drámai része ugyanennek a dallamnak változata (íme, amint Verdi előlegezi Liszt metamorfózis-technikáját):

88 a)



88 b)



A szerelmi kettős centrális részének nagy lírikus csellószóója is a szext-sejtben csendül ki:

89.



A III. felvonásbeli Amelia-ária főtémája megint csak az előjátékbeli alak moll változatát hozza (Verdi azzal is aláhúzza fontosságát, hogy Amelia távozásakor nem az ária témafejét, hanem ezt a részletet szólaltatja meg a zenekaron):

90.



Érdeemes összevetni ezt a dallamot a 87/b. példával: a szinte teljesen azonos dallamok azt sugallják, hogy az első Amelia-megjelenéskor exponált konfliktus (a titkos szerelem) ebben az áriában ér el a tragikus kibontakozáshoz, a halálra való elszánt-sághoz. – A zenei-dramaturgiai logika csodája a képet lezáró kvintett. Oszkár könnyed-táncos témáját veszi át Amelia, mollra fordítva és kissé megváltoztatva; e változtatás a szextmotívum kétszeri megjelenéséhez vezet:

91 a)

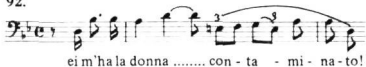


91 b)



Ám megjelenik ez a sext-sejt René szólamában is. Természetesen akkor, amikor a hű titkár ura iránti szeretetéről, illetve éppen ennek ellenkezőjéről van szó. Első áriájának dallamában is felbukkan a motívumsejt, de ott van már az azt bevezető szcéna zenei anyagában is. S mikor a II. felvonás záróegyüttesében René rádöbben Richárd árulására, az „ei m'ha la donna contaminato” (megbecsületette asszonyomat) szövegre ismét az előjátékbeli alak kisszextes változata szólal meg:

92.

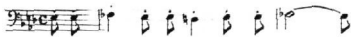


Még számos helyen felbukkan ez a motívumsejt, mely így szinte az egész mű zenei alapsejtjévé válik. Felmerülhet az ellenvetés: vajon nem Verdi dallamalkotó stílusának egyik általános összetevőjéről van-e szó? Ezt az ellenvetést cáfolja egyrészt az, hogy már több darabban jelentős szerephez jut a felcsapó, majd visszahajló sextmotívum, minden esetben egy-egy tragikus sorsú nőalakhoz kapcsolódva, másrészt az Álarcosbált nyomon követő Végzet hatalmában vitán felül már teljes drámai logikájú rendszer alapja lesz. Mintha Verdi itt, az Álarcosbáltban csak kipróbálná az egységes motívumhálózat rendszerét, hogy aztán a következő operában jusson el a teljesen konzekvens alkalmazáshoz.

René zenei jellemzésének is megvan a maga többé-kevésbé zárt motívumköre. A sextes motívum átvételéről már volt szó, mint a Richárd grófhhoz fűződő barátság és szeretet szimbólumáról. Ám Verdi arról is gondoskodik, hogy hősenek zenei jellemzése a konfliktus másik összetevőjét is tartalmazza. Ez a másik faktor természetesen a csalódás, a megcsalattatás érzése, illetve ennek

egyenes következménye: a féltékenység. Érdekes módon a féltékenység zenei motívuma előrevetül, már akkor is megjelenik René szólamában, amikor még mit sem sejt Amelia és Richárd szerelméről. Erről a féltékenység-motívumról már többször volt szó, egyike Verdi „horizontális”, az egész életművön átvonuló zenei szimbólumainak: hangoknak olyan sorából áll, amely egy tengelyhang körül megfordul, rendszerint kisterc távolságot jár be és visszatér a tengelyhangra. Legjobb, szemléletes elnevezése „kígyó-motívum” lenne, egyrészt alakja miatt, másrészt azért, mert leghíresebb megjelenése az Otello Jagójának ama szavaihoz kapcsolódik, melyekben a féltékenység „zöldszemű kígyójáról” beszél. René szólamában már az I. felvonás I. képének concertatójában előfordul, a „lesik őt bajok és veszedelmek” szövegre:

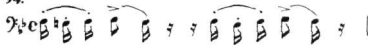
93.



