

VERDI, AZ OPERASZÍNPAD KIRÁLYA

Száz éve, 1901. január 27-én, egy tiszteletre méltó aggastyán vívta halál-tusáját a Hotel di Milano egyik lakosztályában. A Scalától néhány száz méterre lévő szállodát hallgatag tömeg, - a tragikus vég néma személyzete, - vette körül, s amikor a Nagy Öreg lelke az elisiumi mezőkre röppent, az egész gyászba dermedt Milanóra döbbent csend borult. Ám a halotti szertartáson, a feketébe öltöztetett Scala előtt, a krisztusi korú Arturo Toscanini egyetlen intésére megnyíltak az addig néma ajkak, s ezek torkából szárnyalt égbe a több mint félszáz évvel előbb komponált hazafias kórus: „Szállj gondolat aranyszárnyon...” Lenyűgöző finálé. Méltó Verdihez, az operaszínpad királyához.

De vajon mi emelte Verdit századok számtalan trónkövetelője közül a királyi trónra? Mivel az opera mindenek előtt színpadi műfaj – és nem kosztümös koncert, mint azt korábban szerették hinni, - ezért a kérdést tanácsos a színház felől megközelíteni.

Műfaji meghatározása szerint az opera „a színpadi mű és a zene összekapcsolása. A zene a maga sajátos eszközeit adja hozzá a színpadi monológ és dialóg szövegéhez, valamint a drámai cselekményt ábrázolja.” E dogmatikus megfogalmazásnál érzékletesebben beszél az operáról Götz Friedrich, a neves rendező: „Az opera az emberi tapasztalatkeresés háromszáz, sőt négyszáz év alatt fölhalmozódott kincsét jelenti, eszközt a zene és a színpad összekapcsolására.”

A „felhalmozott tapasztalatok” kamatoztatására kiválóan alkalmas a XIX. Századnak a harmincas évektől 1861-ig terjedő időszaka, a nagy európai szabadsághozgalmak, s ezeken belül a risorgimento, az olasz önállóságért folytatott harc kora. Verdi legtermékenyebb alkotóperiódusa éppen erre a három évtizedre esik.

Shakespeare trónról letaszított királya, II. Richárd, csodás zenei hasonlaltal fogalmazza meg bukása okát:

„Országom s korom összhangzatában

A tört ütemre nem figyeltem fülem...”

Verdi nem követi el ezt a hibát. Érzi, érti és megszenvedi a szabadságvágy kényszerűen megtörtetett ütemét és ha az életben nem is teheti, zenéjében kiigazítja, szárnyaló harmóniává oldja a kor kakofóniáját. Kompozícióiban nem a nagy elődök muzsikáját utánozza, hanem az akkori jelen zenéjét használja fel arra, hogy kifejezze saját korának, saját népének érzéseit. Politikus alkat a derék hazafi. Vallja, hogy a szellem az érzelem s a nemzet szabadságánál szentebb dolog nem létezik. Ezért gondolkodás nélkül a jó oldal-

ra, a történelem minden pillanatára érvényes, alapvető emberi szabadságjogok ügye mellé áll.

Az erőteljes drámai kifejezőerővel megáldott zeneszerzőnek a sors kitűnő színpadi érzéket is adott. Ősztöne megszűgta, hogy a győztes vagy elbukott forradalmak történeténél, a nemzeteket öntudatra ébresztő szabadságharcoknál s az ember önfelszabadításánál nincs drámaibb színpadra kívánkozóbb téma. Librettóit – páratlan zenedramaturgiai érzékkel – e felismerés jegyében választotta ki.

De milyen is a jó operaszövegkönyv?

