

A végzet hatalma

Opera négy felvonásban,
Francesco Maria Piave szövegére.
Bemutató: 1862. november 10.,
Szentpétervár, Cári Operaház.
Átdolgozott változat,
részben Antonio Ghislanzoni új szövegére,
bemutató: 1869. február 28.,
Milánó, Teatro alla Scala.

SZEREPLŐK

Calatrava márki	basszus
Leonóra } gyermekei	szoprán
Don Carlos }	bariton
Don Alvaro	tenor
A gárdián	basszus
Fra Melitone	buffó basszus
Preziosilla, cigánylány	mezzoszoprán
Curra	mezzoszoprán
Egy alcalde*	basszus
Mastro Trabuco	buffó tenor
Egy kirurgus	tenor v. basszus

A márki szolgálói, kocsmai vendégek, zarándokok, ferences szerzetesek, spanyol és olasz katonák, markotányosnők, koldusok

A cselekmény helyszíne: Spanyolország és Olaszország.
Ideje: a XVIII. század közepe.

* A budapesti előadásban: kocsmáros.

1859. szeptember 2-án, tehát alig több, mint egy fél évvel az Álarcosbál diadalmas római bemutatója után, Verdi így ír Piavénak: „Remélem, búcsút mondtam a műsáknak, és azt kívánom, hogy ne essem kísértésbe és ne vegyem újra kezembe a tollat.” Az életrajz kutatóinak a feladata kideríteni, mi készítette Verdit e szavakra. Minket itt most csak az a tény érdekel, hogy a maestro – szerencsénkre – nem hosszú időre mondott búcsút a műsáknak. 1860/61 telén tárgyalásokba bocsátkozott a szentpétervári Cári Operaházzal egy új opera megírására vontakozóan. Egyidejűleg két levél érkezett Verdihez az orosz fővárosból: az egyiket Mauro Corticelli színházi ügynök, abban az időben az Oroszországban vendégszereplő híres énekesnő, Adelaide Ristori titkára, a másikat a kor egyik legjelesebb olasz hőstenorja, Enrico Tamberlick írta. Azt az ajánlatot tették Verdinek, hogy a pétervári opera olasz társulata számára írjon egy új művet. A felajánlott szerzői honorárium rendkívül magas volt. A levelek akkor értek Sant’Agatába, amikor Verdi éppen Torinóban tartózkodott, hogy eleget tegyen képviselői teendőinek. Így Giuseppina válaszolt, s soraiból már látható Verdi hangulatának megváltozása: „Gondolhatod, hogy nem tudok sem igent, sem nemet mondani Verdi nevében. Amint visszatér, ő fog válaszolni, hogy milyen értelemben, azt persze nem tudom, de néhány elejtett szavából úgy veszem ki, hogy nem idegenkedik már a komponálástól.” S valóban, Verdi el is fogadja az ajánlatot; valószínű, hogy három ok is készítette rá: legalább két olyan téma volt, ami operaszerzői fantáziáját érdekelte; a pétervári ajánlat nemcsak az ő, hanem az éppen egyesített *Itália* dicsőségét is növelhette; s nem utolsósorban a Sant’Agata-i birtok és ház bizonyos felújítási munkálatai, új építkezései miatt anyagi forrásai majdnem kimerültek, nagyon is szüksége volt pénzre.

Így hát 1861 januárjában a maestro igenlően válaszolt Tamberlicknek.

Első témaajánlata: Victor Hugo Ruy Blas c. drámája. A cári cenzúra számára azonban még a múlt század közepén túl is kényes téma volt ez a darab, így ezt a tervet elejtették. Különböző ötletek után – köztük meglepő módon egy „Hovanszkij hercegek” című Raupach-dráma – végül is Angel Saavedra „Don Alvaro, avagy a végzet hatalma” című tragédiájában állapodtak meg. Verdi valahonnan az emlékezete mélyéről ásta elő a témát; tudjuk, hogy 1856-ban foglalkozott először megzenésítésének gondolatával, a darab akkor is tetszett neki, de a Trubadúr után nem akart hozzányúlni.

Az új operának tehát az 1861/62-es évadra kellett elkészülnie. A szerződést 1861. június 3-án kötötték meg. A kitűzött bemutató dátuma igen kedvező, egybeesett volna az orosz állam megalapításának ezredik évfordulójával. A szöveggönyv megírására ismét régi munkatársát, Piavét kérte fel. A kompozíciós munkát egy ideig feltartja az Olaszországot ért és Verdire mélyen ható csapás, Cavour halála. Ám az év szeptemberében Giuseppina már ezt írja Corticellinek: „Verdi elkezdte a munkát; ne ijesszen meg az »elkezdte« kifejezés. Ő ugyanis nem tudja darabonként, közben szünetekkel operáit megkomponálni. Sokáig rágódik a témán, mielőtt hozzákezdene a zenéhez. A Rigoletto, Trubadúr, Traviata stb. rövid idő alatt készült el, mindegyik egyvégtében, a lázas aktivitástól sarkantyúzva. Így lesz ezzel a művel is.” És november végén Verdi már értesíti Ricordiékát, hogy a hangszerelést leszámítva a kompozíció elkészült.

Párizson keresztül indult a hosszú útra a Verdi-házaspár; bár kerülő, de az olaszok általában ezt az utat választották, csak hogy kikerüljék az osztrák területeket: a velencei tartomány még mindig osztrák fennhatóság alatt állt. . .

Azonban alig, hogy megérkeztek, még el se kez-

dődtek a próbák – egy váratlan esemény mindent felborított. A női főszereplő megbetegedett, még-hozzá olyan súlyosan, hogy közeli felgyógyulására számítani sem lehetett. Ilyen körülmények között Verdi a szerződés felbontását javasolta, amit a cári opera vezetősége azonnal és egyértelműen elutasított. Megegyeztek abban, hogy a bemutatót a következő évadra halasztják, 1862 őszére. Még egy kis időt eltöltöttek Oroszországban, pár napra Moszkvába is ellátogattak. Érdeemes idézni Giuseppeina egyik levelét, amely egyrészt adalék a cári Oroszország viszonyaihoz, másrészt tükrözi a Verdi-házaspár nyíltszemű, elfogulatlan megfigyeléseit. A levél Opprandino Arrivabene grófhhoz, Verdi évtizedeken keresztül jóbarátjához szól, 1862 februárjában. „Verdi tehát arra van kárhóztatva, hogy 24, 26, 28, sőt több Réaumur-foknyi hideget viseljen el! Ám ez a szörnyű hideg a legkisebb mértékben sem zavart, hála a jólfűtött lakásoknak: *a hideget látjuk, de nem érezzük*. Ne tévedjünk azonban: ez a különös ellentmondás a gazdagok számára van fenntartva, akik így kiálthatnak fel: éljen a hideg, a jég, a szánkázás és a többi földi öröm! De a szegények általában és a kocsisok különösen a világegyetem legszerencsétlenebb kreatúrái! Gondolja csak meg, gróf úr, hogy sok kocsis néha teljes napot és az éjszaka egy részét a kocsik ülésén tölti el, kitéve a halálos hidegnek, urukat várva, aki a pompás és meleg lakásban szórakozik, miközben ezeket a szerencsétleneket megöli a hideg! Ilyen szörnyű esetek évenként előfordulnak! Soha nem tudnék hozzászokni ennyi szenvedés látványához!”

1862 őszén tehát visszatért a házaspár a cár birodalmába. Közben Verdi egy alkalmi művet komponált, a londoni világkiállítás rendezőinek felkérésére megírta a Nemzetek himnuszát. Egy szempontból nagyon jelentős ez az alkotás: az alkalmi kantáta szövegét Arrigo Boito írta.

November 10-én került sor a bemutatóra, melyen a Végzet hatalma döntő és óriási sikert aratott. II. Sándor cár csak a negyedik előadáson vett részt, betegsége meggátolta, hogy a premieren jelen legyen. Idézzük ismét Verdi feleségének sorait, ezúttal *Cesare De Sanctishoz*. „Nem mindig vág be a közmondás, amely szerint: semmi újság jó újság. Most ugyanis olyan újságot mondok, ami nagyon is jó!!! A Végzet hatalma kiváló sikerrel került bemutatásra. Énekesek, kórus és zenekar általában kitétek magukért. A cárt bronchitis, majd szembántalmak támadták meg, és így csak a negyedik előadáson vehetett részt.

Az Ön »komája« azonban nem vesztett semmit a várakozással, mivel a cár, miután nagyon megtapsolta és nevével kihívta, azt az óhaját fejezte ki, hogy a miniszter mutassa be neki a cári páholyban. Ott aztán, hogy úgy mondjam, elárasztották bókokkal, főleg a cárné, aki rendkívül kedves volt. Azt hiheti talán, hogy ezzel a bemutatkozással minden véget ért. *Nyet* (ahogy az oroszok mondják), szombaton Verdi megkapta a császári és királyi Szent Szaniszló rendet, méghozzá ajánlás vagy bárkinek a közbelépése nélkül, minden oroszok cárijának sajtó kezdeményezésére.”

És ezzel lezárult a Végzet hatalma történetének első szakasza. 1863. február 7-én lezajlik az olaszországi bemutató, ismét a római Teatro Apollóban, majd ezt követően számos itáliai és külföldi előadás. Verdi azonban – már a pétervári bemutató idején – sokat gondolt arra, hogy megváltoztatja a mű befejezését. A spanyol tragédia zárómomentumát ugyanis Piave szöveggönyve változatlanul vette át, tehát Don Alvaro, megátkozva az egész világot, egy szikláról a szakadékba veti magát. Noha Verdihez igen közelállt a szélsőséges-szenvedélyes spanyol romantika, ez a katasztrofális befejezés az ő számára is több volt a soknál. Nem beszélve arról, hogy ugyancsak a befejezés volt az, amely a mű

bizonyos fokú sikertelenségét is eredményezte. Teltek az évek, Verdi közben megírta Párizs számára a Don Carlost, felmerültek a Requiem első tervei, így csak 1868 késő őszen került sor az átdolgozás elhatározására. Verdi kiadója, Tito Ricordi volt a revízió elsőszámú ösztönzője. A maestrótól nem volt idegen az új verzió megkomponálása, de már ekkor kikötötte, hogy a próbák nélküle nem folyhatnak le. Nagyjából ebben az időben kezdett apja mellett működni a Ricordi-cég legnagyobb vezetője és igazi felvirágoztatója, Giulio Ricordi. Az ő javaslatára választották az átdolgozás szövegköltőjének Antonio Ghislanzoni (az Aida későbbi librettistáját). A munka során aztán kiderült, hogy nemcsak az opera befejezését lenne jó megváltoztatni; Verdi több más számot is kicserélt; de a legfontosabb mégis az új befejezés volt. Ghislanzoni javaslatára a színpalak mögé vitték Don Carlos halálát és Leonóra halálos megsebzését, és az ő ötlete volt a megnyugtató kicsengésű, feloldó hatású zárótercett is. E tercetten kívül Ghislanzoniak kellett több apró szövegi csiszolást és változtatást is elvégeznie, valamint ő szövegezte a III. felvonásbeli párbajkettőt és a záró jelenetsort összekapcsoló új recitatívót (az eredeti verzióban ezen a helyen Alvaro kétrészes áriája állt, melyet az átdolgozásból Verdi elhagyott).

1869 januárjának végén kezdődtek a próbák, a milánói Scalában. Verdi több mint 20 év demonstratív elzárkózása után jelent meg először újra a híres milánói operaházban, első sikereinek, pályakezdésének színhelyén.

Február 27-én zajlott le a bemutató, hatalmas sikerrel. Az átdolgozott Végzet hatalma egy sorozatban tizennégy előadást ért meg, ami ebben az időben egyenlő volt a rendkívüli sikerrel. Verdi igen elégedett volt az előadással, főleg a Leonórát éneklő Teresina Stolz és az Alvarót alakító Mario Tiberini produkciójával. Teresina Stolz volt már a

Don Carlos olasz premierjének Erzsébet királynéja, majd később az Aida első Scala-beli címszereplője és a Requiem első szopránszólistája. (Jegyezzük meg meg, mint számunkra érdekességet, hogy a milánói bemutató Preziosillája az akkor Olaszországban működő Nagyné Benza Ida volt – sajnos, nem túl nagy sikerrel. Verdi még évekkel később is nehezményezte a Scala vezetőségének választását. Benza Ida ösztönözte viszont a Végzet hatalma budapesti bemutatóját; ezen az előadáson azonban már Leonóra szerepét énekelte.)

A Végzet hatalma alapjául szolgáló dráma szerzője, Angel Saavedra. Rivas hercege a spanyol romantikus irodalom jelesei közé tartozik. Drámája immár a második mű ama spanyol darabok sorában, melyeket Verdi megzenésített. Ideje tehát, hogy szó essék a romantika irodalmának spanyol ágáról.

Spanyolország az európai romantikának nemcsak egyik jelentős kialakítója, hanem – az irodalom és a zene terén – „tárgya” is volt. A romantika költőit és íróit, de zeneszerzőit is vonzásában tartotta a spanyol föld, a spanyol lélek, az arab elemekkel színezett spanyol legendárium, és az a különös, mágiából, végzetességből és keresztény ideológiából összeálló életszemlélet, ami a spanyol népet – legalábbis az irodalmi szemléletben – jellemzi. Amikor aztán a romantika előntötte Európát, hatása alatt természetesen kialakult spanyol földön is az új irányzat. Egyik ága – Walter Scott nyomán – hívő, arisztokratikus, múltbanéző és a múlt szemléletét megőrző, a másik – Victor Hugót követve – hitetlen, radikálisan és merészen újító, demokratikus. Rivas hercege az utóbbi irányzathoz tartozott. Annak ellenére, hogy spanyol grand volt, hogy a nemesek királyi szemináriumában, majd a királyi testőrségben nevelkedett, és élete utolsó éveit

ben nápolyi, majd párizsi nagykövetként tevékenykedett. Liberális meggyőződése miatt azonban kétszer is száműzetésbe került, s ez a meggyőződés vezette irodalmi munkásságát is. Egyik drámájának prologusában hangzik el: „A romantika addig tisztelt hagyományok láncát törte szét, és halálos csapást mért olyan erőkre, melyeket addig tévedhetetleneknek tekintettek. Amiben valamikor hittek, azt ma megvizsgálják, és vagy elfogadják, vagy elutasítják, egy szóval: előbb az értelem fényében elemzik.” Akár Verdi is írhatta volna e szöveget. A Victor Hugo-követő Saavedra drámáiban – és főleg a Don Alvaróban – elvet minden addigi dramaturgiai szabályt, többek között az aristotelesi hármas egység elvét. Ebből fakad a drámának az a jellegzetessége, hogy a cselekményt lépten-nyomon színes zsánerjelenetek szakítják meg. Ez utóbbiakban *uralkodó elem a népiesség* – ez szintén a romantika sajátosságai közé tartozik. (Mint oly sok mindent, a kor színpadi költői ezt is Shakespeare-től vették át, és a shakespeare-i gyakorlatot csak a népies áttétel révén változtatták meg.) Hozzátartozik Saavedra stílusához a szerkesztés mozaikszerűsége, vagy mondhatjuk így is: a drámai folyamat majdhogynem önálló „pillanatfelvételekből” való összeállítása. Végül magára a Don Alvaróra vonatkozóan, szembeszállva a gyakran hangoztatott váddal, hadd mondjuk ki: a Végzet hatalma bonyolult cselekményének éppúgy a vak végzet a mozgatója, mint a legtöbb görög tragédiának. S nem hiányzik a katarzis sem: Don Alvarót, akit mindig tiszta szándékok és érzelmek vezettek, maga alá gyűri a végzet, amely ellen hiába küzd. Ha a Végzet hatalma cselekménye értelmetlen és logikátlan, akkor Szophoklész Oidipusza is az.*

* A spanyol romantikára és Saavedrára vonatkozó szakasz alapja Enrique Franco „El romanticismo español. Ángel Saavedra y Don Álvaro” c. cikke, VERDI. Bollettino dell'Ist. Stud. Verdiani, IV.

Nem csoda, ha a szenvedélyekben gondolkodó Verdit megragadta ez a dráma. Zenéje egyívású Saavedra tragédiájával, legfeljebb egyetlen dologban tér el attól: kerüli az operaszínpadon felesleges és hátráltató kontemplatív monológokat, hosszabb kitérőket. Rivas hercege még jelen lehetett 1863-ban az opera madridi bemutatóján. A költőt hidegen hagyta az opera, sőt, arra is utalt, hogy nem lett volna szabad megengednie drámájának megzenésítését. Ma már tudjuk, hogy tévedett. A spanyol irodalomban helyi jelentőségű Angel Saavedrát Verdi műve emelte a halhatatlanságba.

Az opera szöveggönyvével kapcsolatban meg kell még említeni, hogy a III. felvonás zsánerképeinek nagyrészt – elsősorban Melitone prédikációját – zeneszerző és szövegköltő (még Piave) Schiller „Wallenstein tábora” című drámájából vette át. (Az átvételt a kitűnő irodalmi ízlésű Andrea Maffei tanácsolta.)

Mindezek után mondani sem kell, mit látott meg Verdi a Saavedra-dramában. Mindenekelőtt a szenvedélyek harcát. Leonóra szerelme, Alvaro kétségbeesett küzdelme a végzet ellen, hányódása a csatater és a kolostor között, Don Carlos di Vargas féktelen bosszúvágya és a Gvárdián által képviselt megnyugvás a hitben: mindez valószínűleg éppannyira hatalmába kerítette Verdi drámai fantáziáját, mint a zsánerképek ezer színe. Ez utóbbiak már csak azért is vonzották, mert ezek révén a saját képére formálhatta – demokratikus-népies életszemléletének megfelelően – a nagyopera-konceptió előszeretettel a tablók, kórusjelenetek, általában a sokszínű képek iránt.

Külön kell szólni Don Carlosról. Gyakran hangoztatják, hogy ez a figura a megcsontosodott, szemellenzős nemesi gőg megszemélyesítője, akinek bosszúvágyát a faji gyűlölet irányítja. A drámában és az opera szöveggönyvében is nem egy utalás van erre. A zenei elemzés azonban kimutatja, hogy Don

Carlos bosszúvagyó szenvedélye Verdi muzsikájában éppoly *emberi* szenvedély, mint Rigoletto bosszúvágya. Don Carlosnak el kell buknia, erkölcsileg is, fizikailag is, de azért, mert a végzet lesújt rá és azért – ez a fontosabb –, mert elbukik Don Alvaro emberi és lelki nagyságával szemben. Mind ezt majd a zenei analízis magyarázza részletesebben.

Miután általában – így nálunk is – az 1869-es, át dolgozott verziót játsszák, elemzésünknek is ez a tárgya. A pétervári változattal kapcsolatban csak annyit, hogy Verdi nagyon helyesen járt el, amikor az eredeti befejezést elhagyta: külsőséges, nem sokat mondó, nem túl magas színvonalú az eredeti zárókép. Alvaro kihagyott áriája viszont megérdemelné, hogy időnként legalább koncertszerűen megszólaltassák.

Ha a partitúrát teljes egységként, globálisan szemléljük, és valamiféle minden részletére vonatkozó jegyet keresünk, ezt a közös vonást talán a *szimfonizmus* fogalmában kereshetjük. Szimfonizmus alatt többféle koncepciót érthetünk: a zenekar szerepének döntő mivoltát, tehát a zenekarban fogant drámakoncepciót, aztán a szimfonikus formák uralmát, végül egy olyanfajta dolgozómódot, amely az egész mű valamiféle egységesítésére törekszik.

A fogalom második értelmezése – az instrumentális formák uralkodó jellege – a Végzet hatalmával kapcsolatban alig jöhet számításba; ebben az időben Verdinél általában még a hagyományos vokális formák különböző megoldásai szerepelnek. A zenekar szerepének megnövekedéséről már nagyon is lehet beszélni, bár arról, hogy az egész mű a zenekarból koncipiáltassék, még nincsen szó. De talán itt ér el Verdi az ún. középső korszak zenekarkezelési fejlődésének legmagasabb szintjére.

arra a szintre, amely ebből a szempontból is egy csoportba foglalja az Aidáig bezárólag a soron következő darabokat. Nem is annyira a hangszerelés differenciálódása a lényeg, mint inkább az, hogy a tematika kibontásában és a drámai helyzetek vagy egyéni jellemrajzok megrajzolásában majdnem egyenlő részt kap az énekszólam és a zenekar. Természetesen itt is folyamatos fejlődéssel állunk szemben; emlékezzünk csak a Rigoletto velencei bemutatójának kritikájára, mely a zenekar „beszédes” jellegét húzta alá. Ám ami a nagy romantikus trilógiában még csak fel-felbukkan, s ami az Álarcosbálban már döntő jellegzetességgé vált, az itt, a Végzet hatalmában, majd a következő darabokban válik általános tendenciává. Nagyon kevés olyan jelenettel, áriával vagy együttesel találkozunk, amelyben a hagyományos kísérőfigurákat alkalmazza Verdi (I. felv.: Leonóra–Alvaro duett zárószakasza; II. felv.: Don Carlos balladája, Leonóra–Gvárdián duett néhány szakasza; IV. felv.: Leonóra-ária).

Mindez azt jelenti, hogy a zenekari szövedék dússabbá, és ami ezzel egyértelmű, kifejezőerőben gazdagabbá válik. Érdekes viszont, hogy az Álarcosbál ellenpontossága úgyszólván teljesen eltűnik. Ha beszélhetünk a Végzet hatalmában kontrapunkt-ról, az legfeljebb a zenekari szövet tematikus kidolgozásának és az énekszólamoknak szembeállításában nyilvánul meg.

A szimfonizmus harmadik értelmezése, tehát a teljes zenei anyag homogeniségére való törekvés a legnagyobb mértékben jelen van ebben a zenében. Az eddigi elemzések során is kiderült, hogy Verdi már a Nabuccótól kezdve egyre fokozottabb mértékben alkalmaz egységes motívumhálózatokat. A Végzet hatalmában aztán ez a törekvés odáig vezet, hogy – magától értetődően: *drámai alapokon* – szinte már a monotematizmusig jut el, s az egész mű nagyformája a „téma variációkkal” felépítést

mutatja. (Talán helyesebb lenne – mint majd az elemzésből kiderül – a liszti metamorfózis-elve utalni.)

Ez a monotematizmus zeneileg egy bizonyos állandóan visszatérő dallammagra vagy inkább melodikus fordulatra épül, mely a dráma szempontjából Leonóra és Alvaro tragikus sorsú szerelmének szimbóluma. A mű zenei koncepciója tehát ellentétbe kerül a Saavedra-mű drámai koncepciójával. Az eredeti tragédiában a végzet elleni kilátástalan harc az alapgondolat, melyet a szerző Leonóra és Alvaro sorsával, mondhatni, demonstrál. Verdinél a két ember egymás iránti szenvedélyes szerelme a központi gondolat. -

A dallammaggal már több ízben találkoztunk. Ugyanarról a felcsapó szextlépésről, majd annak lehanyagló feszültségoldásáról van szó, amely már a Trubadúrban, a Traviatában is felbukkant, s amely az Álarcosbálban már igen jelentős szerephez jutott. Megjelenési formái:



Vegyük sorra fontosabb előfordulási helyeit. Ismételjük: a fontosabbakat, hiszen a hallgató léptenyomon találkozhat az alakzatok valamelyikével.

Az I. felvonás Leonóra–Alvaro kettősének két helyén:

103. *Cantabile* *dolciss.*

The notation is on a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with a slur over the first four notes (G4, A4, B4, C5) and a triplet of notes (B4, A4, G4) marked with a '3' above them. A final slur covers the last two notes (F4, G4). The lyrics are: ma d'a - mor si..... pu - ro e san - to.

104. *Cantabile*

The notation is on a treble clef staff with a key signature of one flat. It shows a melodic line with a long slur covering the entire phrase. The lyrics are: Pron - ti - de - stria - ri di già ne at - ten - do - no;

A kolostorkép nagy Leonóra-áriájának már a nyitányban megjelenő, szélesívű H-dúr dallamában:

105.

con passione

deh! non m'abbandonar, pietà, pie-tà di me, Signo - re.

A Leonóra-Gvárdián duett egyik szakaszában, érdekes, valóságos permutatív sorban; a szextes mag harmadik megjelenése maga az alapképlet:

106.

P Più tran - quil - la l'al - ma sen - to dac-chè

premo questa ter - ra; de' fan - ta-smi lo spa-

ven-to più non pro-vo far-mi guer - ra... Più non

pp sor-ge sau-gni - nan-te di mio pa-dre l'ombra innan - te;

Ugyane kettős strettójának Leonóra-szólamában (ez a téma szintén felhangzott már a nyitányban):

107.

Tua gra - zia, o Di - o, sor - ri - de alla re - jet - ta!

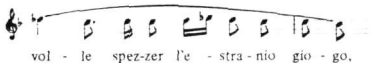
A III. felvonást nyitó Alvaro-ária valósággal tobzódik az alapmotívum különböző megjelenéseiben. Három helyet idézünk, azzal a megjegyzéssel, hogy szinte az egész ária az alapmotívumra épül. Az első példa az áriát bevezető klarinétszóló főmotívuma, a második a bevezető recitatívóban hangzik fel. A harmadik a tulajdonképeni ária témafeje; érdemes megfigyelni, hogy először a moll-szextes, majd a dúr-szextes variáns szólal meg:

108.



109.

con semplicità



110.



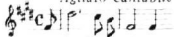
A híres Solenne in quest' ora („Egy kérésem volna”) duettino kezdetén:

111.



Az első párbajkettős agitato szakaszának témafejeként:

112. *Agitato Cantabile*

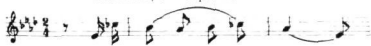


Non io, fa il desti - no

A második párbajkettős lassú szakaszának vezető-témájaként (ez a nyitány melléktémája is):

113.

Cantabile, con espress.



Le mi - nac - cie, i fie - ri ac - cen -- ti

Végül a zárótercettben, többször is, legexponáltabb módon a tercettet indító Gvárdián-frázisban (itt a moll-szextes változat hangzik fel, egy későbbi, dramaturgiailag indokolt pillanatban pedig a dúr-szextes):

114.



Non im-pre - ca - re, umi - lia - ti

és tulajdonképpen e szextes dallammag variált formájának kell tekintenünk azt a motívumot is, amelyet általában sorsmotívumnak szoktak nevezni, és amely szinte wagneri vezértémaként jelenik meg a darab számos részében, mindjárt a nyitány indulásakor. Ezt a motívumot az különbözteti meg a többi-től, hogy csak a dallamrajzban fedezhető fel a szextes emelkedés, majd annak feloldása, de harmonizálása, hangnembeli helyzete nem azonos a dallam-

mag többi előfordulásáéval. Azok ugyanis rendszerint a domináns hangról indulnak, a **hangnem** dúr vagy moll tercére lépnek fel, és onnan az **alaphangra** kanyarodnak vissza, a sorsmotívum **viszont** a IV. fokról a tonika felső váltóhangjáig **emelkedik**, és onnan tér vissza az alaphangra:

115.



Ez a tizennégy példa – ismételjük – csak a **legfontosabb**, **legfeltűnőbb** megjelenése az alapmotívumnak. **Ennyi már önmagában is elegendő lenne** annak megállapításához, hogy a **Végzet hatalmasa** két főszereplője, Leonóra és Alvaro zenei anyag szempontjából azonos alapjellemzést kap. **Rajtuk kívül** ugyanis a **szextes fordulatot** csak két helyen alkalmazza Verdi: a Gvárdián már említett, a **zárótercettet** indító dallamában, és Don Carlos szólamának egy olyan helyén, **amelyre még vissza kell térnünk**. A zenei anyagnak ez a **homogenitása természetesen** nem jelent többet, mint hogy **Verdi számára** Leonóra és Alvaro ugyanannak a **gondolatnak**, **cselekményszálnak** azonosan jellemzett **képviselői**, és azt, hogy a **zeneszerző számára** a **két főszereplő** tragikus szerelme a mű központi témája.

Az azonos forrásból táplálkozó **zenei anyag** Leonóránál és Alvarónál azonban – **természetesen** – eltérő zenei jellemképeket tölt ki. Leonóra kettőjük közül a **statikusabb**. Tulajdonképpen **nem** is lép sokszor a színpadra (I. felv., II. felv. 2. képe, IV. felv. 2. képe; a II. felv. 1. képében pár szava van csak). Noha hangfaj és hangi követelmény szempontjából **izig-vérig drámai szoprán szerep**, igazi drámai megnyilvánulása tulajdonképpen csak az I. felvonás kettőse, majd zárójelenete és a Gvárdián-duett néhány állása. Első és utolsó áriá-

ja, túlnyomórészt a nagy H-dúr ária is lényének szerelmes-lirikus oldalát mutatja. Ezt bizonyítja az is, hogy a szólamában felbukkanó szextes alapsejtnek túlnyomórészt moll változatát énekli. Márpedig – bocsássuk előre a monotematika elemzésének végeredményét – a moll-szextes formula a két főszereplő szerelmének tragikus voltát képviseli. Itt kell megjegyezni, hogy a 115. kp.-ban közölt változat az általános hiedelemmel szemben nem a végzet zenei szimbóluma. Összes előfordulási helye Leonórával kapcsolatos, az ő áriáinak előzenéjeként, illetve kísérőmotívumaként jelenik csak meg. Az I. felvonás fináléja az egyetlen, ahol ez a motívum egy egész jelenetet határoz meg. Ez a jelenet az, amelyben Leonóra és Alvaro tragédiája elindul. Leonóra tehát a végzet csapásait passzívan tűri, ő a mű egyértelműen szenvedő és csakis szenvedő hőse.

Alvaro sokkal sokszínűbb egyéniség. Ő az, aki küzd a végzet ellen, aki nem nyugszik bele abba, hogy a vakvégzet legyőzi az embert. Az I. felvonásban és a táborképben markáns, erőteljes, lovagi hősként jelenik meg előttünk. Hatalmas kontraszt ehhez a hanghoz a IV. felvonásbeli Alvaro alázata és önmegtágadása. Amíg Leonóra szólamában két alkalommal hallhatjuk az alapsejt nagyszextes változatát (105. és 107. kp.), mely úgy tűnik, annak a néhány pillanatnak zenei szimbóluma, amelyben hőseink megnyugvást találnak vagy legalábbis reménykednek, addig Alvaro szinte változtatja az alapmotívum két formáját. Ennek a változatosságnak talán legszebb, de mindenesetre a dramaturgiai konzekvencia szempontjából legdöbbenetesebb példája a III. felvonásbeli ária kezdete (l. 110. kp.). A témafejtés a moll változat, szövege „Te, mennybeszállott angyalom”, a második félperiódus a dúr változat, szövege „Te tiszta, szüzi lélek”. (A fordítás tökéletesen fedi az eredeti szöveget!) Verdi így tesz eleget a kettős feladatnak: ab-

rázolja Don Alvaro kétségbeesését Leonóra vélt halála miatt, és ugyanakkor az anyagi tisztaságot, illetve azt, hogy az égbeszállt Leonóra fogja Alvarót megvédeni.

S Alvaro kapja a szextes mag legszebb és legteljesebb kibontását, mégpedig akkor, amikor jellemfejlődése az önmegtagadásban és a szinte krisztusi alázatban tetőpontjára ér. A második párbajkettős csodálatos asz-moll dallamáról van szó (l. 113. kp.).

Alvaro jellemének sokszínű és hús-vér emberi ábrázolásáról tanúskodik a két párbajkettős záró gyors része. Ezekben hősrünk teljes egészében átveszi Don Carlos hangvételét, ő éppúgy tombol a düh-től, sőt a bosszúvágytól, mint ellenfele. Akárcsak Carlos, ő se tűri, hogy becsületében gázoljanak. Jellemrajzának negatív pólusa, mélypontja a zárótercett előtti ütemekben van: Alvaro kétségbeesésében egyetlen g hangon recitálva átkozza Istent, a világot, a mindenséget; a zenekarban teljes erővel tombol – üstdobbal és nagydobbal megerősítve – a halálritmus. És ebben a pillanatban lehetünk tanúi leginkább Verdi dramaturgiai lángeszének. Amint ez a fékevesztett tombolás végetér, átmenet nélkül kerül sor a Gvárdián „Káromló szót ne ejts ki rá, aki az égi bírád” szövegű frázisára (117. kp.). A Gvárdián tehát Alvaro önmaga felett aratott győzelmének dallamát idézi az istenkáromló fejére. Hatása nem is marad el: Alvaro válaszfrázisa tragédiájának zenei szimbólumát, a felszapó moll szextet oktávra feszíti szét, és a frázis szövegével tökéletes összhangban („Io son rendento” = meg vagyok váltva)* zeneileg is megváltódik.

* Kénytelenek vagyunk szó szerinti fordítást adni, mivel a hivatalos magyar szöveg itt nem fedi az eredetit.

116.



Leono - ra, Leo-no -ra, io son re - den - to,

Íme, amint Verdi *tisztán zenei* eszközökkel oldja meg a darab konfliktusát! És ezután már nincs is más hátra, mint hogy megszólalhasson Leonóra csodálatos *dolcissimo* kantilénája, a boldog Aszdúr ringatózás egy hármashangzat-felbontáson. Megint csak egy hármashangzat-felbontásos témára épülő szerelmi búcsú, akárcsak a Traviata utolsó képében vagy majd az Aida fináléjában. S az Aszdúr téma második megjelenése alatt éneklí a Gvárdián a tercettet indító frázis dúr változatát, szimbolizálva a konfliktus megoldását, Leonóra és Alvaro harcának végét. Az utolsó ütemekben már csak szinte emlékeztetőként hangzik fel a mollszextes változat utolsó megjelenése.

Don Carlos di Vargas zenei jellemrajza különös színpadi alakot tár elénk. Az első pillanatban úgy tűnik: befolyásolható, környezetéhez alkalmazkodó ember áll előttünk. Színpadralépésének első szólószáma, balladája („Ősi, híres család sarjaképpen”) karakterben semmiben sem különbözik a kocsmakép domináló hangjától, a táncos ritmika által meghatározott zenei karaktertől. Csak a többstrófás ballada utolsóelőtti strófájában („Itt a lányról a hír egyre járja”) üt meg drámaian feszült hangot a zeneszerző. (A zenekari kíséretben furcsa permutációban és részben megfordításban mintha az ún. sorsmotívum variációját hallanánk.)

Amikor megismerkedik Alvaróval, szólama mi-ben sem különbözik amazétól. Mindketten a hősi-lovagi hangot ütik meg, mind recitatívóikban, mind a csataképet megelőző kis duettinóban. Ez az Aszdúr duettino egyébként a Don Carlos-opera híres szabadságkettősének előképe. De megint tanúi lehetünk Verdi drámai zsenijének. Az ének-

szólamok barátián egybefonódó tercpárhuzamai alatt a mély regiszterben fenyegetően morajlik a halálritmus! A barátság megszületésének szent pillanatában így előlegezi Verdi a két férfi halálos ellenségekké válását:

117.

Alv. *il mon-do, il mondo ne ve-drà.*

Ca. *il mon-do, il mondo ne ve-drà.*

pp

A Solenne in quest'ora duettben is békésen összefonódnak a szólamok; feltűnik azonban, hogy az Alvaro-szólam felugró szextjére rimelő Carlos-szólam szext helyett szeptimát lép felfelé. Nem elsőrangú jellemzője ez a hangköz Don Carlosnak. Mintha Verdi csak portréjának egy bizonyos vonását húzta volna meg ezzel a hangközzel. Mindenesetre találkozunk vele Carlos nagyáriájának lassú szakaszában, igen exponált helyen:

118. *cantabile*
dolce

di - sper - so va - da il mal pen - sie - ro,

Az ária gyors része aztán lényegesen különbözik mindattól, ami eddig Don Carlost jellemezte. Az eddig szélesívelésű, igazi lírai bariton-frázisok helyét ritmikusan igen differenciált és egészen apró dallamforgácsokból összeálló melodika váltja fel, és fontos szerepet kap a kromatika is. Nyilvánvalóan a vak bosszúvagy ábrázolásáról van szó. Ugyanez a melódia-típus jelenik meg az első párbajkettős főrészében is.

Carlos jellemképének zeneileg legfontosabb momentuma a második párbajkettős. A kettős első szakaszában, a „Csupán a véred adja meg a gaztettért a díjat” szövegnél a zenekari kíséret ritmikája még a lovagi hangvételt biztosítja. Az asz-moll szakaszban azonban Carlos már alulmarad. Nem tud önálló dallamot szembeszögezni Alvaro csodálatos melódiájával. Azt ismételteti csak, azonban minden ismétlésnél jobban és jobban eltorzítva. A torzulás képzetét növeli az egyre feszültebbé, mondhatjuk így is: egyre idegesebbé váló kíséret. Carlos igazi lényege bukkan fel vajon ebben a részletben, meg a többi, erősen kromatikus és ritmikailag atomizálódott helyen? Vajon valóban a megcsontosodott nemesi gög és fajgyűlölet elvakult képviselője lenne? A zenei arckép inkább azt sugalmazza, hogy csak befolyása alá kerül a spanyol nemesi hagyománynak. A Salamancában doktor-grádust elérő Don Carlos di Vargas neme-sebb lélek, jobb sorsra érdemes. De ő is elbukik a vak végzet csapásai alatt.

Talán csak a terjedelem szempontjából tarthat igényt a Péter Gvárdián a mű negyedik főszereplőjének rangjára. Meglehetősen statikus figura, a hit, a hitben való megnyugvás képviselője, a pap és nem igazi hús-vér emberalak. Szólamának legfőbb jellegzetessége – és ez is statikusságát bizonyítja – a harmóniak egyszerűsége. Alig egy-két helyen lép ki a szinte archaikusan felépített akkordok világából. Verdi pap-alakjai között még leginkább az

Aida Ramfisához áll a legközelebb. Két olyan megnyilvánulása van, ahol kilép ebből a körből: a zárótercett már említett, sokkal inkább emberi, semmint szerzetesi hangvétele az egyik, a másíkról, a IV. felvonás I. képének Melitone-duettinjéről még szót kell ejtenünk. Legjelentősebb jelenete a Leonórával való nagy kettős. És itt figyelhető meg leginkább statikussága. Leonóra csupa élet, szenvedély és szenvedés melodikájával és hangnemek közt bolyongó harmóniavilágával a Gvárdián többnyire sima, kis ambitusú vagy hármashangzat-felbontásos dallamokat és tiszta harmóniakat állít szembe.

A darab három karakterszereplője közül Preziosilla – ha szabad ezt a szóképet használnunk – Oszkár apród gyermeke. Kis spanyolos beütéssel ugyanaz a könnyed, franciás hang jellemzi, mint az apródot. E hangon belül a karakter persze markánsabb, hiszen harcterektől edzett lányról, a toborzó, a markotányosnő és a vérbő cigánylány különös keverékéről van szó. Minden jelenete hatásos, elsősorban persze a III. felvonást lezáró, minden szempontból briliáns Rataplan. II. felvonásbeli dala a rondójellegű formálás érdekes példája, abban is hasonlatos a rondó eredeti értelméhez (körtánc), hogy a visszatérő téma refrénjét mindig utánaéneklí a kórus is. A tábori zsánerképeknek ő a lelke, motorja. Dalainak és jeleneteinek hangszerelésében domináló szerephez jutnak a kiemelt fúvósszólók, de ugyanígy a – katonai vagy toborzó jelleget aláhúzó – szólistikus kisdob. A Rataplan-kórus hangszerelés szempontjából is zseniális ötlet: a kíséret nélküli énekkar és a kisdob szólója pompásan keveredik. A hangszerelési ökonomiának aztán mintapéldája, amint a jelenet végefelé megszólalnak a teljes zenekar rövid és hangsúlyos akkordjai. (Egyébként ide kívánczok egy Verdire nagyon is jellemző eset elmondása.

A 60-as évek elején Milánóban működő Piavét Verdi meghívta Sant'Agatába a szövegkönyv bizonyos kérdéseinek megbeszélésére. Piave boldogan közölte, hogy kölcsönkapott egy spanyol népdalgyűjteményt, amit Verdi éppen a tábori jelenetekben nyilván haszonnal forgathat. A maestro majdhogynem felháborodottan utasította vissza a szívességet: a couleur locale megteremtésére nincs szüksége idegen forrásokra. S valóban, egész életművében csak az Aida esetében használt fel eredeti népi dallamokat.)

Trabuco Verdi legjellegzetesebb comprimario-figuráinak egyike. A kocsmaképben Don Carloszal van nézeteltérése; itt még nem tudjuk, zenei jellemzésében a komikumot vagy az igazi felháborodást érezzük-e inkább hangsúlyosnak. III. felvonásbeli dala aztán világosan eldönti: Trabuco mester vérbeli buffo-alak. Dala, a maga szabályos A–B–A formájával (a visszatérés rövidített), szinte a francia stílusú és levegőjű sanzon egyik ősének tekinthető.

Kettejüknél lényegesen fontosabb Fra Melitone figurája. Jellemző arra, hogy Verdi mennyire jelentősnek tartotta operájának ezt a szereplőjét: a mű minden, életében lezajlott bemutatója előkészítésekor figyelmeztette a színházvezetőket, hogy a legjobb énekesek közül válasszák ki alakítóját. Zenei megformálása hallatlanul fontos állomás Verdi fejlődésében: Fra Melitone III. felvonásbeli prédikációja a Falstaff-stílus első megjelenése. Két jellegzetes szerkesztési tulajdonság tűnik fel ebben a jelenetben – s mind a kettő a Falstaff-stílusnak is alapelemei közé tartozik. Az egyik a néhány ütemes „mikroformák” alkalmazása. Így például rögtön a prédikáció kezdetén a „Hé, hé, a mindenségit! Mit csináltok? Tán a téboly jött rátok? Itt állok én is!” szövegrészt (hat és fél ütem) Verdi kíséret nélkül, majd accompagnato recitatívóként komponálta meg. Az ezt követő „Jöttem hazámból, ta-

paszt hozok a sebnek, léleknek vigaszt” (négy és fél ütem) zenéje mikroáriának tekinthető. Majd ismét egymást váltogatják a különböző típusú recitatívók és négy-hat ütemnyi áriaformák vagy legalábbis kikomponált cantabilék. A lassabb tempójú középszakasz („Atyátok földje siralmaknak völgye” szövegrésztől) pedig zenekari kép ének-szólammal, egyetlen kéthangnyi motívumra.