E s'ac - cor - ra, ma ve - gli il so - spet - to

Döntő szerephez természetesen a II. felvonás fináléjának drámai fordulata után jut a motívum. A felvonást záró concertato során előbb a zenekarban szólal meg, René „baráti szívtől ez hát a hála” mondata kíséretéeként, majd ugyanerre a szövegre, más formában, szinte mániákusan ismétlődik:

94.



co - sì mi pa - ga,

co - sì mi pa - ga,

Fontos szerepet tölt be a kígyó-motívum René nagy d-moll/F-dúr áriájában is, jellemző és zseniális módon éppen az „...ez a becstelen árulás”

szövegrésznél (a ritka esetek egyike, amikor a magyar fordítás abszolút pontosan fedi az eredeti szöveget!):



95.



e d'un tratto e-se - cra-bi - le

S tulajdonképpen ennek a motívumnak körébe tartozik a záróegyüttesben felhangzó, kétségbeesett-bűnbánó René-frázis: „Ó, ez átkos tettemért a vére ártatlanul folyt” is.

Az egyénekhez kötött motívumhálózaton kívül Verdi kifejezett emlékeztető motívumokkal is operál. Elég itt arra utalnunk, hogy Richárd első áriájának dallama visszatér az utolsó képben, vagy hogy az Ulrica-jelenetbeli tercett széles Ameliadallama idézetként megszólal a II. felvonás bevezető zenéjében. Ezek funkciója vitán felüli, és – mondhatni – külsődleges módon szolgálják a zenedramai összefüggést.

(Rejtettebb egy ugyancsak állandóan visszatérő képlet, amely, Richárd oktáv-motívumához hasonlóan, szintén egyidejűleg tölt be drámai, ábrázoló-karakterizáló és egységesítő funkciót. A  ritmusképletről, illetve ennek  variánsáról van szó. Drámai jelentését „sors- vagy végzetmotívumként” definiálhatjuk. Először René I. felvonásbeli áriájában jelentkezik, a forma középszakasza előtt. Megjelenését a szöveg indokolja, hiszen René arról énekel, hogy Richárd sorsa szorosan összefonódik az országéval. Az Ulrica-jelenetben természetesen lépten-nyomon felbukkan, minden alkalommal, amikor a jóslatról mint olyanról van szó. Sőt, itt visszatérő emlékeztető motívumnak is tekinthető: szinte hangról hangra

azonosan hangzik fel, mikor Ulrica Silvanónak, majd Richárdnak jósol. Nagyon is jellemző és a szituáció változását jelzi a motívumsejt változása a Richárdnak szóló jóslat első és második fele közt. Előbb csak ismert, hangismétlő formájában hangzik fel, majd amikor Ulrica halált jósol, a ritmikus figura melodikussá válik, a felszálló kisszekund révén a már a barokk zenéből ismert sóhajmotívummá válik. Természetesen döntő szerephez jut a sorshúzás-jelenetben, s még előtte – ismét csak a zenedramaturgiai logika csodálatos mintapéldájaként – megjelenik René nagyáriájának zenekari előjátékában, sőt az ária témafejében is.)

Richárd kétségtelenül a darab központi hőse, igazi főszereplője. Tulajdonképpen elég ritka eset Verdi életművében, hogy tenorista legyen a darab centrális figurája. Richárdon kívül – legalábbis Verdi érett alkotásainak sorában – talán csak a Végzet hatalma Alvarója és természetesen Otello tekinthető a tenorszerepek közt igazi főszerepnek. Richárd azonban lírai hős. Áriáit és fő jeleneteit sorra véve, végig a lírai hangot láthatjuk uralkodónak, a hős katonára – Ulrica szavain kívül – legfeljebb néhány recitativo-frázis utal. Mindhárom áriája széles dallamokon nyugvó, lírai kantiléna. Az Ulrica-jelenet tercettjében teljesen háttérbe szorul (akárcsak a színpadi szituációban), míg az I. képet záró concertatóban vagy a kacagó-kvintettben valósággal vígoperai hangot üt meg. Erről az intonációról még lesz szó. Az is jellemző, hogy szerepének legfőbb pillanata a szerelmi kettős. Annál különösebb, hogy ez a drámai és zenei jellemrajzában egyaránt lírikus figura hangfaj szempontjából hőstenor hangot igényel. Persze Verdi minden hőstenor szerepe sokrétű; valamennyiben rengeteg esetben ír elő a zeneszerző piano és dolce hangvételt. Richárd is ilyen sokrétű szerep, noha – különös ellentét! – jellemfejlődés szempontjából statikus.

