

Nagy Máté

Szemiotikai vizsgálódás Giuseppe Verdi operái kapcsán

Absztrakt

Tanulmányomban az olasz opera 19. századi lángelméjének, Giuseppe Verdi-nek az életművében vizsgálom, hogyan jelenik meg egy fogalom és életérzés az operaszereplők különböző és mégis lényegileg azonos élethelyzetében. Arra keresem a választ, hogyan tükröződik mindez a szövegben és a zenében, illetve létrejön-e köztük kölcsönhatás: feltételezik és kiegészítik-e egymást, ki-mutatható-e a jelentésalkotás, jelölt és jelölő vissza-visszatérő, tudatos/tudatlan logikája az életmű egészében. Tanulmányomban a nyelvészet és a szemiotika eszközeire támaszkodva igyekszem igazolni, hogy zene és szó egymást feltételező, egymásra ható, a jelentés összefüggéseit feltárni képes jelenségek.

Kulcsszavak: zene és szó, dramatizálás, Giuseppe Verdi, tenzió–redukció, szimbólum

„Prima le parole, dopo la musica! – Prima la musica, dopo le parole!”¹

E két kijelentés Richard Strauss *Capriccio* című operájának a kezdetén hangzik el. A 20. századi német komponista utolsó dalművében, egy jelentős (színpadi) életmű végén, nem fél feltenni saját maga számára sem a vokális zene

1 „Elsőként a szavak, utána a muzsika! – Elsőként a muzsika, aztán a szavak!”

kulcskérdését. Mi volt előbb: a tyúk vagy a tojás? A zene keresi a neki megfelelő szöveget, vagy a nyelvben már benne rejlenek a zene konkrét vonulatai, melyeket a zeneszerző hangokba önt?

Rövid tanulmányomban az olasz opera 19. századi lángelméjének életművében jelfigyelőként, egy bizonyos aspektusból vizsgálom a kérdést. Miként jelenik meg egy fogalom és életérzés az operaszereplők különböző és mégis lényegileg azonos élethelyzetében? Hogyan képeződik le ez a szövegben és a zenében, s a kettőnek lehetséges-e a kölcsönhatása, feltételezik-e, kiegészítik-e egymást? S mindezek koronájaként: felfedezhető-e a jelentésalkotás, jelölt és jelölő vissza-visszatérő, tudatos/tudattalan logikája a Verdi-életmű egészében?

Ebben az írásomban nem térhetek ki részletesen a vokális zene történetének a bemutatására, de a műfajok királynőjének, az operának a születéséről és benne az olasz zenei hagyomány sajátos jellegéről mindenképp szót kell ejtenem.

Az opera születése

Itália mai értelemben vett, keresztény gyökerekből fakadó zenei kultúrája szinte a római pápaság intézményével egyidős. A gregorián énekből kivirágzó európai szakrális zene a németalföldi mesterek mellett az itáliai reneszánsznak köszönhet a legtöbbet. A reformáció döntően német ajkú térhódításáig Róma a keresztény zenei világ középpontjának számított, és katolikus értelemben az is maradt. S bár a protestantizmus terjedésével, Schütz, Telemann, Händel és Johann Sebastian Bach működése révén olyan városok kerültek a szakrális zenei köztudatba, mint Lipcse, Weimar, Hamburg és London, a nyugati zenetörténet komponistái sosem tudták kivonni magukat Itália hatása alól. Ezen elsősorban nem a kulturális, történelmi, szakrális vagy éppen a természeti értékek iránti csodálatot, hódolatot, rajongást értem, hanem magát az olasz hagyományt, melynek alapja az énekhang varázsa, a *sempre cantare* (mindig énekelni) filozófiája. A korábban említett Richard Strauss *A rózsalovagban* epizódszereplőként egy olasz énekest szerepeltet (amely karakterre a dalszínházak is általában *bel canto* sztárt hívnak meg), Mozart zenéjét nem az opera műfaja, hanem az olasz operastílus nélkül nem tudjuk megérteni, és Liszt saját bevallása szerint énekeseket szerződtetett a zongoraóráihoz, hogy a tanítandó frázis zeneiségét érzékeltesse. Nem csoda, hogy Európa eme részén merült fel az ötlet, hogy a szakrális zene után/mellett a világi zene struktúráját is a vokális elsődlegesség

határozza meg. „A hangszerek is utánozzák az énekhangot, a színház pedig ne csak zenei betétekkel dolgozzon, hanem maga is énekeljen” (Orselli és Rescigno 1986, 64). Így az arisztokrácia és a városi polgárság, értelmiség képviselői által létrehozott mecénatúra által megszülethetett az opera műfaja, a „közbenső hangadásé”, amely a maszkok mögötti beszéd emelkedettségéből kiindulva a szöveg érzelmi és értelmi tartalmának a maximális kifejezésére törekedett az énekhang által. Ezen a ponton a zene és a szöveg csatájában az addigi polifonikus hagyományokat figyelmen kívül hagyva a szöveg győzedelmeskedett (Harnoncourt 2002, 34).

Az operatörténet első óriása, Claudio Monteverdi meg is kapta érte a magáét, amiért a monodikus stílust a tökélyre fejlesztve, a *liberamente* éneklés folytán utat nyitott a szöveg dramatikus vonatkozásainak a tisztán vokális ábrázolására (vö. Örök muzsika, 1977, 112–125), kijelölve a két, későbbi alapvető szerkezeti elem: a *recitativo* és az ária helyét, s a hangszereket a vokális szólam kísérőjévé, alárendeltjévé tette, bevezetve a harmonizáció eszközét: a *basso continuo*-t (Harnoncourt 2002, 220–221).

