

Julian Budden

## VERDI ÉS A PRIMO OTTOCENTO VILÁGA\*

Sárközy Elga fordítása

A zenetudósok mindmáig vajmi csekély figyelemben részesítették a „primo ottocento”-t (ahogyan a XIX. század első felét szokták nevezni – elég pontatlanul – az olasz zene-történetben); és nem játszik különösebb szerepet az általános zenei oktatásban sem. A Berlioz, Schubert, Mendelssohn és Wagner véleményének tekintélyére támaszkodó professzorok többsége beérte azzal, hogy legyintett rá, és provinciális posványnak, az ízlés- és mesterségbeli hanyatlás korszakának minősítette. (Pedig eszükbe juthatna, hogy a németeknek mindig is kedvenc szórakozásuk volt a „digók” becsmérése – a két évszázados művészi alávetettség eredményeként.) Még E. J. Dent, az olasz zene rendíthetetlen bajnoka is „sivatag”-hoz hasonlítja a többihez képest ezt a korszakot, „*amely csak annyiban arany, hogy csillog-villog*”. A jelen fejezetnek nem az a célja, hogy vitába bocsátkozzék az efféle nézetekkel, hanem hogy megpróbálja megvilágítani egy olyan kor törekvéseit és értékrendjét, amelyből a zene egyik legnagyobb géniusza kiemelkedett.

A német operairodalom korai remekművei – A VARÁZSFUVOLA, a FIDELIO, A BŰVÖS VADÁSZ – egyéni és eszményi módon ötvöznek egy sereg tradíciót, amelyek közül a XVIII. századbéli „opera buffa” és „opéra comique” a legfontosabbak. Mindkét műfaj az operairodalom balszárnyát képviseli. Mindkettőben lényeges a jellemek fejlődése, az egyéniségek konfliktusa, és sokkal szorosabb rokonság fűzi őket a szimfonikus zene tradícióihoz, mint az „opera seriá”-t, amely azt tekintette feladatának, hogy zárt áriák sorozatával különféle, egymással ellentétes lelkiállapotokat fejezzen ki. Az olyasfajta művek, mint Rossini TANKRÉD-ja, a Metastasio korabeli, úgynevezett „nápolyi” operák egyenes ági leszármazottai, ugyanazokat a versformákat használják, ugyanazokat az eszményeket fejezik ki, ugyanazokat az engedményeket teszik az előadóknak és hallgatóságuknak, mintha bizony 1767-ben meg sem született volna Gluck híres manifestuma. Ennek okát bizonyos mértékig intézményesnek nevezhetjük. A francia forradalom és a napóleoni háborúk gyökerestül felforgatták Európa társadalmát, és merőben új feltételeket teremtettek a művészet és a szórakoztatás világában. Amde birodalmak születhettek és omolhattak porba, Itáliában a milánói Scala és a velencei Teatro la Fenice változatlanul megkövetelte a téli évadra a maga két „opera d’obbligo”-ját, vagyis két vadonatúj operáját. Az olasz opera még a háború és a katonai megszállás legsötétebb napjaiban is virágzó iparág maradt, igencsak széles hazai és külföldi piaccal, ami javarészt az olasz énekesek rettenthetlenségének köszönhető.

Ez a tulajdonság is jócskán hozzájárult ahhoz, hogy az olasz opera fél lábbal megerekedjen a XVIII. században, amikor a mű sarkalatos pontja nem a zeneszerző volt, hanem az énekes. Mozart ifjúkorában még álmában sem mert volna senki áriát komponálni, míg nem hallotta a művészt, akinek azt elő kellett adnia; és megesett, hogy erre a találkozásra csak két héttel a bemutató előtt került sor. Leopold Mozart például így írt feleségének Milánóból 1770-ben, miközben fia a MITRIDATE RÈ DI PONTÓ-t

\* Részlet a THE OPERAS OF VERDI című monográfiából.

komponálta: „*Wolfgang eddig csak egyetlen áriát írt a primo uomónak, mivel az még nem érkezett meg, és Wolfgangnak semmi kedve kétszer elvégezni ugyanazt a munkát.*” Semmiben sem különbözött a helyzet több mint hatvan évvel később sem, amikor Bellini a PURITÁNOK-at írta a párizsi Théâtre des Italiens-nek. „*Már az egész első felvonással elkészültem, kivéve a triót, mert azt előbb rá akarom próbálni (provarlo) Rubinira.*” A „*provare*” kifejezést használják a ruha felpróbálására is. Bellini kortársa, Giovanni Pacini, a kor egyik legtermékenyebb operagyártója jegyezte meg emlékirataiban, hogy mindig olyasformán igyekezett kiszolgálni énekeseit, akár a jó szabó, „*aki elrejtja a vevő alakjának természet adta hibáit, és hangsúlyozza előnyös pontjait*”. Bellini pályafutásának egyik incidense is tanúsítja, milyen veszélyes volt elmulasztani a méretvételt. Történt ugyanis, hogy BIANCA E FERNANDO című operájának felújított változatához (Genova, 1828) egy új belépőáriát, illetve cavatinát írt Adelaide Tosi prima donnának. „*Elpróbálta a zenekarral, de mivel csak visította, mint egy disznó, és nem boldogult vele, másikat követelt helyette, és a strettat sem volt hajlandó énekelni, mondván, hogy nincs benne kellő elevenség, és inkább fiúknak való zene; és ha nem változtatok rajta, a saját pezzi di bauléi közül énekel majd valamit.*”<sup>1</sup> Tosi végül nem váltotta be fenyegetését, egyszerűen egy másik kiváló szabómesterhez fordult igazításokért.

„*David [a tenor] árulta el, hogy a változtatások D.-től [Donizetti] származnak, amit már gyanítottam, mert Tosi maga mesélte, hogy amikor D. átvette vele a szerepet, azt mondta, hogy a stretta nem elég jó. Hitem szerint ezt nem rosszakaratból mondta, hanem mert őszintén így vélekedett, és mert aggódott Tosiért; de az átdolgozása, azzal a rengeteg tempóváltoztatással, amelyek annyira eltérnek az enyémetől, csak megerősíti meggyőződésemet, hogy azonos szakmában tökéletesen lehetetlen barátokat találni; és a tény, hogy az ő operája közvetlenül az enyém után kerül bemutatásra, nem sugallja, hogy örüvendezni fog sikereimnek.*”<sup>2</sup>

De Donizettinek is megvoltak a maga problémái – például egy szoprán, aki a LUCREZIA BORGIA-ban egy cabaletta finalét követelt magának, két prima donna, akik a STUART MÁRIA próbái alatt szüntelenül civakodtak egymással, egy fontos személyiség „ismerőse”, akire egy nadrágszerepet kellett szabnia a PIA DE’ TOLOMEI-ben. A hölgyek egyikével sem lehetett könnyen megbirkózni. Csak Angliában és csak Händelnek sikerült kitiltania egy prima donnát a színpadról, amíg az nem teljesítette kívánalmait. Verdítől örült vakmerőség volt 1844-ben Sofia Loewétől megtagadni a rondó-finalét az ERNANI-hoz; és maga is okosabbnak vélte, ha a MACBETH zárójelenetének („*Mal per me che m’affidai*”) három eltérő megoldását levélben küldi el a baritonnak, Felice Varesinak, és tőle kérde meg, melyik tetszik neki a legjobban.

A zeneszerző, miután eleget tett a szerződés feltételeinek, vagyis megírta és betanította az operát, valamint végigrostokolta a zenekari árokban az első három előadást,<sup>3</sup> minden gyakorlati szempontból végképp elveszítette rendelkezési jogát tulajdon műve felett. Bizonyos esetekben előfordulhatott, hogy megbízták valamelyik operája felújításának betanításával (*mettere in scena*), vagy hogy alkalmazza (*puntare*) az új szereposztáshoz a darabot, esetleg új számokat is komponáljon hozzá; de mihelyt végzett a munkával, ez a változat is azonnal kikerült a kezéből. Minden „opera di ripiego” (vagyis a hézagot kitöltő művek, amikor az évad beharangozott újdonsága késik) könnyörtelen elbánásban részesült. Maria Malibran rendszeresen úgy játszotta Bellini I CAPULETTI ED I MONTECCHI-jét, hogy az utolsó előtti jelenetet Vaccai GIULIETTA E ROMEO-jából emelte át. A Scala első előadás-sorozata után Verdi NABUCCÓ-jából minden alkalommal kihagyták Abigaille halálát. Torinóban, amikor Nicolai IL TEMPLARIÓ-jának próbái alatt műsorra tűzték az OBERTO CONTE DI SAN BONIFAZIÓ-t, az első felvonásban a tenor-mezzoszoprán kettóst Mercadante ELENA DA FELTRÉ-jének egyik áriájával helyet-

tesítették. Ilyen ügyekbe sem a komponistának, sem a kiadónak nem volt beleszólása. A kor zeneszerzői ugyanúgy elfogadták ezt a helyzetet, mint elődeik, és iparkodtak minél több hasznot húzni belőle. Rossini, Bellini meg Donizetti nemegyszer helyeztek át önálló számokat egyik operájukból a másikba, és minden idealizmusa ellenére ugyanezt művelte Gluck is. Mozart különböző énekeseknek egész sereg betétet írt Anfossi és mások operáihoz; Bellinit is felkérték, hogy szerezzen áriát Rossini *OTELLÓ*-jába, amit el is vállalt volna, ha eleget fizetnek érte. Glucktól Verdiig kivétel nélkül mindenki komponált kiegészítő számokat saját művei felújításának alkalmával, akár jelen volt a bemutatón, akár nem. Verdi *A KÉT FOSCARI*-hoz új tenor cabalettát, a *GIOVANNA D'ARCÓ*-hoz új cavatinát írt Mario és Sofia Loewe énekesek kedvéért. Még 1863-ban is hajlandó volt egy új románccal megtoldani az 1855-ben keletkezett *SZICÍLIAI VECSESNYÉ*-t. Ez idő tájt azonban már lényegesen megváltozott a helyzet. Ricordi gyakorlata, aki bevezette, hogy röviddel a premier után kiadja a darab teljes, hiteles kottaanyagát, módfelett megnehezítette a szerzőknek, hogy észrevétlenül kölcsönöz-hessenek bármit is saját műveikből (megjegyzendő: Bellini soha nem vett át semmit olyan kottából, amely már megjelent Nápolyon kívül); emellett azzal, hogy 1840-ben aláírták Ausztria és Szardínia közt a megállapodást a szerzői jogok kölcsönös védelme érdekében, határt szabtak a zeneszerzők műveivel szemben elkövetett szabadosságoknak is. Szó, ami szó, még sok időbe telt, míg ezek a feltételek teljes mértékben teljesülhettek. Verdi azonban már egy 1847-es keltezésű levelében azt javasolja Ricordinak, hogy a különböző színházakkal kötött szerződésekhöz csatoljon egy záradékot, amelyben súlyos bírság terhe mellett megtiltja, hogy a partitúrában akár csak egy hangjegyet is megváltoztassanak. Ez persze túlzott követelmény volt annak idején, de érzékelteti, hogy merrefelé indultak el a zeneszerzők gondolatai. Verdi pályakezdésének idején egy ilyen állásfoglalás egyszerűen elképzelhetetlen volt.

