

EŐSZE LÁSZLÓ

Verdi és Wagner világa

Kettős ünnepre készül a zenei világ: 2013-ban lesz Giuseppe Verdi és Richard Wagner születésének kétszázadik évfordulója. Méltó alkalom ez a jubileum arra, hogy Plutarkhosz példája nyomán „párhuzamos életrajzokkal” emlékezzünk meg róluk. Az ezerkilencszáz éve élt görög bölcsnek nem az anekdotázó stílusa készlet követésre, hanem az a szándéka, hogy hősei „lelkének jellemző tulajdonságait” feltárja, és még inkább az a törekvése, hogy két nép legnagyobb fiait – hadvezért hadvezérrel, szónokot szónokkal, művészt művésszel – összehasonlítva, az embereket egymás érdemeinek elismerésére, kölcsönös megértésre készítse. A görög és római hősök helyére állítsuk most a német és az olasz komponistát.

Az a tény, hogy az operatörténet két kimagasló egyénisége ugyanabban a csatazajtól hangos esztendőben, 1813-ban született – a német mester május 22-én, az olasz október 10-én –, önmagában még nem volna elégséges alap párhuzamba állításukhoz. Művészi pályafutásuk magasra szárnyaló íve – *A tündérektől a Parsifalig*, illetve az *Obertótól a Falstaffig* – már annál inkább. Mindketten a színpadi zene mesterei, és mindketten az elődök hagyományaira építve újtották meg a műfajt. Az eredmény, mint látni fogjuk, mégis mindenben különbözik, igazolva a régi mondást: „Si duo faciunt idem, non est idem”, vagyis „ha ketten ugyanazt csinálják, az [eredmény]nem ugyanaz”.

RICHARD WAGNER EGYÉNISÉGE ÉS PÁLYAFUTÁSA

Indulását bizonyára befolyásolta az a tény, hogy édesapját, a lipcsei rendőrség alkalmazottját már féléves korában elvesztette a város mellett vívott „népek csatája” nyomán kitört tífuszjárványban. Anyja nyolc gyermekével Drezdába költözött, és férjhez ment Ludwig Geyerhez, az Udvari Színház művészehez, a család régi barátjához. Az ő hatására a Wagner gyerekek közül négyen is a színházi pályát választották életcéljuknak. Ötödikként Richard is követte őket: már 1818-ban párszavas szerepet kapott egy darabban, bár még írni, olvasni sem tudott. Három évvel később nevelő apja is meghalt. Családjának gyakori költözése miatt tanulmányai többször is elakadtak. Korai költői próbálkozásai azonban tehetségre vallottak. Érdeklődése egyre inkább a mitológia és a zene felé fordult. Zongorázni, majd hegedülni kezdett, de a gyakorlás untatta, ezért hamar abbahagyta. Összhangzattanra egy zenekari muzsikus, Gottlieb Müller, zeneszerzésre pedig – mindössze fél évig – Theodor Weinlig, a Tamás templom kántor-karnagya oktatta. A rendszeres munka nem tudta lekötni, az egyetemen is inkább a vidám diákegyesületi élet vonzotta, mint az előadások. Ifjúkori szertelenségeit levetkőzve komponálni kezdett. Bűvkörébe vonta a német opera úttörője, Carl Maria Weber, *A búvós vadásszal*, majd Beethoven a *Fidelióval* és a Gewandhaus zenekar előadásában megismert szimfóniáival.

Már tizenkilenc éves korában kiadták egy zongorasonátáját, és bemutatták C-dúr szimfóniáját. Ráébredt azonban arra, hogy tehetségének teljes kibontására csak a színpadi zene kínál lehetőséget. Rémdrámákat fogalmazott, és librettóvá formálta Carlo Gozzi egyik fantasztikus történetét. Így született meg a XVIII. századi olasz mese nyomán egy új német romantikus opera, a Weber, Marschner és E. T. A. Hoffmann stílusában írt *A tündérek*, a húszéves szerző első befejezett színpadi alkotása. Bemutatását azonban sem Würzburgban, ahol rövid időre karigazgatói állást vállalt, sem Lipcsében nem sikerült elérnie.

Új operát tervezett Shakespeare Szicíliában játszódó *Szeget szeggel* című drámája nyomán. *A szerelmi tilalom*, ez a Rossini, Donizetti stílusához igazodó mű, Wagner tiltakozása a nyárspolgári, álszent világfelfogás ellen. Sikerült is bemutatnia 1836 márciusában Magdeburgban, ahol egy szétesőben levő színtársulat karmestereként működött. A kétfelvonásos vígopera megbukott, szerzője viszont lángoló szerelemre gyulladt a társaság drámai színésznője, Wilhelmine (Minna) Planer iránt. Feleségül akarta venni a négy évvel idősebb, gyermekét nevelő asszonyt, ezért nagyralátó terveket szőtt. „Pénzt, hírnevet kell szerezniem – írta egyik barátjának –, Itáliában komponálok egy olasz operát vagy akár többet is [...] Párizsban komponálok majd egy francia operát, és csak a jóisten tudja, hol tartok én már akkor!”

Egyelőre azonban hitelekben él. Mindig többet költ, mint amennyit keres, ezért adóssága egyre növekszik. Minna – talán megsejtve sorsát – megszökik, de Richard hosszas rimánkodására visszatér. Végül egy újabb szakítás után – a hitelezők elől menekülve – 1836 novemberében a kelet-poroszországi Königsbergben házasságot kötnek. Az ottani társulat bukása után Minna harmadszor is megszökik. Házasságuk az orosz birodalomhoz tartozó, németek lakta Rigában átmenetileg ismét helyreállt. Wagner itt kapott karmesteri állást. Franciául tanul, és nagyoperát tervez Párizs számára. Az 1347-es római plebejus-polgári felkelés vezérének, Cola Rienzinek a győzelmét és bukását dolgozza fel.

Nyugalmuk csak másfél évig tartott: a színház új igazgatója elbocsátotta karmesterét. Így el kellett hagyniuk Rigát, „önkéntes száműzetésük” városát. Egy kicsiny kereskedelmi vitorlással indultak útnak, és vad tengeri viharokon át, halálfélelmek közepette – Heine *Bolygó hollandijának* viszontagságait átélve – 1839 szeptemberében megérkeztek Párizsba, a zenei világ központjába, a fény, a remények városába.

Itt azonban csalódás várta: Meyerbeer támogatása ellenére sem sikerült elérnie, hogy operáját bemutassák. Alkalmi munkákból élt: trombitaiskolát szerkesztett, átiratokat készített, cikkeket írt a *Gazette musicale* számára – mégsem kerülhette el az adósok börtönét. Csodálatraméltó, hogy ilyen körülmények közt is sikerült befejeznie Párizsnak szánt ötfelvonásos nagyoperáját, a Meyerbeer, Spontini, Auber, Halévy nemzetközi stílusában fogant *Rienzit*. Mivel ottani próbálkozásai rendre meghiúsultak, Drezdába küldi a partitúrát, és Friedrich August százsz királyt kéri, engedélyezze a mű bemutatását.

Közben alig két hónap alatt elkészült *A bolygó hollandi* zenéje is. Ez fordulópontot jelentett művészi fejlődésében: eddigi három operája a kor divatáramlatainak hódolt, új művében rátalált egyéni hangjára. „Ezzel kezdődik költői pályafutásom, mellyel a korábbi operaszöveg-íróit felcseréltem” – jelentette ki a szerző.

Nélkülözésekkel sújtott két és fél évi kísérletezés után feladta franciaországi terveit, és 1842 áprilisában két új operájával hazatért. Meyerbeer segítsége német földön sokkal eredményesebbnek bizonyult, mint Párizsban: a drezdai Operaház tíz héten belül Wag-

ner mindkét darabját bemutatta. A *Rienzi* ragyogása sikert aratott, *A bolygó hollandi* balladai félhomálya azonban csalódást okozott a közönségnek. A szerzőnek viszont meghozta a „szász királyi karmesteri” kinevezést. Az anyagi biztonságon kívül ez erkölcsi elégtételt is jelentett számára, hiszen Weber örökébe léphetett. Felfogását azonban példaképével ellentétben ugyancsak tapintatlanul fogalmazta meg: „Mi, operakomponisták nem lehetünk európaiak – írta egy párizsi barátjának –, vagy német az ember, vagy francia! Látnivaló, hogy egy olyan fickó, mint Meyerbeer, mennyi kárt okoz nekünk...” Azt pedig, hogy hatott volna rá, egy másik levelében tagadta hevesen: „A természet különös játéka lenne, ha én abból a forrásból merítettem volna, amelynek a szagát távolról sem állhatom.” Egyben „sekélyes népszerűsége való körmönfont igyekezettel” vádolta meg pártfogóját. A hála nem volt jellemének legerősebb oldala...

Hiába jött létre anyagi biztonsága, Wagner adóssága tovább szaporodott: előkelőbb lakást bérelt, és két operáját magánkiadásban jelentette meg. Közben azonban elkészült a *Tannhäuser*, az égi és földi szerelem közt hányódó lovag sorsát feldolgozó romantikus opera. A közönség értetlenül fogadta, mert a *Rienzi* stílusát kérte számon rajta.

