

KRASZNAI GÁSPÁR

GIUSEPPE VERDI ÉNEKKAR KEZELÉSI ÚJÍTÁSAI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

GIUSEPPE VERDI ÉNEKKAR KEZELÉSI
ÚJÍTÁSAI

KRASZNAI GÁSPÁR

TÉMAVEZETŐ: BATTA ANDRÁS
KÜLSŐ KONZULENS: FRIGYESI JUDIT

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás.....	III
Bevezetés.....	IV
1. A <i>Nabucco</i> keletkezése.....	1
2. A <i>Mózes</i> keletkezése és átdolgozása.....	3
3. A <i>Mózes</i> és a <i>Nabucco</i> rokonsága.....	6
4. A <i>Mózes</i> és a <i>Nabucco</i> nyitókórusa.....	8
5. A quodlibet és annak előfordulása operákban.....	11
6. A quodlibet-elv lehetséges előzményei.....	15
7. A milánói Scala énekkara 1842 körül.....	22
8. A quodlibet-elv Verdi <i>Szent Johannájában</i>	25
9. A <i>Mózes</i> és a <i>Nabucco</i> a cappella jelenetei.....	33
10. Az a cappella jelenetek előzményei.....	37
11. Verdi szakrális jelenetei.....	42
12. A <i>Nabucco</i> hálaadó imája és a zsidó imadallamok.....	46
Bibliográfia.....	54
Kottamelléletek.....	57

Köszönetnyilvánítás

A doktori disszertáció megírásának végén köszönet illeti Batta András tanár urat a konzulensi feladatok ellátásáért, útmutatásaiért és szakmai tanácsaiért. Hálával tartozom Frigyesi Judit tanárnőnek, a disszertáció társkonzulensének, akinek szaktudása és szívélyes segítsége nélkül a munka utolsó fejezete nem készülhetett volna el.

Köszönet illeti Cseke József tanár urat, aki a disszertáció kottamellékletei elkészítésének fáradságos munkáját vállalta magára. Köszönet illeti továbbá Burkus Boglárkát, aki a magyar szövegek nyelvi és stilisztikai korrekciójának feladatát látta el, valamint néhány angol szöveg magyar fordításában is segített.

Köszönettel tartozom Radó Katalinnak és lányának, Chiara Espositónak, akik az olaszországi kapcsolattartásban és az olasz-magyar, illetve magyar-olasz fordítások ellenőrzésében nyújtottak segítséget.

Hálás vagyok a milánói Scala archívuma vezetőjének, Matteo Sartorióknak azért a rengeteg szakmai segítségért, amelyekben részesített azokban a hetekben, amiket az intézmény falai között tölthettem a kutatás során. Hasonlóképpen köszönet illeti a milánói Konzervatórium könyvtárának igazgatóságát és teljes személyzetét is, akik a legeldugottabb raktárakból a legporosabb nyomtatott kottaanyagot és kéziratot is előkerítették, és a kutatáshoz a rendelkezésemre bocsátották.

Köszönet illeti továbbá a milánói zsidó hitközség könyvtárának dolgozóit is, akik Milánó nyugalmazott rabbi helyettesének, Elia Enrico Richettinek az elbeszélését és énekeit tartalmazó, egyetlen példányban fellelhető és kizárólag helyben használható hangfelvétellel szolgáltak, majd elősegítették a Richetti úrral való személyes találkozást.

A disszertáció utolsó fejezetének megírásában Frigyesi Judit tanárnőn kívül maga Elia Enrico Richetti nyugalmazott rabbi helyettest illeti a köszönet, aki magánkönyvtárának értékes dokumentumait mutatta meg, és történeti ismereteinek a téma szempontjából igen fontos részleteit osztotta meg.

Bevezetés

A Giuseppe Verdi életét és munkásságát elemző írások és tanulmányok könyvtárnyi mennyiséget tesznek ki, melyek a világ legkülönbözőbb nyelvein jelentek meg az elmúlt bő másfél évszázad során. Verdi életét végigkísérő, annak fontosabb eseményeit részletesen is taglaló ismeretterjesztő könyvek sokaságát találhatja az érdeklődő a világ számos könyvtárában, zeneműboltjában, de szép számmal bukkanhat rá levelezéseire is, amelyek szintén bőséggel és igényesen rendezett formában láttak napvilágot a különböző kutatók válogatásában. Bár ez utóbbiak ellen még életében hevesen tiltakozott a szerző – tegyük hozzá, jogosan –, hiszen nem biztos, hogy életének minden egyes részletében szívesen osztozott volna a nyilvánossággal, nem beszélve a mindig csatasorban álló intrikusokról, akik nemcsak zenéjében, hanem ily módon leveleiben is találhattak muníciót kritizálására, ahogyan maga Verdi fakad ki egyik levelében: „Nem elég, hogy a hangjegyeit kifütyülik? Nem, kedves uram! Még a leveleit is!”.¹

A műveit elemző és ismertető könyvek, tanulmányok, szakdolgozatok és doktori értekezések nagy általánosságban az alábbi témákra összpontosulnak: az operák dramaturgiája, a librettók és a zene kapcsolatának problematikája, az egyes szereplők jellemábrázolása, jellemfejlődése, énektechnikai nehézségei, ambitus-problémái, a zenekari hangzás újszerűsége, hangszerelés, az operák aktuálpolitikai összefüggései, az egyházi művek sajátos világa, zenetörténeti jelentősége, valamint – egyházi és színpadi művek esetén egyaránt – hangnemdramaturgia, a dallamok, ritmusok, harmóniak és a szöveg kapcsolata, hangnemi építkezés és formai analízis. Akadnak továbbá szép számban az átdolgozott, két, vagy annál is több változatban fennmaradt operák összehasonlításáról szóló tanulmányok is, amelyek megismerése igencsak hasznos lehet *A lombardok*, *Macbeth*, *Stiffelio/Aroldo*, *Simone Boccanegra*, *A végzet hatalma* vagy az összesen hét változatot is magáénak tudó *Don Carlos* előadói számára, ha igazán el akarnak mélyülni e művek és azok főszereplőinek világában.

A felsorolásból azonban – sajnálatos módon – égbekiált a szinte teljes hiánya annak a témának, amely paradox módon mégis Verdi zenei világának egyik közismert és nélkülözhetetlen, szerves része: az énekkar. Hiába tartotta és tartja is a

¹ Komár Pál: *Verdi válogatott levelei*. Ford.: Vadas László (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1956): 3.

világ – de talán még a zenei közgondolkodás is – Verdit a kórusok atyjának, tudományos szintű értekezés a műveiben oly gyakran elementáris erővel ható énekkarról, a szólamok felrakásáról, szólamvezetéséről, egyszóval az énekkari hangszerelésről, az énekkari hangzás verdii forradalmasításáról gyakorlatilag nem létezik. Az operák elemzése során a tanulmányok írói természetesen foglalkoznak az énekkar dramaturgiai funkcióival, egy adott jelenetben vagy akár egy egész operában betöltött szerepével, ám ezt legfeljebb olyan mélységig teszik, vagy még annyira sem, mint amennyire egy epizódszereplőével szoktak. Egy felvonáson belül két ária vagy duett részletes elemzése között még a legnagyobb Verdi-kutatók is hajlamosak egy jelentős énekkari tételt vagy együttest akár egyetlen mondatban elintézni anélkül, hogy az előzetesen elemzett áriához vagy duetthez hasonló mértékben zeneileg elmélyülnének benne. Így hát nem csoda, hogy az énekkari jeleneteket a színházi gyakorlat amputáló kése sem kíméli, és a károsabbnál károsabb húzásokat hajtja végre, szép, zeneileg jelentős részeket az idő szent oltárán áldozván fel annak érdekében, hogy két és fél perccel hamarabb gördülhessen le a függöny. Ahhoz, hogy e művészi szempontból igencsak kifogásolható tendencia irányt váltson, szükség lenne egyebek mellett az énekkari tételek tudományos szintű elemzésére és jelentőségének hangsúlyozására.

Az énekkart is tárgyaló tanulmányok másik része társadalmi-politikai oldalról vizsgálja Verdi kartételeit, azon belül is elsősorban azokban az operákban, amelyek az 1840-es évek forradalmi légkörében keletkeztek. Ezek viszont nagyrészt, bár izzó lendületükkel, szépségükkel, sőt aktuálpolitikai üzenettel bíró szövegükkel, a risorgimento mozgalom intonációjával a korabeli és a jelen olasz és nem olasz közönségét egyaránt lázba hozták és hozzák mind a mai napig, szólamvezetés, szólamfelrakás, avagy kórushangszerelés szempontjából konvencionálisnak tekinthetőek. Természetesen ettől még fontos szerepet töltenek be az adott operákban, és figyelembe véve, hogy az 1840-es években nem egy Verdi-bemutató vagy előadás torkollott utcai tüntetésekbe, megérdemlik, hogy mélyebb elemzés tárgyát képezzék, és méltó helyre kerüljenek az olasz kultúrtörténet hasábjain.

Verdi énekkari művészete azonban nem elsősorban a sláger-szerű kartételekben rejlik, mint ahogy az énekkari hangzás és kezelés forradalmasítása sem ezekben nyilvánul meg. A disszertáció – a terjedelmi korlátok miatt – pusztán néhány fiatalkori alkotást emel ki, azoknak is azon kartételeit, amelyek hűen leképezik Verdi énekkari újításait.

A disszertáció témájának csírája lényegében egy évtizedet meghaladó múltban keresendő. Ének-zenetanár és karvezetői szakdolgozatom ugyanis az *Egyházi és színpadi művek kölcsönhatása Giuseppe Verdi művészetében* címet viselte, amelynek megírása közel két évet vett igénybe. A munka hosszúsága nem holmi lustasággal vagy időhiánnyal magyarázható, hanem azzal, hogy 2005 nyara és 2007 tavasza között Verdinek mind a huszonnyolc operáját és mind a hét egyházi művét tüzetesen kielemeztem, magamévá tettem, egy-egy művével akár egy teljes hónapot is eltöltvén, színpadi művek esetében elsősorban a szakrális jelenetekre összpontosítva. A teljes Verdi életmű ily hosszú időt igénybevevő, ám rendkívül hasznos és alapos megismerése során számos zenei jelenségre, összefüggésre, vagy akár azonosságra figyeltem fel, amelyekre akkor – tekintettel a szakdolgozat formai és tartalmi korlátaira – nem állt módomban mind kitérni. A gondolatokat azonban megtartottam, és azok egy részének kifejtésére vállalkozom jelen doktori disszertáció megírása során.

Hogy az egykori szakdolgozat írása során felfedezett jelenségek közül miért éppen az énekkar témakörére esett a választás, annak több oka is van.

Az első és legkézenfekvőbb magyarázat, hogy az énekkar központi helyet foglal el racionális és emocionális érdeklődési körömben egyaránt. Gyakorlott karnagyként ez magától értetődő is lenne, ám nem rejthető véka alá az a tény, hogy e pálya választásához igenis nagyban járultak hozzá azok az impulzusok, amelyeket már óvodásként élő operaelőadásokon volt alkalmam átélni: életre szóló katarzisként maradt meg bennem már első hallásra is a *Nabucco*, *A trubadúr* vagy *Az álarcosból* énekkari jeleneteinek felejthetetlen hangzásvilága.