Nagyjából azt mondhatjuk tehát, hogy az olasz romantikus operák ugyanolyan körülmények közt születtek, mint a XVIII. század „opera seria”-ja – sebtében és javarészt apránként komponálták, az épp rendelkezésre álló énekesekhez alkalmazkodva; s mi több, részleteikben is felcserélhetőeknek kellett lenniük. Ez természetesen eleve feltételezte az erős kötődést a konvenciókhoz, valamint egy olyan begyökereszetten konzervatív ízlésvilágot, amely az Alpoktól északra már rég nem működött. A párizsi közönség újdonságokra vágyott; az olaszok a régi kotyvalékokat követelték. Azok az olasz komponisták, akik Weber *EURYANTHÉ*-ját vagy Schubert *ALFONSO ED ESTRELLÁ*-ját választották zenei példaképül, kénytelenek voltak külföldre menni. Cherubini és Spontini hazátlanokká váltak; Rossini és Bellini pályafutása Párizsban végződött; Donizetti Párizs és Bécs között töltötte utolsó néhány évét. Az olasz zeneszerzők, mondhatni, mindig is inkább Franciaországnak komponáltak legjobb műveiket, ha másért nem, már csak azért is, mert a szép énekhangok zsarnokságától mentes *tragédie-lyrique* nagyobb mozgásteret kínált a művész invenciójának, a francia szövegekönyv öröklötten intellektuálisabb jellege pedig mélyebb gondolatokra kényszerítette.

A XIX. század elejének Itáliájára további súlyos árnyékot vetett hangszeres tradícióinak meredek hanyatlása. Az operaszerzés korábban csupán egyik része volt a hivatásos komponista tevékenységének, most ez töltötte ki az egészet, mert mással nem tudta megkeresni a kenyerét. Paisiello és Cimarosa pályafutásuk során mindvégig írtak kamarazenét és versenyműveket. Utódaik, mihelyt befejezték a konzervatóriumot, hátat fordítottak minden ilyesminek. Sehol a világon nem tátongott olyan mély szakadék az iskolapad meg a színpad között, mint Itáliában. A zeneszerzők patkány módra verekedtek a *scritturákért* (a szerződésekért), aztán a lehető leggyorsabban igyekez-

tek összecsapni a művet, hogy újat vállalhassanak. 1865-ben, amikor már jócskán megjavult a helyzet, Pacini kissé mentegetőzve elismeri: „*Sosem voltam elég gondos (accurato) a hangszerezés terén, és kivált a vonósokat (quartetto) hanyagoltam el.*” Egészen elképesztő, mennyit fejlődött az olaszok hangszerezése, miután kapcsolatba kerültek a párizsi színpaddal. Rossini francia partitúráinak szövege sokkal gazdagabb, színei jóval változatosabbak, mint az olasz színpadokra készült műveiéi. Bellini elég indokoltan írta Florimónak, hogy a PURITÁNOK-at „*több gonddal*” hangszerezte meg, mint addig bármit. Bécsi operáit, a LINDA DI CHAMOUNIX-t és a MARIA DI ROHAN-t Donizetti normál terjedelmű nyitánnyal egészítette ki a szimfónia első tételének formájában. Itáliában ezeket elfojtotta volna a közönség fecsegése. Verdi hangszerezésének szintén javára vált a hegyeken túliak hatása.

Az ottocento-opera kibontakozását a „műfajok” szívos továbbélése is gátolta, kivált a század elején. A XVIII. században az „opera seria” és az „opera buffa” két külön világot alkotott a maga zenei felépítésének, sőt szereposztásának sajátos tradícióival. Az előbbiben a hős szerepét csak „alto-castrato” énekelhette, a hősnő szoprán volt, az apa és/vagy az intrikus pedig tenor. A második műfajban a hős lehetett tenor vagy „basso cantante” (bariton), a hősnő lírai szoprán, az apát a basso buffo játszotta – ami általában jó színész és pocsék énekest jelentett, amint Mozart Buffja is tanúsítja A SZÍNIGAZGATÓ-ban: ez a magyarázata, hogy a szöveget nem annyira éneкли, mint inkább csak deklamálja a zenekar kíséretével. A XVIII. század végén a nem olasz földön született olasz operákban a két műfaj már keveredni kezdett. Ennek lényegében gazdasági okai voltak. Az átlagos német fejedelem zsebének túl drága árucikk volt az olasz opera; a költségvetésből nemigen telt két külön társulatra a komoly művek meg a vígjátékok előadásához. Ebből ered, hogy Mozart LA FINTE GIARDINIERÁ-jában a komikus podesta meg a hős szerepét is tenor tölti be, de van egy *castrato* is, akinek minden áriája nagyoperai jellegű. Hasonló a helyzet Haydn L'INFEDELTA' DELUSÁ-jában (AKI HÜTLEN, PÓRUL JÁR); itt a hősnő Pergolesi archetipikus Serpettájának közvetlen leszármazottja, az apa ellenben szintén tenor. De az is igaz, hogy Itáliában, mint mondani szokás, minden fán opera termett. A nagyobb városok java részében több színház is működött, és mindegyik más műfajra specializálta magát. Nápoly az „opera seriá”-t a San Carlóban, a vígoperát a Fondóban élvezte, még Berlioz idejében is. Velence, ahol Rossini kezdte pályafutását, három színházat tartott el – a Teatro la Fenice „opera seriá”-t, a San Benedetto „opera buffá”-t, a San Moise pedig egyfelvonásos *farsákat* játszott. Ennek az elkülönülésnek egyik érdekes eredménye volt, hogy amikor a *castrato* kezdett eltűnni az opera seriából, helyét rangjával (*musicò*) egyetemben nem a tenorista, hanem a női alt örökölte. Bármily hihetetlennek látszik, de egészen az 1830-as évekig, amikor már Weber, Schubert, Beethoven is a sírban pihentek, szereposztási szabálynak számított, hogy az opera seria hősnője mindig szoprán, hőse mindig alt, az apa vagy az intrikus pedig csak tenor lehet. Kényeskedő „szólistafiúk”-ra képzeltek el még olyan férfias típusokat is, mint Byron Conradja vagy Hugo Hernanija – az elsőt Pacini az IL CORRARÓ-ban, az utóbbit Bellini egy el nem készült opera vázlataiban. Mi sem bizonyítja ennél világosabban, hogy a XVIII. század értékrendje vígan élt még az ottocentóban is. A Metastasio-féle „opera seria” minden erkölcsi emelkedettsége és arra irányuló törekvése ellenére, hogy a jó diadalmaskodjék a rossz, a rend a káosz felett, szellemileg nem követeli meg tőlünk, hogy éljenezzük a hőst, szidalmazzuk a gonoszt (ha van egyáltalán), és zokogjunk együtt az átmenetileg bajba jutott hősnővel, már csak azért sem, mert mindhárman egyformán valóságosak, ha nem éppenséggel ellenszenvesek.

Ezekben a művekben a különféle érzelmek zenei ábrázolását élvezzük, az egyik számban a harcias hevületet, a következőben a haragot, majd a bánatot és így tovább. A drámai igazság az „opera buffa” területe volt, nem a testvérműfajé. Amikor aztán az olasz zeneszerzők egyre több romantikus darabbal kerültek szembe, amelyeknek szereplői már közvetlen együttérzést igényeltek, eleinte inkább a Metastasio-féle szabályok szerint igyekeztek eljárni, és happy enddel toldották meg őket, még ott is, ahol a történet lényege éppen a tragikus vég volt. Rossini 1816-ban igencsak kilógott a sorból, amikor megengedte Otellónak, hogy megfojtsa Desdemonát, aztán végezzen magával is,<sup>4</sup> de később a mű egyik római előadásánál beleegyezett (feltehetőleg jó pénzért), hogy egészítsék ki egy megbékülési duettel ARMIDA című operájából. A romantika roppant szökőárja, amely Itáliában erőtlenebb volt, mint másutt, annak rendje s módja szerint elsöpörte az alt hangú hőst, és az uralmat végleg átvette a tenor „nemes értelmetlensége”. Az alt azonban az 1830-as évek végéig, sőt tovább is megőrizte a „második hős” szerepkörét. Donizettinél példa erre többek közt Maffio Orsini (LUCREZIA BORGIA), Gondí (MARIA DI ROHAN) és Pierotto (LINDA DI CHAMOUNIX) alakja is. Verdinél nincsenek nadrágszerepek az ÁLARCOSBÁL egyébként is más hagyományokból származó Oscarjának kivételével. Ámbár a LEAR KIRÁLY-ban, amelyet végül mégsem írt meg, a Bolond szerepét a *contralto musicónak* szánta. A nadrágszerepek fennmaradásához kötődik az is, hogy abban a korban, amikor az olasz librettókat végképp maga alá gyűrte a romantika, és mint Massimo Mila találóan megállapította, a legtöbb darab csak a Romeo és Júlia-sztori újabb felkérődzése volt, változatlanul nagy sikerrel zenésítettek meg Voltaire-től, Marmonteltől, sőt akár Metastasiótól származó ókori témákat is – amilyen például Donizetti BELISARIÓ-ja vagy Mercadante művei, a GLI ORAZZI ED I CURIAZII és a VESZTASZŰZ. Ezeknél kevésbé sikeres példa Verdi ALZIRÁ-ja.

Az opera seria értékei természetesen nem maradhattak volna fenn, ha maga a műfaj valóban olyan mereven statikus, amilyennek a zenetörténészek olykor sejtetik. Holott még Gluck korában is módosította két különböző irányból érkező hatás: az egyik a francia tragédie-lyrique a maga hatalmas kórustablóival (Traetta rendszeresen komponált franciából átvett librettókra, és ezt tette Paisiello is az 1787-ben írt FEDRÁ-val), a másik az „opera buffa” a concertáló finálékkal, az együttesekkel és a kisebb, hajlékonyabb formákkal. A kétféle hatást különösen jól illusztrálják Mozart IDOMENEO és LA CLEMENZA DI TITO című művei. De ha az opera seria külső formája változott is, szelleme lényegében érintetlen maradt. Alapegysége továbbra is az exit-ária, hiába nyújtották meg kéttételesre, hiába előzi meg kórus meg egyoldalnyi deklamáló recitativo, hiába tüzdelik meg más jelenlévők közbeszólásaival és dialógusfoszlányokkal. Ha ez az ária az adott szereplő első színre lépésénél hangzott el, cavatinának hívták, ha a darab végén erre ment le a függöny, rondó-finale volt a neve. A két kifejezés már jóval Verdi kora előtt elveszítette formális értelmét, ha volt ilyesmije egyáltalán, csak a pozíciójukra vonatkoznak, semmi másra.<sup>5</sup> Bármilyen kontextusban hangzott is el az a kétrészes ária, ajánlatos volt, hogy az énekes távozzon utána a színpadról, amire Verdi is felhívta egy levélben szövegírója, Piave figyelmét A KÉT FOSCARI közös munkálatai során.

Mindazonáltal az olasz opera is engedelmessé vált az idők szellemének, és lassacskán elindult a nagyobb kontinuitás felé. A folyamat világosan felmérhető Rossini OTELLÓ-jának záró felvonásán, Bellini utolsó négy operájának dallamokban gazdag recitativóin és Donizetti drámaibb művein, például a LUCREZIA BORGIA-n. De a két műfaj közt tátongó szakadék megmaradt a felszín alatt, akárcsak az osztálykülönbségek a modern demokráciában; a zeneszerzők továbbra is olyan eszköztárhoz nyúltek mindkét operakonvenció esetében, amelyet a másiknál eszükbe sem jutott felhasználni. Még

ha kihagyjuk is a felsorolásból az opera buffa olyan nyilvánvaló példáit, amelyenek a SZERELMI BÁJITAL meg a DON PASQUALE a maguk pergő szólóénekeivel és kettőseivel, akkor is világosan érzékelhető, mennyire különböznek egymástól az olyan művek, mint például a NORMA és AZ ALVAJÁRÓ, melyek közül az első ünnepélyes, magasröptű tragédia, ahol a hősnő csodaszép zenei anyaga ellenére inkább tiszteletet, mint rokonszenvet vált ki, a másik pedig afféle szégyentelenül könnyfacsaró „limonádé”. A NORMA a „komoly” opera legterjengősebb szerkezeteiből merít, AZ ALVAJÁRÓ a rövidebb, kötetlenebb formákkal él.