Wagner ekkoriban elmélyülten foglalkozott Grimm *Német mitológiájával*, Gervinus *Német irodalomtörténetével*, valamint az észak-germán Edda-énekekkel és a Wölsunga-Saga mondájával. Először *Lohengrin* és Hans Sachs története ragadta meg figyelmét. Kidolgozta mindkettő vázlatát, s az előbbi komponálásához is hozzáfogott. Karmesterként pedig Beethoven *IX. szimfóniájának* ismételt előadásával és Gluck *Iphigéniájának* bemutatásával szerzett érdemeket.

A forradalom szele 1848 tavaszán végigsöpört Európán. Drezda népe is az utcára vonult. Wagner egy ideig csak zenei reformtörekvéseket fogalmazott meg, később radikális barátai hatására politikai nyilatkozatokat tett közzé. A *Lohengrint* még befejezte, és (most első ízben) Liszthez fordult segítségért: ötezer tallért kért, hogy kiváltsa őt „a rabszolgasorsból”. „Mint jobbágy, érek-e annyit Önnek?” – tette fel a kérdést. Liszt, aki épp ekkor foglalta el udvari karmesteri állását Weimarban, nyomban felajánlotta „csékély és erőtlén szolgálatait” mint „őszinte és odaadó barátja és csodálója”.

Wagnernek igen hamar szüksége is lett rá, mivel 1849 májusában a barikádon buzdított a szász király segítségére siető porosz csapatok ellen, ezért a felkelés leverése után menekülnie kellett. Pár napig Weimar környékén húzódott meg, innen Liszt segítette át, hamis útlevelel, Svájcba az elfogatási paranccsal üldözött komponistát.

Száműzetése több mint egy évtizeden át tartott. Zürichben évekig egyetlen hangjegyet sem írt le. Ez az elméleti alapvetés időszaka volt. Ekkor születtek tanulmányai: *A művészet és a forradalom*, *A jövő műalkotása*, valamint az *Opera és dráma*, melyben kifejtette dramaturgiai elveit, és kidolgozta – az ókori görög tragédiákra hivatkozva – az „összművészeti alkotás” eszményképét. Ekkor készült – bizonyára Meyerbeer vélt csalárdsága miatt érzett felháborodásában – sok vihart kavarázó pamfletje, a *Zsidóság a zenében* is, mely fajgyűlöletének sajnálatos megnyilvánulása.

Zaklatottsága tükröződött ekkor írt leveleiben is: Minnát rajongó szavakkal hívta („ma még jobban tudom, mennyire szeretlek”), pár hónappal később pedig, mikor az asszony Liszt anyagi segítségével csatlakozott hozzá, kijelentette: „Köztünk csupa ellentét van [...] Az egyetlen menekvés: különváltan élni!” Szavainak nyomatékot adva, el is utazott Franciaországba, onnan viszont így nyugtatta feleségét: „Remélem, együtt maradunk életünk végéig, nyugodt boldogságban!”

Liszt Ferencet is egyre sűrűbben kereste meg, hol napi kiadásaira (pl. felöltőre) kért pénzt, hol „kis összegű” évjáradék biztosítását szorgalmazta. (Pár évvel később megismételte kérését, de ekkor már évi két-három ezer tallért követelt.) Igazi jóbarátként Liszt minden tőle telhető támogatást megadott Wagnernek. Legjelentősebb segítsége az volt, hogy Weimarban bemutatta előbb a *Lohengrint*, majd *A bolygó hollandit* is. Wagner egyre növekvő igényeit azonban egymaga képtelen volt kielégíteni.

Szerencsére új pártfogók is támadtak. A legfontosabb közülük Otto Wesendonk, a gazdag nagykereskedő, aki hosszú éveken át önzetlenül segítette a komponistát, még-hozzá a soha vissza nem térülő kölcsönökön kívül – nyugodt munkakörülményeinek biztosítása érdekében – egy kerti házzal is megajándékozta.

Wagner saját költségén kiadta a *Ring* teljes szövegét, és a kompozíció is jól haladt. Kirándulások, kúrák ugyan többször megszakították, *A Rajna kincse* és *A Walkür* mégis elkészült. Gondolatait azonban egyre inkább a *Trisztán*-téma foglalkoztatta. Ennek oka részben Schopenhauer lehetett, akinek *A világ mint akarat és képzet* című munkáját ekkoriban tanulmányozta, részben pedig rajongása Mathilde Wesendonk, pártfogójának fiatal felesége iránt, kinek verseit készült megzenésíteni. Az adósságaiban elmerülő, házasságában csalódott, a forradalomból kiábrándult száműzött halálvágya ütközött itt egy éppoly erős, ellentétes törekvéssel: „Mínthogy életemben még sohasem élveztem a szerelem igazi boldogságát – írta Lisztnek –, ezért e minden álmok legszebbikének emléket akarok még állítani, melyben ez a szerelem elejétől végéig amúgy igazán kiélheti magát [...] A ’fekete zászlóba’, mely a végén lobog, beburkolom majd magam, hogy – meghaljak.”

Közben azonban eleget akart tenni egy nyolc hangverseny vezénylelésére szóló londoni meghívásnak a jelentékeny bevétel reményében. Az erkölcsi siker teljes volt: Viktória királynő is fogadta, az anyagi siker azonban elmaradt. Csalódását Wesendonkéknak írt levelében így fogalmazta meg: „Nem arra születtem, hogy pénzt keressek, hanem hogy alkossak. S hogy ezt zavartalanul tehessem, arról tulajdonképp a világnak kellene gondoskodnia.”

Visszatérve Svájcba, felolvasta a *Trisztán* költeményt pártfogóinak. Három asszony hallgatta – igen különböző kedélyállapotban: Minna a múlt, Mathilde a jelen és Cosima, Liszt lánya, Bülow felesége, a jövő megjelenítőjeként. Nem sokkal utóbb Minna féltékenységi jelenete felrobbantotta a végre kialakult alkotói nyugalmat. Háztartásukat felszámolva hazautazott Drezdába, Wagner pedig Velencébe tartott – itt készült a *Trisztán* második felvonása –, majd az osztrák hatóságok tanácsára onnan is tovább menekült. A harmadik felvonást Luzernben sikerült befejeznie.

Egy zenekritikus nyilatkozata miatt megneheztelt Lisztre. Pár éve még elismerte egy levelében, hogy „művészi ösztönzést az egész zenei világból egyedül Tőled kaphatok”. Most viszont rossz néven vette, hogy közös barátjuk, Richard Pohl egyik írásában tapintatlanul „kifecsegte”, miszerint „harmóniavilága teljesen megváltozott, mióta Liszt kompozícióival megismerkedett”.

Wagner reményei újra fellángoltak: a párizsi Opéra végre vállalta a *Tannhäuser* bemutatását. A szerző személyesen készítette elő az átdolgozott változat színrevitelét. Az előadás azonban botrányba fulladt: az előkelő Jockey klub tagjai kifütyülték, mert a szerző nem volt hajlandó kedvükért a második felvonásba balettjelenetet írni.

Kudarca kudarc következett: a *Trisztán* bemutatása érdekében folytatott tárgyalásai Karlsruheban és Bécsben is eredménytelenek maradtak. A fenyegető csőd miatt két na-

gyobb hangversenykörútra vállalkozott: vezényelt Bécsben, Prágában, Szentpéterváron, Moszkvában, majd Pesten és több német városban. Anyagi helyzete mégsem javult. Bécs elővárosában ugyanis előkelő lakást rendezett be, és mivel kölcsönt már senkitől sem kapott, váltókat írt alá. Vígoperát alkotni ilyen körülmények közt lehetetlen. *A nürnbergi mesterdalmokok* komponálása elakadt. Kétségbe ejtő helyzetében ismét menekülnie kellett a hitelezők elől. Egy kis stuttgarti szállodában talált rá II. Lajos bajor király kabinettitkára a megváltó hírrel: az ifjú uralkodó, művészetének lelkes rajongója, pártfogásába kívánja venni, hogy ezután csak az alkotásnak élhessen... Rex ex machina...

„Minden örömöm forrása Ön volt zsenge ifjúságomtól fogva [...] a legjobb tanítóm, nevelőm. Mindezt viszonzni kívánom, ahogy tudom!” – jelentette ki a király a starnbergi tó partján, egy kastélyban elszállásolt komponistának. Hozzá is fogott adósságainak kiegyenlítéséhez, Wagner pedig előkészíthette *A bolygó hollandi* és a *Trisztán* bemutatóját, utóbbit Bülow karmester segítségével, akit a király az ő kérésére Münchenbe hívott.

