

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, mindennekfelett pedig a REQUIEM-et mindig is operáihoz fogják mérni (a LIBERA ME tételt például gyakran minősítik „operai”-nak, amennyiben drámailag ábrázolja az egyén rettegé-

sét), csakúgy, ahogy a REQUIEM megalkotása minden pontján illeszkedett az opera valamely nézletéhez, zenéjéhez, történetéhez.

A mű fejlődéstörténete ismert; sokszorosan elmesélték, röviden vázolható. Amikor Gioacchino Rossini 1868 novemberében meghalt, Verdi egy november 17-én kiadójához, Ricordihoz intézett levelében azt ajánlotta, hogy adjanak megbízást gyászmisére, Rossini emlékére... Verdi elgondolása szerint a mise egyes tételeit ő maga és más „jeles olasz zeneszerzők” alkotnák. Ricordi elfogadta az ajánlatot, megszervezte a zeneszerzőket, kiosztotta a tételeket; Verdi a LIBERA ME textust, a mise záró rezszponzóriumát választotta. A közös vállalkozást teljesítették (később, mint ahogyan Verdi remélte), de a művet sohasem adták elő: bonyolult intrikáknak és belharcoknak esett áldozatul. A LIBERA ME polcra került. Ami tehát idővel Verdi REQUIEM-jének magvát képező tétel volt, pályafutását mint tiszteletadás kezdte az opera egy híres és régi mestere előtt, közel negyven esztendővel azután, hogy utolsó operája (a TELL VILMOS, 1829) még uralta, sőt egyenesen kísértette Olaszország tudatát az operatörténetben elfoglalt helyét illetően. És a MESSA A ROSSINI kudarca után ismét az opera foglalta el Verdi képzetét: megkomponálta az AIDÁ-t (1871) – azt a művet, amely bizonyos értelemben szintén Rossinin medítál, visszatekint arra az operai hagyományra, mely immár a zenedráma homályos wagneri elméletei által elcsábított fiatalabb nemzedék gúnyolódásának tárgya. Az AIDA fogadtatásának egyik roppant ironikus vonása, hogy ezt a művet – amely a modern érzékenység szerint oly nagy tisztelettel viseltetik a régebbi olasz operai hagyomány iránt – a maga idejében wagnerizmussal és zavarossággal vádolták. Az AIDA nyomán támadt azonban – talán az ellene irányuló mérgezett bírálat ellenhatásaként – a maga REQUIEM-je megalkotásának gondolata Verdiben: hogy az *a priori* LIBERA ME elé megírja a teljes misét. 1871 februárjában az Alberto Mazzucato karmesterhez intézett híres levelében említi, hogy a LIBERA ME-től visszafelé megírhatna egy REQUIEM-et. Minthogy ebben a befejező tételben a hagyományos requiemnek mind a Szekvenciájából („*Dies irae*”), mind az Introitusából („*Requiem aeternam, dona eis requiem*”) visszatérnek szakaszok, a LIBERA ME máris tartalmazza a miseszöveg más részeinek megzenésítését – új tételek lehetőségeként. Verdi mégis csak két év múltán tette meg a végső lépést, amelyet Alessandro Manzoniak 1873 májusában bekövetkezett betegsége és halála siettetett. Verdiben Manzoni elvesztése, akárcsak a Rossinié, mély nosztalgikus érzést keltett: mind Olaszország művészi történetének – mely immár a múlté – válságos kulturális pillanata, mind pedig amiatt, hogy hogyan fogja ő maga túlélni ezt a pillanatot. És a REQUIEM-et, amely az opera egy mestere előtti főhajtásként született, majd egy operai mestermű megalkotása során polcra került, végül 1874-ben fejezte be, tiszteletadásként Itália egy nagy, XIX. századi írója előtt.