A másik ok, hogy igencsak felkeltették a kíváncsiságomat azok az írások, amelyek az 1842 márciusi *Nabucco*-ősbemutatót megelőző próbákról számoltak be.² Nem hagyott nyugodni a gondolat, hogy az operajátszás szempontjából a már akkor is olümposzi csúcspontot jelentő Milánó világhírű operaháza számára miként tudott egy huszonnyolc éves fiatalember új, nagyszerű, magával ragadó és egy egész Scala-társulatot elbűvölő zenét írni. Minthogy a korabeli beszámolók tanúsága szerint a *Nabucco* zenéje a próbák folyamán nemcsak a szólistákat és a zenekart, hanem az énekkart is lenyűgözte, sőt kifejezetten jelentős feladatot rótt az együttesre, rájöttem, hogy e csodálatnak az okát csak akkor leljük fel, ha nem a XXI. század távlatából,

² Carlo Gatti: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 102.

hanem 1842-be visszaképzelve magunkat vizsgáljuk meg e műalkotást, annak is elsősorban a főszereplőjének tekinthető énekkarának zenei világát. Ehhez Milánóba kellett néhány hétre költözni, és napi rendszerességgel több órát tölteni a Scala archívumában, valamint a milánói konzervatórium könyvtárában, egyenként végigtanulmányozván azt a közel négy tucatnyi operát, amelyet 1832-től³, Verdi első Milánóba érkezésétől számítva az 1840-es évek végéig a Scalában bemutattak, és amelyekből ily módon az ifjú komponista ihletet meríthetett nemcsak a *Nabucco*, hanem valamennyi '40-es években keletkezett operájához, amelyek közül szinte mindegyikben exponált szerepet kap az énekkar. Minthogy egy disszertáció keretei is végesek, válogatni kellett a jelenségek és az operák gazdag tárházából, így az értekezés csak a legkorábbi Verdi-művekre és csak bizonyos énekkari jelenségekre szorítkozik. Taglalja a *Nabucco*, *A lombardok*, a *Szent Johanna*, valamint részben az *Ernani* és a *Macbeth* témához kapcsolódó jeleneteit, de már nem térhet ki az *Attila*, *A haramiák* vagy a *Stiffelio* énekkari szempontból ugyancsak rendhagyó jeleneteire.

A harmadik ok, amely e választás mellett szólt, hogy a szakdolgozat során Verdi operáinak szakrális jeleneteit vizsgálva a sok azonosság, illetve hasonlóság mellett kitűnt egyediségével és semmivel sem összevethető formai és dallami felépítésével a *Nabucco* zsidóinak hálaadó imája. Felmerült bennem e jelenet zenéjének a zsidó imadallamokkal való rokonságának eshetősége. E tárgykör kutatási lehetőségének reménye vezetett el több alkalommal is a milánói zsidó hitközség könyvtárába, ám sajnos az ott őrzött egyetlen másolt CD-felvételen kívül más, a témám szempontjából hasznos dokumentum nem állt rendelkezésre. Három évvel később azonban sikerült a CD-felvételen éneklő és mesélő nyugalmazott milánói rabbi-helyettes személyét felderíteni, és vele személyesen találkozni. A vele, valamint a dr. Frigyesi Judit professzor asszonnyal folytatott személyes konzultációk eredménye a dolgozat erről szóló fejezete.

A disszertáció megírásának legnagyobb problematikájának a felhasználható szakirodalom szegényessége tekinthető. Az operák keletkezésével, bemutatásával és korabeli fogadtatásával kapcsolatban tucatnyi irodalom állt rendelkezésre, mint ahogyan a művek általános zenei elemzését tartalmazó írásokból sem volt hiány. Énekkari kérdésekkel, annak kezelésével és újszerűségével kapcsolatos szakirodalom

³ Verdi útlevelét, amellyel 1832 májusában életében először Milánóba érkezett, digitalizált másolatban őrzi a Scala archívuma, amelyet megtekintésre ottlétemkor rendelkezésemre bocsátottak.

azonban – sem Verdiéről és az őt megelőző szerzőkéről – gyakorlatilag nem létezik. Állításom alátámasztásául kijelenthetem, hogy kérdéseimre, miszerint a rendelkezéseimre bocsátott nagyértékű és igencsak hasznosnak bizonyult dokumentumokon kívül tudna-e további, az énekkar tárgykörét is taglaló szakirodalmat ajánlani, a milánói Scala archívumának nagytudású és nagyszerű munkáját körültekintő gondossággal végző vezetője, Matteo Sartorio határozott nemmel válaszolt. Hozzátette, hogy bár régóta tölti be tisztségét, és igazgatósága óta rengeteg kutató fordult már meg a világ legkülönbözőbb pontjáról az operajátszás történetének e csodálatos szentélyében, de az énekkar kérdésköre iránt még senki sem érdeklődött. Azonban hiába is tette volna, hiszen azon az egyetlen könyvön kívül, amely a Verdi-kórusok 1840-es évekbeli társadalmi-politikai jelentőségét vázolta, valamint azon a szerény adatkészleten kívül, amelyet az 1850 előtti Scala énekkaráról több napi kereséssel tudott nekem elővarázsolni, mással nem tudott szolgálni. Bízott is, hogy mielőbb írjam meg a munkát, mert ha sikerülne e témából egy jó disszertációt megalkotni, és azt olaszra is lefordítani, az bizony hiánypótló írás lenne az egyetemes Verdi-kutatás történetében.

Ha e babérra épp nem is áhítozik e munka, de arra mindenképpen, hogy az érdeklődő számára e zeneszerző-óriás egy olyan alkotói területére is viszonylag alapos betekintést nyújtson, ami eddig egyáltalán nem, vagy csak felszínesen volt ismert.

1. A *Nabucco* keletkezése

A *Nabucco* 1842. március 9-i, elsőpró sikerű milánói ősbemutatója Verdi életének és művészetének fordulópontját jelentette.¹ Minekután 1838-ban egyéves és három hónapos kislányát, 1839-ben – közvetlenül az első operája, az *Oberto* premierje előtt – ugyanilyen korú kisfiát, majd 1840-ben huszonhat éves feleségét is eltemette, csúfosan megbukott a *Püinkösi királyság* című vígoperája.²

A családi tragédia sorozat és a szakmai kudarc a zeneszerzői pálya elhagyásának gondolatával fenyegette az ifjú művészt, ám hála a Scala ügyes kezű impresszáriójának, Bartolomeo Merellinek – akinek sikerült egy szöveggönyv megzenésítésére rávennie az elkeseredett komponistát – e gondolat végül szertefoszlott.³ A fiatal Verdi ugyanis – dacolva makacs elhatározásával – szép lassan megkomponálta Temistocle Solera ókori asszír királyról, Nabuccodonosorról szóló, bibliai történetre támaszkodó librettóját.⁴

A *Nabucco* sikerével Verdi nemcsak élet- és alkotó kedvét nyerte vissza, de Itália-szerte hírnevét is megalapozta.⁵ Vagy ahogyan ő maga fogalmazott, ezzel az operával kezdődött el igazi művészi pályafutása.⁶

A *Nabucco* zenéje már a próbákon rendkívüli feltűnést keltett a művészek körében.⁷ Erről Arthur Pougin a következőket írja:

„A próbák idején a színházat, mintha forradalmi hangulat öntené el ettől az új zenétől. Ehhez hasonlót senki sem ismert eddig. Az opera hangulata annyira új, annyira szokatlan volt, a stílus más, mint eddig, úgy hogy általános csodálatot keltett, és az énekesek, a kórus, a zenekar egyaránt egészen szokatlan lelkesedéssel fogadták. Ráadásul a próbák alatt a színpadon kívül nem lehetett dolgozni, mert valamennyi alkalmazott, munkás, festő, világosító,

¹ Julian Budden: *Verdi*. Ford.: Rácz Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007): 32.

² Roger Parker: „Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) Vol. 26.: 435-436.

³ Budden: i.m., 29-31.

⁴ „Verdi Giuseppe”. In: Gino Negri (szerk.): *L'opera italiana*. (Milano: Arnoldo Mondadori S.p.A., 1985): 314.

⁵ Kovács János: „Verdi, Giuseppe”. In: Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965) III. kötet: 591., valamint Roger Parker: „Verdi, Giuseppe”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 4.: 934.

⁶ Giovanni Bragagnolo – Enrico Bettazzi: *La vita di Giuseppe Verdi, narrata al popolo*. (Milano: G. Ricordi e C., 1905): 60.

⁷ Carlo Gatti: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 102.

gépész, a muzsika áramától átjárva, félbenhagyta teendőit, és tátott szájjal figyelte, ami a színpadon történt. Aztán ahogy egy-egy szakasz véget ért, az ember hallhatta, amint kicserélik benyomásaikat, a leggyakrabban milánói dialektusban törnek ki: »Che fôtta noeuva!« (Micsoda újfajta ördögösség!)”⁸

A siker tehát borítékolható volt. Amikor Verdi az előadás kezdetekor, a korabeli tradíciónak megfelelően a zenekarban helyet foglalt, Vincenzo Merighi, az előadás első csellósa odaszólt neki: „Maestrino, szeretnék ezen az estén a maga helyén én ülni!”⁹ És igaza volt, hiszen „az egész előadás egyetlen hosszú diadal volt a zeneszerző számára. A közönség nem titkolta csodálatát, s a taps percenként tört ki, kimondhatatlan hevességgel”.¹⁰ Gaetano Donizetti, a kor neves komponistája, aki a *Nabucco* premierje után postakocsin épp Bolognába tartott, ahol Rossini *Stabat mater*ét vezényelte, egész úton ezt mormogta magában: „Az a *Nabucco* – gyönyörű, gyönyörű, gyönyörű!”¹¹

Elképzeltető, hogy az opera témájának aktuálpolitikai üzenetét a már forradalmi lázban égő milánói közönség megértette, s az asszírok rabságában sínylődő zsidókban könnyen magukra ismertek az osztrák elnyomás alatt élő, ám ez alól felszabadulni vágyó olaszok. Ám a sikerhez ez önmagában nem lett volna elegendő. Kellett hozzá egy olyan zenei töltet, ami lenyűgözte a korabeli közönséget.

Százhetvenöt év távlatából nehéz pontos képet alkotni arról, hogy a *Nabucco* zenéjét miért érezte annyira újszerűnek és szokatlannak úgy a laikus közönség, mint a szakképzett zenész társadalom, beleértve a zeneszerzők rétegét is. Ám hogy ezt valamelyest megértsük, bele kell képzelnünk magunkat 1842 Milánójába, és az akkor, valamint az azt megelőző években keletkezett zeneművek ismeretének tükrében kell vizsgálat alá vennünk az osztatlan sikerű *Nabucco* zenéjét.

Míthogy valamennyi Verdi kutató a *Nabucco* előképének – jogosan – Rossini *Mózes*ét tekinti, célszerűnek látszik a két mű néhány tételének összehasonlító elemzését elvégezni.

⁸ Gatti: i.h., Carlo Gatti a következő helyről idéz: Arthur Pougin: *Giuseppe Verdi, vita aneddotica, con note ed aggiunte di Folchetto* (Milano: Riccordi, 1881): 70.

⁹ Massimo Mila a cura di Piero Gelli: *Verdi*. (Milano: Prima edizione digitale 2012 da Edizione BUR Saggi, novembre 2012) (saját fordítás)

¹⁰ Gatti: i.h.

¹¹ Budden: i.m., 31.

2. A Mózes keletkezése és átdolgozása

Rossini a bibliai Mózesről 1818-ban írt oratórium-operát *Mosè in Egitto*, avagy *Mózes Egyiptomban* címen a nápolyi San Carlo Színháznak.¹ Ebben az évben a Húsvét szokatlanul korai időpontra, március 22-re esett, ennek megfelelően a nagyböjt is már február elején elkezdődött.² Mivel több évszázados hagyománya volt annak, hogy böjti időszakban kizárólag vallásos tárgyú opera kerülhetett színpadra, Rossini új operájához – a színház igazgatójával, Domenico Barbajával egyetértésben – ezért választott bibliai témát.³ Mózes II. könyve alapján Andrea Leone Tottola, a színház egyik házi költője készített librettót, amely az egyiptomi tíz csapás és a zsidók kivonulásának történetét dolgozza fel egy lényeges kiegészítéssel: mivel az Ótestamentumban nincs magyarázat arra, hogy a fáraó miért visszakozott a zsidókat szabadon bocsátani, ezért a librettista beiktatott egy szerelmi szálát, miszerint a fáraó fia, Amenofi szerelmes egy zsidó lányba, Mózes unokahúgába, Elciába, és szerelme elvesztése miatti félelmében veszi rá apját a zsidó nép visszatartására.⁴ Tottola így egyrészt szerelmi motívumot is szőhetett az operába, másrészt Elcián keresztül elsőrendű szerepet adhatott Isabella Colbran énekesnőnek, Rossini majdani első feleségének.⁵

A *Mózes Egyiptomban* 1818. március 5-én nagy sikert aratott, amit az 1819. évi böjti szezonban felújítás követett.⁶ Az ősbemutató – sikere ellenére – nem volt technikai hibáktól mentes, de ez – mint látni fogjuk – a felújításnak javára vált.⁷

A feszült zárójelenetben, amikor a fáraót seregével együtt a Vörös-tenger előnti, a páholyokban és a karzaton ülők tisztán látták azokat a kisfiúkat, akik a hullámokat megjelenítő kék vászonlepleket mozgatták, s e komikus látvány a tragikus végkifejlet ellenére bizony nevetésre ösztökélte a közönséget.⁸

E sajnálatos színházi balesetnek köszönhetően azonban Rossini elhatározta, hogy az 1819-es felújításhoz a zárójelenet elé egy háromstrófás imát komponál, hogy

¹ Richard Osborne: „Mosè in Egitto”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 3.: 479.