A száműzetés keserves esztendei után úgy látszott, hogy élete egyszer s mindenkorra rendeződött. A kegyenc kényes szerepét azonban nem Wagnernek találták ki. Pártpolitikai versengések középpontjába került, pazarló életmódja visszatetszést szült, és nem utolsósorban alapos gyanú merült fel, hogy viszonyt folytat Cosimával, karmestere feleségével. Alig másfél év telt el, s maga a király kérte fel, hogy távozzon. Újabb száműzetése azonban nem hasonlított az előzőhöz: Luzern mellett, Tribschenben bérelt szép kertes házat. Ötvenharmadik születésnapján itt látogatta meg Stolzingi Walter álnéven II. Lajos, hogy kiengesztelje őt, és ide költözött – két tőle származó lányával – Cosima, hogy végleg hozzá kösse életét. Itt fejezte be *A mesterdalmokok*at, és itt tért vissza – tizenkét év után! – a *Ringhez*. Mindenekelőtt pedig itt teljesedett be családi boldogsága: 1869 júniusában megszületett harmadik gyermekük, Siegfried, és 1870 augusztusában – Bülowék válásának kimondása után egy hónappal – házasságot köthetett Cosimával. (Minna már négy évvel korábban meghalt.)

Tribschenben született meg a bayreuthi fesztiválszínház gondolata is, melynek valóra váltása a következő évek legfőbb gondja lett. Támogatására Wagner Egyesület és anyagi hozzájárulást is vállaló Pártfogó Egyesület alakult, ő maga pedig újabb hangversenykörútra indult. Mindez azonban nem volt elég. A hatalmas beruházás a király ismételt, jótékony beavatkozása nélkül meghiúsult volna.

Az 1870 júliusában kitört porosz–francia háború állásfoglalásra készítette Wagnert. Ő, aki 1849-ben Drezdában a porosz csapatok ellen lázított, most a porosz fegyvereket dicsőítette. Párizs eleste után nacionalista öntudattól duzzadó verset küldött Bismarck kancellárnak, és indulót komponált a Versailles-ban császárrá kikiáltott I. Vilmosnak – mert az új Német Birodalomtól remélte művészi terveinek mintegy „államvallássá” emelését. *A zsidóság a zenében* című régebbi tanulmányát is, új elő- és utószóval nyomtatékosítva, újra megjelentette.

Az istenek alkonyát 1874-ben – már pompás bayreuthi villájában, a Wahnfriedben – fejezte be. Két évvel később pedig valóra vált legmerészebb álma: az első Ünnepi Játékokon színre kerülhetett a teljes tetralógia! A három sorozat teljes erkölcsi sikerrel és – hatalmas deficittel zárult. Hiába vett részt a bemutatón a német, a brazil császár és a bajor király, valamint Európa társadalmának színe-java, a következő évben nem lehetett megismételni az Ünnepi Játékokat.

A pénzügyi gondok enyhítésére Wagner elvállalta, hogy nyolc hangversenyt ad Londonban. Ezen kívül *Bayreuther Blätter* címmel folyóiratot indított eszméinek s az Ünnepi Játékoknak a népszerűsítésére. Minden további intézkedést a Pártfogó Egyesületekre hagyott. Ő maga Itáliába utazott, hogy megkomponálja „búcsúalkotását”, a *Parsifalt*, ezt a wagneri ökuménia szellemében fogant „áhitatos ünnepi színjátékot”.

Ujabb tanulmányt fogalmazott *Vallás és művészet* címmel, több cikket írt saját folyóirata számára. Sorrentóban találkozott korábbi lelkes rajongójával, a beteg Friedrich Nietzschevel. Annak idején önéletrajzának korrigálását is rábízta. A filozófust Bayreuth kiábrándította: „Hűen önmagához, életrajzi írásaiban is színész maradt” – jelentette ki Wagnerről. Nyolcéves baráti kapcsolatuk itt ért véget.

A mester Palermóban befejezte a *Parsifalt*, melyet rendelkezése szerint csak saját színházában szabad majd játszani. A bemutató 1882. július 26-án valóban ünnepi hangulatban zajlott le. Az utolsó előadáson a befejező képet maga Wagner vezényelte, mintegy karmesterként is elbúcsúzva a közönségtől. Utána családjával Velencébe utazott, hogy kipihenje az ezúttal már anyagilag is sikeres Ünnepi Játékok fáradalmait. Liszt Ferenc töltött náluk majd két hónapot a Vendramin palotában. Művészi felfogásuk, pályájuk igen különböző irányban fejlődött, a közös múlt, az együtt megvívott harcok azonban örökre összeláncolták őket. Távozása után alig egy hónappal, 1883. február 13-án, szívroham végzett vele. Felesége, Liszt Cosima karjai közt halt meg. Gyászvonat szállította Bayreuthba. A Wahnfried villa kertjében temették el.

AZ OPERÁTÓL A ZENEDRÁMÁIG

Wagner három ifjúkori színpadi műve az útkeresés terméke. Közülük legérettebb a *Rienzi*. Ezt a francia nagyoperát ritkán adják elő rendkívüli terjedelme és nehéz szerepei miatt. Szerkezete jó dramaturgiai érzékre vall, az egyes számok azonban formailag konvencionálisak, s a hangszerelés még nem eléggé választékos. A nyitány csakúgy, mint néhány tömegjelenet s az öt nagyszabású finálé igen hatásos.

A *bolygó hollandi* Wagner életművében új korszakot nyitott: rátalált saját, egyéni hangjára – s az őt mindvégig leginkább foglalkoztató témára, a megváltás problémakörére. A zárt számok feloldásával nagyobb egységeket épített, s az ária-recitativo váltakozása helyett kifejező drámai énekbeszédet alkalmazott. A zenekar szerepét megnövelte, és – Berlioz nyomán – bevezette az emlékeztető motívumokat. A kárhozatra ítélt férfi és az önfeláldozásra született nő – az átok és a megváltás – motívuma megjelenik már Senta balladájában, és variánsaik többször felhangzanak a műben.

A *Tannhäuser* is a megváltásról szól, mely ezúttal is csak kettős halál árán érhető el. A mű átmeneti jellege kétségtelen: a hagyományos áriák, dalok, indulók mellett szerkezete differenciáltabb, harmóniavilága árnyalatokban gazdagabb a *Hollandiénál*. Kitűnő a két szembenálló világ ábrázolása: Erzsébet és a zarándokok éteri szférájának diatonikus pátoszáat a többször átírt Vénusz-jelenetek kromatikus feszültsége ellensúlyozza. Ez utóbbi, akár a motívumok szövedéke már szinte a *Trisztánt* készíti elő.

A *Lohengrin* Wagner utolsó romantikus operája. Lírai hangú mű, mely a megváltás kudarcáról szól. Két fő pillére Elza álombeszélése és Lohengrin Grál-elbeszélése – tehát két epikus jellegű monológ. Megerősödött a műben a dallamos énekbeszéd és a mindig új alakban visszatérő emlékeztető motívumok szerepe. A Grál világát a diatónia, a hármashangzat-

melodika jellemzi, Ortrud és Telramund gonoszságát merészebb, új harmóniak érzékeltetik. A kórusok egyszerűbb hangjával szemben feltűnő a zenekar páratlan színérzékenysége.

A *Nibelung gyűrűje* több mint negyed századon át foglalkoztatta Wagnert. Igaz, a tetralógia harmadik darabját félbehagyta, és csak tizenkét évvel később tért vissza hozzá. A világ keletkezését és pusztulását bemutató több mint tizenhat órás drámafolyam a XIX. század egyik legnagyobb szellemi teljesítménye. A germán istenmítosz és egy hőstragédia remekbe szabott ötvözetének is a megváltás az alapgondolata. Az átkot, mely a gyűrű tulajdonosát sújtja – saját haláluk árán –, Siegfried és Brünnhilde törli meg, mert számukra a gyűrű nem a hatalom eszköze, hanem egy diadal emléke, illetve szerelmi zálog csupán.

Wagner ezzel a művével ért el a teljes művészi kibontakozás csúcsára. A hosszú megszokás miatt érzékelhető ugyan bizonyos stílusváltás (előtte még akad több „zárt szám”, utána már alig, előtte a zenekar visszafogottabb, utána már szinte magába olvasztja az erősen deklamáló énekszólamokat is), de az általa kialakított téma-transzformációs technika biztosítja az alkotás egységét. A száznál több motívumcsíra – bár mind önálló képlet – szorosan összefügg. Az ezerarcú motívumok szövedéke – Thomas Mann szép kifejezésével „a vonatkozások varázsa” – teremti meg a Wagnerre oly jellemző „végtelen melódiát”. A gyűrű motívumából sarjad a Walhalla-motívum, a természet-motívum variánsa a földanya, Erda jelképe, megfordítása pedig az istenek alkonyának a szimbóluma. Jellegzetes a kard és a dárda motívuma. Előbbi felfelé törő dúrhármas, utóbbi lefelé haladó skála, mintegy az ifjú hős és a kétbalkezes Wotán sorsát vetíti előre. A legszemlésebb azonban a Loge-motívum variálása a teljes cikluson át. Mivel Loge nemcsak a tűz, hanem a csalárdság istene is, ezért motívuma nemcsak a tűzvarázsban, valamint Brünnhilde álomba ringatásakor és ébresztésekor hangzik fel: belőle fejlesztí Wagner a varázsföveg és a feledés itálának a motívumát is. A legfontosabb azonban az általában „megváltás” névvel jelölt motívum a *Walkür* harmadik felvonásából, mikor Sieglinde megtudja, hogy anya lesz, a hősök hősét fogja megszülni. Ez a motívum, mely a teljes ciklus végén, a pusztulás kellős közepén tér vissza, az örök körforgást – a „gyűrűt” – is értelmezi, s a megújulást, az újjászületést hirdetve, a zenekar diadalmos zengésével optimista kicsengést lop a tragédia baljós hangulatába.