Az az operatradíció, amelynek talaján Verdi indult el pályafutása kezdetén, mélységesen konzervatív volt, és sokkal erősebben kapcsolódott az előző századhoz, mint a korabeli francia, német vagy éppen orosz hagyományokhoz. Innen ered mind formáinak, mind nyelvezetének sajátos jellege. De egyiket sem tanulmányozhatjuk anélkül, hogy meg ne ismerkednénk előbb egy kulcsfigurával, az olasz opera botcsinálta, kelletlen építőmesterével, Gioacchino Rossinival – azzal a zeneszerzővel, aki az ottocento minden paradoxonát és ambivalenciáját egyesíti magában.

Rossini 1810-ben lépett a színpadra, abban az időben, amikor az olasz opera útja kis híján a semmibe veszett. A XVIII. század végének két nagy tekintélyű mestere közül az egyik, Cimarosa, már nem élt, Paisiello pedig visszavonult a komponálástól. Egyedül Valentino Fioravanti tartotta még magasra a nápolyi komédia fátylóját. De Itália fiatalabb zeneszerzői közül csak Ferdinando Paër és a Bajorországból bevándorolt Simone Mayr tett szert némi hírnévre, az utóbbi is inkább mint Donizetti tanára és nem saját szerzeményei jogán. Rossini 1813 és 1823 között, vagyis abban a tíz esztendőben, amely a TANKRÉD és az OLASZ NŐ ALGÍRBAK kettős diadalától a SEMIRAMIDE bemutatóját követő párizsi letelepedéséig terjedt, új életre keltette az olasz opera világát, és saját képére formálta át. Vita tárgyát képezi, hogy milyen mértékben vették át Rossini követői az egyértelműen neki tulajdonítható formanyelvet, ami teljesen érthető is, hiszen a felméréshez nem ismerjük eléggé kortársainak műveit. De azok a részletek, amelyek Generali, Guglielmi és Mosca alkotásaiból a közelmúltban napvilágra kerültek, akár hangversenydobogón, akár zenetudósok, például Friedrich Lippmann munkáinak kottapéldáiban, arra vallanak, hogy Rossini hatását jóval inkább alá-, mint túlbecsülték. Pacininak egyáltalán nem voltak kételyei e tekintetben: „...Mindenki az ő iskoláját, az ő stílusát követte, ami azt eredményezte, hogy mindenki a nagy vezérszűz utánpótlás lett. De hát az ég szent szerelmére, mi egyebet tehetett az ember, ha másként nem tudta megkeresni a kenyérét? Ha én is a pesarói óriás követője voltam, csak annyira, mint a többiek” – írja emlékirataiban.

Bár ez a romantika korszaka, Rossini korántsem volt romantikus. Igazából a vígjátékhoz volt tehetsége, amint ezt készségesen el is ismerte mindenkor. A komoly, lírai dráma világába úgyszólván örökösök híján csöppent bele. Fenomenális sikereit e téren kivételesen erőteljes zenei egyéniségének, valamint robusztusan olaszos stílusának köszönhetette – mivel ez a kor annyira italomán volt, hogy alighanem még Cherubini is el-töprengött néha, érdemes volt-e lemondania születési jogáról. A döntő itt is az irodalom és a zene közt munkáló időeltolódás volt. A romantikus költők és írók nem abba a muzsikába vetítették ki világszemléletüket, amely a leghívebben fejezte ki eszményeiket, hanem amelyet ismertek és szerettek. E. T. A. Hoffmann szemében Mozart és Beethoven voltak a vérbeli romantikusok. Byron és kortársai a SEMIRAMIDE-ben ismerték fel a maguk képe mását és nem A BŰVÖS VADÁSZ-ban. Nincs ebben semmi meglepő. A zenei ábrázolás egyszerre eleven és bizonytalan, csaknem kaméleonszerű. Erősen függ a hallgató egyéni perspektívájától. Aki járatos Wagner zenéjében, a TANKRÉD-ot viszonylag hidegnek fogja találni. Stendhalnak azonban a „*Di tanti palpiti*” introdukciója tetszik job-

ban, amikor összeveti a németek, például Weber, Marschner és Conradin Kreutzer zenekarkezelésével: „*Ők egyszerűen nemcsak azt mondatják el a hangszerekkel, amit tudunkra kell adniuk, hanem még azt is, amit a szereplőnek magának kellene elmondania nekünk énekével.*” És a továbbiakban az énekszólam szerepét a német operában ahhoz az uralkodóhoz hasonlítja, aki a legfontosabb döntéseket a miniszterekre bízta. Ez jellegzetesen az a felfogás, amely sokáig megakadályozta Wagner sikerét Franciaországban.

Volt azonban bizonyos hamisság abban, hogy Rossini a romantikus Európa muzsikuskirályának kiáltották ki, és ezt ő maga is tudta. Nem kevésbé pontosan tudta azt is, meddig profitálhat elsőségéből, valamint, hogy tulajdon vérmérséklete és integritása milyen mértékben engedi együttműködni egy olyan mozgalommal, amelynek eszményeitől alapvetően viszolygott. Rossini 1829-ben, alig harminchét éves fejjel végleg lelépett az opera színpadáról, miután egyszer s mindenkorra megszabta a korai romantikus olasz opera formáját és nyelvezetét. Az alaptervet alkotta meg, és rábízta Bellinire, Donizettire meg Verdire, hogy töltsék ki tartalommal, ki-ki a maga módján. Ha az ő operáik nem jöhettek volna is létre Rossini példája nélkül, a siker nagysága mindőjük esetében főként azon múlt, hogy melyikük milyen mértékben volt képes túllépni azokon a formai és stílári korlátokon, amelyek egy, az övéktől gyökeresen eltérő temperamentum igényeihez alkalmazkodtak.

Az olasz romantikus opera számos jellegzetes vonása ered megteremtőjének színpompás, tüzes egyéniségéből. A hangszerelés technikája az egyik legszembetűnőbb közülük. Cimarosa vagy Paisiello zenekarának kottaképe egyszerű volt, tiszta és szerényen tartózkodó; Rossininál azonban már az első ismert nyitánnyal – LA CAMBIALE DI MATRIMONIO – felbukkant valami nehezen megfogható, de félreismerhetetlenül új stílus. A köntöst átalakították viselőjére. Komédiáinak kajánságát és sikamlósságát Rossini már-már fantasztikus hangszereléssel leplezi, amelyben ott lappang a paródia árnyalata is. A hangszínek nála összeolvadás helyett elkülönülnek – szívesen párosította például a vonósok pizzicatóját a kürtök hosszan kitarított hangjaival –, a fafúvósokat pedig úgy kezelte, mint a szólóénekeseket. Páratlanul leleményes és kifinomult hangszerelési technikája miatt a kortársak gyakran vádolták Rossinit „németesség”-gel – elég igazságtalanul, hiszen módszere alapvetően különbözött a beethoveni vagy weberi organikus hangszereléstől. Maguk a németek szemérmetlenül csiricsárának nevezték, mégpedig jogosan, mert Rossini ízlésének és stílári eleganciájának vezérlése nélkül csakugyan szemérmetlenül csiricsaré lett. Amiért nagyban felelős a TELL VILMOS nyitányának svájci pásztordala.

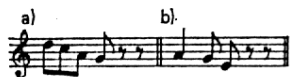
Rossini az énekszólamok megkomponálásában is teljesen szabadjára engedte a maga túlhabzó egyéniségét. Ma már megállapíthatatlan, hogy egy Rossini-ária mennyivel szőtt bonyolultabban, mint Anfossi vagy Zingarelli áriái, mivel annak idején az énekestől elvárták, hogy toldja meg a művet saját díszítéseivel. Az előadóművészek kórossá fajult féktelenségére Rossini homeopátiás kezelést alkalmazott. Összehasonlíthatatlanul ötletesebb díszítéseket talált ki énekeseinek, mint amilyen tőlük telt volna, s ezáltal sokkal finomabb és agyafűrtabb módon sikerült érvényesítenie szerzői tekintélyét; ugyanakkor szervesen beépített művébe olyasvalamit, ami könnyen holmi nemkívánatos kinövésé válhatott volna. Virtuóz futamai, fioriturái elragadóan élvezetesekek a vígjátékokban, nélkülözhetetlen elemei a falrengető kacagásnak, amellyel ő ajándékozta meg a zenét. Az opera seriához azonban már nem illenek annyira, ott inkább hideg és „barokkos” hatást keltenek a szó építészeti értelmében. Későbbi nagy francia operáiban Rossini jelentősen egyszerűsítette az énekszólamokat, és dúsitotta a zene-

kari textúrát, de áriáinak szerkezete többé-kevésbé állandó maradt a maga szimmetrikus frázisaival, szorosan szabványos kíséretével, egyszerű harmóniáival.

A „barokkos” kifejezés jól jellemzi Rossini legtöbb „komoly” operájának szellemét, s ez önmagában is arra vall, hogy géniusának lényegében XVIII. századi jellege volt. Miközben beilleszkedett az új korszakba, az eszköztár olyan problémájával szembesült, amelyet csupán utolsó színpadi műveiben sikerült maradéktalanul megoldania. Az expresszív zenei harmóniak széles választéka, amely lehetővé tette A BŰVÖS VADÁSZ „ördögszakadék”-jelenetének romantikus remekét, idegen volt Rossinitól, sőt a drámai igazság keresése során ösztönei gyakran épp az ellenkező irányba, az olasz népies dallamvilág felé indították el. „Népzene” nemigen merné nevezni ezt az ember, mivel a kifejezés súlyos, romantikus felhangokat hordoz. Amellett holmi primitív idiómára utal, amely különvált a kor zenei nyelvezetétől. Holott az olasz népzene már réges-rég összebékült a tonalitással. Ez a zene termékenyítette meg a nápolyi operát Alessandro Scarlatti kora óta, és az opera révén maga is meggazdagodott. Olyan népzenéje volt, amely soha nem veszítette el kapcsolatát a magasabb műveltséggel, Rossini muzsikájában a legmélyebb érzelmeket mindig a népies, illetve népi idióma fejezi ki. A TANKRÉD híres „*Di tanti palpiti*”-jének nemes kifinomultsága alatt valójában egy népdal húzódik meg. A Gondolás látszatra betétszámnak tűnő „*Canzone*”-ja voltaképpen nem más, mint az OTELLO III. felvonásának emocionális középpontja. A LA DONNA DEL LAGO Helenjének pasztorálja többet ér, mint az összes barokk duett és együttes, amelyekről ma előadhatatlan ez az opera. Mózes imája és a hármas a LE SIÈGE DE CORYNTHE III. felvonásából úgyszólván iskolapéldái annak, amikor a népi nyelvjárást a művészi stílus rangjára emelik. Mit vélne természetesebbnek Rossini, mint a Halász dalával festeni hátteret a TELL VILMOS drámájának kibontakozásához? Csakhogy ennek a stílusnak – amely „népi” ugyan, de korántsem az, amit az amerikaiak „folklor”-nak neveznek – vannak bizonyos korlátai. A népdalok formája szabályos, sőt szimmetrikus; kifejezőmódjuk általános és kusza terjengős, már csak azért is, mert strofikus szerkezetük következtében folyton ugyanazt a dallamot ismételtetik más-más értelmű szöveggel. Harmóniáik egyszerűek, döntő tényezőjük a dallamvezetés. A mondanivalót kizárólag az emberi hang hordozza; ezért az emocionális csúcspontot nem a zene fejlődése, hanem a hangszálak teherbíró képessége, vagyis az énekes hangmagassága határozza meg. Itt nincs lehetőség a jellemábrázolás árnyalt finomságára, és korántsem véletlen, hogy Rossini három utolsó „komoly” operájában egyre nagyobb jelentőséget kapott a kórus. Mózes és Tell egy-egy nép egészét testesítik meg – ebből származik az erejük, zenei és drámai téren egyaránt. Arnold, Mathilde, Aménophis és Anaide csak mellékszereplők, bármilyen gyönyörű is, amit énekelnek. Rossini zenei eszköztárából soha nem futotta a végletes egyéni érzelmek méltó ábrázolására – márpedig a korabeli ízlés és korabeli librettók pontosan ezt kezdték megkövetelni.