Ezzel a lépéssel – szemben a német instrumentalizmussal – az olasz zene-művészet visszavonhatatlanul elkötelezte magát a vokális elsődlegesség mellett a zeneszerzés terén, amely évszázadok alatt olyan muzsikugenerációkat teremtett, mint a Vivaldi, a Scarlatti, a Gabrieli vagy épp a Puccini család, és olyan korszakalkotó, egyedi hangú komponistákat szült, mint Rossini, Verdi vagy Ottorino Respighi. Az olasz stílus egyoldalúságát, látszólag megújulásra való képtelenségét, az operaműfaj kizárólagos térnyerését azonban az évszázadok alatt több kritika érte. Johann Sebastian Bach sosem próbálkozott az opera műfajával, bár a drámai zene tekintetében felülmúlta korának operaszerzőit, és a drezdai opera-előadásokról – szigorúan csak a családi levelezésben (Wolff 2004, 416) – mint bájos dalocskákról írt. Christoph Willibald Gluck reformkísérletet hajtott végre, hogy a zenés színpadi dráma életképes maradjon az olasz elhajlások után, visszaállítva a szöveg és a drámai történések primátusát az öncélú vokális koloratúr stílussal szemben.

S lássuk be, végső soron a salzburgi zseni, a Mozart-üstökös – aki elvakított mindenkit, aki rátekintett – volt képes kivezetni az elfajzott ágazatot az önisméltlések és a pózok útvesztőjéből, és átmenteni a műfajok királynőjét többek között a *Figaró*-val, a *Cosival*, valamint – az *opera seria* és *buffa* különös szintéziseként – a *Don Giovanni*-t által a 19. század számára. Carlo Goldoni hasonló tettet vitt véghez az olasz vígjáték terén. A hamis pátoszt elvető, hús-vér figurákat

szerepeltető realizmusa rokon a Mozart által a zenés színpadon megvalósított vératömllesztéssel.

Közismert tény, hogy Richard Wagner mily nagyra tartotta Rossinit, bár művészi kérdésekben nem értett vele egyet (Toye 1981, 168–172), s az olaszok, köztük Verdi zenéjét nem sokra becsülte. Arrigo Boito és csapata épp a kései Verdi-stílus: az *Otello* berobbanása előtt mondta ki a halálos ítéletet az olasz zeneművészet fölött, hangsúlyozva a német zene terjesztésének a vágyát, az olasz hangszeres zene feltámasztását, amelynek egyik fórumaként megalakították a Milánói Vonósnégyes Egyletet (lásd Budden 2007).

A kritikus hangok mellett olykor szinte irigykedő figyelem vetült az olaszok térhódítására. A Beethoven és Schubert kori Bécs Rossini-lázban égett, ami Nikolaus Harnoncourt szerint nyomot hagyott Schubert VI. *szimfóniájának* a partitúráján is, aki leveleiben többször is írt az olasz komponista operáiról (lásd *Franz Schubert levelei*, 1978, 36–37). Wagnerrel ellentétben Verdi tisztában volt német kortársa értékeivel, a *Trisztán és Izoldát* az emberi szellem egyik legnagyobb teljesítményének tekintette. Zenedramaturgiai törekvéseikben (az átkomponáltság mint dramaturgiai cél) felfedezhetünk hasonlóságokat, de esztétikájuk merőben eltért egymástól, s Verdi féltette a német retorikától az olasz hajlékonyságot.

Mindezen valós vagy valótlan kritikák ellenére az olasz zenei hagyomány a *bel canto* ('szép ének') mottóját szem előtt tartva az évszázadok alatt is megőrizte sajátosan flexibilis, érzelemdús, gazdag modalitással rendelkező karakterét, gesztusrendszerét, legyen szó vokális vagy instrumentális műről.

Az operaműfaj kibontakozása szempontjából a késő barokk, kora klasszikus és a felvilágosodás korabeli itáliai irodalom meghatározó jelentőséggel bírt. Egy opera írásakor a megzenésítendő dráma, a szüzsé kiválasztása (legyen szó görög tragédiákról, Shakespeare-ről vagy később Schiller alkotásairól) csupán kezdeti lépés a zeneszerző számára. Az adott színmű operaszövegkönyvvé alakítása gyakorlott, mesteri kezet kíván, mely a műfaj történetében nem mindig állt rendelkezésre. A librettó létrejöttét a melodráma műfaj előzte meg, amelyet az idillikus kötettség jegyében az olasz *settecento*² Árkádia³ nevű képződménye szült. Ennek – a dalmű tekintetében – korszakalkotó alakja Pietro Metastasio (1698–1782), aki protekció révén bécsi udvari költővé avanzsált, és az operalibrettók koronázatlan

2 Az 1700-as évek művészetének olasz elnevezése.

3 1689-ben alapított olasz irodalmi társaság. Fő célkitűzése volt a dagályos barokk írásmód ellensúlyozása.

királyává vált. Madarász Imre találó jellemzése szerint Metastasio népszerűsége annak volt köszönhető, hogy melodrámáiban a dalszerűség, a *melosz* (dallam-elem) dominál. Ellentmondásnak tűnik, hogy bár műveiből hiányzik a drámai konfliktus, mégis képes a bennük megjelenő, a tragikus életérzés és a pásztor-játék idillje között félúton található melankólia által a szereplők belső lelki történéseinek a kifejezésére, ami az operaszövegek könyvek alapvető kritériuma. Igaz, hogy áriáiban az érzelmi hőfok és a hitelesség nem állt egyenes arányban egymással, de az olasz nyelv muzikalitását a végsőkéig képes volt bennük kiaknázni (Madarász 1994, 200–203).