Valamennyi, világi korszakban született requiemfeldolgozás kérdéseket hoz felszínre mind a műfajt, mind az előadást illetően (lehetséges-e ilyen zenét templomban mint misét alkalmazni, avagy nem egyéb, mint a hangversenypódium számára komponált szimfónia énekhangokkal?). Verdi REQUIEM-je azonban egyetlen a maga nemében; arra buzdítja a hallgatót – sokkal inkább, mint bármelyik másik a XIX. században (a Berliozé, a Brahmsé) –, hogy tűnődjék el az egyéni hangokon; nem szó szerint a kóruson, a szopránon, mezzoszopránon, tenoron és basszuson, inkább az énekes szólisták által megszemélyesített névtelen megszólalók kilétén, valamint az egymással és a kórusal történő nyilvánvaló kölcsönhatásukon. Verdi négy szólóhangot alkalmaz, és hosszú zenei szakaszokat bíz szólóénekesekre, ahelyett, hogy a szólistákat mint holmi miniatűr négyszólamú kórust kezelné, amely kénytelen mindig együttesként énekel-

ni. (Ez megkülönbözteti a REQUIEM-et a PEZZI SACRI [SZENT ÉNEKEK]-től, csakúgy, mint bármely más requiemmegzenésítéstől, ahol az énekhangok szerepe sokkal közösségibb.) Következésképpen egyéni drámai szereplők teremődnek meg, bukkannak fel, majd foszlanak szét; egyéniségük egyetlen szólóhangban összpontosul egy-egy részletben. A hatás mégis túlmegy a pusztá lekottázáson: a szólistákra kiosztott sajátos szövegből és a megzenésítésénél alkalmazott zenéből fakad. Az egyik ilyen személy a mezzoszoprán hangban összpontosul a DIES IRAE-ben, a „*Liber scriptus proferetur*”-ban. (Ezt az eredetileg kórusra komponált fűgát 1875-ben írta át a szerző a jelenlegi szólóra, suttogó kórusral.) A megszólaló két versszakban elmondja, hogy „*Kézzelel írt könyv nyílik ottan: / Világ terhe, minden, ott van, / Ítéletre felrovtottan*”, s a „*Bíró majd ha széket ül ott, / Minden rejtek felderül ott, / Zsoldot bűn el nem kerül ott.*”^{*} Az elbeszélés tárgyilagos, a történetet egy megfigyelő meséli el. És az alt hangszín természetes kétneműsége, elénekelt nyitó sorainak harmonikus üressége szent távolságba burkolja a hangot és a személyt. Egyszólamú kántálását folyamatosan visszhangozzák a kórus alig hallhatóan közbeszúrt „*dies irae*”-i (D-dúrban), s habár az alténekes hangja mindvégig hosszú, lírai felkiáltásokban tör ki, a végén visszatér a kántáláshoz, mindig a mély D hangra, „*Könnysel árad ama nagy nap, / Hamvukból ha föltámadnak / A bűnösök s számot adnak.*” Ki énekel ilyen különös fenségességgel? A DIES IRAE első szakaszában a kórus „*ama végső harag napja*”-ról énekel, mely „*a világot tűznek adja, / Dávid így s Szibülla hagyja*”. A mezzoszoprán rejtelmes módon és hirtelen, valóban a Szibülla próféta hangjává vált.

Abban, ahogy ilyen hangbelileg elkülönülő jellemeket alkotott, mind szubjektíven (a megrettent egyént, aki a LIBERA ME-ben énekel), mind objektíven (a basszust, aki a MORS STUPEBIT-ben leírja az apokaliptikus tájat), Verdi ingadozott a szent szövegeknek mint absztraktnak vagy formalistának történő hagyományos kezelése és a zene meg a szó sokkal forróbb töltetű, szimbolikusabb összeolvasztása között. Ez az ingadozás határozza meg a teljes mű csapongó hullámzását.

A XIX. század teoretikusainak jellegzetes előítélete volt, hogy a liturgikus kifejezések: megannyi nyers vázlat a zenei találékonysághoz; még Wagner is felveti a témát az OPER UND DRAMÁ-ban, amikor dicséri (és elítéli) Beethoven MISSA SOLEMNIS-ét. Utal rá, hogy a liturgikus szövegeket mint a mise állandó részeit annyira elcsépelte a rituális ismétlődés, hogy nyelvezetük pusztá hang lett, latinság, amelynek szavai már nem bírnak egyedi jelentőséggel, habár egészük még mindig érzelmeket, emlékeket vagy kezdetleges hitet vált ki. Az efféle szöveg ismételhető, megtörhető, újra összeilleszthető, újra kezdhető, több hang által összehangolatlanul énekelhető, a szöveg semleges, sőt olykor érthetlenné tehető, mivel a zene, mely a magasba emeli, viseli a szónoki összefüggés teljes terhét. Verdi REQUIEM-jében a két (nem teljesen hagyományos) fűga – a SANCTUS tétel és a LIBERA ME utolsó előtti fűgás részlete – a kompozíciós közlékenység ilyen epizódjai. Itt a tisztán zenei képzetet uralkodik. Ám a fűgaformában történő általánosan hasonló feldolgozás ellenére, a latin szövegnek a hangzással történő következetes keverése ellenére a két részlet jelentése igencsak különböző. A Verdi által feldolgozott SANCTUS minden misének közös eleme; újjongó szövege nem utal a halálra; a gyászszertartás sem változtatja meg. A tétel mindvégig kórus és fűga; a szöveg eredendően semleges és semlegesített, wagneri értelemben. A LIBERA ME fűgája egy hosszabb tétel része, és újra kezd egy teljes szakaszt, amelyet először egyvégtében, töretlenül énekel a szoprán szóló, megváltásért fohászkodva: „*libera me, Domine, de morte*