A népi, illetve népies elem eluralkodása az olasz operában szélesre tágította a Németország felé nyíló szakadékot. Weber szintén felhasznált eredeti népdalokat, de sokkal tudatosabban romantikus szellemben, mint Rossini; amellet annak a népzenenek egészen más arculata volt. Az olasz népdal egyik sajátossága, hogy többnyire különösebb emocionális elmozdulás nélkül vált át mollból dúrba, legfeljebb a moduláció pillanatában éreztet bizonyos felszabadultságot (később majd érintjük, milyen hatása volt ennek Verdi viszonyára a tonalitás használatához). Az olasz népdal egy másik vonása, hogy szereti a tercdallamokat, egészen odáig, ahol a tercek ütköznek a kíséret akkordjaival. Minél hangsúlyosabb lett a népies elem Rossini követőinél, annál sűrűbben találkozunk a frázisok ilyen pentatonikus befejezésével:





Rossini utolsó, nem Itáliának, hanem Franciaországnak komponált színpadi művében talán az a legbámulatosabb, hogy milyen nagy mértékben képes *előrevetíteni* az olasz opera következő húsz esztendejének fejlődési irányát egy olyan időszakban, amikor a fiatalabb komponisták, például Mercadante, Pacini és Donizetti még változatlanul a SEMIRAMIDE gazdag aranybányájának lelkiismeretes kiaknázásán buzgólkodnak.

Amikor Arnold értesül Telltől és WALTERTől, hogy apját meggyilkolták az osztrákok, azon a nyelven szólal meg, amely Violetta szolgálja majd bánata tetőfokán.

Andantino (♩ = 50)      ARNOLD

Ses jours — qu'ils ont o-sé pro-  
sotto voce  
-scri - re je ne les ai pas — dé - fen - dus

Egy másik példa a híres „*Sois immobile*”, amelyben Tell fordul célba vett fiához.

Andante      GUILLAUME

Sois im-mo-bi-le et vers la ter-re in-  
vc. solo  
-cline un ge-nou sup-pli-ant in-vo-que Dieu, in-vo-que



Tell érzelmei nem szívbe markoló akkordokban nyilvánulnak meg, hanem csellóra írt, frízszerűen kanyargó dallamvonalban. Figyeljük meg a félhangok panaszos ereszkedését. Ez nem annyira ábrázolja, mint inkább jelképezi a bánatot, a szimbólumokhoz hasonlít, amelyekkel a Bach-kantáták kíséretében találkozunk. Korai operáiban Verdi újra meg újra él ezzel az eszközzel, és csaknem mindig az itt látható, visszatérő, önmagát megörökítő formában. Az énekszólam kifejezésmódja szigorúan fegyelmezett, de amikor a dallam dúrrá fényesül, az érzelmek a felszínre törnek, majd a moll visszatéréseivel ismét a mélybe szorúlnak. Semmiben, még a csellószólo alkalmazásában sem fog különbözni az a módszer, amely egy másik apa fájdalmát ábrázolja majd – Rigolettótét.

Túl sokáig tartana, ha részletesen ismertetnénk a formák Rossini-kódexnek is nevezhető gyűjteményét. Ezeket a formákat – akárcsak az előző század da capo-áriáját vagy a szonátaéhoz meg a szimfóniához kapcsolt különféle, kettős és hármas tagolású struktúrákat – részben azért találták ki, hogy felgyorsítsák a művek előállítását, másrészt hogy kielégítsék egy lelke mélyéig konzervatív közönség ízlésbeli igényeit. Csak a terminológiával van némi probléma. A XIX. század zenetudósai és akadémikusai takaros címkékkel szerelték fel a szonátaforma különféle sajátosságait („főtéma”, „melléktéma”, „expoziáció” stb.), amelyek minden bizonnyal óriási zavarba ejtették volna Haydnt és Mozartot. Az olasz opera formáit még senki nem definiálta ily módon, bár azok sem kevésbé bonyolultak. Így hát az említett időszak jelenkori tanulmányozói sokszor azon kapják magukat, hogy kénytelenek saját „terminus technicus”-okat kiötlölni az osztályozáshoz.

A „primo ottocento”-ban született operák felépítésének vizsgálata nem kezdődhet másutt, mint a kettős tagolású áriánál, mivel bizonyos tekintetben ez az opera sarkalatos pontja – és sokak szerint létének értelme is. A szokás, hogy az áriát két ellentétes tempójú részre osztják, Rossini korában már nem számított újdonságnak. Gondoljunk csak a Donna Anna-féle „*Non mi dir*”-re vagy az Éj királynőjének „*O zitt're nicht*”-jére. De Rossini volt, aki szentesítette a konvenciót, mely szerint minden főszereplőnek legalább egy olyan ária jár, amely két önálló részre tagolódik – az első lassú és expresszív, a második, amelyet cabalettának neveznek, gyors és bravúros. Rossini volt egyébként az is, aki ezt a kettős tagolású szerkezetet a hosszú bevezető recitativóval és az ária két ellentétes része közé beillesztett rövid (olykor kórust is megszóllaltató) közjátékkal a legterebélyesebbre, egész „*scená*”-ra nyújtotta el.

Az olasz opera alapvetően konzervatív természetéről semmi sem árulkodik világosabban, mint hogy milyen megátalkodottan ragaszkodott bizonyos versformák megzénésítéséhez. A Metastasio-féle *da capo*-áriák alapja a kétszer négy soros volt (három hét szótagos sor után egy hat szótagossal), amelynek második versszakára készült a kont-

rasztáló középrész. Nem változott a helyzet Haydn és Mozart korában sem; sőt még Verdi idején is ez volt az operairodalom leggyakrabban használt versformája, bár akkor már nem az egyedüli. Vannak egyébként variációi (8, 8, 8, 7; 8, 7, 8, 7; 7, 6, 7, 6), de ezek is a XVIII. századból erednek. Cammarano a maga librettóiban a kétszer hatosrost részesítette előnyben. A szabály azonban – a narratív áriák kivételével – minden esetben a két versszak maradt, ráadásul a népies dallamok divatirányzatának megfelelően ezeket is jóval kezdetlegesebben, sematikusabban dolgozták fel, mint Hasse vagy Mozart idejében. A mű zeneileg mindig kettős tagolású, andantéra és cabalettára oszlik, amelyeket kóda és – az andantéban – egy kadencia követ. A kettős tagolás azonban nem jelent szükségszerűen kéttételes formát, mivel a struktúra rendszerint erősen magában hordja a repríz elemét, ezért inkább háromtételesnek nevezhető. A két tétel közül az andante kínálta magát készségesebben a romantikus mondanivaló kifejezésére, s éppen ezért ez lett az egyik olyan terület, amelyen Rossini követői, élükön Bellinivel, a legmesszebbre távolodtak mesterüktől. Rossini egyik specialitása, amit Friedrich Lippmann – aki példaként az OLASZ NŐ ALGÍRBAN „*Pensi alla patria*”-ját említi – „nyitott” dallamnak nevez, vagyis olyan dallamnak, amely lendületes recitativoszerű deklamálással kezdődik, majd fejlődése során periódusosabbá alakul át. Ilyet Bellininél csak legelső operájában találunk, a későbbiekben nyoma sincs; Donizetti viszont ragyogó példáját adta az „*O tu che desti il fulmine*” kezdetű áriájában (PIA DÈ TOLOMEI). Verdi minden áriájának első tételében rendszeresen Bellini periodikusabb dallamvezetését követi, amiben nincs semmi meglepő, hiszen Bellini volt a vokális andante legnagyobb mestere. Nála változatosabban senki nem komponált lassú dallamokat. Némelyik, például az „*Ah, non credea mirarti*” (AZ ALVAJÁRÓ), egyetlen ismétlés nélkül ível az első hangtól az utolsóig. Mások, mint a „*Qual cor tradisti*” (NORMA) egy rövid, ritmikus motívum ismétletetéséből fonódnak össze (ez Donizettinek is kedvelt módszere volt). De bármilyen jellegűek is ezek az áriák, a kettős tagolás mindig érezhetően jelen van bennük. Ráadásul a Bellini-féle dallamokban csekély vagy éppen semmi szerepe nincs az első rész hagyományos haladásának a domináns felé. Míg Rossini és Donizetti rendszerint a domináns hangnemébe teszik a középső kadenciát, Bellini hajlamos az első tételt a tonikán lezárni, még a nem ismétlődő dallamok esetében is. A „*Casta diva*”-ban még csak nem is érinti a dominánst. A PURITÁNOK-ban a „*Qui la voce sua soave*” tesz ugyan egy halvány gesztust ilyen irányban a „*qui giurava essere fidele*” szövegnél, hogy aztán a következő frázisban a „*crudele*” szónál mintegy ellentétül a szubdomináns paralelre lépjen; a „*sparì*” szónál pedig a zárlat határozott tonika. Lippmann megállapítása szerint Bellini leggyakrabban használt formája az  $a^1 a^2 b a^2$ , amelyben minden betű egy-egy félstanzát jelez. Jellegzetes példa erre a PURITÁNOK-ból Riccardo „*Ah per sempre*”-je, amelyben a  $b$  részt a fafúvók nyugtalan motívuma vezeti be, s ez átmenetileg tehermentesíti az énekszólamot.

Larghetto sostenuto

RICCARDO

-lor! Quan-do er-ra - i per an-nied an-ni

pp staccato

Verdi többször alkalmazta ezt a megoldást egy tágabb, de változatlanul kettős tagolású szerkezet medrében, amelyet így jelölhetünk:  $a^1 a^2 b a^3 c a^1$  – vö. „*Dio di Giuda*” (NABUCCO), „*Ermani Ermani involami*” (ERNANI), „*Sempre al alba*” (GIOVANNA D'ARCO). Ezeknek az andantéknak azonban az a meghatározó, közös sajátosságuk, hogy tonális szempontból valamennyi statikus. A tonika gravitációs vonzása még Donizetti áriáiban is érezhető, amelyekben a központi kadencia a 3. vagy az 5. fokra esik. A főhangnem sosem tűnik a horizont alá, mint például Fiordiligi „*Per pietà, ben mio, perdona*” kezdetű adagiójának középrészében (COSÌ FAN TUTTE); és éppen ettől olyan mások a német szonáta és szimfónia alapjául szolgáló két- vagy háromrészes formák. A XVIII. század szvitjének kétrészes tétele voltaképpen kérdés-felelet jellegű. Egy Bellini-andante viszont olyan forma, mint egy megmagyarázott, majd megerősített állítás. Mármost, mint bármelyik Bach-fúga tanúsítja, a tézis-antitézis legegyszerűbb, legalapvetőbb kifejezése a tonika és a domináns szembeállítása. Állítsd a témát C-dúrban, felelj rá G-dúrban, és máris megvan a zenei vitaalap. Ezen a természet adta polaritásérzéken nyugszik a német szimfonikus gondolkodás és struktúra egész logikája és vele a hangnemrokonságok használata a zenei építkezésben, ami a leglátványosabb módon Beethoven EROICÁ-jának első tételében nyilvánul meg. Minden szimfonikus expozíció első lépése, hogy elindul a domináns felé. A dráma csúcspontja akkor következik be, amikor a főtéma visszamodulál a főhangnembe, rendszerint a domináns huzamos hangoztatásának előkészítésével. Igen jellemző, hogy az olaszok már a XVIII. században is jóval kevésbé használták ki a tonika-domináns ellentétet, mint német kollégáik. Haydn rekapitulációiban tömérdek drámával találkozunk, Boccherininél alig-alig. Az olasz romantikus operákat író, hitehagyott németeknek szerfölött nehezükre esett levetkezni saját szimfonikus gondolkodásmódjukat. A német *Drang nach der Dominant* egyik legékeesebb példája Ivanhoe cavatinájának első négysorosa Nicolai IL TEMPLARIÓ-jában.