Mozart pályája elején úgy vélte, olyan, amelyben a kötészet... a zene engedelmes leánya.” Merőben más volt erről Gluck véleménye. Szerinte a jó librettó „a zenét valódi rendeltetéséhez, vagyis a költészet szolgálatához” segíti. Az igazságot azonban Mozart egy röviddel halála előtt kelt levelében mondta ki, amikor rámutatott a kérdés komplex voltára. Akkor születik tehetőséges színpadi mű, írta, „ha egy jó komponista, aki érti a színházat és maga is képes valamire, meg egy okos költő, mint valódi Phönix összekertülnek.”

Ha tehát létre jön a Mozart óhajtotta alkotó együttműködés, a költői műhöz egy roppant erőszakos, ám tagadhatatlanul illúzió és hangulatkeltő hatáselem csatlakozik: a zene. Ám a zenére nem csupán emocionálisan van szükség, hanem elsősorban azért, hogy egy történet elmesélésekor új dimenziót nyissunk meg. Ellenkező esetben csupán irodalmi operát kapunk, amelyet zenével illusztrálnak, holott a zenének mindig specifikus mondanivalót kell képviselnie, egy irodalmi anyaghoz kapcsolódva, vagy egy irodalmi anyag ellenében.

A zenében ugyanis olyan erők is szunnyadnak, amelyeket csak a színpad tud életre kelteni, a zenében olyan drámai lehetőségek lappanganak, amelyek nincsenek meg a szóban, s amelyek ennél fogva írott párbeszédben ki sem fejezhetők. Az emberi beszéd az emberi cselekvéseket, tehát a drámát csak egymásutánban tudja érzékeltetni. A zene két, három, négy sőt számtalan emberi lelket tud egyszerre megszólaltatni, tehát a drámai küzdelmet egyidejűleg képes ábrázolni. Verdi zenéje tehát nem csupán gyönyörködtetett, hanem új dimenziót nyitott, drámát hordozott és situációt festett.

A fentiek alkalmazásával Verdi kora társadalmi és politikai viszonyainak készítésére muzsikájában az igazság elvét emelte érvényre az operaszínpadokon korábban uralkodó szépség elvével szemben s ezzel valódi színházi művájá tette az operát.

Ez a minőségi változás volt az első lépés a színpad királya cím felé.

Mindezeket a zenedramaturgiai felismeréseket, - igaz korlátozott mértékben, - a komponisták már Verdi előtt is alkalmazták, gondoljunk csak Mozarthra, Rossinire vagy Donizettire. Mi az hát, ami e kitűnőségek sorából mégis kiemelte őt? A témaválasztás.

Első, nagysikerű operája, az 1842-ben bemutatott Nabucco egy leigázott nép szabadságvágyának adott hangot. S az ezt követők, A lombardok, az Ernani, a Jeanne d' Arc, A legnagyobb csata, A szicíliai vecsernye, az Álarcosbál, vagy az 1867-ben bemutatott Don Carlos is – hogy csak a legismertebbeket említsük, – mind-mind az elnyomás elleni közös küzdelemre serkentettek. Az ugyanebben az időszakban keletkezett Macbeth, Luisa Miller, Rigoletto, A trubadúr, Traviata, Simon Boccanegra vagy a Végzet hatalma pedig az egyén cselekvési szabadságának, az egyes ember öntudatra ébredésének zenedrámája.

Verdi minden művében kora legfontosabb problémáiról szökött s a zene szárnyán felröppentve azt, messze hangzóan beszélt olyan politikai, társadalmi és etikai kérdésekről, amilyenekről mások csak suttogni mertek. Így vált nemzet, százada, egész Európa lelkiismeretévé, a szabadság szószólójává.