A *settecentót* követő felvilágosodás (*illuminismo*) szabadság szeméje és a zsarnokság elleni küzdelme (Alfieri⁴) megágyazott a Verdi-életmű első szakaszát befolyásoló *risorgimento*⁵ korszakának. Az *ottocento*⁶ alapját jelentő patriotizmus, a nemzeti liberális eszme képviselője egybeforrt Giuseppe Mazzini, Garibaldi és Cavour alakjával. A művészek (romantikus) küldetéstudata táptalajként szolgált az új eszme terjesztésének, s egy új műalkotás megjelenése felért egy politikai cselekedettel. Verdi széles körű tájékozottsággal rendelkezett az irodalom terén, a klasszikusokon túl eszményképe az olasz romantika legnagyobb alakja: Alessandro Manzoni⁷ volt, akinek a romantikában gyökerező és a realizmus felé mutató stílusát (emelkedettség a valóságban), zsánerképeit és szereplőinek párját ritkító jellemábrázolását Verdi is részben a magáénak érezhette. Lírájának az olasz nyelv dallamosságát nélkülöző keménységével Manzoni a Metastasio-féle *melosz* hagyományt is megtörte. Verdi 1874-ben bemutatott gyászmiséjét⁸ is Manzoni emlékének szentelte, aki ekkorra már legendává vált, egy korszak jelképévé, úgy, mint Jókai Mór a kiegyezés utáni Magyarországon.

Az operatörténet egy-egy aspektusának felvázolása után látjuk, hogy a színpadi zene kezdettől fogva törekedett a szóban rejlő érzelmi és értelmi tartalom közvetítésére, a szavakból összeálló mondatok modalitása pedig tükrözte az irodalmi nyelv zeneiségét. A librettóíró feladata – a dramaturgéhoz hasonlóan – az ehhez szükséges drámai tartalom, a drámai ívet szolgáló jelenetsorok megteremtése volt, az operaműfaj szerkezetéhez alkalmazkodva: a jeleneteket

4 Vittorio Alfieri (1749–1803) olasz drámaíró, költő és író. Az olasz tragédiáírás egyik legjelentősebb alakja.

5 Magyarul: 'felkelés', 'feltámadás', 'újjaszerveződés'. A 19. századi itáliai egységmozgalom elnevezése.

6 Az 1800-as évek olasz irodalmának elnevezése.

7 Alessandro Manzoni (1785–1873) az olasz irodalom egyik legnagyobb alakja, romantikus író, költő, drámaíró.

8 Giuseppe Verdi: *Messa da Requiem*. Bemutató: 1874. május 22., Milánó, San Marco.

áriákra, együttesekre, finálékra bontva, s persze ezek közé szükség szerint recitativikus szakaszokat is iktatva. A legnagyobb komponisták – köztük Verdi – sosem elégedtek meg a sémákkal, és mindig elvárták, hogy az adott drámai szituációból fakadjon a legmegfelelőbb szerkezeti elem, és ebből jöjjön létre a forma. Ezen a téren Verdi szövetségesei, munkatársai közül a legjelentősebb Arrigo Boitótól kezdve, Francesco Maria Piavén át Antonio Ghislanzoniig jó pár nevet említhetünk. A komponista egyre tudatosabb, megalkuvást nem tűrő, szigorú és következetes, a dráma egészére koncentráló szándéka nagy próbatételt jelentett a szövegkönyvírók számára. A zeneszerző álláspontját, a szavak és a zene kölcsönhatását hűen tükrözik a *Macbeth* címszerepét alakító Varesinek⁹ írott sorok: „Alaposan tanulmányozd a drámai helyzetet és a szöveget, a zene majd jön magától” (Verdi 2011, 20).

Ez a dramaturgiai hitvallás az opera születésétől fogva meghatározónak bizonyult, de korábban nem mindig volt így. A Krisztus utáni első európai évszázadokat meghatározó gregorián stílus fogantatásakor a zene mint tudományos és szakrális (metafizikai) jelenség közvetítő szerepet töltött be, dicsőítette és megénekelte az Örökkön-örökkön Élt. Az emberi hang természetességéből fakadó, érdekmentes, a maga egyszerűségében is kifejező stílusából teljesen hiányzott a szuggeráló jelleg.

A későbbi korok, különösen a reneszánszban megfogant madrigalizmus és a kora barokktól elterjedő affektus- és figuratan egészen új szerepvállalást szánt (nem csak) a vokális zenének, és új szerepet is várt el tőle. (Johann Sebastian Bach volt talán az egyetlen, aki természetes, isteni atmoszférájú művészetében a kor drámai kihívásait és lírai poézisét is szintézisbe tudta foglalni.) A kifejezés és dramatizálás mint esztétikai elv évszázadokra meghatározó fogalomává vált. A szavak mögötti érzelmeket, a cselekvést, történetet dinamikai, artikulációs, hangszínbeli különbségekkel, bizonyos ritmikai képletekkel és – az összhangzattan fejlődésével – egyre tipikusabb harmóniai jelenségekkel ábrázolták. A zenében megteremtődött a drámai ellentét és a feszültségfeloldás fogalma, ami új zenei formákat és szerkesztési elveket indukált. Ezzel párhuzamosan az irodalomban is felfedezhetővé válik az antitetikus gondolkodás. Thomas Mann vallja *A varázshegy* című regénye kapcsán (Mann 1956, 416): „A regény mindenkor szimfónia volt számomra, pontok és ellenpontok, témák szövevénye, melyben a gondolatok ugyanazt a szerepet töltik be, mint a motívumok a zenében.”

9 Felice Varesi (1813–1889) olasz baritonénekes. Verdi több operájának kiváló tolmácsolója.

A tökéletes (*perfect*) és tökéletlen (*imperfect*) hangzásideál már a középkori zeneelmélet fogalmaiban is megjelent, az ellenpont, a különböző időmértékkel vagy ellentétes irányba mozgó szólamok léte csírájában szintén rendelkezésre állt, azonban a 16. századtól ezek a *terminus technicusok* nem egy abszolút és neutrális előjelű ideált tükröztek, hanem egymással küzdő, egymást feltételező és kiegészítő entitásokat, amelyekhez bizonyos képzettársítások járulnak/járuhatnak. Egyetlen példával érzékeltetve a folyamatot: így vált lehetségessé, hogy egy középkori gregorián tételhez később világi szöveg társulhasson (*motetta*) majd a reneszánszban világi dallam (*chanson-mise*), a barokkban és a bécsi klasszikában áriaként váljon az oratórium részévé, Verdi *Requiem*jében pedig hatalmas operai igényű együttessé duzzadjon. A romantika kora betetőzését s egyben alkonyát is jelentette ennek a dramatikus gondolkozásnak. A századforduló dekadenciája okán a 20. század művészeti elvei elfordultak a romantikus eszménytől, de ennek a kifejtése nem kötődik szorosan a tanulmányomhoz, így erre – a terjedelem okán – nem térek ki.

