

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.).

szellemi képességei előtti főhajtás vegyült. De az OTELLO kapcsán wagneri hatásról pusmogtak, a FALSTAFF kapcsán pedig a PÜNKÖSDI KIRÁLYSÁG bukását emlegették mintegy bizonyítékképpen, hogy Verdi felülmúlhatatlan ugyan a dráma műfajában, de a komikus témának Rossini a koronázatlan királya. Verdi ősz üstöke jobban foglalkoztatta az emberek képzeletét, mint az OTELLO és a FALSTAFF dallamai.

E nézetek a szimfónia műfajának az olasz zenei kultúrában való újjászületésével lassan megdőltek. A nyolcvanas évek művésznemzedéke visszaadta Itáliának a hangszeres zenében elfoglalt régi rangját; zeneszakértők, köztük Fausto Torrefranca, kutatni kezdték az olasz zenei múltat, hogy bebizonyítsák: a zene nagysága a XIX. század előtt nem korlátozódott a melodramára. E műfaj aztán váratlan kritikai és művészeti támadás célpontjává vált, amikor Torrefranca 1912-ben megjelentette GIACOMO PUCCINI ÉS A KÜLFÖLDI OPERA ellen írott heves pamfletjét. Olyan helyzet állt elő, amelyre igaz Galiani apát mondása: nem hajthatunk térdet valaki előtt úgy, hogy ne fordítanánk közben másvalakinek hátat. Amikor az olasz zene visszatalált régi hangszeres hagyományához, egyszersmind megtagadni látszott tulajdon dicső műfaját, nevezetesen az operát.

Ezzel egy időben kezdett javulni Verdi két utolsó operájának, az addig némi gyanakvással szemlélt OTELLÓ-nak és FALSTAFF-nak a fogadtatása, amelyek a REQUIEM-mel együtt azután belépőjegyül szolgáltak szerzőjüknek a felsőbb zene Olimposzára, ahol Beethoven és Brahms szimfóniái, Debussy szerzeményei és Strauss szimfonikus költeményei trónoltak. Ezt az új állapotot néhány, Itália határain kívüli esemény szentesítette: Brahms nyilvánosan elismert csodálata a REQUIEM iránt; Hans von Bülow páli fordulata, aki közismert, bűnbánó levelében mentegetőzik, amiért oly sokáig vak volt Verdi művészete iránt; Hanslick OTELLÓ-ról és FALSTAFF-ról írott cikkei, teli meleg hangú gratulációkkal, mintha Verdinek sikerült volna végre egy felsőbb művészet birodalmába jutnia.

Ez idő tájt stabilizálódott a populáris művészet és a felsőbb, nagybetűs Művészet közötti kettősség Verdi műveit illetően: míg a világ színházainak közönsége továbbra is nyíltan rajongott a RIGOLETTÓ-ért, A TRUBADÚR-ért és a TRAVIATÁ-ért, s csak apránként közeledett az OTELLO és a FALSTAFF nehezebb és homályosabb művészetéhez, az új olasz kultúra *high brow*-jai a Verdi fiatalkori mesterműveit lekicsinylő német és francia zenei körök véleményét osztották. A D'Annunzio-i Itália vajtfulú közönségét nyilván sértette a RIGOLETTÓ-hoz és A TRUBADÚR-hoz hasonló lineáris és sommás mesterművek brutalitása, és a demagóg költőnek annyi magasztalásban volt része, hogy miután az összes előfeltételt megteremtette Verdi fiatalkori művészetének félreértéséhez, őrizkedett attól, hogy a maga ásta verembe essen.

Ezt követően az olasz kultúra nem nézte jó szemmel, ha emlékeztették Verdi populárisabb művészetének elutasítására. Ha szó esett róla, mindig akadt valaki, aki álmélkodva megkérdezte mintegy a közös felelősség nevében: Verdi? De hát ki kételkedett valaha is a nagyságában? Nem igényelne különösebb erőfeszítést a század első évtizedeinek esszé- és szépirodalmában tallózva a bizonyítékok jókora halmát összegyűjteni, és valóban érdemes lenne nekigyürkőzni a feladatnak és kipárolni az igazságot a történelmi közegből. Nem mindenkit jellemzett az az intellektuális tisztesség, amely Casellát, aki emlékirataiban megemlíti, hogy 1913-ban írt egy „*teljesen ostoba*” cikket Verdiről; s miközben magyarázatot próbál keresni önmagának, hogy „*Verdi géniusza*” előtt hogyan „*maradhatott vak egészen 1920-ig*”, gyakorlatilag a fent említett olasz kultúra útját járja be.