A másik jellegzetesség a szöveg szinte minden szavának zenei ábrázolása. És ez már valóban zseniális: ilyen szűk keretek között úgy alakítani énekszólamot és zenekari kíséretet, hogy az ne csak a mikroformák tökéletes szerkezeti építményeit adja meg, hanem ábrázoljon, jellemezzen, kommentáljon is, méghozzá rendszerint a szöveg mögöttes értelmét kidomborítva! Példaként az „Így meggyalázní hogy lehet az áldott vasárnap ünne-pét? Vagy néktek itten ez a karcos talán több, mint a harcos?” sorok megzenésítését említjük. Az első két sorban az „így meggyalázní hogy lehet” szavak dallama tritonus lépésekben mozog, tehát azt a hangközt alkalmazza, amelyet évszázadokon ke-resztül tiltottak a zeneelméleti törvények, amelyet „diabolus in musicá”-nak neveztek. Az első másfél ütem unisonójával a meggyalázní fogalmát szintén aláhúzza. A második sor („az áldott vasárnap ünne-pét”) viszont a legtisztább dúr dallamosságot képviseli, és ugyanezt mutatja a kíséret tercpár-huzamos felrakása is.

119.

Dove s'è visto) berteggiar la san-ta do-meni-ca co-sì?

Mindezen felül a Falstaff szöveg-mögé-néző humora is megjelenik már. Az említett kéthangos dallamra épülő zenekari részlet önmagában nézve tragikus hangvételt áraszt, f-moll hangneme és a motívum fájdalmas sóhaja révén egyaránt. Melitone énekszólama is patetikus, szinte hősies. A komikumot, vagy inkább a humort az adja, hogy ez a pátosszal telt ének és ez a tragikus hangú zenekari kép egy buffo figura ajkán és egy hallatlanul humoros jelenetben szólal meg. Ha nem is tudjuk oly részvétellel szívünkbe zárni a franciskánus barátot, mint a Themzébe dobott Sir John Falstaffot – a két jelenet levegője nagyon nagy mértékben hasonlatos.

A IV. felvonásbeli Melitone-ária pedig az érett Verdi életművében az egyetlen szélesen megformált, nagyméretű buffó-ária. Háromszakaszos (bevezetés – két gyors rész kódával) felépítésén belül a Rossini-féle olasz buffa jellegzetes eszközeit alkalmazza Verdi, a komikus hatású szóismétlésektől a „hadaró ária” típusáig, a szélesívelésű dallamoktól a ritmikus aprózásokig. S mindezt hallatlanul szellemes és néha fontos, önálló szerephez jutó zenekari kíséret festi alá. Az áriát követő rövid Melitone–Gvárdián duett a két szereplő karakterének éles szembeállításával tűnik ki. A Gvárdián szinte egyhangú zsolozsmázására Melitone rövid melodikus tagokból épített dallama válaszol – szinte az az érzésünk, hogy a kapus-fráter kigúnyolja a Gvárdián áhítatos szavait. (Ezt az érzést csak erősíti néhány előadáson a Melitonét alakító baritonisták túl-karikírozó éneke.)

Rivas herceg darabjáról szólva már említettük a zsánerképek, a színes népi jelenetek fontosságát. Az opera zsánerjelenetei éppúgy hozzátartoznak a műhöz, éppúgy integráns részei annak, mint a prózadrámában. Nem első eset Verdi életművében, hogy ilyen jellegű jelenetek szakítják meg a cselekmény drámai folyamatát, nem is az utolsó.

De – talán az egy Szicíliai vecsernye kivételével – egyik műben sem kapnak ilyen hangsúlyt. S azt is meg kell mondani, hogy az Otello nagy kórustablóitól eltekintve egyik műben sem olyan jelentősök, zenei szempontból olyan kidolgozottak, szépek és érdekesekek, mint a Végzet hatalmában.

A II. felvonás I. képében tulajdonképpen mással sem találkozunk, mint zsánerképekkel. Ami ebben a képben a dráma szempontjából jelentős, az összesen néhány recitatívó ütemet tölt ki. Annál többet ad ez a jelenetsor zenei szépségben. Formailag is tökéletes remekmű: ha az egyes számok hangulatát tekintjük, a kép szerkezete az ún. hídformát mutatja. A táncos nyitójelenet a kép végén rövidített formában visszatér (itt tehát zeneileg is érvényes a hídforma), a második, illetve negyedik helyen Preziosilla, illetve Don Carlos egy-egy strofikus dala áll, míg a központi szakasz a lassú tempójú ima-együttes.

A III. felvonás nagy drámai feszültséget árasztó jelenetei, a Don Carlos-ária, illetve az első párbajkettős közé van beillesztve a tábori felvonás első zsánerjelenete. Ez a „Ronda” elnevezésű kis férfikar finom hangszerelésével és fűszeres ritmikájával (szinkópák!) tűnik ki. A kartétel az 1869-es verzióban került be a darabba; egyébként annak példája, hogy mivé váltak az érett Verdi műhelyében a hagyományos jelenettípusok. Ez a kis kórus ugyanis egyenes leszármazottja – de mennyivel kifinomultabb eszközökkel megoldva! – a hagyományos *piano-staccato férfikaroknak*, az összeesküvő-„sötétben bujkáló”-orgyilkos kóruszcénáknak.

Az első párbajkettős utáni jelenetsor párját ritkítóan színes, vidám és érdekes képekből áll. A jelenetsort a kórustablók tagolják. A rövid nyitókar („Tábortűznél sípszó mellett”) után következik Preziosilla, majd Trabuco magánjelenete, ezt váltja fel a jelenetsor középpontjában a nagy „Háborúban

jó a vérnek” kórus, mely egyben tarantella, tehát tánckép is. Újabb magánjelenet: Melitone prédikációja, végül a Rataplan. A forma tehát itt is zárt egységet alkot: A–B–B–A–B–A képletbe foglalható össze. Az egész jelenetsorra felesleges analitikus-leíró szavakat vesztegetni: az egész képsor önmagáért beszél. És ismét példája annak, hogyan formálja Verdi saját stílusának képére a francia nagyoperából átvett tabló-koncepciót. Ami ott túlnyomóan külsőséges díszítőelem, itt a mű integráns részévé válik. Ezért járnak teljesen helytelen úton azok a rendezők és karmesterek, akik e zsánerképsorozatból akár csak nyolc ütemeket is kihagynak.

Végül a zsánerképek közé sorolható a IV. felvonás nyitójelenete, a „levesosztás”, mely tulajdonképpen Fra Melitone nagy buffóáriájának bevezetése és háttere.

E helyen kell szólni a II. felvonás zárójelenetéről is. Egyrészt azért, mivel emelkedett-áhitatos hangulata ellenére tulajdonképpen zsánerkép, másrészt, mivel bizonyos fokig ez is a franciás hatás alatt született tablók közé tartozik. (Ilyen jellegű, szólistát és kórust szerepeltető szcénákkal természetesen igen sok korabeli és korábbi olasz operában találkozunk, az állandó jelenettípusok közé tartozik. Ebben a finaléban inkább a zenei kidolgozás széles, nagy íve utal Párizsra.) Zenekari közjáték nyitja meg a jelenetsort, a hangulatot a közbeékelt szóló-orgona szakaszok alapozzák meg. Fontos szerephez jut a képet nyitó nagy Leonóra-ária alapmotívuma (105. kp.). A Gvárdián rövid recitatívója után következik az első, méltóságteljes hangulatú formaegység, melyre leginkább illik a Gvárdián egyéni jellemzésekor említett statikuság. Szinte „áll” az egész szcena, annak ellenére, hogy hangnemileg periódusról periódusra egész hangot emelkedik (c-moll, d-moll, e-moll, majd G-dúr, A-dúr stb.). A második nagy formaegység Verdi egyik legszebb férfikórusa, „Az ég királyi

asszonya” kezdetű G-dúr tétel. A férfikari alapszín felett szinte angyali énekként lebeg Leonóra szólószopránja.

Sűrűvérű, szenvedélyes dráma és hallatlanul színes, vidám népi jelenetek, monotematikus szerkesztés és ezerszínű, ezer hangulatú dallamvilág, hieratikusan-archaizáló papi-szerzetesi melodika és buffó-ária, a hagyományos nagy formaívek és az előlegezett Falstaff-stílus mikroformái – ilyen ellentétekből szövődik a Végzet hatalma. Összegezés és új utak megnyitása ez a partitúra. Mielőtt a végső konklúzióhoz elérkezne Verdi, még többször is végrehajtja ennek a nagy szintézisnek remekét: az ún. középső alkotóperiódust lezáró és megkoronázó három mesterműben: a Don Carlosban, a Simon Boccanegrában és az Aidában.

Don Carlos

Opera négy, illetve öt felvonásban,
Joseph Méry és Camille du Locle szövegére,
illetve Angelo Zanardini olasz fordítására.
Bemutató: Párizs, Opéra, 1867. március 11.
II. verzió*: bemutató: Nápoly, Teatro San Carlo,
1872. december 2.
III. verzió: bemutató: Milánó,
Teatro alla Scala, 1884. január 10.
IV. verzió: bemutató: Modena,
Teatro Comunale, 1886. január 8.

SZEREPLŐK

II. Fülöp	basszus
Don Carlos	tenor
Rodrigo, Posa márkí	bariton
A főinkvizítor	basszus
Egy szerzetes	basszus
Valois Erzsébet	szoprán
Eboli hercegnő	mezzoszoprán
Tebaldo, apród	szoprán
Lerma gróf	tenor
Királyi hírnök**	tenor
Arenberg grófnő	némaszerep
Mennyei hang	szoprán
Flamand küldöttek (6 basszus), inkvizítorok (6 basszus), az udvar urai és hölgyei, apródok, örök, szerzetesek, katonák, nép.	

A cselekmény helyszíne: Spanyolország
(és Fontainebleau),
ideje: 1560 körül.

* Achille de Lauzières olasz fordításában, részben Antonio Ghislanzoni szövegvariánsaival.

** A budapesti előadáson ezt a szöveget Lerma gróf enekli.

1865 áprilisában került bemutatásra Párizsban a *Macbeth* átdolgozott verziója. Léon Escudier, Verdi párizsi kiadója és barátja már ekkor kezdi rábeszélni a mestert, hogy írjon egy új operát Párizs számára. Verdi eleinte hallani sem akart róla, eszében volt még mindaz a kellemetlenség, nehézkesség és hosszadalmasság, ami a Szicíliai vécsernye bemutatója körül lezajlott. Ennek ellenére megvolt a hajlandóság benne, s egy Escudier-nek írt levél tanúsága szerint: „végül is minden a librettótól függ. Librettót, librettót, és az opera már kész is”.

Az év őszére Verdi beadja a derekát. Szinte szégyenkezve közli barátjával, Opprandino Arriva-benével: „November végén Párizsba utazom... és az új évre egy új operát írok. Nyugodtan mondjad, hogy himpellér vagyok! Hiszen nem himpellér-e az ember, ha az Opéra részére komponál, ahol az előadások egy negyed napot vesznek igénybe? Szegény fejem! Mennyi zene, vagy legalábbis mennyi hangjegy!!!” Az év végén Párizsban meg is születik a megegyezés, mégpedig meglepően gyorsan: a téma Schiller *Don Carlosa*. A kijelölt szövegíró Joseph Méry; az idős és beteg költő azonban épp csak, hogy hozzá tud kezdeni a munkához, még 1866 elején elhunyt. A librettó befejezője Camille du Locle, az Opéra igazgatójának, Perrinnek veje és egyben a színház titkára. A téma nem először merül fel Verdi tervei közt; pontosabban, Royer és Vaëz, a Lombardok francia szövegátdolgozói javasolták Verdinek még 1850-ben. Akkor a mester a Stiffelión dolgozott, de már tervbe vette a *Rigolettót* is, s így a javaslatot elutasította.

Az első felvonást még Párizsban megírja Verdi, majd 1866 tavaszán „bebújik” a Sant’Agata-i barlangba, és szokatlanul hosszú idő alatt, több mint hat hónapig tartó munka után készül el a kompozícióval. A „sok hangjegy” nyomasztja. Egy levele szerint „ha az ördögbe küldhetném a

hangjegyeket, két szívvel tenném". Nemcsak a szokatlan terjedelem nyomasztja a zeneszerzőt; küszöbön áll a háború is. S amikor a mű elkészült, a háború ki is tört. A custozzai és a lissai vereség, III. Napóleon Olaszországgal szembeni kétkulacos politikája arra indította Verdit, hogy ha csak lehet, elhalassza a premiert, és ne kelljen a bemutató előkészítésére Párizsba mennie. A franciák persze ragaszkodtak a szerződés betartásához. 1866 július végén így ír Arrivabénének: „Minden tőlem telhetőt elkövettem, hogy felbontsam az Opérával kötött szerződésemet, ám hiába. Képzeld csak el, milyen érzés most Párizsba menni egy olyan olasz számára, aki szereti a hazáját.” A francia fővárosban próbálja befejezni a partitúrát, a nagy hőség miatt azonban feleségével együtt leköltözik egy kis fürdőhelyre a Pireneusok tövébe. Végre szeptemberben elkezdődnek a próbák, „de mint mindig az Opérában, csigatempóban. Remélték, hogy december végén sor kerül a bemutatóra, de én nem hiszem.”

S valóban, a rendkívül hosszadalmas próba-menet miatt a bemutató dátuma egyre tolódik. Közben Verdit két gyász hír is éri: 1867 januárjában meghalt apja, s ugyanakkor kapja a hírt arról is, hogy Antonio Barezzi, apósa és első jótévője haldoklik.

Végül is március 11-én lezajlik a régvárt bemutató. Jelen van III. Napóleon, Eugénie császárné, az udvar, a kormány, a diplomáciai kar, Tito és Giulio Ricordi, Angelo Mariani, a nagyszerű karmester és Teresina Stolz, Verdi később kedvenc szoprán énekesnője. Noha az előadás kitűnő (a kuriózum kedvéért jegyezzük meg, hogy a színpadi rézfúvószenekart Adolphe Sax, a szaxofon és más fúvóhangszerek feltalálója vezette), a siker mégis inkább közepesnek mondható. A következő előadásokon már jobb a közönségvisszhang, s a mű az első sorozatban 43 előadást ért meg. A kri-

tikák szinte egyhangúan wagnerizmussal vádolják a mestert. A sok „megbukott zenekritika” közül idézzünk egyet, a Georges Bizet-ét, példaként annak, hogy egy zseniális zeneszerző sem ítélt mindig biztosan: „Verdi nem olasz többé. Wagnert utánozza. Nincsenek már meg benne ismert hibái, de erényei közül sem maradt semmi. A csatát elvesztette, és operája agonizál; ha az agónia a szokottnál tovább fog tartani, az csakis a Világkiállításnak lesz köszönhető.” Ezzel szemben Théophile Gautier így írt a „Moniteur” hasábjain: „Miután a régi iskola még számíthat az operabarátok nagy részére, Verdinek e kvázi-pálfordulása sok szemrehányást fog neki szerezni. A maestro azonban nyilván tudja, hogy nem is olyan régen Rossini Otellóját és Tolvaj szarkáját zörejnek és zűrzavarnak tartották, tehát megértette, hogy a művészet új formáiból kell ihletet nyerni, ha valaki olyan operát akar írni, amely a jövőben is életképes.” Verdi így reagált, egy Léon Escudier-nek írt levélben: „Tehát majdnem tökéletes wagneriánussá változtam volna. Ám hogyha a kritikus urak kissé több figyelmet szentelnek művemnek, észrevehették volna, hogy ugyanezek a szándékok már fellelhetők az Ernani tercettjében, a Macbeth alvajáró-jelenetében és számos más darabomban. . . A kérdés azonban nem az, hogy a Don Carlos valamiféle rendszerhez hozzátartozik-e, hanem egyszerűen az, hogy a zene jó-e vagy rossz.”

Még ugyanabban az évben sor kerül az olaszországi bemutatóra, Bolognában, Mariani nagyszerű vezényletével. Ennek az előadásnak nagy sikere volt, ám a további bemutatók nem részesülnek valami meleg fogadtatásban.

Amint az olvasó tanulmányunk címlapjából is láthatja, a Don Carlos számos átdolgozáson ment keresztül. A párizsi ősbemutató felhangzott változatot tulajdonképpen máris második verzióknak kellene tekinteni, hiszen Verdi még a premier előtt

több részt kihúzott a műből (az előadás tovább tartott volna ... a közlekedési eszközök utolsó járatánál). Az olasz bemutató számára Achille de Lauzières fordította le a darabot. 1872-ben a nápolyi San Carlóban állították színpadra a művet, erre az előadásra is néhány részt – így pl. a Fülöp–Inkvizitor kettőst – átalakított Verdi; a szükségessé vált szövegkiegészítéseket Antonio Ghislanzoni készítette el.

A leglényegbevágóbb átdolgozásra tíz évvel később került sor. 1882-ben a bécsi Hofoper kérte a Don Carlost. Verdi ekkor határozta el a mű megrövidítését. „Ebben a városban, mint tudod, tíz órakor a házmesterek bezárják a házak főkapuját és elmennek sörözni. Következésképpen az előadásoknak addig véget kell érniük. A túl hosszú operákat könyörtelenül amputálják, csakúgy, mint az olasz színházak. Ám, ha már le kell vágni a lábamat, jobb szeretem én kiélesíteni és kézbevenni a kést.” Verdi tehát megrövidíti a darabot, az első felvonást egyszerűen elhagyja, és a párizsi verzió második felvonásával kezdi a művet, csak a tenoráriát veszi át a fontainebleau-i képből az új első felvonásba. Szövegírója ezúttal ugyanaz a Ch. L. E. Nuitter, aki az átdolgozott Macbeth francia szövegét írta. Úgy tűnik, a Don Carlos kompozíciós munkáit gyászos események keretezik: ezúttal, 1883. február 13-án halt meg Velencében Richard Wagner. Verdi reagálása közismert: „Szomorú! Szomorú! Szomorú! Wagner meghalt!!! Tegnap, amikor a táviratot olvastam, mondhatom, meg voltam rendülve! Ne vitatkozzunk. Egy nagy egyéniség tűnt el! Egy név, amely hatalmas nyomot hagy a művészet történetében!!”

Az 1884. január 10-én bemutatásra került újabb változatban az I. felvonás elhagyásán kívül ismét átdolgozásra került néhány részlet; ekkor kapja végső alakját Fülöp és a Főinkvizitor kettőse, a börtönkép befejezése, és ekkor írta Verdi a II. felvonás (az eredeti harmadik) előjátékát; több

más kisebb változtatás is történt. Az új verzió premierjét a nagyszerű Franco Faccio vezényelte, a szereplők közt ott volt Francesco Tamagno, a későbbi első Otello, Giuseppina Pasqua, az első Mrs. Quickly is. Az igazi nagy siker ezúttal is elmaradt...

Végül 1886-ban Modenában került bemutatásra a negyedik változat, melyről érdekes módon a Verdi-levelezésben semmi említés nem történik. Egy Verdi-kutató szellemes megállapítása szerint ez a változat „olló és ragasztó” munkája volt. Összesen annyiból állt, hogy ismét öt felvonást tartalmazott, Don Carlos áriáját visszahelyezte a fontainebleau-i képbe, annak helyére visszaállította a párizsi verzió recitatívóit. Ebből a változathoz, csakúgy, mint az 1884-esből, elmarad a párizsi verzió balettzenéje, mely időközben amúgyis, mondhatni, önálló életre kelt. (Többek között nálunk is többször előadták baletttestéken.)

(Ezek azok a változatok, amelyek Verdi életében kerültek bemutatásra. De ezzel még nem ért véget a mű odüsszeiája. A 20-as években az akkori Verdi-reneszánsz egyik vezére, Franz Werfel átdolgozta az eredeti változatot. Munkája nemcsak szövegi retusálásokra vonatkozott, helyenként – így például a zárójelenetben – zenei változtatásokat is eszközölt. Ezt a zárójelenetet egyébként is ahány előadás, annyiféleképpen oldják meg; erre a válogatásra az 1867-es és 1884-es verzió ad lehetőséget: az egyikben Don Carlos öngyilkos lesz, a másikban V. Károly császár magával viszi a San Yuste kolostorba. – Nálunk 1868-ban a párizsi változatot mutatták be, 1934-ben a Werfel-verziót, de négy felvonásban. Csak 1969-ben, a Gianandrea Gavazzeni-vezényelte felújításon tértek vissza az 1884-es verzióhoz. Tanulmányunk is ezt a változatot ismerteti; mivel azonban sem a cselekmény, sem a zene dramaturgiája nem érthető teljesen a fontainebleau-i kép nélkül, szükség esetén erre a kihagyott felvonásra is utalunk.)

1568. július 24-én megkondultak a gyászharangok Madrid templomaiban, és kilencnapos gyásszal emlékeztek meg Don Carlos infáns haláláról. Alig telik el két hónap, és újra gyászbaborul a spanyol főváros: elhunyt Valois Erzsébet, az uralkodó II. Fülöp felesége.

Tíz évvel később a németalföldiek szabadságharcának vezére, Orániai Vilmos herceg levelet intéz a zürichi protestánsokhoz, amelyben azzal vádolja a spanyol királyt, hogy fiát is, feleségét is megölette. Fiát azért, mert az infáns rokonszenvezett a protestantizmussal és a németalföldi szabadságmozgalmakkal, feleségét pedig azért, hogy elvehesse Miksa császár leányát, Anna hercegnőt. Mintegy négy évtized múlva egy francia történetíró mindezt már komoly tudományos munkában hitelesíti, s a XVII. század második felében azzal gazdagodik a történet, hogy Don Carlost érzelmi kapcsolat kötötte mostohaanyjához.

A XVIII. századra készen áll a teljes legenda: szabadság, zsarnokság, ifjúság, szerelem – minden együtt van, és csak az alkotóra vár, aki ebből az anyagból a nagy drámát megírja. 1787-ben érkezik el ez a pillanat, ekkor mutatják be Friedrich Schiller „Don Carlos” című tragédiáját.

A legenda szembenáll a történelmi valósággal: Don Carlos infáns gyengeelméjű és béna volt. Egyik tagja annak a hosszú sornak, amely Őrült Johanna óta a spanyol Habsburgok dinasztiájában elmebetegekből kialakult. A legenda nem egy részletének azonban van történelmi magva: Carlos valóban lázadott apja ellen, valóban helytartó akart lenni Németalföldön, és Fülöp valóban feleségül vette fia „jegyesét”: ugyan nem Valois Erzsébetet, hanem Habsburg Annát, akit az infáns jegyesül kiszemelt magának.

Az ifjú Schiller negyedik drámai műve a „Don Carlos”. A mű bonyolult összefonódása az intrikadrámának és a politikai-eszmei hitvallásnak. Nem

a címszereplő a tulajdonképpeni főhős, hanem Fülöp és Posa. Posa nemcsak a szabadságeszmének, a haladás elvont ideáljainak megszemélyesítője, hanem valóságos udvari cselszövő is – tettei persze mindig a jót, a szépet, a nemest szolgálják. Fülöppel való nagy jelenetében a szabadságeszme olyan monumentális tirádája szólal meg ajkán, amelyhez fogható eszmei deklaráció kevés van az irodalomban. Minthogy ez a tiráda Schiller saját korának gondolatait szólaltatja meg, teljesen igaza volt Verdi egy késői nyilatkozatának, mely szerint Posa „anakronizmus, mivel a legmodernebb értelmezésű humánus eszméket vallja – II. Fülöp korában. Ha Fülöp valóban találkozott volna egy ilyen egyéniséggel, elűzte volna, és bizonytal nem tanácsolja neki, hogy óvakodjék az Inkvizíciótól... Fülöp egyébként, noha zsarnok volt, ugyanakkor jóhiszemű is, és életmódja a lehető legszigorúbb volt.”

Friedrich Dürrenmatt mondja 1959-es emlékeszében: „Schiller nem támadott, hanem megkísérelte, hogy az ember szabadságát megtámadhatatlanná tegye. Nem a viszonyokat akarta megváltoztatni, hogy az embert felszabadítsa – az embert magát akarta a szabadság számára megváltoztatni, a szabadsághoz felemelni. A szabadság, mint az emberi lét alapvető feltétele, az ő számára mindig eleve adott.” Ennek a schilleri idealizmusnak legjellegzetesebb képviselője Posa márki, mint a tragédiában nevezik: „az eljövendő századoknak polgára”.

E gondolatvilággal Schiller drámájában tulajdonképpen nem Fülöp, hanem a Főinkvizítor áll szemben. Az utolsóelőtti jelenetben a Főinkvizítor fogalmazza meg metszően hideg szavakkal, az elnyomás filozófiájának jeges magasztán a zsarnokság alapeszméjét.

Schiller drámája tehát elsősorban politikai-eszmei hitvallás. A szereplők egyéni érzelmei, Carlos

reménytelen szerelme, Eboli visszautasított vágya tulajdonképpen csak a keretet adják. A tragédia eszmei vonalvezetéséből fakad, hogy Schiller nem veszi igénybe V. Károly „Deus ex machina” megjelentetését: a Főinkvizítor hatására kegyetlen tirannussá változó Fülöp az inkvizíció kezére adja az infánst.

Miben különbözik a dráma és a librettó? Tulajdonképpen nagyon sokban, noha a cselekmény külső vonalvezetésében Du Locle meglehetősen híven követi Schillert. A librettóból például teljesen hiányzik a Schiller-darab „intrika-dráma” jellege, Posa különböző udvari cselszövései (cselszövések, amelyek azonban mindig a jó ügyet szolgálják). Ezáltal Posa dramaturgiai megfogalmazása elég gyakran motiválatlan; csak a Schiller-dráma ismerője lehet tisztában cselekvéseinek indítékaival. Úgy, ahogy a librettóban élénk áll, csak halvány mása Schiller figurájának. Rendszerint a bekövetkezett cselekménybeli fordulatok *után* érkezik. Nagyon érdekes tény, hogy Verdi nagyon is tisztában volt Posa alakjának drámai sutaságával. Fentebb már idéztük Verdi szavait Posa anakronisztikusságáról. Ugyanebből a nyilatkozatából tudjuk meg, hogy foglalkozott a tervvel – és csak barátai tanácsára állt el tőle –: teljesen elhagyja a márki alakját!! Ez az ötlet ugyan meglehetősen vadnak tűnik számunkra, de az opera zenedramaturgiai elemzésének tükrében majdhogynem belátjuk igazát.

Tulajdonképpen Eboli hercegnő drámai figurája is elnagyolt. Nem beszélve arról, hogy nagyáriája után egyszerűen eltűnik a színpadról (nem egy rendezés még a börtönkép végén levő párszavas szólamát is kihagyja), cselekedeteinek indítékai sem egészen tisztázottak. Schillernél indoka van annak, hogy a király szeretője lesz: így akar hatalomhoz jutni és Carlos szerelmét is megszerezni.

Fülöppel való viszonya az operalibrettóban teljesen tisztázatlan.*

Mindezek a különbségek azonban eltörpülnek a leglényegesebb differencia mögött. A Schiller-dráma elsőrendűen és mindenk felett politikai hitvallás. Az operalibrettó – s ez a véleményünk természetesen inkább a zenéből, mint magából a szövegekönyvből ered – legfőbb témája Fülöp magánya, vagy általánosítva: az emberek közti kommunikáció ellehetetlenülése. A politikai drámából csak a Posa–Fülöp kettős, az autodafé jelenet nagy konfrontációja és a Fülöp–Inkvizitor duett maradt meg. Idevág az opera befejezésének problémája is. Schillernél egyértelmű és logikus a dráma utolsó jelenete. A szövegekönyvben V. Károly megjelenése meglehetősen olcsó deus ex machina megoldás, s a problémán tulajdonképpen nem segít a Werfel-féle átdolgozás megoldása, Carlos öngyilkossága sem. A mű kompozíciós munkálatai közben Verdi tisztában volt ezzel a nehézséggel. 1866. június 21-én ezt írta Du Locle-nak: „A végkifejletben nagyon is látszik a hatásra való törekvés szándéka. Hosszú, és a zárókórus hideg. . . Véleményem szerint, ha valóban hatást akarunk elérni, egy megoldás van:

* Már a Don Carlos-tanulmány megírása után került kezembe Marc Clemeur cikke (Melos-Neue Zeitschrift für Musik, 1977, 6. sz., „Eine neuentdeckte Quelle für das Libretto von Verdis «Don Carlos»”). A tanulmány szerzője kimutatja, hogy az opera szövegekönyvének nemcsak a Schiller-dráma a forrása, hanem Eugène Cormon 1846-ban, Párizsban bemutatott otfelvonásos szomorújátéka is. A darab címe „Philippe II, Roi d'Espagne”. Ez a mű is a Schiller-drámán alapul, azt dolgozza át, meglehetősen önkényesen. Viszont minden olyan elemet tartalmaz, amely a Schiller-műben nincs benne, de szerepel az operalibrettóban. Így a Cormon-darab előjátéka szinte teljes egészében megegyezik az opera fontainebleau-i képével, benne van az autodaféra való utalás, és az infánst kiszabadítani akaró lázadó tömeget ebben a műben is a Főinkvizitor fekezi meg.

Ez az új felfedezés nemcsak azért fontos, mert teljessé teszi a szövegekönyv genezisének folyamatát, hanem azért is, mert rámutat a korszak párizsi librettó-gyárosainak technikájára, illetve módszereire. Kiderül, hogy Du Locle nem saját invenciójából merítette a Schillernél nem található cselekmény-momentumokat, hanem ezeket is csak „adaptálta”

egy inkvizitor-kórus, egyfajta ítélkezési jelenet, de igen gyors és heves.”

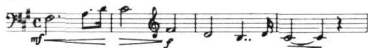
A Don Carlos-opera, főleg ötfelvonásos verziójában így az emberi érzelmek, szenvedélyek és kapcsolatok drámája lett. De ebben a vonatkozásban is egyedül áll Verdi életművében. Ez az egyetlen műve a mesternek – ismét csak a librettó és a zene együttes hatása alapján mondhatjuk –, amelyben az érzelmek valahogy fátyol mögül, visszafojtottan áradnak; nem az az elementáris erő szólal meg e partitúrában, mint ami Rigoletto bosszúvágyát, Violetta, vagy Amelia és Richárd szerelmét jellemezte. Gianandrea Gavazzeni, az emlékezetes 1969-es pesti felújítás karmestere joggal mondja egy gyakran idézett cikkében, hogy a Don Carlos valamiféle enervált, fin de siècle hangulatot áraszt, nem dekadens, de dekadentisztikus mű. Ez a vonás mindenekelőtt Erzsébet és Carlos figurájában mutatkozik, de benne van Fülöp és – más vonatkozásban – Posa márki alakjában is. De minderről szóljon a zenei elemzés.

A fenti megállapításokkal nincs ellentétben, ha a zenei elemzés egyik végkonklúzióját előrebocsátva, megállapítjuk, hogy a Don Carlos muzsikájának leggyakrabban visszatérő zenei szimbóluma elsősorban a darab politikai szférájához tartozik. A politikai szféra vetületeként kell ugyanis felfognunk a hatalom problémáját, a hatalomét, amely ebben a drámában *az emberi érzelmek és az emberek közti kommunikáció* legfőbb ellenlábasa. A nagy inkvizitor-duettben kérdezi talán nem is gúnyral, hanem valami teljesen magától értetődő természetességgel a Főinkvizitor Fülöptől: „Neked földi társ kell?” – és ez a lényegében tragikus kérdés a teljes Fülöp-konfliktus magvára mutat rá. Ugyanakkor a hatalom áll szemben Erzsébet és Carlos szerelmével is. Más szavakkal: a fenti körül-

írásban – és csakis ebben, nem a schilleri értelmezésben! – a darab alapvető konfliktusa tehát az emberi érzelmek és a politikai szféra küzdelme.

A hatalom zenei szimbólumával komprimált módon az 1884-es, négyfelvonásos változat legelején találkozunk. Ez a zenei szimbólum mindjárt két formában is megjelenik: melodikus és akkordikus változatban. A kürtök témájának első öt hangja a melodikus változat

120.



míg a szerzetesek kórusának első két üteme

121.

Ten.

Carlo il sommo impe rato - re

Bass.

Musical notation for example 121, showing tenor and bass staves with lyrics 'Carlo il sommo impe rato - re'.

az akkordikus. Az akkordikus gondolat ugyanis nem más, mint a melodikusnak akkordokba való tömörítése. Mindkettőnek uralkodó jellemvonása egy olyan harmóniaváltás, amelyet leginkább az I–VI–I formulával fejezhetnénk ki, azaz a hangnem alapakkordjának (I) és a hatodik fokára épített akkordnak (VI) egymást váltása. A kórus fisz-moll/ Fisz-dúr váltása ebből a szempontból érdektelen, mintha Verdi azt akarná kifejezni, hogy az alapsejt mind a moll, mind a dúr hangnemekben előfordulhat. A melodikus formula fő jellegzetessége a szextakkordnak tűnő hármashangzat-felbontás, visszahajló félhang lépéssel. Látszólagosan van szó csak szextakkordról, hiszen a motívum az I–VI–I-es harmonizálást vonzza.

Néhány jellegzetes hely, ahol a két alapsejt valamelyike felbukkan (megjegyzendő, hogy az akkordikus formula egyrészt időnként fordított irányt követ, tehát az első akkord tekintendő VI. foknak és a második I. foknak, vagy ha tetszik, Verdi az I–VI–I-et időnként I–III–I-gyel helyettesíti, másrészt az akkordok néha csak egymás között állanak ebben a viszonyban, anélkül, hogy a részlet valamely meghatározható hangnem I., III. vagy VI. fokának funkcióját töltené be): a nálunk kihagyott fontainebleau-i képben Tebaldo apród egyszerű recitativo keretében üdvözli Erzsébetet királynéként, Fülöp király mátkájaként. Tulajdonképpen ez a recitativo jelenti be a tragédiát. Az előtte levő zenei egység teljes A-dúr zárlata után a recitativo a-mollba vált, majd C-dúrba (az említett „fordított” VI–I-es fordulat):

122.

Re - gi - na, vi sa - lu - to, sposa a Fi - lip - po Re.

The musical score for example 122 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/A minor). The lyrics are written below the notes. The second and third staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The piano part features a series of chords, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appearing in the second measure of the piano part.

Ugyan e kép legvégén Carlos egyedül marad a színen, és a politika áldozatául esett boldogságát siratja. A felvonást lezáró zenekari utójáték C-dúrban zárul, ám az alapakkordot VI. fokú a-moll akkordok előzik meg:

123.

sempre più piano *morendo*

The musical score for example 123 shows piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature is one flat. The score includes dynamic markings: *sempre più piano* (becoming increasingly softer) and *morendo* (fading out). The music concludes with a sustained chord in the bass clef.

Fülöp első – néma – megjelenésekor, a harsány zenekari fanfárok ugyancsak ezt a harmonikus fordulatot mutatják: előbb C-dúr-a-moll-C-dúr, majd e-moll-C-dúr-e-moll formában:

124.



A kerti képen (I/1) Erzsébet férje iránti kötelességéről énekel, tehát ismét a politikai kérdésre utal, ezúttal a melodikus változattal. A harmonizálás eltér, de a dallamvezetés félreismerhetetlen.

125.



Il do-ver, come un rag - gio al gnar-do mio bril-lò;

A Posa-Fülöp kettős egy szakasza különösen érdekes. Posa Fülöp birodalmának „békéjéről”, azaz a nép kinjáról, az elnyomásról szól. A zenekari bevezetés két ütemében a basszusban (fagott, gordonka) találkozunk a dallami témával, a-moll/F-dúr harmóniák kíséretében, majd később a tiszta melodikus változattal, szekvenciális felrakásban. Ez utóbbinak jelentéstartalmát még jobban kidomborítja az unisonós szerkesztés negatív jellege:

126 a)

Musical score for exercise 126 a). It consists of two staves in common time (C). The upper staff is in treble clef and features a melody of eighth notes grouped into four triplets, each marked with a '3' above it. The lower staff is in bass clef and provides a simple accompaniment with a long, sweeping line. The dynamic marking *mf* is present in the lower staff.

Continuation of the musical score for exercise 126 a). The upper staff continues with the triplet melody, ending with a fermata and the word *etc.* The lower staff continues with the accompaniment, also featuring triplet markings.

126 b)

Musical score for exercise 126 b). It consists of two staves in 7/8 time. The upper staff is in treble clef and features a melody of eighth notes with a triplet marking '3' above the first group. The lower staff is in bass clef and provides an accompaniment with triplet markings '3' below the first and third groups. The dynamic marking *ppp* is present in the lower staff.

Ugyanezzel a megoldással találkozunk az autodafé-jelenetben, Fülöp „Ti mertek így beszélni, gaz isten-tagadók?” szavainál. A csellószólamban tűnik fel a dallamos motívum variált formája:

127

Musical score for exercise 127. It is a single staff in bass clef, 7/8 time, featuring a melodic line with eighth notes and a triplet marking '3' above the first group.

Nem soroljuk fel kottapéldákban a legismertebb egyezéseket, amelyek legtöbbje vezérmotívumszerűen jelenik meg. Ilyen a második kerti jelenet (II/1) tercettje, amelyben Eboli Carlost a hatalom nevében, mint apjának hűtlen fiát fenyegeti; az autodafé-jelenetet keretező kórus, sőt már a képet megnyitó zenekari akkordok is, melyek félreérthetetlenül a

királyi hatalmat dicsőítik. Ide tartozik természetesen az utolsó kép zenekari előjátéka és a mű befejező ütemsora is, amelyek reminiszcenciaként idézik fel egyrészt Károly császár alakját, másrészt a művet megnyitó szerzetes-kórust.

Sokkal érdekesebbek a „rejtett” megjelenések, vagy azok, amelyek Verdi dramaturgiájának pszichológiai mélységeire világítanak rá. Így a Posa-Fülöp kettős végén találkozunk először a királyi és az egyházi hatalom összefonódására való utalással, vagy mondhatjuk így is: azzal a ténnyel, hogy az inkvizíció talán még a királynál is hatalmasabb úr. Fülöp recitativója így szól:

128.

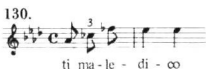
The musical score for example 128 consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a slur over the first four measures and a *ppp* dynamic marking. The lyrics are "Ti guar-da dal Grande Inquisi - tor!... Ti guarda!". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both piano parts have a *pp* dynamic marking and feature a similar melodic motif to the vocal line.

Bár a Desz-dúr/B-dúr váltás itt semmilyen hangnem keretébe nem fér bele, viszonyuk kétségtelenül VI-I (vagy I-III)! Az autodafé-jelenet már idézett concertatójában Carlos szinte provokálja és gúnyolja a királyi hatalmat a melodikus változat négyszer ismételt, torzított formájával:

129.

The musical score for example 129 is a single vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The melody is characterized by a series of sharp intervals, creating a distorted or "twisted" effect. The lyrics are "Orben,di voi chi l'ose - rà? A quest'acciar chi sfuggirà?".

A nagy Eboli-áriában is többször előfordul a melodikus motívum, ismét csak pszichológiai jelleggel; úgy is értelmezhetjük, mint a kerti kép tercettjének reminiscenciáját, de még inkább úgy, hogy a hercegnő itt bűnbánóan átkozza meg szépségét, azaz azt, hogy ezt a szépséget használta fel, mikor célja elérése érdekében a királlyal „szövetkezett” (hozzátehetjük: Verdi az adott szövegen túlmenően ezzel a motívumhasználattal utal a Schiller-dráma Ebolijának indítékaira):



A börtönkép (III/1) zenekari előjátékában a C-dúr/a-moll akkordok váltása a helyszínt idézi elénk, míg az első és az utolsó képben a szerzetes (V. Károly) szavait ugyancsak egy I–VI harmóniaváltás húzza alá. A börtönképben hangzik el Posa „Rád vár a hősi élet”* mondata; a dallamvonal félreismerhetetlenül azonos, ám a változott harmonizálás szinte „megváltja” a hatalomnak ezt a zenei szimbólumát:



Mindezek után „elvárnánk”, hogy a Főinkvizítor szerepe az említett alapmotívumra legyen felépítve. S valóban: a király és a Főinkvizítor beszélgetésének első szakaszában a Főinkvizítor hideg, kemény, kizárólag az államrezon érdekeit elismerő szavai

* Az eredetiben: Neked uralkodnod kell!

alatt *kizárólag* I–VI-os kapcsolatban álló harsona-
tuba akkordok szólalnak meg! Például:

132.

Per riscattarci Iddio..... il suo sa-cri-fi - cò.

p cresc.

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics 'Per riscattarci Iddio..... il suo sa-cri-fi - cò.' with a triplet of eighth notes on the word 'cò'. The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. It features a series of chords and a melodic line. The bottom staff is another piano accompaniment in bass clef, providing a harmonic foundation with chords and a melodic line.

Amikor a Főinkvizitor átveszi a szót, ugyancsak VI–I (I–III) váltással modulál a zene más hangnembe, az említett „Neked földi társ kell?” szavak ismét egy ilyen moduláció kíséretében hangzanak fel. A börtönjelenetben pedig ugyancsak VI–I kapcsolatban álló F-dúr/D-dúr váltás húzza alá Fülöp és a Főinkvizitor együtt énekelt szavait, melyekkel a fellázadt tömeget térdre kényszerítik. (A D-dúr akkord továbbvisz G-dúr felé; az exponált harmóniaváltás jelentéstartalma azonban félreérthetetlen.)

133.

A ter - - - - ra!

A ter - - - - ra!

f *ppp*

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. Both contain the lyrics 'A ter - - - - ra!' with a fermata over the word 'ra'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a *ppp* (pianissimo) marking. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line.

A szemben levő oldalon áll a tragikus végre ítélt emberi érzelem. Megszemélyesítői Erzsébet és Don Carlos. Magától értetődő, hogy zenedramaturgiai érettségének ezen a hihetetlenül magas fokán Verdi kettejük számára különálló zenei jellemzést, motívumkört biztosított. Sorakozzanak fel a kottapéldák, ezúttal minden különösebb kommentár nélkül. Fontainebleau-i kép:

134.

Se l'amor ci gui-dò, se a me t'avvi-ci-nò,

135.

L'o - - - - ra fatale è suona - - - - ta!

I/2.:

136.

Io ven-go a domandar grazia alla mia Regi-na

137.

Per-ché, per-ché accu-sar il cor d'in-dif-fe-
ren-za? Capir dovrete questo no-bil si-len-zio.

138.

Qual vo ce a me dal ciel

139.

sotto al mio piè si dischiuda la ter - ra

II/2.:

140.

Si - re! e-gli è tempo ch'io vi - va. Stanco
son di se-guir una esisten-za o-scura, in questo soul!

IV.:


141. *marcato*

e porta il pian - to mio al tro-no del Signor.