Nagyon sok színárnyalatot tartalmaz ez a szerep. Az első concertato szinte a mantuai herceg könnyedségét sugározza éles ritmusaival és staccatóival, ugyanígy a kacagó-kvintett is. Az első, illetve utolsó kép egy-egy áriája Verdi lírai tenorrománcainak példái, főleg a III. felvonásbeli. Ez utóbbi – René első áriájával együtt – egy régebbi stílusréteg képviselője. A *tengerészballada tulajdonképpen betétdal*, melynek nem sok köze van Richárd jellemzéséhez. Említettük, hogy melodikus anyaga sokrétű, szinte már túl színes az egész ária. Verdi formáló zsenialitása mellett itt is a lírikus alaphangvétele biztosítja a forma egységét.

Tulajdonképpen az egész szerepben három olyan pillanat van, amely kiütözik az egységes zenei jellemzésből. Az egyikről már a bevezető fejezetben szóltunk: a kacagó-kvintett zárószakaszának váratlan hangnemi kitéréséről, melyet másként nem lehet *magyarázni*, csak úgy, hogy Richárd itt egy *percre* megdöbben, derűs lírai világa elkomorul. A másik ilyen jelenet halálának szcénája. Zeneileg eléggé sablonos és a megszólalását megelőző, illetve aláfestő, csodálatosan fájdalmas hegedűmotívumon kívül nem kelt nagy figyelmet. A harmadik pillanat a II. felvonás tercettje. Verdi megint csak a drámai logika és a karakterizálás csodálatos mintapéldáját adja itt: Amelia és René, bár feszült-izgatott, de mégis szélesen kibontott, nagyívű dallamokat énekelnek, Richárd azonban (akiben itt szólal meg először a lelkiismeretfurdalás hangja) csak egy-egy hangot ismétlő parlandóra vagy szaggatott frázistöredékre képes.

Talán meglepő, de Amelia alakja Richárdénál sokkal drámaibb. Már első színpadra lépését hallatlan feszült, izgalmas zenekari motivika jelzi. Ez a 3/8-os zenekari dallam édestestvére a Végzet hatalma egyik vezető motívumának – ez önmagában is drámai indulatoktól fűtött színpadi személyiséget jelez (l. 87/a és 115. kp.). Magyarázható ez a bemu-

tatkozáskor letett zenei névjegy magából a szituációból is. De Amelia későbbi megszólalásai többnyire ugyanezt a drámaiságot sugározzák. Ellentétes indulatoktól és érzelmektől áthatott lelkivilága kap csodálatos zenei bemutatást a II. felvonást megnyitó zenekari előjátékban: a háromrészes forma két szélső szakaszában mintha éppen ezeknek az ellentétes indulatoknak harca kerülne ábrázolásra, míg a középszakaszban (itt idéződik vissza az előző kép szélesívelésű Amelia-dallama) a könyörgés, a lelki béke hangját szólaltatja meg Verdi. Az ezt követő jelenet és ária szintén ellentéteivel fogja meg a hallgatót. Az áriát bevezető fájdalmas-mélabús angolkürt-szóló a bánat hangját idézi, a kétségbeesését, a reménytelenségét. Az ária vezető dallama (l. 88/a kp.) egyike Verdi legszomorúbb szoprán dallamainak (egyébként szoros rokonságban áll a Traviata Addio del passato-jával). A metamorfózis-elv érvényesül a kísérteties, drámai szakaszban, mint ezt már említettük (l. 88/b kp.). Az egész ária kifejezetten drámai szoprán hangfajt igényel, mint ahogy ezt a hangkaraktert követeli meg az előző kép tercettje, majd a II. felvonás tercettje is. A III. felvonásbeli ária ismét a líra, a szomorúság világába vezet, különösen hallatlanul fájdalmas csellószóloja révén. Viszont megint csak a drámaiság és a drámai szoprán körébe tartozik a képet záró kvartett, illetve kvintett Amelia-szólam.