A Ring komponálása közben tartott tizenkét éves szünet alatt alkotott két remekmű is több újdonsággal gazdagította az életművet. A *Trisztán és Izolda* legnagyobb leleménye már az előjáték első ütemeiben felhangzik: a zenetörténet leghíresebb hangzata ez, a „Trisztán akkord”. Két dallamfoszlány – a csellók és az oboák négy-négy hangnyi „témacsírja” a fafúvók puha zsongására támaszkodva összekapaszkodik – mintegy szimbolizálva egy végzetes szenvedély hőseinek tragikus sorsát. A feszültségre feszültség következik, feloldásra pedig hiába várunk. A varázssital motívuma ez, mely két tucatnyi társával át- meg átszövi ezt a zenévé oldott drámát.

Wagner pszichológiai és dramaturgiai töltést adott a zenei képleteknek, és létrehozta e művében az „állandó átmenet” művészetét. Törekvése legtökéletesebben a második felvonás szerelmi kettősében (talán helyesebben: párhuzamos monológiában) valósul meg. A viszontlátás ujjongó öröme a szerelmes éjszaka csendes boldogságán át jut el a halálba menekülés önpusztító vágyáig. S az utolsó szakasz motívumából bontakozik ki a művet záró szerelmi halál csodálatos himnusza.

A *nürnbergi mesterdalnokok* a *Rienzin* kívül Wagner egyetlen történeti tárgyú műve. Ez is magyarázhatja, hogy ismét strofikus dalokat, indulót, kvintettet és szabályos „opera”-finálé-

kat találunk benne. Mégsem visszalépés: a *Trisztán* vívmányai szinte észrevétlenül érvényesülnek benne. A szerényen előjátéknak nevezett hatalmas nyitány klasszikus szonátaformája se vezessen félre. Főtémája a mesterdalnok-induló, melléktémája pedig Walter versenydala, s amikor a reprízben a kettő egyszerre szólal meg, fény derül a mű újdonságára – s ez a kontrapunktikus szerkesztés, a szimfonikus polifónia. Újszerű a vezérmotívumok alkalmazása is. Nem az örökös átmenet jegyében transzformálódnak, hanem variált visszatérésekkel melódiaivá fejlődnek, s ez az újfajta kantabilitás lesz a mű végtelen dallama.

Önarcképszerű vonások sem hiányoznak a darabból: az ifjú Walter lázadó lírája s az öregedő Sachs rezignált bölcsessége a wagneri kedélyvilág kettős vetülete. Beckmesser negatív figurája pedig a szemben álló maradi nézetek képviselője.

A *Parsifal* a gazdag életmű summája, katolikus, protestáns, buddhista és kelta elemeket ötvöző misztériumjáték. Alapeszméje természetesen a megváltás. A „tisza balga”, akit a részvét érzése szabadít meg tudatlanságától, Amfortast is, Kundryt is megszabadítja gyötrelmeitől. A *Tannhäuser*ben bevált kontraszt itt is érvényesül: a Grál világának gregorián hangulatú motívikája, diatonikus harmonizálása fogja közre Klingsor birodalmának buján kígyózó kromatikáját. Wagner stílusa a témához illően kultikus-szagrális jelleget öltött, hangszerelése pedig saját színházának akusztikai viszonyaihoz igazodott. A mintegy két tucatnyi motívum többsége témává bővül, hol részeire bomlik, hol meg egymásba olvad. A művet bevezető és végigkísérő úrvacsoratóma s az áhítatos Grál-téma is folyamatosan változik. A mű fő értéke a zenekari részekben rejlik, a hit-reményszeretet elvont fogalmait ábrázoló előjátékban és a „Nagypénteki varázs” lírai-elégikus természetzenéjében. Ez utóbbi a wagneri művészet legszebb lapjai közé tartozik, a viharos életű komponista megbékélt búcsúja a világtól.

* * *

Wagner fél évszázados pályafutásának mégoly vázlatos áttekintése is felhívja a figyelmet arra a lényegbeli különbségre, ami élete és művészete, hétköznapi valója és alkotásai közt érzékelhető. Egocentrikus, pazarló életmódot kedvelő, másokkal szemben elfogult ember volt. A francia operát „kokottnak”, az olaszt „szajhának” nevezte, a fioritúrákat pedig „művirágoknak” tartotta. „Donizetti & Co.” szerepel ugyan írásaiban, de Verdi nevét soha ki sem ejtette. Rekviemjét hallotta 1875-ben Bécsben, de vélemény helyett csak ennyit mondott: „legjobb, ha nem beszélünk róla”.

Wagner pillanatnyi megingás, kételkedés nélkül hitt magában. S ez nem önhittség volt, hanem küldetéstudat. Emberi gyarlóságait zenéjének már néhány üteme is feledteti. Zseninek született, s egyúttal az önképzés géniusza is volt. Egyenesvonalú, töretlen fejlődése méltán emelte őt a zenetörténet panteonjának legnagyobb alakjai közé. Az ő példája mintegy igazolása Kodály Zoltán bölcs megállapításának, mely szerint „művet megérteni lehet anélkül, hogy ismernénk szerzőjét, de embert művei nélkül nem, hiszen beléjük tette le énje jobbik részét”.

GIUSEPPE VERDI EGYÉNISÉGE ÉS PÁLYAFUTÁSA

Le Roncole, a Po-síkság kicsiny faluja történelmi időket élt át 1813–14-ben: Napóleon bukásával az „Alpokon túli tartományokból” az osztrákok kiűzték a francia csapatokat, és létrehozták a pármai hercegséget. A környéken dúló harcok idején, 1813. október

10-én született Verdi, a falu kocsmáros-szatócsának a fia. Szülei egyszerű, írástudatlan emberek voltak.

Az apa, szerény lehetőségeihez mérten támogatta gyermeke korán ébredező zenei érdeklődését: egy asztalra helyezhető spinétet szerzett számára, és a falu templomi orgonistájára bízta oktatását. Tízéves korától a szomszéd kis városban, Bussetóban folytatta tanulmányait. Ferdinando Provesi, a helyi zeneiskola tanára fényes jövőt jósolt neki. Pártfogója, Antonio Barezzi támogatásával zongorához jutott, bújta a partitúrákat, és megismerkedett a hangszerekkel is.

Tizennégy éves korától komponált fúvós zenekari indulókat, áriákat, zongoradara-bokat a helyi igények kielégítésére. Rossini *Sevillai borbélyához* írt nyitányát elő is adták a helyi színházban. Öt évvel később felvételi vizsgát tett a milánói konzervatórium-ban. A bizottság elismerte ugyan „eredeti képzelőtehetségét”, mégis elutasította, mert túl volt a korhatáron, és – mint páрмаi illetőségű – Lombardiában „külföldinek” számított.

Verdi Milánóban maradt, és egy éven át rendszeres tanulmányokat folytatott Vincenzo Lavigna irányításával, de talán még többet tanult a Scala előadásain megismert Rossini, Bellini, Donizetti operákból. Karmesterként is sikerrel szerepelt, és egy librettóval tért haza Bussetóba, hogy megszerezze a város zenemesteri állását.

Pármában kellett vizsgát tennie. Az udvari orgonista fugát íratott vele. Végül kijelentette: „Ön ilyen tudással Párizsban vagy Londonban is megfelelné zenemesternek, nemhogy Bussetóban.” Szerény, de biztos jövedelemhez jutván, feleségül vette pártfogója lányát, Margherita Barezzit. Huszonötéves korára már kétgyermekes családapa. Tanított, a Filharmonikusok próbáit vezette, mindent elkövetett, hogy eleget tegyen a városka igényeinek. Első operájának komponálására alig maradt ideje. Kicsinyes pártoskodások keserítették el. Jövőjét kilátástalannak találta, ezért két és fél év után lemondott állásáról, és Milánóba költözött családjával, hogy bemutassa a minden nehézség ellenére befejezett operáját.

Az *Oberto, San Bonifacio grófia* 1839 novemberében sikert aratott a Scalában. Tizennégy előadást ért meg az évad során, zongorakivonatát kiadta a Ricordi cég, az impresszárió pedig három új operára szerződött Verdivel.