142.

pp

A fenti példák szinte csak reprezentáns képviselői Erzsébet és Carlos motivumkörének, a legfontosabbak, a legjellegzetesebbek. Valamennyiben felfedezhető két döntő szerephez jutó konstrukció

elv. Az egyik a vagy triolákban, vagy 6/8-os metrumban mozgó ritmus, főként a  formula. A másik feltűnő építőelem a dallamok rendszerint tercen – ritkán kvartton – belül mozgó ambitus, és az, hogy ezek a tercbezárt dallamsejtek egy tengelyhang körül fordulnak meg, vagy azt írják körül. Minthogy ez a motívumvilág mind Erzsébet, mind Carlos szólamában rendkívül gyakran fordul elő, biztosak lehetünk benne, hogy csakis rájuk vonatkozik, és abban is, hogy e közös dallamkincs révén a zeneszerző ugyanabba a drámai szférába utalja mindkét szereplőt. S ez a drámai szféra mi lehetne más, mint a tragikusan elfojtott szerelmi érzés, a kiteljesedni nem tudó és ezért csak fátylak mögött felcsillanó, mélabús – vagy Gavazzeni szavait idézve: dekadentsztikus – líra. Hogy mennyire így van, azt bizonyítja, hogy a fontainebleau-i kép szerelmi kettősének legfontosabb témájában

144.

dolciss.



Se tremo ancor.....terror non è, mi sento già rina-ta!

(mely visszatér a IV. felvonás Erzsébet-áriájában) nyoma sincs az említett tercbezárt dallamkörnek. Itt még felhőtlenül boldog és idillikus a két fiatal környezet világ.

Erzsébet és Don Carlos fent elemzett dallamköre azonban felvet egy olyan problémát, amelyről e sorok írója szinte fél beszélni: vajon nem megy-e túl messze az analízis konzekvenciáinak levonásában, nem tulajdonít-e Verdinek olyan zenei-dramaturgiai szándékot, amelyre a maestro nem is gondolt. A tercbezárt és tengelyhang körül megforduló motívika ugyanis egyike Verdi „horizontális” kifejezőeszközeinek. Mint az előszóban szó volt róla, s

amint néhány példánál vázoltuk, ez a motívumkör a féltékenység szimbóluma. Nos, belemagyarázás-e, ha a szerelmesek tragédiáját – legalábbis részben – Fülöp király féltékenységére vezetjük vissza? De még ezen is túlmenve: nagyon messzire megyünk-e, ha összefüggést látunk a szerelmi tragédia tercbeszárt motívikája és a hatalmat jelképező I–VI, illetve I–III vonzások közti ugyancsak terckapcsolat között? A két feltételezés csak látszólag mond egymásnak ellent, hiszen végeredményben ugyanannak az indítéknak, ugyanannak a drámai motívumnak kettős tükrözéséről, egymásba folyó, egymást motiváló emberi és politikai okáról beszélhetünk. S az elemző előtt az ilyen összefüggések felvillanásakor óhatatlanul feltűnik Verdi könyvünk mottójául alkalmazott mondata: „Hangjegyeim, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem véletlen születtei...”.

A hatalom és a szerelem e teljesen zárt motívumkörével szemben, az opera tulajdonképpeni főszereplőjének, Fülöp királynak mintha nem lenne ilyen homogén-zárt dallamköre. Szólamának elemzése során mindenekelőtt az tűnik fel, hogy dallamvilága két, meglehetősen éles cezúrával elváló karaktertípusra osztható: egy inkább a parlandóhoz közelálló melódiavezetés jellemzi az egyik csoportot, igen szélesen kibontott melódiák a másikat. Verdi zenedrámái műhelyét ismerve, talán mondaní sem kell, hogy az első csoport a politikus-uralkodó-zsarnok Fülöp sajátja, míg a második a király mély érzelmeinek hordozója.*

A király „uralkodói” hangvételének komor szikárságában van valami hallatlanul vonzó egyszerű-

* A már többször idézett 1901-es Pizzi-fele visszaemlékezésben olvasható, hogy Verdit mélyen megfogta egy madridi útja során Fülöp Escorial-beli szigorúan egyszerű, puritán háló- és dolgozószobájának látványa. Verdi ebből azt a következtetést vonta le, hogy Fülöp semmi személyes anyagi hasznot nem húzott Spanyolország gazdagságából

ség; talán a pátosz teljes hiánya fogja meg a hallgatót leginkább. Elég összevetni a Posa–Fülöp kettős első szakaszának végefelé a két énekes szólamát. Van olyan elemző, aki Posa nagy monológját, a nép nyomorának leírását üresen, bombasztikusan patetikusnak tartja; e sorok írója nem tudja elfogadni ezt a véleményt. Az viszont igaz, hogy a tiráda befejezése után Fülöp válaszcavainak („Őn fellegekben jár!”) egyszerűsége legalább annyira hatásos, mint az előző monológ.

145.

Oh! strano so-gna - tor! Tu muterai pen-

sier, se il cor dell'uom conoscerai, qual Filippo il co - no - sce!

Vagy vessük egybe Fülöp már említett „Óvakodjék az ink vizíciótól, legyen óvatos, legyen óvatos!” szavait (l. 128. kp.) a zárószakasz ez előtt megszólaló, meglehetősen erőtlen, kissé feminin, a hangszerelesben is puha fafúvós színekkel kísért Posa-dallamával

146.

In-aspetta - ta au - ro - ra in ciel ap - par!

s rögtön tisztában lehetünk azzal, melyikük erősebb egyéniség. A király „másik” dallamköre a magát megcsaltnak hitt férj, illetve a magányos ember érzelmi szférájához kapcsolódik. Ide tartozik természetesen a nagy d-moll monológ recitativójának „Nem, ő nem volt soha enyém, sohasem szeretett”

frázisa, magának az ariának a fő témája vagy közepészének széles melódiája, és a kvartett két nagyívű frázisa. E dallamok analízise viszont ahhoz az érdekes eredményhez vezet, ami megerősíteni látszik a fentebb színté felve kimondott tétiszt: e melódiákban lépten-nyomon ott bújkál a féltékenység tercbe zárt motívuma. Már Guglielmo Barblan felhívta a figyelmet a Posa-Fülöp kettős egyik fontos dallama

147.

sotto voce

Osò lo sguardo tuo pe - netrar..... il mio so-glio...

és az Otello Jagójának kulcsfrázisa (232. kp.) rokonságára: a témafej teljesen azonos, mindkettő unisono felrakású. De ha megnézzük a nagymonológ fő témáját

148.

cantabile

Dor - mi - rò sol nel man-to mio re - gal, quan - do la mia giorno-ta è giunta a se - ra,

az utána következő Erzsébet-Fülöp kettős egyik dallamát

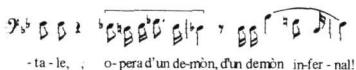
149 a)

Ar - di - ta trop-po voi fa - vel -

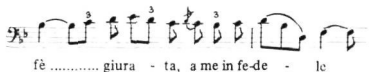
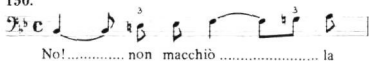


vagy a kvartett két szélesívelésű melódiáját

149 b)



150.



a jelzett helyeken újra meg újra felbukkan a féltékenység kígyó-motívumának jellegzetes, tercet vagy kvartot körülíró és tengelyhangjára visszatérő formulája.

Ám Fülöp zeneileg megformált jelleméről mi sem ad jobb és mindent elmagyarázó képet, mint az egyáltalán nem véletlenül a darab legismertebb számává vált d-moll monológ.

A monológot bevezető zenekari kép két fő alkotóeleme a csellók fájdalmas dallama és az erre válaszoló, talán még fájdalmasabb figuráció, mely a hegedűkön szólal meg. Fülöp recitativói a parlando

keretein belül maradnak, kibontott dallam csak az „Ő nem volt soha enyém” mondat megzenesítése: a nagyon mélyről fakadó érzelmi töltés itt sűríti dallammá az énekbeszédet. Az oboa szólója nyitja meg az áriát: kell-e Fülöp magányának ábrázolására beszédesebb jelkép, mint ez a magára maradó oboahang? S utána, a „Majd alszom én” szöveg alatt a kürtök bölcsődala vetíti elénk az örök álmodot, az örök nyugalmat. Az első szakasz lezárultakor a ritmikus értékek aprózódnak, s ez természetesen a mozgás gyorsulásának érzetét kelti. Verdi igen egyszerű modulációt alkalmaz: a d-moll akkord *d-f* hangját fekvé hagyja, és a hozzá csatolt *b* hanggal d-mollból B-dúrba modulál: az ismert I–VI váltás! Természetes, hiszen az ária középrésze nem Fülöpről, az *emberről*, hanem Fülöpről, az *uralkodóról* szól. Itt kerül sor igazán széles dallamívekre, melyek fokozása visz el a monológ dinamikai csúcspontjához. A visszavezető rész zenekari alapja: a gondonkák surrogó figurái. Már megszólaltukkor az az érzésünk, hogy a jólismert féltékenységi kígyó-motívumról van szó. Érzésünk az utolsó ütemben válik bizonyossággá, ahol e figurák már csak tercekkel írják körül. Az átvezető rész ismét énekbeszédben szólaltatja meg Fülöpöt: „Ne aludj, király, ébren van a gaz még, ki trónusodra tör, s hitvesed becsületére.” A szöveg, a karakterizálás és ennek zenei eszközei így forrnak tökéletes egységbe. És természetesen még valami, amiről soha nem szabad megfeledkezni: hiábavaló lenne a legtökéletesebb és leglogikusabb szövegkezelés és zene-dramaturgia, ha nem járulna mindehhez a zenei szépség, az önmagában is megálló muzsika – ám ez már az elemezhetetlen zsenialitáshoz tartozik... Egyébként az említett visszavezető szakasz után az első rész megismétlése következik, azzal a különbséggel, hogy az I–VI-os moduláció helyett a zárószakasz a hagyomány szerint az azonos nevű dúrban, D-dúrban szólal meg. A monológ így tulajdonkép-

pen egészen szabályos szonátaforma lenne, ha a formát nem lazítanák a záróütemek, melyek a recitativo visszaidézésével a kétségbeesésig fokozzák a magányosság hangját.

A darab három főszereplője mellett természetesen döntő jelentőségű szerep jut Posa márkinak, Eboli hercegnőnek és a Főinkvizitornak. Posa alakjának dramaturgiai fogyatékoságairól már volt szó. Ha zenei arcképét vizsgáljuk, különös jelenségekre bukkanunk. Már az jellemzőnek tartható, hogy színpadra lépésének pillanatában moll akkord szólal meg a zenekarban. Ezek a moll, vagy moll jellegű harmóniak végigkísérik alakját – és igazán nem mondható, hogy a moll hangnem vagy a moll funkció a XIX. században még érvényes zenedramaturgiai hagyományban a férfiaság szimbóluma lenne. A híres szabadság-kettős, melyet a darab nem egy korabeli és későbbi elemzője – némi joggal – dallamilag triviálisnak tart, a dallamelemzésben azt a meglepő ténytet mutatja, hogy az ismert főtéma

151.

D. Carlo *p*

Dio,..... che nell'alma in- fon - de-re a- mor.....

Rod. *p*

Dio,..... che nell'alma in- fon - de-re a- mor.....

The image shows a musical score for two vocal parts, D. Carlo and Rod., in C major and common time. The melody is characterized by triplet patterns. The lyrics are: "Dio,..... che nell'alma in- fon - de-re a- mor.....".

...Don Carlos és Erzsébet jellegzetes triolás-tercbezárt melódiaköréhez tartozik. Meglepő tény, de ismerve Verdi rendkívüli konzekvens dallamdramaturgiáját, el kell fogadnunk, hogy szándékosan kapcsolta a mester ezt a témát Carloshoz. A meglepetés erejét talán csökkenti, ha szemügyre vesszük Posa két áriájának dallamvilágát. Az I. fel-

vonás 2. képében énekelt románc az egész mű egyetlen bel canto dallama. Puha, lágyan éneklő dallamosság, sőt, ékesítések és a Verdinél oly ritka férfihangra írt trilla tartozik jellemzői közé. Ez a románc formai szempontból is a lehető leghagyományosabb képlet (cavatina); az már más lapra tartozik, hogy az *egész jelenet* formája Verdi legmerészebb újításai közé tartozik. A III. felvonás 2. képe, Posa haláljelenete azzal kelt feltűnést, hogy a hagyományos kétrészes típuson belül mindkét szakasz lassú tempójú. Ennek az áriának dallamvilága – főleg az első része – ugyancsak a bel cantóhoz áll közel, sőt, mutatja a francia nagyopera lírai áriáinak hatását is. (Itt jegyezzük meg, hogy a nagyopera stílusa erősen hatott a *Don Carlos* ritmikájára is. A francia nyelv ugyanis nem ismeri a prozódia hangsúlytörvényeinek olymértvű szigorúságát, mint ami az olasz nyelvben uralkodik. Így a francia stílusú ária kedvez a sima ritmikájú, például csupa negyedhangból álló dallamképzésnek.) Ami az ária második szakaszát illeti, itt a hangszerelésben találkozunk egy furcsa megoldással, ami talán szintén francia beütés. Elég ritka eset, hogy Verdi lassú tempójú részletben, külön „cantabile” utasítással aláhúzza, lírikus-éneklő, szólisztikus szerepet bizon trombitára, illetve jelen esetben kornettre. Ez az effektus – valljuk meg – nem tartozik a legartistikusabbak közé...

Az egyetlen jelenet, amelyben Verdi Posa márkija Schiller koncepciójához felnő: az I. felvonást záró nagy Fülöp–Posa duett. A bevezető recitativókban ugyanolyan méltóságteljes-szikáran komor hangot tud megütni, mint a király, és a duetten belüli monológja (a monológ mindkét „tirádája”) valóban drámai, férfias, vagy mondjuk így: politikus hangot üt meg. A duett befejező szakaszában – mint már szó volt róla – azonban külsőséges, ismét feminin szólamot kap a márki, itt már elmarad

Fülöp hallatlanul izgalmas és sokrétű karakterének zenei ábrázolásától.

Eboli hercegnő első áriája tulajdonképpen nem tartozik hozzá zenei jellemrajzához: a „Fátyoldal” a lehető legszabályosabb „betétszám”, énekelhetné bárki, akár Tebaldo apród is. Annál jelentőség-
teljesebb a III. felvonás I. képét lezáró nagyária. Már csak formai szempontból is: négyrészes szer-
kezet, teljesen szabad felépítéssel, illetve az egyes szakaszokat kizárólag a szöveg változó gondolat-
világa indokolja. Érdekes megjegyezni, hogy Eboli figurájának zenei megoldásában összefut a félté-
kenység kígyó-motívumának „horizontális” és „vertikális” értelmezése. Szólamában számtalan esetben fordul elő ez a dallamképlet, és elég nehéz szétválasztani, hogy ezek az előfordulások mikor értelmezendők horizontálisan, azaz mikor zenei szimbólumai Eboli féltékenységének, és mikor ver-
tikálisan, vagyis mikor utalnak Carlos és Erzsébet dallamkörére. Példaként említsük csak a kígyó-
motívum horizontális képviselői közül a talán legjellegzetesebbet, a kerti kép tercettjének egyik frázisát, melynek jelentéstartalmát csak még job-
ban aláhúzza a negatív unisono-felrakás:

152.



Io son la ti - gre al cor, al cor fe - ri - ta,

Arról már volt szó, hogy a mű alaptémája milyen alkalmakkor és milyen indokolással jelenik meg Eboli hercegnő szólamában, így például a kerti kép tercettjében vagy az említett nagyária első és második szakaszában.

A Főinkvizitornak tulajdonképpen csak egy je-
lenete van, de ez elég ahhoz, hogy az opera egyik

legfontosabb főszereplőjévé válják. Már az is jellemző, hogy Verdi e jelenetnek nem a „duetto”, hanem a „scena” megnevezést adta. Ezzel is jelezte, hogy itt valóban drámai jelenetről van szó. A Főinkvizítor ebben az összecsapásban szinte pillanatról pillanatra változó zenei jellemzést kap – ugyanakkor az ellentéteken nyugvó egységről van szó, hiszen minden megszólalása a könyörtelen államrezon megnyilvánulása. A király kérdéseire adott válaszait már említettük. Csodálatos, hogy ebből a jéghideg keménységből és szinte statikus merevségből fokozatosan jut el a jelenet végének nagy kitöréséig. Először még a szélesívű dallamosság uralkodik szólamában („Eretnekség nem volt itt e honban még”), majd mikor Fülöpnek válaszol („Neked földi társ kell?”) egyre izgatottabbá válik hangja. A következő szakasz gesz-moll részében („Ne légy ily elvakult, még nem késő a bánat”) a legpuhább hangot üti meg, a zenekarban a lágyhangú fafúvók (klarinet, fagott, majd fuvola) szólalnak meg: a pár ütem maga a csábítás, a kenetteljesség. Fülöp tagadó válaszára aztán elszabadul a pokol („Vigyázz! Ha nem itt állanék királyi trónusod előtt”), talán az egész darab legforróbban izzó drámai ütemeihez érkeztünk el. Am Verdinek gondja van arra is, hogy megmutassa: a Főinkvizítorban az államrezon a legmélyebb emberi szenvedélyekkel egyenrangú érzés: az „Én erre a spanyol trónra már két királyt emeltem, könnyelmű kézzel ne tedd tönkre életem művét” szöveg ismét szélesesen kibontott dallamot kap, majdnem olyant, mint amilyenekkel Verdi a legigazibb emberi érzelmeket szokta ábrázolni.

Érdekes képet mutatnak a Don Carlos együtteseinek számarányai. Ha nem számítjuk a „drámai kötőanyag” jellegű jeleneteket, ha egybe vesszük a *II. felvonás duettjét és tercettjét*, akkor a következő képet kapjuk: a 10 együttes jelenetből 6 (!) duett, 2 tercett, 1 kvartett és 1 sokszemélyes concertato.

Ezzel szemben áll 9 ária. Már csak e számarányok alapján is világos, hogy a Don Carlos az egyéni szenvedélyek, az egyéni konfliktusok drámája. S valóban, az áriák közül a Szerzetes (V. Károly) éneke, Eboli fátyoldala és Posa románca, illetve haláljelenete tekinthető hangulati képnek, egy érzelem vagy egy szituáció zenei kibontásának, a többi mind valamilyen belső konfliktusból fakad. A duettek képezik a darab legforróbb konfliktusbeli csomópontjait (kivéve a fontainebleau-i kép Erzsébet–Carlos kettősét). Amint haladunk a többszereplős együttesek felé, annál feltűnőbb ezek majdhogynem drámamentessége vagy legalábbis a drámában elfoglalt periférikus jellege. Az I. felvonás 2. képbeli dialogizált tercett csak előrevetíti a következő duett konfliktusát; a kerti képben felhangzó Eboli–Carlos–Posa hármasban a cselekménynek tulajdonképpen csak egyik mellékszála bontakozik ki; a III. felvonásbeli kvartett már a konfliktuscsomópont *után* kerül sorra. A nagy concertato viszont – legalábbis elvonatkoztatva az autodafé-kép többi részétől – megint csak dramaturgiai kulminációs pont.

A „szabályos” és Verditől is duettnek jelölt együttesek közül a három Erzsébet–Carlos kettős egyrészt sokrészességgével tűnik ki, másrészt azáltal, hogy mindhárom tematikus kapcsolatban áll egymással (l. 139–142. kp.). Ez a sokrésztes, tehát mindig a szöveg, illetve a cselekmény igényeit kielégítő szerkezet már az Álarcosbál óta ismerős. Ez foglalja el a valamikori hagyományos lassú–gyors duettszerkezet helyét. Ugyanezt a modellt követi Fülöp és Posa kettőse, valamint a Főinkvizítor–Fülöp kettős (említettük már, hogy ezt Verdi nem is jelöli duettnek, hanem jelenetnek). Tulajdonképpen csak a szabadság-kettős esik ki a sorból; ennek első nagy formaegysége ugyan szintén többrészes konstrukció, a C-dúr zárószakasz azonban szinte szabályos cabaletta-befejezés. Hasonlít a hagyomá-

nyos formaképlethez a kerti jelenet tercettje is; ha a cabaletta-hangnak itt nyomát sem találjuk, kétségtelenül felismerhető az Eboli „Remegve félj” szövegű frázisával induló szakasz záró-allegro jellege.

Egészen különleges formaképlet az I. felvonás 2. képének tercettje. Alighanem egyedülálló Verdi együtteseinek között: a tercett egyes szakaszai ugyanis rondó-visszatérésekként fogják közre az epizódok funkcióját betöltő Posa-románc két strófáját. A formaképlet tehát: A–B–A–B–A, melyben az A rész a tercettet, a B a románcot jelöli. Az ilyen dialogizált együttes egyébként nem újság Verdi műhelyében, bár első és egyetlen eset, hogy a mester a szakasz cím-megjelölésében is hangsúlyozza a jelleget: „Terzettino dialogato.” Érdemes azonban figyelni arra, hogy ezeknek a dialogizált együtteseknek számos példájában uralkodik a könnyed, táncszerű lejtésű, rendszerint pontozott ritmika. Ezeknek drámai szituációja mindig valamiféle „elfedés”: a látszólag könnyed párbeszédnek igen feszült lelki szituációkat takarnak. Néhány példa: a Macbeth bordal-jelenete, Banquo közbeénekelte látomás-szerű megjelenéseivel; a Trubadúr táborképbeli Azucena–Luna–Ferrando tercettjének eleje; az Álarcosbál báli képének mazurka-zenéje.

Verdi hagyományos, önálló szólamokból szövődő együttesépítkezésének egyetlen példája a Don Carlosban a III. felvonásbeli kvartett. Annyiban tér el elődeitől, hogy tulajdonképpen Fülöp szólamát vezeti, és a többi három bizonyos fokig a háttérbe szorul.

És teljesen külön kell tárgyalni a II. felvonás 2. képét, az autodafé-jelenetet. Annyiban örököse ez a kép a korábbi operák hasonló szcénáinak, hogy ez is egyetlen egységben összefoglalt jelenetsor, akárcsak a Rigoletto I. felvonásának I. képe, az Álarcosbál I. felvonásának I. képe, vagy a Végzet hatalma kocsma-képe. Ami új benne, az a monu-

mentalitás. Természetes, hogy ez részben a párizsi operatípus hatása. Ám Verdi oly magátólértetődően olvasztja bele saját stílusába ezt a hatást, hogy az eddigi fejlődési vonalba minden további nélkül bele tudjuk helyezni. Hatalmas méretű kórustabló nyitja meg, mely sokrétűen „hajtogatott” visszatéréseivel szinte rondóformát kölcsönöz a jelenet első szakaszának. Ez a kórustétel visszatér a kép végén is, ez biztosítja a formai egységet. Bármelyik közbeékelte zenei epizódot kiemelhetjük, valamilyeni kimagasló reprezentánsa Verdi karakterizáló képességének. A hat inkvizitor szerzetes kórusa szinte már a Requiem Mors stupebitjére utal, hogy rögtön átadja helyét annak a szélesívelésű csellótémának, amely itt a bűnbánat utáni kegyelemről szól, de amelynek igazi értelmét csak a jelenetvégi visszatérés, az Égi hang színpalak mögötti éneke adja meg. A külső pompát emeli a (Pesten elhagyott) zenekari induló. Szinte már csak a kuriózum kedvéért említhető, annyira természetes, hogy mind ez az induló, mind pedig a vissza-visszatérő kórusszakasz a mű alaptémájának hol melodikus, hol akkordikus változatát tartalmazza. A jelenet közep-részt foglalja el a drámai concertato. Verdi egyik legszebb dallamát hallhatjuk benne: a hat flamand küldött nagyívű kantilénáját. S micsoda kontraszthatás Fülöp válasza! (127. kp.). A kibontakozó concertatóban a flamandok dallama, Fülöp izgatott replikája, valamint a többi szólista és a nép lírikus dallama fonódik össze. A király és fia összecsapásáról már volt szó.

Az autodafé-jelenet komplex egésze vitán felül előzménye, rokona az Aida második fináléjának, a bevonulási jelenetnek. Ugyanúgy visszatérő kórustétel keretezi azt is, ugyanúgy a középpontban foglal helyet az egyéni szereplők összecsapása, megtalálható mind a kettőben a zenekari induló, a színpadi fanfárzene.

Mint ahogy – ha az eddigiekből nem derült volna

ki – az egész opera utolsó állomásnak tekinthető a verdii középső korszak összefoglaló műve és koronája, az Aida előtt. Világos a megtett út: a romantikus trilógia forradalmi újításai után következik az első konfrontáció a párizsi stílussal, a Szicíliai vécsernye. A nem teljesen sikerült kísérlet eredményeit Verdi az Álarcosbálban vonja le, itt egyezteteti először saját korábbi stílusát mindazokkal az elemekkel, amelyek a francia nagyoperából alkalmasak arra, hogy ezt a stílust gazdagítsák. A Végzet hatalma és a Don Carlos – az első inkább olasz, a második inkább francia alapon – tovább halad az egységesítés, az egyéni stílus további kimunkálása és egyben megújítása útján. Négy év telik el a Don Carlos párizsi ősbemutatója után, hogy eljussunk az út végállomásához, az Aidához. Mert ami azután következik, az már egy másik út.

*

A könyv nyomdai munkálatai közben jutott kezembe a Don Carlos új kiadása, melyben Ursula Günther közzéteszi a mű valamennyi változatát. Kiderült, hogy a Don Carlosnak nem négy, hanem hét verziója van: 1. az ősbemutató próbáinak verziója, 2. a főpróba anyaga, 3. a bemutatón elhangzott változat, 4. a második párizsi előadás formája, 5. a nápolyi, 1872-es verzió, 6. a négyfelvonásos milánói és 7. az ötfelvonásos modenai verzió.

Az 1.-gyel jelölt próbaváltozatból a premierig nyolc részletet hagytak el. Köztük a két legértékesebb a fontainebleau-i képet megnyitó ötszólamú nagy népi kórus, amely nemcsak zenei szépségével tűnik ki, hanem aláhúzza a Don Carlos politikai hátterét is, valamint a Posa halálát követő együttes. A favágó-kórus a nép nyomoráról énekel, tehát hangsúlyozza a francia—spanyol békekötés fontosságát. A Posát elsírató együttes – Fülöp szólam a vezetődallam – azért nevezetes, mert főtémáját Verdi később a Requiem Lacrymosájának ve-

zető dallamává tette. A különböző változatok összevetéséből az is kiderül, hogy az 1881-es változat a párizsi verzióknak több mint a felét részben elhagyta, részben átdolgozta. Természetesen felmerül a kérdés: a hét közül vajon melyik változatot lehet Verdi végleges akaratának, tehát a mű autentikus formájának tekinteni. Valószínű, hogy az utolsó, ötfelvonásos formát. Az már aztán az egyes operaházakon múlik, hogy ebbe a verzióba beleillesztik-e a legelső változat kihagyott részleteit vagy azok némelyikét. 1977 decemberében a milánói Scala az utóbbi eljárást követte.

Aida

Opera négy felvonásban,
Antonio Ghislanzoni szövegére.
Bemutató: 1871. december 24., Kairó, Operaház.
Európai bemutató: 1872. február 8.,
Milánó, Teatro alla Scala.

SZEREPLŐK

A király	basszus
Amneris, a leánya	mezzoszoprán
Aida	szoprán
Radames	tenor
Ramfis, főpap	basszus
Amonasro, etióp király, Aida atyja	bariton
Hírnök	tenor
Főpapnö	mezzoszoprán

Papok, papnők, udvari nép, katonák, tisztek,
etióp rabszolgák és hadifoglyok, nép.

A cselekmény helyszíne: Memfis és Théba,
ideje: a fáraók kora.

Camille Du Locle neve már szerepelt e lapokon. Tulajdonképpen ő írta a Don Carlos szövegkönyvét, majd ő fordította Verdi késői operáinak librettóit franciára. A Don Carlos előkészületeinek viharos korszaka, majd nem túl nagy sikere után sem adta fel a reményt, hogy Verdit rábírhatja arra: írjon Párizs számára újabb operát. A maestro hallani sem akart az új tervről; megfogadta, hogy soha többé nem ír operát a párizsi operaház, a Grande Boutique (a nagy bazár) számára.

1870 tavaszán a Verdi-házaspár Párizsba látoga-

tott – Peppina asszony nagyon szerette a francia fővárost, s amikor csak tehetette, rávette Verdit a párizsi utakra. A házaspár gyakran találkozott Du Locle-lal, de ott volt Párizsban Emanuele Muzio, Verdi egyetlen tanítványa és talán leghívebb embere is. Muzio éppen Kairóból volt hazatérőben, ahol 1869-től az újonnan felépült színházban, a khedive operaházában karmesterkedett. Nem deríthető ki ma már, mikor kapott ajánlatot Verdi Izmail pasától, a khedivétől, hogy operát írjon Kairó számára. Azt tudjuk, hogy 1869 augusztusában Verdi levelet írt a kairói opera intendánsának, Draneth bejnek, melyben udvariasan ugyan, de határozottan visszautasítja azt az ajánlatot, hogy himnuszt írjon a Szezezi-csatorna megnyitási ünnepségeire. „Noha igen megtisztelve érzem magam, hogy Ön, kedves bej, rám gondolt, hogy himnuszt írjak a csatornamegnyitás alkalmából, a legnagyobb sajnálatomra el kell hárítanom magamtól ezt a megtiszteltetést. Egyrészt jelenlegi számos elfoglaltságom nem engedi, másrészt nem szokásom, hogy alkalmi zeneműveket írjak.”

A pontos dátumot tehát nem tudjuk, de valószínű, hogy a fenti levél után valamivel kaphatta Verdi az ajánlatot. Párizsból visszatérve, 1870 júniusában ugyanis ezt írta kiadójának, Giulio Ricordinak: „Meg tudna-e látogatni néhány napra, Ghislanzoni-val együtt? A következőkről lenne szó. Az elmúlt évben felkértek, hogy egy igen távoli ország számára írjak új operát. Nemmel válaszoltam. Amikor most Párizsban jártam, Du Locle-t bízták meg, hogy tárgyaljon velem újból és ajánljon fel számomra egy nagy summa pénzt. Újra nemmel válaszoltam. Egy hónappal később elküldött nekem egy nyomtatott szinopszist, melyet szerinte egy nagyhatalmú személyiség írt (ebben nem nagyon hiszek), s amely ugyancsak őszerinte igen jó. Kért, olvassam el. Én is kitűnőnek találtam a szinopszist és azt feleltem, hogy ilyen és ilyen feltételekkel meg-

komponálnám. Három nap múlva táviratot kaptam: »feltételek elfogadva«. Sőt, Du Locle újra meglátogatott, megbeszéltük a feltételeket, áttanulmányoztuk együtt a szinopszist, melyen a szükségesnek vélt változtatásokat el is végeztük. Du Locle távozott, magával vivén a feltételeket és a változtatásokat, hogy mindezt megbeszélje a hatalmas és ismeretlen szerzővel. Nos, ideje, hogy a librettóra gondoljunk, jobban mondva a versekre, hiszen már csak azokra van szükség. Vajon Ghislanzoni el akarja és el tudja-e végezni nekem e munkát?”

Pár nappal korábban Du Locle számára levélben rögzíti Verdi a feltételeket: „1. Saját költségemre íratom meg a librettót. 2. Ugyancsak saját költségemre elküldök valakit Kairóba, hogy az illető betanítsa és elvezényelje az operát. 3. A partitúra másolatát átadom, és ezzel együtt a szövegkönyv és a zene Egyiptom királyságának abszolút tulajdonává válik ez ország területére, magamnak tartva fenn a világ minden többi részére a szövegkönyv és a muzsika tulajdonjogát. Mindezt 150 000 frankot kapok, fizetendő Párizsban a Rotschild banknál, mihelyt átadtam a partitúrát.”

Amikor egy hónappal később a szerződést megkötik, melyben a khedive meghatalmazottja biztosítja az 1871. januári bemutatót, Verdi külön kikötésben tartja fenn magának a jogot, hogy amennyiben az ő hibáján kívül nem kerül sor ebben az időben a premierre, egy félév eltelte után máshol viheti színpadra a darabot.

Vajon mi bírta rá Verdit, hogy elfogadja a megbízást? Legyünk reálisak: valószínűleg nagy súllyal esett a latba az akkor hatalmas összegnek számító honorárium. De ugyanakkor a mester kitűnőnek találta a szinopszis drámai ötletét („...nagyszerűen lehet megrendezni, és van benne két-három olyan drámai helyzet, amely, ha nem is teljesen új, de biztos, hogy nagyon szép. Ki a szerző? Érezni rajta a gyakorlott kezet, azt, hogy aki írta, jól is-

meri a színházat” – írja Verdi Du Locle-nak.) És még valami: Du Locle-nak volt egy nagyon ügyes sakkhúzása. Eljuttatott Verdihez egy levelet, amelyből kiderült, hogy amennyiben ő nem fogadja el a megbízást, a khedive Gounod-hoz vagy akár Wagnerhez fordul. . .

A szinopszis szerzője nem volt más, mint Auguste Mariette, a híres régész-egyiptológus, a Louvre munkatársa, aki 1850 óta Egyiptomban tartózkodott és igen jelentős ásatásokat vezetett. Ő tárta fel a szakkarai Serapeumot, a Szfinx templomát, és számos értékes műemléket Denderában, Thébában, Edfuban és máshol. Állítólag maga Izmail pasa, a khedive is közreműködött társszerzőként az Aida szinopszisének elkészítésében.

1870. július 29-én megkötik tehát a szerződést Verdi és a khedive teljhatalmú megbízottja, Mariette között. Egyrészt megindulhat a munka, másrészt a premier színpadi előkészítése. Verdi mindenekelőtt Ghislanzoni-val elkészítteti a szcenárium verselt formáját; azaz újra megindul a végtelennek tűnő küzdelem, amely már hosszú évtizedek óta minden Verdi-szöveggel állandó kísérője. A Ghislanzoni-val folytatott levelezés rendkívül tanulságos Verdi dramaturgiájára nézve. Időnként vakszövegeket is ír, vagy prózában megadja a teljes szövegtartalmat (például a Radames-románcét), és igen gyakran előírja a versformát is. A II. felvonás kezdő kórus-szcénájával kapcsolatban ezt kéri: „Legyen két tízsoros szakasz; az első négysoros strófa harci jellegű, a második négy sor szerelmes, a két zárósor pedig Amneris vágyakozását fejezze ki. A második szakasz ugyanilyen. Ne keressen különleges ritmusokat, írjon kettős hétszótagú sorokat.” Az ugyancsak II. felvonásbeli Aida–Amneris duettéről: „Amikor a cselekmény forróvá válik, úgy tűnik, hiányzik a *színpadi szó* [parola scenica]. Nem tudom, pontosan fejezem-e ki magam; olyan szóra gondolok, amely tisztán érzékelhetővé és plasztí-

kussá teszi a helyzetet.” Néhány példát ad itt Verdi, hogyan képzei el a jelenet drámaibbá tételét, hogyan helyezné el a „parola scenicát”. Az egyik példában szinte prózát ír. „Tudom, Ön erre azt fogja mondani: hol a verssor, a rím, a versszak? Nem tudok mit felelni erre; de én, mikor a cselekmény megköveteli, tüstént odahagynék ritmust, rímet, strófát; szabad versekben mondanám el világosan és érthetően mindazt, amit a cselekmény megkíván. Sajnos, a színház megköveteli, hogy a költőnek és a zeneszerzőnek néha legyen ahhoz is tehetsége, hogy *ne* írjon se költeményt, se zenét.”

Igen sok levél foglalkozik egyetlen drámai pillanattal szövegbeli megfogalmazásával; Verdi újra meg újra átíratja és átkomponálja azt a recitativót, amely a végső formában mindössze 16 ütemnyi: azt a jelenetet, amelyben Aida felismeri a hadifoglyok közt apját.

Talán mondani sem kell, hogy számos drámai szituáció vagy részletmegoldás Verdi ötlete. Így ő találja ki az etióp rabszolgák balett-betétjét, vagy olyan „apróságokat”, hogy az I. felvonás I. képe-
nek záró himnuszában Amneris énekeljen egy strófát. („Amneris kezébe vehetne egy kardot, zászlót vagy az ördög tudja, mit, és énekelhetne Radamesnek egy meleg, szerelmes és harcos strófát. Úgy tűnik, a jelenet ezzel csak nyerhetne.”) De mindezen kívül különböző forrásokból valósággal egyiptológussá képezi magát, hozzáértő barátaitól számtalan részlet iránt érdeklődik; például: voltak-e nők a régi Egyiptomban papi funkcióban, illetve betehették-e a lábukat templomba?

A kompozíció munkatempójára jellemző: az előbb említett egyik Ghislanzoni-levél, melyben a II. felvonással kapcsolatban kifejti véleményét a „parola scenicáról”, 1870. augusztus 17-én kelt. Nem egészen egy hónappal később, szeptember 10-én türelmetlenül közli Ghislanzoniival: befejezte a II. felvonás kompozícióját, minél hamarabb küldje tehát a III. felvonás szövegét.

Mint említettük, mindeközben folynak a premier színpadi előkészületei is. A díszleteket és a jelmezeket maga Mariette tervezi, teljes egyetértésben a khedive egyenes kívánságával, mely szerint az operát a legszigorúbb egyiptomi stílusban kell színpadra vinni. A díszletek és a jelmezek párizsi műhelyekben készülnek. Minden rendjén halad már, amikor közbeszól a történelem: kitör a porosz-francia háború. Mariette bennragad az ostromlott Párizsban, sem tárgyalni, sem intézkedni nem tud, és természetesen a műhelyek sem tudnak szállítani.

Nyilvánvalóvá vált, hogy a kairói operaház számára lehetetlen a szerződésben foglalt 1871. januári terminus betartása. Verdi magától értetődő természetességgel mond le szerződésbeli jogáról, és intézkedik, hogy a Scala is halassza el egy évvel a tervezett európai bemutatót.

Közben igen sok tárgyalás után kialakul a bemutató szereposztása is. Karmesternek Giovanni Bottesinit, a korszak európai hírnagybőgő-művészt és karmesterét kéri fel; Verdi nem nagy örömmel egyezik ebbe bele: jobb szerette volna, ha a kor legjobb olasz dirigensei, Angelo Mariani vagy Franco Faccio között választanának, vagy ha Muzio lenne a dirigens. A szerepeket jeles, de nem teljesen élvonalbeli művészekre bízták. A premier végül is 1871. december 24-én zajlik le, fenomenálisan nagy sikerrel. Az első sorozatban 16-szor adják elő a darabot.

Mintegy másfél hónappal később, 1872. február 8-án hangzik fel az Aida a Scalában. Verdi maga tanítja be a művet, Faccio a karmester, Giulio Ricordi a rendező. A főszerepeket Teresina Stolz, Maria Waldmann, Giuseppe Fancelli és Francesco Pandolfini énekeltek – valamennyi a korszak élgárdájának tagja. Érdekes megjegyezni, hogy néhány későbbi bemutaton, így még az 1872-es parmai, az 1873-as nápolyi, az 1876-os párizsi premiereken Verdi nemcsak a betanítás munkáját végezte, hanem ő volt a rendező is.

Láttuk, hogy az *Aida* librettójának szinopszisa (az „egyiptomi program”, ahogy a levelezésben említik) azonnal megragadta Verdi fantáziáját. Felmerül a kérdés: mi az alapja a cselekménynek? Auguste Mariette-ről tudni kell, hogy nemcsak ásatásokat vezetett Egyiptomban, hanem ő volt az, aki számos ókori papirusztekercset megfejtett és közreadott. Egyes kutatók lehetségesnek tartják, hogy a librettó cselekménye ezek között a papiruszok között, tehát az óegyiptomi mondák között került Mariette kezébe. Sőt, hogy az ügy még bonyolultabb legyen, létezik egy 1766 táján keletkezett *Metastasio*-szövegkönyv, a *Nitteti*, amely ugyancsak Egyiptomban játszódik, és melynek cselekménye bizonyos külső vonatkozásokban hasonlít az *Aidáéra*. (A *Nittetiben* is két női szereplő áll szemben egymással ugyanannak a férfinak a szerelméért, és a férfi főhőst – ha nem is árulásért – halálra akarják ítélni.) Van, aki feltételezi, hogy a két librettó talán azonos forrásra vezethető vissza; *Metastasio* a szöveköltemény előszavában Hérodotoszra és Diodorus Siculusra hivatkozik mint forrásokra. Több mint valószínű azonban, hogy az „egyiptomi program” teljes egészében Auguste Mariette fantáziájában született meg; a jeles egyiptológus novellákat is írt.

Féltetve a librettó eredetének ma már eldönthetetlen problémáját, meg kell állapítani, hogy a szövegkönyv valóban rendelkezik mindazokkal a tulajdonságokkal, amelyeket Verdi egy jó librettó előfeltételének tekintett. A drámai szituációk – ahogy a maestro egyik idézett leveléből is kitűnik – nem teljesen újszerűek, szokatlanok, de megvan bennük a karakterek összezapásából származó konfliktus-lehetőség. Mindhárom főszereplő (*Aida*, *Amneris* és *Radames*) két polárisan ellentmondó érzelem és szenvedély között őrlik. *Aida* *Radames* iránti szerelme és a hazaszeretet, *Amneris* a szerelem, illetve a féltékenység és az állam védelme,

Radames pedig a szerelem és a hadvezéri kötelesség között. S mindhárman vétkesekké válnak egy magukról megfeledkezett pillanatban: Aida tulajdonképpen elárulja szerelmét, Radames hazáját, Amneris pedig a törvény kezére adja azt, akit szeret.

A megoldhatatlan konfliktusok hálójában vergődő és drámai vétségeket elkövető három főszereplő mellett nem kevésbé érdekes Amonasro és Ramfis karakterileg egysíkú, de a cselekményben döntő fordulatokat hozó alakja. Amonasro jellemének csupán két, egymással egybefonódó oldalát ismerjük meg: a minden eszközt megragadó bosszúvágyat – vagy talán helyesebb lenne politikai-hadvezéri ambíciónak nevezni – és a ravaszságot. Ramfis pedig maga a hideg államrezon, akárcsak a Don Carlos főinkvizitora.

És mindehhez a bonyolult, állandó fehér izzásban levő drámai szituáció-sorozathoz hozzájárul az egzotikus környezet, amely ugyancsak erős mértékben hatott Verdi alkotói fantáziájára. Nagy gondot is fordított ennek a környezetrajznak zenei megformálására. Egyes források szerint még egy arab népdalgyűjteményt is átnézett, s a Nílus-parti felvonás két oboa-dallama (az Aida-áriában és az Aida–Radames kettős lassú szakaszában) ebből a gyűjteményből származna. A kolorit zenei kidolgozására vonatkozóan azonban jellemzőbb egy későbbi Verdi-levél sokat idézett mondata: „A valódit lemásolni jó dolog lehet, de *kitalálni a valódit* még jobb, sokkal jobb.”

A librettó alkalmat adott arra is, hogy a mester még a Don Carlosnál is fokozottabb mértékben törekedjék a nagyopera látványosság-elemeinek felhasználására. A második finálé hatalmas, soha nem látott méretű tablója, a templomi jelenet, a három balettbetét, a második felvonás kezdőképe, sőt a Nílus-parti felvonás első partitúraoldalai is ebbe a kategóriába tartoznak.