Ám vélhetjük úgy, hogy Casellára túlságosan hatottak az akkori avantgárd kor művészeti polémiái ahhoz, hogy az árnyalt kulturális helyzetről hiteles képet rajzolhas-

son. Azért csak nézzük meg, részben irodalmi vonatkozásáért, hogyan emlékszik vissza Lampedusa egyik tanítványa A PÁRDUC szerzőjének zenei nézeteire: „A tizenkilencedik századi olasz operát léha, minden önmagán túlmutató gondolatra képtelen, felszínesen hedonisztikus, illetlenül szentimentális művészet modelljének tartotta: provinciális művészet modelljének, amely a pótszerek kultúrájának táptalaján tenyészik.”<sup>2</sup>

Zenei vonatkozásáért viszont nem árt felidézni, hogy mit írt az első Verdi-centenáriumra (Casella „teljesen ostoba” cikkének évében) egy olyan érdemes ember, mint Guido Gasperini, számos olasz zenetörténeti esemény dicséretes kezdeményezője. „Verdi operáit... szétmorzsolják és részben kiszorítják az eltérő művészetfelfogásból született új operák. Verdi operája, úgy is, mint a letűnő nemzedék ízlésének és érzésvilágának képviselője, egyre kevésbé felel meg a mai nemzedék ízlésének és érzésvilágának... A belőlük áradó művészetérzés mindinkább eltávolodik a mai érzésvilágtól; és arra sincs mód, hogy ez az érzés megifjodjék, és új virágkort érjen, bármennyire próbálnánk is a múltból előásva új előadásokkal megifjítani... Verdi műveinek nagyobb része nem illik a mi korunkba, mivel emez operák többségének technikája egyértelműen alulmarad a ma használatos technikákkal szemben, vagy helyesebben eltér tőlük... Ma már nem hallgatják Verdi operáit; a modern olasz zenedráma nem becsüli sokra, és okkal új és tágabb horizontok után kutat.”

E megállapítás nem csupán Verdire és a RIGOLETTÓ-ra, A TRUBADÚR-ra és a TRAVIÁTÁ-ra vonatkozott: a melodráma mint olyan vált vitatottá. Kezdetleges és elavult színházi műfajnak tartották, amelynek helyébe a modern zenei dráma lép, és annak mértékében, ahogy kerülni látszottak a melodramatikai sémákat, kezdték értékelni az OTELLO-t és a FALSTAFF-ot.

Alighogy stabilizálódott a kettősség, az elemi dialektika törvényeit igazolva csakhamar fel is borult. Ehhez nem kellett több, mint hogy új, a századelőn oly büszkén emlegetett felsőbb kultúrán felnőtt nemzedék tűnjék fel, amely, miközben tökéletesen magáévá tette ezt a kultúrát, titokban máris kétségbe vonja az érvényességét – és Sztravinszkij éppen ekkor ajánlja figyelmünkbe „Az asszony ingatag” Verdijét, valamint javasolja, hogy szemléljük kételkedéssel a FALSTAFF pallérozott és rafinált Verdijét.

E harmadik szakaszt, mely sokkal kifinomultabban, de voltaképpen visszatér a kezdetihez, Itáliában egy olyan zenetudós könyvei és tanulmányai fémjelezték, aki mindenekeelőtt elsőrangú író volt. Bruno Barilli, a vad, lánglelkű Verdi, A TRUBADÚR, A RIGOLETTO és az AIDA szerzőjének szenvedélyes csodálója mesterien hajlékony, fordulatoss, meghökkentő képekkel teli, elegáns prózájában védelmébe vette e populáris művészet méltóságát. Miközben eltökélten hitet tett a fiatal Verdi – szerinte a fennhéjázó kultúra által méltatlanul lekicsinyelt – remekművei mellett, nem állhatta meg, hogy egyfajta ríposztként ne lopjon bele leheletnyi álcázott ellenségességet az OTELLO és a FALSTAFF iránt. Ez az ellenségesség természetesen már nem az ennyire összetett vált művészzel szembesülő, tizenkilencedik századi zenerajongók őszinte zavara volt, de alapjában véve ugyanazokat a kérdéseket vetette föl egy sokkal szövevényesebb polémia szintjén: a kultúra paradicsomát megjárta s onnan csatlakozva kikerült lelkek polémiájának szintjén.

Barilli írásai közt van egy oldal, amelyet történelmi kiindulópontnak tekinthetünk a Sztravinszkij FALSTAFF-ellenes mondatát is ihlető kritikai hozzáálláshoz. „Nem tartozunk azok közé, akik a FALSTAFF-ot tekintik Giuseppe Verdi főművének, és fölébe helyezik az összes többi operájának. E nagy mű körül, amely minden Kapellmeister tanulópenze és jutalomjátéka, lassan elcsitulnak a viták, elsimulnak a hullámok, a láva kihűl, a tűz langyos hamuvá szelídül... A FALSTAFF-ot semmi máshoz nem mérhetjük; minden objektíven, azzal a nyugalommal és

*megfontoltsággal valósul meg benne, amely kizárólag az idősor ajándéka. Verdi itt tőle telhetőleg átvedlett protestánssá, és nagy körültekintéssel facsarta ki magából alkotóerejének utolsó cseppjeit és melankolikussá szelídült, elaggott lendületét; és bár régi hangja nem gyöngült meg, állásfoglalása már nem az intuíció bámulatra méltó, eredeti és korlátlan gyümölcse, és döntéseit új, aggályoskodó elem szövi át. A ború komor árnya vetül a partitúra oldalaira, és a rivalda kénsárga fényében a vén mizantróp zenei komédiája gyakran ridegnek, óvatosnak, közvetettnak és kitérőnek hat.”*