A nagyszerűen induló pályát súlyos sorscsapások sorozata csaknem kettétörte: kevesebb mint két év alatt elvesztette mindkét gyermekét és feleségét. Ilyen körülmények közt kellett a búskomor Verdinek vígoperát komponálnia. A *Pümkösdi királyság* 1840 szeptemberében meg is bukott. A minden reményét elvesztett szerző alkotóereje teljesen megbénult. Merelli, az impresszárió azonban értette a módját, hogyan ébressze fel újra életkedvét: pár hónappal később kezébe nyomta Temistocle Solera librettóját. Témája fellelkesítette Verdit, lázasan újra munkához látott, s az eredmény nem is maradt el: a *Nabucco*, ez a szenvedések szülte opera 1842 márciusában hatalmas sikert aratott. Része volt benne a kitűnő énekesnőnek, Giuseppina Strepponinak is, aki nemcsak ennek az operának, hanem rövidesen a komponista életének is főszereplője lett.

A diadal teljes volt: a kiadó életműszerződést ajánlott fel Verdinek, Merelli új operát rendelt tőle. De mindennél fontosabb volt, hogy a harmadik felvonás nagyszerű kórusa – „Va, pensiero” („Szállj gondolat, aranyszárnyakon”) – nyomban népszerűvé vált, mivel az olaszok által annyira óhajtott szabadságról dalolt. A zeneköltő ezúttal először népének szívéből szólt. Az újjászületés, a „risorgimento” vezéregyéniségeihez, az egységes Itáliáért harcoló három férfi – Mazzini, Garibaldi és Cavour – nevéhez így kapcsolódott negyedikként a *Nabucco* komponistájáé.

A következő időszakot méltán nevezte Verdi „a gályarabság” éveinek, hiszen hat olasz város és London is, új darabot kért tőle. Ez sok utazással járt, mivel a színházak elvárták, hogy a betanítás gondjait is magára vállalja. Nyolc év alatt tizenkét operát kellett írnia. Anyagi helyzete javult, kisebb birtokot is vásárolt szülőföldjén, de ahogy nőtt felelősségérzete, igényessége, úgy vált számára egyre elviselhetetlenebbé a sietség. Művészi fejlődése töretlen, zenei eszköztára egyre gazdagodott. A határidők szorításában születő művek mindegyikében vannak gyönyörű részletek, ha az egész nem is éri el a későbbiek színvonalát. Csaknem valamennyi korai operában hangot kapott a kor hangulatát kifejező hazafias pátosz. Az 1843 februárjában bemutatott *A lombardok az első kereszties hadjáratban* kórusa („Ó Nagyúr...” „O Signore, dal tetto natio...”) vetekedett a „Va pensiero” népszerűségével. Az 1846 márciusában színre került *Attila* velencei sikerét Ezio (Aetius) római vezérnek a hun fejedelemhez intézett szavai biztosították: „Legyen tiéd az egész világ, de Itáliát hagyd nekünk.” Valamennyit felülmúlta azonban *A legnanói csata* 1849-es római bemutatója. Itt Verdit szinte a forradalom „zenei néptribunjaként” ünnepelte a közönség, hiszen a XII. századi lovagok esküjét saját jelgéküként hallgatták: „Esküszünk, hogy véget vetünk Itália romlásának, / Elűzzük zsarnokait az Alpokon túlra...”

Pályafutásának emelkedő lépcsőfokait azonban nem annyira ezek a művek jelzik, mint inkább a Victor Hugo drámáját feldolgozó *Ernani*, s a Byron nyomán készült *A két Foscari* (mindkettő 1844), valamint egy Shakespeare- és egy Schiller-dráma megzenésítése, a *Macbeth* (1847), illetve a *Luisa Miller* (1849). A témaválasztás Verdi világirodalmi tájékozottságát, a bemutatók helyszíne – Velence, Róma, Firenze, Nápoly – pedig teljes hazai elismertségét mutatják.

A komponista eddigi művei közül a *Macbethet* tartotta legtöbbször. Alkotóját – Shakespeare-t – „mindnyájunk atyjaként”, „Nagy Költőként” tisztelte. (Igaz, hogy nevét nemegyszer „Shacpeare”-nek írta...) Ezt az operáját ajánlotta Barezzinek, „aki apám, jótévőm, barátom [...] legyen ez tanúbizonysága az örök megemlékezésnek, hálának és szeretetnek, amit Ön iránt érzek”.

A feszült munkatempó miatt a levelezés is több időt rabolt el tőle: ezekből a rövid, határozott hangú írásokból tárulnak fel a librettistáival, az impresszáriókkal folytatott küzdelmei. Állásfoglalásából sosem engedett, akár egy szöveg fogalmazásáról, akár énekesek szerződteséről volt szó. A *Macbeth* komponálására készülve figyelmeztette Piavét (aki egyébként kilenc operájának szövegét írta): „Azt ajánlom neked, hogy a versek röviddek legyenek [...] egyetlen felesleges szónak sem szabad maradnia [...] Rövidség és fennkölttség...” Lanarit pedig, a bemutató színház impresszárióját így korholta: „Nem tetszik nekem, hogy az, aki Banco szerepét alakítja, nem akarja játszani a Szellemet! [...] Az énekesek szerződése énekekre és játékokra kell hogy szóljon...”

Közben megjárta Londont, ahol *A haramiák* bemutatóját kellett vezényelnie, és bár a siker mérsékelt volt, újabb szerződés megkötésére is hajlandónak mutatkozott. Végül mégis a párizsi Grand Opérának kötelezte el magát *A lombardok* új változatának elkészítésére. Verdi a francia fővárosban maradt, mert itt tanított éneket Giuseppina Strepponi, akivel ekkor kapcsolta össze sorsát.

A történelem nem engedte, hogy megpihenjen: Lajos Fülöpöt 1848 februárjában megbuktatta a forradalom, melynek szele Milánót is elérte. Márciusban kiűzték az osztrák megszállókat, Velencében pedig kikiáltották a köztársaságot. Verdi hazasiertett, de

már csak a szétlőtt barikádokat láthatta. A régi rend visszaállt. Ekkor írta Piavénak emlékezetes sorait: „Azt hiszed, akarok én most hangjegyekkel foglalkozni? [...] Nincs és nem is lehet, csak egyfajta zene, ami kedves az olaszok fülének 1848-ban. Az ágyúk zenéje!” Mazzini kérésére himnuszt komponált a forradalmárok számára Mameli versére.

Közben azonban annak is módját ejtette, hogy kicsiny birtokát nagyobbra cserélje. Sant'Agatán házat, kertet épített, szüleit odaköltöztette. A forradalom lendülete kifulladt, a szárd-piemonti csapatok vereséget szenvedtek, így Verdi ismét hajlandó volt művészi kérdésekkel foglalkozni. Helytelenítette, hogy a nápolyiak a *Macbeth*-hez a kitűnő Tadolinin kívánják szerződtetni. Véleményét nyomban közölte is: „Tadolini hangja világos, tiszta, szárnyaló, én viszont a Ladynek érdes, fojtott, tompa hangot kívánok. Tadolini hangjában van valami angyali, a Ladyében ezzel szemben valami ördöginek kell lennie.”

Nagy terveket forgatott a fejében: Shakespeare hat fő művét akarta megzenésíteni. Érdeklődését azonban Victor Hugo „A király mulat” című színdarabja vonta magára, mely szerinte „minden idők legnagyobb témája, sőt talán legnagyobb drámája”. A librettót Piavéra bízta, és neki kellett állnia a velencei cenzorokkal való küzdelmet is. Töröltetni akarták a főhős púpját, a zsákot, melybe Gildát rejtették – Verdi azonban nem engedett. Végül 1851 márciusában a *Rigoletto* – az első olasz „dramma lirico” (dráma a zenében) – diadalt aratott. Csakhamar követte a Gutierrez spanyol története nyomán készült *Trubadur*, és az ifjabb Dumas *Kaméliás bölgye* alapján zenébe ültetett *Traviata*. Verdi még negyvenedik életévét sem töltötte be, mikor a „romantikus trilógia” meghozta számára a világhírt... (A *Traviata* először megbukott, a következő esztendőben azonban ugyanott példátlan sikert aratott, jóllehet a komponista egyetlen számot sem cserélt ki benne.)

Verdi Giuseppinával 1851 májusában új birtokára költözött. A bussetói pletykák miatt nézeteltérése támadt Barezzival. Szemrehányásaira önérzetes, keményhangú választ adott: „Házamban él egy asszony, aki szabad, független [...] Sem én, sem Ő nem tartozunk számadással senkinek; másrészt ki tudja, milyen kapcsolat van köztünk? [...] Kijelentem, hogy házamban Őiránta éppen akkora, sőt nagyobb tisztelettel kell viseltetni, mint irántam [...] Ön, aki oly jóságos, igazságos és nagylelkű, ne engedje befolyásolni magát [...]”