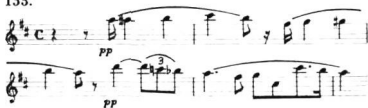
Így hát az Aida librettójában – melynek végső

formáját tulajdonképpen, mint annyiszor, Verdi maga alakította ki – minden elem együtt volt ahhoz, hogy *összegezõ* remekmû szülessék. És a mû valóban azzá is lett: Verdi eddigi munkásságának, a szokásos terminológia szerint: közepsõ alkotói korszakának koronájává, eddigi eredményeit, fejlődésének vonalát betetőzõ módon összefoglaló alkotássá.

Igen tanulságos, ha a zenei elemzést* a három főszereplõ zenében megnyilvánuló jellemzésének vizsgálatával kezdjük.

A címszereplõ portréját az előjáték rajzolja meg. A zenekari bevezetésben uralkodó

153.



motívum Aida témája. Két fő jellegzetessége van: szűk lépésekben tör felfelé – ez azonnal észrevehető –, és sohasem nyugszik meg a hangnem alaphangján, a tonikán. Rendszerint a mindenkori hangnem legnagyobb feszültséget hordozó V. fokán, a dominánson ér véget. Az első karakterisztikum pusztán zenei; a másodiknak már karakterizáló funkciója is van: Aida soha nem éri el a boldogságot.

Az Aida-témakör uralkodó vonása a felfelé haladó dallamvonal. Akár kis lépésekben és szűk ambi-

* Az elemzés – mint a bevezetőben említettük – nagymértékben támaszkodik Lendvai Ernő „A műalkotás egysége Verdi Aida-jában” c. tanulmányára, Magyar Zene, 1964/5.

tusra tömörítve, akár tágranyiló zenei gesztusokban, mint például az ugyancsak Aida-portré funkciójú Radames-románc főtémájában:

154.

con espress.

Ce - le - ste A - i - da.....

(Mindenesetre elgondolkoztató a két dallam különbsége: az Aida-témának jellegzetessége a kromatika is, Verdi így láttatja a darab címszereplőjét. Radames viszont tiszta, és kromatikus lépéseket teljesen mellőző diatonikus dallamban fest képet szerelméről. Vajon arról van-e szó, hogy a vezértéma magábfoglalja Aida tragikus sorsát, és Radames ebben az elragadtatott pillanatban konfliktusmentesen látja szerelmét, vagy pedig Hevesi Sándornak volt igaza, aki 1913-ban rendezvén a darabot, Aidát „hisztériás és exotikus macska”-ként állította színpadra, aki „nagyszerű és fenyegető kontrasztként” jelenik meg a végsőkig kifinomult, dekadens egyiptomi udvarban?)

Az I. képet záró ária nemcsak Aida konfliktusát tárja fel a maga teljes reménytelenségében, de zeneileg is rendkívül komplex képet rajzol a címszereplőről. Az öt nagyobb szakaszból álló és nem is „áriának”, hanem „jelenetnek” nevezett monológ első gyors szakaszában („Mit mondtam, e szókat”) egyesül a felfelé törő Aida-tematika és az egész Verdi-oeuvre-ből ismeretes kupoladallam-típus (mely mindig tragikus helyzetben levő szoprán hősnők sajátja):

155.

L'ia - sa - na pa - ro - la o Nu - mi sperde - te!

Az erre következő lassú szakasz az Aida-vezértémát bontja ki, míg a második gyors szakasz hol le, hol fel ívelő, szűk ambitusú melódiája a tanácstalanságot ábrázolja. És mindez beletorkollik a „Szánj meg, nagy ég” kezdetű csodálatos Cantabile-be, amely talán Aida minden belső konfliktust végül is legyőző tisztaságára utal.

156.

cantabile, con espress.



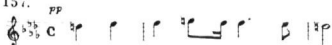
Numi, pietà del mio soffrir! Speme non v'ha pel mio dolor...

A témafej felcsapó kvartja és annak visszahajlása egyébként a darab teljes zenei anyagának egyik alapsejtje.

Legközelebb a II. felvonás nagy összecsapásában, az Aida–Amneris duettben találkozunk a címszereplővel. Szélesen kibontott f-moll dallama („Te gazdag vagy...”) ugyancsak felfelé törekszik, a dallam előbb a szeptimáig, majd az oktávot is túlhaladó nónáig emelkedik.

A Nílus-parti felvonás Aida felvonása. Előbb áriát énekel, majd két hatalmas kettősben csap össze konfliktusának ellenpólusaival, apjával és szerelmesével. Hogy mennyire nem lehet merev elméleteket felállítani Verdi zenei dramaturgiájára vonatkozóan, azt mutatja, hogy a portré-számba menő Aida-románokban alig található felfelé haladó dallammenet. Az Aida–Amonasro kettős viszont bővelkedik az ilyen jellegű melódiákban:

157.



Deh!..... fa - te, o Nu - - ni,

158.

Oh pa-tria! oh pa-tria... quan-to mi
co- - - sti! o pa-tri-a!

A Radamesszel énekelt kettős legfőbb Aida-témája viszont inkább a lefelé hajlást kedveli, bár egy fontos alkotóeleme (a kottapéldában jelezve) megint csak felfelé halad.

159. *dolciss.*

Là tra foreste ver-gi-ni, di fio-ri profuma-te, in
es tremamente
e-sta-si be-a-te la ter-ra scorde-rem,

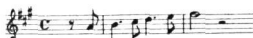
A zárókettős két legfontosabb Aida-melódiája tipikus képviselője a címszereplő dallamkörének. Az első tiszta diatonikus hármashangzatával valahol rokon a Radames-románccal.

160. *dolciss.*

Ve-di?... di mor-te l'an-ge-lo
ra-dian-te a noi s'ap-pres-sa.....

Mindez persze túlnyomórészt csak a szerep zenei jellemzője, a zenei szerkesztés egységét biztosító megoldás. A szólam maga azonban a kifejezés szempontjából hallatlanul színes, mindig a szöveghez, a szituációhoz alkalmazkodó. Fentebb már utalás történt arra, hogyan fejezi ki az énekszólam az I. képet záró áriában a konfliktust. Tulajdonképpen ütemről ütemre lehetne végigvenni Aida szólamát, hogy ezt a drámai haljékonyt és sokszínűséget kövessük. De elég talán néhány utalás. Az I. kép végén Amneris éneklő — majd a teljes együttes megismétli — a „Térj vissza győztesen” szavakat. A dallam egyszerű dúr skálamenet, a hangnem alaphangjától a VI. fokig.

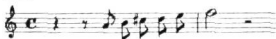
162.



Ri - torna vin - ci - tor!

Az ezt követő Aida-ária első szavai azonosak, ám a szavak érzelmi töltése: megdöbbsent önvád. S íme, a dallam visszaidézése mollba fordítja a skálamenetet, a záróhang nem *fi*s, hanem *f*.

163.



Ri - tor - na vinci - tor! ...

Az Aida-Amneris duett nagy f-moll dallama, szűk hangközbelépéseivel maga a könyörgés, s – Lendvai szellemes megjegyzése szerint – dallamszerkeztésének alulról felfelé nyúló mozgásával – szembeállítva az Amneris-válasz könyörtelen felülről lefelé haladásával – még a színpadi szituációt is kifejezi: Aida térdelő helyzetben néz fel, Amneris állva, a magasból veti lefelé megvető tekintetét.

164. *Cantabile espress.*



165.



Aida sokszínű lényének egyik legszebb, illetve nagyon karakterisztikus vonása a Nílus-parti szoprán—tenor kettős már említett hízelgő-csábító frázisa (l. 159. kp.). A szűk kromatikus dallammenet, kíséretében a lágyhangú fuvolákkal, szinte képszerűen állítja elénk, hogyan használja fel Aida saját szépségét, testi vonzását Radames szökésre csábításához. Jellemző az is, ahogy a dallam éppen az „in estasi beate la terra scorderem” szövegre „egyesedik ki”, válik diatonikussá, tiszta D-dúrrá, ezzel ábrázolva az extázist. És még jellemzőbb, ahogy ugyanez a hangvétel tér vissza a zárókettősben, ahol ismét csak tiszta Desz-dúr hármashangzatok jelzik az extatikus víziót, a halál angyalának megjelenését, aki a szerelmeseket az égbe, a boldogságba elviszi (l. 160. kp.).

Amneris – úgy tűnik – mindenben ellentéte Aidának. Minden dallama a mélybe húz. Első színpadra lépésekor hangzik fel az ő vezértémája, Verdi egyik legszélesebben kibontott, tizenöt ütemes (!) dallama. Szinte minden ütemében lefelé tart, és ezt a tendenciát aláhúzza a kíséret sötét hangszíne (fagott, kürt, mélyvonósok). Bizonyos drámai fordulópontok kivételével *minden* Amneris-dallamnak ez a lefelé tartó tendencia a fő jellemzője. Íme: az említett vezértéma:

166.



féltékenységének motívuma:

167.



vágygal telt dallama a II. felvonás első képében:

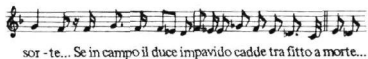
168.



az Aida-Amneris kettős két vezető melódiája, de a duett valamennyi Amneris-témája is:

169.





170.



az ítélezési kép többször visszatérő melódiája:

171.



A IV. felvonás első képében – a szerep csúcspontja – Amneris karakterváltozásának, mondhatnánk így is, megváltásának vagyunk tanúi. A gögös, kegyetlen és néha ravasz királylány itt válik szenvedő asszonnyá, tulajdonképpen itt magasztosul fel szerelméhez. Ismervén Verdi csodálatos zenei dramaturgiáját, és pszichológiáját, egyáltalán nem meglepő, hogy dallamai ebben a jelenetben megváltoznak. A legtöbb felfelé tart, legalábbis a súlyponti helyeken ez a tendencia figyelhető meg. A kettőst indító dallama:

172.



nagy Desz-dúr cantabile-jének legjellegzetesebb lépése a második ütemben:

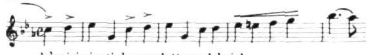
173. *Cantabile*



Ah!..... tu dei vi - ve-re!... Si, all'amor mio vivrai;

a kettős strettójában ugyan előbb lefelé tendál a dallam, de a legjellegzetesebb melodikus gesztus felfelé tör:

174.



de' miei pianti la ven-detta or dal ciel.....

– valamennyi idézett hely ellentétben áll az Amneris-témakör általános mélybehúzó jellegével. Az ítélkezési jelenet végén ismét tanúi lehetünk Verdi mélypszichológiai zenedramaturgiájának. Vessük egybe az 1. kép többször visszatérő féltékenységi motívumát (167. kp.) azzal a témával, amellyel Amneris Ramfishoz és a papokhoz fordul, könyörögve és átkozódva:

175.



Sa - cer - do - te: quest'no - mo che uc -
ci - di, tu k lo sai...da me un giorno fu ama - to...

Ugyanannak a dallamnak két variánsával állunk szemben, tartalmilag: a féltékenységgel és annak tragikus következményével.

Amneris „megváltásáról” beszéltünk. Mi más lenne e jelenet széles ívelésű frázisa, ez a kétségbeeséssel és reménytelen szerelemmel csordultig telt és a robbanásig feszülő dallam, mint a lefelé tendáló Amneris-témakör apoteózisa?

176.

frase larga

Voi...la ter - ra ed i Numi oltraggia - te

Ugyanennek negatív kicsengése Amneris átka, amelyben most már leplezetlenül fordul szembe saját legfőbb zenei karakterisztikumával... és a papokkal.

177.

la ven - det - ta del ciel, del ciel...

A papokkal; mert hiszen Amneris témaköre a legszorosabb rokonsági kapcsolatban áll Ramfis és a papság dallamvilágával. Mindjárt az előjátékban megszólal ez a tematika, melynek legfőbb jellegzetessége ismét csak a skálaszerű lefelé hajlás. Itt, az előjátékban ez képezi az ellensúlyt az Aida-vezér-téma éterikus hangzásához és magasba töréséhez. A dallam nemcsak lefelé hanyatlik, de mindjárt a mélyben is szólal meg (gordonkákön).

178.

Ez a jellegzetes papi téma többször visszatér, legpugnansabban a bevonulási indulóban és az ítélezési jelenetben. De ezt halljuk az Amonasro és az etióp hadifoglyok könyörgésére válaszoló papi kórusban

179.

Struggi, o Re, queste ciurme fe-ro - ci,

és az ítélezési jelenet litániáinak több helyén is.

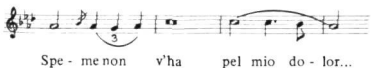
Tulajdonképpen magától értetődő az Amneris- és a papi dallamkör összefüggése. Egyrészt az állami és az egyházi hatalom azonosságáról van szó, másrészt – ha az előbbi megfogalmazás talán túl nyersnek, ide nem illőnek tűnnék – Amneris éppúgy számíthat Ramfis és a papság támogatására a darab cselekményében, mint a papság a királylány segítségére. Ez az összefonódás az egyik oldalon egyéni vágyból, a másikon az államrezon érdekében jön létre. Nem véletlen, hogy az 1. kép záró indulójában Amneris és Ramfis külön, önálló dallammal vesznek részt, míg a király, Radames és a nép ettől eltérő melódiát énekel. Mindezek figyelembevételével domborodik ki igazán az ítélezési jelenet, s az ezt követő nagy Amneris-szcéna igazi jelentősége, benne az Amneris-témakör „megváltásával” és „kiegyenesedő”, felfelé forduló önmegtágadásával.

Radames zenei jellemzése az első, felületes pillantásra zavarba ejtő. Alig találunk ugyanis szólamában olyan jellegzetes helyet, amely kifejezetten az ő saját hangja lenne. Osztaná tehát a többi Verdi-tenorhős sorsát, akik – *Richárd* és *Otello* kivételével – háttérbe szorulnak a szereplőtársak mögött? Nem; Verdi éppen ezzel a zenei megoldással festi a leghívebb jellemrajzot Radamesről. Mert hiszen mi Radames sorsa? Két nő között hanyódik: az egyiket ő akarja boldogítani, a másik vele akar

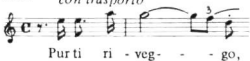
boldog lenni. Ezen az alapvető drámai konfliktuson kívül, melynek tulajdonképpen egyetlen lehetséges zenei realizálása az, hogy Radames hol Aida, hol Amneris tematikáját veszi át – ezen kívül Verdi megadja a figurának a szükséges hősi szint, és fényt derít Radames másik konfliktusára, a szerelem és a hazaszeretet összeütközésére is.

A Celeste Aida, mint már említettük, tulajdonképpen Aida portréja – szövegében is, zenei megoldásában is. Az áriát megelőző recitativo-jelenet, harsány trombitafanfárjaival viszont a hős katonát állítja elénk. Amnerisszel való találkozása mutatja, hogyan hat rá a királylány: Radames átveszi Amneris féltékenységi motivumát. A templom-jelenetben sincs önálló hangja, itt Ramfis témáját fejleszti tovább. Ugyanígy egy másik szereplő hatását átvevő zenei alakként találkozunk vele a Nílus-parti jelenet kettősében. Belépő frázisáról azt gondolnánk, hogy ez teljesen az övé, az ő szerelmének és ifjú hősi alakjának zenei megfelelője. Ám ha megvizsgáljuk a témafejet, azt találjuk, hogy az nem más, mint Aida 1. képet záró Cantabile-jének visszhangja.

180. *cantabile, con espress.*



181. *con trasporto*



A hős katona – eléggé sablonos – ábrázolása az „A bosszút szomjazó idegen hordák” szakasz, jellegzetes trombitafanfárjaival; ez az arioso is rövidesen beletorkollik az előbbi felcsapó kvartos témába. Radames lírájának, mély hazaszeretetének gyönyörű zenei képe az a dallam, amellyel Aida csábító melódiájára válaszol – szinte a hazát idéző bölcsődalt vélünk kihallani belőle. De hatásában ez is háttérbe szorul az érzéki Aida-dallam mögött. A kettős strettójában mintha ő venné át a vezetést, mikor az Allegro vezetődallamát megszólaltatja. De vizsgáljuk csak meg jobban ezt a témafejet: nem más, mint az Aida-vezértéma tömörített változata.

182.



183.

Mikor aztán rádöbben arra, hogy áruló lett, tehát a nagy konfliktusra fény derül, végre megtalálja önálló hangját, mely semmihez nem hasonlít, semmiből nem származik, teljesen Rademes sajátja. Ez a kétségbeesett feljajdulás („Mily becstelenné váltam”) őt teszi a szituáció főszereplőjévé, Aida és Amonasro eltörpülnek mellette.

A zenei dramaturgia szempontjából megmagyarázhatatlan az Amneris–Rademes kettős. Verdinél talán a Rigoletto bosszú-duettje óta nem fordult elő, hogy két ellentétes érzelmi töltés ugyanabban

a dallamban kapjon hangot az együttesben szembeálló alakok szólamában. Ott is magyarázhattuk az azonos dallamot azzal, hogy Rigoletto bosszúvágyának elemi kitörése minden ellenkezést elsöpör. Itt ilyen magyarázatnak nincs helye: Amneris életet mentő ajánlata éppoly súlyú, mint Radames halálraszántása. Hacsak egyre nem gondolunk: Radames annyira leszámolt mindennel, oly teljesen lemondott az életről és a védekezésről, hogy számára minden mindegy, és engedelmesen utána mondja – noha ellentmondó szövegre – Amneris dallamát. A kettős további részeiben is találkozunk hasonló megoldásokkal. Radamesnek csak akkor van önálló, Amnerisnek teljes súllyal válaszoló dallama, mikor Aida megmenekülésének örvend.

A kripta-kép első ütemeinek csodálatos helyzetfestő megoldásáról már a bevezető fejezetben szó volt (4. kp.). Érdekes a zárókettős formai felépítése: előbb Radames, majd Aida énekel egy-egy ariosót, s csak ezután kerül sor a tulajdonképpeni duettre, az „O terra, addio”-ra. (Ez a formaképlet egyébként a Verdit megelőző mesterek, a nagy romantikus triász kedvelt és hagyományos szerkezetei közé tartozik.) A két arioso és a kettős maga inkább vizionárius, már-már a túlvilágról visszazengő dallamvilágra épül, semmint a búcsúzást, a halál előtti hangulatot kifejező melódiákra. 1870 novemberében így írt a maestro Ghislanzóninak: „A darab végén szeretném elkerülni a szokásos agóniát, és mellőzni a »végem van; megelőzlek téged; várjál rám!; meghalt!; s én még élek! stb. stb.« szavakat. Valami édes, fátyolozott, rövid duettre gondolok, az élettől való búcsúra. Aida lágyan hanyatlana Radames karjai közé.”

Aida és Radames zárókettőse talán a mű koronája. S hadd tegyünk egyszer kitérőt a szigorú, elemző zenetudomány birodalmából a szépirodalom területére. Minden analízisnél szebbek azok a mondatok, amelyekkel Thomas Mann írja le ezt a

duettet: „A dallamvonal, melyet Radames és Aida hangja külön-külön, majd egyesülve húzott meg újra és újra, telhetetlenül, ez a tonika és domináns körül játszódó, egyszerű, átszellemült görbe, amely az alaphangról hosszú, kitartott vezérhangra emelkedett, félhanggal az oktáv alá, majd az oktáv futó érintése után a kvintbe kapaszkodott – ennél a dallamvonalnál, úgy érezte hallgatónk, még sosem hallott átszellemültebbet, megrendítőbbet életében. [...] Radames és Aida operai lelke számára nem létezett a reálisan előttük álló jövő. Hangjuk unisono lendült fel az átszellemült vezérhangig, bizonygatván, hogy most tárul ki előttük a mennybolt, s vágyakozásuk előtt felragyog az örökkévalóság fénye. A szépítés vigasztaló ereje hallatlanul jót tett a hallgatónak, sokban hozzájárult ahhoz, hogy kedvenc műsorának ez a száma olyannyira szívügye volt. Amit azonban végső soron érzett, értett és élvezett [...], az a zene, a művészet, az emberi lélek győzelmes idealitása volt, amely fenségesen és megcáfolhatatlanul megszépíti a valódi dolgok közönséges borzalmát.” (A varázshegy, ford. Szöllősy Klára.)

Amonasro két legfőbb jellemvonása a bosszúvágyó hazaszeretet és a ravaszság. Tulajdonképpen csak egy igazán jó baritonista tudná érzékeltetni, hogy a bevonulási jelenet nagy F-dúr fohásza („Bölcs és jó király, most arra kérünk”) – tettetés. Túl nagy a kontraszt, túl hirtelen a váltás, semhogy valódi, megalázkodó könyörgésnek tekintsük ezt a dallamot az előzmények harcias hangja, markáns férfiasága, éles hangsúlyai után. Különösen, ha összevetjük ezt az F-dúr dallamot Amonasro következő szólóállásával („Ne félj, a haza feltámad”), akkor derül ki az előbbi „érzelmi álarc” jellege. Ez az említett szakasz ismét hegyes hangsúlyaival, izgatott tempójával és szinte dallamtalanságával tűnik ki.

E bemutatkozás után a Nílus-parti felvonás nagy

duettjében megínt más színeket mutat Amonasro. Egyrészt vad, bosszúvagyó és célja érdekében minden emberi érzelmen túllépő jelleme kap az előbbieknél is élesebb megvilágítást, mindenekelőtt a „Nem vagy leányom” átokkal végződő nagy kitörésben. Másrészt a ravasz Amonasro képe is felvilan, mikor Aidát rá akarja beszélni a hadititok megszerzésére. Ebben a pár ütemben megint csak a lélekábrázolás csodájával állunk szemben. Az izgatót ritmika és a váratlan hangsúlyok eltűnnek, a zenekari kíséret egyre simábbá válik, és egyre inkább a puha vonós-piano hangszíne kerül az előtérbe. Mindehhez hozzátéve az énekszólam „sotto voce” jelzését, előttünk áll az intrikus Amonasro portréja. Ám a nagy kettős leglényegesebb alkotóeleme az a hang, amelyet Amonasrotól *csak ekkor és csak itt* kapunk meg: az apának leánya iránti szeretete, amely a legmélyebb tűző, gyönyörűen kitárulkozó dallamokban kap hangot. Apa és leánya ugyanannak a csodálatos dallamnak hangjain merülnek el a szülőföld emlékeinek felidézésében, s a kettős középrészében, az egész felvonás formai középpontjában ismét csak azonos dallam hajtja egymás karjába őket („Gondolj rá, hogy néped sorsát tőled várja”). Ez utóbbi szakaszban azonban talán még az énekszólamnál is fontosabb szerephez jut az a zenekari vonós-ostinato, mely a teljes pianissimóból emelkedik fel a tetőpontra, hogy aztán egy hirtelen dinamikai váltással érjen véget, s nagy ívével mintegy bearanyozza apa és leánya egymásratalálását.

Ramfisról és a királyról keveset lehet mondani. Ramfis, amikor önálló dallamokat énekel, és nem a papok kórusához csatlakozik, általában a hagyományos főpapi intonáció hordozója, meglehetősen statikus, hasonlatos akár a Végzet hatalma Gvárdiánjához, akár a Nabucco Zakariásához. Megemlítenéd még, hogy mind Ramfis, mind a papi kórus gyakran fordul valami különös, kele-

ties-archaikus izű litániázó dallamtípushoz, elsősorban persze az ítélezési jelenetben. – A király tulajdonképpen csak staffázs-figura, bár az első és második felvonásban sok és jelentős szólója van. Döbbenetes első szavainak zenekari kísérete: gordonkák és nagybögők halk pizzicatói kísérik csak szavait, hatásosan festve ezzel a megoldással a *sorsdöntő hír előtti feszült csendet*.

Az Aida – említettük – Verdi eddigi munkásságának betetőző összefoglalása. Szűkítve a kört: annak a fejlődésnek végpontja, amely a Szicíliai vecsernyével kezdődően a párizsi nagyopera elemeit integrálta Verdi egyéni stílusába. E párizsi elemek – tablók, látványos felvonulások, indulók, balettbetétek, kóruszcénák –, mondhatni, már a Don Carlosban teljesen felszívódtak a Verdi-stílusba, ott legfeljebb a mű hatalmas mérete, cselekmény és zene talán túl széles kidolgozása látszik ellentmondani Verdi operakoncepciójának. Az Aidában már minden teljesen a helyén van, bekövetkezett a tökéletes integráció.

A kórusok ismét döntő szerephez jutnak, s mivel többnyire a cselekményben is részt vesznek, jelentőségük túlnő a Végzet hatalma és a Don Carlos kórustételein. Bizonyos fokig a nagyforma pilléreivé is válnak: az I. felvonás I. képének tetőpontját kórusjelenet alkotja, a 2. kép éppen a kórusrészek révén rendeződik tökéletesen kiegyensúlyozott formába. Ugyanez mondható el a bevonulási jelenetről, melynek monumentális rondóformájában a kórusrészek visszatérései jelentik a rondótema megjelenéseit. Sőt, mint Lendvai Ernő ki-mutatta, a II. felvonás I. képének női kara a maga ugyancsak háromszor hármas tagolásával mintegy sűrített előképe a bevonulási jelenetnek. A III. felvonás elejének kis kórusa (a színpalak mögött) ugyancsak formai súlyt kap a felvonás tökéletesen

szimmetrikus szerkezetében, míg a IV. felvonásban mindkét képet egy-egy olyan kórusjelenet zárja be, amelyben énekkar és szóló szinte egyenrangú szerepet kap.

Tehát Verdi 1870-re messze maga mögött hagyja már mind a meyerbeeri operatípus betétszerű kórusjeleneteit, mind pedig saját korábbi kísérleteit (pl. a Szicíliai vecsernyét). Itt már valóban a legmagasabb szinten való egyesítésről van szó, és az Aida kórusait hallgatva soha nem érezzük azokat külső ékítménynek, látványosságnak. És hányféle színe van ezeknek a kórusoknak! Természetesen annyi, ahányféle drámai funkcióban fellépnek. Az I. kép nagy indulójában még a korábbi Verdi-kórusok patrióta hangját véljük felfedezni. De a templomi jelenet orientális női karában vagy zsolozsmázó-archaikus pap-kórusában már csak egy a lényeg: ezek adják meg a couleur locale-t, a helyszín zenei ábrázolását. A II. felvonást bevezető női karnak – csakúgy, mint az Aida valamennyi ceremónia-jellegű vagy ünnepi kórusának – háromszor hármastagolása van. S az egyes részek karaktere tökéletesen szétválik. A kétszólamú női kar nem túl gazdag eszközeivel Verdi valóban tud harcias és szerelmes hangulatot teremteni. (A forma megvilágítására jegyezzük meg, hogy a harmadik részben a „harcias” strófa funkcióját a kis etióp rabszolgák tánca veszi át.) A bevonulási jelenet ugyancsak három témára épül, illetve azok háromszoros reprízére. Az első a tulajdonképpeni győzelmi himnusz – ez felel meg az előbbi „harcias” strófának; a második a női kar puha-lirikus témája – a „szerelmes” strófa megfelelője; a harmadik pedig a papok témája, melynek – talán mondani sem kell – Amneris dallama az előképe. E három kórustéma ugyancsak teljesen elválik karakterben, de abban is, hogy az elsőben az akkordtömbök, a másodikban a dallam, a harmadikban pedig az ellenpontos szerkesztés a döntő zenei elem. – A Ni-

lus-parti jelenet bevezető kórusa tulajdonképpen Verdi „horizontális” eszköztárát képviseli. A tercet bezáró dallamképlet:

184.



többször visszatér műveiben, minden esetben liturgikus könyörgés funkciójában (illetve a Falstaffban mint ennek paródiája). Egyébként ez a rövid kórustétel is a műre annyira jellemző orientális-litániázó hangvételt képviseli. Ez a hangvétel tér vissza az ítélezési jelenet papkórusaiban is, hol ütembeosztás nélkül, csak a szövegtől tagolt pszalmódia-ként, hol pedig nagyon is élesen ritmizálva, Radames elítéltetésének pillanatában.

Sokat írtak különböző korokban az Aida hangszereléséről. A különböző országok premierjeinek kritikusai persze soha nem hagyták kicsúszni kezük közül a látszólag nyomós érvet, miszerint Verdi Wagner hatása alá került, amit mi sem „bizonyít jobban”, mint a nyitány magas hegedűállásának összevetése a Lohengrin-előjáték „hasonló” részletével. A jó kritikusok persze elfelejtették, hogy egyrészt Verdi éppen az Aida kompozíciós munkájának idején hallotta először a Lohengrint (Bolognában, a mű olasz premierjén), másrészt, hogy hasonló hangszerelési megoldással már negyedszázaddal korábban, a Traviata III. felvonásának előjátékában találkozhatunk nála.

Az Aida hangszerelése ugyancsak összegező betetőzés. Elemzéseink során többször volt alkalom annak bizonyítására, hogy már az első Verdi-darabokban mennyire kifejező a zenekarkezelés, említettük, hogy a Rigoletto első kritikusai éppen a zenekar „beszédességét” emelték ki. Innen egyenes vonalú fejlődés vitte el a maestrót – az Álarcosbál zenekarának franciás könnyedségén, az átdolgo-

zott Macbeth sötét színein, a Végzet hatalma drámaiságán és a Don Carlos monumentalitásán át – az Aida-partitúra ezer színéhez. Szó volt már arról is, mennyire meg tudja változtatni a hangszerelés egy-egy motívum karakterét: említettük, hogy az előjátékban éterikus-tragikus Aida-téma hogyan válik az I. kép tercettjében a klarinét-szín következtében érzéki-forróvá. Az Aida-partitúra minden lehetőséget megragad, hogy az alakok jellemzését, a szituációk és a konfliktusok ábrázolását a hangszerek segítségével elmélyítse. Csak egy pár példa: a Celeste Aida-románc kezdetén a hegedűk kitartott magas hangja von valóban „meny-nyei” sugárzást Aida képzeletben felidézett alakja köré; a hárfák minden szakrális jelenetben hozzátartoznak a couleur locale megfestéséhez; a kis etióp rabszolgák táncában a piccolo határozza meg a hangszín egzotizmusát; a három fuvola szerepéről ugyancsak szóltunk már, tegyük hozzá, hogy ők adják a papnő-tánc misztikus színét is; zseniális lelemény volt, méltó a Wagner-tubákhoz, az „Aida-trombita” megkonstruálása, amely nélkül elképzelhetetlen számunkra a bevonulási induló; vagy emlékeztessünk az első Amonasro-frázis zenekari lezárására: „Eldölt a harc... elhagyott istenem... mért is élek még?” énekli Amonasro, s e kétségbeesést tökéletesen egészíti ki az a fortissimo *a* hang, melyet a vonósok pizzicatója és az üstdob tesz szinte robbanó erejű pontként a mondat végére. A partitúra hangszerelés szempontjából legcsillogóbb gyöngyszeme azonban a Nílus-parti felvonás zenekari bevezetése: a hegedűk négy oktávós, ugratott vonójú szökellése, a többi vonós sejtelmes tremolói, és mindezek felett egyetlen szólófuvola dallamtöredékei – ez a kép már egyenesen az impresszionizmus zenekar-kezelésére mutat előre.

(Itt említjük meg, hogy Verdi az Aidához lezárt szimfonikus nyitányt komponált, amely azonban csak az első milánói estén szólalt meg, majd Verdi

visszavonta. A 20-as években egyetlen egyszer koncertelőadáson felhangzott, majd 1977-ben Claudio Abbado szólaltatta meg a Scala-zenekar egyik koncertjén.)

Hangsúlyozzuk még egyszer, utoljára: az Aida összegező betetőzése Verdi egész addigi munkásságának. Az elmondottakon túl: a fejlődés betetőzéséhez tartozik, ahogy Verdi az Aidában úgyszólván teljesen megszünteti a recitativo és az ária közti különbséget. A Don Carlosban még nyomokban fellelhető a hagyományos recitativo-koncepció, az Aidában már nyoma sincs. Ennek eszköze elsősorban a recitativo átmelodizálása. A legkisebb énekbeszéd-szakaszokban is olyan dallamképletekkel találkozunk, amelyek egyrészt messze maguk mögött hagyják a recitativo hagyományos „száraz” formuláit, másrészt rendkívül kifejezőek. Ezzel a megoldással is a drámaiságot szolgálja Verdi; vagy más szóval: a muzsikának minden eddiginél erősebben és hatásosabban a kifejezés lesz a célja. De kezdenek eltűnni a formai határok is. Természetes, hogy az Aida félreismerhetetlenül a zárt-számos operák koncepciójának képviselője, mint ahogy Verdi élete végéig megmaradt emellett az elv mellett. De minden eddigi megoldásnál inkább hajlik az egyes számok határainak elsimitására, arra, hogy folyamatosan olvadjon át egyik a másikba. Ezt segítik elő azok a csodálatos összefüggések, amelyek a nagy formát még homogénebbé teszik, ám amelyekre csak a legaprólékosabb elemzés mutathat rá.

Előljáróban: ezek a formai összefüggések elég gyakran *csak zeneiek*, tehát zenei szempontból kovácsolják össze a formát és nem drámai kiindulópontból. Azaz, az Aida-partitúrában immár egy kettős „hálórendszer” figyelhető meg; az egyik a már említett, szereplőkhöz fűződő témakörök

rendszere, a másik a zenei összefüggések hálózata. Ez utóbbiak közt van olyan, amely mindkét funkciót betölti. Így például a templomi jelenetet megnyitó főpapnő-szóló és a papnők táncának témája szoros rokonságban áll egymással:

185. *forte l'appoggiatura*

Pos - - -sen - te, possente Fihà,

186. *dolcissimo*

Vagy: a „Térj vissza győztesen” felfelé haladó skáladallama *lezár* egy formaegységet, ugyanakkor szóról szóra megismétlődve a II. finálé „Hála s dicsőség néked, győzelmes hősünk” király-frázisában *elindít* egy formaegységet. A csak zenei összefüggésekre példaként: a foglyok szabadon bocsátása ellen protestáló pap-kórus dallama szószerint megegyezik a Hírnök szavait megelőző zenekari motívummal.

187.

Struggi, o Re,.....queste ciur me fe - ro - ci,

188. *pp con espress.*

Itt talán még lehet szó közös drámai vonatkozásról, hiszen a papok is Amonasro ellen szólnak, a Hírnök is róla ad hírt. Ám a Nílus-parti jelenet

bevezető kórusának és Radames trombitakiséretes ariosójának („A bosszút szomjazó idegen hor-dák . . .”) már semmi köze sincs egymáshoz. A dal-lam, sőt a hangnem mégis azonos. Ennek az össze-függésnek viszont mély formai értelme van. Lend-vai elemzése szerint a Nilus-parti felvonás olyan szonátaforma, amelynek bevezetése (színpalak mö-götti kórus), főtémája (Aida-ária, Andante), más-odik témája (Aida–Amonasro kettős), zárótémája („Nem vagy leányom”) van, melyek a visszatérés-ben ugyanúgy megtalálhatók: bevezetesként az említett trombitás arioso, főtémaként az Aida–Radames kettős lassú szakasza, második témaként a duett gyors része, zárótémaként a szökés fel-fedezésének jelene. E szonátaformának kidolgo-zási része nincs, annak helyét „beteljesedésként” az Aida–Amonasro kettős hegedű-ostinatós lassú zárószakasza tölti be. Ebben a képletben a 187–188. kottapélda rokonsága zeneileg teljesen magától értetődő.

Tökéletes nagyformában tökéletes részletek, a recitativo és ária közti különbség eltörlésével a *teljes* mű át dramatiszálása, a legmagasabb fokú zenei logikában a legmagasabb szintű karakter-, szituáció- és konfliktus-ábrázolás, mindez igézően szép zenekari köntösben és áradó dallamossággal – íme, ezért betetőző remekmű az Aida.

Simon Boccanegra*

Opera három felvonásban, prologussal,
Francesco Maria Piave (s részben Giuseppe Montanelli)
szövegére.

Bemutató: 1857. március 12., Velence, Teatro La Fenice.
Átdolgozott változat (részben Arrigo Boito új szövegére)
bemutató: 1881. március 24., Milano, Teatro alla Scala.

SZEREPLŐK

a Prologusban:

Simon Boccanegra,	
kalóz a Genovai Köztársaság szolgálatában .	bariton
Jacopo Fiesco, genovai nemes	basszus
Paolo Albiani, genovai aranyműves	bariton
Pietro, polgár	bariton
Tengerészek, nép, Fiesco házanépe	

a drámában:

Simon Boccanegra, Genova dogéja	bariton
Maria Boccanegra, leánya,	
Amelia Grimaldi néven	szoprán
Jacopo Fiesco, Andrea néven	basszus
Gabriele Adorno, genovai nemes	tenor
Paolo Albiani, kancellár	bariton
Pietro, udvaronc	bariton
Az íjászok kapitánya	tenor
Amelia szolgálója	szoprán
Katonák, tengerészek, nép, szenátorok, a doge udvara.	

A cselekmény helyszíne: Genova és környéke,
ideje a XIV. század közepe.

A Prologus és a dráma közt 25 év telik el.

* Számos színlappal ellentétben, a darab címe ez: Simon Boccanegra, így, szövégi e nélkül. Az opera során a címszereplőt legtöbbször Simone néven említik vagy szólítják, de a cím egyértelműen a fenti!

Joggal kérdezheti az olvasó: miért itt tárgyaljuk a Simon Boccanegrát és miért nem a Traviata és az Álarcosbál között, az első verzió kronológiai helyén? Miért más eset a Simon Boccanegra, mint a Macbeth, a Végzet hatalma vagy a Don Carlos, amelyeket első verziójuk időrendi helyén ismer tettünk?

A mű új verziójával kapcsolatosan lép be véglegesén Verdi életébe az a költő, akinek munkássága és – merjük kimondani – segítsége nélkül talán nem is jöttek volna létre az utolsó remekművek: Arrigo Boito. E szempont igazolja az időrend megkerülését.

1856 tavaszán kötötte meg Verdi az ötödik szerződést a velencei Fenice színházzal. Pontosabban, ekkor még csak megegyeztek abban, hogy a mester új darabot ír az 1856/57-es karneváli szezonra a velencei operaháznak. Verdi ismét spanyol drámairó művéhez nyúl, Antonio García Gutierrez Boccanegra-drámáját választja. (Talán annyira meg volt elégedve a Trubadúr alapjául szolgáló Gutierrez-tragédiával...) Felmerült az a hiedelem is, hogy a Boccanegra Schiller Fiesco-drámája alapján vagy legalábbis hatására született volna; a Schiller-mű átvételéről szó sem lehet, hiszen a két cselekmény teljesen eltérő. A legújabb kutatások pedig azt is megcáfolták, hogy Verdi a Schiller-mű egy Olaszországban látott előadása hatására fordult volna a témához.

Annyi tény, hogy 1856 augusztusában Párizsból megküldte Piavénak az új opera scenáriumát, megbízva a velencei költőt, hogy egyrészt öntse versekbe a scenáriumot, másrészt pedig intézze el a cenzúrával kapcsolatos ügyeket. A scenárium lényegesen több volt egyszerű cselekményvázlatnál és jelenetezésnél. Egy későbbi levélben Verdi „teljesen kész drámának” nevezi. Piave elkészíti a

verseket, és az év végén eljuttatja Verdinek. A mester teljesen átdolgozza a szövegkönyvet. A következő sorok kíséretében küldi vissza: „Íme, a meg rövidített és átdolgozott librettó, most körülbelül olyan, amilyennek lennie kell. Mint már említettem, rábízom, hogy jegyzed-e neveddel a darabot vagy nem. Ami történt, az nem tetszik Neked; nekem se, talán kevésbé, mint Neked. De nem tudok mást mondani: »szükséges volt«!”* „Ami történt”, az az volt, hogy a rövidítéseken és átdolgozásokon kívül Verdi azzal is megalázta hűségese barátját és másfél évtizedes munkatársát, hogy a versek egy részét Giuseppe Montanellivel átíratta.

A szövegkönyv munkálatai közben Verdi már a kompozícióba magába is belemélyedt. Az 1856/57-es tél folyamán súlyos gyomorbántalmi voltak, s ez nagymértékben akadályozta a munka előrehaladását. Csak a maestro hihetetlen akarateréje és kötelességtudása ismeretében érthetjük meg, hogy 1857 februárjában mindezek ellenére az opera kétharmad részét már elküldte Velencébe.

Az 1857. március 12-i bemutató – hatalmas bukás. Másnap keltezett levelében Verdi így számol be barátjának, Vincenzo Torellinek: „A velencei karnevál szép volt; a színházi évad egész tegnapig jó. Tegnap este azonban elkezdődtek a bajok: lezajlott a Boccanegra első előadása, mely majdnem olyan nagyot bukott, mint a Traviata. Azt hittem, hogy valami elfogadhatót írtam, de úgy tűnik, tévedtem. Majd meglátjuk, kinek lesz igaza.”

A velencei premier kapcsán két dolgot érdemes megemlíteni. Az egyik Verdi egy levele, melyből kiviláglik, mennyire szívén viselte művei színpadi megvalósítását. „Legyen nagy gondod a díszletekre. Az utalások meglehetősen pontosak, de mégis

* Idézet a Macbeth librettójából.

felhívom a figyelmedet néhány dologra. Az első jelenetben, ha a Fiesco-palota a színpad oldalára kerül, szükséges, hogy az egész közönség jól láthassa, mert nagyon fontos, hogy mindnyájan lásák Simonét, amint belép a házba, amint kimegy az erkélyre és letépi a lámpást: azt hiszem, jó zenei effektust írtam, és nem szeretném, ha ez a színpadi körülmények miatt elveszne. Azt is óhajtanám, hogy a San Lorenzo templom előtt egy három-négy fokból álló kis lépcső legyen, néhány oszloppal, amelyekhez hozzátámaszkodhat Paolo vagy Fiesco, meg el is bújhatnak mögöttük . . . Ennek a díszletnek nagy mélysége kell, hogy legyen. Az első felvonásban a Grimaldi-palotának viszont ne legyen nagy mélysége. Egy ablak helyett legyen több, valamennyi érjen a földig: inkább teraszt képezek. A háttérben legyen egy második függöny holddal, melynek sugarai a tengert érik, és ezt is lássa a közönség. Ha festő lennék, biztosan nagyon szép díszletet csinálnék: egyszerűt és hatásosat. Nagyon figyelmedbe ajánlom az utolsó jelenetet: mikor a doge megparancsolja Pietrónak, hogy nyissa ki az erkély ajtaját, kell, hogy lássék a gazdag, széles és nagy teret betöltő kivilágítás, kell, hogy lássék, amint lassanként, egyik a másik után, kialusznak a fények, mígnem a doge halálakor minden a legmélyebb sötétségbe merül. Azt hiszem, hogy ez egy igen hatásos pillanat, és jaj neked, ha a jelenet nem lesz jó. Az első függönynek nem kell, hogy nagy mélysége legyen, de a második, amelyen a kivilágítás van, legyen meglehetősen messze.”