A Verdi-életmű titkai

Írásom további részében e régi-új jelrendszernek eredek a nyomába Giuseppe Verdi három operájának egy-egy részlete segítségével. Izgalmas feladat és kihívás számomra grammatikai szempontból, majd a szemiotika segítségével kutatni a Verdi-műhely eszköztárát, amely igazi meglepetéseket tartogat, és feltárja előttünk az alkotó elme pozitív visszacsatolásait. A nyelv- és jeltudomány útjára lépve Kodály gondolatmenetét idézem: „A nyelv zenei jelenség. Dallama, ritmusa, hangsúlya, hangszíne, dinamikája van. A zene emelkedettebb nyelv. Mihelyt a művészet eszközévé válik, zenei eleme is fontos lesz” (Balázs 2021, 246). Vizsgálódásunk alapvetése ez a megállapítás. Másik útmutatónk Balázs Géza nyelvészprofesszor definíciója (uo., 203):

„A valóság (jelölt) és a jel (jelölő) viszonya lehet közvetlen és közvetett [...], konkrét vagy absztrakt [...], vannak azután a valóságtól távolabbra került, elszakadt, közvetett (mesterséges) jelek, ezek a szimbólumok. A szimbólum a jelentés mellett korábbi jelviszonyt is hordozhat magában. Ezt boncolgatja a szimbólumfejtés.”

Verdi irodalmi érdeklődésének egyik kulcsfigurája, ahogy említettem, William Shakespeare volt. Az angol reneszánsz író drámáival egész művészi pályafutása alatt birkózott. Közülük hatnak a megzenésítését tervezte, amiből a *Macbeth*, az *Otello*, illetve a *IV. Henrik*, és a *Windsori víg nők* nyomán írt *Falstaff* valósult meg. A zenetörténet vajon mi lett volna, ha kérdései közé tartozik a hiányzó három mű: köztük a *Vihar* és a *Lear király* operaszínpadra való alkalmazása, de ezekből nem lett semmi. A *Macbeth* Verdi korai alkotói korszakának a remeke, 1847-ben mutatták be Firenzében, majd az átdolgozott változatot 1865-ben, Párizsban. A darab szövegkönyvét Francesco Maria Piave készítette, pontosabban próbálkozott vele, ugyanis a zeneszerző elvárásainak nem tudott megfelelni. A bemutató előtt a neve is lekerült a címlapról, és Andrea Maffei¹⁰ szíetett Verdi segítségére, átírván, kiegészítvén Piave munkáját. Az alábbi, Piavénak szóló sorok ismét megvilágítják a Verdi-színpad *ars poeticáját*, a szöveg és a zene összefonódását, kölcsönhatását, a szavak mögött és a mondatokban rejlő drámai magot és a színpadi karaktereket egyaránt (Verdi 2011, 17):

„Azt javaslom, hogy a sorokat is rövidebbre vedd, minél rövidebbek, annál hatásosabbak [...]. A verssoraidban, ezt ne felejtse el, egyetlen fölösleges szó ne legyen: minden mondjon valamit, kifinomult dikciót használj, kivéve a boszorkányok kórusát, amelynek közönségesnek, ugyanakkor bizarrnak kell lennie.”

A mű egyik leghátborzongatóbb jelenete Duncan király színpad mögött való meggyilkolásának néhány perce, amit a Lady suttogása és az angolkürt sóhajai kísérnek, majd Macbeth megjelenése zár. Kulcsmondatát vesszük górcső alá. Macbeth gyilkos törrel a kezében tér vissza a színpadra. „*Tutto è finito!*” – hangzik el a szájából (magyar fordításban: „Mindennek vége!”). A zeneszerző utasítása: *con voce soffocata e lento*, azaz ezt a frázist „elfúló hangon, lassan” kell énekelni. Az előadónak szánt szöveges jelzések állandóak a Verdi-partitúrákban. A komponista nem elégedett meg a dinamikai vagy artikulációs jelekkel. Elvárta az előadótól, hogy szerepét a legnagyobb gondossággal, tudatossággal építse fel, énekelje és játssza el. A dráma eszménye lebegett a szeme előtt, amit csak ezen a szigorú és következetes úton, illetve eszközökkel lehet szolgálni. A bemutató címszereplőjéhez, Varesihez intézett soraiból ismét idézek (uo., 20):

10 Andrea Maffei (1798–1885) olasz költő, fordító és szövegkönyvíró.

„Ez a legszebb pillanat, drámai és zenei szempontból egyaránt, erre nagy gondot fordíts. Jegyezd meg, hogy éjszaka van; mindenki alszik, s ezt az egész kettőst kell énekelni, de üres, kongó hangon, hogy rettegést keltsen.”

Az olasz nyelv belső törvényszerűsége, hogy a kiejtés során a szóhangsúly általában az utolsó előtti szótagra esik. A *finire* ('végezni', 'befejezni') ige ragozott alakjában (*finito*) ez a szabály érvényesül, tehát a *ni-* szótagot kicsit megnyújtjuk, a leírtakhoz képest a kiejtésben az *i* betű ékezetet kap: [ní]. A *tutto* szó esetében azonban a szó eleji magánhangzót ejtjük kicsit hosszabban: [tútto], a szó végi *o* mindig rövid. A teljes frázis kiejtve így hangzik: [tútto e finito]. Ha mármost Kodály szempontrendszerét vesszük alapul (lásd korábban), s keressük ennek a mondatnak a zeneiségét, elsőként ritmusa és hangsúlyviszonyai válnak egyértelművé. Érezzük páros lüktetését, a hosszú és rövid szótagok időmértékes jellegét, ami a hangsúlyozást adja. Ritmusképlettel megközelítőleg így modellezhetjük:



Tut- to è fi-ni- to!