* Sík Sándor fordítása.

aeterna, in die illa tremenda...” („*Ments meg engem, Uram, az örök haláltól, / Ama rettenetes napon minden bajtól*”). Ez csupán a minden alkalommal másként megzenésített szöveg számos szerkezeti ismétlésének egyike, végső csodálatos kitágítása a szoprán kezdeti kijelentéseinek, mintha a szopránnak tulajdon benső látomásától való megszállottsága végül kiáradna a kórus és a hangszerek közös hangzására.

Az a rettenetes látomás – az Ítélet Napja – Verdi gyászmiséjének mind költői, mind zenei tekintetben középpontja, oly módon, amelyet egyetlen más XIX. századi requiem sem közelít meg. Hányszor és milyen szavakkal íratik le az Ítélet Napja a darabban: ama végső harag napja, számadásnap, ama rettenetes nap, a nap, mely vizsgálni fog s dúlni, haragnak napja, ínség s veszély napja, nagy nap, mely a bűnöst gyötrellemnek adja, a világot tűznek adja, csodakürtök zengenek meg, sírok éjén átremegnek, ítéletre, mindeneknek; könnyel árad ama nagy nap, hamvukból ha föltámadnak a bűnösök s számot adnak... Habár a kompozíció külsőleg mint emlékmű szolgált – s ezen belül mint a gyász formális gesztusa Manzoni halála és egy korszak elmúlása fölött –, belső természete egészen más. Itt nem gyászolnak senkit; a siratás helyébe az apokalipszis látomása lép, és a különféle hangok válaszai erre a képre.

A REQUIEM-ben a legszélesebb skálán tudathasadásos módon váltakoznak az eljövendő apokalipszissal közvetlenül szembenéző tételek olyan tétélekkel, amelyek, közvetten, abban reménykednek, hogy a hívők békébe és kegyelembe menekíttetnek. Az előzők – a DIES IRAE (II. tétel) és a LIBERA ME (VII.) – gyakran alkalmaznak első személyben elmondott szöveget, ahol a szubjektív „én” önvádat és rettegést fejez ki. Az utóbbi felszólító módban szól, a holtakra, a bűnösökre és másokra mint „*rájuk*” utal. Ezekben a mélabúsabb tétélekben foglaltatik az INTROITUS (LÉPCSŐIMA, I.), az AGNUS DEI (V.) és az ÁLDOZAT (LUX AETERNA, VI.), elstutogott imádságukkal az örök nyugalomért, valamint az OFFERTORIUM (III.), benne a könyörgés Krisztus közbelépéséért, hogy védje meg „*minden meghalt hívő lelkét a pokol büntetésétől*” („*libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni*”). Ám ezeket a tétéleket állandóan a DIES IRAE háttérfüggőnye előtt halljuk. Zenei higgadtságuk szenttelenséget tükröz a katasztrófa idején – hiszen miért is kellene mások örök nyugalmaért könyörögnünk, ha mi magunk nem vagyunk halál és ítélet tárgyai? (A nyugalomnak ez a szembeállítás a borzalommal talán magának Verdinek vallási szkepticizmusát tükrözi, azt az érzést, hogy egyensúlyra tehetünk szert, ha szembenézünk félelmünk tárgyával – legyen az az apokalipszis vagy egyszerűen az üresség érzete.) Egyszerűen a SANCTUS (IV.) menekül meg teljesen ebből a hálóból. Az Ítélet Napjának képi központisége magában a mértékben tükröződik: a DIES IRAE a műnek több mint a felét foglalja el; a „*Dies irae, dies illa*” szakasz nem csupán mint a SZEKVENCIA állandó refrénje tér vissza (feledhetetlenül), de a LIBERA ME tételben is. Végezetül merőben sajátos az a vérmes zenei mód, ahogyan Verdi a DIES IRAE szakaszt megalkotta. Elegendő, ha ennek a szövegnek hagyományosabb zenei képalakítására gondolunk, amelyet a XIX. század zeneszerzői a végsőkig kiaknáztak: a tényleges liturgikus dallam gyakran harangzengéssel és haronával párosul (például Berlioz FANTASZTIKUS SZIMFÓNIA-jának utolsó tételében vagy Liszt több szerzeményében). Verdi híres ötszörös zenekari kalapácsütéseinek, a kórus kromatikus serkentéseinek semmi közük az efféle gyászos barbársághoz.