Ebből következően Verdi és kortársai operáiban hasztalanul keresgélnek olyan nagyarányú hangnemi rendszereket, amilyeneket Wagner „scená”-iban vagy Mozart fináléiban találunk. Az olasz operákban gyakran még az andante és a cabaletta sem áll egymással semmilyen hangnemi kapcsolatban. A „*Casta Diva*” (NORMA) eredetileg G-dúrban íródott, cabalettája viszont F-dúrban. Verdi a RIGOLETTO „*Parmi veder le lagrime*”-jét Gesz-dúrban komponálta, a cabalettát D-dúrban, és a példákat a végtelenségig sorolhatnánk. A hangnemi kapcsolatokra, illetve hiányukra magyarázatot találni képtelenség. Semmilyen strukturális oka nincs, hogy a RIGOLETTO II. felvonásában a duett miért kezdődik e-mollban, és miért fejeződik be egy Asz-dúr cabalettával; alkalmasint egyszerűen csak arról van szó, hogy a Schönberg emlegette „*tonális régiók*” teljes mértékben hiányoztak Verdi gondolkodásmódjából.

A moll hangnemű andantéknál a leggyakoribb eljárás az volt, hogy az első négysoros szakaszt önálló résznek formálták meg, mindvégig mollban. A második stanza első két sora a dominánsnak végződő, epizodikus kommentár, az utolsó két sort pedig kiegészítő résszé nyújtják a tonika dúrjában. Számos példát idézhetnénk erre, és nem csupán olasz operákból. Egy másik módszer szerint a második négysoros szakasz teljes egészét a párhuzamos dúrba helyezték, hogy a tétel más hangnemben fejeződjék be, mint amilyenben kezdődött – aminek még a gondolata sem fordult volna meg egyetlen német zeneszerző fejében. Rossini ezt a megoldást alkalmazta az OTELLO Fűzfa-dalában. Bellini pedig éppenséggel egyéniségéhez illőnek, előnyösnek találta. Példa erre többek közt a „*Nel furor della tempesta*” (IL PIRATO) és – a legszívfacsaróbb – az „*Ah non credea mirarti*” (AZ ALVAJÁRÓ). Verdinél a „*D'amor sull'ali rosé*”-t érdemes megjie-

gyezni A TRUBADÚR-ból. A két módszer ravaszul finom vegyítését találjuk meg Donizetti híres „*Una furtiva lagrima*”-jában (SZERELMI BÁJTAL).

A cabaletta szerkezete szintén két négysoros szakaszra tagolódik; ez általában egy egyszerű, tizenhat vagy harminckét ütemes egység, amely a végső zárlat felé fellazul, hogy alkalmat adjon az énekesnek művészete megcsillogtatására. Bár ezt a formát Donizetti és (a maga idejében a „cabaletta mesteré”-nek ismert) Pacini nagyobb szakértelemmel kezelték, mint Bellini, amúgy mindenestül mégiscsak Rossini örökségének kevésbé szerencsés részéhez kell számítanunk. Arsace „*Eccomi infine in Babilonia*” kezdetű jelenetében (SEMIRAMIDE), ahol mindkét tétel egy nem nélküli énekes hősködését fejezi ki, még tökéletesen helyénvaló a forma. De olyan esetekben, ahol a megelőző andante romantikus érzelmekkel van teli, már nagyon is könnyen előfordulhat, hogy disszonáns hangot üt meg. Verdi még 1880-ban is hajlandó volt a cabaletta védelmére kelni – elméletileg; de mihelyt elég pénzt keresett, hogy olyan operát írthasson, amelyet akar, a cabaletta tűnt el belőlük legelőbb. Szerepét maradéktalanul betöltötte néhány hosszú, szenvedélyesen sodró zenei frázis, mint például az „*O volutta del soglio*” a revideált MACBETH-ből. Le kell szögeznünk ugyanis, hogy a cabalettának az énekes magamotogatóján kívül egyéb funkciója is volt. Az andantében szigorúan fegyelmezett, elfojtott érzelmek számára a cabaletta gondoskodott a „szelep”-ről. A korabeli olasz ember az érzelmeket nem holmi langyos fürdőnek tekintette, amelyben áztatja magát, hanem elektromos töltésnek, amelyet ki kell robbantani. Csak Puccini és a veristák megjelenése óta kezdték élvezni a zeneszerzők, hogy túsúrásokkal is vért fakaszthatnak a szívekből. Jellemző, hogy az önálló andanték, a „romanzák” rendszerint moll-dúr formában készültek, ahol a dúr zárórész magában hordozta saját „szelepét”. Nem ritkák a moll hangnemű cabaletták sem, bár ezek többnyire az úgynevezett „rondò-finalék” kontextusában szerepelnek. Rendszerint a tonika dúr hangnemében fejeződnek be, mint az *Era desso il mio figlio*” (LUCREZIA BORGIA) vagy az „*A brani a brani o perfido*” (LUISA MILLER), de akad példa a párhuzamos dúr végződésekre is: „*Or sei pago o ciel tremenda*” Bellini LA STRANIERÁ-jából vagy az „*Ah se un giorno*” Donizetti STUART MÁRIÁ-jából. A Donizetti-féle cabalettáknál gyakori, hogy a leszállított hangnembe modulálnak át, mint a „*Quando rapita in estasi*” a LAMMERMOORI LUCIÁ-ból (3. fok) és a „*Spargi d'amaro pianto*” (6. fok). Ezzel a szokványos megoldással némi meglepő ízt tudtak kölcsönözni bizonyosfajta túlságosan is kiszámítható dallamoknak; másrészt ez a moduláció sajátosan olasz típusú, hiszen összhangzattani logikája az olasz népdalnak azzal az eredendő tulajdonságával függ össze, hogy a tonikai mollt és a tonikai dúrt azonosnak tekinti. Az utóbbi eset azt jelenti, hogy a Gesz-dúr az esz-moll párhuzamos dúrja, és a helyi tradíció a rokonságot az Esz-dúrra is kiterjeszti. Az eredmény megéri a fáradságot, mivel Verdi, aki továbbfejlesztette az elvet, és a tonikai dúrt összekapcsolta a tonikai moll minden párhuzamos hangnemével, éppen az ebből fakadó modulációkkal érte el sokszor a legszebb hatásokat.

Rossini ideje óta volt szokás a cabaletta megisméltése egy ritornell beillesztésével. Itt nem két versszakról van szó, minthogy a szöveg mindig szó szerint ismétlődik a dallammal. Az ismétlés rendszerint arra szolgált, hogy az énekes másodsorra szabadon díszíthesse szólamát, és a közönség figyelmét ne terelje el róla új szöveg. Lehetetlen megállapítani, hogy a dallamok ékesítésének gyakorlata mikor szűnt meg, mivel a bizonyítékok ellentmondásosak. Még abban sem lehetünk biztosak, hogy Verdi milyen mértékben számított – ha számított egyáltalán – saját cabalettáinak ilyen jellegű megcséplésére. Felépítésükben azonban továbbra is megőrizte a kötelező ismétlődést a

közbeszúrt ritornellel, amelynek anyagát később átveszi a kóda. Egyes korai cabalettaiban a ritornell a Rossini-féle crescendo formáját ölti fel. Ha kórus is van a színen, ahogyan ez a legtöbb rondò-finaléban lenni szokott, a ritornell és a kóda meg is szólaltatja. Sok cabaletta szövege amolyan színpadi „félre” jellegű. Ez egyszerűen annyit jelent, hogy a szereplő előremegy a rivaldához, és közvetlenül a közönségnek énekel. A kórus pedig csupán efféle megjegyzésekre szorítkozik: „*Lám, mily gondterhelt!*” vagy „*Nicsak, vidámnak látszik!*”, más szóval úgy tesz, elég valószerűtlenül, mintha hallótávolságon kívül volna.

Az áriát fontossági sorrendben a duett követte. Ennél az ismert andante-allegro formát általában egy bevezető allegro előzi meg. Az ilyen szerkezetű, úgynevezett „granduetto” legkedveltebb mintája a SEMIRAMIDE II. felvonásából Semiramide és Assur kettőse. Erre a példára készült Alaide és Arturo duettje Bellini LA STRANIERÁ-jában, Lucia és Enrico duettje Donizetti LAMMERMOORI LUCIÁ-jában, Oberto és Leonora duettje Verdi OBERTÓ-jában – hogy csak néhányat említsünk. A forma három részből áll: A: allegro, amelyben az énekesek sorban egymás után ugyanazt a körülhatárolt, kiadós kadeneciával végződő dallamot adják elő, bár más-más szöveggel és bizonyos vokális kombinációknál más-más hangmagasságban. Az allegrót egy dialógusspasszázs követi, amelynek során a zene új hangnembe modulál, és így átvezet a B részbe, az andantéba, amely a két szólamot (ha szopránról és altról vagy két szopránról van szó) tercek, (a szopránt és tenort) szextek, (a szopránt és baritont, esetleg basszust) decimák láncolatával köti össze. A szereplők néha kezdettől együtt énekelnek, mint a Leonora–Cuniza duettben, Verdi OBERTÓ-jának utójátékában. De gyakrabban látjuk, hogy a szólamok külön-külön kezdődnek és más anyaggal, mivel a B rész szövege a legtöbb esetben kettős monológ szokott lenni, amelyet a szereplők egymástól elfordulva adnak elő. Olykor csak az egyik énekesnek van szóló versszaka (Lucia–Enrico), és a másik közvetlenül ezt követően csatlakozik hozzá; máskor pedig ugyanazt a dallamot éneklik el egymás után, akárcsak az első részben, majd egy új motívummal kapcsolódnak össze (Alaide–Arturo). De a tercek, szextek és decimák előbb-utóbb mindenképp felcsendülnek, és a tétel aléló zárlattal ér véget. Rövid, rendszerint szapora ritmusú és többnyire érzékelhetően külső hatásra (a LA STRANIERÁ-ban például távoli vadászkürtök hangjára) történő átmenet vezet a moderato vagy allegro jellegű C részbe, amelyben a két énekes ismét ugyanazt a dallamperiódust adja elő egymás után; majd egy ritornell következik, és végül a két szólam újra megismétli a dallamot, hol uniszónóban, hol dialógusszerűen vagy ahogy az adott kombináció éppen lehetővé teszi. Néha csak egyszerű cabaletta az egész, terceléssel, mint például Bellininél a „*Mira o Norma*”. Egyébként ennek is van előzménye, mégpedig Semiramide és Arsace kettősének zárótételében.

A fenti alapformának tömördek lehetséges változata van. Váltképp Donizetti érti minden csínját-bínját a variálásnak. Találni nála kétrészes duetteket (rendszerint A és C vagy B és C tételekkel), sőt olyanokat is, amelyekben az első rész gyakorlatilag mindig inkább zenekari, mint vokális módon összekapcsolt dialógus, amire a LUCREZIA BORGIÁ-ból a „*Soli noi siamo*” a példa. Ez a jellegzetesen Donizetti-féle megoldás ragyogóan bevált a „*Donna chi sei*”-ben (NABUCCO). Verdi duettjeinek szerkezetét egy közös, döntő vonás jellemzi. Míg elődei általában szerették ugyanazt a zenei anyagot bízni mind a két szólamra, Verdi azon igyekszik, hogy énekeseit zeneileg minél távolabb tartsa egymástól, magyarán, hogy különböző témakezdeket adjon nekik. Rossininál és Donizettinél is találunk A és C példákat, ahol mindkét szólam más témával lép be, de ez ritkán fordul elő, és Bellininél még gyérebben. Verdi zenedrámái művészetének vi-

szont, amely az egyéniségek és hangtípusok összetükközésében gyökerezik, ez az egyik legfontosabb alapeleme. Mivel a zenetudománynak erre vonatkozóan nincsenek szak kifejezései, nevezzük azt a formát, amelyben a két szólam ugyanazt a dallamot adja elő egymás után, „egynemű”-nek, a másikat pedig, ahol eltérő anyaguk van, „másnemű”-nek. Az „egyneműség”-et Verdi túlnyomórészt a szerelmi vagy a megbékülési kettősökben használja.