A másik figyelemre méltó dologgal kapcsolatban elegendő két rövid levéldézetet közölni. Verdi így ír Piavénak: „Paolo szerepe nagyon fontos, elengedhetetlenül szükséges hozzá egy olyan baritonista, aki jó színész. Ha ezt a szerepet nem osztják ki jól, az egész opera károsodik. Feltétlenül meg kell találni a rá való énekest!” Emanuele Muzio, aki ebben az időben a közeli Padovában élt és ugyan-

csak segített a színpadravitel előkészítésében, a partitúra ismeretében ezt írta Verdi kiadójának, Ricordinak: „...Ami a comprimario baritonistát illeti, ennek nagyon jónak kell lennie, bár az operában nem énekel se románcot, se cavatinát, se áriát. Ha elsőrangú színházban játsszák a Boccanegrát, erre a szerepre olyan művészt kell szerződtetni, aki a másodrangú színházakban főszerepeket énekel. Jó színész legyen, nagyon jól és világosan deklamáljon! A Fenicében Sabbatinit szerződtették [...], de nem hiszem, hogy Verdi el fogja fogadni: kissé alacsony, és rövidlátó. Mivel pedig ez az aranyműves Paolo egyike azoknak az ambiciózus, gazdag polgároknak, akik leverik a Fiescoszaladot és dogévá választatnak egy kétes valakit, [...] nagyon jó, ha ezt a szerepet egy jó megjelenésű, szép ember játssza. Paolo az egész dráma mozgatóereje és a demokrácia szimbóluma. *Mert a Boccanegra a nemesség és a nép küzdelmének operája.*” [Kiemelés tőlem, V. P.]

1857 júniusában Verdi betanításában játsszák a darabot Reggio Emilia éppen hogy felavatott új színházában, majd előadásra kerül a mű Nápolyban (sikerrel) és Milánóban (itt is megbukik) ... aztán lassanként lekerül az olasz operaházak műsorrendjéről. Majd negyedszázad telik el, míg újra feltámad.

„...tegnap nagy csomagot kaptam, feltételezem, hogy a Boccanegra partitúrája van benne. Ha hat hónap, egy hét vagy három év múlva eljön Sant'Agatára, oly érintetlenül fogja találni, ahogy ideküldte. Genovában megmondtam már, hogy gyűlölöm a felesleges dolgokat. Igaz ugyan, hogy egész életemben mást se csináltam, de a múltban voltak enyhítő körülmények. Most semmi sem feleslegesebb egy színház számára, mint egy operám... s aztán, s aztán, jobb, ha az Aidával és a

Requiemmel fejezem be, mint egy átdolgozással.” E Verdi-levél címzettje Giulio Ricordi, kelte 1879. május 2. A háttere pedig a következő: Verdi nyolc év óta nem írt új operát, és az 1874-es Requiemem kívül egyáltalán nem jelentkezett új művel, ha csak nem számítjuk az 1873-ban írt *Vonósnégyest*. Giulio Ricordi, ez a kiadó-lángész úgy vélte – valószínűleg nem is saját cége miatt, hanem Verdi érdekében –, hogy éppen ideje lenne a *macstrót* valamilyen módon újra munkába lendíteni. A *Bocca-negra* átdolgozását javasolja; láttuk, milyen eredménnyel. Ekkor valóságos összeesküvés bontakozik ki Verdi háta mögött. A mester egyik milánói tartózkodását felhasználva – a Requiemet dirigálta, árvízkarosultak javára –, Ricordi, Franco Faccio (a Scala-beli *Aida*-bemutató karmestere), sőt, maga Peppina, Verdi felesége is Shakespeare *Othellójáról* kezdenek beszélgetni egy ebéden. Mint lehetséges operai témáról esik szó a darabról. És másnap Faccio másodmagával meglátogatta Verdit; vele volt évtizedes jóbarátja, Arrigo Boito, a költő és zeneszerző. Boito zsebében pedig az *Otello* szöveggönyvének első tervezete.

Verdi és Boito nem először találkoztak. Már 1862-ben együttműködtek: Verdi akkoriban kapott megbízást a londoni világkiállítás számára írandó alkalmi műre. Párizsban találkoztak, és az akkor huszonegy éves Boito készséggel vállalta el a *Nemzetek Himnusza* szövegének megírását. Verdi meg volt elégedve munkájával, legfeljebb csak azt kifogásolta, hogy a fiatalember nagyon sokat beszél. Erre utalt, mikor a közös munka végeztével egy aranyórát ajándékozott az ifjú költőnek, e szavakkal: „Emlékezzék nevemre és az idő értékére.”

Pár évvel később a kellemes emléket elhomályosította és ellenkezőjére fordította Boito magatartása. A fiatalember egyike lett az olasz wagneriánusok vezetőinek, emellett Faccióval együtt vonósnégyeseket propagáló társaságot alapított, a né-

met zene diadalát zengte, szóval mindent elkövetett, hogy – valószínűleg akaratán kívül – megutáltassa magát Verdivel. A maestro még azt is zokon vette, hogy Boito – igaz, hogy tízéves korában – polkát írt Az asszony ingatag dallamából. A legnagyobb sértést azonban 1863-ban követte el. Boito ekkoriban a milánói „scapigliatura” egyik vezéralakja volt. Ma ezt a kifejezést „kócosak” vagy „hosszúhajúak” mozgalma fogalommal fordíthatnánk. Értelem szerint: a scapigliatók semmi iránt tiszteletet nem érző fiatal vadzszenik voltak, az a fajta „lázado ifjúság”, amely minden korban létezik, és mindig az a fő célja, hogy támadja és kritizálja apái nemzedékének tetteit, eredményeit. Nos, 1863-ban, a scapigliatók egyik bankettjén Boito egy szinte rögtönzött ódát szavalt, melynek egyik strófája így hangzik:

Már talán él az, aki által ismét
Tiszta lesz, és újra igaz az oltár,
Mit beszennyeztek, amiként egy bordélyt,
Randa mocsokkal.

(Erdődy János fordítása)

Verdi magára vette a támadást, amely nyilvánvalóan valóban ellene szólt.

Tizenhat évvel később Boito már messze maga mögött hagyta a scapigliatura korszakát. Ismert és elismert költő, zeneszerző, szövegíró és zenekritikus volt; emellett ekkorra már éppúgy lelkes híve és rajongója Verdinek, mint egykori scapigliato-társa, Faccio. Az 1879-es találkozáskor Boito nyíltan vagy rejtetten, de nyilvánvalóan tudomására hozta Verdinek, hogy legfőbb vágya: szolgálni a mestert.

Új találkozásuk és együttműködésük a Bocca-negra jegyében indult. Időközben ugyan elvben elfogadta Verdi az Otello-szövegkönyvet, de – talán

saját megnyugtatóására – előbb mégis a Boccanegra-átdolgozás végrehajtása mellett döntött.

1880 novemberében hosszú levelet ír Giulio Ricordinak; gyakran idézik ezeket a sorokat. A levél tartalmából kitűnik, hogy Verdi – tele kétségekkel és kérdőjelekkel – magáévá tette a Boccanegra revíziójának gondolatát: „A partitúrát úgy, ahogy most van, lehetetlen előadni. Túl szomorú, túl vigasztalan! Hozzá sem kell nyúlni az első felvonáshoz, sem az utolsóhoz, sőt, itt-ott néhány ütemet leszámítva, a harmadikhoz sem. Teljesen újra kell írni azonban a második felvonást, jelentőséget, változatosságot és nagyobb életet adva neki. Zenei szempontból megtartható a primadonna cavatinája, a tenor–szoprán duett és az apa és lánya közti másik duett, *noha mindegyikben vannak cabaletták!!* Nyilj meg, ó föld! Én nem borzadok annyira a cabalettától, és ha holnap születne egy fiatalember, aki jó cabalettát tudna írni, szíves-örömezt hallgatnám, és lemondanék minden harmóniai cikornyáról és tudós hangszerelésünk minden affektáltságáról. Ó, a haladás, a tudomány, a verizmus... haj, haj... veristák vagyunk, a végső-kig, de... Shakespeare is verista volt, csak éppen nem tudta. Ösztönös verista volt; mi viszont kiszámítottan és terv szerint vagyunk veristák. [...] ... akkor inkább a cabaletták. A furcsa csak az, hogy minden dühödt haladás ellenére a művészet hanyatlik. Az a művészet, amelyből hiányzik a spontaneitás, a természetesség és az egyszerűség, már nem művészet.

Térjünk vissza a második felvonáshoz. Ki tudná átírni? Hogyan? Milyen megoldást lehetne találni? Már mondtam, hogy ebbe a felvonásba olyan valami kell, ami kontrasztként változatosságot és tüzet ad a túl sötét drámához. Mi lenne az? Például egy vadászat? Nem lenne teátrális. Ünnepség? Túlságosan közhely. Harc afrikai kalózzal? Nem

valami szórakoztató. Háborús előkészületek Pisa vagy Velence ellen?

Eszembe jutott Petrarca két csodálatos levele, az egyik Boccanegra dogéhoz, a másik a velencei dogéhoz. A költő azt írja, hogy testvérgyilkos háborúra készülnek, hogy mindketten ugyanannak az anyának, Olaszországnak gyermekei stb. stb. Ebben a korszakban fenséges egy gondolat a közös olasz hazára utalni! Mindez azonban politika és nem dráma; ám egy tehetséges ember mindezt jól önthetné drámai formába. Például: Boccanegrát megrázza ez a gondolat, és követni akarja a költő tanácsát: összehívja a szenátust, és eljűk tárja a levelet meg saját érzéseit. Mindenki elborzad, harag, tiltakozás, végül még árulással is vádolják a dogét stb. stb. A vitát végül Amelia elrablása szakítja félbe... Mindezt csak úgy mondom... Egyébként, ha megtalálja a módját, hogy mind e nehézséget elsimítsuk, kész vagyok e felvonás átdolgozására. Gondolja meg, és válaszoljon.”

Ricordi válaszából: „Ami a szövegeknyvet illeti, azt hiszem, könnyű lesz a dolog: *a legjavát Ön már megtette*... megtalálta az *alapgondolatot*, ami szerintem nagyszerű és érdekes, s amelyet már csak formába kell önteni. Éppen tegnapelőtt, alighogy megkaptam levelét, Boito látogatott meg. Beszélgetés közben, anélkül, hogy részletekbe mentem volna, megkérdeztem: elvállalná-e, ha esetleg Verdi valamelyik librettóját át kellene írni. Azt válaszolta, hogy mindig kész bármit is megtenni, amit csak Verdi kíván.”

Kár, hogy nem időzhetünk el hosszan az átdolgozással kapcsolatos Verdi-Boito levélváltásnál. Ez a levelezés éppoly tanulságos Verdi dramaturgiai módszerével kapcsolatosan, mint a Ghislanzoni-val folytatott levelezés az Aida idején. Annyi különbséggel, hogy Boito személyében Verdi végre igazi költővel került kapcsolatba. De nemcsak költővel, hanem kitűnő dramaturggal is.

A kisebb-nagyobb változtatások közül igen sokat Boito javasolt; sőt, az egyik levél sorai közül ki-világlik, hogy Verdi szinte már túlzásnak tartotta Boito aprólékosságát, s azt, hogy lépten-nyomon újabb és újabb finomítási, csiszolási javaslatokkal állt elő.

Maga a kompozíciós munka 1880/81 telén zajlott le, és 1881. március 24-én került sor a bemutatóra, a Scalában. A karmester ismét Faccio, a színpadon a kor legnagyobb sztárjai állnak, köztük az a két énekes, akiről a két utolsó remekművel kapcsolatban is hallunk majd: Victor Maurel énekli a címszerepet, és Francesco Tamagno alakítja Gabriele Adorno szerepét. Jacopo Fiesco Eduard de Reszke, Amelia Anna D'Angeri, Albiani Federico Salvati. A mű tomboló sikert arat – ám a pénztári bevétel a tíz előadásból álló első sorozatban nem túl nagy. Verdi reagálása egyrészt jellemző rá, másrészt kegyetlenül tiszta látásmódját bizonyítja: „Rendben van! Az ovációk, az ismétlések nem jelentenek semmit, ha nem dagad a kassza. Ha a pénztár tele van, az azt jelenti, hogy sok ember megy a színházba. Ha sok ember megy a színházba, az azt jelenti, hogy a közönséget érdekli a darab. Ha érdekli a darab az embereket, az azt jelenti, hogy jó a mű.”

Verdinek, mint mindig, most is igaza volt. A Simon Boccanegra nem tartozik ma sem a népszerű operák közé, noha egyike Verdi legnagyobb remekműveinek.

Mi lehet az oka ennek a viszonylagos sikertelenségnek? Ha a librettó oldaláról vetjük fel a kérdést, könnyebb válaszolni. A Simon Boccanegra szövegkönyve – még a Boito-féle átdolgozás után is – meglehetősen zavaros. Árulások, lázadások, mérgezés, szerelmi félreértés – a romantikus dráma e közismert elemei fontos szerepet kaptak a szövegkönyvben, ám a legtöbb esetben az egyszerű néző

(aki nincsen tisztában Genova XIV. századi történelmével) nem appercipialja az indítékokat, és nem tudja követni a különböző cselekményszálak lefutását. A Trubadúr vagy a Végzet hatalma szövegekönyvében ennél sokkal több bonyodalom és szélsőséges romantikus túlzás fordul elő, ám a cselekmény sodrása oly erős mind a kettőben, hogy ezek a bonyodalmak szinte elvesztik jelentőségüket. Ezzel szemben a Boccanegrában a politikai cselekménysor elsőrendűen fontos. Viszont ki tudja követni az álruhát öltött Fiesco útjait? Már az előjátékban felmerül a kérdés: miért kell száműzetésbe mennie, még mielőtt Boccanegrát dogévá választanák? Paolo Albiani szerepe és funkciója – ha csak a szöveget nézzük – ugyancsak homályos. Vajon ki az a Lorenzino, akiről annyi szó esik a darabban? Hogyan oszlik meg a hatalom a tanács patricius és plebejus tagjai közt? Ismételjük: a Boccanegra politikai dráma. S míg tulajdonképpen senkit nem érdekel, hogy milyen politikai okból áll szemben egymással a harcmezőn Manrico és Luna, vagy hogy hogyan kerülnek a Végzet hatalmában olasz földre spanyol hadak – addig a Boccanegra cselekménymenete előzetes történelmi tanulmányok nélkül alig érthető, ám ugyanakkor döntő fontosságú.

A darab „magánéleti szférája” ugyanígy tartalmaz nehézségeket. Miután kiderül, hogy Amelia Simone lánya, a néző joggal kérdezhetné: miért kell ezt titokban tartani még Gabriele Adorno előtt is, vagy hogy mi indokolja Paolo leánykérésének elutasítását. Paolóét, aki a doge legbensőbb bizalmas embere. Éppily érthetetlen – bár az operalibrettisztikában szinte megszokott – Adorno teljes átállása Boccanegra oldalára. A történelem valóságában ugyanis egy szerelmi kapcsolat aligha hoz magával ilyen mérvű politikai pálfordulást.

Mindezen Boito szövegátdolgozása sem tudott segíteni. A darab egyik mondanivalóját azonban

éles megvilágításba helyezte – bár történelmileg elkésve. Az eredeti, Piave-féle szövegkönyv is tartalmazta már azt a motívumot, ami Verdit nyilván megragadta: a testvérgyilkos pártharcok elítélését. Az eredeti szövegkönyvben ez a motívum még csak Genovára korlátozódik, és nem megy túl egy városállam patrícius–plebejus küzdelmének kritikáján. 1857-ben még jogos volt az egységre való hivatkozás. Az új verzió ezt a politikai motívumot országos méretűvé tágitja ki, mikor a tanácstermi jelenetben felolvasott Petrarca-levél soraival Genova és Velence összefogását hirdeti. Ám 1881-ben Olaszország már egységes volt.

Ha viszont a zene oldaláról közelítünk a feltett kérdéshez, a válaszadás már nehezebb. Hivatkozhatunk ugyan a *Macbeth* példájára, amely szintén a zenei anyag általában sötét színezete, általában tragikus hangvétele miatt tartozik a kevésbé népszerű Verdi-operák közé. Ám ez a hivatkozás még bonyolultabbá teszi a problémát, hiszen mindkét mű Verdi legnagyobb remekei közé tartozik. Az sem lehet indok, hogy a *Boccanegrában* nincsenek olyan énekesbravúrra módot adó, virtuóz áriák, mint a nagy romantikus trilógiában, az *Álarcosbálban* vagy a *Don Carlosban*. Ezen az alapon nem lehetne népszerű az *Otello* sem. Pedig valahol mégis itt kell keresni a végső indokot. Az átlagos közönség nagyobb részt az énekesi bravúr, a szép énekhang varázsa miatt kedveli a műfajt, és mindent a *Simon Boccanegrában* vagy a *Macbethben* valóban nélkülöznie kell. Mindkét mű a lélekábrázoló mélységekig hatoló igazi zenedráma példája; mégpedig külsőségek nélkül, mondhatni puritán módon.

Próbáljuk meg tehát a zenei elemzés segítségével ezeket a zenedrámai mélységeket feltárni. Hátha közelebb jut ezáltal az olvasó a műhöz, vagy más szóval a nagy operai élményhez.

Mindenekelőtt szemügyre kell venni a Simon Boccanegra „rétegződését”, azaz: mely részei származnak 1857-ből, s melyek 1881-ből. Előjáróban szögezzük le, hogy a két réteg közt nincsen olyan nagy különbség, mint a Macbeth esetében. S ez természetes is, hiszen az első Boccanegra idején Verdi már túl volt a Rigoletto nagy forradalmán, s ennek a forradalomnak megerősítésén, a Trubadúron és a Traviatán, sőt, maga mögött hagyta már a francia nagyoperával való első találkozás kísérletét, a Szicíliai vecsernyét is.

Az 1881-es, végleges változatban új az Előjáték zenekari bevezetése, első jelenete, változatlan a Fiesco-ária, nagyrésztében a Simone-Fiesco kettős és a zárókórus. Az I. felvonásban átdolgozásra került, ám megtartotta a régi dallamanyagot az Amelia-ária, eredeti cabalettája azonban kimaradt. Ugyanígy új formát kapott Amelia és Gabriele kettőse, és teljesen új Gabriele és Fiesco rövid párjelenete. Amelia és Simone duettje itt-ott megváltozott, záró gyors szakasza jelentősen megrövidült. Teljesen új természetesen az I. felvonás 2. képe, a tanácstermi jelenet. (Mindössze Amelia elbeszélésének 7 üteme maradt meg a régi képből.) A II. felvonás anyagában alig van változás, csak a felvonást nyitó Paolo-monológ származik 1881-ből. Új a III. felvonás zenekari bevezetése, valamint Fiesco és Paolo jelenete. Ettől kezdve alig van változás a felvonás folyamán, itt-ott néhány ütemnyi bővítéstől eltekintve. S ahol van változás, az is többnyire az eredeti zenei anyagra épül.

Tehát a tanácstermi jelenet nagy tömbjét leszámítva, az átdolgozás nem nyúlt bele erősen az eredeti partitúrába. Verdi dramaturgiai lángelméjét ismerve, az is természetes, hogy az újonnan komponált részekben megtartja azokat a zenei jellemző faktorokat, felszín alatti zenedrámái utalásokat, amelyekre az 1857-es változat épült.

Ami az egész zenében talán a legszembetűnőbb,

arra már a mű 1937-es budapesti premierjének egyik kritikája, Jemnitz Sándor nagyszerű cikke is felhívta a figyelmet. „Mintha az opera újszerű tárgykörével kapcsolatosan új zenei források nyiladoztak volna: Verdi dallamszövése itt meglepően külön zenei anyagból táplálkozik és olyfajta népi tájak felé közeledik, amelyeket később nem keresett fel megint. Lehetőségek jelentkeznek, amelyeket ugyanúgy nem aknázott ki tovább, mint az itt érintett tárgykört.” (A tárgykör a nagyon élesen látó Jemnitz szerint az osztályharc. „Társadalmi osztályok szerepelnek nála: öntudatosan és sokkal bátrabb politikai kiélezéssel, mint Wagner Rienzi-jében.”) Jemnitznek teljesen igaza van a „népi tájak” vonatkozásában. Amit nem vett figyelembe, az az, hogy ezt a dallamtípust Verdi már korábban, két műben is bőségesen kiaknázta: a Két Foscari-ban és a Szicíliai vecsernyében. Nem véletlenül: mindhárom darab Itália egy-egy nagy tengerparti városában, Velencében, Palermóban és Genovában játszódik.

Mert ez a dallamanyag nem más, mint a barcarola tipikus világa, a maga 3/8-os, 6/8-os vagy 9/8-os lejtésével és jellegzetes fordulataival. A Szicíliai vecsernyében ez a dallamtípus képviseli magukat a szicíliaiakat, tehát az elnyomó franciákkal szembenálló pozitív alakokat. A Simon Boccanegrában általában válik a pozitív tábor zenei képviselőjévé. (Ebből az egyezésből vezethetjük le, hogy Gabriele Adorno, a mű leghalványabb színekkel megrajzolt alakja tulajdonképpen a pozitív táborhoz tartozik; Fiesco viszont, annak ellenére, hogy a darab végén kibékül Simonéval, a zenében mindvégig nélkülözi a barcarola-lejtés pozitív intonációját.)

A számos példa közül a legjellegzetesebbek :

A nép Maria Fiesco sorsán sajnálkozik :

189.

pas-sando ogni pie - to - so in - van mi - rar de - si - a la
 bel - la - pri - gio - nie - ra, la mi - se - ra Ma - ri - a.

Amelia áriája az I. felvonás elején:

190. *Cantabile*

Co - me in quest'o - ra bru - na

Gabriele románca a színpalak mögött:

191.

Cie - lo di stel - le or - ba - to.

Kettejük lírai duettje:

192. *cantabile*

Ri - pa - rai tuo - i pen - sie - - ri, ri -
dolcissimo *dim.* *pp*
 pa - rai tuoi pensie - ri al por - to dell'a - mor

Amelia gyermekkoráról szól:

193.

Or - fa - nel - la il tet - to u - mi - le m'acco -
 glie - va d'u - na me - schi - na,

tenek. A fellázított tömeggel szembeszálló doge nemcsak a szöveg szerint, de a zenében is maga a méltóságteljeség – zeneileg is uralja a jelenetet. A jelenet és egyben a szerep csúcspontja a „Főnemes! Plebejus! Halld szavam!” kezdetű monológ. A monológ zenei felépítése már teljesen az Otellót idézi: látszólag szabad formát hallunk, s csak a mélyebbre hatoló analízis deríti ki, hogy egészen rövid egységekből felépülő formával állunk szemben. Ezek a kis egységek egyben más és más kifejezési szféra hordozói is. Vessük egybe például a monológ első tizenkét ütemét. A maesztózus kezdőszavak karakterét az énekszólamot kísérő tömör akkordok adják meg, majd a második négy ütemben felforrósodik a hangulat. Ezt a kétszer négy ütemet formailag a záróütemek (4. és 8.) azonos zenekari figurációja foglalja keretbe. Ezután egy kétszer két ütemes szakasz következik, melynek széles dallamíve mintha a szöveg egyik fordulatát: „A tengerek széles birodalma” szavakat foglalná zenébe.* Ismét szabályos forma, a kétszer két ütem dallama azonos, harmóniái is, viszont a hangulati szféra az előbbi nyolc ütemnek mondhatni teljes ellentéte.

195. *con maestà*

Plebe! Patrizii!... Po - po-lo dal-la fero - ce

* A magyar szövegben: „Mig szárazföld és óceán rád vár, hogy leigázzad”

sto-ria! E-rc-de sol del-l'o - dio dei

Spi - no - la, del Do-ria,

dolce
men - tre vin-vi - ta e - sta - ti - co

il re - gno ampio dei ma - - ri,

Bár az egész monológ ariózus jellegű, a záróütemek szélesen kibontott kantilénája mégis csúcspontnak tekinthető.

196.



Íme, az új, a késői, a legérettebb Verdi-stílus: rövid egységekből összeálló forma, melyben az egyes építőelemek mindegyike meghatározott hangulat, kifejezés hordozója is. Ez utóbbi igen gyakran hangfestés, a szöveg egyes szavainak zenei ábrázolása is lehet.

Ez a békeszózat-monológ a későbbiek során nagy concertatóba torkollik. Különös, teljesen szokatlan zenedrámái megoldás tanúi lehetünk: a concertatóban Simone hallgat, illetve mikor megszólal, hogy a monológ széles dallamát (196. kp.) ismét elénekelje, a többiek hallgatnak. Így a concertato tulajdonképpen a többszereplő *reflexiója* Boccanegra szózatára. (Az Otellóban találkozunk majd hasonló megoldással: a III. felvonás nagy concertatója ugyancsak reflexió Otello Desdemonát földig sújtó szavaira, s az együttes során Otello ugyancsak többnyire hallgat.)

Ez a monológ Boccanegra politikai és még inkább: emberi nagyságának csodálatos zenébefoglalása. Az uralkodói hangot, de így is fogalmazhatnánk: az igazság könyörtelen védőjének hangját a concertato utáni jelenet tárja elénk. A doge Paolo Albianihoz, a gazemberré vált kancellárhoz fordul, és önmaga megátkozására

kényszeríti. A jelenet c-moll/C-dúr alaphangneméről még lesz szó. A könyörtelen uralkodót, de ugyanakkor az előtte félelemtől remegve álló Paolót a teljes zenekar unisonóban felharsanó motívuma állítja elénk (a Paolót szimbolizáló negatív kifejezési eszközök között ott van a fortissimo trilla is):

197.

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The music is in common time (C) and C major. The first staff (treble clef) starts with a fortissimo (ff) dynamic marking. The second staff (bass clef) also starts with ff. The music features a prominent trill in the right hand of the piano part, marked with 'tr' and 'tr'. The tempo/mood is indicated as 'tutta forza'.

A drámai ellentézés csodája, ahogy a félelmetes és ugyanakkor a negatív jelentéstartalomtól duzzadó motívum után a doge Paolo magas közjogi funkciójáról szól: „A nép bizalmából a doge kancellárja vagy! A város becsületét és jogát kezekben tartod, jöjj, gyakorold a tisztet*!” A doge szinte az egész részben egy-egy hangon recitálva énekel, s a kíséretet is csak egyetlen basszusklarinét látja el. Ennél kevesebb eszközzel ennél nagyobb hatást aligha lehet elérni. Csak a „Megátkoz néped!” szavak drámai csúcspontján válik dallammá a recitálás.

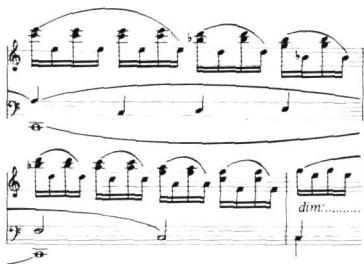
A szerep többi része túlnyomóan lírai. Az I. felvonás szoprán–bariton duettjében megcsodálhatjuk, hogyan vált át a muzsika a látszólag kötetlen beszélgető hangvételtől a legmélyebben átértett lírába. Ismét egy példa rá, hogyan éli át Verdi a zenében azt, amit az élet nem adott meg neki: az apa szeretetét a gyermek iránt. A duett első fele az ismert modellre épül: a zenekarban felhangzó szélesen éneklő dallam fölött az énekszólamok hol recitativikus módon, hol a zenekari dallamot át-

* Az eredetiben: „Tanácsodat kérem”.

véve szólalnak meg. (Mint már szó volt róla, ez a technika a buffából került át a romantikus olasz tragikus operába; Rigoletto és Sparafucile kettőse a legpregnánsabb példa rá.) A felismerés pillanatában a két szólam összefonódik, majd ismét a zenekaré a vezetés, és elmondhatjuk, hogy ez a pár zenekari ütem az érzelem mélységét, a szeretet erejének zenei ábrázolását tekintve teljesen egyenrangú az Álarcosbál szerelmi duettjének nagy zenekari kitárulkozásával. S elhalkulása után a muzsika természetes könnyedséggel megy át a legszébb Verdi-dallamok egyikének exponálásába:

198.

The musical score for measure 198 consists of three systems. The first system shows a vocal line in the treble clef with a forte (*ff*) dynamic marking and a piano accompaniment in the bass clef. The second system features a vocal line with a long slur over a series of notes and a piano accompaniment with a long note. The third system continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a long note.



(Megjegyzendő, hogy ez a zenekari átkötés az 1881-es átdolgozás eredménye.)

Ugyanez a líra szólal meg az Előjáték Simone-Fiesco kettősének 3/8-os (!) Simone-dallamában, vagy a halál-jelenetnek csakis Borisz Godunov halálához hasonlítható ütemeiben. A Boccanegra lírájának egyik legszebb pillanata a III. felvonás elején felhangzó Simone-monológ. Előbb súlyosan vonszolódó szextakkordsorozat ábrázolja a mérgezés áldozatának vonszolódó lépéseit; Simone ismét egy-egy hangon recitálva énekel, s szólama csak akkor vált át széles dallamosságba, mikor tekintete a nyílt teraszról a tengerre téved. „Enyhítse lázam halk éji szellő, a tengernek csókja.” Halkan mormoló vonóstremolók felett szólal meg a természettel egész életében összefonódott Boccanegra búcsúja a tengertől (l. 194. kp.).

A darab szerelmespárja, Amelia és Gabriele mondhatni teljesen azonos zenei jellemzést kap. Dallamvilágukban teljes mértékben uralkodik a már említett barcarola-melodika. Verdi alig nyúlt hozzá szólamukhoz az átdolgozás során, így e két szereplő képviseli talán legtisztábban az 1857-es

verziót. Párjeleneteik során sem válik el karakter-ábrázolásuk, még abban a pillanatban sem, mikor Gabriele hűtlennek véli szerelmesét. Az I. felvonás kettősében, ebben a boldog szerelmes összeborulásban természetes, hogy dallamaik vagy azonosak, vagy egy töről fakadó változatok. A kezdeményezés is hol az egyik, hol a másik szereplőnél van. A II. felvonás kettősében a drámai helyzet már megkívánná az ellentétezést, a két szereplő zenei viszonya azonban változatlan marad. Jellemző, hogy a szövegileg-dramaturgiailag leginkább konfliktuscsofópont jellegű pillanatban, a kettős záró stret-tójában Gabriele engedelmesen utánaéneklí Amelia szólamát. („De ha te meghalsz, én hogyan éljek? Tudom, hogy sajnálsz és könyörülsz!” – „Sajnálni téged? Ha ez a végzet, menekülés nincs”.)

Amelia szerepének súlya a tanácsstermi jelenetben nő meg, itt válik fontosabbá Gabriele Adornónál. Ő az, aki a doge békeszózata után átveszi a concertato vezetését, s az ő

199.



dallama a concertato második csúcspontja. Sőt Verdi az együttest Amelia hangjával fejezi be, az ő kíséret nélkül egyedülmaradó, a magasban remegő, majd egy oktávval mélyebben elhaló trillájával. Az áhított békének ismét csak a legegyszerűbb eszközökkel megrajzolt csodálatos zenei képe.

Gabrielének nincsen ilyen jelentős pillanata az egész operában. Szólóáriája (II. felvonás, „Ó férfivérnek vad dühe...”) nagyon szép, de nem több, mint Verdi középső korszaka tipikus tenoráriáinak egyike. Legfeljebb annyiban különbözik társaitól, hogy a drámai szituáció következtében a hagyomá-

nyos tempóbeosztás felcserélődik, s előbb hangzik fel a gyors szakasz, s csak utána a lassú rész. A Fiescóval együtt énekelt rövid duettino (I. felvonás I. kép) az 1881-es változtatások közé tartozik. Verdi „sostenuto religioso” tempójelzésű, imajellegű szakasszal cserélte fel az eredeti változat esküjelenetét, melyet 1881-ben már „túl vadnak” talált. Gabriele itt is „zenei árnyéka” Fiescónak, ugyanazt a dallamanyagot szólaltatja meg, csekély változtatásokkal, mint Fiesco.*

A bukott patrícius, Jacopo Fiesco a dráma szerint Boccanegra legfőbb antagonistája. De csak a dráma szerint; a zenében mindössze két duett tanúskodik erről az ellentétről, az egyik a darab elején, a másik a végén. S e kettő közül a második a két ellenfél kibékülésével végződik. Így tulajdonképpen csak az előjátékbeli kettősben kerül zeneileg is szembe Fiesco és Boccanegra. Ez a kontraszt azonban oly súlyos, hogy hatása alatt a darab további folyamán is érezzük az ellentétet. Fiesco dallamai kemények, s ha kell, jéghidegek. Egyetlen helyen forrósodik át hangja, a „Hozd el nékem még ez éjjel gyermeked, kit őrzöl titkon” szakaszban. Ez előtt és ez után (a darab későbbi folyamán is!) Fiesco dallamai eléggé határozott módon egységesek: többségükben egymás melletti hangfokokra épülnek, gyakran skálaszerűek, és általában kerülnek a tágabb hangközöket. Az említett E-dúr dallamban



* A magyar fordítás itt tér el legjobban az eredetitől. A szöveg: „Gyűlölj minden trónbitorlót, s vívd ki majd nemes rangunk jogát!” – „A plebejus porba hulljon, életem s vérem az ős jogért!” semmiféle kapcsolatban nem áll az eredetivel, melyben Fiesco „Pater Andrea”-ként megáldja Gabriele szerelmét, s ami még nagyobb baj: a zenével sem. Szinte érthetetlen, hogy a Verdi-muzsika hivatott ismerője és értője, Franz Werfel ilyen megoldásra jutott.

a tág ambitus, az egymásra következő kvartok és tercek uralkodnak, tehát ez a melódia eltér a többi-től, mondhatni Fiesco jobbik oldala tárul fel benne. Jellemző, hogy a III. felvonásbeli kettős Largójában – melyben Fiesco könnyekre fakad Simone közeli halálának tudatában – a dallamvilág a szélesebbre nyíló hangközökre orientálódik, bár a skálaszerűség is megvan benne.

201. *con espressione*

Piango, perchè mi par - la in
te del ciel la vo - ce;

Fiesco híres áriája (Előjáték, „Nagy ősök fényes vára, búcsúzom tőled”) tulajdonképpen szcena és arioso kombinációja. Bár teljes egészében a mű 1857-es rétegéből származik, ebben is a rövid egységekre épülő szerkesztés, valamint a recitativo és arioso határainak elmosása a fő jellegzetesség. Az arioso-rész dallama („De néked Isten megbocsát”) nem tartozik Verdi nagy melodikus ötletei közé; annál szebb azonban az ária hosszú zenekari utójátéka. Ez a zenekari kép szituációábrázoló erejével (gyászmenet) és konzekvens zenei szerkesztésével egyaránt feltűnik. Tulajdonképpen a dinamikai fokozás és ennek levezetése adja a formát, de ugyanakkor a basszusokban fokozatosan egyre nagyobbra nyíló hangközök is formaépítő elemek.

A tanácstermi concertatóban Fiesco időnként vezető szerephez jut, dallama itt is jellegzetes módon egymás melletti hangközökből épül. – Az

utolsó kép Simone–Fiesco kettősében Fiesco szűk hangközös dallamvilága újabb megerősítést nyer. Első témája

202.



a legszűkebb kromatikára épül, a kvartot kitöltő dallam teljesen megegyezik a barokk hagyományos lamento-basszusával. Vajon szándékos visszautalásról van szó? A szöveg Simone közeli halálára utal, így a siratónak nagyon is sok értelme lenne e helyen. Ha Verdi irodalomismeretére gondolunk, nem nagyon találunk választ a kérdésre. A maestro ugyanis igen gyakran hivatkozott zenei „műveletlenségére”, könyvtárában viszont rengeteg kortárs és korábbi mű kottája volt meg. Eszünkbe idézhetjük híres mondását: „Forduljatok a régihez, az lesz a haladás”. Tulajdonképpen nem is lényeges felelni; akár tudatosan alkalmazta Verdi a régmúlt egyik zenei közhelyét, akár nem, a dallam tökéletesen kifejezi a szituációt. A gyászos hangulatot fokozza a Simone válasza alatt zakatoló halálritmus-sorozat. S amikor Fiesco leleplezi önmagát, mint a múltból visszajáró kísértetet („Rég holtak követe, Fiesco jött el”), a szűk-hangközös dallamvilág „nullára redukálódik”, a melódia egy hangba sűrűsödik össze.

203.



Hatását fokozza a kíséret „negatív” unisonója. A dallam egyébként régi időkre utal vissza: testvéreit Verdi első alkotói periódusának műveiben

találhatjuk meg. Mikor kiderül a valóság, mikor Fiesco megtudja, hogy unokája nem más, mint Amelia Grimaldi, megváltozik a dallamvilág is (l. 201. kp.). S ez a melodikai változás – együtt járva a drámai konfliktus elsimulásával – zárja le a kettőst. Különös dramaturgia, csak Verdi alkotói lángelméje képes ilyen ellentét áthidalására: Fiescoban olyan alakot láthatunk, aki egy négyfelvonásos operának első és utolsó képében jut tulajdonképpen csak szóhoz, és mégis a címszereplővel egyenrangú hőse a darabnak . . .

Albiani szerepének fontosságára már a mű keletkezéstörténetének felvázolásakor történt utalás (l. . . . oldal). Jellemző az a pár sor is, amelyet 1880/81 fordulóján Verdi Boitónak írt: „Éppen azon a szép recitativón dolgozom, amelyet Ön a II. felvonás elejéhez írt hozzá. Kár ezekért a magasztos verssorokért egy ilyen közönséges gazember szájába! Gondoskodtam azonban róla, hogy ez a Paolo ne legyen a latrok közt a leglatrabb.” A szerep elemzése ki is mutatja, hogy Paolo Albiani nemcsak hogy nem egyszerűen gazember, hanem egyben a darab egyik legizgalmasabb figurája. Számos kutató egyetért abban, hogy Paolo Jago közvetlen előképe, mintegy „előtanulmány” az operairodalom legnagyobb intrikus-szerepéhez.

Az Előjátékban Albiani feltétlenül pozitív alaknak tűnik, hiszen ő az, aki a patrícius uralmat megtörő népi mozgalom egyik vezére, s aki Simone Boccanegrát Genova trónjára segíti. Két szempont is alátámasztja ezt a pozitívnek látszó karakterképet. Paolo is átveszi a pozitív tábor barcarolalüktetésű dallamvilágát:

204.

sotto voce

L'a-tra magion ve - de - te?...

és átveszi a népi kórus e-moll/E-dúr hangnemét. Az első jelenet egy recitativója hívja fel a figyelmet Paolo ekkor még rejtett jellemvonására. A „Büszke élősdi fajzat! Sok henyélő patrícius...”^{*} szövegrésze-ről van szó, melyben az addig hangsúlyozott E-dúr hangnem hirtelen váltással esik a terccel lejjebb fekvő C-dúrba. Ezt a hirtelen hangnemváltást a hangerő ugyancsak váratlan váltása (ppp-ról fortéba) is aláhúzza. Ez az E-dúr/C-dúr váltás több ízben is előfordul, és minden alkalommal olyan helyeken, ahol Simone és Paolo szembekerülnek egymással. A legjellegzetesebb módon az I. felvonás végén: Simone visszautasítja kancellárját, nem adja hozzá Amelia Grimaldit, akiről már tudja, hogy nem más, mint saját leánya. Paolo reflexiója a nagy fordulópont: a kancellár itt válik a doge kifejezett ellenségévé. Rövid párjelenete Pietróval E-dúrban kezdődik, majd hamar C-dúrba toroklik. Ettől kezdve Paolo kizárólagosan negatív jellemzést kap a zenében: szólama bővelkedik az unisono-menetekben, az intrikusokra jellemző fortissimo trillákban vagy – éppen az előbb említett Paolo–Pietro jelenetben – a piano-staccato menetekben. A tanácstermi kép concertatójában már az ellenpárt vezérének, Fiescónak dallamanyagát veszi át.

Az átok-jelenet egyrészt valóságos tárháza a negatív jellemzőeszközöknek (az alaphangnem Paolo jellegzetes c-mollja), másrészt egy olyan motívumot tartalmaz, amely a kancellár utolsó jelenetében tűnik fel ismét.

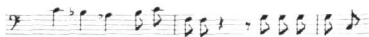
Ez a jelenet a kulcs Albiani karakteréhez. Az alap-téma

^{*} A magyar fordítás ismét tévútra visz. Az eredetiben kifejezetten Paolo ambíciójáról van szó: „Elfajzott patríciusok, azokra a csúcsokra, ahol gőgötök honol, fel akarok jutni én, a megvetett plebejus.”

205.



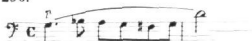
Il mio de - mo - nio mi caccia fra



l'ar-mi dei ri-vol - to-si e là fui còl-to:

Verdi ún. féltékenység-dallamainak körébe tartozik: „kígyóvonal”, mely egy hang tengelye körül forogva kisterc távolságot jár be. Az átok-jelenetben mondhatni ennek a témának permutált változatával állunk szemben:

206.



azaz a doge tisztában van egyrészt Albiani bűnösségével, másrészt e bűn lelki indítóokaival. Mert Albiani nem egyszerűen politikai törtető, hatalomvágytól megszállott lélek, nem közönséges gazember. Paolo saját szenvedélyének áldozata. Szerelmi kudarcra Ameliánál – kulcs jellemének megértéséhez. Ezt hangsúlyozza utolsó jelenetének muzsikája: mind a féltékenység-motívum hangsúlyozott jelenlétével, mind az egész szcena gazemberhez egyáltalán illő, patetikus gyászinduló-hangjával. Tehát Paolo Albiani valóban „nem leglatrabb a latrok közt”, hanem az, ami Verdi színpadának minden figurája: *ember*. Sokszínű, ellentétes tulajdonságokkal rendelkező, hús-vér ember.

Az emberközpontúság, a valós emberi szenvedélyek ábrázolása mindig centrális helyet foglalt el Verdi életművében. Úgy tűnik azonban, hogy az

átdolgozott Simon Boccanegra – s benne főleg a tanácstermi jelenet – minden eddiginél jobban, igazabban s egyben drámaibban teljesítette ezt a feladatot. Dallamalkotásban, zenei szerkesztésben, zenekarkezelésben új eszközök alakulnak ki Verdi műhelyében. Valóságos erőpróba ez az átdolgozás az Aida óta eltelt néma évtized* után. A próba teljes sikerrel járt – nyitva áll az út az utolsó két remekműhöz.

* Ez az 1871–1881-es évtized persze nem volt teljesen néma: ez alatt az idő alatt készült el az e-moll vonósnégyes (1873), a Requiem (1874), a Pater noster és az Ave Maria (mindkettő 1880). Operát azonban nem írt Verdi ez idő alatt.

Otello

Opera négy felvonásban,
Arrigo Boito szövegére.
Bemutató: Milano, Teatro alla Scala,
1887. február 5.