Témaválasztása természetesen meghatározta színre lépő szereplőit is. Míg az operairodalom korábbi korszakaiban jobbra istenek, félistenek, mondahősök, esetleg a commedia dell arte késői unokái a zeneművek főhősei, addig Verdi színpadát zsarnok uralkodók, léha kényurak, forradalmár lelkületű történelmi hősök, megalázott és meggyalázott nők, büszkeségükben és emberségükben sértett alattvalók, tisztalelkű heroinák és mindenek előtt a nép fiait népesítik be. Ám a lovagkor ruhái XIX. Századi emberek érzelmeit, álmait rejtik s a biblikus öltözetek alatt a lengyel, a magyar és az olasz népiudalata parázslék. Az operák színterén a pajkos játékok s az andalító mesék helyét a Verdivel berobbanó – egyelőre még jelmezbe bújtatott – mindennapi valóság tölti be. S míg előtte az operák jobbra csupán történeteket meséltek, ő zenéjét az erkölcsi megtisztulás szolgálatába állította.

A világ jelenségeinek érzékeny észlelése, a csalhatatlan etikai ítéloképesség, a szókimondó bátorság s mindezek zseniális zenei megjelenítése volt a második lépés Verdi trónhoz vezető útján.

Ám a legnehezebb még hátra volt. Témáihoz meg kellett találni a megfelelő emelkedettséggel, költőiséggel és drámaisággal rendelkező színpadi műveket. S a mester, aki saját dramaturgia volt, remek „társzerzőkhöz” fordult, Scribehez, Victor Hugohoz, Schillerhez és Shakespearehez, a prózai színpad fejelemeihez. Librettistáinak – többek között Boitónak, Solerának és Piavének – az ő műveiket kellett Verdi szigorú intenciói szerint a zeneszerző tolla alá dolgozni. Néhány kivétellel, minden ma is rendszeresen műsoron lévő operájának ezek az író óriások a szerzőtársai. Tőlük kölcsönözte zeneművei meséjét, konfliktusát, szereplőit. Kölcsönözte, hogy azután zenéjével új dimenziót kapjanak a történetek, zenedramaturgiája kívánalma szerint értéklődjenek át a konfliktusok s egyidőben legyenek érzékelhetőek színpadi alakjainak felfedett és leleplezett jellemvonásai. S a zene, a költészet és a

dráma e fenséges összefonódása az érzések olyan mélységét közvetítette, mint amilyent talán egyetlen más művészet sem.

A politikai és társadalmi mozgásokra roppant érzékenyen reagáló Verdit csalhatatlan ösztönű darabválasztásai kiváló dramaturgiai érzeke és áradó, drámai erejű, jellem és szituációfestő zenéje, az operairódalom olyan magaslatára emelte, ahová előtte addig még egyetlen zeneszerző sem jutott. Méltán tekintették őt az operaszínpad királyának.

A koronázáshoz azonban még hiányzott valami. Műveiben szólt már hatalom és ember egymáshoz való viszonyáról. De nem szólt még arról, hogy az ember hogyan viszonyul önmagához. Élete végén, utolsó három művében, az Aidában, az Othelloban és a Falstaffban új, az eddigieknél is merészebb útra indult hát. Bejárta az emberi lélek rejtett zugait. Pszichológiai elmélyüléssel, bölcsen, megértően, együtt érzően. S e művek lettek zeneszerzői munkájának csúcspontjai. Bennük teljesedett ki operaeszménye: a motivikus szerkesztés, a dallam, ritmus és harmónia szerves hármassága, mely az önálló zenekari hangzással együtt megteremti a drámai légkört, az ének és hangszerszólamok pedig a gesztusokat, a játékot és a mozgást pontosítják. Míg Verdi korábbi operái az embert körülvevő világot mutatták meg, addig ezek a művek tükröt tartanak elénk, melyben arcunk és lelkünk szép és rit vonásai egyként feltárulnak. Ám mielőtt még megrettennénk önnön ábrázatunk torz tükörképétől, felzeng mély bölcsességű utolsó, fanyar üzenete: lépünk túl a mai kocsmán s megbocsátó szívvel „kacagjuk egymást”. Mert az élet csak játék, - igaz, halált virágzó játék!

E három, utolsó opera tette fel Verdi életművére a koronát, egyúttal káprázatos örökséget hagyva reánk, az operaszínpad királyának fejedelmi ajándékait.