² Lásd az 1818. év egyházi naptárát.

³ Hézszer Zoltán tanulmányát lásd Rossini: *Mosè*. (Budapest: Hungaroton SLPX 12290-92, 1981): 2-3.

⁴ Francis Toye: *Rossini*. Ford. Hézszer Zoltán (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 63.

⁵ I.h.

⁶ Osborne: i.h.

⁷ Toye: i.m., 64.

⁸ I.h.

a színpadi személyzetnek időt adjon a fináléhoz való felkészülésre.⁹ Stendhal szerint azonban erre csak a harmadik felújítás alkalmával került sor, és nem is Rossininak, hanem a szövegkönyvírónak, Totolának támadt az ötlete, hogy imával, azaz *Preghierával* mentse meg az opera fináléját.¹⁰

Mikor a felújítás első előadásán ez az ima, avagy *Preghiera* felcsendült, a közönség körében leírhatatlan, extatikus lelkesedés tört ki:

Azok, akik csak azért jöttek el, hogy újra jót mulassanak, mint az előző évben, egyszeriben elfelejtkeztek a Vörös Tengerről. [...] zenerajongó ifjú hölgyek ideglázat vagy heves görcsöket kaptak e zenétől.¹¹

Stendhal így számol be a jelenetről:

El sem lehet képzelni azt a mennydörgést, ami a teremben fölharsant; szinte összedőlt a színház. A páholybeli nézők fölálltak, kihajoltak páholyukból, úgy tapsoltak, és teli torokból kiabálták: „bello! bello! o che bello!” Soha életemben nem láttam ilyen tombolást, ekkora sikert – sikert, melyet csak fokozott, hogy a nézők gúnyolódásra és tréfálkozásra készültek. [...] Ha erre az imádságra gondolok, majdnem kibuggyan szememből a könny.¹²

Nem csoda, hisz Rossini ezzel a *Preghierával* élete egyik legnagyobb mesterművét alkotta meg, melyből már sok kortárs vélte kihallani az olasz nép felszabadításáért mondott himnikus imát (kottapélda: 57. oldal).¹³ A *Preghiera* olyan népszerű lett, hogy dallamára Niccolò Paganini „nyaktörő” variációkat komponált a hegedű G-húrjára.¹⁴ Honoré de Balzac *Massimilla Doni* című novellájában pedig ezt a kérdést fogalmazta meg Rossini dallama kapcsán:

⁹ Hézszer: i.h.

¹⁰ Henry Beyle Stendhal: *Rossini élete és kora*. Ford.: Rónay György (Budapest: Gondolat, 1963): 287-288.

¹¹ Toye: i.m., 65.

¹² Stendhal: i.m., 289.

¹³ Pintér-Lück Éva: „A romantikus toplisták élen”. In: Batta András (szerk.): *Opera*. (Budapest: Vince Kiadó, 2006): 540.

¹⁴ I.h.

„Elgondolható-e gazdagabb téma, mint egy nép sorsa, amely akarja a szabadságot, de rosszakaratból rabigába vetik, ám Istentől felemelvén csodát csodára halmoz, hogy kivívja szabadságát?”¹⁵

A siker ellenére Rossini hét évre rá, 1826-ban úgy döntött, hogy átdolgozza a művet Párizs számára.¹⁶ A francia szövegkönyv írói, Luigi Balocchi és Etienne de Jouy az eredeti, Tottola-librettó nagy részét egy az egyben átvették, és franciára fordították, ám annak érdekében, hogy a cselekmény a bibliai elbeszélés menetét kövesse, és a megfelelő drámai hatást elérje, a jelenetek sorrendjén változtattak.¹⁷ Egyes szereplők nevét is megváltoztatták, így a már említett Elciából – Mózes unokahúgából – Anaisz lett, a fáraónak pedig feleséget is adtak Szinaisz királyné néven, aki a zsidó néppel rokonszenvezve igyekszik férjét ígéretének betartására, fiát pedig bölcs önmérsékletre bírni.¹⁸ A francia átdolgozás során legalább négy jelenettel és négy felvonásosra kibővített opera címe *Moïse et Pharaon, ou le Passage de la Mer Rouge*, azaz *Mózes és a Fáraó; avagy Átkelés a Vörös-tengeren* lett.¹⁹

Az átdolgozott mű 1827. március 26-i párizsi premierjéről idézzük ismét Balzacot:

„E szellemünket felemelő, felüdítő csodálatos harmóniának – oly kevés ilyen van emberi művekben – az a titka, hogy egy pillanatra a végtelenségbe ragad. Mikor a pompás dallamokat halljuk... az az érzésünk, hogy Isten trónja körül énekelhetnek így”.²⁰

A kibővített változatot olasz fordításban még ugyanazon év decemberében Rómában koncertszerűen előadták, majd 1829. február 4-én Perugiában színpadra is állították.²¹ Hogy az eredeti olasz verziót megkülönböztessék a kibővített, átdolgozott és olaszra fordított párizsi verziótól, az utóbbit általában *Mosè e Faraone*, vagy *Il Mosè nuovo* címen játszották, később pedig mindkettő egyszerűen csak *Mosè* néven ült be a köztudatba.²²

¹⁵ Pintér-Lück: i.h. (a szerző idézi Balzacot)

¹⁶ Hézser: i.h.

¹⁷ I.h.

¹⁸ I.h.

¹⁹ I.h.

²⁰ I.h. (a szerző idézi Balzacot)

²¹ I.h.

²² I.h.

3. A Mózes és a Nabucco rokonsága

Rossini *Mózesét* és Verdi *Nabuccóját* nem nehéz párhuzamba állítani egymással, hiszen mindkét operának a témája bibliai eredetű, mindkét esetben basszus hangú, nagytekintélyű személyiség – Mózes, illetve Zakariás főpap – lelkesíti, biztatja és vezeti a leigázott zsidó népet, amely a végén visszanyeri szabadságát.¹ Mindkét operában a zsidókat egy negatív baritonszereplő üldözi – a fáraó, illetve Nabucco – és mindkét történetben megjelenik egy-egy szerelmi szál az ellentétes tábor fiataljai között, ám Verdinél ez a motívum a Rossiniénál kisebb jelentőséggel bír. A librettista, Temistocle Solera ugyanis megírta egy Fenena-Ismael szerelmi kettősnek szánt versét, Verdi azonban ezt nem fogadta el, visszadobta, s helyette egy próféciát kért Zakariás számára.²

Julian Budden szerint Nabuccónak a fáraónál jelentősebb a szerepe, ám ennek okát nem a címszerep mivoltában látja, hanem abban, hogy a szerepet Verdi a kor egyik legnagyobb olasz baritonjának, Giorgio Ronconinak hangjára alkotta.³ Várnai Péter elemzésében a párhuzamok mellett egy lényeges eltérésre is rámutat, nevezetesen, hogy Verdi első szenvedélyes nőalakjának, Abigélnek nem találjuk párját a *Mózesben*.⁴ Várnai ugyanakkor találóan fogalmaz, amikor kifejti, hogy a *Nabuccóban* mekkora jelentőséggel bír az énekkar, még akár a *Mózeshez* képest is, ahol szintén nem elhanyagolható a szerepe:

[...] a darab sok mindenben követi Rossini Mózesének modelljét, többek között abban is, hogy igen nagy szerepet juttat az énekarnak. Abban viszont különbözik a Nabucco Rossini remekétől – és úgyszólván minden közvetlen elődjétől vagy kortársától –, hogy a kórus nemcsak zeneileg, hanem dramaturgiaiailag is a mű egyik protagonistájává válik. (Mindezt természetesen már tartalmazta Solera – többek közt ezért – jó librettója, ámde a kórus súlyát, funkciójának igazi betöltését Verdi adta meg.)⁵

Julian Budden képszerűen metaforizálja a Verdi és elődei közti különbséget:

¹ Nabuccodonosor királyról a *Biblia* többek között Dániel próféta könyvében ír.

² Julian Budden: *Verdi*. Ford.: Rác Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007): 198.

³ Julian Budden: *The Operas of Verdi*. (London: Oxford University Press, 1978): 96.

⁴ Várnai Péter: *Verdi operakalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 41.

⁵ I.m., 50.

Rossini és generációja az ábrázolt cselekmény háttérében marad; Verdi viszont résztvevője. A Nabuccóval egy elnyomott nemzet a hangjára talál.⁶

Ha csak az énekkar kiemelt és újszerű kezelését tekintjük a *Nabucco* egyik fő erényének, máris közelebb kerülünk annak megértéséhez, hogy 1842-ben mivel is ejthette ámulatba a szebbnél szebb és akár jobbnál jobb operákon szocializálódott milánói Scala társulatát egy huszonéves, akkor még szinte ismeretlen ifjú komponista remeke. Ha viszont részletesebben megvizsgáljuk a *Nabucco* néhány kartételét és concertatóját, még közelebb kerülünk a megoldáshoz.

⁶ Budden: i.h. (saját fordítás)

4. A *Mózes* és a *Nabucco* nyitókórusa

A két mű nyitójelenete rendkívül hasonló. Rossininél a mádiániták földjére Mózes vezetésével menekült zsidók a rabszolgaságban sýnylódó honfitársaik szabadulásáért imádkoznak.¹ Verdinél az asszírok pusztítása elöl a jeruzsálemi Salamon templomba bemenekült zsidók jajveszékelnak, majd imádkoznak, hogy az Úr mentse meg őket az asszír hadak haragjától.² Zeneileg közös a két műben, hogy erőteljes akkordtömbökben zúdul fel az énekkar a zenekar markáns kíséretében, a *Mózes*nél f-mollban, a *Nabucco*nál e-mollban (kottapélda: 62-63. oldal).³

Ezután a párhuzamos dúrban halkán folytatódik az ima, Rossininél előbb a férfikar háromszólamú, a hegedűk sóhajmotívumaival színezett anyagával, amit a nőikar rögtön megismétel; Verdinél pedig a leviták egyszólamú énekével, melyet a zenekar korálszerű akkordjai támasztanak alá (kottapélda: 64-65. oldal).

Mózes közbevágó biztatása után a férfi- és nőikar a már külön-külön három szólamban énekelt imát folytatja négyszólamú vegyeskari felrakásban, ezennel az induló hangnem maggioréjában, F-dúrban, melybe szépen illeszkednek bele Mózes lelkesítő és megnyugtató szavai. Zakariás ezzel szemben még sokáig hallgat, Verdi ugyanis nem éri be az imént említett „nép erőteljes moll – leviták korálszerű halk dúr” anyagának sablonosnak tűnő képletével, hanem a szüzek imájával folytatja a felvonást nyitó monumentális kórustablót.

A szüzek imájának elemzése előtt érdemes kitérni arra is, hogy Budden hogyan vélekedik a két mű nyitókórusáról.