A skála másik végén foglal helyet a „középső finálé”. A korai romantikus olasz opera egyik érdekes jellegzetessége, hogy zenei kidolgozásában nem a mű befejezésére, hanem a közepére – vagyis ha két felvonása van, akkor az első, ha pedig három, akkor az első vagy második felvonás fináléjára – teszi a hangsúlyt. Ez még a XVIII. századi opera buffa öröksége, amely többre becsülte a darab mulatságosan komplikált bonyolalmát, mint a gyakran merőben formális kibogozást. Gyökerét az „elképedesegüttes”-ben találjuk meg, amely rendszeresen bekövetkezett a darab közepe táján, és az olyan zeneszerzőknek, mint Mozart, lehetőséget nyújtott a szimfonikus léptékű építkezéshez. Korántsem Rossini volt az első, aki ezt a jellegzetességet bevezette az opera seria műfajába, de hogy ott milyen formát és karaktert öltött, az már félreismerhetetlenül az ő keze munkájára vall, ugyanúgy, mint az olasz romantikus opera számos más sajátossága, amelyek egytől egyig tőle, a komédiástól erednek. Rossini a maga különleges humorérzékelével főként azt élvezte, amikor az emberi lényeket bábuvá alakítják át az emóciók. Amikor annál gépiesebben viselkednek, minél fűgérben járnak a gondolataik. Egy nagy együttes vagy a finálé szinte korlátlan lehetőséget nyújt a tréfa kikapcsolására. Amikor a sevillai polgárórség kapitánya egyszerű magyarázatot kér a Bartolo doktor házában uralkodó felfordulásra, csupa zagyván makogó, vadul gesztikuláló automatával kerül szembe, akik valamennyien meg vannak győződve a maguk igazáról; de Rossini vaskosan objektív ábrázolásában minden tiltakozásuk groteszkül mechanikus formában jelenik meg. Ebből következik, hogy Rossininál az ensemble-finale jóval sematikusabb, mint Mozartnál. Bonyolult kidolgozása ellenére a magva rendszerint a háromrészes forma. A gyors első rész egy vagy több zenekari témára épül, amelyek ismétlődnek, különböző hangnemekben jelennek meg, esetleg fejlődnek is. A második rész lassú. Ebben mintha mindenkit „fejbe kólintott volna” valamely váratlan, meglepő felfedezés. A drámai cselekmény menete hirtelen megtorpan, amint a szereplők hangot adnak legmélyebb megdöbbenésüknek, néha álkánonnal, mint a SEVILLAI BORBÉLY-ban, máskor kifinomult a cappella együttesben (ORY GRÓFJA). Ezután a zene dühödt aktivitásba csap át. A döbbenet némaságának megszűntével az énekeseknek túlságosan is megered a nyelvük. De még mindig olyan izgatottak – és ez a leggyönyörűbb a tréfában –, hogy csak ordibálni meg hadonászni tudnak. Esetleg épp arra panaszkodnak mindnyájan, mint például a L’ITALIANA IN ALGERI-ban, hogy a többiek micsoda éktelen zajt csapnak, miközben ehhez maguk is hozzájárulnak, amennyire csak telik tőlük.

A séma ezúttal az egyik legközismertebb, legelemibb hatású móka – a „seggre esés” zenei feldolgozása. Az áldozat nagy céltudatosan elindul valahová, aztán rálép egy banánhéjra. Lába égnek vetődik, ülepe nagyot csattan a földön. Ezt egy töredék másodpercnyi naiv csodálkozás követi, ezalatt az illető új és váratlan szögből szemléli a világ-mindenséget, ámde hirtelen életre kelő ganglionjai fájdalmas üzenetet közvetítenek agyának, mire harsányan elbődül. Ebben a három mozzanatban megkapjuk a Rossini-féle finálé három részét.<sup>6</sup> Ha ezt a formulát őszintén drámai zenére alkalmazzák, hátránya nem csupán annyi, hogy karikatúra színezetét kölcsönözheti neki, hanem az, hogy még az áriánál is drasztikusabban akadályozza a dráma fejlődését, mivel éppen

azon a ponton fagyasztja be hosszú időre a cselekményt, ahol előre kéne lépnie. Rossini követői, akárcsak az ária esetében, itt is nagyobb sikereket értek el a largo concertatóval vagy a lassú részekkel, mint a stretták terén. Az álkánonhoz Bellini és Donizetti szívesen használta fel két téma szekvenciáját az ária első részét alkotó két stanza mintájára. Az elsőt előbb egy, aztán esetleg két énekes adja elő; a másodikhoz az egész együttes csatlakozik, módot adván a zeneszerzőnek, hogy kihasználja szólamvezetési képességeit, és különlegesen dús hangzásokat produkáljon. Az ALVAJÁRÓ „*D'un pensiero*” kezdetű concertatójában a „guruló hullám” vagy a LUCIA híres szextettje (amely voltaképpen a II. felvonás fináléjának largo concertatója) Bellini ajándéka az operairodalomnak. Mindennek eredménye nemegyszer az, hogy a legfeszültebb és legtragikusabb szituációk némileg átalakulnak a tipikusan olasz lírai tradíciónak megfelelően, amelynek a német operában semmilyen visszhangja nincs. A befejező rész avagy a „stretta finale” viszont az esetek túlnyomó többségében igazi visszaesést jelent. Rendszerint szólóval kezdődik, de hamarosan rázendítenek a többiek is, és mindenki hozzájárul az általános kavardáshoz a maga kivehetetlen stanzájával. Szinte azt mondhatnánk, hogy Rossininál és követőinél a strettának szabályos ritmusa van (♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪, stb.), amely lépten-nyomon felbukkan, vonós pizzicato-, cembalo-continuo- és üstdobkísérettel. Ebben a kontextusban nem ritkák a Rossini-féle crescendók sem.

E téren Verdinek sem volt más választása, mint követni elődeit, és itt is elég hosszú időbe telt, mire meglelte az övéknél meggyőzőbb megoldást. Az akaratlanul mulatságos helyzeteknek kevés ékezebb zenei példájuk akad, mint Verdi korai operáinak egyik-másik középső fináléja. A zenekar energiától lángol és sistereg, a színpadon hemzsegnek a kis híján egymás torkának eső emberek, és kénytelenek ott is maradni, míg a lehulló függöny meg nem szabadítja őket. Még szerencse, hogy legalább a stretta nem jelentett becsületbeli kérdést egyetlen szólistának sem, s így Verdi megengedhette magának, hogy még a cabalettánál is korábban leselejtezze. A LUISA MILLER megszületésének idején a stretta már nem volt szigorúan kötelező, és mihelyt végképp elmaradt, az ellentététől megfosztott lassú rész elveszítette eredeti szerepét, hogy végre ne legyen más, mint a lírai kitárulkozás gyönyörű pillanata, amilyen elvárható minden opera csúcspontján. A TRUBADÚR második felvonásának fináléját Verdi mint kéréselt áriát, az egyik szólista kantilénájának magányos frázisával fejezi be.

Az ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRÁ-ban és az OTELLÓ-ban Rossini megadta a kegyelemdőfést az ósdi recitativo seccónak (bár egy-két későbbi művében átmenetileg visszatért hozzá).<sup>7</sup> Soha nem kísérletezett azonban az opera szimfonikus felépítésével, még olyan korlátolt értelemben sem, mint Weber az EURYANTHÉ-ban. Miután az úgynevezett zárt formákat végleges keretbe öntötték, nyilvánvaló, hogy bármilyen ügyesen szótték is át velük a recitativókat, azok csak recitativók maradtak. Ugyanez vonatkozik a téma-reminiscenciákra, amelyeket – Mercadante fura kivételével – bőségesen és sikeresen alkalmazott a korszak minden zeneszerzője, mégsem nőhették túl eredeti funkciójukat.

Hosszú ideig divatban maradt Rossini több más, bár kevésbé kiváló ötlete, még akkor is, amikor ő maga már visszavonult az operaszínpadról. Tagadhatatlan, hogy 1818-ban sötét időket hozott az olasz operára, amikor RICCIARDO E ZORAIDE című művében színpadra vitt egy fúvószenekart.<sup>8</sup> Ettől kezdve ugyanis a fúvószenekar alkalmazása egyszerűen kötelezővé vált, ahol a jelenléte elképzelhető volt, ha csak mégoly halványan is. Rossini maga mindig naturalista módon és könnyedén használta, de ami Rossininál könnyed volt, az Donizettinél és Bellininél sokszor banálissá vált. Verdire maradt, hogy fúvószenekari indulóival alászálljon a vulgaritás mélységeibe, ráadásul épp az idő tájt, amikor egészében újjáformálta stílusát. Ebben egyébként nem egye-



dül ő volt a hibás. A különféle fúvós hangszerekből összeállított, klarinétok uralta fúvósbanda mindig önálló egységként működött. Megvolt a maga külön karmestere, akinek feladatköréhez az is hozzátartozott, hogy meghangszerezze, amit a zeneszerző két sor kottára, vagyis zongorára komponált; amellet az ilyen együttes csak egyetlen fajta zenét játszott. Velencében az úgynevezett Kinsky-banda roppant nagy megbecsülésnek örvendett, és Verdi, aki az ATTILÁ-hoz semmit sem volt hajlandó írni számukra, a későbbiekben gondosan ügyelt, hogy minden velencei operájában szerepeljenek.

Rossini tekintélyének talán nincs bámulatosabb példája, mint az, hogy követői milyen magától értetődően vették birtokukba azt az egyetlen zenei találmányt, amely mindig is az ő nevéhez fűződött, nevezetesen a crescendót – azaz egy zenei frázis rendszerint hegedű tremolóval kezdődő és minden visszatérésnél újabb hangszerekkel szaporodó izgatott ismételtetését. A képlet látszólag teljesen mechanikus, és azt sem lehet biztosan megállapítani, ki használta először. Tulajdonították már Guglielminek, Moscának, Mayrnak és sok másnak is, de csak Rossini tudta egyéni jellegzetességgé avatni, mert egyedül ő ismerte a titkot, hogy miként adhat új hangzást minden visszatérésnek. Amikor ez a forma is bekerült az opera megszokott eszköztárába, rögtön elcsépeltté vált, akárcsak egy nagy színész modorosságának unt utánzatai. A túlzott ricsajt utáló Bellini számára a crescendónál nem volt semmi kényelmetlenebb, olykor azonban mégis használta egy-egy cabaletta két tételének összekapcsolásához, és ugyanezt látjuk Donizettinél is. Verdi már meglehetősen korán betagozza operáiba. Még a késői SZICÍLIAI VECSENYE nyitányába is beleszövi. Csakhogy ez a crescendo kissé már más stílusú.