A DIES IRAE tételnek pusztán a szöveg hosszúsága ad szerkezeti súlyt; a DIES IRAE szakasz megszállottan tér vissza refrénként; még a (külsőleg) higgadtabb tétélek mögött is ott surrog az apokalipszis. Ám a DIES IRAE és a LIBERA ME teljes zenei feldolgozása fölött bizonyos, a kettőt elkülönítő sajátosságok adják meg összetartó erejüket a mű egész-

szében. Ebben a vonatkozásban kettejüket nem csupán a ténylegesen leírt szöveg zenei tükröződésének tekinthetjük, hanem másodlagos szövegnek az ismerős liturgiai szakaszok mögött: JÁNOS JELENÉSEI-nek. Az ÚJSZÖVETSÉG-nek ez az utolsó könyve az apokalipszis keresztény képeinek eredete, és mint ilyen, a DIES IRAE szakaszok bibliai forrása. A JELENÉSEK-ben az akusztikus képek erőssége döbbséget okoz; az evangélista nem titkolja, hogy látomása tele van különös zajokkal: „hallék hátam megett nagy szót, mint egy trombitát” (1,10), „a szava pedig olyan, mint a sok vizek zúgása” (1,15), majd ismét: „az első szó, amelyet mint egy velem beszélő trombitának szavát hallék” (4,1). Krisztust szájában kétélű karddal ábrázolják, mennydörgő beszédének vizuális megtestesüléseként; a hét pecsét felnyitáskor hét angyal jelenik meg, és hét trombitát fújnak meg; és amikor felnyitják a hetedik pecsétet, „lón nagy csendesség”. Ezt az eredendően zenei látomást visszhangozza a liturgikus DIES IRAE szöveg, legnyilvánvalóbban a TUBA MIRUM szakaszban (a trombita csodálatos hangokat hint a holtak tartományára; mindannyian a trónus előtt gyülekeznek). Valamint a MORS STUPEBIT szakasz, ahol még a Halál is elnémul, elhallgat. A TUBA MIRUM szakasz és a feltámadásra hívó trombitaszó a zenészerzőket mindig többé-kevésbé közvetlen zenei szimbolizmusra ihlette, amelyben a zenekar rézfúvós hangszerei az Utolsó Ítélet trombitáivá válnak. Berlioz a GRANDE MESSE DES MORTS-ban (NAGY GYÁSZMISE) azt az utasítást adja, hogy négy rézfúvós kórus álljon a terem négy sarkában, hogy a hallgatót megtámadja, lerohanja a hang, amely elől nincs menekvés. A hallási középpontnak ezzel a szétszórásával foglyul ejti a hallgatóságot az apokaliptikus tájban. FELTÁMADÁS-szimfóniájának utolsó tételében Mahler hasonlóképpen helyezi a fúvóskórusokat a zenekaron kívül. Verdi TUBA MIRUM-ja hasonló a hangszereknek mind elkülönítésével, mind térbe helyezésével; zenekarának négy trombitáját azonban négy távoli és láthatatlan trombita visszhangozza. Láthatatlan hangszerei második (láthatatlan) tájat alkotnak, ahol, úgy képzelhetjük, a holtak valóban feltámadnak: fantasztikus és groteszk gesztus, amely sokat köszönhet a színpadon kívül eső második, kettős „szín”-t létesítő operai fogásnak. Sőt mi több: Verdi az emberi hangokat is bevonja a rézfúvósok zenei világába, amikor a basszista („*tuba mirum spargens sonum*”) a harsonák pontozott ritmusát utánozza, a kórus szoprán szólama pedig egyetlen magas, hangsúlyos esz-t trombitál. Az emberi hangnak a hangszerek torkából előtörő hanggal történő csodálatos elegye ismét a liturgikus szöveg mögé megy: JÁNOS JELENÉSEI-hez, ahol a mennyből szóló hang „nagy szó, mint a trombitaé”. A JELENÉSEK-ben leírt csend ugyancsak jelképesen tükröződik, és szakasztott olyan fontos Verdi akusztikus látomásában, akár a fortissimói. A MORS STUPEBIT változat (basszus szólóra) a legrövidebb a DIES IRAE szakaszok közül, és az egyetlen, ahol a szöveg nem ismétlődik többszörösen (a basszus egyszerűen eléneklí a háromsoros szakaszt, és a végén még egyszer elismétli: „*mors... mors... stupebit*”). Itt is (akárcsak a közvetlenül utána következő LIBER SCRIPTUS-ban) az elbeszélés, annak a nagy csendnek a leírását, amelyben „*Csodájára a halálnak / Aki rég por, talpra támad*”, a szólista közvetíti, aki átmenetileg egy tárgyilagos egyéniség középpontja lesz. A csendet természetesen szó szerint tükrözik a hosszú és tökéletes zenekari csendek, amelyek meg-megtörik a szakaszt, de maga az elhaló zene hatása is. A szakaszt ismételt négyhangú alakzattal kezdik a vonósok, előtte díszítés, a legatót a basszus dob egyetlen ütése visszhangozza, s ez az ostinato folytatódik a basszus szólón át, amely azonban a „*mors... mors*” utolsó ismétlésénél fokozatosan csökken, vissza a díszítésig, végül pedig egyetlen A hangig. Minden hangzás, hangról hangra, véget ért.