Először megállapítja, hogy míg Rossini két ellentétes karakterű zenei gondolattal operál, addig Verdinél hármat találunk, majd azzal folytatja, hogy míg a *Mózes* nyitókórusa hevessege ellenére magában hord egyfajta klasszikus nyugodtságot, addig a *Nabucco*é egy valóságos viharkórus érzetét kelti az alá-felfutó skálákkal, sikító fúvósokkal és a szűkített szeptimakkordok sokaságával.⁴

Ezt követően megjegyzi, hogy ez a jelenet egy harmadik, Bellini *Il pirata*, avagy *A kalóz* című, 1827-ben keletkezett opera nyitókórusával is rokonítható,

¹ Az opera cselekményét lásd: Richard Osborne: „Mosé is Egitto”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol.3.: 479.

² Az opera cselekményét lásd: Roger Parker: „Nabucco”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol.3.: 543-546.

³ A zenei elemzéshez a következő zongorakivonatok szolgálnak alapul: Rossini: *Mosè*. (Milano: Ricordi, é.n.); Verdi: *Nabucco*. (Milano: Ricordi, 1978)

⁴ Julian Budden: *The Operas of Verdi*. (London: Oxford University Press, 1978): 96.

melyben egy remete nyugtatja a tengerparton tomboló viharban kétségbeesetten imádkozó halászokat.⁵ A párhuzam egyértelmű, az erőteljes g-mollban kitörő kórus halk G-dúrban folytatja imáját, amely végül nagyszabású strettába torkollik.⁶

Verdi a leviták éneke után háromszólamú, lágy hárfá arpeggio-kíséretes imát ír a zsidó szüzeknek, majd mesterien kiaknázva az énekkar sokszínűsége adta lehetőségeket, a halk ima „Deh! l’empio non gridi con baldo blasfema:” („Ne mondhasa göggel a barbárok népe:”) mondatánál erőteljes, dühös akkordokkal hirtelen belépteti a teljes zenekart és énekkart.⁷

Ezt követően a leviták a barbárokat idéző „Il Dio d’Israello si cela per tema?” („Izrael Istenétől tovább nincs, ki félne!”) mondatát halk, sotto voce recitálják, mely a visszatérésbe torkollik.

A reprízben a szüzek imadallama valóságos ünnepi himnuszaként csendül fel a teljes énekkaron és zenekaron: „Non far che i tuoi figli divengano preda d’un folle che sprezza l’eterno poter!” („Ne hagyj, hogy fiaid prédájává váljanak egy örültnek, ki megveti örök hatalmad!”)⁸. Találón fogalmaz Pierluigi Petrobelli, amikor a hömpölygő dallamról tanulmányában ezt írja: „A repríz és a »Szüzek« zenei motívumának teljes énekkaron való kibontakoztatása lehetővé teszi Verdi partitúrája első zeneszámának lezárását.”⁹ Ám tegyük hozzá rögtön, hogy a grandiózus nyitókórus lezárásáig még nagyon sok minden történik, amelyre Petrobelli nem tér ki.

Hogy Verdi már ilyen fiatalon is mekkora jelentőséget tulajdonít minden egyes szónak, mutatja a repríz első mondatának zenei retorikája is: a fortissimo E-dúr dallam H-dúr kvartszextre való érkezésekor a „l’eterno poter”, avagy „örök hatalmad” szóösszetétel, mint földöntúli fogalom, subito pianissimo szólal meg.

Ezt követően a szüzek ugyanazzal a zenei anyaggal folytatják imájukat a „non far che sul trono davidico sieda fra gl’idoli stolti l’assiro stranier!” („Ne hagyj, hogy hitvány bálványok közt Dávidnak trónjára üljön az idegen asszír!”)¹⁰ mondatnál, mint amit a főrész analóg helyén intonáltak a „Peccamo!” („Vétkezünk!”) szöveggel.

⁵ Budden: i.h.

⁶ Bellini: *Il Pirata*. (Milano: Ricordi, 1988): 12-41.

⁷ Oberfrank Géza szabad fordítását lásd: Verdi: *Nabucco*. (Budapest: Melodia C-10-11649-54, é.n.): 6-12.

⁸ Saját fordítás

⁹ Pierluigi Petrobelli: „Nabucco”. Estratto da: Associazione Amici della Scala: *Conferenze 1966-67.*: 34. (külön lenyomat) (saját fordítás)

¹⁰ Saját fordítás

Ám itt a reprízben a szüzek háromszólamú éneke alatt ekkor váratlanul belép a szintén háromszólamú férfikar, és a tenor I. szólam egy teljesen új – helyét akár önállóan is megálló – dallamot énekel, melyet a hegedűk erősítenek. Ez az a pont, amikor a hallgató képtelen eldönteni, melyik a fődallam: a szoprán I-é, amit a tenor I. ellenpontoz, avagy fordítva, hiszen két egyenrangú melódia szárnyal párhuzamosan, míg az erőteljes strettát megelőző kadencia záróhangján a kettő egymáshoz nem simul (kottapélda: 66. oldal).

Az énekkar szólamainak ily mértékű differenciáltságával, a dallaminvenció bőségéből fakadó ily nagyszerű quodlibet-technikával a milánói Scala művészei aligha találkozhattak e szárnyát bontogató ifjú titán remekművének összkari próbái előtt.

5. A quodlibet és annak előfordulása operákban

Még mielőtt a *Nabucco* nyitókórusában fellelhető quodlibet-technikának operai előfordulásait taglalnánk, vizsgáljuk meg, mi is ennek a kifejezésnek a pontos jelentése.

Az idegen szavak szótárában ez olvasható:

quodlibet *lat* 1. egyveleg, mindenféle, különféle 2. *zene* a XVI-XVIII. században szokásos vidám egyveleg, különféle dallamok és szövegek többszólamú éneklése v. hangszeres előadása 3. gyümölcsök átnyomására használt, kézi hajtású konyhagép.¹

Szabolcsi Bence és Tóth Aladár *Zenei lexikonában* pedig ez áll:

quodlibet (lat. ahogy tetszik; ol. Messanza, mistichanza, ném. „Bettlermantel” stb.) – a. m. egyveleg, a 16-17. sz. irodalmában különféle melódiák és szövegek tréfás kombinációja. Lehetett vokális vagy instrumentális, épülhetett különféle témák egyszerre való megszólaltatásán, vagy laza, potpourriszerű egymás mellé sorolásán; végül készülhetett tisztán világi, esetleg népi anyagból (ezek különösen értékesek [Schmeltzel 1544; Augsburger Tafelkonfekt 1733, Bach Goldberg-variációinak fináléja, ahol a főtémához két népszerű „Gassenhauer” szegődik 1742]), vagy feldolgozhatott egyházi énekeket. Utóbbi típusa, a korál-~ évszázadokon át szerepet játszott a r. k. és protestáns egyh. irodalomban (a 17. sz. német prot. egyh. zenéjében pl. Scheidt és J. Göldel művelték).²

Várnai Péter *Operalexikonában* így definiálja a quodlibetet:

quodlibet – 1. XVI-XVIII. sz.-i játékos zenei kompozíciós módszer, melynek lényege: különböző dallamok egyidejű megszólaltatása. Az operairodalom leghíresebb quodlibetje: a Don Juan első fináléjának három különböző ritmusú, de egyidejűleg hangzó tánczenéje. – 2. A múlt század korai évtizedeiben így nevezték német és osztrák színpadokon az egy vagy több zeneszerző népszerű darabjaiból összeállított játékokat; nagyjából a

¹ „quodlibet”. In: Bakos Ferenc (szerk.): *Idegen szavak szótára*. (Budapest: Terra, 1975): 412.

² „quodlibet”. In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965) Vol.3.: 170.

pasticcio-val (l. *ott*) azonos.³

Ha a kifejezésnek csak a zenei jelentését vagy jelentéseit vizsgáljuk, e három egymástól viszonylag távoli forrásból származó szócikkből levonható a következtetés, hogy a quodlibet lényegében különféle dallamok vokális vagy instrumentális egyidejű megszólaltatásának művészi megnyilvánulása. A szócikkek közül azonban egyik sem tér ki arra, hogy milyen feltételek teljesülése esetén beszélhetünk quodlibetről. Például arra, hogy az egyes dallamok külön-külön is, önállóan, a többi dallam nélkül is meg kell-e állják a helyüket, vagy sem. Mert ha nem, és elegendő – Várnai szerint – a „különböző dallamok egyidejű megszólaltatása”⁴ a szép együtthangzás jegyében, akkor elnagyoltan minden többszólamú alkotást quodlibetnek kellene tekintenünk, hiszen minden ének- és zenekari műben az előadóművészek feladata valójában nem más, mint a „különböző dallamok egyidejű megszólaltatása”.⁵ Vagy mi más egy oratórium, ha nem a „különféle dallamok és szövegek többszólamú éneklése v. hangszeres előadása”?⁶ Minden szimfónia, motetta vagy oratórium minden egyes szólama ugyanis egy lekottázható dallam, még akkor is, ha önmagában, külön-külön egyik sem tekinthető koncertpódiumra szánt művészi alkotásnak. Ám sem Beethoven VIII. szimfóniájának II. oboa szólama, sem Gallus *Ecce comodo moritur* motettájának alt szólama, sem pedig Schubert *Asz-dúr* miséjének brácsa-, vagy énekari I. tenor szólama nem adható elő önállóan hangversenydobogón, hiszen művészi értéke egyiknek sem önmagában, hanem a többi szólammal való egységes hangzásban rejlik. Akkor tehát hol kezdődik a quodlibet?

A Szabolcsi-Tóth definíciót és annak bachi példáját alapul véve a quodlibet több, már létező, esetleg közismert dallamnak, vagy egy közismert és egy újonnan komponált dallamnak harmóniailag kifogástalan együtthangzása. E szigorúan szó szerint vett meghatározás alapján viszont quodlibetnek tekinthetnénk a XII-XIII. századi Leoninus- és Perotinus-féle orgánumokat is, hiszen már akkor akár többszáz éve énekelt gregorián dallamokhoz írtak hozzá új szólamokat, melyek kifogástalan összecsengést eredményeztek az eredeti gregoriánnal. Vagy szintén quodlibetnek mondhatnánk Dufay *L'homme armé* miséjét is, hiszen ott is a közismert *L'homme*

³ „quodlibet”. In: Várnai Péter (szerk.): *Operalexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 377.

⁴ I.h.

⁵ I.h.

⁶ Bakos: i.h.

armé francia chanson dallam köré társul három új szólam, melyekkel csodálatos együtthangzás jön létre. De akkor mégis mi az oka annak, hogy mégsem tekintjük ezeket quodlibetnek? Az, hogy az újonnan komponált szólamok sem az orgánumban, sem a cantus firmusra épülő paródia-misékben nem állják meg önállóan a helyüket, azaz kiragadva, elválasztva az eredeti gregoriántól vagy a chanson dallamtól önmagukban nem képviselnek művészi értéket.

Így tehát a quodlibet definiálása úgy lenne pontos a fent idézett szócikkekben, ha kiegészülne azzal a kitételrel, hogy az együtt megszólaltatott dallamoknak külön-külön is megszólaltathatóknak kell lenniük, helyüket önállóan is meg kell állniuk.

Ugyanennek a feltételnek kellene teljesülnie az operák esetében is. A kérdés csupán az, hogy operákban hol ér véget a klasszikus értelemben vett operai együttes, avagy ensemble, és hol kezdődik a quodlibet. Az együtteseket is ugyanis, ha a fent idézett definíciókat szó szerint vennénk, lényegében quodlibetnek tekinthetnénk, mert hiszen a *Rigoletto* kvartettje sem más, mint „különböző dallamok egyidejű megszólaltatása”⁷, csak hogy sem Maddalena, sem pedig Rigoletto szólama nem egy helyét önállóan is megálló, szólóban is előadható dallamra épül. Pedig ha az operairodalomban valahol, itt aztán maximális a négy lelkiállapotot kifejező dallamok különbözősége és páratlan azok egyidejű megszólaltatásának művészi magaslata. A hatásról nem is beszélve, melyről az eredeti drámával szerényebb sikert arató Victor Hugo is keserűségében így fakadt ki:

Ha én is egyszerre beszéltethetnék drámáimban négy szereplőt, úgy, hogy a közönség megértse szavaikat, érzéseiket, én is ilyen hatást tudnék elérni.⁸

Julian Budden szerint „Nyugodtan hozzátehetné volna, hogy ugyanez a legtöbb zeneszerző erejét is meghaladta”.⁹ És nemcsak a más szerzőkét, hanem mondhatni, a kvartett alkotás terén Verdi itt még önmagát is felülmúlta:

Nem ez volt az első alkalom, hogy Verdi egyetlen tételen belül négy különböző hangulatot és jellemet megragad, de az egységessé tételük még

⁷ Várnai: i.h.