Ebben a talajban gyökerezik a kétféle Verdi alig leplezett összeférhetetlenségének antinómiája. Vannak, akik Verdi fiatalkori mesterműveit értékelik a legtöbbre, közülük is A TRUBADÚR-t, még többre, mint a RIGOLETTO-t vagy a TRAVIATÁ-t, mivel Verdi művészetének erőteljes jellege ebben a leghitelesebb. És vannak, akik Verdi érett kori művészetét becsülik többre, amely a SIMON BOCCANEGRÁ-tól egyenesen ível föl a REQUIEM-ig, az OTELLÓ-ig és a FALSTAFF-ig. Mindkét tábor igyekszik, ki-ki a maga területén, félreismert mesterműveket felfedezni. Van, aki egyenként újra előszedi a zeneszerző feledésbe merült fiatalkori műveit: a GIOVANNA D'ARCÓ-t, A HARAMIÁK-at, az ATTILÁ-t, A KALÓZ-t, az ALZIRÁ-t, A LEGNANÓI CSATÁ-t. Mások a mesterművek rangjára emelik a DON CARLOS című sajátos operát, a NÉGY VALLÁSOS DARAB-ban, a nyolcvanon felüli öreg mester utolsó kompozíciójában pedig Brahms legnagyobb kórus- és zenekari műveinek rokonát és Petrassi, Dallapiccola és Nono neomadrigalizmusának előfutárát látják.

A két tábor közül egyik sem tagadja nyíltan Verdi művészetének két különböző aspektusát, bár mindkettő ezzel vádolja a másikat. Az emberben önkéntelenül is felmerül, hogy Verdi életműve nem túl bőséges-e, és főleg nem túlságosan hosszú időt ölel-e fel ahhoz, hogy egységes lehessen. Gondoljunk egy pillanatra születésének és halálának dátumaira. Verdi születésekor a szárazföldi közlekedés egyetlen eszköze a lovas kocsis volt. Halálakor a vasúti sínek behálózták a földet; a Fiat is létezett már két esztendeje. Két évvel a halála után pedig a Wright testvérek a levegőbe emelkedtek első motoros repülőjükön. Verdi születésekor kizárólag gyertyával és olajlámpával világítottak. Halála tájékán mindenütt elterjedt a gázégő, de addigra Thomas Alva Edison is megalkotta az első villanylámpát. Verdi egy széttagolt Itáliában született, amikor Európa összefogott, hogy eltiporja Napóleon seregeit és a szabadság, egyenlőség, testvériség eszméjét. Halálakor már az egységes Olaszország harmadik s egyben utolsó olasz királya uralkodott; Európában pedig egyre terjedt a szocializmus. Nem elég, hogy Verdi élete meglehetősen hosszú volt, és alkotóereje rendkívül friss maradt élete legvégéig, de olyan korban élt, amelyhez talán egyetlen másik sem fogható a változások bőségét és mértékét tekintve. Meglehet, a távolság rövidlátókká tesz bennünket, de az embernek az az érzése, hogy Bachnak, ha történetesen nyolcvannyolc évig él is, sem lett volna része olyan mérvű változásokban, amilyenek Verdi belső világát alapjaiban megrendítették.

Mario Missiroli arra keresve választ, hogy egy olyan csavaros eszű és tehetséges politikus, mint Giolitti miért bukott el mindjárt a fasizmus kezdeti térhódításakor, egy 1920 júniusában írott cikkében erre a következtetésre jutott: „Bármilyen nagy legyen is egy ember, nem képes értelmezni két korszakot, és még kevésbé képviselni.” Márpedig nagyon is valószínű, hogy Verdi rácsafol erre az állításra. Életművének két különböző aspektusával két különböző korszakot értelmez és képvisel: a korai romantika 1848 előtti lelkes, harcoss és forradalmi korszakát, amelyben – amint igen helyesen megállapították – a negyedik rend rivaldafénybe kerül a zenei alkotások színpadán, és a késői századvégi romantika konzervatív korszakát. Schumann és Brahms korszakát. Mazzini korszakát és azt, amelyben Freud elkezdti feltérképezni a tudatalatti mélységeit.

Az operatörténet számtalan olyan zeneszerzőt ismer, akik viszonylag korán elért, zajos sikerüket képtelenek voltak megismételni, és minél makacsabban ragaszkodtak az egykor bevált recepthoz, annál távolabb kerültek a céljuktól. Mascagni huszonöt évesen komponálta a PARASZTBECSÜLET-et. Akár szeretjük, akár nem ezt a fajta operát, azt nem kérdőjelezhetjük meg, hogy e műfajon belül példaértékű. Ám a tucatnyi opera, melyet ezt követően szerzett, fokozatos és melankolikus hanyatlás csupán e gyors sikerhez képest. Giordano meglehetősen hosszú élete alatt nem lelt rá többé arra az inspirációra, amely harmincéves korában az ANDREA CHÉNIER-t és a FEDORÁ-t ihlette. Gounod negyvenévesen írta a FAUST-ot, és hatvanöt évesen halt meg, anélkül, hogy hírnevéhez bármit is hozzátett volna. Daniel Auber nyolcvankilenc évet ért meg, eggyel többet, mint Verdi, s mindvégig rendszeresen alkotott. Utolsó operáját, a RÊVE D'AMOUR-t 1869-ben szerezte. Fauré huszonnégy éves volt ekkor, Massenet huszonkilenc, César Franck negyvenhét. Auber pedig nyolcvanhét! Azonban ekkor is ugyanaz a zeneszerző volt, aki 1830-ban: nem haladta meg a FRA DIAVOLO (1830) és A PORTICI NÉMA (1828) sikerét.