A darab női főszereplője – mindezek után talán felesleges is mondani – jellemfejlődésen megy keresztül, távol áll Richárd sokszínű, de statikus karakterétől. Amelia eljut a titkos szerelem befelé égető érzelmvilágától a duett nagy szerelmi kitárulkozásán keresztül a következmények vállalásáig, a heroina-kiállásig.

És itt, a két főszereplő jellemábrázolásának elemzése után kell sort keríteni találkozásukra, a darab központi jelenetére, a II. felvonás szerelmi kettősé-

re. Elöljáróban hadd idézzük Massimo Mila rendkívül találó megjegyzését: „Az Álarcosbál Verdi *Tristanja*”. Valóban: végighallgathatjuk Verdi összes operáját, és egyikben sem fogjuk megérezni és megtalálni a szerelem mindent elsőprő erejének oly megrázó zenébe foglalását, mint ebben a kettősben. Érdekes megfigyelést tehetünk, ha ebből a szempontból vizsgáljuk végig Verdi életművét. A *Macbeth*en kívül minden operájában a szerelem körül zajlik le a cselekmény – akár két egymásnak teremtett ember szerelmi érzése a központ, akár az egyik visszautasított érzelmé. És mégis, a szerelmi kettősök sorra vagy hiányoznak a darabból (*Nabucco*, *Trubadur*), vagy jelentéktelenek (*Traviata*, *Bocca negra*), vagy pedig a két szerelmes duettjét más, a szerelemnél fontosabb momentumok formálják saját képükre, mint például a menekülés, politika stb. (*Lombardok*, *Don Carlos*, *Végzet hatalma*, *Aida*). Így az *Álarcosbálon* kívül valóságos, valóban a szerelemtől szóló kettőst csak kettőt találunk: *Otello* és *Desdemona* duettjét, illetve *Annuska* és *Fenton* alig néhány ütemes duettinóit a *Falstaff* I. felvonásának 2. képében. (Ide kívánczik Milának egy másik, csak szóban elmondott megjegyzése: ha Verdi megkomponálta volna a *Rómeó és Júliát*, lényegesen nagyobb szerepet kapott volna a darabban a *Montecchik* és *Capuletik* pártharca, mint a két fiatal szerelme. . .)

A duett nagyformája kereteiben még érzi a hagyományos lassú–gyors felépítést. De csak kereteiben: már a bevezető jelenet elhagyja a recitativikus hagyományt, és rövid, de pregnáns melódiaképletekből építkezve, az átkomponált „scena” funkcióját tölti be. Az egyik ilyen dallamképlet a duett gyors főrészének tematikáját előlegezi, mind dallamával, mind kétszeresen pontozott ritmusával; egy másik majd a következő opera, a *Végzet hatalma* szerelmi kettősében kerül bővebb kidolgozásra. A lassú szakasz szerepét betöltő 6/8-os *Allegretto*

un poco sostenuto tulajdonképpen Richárd ariosója. Szűk hangközlépésekből indul ki, hogy eljusson az oktávra nyúló nagy kitárulkozásig; ez a dallam-építkező elv éppúgy a szerelmi érzés ellenállhatatlanságig való növekedését állítja elénk, mint a rendkívül érzékeny harmonizálás. Amelia válaszfázisa („Hozzád száll imám”) még ellenáll az ostromnak, a szövegen kívül talán a tiszta tonális harmonizálás (álló Desz-dúr akkordok) is ezt sugalmazza. Richárd egyre intenzívebbé váló szólama azonban végül is megtöri Amelia ellenállását. A tempó lelassul, tiszta, nyugodt A-dúr harmónia szólal meg a zenekarban: Amelia is bevallja szerelmét. A töredezett énekfrázisok alatt megszólaló csellószólo erősen kromatikus dallama maga a szerelem:

96.