⁸ Carlo Gatti: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 215. Victor Hugo szavait Gatti a következő helyről idézi: Giovanni Bragagnolo – Enrico Bettazzi: *La vita di Giuseppe Verdi, narrata al popolo*. (Milano: G. Ricordi e C., 1905): 54.

⁹ Julian Budden: *Verdi*. Ford.: Rác Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007): 256.

sose sikerült ilyen hibátlanul.¹⁰

Ám mindennek ellenére quodlibetről, a már tárgyalt feltétel teljesülésének hiánya miatt egyáltalán nem beszélhetünk.

Mozart *Don Giovanni* első felvonás fináléjának táncjelenetében – melyet Várnai Péter az operai quodlibet kiemelkedő példájaként említ¹¹ – teljesül az a feltétel, miszerint ha külön-külön szólaltatná meg a három kamarazenekar a maga háromféle tánczenéjét, azok önállóan is megállnák a helyüket, és egyik tánc sem igényelné a másik kettő zenei kiegészítését. Igaz, hogy a két oboa, két kürt és vonósok által játszott menüett a sűrűbb hangszereléséből fakadóan is uralja a quodlibetet a hegedűk és nagybögők kontratáncával és teitsch-ével szemben, ám az utóbbi két tánc mégsem tekinthető a menüett kísérőzenéjének, hanem Don Giovanni és Zerlina, valamint Leporello és az általa unszolt Masetto külön-külön táncának, amelyet Don Ottavio és Donna Anna menüettjével párhuzamosan járnak. Mivel a kontratánc és a teitsch – kétszólamúságuk ellenére – a menüett zenéje nélkül, önállóan is kiválóan megállnák a helyüket, a jelenet ezen szakasza valóban egy zseniálisan megszerkesztett quodlibet.

Jó példa még a Bizet *Carmen* II. felvonásának Carmen-Don José duettje, ahol a kacérkodó cigánylány kasztanyettával kísért táncos énekéhez egy adott pillanatban kintről a kaszárnya fanfárzenéje csatlakozik. Zenei szempontból a Mozartéhoz képest ez jóval egyszerűbb és áttetszőbb quodlibet, elsősorban mert míg a *Don Giovanni* különböző metrumú táncai polimetriát eredményeznek, Carmen táncának és a kaszárnya fanfárjának ütemmutatója egyaránt 4/4. Dramaturgiailag viszont Bizet quodlibetje a markánsabb, ugyanis míg Mozartnál a három tánc együttes megszólalása a bálozók társadalmi különbözőségének bravúros zenei megnyilvánulása, addig a Carmen kacérkodó énekét megzavaró fanfárzene jelentős fordulatot hoz az események alakulásában, és közvetve megpecsételi a szerelmespár sorsát.

¹⁰ Budden: i.h.

¹¹ Várnai: i.h.

6. A quodlibet-elv lehetséges előzményei

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy Verdi a *Nabucco* megírása előtt hallott-e, látott-e olyan operát, amelyben valamilyen módon feltűnhetett a quodlibet-technika, és abból inspirálódva írta-e meg a maga fergeteges nyitókórusát. Továbbá az 1842 előtt a milánói Scalában bemutatott vagy előadott operák zeneszerzői vajon éltek-e egyáltalán a quodlibet lehetőségével? És ha igen, ez az énekkaron belül történt-e? Ennek megválaszolásához fel kell lapoznunk mindazon színpadi művek kottáit, amelyeket a lombardiai főváros nagy dalszínháza Verdi 1832 májusában történt első Milánóba érkezésétől kezdve műsoron tartott.¹ Minthogy az életrajzi adatok alapján az ifjú Verdi 1842 előtt Milánón kívül más, operaházzal is rendelkező városban ritkán és keveset tartózkodott, így nyugodt lelkiismerettel szorítkozhatunk a milánói repertoárra, amelyből ihletforrásait meríthette.

A milánói konzervatórium² könyvtárában rendelkezésre álló partitúrák és kéziratok vizsgálata során megállapítható, hogy az 1830-as években a Scalában bemutatott, illetve műsoron tartott operákban az énekkar kezelésére, szólamainak igényesebb kidolgozására, az összhangzattani értelemben vett logikus szólamvezetésre gyakran felületes figyelmet fordítottak a szerzők. Az énekkari szólamok lejegyzését nem ritkán egyetlen violinkulcsos vonalrendszerrel intézték el, még akár többszólamú vegyeskari anyag esetén is. Máskor, férfikar alkalmazásakor a zenei anyag basszusát bízták a basszus szólamra, a tenort pedig kétszólamra osztották, ahol a felső tenor éneklie a dallamot, amelyet az alsó általában tercpárhuzamban követ. Vegyeskar esetén ugyanehhez a modellhez a nőikar gyakran úgy csatlakoztatták, hogy a két tenor szólamot egyszerűen kopuláztatták a nőikar két szólamával. Az így létrejött ötszólamúság valójában csak háromszólamúság, melyben a szopránt a tenor I., az altot a tenor II. erősíti. Ezeket az énekkar-hangszerelési típusokat természetesen Verdi is átvette, és főként fiatalkori műveiben szívesen alkalmazta is, ám összhangzattanilag, a szólamvezetést figyelembe véve a legnagyobb igényességgel járt el, továbbá fantáziája nem mindig

¹ Verdi életének kronológiai táblázatát lásd: Scott L. Balthazar: *The Cambridge Companion to Verdi*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004): xvii-xxvi.

² Minthogy Verdi minden erejével tiltakozott az ellen, hogy az az intézmény, amely annak idején „merényletet követett el a létem ellen”, felvegye az ő nevét, az intézmény *Giuseppe Verdi Konzervatórium* megnevezését kegyeleti okokból és a szerző akaratát tiszteletben tartva mellőzzük. (lásd: Carlo Gatti: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 659.)

merült ki e tradíciók szolgái utánzásában, mint ahogy azt már a *Nabucco* nyitókórusa is mutatta.

A kutatás során bebizonyosodott, hogy a Verdi előtti zeneszerzők közül – ritkán ugyan –, de néhányan éltek azzal a lehetőséggel, hogy a nőikart és a férfikart valamilyen szinten differenciáltan kezeljék, főként, ha ehhez a dramaturgia is alkalmat kínált. Ám ezek az eljárások még nagyon kezdetlegesek voltak ahhoz, hogy quodlibet jelenségnek nevezhessük őket, még akkor is, ha a zeneszerzők netán úgy nyúltak volna ehhez az eszközhöz, hogy az egyes dallamok, zenei anyagok akár önállóan, a másik nélkül is megállják a helyüket.

Az alábbiakban vizsgálat alá vesszük azoknak az 1832 és 1842 között Milánóban előadott operáknak az énekkari jeleneteit, amelyekben fellelhetőek a quodlibet zsenge előzményei, a zeneszerzők életének és műveik ismertetése nélkül.

Mercadante 1832. október 27-én³ a Scalában ősbemutatott *Ismalia* nyitókórusában a külső férfikar egyszerű, akkordikus háromszólamú legato anyagához a színpadon lévő belső nőikar Azilával colla parte egyszólamú, markáns, staccato dallammal csatlakozik. Ez a megoldás valójában nem más, mint amivel a szerzők az operairodalomban már korábban is éltek az olyan szóló együttesek komponálásánál, ahol a szereplők ellentétes érzelmi megnyilvánulásait volt hivatott a zene kifejezni. Ez a jelenet tehát valójában egy kétféle karaktert magában hordó duett, melynek egyik szereplője a látható Azila és nőikar, a másik a nem látható férfikar.

Luigi Ricci az 1833. január 12-én Scalában előadott *Fernando Cortez I.* felvonásának fináléjában más-más zenei anyaggal ruházza fel a mexikói asszonyokat és a spanyol katonákat, colla parte a mexikói és spanyol szólistákéval, ám itt is csak két ellenséges tábor ütközéséről van szó, nem pedig két önállóan áradó dallamról.

Mercadante 1837. március 11-én a Scalában ősbemutatott *Il giuramento I.* felvonásának fináléjában a szoprán szólam éneke alatt a tenor I. ellenszólamot énekel, sőt a basszus szólam még egy harmadik kis motívumot is intonál, és mindhárom dallam fanfárszerű. Míg a szoprán hármashangzat-felbontásos, felfelé törekvő dallama colla parte szólal meg néhány szólistával, a tenor I. lefelé hajló, ám szintén hangzatfelbontásra épülő dallama gyakorlatilag önálló zenei anyagot képvisel. A basszus sajátos kis fanfárja a tonikai orgonapontoknál hallható. Ez a

³ A milánói Scala részletes műsordokumentációját 1778-tól 1977-ig lásd: Giampiero Tintori: *Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977.* (Grafica Gutenberg, 1979)

megoldás már-már tekinthető quodlibetnek, hiszen a három fanfármotívumból kettő – a fődallamot jelentő szopráné, és ha nagyon akarjuk, az ellentétes irányú tenor I. szólamé – akár önállóan is képviselhetné a zene induló jellegét (kottapélda: 68. oldal). Ám nagyon fontos hangsúlyozni, hogy az ifjú Verdi ebből a műből egészen bizonyos, hogy ihletet nem meríthetett, ugyanis 1835 júliusa és 1838 májusa között nem tartózkodott Milánóban, mindössze 1836 májusában töltött néhány boldog napot a városban – nászútjuk alkalmából – újdonsült feleségével, Margherita Barezzeivel⁴. Az *Il giuramentó*t pedig pont abban a periódusban játszották, mely idő alatt Verdi odahaza Bussetóban élt és dolgozott, azaz 1837. március 11-i ősbemutatóval együtt mindösszesen hétszer, majd a farsangi szezonban, december 26-val kezdődően összesen harminchatszor adták elő a művet.⁵ Legközelebb csak 1842. augusztus 30-án, azaz a *Nabucco* ősbemutatója után közel fél évvel került ismét színre négy alkalommal, amit már Verdi is láthatott, ám ekkor a *Nabucco* nyitókórusának nagyszabású quodlibetjének megírásán már régen túl volt.⁶

Otto Nicolai *Il templario* III. felvonásának gyászindulójában az asszonyok és a templomosok ugyan külön-külön zenei anyagot és szöveget kapnak, de az együtténeklésnél a férfikar valójában a gyászinduló súlyos, pontozott ritmusú, háromszólamú akkordjaival kíséri a nőikar szomorú énekét. Nicolai az 1841. március 13-án egyetlen egyszer előadott *Il proscrittó*jában is olykor elkülöníti a női- és férfikart, de ez zeneileg jelentéktelen. Az ironia kedvéért itt érdemes megjegyezni, hogy ennek ellenére később hogyan vélekedett e zeneszerző a fiatal Verdiről:

„Az olaszok zeneszerzője ma Verdi... De az operái tényleg szörnyűek és végtelenül megalázóak Itália számára. Úgy hangszerel, mint egy őrült, technikája szinte nincs, és egy öszvér szíve lakik benne; véleményem szerint valóban szájalmas, hitvány komponista.”⁷

⁴ Philip Gossett: „«Nissuno mi ha insegnato l'istrumentazione ed il modo di trattare la musica drammatica»: gli studi musicali di Giuseppe Verdi”. In: Licia Sirch, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini (szerk.): *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento* (Lucca: LIM, 2012): 134-137.

⁵ Tintori: i.m., 28.

⁶ Gossett: i.h.

⁷ Julian Budden: *Verdi*. Ford.: Rác Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007): 37-38. Budden idézi Nicolait a következő életrajzi könyvéből: O. Nicolai: *Tagebücher, nebst biographischen Ergänzungen von D. Schröder*. (Leipzig: 1892): 130.