Lehetséges volna, hogy mindezeknek a zeneszerzőknek a tehetsége hanyatlott a korról? Nem igazán; egyszerűen olyan zeneszerzők voltak, akik nem változtak együtt a változó világgal. Márpedig az operaművészet nem a művész egyoldalú alkotása, hanem a művész és kora kölcsönhatásának eredménye.

Ezt az igazságot senki nem ismerte fel jobban Rossininél, aki harminchét évesen, már vagyonosan, művészi sikerének csúcsán azzal lepte meg a világot, hogy elhallgatott. Jól tudta, hogy a világ megváltozott. Felfogta, mit jelent, hogy elérkezett a romantika kora a művészetben, a liberális demokráciáé a politikában, hogy a vasút, a villany, a gázegő betört a mindennapi életbe. Új világ hajnala hasadt, amit azonban Rossini lustaságában és a változásoktól való félelmében elutasított; a forradalmakat és a vasutat az ördög találmányának tartotta, és azzal kérkedett, hogy Párizs utolsó olyan házába hívhatja meg a barátait, amelyben még olajlámpás ég. Elutasította az új világot, azonban igen jól tudta, hogy előbb vagy utóbb, de ennek az új világnak szüksége lesz új művészetre. És Rossini megmutatta a rajta gúnyolódó fiatal romantikusoknak, hogy ha akar, továbbra is lehet a legjobb, a felülmúlhatatlan maestro, aki a Restauráció idején volt. A TELL VILMOS-sal új drámát teremtett, amely nyitott volt az erős természetérzéssel átitatott népek szabadságának eszményére. (Rossini is adhatta volna azt a megvető választ a romantikusok szenvelgő kérdésére, mint Auber: – A természet? Hogyne, magam is kikocsizom minden vasárnap a Bois de Boulogne-ba!) A TELL VILMOS-tól Rossini fiatal gúnyolóinak tátva maradt a szájuk. Berlioz kalapot emelt, Fétis megálapítása telitalálat: „A TELL VILMOS új embert mutat ugyanabban az emberben.”

Ez az igazság: új embert. Ám rettentő erőfeszítést kívánt Rossinitól, hogy kibújjon a bőréből, és egy pillanatra más emberré váljék, aki képes értelmezni a romantika és a forradalmak nyomán kialakult új világot, és megadni neki az általa igényelt új művészetet. Rossini lusta volt, gazdag és meglehetősen beteg is. Miért tett volna újabb erőfeszítéseket? Kinek a kedvéért? Ha változott a világ, akkor ő elhallgat, jól tudva, hogy ha tovább akarná járni múltbéli győzelmeinek útját, hosszú hanyatlásra ítélné magát, anélkül, hogy valaha is visszatálna A SEVILLAI BORBÉLY és a HAMUPIÓKE boldog időszakához.

Verdit más fából faragták. Az ő morális energiája sziklákat volt képes szétmorzsolni és hegyeket elmozdítani. Színházi termése ötvenöt évet ölel át; eközben szüntelenül fejlődött és változott. 1849-ben, amikor az olasz nép forradalmi lelkesedése felőrldött az osztrák hatalom és a pápai tekintély konzervatív erőivel szemben, Verdi előre megérezte a közszellem változását, lecsendesítette a korábbi melodramák zajos patri-

otizmusát, és a MACBETH-tel, a STIFFELIÓ-val, a LUISA MILLER-rel a belső élet pszichológiája felé fordult, és haladt a csúcs, a RIGOLETTO, A TRUBADÚR és a TRAVIATA felé. Ezt követően egész pályája az ember és környezete közötti összhang csodás tüneményévé vált. Azt mondják, a művész titkos antennákkal rendelkezik, amelyek informálják a benne zajló változásokról. Senkinek soha nem lehetett érzékenyebb és hatékonyabb antennája, mint Giuseppe Verdinek. Tizianót leszámítva az egyetlen művész, akinek megadatott a hasonlóképp hosszú, termékeny élet, senki sem tudott ilyen ügyesen lavírozni a hullámok hátán. Bármennyire zsörtölődött is a divat megújulásai és változásai miatt, soha nem hagyta, hogy elébe vágjanak az események, és nyolcvanévesen is ő volt a legmodernebb olasz zeneszerző. Az OTELLÓ-t nem értették igazán, a FALSTAFF-ot még kevésbé, és jelentőségére is csak Verdi halála után döbrentek rá.