Az olasz romantikus opera nyelvezetét tehát Rossini teremtette meg, az az ő egyéniségét tükrözi. A nehézségek ott kezdődtek, amikor ugyanezt a nyelvet próbálták egészen más vérmérsékletű, más felfogású egyéniségekre rákényszeríteni. Különösen igaz ez a drámai ábrázolásmód kérdésében. Rossini a maga klasszicista módján kívülről szemlélte a cselekményt, amelyet ábrázolt, követői ellenben igyekeztek a sűrűjébe kerülni. Ami Rossinit illeti, ő a TELL VILMOS svájci népfelkelését merőben esztétikailag értékelte. Jómaga távol állt a melldőngető hazafiasságtól – sőt a „barikádok szellemétől” kifejezetten rettegett. Verdi ellenben érzelmileg erősen elkötelezett híve volt a risorgimentónak, és ezt a zenéje is tükrözi.

A körülmények, amelyek összefogtak, hogy az opera zenei formáit viszonylag szilárd keretek közé rögzítsék, hatást gyakoroltak a librettókra is. Ha úgy találjuk, hogy az opera cselekménye Itáliában nem olyan érdekes, mint Franciaországban vagy német földön, hogy drámai mondanivalója csekélyebb és kevésbé változatos, hogy erősebben megköveteli a közönség „hitetlenségének önkéntes felfüggesztését”, akkor nem szabad elfelejtenünk, hogy itt sosem volt virágzó helyi hagyománya a prózai színjátszásnak, amely zsinórmértékül szolgálhatott volna. A francia opera a Grand Siècle terméke volt, maga Lully a Comédie Française-ben tanult mintára formálta operái hanglegjtését. A német opera az irodalmi reneszánsz idején született, Goethe és Schiller darabjaival válltve fejlődött. Nem mintha A VARÁZSFUVOLA vagy A BŰVÖS VADÁSZ cselekménye több volna holmi naiv tündérmesénél. De a német zeneszerzők általában nagyobb súlyt fektettek a drámai értékekre, mint olasz kollégáik. Az olasz szövegírókat a szakma kiváló mestereként becsülték. A „poéta” rangját kapta, és amit írt, nem „libretto” volt, hanem „melodramma”. Neve díszhelyen szerepelt a plakáton (a TRAVIATÁ-t Olaszországban még ma is úgy hirdetik, mint Francesco Maria Piave operáját Verdi zenéjével). Eredetiséget viszont egy fikarcnyit sem vártak el tőle. Verdi

közismert levelében, amelyet a már nyomorgó Solerának segélyadományokat gyűjtő Maffei grófnőhöz intézett, magukat a szövegírókat hibáztatja, amiért szolgálai módon másolják az irodalmi modelleket; holott a librettisták ebben csak a közízlést elégíteték ki. Az 1830-as években az opera ugyanazt jelentette, mint száz évvel később a mozi. A közönség könyvekből, esetleg színdarabokból készült filmeket akart látni. Következésképpen az operalibrettisták nemigen próbáltak elkészíteni a közismert, klasszikus vagy népszerű és csaknem mindig külföldi eredetű regények és színdarabok jól kitaposott ösvényéről. Schiller, Shakespeare, Byron és Hugo drámái, valamint Walter Scott és Bulwer Lytton regényei mellett a legfőbb vadászterület a párizsi színházak világa volt, amely évente átlag ötven új színdarabbal hozakodott elő. Ezeknek nagy része eljutott Itáliába balett formájában vagy fordításban. Anicet-Bourgeois, Pineu-Duval, D'Ancelet, Soumet, Souvestre, Méry művei nem egy Verdi- vagy Donizetti-operának szolgáltak forrásul. A zenés színház meglehetősen merev törvényei következtében a szövegek könyvek közt óhatatlanul elkezdett kialakulni némi családi hasonlóság (ANNA BOLENA és BEATRICE DI TENDA igazi édesnővérek zenei köntösük alatt). A sikeres librettisták ki sem látszottak a munkából, és még a komponistáknál is hajlamosabbak voltak arra, hogy minduntalan visszatérjenek a maguk beidegződött fordulataihoz, megszokott szóvirágaihoz. Cammarano és a többiek nyelvezete az unalomig dagályos és egyhangú volt. Náluk a harangok sosem harangok, hanem „*zengő, szent érc*”, az éjféli mindig „*a szellemek órája*”. Luigi Dallapiccola egyik ragyogó tanulmányában a homéroszi „epitheton ornans”-szal vetette össze ezeket a szószátyár hasonlatokat, ezzel is bizonyítván a XIX. századi olasz opera alapvetően „epikus” jellegét. Tagadhatatlan tény, hogy az előző századból fennmaradt versformák folyamatos használata meghatározó szerepet játszott az olasz opera szerkezetének elmeredésében. „*Új témákat, új versformákat*”, hangzott Verdi csatakiáltása A TRUBADÚR előkészületeinek idején. Az az igazság, hogy aki valóban változtatni szándékozott az opera sablonjain, annak először a vershez kellett nyúlnia, amire Wagner épp ez idő tájt kezdett ráeszmélni. A SZICÍLIAI VECSERYNE SZÖVEGKÖNYVÉNEK változatos versmértékei éppolyan létfontosságúak voltak a mozgásterét kitágítani igyekvő Verdinek, mint a betűrím Wagnernak. Pacini jegyzi meg emlékirataiban, hogy a NORMA eredetiségét részben Romani egyik versformájának újszerűsége tette lehetővé. Felice Romani csakugyan fejfel magaslík ki az átlagos librettisták közül. De ő is túlságosan sok munkát vállalt, és Cammaranóhoz meg Solerához hasonlóan hírhedetten késlekedett a szövegek könyvek átadásával – és ez a tényező is hozzájárult ahhoz, hogy az operák zenéjét sebtében csapják össze.

De az olasz operalibrettók elbírálásánál feltétlenül számításba kell vennünk azt az igen fontos körülményt is, hogy nyomtatásban megjelent szövegeket olcsón árusították minden egyes színházban, ráadásul bárki figyelemmel kísérhette az előadás alatt is, mivel a nézőtérben sosem mérsékeltek a világitást. Ezzel magyarázható, hogy még az olyan tapasztalt szerző, mint Donizetti sem habozott két szereplőjével egyazon időben más-más szöveget énekelteni, vagyis egymás szavait agyonveretni, mint például a MARINO FALIERO Bertucci–Faliero kettősének largójában, illetve a LAMMERMOORI LUCIA szextettjében; és ugyanígy mi más okból merte volna zenekari hangzavarba fojtani Verdi azt a roppant fontos felkiáltást, hogy „*mio PADRE!*”. Wagner, a költő, képes volt előzményül három operát írni, hogy magyarázatot adjon egynek (a SIEGFRIED HALÁLÁ-nak) a cselekményére; Piave és Romani, ha szükségét látták, inkább csak egy rövid bevezetőt írtak a librettófüzet előzéklapjára, amelyben összefoglalták a függöny felhúzását megelőző eseményeket. Meyerbeer és Scribe az ÖRDÖG RÓBERT-hez elbeszélő balladát

írt az élőbeszéd jambikus lejtésével, csevegő, 6/8-os ritmusú zenével, amely úgy készült, hogy minden szó világosan érthető legyen. Az olasz operákban garmadával találni narratív áriát – ilyenek teszik ki nagy részét A TRUBADÚR-nak is –, de a szerencse fia az az olasz vagy angol hallgató, aki pusztán a füle segítségével fel tudja fogni az értelmüket. Verdi csupán valamikor a pályafutása derekán kezdett törődni azzal, hogy érthetővé tegye a szövegét.

Volt még egy tényező, amelyet a kor egyetlen zeneszerzője sem hagyhatott figyelmen kívül, és ez a „convenienza”, a rendszer, amely meghatározott kategóriákba sorolta az énekeseket. Az operák többségében mindössze három szólista szerepelt, a leggyakoribb megoszlás szerint szoprán, tenor és bariton („basso cantante” megjelöléssel). Az esetleges negyedik szólista általában basszus volt, mint a PURITÁNOK híres kvartettjében a Théâtre des Italiens színpadán; de énekelhetett egy másik szoprán vagy mezzoszoprán (a két hangtípust akkor még nem különböztették meg hivatalosan).<sup>9</sup> Aztán ott voltak a mellékszerepek – a hősnő bizalmasa vagy „végszavazó”-ja, a hírnök avagy a fegyverhordozó, aki meghozza azt a fontos új információdarabkát, amely hidat ver az andante és a cabaletta közé. Ez a szereplő néha önálló szólamot kapott valamelyik együttesben – mint például Arminio az I MASNADIERI-ben vagy Viclinda A LOMBARDOK-ban –, de ennél többet nem. Ezenkívül volt még egy közbülső kategória is, az úgynevezett „comprimario”, az a szereplő, aki önálló szólamot kaphatott ugyan a szólisták együttesében, énekelhetett duettet, sőt akár egy cantabilét vagy romanzát is, de egy teljes scenát vagy da capo-áriát soha. Ebben a kategóriában a bonyolultabban kidolgozott szerepeket vajmi nehéz volt kiosztani, mert az énekes nem gürcölt kevesebbet, mint a főszereplők, csak éppen a dicsőségből nem részesült. Smeton (ANNA BOLENA), Rodrigo (PIA DE' TOLOMEI), Wurm és Federica (LUISA MILLER) kitűnően példázzák, hogyan lehet felhasználni a comprimario énekeseket a szereplők sorának bővítésére.

És végül ott volt a cenzúra is. A librettókat mindig is ellenőrzésük alatt tartották a felsőbb hatóságok. De hát a XVIII. század még a stabilitás és a tolerancia százada volt, és a cenzúrát csak a francia forradalom első morajlásának hangjainál kellett komolyan figyelembe venni. Napóleon bukásával azonban ez már politikai szükségszerűség lett Itália-szerte, és jaj volt a zeneszerzőnek, aki fitymálni merészelt. Victor Hugo az HERNANI-hoz írt előszavában egyenlőségjelet tett a modern irodalom és a politikai liberalizmus közé. Metternich kormánya sem az egyiket, sem a másikat nem állhatta. Az elvetélt 1848-as felkelésig a cenzúra szigora a földrajzi szélesség fokainak megfelelően változott. Lombardiában és Venetóban az osztrákok hosszú pórázra eresztették a népességet. Amíg a milánóiak a Scalában, a velenceiek meg a Fenicében sereglettek csak össze, és jól mulattak mindnyájan, nemigen volt okuk félelemre. Mindazonáltal a zeneszerzőnek fel kellett tűnie arra, hogy a rendőrség az utolsó pillanatban közbelép, mint ez A LOMBARDOK esetében történt; sőt Bellini és Romani is a cenzori beavatkozás fenyegetésére mondtak le ERNANI-jukról, és írták meg helyette AZ ALVÁJÁRÓ-t. A pápai államban viszont aprólékosan megvizsgálták minden egyes sort, nincs-e valami titkos, felforgató jelentése, akár vallási, akár politikai szempontból. Rómában Bellini NORMÁ-ja csak a darab eredeti címén (LA FORESTA DI IRMINSUL) kerülhetett előadásra, mert a „norma” a liturgia egyik szakkifejezése. Hasonló a helyzet Jeanne d'Arckal, aki kanonizációja előtt nem lehetett operatéma római színpadon. Verdi GIOVANNA D'ARCÓ-ja ORIETTA DI LESBÓ-vá vedlett át. Az üzenet világos volt. Az eretneknél a lesbikus is jobb.

A Szicíliai Kettős Királyság cenzori szigora egészen abszurd méreteket öltött. Donizetti 1817-ben nagyrészt azért szakította meg minden kapcsolatát Nápollyal, mert

összeveszett a cenzorokkal. Több mint húsz évvel később Verdi hasonló okból vonta vissza az *ÁLARCOSBÁL*-t a San Carlo Színházról. A *STUART MÁRIA*, holott egy német klasszikus drámájára épült, csak a *BUONDELMONTE* címen kerülhetett színre, mivel a katolikus vallás és a protestáns lelkiismeret konfliktusát sértőnek minősítették. Nápoly és Palermo színpadain Verdi „risorgimento”-operái közül igencsak kevés tarthatta meg eredeti címét; és ahol megváltoztatták a témát, a drámai helyzetek is veszítettek erejükből. Az opera di ripiegók esetében a cenzorok nemcsak könyörtelenek voltak, hanem szórászállhasogatók is a végtelenségig. Nem lehetett annyira ártatlan a librettó egyetlen sora sem, hogy ne rejtegethetett volna valami gyanúsat. Meg kellett változtatni minden szót, amely akár a leghétköznapibb módon a vallásra utalt. Ennek köszönhető az *OBERTO*, amelyet a San Carlo Színház 1840-ben Verdi távollétében mutatott be, hogy egyik szövegrészét a felismerhetetlenségig megváltoztatták.