Mercadante *La vestale* III. felvonás fináléját megelőző énekkari jelenetében a nőikar háromszólamú moll anyagát a férfikar egyszólamú dúr dallama követi. A reprízben a férfikar dallamát a nőikar eltérő szövegű akkordokkal kíséri. Ez az énekkari szólamok differenciálásnak szép példája, az *Il templarió*ban említett eljárás fordítottja, de művészien kidolgozott quodlibetről itt még szó sincsen.

Mercadante *Le due illustri rivali* I. felvonásának nyitójelenetében a tenor szólam kétszólamú, hősies, 6/8-os, *deciso, eroico* anyaga után a basszus szólam méltóságteljes, egyszólamú, 2/4-es, *con gravita* énekét a zenekar súlyos akkordjai támasztják alá. Ezt a nőikar kecses, kétszólamú, 4/4-es, *con grazia* dala követi. Végül az *unione dei tre cori* szerzői utasítással egyesül a három kórus (kottapélda: 74-76. oldal). Ám ezúttal hiába várjuk Mozart *Don Giovanni*jának mintájára a három közösség háromféle metrumban való összeolvasztását, mert itt győz a katonák, azaz a tenor szólam ütemmutatója, és bár az eddig énekelt szövegét mindhárom csoport megtartja, ezáltal egy erőteljes politextúrát hozva létre, a végeredmény – a szólamok zenei anyagának differenciálási kísérlete ellenére – mindösszesen a tenor harcias 6/8-os, egyszerű dallamának díszítő közrefogása lesz. Később, az induló szakaszban folytatódik a három csoport politextúrás énekeltetése, ám zenei anyagukban csak annyiban térnek el egymástól, amennyire az *Il giuramento* indulójában is látni véltük, azaz három indulószerű, hangzatsfelbontásban fogant dallam kerül egymásra, ami még semmi esetre sem tekinthető művészien kidolgozott quodlibetnek. Mint ahogy a II. felvonás preghierája sem, ahol néhány ütem erejéig a tenor I. *sotto voce devoto* ájtatos önálló dallamot és szöveget ékel be a vegyeskar többi szólamainak akkordikus anyagába.

Lillo 1840 májusában mindösszesen hétszer előadott *Odda di Bernauer* zárófináléjában is elkülönül egymástól a *Coro di damigelle* és a *Coro di grandi*, de zeneileg az eltérés jelentéktelen.⁸

Auber *La Muta di Portici*, avagy *A portici néma* IV. felvonás fináléjának végén a *Coro di soldati e magistrati* vegyeskari anyagtól elkülönül a *Coro di pescatori* férfikar, de zeneileg mindössze válaszolgatások történnek, és végül a két kórus egyazon zenei anyagban egyesül. Mint ahogyan Donizetti *Gemma di Vergy* II. felvonásában is többször feltűnik a *Damigelle* és a *Cavalieri* megkülönböztetés, de zenei értelemben a kettő nem különbözik egymástól.

⁸ Tintori: i.m., 30.

Kissé árnyaltabb képet mutat a *Maria Padilla* II. felvonásának nyitókórusa, ahol a férfikar dallamát a nőikar kíséri kétszólamban. A *Parisina* I. felvonás fináléjában pedig a *Coro di guerrieri* és a *Coro di gondolieri* egy-egy vonalrendszerben lekottázott anyaga dallamátvételekre épül, amelyben a gondolasok által bemutatott motívumot a harcosok átveszik, folytatják, visszaadják, majd végül lezárják. Mindkét tábor így felváltva tölti be a dallam és kíséret szerepét (kottapélda: 77. oldal). Az énekkari differenciálás a strettában is folytatódik, ám ott már a három énekes szólista kíséretként. A gondolasok és a harcosok kara felváltva adja be a kísérő akkordokat a szóló tercettnek, majd a harcosok basszushangjaira a nőikar intonálja kétszólamban a harmóniákat (kottapélda: 79-82. oldal). Ugo II. felvonásbéli áriájában szintén elkülönül a *Coro di donne*, *Coro di cavalieri* és a *Coro d'armigeri*, ám igazi quodlibettel nem, pusztán a szólóéneket a különböző csoportok különböző ritmusértékű, hétszólamú akkordikus kíséretével állunk szemben.

Hasonló megoldással él Donizetti a *Marino Faliero* III. felvonásbéli kartételében is, ahol a *Coro dei Condannati* dallamára emlékeztető motívummal kánonszerűen lép be a *Coro de' Giudici*. Ám ez sem tekinthető többnek egy férfikari duettnél. Mint ahogyan a *Roberto Devereux* II. felvonás nyitókórusában sem történik több, mint hogy a férfikar és nőikar dallami megosztással válaszolnak egymásnak, majd unisono egyesülnek.

Az *Anna Bolena* I. felvonásbéli Anna cavatinában is elkülönül egymástól a két kar, ám ez sem több Giovanna (szoprán) dallamának kétféle akkordikus kíséreténél. A II. felvonás Giovanna áriájában erőteljes elkülönülés tapasztalható, de ott a férfikar staccato, unisono éneke felett a nőikar legato, statikus anyaga inkább egy felső orgonapontra épülő kísérőformulának tekinthető, mint quodlibetnek.

Bellini a *Beatrice di Tenda* I. felvonásának fináléjában – hasonlóan Donizetti *Parisina* I. felvonás fináléjának strettájához – a szólamok differenciálása a kvintett hangszerszerű énekkari kíséretét szolgálja, ahol a basszus és a tenor II. szólam adja a zenei anyag basszusát a páratlan ütemrészekben, a szoprán, alt és a tenor I. szólam pedig a harmóniákat a páros ütemrészekben (kottapélda: 83. oldal). A II. felvonás kvintettjében hasonló az eljárás, csak ott a három férfi szólista, Anichino (tenor), Orombello (tenor) és Filippo (basszus) az énekkarral colla parte kíséri Beatrice (szoprán) és Agnese (szoprán) szélesen ívelő dallamát. A strettában és közvetlenül előtte a fődallamot a férfikar intonálja, a nőikar pedig, Agnese, Orombello és Anichino szólamaival colla parte hosszan kitartott akkordokkal kíséri. Ehhez hasonló

módon, a II. felvonás fináléjában a nőikar-tenor kopulázott tercmenetes dallamát a basszus szaggatott hangjai támasztják alá.

Az *I puritani*, avagy *A puritánok* I. felvonás fináléjában a nőikar Elvira dallamát colla parte tercmenetben éneklí, a férfikar pedig Riccardóval és Giorgióval colla parte adják a zenei anyag basszusát. Később az énekkar önállósodik, és Elvira dallamának kísérő szerepét tölti be. A strettában a basszus szólam Roberto és Giorgio szólamával együtt önálló dallamot képvisel, melyhez később a tenor szólam és Bruno is csatlakozik, Elvira és a nőikar pedig rövid, exklamatív anyagot intonál. A II. felvonás bevezetőjében a nőikar és tenor szólam tercpárhuzamban énekelt dallama alatt a basszus monoton hangszerkíséretet imitáló, ritmikus dudabasszust ad. Hasonlóan jár el Bellini a Giorgio-románban is azzal a különbséggel, hogy ott a tenor szólam leválik a nőikar tercmenetes dallamától, és a basszus kísérőformuláját veszi át. A III. felvonásban pedig a két férfiszólam unisono tölti be a nőikar kísérő szerepét, ám mikor a dallamot Riccardo intonálja, a férfikar kísérő szólamai közül a basszus I. kiválik, és Riccardót követi. Később Elvira és Arturo széles dallamát Riccardo és Giorgio szólamaival együttműködve az énekkar szaggatottan, a harmóniák hangjait az egyes szólamok a különböző ütemrészekben megszólaltatva kíséri, hasonlóan, bár sokszínűbben a *Beatrice di Tenda* és Donizetti *Parisina* I. felvonásainak fináléjához. A strettában a női- és férfikar rövid időre kettéválik, utóbbi a basszusszereplőkkel a dallamot képviseli, előbbi pedig egyszerű szextállásokkal kíséri, de ez valóban csupán kíséret, és nem igazán quodlibet.

Ha egy helyet kellene kijelölni, ahol Bellini – ha kezdetlegesen is ugyan –, de a legjobban megközelíti a quodlibet szerkesztést, akkor a *La straniera* II. felvonásának énekari tételére esnék a választás. A női- és férfikar egyenkénti megszólalása után ugyanis a nőikarhoz a tenor egy önálló, felfelé ívelő dallamot intonál, ami akár önállóan, a nőikar anyaga nélkül is megállná a helyét, de a zenekar erőteljes, indulószerű kísérete felett ez a kettősség alig észrevehető, és csak egy nyolcütemes, szabályos periódus erejéig tart (kottapélda: 85. oldal). Az egyszerűsége ellenére az ifjú Verdire akár hatással is lehetett volna, és ihletforrásul is szolgálhatott volna a *Nabucco* nyitókórusához, de tekintetbe véve, hogy Bellini művét 1832 májusától, Verdi Milánóba érkezésétől egészen 1842. január 22-ig nem tűzte

műsorára a Scala, ez aligha valószínű.⁹ Ekkor ugyanis a *Nabucco* nemcsak rég készen állt, hanem alig három hétre rá már a próbái is elkezdődtek.¹⁰

Rossini a *Matilde di Shabran*ban egyetlen helyen alkalmaz kettőskart, az I. felvonás *Coro d'armigeri* jelenetében. Ám itt is mindössze oda-vissza válaszolgatások történnek a két háromszólamú kar között. A *La gazza ladra*, avagy *A tolvaj szarka* I. felvonás kórus és cavatinában pedig a férfi- és nőikar kánonszerűen, egy ütemnyi eltéréssel egy kürtmenetre épülő anyagot intonál.

A *La donna del lago*ban, avagy *A tó asszonyában* Rossini gyakran osztja fel az énekkart vadászokra, pásztorokra, harcosokra, bárdokra stb., jelölve az egyes csoportokon belüli esetleges további osztásokat is, mint I. fazione, II. fazione, ám felrakásban teljes mértékben konvencionális, zeneileg pedig nem számottevő az egyes csoportok közti eltérés. Az I. felvonás fináléjából érdemes azonban kiemelni, hogy a bárdok mérsékelt dallama a strettában gyors tempóban, háborús környezetben tér vissza, párhuzamosan a harcosok és a négy szólista vehemens, ritmikus énekével (kottapélda: 88-90. oldal). Ez alapján véve akár quodlibet is lehetne, ám az utóbbi csoport nem rendelkezik hosszabb, helyét önállóan is megálló zenei frázissal.

A több mint tucatnyi opera énekkari jeleneteinek vizsgálata során kimutatható, hogy általánosságban véve az 1830-as években akadt ugyan törekvés az énekkar szereplőnkénti differenciálására, társadalmi csoportonkénti felosztására, ám annak zenei megvalósításához Giuseppe Verdi zsenialitása és igényessége kellett. Verdi nem érte be annyival, hogy az egyes csoportok, vagy szólamok külön-külön nevet kapjanak, de hasonlóan énekeljenek. A *Nabucco* nyitókórusában kiapadhatatlan fantáziája külön-külön, de a legnemesebb harmóniában összecsengő dallamokkal ajándékozta meg az életéért és szabadságáért esdeklő zsidó nép különböző rétegeit akkor, amikor az olasz nép legkülönbözőbb társadalmi rétegeinek szíve is egy harmóniában dobogott: a szabadságvágy harmóniájában.

⁹ Az opera ősbemutatója 1829. február 14-én a milánói Scalában volt, lásd: „La straniera”. In: Claudio Sartori (szerk.): *Enciclopedia della musica*. (Milano: G. Ricordi & C., 1964): 303.

¹⁰ Gatti: i.m., 102.