Mindezek után beszélhetünk-e még Verdi életművének egységességéről? Mi értelme mindenáron ragaszkodnunk hozzá, hisz még a hasznát sem látjuk világosan? Né tán e „*nostalgia a művészet egységessége után*”<sup>3</sup> valamely teológiai babona hozadéka volna? Miért az egységesség, és miért nem a változatosság? „*Ó, változatosság, a világ szírénye...*” Egy ember megér nyolcvannyolc évet, ráadásul oly korban, amelyben a világ olyan gyorsan változik, mint addig soha. Huszonöt éves korától nyolcvanéves koráig ontja az operákat, és mi elvárnánk tőle, hogy a művészete ne változzék. Létezik ennél képtelembb elvárás? A tudomány is azt sugallja, hogy szabaduljunk meg ettől az előítélettől. Nincs olyan sejtje a szervezetünknek, amely ötven év leforgása alatt ne változna, kivéve, igaz, az agykéregnek az értelmi képességekért és a személyiség összetételéért felelős sejtjeit. De ismeretesek a személyiség változásának különféle biológiai jelenségekkel, a kritikus korról stb. együtt járó, meglehetősen általános esetei. Pirandello egész színháza szenvedélyes tiltakozása az ellen az igény ellen, hogy az egyént személyiségének statikus képéhez láncoljuk, amikor pedig szüntelen változáson megy át a korosodás, az élet és a változó világhoz való kapcsolódásai hatására. Az élet folytonos változás – talán mindannyian felfedezhetjük önmagunkon ennek az állításnak a helyességét. A magam részéről tanúsíthatom, hogy fiatalkoromban nem akadt nálam rendszeresebb és rendszeretőbb ember: tanulmányaim szigorú tervek, sémák, a mai napig őrzött, gonddal szerkesztett szinopszisok szerint folytak, a fiókjaim, a könyvtáram rendezve, számozva, iktatva, lajstromozva, katalogizálva. Minden intellektuális tevékenységemet jellemezte az, amit Leporello „*a jegyzékbe vétel öröme*nek” nevezett. Olvastam könyveket, amelyek fikarcnyit sem érdekeltek, csak mert ki akartam egészíteni valamely korról való ismereteimet, vagy egy klasszikus sorozat utolsó darabját is ki akartam pipálni. Mi történt, hogy ma leírhatatlan, fenomenális káoszban élek és dolgozom?

Értsenek meg jól, a kérdésem, sőt a javaslatom korántsem ennyire komoly, ennyire fontos vagy súlyos. Nem azt javaslom, hogy vonjuk kétségbe Verdi személyiségének egységességét. Nem, Verdi személyisége mindig egyforma, a NABUCCÓ-ban ugyanúgy, mint az AIDÁ-ban, a RIGOLETTO-ban, mint a DON CARLOS-ban, A TRUBADÚR-ban, mint az OTELLÓ-ban. Sir John Ford kürtszóelője a FALSTAFF-ban a féltékenység minden szorongását és borzalmát megszólaltatja, ami csak tombol Verdi összes színpadi művében az ÉRNANI-tól az OTELLÓ-ig; csak hogy itt mesébe illő aggkori bölcsesség magasából hangzik föl, ahol sokkal jobban számít az, hogy az ember ne erőltesse meg a szívét, és óvja erei rugalmasságát, mint hogy kizárólag a magáénak tudjon egy asszonyt. De vitathatatlan, hogy John Ford a féltékenyeknek ugyanahhoz a fajához tartozik, mint az öreg Silva gróf vagy Di Luna gróf vagy az ÁLARCOSBÁL Renatója, II. Fülöp, Amneris és Otello.

Mindössze annyit javaslak, hogy adjuk fel – nem a Verdi személyiségének, hanem

az életművének egységességével kapcsolatos előítéleteinket. Az életművét, amely nem az egyén kizárólagos produktuma, hanem, ahogy feljebb megállapítottuk, az egyén és a világ folytonos kölcsönhatásé: és ha kitartanánk is amellett, hogy az egyén ellenáll a változásoknak (mely tényt a biológia és a pszichológia is megkérdőjelezi), ahhoz nem fér kétség, hogy a világ változik, következésképpen a kölcsönhatásnak is változnia kell, hacsak nem szűnik meg, mint azoknak az operaszerzőknek a pályáján, akik képtelenek voltak fiatalkori sikereik megújítására.

Fétis ezt írta a TELL VILMOS-ról: „*Új ember ugyanabban az emberben.*” Még egyértelműbben fogalmazott Carpani apát – érzékeny zeneértő s minden bizonnyal bátor gondolkodó – Rossini egy másik, a TELL VILMOS-nál kevésbé meglepő, de a bécsi kongresszus idején nagy feltűnést keltő operájáról, a ZELMIRÁ-ról: „*Ebben az operában Rossini az elméjének legjavából kihüvelyezett új kincs birtokában már nem az OTELLO, a TANKRÉD vagy az összes korábbi opera szerzője... Más, új zeneszerző; újszerű, kellemes és termékeny, mint előbb, de keményebb, letisztultabb, mesteribb s mindenekelőtt hitelesebb... E valóban hősi operában merőben új zeneszerzőként mutatkozik be.*”

Nos, jómagam hasonló alkut javaslok, hogy rövidre zárjuk a RIGOLETTO–A TRUBADÚR–TRAVIATA és az OTELLO–FALSTAFF mellett hitet tevő két párt nevelésű versengését. Mondjuk így: Verdi olyannyira nagy, az élete s főként alkotó időszaka olyan páratlanul hosszú volt, hogy nem csupán egyetlen művészt láthatunk benne. El kell ismernünk két Verdi létét, akik mindegyike egyformán kiváló: az egyik művészetének a RIGOLETTO–A TRUBADÚR–TRAVIATA, a másikénak az OTELLO–FALSTAFF a csúcspontja. Ezáltal elejét vesszük minden próbálkozásnak, mely az egyik csoportot alárendeli a másiknak, és vége szakad annak a helytelen gyakorlatnak, hogy A TRUBADÚR-t elnagyolt vázlatnak tartjuk az OTELLO későbbi, kifinomult művészetéhez, vagy az OTELLÓ-ban és a FALSTAFF-ban aggkori elgyengülésnek minősítjük – Arrigo Boito rossz hatására – A TRUBADÚR–RIGOLETTO komponálásának idején kimeríthetetlennek jellemzett alkotói képzeletet. A TRUBADÚR és a TRAVIATA annak a zeneszerzőnek a mesterművei, aki 1850 körül kezdett dolgozni; ezt a kort Meyerbeer, Auber operái határozták meg, de belesengett még Mozart, Weber és Rossini nyomasztó jelenléte. Az OTELLO és a FALSTAFF annak a zeneszerzőnek a mesterművei, aki 1880 tájékán érkezett be, Brahms korszakában, amikor a romantikus hangszeres zene a színházat is áthatotta. A két Verdít képtelenség minősíteni és szembeállítani egymással, ahogy képtelenség szembeállítani Verdít és Rossinit, Beethovent és Bachot. Semmi értelme azon tanakodni, hogy melyikük nagyobb.