*„Io sognava ai Cherubi  
Su dorate e bianche nubi”  
(„Álmomban láttam a kerubokat,  
Aranylő-fehérlő felhők alatt”)*

helyett ezt énekelték:

*„Io contenta allor sognava.  
Sventurata! Io m'ingannava.”  
(„Fejemet boldogan álomra hajtottam,  
Én szerencsétlen! Mekkora csalódtam!”)*

– és vajon mért? Mert a „kerub” szót megengedhetetlennek tartották. Csakhogy közben a második sornak tökéletesen más emocionális tartalmat adtak, amelynek semmi köze nem volt ahhoz, amit a zene ki akart fejezni. Pedig Verdi fáradhatatlanul hangoztatta: *„Én soha nem komponálok találomra a zenémet, akár jól sikerül, akár rosszul; mindig arra törekszem, hogy meghatározott jellege legyen.”*

Ámde ami 1848 előtti csupán Nápolyra és Rómára vonatkozott, utána kiterjedt az egész félszigetre, és csak az Olasz Királyság kikiáltása hozta el a boldog szabadulást 1861-ben. A nemzeti elkeseredés és csalódottság esztendeiben még Verdi is beletörődött, hogy bizonyos közismert témáknál elengedhetetlen a cím, a szereplők és a cselekmény módosítása. A SZICÍLIAI VECSENYE olasz változatát először GIOVANNA DI GUZMAN címen adták ki. A rövid életű római köztársaság idején, 1849-ben született LEGNANÓI CSATA eredeti partitúráján Verdi saját kezűleg írta át a szereplők és a helyszínek nevét a L'ASSEDIO DI ARLEM követelményei szerint. Ezzel a művével és a STIFFELLÓ-val kapcsolatban még az a gondolat is foglalkoztatta, hogy zenéjüket vadonatúj cselekményre igazítja át. A RIGOLETTO cselekménye szerencsére sértetlenül került ki az osztrák rendőrséggel vívott hosszú csatából, csupán a színhelyet, a neveket meg a kort kellett megváltoztatni benne. Voltak azonban olyan városok, ahol még ezeket a módosításokat is kevesellték. Leggyakrabban persze a TRAVIATA esett áldozatul, és Verdi jogosan illette keserű szavakkal *„a szenteskedő papokat, akik nem viselik el, ha színpadon látják, amit éjszánkánként zárt ajtók mögött művelnek”*. Ricordiék birtokában van Piave szöveggönyvének az a példánya, amelyet az érsekség egyik kanonokja „igazított át” az illemnek megfelelően egy bolognai bemutatóra. A változtatások egyenesen hajmeresztők. Alfredo bordalát *(„Bibiamo nei lieti calici”)* túl szabadosnak ítélték, és teljesen átírták. A „*croce e delizia*”

kifejezést természetesen nem tűrték meg, és „*pena e delizia*”-ra cserélték ki. Ahol a szótagszám megnövekedett a módosítással, ott beszúrtak egy hangot. Verdi joggal háborgott kiadójának, mondván, hogy amikor bizonyos színházak bemutatják darabjait, a cím alá nyugodtan kinyomtathatnák: *Szövegét és zenéjét írta Don...* és ide a cenzor nevét jegyezhetnék. „*Te mit szólnál hozzá – panaszkodott barátjának, Luccardi szobrászművésznek –, ha valaki egy fekete masnit kötne valamelyik szobrod orrára?*”

Az olasz opera mozgásterét korlátozó körülmények közé sorolhatjuk továbbá a közízlést is. A zeneszerző fejében meg sem fordulhatott a gondolat, hogy nevelhetné közönségét. A közönség azért jött el, hogy mulattassák. Pontosan tudta, mit akar, és ha nem sikerült megkapnia, roppant világosan nyilvánította ki érzéseit. Nemegyszer fordult elő, hogy egy operát a premier másnapján le kellett venni a műsorról, mert a közönség ellenségesen fogadta. A *succès d'estime*, a minőség diadala fityinget sem ért. A kritikusok véleménye nem számított, nem is érdekelt senkit. (Egy zeneszerző szemében a kritikus igazából csak akkor követett el bűnt, ha egy operáról azt írta, hogy megbukott, holott valójában sikere volt.) Verdi és kortársai kénytelenek voltak magukkal hurcolni közönségüket; ők nem teheték meg, amit Wagner megengedhetett magának – hogy a jövőnek komponáljanak. A legjelentősebb eredmény, amit Verdi, az olasz operaszerző elért, hogy utolsó operájáról elmondhatta: „*Ezt a saját kedvetelésekre írtam.*”

### Jegyzetek

1. *Pezzi di baulé*nak, vagyis „kofferdarabok”-nak nevezték azokat az áriákat, amelyeket be lehetett illeszteni a szokásos operai szituációkba, és amelyeket minden énekes szívesen cipelt magával, hogy kedve szerint felhasználja őket, kivált olyan operafelújításoknál, ahol a zeneszerző nem volt jelen.

2. A cabaletta, amelynél Adelaide Tosi változtatásokat kívánt („*Contente appien quest'alma*”), végül bekerült a NORMÁ-ba „*Ah bello, a me ritorna*” szöveggel, a „*Casta diva*”-t követő részbe. Lásd F. Pastura: BELLINI SECONDO LA STORIA (Parma, 1959, 133. o.).

3. Pacini szerint (35. o.) a nápolyi San Carlo Színházban az volt a szokás, hogy a bemutató estéjén a zeneszerző lapozta a kottát a cselló meg a nagybőgő szólamvezetőinek –, „*mely szabály 1839-ig érvényben volt, és én töröltem el, amikor itt színpadra vittem a SAFFÓ-t*”. Ez a gyakorlat kétségtelenül a század elejéről maradt fenn, amikor a zeneszerző még a cembalo mellől dirigálta saját művét. Az 1820-as, 1830-as években a cembalo eltűnt, de aki játszott rajta, továbbra is a helyén maradt. Az első gordonost még Verdi idejében is sokszor említik „*contrabasso al cembalo*” néven –

minthogy ő kísérte volna a recitativo seccót, ha lett volna ilyen.

4. Csak a klasszikus szövegek jelentettek kivételt a szabály alól, Shakespeare, Tasso és Voltaire nem. De Rossini 1813-ban a TANKRÉD ferrarai felújításakor megkísérelte visszaállítani Voltaire megoldását. Sajna, a zene nem élte túl.

5. A *cavatina* esetében bizonyos zavart okozott a német *Cavatine* kifejezés használata, amely az egytétéles lassú áriák megjelölésére szolgált – amilyen például Agathe „*Und ob die Wolke*” kezdetű áriája A BŰVÖS VADÁSZ-ból. Ebből ered, hogy a mai írók és kritikusok a kétrészes ária lassú tételét *cavatínának* szokták nevezni. A primo ottocentóban ennek a résznek nem volt általánosan elfogadott elnevezése. Minden zeneszerző másként jelölte meg: ki „*andanté*”-nak, ki „*largo*”-nak, ki „*adagio*”-nak, ki pedig egyszerűen „*első tétel*”-nek nevezte. Amikor nem követte cabaletta, általában „*romanzá*”-nak hívták, még ha szövege olyan kevésbé volt is romantikus, mint a GIOVANNA D'ARCÓ-ból Giacomo „*Speme al vecchio*”-jáé. Maga Verdi ebben a vonatkozásban gyakran használta a *cantabile* kifejezést.

6. Részletesebben és valamelyest eltérően elemzi a Rossini-féle finálét P. Gossett THE CAN-

DEUR VIRGINALE OF TANCREDI című tanulmánya (*Musical Times*, 1971. április, 326–9. o.). Gossett a formát négyrészesnek látja, amelyből kettő „kinetikus” és kettő „statikus”. A második „kinetikus” tételt az átvezető zenével azonosítja, amely az andantét, illetve a largo concertatót szokta összekötni a strettával. Ez a rész azonban mind hosszát, mind jellegét tekintve olyannyira más és más minden operában, hogy itt nemigen lehet formáról beszélni. Előfordul (például A SEVILLAI BORBÉLY-ban), hogy kurtasága miatt nem is minősíthető önálló tételnek. Másutt (mint a TANKRÉD-ban) nem több, mint az első tétel kissé variált megismétlődése.

7. Ez nem Rossini újítása volt. Nápolyban már 1815-ben szokás szerint vonósok kísérték a recitativót.

8. Van egy előzménye Paisiello PIRRÓ-jában (1787). Lásd G. Roncaglia: ROSSINI L'OLIMPICO (Milánó, 1946, 174. o.).

9. A drámai mezzoszopránnak egészen Pauline Viardot-Garcia megjelenéséig kellett várnia, hogy külön hangtípusnak ismerjék el. Rita Gabusst, akire Verdi először gondolt A TRUBADÚR Azucenájával kapcsolatban, így jellemzi 1841-ben: „soprano sfogato [erős, tiszta szoprán], amelyre azonban mindent adaptálni, transzponálni és manipulálni kell”.

Massimo Mila

## A STÍLUS EGYSÉGESSÉGE VERDI ÉLETMŰVÉBEN\*

Nagy Nóra fordítása

Közismert Sztravinszkij szellemes mondása: „ahogy a FALSTAFF nem a legjobb műve Wagnernek, úgy nem a legjobb operája Verdinek sem”. Sztravinszkij utóbb tompított ugyan e paradoxon élet,<sup>1</sup> de ZENEI POÉTIKÁ-jába bevette, mégpedig a következő folytatással: „Jól tudom, hogy szemben állok az általános véleménnyel, miszerint Verdi a legjobb műveit azután alkotta, hogy zsenije – aminek a RIGOLETTÓ-t, A TRUBADÚR-t, az AIDÁ-t és a TRAVIATÁ-t köszönhetjük – hanyatlásnak indult. Jól tudom, hogy pontosan amellet szállok síkra, amit a tegnapi elit lenézett ez óriási zeneszerző életművében. Sajnálom, de mégis azt vallom, hogy több erő, több autentikus lelemény van például »Az asszony ingatag« kezdetű áriában, amelyben a fent említett elit csupán szánni való könnyedséget látott, mint a TETRALÓGIA retorikájában és zasságában.”

Arthur Honegger homlokegyenest az ellenkezőjét vallja: az 1950-es ALMANACH DE LA MUSIQUE (ZENEI ALMANACH) előszavában nehezményezte a RIGOLETTO gyakori színrevitelét az Operában, és különösen „Az asszony ingatag” kezdetű áriát kifogásolta.

E két állásfoglalás a Mantovai herceg dala mellett, illetve azzal szemben jól képviseli a tegnapi és a mai elit két szélsőséges, egymással szemben álló nézetét Verdi életművének megítélésében.

Emez életmű itáliai fogadtatása nem volt mindig egységes. Amikor Verdi megkomponálta utolsó két főművét, több megbecsüléssel vagy, mondhatni, tisztelettel fogadták, mint őszinte lelkesedéssel. A zene iránti elismerésbe a zeneszerző magas korának

\* Vitatémaul szánt írás a Nemzetközi Zenetudományi Társaság IX. kongresszusának egyik kerekasztalához (Salzburg, 1964. szeptember 1.).