7. A milánói Scala énekara 1842 körül

Mint hogy a *Nabucco* igencsak bátornak mondható, forradalmian új énekkar kezelésének előzményeit az 1842-es ősbemutató előtt aligha találjuk, felmerül a kérdés: kizárólag Verdi zsenialitása és igényessége áll-e a kiugróan jelentős énekari teljesítmény mögött, vagy más, objektív tényezők is közrejátszhattak a fiatal, akkor még alig ismert komponista merész énekari megoldásaiban. Ilyen tényező lehetett volna, példának okáért, ha az 1841/42. évadban a Scala énekkarának létszámát bővítették volna, vagy tagjai közé magasabb zenei felkészültségű énekeseket válogattak volna be az előző évadokéhoz képest. Ez alkalmat és lehetőséget teremthetett volna más zeneszerzőknek is arra, hogy a nagyobb létszámú és jelentősebb zenei képzettséggel bíró együttest merészebb feladatokkal lássák el, mint azt elődeik tették. E tény egyben felmentést is adhatna az ezt megelőző évadokban kifejezetten a Scala részére komponáló zeneszerzőknek operáik szerényebb énekari megoldásaira.

A milánói Scala archívumában azonban sajnos csak 1851-től kezdve állnak rendelkezésre az énekkar összetételére vonatkozóan adatok. Az ezt megelőző évekből csak a mindenkori karigazgató nevét jegyzik, amiből viszont sem a létszámra, sem a szólamarányra, sem pedig a tagság zenei képzettségére vonatkozó következtetést levonni nem lehet.¹

Ha viszont megvizsgáljuk az 1842 márciusa után a Scala számára komponált azon operák énekari jeleneteit, amelyeknek kottái fennmaradtak, megállapíthatjuk, hogy azok semmiben sem térnek el az 1842 előttiektől. 1842 márciusától 1850 decemberéig – Verdi operáit nem számítva – összesen huszonegy ősbemutatóra került sor. Ezek közül egyik sem ért meg kilencnél több előadást, sőt, a többség még négynél sem többet, pedig, példának okáért, Verdi 1843. február 11-én ősbemutatót *I lombardi alla prima crociata*, avagy *A lombardok* című operáját a tárgyalt időszakban a Scalában összesen negyvenkétszer, a milánói Teatro della Canobbiana-ban pedig negyvennégyyszer adták.² A huszonegyből a fennmaradt hatban az énekkar szólamainak felrakása teljesen konvencionális, függetlenül attól, hogy az

¹ Matteo Sartorio, a milánói Scala archívuma igazgatójának szóbeli közlése az általa átvizsgált, helyben őrzött dokumentumok alapján.

² A milánói Scala és a Teatro della Canobbiana színház részletes műsordokumentációját 1778-tól 1906-ig lásd: Pompeo Cambiasi: *La Scala 1778-1906 Note storiche e statistiche*. (Milano, Roma, Napoli, Palermo, Parigi, Londra, Lipsia, Buenos Aires, New York: G. Ricordi & C., é.n.)

énekkar szerepe jelentős-e az adott darabban, vagy sem.³ Még Mercadante *La schiava saracena* II. felvonásának kartételében sem történik több annál, mint hogy az alt szólam egész értékekből álló dallamát néhány ütem erejéig a többi szólam szaggatottan, akkordikusan kíséri. Pedig az opera több, mint hat évvel a *Nabucco* után íródott.

Nem lehet ugyanakkor figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a korabeli leírások szerint valamikor 1843-44 tájékán nagy hanyatlás indulhatott el a Scala társulatánál, ami 1845-re olyan szintűre csúcsosodott, hogy Verdi huszonöt évre szakított a színházzal, és nemcsak hogy számára nem komponált negyvenkét évig új operát, de gyakorlatilag még a városba se tette be a lábát több mint két évtizeden keresztül.⁴ A haragot némiképpen a *La forza del destino*, azaz *A végzet hatalma* 1869. február 20-i átdolgozásának milánói előadása megtöri, de az is csak részlegesen, hiszen Verdi mindössze a próbák levezetését vállalja, a bemutató napjára azonban már szó szerint eltűnik a városból.⁵ A *Simon Boccanegra* átdolgozott változatának 1881. március 24-i, valamint az olasz nyelvre és négyfelvonásosra átalakított *Don Carlos* 1884. január 10-i bemutatóit nem számítva, még további tizennyolc évnek kell eltelnie ahhoz, hogy 1845 óta először Verdi-ősbemutatóra sor kerüljön a milánói Scalában.⁶ Az *Otellt* 1887. február 5-én, a *Falstaffot* pedig 1893. február 9-én mutatják be, mindkettőt hatalmas sikerrel, s utóbbival a közel nyolcvanéves Maestro egyben búcsút is vesz közönségétől és a színháztól.⁷

Mindezeket egybevetve kijelenthető, hogy 1845 februárjában Verdi negyvenkét év büntetésre ítélte a világhírű milánói operaházat, amiért annak „színvonala rohamosan süllyedt, és vele néhány vezető énekesé is. Merelli az ügyes színházigazgatók ősi módszeréhez folyamodott: a rendelkezésre álló pénzből felhaborítóan sokat fizetett ki néhány népszerű énekesnek (főként tenoristáknak és

³ A fennmaradt, kutatható művek és ősbemutatóik a Scalában:

Pacini: *L'ebraia*: 1844. február 27.

Battista: *Rosvina de la Forest*: 1845. január 25.

Federico Ricci: *Estella*: 1846. február 21.

Lauro Rossi: *Azema di Granata*: 1846. március 21.

Lauro Rossi: *Bianca Contarini*: 1847. február 24.

Mercadante: *La schiava saracena ovvero il campo di Gerosolima*: 1848. december 26. (Cambiasi: i.h.)

⁴ Massimo Mila: *La giovinezza di Verdi*. (Torino: Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1974): 175.

⁵ Carlo Gatti: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 424-425.

⁶ Scott L. Balthazar: *The Cambridge Companion to Verdi*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004): xvii-xxvi.

⁷ Mila: i.m., 490.

szopránoknak), aztán pedig fogához vert minden garast, ha a kórusra, a zenekarra vagy a díszletekre kellett volna költenie.”⁸

Ez a hanyatlás azonban minden bizonnyal valamikor 1843 februárja után indulhatott, *A lombardok* ősbemutatója környékén legalábbis a már akkor is rendkívül igényes Verdinék erről szóló panaszát nem olvashatjuk.

Egy anekdotába illő esetről viszont beszámol Arthur Pougin a Verdiről szóló életrajzi írásában, melyet Massimo Mila idéz Jacopo Caponi olasz fordításában:

„Köztudott, hogy a Nabucco partitúrájában jelentős szereppel bír az énekkar. Na most nem elég, hogy a Scala énekkara akkoriban kis létszámú és gyenge volt, de annak a színházi idénynek a végére a túlfeszített munkából adódóan rendkívül fáradt volt, és igencsak közepes teljesítményt volt képes nyújtani.

Verdi erről értekezett Merellivel, mondván, hogy a megfelelő teljesítmény elérése érdekében elengedhetetlen lenne az énekkar létszámának enyhe növelése. Merelli ezt határozottan visszautasította, kijelentvén, hogy a napi kiadásai már így is tetemesek [...]. Ekkor történt, hogy egy Pasini nevű lelkes amatőr [...], aki jó kapcsolatban állt úgy Verdivel, mint Merellivel, és érdekelték a Scala ügyei, közbelépett, és felajánlotta, hogy ő majd kifizeti a kisegítő énekkari művészek okozta többletköltséget. Ám a közismerten önérzetes Verdi durván félbeszakította, és így szólt Merellihez: »Megnöveljük az énekkar létszámát, mert meg kell, de a kisegítő énekesek költségét én állom«⁹.

Az anekdota vagy igaz, vagy nem, mindenesetre rámutat arra, mennyire fontos szerepet tölt be az énekkar a Nabuccóban[...]”¹⁰

És rögtön hozzátehetjük, hogy a *Nabucco* és *A lombardok* komponálása idején ezek szerint az énekkar terén még minden a régi volt, és az e körül komponált más művek énekkari jeleneteinek vizsgálata tükrében a milánói Scala énekkaránál sem létszámbéli, sem minőségébéli változás nem valószínűsíthető az 1841 év során. A *Nabucco* énekkari újításai tehát Verdi találmányainak tekinthetőek, aki kihasználta a többszólamú énekkarban rejlő lehetőségeket, és új utakat keresett az addig igencsak másodlagosan kezelt operai formáció kibontakoztatására.

⁸ Vincent Sheean: *Verdi*. Ford.: Vámos Magda (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 77.

⁹ Mila: i.m., 90., Mila idézi Pougint a következő helyről: Arthur Pougin: *Giuseppe Verdi, vita aneddotica*, con note ed aggiunte di Folchetto (Milano: Riccordi, 1881): 34-35. (saját fordítás)

¹⁰ I.h. (saját fordítás)

8. A quodlibet-elv Verdi *Szent Johannájában*

A *Nabucco* káprázatos sikere után Verdi számára elkezdődtek a „gályarabság évei”.¹ Operát opera követett, volt év, hogy kettő is született, hiszen nemcsak a Scala, hanem az Appennini-félsziget már szinte valamennyi zenés színháza kínálta a szerződéseket az ifjú komponistának.² Verdi, az így felgyülemlett kötelezettségek és a gyakran kínzó betegségei miatt nehezen tudott elmélyülni a szinte futószalagon írt művekben.³ Ennek ellenére a gályarabság évei alatt keletkezett operái között egyetlen egyet sem találunk, amelyben ne hozott volna újat. Ha olykor az ihlet nehezen is jött, a kezéből kopírozott partitúra nem került ki. Az újítások nem minden esetben történtek énekkari szinten, de azért arra is akad példa.

A *Nabucco* után a Scala társulata számára komponált két Verdi-opera⁴ énekkari jeleneteit megvizsgálva megerősítést nyer az a megállapítás, mely szerint Verdi – kortársaival ellentétben – kereste az új utakat az énekkar zenei kiemelésére, továbbá a Scala énekkarának személyi összetételében és létszámában sem történhetett jelentős változás. Nem véletlenül hangsúlyozandó a „zenei” szó. A többségében a risorgimento eszmeiségétől átfűtött 1840-es évek operáiban ugyanis általános az énekkar hangsúlyos szerepe, dramaturgiai mozgató ereje, ajkán felcsendülő dallamainak nemzeti és társadalmi jelentősége. Ám a zenei értelemben vett kezelése, szólamainak felrakása az esetek többségében konvencionális. A közönséget és szakmát egyaránt lelkesítő, népszerű énekkari tételek fődallama is nem ritkán unisono csendül fel, ami semmi esetre sem tekinthető újszerű megoldásnak.

A két opera közül a *Szent Johannában* találunk quodlibet-elvű énekkari jelenetet. A mű prológjának fináléjában, Johanna álmában démonok és angyalok jelennek meg. Előbbiek csábító hangon igyekeznek szent céljától eltántorítani, utóbbiak pedig óva intik, és biztatják, hogy Franciaország megmentője legyen.⁵ Verdi a két külső kart két ellentétes zenei anyaggal ruházza fel: a démonok, avagy

¹ Carlo Gatti: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 135.

² I.h.

³ I.h.

⁴ A negyvenes években a Scalának komponált két Verdi-opera és ősbemutatóik:

I lombardi alla prima crociata (A lombardok) 1843. február 11.

Giovanna d'Arco (Szent Johanna) 1845. február 15.

Lásd: Roberta Montemorra Marvin: *The Cambridge Verdi Encyclopedia*. (New York: Cambridge University Press, 2013): 546.