Francia kapcsolatainak bővülése stílusváltással is járt. Ötfelvonásos nagyoperát kértek tőle, amelyet a párizsi világkiállítás idején akartak bemutatni. A librettót Scribe-bel írták meg, ő azonban egy munkatársával dolgoztatta fel *A szicíliai vécsernye* történetét. Verdi hazafiúi érzelmeit sértette, hogy „Scribe úr Procida történelmi jellemét megváltoztatva [...] közönséges összeesküvőt csinált belőle, tőrrel a kezében”. Végül sikerült egyetértésre jutniuk, s a darabot 1855 júniusában kedvezően fogadta a közönség. Verdi levonta a tanulságot: „Operát írni az Opéra számára olyan fáradság, ami egy bikával is végezne.”

Otthon gyökeresen átdolgozta-kibővítette a *Stiffeliót*, és 1857 augusztusában Riminiben *Aroldo* címmel sikerre is vitte. A *Simon Boccanegra* viszont – első változatában – megbukott Velencében. Közben egy újabb Scribe dráma keltette fel érdeklődését, a „III. Gusztáv svéd király”. A librettót Sommával íratta meg, s az eredetileg Nápolynak szánt darab – a cenzúra akadékoskodása miatt, sok változtatással, *Álarvosbál* címmel – Rómában került színre 1859 februárjában. Az egész város ünnepelte a komponis-

tát. A falakon „Viva V.E.R.D.I.” feliratok hirdették: a nép felismerte, hogy neve egyúttal az egységes Itáliáért küzdő király (Vittorio Emanuele Re D'Italia) nevének rövidítése is. Így vált a Mester operáin kívül nevével is az olasz egység gondolatának zászlóvivőjévé. Verdi elégedetlen volt a női főszereplőkkel, korholására a zsupori impresszárió így okoskodott: „Mit akar még?! A színház minden este zsúfolt. Jövőre találok jó énekesnőket, így az opera ismét újdonság lesz. Idén az egyik fele, jövőre a másik!”

A királyi csapatok győzelmeinek hatására Észak-Itália több tartománya csatlakozott Piemonthoz, Velencét azonban a villafrancai béke az osztrákok kezén hagyta. Verdi, miután 1859 augusztusában a svájci határ mentén fekvő kis faluban házasságot kötött Giuseppinával, egy időre közéleti tevékenységgel cserélte fel a komponálást. A bussetói nemzeti gárda számára puskákat vásárolt, vállalta jelölését a tartományi gyűlésbe, majd – Cavour kérésére – a torinói parlamentbe. A miniszterelnök váratlan halála is hozzájárulhatott, hogy elfogadva a vonzó szentpétervári ajánlatot, hozzáfogott Saavedra „Don Alvaro” című drámájának megzenésítéséhez. Piave közreműködésével fél év alatt elkészült *A végzet hatalma*. Verdiéknek kétszer kellett megtenniük a hosszú utat, mert a primadonna betegsége miatt 1862 januárja helyett csak novemberben tudták bemutatni az operát. A mű Oroszországban, majd három hónappal később Madridban is nagy sikert aratott. Spanyolországi körútjukon a granadai Alhambra elbűvölte Verdit, az Escorialról viszont megállapította, hogy „márványhalmaz [...] szigorú, rettenetes, mint az a kegyetlen fejedelem, aki építtette”. Következő párizsi útján mégis (vagy talán épp ezért?) Schiller *Don Carlos*-át választotta ötfelvonásos nagyoperájának alapjául. Nyomban hozzá is fogott Méry és Du Locle szövegkönyvének megzenésítéséhez. A munkát Sant'Agatán folytatta, de az osztrákok ellen porosz támogatással megindított háború megakasztotta. Velence ekkor csatlakozott (népszavazással) az egységes Olaszországhoz, melyet Garibaldi dél-itáliai diadalai alapoztak meg. Verdi Genovában tért vissza a *Don Carloshoz*, és egy pireneusi üdülőhelyen sikerült befejeznie. A párizsi bemutatonak 1867 márciusában nem volt átütő sikere. A szerzőt különösen sértette a kritika igaztalan vádja, hogy már nem igazi olasz – wagneriánussá vált.

Bosszúságát fizikai munkába fojtotta: birtokán kutat ásott, munkásokat foglalkoztatott. Újabb s nagyobb bosszúság is érte: a kormány – miután minisztere a zenei élet „terméketlenségéről” panaszkodott – magas kitüntetést adományozott neki. Verdi önértékes hangú levél kíséretében visszaküldte a rendjelet. Kettős csapás is sújtotta: meghalt apja és pár hónappal később Barezzi, akit második apjaként szeretett. Egyetlen vigasza volt: látogatása az általa szentként tisztelt Alessandro Manzóninál.

Rossini 1868 novemberében bekövetkezett halála arra indította Verdit, hogy javasolja: a legkiválóbb olasz mesterek fogjanak össze, és írjanak rekviemet emlékére.

A terv meghíúsult ugyan, egyetlen tétele készült el csupán, Verdié, aki öt évvel később – Manzoni halála alkalmából – megkomponálta a többi tételt is, és 1874 májusában Milánóban bemutatta csodálatos *Rekviemjét*. A mű igen hamar bejárta Európát, mindenhol lelkes fogadtatásra talált. (Párizsban egy év alatt tizennégyszer adták elő.)

Kairó a szuezi csatorna megnyitását új Verdi operával kívánta megünnepelni. Auguste Mariette régész „egyiptomi vázlata”, amelyet a Maestro Párizsból kapott, megindította képzeletét. Ghislanzonival megíratta a librettót, és munkához látott. Közben alkalmá nyílt művészi felfogásának, gyakorlati nézeteinek megfogalmazására is. „A siker receptje – írta egy nápolyi barátjának –, vagy az operát igazítsák az énekesekhez, vagy

az énekeseket válasszák ki az operához...” A készülő szöveggel kapcsolatban figyelmeztette kiadóját: „Nem szeretném, ha megfélemlenénk a színpadi hatású szavakról. Ezen azokat a szavakat értem, amelyek plasztikussá tesznek egy helyzetet, egy jellemet, s nagyon hatásosak a közönségre is.” Ghislanzoni pedig így serkentette: „Én, ha a cselekmény úgy kívánja, elhagynék ritmust, rímet, versszakot, szabad versben mondanám el mindazt, amit a cselekmény megkövetel. [...] Úgy látom, Ön két dologtól tart: bizonyos színpadi vakmerőségektől, s attól, hogy ne írjon cabalettákat! Én azon a véleményen vagyok, hogy akkor kell cabalettát írni, mikor a helyzet megkívánja...” Milánói barátjának, Clara Maffei grófnőnek művészete titkát is elárulta: „A valódit utánozni jó dolog lehet, de *kitalálni a valódit* sokkal jobb. Látszólag ellentmondás van e három szóban, de kérdezze csak meg mindnyájunk atyját (Shakespeare-t). Lehet, hogy ő találkozott olyasféle alakkal, mint Falstaff, de aligha talált oly gonosznál gonoszabbat, mint Jágó, és soha, de soha nem találhatott olyan angyalokat, mint Cordelia, Imogene, Desdemona, és mégis mennyire valódiak!” – A zeneoktatás megjavítására is gondolt: Palestina és kortársai tanulmányozására és fűgák írására buzdított: „Térjünk vissza a régihez, az előrehaladás lesz” – szögezte le.

Verdi az ígért határidőre befejezte az *Aida* kompozícióját, a bemutatóra azonban a porosz–francia háború miatt csak 1871 decemberében kerülhetett sor, mivel a díszletek a körülrárt Párizsban voltak. Két hónappal később a mű a milánói Scalában aratott átütő sikert, és csakhamar meghódította egész Európát.

Boito és Giulio Ricordi, a kiadó egyre új munkára ösztönözte a Mestert. Előbb átdolgozták a *Simon Boccanegrát*, majd annak 1881. márciusi bemutatója után a *Don Carlóst* is. Új operára azonban már nem akart vállalkozni. Fontosabbnak tartotta, hogy birtokán munkásokat foglalkoztasson: „Számomra haszontalan munkák ezek – írta régi barátjának, Arrivabene-nek –, mert az építkezések egy fillérrel sem növelik a földek hozamát, de a nép mégiscsak keresethez jut, s az én falumban nincs kivándorló.” A szomszédos Villanovában ugyanezen okból kórház létesítéséhez fogott.

Boito kitűnő librettója végül mégis megtette hatását: Verdi újra komponálni kezdett, és két és fél év alatt befejezte az *Otellt*. A hetvenhárom éves Mester a Scalában maga tanította be az operát, mely az 1887. februári bemutatón Faccio vezényletével hatalmas sikert aratott.

Verdi most már csakugyan nyugalomra vágyott, Boito újabb csábításának azonban megint csak nem tudott ellenállni. A *Falstaff* kitűnő vázlata és a hozzáfűzött érvelés, hogy „Vígopera írása nem hiszem, hogy kifárasztaná Önt. A tragédia valóságos szenvedést okoz annak, aki írja [...] de a vígjátéki tréfa, nevetés felvidítja a testet és a lelket [...] Egyetlen mód kínálkozik, hogy jobban fejezze be, mint az Otellóval, s ez az, hogy fejezze be győztesen a Falstaffal.”