Ebben a dallamban elsősorban hosszúsága tűnik fel. Valóban hasonlatos a Tristan „végtelen dallamaihoz”, amelyekhez kromatikája is közelhozza. Egy rövid átvezető recitativo után felcsendül a gyors szakasz vezetődallama. Harmóniavilág és dallam-építkezés tekintetében éppen ellentéte a gordonkaszólonak: a legtisztább diatónia; a témafej egyszerű C-dúr hármashangzat felbontása. A folytatás is alig tér ki hangnemileg a C-dúr tonalitásból. Megegyezik viszont a gordonkaszólóval hosszú kibontottságában, sőt, túl is szárnyalja azt. Tematikus ismétlés nélkül, néhány szekvenciával 21 (!) ütemre terjed ki. Talán első megjelenése ez a melódia annak a

Verdi-féle tématispusnak, amely a további operákban egyre inkább előtérbe kerül, és amely több részből összeálló, de mégis egységet alkotó rendkívüli hosszúságával tűnik ki. A gyors főrész formai felépítése a Trubadúr Leonóra–Luna kettősének széles kibontására emlékeztet: Richárd frázisát szóról szóra megismétli Amelia, majd egy közbevetett szakasz után ketten egyidejűleg szólaltatják meg a témát. Az egész kettős legfontosabb része azonban éppen ez a közbevetett szakasz. Verdi visszahozza a gordonkaszóló témáját, de a teljes zenekaron, fortissimóban, és mindkét szereplő egymást váltó, majd egyidejű énekével. Hatalmas kitárulkozás tanúi vagyunk; a szöveg úgyszólván érdektelen, hiszen hiába mondja szavakban Amelia, hogy Richárd nemes szíve megvédi őt saját érzelmeitől, a dallam, a két szólam unisono egybefonódása minden szónál meggyőzőbben énekel a két szerelmes egymásratalálásáról. Valóban tristani hangulat – persze olasz ég alatt született, az érzelmet olasz dallamokban megéneklő olasz opera módján. (Egy nyilván véletlen egybeesés erősíti a Tristan-párhuzamot: Somma verssorai közt van egy olyan, amely szinte pontosan rímel a Tristan szerelmi duettjének éjszaka-imádó, nappalt-gyűlölő motívumára. A magyar fordítás ezt nem adja vissza, így kénytelenek vagyunk szószerinti fordítást adni: „Te csillag ebben a sötétségben, neked ajánlom szívemet: sugározz be szerelemmel, és ne keljen fel többé a nap!”)

René zenei jellemzése a legdinamikusabb az egész operában. Természetesen, hiszen ő megy át a legnagyobb krízisen, ő a tragédia tulajdonképpeni áldozata. Első felvonásbeli áriájáról már volt szó: nem véletlen, hogy a baráti szeretet e himnusza képviseli a leghagyományosabb ária- és dallamtípust az egész műben, ritmikailag és a zenekari kíséret szempontjából is ez az ária a legérdektelenebb. Tulajdonképpen dramaturgiai hiba ez a megoldás, hiszen René lelki konfliktusa éppen a baráti érzésben

való csalódás. Akárhogy is van, a konfliktusnak ezt az oldalát Verdi nem exponálja olyan átélten, mint magát a konfliktust. A képet záró concertatóban ugyan feltűnik néhány különálló és Renére jellemző dallamtöredék (l. 93. kp.), de René különösebben jelentős, élesebben körvonalazott jellemzést még nem kap. Éppígy a háttérbe szorul az Ulrica-kép zárószakaszában is. A II. felvonás fináléjában kapja meg igazán egyéni hangját, ettől kezdve válik igazán főszereplővé.

A III. felvonás I. képén ő uralkodik. Nagyáriája teljes jellemábrázolást ad, voltaképpen egyetlen egybeépített szcena, melyben legalább annyira fontos a megelőző ariózus recitativo, mint maga az ária. Az ária maga különleges formálású: két élesen elváló főrésze oszlik, természetesen a szöveg értelméből fakadóan. A cezúra oly mértékben fontos Verdi számára, hogy az ária alaphangneme is megváltozik, d-mollból F-dúrba fordul. (A hagyományos megoldás egyébként a d-moll/D-dúr váltás lenne.)