A requiem középpontjában tehát az apokalipszis áll. Ennek előjele bukkant fel persze 1869-ben, a korábbi LIBERA ME-ben, mind szó szerint – a DIES IRAE szakasz visszatérő zenéje már a LIBERA ME-ben jelen volt –, mind burkoltabban. A végső műnek még hány nézetét fedezhetjük fel abban az eredeti utolsó tételben? Már is jelen van az ingadozás az apokalipszis közvetlen ábrázolása és az arra való reagálás („*Ments meg engem, Uram, az örök haláltól, / Ama rettenetes napon...*”), valamint a közvetettebb, távolibb kívánság között, hogy másoknak is megadassék a békesség („*Requiem aeternam dona eis, / Örök nyugodalmat adj, ó, Uram, nekik*”). A két hangnem zeneileg különbözik, sőt egyenesen elkülönül egymástól, előrevetítve a befejezett mű alapvető tudathasadását. És mint a REQUIEM egészében, a LIBERA ME „benső természete” nem siralom, hanem elmélkedés az apokalipsziszról. A szoprán szóló hangból felmerülő személyiségnek magának adatott meg a jövő látomása: „*Félek a naptól, mely vizsgálni fog s dúlni, / Midőn az ég és föld meg fognak indulni.*” A LIBERA ME-ben, jelentőségteljesen, mintha a szoprán által felöltött személyiség szörnyű történeteket, szibüllai hangokat és eljövendő vészterhes napok jóslatát hallaná. Más szóval, *tudja*, mi fog történni – mivel hallotta a kórus elbeszélő leírását a befejezett REQUIEM-ben, ez a személy figyelmesen hallgatta mintegy az egész darabot, és sokkal részletesebben értesült az apokalipsziszról.

És talán ez Verdi REQUIEM-jének egyik titkosan „operai” nézlete. Már tudjuk, hogyan szövődött be az opera a mű fogantatásába, s hogy az opera bizonyos komponálási szokásai hogyan befolyásolják a REQUIEM zenéjét. Tudunk még egy esetről, ahol egy operából vétetett zene – az 1867-es DON CARLOS IV. felvonásában Posa halálának jelenetéből kivágott „*qui me rendra ce mort*” dallama – része lett a REQUIEM-nek mint a LACRIMOSA DIES ILLA. A LIBERA ME-ben finomabb operai vonást látunk: hogyan figyel egy szereplő a mások hangjára az ő terén, hogyan támad benne szenvedély a hallottak által, és hogyan nyer ez a szenvedély végső kifejezést ebben a nagy, összefoglaló szólóban.