Verdi inkább falujának gondjaival, kórházának betegeivel akart törődni, vagy még inkább új tervével, a milánói zenészotthon építésével, de Boito nem adta fel. Újra meg újra sürgette, bátorította a vonakodó Mestert. „Semmi kedvem, hogy megírjam ezt az operát, amit elkezdtem ugyan, de alig haladtam vele – írta 1890 decemberében egy kedves énekesének. Terv és cél nélkül írok, egyedül azért, hogy a nap néhány óráját kitöltsem...” Végül azonban 1892 szeptemberében mégiscsak befejezte a művet, és öt hónappal később, a nyolcvanéves Mester betanításában, a *Falstaff* nagy sikert aratott a Scalában. Egy évvel később még részt vett a párizsi bemutatón, de utána élete már csak

a Sant'Agata–Genova–Milánó által határolt területre korlátozódott. Nyolcvannégy éves, mikor négy egyházi kórusművel befejezte csaknem hét évtizedes alkotói pályafutását. Ekkor érte a legsúlyosabb csapás: Giuseppina halála. A rátörő magány s a korral járó kellemetlenségek megtörték fizikai erejét, de szelleme az utolsó napokig eleven maradt. Szíve 1901. január 27-én szűnt meg dobogni. Utolsó kívánsága szerint mindkettőjük hamvait a milánói Zenészotthon kápolnájában helyezték örök nyugalomra. Százerek kísérték utolsó útjukra, és Toscanini vezényletével kilencszáz karénekes búcsúztatta őket a *Nabucco* legendás kórusával: „Szállj gondolat, aranyszárnyakon...”

AZ OLASZ ZENEDRÁMA KIALAKULÁSA

Az út, amelyet Verdi bejárt, az opera seriától a dramma lyricóhoz vezetett. Kiindulópontja elődeinek bel canto világa volt, innen jutott el drámai hitelességű egyéni stílusához. Huszonhat operájának ismertetése meghaladná e tanulmány kereteit, de művészi fejlődésének figyelemmel kíséréséhez elég, ha bemutatjuk útjának fordulóit, fontosabb állomásait.

Korai műveiben a zárt számok uralkodtak. A hősöket áriák, cabaletták, cavatinák jellemezték, a cselekményt pedig az ezeket összekötő recitativók gördítették előre. A bőven áradó dallamok szépsége elbűvölő, de az egyes számok akár fel is cserélhetők az operák között. A kíséret többnyire kevésbé kidolgozott – a kritika nem alaptalanul minősítette együttesét „gitárzenekarnak”.

Egyéni stílusának kibontakozása szinte lépésről lépésre nyomon követhető. Az *Ernani* utolsó tercettje, a *Macbeth* alvajáró jelenete, a *Luisa Miller* szerelmeseinek búcsú-kettőse a kiforrott alkotásokban is megállná a helyét. A „romantikus trilógiával” megkezdődött a zárt számok feloldása, a nagyobb formaegységek kialakítása. Lassan elmosódott a különbség a recitativo és az arioso közt, s végül eltűnt a határ a recitativo és az ária közt is. Az utóbbi már nem akasztotta meg a cselekményt, hanem gondolati-érzelmi síkon lendítette tovább. Képpé vált a hangulat változásainak követésére is. Első példái Rigoletto népszerű áriája („La ra, la ra”) és nagy szólója. Egyre tökéletesebb megvalósulása Fülöp király hatalmas monológja a *Don Carlos*ban és Jago merészen újszerű „Credója” az *Otello*ban. A jelenetekben, majd egész felvonásban való építkezés vezetett el az úgynevezett „átkomponált” operához, melynek nagyszerű példája a *Falstaff*.

A művészi fejlődés másik fontos tényezője a zenekar szerepének fokozatos megnövekedése. Már a *Rigoletto*ban a hősök szenvedélyeinek hatásos kifejezőjévé válik. A *Traviata* első és harmadik felvonásának előjátéka pedig az egyszerűségében is oly árnyalt hangszerelés révén a legfinomabb lélekrajzra is képes. A természet ábrázolása is gazdagodik műről műre. Elég összehasonlítani a *Rigoletto* utolsó és az *Otello* első felvonásának viharjelenetét. És mennyire hiteles a nyári éjszaka csendjének érzékeltetése az *Aida* Nilus-parti jelenetében!

Verdi zenekara azonban sosem teszi kétségessé az énekhang elsőbbségét, még a polifon szövésű, rövid motívumokból építkező, sziporkázóan szellemes *Falstaff*ban sem. Az előjátékok rövidek, nyitány pedig alig néhány műhöz készült. Verdi szerint ugyanis „az opera: opera, a szimfónia: szimfónia, s nem helyes az operán rést ütni, hogy helye legyen a szimfóniának kizárólag azért, hogy megtáncoltassuk a zenekart.”

A stílus árnyaltabbá válása ritmikai téren is megfigyelhető. Az induló kezdeti egyhangúsága oldódik, egyre kifejezőbbé válik. A *Don Carlos* második felvonásának fináléja

öt különböző színezetű induló láncolatából áll, változatossága káprázatos. Meglepő megoldás, hogy tragikus jeleneteket olykor táncos lejtésű ¾-es ritmusú kíséret fest alá. Ezzel Verdi szülőföldjének egyik népzenei sajátosságát ültette át operáiba: azon a vidéken ugyanis a legvéresebb balladákat többnyire valcer-ritmusban énekeltek.

A zenekarkezelés gazdagodásával együtt jár a lélekábrázolás elmélyülése. A zenei jellemrajz mintapéldái a *Don Carlos* hús-vér hősei: a szerelem és kötelesség közt őrlődő Erzsébet és Carlos, a bosszú és büntudat közt vergődő Eboli és Fülöp, akinek lelkében a király és az ember vívja kilátástalan küzdelmét. Megindító Aida gyötrődése is atyja és szerelme közt, és megrázó Radames átalakulása győztes hadvezérből halálra szánt szerelmissé. Mindezt felülmúlja az *Otello* két sarokpontja: Jago Credója – a sátáni lelkület ijesztően tökéletes rajza – és Desdemona Ave Mariája – az angyali tisztaság felemelő képe. Értéküket emeli, hogy Shakespeare drámájában egyiknek sincs nyoma, mindkettő Verdi leleménye.

A zenei jellemrajz igazi próbái azonban az együttesek: meg tudják-e őrizni egyéniségüket a szereplők? Verdi előtt ez senkinek sem sikerült. Ő viszont már a *Rigolettó*ban megvalósította. A híres kvartettben négy karaktert ütköztet: a herceg évődik, Maddalena kacérkodik, Gilda halni vágyik, apját bosszúsomj fűti. A hősök jellemének teljesebb kibontása voltaképp az egész dráma lényegét tárja fel. Hasonló megoldásra példa az *Álarcosbál* második fináléja (az akasztófák dombján), s a sorshúzás jelenete a harmadik felvonásban, valamint az *Aida* első képének „szerelmi hármasa”, mely az Aida, Amneris és Radames közt lappangó érzelmi konfliktus kitűnő ábrázolása. A *Falstaff*ban pedig Verdi úgy alakítja ki a nagyobb formai egységeket, hogy a tetőpontra mindig egy hatásos együttes kerül. Példa rá a második felvonás fokozatos bővülése: a nők négyesét a férfiak kvintettje követi, végül a kilenc szólam összefonódik.

Verdi szívesen épített a kontraszthatásokra, méghozzá nemcsak az egymást követő jelenetekben, hanem egyidejűleg, az együttesekben is. Az ellentétek hangsúlyozása, a látványos tömegjelenetek, balettek beiktatása francia hatásra utal. A meyerbeeri nagyopera elemeinek beolvasztása saját stílusába a Párizsnak írt műveken kívül más operáiban is felfedezhető. Bár ez a hatás nyilvánvaló, a kritika sosem kifogásolta. A Wagnerhatást viszont – teljesen indokolatlanul – számon kérték rajta. Amit annak véltek, mint a „vezérmotívumok” alkalmazását, azt ő – más céllal és más módon – már akkor alkalmazta, mikor a német mester műveit még egyáltalán nem ismerte. Ilyen az 1844-es *Ermani* végzetes kürtszava, mely az előjátékban és a fináléban mintegy keretét adja a tragikus történetnek. Hasonló szerepet szánt az 1851-es *Rigoletto* „átok” motívumának, és ez a szerep nem változott az *Otello*ban sem: a „csók”-motívum először a szerelmi kettősben hangzik fel, majd (elhangolva) a gyilkosság előtt, s végül megtisztulva, ismét az eredeti hangnemben, a főhős halálakor. A Mester ezzel, mintegy jelképesen, a féltékenység drámáját a szerelem s az ártatlanság tragédiájává alakította át.