Őszinte szívvel állíthatom, hogy nem áll szándékomban paradoxonokat gyártani. Szeretném, ha mások is ugyanilyen őszintén tennék fel magukban és válaszolnák meg a következő kérdést. Vegyünk három operát, a LAMMMOORI LUCIÁ-t, A KÉT FOSCARI-t és a FALSTAFF-ot. Melyik kettő mutat nagyobb hasonlóságot, több stílusbeli rokonságot, egyszóval nagyobb egységességet: A KÉT FOSCARI és a FALSTAFF vagy a LUCIA és a KÉT FOSCARI?

Ugorjunk kétezer évet előre az időben, képzeljük magunkat a negyedik évezred végére. Az atomrobbanások következtében megsemmisült az egykori zene java része, de időről időre előkerül egy-egy darab. Egy zeneszakértő kezébe akad bizonyos Giuseppe Verdi néhány partitúrája: néhány fiatalkori opera s aztán a RIGOLETTO, A TRUBADÚR és a TRAVIATA, majd rálel a REQUIEM-re, az OTELLÓ-ra és a FALSTAFF-ra is. De hiányzik az ÁLARCOSBÁL, A VÉGZET HATALMA, hiányzik a DON CARLOS, az AIDA, azaz hiányzik az összes opera a TRAVIATA és az OTELLO között. Milyen nehéz lesz zeneszakértőnk dolga 3970-ben, ha ugyanazt el akarja végezni, amit egyes zeneszakértők nemrégiben olyan könnye-

dén elvégeztek Francone di Colonia teoretikus megbízásából! Arra fog következtetni, hogy a XIX. században két Giuseppe Verdi nevű operaszerző is élt. Az egyik minden bizonnyal a XVIII. század végén született; korai, valószínűleg homályos szerzeményeinek nyomuk veszett, de 1840 után hírnévre tett szert a NABUCCO és az ERNANI című operáival, majd 1851 és 1853 között szerezte fő műveit, a RIGOLETTÓ-t, A TRUBADÚR-t és a TRAVIATÁ-t. A másik zeneszerző, aki valószínűleg fia az előbbinek, feltehetőleg a század közepén vagy valamivel előbb született. Előszóval komponált egyházi zenét, ahogy az 1874-ben keletkezett REQUIEM-ből és a VALLÁSOS DARABOK egyes – a negyedik évezred végén is ismert – részeiből kitűnik. A lírai opera történetébe két mesteri művel is beírta a nevét: egy zenedrámával, az OTELLÓ-val és egy komédiával, a FALSTAFF-fal, melyek kiművelt zenei és irodalmi ízlésről tanúskodnak: az ifjabb Verdi felismerte Shakespeare-ben a nagy tragédiaíró, és zenéjében az egyházi zenei stílus hagyományait ötvözte a német romantika technikai és eszközbéli újításainak ismeretével.

Az általam leírtakat csupán vitaindítványnak szánom, hogy azok, akik elutasítják Verdi operáinak stílusegységét, tovább gondolják, akik pedig az egységesség mellett kardoskodnak, ellenpéldákat hozzanak rá. Azonban mindenképpen állást kell foglalni ezen állítások mellett vagy ellen, és érvekkel megtámogatni őket. Magam csak a vita lehetséges irányvonalait bátorítom javasolni. Melyek azok a stílusbeli ismertetőjegyek, amelyekből következtethetünk Verdi művészetének változására? Melyek a zenei nyelv ama támpontjai, amelyekből egy 3970-ben élő zeneszakértő arra a feltételezésre juthatna, hogy két Giuseppe Verdi élt a XIX. században?