Még inkább uralja a színpadot René figurája a folyamatosan egybeépített tercett–kvartett–kvintettben. A hangfaji követelmény is itt vált át igazán a darabot kezdő lírai baritonból hősbaritonná. (Erre az együttesre még visszatérünk.)

Ulricáról tulajdonképpen nem szükséges sok szót ejteni. A szerep zenei megformálása szükségszerűen egyszínű: a misztikumot állítja előtérbe. A képet megnyitó ária a kétrészes forma teljesen újszerű értelmezésével azonban felhívja magára a figyelmet. A c-mollban tartott első szakasz szabályos lezárása után hagyományos, közbeékelt recitativikus rész következik, majd a gyors rész funkcióját az első szakasz C-dúrba fordított és tempóban felgyorsított változata tölti be. Mint említettük: egyedi, vissza nem térő formai megoldás ez Verdi életművében. Meg kell még említeni az áriára következő tercett A-dúr Ulrica-ariosóját („Messze a város végén”), mely furcsa módon Jago álom-elbeszélésének hang-

vételét előlegezi, noha a két jelenetnek semmi köze nincs egymáshoz.

A két összeesküvő, Samuel és Tom jellegzetes comprimario figura. Mindig együtt jelennek meg, és ugyanazt éneklik. Mondhatni, a zenei konstrukció szempontjából az a legfontosabb szerepük, hogy az együttesekben basszusszólam is legyen. . . Verdi azonban kiemeli dramaturgiai fontosságukat azzal, hogy az előjátékban az ő fugato-témájuk adja a kontrasztot Richárd dallamához. Ez a fugato-téma egyébként többször visszatér a darab folyamán; tulajdonképpen ennek variánsa vagy legalábbis hangulatilag azonos vele a kacagó-kvintettbeli szólamuk.

97 a)

SAMUEL e TOM

E sta l'o - dio, che pre - pa - ra il

SA.
T.

fi - o, ri - pen - sando ai cadu - ti per te.

97 b)

La sua pa - ro - - - la è dar -

- do, è ful - mi - ne lo sguardo,

Az Oszkárhoz kapcsolódó zenei anyagról annál többet kell szólni. Az ő intonációja ugyanis újdonság Verdi palettáján, és ugyancsak párizsi hatás.

Két ariettájáról van szó (I. felvonás: „Mindig az égbe néz”, III. felvonás: „Kiváncsi rája, mi álruhája”). Mindkettő könnyeőségével, bájával és valami nemes szintre emelt könnyűzenei hanggal tűnik fel, tehát lényegében *vigoperai* hangvétellel. A dráma szempontjából akár mellőzhető is lenne. De mennyivel szegényebbé válna az Álarcosbál partitúrája e szín nélkül! Valahogy az élet realitását képviseli Oszkár azzal, hogy a komor, tragikus alaptónusba vidám csillogást visz bele; valahogy Shakespeare módjára ő adja az élet teljességéhez – éppen az ellentét által – a kiegészítő színeket. A zenei dramaturgia szempontjából egy helyen jut fontos szerephez, a III. felvonás I. képének záró kvintettjében. Már szoltunk erről az igen hatásos együttesről: Oszkár könnyed-táncos motívuma hirtelen derűs megvilágításba helyezi a jelenetet, hogy annál nagyobb legyen az ellentét, amikor Amelia ezt a motívumot tragikussá fordítja át (I. 91/a–b kp.).

Tulajdonképpen Oszkár hangját árasztja magából az I. kép záró concertatója is. Ez az együttes René és az összeesküvők közbevetett frázisai ellenére is teljesen homogén; a vidámság, a tánczenére emlékeztető hangvétel, a pezsgő és nagyon differenciált ritmika egyértelműen uralkodik benne.