SZEREPLŐK

Otello, mór, a Velencei Hadsereg generálisa . . .	tenor
Jago, zászlós	bariton
Cassio, hadnagy	tenor
Roderigo, velencei nemesúr	tenor
Lodovico, a Velencei Köztársaság követe . . .	basszus
Montano, Otello elődje Ciprus szigetén . . .	basszus
Herold	basszus
Desdemona, Otello hitvese	szoprán
Emilia, Jago hitvese	mezzoszoprán

Velencei, görög, dalmát és albán katonák és tengerészek,
velencei nemes urak és nemes hölgyek, ciprusiak,
gyermekek, egy kocsmáros.

A cselekmény helyszíne: egy tengerparti város
Ciprus szigetén,
ideje a XV. század végén.

Az Otello keletkezéstörténete elválaszthatatlanul összekapcsolódik Arrigo Boito nevével és személyével. Ha a kedves Olvasó fellapozza a Simon Boccanegráról szóló tanulmány első oldalait (l. 324. old.), megtudhatja, hogyan kerül alkotói kapcsolatba Verdi és Boito . . .

Az 1879-es találkozás után Verdi megvásárolta Boitótól az Otello librettóját, majd . . . szépen el-tette dolgozószobájának ugyanabba az íróasztal-

fiókjába, amelyben Antonio Somma soha meg nem komponált, de évtizedekig kísértő Lear király-librettója hevert. Egyelőre nem is gondolt arra, hogy újból komponáljon. Körülbelül egy fél év múlva Giulio Ricordi arra kéri Boitót, küldje el Verdinek a III. felvonás fináléjának új szövegváltozatát – a maestro ugyanis pillanatnyilag ezen az egyetlen ponton kért változtatást. „Úgy érzem, Verdi egy kissé elaltatta a mórt! . . . Talán verseid elektromos áramütése használna! . . . Tedd meg nekem tehát azt a nagyon szent szívességet, hogy elküldöd Bussetóba ezt a nagyon áldott finálét. . .”

S ezzel el is kezdődött volna zeneszerző és szövegíró szokásos „párviadala”, ha nem jön közbe a Boccanegra átdolgozásának időszaka. Emanuele Muzio ugyan már 1880 februárjában és márciusában azt jelenti Ricordinak, hogy a mester elkezdett dolgozni az Otellón, de még hosszú idő telik el, míg valami dokumentálható jele mutatkozik az igazi munka kezdetének. Verdi és Boito a Boccanegra milánói próbaidőszakában többször találkozott, és nyilván a készülő új darabról is szó volt közöttük. Jellemző Boito Verdit mérhetetlenül tisztelő magatartására, hogy 1881. május 25-én, pár órával azelőtt, hogy saját *Mefistofelének* Scala-beli – és hatalmas sikert arató – felújításán felment volna a függöny, így írt Verdinek: „Ne higgye, hogy elfeledkeztem a Velencei Mórról, gondoltam rá, de mostanáig nem volt meg a szükséges nyugalom ahhoz, hogy az íróasztal mellett dolgozzam. Bármilyen történések is ma este, néhány nap múlva meglesz ez a nyugalom, pár napra van csak szükségem, hogy elbúcsúzzam Torinóból ideutazott barátaimtól. . . Három óra múlva nyitják a színházat; ez a félórányi nyugalom áll rendelkezésemre ahhoz, hogy biztosítsam Önt: néhány nap múlva eredményesen fogok foglalkozni a Mórral.”

Egy-két levél jelzi, hogy a két szerző foglalkozik a III. fináléval, Boito megírja a második felvonás

elején levő kórus szövegét . . . majd néma hallgatás, senki se tudja, mi van az új darabbal.

1882 nyarán kerül sor a Don Carlos átdolgozására, az Otello szövegkönyve csak a következő év végén kerül terítékre. Egy 1883. márciusi levélből: „Olvasom a ma reggeli Fanfulla hasábjain: »Maurrel nyilatkozata szerint Verdi a legnagyobb meglepetést készíti a zenei világ számára, és a fiatal jövőzenészeinek Jagójával leckét ad« stb. stb. Isten ments! Soha nem akartam, és nem is fogok akarni leckét adni senkinek. Iskolákra való tekintet nélkül mindazt megcsodálom, ami tetszik; úgy komponálok, ahogy érzem; és hagyom, hogy mirtlenki azt tegye, amit akar. Egyébként mindez ideig egy hangot sem írtam le ebből a Jagóból, vagy jobban mondva Otellóból, és azt sem tudom, mit fogok tenni ezután.»

1884 tavaszán Boito végre ezt jelentheti Giulio Ricordinak: „Jó hírem van számodra, de az Isten szerelméért, ne szólj senkinek, családodnak se, még saját magadnak se; félek, máris tapintatlan voltam. A maestro dolgozik, sőt, az I. felvonás elejének már jórészét megírta, s úgy látom, lázba jött.” Ám az éppen megkezdett kompozíciós munka hirtelen megszakad egy hírlapi kacsa miatt.

Boito Mefistofeléje Nápolyban került előadásra 1884 márciusában, s az ünnepi bankettől szóló beszámolóban egy nápolyi újságíró e szavakat adta Boito szájába az Otellóval kapcsolatban: „Szinte kedvem ellenére fogtam hozzá a témához; de most, hogy befejeztem, nagyon sajnálom, hogy nem én komponálhatom meg.” Verdi Franco Faccióhoz fordul, Boito legjobb barátjához; őt kéri meg üzenete átadására: „. . . mondja meg neki, személyesen és nem levélben, hogy érintetlenül adom vissza kéziratát, sértődöttség vagy méreg legkisebb árnyéka nélkül. S mivel a librettó az én tulajdonom, ajánlékként ajánlom fel számára, bármikor akarja is megzenésíteni. Ha elfogadja, boldog leszek abban a

reményben, hogy ezzel segítettem a mindnyájunk által szeretett művészetet. Bocsásson meg, hogy zavartam.”

Boito egy hét múlva négy nyomtatott oldalt kitevő levélben válaszolt. Elég e levél végét idézni. „S most döntse el Ön, elfogadhatom-e ajánlatát. Az Isten szerelmére, ne hagyja ott az Otellót, ne hagyja ott. Az Ön számára készült, már dolgozik rajta. Én meg nyugodt voltam, és bíztam benne, hogy egy nem túl messzi napon befejezve látom. Ön egészségesebb, mint én, erősebb, mint én [...], élete nyugodt és derűs, fogja meg újra a tollat, és hamarosan írja ezt nekem: Kedves Boito, legyen szíves ezt meg azt a verset megváltoztatni stb. stb., és én örömmel fogom azonnal megváltoztatni. Fogok tudni dolgozni az Ön számára, én, aki nem tudok saját magamnak dolgozni, mert Ön a művészet igaz és valószínűségi életét éli, én meg a hallucinációk világában élek.”

Eloszlanak a fellegek, s a munka újra kezdődik. 1884 nyarán Boito megírja Jago Credójának szövegét. „Saját magam vigasztalására és személyes kielégitésemre írtam, úgy éreztem, meg kell írni.” Verdi csodálatosnak és hatalmasnak találta a Credo verseit – a mű sok bírálója kifogásolta, mivel ennek a Credónak nyoma sincs Shakespeare drámájában.

1884 utolsó hónapjaiban kezdte meg Verdi a most már rohamléptekkel haladó igazi kompozíciós munkát, és nem egészen egy év múlva be is fejezte. Persze, ez még nem a végleges befejezés: még sok minden apróságot újraírt, itt-ott szövegváltoztatásokat kért, állandóan vissza-visszatért a sokszor variálgatott és vagy ötféle verzióban létező III. finálé-ra. 1886 januárjában végül is eldöntötte a maestro, hogy a darab címe Otello és nem Jago lesz, mivel „Jago az a démon, aki mindent mozgat, de Otello az, aki cselekszik”. Nem félt attól, hogy a darabot szembesítik Rossini azonos című operájával: „Inkább mondják azt, hogy meg akartam küzdeni a

gigással és vesztettem, mint azt: el akartam bújni a »Jago« cím mögött.” A teljes 1886-os év az említett finomításokkal telik el, de ugyanakkor Ricordi, Boito és maga Verdi kezdik összeállítani a bemutató szereplőgárdáját.

1886. november 1-én végre elmehet a levél Giulio Ricordinak: „Azért írok, hogy megmondjam, az Otello teljesen elkészült!! Valóban elkészült!!! Végre!!!!!!!!!!” [A felkiáltójeleket pontosan az eredeti szerint idéztük!] És Boitónak: „Elkészült! Üdv Nekünk... (és *Neki* is!!). Isten Önnel.”

A bemutató előadásra 1887. február 5-én került sor a milánói Scalában. Otello: Francesco Tamagno, Jago: Victor Maurel, Desdemona: Romilda Pantaleoni – Franco Faccio vezényelt. Verdi személyesen felügyelt a próbák menetére. Mint a kortársak írják, kegyetlenül szigorú próbamenetet diktált. A nézőtérre ember be nem tehetette a lábát az előadásban résztvevőkön kívül, még felesége sem volt jelen. Mint hírlík, éppen Peppina távollétére hivatkozva tessékelte ki Maurel feleségét is.

A csellószólam második pultjánál egy húszéves fiatalember ült, aki ideiglenesen azért függesztette fel kitűnő auspiciumokkal induló karmesteri tevékenységét, mert nem akarta elmulasztani a Verdive való találkozás és együttműködés lehetőségét: Arturo Toscanini. Oly sokszor fintorította el arcát az énekesek nem kottahű tolmácsolásaira, hogy Faccio sokszor sújtotta pénzbírsággal... (Egy valószínűleg igaz legenda szerint Toscanini kifogásolta, hogy a csellószólam nem tesz különbséget ppp és pppp közt; ekkor mondta volna Verdi, hogy a piano többszörös p-vel való jelzése már nem dinamikai fokot jelent, hanem hangszínt.)

De úgy látszik, nemcsak Toscanini volt elégedetlen a premier zenei megoldásával, hanem Verdi is. Egy 1889-es levélben ezt írta Ricordinak: „... az előadások egyike sem volt jó, legalábbis a tolmácsolás nem fedte elképzeléseimet. Akkor is, most is

sajnálom, hogy nem voltam a kezdet kezdetétől szigorúbb és igényesebb.”

A bemutató előadás elképzelhetetlenül nagy siker volt. Verdit szinte minden lehető alkalommal színpadra hívták, a tűzkórust és az Ave Mariát megismételtették. A maestro nem sajátította ki a sikert magának: magával vitte Boitót is a rivaldára. Az előadás után a tömeg a közeli Hotel Milano elé vonult, s ott is tombolva ünnepelte Verdit. Jellegzetes olasz kép: a lelkesült kiáltásokra nemcsak Verdi jelent meg a szálloda erkélyén, hanem Tamagno is, s a tenorista onnan, az erkélyről harsogta bele az éjszakába az Esultate-t.

Az Otello csakhamar színrekerül Itália többi operaházában is. A budapesti Operaház büszkélkedhet azzal, hogy Olaszországon kívül itt került előadásra először a darab, még a bemutató évében, 1887-ben.

Operatörténeti közhely, hogy Arrigo Boito szövegkölteménye igen nagy mértékben járult hozzá egyrészt a mű megszületéséhez, másrészt remekművé válásához.

A librettó a műfaj követelményei értelmében természetesen rövidített változata csak Shakespeare drámájának. A legzseniálisabb rövidítés a Shakespeare-mű teljes első felvonásának elhagyása. Ezáltal ugyan több drámai szál motivációja hiányos, ezek között legfontosabb Brabantio figyelmeztető szavainak: „Othello, nyitva tartsd szemedet: Te vagy soron, engem már rászédett” elmaradása; ez a mondat Shakespeare-nél fontos kiindulópontja Othello féltékenységének. (Viszont a ciprusi viharral való kezdés csodálatos lehetőséget ad a nyitóképre.) Ezekre a kimaradt motivációkra ugyan történik utalás a librettóban, de a drámai logika mégis csorbát szenved. De hát az operalibrettó mint műfaj nem azonos a drámával. Boito feladata az volt,

hogy a dráma érzelmi-indulati vonulatát állítsa a középpontba, amint ezt az operaműfaj megköveteli, és ezt nagyszerűen hajtotta végre. Számtalan esetben hagyta meg Shakespeare eredeti szövegét, s ez szintén érdeme. Az egyes szereplők jellemzése egyértelművé válik. Ez különösen Jago alakjánál fontos, hiszen ez a shakespeare-i figura az eredeti drámában minden, csak nem egyértelműen motivált jellem. Kevés színpadi alak fölött vitáztak annyit, mint róla. A Shakespeare-szövegben levő utalások számos magyarázatra adnak lehetőséget a féltékenységtől a karrierizmusig, az öncélú gonoszságtól a démonikusságig. Boito és Verdi Jagóját egyértelműen definiálja a Credo. Ez a Jago sem nem karrierista, sem nem démon: az egzisztenciális félelem lakozik benne, a nihil félelme.

Desdemona jelleme szintén egyértelművé válik. Itt is az I. felvonás elhagyása szünteti meg a többféle értelmezés lehetőségét. Shakespeare-nél feltűnik – éppen az első felvonásban – egy olyan állati jelképrendszer, amely szinte brutálissá teszi a felvonást. Korunk talán legnagyobb hatású Shakespeare-magyarázója, Jan Kott írja: „Jago és Rodrigo fel akarja bűszíteni Brabantiót. De ez még nem magyarázza az állati hasonlatok szinte rögeszmés halmozását. Ebben szándékosság van. Othello és Desdemona kapcsolatát az első jelenettől kezdve úgy emlegetik, mint az állatok pázását. [...] Othellót lenyűgözi Desdemona, de még jobban lenyűgözi Desdemonát Othello. Mindent odadobott. Siet. Nem akar többé egyetlen üres éjszakát sem. Követi Othellót Ciprusra.” Mindebből az opera szövegvébe és még inkább zenéjébe semmi nincs meg. Boito és Verdi Desdemonája minden vitán felül szűzies és hűséges, képletesen mondva: vitán felül szőke. Shakespeare Desdemonáját vérmes fekete szépségként is elképzélhetjük. . .

A címszereplő csak annyiban változik a tragédiához képest, amennyiben az opera műfaja eltér a

színpadétól. A shakespeare-i öt felvonás bőséges alkalmat ad a féltékenység lassú megérésére, az operában „sietni kell”. Ezért van az, hogy az opera Otelloja Jago első célzásaira azonnal robban, s már a II. felvonás végén Desdemona vérét követeli, bosszút esküszik. Egyébként a shakespeare-i hős minden tulajdonságával rendelkezik, s ez megint Boito érdeme, hogy egy-egy monológ, együttes vagy akár recitativo keretébe mindezt a jellembeli tulajdonságot bele tudta sűríteni.

A szöveggönyv lényegében véve duodrámá, két-személyes darab. Desdemona is háttérbe szorul Otello és Jago mögött, bár jelenléte mindvégig érezhető. Cassio és a többi mellékfigura – kis túlzással így mondhatnánk – csak azért van színpadon, hogy a cselekményt tovább lehessen vinni. Több mellékalak (így például Bianca) elhagyása természetes velejárója egy dráma operalibrettóvá való sűrítésének.

Boito Otello-drámája természetesen a romantikus felfogást képviseli. Ugyancsak Kott írja: „A féltékenységi dráma nagyszerűen beleillett a romantikus melodramába, melyben a címszereplő hős felváltva hol primitív és szenvedélyes néger, hol az arab királyok nemes és méltóságteljes utóda. Az így értelmezett Otello már voltaképpen kész »keleti« opera volt, mely csak a zeneszerzőre várt. Meg is írta Verdi 1887-ben, s aligha véletlen, hogy az ő Otelloja talán az egyetlen sikeres Shakespeare-adaptáció az operák történetében. Alapjában véve nem volt nagy különbség abban az időben az Othello drámai és opera-előadása közt. Az opera II. felvonásában a ciprusiak kara dalban dicsőíti Desdemonát, a III. felvonás közös fináléval végződik. Shakespeare összes darabjai közül az Othellót lehetett a legnagyobb pompával, a legkáprázatosabban előadni. . . .”

És mindez természetes is. Nemcsak a romantika korában, de talán még ma is az érzelmek harcának

zenei megfogalmazása az opera feladata. Filozófiát nem lehet a műfaj középpontjába állítani; talán ezért nincsen az operatörténetben egyetlen sikeres és maradandó Hamlet- vagy Lear király-megzenésítés sem.

Boito további és szinte felbecsülhetetlen érdeme a szövegekönyv formai-verselési realizálása. Formailag teljesen eltűnik a korábbi időszakok – talán még Metastasiótól örökölt – recitativo-ária dualizmus, az egész szövegekönyv egyetlen öntetből való, amelyben minden sor egyformán fontos. Ezt tükrözi a verselés is. Boito változtatja a prózaszerű megoldásokat a rímes-strófikus képletekkel, ám ez utóbbiakon belül is a legnagyobb változatosságban követik egymást a különböző hosszúságú sorok. (Egységet a szinte teljes konzekvenciával végigvitt jambikus lüktetés biztosít.) Mindez szinte zseniális meglátása volt annak, amire Verdinek szüksége volt: lehetőséget nyújtott arra, hogy a zeneszerző már csak a szövegekönyv szerkezeti megoldása miatt is végleg szakítson a zártszámú operakoncepcióval. S emellett szinte eltörpül Boito szövegének egy ugyancsak nagy erénye: nyelvezetének irodalmisága, melyből már teljesen hiányzik a múlt századi olasz librettisztika minden modorossága.

Verdi úgynevezett középső alkotóperiódusának késői darabjaiban (Don Carlos, Aida, átdolgozott Boccanegra, s ide számítható természetesen a Requiem is) tisztán kirajzolódnak azok a tendenciák, melyek a két utolsó darabban jutnak el a beteljesüléshez és keltik a stílusváltás látszatát. A stílusváltás problémájának eldöntésére még vissza kell térnünk; itt elégedjünk meg a tendenciák bemutatásával és az eredmények megmutatásával. A változás jelei a zene valamennyi paraméterében megmutatkoznak: melodikában, harmóniavilágban, ritmikában, formában és hangszínen egyaránt.

A legszembeesőbb talán a formai koncepció

átalakulása – a Verdivel foglalkozó monográfiák és zenetörténet-fejezetek is általában ezt emelik ki. Összefoglalni így szokás e változást: az Otellóban és a Falstaffban eltűnnek a zárt formák, és az átkomponált felvonás lesz formaegységgé. (A Verdi-műveket nyilvánvalóan mélyreható analízis nélkül értékelő – főleg német – kritika ezt a változást gyakran tulajdonította Wagner hatásának. Hogy mennyire tévesen, az majd kiderül. . .)

Az Otello esetében ez a meghatározás nem túlságosan fedí a tényeket. Már csak azért sem, mert a partitúrában számos – akár régi értelemben is vett – zárt szám található: Jago strófikus bordala, a szerelmi kettős, a bosszú-duett, a III. felvonás concertatója, az ugyancsak strófikus Fűzfa-dal, az Ave Maria, nem beszélve olyan betétjellegű zárt számról, mint a II. felvonás madrigál-kórusa vagy olyan monológokról, melyek ugyan a következő jelenet-höz kötődnek át, de mégis önálló egységet képviselnek, mint a Credo, Otello III. felvonásbeli monológja, vagy Otello halála.

De ezeken kívül is kimutatható az egyes jelenetek szigorú formálása. Csak éppen a formavilág eltér a korábitól, *eltér a hagyománytól*. Már a Boccanegra-átdolgozás ismertetésének során (1. . . . old.) volt szó arról, hogyan épít fel Verdi ebben az alkotóperiódusában egy-egy nagy jelenetet apró formaegységekből. Ez a tendencia az Otellóban általánosan uralkodóvá válik, hogy végső eredményeit a Falstaffban érje majd el. Példaként vegyük szemügyre a darab kezdőjelenetét, a látszólag minden szigorú formakeretet nélkülöző vihar-szcénát, az első ütemtől Otello belépéséig bezáróan.

A teljes formaegység 172 ütemnyi; a klasszikus formálás ismerőjének már ez a szám is feltűnhet, hiszen maradék nélkül osztható 4-gyel, tehát valószínűleg a hagyományos négyütemes egységekből épül. Nem egészen; Verdi tudja, mindig tudta, hogy nincs unalmasabb formálási mód, mint az

állandóan szabályos négy- vagy nyolcütémes periodizálás.

A zenekari bevezetés – a hangulatot és a jelenet-karaktert azonnal, in medias res megragadó introdukció – tizenkét ütemnyi. Ezt egy 16 ütemes szakasz követi, melynek zenei anyaga azonos a bevezetésével, de itt már bekapcsolódik a kórus és néhány szólista. Eddig tart az első formaegység. Az új anyagot a ritmus változása jelzi: az eddigi általában páros lüktetést a triolanyolcadok és a tovább is párosával doboló nyolcadmozgás együttes hangzása váltja fel. 8 ütemet tölt ki ez a mikroegység, majd 14 ütemes közjáték következik, mely után 6 ütem erejéig visszatér a triolás mozgás. (Ezúttal a páros ritmus kontrasztja nélkül.) Most kerül sorra az első melodikus kitérülés. Az eddigi szaggatott, recitativo jellegű szólamfoszlányokat széles melódia váltja fel („Tengert földdel összerontva zúdul ránk a szélvihar”). Az új formaegység súlyát jelzi, hogy e dallam utolsó hangjaira lép be először a darab folyamán a női kórus. Ez a szakasz több kisebb egységből összetevődve az első „szabálytalan” periodizációt mutatja: 27 ütemet foglal el. Újra a triolás anyag következik (4 ütem), majd 6 ütemes átvezetőrész, s felhangzik az Otello első teljesen szabályosan periodizált (32 ütem), a szó régi értelmében is kibontott nagy dallama:

207.

Dio, ful - gor del-la bu - fe - ra! Dio, sor -

- ri - so della du - na! Sal - va l'arca e la ban-

die - ra del - la..... ve - ne-ta for - tu -

na! Tu, che reg-gi gli astri e il Fa -

- to! Tu, che im-pe-ri al mondo e al ciel!.....

Fa che in fon-do al mar pla - ca - - to.....

no - si..... l'an - co - ra fe - del.

A továbbiakban már ismert zenei matéria szólal meg (előbb 14, majd 16 ütem erejéig), hogy a vihar-jelenetet Otello Esultate-ja zárja le, mely a hozzá csatlakozó kórossal megint szabályos periódus: 16 ütem.

Az Olvasó valószínűleg megrémült már a szá-moktól, a száraz analízistől. Pedig ennek célja az volt, hogy kimutassa: Verdi ezt a jelenetet is túlnyomórészt klasszikus módon periodizált kis egységekből formálta meg, s ugyanakkor egy olyan nagyformát alkotott, mely ugyan teljesen újszerű és hagyományellenes, de melyben az építkezés elve változatlan: a kontraszthatásokra épül. Mint lát-tuk, egymást váltják a ritmuson, illetve a melódián alapuló szakaszok; ez pedig nem egyéb, mint a

hagyományos dal-, rondó- vagy szonátaforma struktúra-elve.

Az Otello-partitúra kis- és nagyformáit hasonló módon lehetne végiganalizálni, mindenhol hasonló eredményre jutnánk. Természetesen a fent említett „zárt számok” többsége formailag is hagyományos. A madrigál-kórus triós forma, a III. felvonásbeli concertato tulajdonképpen szintén, a strófikus bordal és fűzfa-dal az alapszerkezeten belül is tradicionális, amennyiben visszatérésekkel, illetve azonos dallamon nyugvó fejlesztéssel épül stb. stb.

A mű nagyformájának egységét más eszközök is biztosítják: visszatérő dallamok, azaz vezérmotívum-szerű képletek, mint például a „csók-téma”, de ezen kívül rejtettebb melodikus összefüggések is, ezekről az egyes szereplők zenei karakterelemzésénél lesz szó. Ugyancsak a nagyformát támogatják a rendkívül szoros és ugyancsak visszatérés-jellegű harmóniai és hangnembeli összefüggések.*

A melodikai és ritmikai összetevők alakulását tulajdonképpen együttesen lehet tárgyalni. Ugyanis mindkettő folyamánya két dramaturgiai elvnek. Az egyik – s ez csak látszólag áll ellentétben a fentebb kifejtettekkel – az a tény, hogy az Otello a mikroegységeken alapuló formálással egyidejűleg az *átkomponáltságot* is megvalósítja. Végső soron mégiscsak a felvonás a nagy formaegység, ugyanis az akár zárt, akár nyílt formálású „rész-egységek” egymásba folynak át, határaikat Verdi minduntalan elmosza. Az idők során megtanulta és alkalmazza – méghozzá a legmagasabb szinten – az *átmenetek művészetét*. Ebből következik, hogy elmosódik a cezúra recitativo és ária között, vagy így is mondhatnánk: tulajdonképpen mindkettő megszűnik, és összeolvad egy újfajta beszédes ariozításban

* Az érdeklődők figyelmébe ajánljuk Lendvai Ernő: *Modalitás – atonalitás – funkció c. tanulmányát. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest 1977.*

Ez a késői Verdi-művek új dallamossága. Természetes, hogy ebben a melodikában a ritmikának is fel kell adnia a korábbi hagyományos sztereotípiákat, az egyformán skandált ritmusképleteket. A hajlékony melódika ugyanilyen hajlékony, változatos, próteuszi ritmikát követel meg. A másik elv ezzel a legszorosabban összefügg. A recitativo és ária közti különbség nemcsak a formában szűnik meg; mindkettő azonosan fontossá válik, illetve az új formátípusokban minden kijelentés, minden szó egyaránt fontos lesz. Tehát forma és hangulat-dramaturgia egyaránt megkövetelte az új melodikát és az új ritmikát. Tegyük még hozzá, hogy Boito librettójának fentebb ismertetett verselési módja is ezt a tendenciát szolgálta.

A harmóniavilág újdonságának gyökerei ugyancsak messzebbre vezetnek vissza. Verdi a középső alkotóperiódus műveiben egyre többször alkalmazza az alterált akkordokat, azaz egyre többször hagyja el a hangnemek szigorúbban vett kereteit. Így jutott el egy olyan, erősen kromatikus harmóniai stílushoz, amelyben néha a hangnemi bázis teljesen fellazul, a tonalitás érzése megszűnik. (Híres példája ennek az Ave Maria zenekari bevezetése.)

A hangszerelés – tehát a hangszínek – új stílusát elég néhány szóban tárgyalni, hiszen a darab minden hallgatója észlelheti a változásokat. Verdi Otello-zenekarában két dolog tűnik fel leginkább. Az egyik az, hogy ez a zenekari nyelvezet mennyivel „beszédesebb” még az Aida, vagy a Don Carlos orkesztrális nyelvénél is. A ritmikus kíséret – bármennyire változatos, de mégis csak – sztereotíp megoldásai teljesen eltűnnek. Rendkívül nagy szerephez jutnak a hangszínek. Mégpedig a legfinomabban líraiaktól (Ave Maria, szerelmi duett) a legtriviálisabbakig (Bordal, Credo). A hangszínek teljesen a dramaturgia szolgálatába kerülnek. A másik jelenség a zenekari szövet ellenpontossága.

Nem ellenpontos-imitációs formákról van itt szó (az egész darabban egyetlen fugato-féleség van: a III. felvonás zenekari előjátékában); ez a kontra-punktika a szólamok önállóságát jelenti. A szólamokét, amelyek *mind melodikusan, mind ritmikában* önállósulhatnak, sőt időnként elütő és differenciált hangszínük révén emelkednek ki vagy kerülnek a háttérbe. Lényegesen nagyobb szerepet juttat Verdi a fúvósoknak, mint bármelyik korábbi művében – ezt a tendenciát is majd a Falstaff partitúrája koronázza meg. Gyakran találkozhatunk átetsző, szinte már kamarazenei faktúrával, s ez szintén bizonyos fokig újszerű. Talán ide sorolható az a tény is, hogy Verdi olyan hangszerekre is bizszólisztikus állásokat, melyek eddig ilyenhez soha nem jutottak. A legismertebb példa a IV. felvonásbeli híres nagybögő-állás; de legalább ennyire karakterisztikus és új az a cintányér-ütés, amely a 207. kottapéldában bemutatott nagy kórusdallam kíséretében *hangsúlytalan helyen* szólal meg (a példa 16. és 20. ütemének második negyedein).

Igen bonyolult szövedéket kell szálaira szétszedni, ha tisztán akarjuk látni mindazt a zenei összefüggést, amellyel Verdi az Otello három főszereplőjének zenedrámái jellemzését megadja. A valóban mélylélektani összefüggések, kapcsolások, asszociációk lehetősége, sőt szükségessége a témából magából is adódik. Hiszen Jago szinte állandóan *játszik*, hol Otello, hol Roderigo, hol Cassio barátjának adja ki magát, holott kettőt közülük gyűlöl, a harmadikat megveti és kihasználja. Otello a II. felvonástól kezdve nem maga már: teljesen Jago befolyása alá kerül. Desdemona pedig már Boito librettójában is olyan nőalak, aki mindenben aláveti magát Otello egyéniségének, s csak a III. felvonás kettősében száll szembe vele.

Így aztán egyáltalán nem csodálatos, ha jellemző

zenei motívumaik a legváratlanabb helyeken is felbukkannak, esetleg éppen egy másik szereplő szólalásában. E motívumdramaturgia elemzése azonban arra a döbbenetes eredményre jut, hogy minden ilyen előfordulásnak megvan a maga mély értelme és – a szöveggel összefüggésben vizsgálva – a maga teljesen jogos asszociatív oka.

De talán még ennél is döbbenetesebb az analízisnek az az eredménye, hogy e motívumrendszer révén az Otello zenéje teljesen egységes. Illetve, mint majd látjuk, ez az egység három elemből tevődik össze.

Kétségtelen, hogy az Otello előadásáról távozó hallgatónak az úgynevezett csók-téma vésődik legmélyebben az emlékezetébe. Nézzük meg közelebbről ezt a dallamot:

208.



Tulajdonképpen egy dallamsejt háromlépcsős kibomlásáról van szó. Az első két ütemben a *cisz*-ről kiinduló forgás kvartot ír le, és visszatér a *cisz* tengelyhangra. A második kétütemes egységben a forgás már kisszextet ér el (*aisz-fisz*). Az ötütemes harmadik egységben az ambitus már oktávra nyílik, ahonnan körülírások után, végeredményben decimányi eséssel érkezik meg a tonalitás *e* alaphangjára. Előlegezzük: az első motívumsejt: Jago, a második: Desdemona, a harmadik: Otello. Végigvezethető módon: a csók-téma tengelyhangra visszaforduló első egysége a féltékenység Jago-fel-

keltette érzését szimbolizálja, azonos a már jólismert és Verdi korai művei óta a kifejezőeszközök „horizontális” rétegébe tartozó kígyó-motívummal. Ne vezessen félre senkit, hogy a csók-téma első szegmentumában kvarttlépés után fordul vissza a zenei gondolat a tengelyhangra; egyrészt a zenei sejtben tengelyhang körüli forgást láthatunk kisterc terjedelemben is (*cisz-h-aisz-h*), másrészt számos olyan kígyó-motívumot ismerünk, amelyben a tengelyhang körüli forgás kvartot ír körül. A Desdemonának tulajdonított második szegmensben viszont a szext-ugrás a lényeg. Ez sem újdonság, ezzel a fölcsapó, majd visszahajló szexttel is többször találkozunk már, Violetától a Végzet hatalmas Leonórájáig. Végül az utolsó tématagban az oktáv-terjedelmet túlhaladó és lefelé tendáló mozgás tűnik fel (természetesen a témafej oktávra való nyitása mellett). Ez a lefelé hajló és általában az oktávot túllépő zenei mozdulat (tegyük hozzá: a csók-témától eltérően nem körülírásokkal kibővíve, hanem skálaszerű megoldásban) Otello zenei szimbólumainak egyike. Kevés zeneszerző – talán csak Mozart és Wagner – volt képes arra, hogy egy közös törzsről fejlessze ki egy opera teljes zenei jellemzését, s tegye ezáltal egységessé a teljes nagyformát. (A szimfonikus irodalomban már több példát találunk az ilyen megoldásokra, a legpregnansabban talán Beethoven, Brahms és Bartók alkotásaiban.) Ha semmi más, ez a konstrukciós csoda is bizonyítja, hogy Verdi az Otellóval (és a Falstaffal) fejlődésének tetőpontjára érkezett.

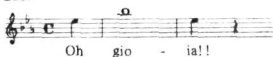
És most legyen szó a három főszereplőről. Otello Esultate-ja, első színpadralépése máris tartalmazza az említett motívumot:

209.

f E-sul-ta - te! L'orgoglio musulma-no sepolto è in mar

De mást is; feltűnik az első frázis (és az utolsó) szextes indítása: a diadala tetőpontján álló hadvezér egyben egyéni boldogságának csúcsára is érkezett, teljesen érthető, ha már ebben az első pillanatban megjelenik dallamvilágában a Desdemona-ra jellemző hangközlépés. De mindjárt világítunk rá későbbi összefüggéseire is: hogyan változik, torzul, borul el a diadalmas Otello Esultate-ja más drámai csomópontokon. A III. felvonásban, Cassio színpadra lépése előtt így énekel:

210.



halála előtt pedig így:

211.



Az összefüggés kétségtelen.

A szerelmi kettős indítótémája az egyik legszebb példa arra, hogyan kerülnek át személyhez kötött motívumok dramaturgiai okokból egy másik szereplő szólamába. Nem kell részletesebben beszélni arról, hogy ebben a pillanatban Otello és Desdemona egyek. S íme, a kettőst indító dallam Desdemona szextjét idézi:

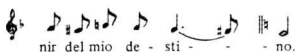
212.



Pár ütemmel később viszont Desdemona veszi át Otello lefelé tendáló skáladallamát („Szép most a múltra visszanézni veled”). Amikor pedig Otello a

csodálatos jelenről és az ismeretlen jövőről beszél (az olasz szövegben egyenesen utalva eljövendő végzetére: „ignoto avvenir del mio destino”), Verdi nem mulasztja el, hogy ezt az ismeretlen sorsot a zenében konkretizálja: a dallamfrázis zárófordulata a tragédiát vetíti előre, a féltékenység zenei szimbólumát, a kígyó-motívumot:

213.



A kígyó-motívum kisterc-tekeredése a II. felvonástól kezdve állandó kísérőjévé válik Otellónak. Nagyon gyakran megjelenik szólamában, néha egyenesen elképesztő asszociációk következtében. Az még teljesen magától értetődő, hogy ez a fordulat szólal meg Otello „Most engedj” szövegénél, mikor elutasítja Desdemona segítőkészségét. Az is magától értetődő, hogy a kvartettben hol ez a téma („Tán mert a tarka-cifra beszédhez én nem értek”), hol a skálamenet tűnik fel („Tán mert a szálló évek deret szórnak e hajra”). Az már azonban szinte freudi mélylélektan a zenében, mikor a Desdemona hűtlenségét már elhívó Otello eddigi vakságáról beszél, és a Desdemonához fűződő *testi vágyát* „énekli ki” a féltékenység motívumával.

214.



- vin che m'in-na - mo - ra

A „Búcsúzom tőled, te szent, gyönyörű emlék” monológban a zenekari basszusban is, helyenként az énekszólamban is felhangzanak az önmagukba visszaforduló tercek. Ez a monológ egyébként rávilágít a késői Verdi-stílus ábrázolóerejére is, ahogy a harci emlékek idézésekor trombitafanfárok szólalnak meg, s ahogy az egész monológban a hősi múltra utaló karakterét a két hárfa és az osztott nagybögők pizzicatói kemény akkordokban festik meg. A monológ zárófrázisa pedig – az előbbieket után szinte természetesnek vesszük – Otello lefelé hajló skálamenete.

A bosszú-duett („Esküszöm a bosszús égre”) látványlag nem több, mint a jólismert, régi bosszú-duett típus a legmagasabb mesterségbeli, drámai és feszültségi szinten. Ám nézzük meg az énekszólámat kísérő zenekar basszusát, mely ostinatoszerűen tér vissza minduntalan, majd Jago szólamába is belekerül:

215.

solenne
Si, pel ciel marmo-reo giuro!

A legjellegzetesebb lépés nem más, mint a bosszú ártatlan áldozatának, Desdemónának zenei szimbóluma, a szextlépés.

A III. felvonás zenekari előjátéka szimfonikus képből foglalja össze az előzményeket, azaz Otello féltékenységének feltámadását és fokozódását. A „zöldszemű kígyó” témája (l. 232. kp.) háromszoros pianissimóban szólal meg a csellón, a brácsák szívdobogásszerűen lüktető tizenhatodai alatt. Majd rövid imitációs szakasz alakul ki a motívumból (ismét egy példa arra a félve megkockáztatott elméletre, miszerint az imitációs ellenpontnak Verdinél negatív jelentéstartalma van). Párütemes fokozás után érkezünk el a tetőponthoz, a teljes zenekar fortissimójához. A tutti harsogásából is kiütközik a rézkórus: a négy harsona, illetve egy-egy kornett és trombita egymással ellenmozgásban szólaltatják meg a féltékenység önmaga körül pergő terchangközét. S ezután az előjáték után nyilván nem csodálatos, ha lépten-nyomon – mondhatni: majdnem a teljes felvonás zenei anyagát meghatározóan – találkozunk ezzel a tercsképlettel. Már Desdemona és Otello egymást üdvözlő szavainak záróformulája is erre épül. S amint Desdemona kiejti Cassio nevét, a zenekarban feltűnik egy olyan motívum, amely a továbbiak során is állandóan jelen van. Otello felajzott lelkiállapotát szimbolizálja, és természetesen nem más, mint tercsmotívumunk egy újabb variánsa. (Jellemző, hogy a hegedűkön felhangzó dallam alatt brácsák és csellók megfordításban és augmentálva ugyanezt a képletet játsszák.)

216.



Ennek a variánsnak csak egyetlen felbukkanását idézzük, mint ismét lélektani mélységű dramaturgiai megoldást. Desdemona kétségbeesve kérdezi: „Mi volt a vétkem?” (N. B. a kérdést megelőző zenekari ütemekben megint csak a tercmotívum szólal meg.) Otello válaszol: „Még kérned? Rajtad immár a bélyeg”, az olasz eredetiben: „a legfelejtőbb véték”. S íme, a zenei megoldás: Otello szavai alatt fenyegetően mormogó vonóstromolók; majd az énekszólam lezárására rávág a csellókban témánk, mintegy Otello helyett kimondva a vádat.

217.

(cupo)

E il chie - di?... Il più

ne - ro de - lit - to

Mondanunk sem kell, hogy a Desdemona elűzését követő zenekari ütemek is erre a motívumra épülnek. Sőt, Otello csodálatos monológjának („Vesd, uram, Isten, reám sújtó kezéd”) zenekari része összekombinálja az Otellót jelképező lefelé haladó skálamenetet (itt csak kvint terjedelemben) és a

féltékenység kígyó-motívumát. A sötét asz-moll hangnem ezt a motívum-kombinációt végtelenül szomorúvá teszi. A monológ az egész partitúra egyik csúcspontja. Nemcsak a tökéletes lélekábrázolás teszi azzá, hanem az újszerű technikai megoldás is: minden zeneileg fontos esemény a zenekarban zajlik le, s a felette megszólaló énekszólam („elfúlt hangon” jelzéssel) egy-egy hangot ismételve mintegy csak kommentálja a zenekarban lezajló drámát. Íme, mily messzire kerültünk a technikailag azonos megoldású Rigoletto–Sparafucile kettőtől, hát még annak modelljétől, az opera buffától! S előlegezzünk meg valamit a stílusváltásra vonatkozó gondolatmenetből: az ilyen igen messzire visszanyúló gyökerek láttán alaposan megkérdőjelezhető, vajon váltott-e stílust Verdi a késői művekben.

218.

p estr.

(voce soffocata)

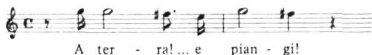
PPPP

Dio! mi po - te - vi sca - gliar

A csodálatos kezdet után nem kevésbé csodálatos és lélektanilag is zseniális a monológ második része. Az „Ezt, csak ezt ne hagyd! Tőlem elvetted párom!” mondatokkal kezdődő szakaszban az eddigi két vezetőtéma helyét . . . Desdemona szextjei foglalják el. Természetes, hisz a szöveg, a szituáció, a monológ gondolatmenete a csodálatos asszonyról, „az álom tündéri képéről” szól.

A követség fogadásának jelenetében sem menekül Otello a féltékenység démonikus erejétől. Otello felolvassa a doge üzenetét: „És Ciprus földjén utódom lesz a férfi, aki énmeltem harcolt, Cassio.” A tercsmotívum itt is megjelenik, még hozzá az eredeti szövegben pontosan az „utódom” szóra. Ugyanígy a „Mindent az új vezérre bízok” mondatban; itt a magyar fordítás is pontos, és a tercsmotívum az „új vezér” szavakra esik. Kell-e mondani még, hogy Otello őrjöngő kitörése: „A földre! Ott sírhatsz!” ugyanezt a megzenésítést kapja?

219.



Ugyanígy a concertato utáni nagy kitörés: „Lelkemnek lelke, sújtson le átkom!”

A IV. felvonásban Otello és Desdemona duettjének, a teljes gyilkosságjelenetnek zenei alapja a tercsmotívum, Otello megjelenésétől

220.



a gyilkosság végrehajtásáig. Otello halálának jele-
nete nemcsak szövegben, hanem zenében is mint-
egy összefoglalása a figura teljes sorsának. A pate-
tikus és megrázóan egyszerű kezdőmondatok után
az „Ó, glória!”, mint már láttuk, visszautalás a sze-
repet megnyitó „Esultate”-ra. Figyeljük meg köze-
lebbről az „És te! Hadd lássam arcodat” mondat-
tal kezdődő részt:

221.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole note G4, followed by a quarter rest, then a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), a quarter note D5, and a quarter note E5. The lyrics below are "E tu... come sei pal - lida! e stanca, e mu - ta, e". The second staff continues the melody with a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The lyrics below are "bel - la, pia cre-a-tu-ra na - ta sotto maligna stella." The second staff is marked with a tenuto line above the first four notes and a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) for the last three notes.

az első négy hang – ugyan szünettel megszakítva –
Desdemona szextmotívumát adja ki, ugyanakkor
a negyedszünet utáni hat hang már a kígyó-motí-
vumot. Ugyanez az önmagába visszaforduló terc-
képlet a következő mondat „szomorú fényű csil-
lag” szavaira esik, zseniálisan magyarázva, hogy
ez a „szomorú fényű” (az eredetiben „rosszindula-
tú”) csillag nem volt más, mint Otello őrzöngő fél-
tékenysége. Az „Ah, meghalt, meghalt, meghalt”
szavakat Verdi Otello lefelé tendáló skálamenetével
zenésíti meg, majd a Desdemona szextjére épülő –
nevezzük így – „felébresztési motívum” után a
csók-téma foglalja össze a darab befejezéseként az
egész zenei történetét.