Verdi egyébként csak 1871-ben ismerkedett meg közelebből Wagner zenéjével: Bolognában meghallgatta a Lohengrin itáliai bemutatóját. A körülötte zajló sajtóhadjáratot elítélte, de a művet korántsem. „A zene szép, amikor világos, van mondanivalója. A cselekmény lassan gördül, mint a szöveg. Tehát unalom. Szép hangszeres effektusok...” – jegyezte fel a mű kottájában. Más alkalommal is nyilatkozott Wagnerről: „Nagy tehetségű ember, aki a szövevényes utakban leli örömét, mert az egyszerű és egyenes utakat nem találja.” Korai halálának híre elszomorította: „Nagy egyéniség tűnik el! Olyan név, amely hatalmas nyomot hagy a művészet történetében!!!” „Én csodálom a német művészetet, akár a többit

– írta barátjának, Piroli professzornak –, s annál inkább, mert művelői meg tudták őrizni saját természetüknek megfelelően, és nemzeti művészetté tudták fejleszteni...” Facciónak, a kiváló karmesternek bővebben is kifejtette nézetét: „Ha a németek Bachból kiindulva Wagnerhez érkeztek, jó némethez illő munkát végeztek [...] De mi, akik Palestrinától származunk, Bachot utánozva, zenei vétket követünk el, és haszontalan, sőt káros munkát végzünk.”

Verdi operái mediterrán lelkület szülöttei. Szóljanak bár pusztító szenvedélyekről, hősei mindig emberek, nem istenek, nem mitológiai teremtmények. Az a csodálatra méltó tett, hogy utolsó operájában – csaknem nyolcvanévesen – életre tudta kelteni Fenton és Annuska hamvas szerelmét, egyben arra is utal, hogy Falstaff búcsúszavaival voltaképpen a Mester üzen az utókornak: „Az én szellemem éltet, az én tüzemtől lobog fel csak a tiétek.”

* * *

Verdi is zseni volt születése pillanatától akár Wagner, de egyszerű Po-vidéki polgár maradt élete végéig. Szabadságvágy, igazságszeretet s az emberi méltóság feltétlen tisztelete jellemezte. Egyenes volt és büszke, de nem rátarti. Nyílt és őszinte, de nem kitárulkozó. Segítőképz és adakozó, de nem pazarló. Giuseppina, aki jól ismerte a Mester erényeit és hibáit, helyesen határozta meg igaz valóját: „Verdiben az ember felülmúlja a művészt.”

A két komponista közti különbség bizonyára származásukból, a német és az olasz nép eltérő mentalitásából is következik. Az viszont némileg meglepő, hogy az egységes állam létrejötté, mely mindkét országban nagyjából egyidőben történt, igen különböző módon hatott rájuk: a folyamat Wagnert nacionalistává, Verdit patriotává tette.

Wagner, amíg meg nem épült bayreuth-i villája, szinte állandóan menekült (hol anyagi, hol politikai okokból). Verdi viszont ragaszkodott szülőföldjéhez, birtokot is ott vásárolt. Wagner, az „összművészeti alkotás” megálmodója, bár elméletének gyakorlati megvalósításával adós maradt, minden szövegét maga írta. Verdi ezzel szemben tíz olasz és nyolc francia librettistával dolgozott, irányításukat azonban szigorúan kézben tartotta. Wagner szinte kizárólag a germán mondavilág és mitológia világából merítette témáit. Verdi angol, francia és német remekírókhoz fordult, és hazája történelmi eseményein kívül saját korának társadalmi problémáit dolgozta fel. Wagner hősei szimbólumok, eszmék hordozói, Verdi hősei hús-vér emberek, elemi szenvedélyek kifejezői. Munkásságukat, ha nem is meghatározó módon, de bizonyára befolyásolta a különböző színházi rendszer is: német földön állandó társulatok működtek, Itáliában viszont stagione rendszer volt.

A XVIII. század kérdésére – „Kié az elsőbbség az operában, a költőé vagy a komponistáé? Mi fontosabb, a szöveg vagy a zene?” – a XIX. század adta meg a helyes választ. A mindenben különböző két mester válasza erre a kérdésre megegyezett: a szövegnek és a zenének *együtt* a drámai hitelességet kell szolgáltatnia.

VERDI ÉS WAGNER MAGYARORSZÁGON

Európa és benne Magyarország hamar behódolt a két géniusznak, s ez a hódoltság a mai napig tart. Egyéniségük mintha híveik táborára is kisugárzott volna: Wagner rajongói fanatikusabbak, az olasz operákat kevésbé kedvelik. Verdi hívei nyitottabbak, többségük Wagnerért is lelkesedik.

Nem kis részben a két Mesternek köszönhető, hogy ez az annyiszor áldott és átkozott műfaj hazánkban és Európa-szerte egyaránt túlélte minden gazdasági és politikai válságot, és

fenn tudott maradni ínséges időkben is. Szinte valamennyi operaház törzsközönsége ma is leginkább az ő alkotásaikhoz ragaszkodik. Anyagi siker, sztárok szerepeltetésén kívül, az ő darabjaik műsorra tűzésétől várható. Hatásuk azon is lemérhető, hogy a legifjabb zeneszerző-nemzedék tagjai közt is mindig akad, aki az ő nyomdokaikba kíván lépni. A többször eltemetett műfaj folytonos újraéledését a zenetörténet csodái közt kell számon tartanunk.

Hazánk szerencsés helyzetben volt, mivel a Verdivel, Wagnerrel közel egyidős Erkel és Liszt munkássága révén lépést tudott tartani Európával. Liszt nagyszerű zongoraátirataival népszerűsítette mindkét komponistát. Nyolc Verdi- és tizenkét Wagner-parafrázist szívesen játszott baráti körben és nyilvánosan is. Erkel a Nemzeti Színház karmestereként egy- más után tűzte műsorra Verdi operáit. A *Nabuccót* már 1847 januárjában bemutatta – saját jutalomjátékként. A sort az *Ernánival* és a *Macbeth*-tel folytatta. A *Rigoletto* és a *Trubadúr* már az itáliai bemutató utáni évben sikert aratott Pesten. A *Don Carlost* pedig már egy évvel a párizsi színrevitel után láthatta a pesti közönség Huber Károly vezényletével. Erkel karmester fia, Sándor, 1875-öt valósággal „Verdi évvé” varázsolta: *A végzet hatalma* mellett műsorra tűzte az *Aidát* és a *Rekvietet* is. Az *Otello* és a *Falstaff* már csak az 1884-ben megnyitott új Operaházban került színre – előbbi, Verdi külön engedélyével, külföldön először, csupán tíz hónappal Milánó után.

Wagnerért eleinte csak Liszt, valamint Ábrányi Kornél és Mosonyi Mihály szállt síkra. Erkel az általa alapított filharmonikusok koncertjein több részletet is előadott műveiből – a *Tannhäuser* és a *Mesterdalmokok* nyitányát, a *Lohengrin* előjátékát és a Walkürök lovaglását –, de teljes opera bemutatását nem szorgalmazta. Szívvel-lélelkel a bel canto híve volt, s féltette a bontakozó magyar operát az erőteljes új stílus hatásától. Végül Liszt ösztönzésére 1866 decemberében műsorra tűzte a *Lohengrint*. A többi darab betanítását utódaira hagyta. A pesti Nemzeti Színház még négy Wagner operát mutatott be: 1871-ben a *Tannhäuser*t, 1873-ban a *Bolygó hollandit*, 1874-ben a *Rienzit* s végül 1883-ban a *Mesterdalmokok*at.

Az új Operaház 1884-ben a *Lohengrin* első felvonásával nyitotta meg kapuit. Pár nappal később a teljes művet is előadták. A *Rajna kincsét* és a *Walkürt* Gustav Mahler mutatta be 1889-ben, a *Siegfriedet* és az *Istenek alkonyát* pedig Rebicek Josef cseh karmester 1892-ben. A *Trisztán* betanítását Kerner István vállalta 1901-ben, a *Parsifalt* pedig Reiner Frigyes vezényelte a Városi (Erkel) Színházban 1914-ben. (A mű Wagner rendelkezése értelmében 1913-ig csak Bayreuthban volt előadható.)

Verdi sosem járt Magyarországon. Wagner viszont kétszer is megfordult Pesten: 1863-ban két hangversenyt vezényelt műveiből a Nemzeti Színházban, 1875. március 10-én pedig Liszt Ferencsel együtt lépett fel a Vigadóban. A bayreuthi fesztiválszínház javára rendezett koncerten Wagner a Ring néhány részletét dirigálta, apósa pedig (Liszt Cosima ugyanis időközben elvált Bülowtól és házasságot kötött Wagnerrel) zongoraművészként ekkor szerepelt utoljára nagy nyilvánosság előtt.

Erkel és Liszt célja az európai színvonalú magyar zenekultúra megteremtése volt. Nagy feladatuk sikeres végrehajtását segítette Verdi és Wagner operáinak meghonosítása. Az ő születésük kétszázadik évfordulóján erről sem szabad megfeledkeznünk.

EŐSZE LÁSZLÓ (1923) zenetörténész. A Liszt Ferenc Társaság tiszteletbeli társelnöke, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságának tagja. Utóbbi kötete: *Kodály Zoltán, a Karmester* (2011).