A többi együttes viszont annál árnyaltabb. Még legkevésbé az Amelia–Ulrica–Richard tercett; illetve ennek változatossága – Verdinel elég szokatlan módon – a kontrasztáló elemek *egymásutániságában* és nem *egyidejűségében* nyilvánul meg. A kacagó-kvintett felépítésében igen hasonlatos a Rigoletto kvartettjéhez. Minden szereplőnek önálló és kifejező szólama van, és az egészen uralkodik Richard csodálatosan könnyed, a kacagást bravúros módon zenévé átalakító dallama. (Jegyezzük meg, hogy a tenoristák éneket és reális nevetést ötvöző előadásmódjának hagyománya a századforduló idejének híres tenoristájától, Alessandro Boncitol származik. Tulajdonképpen felesleges pleonazmus,

hiszen a dallam maga a nevetés stilizálása; annyira begyökeresedett azonban, hogy aligha kiírtható. Még a legpartitúrahűbb karmester, Toscanini is megengedte.)

A II. felvonás Amelia–Richárd –René tercettje a darab egyik drámai tetőpontja. Még Verdinél is ritkaságszámba menően feszült hangulata van; mozgatóereje kétségtelenül a bonyolult, rendkívül differenciált, de állandóan motorikusan lüktető ritmika. Ha szigorúan vesszük a drámai szempontokat, ez a tercett retardáló hatású, megállítja a cselekmény folyamatosságát. Sok karmester és rendező éppen erre hivatkozva barbár módon megcsonkítja. Pedig formai felépítése valóságos matematikai csoda. Luigi Dallapiccola, a XX. század talán legjelentősebb modern olasz zeneszerzője külön tanulmányt szentelt e tercett formastruktúrájának. A struktúra lényege Dallapiccola elemzése szerint egy olyan négysoros formaképlet, amelyben az első két sor azonos anyagú vagy legfeljebb variáns, a harmadik teljesen új anyagot hoz, míg a negyedik lezár. Ez a struktúra – amely egyébként a négysoros irodalmi-költői strófa-képletből fakad – egyrészt az egyes szereplők önálló szakaszaiban, másrészt az egész tercett nagyformájában érvényesül. Zeneileg rendkívül nehéz, énekszólamai mind ritmika, mind intonáció szempontjából igen kényesek – nyilván ez az igazi oka a tercett immár sajnos hagyományossá vált megrövidítésének.

A II. felvonás fináléjában ismét egy olyan hang jelentkezik, amelyre eddig alig volt példa Verdi műhelyében: a groteszk. Ez a groteszk hang hol félelmetességével tűnik ki, mint például a finálét kétoldalról keretező, látszólag rendkívül egyszerű motívum esetében:

98.

Musical score for exercise 98. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bass clef part is marked *pp* and features a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef.

hol pedig azzal a szinte már kísérteties, makábris humorral, amely az ismert és népszerű fődallamban jelentkezik:

99. (*sogghignando*)

Musical score for exercise 99, marked *sogghignando*. It is written in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The score includes the following lyrics:

Ve' se di not - te qui col - la

spo - sa l'innamo-ra- to campion si po - sa,

Ez a gunyoros-félelmetes, fenyegető-groteszk intonáció adja az egész finálé alapját, melyet csak színeznék René már említett „kígyó-motívumai” (l. 94. kp.) és Amelia széles kantilénái.

A III. felvonás I. képének nagy együttes-komplexuma René, Samuel és Tom tercettjével kezdődik. Jellegzetes pontozott ritmusa, úgy tűnik, szituációhoz kötött képlet, legközelebbi rokona ugyanis a Boccanegra II. felvonását megnyitó jelenet, melyben Paolo Albiani csatlakozni kíván a Fiesco

vezette összeesküvökhöz. (A Boccanegrának ez a jelenete még a mű első verziójából származik!) A tercett e dialogizált szakasza után kerül sor a fő-részre („Rajta bossúra fel!”), melynek vezető dal-lama:

100.