1. kép. Verdi: *Macbeth*
(saját kottagrafika)

A hangszín és a dinamika ennél bonyolultabb kérdés. A felkiáltó mondat a modalitása alapján erős érzelmi töltetet, sebességet, mozgalmasságot kíván, ám ez nem jelent egyértelműen kiabálást, jajveszékelést, patetikus hangütést, amit spontán módon társítanánk hozzá. Verdi utasításai szerint a jelenetben épp az ellenkezője történik, erre utalnak Varesinek írt tanácsai is. Macbeth szinte önkívületben tántorog be a színre, a „*Tutto è finito!*” nem csupán egy elfúló kiáltás a részéről – mondván: „Duncan király halott, mert megöltem” –, hanem egy pillanatra megáll az idő, a sors kereke fordul, s mintha Macbeth vészjóslóan állapítaná meg, szinte magának mondva: a kocka el van vetve, innen már nincs visszaút. „Aki kardot ragad, az kard által vész el.”¹¹ Hasonló kiszólás ez Bánk esetében (még ha a tett indítéka egészen más morális megítélés alá esik is): „Vége!

¹¹ Mt 26,52. *Biblia*. Az *Újszövetség* részlete. Jézus kijelentése.

volt – nincs; de ne tapsolj, hazám – Ni! – reszket a bosszúálló.”¹² Mindezt azért fejtettem ki ilyen részletesen, hogy közelebb kerülhessünk Verdi megoldásához, amely az eredeti nyelvtani axiómához képest részben eltérő módon komponálja meg ezt a frázist.



A zeneszerző a megnyúlt szótagokat a többi ritmushoz képest is hosszabb értékekkel, félkottákkal látja el. A *tu*- és a *ni*- szótagocskák a többihez arányosított időmértékkel, a beszélt nyelv szabályai szerint megkapják a helyes hangsúlyozás zenei megfelelőjét. Az énekelt nyelv lehetőséget ad a hangszín és az ehhez tartozó dinamika megteremtésére. Érdekes, hogy Verdi nem ír elő konkrét dinamikai jelzést, de az előadói utasítás („fojtott hangon”) lehetőséget ad az énekesnek, hogy megkeresse a legmegfelelőbb árnyalatot, amely dinamikai minőséget is tartalmaz. Itt szólnom kell magukról a zenei hangokról, a dallamívről, a frázis irányáról. Szembetűnő, hogy Verdi recitálást kér Macbeth-től, amely a háromszor ismétlődő C hang után egy kisszekundlépéssel felfelé lendül, majd visszahajlik a kezdőpontra. A korábban említett, a barokkban megszülető és évszázadokon át ható klasszikus zenei hagyományban felnövő muzsikusbiztosan nem énekel három egymás mellett álló hangot egyformán, kivéve, ha a zeneszerző erre kifejezett utasítást ad. (Verdi talán épp ezért nem ír „*cre-scendo*” jelet a partitúrába.) Vagyis az egymást követő, azonos hangokban egy belső energia kezd el mozogni, mely nőttön-nő, míg csúcspontjához érve kulminál. Ennek köszönhető a kifakadó kisszekundlépés (feszültség) és visszahajlás (feloldás) zsigeri gesztusa. Erre utal Révész Géza analógiája a beszéd hanglejtése kapcsán: „Különösen a szavakon és a mondatokon belüli emelkedő és ereszkedő hanglejtés emlékeztet bennünket a zenére” (idézi Balázs 2021, 247).

¹² Katona József: *Bánk bán*. Negyedik szakasz, 7. jelenet részlete.

Fónagy Iván¹³ és František Miko¹⁴ gondolatmenetében is jelen van a tenzió, tenzióredukció fogalma, mely görbéken ábrázolva nagyon hasonlít az egyes zenei kis- és nagyformák belső arányaira, azok harmóniai, hangnemi történéseire (periodizálás, szonátaforma, moduláció). Ha ezek fényében megpróbáljuk a Verdi írta zenei modalitással elszavalni ezt a mondatot („*Tutto è finito!*”), meszterkéltnek, komikusnak érezzük, vagyis ebben az esetben a zene nem követi a beszéd belső törvényszerűségét, ami a leszálló hanglejtésen alapul (még ha a [finí-] szótagokban enyhén megemelkedik is, és aztán hull csak alá). Ez azt bizonyítja, hogy ha a zene dramaturgiai célja eltér a szöveg adta lehetőségektől, az felülírja a nyelv eredendő zeneiségét, és azt a saját képére formálja. Macbethre talán ezzel a kisszekundlípéssel szakad rá a valóság („megöltem, egyszer én is bűnhődni fogok”), erre a felismerésre crescendál a három C hang.

További újdonság, ami alátámasztja a frázis Verdi által kulcsmondatként való kezelését, az augmentációban (értéknövelés) keresendő. A zene hangjai értéknövekedést mutatnak a beszélt nyelv általános sebességéhez képest, ha a lejegyzésemet elfogadjuk kiindulópontként. A másodperccel körülbelül azonos 60-as metronómszám esetén Verdi szólamának az éneklése szinte kétszer olyan hosszú időt alatt megy végbe, mint az általam képletbe foglalt ritmus. A zeneszerző a „*lento*” utasítással nyomatékosítja a feltevésemet, hogy itt egy olyan lényegi kijelentés hangzik el, amely ebben a recitativikus szakaszban is kiemelkedik a környezetéből. A zenei frázis mottójellegét erősíti az azt lezáró szünet, melyen egy *fermata* (hosszabb megállás, cezúra) áll, láttatva, hogy csak az ezt követő duettben – a kottapéldán szereplő ütemmutató kiírásával – zökkenünk vissza a zenei időbe, a cselekvés terepére, de már abban a tudatban, hogy Damoklész végzetes kardja ott lebeg Macbeth és a Lady feje fölött. Feltevésemet megerősíti, hogy a II. felvonás rövid zenekari bevezetője is erre a motívumra és a kisszekundlípés nyomatékosítására épül, mintegy emlékeztetve bennünket, hogy a büntetést nem lehet meg nem történtté tenni, az előbb vagy utóbb büntetést von maga után.