Otello fenti zenedrámái analízise talán túl szá-
raznak tűnhet. De mit lehetne még mondani? Az
elemzésben napfényre került logikai és lélektani
összefüggések mellett minden egyéb öncélú és sem-
mitmondó esztetizálásnak, szép szavak, jelzők el-
csépelet sorozatának tűnik. A motivikus összefüggé-

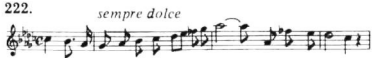
sekből kialakuló dramaturgia igazi hőst állít elénk, talán egysíkúbbat, mint Shakespeare tragédiájának címszereplője, de mindenképpen ahhoz méltót. Otello egyike Verdi kevés valóban hősi tenoralakjának, megkoronázása annak a sornak, amelyben Richárd, Alvaro és Radames a láncszemek. A szerep hangkarakterben is hőstenort kíván, biztosabb mélyregiszterrel rendelkező hőstenor hangot, mint az előbb említett hősök bármelyike. (Nem véletlen, hogy ez az a szerep, amit a legtöbb Wagner-tenor is énekel.) De ezzel a hanggal, ezzel a hanganyaggal az énekesnek mindent meg kell tudnia oldani: az Esultate diadalittas hangszárnyalásától a szerelmi kettős puha lírai hangvételéig, a két középső felvonás hallatlanul felgerjedt hangadásától a haláljelenet semmibe hanyatlásáig. (Verdi írja: „Miután Otello megbizonyosodott arról, hogy Desdemona ártatlanul halt meg, kifogy a lélekzetből: fizikailag és erkölcsileg vége van: nem tud és nem énekelhet csak félig elcsukló, fátyolozott hangon...”)

Desdemona Verdi-festette portréjáról már szó volt a librettó tárgyalásánál. Légies, finom, sőt, szűzies teremtés az opera Desdemonája, akit mindössze két „funkcióban” ismerünk meg: szeret és szenved. Ennek megfelelően zenébe foglalt portréja úgyszólván teljesen homogén. Saját, mottószerű zenei névjegye a már említett felcsapó, majd fél- vagy egész hanggal visszahajló sextlépés; lényéből fakad, hogy gyakran veszi át szereplőtársai motivikáját, azaz könnyű prédája a reá ható, innen vagy onnan származó impulzusoknak.

Jago említi először; s mikor arról szól, hogy „Mert asszony esküje nem nagy szó, azt könnyű kézzel összetöröm” – a zenei frázis máris a sextlépéssel kezdődik. Mikor megjelenik a színpadon, szinte egycsapásra megváltozik a hangulat, puha fafúvós-vonós színek kerülnek uralomra a zenekarban, majd megszólal a darab egyik legszebb zenekari színhatása, a négy részre osztott csellók

hangfogós éneke. (Ismét egy hagyományos kötődés, egy régi modell újrafelvétele: a részlet előképe nyilvánvalóan Rossini Tell Vilmos-nyitányának bevezető része, az ott ötszörösen osztott gordonkaszólammal.) Desdemona első megszólalása szexthangköz, s első frázisának záróformulája már motívumának teljes kibontása.

222.

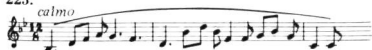


e quanta speme ci condusse ai soa - vi abbracciamenti!

Ettől kezdve a duett folyamán szinte minden frázisában jelentős szerephez jut ez a zenei névjegy. Másrészt az is feltűnik, hogy a kettős két legfontosabb dallamát, a „Szívedre zártál, mert a sorsom bús volt” kezdetű F-dúr dallamot és a csók-motívumot Otello indítja. Az elsőt Desdemona hangról hangra átveszi, a csók-téma menetébe pedig csak egyetlen egy „Otello!” szövegű sóhajjal szól bele.

Tulajdonképpen Desdemona tisztaságát, szépségét és jóságát tükrözi a II. felvonásbeli üdvözlő kórus. Talán nem véletlen, hogy e kórus tematikájában oly fontos szerephez jut a Verdinél mindig a pozitív hősök táborának fenntartott barkarola-ritmus. Ugyanezt a barkarola-ritmust veszi át Desdemona a II. felvonásbeli kvartettet elindító szélesívű frázisban:

223.



dammi la dolce e lie - ta pa-ro-la del per-do-no.

Talán azt is mondhatnánk, hogy az öntudatlan vétkéért bocsánatot kérő asszony ebben a dallamban jellemének pozitív voltát is túllépi: karakterisztikus szextje szeptimává feszül.

Legközelebb a III. felvonás elején találkozunk vele. Kezdődallama ismét egyéni motívumára épül:

224.



Otello jellemzésének csodálatos pillanata, ahogy a férfi visszafojtott indulattal, s ekkor még magábafojtva lelke háborgását, ugyanezzel a dallammal, ugyanezzel a motívummal válaszol Desdemona üdvözlő szavaira. Desdemona szólamát a továbbiakban lépten-nyomon át-meg-átszövi ez a motívum. (Pl. „Ravaszul eltérsz, ha Cassióról szólok, ez nem szép tőled, én jó uram”, „Hisz Cassio volt legszeretőbb társad”.) A kettős középprésének nagy lírai dallama előtt árulja el a muzsika Desdemona sorának tragikus végét. A szerencsétlen asszony teljesen értetlenül áll Otello dühkitörése és ekkor még meg nem fogalmazott, csak éreztetett vádjai előtt: „Egy démon szállt meg téged, csak érzem, de meg nem értem!” De mi értjük: szavait a rézfúvósok, üstdob és mélyvonósok halálritmusa kíséri. (Még a hangszerelés is teljesen azonos a halálritmus talán legpregnansabb megjelenéseivel, a Trubadur Misereréjével és a Traviata utolsó képében levővel.) S ezután indul Desdemona egyik nagy, teljesen egyéni és minden motívikus összefüggéstől szabad kantilénája, mintegy önmagának elsiratása: „Ó, nézz rám, a lelkem néked nyitva álljon.” Ennek a lírának, ennek a fájdalomnak oly ereje van, hogy tulajdonképpen ebben a pillanatban válik Desdemona igazi hősnővé, Otellóval egyenrangú és vele éppen a fájdalom erejével szembeszálló főszereplővé.

Desdemona szólama uralkodik a III. felvonás nagy concertatójában. Ismét csak a lélekrajz – vagy

a szituációábrázolás – remeke, hogy először töredeztett, deklamáló szavak hagyják csak el Desdemona ajkát, majd ahogy kissé magához tér, kibomlik a nagy vezetődallam. Ebben egyrészt a Desdemona-szext újra szeptimmé feszített variánsának, másrészt a kígyó-motívumnak jut fontos szerep.

225 a) *dolcissimo*



225 b)



Az utolsó felvonás Desdemona felvonása. Két nagy jelenete lényegében iker-ária vagy nagy szcena: a Fűzfa-dal és az Ave Maria. Boito nagyszerű érzékkel vette át a Shakespeare-drámából a Fűzfa-dal drámai felépítését, azaz az egyszerű dalocska és az Emiliához szóló, látszólag még hétköznapiabb mondatok síkjának egymásba tolását. Mindkét síknak egyformán fontos szerepe van, annak ellenére, hogy a dal széles melodikája látszólag háttérbe szorítja az egyszerű recitativikus közbevetéseket. Ám a Fűzfa-dal igazi hatását, a jelenet mérhetetlen szomorúságát éppen a két sík szétválaszthatatlan egysége adja meg. A jelenetet bevezető fúvós kamarazene pedig nemcsak tökéletes hangulati bevezetés, hanem egyben a késői Verdi-féle hangszerelés korszakos remeke is. Az alapszint a szólistikus angolkürt és a három fuvola mélyregisztere adja. Hadd hívjuk fel a figyelmet még egy hangszerelési effektusra, ami persze lényegesen több egyszerű „effektusnál”: a Fűzfa-dal első és második strófájának énekelt dallama a piccolo és az angol-

dig különböző indítékokból magyarázzák tetteit: például karrierizmusból, vagy abból a homályos utalásból, amely szerint Othello bitorolta volna tisztje ágyát*. Jan Kott szerint: „Jago voluntarista. Azt csinálhat az ember magából, amit akar, azt csinálhat a többiekből, amit akar. A többiek is csak eszközök. Gyúrhatjuk-formálhatjuk, mint az agyagot. Jago megveti az embereket; megvetése még nagyobb, mint gyűlölete.” Benedetto Croce írja: „Jago nem a nagyratörő álomban elkövetett bűn, nem a saját vágyainak egoista kielégülése miatti gonoszság megtestesülése, hanem maga a rossz a rosszért, melyet szinte művészi szükségből követnek el. Azért, hogy megnyilvánítsa saját lényét, hogy önmagát hatalmasnak, uralmon levőnek és rombolónak tudhassa, abban az alárendelt szociális helyzetben is, amelybe került. [...] Ami tetteiből kiderül, az az öncélú gonoszság, melynek szülője a zavaros vágy, hogy önmagát az egész világnál hatalmasabbnak érezze, azt becsapja, és az ő tervei szerint húzva a bábuk zsinórjait, táncoltassa vagy tönkretégye azokat.”

Boito és Verdi Jagójának motivációja más. Kézenfekvő, hogy e jellemrajz megfejtésére Jago Credójához forduljunk, mely valóban mindent elmond.

A bevezető recitativo fokozódó feszültségéből pattan ki a Credo fej-motívuma, majd az invokáció-jellegű első mondat. E tizenkét ütemben két jellegzetes és jólismert zenei elemmel találkozunk: az egyik a fej-motívum unisonója, a másik az első mondat alatt megszólaló, forte dinamikájú zenekari trilla (klarinét, brácsa, majd oboa és fagott is). Mindkettő a negatívum kifejezőeszköze. Nevezzük az egész komplexumot „hitvallásnak”.

* „Én a mórt / Gyűlölöm; azt suttogják, ágyamat / Használta; nem tudom, hogy igaz-e; / De nekem itt a gyanú annyi, mintha / Bizonyosság volna.” (Shakespeare: Othello, I. felv. 3. szín. Kardos László ford.)

228.



S mint az egyház hitvallásában, Jago is felsorolja saját credójának „hittételeit”. Valamennyit egy újabb motívum vezet be és festi alá, melyre ismét az unisono a jellemző.

229. *aspramente*

Az első hittétel leszögezi: az ember, származásánál fogva gyarló, és gonosszá lehet egy csíra, egy atom hibájából. * Boito egyszerű, kemény kijelentő mondatát Verdi a „hittétel” motívum rövid unisono töredékeivel kíséri, és határozott záradékkal komponálja meg. Ezután megismétlődik, mintegy megerősítésként a Credo-motívum, ismét a teljes zenekar unisonójában. A második hittétel kimondja: „A rossz, melyet elgondolok, s amely belőlem fakad, sorsomban teljesül be.” Ebben a szakaszban a képszerű zenei fogalmazásnak egyik mintapéldájával találkozhatunk. A „templomban imádkozó kis özvegy” ábrázolása az énekes szólam népének-

* Jago Credójában oly mértékben fontos szöveg és zene összefüggése, hogy az elemzésben kénytelenek vagyunk a meglehetősen szabad magyar fordítás helyett az eredeti szöveg nyersfordítására utalni.

szerű kantilénája, melynek háttérében valóságos korált játszanak a trombiták és kornettek.

230. „népének”

ppp

siccome cre-de la ve - do-vel - la al tem - pio,

ppp „korál”

A harmadik hittétel félhanggal megemeli a hangnemet. Jago itt már általánosít, s kétségbe vonja az „igaz ember” minden megnyilatkozását. S most érkezünk el a csúcsponthoz, ahol Boito szinte az egzisztencialista filozófusokat előlegezi, s gondolata Verdi zenéjében még plasztikusabbá válik. „Hiszem, hogy az ember az igazágtalan sors játékszere...” Az énekszólam motívumát megerősíti a cselló, kürt és négy fagott szólamában felhangzó szószzerinti imitáció. A konkluzióhoz értünk el, költő és zeneszerző – Jago szemével nézve a világot – meghatározta az ember sorsát. A zenei csodának azonban nincs még vége. A szöveg záró félmondatában („...a bölcső csirájától a sír férgéig...”) Verdi lefesti a teljes emberi életet. A H-dúr kvartszextakkord csillogása, ereje, az énekszólam *fisz*-csúcspontjával együtt: *a születés*. A frázis lezárása alatt kezdődő, tizenhatodokban dörömbölő zenekari menet: *az élet*, a maga mozgalmasságával. A két ütemnyi tizenhatodmozgás irányban és dinamikában egyaránt lehanyatlik és belebukik a fagottok, csellók és nagybőgők kitartott C-jébe,

mely nem más, mint: *a halál, a sír*. S a két záró-
 ütemben, a klarinét mélyben „bugyborékoló” hang-
 színében szinte „szagolhatóvá” válik a síri rotha-
 dás.

231.

dal ger - me del - la

cul - la

„születés”

„élet”

f staccato

dim.

al - ver - me del - l'a -

p

„halál”

Detailed description: This system shows a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line consists of a few notes with a fermata. The piano accompaniment features a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand.

- vel.

ppp

„sir”

Detailed description: This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata. The piano accompaniment includes a dense, tremolo-like texture in the right hand and a melodic line in the left hand.

Detailed description: This system shows the final part of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a melodic line in the left hand.

Egész idáig Verdi ábrázolásmódja, zenei koncepciója megegyezik azzal a felfogással, amit fentebb Croce szavaival mondtunk el, bár az embernek a sors játékszerként való felfogása új megvilágításba

helyezett mindent. A nagy változás, a nagy „másmondás” ezután következik. Lelassul a tempó, és a hitvallás motívuma nem unisonóban, hanem igen érzékenyen kiharmonizálva szólal meg. Ettől a harmonizálástól a gonoszság, mondhatni, absztrahált jelképe: az unisono-motívum *itt és most* filozofikussá, töprengővé változik. Jago ebben a most következő tizenhárom (!) ütemben nem „maga a rossz a rosszért”, hanem – *ember*. A motívum alzárlatos kadenciával végződik, amelyet csak aláhúz egy újabb zenekari színváltás (megszólalnak a puha harsonák, elmaradnak a magas fafúvók és a magas vonósok). Ez készíti elő a nagy kérdést: „S ennyi gúny után jön a halál. És aztán?” A hangszerelés folyamatos változása és a hosszú diminuendo képszerűen állítja elénk, mint válik Jago egyre bizonytalanabbá. Az „És aztán?” kérdés a hitvallás-téma újabb megjelenésének két szakasza közé ékelődik. A második kérdés után a csellók pizzicatóban megismétlik a hitvallás-téma második félperiódusának első pár hangját, de feleletet nem adnak. *S* az egzisztenciális félelem magányának ebben a süket csöndjében Jago magának felel: „A halál a Semmi.” Ami még hátra van, nem egyéb, mint befejezés, lezárás. A hittétel-motívum fortissimóban felcsattan, bejárja az alaphangnem zárlatának harmóniakörét, majd egyre halkabbá és gyorsabbá válva eltűnik a semmiben, illetve átadja helyét a következő jelenet motívikájának.

Ebből a magból aztán nem nehéz kifejteni az opera Jagójának teljes zenei jellemrajzát. Az unisono és a zenekari fortissimo trilla szinte állandó kísérőjévé válik. A Credóban lefektetett zenei jellemzéshez azonban még egy, talán mindennél fontosabb motívum járul hozzá, s ez természetesen a Jago által felkeltett féltékenység tengelyhang körül megforduló tercképlete, amelyről már annyi szó esett. Kézenfekvő, hogy azt a példáját idézzük; amelyben Jago – illetve Verdi – nevének nevezi. A II.

felvonásban Jago így aposztrofálja a „zöldszemű kigyót”:

232. *cupo e legato*

pp

È u-n'idra fo-sca, li-vi-da, cie-ca, col suo ve-

pp legato *più piano*

- le- no sè stes-sa at-to-sca, vi-vi-da pia-ga le

pp

allarg. *f* *tr*

squar-cia il se-no.

allarg. col canto *f*

A zenei konfiguráció tehát Jago mindhárom karakterábrázoló jegyét tartalmazza: az unisonót, a záró ütemben a forte trillát (fafúvók, kürt, vonósok) és a kígyó-motívumot.

Szinte felesleges ezek után végiglemezni a Jago-szerepet. Zenéjében a három elem közül valamelyik mindig felbukkan. De ezen az egységes zenei karakterizáláson belül aztán ezer szín villan fel, annyi variánst tud alkotni Verdi. Egyáltalán nem véletlen, hogy hosszú ideig a készülődésben levő opera a „Jago” címet viselte. Néhány kimagaslóan zseniális momentumra azonban fel kell hívni a figyelmet.

Az I. felvonás elején máris leleplezi magát a zászlós. „S ő móri fensége hadában ekként lettem máig csak zászlós!” mondatot Verdi unisonóban komponálja meg, s a gúnyos mondatra pontot – sőt, felkiáltójelet – téve, az énekszólamban még egy trillát is elhelyez. A bordszót bevezető pár ütem ismét unisono. Az álarcot viselő, „joviális” Jago szólal itt meg: a bordszó ritmikájában feltűnik a barokk-ritmus. Szinte el is hinnénk a kissé érdes vidámságot és derűt Jagónak, ha az énekszólamban időnként nem árulkodna egy-egy hangsúlyozott trilla.

A II. felvonás eleje Verdi zsenialitásának egyik legszebb példája. Egy ártatlannak látszó motívumcska

233.



keretezi egy valóban ártatlan motívum megjelenését. Az ártatlannak tűnő négyhangos képlet azonban nem más, mint a kígyó-motívum. Nemcsak a zenekarban találkozunk vele, előfordul az énekszólamban is. Igazi jelentése akkor derül ki, mikor Cassio távozóban van. A vonósok – csellótól első

hegedűig – pianóban adják át egymásnak, mintegy jelezve Cassio távozását és egyben a jelenet zenei lezárását. Ám alig hogy elhal az első hegedű szólamában, hirtelen fortissimóban szólal meg a teljes zenekaron (fél hangot emelkedve), és utat nyit a Credónak.

Jago legaljasabb zenei gesztusa talán az a mondat, mely az álom-elbeszélésben hangzik fel. Cassio állítólagos álombeli szavait idézi: „...testemen a kék hulláma árad”, a következő dallamra:

234. *legato e strisciando ancora*
più ppp

l'e - sta-si del ciel tut - to m'in - non - da.

Vessük ezt össze az I. felvonást záró szerelmi ketős egyik Otello-frázisával, szövege „Add, hogy el ne múlhasson e boldog, e legszebb óra” (az eredeti szöveg még pregnánsabban mutatja az összefüggést, mindkét helyen az „extázis” szó a kulcsfogalom):

235.

e mi col - ga nel - l'e - sta - si di quest'am -
 ples - so il momen - to su - pre - mo!

Jago, aki tudja, hogy Otello Desdemona iránti szerelmében mily lényeges szerepet játszik a testi vágy – éppen ezt rántja a sárba, éppen ezzel találja legsebezhetőbb pontján Otellót. Az álom-elbeszélés

egyébként ismét pszichológiai remekmű a maga fojtott hangvételével, egymáshoz tapadó szűk hangközeivel, gyakori kromatikájával.

Érdemes beszélni Jago színjátzó készségéről, ahogyan az a zenében megnyilvánul. A bordal barokrola-ritmikájáról már volt szó; de ugyanígy meg lehet említeni, hogy a bosszú-esküben Jago változtatás nélkül veszi át Otello dallamát, vagy ahogy a kendő-tercettben a Cassióra jellemző könnyed hangvételt teszi magáévá. Ez utóbbiban Jago „Annyira drága, annyira szép...” kezdetű frázisa valósággal a régi buffa-stílus hadaróáriájának melljét követi.

S végül az a pillanat, mikor Jago diadala tetőpontján áll: a III. felvonás néhány záróüteme. Otello a végsőig csigázott izgalom és feszültség hatására ájultan rogy össze, s a zászlós kacagva áll fölötte. A színpalak mögött Ciprus népe Otellót és Szent Márk oroszlánját éljenzi, bent a színpadon Jago így énekel: „Ki tiltja meg, hogy sarkammal e fekete arcba lépjek? Ím, az oroszlán!” Az első frázis unisonóját tömör zenekari hangzás húzza alá, s a dallamban ott rejtőzködik az Otellóra jellemző lefelé haladó skálamenet. A második frázis nyomatékát pedig a záróütem klarinét-fagott-brácsacselló fortissimo trillája adja meg. Félelmetes jelenet!

236 a)

Chi può vie-tar che questa fronte pre-ma col mio tallo-ne?

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, starting with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a melodic line with various ornaments and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, starting with a dynamic marking of *f* (forte). It provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, which is mostly silent, with some notes appearing in the final measure.

236 b)

Ec - co il Le - o - ne!...

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of two measures. The first measure contains a half note B-flat, a quarter note D, and a quarter note E. The second measure contains a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a common time signature (C). The first measure is mostly rests. The second measure features a forte (ff) dynamic marking and includes a trill (tr) on the bass line.

Az utolsó felvonásban Jagónak mindössze négy szava van. Jan Kott írja: „Jago hallgat az utolsó jelenetben. Minek beszéljen? Minden világos. Összeomlott a világ. De csak Othello számára.” Jago az opera utolsó jelenetében személyében nincs jelen, csak az említett pár szó erejéig. De hatása a IV. felvonás szinte minden ütemében érezhető.

Végül néhány szót az együttesekről és a kórusokról. Hagyományos értelemben vett együttes-jelenet egy van csak a darabban, a II. felvonás kvartettje. Hagyományos abban az értelemben, hogy a négy szereplő négy önálló dallammal vesz részt benne, és mind a négyen különböző érzelmeknek adnak hangot. Desdemona és Othello kvartettbeli dallamvilágáról már volt szó. Az ő szélesen kibontott melódiáikkal szemben Emília és Jago töredezett parlando képletekkel vesznek részt az együttesben. Ily módon a kvartett két szempontból is Janus-arcú muzsikává válik. Egyrészt élesen kettéválasztja a két szereplőpárt. Másrészt vissza- és előremutat az időben: vissza a Rigoletto ugyancsak kétszer kettes színpadi elrendezésére, és előre Puccini Bohéméletének III. felvonásbeli kvartettjére. Ez utóbbi modellje kétségen kívül ez a kvartett: ott is szembenáll Mimi és Rodolphe szélesívű melodikája Musette és Marcel parlandójával.

Bizonyos fokig kilép a hagyományos keretből a III. felvonás nagy concertatója. Különleges két-arcúságára rávilágít Boito egy 1885. júniusi levele. „Az együttesnek, mint elterveztük, megvan a maga egymásba ötvözött lírai és drámai része. Tehát lírai, melodikus szám, amely alatt egy drámai dialógus folyik. A lírai oldal főszereplője Desdemona, a drámaié Jago. Így Jago, miután egy pillanat erejéig tehetetlenné tette az az esemény, amely nem volt hatalmában (az Otellót Velencébe visszahívó levél), páratlan gyorsasággal és energiával újra a saját kezébe veszi a tragédia minden szálát. Úgy forgatja a dolgokat, hogy megvalósítsa a *saját maga kitervelte* katasztrófát, sőt felhasználja a váratlan eseményt arra, hogy a végső szerencsétlenség folyamatát hatalmasan felgyorsítsa. Mindez megvolt Shakespeare gondolatában, és mindez világosan megjelenik munkánkban. Jago Otellótól Rodrigóhoz lép, ez a két »eszköz« marad meg számára gonosztette végrehajtására; majd övé a felvonás utolsó szava és utolsó tette.”

Így az együttes három élesen elváló szakaszra oszlik. A Desdemona széles frázisa által indított első concertato-szakaszban Otello és Jago hallgat. A középrészben viszont a többi szólam bonyolultan kontrapunktikus szövevénye felett – vagy alatt – előbb Jago és Otello, majd Jago és Roderigo parlandója szólal meg. Ezután tér vissza rövidített és variált formában a concertato első szakasza, bele-torkollva a Desdemona-dallam tempóban lelassított, szinte apoteózis-szerű megszólalásába. Talán mondani sem kell ezek után, hogy milyen barbár és drámaellenes szokás a középrész kihagyása... Mindenesetre, a rendezés és a dinamikai árnyalás nem kis feladata, hogy a sűrű szövésű zenei anyag fölött hallhatóvá tegye a két dialógust.

A III. felvonásbeli Otello–Cassio–Jago hármas – az úgynevezett „kendő-tercett” – többrészes komplexus. Első szakasza régebbi modellekre néz

vissza, Verdi „dialogizált” együtteseire, pl. a Don Carlos kerti képének „terzettino dialogato”-jára. A jellegzetes pontozott ritmus is felbukkan a kíséretben. A második szakaszban a szinkópákkal fűszerezett 6/8-os ritmus a fő karakterisztikum, ez fut bele a gyors zárórészbe, melyről, mint valóságos buffa-elemről már megemlékeztünk. Az igen konciz formai építmény ugyanakkor számos nagyszerű szituáció-ábrázoló elemben is gazdag; közülük talán legszebb az a zenekari kép, mely tulajdonképpen Desdemona keszkenőjét szimbolizálja, illetve Cassio ámuldozó csodálkozását a kendő megtalálásakor. Teljesen újszerű eszközöket alkalmaz itt Verdi: hegedűk és a piccolo mélyregiszterének (!) zsongása felett két fuvola játszik: az egész kép egyszerre misztikus és tündéri.

Jago bordala is együttesnek tekinthető, bár a baritonszólista szerepe messze kiemelkedik. A kórus a strófák végén átveszi a refrén dallamát, és csak akkor válik a cselekmény részesévé is, amikor a vidám bordal Cassio lerészegedésének szcénájává változik át. Verdi remek érzékkel ábrázolja Cassio ittassá válását. A harmadik strófát Jago éppúgy kezdi, mint az első kettőt. Cassio azonban „nem várja be”, hogy zeneileg rákerüljön a sor, közbevág, Jago dallamát megszakítja a sajátjáéval. Később már a ritmust is felborítja, belépései szinkópákká válnak, s végül megpróbálja ő elkezdeni Jago dallamát, de töredékeknél nem jut tovább.

A kórusok az I. felvonásban jutnak fontos szerephez. A vihar-jelenetnek eddig csak formai felépítéséről volt szó. Kórustechnikai szempontból azért nevezetes ez az introdukció, mert Verdi az énekkart hol szólamaira bontva, szinte recitativikusan, hol pedig tömbszerűen és kibontott, nagy dallamokkal alkalmazza. A vihar-jelenethez Otello Esultate-ja után közvetlenül kapcsolódik a győzelmi kórus. Tulajdonképpen hagyományos darabnak volna tekinthető, ha nem tenné rendkívül nehézé a

gyors tempó és a ritmikai differenciáltság. A tűz-
kórus szinte egyedülálló remekműve az operakó-
rusok irodalmának; nem csoda, hogy az ősbemu-
tató közönsége megismételtette. Rendkívül színes
és kontraszthatásokban gazdag tétel. Staccato-me-
netei képszerűen állítják eléink a pattogó szikrákat –
ez az ábrázoló elem egyébként lépten-nyomon ott
van a zenekari kíséretben is. A kontraszt-téma,
mely a női kar szólamában jelentkezik, az előbbi-
vel éppen ellenkezőleg a széles legato dallamosság-
gal tűnik ki. Dramaturgiai szempontból a tűz-
kórus: betétszám. De nélküle nem éreznénk teljes-
nek az *Otello* zenéjét. Már csak azért sem, mert
nagyszerű átkötés a bordal-képhez, illetve – más
szempontból – magasrendű zenei szépséggel telt
késleltető elem a dráma kibontása előtt. – A II.
felvonás madrigál-betéttjéről már volt szó, míg a III.
felvonás concertatójában, illetve az azt bevezető
jelenetben az énekkarnak csak háttér-szerepe van
(bár a concertatóban a kórusanyag rendkívül diffe-
renciált).

Több ízben szó volt arról, hogyan tekint vissza
Verdi az *Otello*-ban korábbi stíluskorszakokra, illet-
ve saját korábbi alkotásaira. Ezek a visszapillantá-
sok természetesen még nem zárják ki a stílusváltás
lehetőségét. Napnál világosabb, kézenfekvő tény,
hogy ebben a partitúrában döntő szerephez jutnak
a hangszerelés új eszközei, a még az *Aidához* képest
is új elveket követő harmonizálás és a Simon Boc-
canegra-átdolgozás óta nyomon követhető, válto-
zott elvű formálás. Nemcsak a részletesen elemzett
vihar-jelenetben, hanem a darab egész folyamán is
felfedezhetjük a rövid egységekből összeálló új for-
maképleteket – ugyanakkor azonban a nagy forma-
egységek megvalósítását is. Azonban az átmenetek
művészetét végleg elsajátító Verdi ezeket a nagy

egységeket úgy kapcsolja össze, hogy csak ritkán érzünk zárt egységet, formai cezúrát.

Lezajlott tehát stílusváltás az Otellóval? A fent felsorolt tényezőkkel szembeállítható, hogy egyrészt az alapvető dramaturgiai koncepció, tehát a dallammal, ritmussal, harmóniával és hangszínnel való jellem-, szituáció- és konfliktus-ábrázolás, valamint az ugyanezt a célt szolgáló egységes motívumhálózat – változatlan maradt. Legfeljebb annyit tehetünk hozzá ez utóbbihoz, hogy a három főszereplő motívumhálózata egyidejűleg egy másik funkciót is betölt: *tisztán zenei szempontból is egységesíti a partitúrát*. A kérdést eldöntő tény azonban az, hogy az Otello-zene valamennyi látszólagosan „stílust váltó” újdonságának nyomait és előzményeit a korábbi művekben megtalálhatjuk. Mindezek alapján kimondható, hogy az Otellóban nem történt stílusváltás, csak összegeződött mindaz az elv, eszköz, eszme és koncepció, amely Verdi tragikus operáiban eddig is megvolt. A harmonizálás, zenekarkezelés és formálás újdonságai az állandó fejlődés velejárói, a végső művészi beérés megnyilatkozásai.

Az Otello tehát betetőzése a tragikus Verdi-operák sorozatának. Ennél többet, ennél nagyobbát ezen a területen már nem lehetett mondani. Amit még el *kellett* mondani, arra már csak a vígopera adott lehetőséget. A Falstaff.

Falstaff

Opera három felvonásban, Arrigo Boito szövegére.
Bemutató: Milánó, Teatro alla Scala,
1893. február 9.

SZEREPLŐK

Sir John Falstaff	bariton	
Ford, Alice férje	bariton	
Fenton	tenor	
Doktor Cajus	tenor	
Bardolph	} Falstaff csatlósai	tenor
Pistol		basszus
Mrs. Alice Ford	szoprán	
Annuska, Ford és Alice leánya	szoprán	
Mrs. Quickly	mezzoszoprán	
Mrs. Meg Page	mezzoszoprán	
A Térdszalaghoz címzett fogadó kocsmárosa	némaszerep	
Robin, Falstaff apródja	némaszerep	

Polgárok, nép, Ford szolgálói tündéreknek,
boszorkányoknak álcázva.

A cselekmény színhelye: Windsor,
ideje: IV. Henrik angol király uralkodása idején,
a XV. század első évtizedeiben.

1840: a Pütkösdi királyság, Verdi első és évtizedekig egyetlen vígoperája hatalmasat bukik a Scalában.

1849: Nicolai Windsori víg nők-je nagy sikerrel kerül bemutatásra Berlinben; Verdi ismét vígopera komponálására gondol.

1861–62: a pétervári operával való tárgyalások

során – melyek eredménye majd a Végzet hatalma lesz – tervként merül fel Victor Hugo Ruy Blas-ja; Verdi számára lényegesebbnek tűnik a komikus árnyalatokat is tartalmazó Don César de Bazan, mint a címszereplő.

1868. február: Peppina levele Léon Escudier-hez: „Valami kedves témát kellene találni, amely anélkül, hogy »buffonissimo« lenne, őszinte humort tartalmaz, fűszeres és vonzó – egy témát, melyben megpendül az érzelem húrja is, de csak finom árnyalatként és azzal a céllal, hogy színezzé a vídámságot és a nevetés harsogását.”

1868 nyara: a Ricordi cég lapjában, a Gazzetta Musicale-ban olvasható: „Városunk egy lapja néhány hónappal ezelőtt hírt jelentetett meg, mely szerint Verdi új partitúrát ír Ghislanzoni szöveggönyvére, a címe: Falstaff. Ez a lap a jövő lapja, híreket gyárt utódaink számára, s nem fontos neki, ha a kortársak nevetnek rajta”.

1869: Adolphe Dennery francia színműíró librettóvázatot készít Verdi számára Molière Tartuffe-jéből. A tervből semmi nem lesz.

1879: Verdi és Giulio Ricordi rövid időre elhidegülnek, mivel Ricordi állítólag hivatkozott volna Rossini véleményére, mely szerint Verdiben nincs tehetség vígopera írására. Verdi egy leveléből: „Nem kell félni. Ha véletlenül, szerencsétlenségként, végzetként, a Nagy Szentencia ellenére rossz lángelmém opera buffa írására kényszerítene, – ismétlem, nincs ok félelemre... majd egy másik kiadót teszek tönkre!”

1887. február 5.: az Otello premierjének estéjén Gaetano Negri, Milánó polgármestere azzal búcsúzott a maestrótól, hogy mielőbb lássák viszont a színházban, új operával, akár egy olyan vígoperával, mint a Don Quijote. Verdi mosolyogva és tréfásan így válaszolt: „Negyven éve keresek egy jó vígopera-librettót...”

És negyven év után íme, megszületett ez a lib-

rettó. 1889 nyarán Arrigo Boito minden előzetes bejelentés nélkül átadta a Montecatini-ben üdülő Verdinek a Falstaff librettó-vázlatát, azaz még csak a nyers jelenettervet. Verdi, mondhatni, kővé dermedt. Mindenesetre rávetette magát a Windsori víg nők és a IV. Henrik olasz fordításaira, és egy pillanat alatt beleszeretett mind a témába, mind Boito színopszisába. Július 6-án ezt írta: „Ez a Falstaff vagy Víg asszonyok, amely két nappal ezelőtt még az álmok világában volt, kezd testet öltetni és valósággá válhat. Mikor? Hogyan? . . . Ki tudja!! Holnap vagy később újra írok.” S a következő nap valóban elment az újabb levél Boitónak: „Gondolt-e éveim számára, mikor a Falstaffot felvázolta? Jól tudom, hogy válaszában túlzottan jó véleménnyel lesz jó, nagyszerű, erőteljes egészségi állapotomról. . . De ha így is van: igazat ad nekem, ugye, hogy túl nagy merészség lenne ezt a feladatot magamra vállalni? És ha legyőz a fáradtság? És ha nem tudom befejezni a zenét?”

Két nap múlva Boito így felelt: „Huszonegy óra eltelte után válaszolok Önnek; gondolataim most értek meg. Tény, hogy soha nem gondolok életkorára, sem akkor, ha beszélgetünk, sem ha írok Önnek, sem ha dolgozom az Ön számára. Ön tehet róla. [. . .] Van egy fontosabb meggondolni való, mint az életkor, és pedig ez: az Otello után ezt mondták Önnek: »lehetetlenség jobban befejezni!«. Nagy igazság ez, amely egyben nagy és igen ritka dicséretet is magában foglal. Ez az egyetlen súlyos érv. Súlyos a kortársak, de nem a történelem számára; az mindenekelőtt az emberek esszenciális értékét becsüli. [. . .] Kedves maestro, gondolja át a felvázolt témát; nézze meg, benne van-e, benne érzi-e egy új remekmű csiráját. Ha az megvan, a csoda is megvan. Addig is ígérjük meg egymásnak a legteljesebb titoktartást. Nem szóltam senkinek. Ha titokban dolgozhatunk, nyugodtan dolgozhatunk. Várom döntését, amely természetesen szabad

és végleges. Nem akarom befolyásolni, döntése mindenképpen bölcs lesz. . .”

Másnap: „Kedves Boito, ámen; úgy legyen! Megcsináljuk tehát a Falstaffot! Ne gondoljunk most akadályokra, életkorra, betegségekre! Én is a legmélyebb titoktartást akarom: ezt a szót háromszor aláhúzom, senki nem tudhat semmiről.”

Nem egészen másfél hónap múlva, augusztus közepén Boito elkészült az első felvonással. És Verdi? „Remélem, dolgozik? A legkülönösebb az, hogy én is dolgozom! . . . Azzal szórakozom, hogy fűgákat írok! . . . Igen, uram, fűgákat. . . Méghozzá vidám fűgát írok (»una fuga buffa«), amely jól mutat majd a Falstaffban. De hogyhogy fuga buffa? Miért buffa? kérdezi Ön. Nem tudom, *hogyan és miért*, de ez bizony fuga buffa!”

1890. március 8-án elkészül a teljes librettó. S ha van a zenetörténetben csoda, úgy ez csoda: március 17-én, tehát *kilenc nappal* a szöveggönyv kézhezvétele után Verdi befejezi az I. felvonás kompozícióját! S Boito óriási dicséretére legyen mondva: a maestro egyetlen szót sem változtat a librettón. A továbbiakban is alig kér átírást, törlést vagy pótlást, csak a II. felvonás 2. képét tartja túl hosszúnak. Boito teljes felhatalmazást ad Verdinek: „Én is azt hiszem, hogy meg kellene rövidíteni a kosár- és a spanyolfal-jelenetet. Kedves maestro, Önnek engedem át az ollót. Húzzon, ahol jónak látja.”

Ősszel már a II. felvonás végén tart Verdi, majd abbahagyja ennek a felvonásnak megzenésítését, és belekezd a III. felvonásbeli nagy Falstaff-monológba. Aztán hosszú időre szünetel a munka, túl sok Verdihez közel álló barát hagyja el örökre a világot. Egymás után hal meg Piroli, a régi barát, aztán novemberben Emanuele Muzio, a mester egyetlen tanítványa és a hűséges famulus, majd Franco Facio. December 6-án ezt írja Verdi egy ismerősének: „Mindennek vége van egyszer!! Szomorú dolog az élet! Magára bízom, hogy megítélje a fájdalommat!

Ilyen körülmények között nincs valami nagy kedvem dolgozni azon az operán, amelyet elkezdtem, de nem nagyon halad előre. Ne is hederítsen az újságok pletykáira. Be tudom fejezni? Nem tudom befejezni? Ki tudja! terv nélkül, cél nélkül csak azért dolgozom, hogy a nap néhány óráját eltöltssem.”

A nagy titoktartási fogadalom ellenére, úgy látszik, mégis kiszivárogtak a nyilvánosságra a készülő opera hírei. Ricordi már a bemutatóra készít terveket. 1891. újev napján Verdi alaposan lehüti kiadója lelkesedését: „Azt hiszem, bolondság mindenféle tervezetés. Azért kezdtem bele a Falstaff megkomponálásába, hogy eltöltssem az időt. Nincsenek elgondolásaim, terveim, ismétlem, *csak az időt töltöm!* Semmi egyéb! Most minden szó, minden javaslat – bármennyire is bizonytalan – olyan kötelezettséggé válhat, amelyet semmilyen körülmények között nem veszek magamra.”

Aztán megint megindul a munka teljes erővel. 1891 tavaszán Boitónak így ír: „A Nagyhasú a bolondsághoz vezető útra lépett. Vannak napok, amikor meg sem mozdul, alszik és rosszkedvű; más napokon kiabál, futkos, ugrál, valósággal az ördög bújik belé. . . . Hagyom, hogy kissé kitombolja magát; de ha így folytatja, szájkosarat és kényszerzubbonyt teszek rá. . . .”

Ugyancsak 1891 tavaszán Verdi és Peppina Milánóban tartózkodik. Baráti társaságban ebédnek, jelen van Ginetta Ricordi, Giulio állapotos lánya. Az ebéd végén Peppina mond pohárköszöntőt. „Emelem poharam a nagyhasúra. . . .” s ebben a pillanatban megijedve néz rá Ginettára. Senki sem mert Falstaff pocakjára gondolni, tilos volt róla beszélni. Ám a leendő kismama zavara és elpirulása rövid ideig tartott. Peppina kis szünet után folytatta köszöntőjét: „. . .emelem poharam a Falstaffra, amelyet Verdi tegnap este befejezett.”

A már megszokott módon, a mű persze messze

volt a befejezéstől. Apró javítások itt-ott, néhány szövegváltoztatás a III. felvonásban, a hangszere-
lés finomítása, mindez hátra volt még. Végül is 1892
szeptemberének utolsó napjaiban készült el a tel-
jes partitúra, pár nappal azelőtt, hogy október 10-
én Verdi belépett 80. életévébe. Közben viharos
tárgyalásokra került sor a bemutató szereposztá-
sával kapcsolatban; a kijelölt címszereplőnek, Vic-
tor Maurelnek túlzásba vitt igényeit maga Verdi
szerelte le.

1893. február 9-én került sor a bemutatóra. Je-
len voltak a hűséges barátok, az egykori sztárok:
Teresina Stolz és Maria Waldmann is. De ott volt
Letizia Bonaparte hercegnő, ott volt Carducci,
Giuseppe Giacosa, Puccini és Mascagni. A siker
frenetikus. Verdit minden felvonás után függöny
elé hívták, az egyik kihívásra ismét magával vitte
a rivaldára Boitót. Az I. felvonás női kvartettjét és
Falstaff II. felvonásbeli apród-dalát megismétel-
tették.

A premiert Edoardo Mascheroni vezényelte. A
címszerepet Victor Maurel, Fordot Antonio Pi-
ni-Corsi, Fentont Edoardo Garbin, Alice-t Emma
Lilli, Annuskát Adelina Stehle, Quicklyt Giuseppi-
na Pasqua énekelte.

Arrigo Boito ismét remekelt. A Falstaff librettó-
járól különböznek ugyan az irodalomtörténészek
véleményei, de azt senki nem tagadja, hogy remek-
mű. A kifogások többek között a versformákra vo-
natkoznak, melyekkel Boito szinte gúzsbakötötte
Verdi ritmikus fantáziáját. Nem vitás, hogy ilyen
sorokat, mint

Pizzica, pizzica,
Pizzica, stuzzica,
Spizzica, spizzica,
Pungi, spilluzzica,
Fin ch'egli abbai!

csakis egyféle ritmussal, egyöntetűen lüktető 6/8-ban lehet megzenésíteni. Más oldalról viszont éppen a versmérték változatosságát, illetve a metrikus sorok és a szinte prózai folyamatosságúak változatosságát dicsérik. Kétségtelen, hogy Boito nyelvezete a Falstaffban még extravagánsabb, szóhasználatát még különlegesebb – szinte már a mesterkéeltségig –, mint az Otellóban volt. Ugyanakkor igen sokan Boitót tekintik az első olasz költőnek, aki tudatosan és demonstratív módon száll szembe a múlt század végén a librettisztikában még mindig élő és ható metastasiánus eszmékkel és elvekkel. Prózához hasonló, majdhogynem „szabad” verssoraiban – de a metrikusokban is – fel-felbukkannak az olasz költészetben igencsak háttérbe szoruló, időnként teljesen ismeretlen trocheikus metrumképletek.