Dunque l'onta di tutti sol u - na,

mintha a régi indulójellegű cabaletták távoli örökös-e lenne. Megint a dialogizált szakasz következik, majd sor kerül a sorshúzás jelenetére. Lényegében zenekari kép, melynek sötét tónusát a trombita mélyregiszterében megszólaló hármashangzat-fel-bontások és a mély rézfúvók halálritmus-képletei biztosítják. Ugyanennek bővebb kidolgozására ke-rül sor Amelia belépése után. (Figyeljünk fel a dőb-benetes zenekari effektusra, mikor René „Ez urná-ban három név van, ártatlan kezeddél húzz ki egyet” szavaiba háromszoros fortissimóval vág bele az üstdob halálritmusa.) Mikor Amelia kihúzza férje nevét, az előbbi trombitamotívumot – az üst-dob, nagydob és az osztott bőgők félelmes tremolói felett – klarinétok, fagottok és gordonkák veszik át – az előadási hagyomány szerint kürtökkel erő-sítve –, és ekkor derül ki, hogy a trombitamotívum *nem egyéb, mint a dialogizált tercett pontozott rit-musú témájának moll változata:*

101 a)

Dunque l'onta di tutti sol u - na,

101 b) *marcato il canto*

Hatalmas fokozás után tér vissza az előbbi indulótéma, melyet még drámaibbá, még izgatottabbá tesznek Amelia sikolyszerű frázisai. És ez a rendkívül drámai tabló alakul át egy pillanat alatt kedves és könnyeden graciózus muzsikává, amint Oszkár színpadra lép. A jelenetsor kvintettzárásában a már többször idézett Oszkár-dallam, illetve annak Amelia-változata uralkodik.

És végül a darab címadó jelenetsora: a báli kép. A Rigoletto példájára Verdi itt is kétféle színpadi zenekart használ: a kulisszák mögötti bandát és egy kis vonóegyüttest a színpadon. A banda, illetve a teljes zenekar galoppja indítja a képet. A tánczene továbbra is megmarad funkcionális háttérnek, de az előtérben René és a két összeesküvő párbeszéde zajlik. (Verdi gondosan ügyelt rá, hogy a banda hangszerelése ebben a jelenetben vékonyabb legyen, előírása szerint: „kevesebb hangszer, hogy ne zavarja a beszélgetőket”.) Oszkár dala után visszatér a galopp, mely le is zárja a báli kép első szakaszát. Ekkor szólal meg a színpadon a kis vonózenekar, tulajdonképpen kettőzött vonósötös. Az együttes mazurkazenét játszik. Valami kimondhatatlan mélabú szól ebből a muzsikából, annak ellenére, hogy dallam és harmonizálás egyetlen ütem kivételével soha nem hagyja el az F-dúr hangnemet. Talán a ritmus monotóniája, az állandóan vissza-visszatérő ütemelőzők okozzák a melankólia érzetét. Ez a zene szolgál háttérül Amelia és Richárd búcsújának. Dallamaik először csak sotto voce, suttogva, szaggatott parlandóban szólalnak meg, de amint eluralkodik rajtuk a búcsú fájdalmas hangulata, úgy szélesülnek nagyívű, igazi melódi-

ákká. És közben állandóan szól a bús mazurka... Igazi drámai remeklés, a Traviata nagy báli jelene-
teinek méltó párja. Csodálatos és megható, amint
a gyilkos merénylet és a rákövetkező felháborodott,
rövid kórusszakasz után újra megszólal a mazurka,
majd ahogy egyes hangokban a semmibe foszlik
szét. A színpadi realizmus és a tökéletes hangulat-
ábrázolás együttes csodája: a báli muzsikások az
emelvényen nem veszik észre, hogy mi történt a
teremben, és nyugodtan tovább játszanak, majd
szinte egyenként hagyják abba a muzsikálást. Ez a
reális helyzetábrázolás ugyanakkor megható beve-
zetése Richárd haláljelenetének.

Az együttesek vizsgálata tehát azt mutatja, hogy
Verdi az Álarcosbálban is hű maradt a kontrasz-
tokra építő módszerhez és technikához (kacagó-
kvintett, II. finálé, III. felv. kvartett és kvintett),
illetve, ha a szituáció úgy kívánta, homogén anyag-
ból építette fel együtteseit (I. concertato, bosszú-
tercett).

A drámaépítkezési módszer tehát változatlan, az
új eszközök, a Párizsban megtanult új intonációk
csak arra jók, hogy ez az alapvető zenedrámái kon-
cepció még színesebb, még sokrétűbb legyen. Ez az
Álarcosbál nagy előrelépése, legfőbb jellemzője.