Ahhoz, hogy a nyelv művészete után a jel művészetéhez is közelebb kerüljünk, idéznem kell két másikat, később keletkezett Verdi-műből. Az Eugène Scribe *III. Gusztáv, avagy az álarcosbál* című színműve nyomán, Antonio Somma által készített szövegkönyve megjárta a hadak útját. Közismert a Verdi-biográfiákban

13 Fónagy Iván (1920–2005) magyar nyelvész, műfordító.

14 František Miko (1920–2010) szlovák filológus, teoretikus.

tárgyalt hosszas csatározás a zeneszerző és a cenzúra között, amelynek a kompromisszumaként megszülethetett az *Un ballo in maschera* (Az álarcosbál), a politika és a szerelem drámája. Ez a kettős fogantatás meghatározó az életműben. A történetben III. Gusztáv svéd királyt (Riccardo), aki legjobb barátja és titkára feleségével (Amelia) titkos szerelmi viszonyt tart fenn, a felszarvazott férj (Renato) a király politikai ellenfeleivel szövetkezve egy álarcosbálon megöli. Írásom szempontjából a titkos légyott, a leleplezés jelenete a döntő, amelyben Renato, megzavarva az uralkodó szerelmi találkáját, figyelmezteti őt, hogy politikai összeesküvők akarják megtámadni. Riccardo elmenekül, de a titkár és a lefátyolozott hölgy a banditák kezére kerül. A fegyveres összecsapás megelőzése érdekében a hölgy felfedi kilétét, a titkár saját feleségére ismer benne. Remegve énekl: „Amelia!”



Az életmű egyik csúcsa az 1871-ben bemutatott *Aida*, amellyel, úgy tűnt, Verdi elbúcsúzik a színpadtól. (Tény, hogy a rá következő tizenöt évben az olasz *maestro* nem jelentkezik új színpadi művel, „csak” átdolgozásokkal, és a hallgatást saját stílusának megújítása jegyében az *Otello*-val töri majd meg.) Az egzotikus témájú *Aida* Egyiptom felkérésére készült. A librettó Antonio Ghislanzoni munkája. A zárójelenet egy részletét idézem, amikor az árulásért halálra ítélt egyiptomi hadvezér (Radames), mindentől és mindenkitől elhagyva, egy sziklasír mélyén várja a halált. Sorsát mérlegelve képtelen elfogadni, hogy nem láthatja többé szerelmét, az etióp királylányt (Aida), akiért árulóvá lett. Verdi Ghislanzonihoz szóló útmutatásai most is pontosak és szigorúak (Verdi 1951, 255): „*Tutto questa scena non può né deve essere che una scena di canto puro e semplice.*”¹⁵ Radames megszólalásának recitáló jellege – a rövid zenekari bevezető után –

¹⁵ „Ennek az egész jelenetnek nem szabad másnak lennie, nem is lehet más, mint egyszerű és tiszta ének.” (Vadas László fordítása.)

nagyon hasonlít Macbeth korábban bemutatott frázisára. A későbbi kifejtés okán a teljes bevezető énekszólamát láttatom.

The image shows a musical score for Verdi's *Aida*, specifically a vocal part. It consists of five staves of music in G major (one sharp). The lyrics are in Italian. The first staff is marked *voce cupa* and the second *morendo*. The third staff also has *morendo* above it. The fourth staff is marked *dolcissimo*. The lyrics are: "La fa-tal pie-tra so-vra me si chiu-se...", "Ec-co la tom-ba mi-a.", "Del dì la lu-ce più non ve-drò...", "Non ri-vedrò più A-i-da...", and "A-i-da, o-ve sei tu?".

4. kép. Kottarészlet Verdi *Aidájából* (eredeti kiadás: Milano, Ricordi, 1913; reprint: Dover Publications, Mineola, NY, 1989, 414–415)

Az *álarcosbál* és az *Aida* partitúrájában is a két női név említésekor a zene ellép a tengelyhangról, majd visszahajlik rá, akár csak a *Macbeth* „*finito*” szócskájának a kisszekundlépése során. Ha elemzésünket a korábbi eszközökkel, Kodály szempontrendszere szerint végezzük, a ritmus és a hangsúlyviszonyok (a rövid és a hosszú szótagok aránya) alapján a beszélt nyelv (a szóhangsúly általában a második szótagra esik) és a zenei megvalósítás azonosságára derül fény. A zene azonban itt is többet mond, a nevek második szótagja „*Aidá*”-nál félkotta, „*Amelia*” esetében egy teljes ütemnyi (!) érték. Az őket megelőző nyolcadhanghoz képest az *i*- és a *me*- szótagok eltúlzott, szélsőségesen elnyújtott, hiperexpresszív jelenségekké válnak, mielőtt visszahullanak a tengelyhangra. A szituáció mindkét esetben tragikus és végzetes. Renato számára ez a pillanat, ez a felismerés korábbi élete végét, pusztulását, nyilvános szégyenét, magánéleti