Egyértelmű, hogy két tény hatna legerősebben jövőnk kollégáinkra az OTELLÓ-nak a TRAVIATÁ-val, a FALSTAFF-nak a RIGOLETTÓ-val való szembeállításánál: a zárt és strofikus, vokális ária letűnése, amelynek helyébe a félbeszakítatlan, zenekari kíséret nélkül elmondott, ám a dallam jogait megtartó operarészlet lép, valamint az okosabban és kifinomultabban kezelt zenekari diskurzus jelentőségének növekedése. Mindez együtt járt – ami legalább annyira megdöbbeníti a 3970-ben élő zeneszakértőnket – az idősebb Verdi operáiban megszokott híres gitár- és egyéb szisztematikus kíséret letűnésével. Ha a komponista tudatosabban és kifinomultabban ír zenekarra, azt jelzi, hogy nincs egyéb zenei mondanivalója, mint amit a zenekarra, illetve a zenekar és a szólamok kapcsolatára kíván bízni. Ha viszont hangszerre ír jól, az azt jelenti, hogy hangsúlyos zenei mondanivalója van. És a Verdi életművében történő változások különböző aspektusai – a zárt forma és a gitárkíséret letűnése, a zenekar megnövekedett jelentősége – egy újfajta vokális és hangszeres polifónia megteremtésében összegződnek, amelyben már nem választhatjuk külön a dallamot a kísérettől, mert minden zeng benne a tenortól a nagybőgőig, a szoprántól az ütőhangszerekig (gondoljunk az OTELLO kezdetére!), cáfolva a Verdi utolsó operáit ért bírálatot, miszerint alárendelte volna a szólamokat a zenekarnak, az éneket a hangszeres kifejezésnek. A harmóniai nyelven is érezhető ez az új felfogás, ami által új komplexitáshoz jut: ezt is illenék közelebbről megvizsgálunk, hogy igazolhassuk állítólagos egységét Verdi operáiban.

Szeretném leszögezni, hogy nem tartom Verdit különleges esetnek, jóllehet rendkívül hosszú alkotóélete egyértelműen problémássá teszi a stílusegység dogmája alá való besorolását. Milyen boldog lennék, ha Monteverdi MADRIGÁLJAI-nak második könyve stílusegységet mutatna a POPPEA MEKKORONÁZÁSÁ-val. Vagy még inkább Beethoven op. 18-as első KVARTETT-jei az utolsó öt KVARTETT-jével. Ezekkel is játszhatnánk valamilyen történelmi játékot. Vegyünk három kvartettet: Mozart C-dúr, K 465-ös DISSZONANCIA-KVARTETT-jét, Beethoven op. 18-as, 3. számú D-dúr KVARTETT-jét és a cisz-moll op. 131-



es KVARTETT-et. Mondjuk ki az igazat: melyik kettő hasonlít stílusbelileg jobban egymásra? Melyik kettőről feltételeznénk inkább, hogy ugyanaz a kéz írta őket? A két Beethovenról vagy inkább Mozart KVARTETT-jéről és Beethoven fiatalkori művéről?

Játsszuk tovább fenti hipotézisünket. Az atombomba, a könyvtárak lerombolása után imitt-amott előkerül egy-egy elszigetelt mű, melyek alapján megkísérlik rekonstruálni a zenetörténetet. Rálelnek, véletlenül és dátum nélkül a fent említett op. 131-es KVARTETT-re, Bartók első, op. 7-es (1907-ben keletkezett), dátummal ellátott KVARTETT-jére és Hindemith op. 10-es (1918-ban szerzett) első KVARTETT-jére. Szemére hányhatnánk-e 3970-ben élő kollégánknak, hogy miután semmit nem tud Beethoven életéről és műveiről, a XIX. század elejére helyezi annak alapján, hogy ugyanolyan előszeretettel használja az ellenpontot KVARTETT-jében, mint Bartók és Hindemith? És mennyire megdöbben, mennyire zavarba jön, amikor későbbi kutatások például az op. 18-as, 3. számú D-dúr KVARTETT-et ugyanannak a Beethovennek tulajdonítják – akiről ő semmit nem tud –, mint Mozart DISSZONANCIA-KVARTETT-jét, amelyről viszont feltételezzük, hogy valamely szerencsés véletlen folytán ismeri keletkezési dátumát! Vajon nem érez-e kísértést arra, hogy Beethoven élettartamát százhusz-százharminc évre taksálja, mintha 1770-ben született és 1900 körül halt volna meg? Vagy pedig arra, hogy két külön zeneszerző létét feltételezze egyazon név alatt?

Bevallom, hogy Wilhelm de Lenz BEETHOVEN ET SES TROIS STYLES (BEETHOVEN ÉS HÁROM STÍLUSA) című könyvét minden fogyatékosága ellenére fontos műnek tartom, amelynek köszönhetően fogalmat alkothattam a zeneszerző művészetéről és alkotási folyamatairól. A könyv ellen ma is napvilágot látó szenvedélyes vádak éppen erőteljes hatását bizonyítják.<sup>4</sup> De ne hozakodjunk elő a szokásos ellenvetéssel, hogy képtelenség megállapítani a pontos határt az egyik stílus vége és a következő kezdete között. Ilyesfajta érvelés alapján egy kilencven évet súlyos betegségek, infarktusok és hirtelen fizikai megrokkulás nélkül megért aggastyán fiatal suhancnak hihetné magát, és egy Lolitát vehetne feleségül.

Azzal, hogy Verdi életművének stílusbeli egységességét kétségbe vonom, korántsem áll szándékomban senkit megbotránkoztatni. Egyszerűen egy előítélettel kívánok szembehelyezkedni, egy elméleti babonával, amely ki tudja, milyen mágikus erényeket sorakoztat fel az egység mellett. Őszintén hiszem, hogy a botránnyt mások keltik. Mégpedig a kritikai miszticizmus képviselői, akik a stílus egység nevében igyekeznek ránk erőszakolni magukat, tiltakoznak Verdi hosszú életművének szakaszolása ellen, és a disztinkció nélküli csodálat homályát vonják körénk, amelyben minden macska fekete. „*Aki Verdi operáiba makacsul bele akar látni egy első, második és harmadik írásmódot, nagyon messze jár az igazságtól... E számítás egyetlen művész esetében sem vezetett célra, Verdinél pedig kifejezetten értelmetlen. Egész életműve az első hangjegytől az utolsóig egyetlen hatalmas, drámai zenévé, amely mindenekelőtt és lényegéből adódóan a dráma zenei feloldását célozza.*”