A librettó köztudomás szerint Shakespeare Windsori víg nők-jén alapul, de felhasználja a IV. Henrik két részének néhány részletét is. (A legfontosabb ilyen átvétel a becsület-monológ.) Boito nemcsak az operalibrettóknál nélkülözhetetlen rövidítések és összevonásokat végezte el. Tömörítő eljárása során a Windsori víg nők cselekménye megszabadult sok sallangtól. Ezt a vígjátékot az irodalomtörténet általában Shakespeare leggyengébb darabjai közé sorolja. Benedek Marcell írja: „Falstaff régi környezete itt eléggé halvány, a tréfát intéző házaspárok sem túlságosan érdekesek, csak a szerelmes leány, Page Anna kedves. A humor – Falstaff póruljárásain kívül – főleg nyelvi természetű: egy vallon* lelkész és egy francia orvos hibás angol beszéde, a népi alakok szó-elrontásai (nem először és nem is utoljára). [. . .] A darabból igazi bájt és rezignált életfilozófiát csak Verdi öregkori operája hoz ki. . .” Boito természetesen teljesen mellőzi a nyelvi humort, viszont a valóban hal-

* Benedek Marcell téved: a lelkész nem vallon, hanem walesi.

ványan megrajzolt Shakespeare-alakokat sokkal élesebb kontúrokkal látja el. Elmarad egy csomó mellékszál – e kihagyások közül a leglényegesebb és leghasznosabb Falstaff másodszeri póruljárása, mikor női ruhába öltözve kénytelen menekülni –, kimarad sok mellékfigura. Mr. Page és Falstaff harmadik csatlósa, Nym éppúgy eltűnik az operaszínpadi verzióból, mint ahogy egybeolvad Cajus és Keszeg figurája.

Nagyszerű a jelenetezés szimmetriája. Háromszor két kép: a páratlan számú képek „szólisztikusak”, a párosak az együtteseké; a páratlan számúakban Falstaff általában aktív, cselekvő alak, a párosakban passzív, „szenvedő”. Fontos szerephez jut a hármas szám: három a felvonások száma, háromszor csalódik Falstaff (az első: Bardolph és Pistol pálfordulása), két „szerelmi háromszög” alakul ki: Alice–Ford–Falstaff, illetve Annuska–Fenton–Cajus, s a darab végén három szereplő lesz „felszarvazva”: Falstaff, Ford, Cajus. Sőt, Annuska és Fenton is háromszor jelenik meg szerelmeskedve (ha az I. felvonás 2. képében levő kettős megjelenésüket egynek számítjuk.)

Szinte ahány kutató, ahány kritikus, annyi vélemény alakult ki a Falstaffról mint színműről. Ezek a vélemények természetesen nem magáról a szövegkölteményről, hanem a teljes operáról, tehát Boito és Verdi közös művéről szólnak. Jobban mondva, a véleményeket többnyire a zene hatása alatt nyilvánították. Van, aki „őszies bájú”, jellegzetesen öregkori darabnak tartja. Mások szerint a Falstaff mindent megkérdőjelez, amit Verdi addig írt. Ez utóbbiak közé tartozott Tóth Aladár is, aki szerint „Verdi érzi, hogy egyéni élete, minden problémájával együtt összezsugorodik, érzi, hogy a romantikus kulisszák világa, melyben eddig élt, nem az ő élete, hanem csak álom. S a Falstaffban Verdi romantikája valóban ledobja régebbi rikító, vad színeit és finom, áttetsző álomszínekbe öltözik.”

Hogy egy ezzel végtelenen ellentétes véleményről is beszéljünk, idézzük egy fiatal amerikai kutató, Daniel Sabeth írását, aki szerint a Falstaff misztikus beavatási dráma, melynek során az infantilis Falstaff le tudja küzdeni Oedipus-komplexusát és végre felnőtté válik.

E sorok írója nem óhajt állást foglalni ebben a kérdésben. Véleménye: a remekművek többek között azért remekművek, mert sokféle értelmezést tesznek lehetővé. Egy azonban bizonyos, és ez is Boito érdeme. A darab műfaji alcíme: lírikus komédia. S a harsány komédia közepette valóban ott van a lírai mag, amely bearanyozza az egész művet: Annuska és Fenton szerelme. Már a librettó munkálatainak első fázisában, 1889 júliusában így írt a költő a zeneszerzőnek: „Annuska és Fenton édes kis szerelme igen gyakran kell, hogy megnyilvánuljon; minden jelenetben, amikor csak színpadon vannak, itt vagy ott elbújva, *merészen*, *szorgalmasan* csókolózgatnak, anélkül, hogy észrevétnék magukat. Szövegük a komédia elejétől végéig friss és rövid mondatcsokból, párbeszédecskékből áll. . .” S ez a lírai elem teszi valóban líraivá a Falstaff komédiáját.

(A „commedia lirica” kifejezés fordításán és értelmezésén lehet vitatkozni. Az olasz terminológia ugyanis a „lirico” fogalmat időnként „opera” értelemben is használja, például „dramma lirico” nem lírai drámát, hanem egyszerűen operát, esetleg zenedrámát jelent. A Falstaff esetében azonban e sorok írójának véleménye szerint Boito a szó szerinti értelmezésre, tehát igenis „lírai komédiára” gondolt. Akár helyes ez a feltételezés, akár nem, az itt következő fejtegetéseket egyáltalán nem érinti a műfaji alcím jelentése.)

Luigi Dallapiccolától hallottam a következő történetet: „Az öreg Malipiero mesélte, hogy beszélgetett egyszer a Scala egy nagyon idős színpadi munkásával. Már a Falstaff-premier idején is dolgozott a Scalában, ő volt a függönyhúzó. Verdi három estén át hallgatta meg műve bemutatóját. S mindhárom este öt ezüst lírát adott a függönyhúzóknak, ezzel az utasítással: ha *egyetlen* füttyszót hall, azonnal engedje le a függönyt. Nos, aggastyán korában Verdi nyilvánvalóan tudatában volt saját nagyságának, de éppúgy tudatában volt annak is, hogy a közönség nem tudja őt követni.”

Ismét felmerül tehát a kérdés: azért nem tudta-e volna követni 1893 Olaszországának közönsége ezt a zenét, mert teljesen újszerű, modern, sőt avantgardista, azaz váltott-e stílust az aggastyán Verdi? Mielőtt felelhetnénk, vizsgáljuk végig a partitúrát. Tanácsos ezt az elemzést a zene különböző paraméterei: dallam, ritmus, harmónia, forma és zenekarkezelés szempontjából különválasztani.

Kezdjük a legizgalmasabb problémával, a *forma* kérdéseivel. Ismétlésként: már a Boccanegra-át-dolgozás óta követhető nyomon Verdi műhelyében a *formaépítmény* átalakulása, egy olyan tendencia, amely a nagyformát apró mozaikkövekből építi fel. Az Otellóban ez az építkezésmód a legtöbb esetben már uralkodóvá válik. Ezt a tendenciát mintegy „keresztezi” egy olyan szerkesztési módszer, amelyet viszont már a Nabucco óta nyomon követtünk: az egységesítés, a homogén motívumhálózat módszere. A Falstaffban mindkét tendencia él, sőt ebben a partitúrában válik mindkettő abszolút mértékben uralkodóvá, méghozzá oly módon, hogy egyik sincs a másiknak kárára.

Az Otellóval szemben a mikroformák sorozata egy nagyon lényeges eltérést mutat: a korábbi darab kisformái, mondhatni, kivétel nélkül *vokális* eredetűek és fogantatásúak, míg a Falstaffban túltengenek az *instrumentális* zenéből származó for-

mamegoldások. Nem újdonság ez Verdi műhelyében: emlékezzünk a Don Carlos II. Fülöpjének monológjára, mely meglehetősen szabályos szonátaforma; de ugyanígy említhetnénk az Aida 1. képeinek indulóját, mely téma variációkkal.

Ha csak felütjük a Falstaff partitúráját, mindjárt az I. felvonás 1. jelenete példát szolgáltat a fentiekre. Doktor Cajus jelenete (Bardolph és Pistol „Amen”-jéig) mikro-szonátaforma. A főtéma – C-dúrban, az alaphangnemben – :

237.



Kétszer egymás után jelenik meg, majd egyetlen recitativo ütemmel átadja helyét a melléktémának. Annyiban tér el a szerkesztés a klasszikus szonáta-szkémától, hogy a melléktéma nem G-dúrban, a domináns hangnemben, hanem E-dúrban, az ún. mediánson (felső tercrokon hangnem) jelentkezik. (E megoldásnak valószínűleg első, de mindenképpen leghíresebb példája Beethoven ún. Waldstein-szonátája, amelynek első tételében a melléktéma ugyancsak a felső tercrokon hangnemben jelentkezik; véletlenül ott is C-dúr–E-dúr viszonyról van szó.)

ben legato

«Ho fat - to ciò ch'hai det-to.»

UN POCO MENO

ppp

Halljuk a melléktéma cisz-moll változatát, majd a főtéma A-dúr megjelenésével („Ezzel nincs vége!”) kezdődik az ebből a témából táplálkozó kidolgozási rész. Akárcsak egy Haydn-szonátatételben, itt is egy témátöredékből kialakított fejlesztéssel találkozunk. Megjelenik H-dúrban a melléktéma is, majd Pistol „Ezt mégsem tűrhetem, kihívom őt egy szál fakardra!” szövege után szabályos – a hangnemi elrendezés szempontjából szabályos! – visszatérési szakasz következik, mely azonban tömörített-rövidített megoldású. A „mini” szonátatételnek még kódája is van. Bardolph „Úgy berúgott...” szövege alatt a melléktéma augmentált alakja hangzik fel (az addigi negyedértékekből félértékek válnak), majd Doktor Cajus esküje után négyütemes befejezésként a főtéma zárja le a tökéletes egységben lévő formaegységet.

Két fontos következtetést kell levonnunk a fenti elemzésből. A Falstaff formavilága nemcsak, hogy túlnyomó részben instrumentális eredetű, de egyrészt ennek logikus folyományaként, másrészt az egész mű stílusából kifolyólag a formaépítkezés lényege, alapja – tehát a témák felsorakozása – a zenekarban zajlik le. A másik következtetést a kódába beékelt Cajus-esküből vonhatjuk le. A Fal-

staff nem szimfónia, hanem opera, színpadi cselekménnyel. És Verdi, az ízig-vérig színpadi ember tudja, hogy nincs az a formai építmény, amely előjogra tehetne szert a színpad követelményeivel szemben. A szövegkönyv ezen a helyen Doktor Cajus – egyébként rendkívül komikus – esküjét írja elő. Ezt az eddig bemutatott zenei anyaggal nem lehetett volna megkomponálni, hiszen éppen mindannak megtagadásáról van szó az esküben, ami Falstaffot és két csatlósát jellemzi. Verdi zsenialitása éppen abban nyilvánul meg, *ahogyan* ezt az új zenei anyagot elhelyezi, s ahogy annak befejező ütemeire egyidejűleg a forma lezárásának funkcióját is rábizza.

A többi kisforma túlnyomóan a hangszeres zene úgynevezett triós formái közül származik. Tehát olyan szerkezetek, melyeknek lényege a formaképletet lezáró visszatérő szakasz (betűkkel jelölve: A B A). De találkozunk bonyolultabb megoldásokkal is, így például a negyven-ötven év múlva Bartók központi formatípusává váló ún. hídformával. A zeneelmélet ezen olyan, lényegében tükörformát ért, melyben egy központi formaegység körül fordított sorrendben helyezkednek el a szerkezeti részek. (Legegyszerűbb típusa betűjelzéssel: A B C B A.) Ilyen hídforma a Falstaffban például a címszereplő öntelt monológja a II. felvonás I. képében. Az A-val jelölt szakaszt a zenekar szólaltatja meg:

239.



a B rész a tulajdonképpeni monológ kezdete:

240.

Va... vecchio John

a centrális C szakasz:

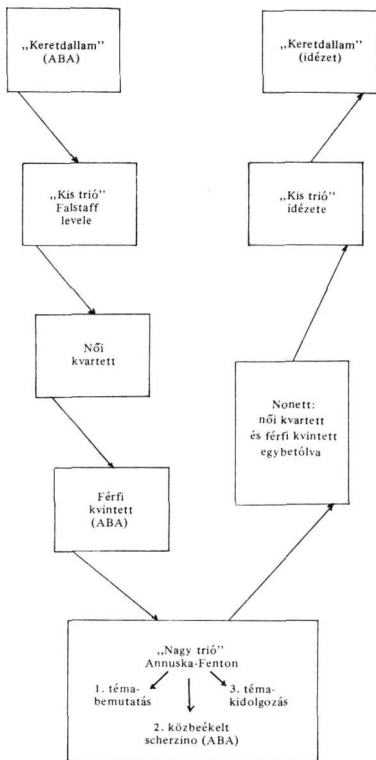
an - co - ra spre - me

ezután előbb a B rész idézete következik, majd záradékképpen a változatlan zenekari szakasz, az A. Ismét egy tökéletesen kiegyensúlyozott és arányos konstrukció, és mindössze huszonhat ütem!

De nemcsak a felvonásokon belül vannak az egyes jelenetek ily módon megformálva. A legtöbb esetben a teljes kép is valamilyen nagyformát mutat. Így például az 1. felvonás 2. képét hidformának vagy egy meglehetősen bonyolult scherzo-képletnek is felfoghatjuk. A szerkesztés fő anyagai egy „keretdallam”, mely nyitja és zárja a képet; egy „kis-trió”-nak nevezhető, lassabb tempójú anyag, ez Falstaff levelének felolvasásakor hangzik fel („Isteni Alice, vedd a szívem...”); a nők kvartettje; a férfiak kvintettje; Annuska és Fenton zenéje. A formaképletet bonyolulttá az teszi, hogy a keretdallammal induló első formaegység triós formát mutat, majd a visszatérési szakaszban ugyancsak bonyolult – és mesterségbeli tudás szempontjából

zseniális – az a megoldás, hogy a női kvartett és a férfi kvintett nonettként egymásba tolódik. Végül Annuska és Fenton zenéje, mely az egész kép centrális triószakasza, ugyancsak többrészes képlet. Mindenekfelett két részre oszlik a szövegbövelet előírása miatt; a két duettinó közé Verdi egy újabb miniatűr ABA-formát iktat, egy kicsi scherzinót. Az ezután következő második Annuska–Fenton duettinó pedig az első duettinóban bemutatott dalmanyagot mintegy kidolgozásszerűen bővíti. Talán helyes, ha ezt a meglehetősen bonyolult építményt megpróbáljuk grafikusán ábrázolni. → Ha ebben a felállításban nézzük a nagyformát, akkor úgynevezett „többszörösen hajtogatott” scherzóval állunk szemben, melyben fő jellemző a tempó- és kifejezési karakterek különbsége; ezek adják ki a visszatérési trióformát. Ugyanakkor az Annuska–Fenton duettinók, mint centrális mag körül megforduló hídformaként is felfoghatjuk a kép nagyformáját. A lényeg mindkét esetben a forma tökéletes megszervezettsége, mely soha nem mond ellent a színpadi szituációnak. Tudjuk, hogy ezt az első felvonást Verdi úgy komponálta meg, hogy egyetlen szót sem változtatott Boito szövegén. Íme, egy újabb adalék Boito zsenialitására! A költő-zeneszerző úgy írta meg a librettót, hogy az nemcsak irodalmilag remekmű, de egyben nagyszerű kiindulási pont a zenének is!

Ahol a szituáció megkívánja, csakis ott alkalmaz Verdi hagyományos zárt formákat. A darab során öt ilyen hagyományos képlettel találkozunk: Falstaff apród-dala („Hej, mikor én még mint fiatal legény. . .”) szabályos betétdal, ez is triós forma, de vokális fogantatású. (Ne feledjük, az ABA képlet az énekes zenében éppúgy otthonos, mint a hangszeresben!) A II. felvonás 2. képének fináléja ugyancsak hagyományos értelmezésű concertato. Tradicionálisan kétstrófás dal (kórus-refrénnel) Annuska tündérdala. És ugyancsak zárt forma a



lamelyik lépten-nyomon, szinte minden oldalon feltűnik*. A felcsapó szinkópált szextugrás néha szep-
timára vagy oktávra tágul, esetleg kvartra vagy
kvintre szűkül, a kezdő szeptim-esés időnként szű-
kítetté válik, a triolamozgás esetleg elveszti szek-
venciás jellegét és csak ritmikájában jelentkezik.
Ha nagyon messze akarunk menni a teljes mű nagy-
formájának meghatározásában, azt mondhatnánk:
a Falstaff variációsorozat egy téma alapelemeire.
Ez a jelenség, ez a kompozíciós módszer is jellegze-
tesen instrumentális, szimfonikus metódus.

(Hogy ne legyen zavar a definíciók körül: ami-
kor a hagyományos vokális formákkal kapcsolat-
ban ugyanarról a triós formáról volt szó, mint a
hangszeres eredetű formáknál, a meghatározás lé-
nyege tulajdonképpen nem maga a formaképlet
mibenléte, hanem az, hogy a formai folyamat az
énekszólamban vagy a zenekarban játszódik-e le.
Erről a kérdésről bővebben majd a Falstaff hang-
zásképeinek tárgyalásánál lesz szó.)

A fúgatéma elemei által determinált dallamanyag
megemlézése egyben módot ad arra, hogy áttérjünk
a Falstaff *melodikus* stílusára. Ebben a melódiavi-
lágban a legfeltűnőbb az, hogy Verdi eljutott a re-
citativo- és arioso-melodika tökéletes és maradék-
talan egybeolvasztásához. A hagyományos recita-
tivo stílusra egyetlen példát nem találunk (az Otel-
lóban még itt-ott feltűnt), annyira „átmelodizál-
tak” még a pusztán közlés-jellegű parlandók is. A
dallamvilág egészére jellemző – ha nem is általá-
nosan – a scherzo-karakter, tehát a gyors tempójú
nyolcad- vagy triolanyolcad-mozgás. Persze; ez a
jelleg is a hangszeres fogantatásból fakad. Ugyan-

* Számos példát sorakoztat fel ide vonatkozóan Kovács János id. magyar nyelvű tanulmánya. Daniel Sabbeth említett dolgozata (Atti del III. Congresso Verdiano, Parma 1974) szerint az opera zenei anyagának egységesítésében a fúgatéma első hét hangjának akkord-struktúrája, a tonikai hármashangzat + a hangnem második foka a döntő.

így karakterisztikuma a Falstaff-melodikának a váratlanul széles hangközökre nyíló dallamvezetés.

Ami a legfontosabb, az azonban az, hogy Verdi egész életművében talán soha nem voltak a melodikus fordulatok annyira a kifejezés szolgálatába rendelve, mint éppen ebben a darabban. Erre már érdemes néhány példát felhozni. Ford féltékenységi monológjának első ütemeiben hangzik el az „És óriási agancs nő koponyámon” mondat. A dallam a felfelé haladó skálamenettel képszerűen állítja eléink a növekedést.

243.



Due ra- mi e-nor-mi Crescon sulla mia te-sta.

Mrs. Quickly híres „Reverenza!” („Engedelmet!”) frázisában szinte koreografikusan benne foglaltatik a meghajlás, a hajbókolás.

244.



Re-veren - za!

Falstaff becsület-monológjában halljuk, a becsület definíciójaként: „A becsület nem felcser! Mi más hát? Egyetlen szócska! S mi rejlik mélyén e szónak? Csak egy kósza lehelet.” A zenében mindez tökéletesen visszatükröződik. A „Mi más hát?” dallamának felcsapó szeptimájában benne van a kérdés, az „Egyetlen szócska!” határozott tonális zárata tökéletes megfelelője a lapidáris kijelentésnek, míg a „Csak egy kósza lehelet” szinte elreptül.

245.

f *P*

Che è dunque? - Una pa-ro - la.

Detailed description: This system contains the first musical phrase. The bass line starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. It then transitions to a piano (*P*) dynamic. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a melodic line with slurs and accidentals, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

f *P*

Che c'è in questa pa - ro - la?

pp

Detailed description: This system contains the second musical phrase. The bass line begins with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes, then moves to piano (*P*). The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. A pianissimo (*pp*) dynamic marking is present in the lower right of the system.

leggeriss.

C'è del l'a - ria che

Detailed description: This system contains the third musical phrase. The bass line is marked *leggeriss.* (lightest) and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is highly rhythmic, with both hands playing eighth-note patterns. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a consistent accompaniment.

ppp

vo - - la.

Detailed description: This system contains the final musical phrase. The bass line starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands, ending with a fermata on the final note of the right hand.

A II. felvonás legelején Bardolph és Pistol a következő frázissal jelentik be – látszólagos – bűnbánatukat:

246.



A hangsúlyozott előkék és a dallam lefelé hajlása megint csak a „rendezői példány” funkcióját töltik be (Verdi még meg is jelöli csillaggal, hogy mely hangokra verje a mellét a két csatlós).

Nincs még egy Verdi-opera, amelyben fontosabb lenne a szöveg ismerete vagy – ami ezzel egyenlő – az énekesek kifogástalan szövegmondása. Amikor Giulio Ricordi a Scalával elkezdett tárgyalni a bemutatóról, Verdi ellene volt a tervnek. 1891. június 2-án így írt kiadójának: „Nincs nagyon kedvemre, hogy a Falstaffot a Scalában adják elő; túl nagy a színház ahhoz, hogy jól lehessen hallani a szavakat és látni a művészek arcát. Sokkal inkább hajlanék a Teatro Carcano-hoz.”

A melodikának ez a hallatlanul kifejező jellege azonban nem önmagában érvényesül, hanem mindig a hangszerekkel együtt. Erről még lesz szó; most csak utalásként az egyik utolsó példára térjünk vissza. A „Mi más hát?” kérdésre már az énekelt szöveg előtt megadja a választ a teljes vonóskar forte hangzása, mint ahogy az „Egyetlen szócska” zenei kifejezéséhez – *majdnem így mondtuk*: definíciójához – hozzátartozik a klarinét–fuvola, majd piccolo–oboa menet; s a „Csak egy kósza lehelet” elröppenését még jobban szemléletessé teszik a pp fuvolamenetek és a vonós pizzicatók.

Van a melodikának, illetve a dallamvilág kifejezőképességének egy olyan összetevője is, ami talán mindennél fontosabb. Ez az „idézőjel-technika”. Verdi a darab folyamán számtalanszor alkalmaz

olyan megoldásokat, amelyek más kontextusban, más szöveggel benne lehetnének bármelyik korábbi tragikus operájában is. Mit benne lehetnének? Benne vannak. Hallgassuk csak az 1. képben Falstaffnak saját pocakjához intézett dicshimnuszát, illetve annak záróütemeit:

247.

Musical score for the first system (247), featuring vocal parts and piano accompaniment.

Vocal Parts:

- BAR. (Baritone):** Im - men - - - so
- PIS. (Pianissimo):** E - nor - - - me

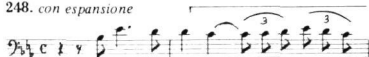
Instrumental Parts:

- Piano (P.):** Accompaniment for the vocal parts, featuring triplets in the right hand and sustained chords in the left hand.
- B. (Bass):** Fal - staff!
- P. (Piano):** Fal - staff!

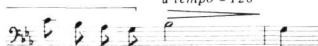
The score includes dynamic markings such as *ff* and *p*, and various musical notations including triplets and sustained notes.

Karakterben, a melodika bizonyos vonásaiban az Aida templomjelenete „Hatalmas Fthá”-jának felel meg. Vagy Ford féltékenységi monológjának szélesen kitérülő frázisa („És még azt mondják szegény férjre, ha féltékeny, hogy örült!”): hangról hangra benne van ebben a frázisban Jago „zöldszemű kígyó” melódiája (232. kp.).

248. *con espansione*



allarg. = 80 E poi di - ran - no... **Che un ma - ri - to - ge -**
a tempo = 120



lo - so è un insen - sa - to!

Sok ilyen megegyezést lehetne felsorolni. Mindre vonatkozik a Falstaff-kompozíció idejéről származó Verdi-levelek gyakran visszatérő mondata, amely szerint a mester *saját szórakoztatására* írta a darabot. Kottapéldák nélkül említve: a Falstaff-levele felolvasásának szélesen kitérülő zárófrázisa („Bűbajos arcod úgy ragyog le rám”) az Álarcosbál szerelmi kettősének egyik nagy dallamára rimel; az I. felvonás 2. képeének az Annuska-Fenton duettek közé ékelt scherzínójában, a tervezés-megbeszélés jelenetében („A hirt a gaznak te vidd...”) a zene a régi „dialogato” együtteseket idézi, például a Don Carlos első kerti képeének dialogizált tercettjét; Annuska és Fenton „Szerelmes ajkunk ki nem fogy a csókból” dallamának témafeje ugyanaz a felcsapó, majd visszahajló korszex, amely Violetától Desdemonáig annyi szerelmes Verdi-hősnő zenei névjegye volt stb. stb.

A *ritmika* világa részben a melodikából fakad. Ahogy a dallamvilágban döntő szerephez jutnak a

gyorsan kopogó-szökellő dallamok, ennek megfelelően a páros vagy páratlan lüktetésű nyolcadmozgás is fontos szerephez jut. Ezt a ritmusvilágot fűszerezik a szinkópák, vagy – ahol a szöveg igényli – a szinte kalapáló daktilikus megoldások. (Utolsó kép: „Ostoba, bárgyú – Ferde pofájú – Fancsali felemás” stb.; az olasz eredetiben még

szemléletesebb: „Naso vermiglio! Naso barboglio!

Puntuta lesina! Vampa di resina! stb.”)

Ritmika szempontjából azonban a darab legelső jelenete vált híressé, a hangsúlytalan ütemrészen való kezdettel, a „szonáta-főtéma” állandóan ismétlődő szinkópás hangsúlyával (l. 237. kp.).

Annuska és Fenton zenéjét Verdi ritmikailag is különválasztja az opera többi részétől. Azonkívül, hogy jeleneteik többsége 3/4-es *metrumban* van, kitünteti őket a sima kötött negyedekből álló ritmika is. Talán még a francia nagyopera hatása érződik itt, amely a lírai jeleneteknél előszeretettel alkalmazta a sima negyedes mozgást. (Megfigyelhető ez főleg a Szicíliai vecsernyében, de részben az Álarcosbálban és a Don Carlosban is.)

A Falstaff *harmóniavilága* kétarcú. Egyrészt folytatódik benne a korábbi művekben elkezdődött és az *Otello*ban tetőző tonális-tágító és -lazító harmonizálás, amely néhány helyen a teljes hangnemköziséghez érkezik el (leghíresebb példája az utolsó kép tizenkét óraütésének akkordsora). Másrészt feltűnő a sok tiszta alapakkord használata, a helyenként teljesen szabályos tonális szerkesztés, hagyományos zárlatokkal. Az első jelenet elemzésében már utaltunk a tercrokonság kedvelésére és előtérbe kerülésére. Úgy tűnik, ez a hangnemkezelés Verdi zenéjének egyik fontos *stiláris* jegye, nemcsak a késői művekben, de már a középső

alkotókorszak néhány darabja óta. (Lásd a Don Carlosban az I–VI kapcsolat fontos szerepét.)*

Gino Monaldi, Verdi barátja és egyik első életrajzírója – könyve még Verdi életében jelent meg – jegyzi fel egy 1891 nyarán lezajlott beszélgetésüket. Montecatiniiban találkoztak, s Monaldi a Falstaff felől érdeklődött. „A Falstaff elkészült – válaszolt Verdi –, azaz kész van, de még nincs meghangszerelve.” Monaldi annak a véleményének adott kifejezést, hogy az instrumentáció valószínűleg nem okoz gondot és fáradtságot a mesternek. „Korábban valóban úgy volt, ahogy Ön mondja, de ma más a helyzet. Operám hangszerelése most gondot okoz számomra, és egyben megerőltető is. Gondot okoz, mert ma egy opera hangszerelésének igen nagy jelentősége van, s *magam is nagy fontosságot kívánok neki tulajdonítani*. És megerőltető, mert öreg vagyok, szemem és kezem már nem engedelmeskedik úgy, mint azelőtt.”

A *hangszerelés* valóban a Falstaff egyik legnagyobb erénye. A formai elemzésekből már kitélt, hogy az opera egésze mondhatni a zenekarban fogant. E koncepcionális jelentőség mellett az instrumentáció önmagában is remekmű, teljesen újszerű, sőt talán korszakos jelentőségűnek is mondható.

Mit szolt volna vajon az a derék velencei kritikus, aki annak idején, 1851-ben a Rigoletto „beszédes” zenekarát magasztalta? Való igaz, hogy Verdi zenekara már a Macbeth eredeti verziójától kezdve „beszédes”; ám még az Otello hangszeres nyelvezetének finomságai és kifejezőereje is erősen háttérbe szorul a Falstaff orkesztere mögött. A stílusváltás kérdéséről még szolunk; az azonban bizonyos, hogy a Falstaff zenekari stílusa előz-

* Bővebbet megtudhat az olvasó Lendvai Ernő és Kovács János idézett tanulmányaiból. D. Sabbeth id. tanulmányában külön jelentéstartalmat tulajdonít a tercrokon C-dúrnak és E-dúrnak, ill. e hangnemek váltásának.

mény nélküli. Azaz – az előzménynek nevezhető példákra ott bukkanunk, ahol talán nem is várnánk: Verdi Párizs számára írt, s túlnyomórészt alig ismert *balettzenéiben*, a Szicíliai vecsernye és a Don Carlos táncjeleneteiben.

Hallatlanul modern ez a zenekari nyelvezet. Modern annyiban, hogy kamarazeneszerűen áttört, általában kevés hangszert alkalmaz – a tutti-hatások tehát annál meglepőbbek. Modern néhány megoldás kombinációs merészsége. A leghíresebb ezek között talán az I. felvonás I. képének az a részlete, amely Falstaff „Ha, Isten ments, lefogy-nék, mi lenne, mondd?” szövegét kíséri. Az ének-szólammal párhuzamosan, de négy oktávnyi regiszterkülönbséggel gordonkák és piccolo fuvola szólalnak meg. A hatalmas akusztikus hézagban mindössze a második hegedűk pianissimo kopogó tizenhatodai hangzanak. A maga korában elképesztő merészség! A maga korában – akkor, amikor már túl vagyunk Wagner orkesztrális reformján, sőt, már megszülettek Richard Strauss első szimfonikus költeményei. Vagy egy más, hasonló példa: a III. felvonás I. képében vagyunk, Alice veszi át Mrs. Quicklytól a Herne-legendát („Éjfél ha jő...”). Alice szavait egy kürt és egy piccolo fuvola tartott hangjai támasztják alá. Majd az énekszólamot átveszi a kürt is, s a frázisok szünetében a másik három kürt igen mély, ún. pedálhangjai szólalnak meg. Egyrészt a hangszín tökéletesen kifejezi a misztikus-groteszk hangulatot, másrészt ismét feltűnik az akusztikai űr, mely a magas piccolo-hangot és a mély kürtpedál-hangokat elválasztja egymástól.

A műben uralkodó szerephez jutó „scherzo-hangból” fakad, hogy minden eddiginél jelentősebb szerephez jutnak a fúvósok. Verdi mindig kedvelte a fúvós szólókat; a Falstaffban azonban nemcsak a fúvós színekre tart igényt, hanem a kifejezett virtuozításra is. Hallgassuk csak az I. felvonás 2.

képének zenekari bevezető zenéjét. A „keretdallamot” kizárólag fúvósok játsszák, a melódiát fuvola és piccolo, a kíséretet oboák, klarinétok és kürtök. De nemcsak a fafúvókat kezeli a maestro a technikai virtuozitás alapján. Megoldotta a rézfúvók nyelvét is. A korábbi évtizedekben aligha akadt olyan zeneszerző, aki rézfúvókra, s köztük a „nehézkés” hangszernek ismert harsonákra rá merete volna bízni a III. felvonás I. képe előjátékának igen gyors tempójú, repetáló tizenhatodait! A rézfúvók e mozgékony kezelése a Falstaff-partitúra egyik fő jellegzetessége. A különleges hangszínek kikeverésének briliáns példája a II. felvonásbeli Falstaff–Ford kettős ama szakasza, amelyben a zenekar Ford pénzeszacskójának csörgését-csilin-gelését festi. A gyors tempójú, előkészítő fúvós- és trombita-figurák, a vonósok vonóval játszott és pengetett hangjainak változtatása, valamint az előtérbe állított triangulum-csengés olyan effektust idéz elő, amelyet ebben a korban csak a zenekarkezelés úttörő nagymestere, Richard Strauss tudott elképzelni.

Száz meg száz példát sorolhatnánk fel még, idézhetnénk – a szó konkrét értelmében – a partitúra minden oldalát. Ebben a vonatkozásban is érvényes azonban az, hogy a Falstaff igazi és teljes megértése csakis úgy lehetséges, hogy a hallgató a szövegből indul ki. Ha érti a szöveget, meg fogja érteni az ezerszínű zenekar minden különleges effektusát, viccét, „beszédét”.

Nyilván feltűnt az olvasónak, hogy a Falstaff tárgyalása során nem került sor az egyes szereplők zenei jellemzésének külön elemzésére. Aligha lett volna értelme ennek. A Falstaff olyan alkotás, amelynek minden szereplője egyaránt fontos. A darab ugyan a címszereplőről szól, de a többi figura vele majdhogynem egyenrangú. (Talán Mrs.

Meg Page az egyetlen, aki egyéni jellemzés nélküli alak, nem több, mint az együttesek egyik tagja.) Ezzel a megoldással is közel kerül a Falstaff muzsikája – és zenei dramaturgiája – ahhoz a mesterhez, akire talán nem is gondolnánk: Mozarthoz. Vajon van-e főszereplője a Figaro házasságának vagy a *Così fan tuttèna*? Nincs, éppúgy, ahogy a Falstaffnak sincs.

Nem ez az egyetlen kapcsolat az utolsó Verdi-opera és Mozart művei között. Joggal hívja fel a figyelmet a teljes Falstaff-zene mozarti levegőjére Franco Abbiati. A zenekari nyelv beszédessége, a zene közelebbről vagy konkrétan aligha meghatározható, csak minden pillanatban érezhető szellemessége – mind olyan vonás, amely Mozarthoz is döntő jelentőségű. A nagy Mozart-operákban éppúgy, mint a Falstaffban, egyenrangú szerephez jut a vokális és az instrumentális elem, formavilágukban közös, hogy a hangszeres és a vokális fogantatás egymás mellett szerepel.

Ám, ha a Falstaff-muzsika múltbeli gyökereit keressük, nemcsak Mozarthoz jutunk el. Az I., de főleg a II. felvonás fináléi kétségen kívül az olasz buffa nagy mestereit, mindenekelőtt Rossinit idézik emlékezetünkbe. Persze, nem stílusban vagy különösen nem formában, hanem *szellemében*. S ha már itt tartunk: a Falstaff úgyszólván utód nélkül álló, magányos alkotása az operatörténetnek. Puccini Gianni Schicchijén kívül nincs még egy vígoperája az 1893 utáni zenetörténetnek, amelyre ez a mű modellként hatott volna. (Egyetlen koncepcionális vonás továbbélése azonban feltűnik; kérdéses azonban, hogy ebben a jelenségben a Falstaff hatásáról van-e szó, vagy attól független, „a kor levegőjében levő” tendenciáról. Ez a jelenség az instrumentális formák behatolása az opera világába. Feltételezhető, hogy Ferruccio Busoni, akinek Doktor Faust-ja az első jelentős és demonstratív állomás ebben a vonatkozásban, ismerte Verdi

művét. Sőt, nemcsak feltételezhető, hanem biztos; a kérdés csak az, hogy elemezte-e formailag Verdi művét. 1925-ben került színre először Berg Wozzeck-je, amely az instrumentális formavilág és az operaműfaj összeötvözésének mintapéldája. Berg esetében már erősen kétséges a Falstaff modell-szerepe. Bár... közismert Mahler nagy hatása az Új bécsi iskolára, és Mahler igen nagyra tartotta Verdi muzsikáját.)

És mindezek után kérdezzük meg ismét: stílusváltás-e a Falstaff? Az egyes stíláriis elemek előzményeit kiderítettük. Láttuk a gyökereit az újfajta, recitativót és ariosót összeötvöző énekes koncepciónak, felfedeztük a formálási módszer korábbi megjelenéseit, a harmóniai nyelv folyamatos és logikus fejlődését, sőt, bizonyos mértékig a hangszerelés stílusának előzményeit is. Mindez a folyamatos fejlődés mellett és a stílusváltás ténye ellen szól.

Ha a kifejezőeszközök szerepét nézzük, érdekes megfigyeléseket tehetünk. Változatlan Verdi zenedramaturgiájának alapkoncepciója: a zene mindig a szövegben foglalt cselekmény, jellemek, szituációk és konfliktusok megjelenítésének szolgálatában áll. Énekszólam és zenekar a Falstaffban is mindig *kifejez* valamit. Úgy tűnik azonban, hogy ebben az utolsó alkotásban a mester elhagyta az egyénekre jellemző motívumok hálózatának módszerét, és ehelyett a már az Otellóban felfedezhető *teljes egységesítést* tűzte ki célul maga elé. Kimutattuk, hogy a zárófűga témája magában foglalja a Falstaff melodikájának minden szereplőre jellemző alapformuláit.

Vagy talán ezzel is azt akarta megmutatni, hogy a darab minden szereplője egyformán fontos? Azaz, más szavakkal: hogy minden szereplő egyformán áldozata annak a nagy tréfának, amit Életnek nevezünk? S ezzel elérkeztünk egy sokat

vitatott problémához. Komédia vagy tragikomédia-e a Falstaff? A zárófűga „tutti gabbati” („mindnyájan rászédettek vagyunk”) konklúziója, melyet alátámasztani tűnik a híres frázis mollba forduló hangnemváltása és unisono-felrakása

249. FAL.



azt látszik igazolni, hogy a mű végül is ezzel a rezignált megállapítással cseng ki. Ugyancsak erre lenne bizonyosság, hogy Verdi ismert „horizontális” negatív kifejezőeszközei – unisono, forte trilla stb. – minden szereplőnek kijutnak. Ismét egy mozarti párhuzam kínálkozik: a *Così fan tutte*, melyben ugyancsak minden szereplő megkapja a maga negatív jellemző eszközét.

De bizonyíték-e mindez a tragikomédia mellett?

Hagyjuk nyitva ezt a kérdést éppúgy, mint a stílusváltás problémáját. A zeneirodalom legnagyobb remekművei – mondtuk már – többek között azért remekművek, mert sokféle értelmezést tesznek lehetővé. De mindezek az értelmezések elismerik a remekmű remekmű voltát. Lényegében mindegy, hogy komédiának vagy tragikomédiának értelmezzük Verdi utolsó operáját, és az sem lényeges, bekövetkezett-e a stílusváltás vagy sem. Egy a fontos: nemcsak az opera-, hanem a teljes zeneirodalom egyik legnagyobb remekműve.

Ajánlás

Mintegy másfél évtizednyi intenzív Verdi-kutatás eredménye ez a könyv. Illendő, hogy a szerző befejezésként megemlékezzék azokról, akik ebben a munkában segítettek. Egyben nekik ajánlja könyvét.

Sergio Failoni emlékének, akinek első nagy Verdi-élményeimet köszönhetem. Mario Medici-nek, a parmai Verdi Intézet igazgatójának, aki munkámat mindig ösztönözte. Verdivel foglalkozó zenetörténész kollégáimnak, mindenekelőtt Roman Vladnak, akik számos új meglátáshoz segítettek hozzá. Tito Gobbinak, aki feltárta előttem Jago, Falstaff, Rigoletto, Nabucco és Posa igazi színpadi lényét. És végül feleségemnek, kutatásaim mindig hű segítőjének.

És ajánlom mindazoknak, akik csak ezután ismerkednek majd meg a verdii lángész remekműveivel. Ha ezt a megismerkedést könyvem bármily kis mértékben is segíti, elértem célomat.

Tartalom

Előhang	7
Bevezetés	9
Nabucco	31
A lombardok az első keresztesháborúban	57
Macbeth	79
Rigoletto	105
A trubadúr	133
Traviata	164
Álarcosbál	191
A végzet hatalma	223
Don Carlos	251
Aida	287
Simon Boccanegra	319
Otello	349
Falstaff	394
Ajánlás	424

Schubert levelei

(Szerkesztette: Gádor Ágnes)

A kötet első ízben adja közre magyar nyelven Franz Schubert valamennyi levelét és írását. A fennmaradt dokumentumok száma igen csekély: 72 levél és 22 egyéb írás vagy naplójegyzet. Nem alakulhat hát ki teljes kép ez írásokból még e külső eseményekben nem túlságosan gazdag életről sem. Mégsem ismerheti igazán Schubertet az, aki nem ismeri ezeket az írásokat; „Schubert úgy ír, ahogy érez, ahogy gondolkodik, ahogy beszél. . . Élete és alkotó volta párját ritkító bensőséges egységbe forrt.”



Libretto sorozat

Eddig megjelent:

VERDI: Rigoletto
A trubadúr
Traviata

VERDI: Az álarcosbál
Don Carlos
A végzet hatalma

PUCCINI: Bohémélet
Pillangókisasszony
Tosca

Előkészületben:

VERDI: Nabucco
Macbeth
Lombardok

Várnai Péter

Verdi

operakalauz

„Hangjegyeim, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem a véletlen szülöttei, és mindig mondani akarok velük valamit.” Verdi egyik levelének ez az idézete Várnai Péter könyvének mottója. Ennek megfelelően legfőbb célja az, hogy megmutassa: hogyan „mond mindig valamit” Verdi operáinak zenéjével.

Kell ezt magyarázni? Nagyon is. Verdi muzsikája ugyan több mint száz éve a világ minden táján népszerű, de zenéjének igazi értelmét – értelmezését –, e muzsika miértjeit és hogyanjait csak a legutóbbi néhány évtizedben kezdi felfedezni a szakma és a nagyközösség egyaránt. Mert Verdi nemcsak leírta a fent idézett mottót, hanem annak megfelelően komponált. Operáiban a szó legszorosabb értelmében semmi sem a véletlen szülötte; minden dallamának, ritmusának, harmóniájának és hangszínének vaslogikával megszerkesztett értelme van.

A szerző másfél évtizedes, külföldön is elismert Verdi-kutatásainak eredményét foglalja össze a könyvben. Tizenhárom tanulmánya a budapesti Operaházban műsoron levő tizenhárom Verdi-művet tárgyalja: ismerteti az egyes operák keletkezéstörténetét, jellemzi a főbb szereplőket, és – számos kottapéldával illusztrálva – elemzi a művek zenei dramaturgiáját.