kudarcát jelenti, sőt mi már azt is tudjuk, hogy erkölcsileg is elbukik: a történet végére gyilkossá lesz. Ez a kontrollvesztett – Verdi utasítása szerint: „*fremendo*” („remegve”) énekelendő – sóhaj élete fordulópontja, s egyben bosszúja megfogadásának az eredője. „Kizökkent az idő; – oh kárhozat!”¹⁶ – mondhatná Renato Hamlettel, Amelia neve után – akárcsak Macbeth „*finitó*”-jánál –, a kottában egy *fermata* áll (a világ a feje tetejére állt, s szó szerint kizökkent vele együtt a zene is az időmértékből). A cselekvő időbe való visszahuppanás (szándékosan használom ezt a szót) zavarba ejtően kijózanító, egy vígoperai hangütés következik, kedélyes, csúfolódó dallam, amely a *dramma giocoso*¹⁷ műfajához közelíti a jelenetet. A (várt) bosszúszomjas, tragikus vagy épp félelmetes folytatás helyett Verdi bravúrosan túllicitálja a katarzist, s a maró gúny megsemmisítő csapást mér a férjre és a feleségre, akik – a banditák gúnyos szavaival élve – egymásnak adnak titkos találkát az éjjel. A partitúra részletét idézem.

5. kép. Kottarészlet Verdi *Un ballo in maschera* (Az álarcosbál) című operájából (eredeti kiadás: Milano, Ricordi, 1913; reprint: Dover Publications, Mineola, NY, 1989, 414–415)

Ugyanez a kezdeti bénultság figyelhető meg Radames *recitativó*jában. A világtól, a fénytől, az élettől elzárt, az idő múlását sem érzékelő fogoly egy hangon recitált ritmikus prózáját halljuk. A mondatok utolsó szavai („*mia*”, „*chiuse*”, „*vedrò*”)

¹⁶ Shakespeare: *Hamlet*, I. felvonás, 5. szín részlete (Arany János fordítása).

¹⁷ *Dramma giocoso* (ol.), magyarul: 'játékos dráma'. Az *opera seria* és *buffa* elemeit egyesítő dalmű.

a hosszú szótagoknak megfelelően félértékeket – [mí, kjú, ró] – kapnak, s Verdi apróságnak tűnő utasítással jelzi, hogy fogytán az oxigén! A sorok végét nem csupán a nyugati zenei hagyomány miatt szükséges halkítani a kiírt „*diminuendo*” („a hangerőt fokozatosan csökkentve”) és „*morendo*” („elhalóan”) szerint. Radames az életéért küzd. Ereje fogytán, s ebből az állapotból csak annak az embernek a képe tudja kizökkenteni, aki a legfontosabb a számára: Aidáé. A kisszekundos elmozdulás után Radames szólama és lénye életre kel, visszatér az időbe, monotonitása eltűnik (Lendvai 2002, 40). A kisszekundus ambitus nagy szextre tágul, és az énekszólam fölött megjelenik a „*dolcissimo*” („édesen, lágyan”) utasítás. Ugyanakkor a helyzete ettől még reménytelen. „*Aida, ove sei tu?*” („*Dove sei tu?*”) Magyarul: „Merre vagy?” Aida csak néhány másodperc múlva bújik elő rejtékhelyéről, ebben a pillanatban Radames úgy tudja, elmenekült, amikor őt elfogták. Számára minden elveszett: haza, becsület, szerelem, boldogság. A hangszín kérdését mindkét jelenet esetében a zeneszerző írásos utasításai közvetítik, a dinamika s vele együtt a felfelé lépés belső energiája, majd visszahajlása magában hordozza a korábban említett Fónagy–Miko-féle tenzió–redukció elméletét, amely a klasszikus zene feszültség–feloldás viszonyának feleltethető meg, rokon a lélegzéssel, életjel. Három különböző jelenet, három azonos élethelyzet, következetesnek látszó szerzői ars poetica. Bizonyító erejűek ezek a párhuzamok és felismerések? Tekinthető-e jelentésalkotásnak, jelölt és jelölő vissza-visszatérő gondolatának ez a zenei megoldás? Mit jelöl? Ennek megválaszolásához segítségül hívhatjuk a szemiotika tudományát? Kísérletet teszek rá. Az olvasó is fogadja így a törekvéseimet.

Ha erős hasonlóságról, azonosságról beszélünk, a metafora költői képe juthat eszünkbe. A metafora szóképe a hasonlatnál is szorosabb kapcsolatba hozza a fogalmakat egymással. Balázs Géza megállapítása szerint: „Gondolkodásunkat az asszociáció két módja, a szomszédosság és a hasonlóság működteti” (Balázs 2021, 205). C. S. Peirce, a modern szemiotika alapítója a hasonlóság alapján utaló jelet ikonnak nevezi. Zalabai Zsigmond tovább megy a meghatározásban: „A metafora a sugalmazás, a sejtetés eszköze [...], a képzeletre, a képzeletalkotásra hat [...]. A konvenció ismerete gyakran elengedhetetlen a »metaforikus« szó helyes értelmezéséhez” (uo., 234). Ezek alapján a metafora mint jel ikon, de a konvenció értelmében szimbólum is.

Rázós terepre érkeztünk, a szemiotika a kommunikáció tudománya, többek között a nyelvtudomány eszköze, kérdéses, hogy művészi tükrözésre, művészi kommunikációra, jelesül az opera műfajára, zene és szöveg szimbiózisa esetében