Nem értek egészen egyet Mario Medici barátommal, a Verdi Kutatóintézet igazgatójával. Kétségtelen, hogy ez az egész vita attól függ, hogy mit értünk a „stílus” szón. Ha Buffonnal együtt önök azt állítják, hogy a stílus maga az ember, akkor egy szót se többet. Akkor önökkel egyetértésben vallom, hogy Verdi életműve stílusbelileg egységes. Ám amennyiben a stílus a zeneszerző ama képessége, hogy hogyan használja a zenei nyelvezet elemeit, akkor már nem ilyen egyszerű a helyzet, és a magam részéről nem vagyok hajlandó tátott szájjal csodálni egy soha nem változó szívárványívet, és halkán utalni kívánok arra, hogy minden megismerés nyitja a disztinkció. A disztinkció ellentéte pedig a konfúzió.

## Jegyzetek

1. A CONVERSATIONS WITH IGOR STRAWINSKY-ban (Faber and Faber, London, 1958, 74. o.) Robert Craft a következő kérdést teszi föl a zeneszerzőnek: „Most is ugyanúgy vélekedik Verdi utolsó éveiről, mint egykoron?” A válasz: „Nem. Az igazság az, hogy megfogott az az erő, amellyel különösen a FALSTAFF-ban ellen tudott állni a wagnerizmusnak: képes volt ellenállni és távol tartani magát attól, ami világszerte progresszív zenének számított. A zenei monológok felvezetését eredetibbnek érzem a FALSTAFF-ban, mint az OTELLÓ-ban... Verdi nagyon természetes, de a természetességnél is fontosabb az az erő, amellyel e tulajdonságát továbbfejlesztette a RIGOLETTÓ-tól a FALSTAFF-ig, hogy csak a két legkedvesebb operámat említsem.”

2. F. Orlando: RICORDO DI LAMPEDUSA. Scheiwiller. Milánó, 1963, 44–46. o. Itt szerepel idézőjelben az író mondása: „Az olaszok nem ismerik Goethét, Schillert, Shakespeare-t, Prévost-t, Mérimée-t, vagy inkább nagyon is jól ismerik őket! Van DON CARLOS-uk, OTELLÓ-juk és FALSTAFF-juk, meg van két MANON-juk és CARMEN-jük is.”

3. P. Boulez: RELEVÉS D'APPRENTI. Ed. du Seuil. Párizs, 1966, 276. o.

4. A Verdi-operák stílusegységének végsőig való védelmezéséhez lásd I. Pizzetti: IL VERDI DEL '43 E LA COLLABORAZIONE DEL PUBBLICO, in: *La*

*Regione Emilia-Romana*, I. 1950, 9–12. szám, 43. o. „Miért nem mondom, amit annyian mondtak, hogy Verdi első írásmódja? Mert ha igazi művésről, különösen ha egy Verdihez vagy Beethovenhez fogható nagyságról van szó, többféle írásmódról vagy stílusról beszélni rosszabb, mint illetlenség, szinte már sértő... Egy művész nyelve vagy stílusa vagy írásmódja attól kezdve, hogy tudatára ébred önmagának és a világnak, egészen addig, amíg e tudatot el nem veszíti, nézetem szerint csakis egyfajta lehet... Akik egy Beethoven vagy egy Verdi vagy hasonló nagyságok különböző stílusairól és írásmódjairól fantáziáltak vagy ilyeneket állítottak, soha nem voltak igazi zeneszerzők, csupán zenezakértők, akik, miután a természet csak annyi zenei hallással áldotta meg őket, amennyi a zene és annak okainak értéséhez elegendő, azt hiszik, a szemükkel is hallhatják a zenét: elég egy ritmusképlet véletlenszerű ismétlődése, netán két zeneköltemény közötti hasonlóság vagy eltérés ahhoz, hogy bakot lőjenek.” Az ellenkező vélemények között, tehát amelyek elismerik Verdi stílusának többféleségét, álljon itt Pannainé: „Verdi két utolsó operája merőben új stílust jelez – képzelőerejének radikális megújulását.” (A dráma felfogása in: VERDI, az E. A. Teatro alla Scalánál F. Abbiati gondozásában megjelent kiadványban, Milánó, 1951, 141. o.)

Carolyn Abbate

## GYÁSZ ÉS APOKALIPSZIS VERDI „REQUIEM”-JÉBEN

Borbás Mária fordítása

Mi is az a requiem? Ki beszél, ki sirat, kit vagy mit gyászolnak? Vajon Verdi gyászmiséje nemcsak egy halott költő, Alessandro Manzoni sírfelirata, hanem egy elmúlt, elveszett operai világé is? Az utóbbi kérdés nem annyira erőltetett, mint amilyennek hangzik; Verdi ritkán szokott ki természet adta műfajából, egyházi zenéjét tehát, mindenekfelett pedig a REQUIEM-et mindig is operáihoz fogják mérni (a LIBERA ME tételt például gyakran minősítik „operai”-nak, amennyiben drámailag ábrázolja az egyén rettegé-