alkalmazható-e. Írásom elején kifejtettem, hogy a kifejezés és dramatizálás mint esztétikai elv az 1600-as évektől kezdve évszázadokra meghatározó fogalomként vált a klasszikus zenében. Az emberi elme számára ennek a felfogására, befogadására is valamilyen átviteli eszközt kellett találni. A példaként említett figuratan és a madrigalizmusok már hordozták azokat a jeleket (ritmikai, harmóniai, szerkezeti elemek), amelyek az évek alatt jelrendszert alkottak, rámutatván valamire, ami a szövegben rejlik. A rendszer elemeire egy idő után bárki ráismerhetett, aki jártas volt a jelek olvasásában, így azok konvenciókká váltak. „Az ember először megismeri és értelmezi az új jeleket, majd megpróbálja kezelni és használni őket, végül pedig megpróbálkozik hasonló vagy új jelek előállításával” – írja Szívós Mihály a nyelvi jelenségek kapcsán (uo., 206). A zenei nyelvben is ez történhetett. Ebből következik, hogy a jelek integrálása és felhasználása, alakítása a zeneszerzői műhelyben sajátos, egyéni stílusjegyeket eredményezett, és ez nem szorítkozott csupán a vokális művészetre. Ennek fényében az idézett Verdi-részletekben a fellépő kisszekund mellett legalább olyan fontos szerepet kap a visszalépés gesztusa, a lefelé hajló ún. sóhajmotívum, amely a panasz, a sírás szimbóluma, a zenei dramatizálás eszköztárának az egyik konvenciója. Közhelyes és banális lenne a megállapítás, hogy Macbeth, Renato és Radames sóhajait halljuk. Láthattuk, hogy a konvenció csupán eszköz, s egy nagy mester kezében új, komplex valóság részévé válik.

Macbeth kulcsmondata így hangzott: „*Tutto è finito!*” („Mindennek vége.”) Lehetséges-e a jelentésátvitel *Az álarcosbál* és az *Aida* hősei számára? Láttuk, hogy hasonló szituációban Renato és Radames e mondat helyett csupán egy-egy szót képes énekelni, kimondani. Szerelmük neve (Amelia/Aida) azonban kiejtésük pillanatáig a legfontosabb volt számukra, magát az életet jelentette. A nevek (jelölő) önmagukban mutatnak a boldogságra (jelölt), de a veszteség szimbólumaivá lesznek, ami egzisztenciálisan érinti a férfi hősokeket. Verdi és szövegkönyvírói két női névvel üzenik ugyanazt, amit Macbeth korábban ki is mondott. Macbeth zenei frázisa absztrakt jelként (ikon), annak magját: a kisszekundos elmozdulást hordozva Amelia és Aida képében, a tragikus vég szimbólumává válik. Itt már nincs szükség a konkrét mondat elhangzására. A kisszekundos fellépés és a lelépő sóhaj női nevekbe zárva hordozza a végzetes mottót, kimondatlanul. Ezen a ponton Verdi eljut Wagner zenedrámáinak a pszichológiai mélységeihez, s mivel „a konvenció ismerete gyakran elengedhetetlen a »metaforikus« szó helyes értelmezéséhez” (uo., 234), a zenetörténet konvencionális sóhajmotívuma ebben a kontextusban nyeri el végső értelmét.

Verdi alkotói műhelyében ezek a rátalálások és összefüggések gyakoriak. Ebben a témában Várnai Péter¹⁸ és Lendvai Ernő¹⁹ kutatásai és kiadott munkái figyelemre méltóak. A zenetörténet Richard Wagner nevéhez köti a vissza-visszatérő emlékeztető motívumok tudatos alkalmazását, amelyek szervesen épülnek bele a zenedrámába, de ez a tanulmány reményeim szerint láttatta, hogy Verdi semmivel sem volt kevésbé tudatos művész, s az emberi lélek és psziché olyan mély rétegeibe volt képes tudatosan/tudattalanul behatolni, amire csak a legnagyobb alkotók képesek.

Bízom benne, hogy sikerült teljesítenem a vállalásomat: a nyelvészet és a szemiotika eszközeit segítségül hívva bizonyítanom, hogy zene és szó egymást feltételező, egymásra ható, jelentés-összefüggések láttatására képes fogalmak. Zárásképpen, álljanak itt Verdi gondolatai (Várnai 1978, 5): „Hangjegyeim, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem a véletlen szülöttei, és mindig mondani akarok velük valamit.”

A felhasznált irodalom

- Balázs Géza, 2021. *A művészet és a nyelv születése*. Budapest: MNYKNT–IKU.
- Budden, Julien. 2007. *Verdi*, fordította Rácz Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- *Franz Schubert levelei*. 1978. Fordította és a jegyzeteket írta Gádor Ágnes. Budapest: Zeneműkiadó.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2002. *Zene mint párbeszéd*, fordította Dolinszky Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Lendvai Ernő. 2002. *A műalkotás egysége Verdi Aidájában*, a szöveget gondozta Fittler Katalin. Budapest: Betű Stúdió.
- Madarász Imre. 1994. *Az olasz irodalom története*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Mann, Thomas. 1956. „Bevezetés *A varázshegy* olvasásához, 1939”, fordította Szabó Ede. In Uő. *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Orselli, C. – Rescigno, E. 1986. *Az opera születése*, fordította Jászay Magda. Budapest: Zeneműkiadó.

¹⁸ Várnai Péter (1922–1992) zenetörténész, zenekritikus. *Verdi operakalauz* című munkájában részletesen elemzi az alkotásokat.

¹⁹ Lendvai Ernő (1925–1993) zenetörténész, zenetudós, egyetemi tanár. A zenetudományok doktora. *Verdi és a 20. század* című könyvében mélyreható zeneelméleti analízist ad az életmű egyes darabjai kapcsán.

- *Örök muzsika: Zenetörténeti olvasmányok.* 1977. Összeállította: Barna István. Budapest: Zeneműkiadó.
- Toye, Francis. 1981. *Rossini*, fordította Hézser Zoltán. Budapest: Zeneműkiadó.
- Verdi, Giuseppe. 1951. *Autobiografia dalle lettere*, szerkesztette Aldo Oberdorfer. Milano: Rizzoli Editore.
- Várnai Péter, 1978. *Verdi operakalauz.* Budapest: Zeneműkiadó.
- Verdi, Giuseppe. 2011. *Macbeth: A Magyar Állami Operaház műsorfüzete*, szerkesztette Fazekas Gergely. Budapest: Grafit Pencil Kft.
- Wolff, Christoph. 2004. *Johann Sebastian Bach: A tudós zeneszerző*, fordította Székely János. Budapest: Park, 2004.