⁵ Massimo Mila: *La giovinezza di Verdi*. (Torino: Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1974): 181-182.

gonosz szellemek a színpalak mögött egy keringőszerű, 3/8-os táncot lejtenek ötszólamú, de lényegében szoprán-tenor oktávkopulázott, háromszólamú, gunyoros énekükkel, harmónium és triangulum kísérettel, utánuk az angyalok, amelyet az alt szólam személyesít meg *contralti* jelöléssel, 4/4-es dallamot intonálnak unisono, harmónium és hárfa-arpeggio kísérettel. A jelenet végén a két tábor együtt énekel, ezzel mintegy érzékeltetve Johanna lidércálmának nyugtalanságát, gondolatai gyötrő összevisszaságát (kottapélda: 91-99. oldal).⁶

A *Nabucco* nyitókórusához képest Verdi itt kissé elnagyoltan egyesíti a két kart, amelyek inkább egymásnak válaszolgatnak, egymás szavába vágnak, mintsem önálló dallamokat énekelnek párhuzamosan. Mindennek ellenére a quodlibet-elv érvényesül benne, és ami a *Nabucco* quodlibetes jelenetéhez képest itt több, az a bipodikus szerkesztés. A zenekar és a démonok 3/8-ával párhuzamosan az angyalok 4/4-ben folytatják éneküket, Julian Budden szerint egymással csatároznak, ám „a csata nem komoly, hiszen a harmóniak kétségkívül Esz-dúrban mozognak...stb.”⁷

Erről a jelenetről, azon belül is a démonok 3/8-os karáról a mű keletkezése óta különböző nemzetiségű és különböző korszakban élő zenetudósok és előadóművészek igencsak eltérően vélekedtek. A legeslegelső méltatójának természetesen a mesteréhez mindig hűséges Emanuel Muzio tekinthető, aki már akkor beharangozta Antonio Barezzinek írt levelében a mű várható sikerét, külön kitérve erre a dallamra, amikor a teljes mű még el sem készült: „... bájos keringő, magával ragadó dallamokkal; két meghallgatás után rögvest énekelhető... eredeti, népies, tisztán olasz...”⁸ Budden több mint száz évvel később viszont közönségesnek, „nápolyi kávéháztól búzló”-nek,⁹ Vincent Sheean pedig „a múlt század negyvenes éveinek ízléséhez alkalmazkodó, banálisan fülbemászó”-nak titulálja.¹⁰ Németh Amadé mindössze „szabályos keringő”¹¹-ként jellemzi, Kovács János pedig diplomatikusan fogalmaz: „... az áhítat, a gyász, és a vihar megjelenítése, vagy szellemkórusok többnyire közhelyeket használnak fel. Közhelyek persze lehetnek nagyon tetszetősek is.”¹²

⁶ Az elemzéshez a következő zongorakivonat szolgál alapul: Verdi: *Giovanna d'Arco*. (Milano: Ricordi, 1975)

⁷ Julian Budden: *The Operas of Verdi*. (Oxford University Press, 1978): 212-213. (saját fordítás)

⁸ I.h. (a szerző idézi Muzio 1844. december 9-én kelt levelét; saját fordítás)

⁹ I.h. (saját fordítás)

¹⁰ Vincent Sheean: *Verdi*. Ford.: Vámos Magda (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 88.

¹¹ Németh Amadé: *Operaritkaságok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980): 498.

¹² Kovács János: „Schiller – olaszosan”. In: Batta András (szerk.): *Opera*. (Budapest: Vince Kiadó, 2006): 679.

A démonok kórusáról tehát akad vélemény bőségesen, ami önmagában véve nem különös. Az viszont felettébb különös, hogy a vélekedés pozitív vagy negatív előjelétől függetlenül egyik sem tér ki a quodlibet szerkesztési elvre, valamint arra a fontos tényre, hogy ennek a jelenetnek az újszerűsége nem a démonok kórusának keringő-hangvételében áll, hiszen annak előzményei tucatszámra fellelhetőek, többek közt magánál Verdinél is, példának okáért az *Un giorno di regno*, avagy a *Pünkösdi királyság* II. felvonásának nyitókórusában.¹³ Hanem a két tábor zenei ütköztetésének, a 3/8 és 4/4 ütemjelzésű kórusok válaszolgatásának, majd együttes megszólalásának viszont nem találjuk előzményét sem Verdinél, sem az 1832 óta a Scalában előadott operák egyikében sem. Továbbá figyelmen kívül hagyják a kartétel bírálói, hogy ebben az operában Verdi már emlékeztető motívumként használja úgy a démonok, mint az angyalok karának témáját, ami 1845-ben még egyáltalán nem volt általános. Előtte *A lombardokban* és az *Ernaniban* is alkalmazza ezt a technikát, de a *Szent Johannában* a jelenség már nagyobb dramaturgiai hatással bír. *A lombardokban* még csupán a keresztes vitézek és a muzulmán katonák megjelenésekor csendülnek fel a két tábor zenei névjegyei, amelyeket felhasználva a IV. felvonás nagy csatajelenetében a zenekar le is játssza a színpalán kívül végbemenő csatát, az utolsó ütemekben a fuvola halk hangján tudósítva is annak kimeneteléről, hogy a keresztes lovagok győztek. Az *Ernaniban* viszont már valóságos késszúrásként hat a finálé boldog szerelmi beteljesülését megzavaró Silva kürtje, majd megállapodásuk emlékeztető motívuma, mely Ernani halálát jelenti.

A *Szent Johannában* a címszereplő mindenkori állapotának megfelelően csendülnek fel hol a démonok, hol az angyalok témái, olykor már nem is a külső karban, hanem csak a zenekar hangszereiben. Az angyalok egyik legváratlanabb és leghatásosabb megszólalása az I. felvonás fináléjában található, amikor Johanna és Carlos szerelmi beteljesülését – mindkettőjük bosszúságára – megghiúsítják, emlékeztetvén Johannát szent küldetésére.

A III. felvonás fináléjában, Johanna mennybemenetelekor az énekkari differenciálás ötletes példáját látjuk: a nép és a katonák olykor hétszólamú belső karával párhuzamosan csendül fel az angyalok és démonok egy-egyszólamú külső kara, előbbieké az alt, utóbbiaké a basszus I. szólamon. És mivel Johanna lelke a mennybe száll, az angyalok kara ugyan feleleveníti a már többször énekelt

¹³ Budden: i.h.

dallamának töredékeit, többségében egy domináns felső orgonapontot tart, néhol recitál is, melyről csak a legvégén, a vokális záróakkordon lép fel a tonikai alaphangra. A démonok hada viszont, mint bukott sereg, többé már nem hallatja keringőjét, hanem hol a domináns orgonapontot kerülgetve, hol kromatikus menetekkel, hol hangzatfelbontásokkal, mintegy szarvától letörten, egyszólamban törődik bele vereségébe és a mennyei lelkek győzelmébe (kottapélda: 100-107. oldal).

Mindhárom énekkari csoport zenei értelemben Johanna, Carlos és Giacomo tercettjének kísérő szerepét tölti be, többpólusú együttest hozván létre a finálé katartikus csúcspontján. Ennek ellenére rosszindulatúan hat Budden megjegyzése:

A legutolsó jelenet a gyászindulóból az egymásba fonódó témák felvonultatásán keresztül elvezet a diadal pillanatáig, ahol Johannát a mennybe szólítják az angyalok, miközben idelent a démonok fogukat csikorgatják, amivel szerencsére csak az általános hangzást erősítik.¹⁴

Ha a mondat utolsó részében arra utal Budden, hogy a démonok csak a töltőszólam szerepét töltik be, akkor is bántó a megjegyzés, hiszen dramaturgiailag is indokolt a szólam egyszerűsége, továbbá számtalan operai remekműben lehet példát találni arra, hogy nemcsak az énekkar valamely szólama, de még egyik másik szereplő dallama sem értékelhető többre az adott együttes egyik töltőszólamánál. Ha viszont a szavak mögött az a cinizmus húzódik meg, hogy itt Verdi szerencsére nem állt elő újra a „nápolyi kávéháztól bűzlő”¹⁵ keringőjével, akkor egyenesen szemtelennek lehet e kijelentést értékelni. Egyrészt, mert dramaturgiailag okafogyottá vált a démonok keringője, itt már értelmét veszítené Johanna eltántorításának kísérlete, másrészt Budden ezzel ironikusan ismét érezteti a démonok keringőjével kapcsolatos felettébb negatív véleményét. Pedig nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ezt a motívumot nem önmagában kell értékelni, hanem a teljes operában, azon belül is az angyalok karával közös jelenetben betöltött dramaturgiai szerepében.

Nyilvánvaló, hogy a XX. század távlatából nemcsak a fent megnevezettek, hanem bárki más nehezen tudja Verdi gályarabság éveinek operáit reálisan megítélni, hiszen nincs az a Verdivel foglalkozó zenetudós, -esztéta, vagy előadóművész, kinek

¹⁴ Julian Budden: *Verdi*. Ford.: Rác Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007): 216.

¹⁵ Julian Budden: *The Operas of Verdi*. (Oxford University Press, 1978): 212-213. (saját fordítás)

ne lenne vérében a kései, érett Verdi valamennyi remeke, az *Aidától* az *Otellón* át egészen a *Falstaffig*. Csak e művek szemüvegén keresztül a *Szent Johanna* első hallásra akár iskolai stílusgyakorlatnak is tűnhet. De hát rengeteg idő telt el keletkezéseik között: a *Szent Johannától* az *Aidáig* számítva huszonhat, az *Otelloig* negyvenkettő, a *Falstaffig* pedig összesen negyvennyolc év. Ez alatt felnőtt majdnem két emberöltő, Verdi is megöregedett, megérett és két stílusváltáson is túlesett. Negyven-negyvennyolc év még egy zenetörténeti korstíluson belül is nagy idő, nemhogy egy zeneszerző, egy ember életében és művészetében ne lenne az.

Sheean ezt írja Verdi korai operáiról:

Ő is a „gályarabságom éveit” kifejezéssel szól erről az időszakáról, amelyből a műveket nem saját érdemük tartja fenn, hanem az, hogy egy nagy mester korai alkotásai. Még az *Ernani* és a *Macbeth* sem állna meg a maga lábán, bár mindkettőben megtalálható a szerző sajátos génuszának néhány eleme; csupán azért kerülnek olykor-olykor műsorra, mert vannak nagyon szép részeik és imitt-amott előrevetítik a fényes jövőt. A szakadatlan munka íróasztalánál, meg a szakadatlan tapasztalatszerzés a színházban, olyan erőtartaleket tárolt Verdi agyában, amelyeknek később látta hasznát. De amennyiben maguk az operák elválaszthatók lennének az életmű egészétől, úgy egytől egyik feledésbe merülnének.¹⁶ (...) A *Nabucco* kivételével mind zenetörténeté halványodtak. Olykor-olykor valamelyik német vagy amerikai operaház felújítja az *Ernani*t, néhány éve ismét divatba jött a *Macbeth*, főként a német és angol színházakban. A többi opera csupán cím egy listán, és annak alapján, amennyire felvételekről megismertük, elmondhatjuk, hogy megérdemelten merültek feledésbe.¹⁷

Bár Sheean tanulmánya Vámos Magda magyar fordításában 1976-ban jelent meg, a lesújtó vélekedést tartalmazó eredeti írás 1958-ból való.¹⁸ Az 1976-ban megjelent magyar fordításban szerkesztői megjegyzésként Várnai Péter ezt így kommentálja:

Ma már általában elismerik a korai Verdi-művek *önálló* értékeit. Közülük a *Macbeth* – már az 1847-es változat is – a nagy remekművek egyike¹⁹

¹⁶ Sheean: i.m., 73-74.

¹⁷ I.m., 85.

¹⁸ Vincent Sheean: *Orpheus at Eighty*. (London: Cassel and Company LTD, 1959)

¹⁹ Vincent Sheean: *Verdi*. Ford.: Vámos Magda (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 74.

Igen, Sheean írása még valóban abból az időből származik, amikor a negyvenes évek termései inkább voltak „cím egy listán”²⁰, mint méltóan és igényesen előadott operák. 1976-ra már sokat változott a helyzet, azóta még többet – szerencsére a művek javára. Az internet segítségével ugyanis pillanatok alatt meggyőződhetünk, hogy ma már nem is létezik olyan „megérdemelten feledésbe merült”²¹ Verdi-opera, melyet a világ valamely dalszínháza ne mutatna be, ne újítana fel és ne tartana repertoárján. Példának okáért a *Szent Johannát* a 2015/16. évadban a milánói Scalában játszották, 2013/14-ben, jelentősen megcsonkított változatban a Magyar Állami Operaház a Kolozsvári Magyar Opera társulatával koprodukcióban, az Erkel színházban, majd a Kolozsvári Magyar Operában.²²

Hanem Sheean logikai menete inkább megfordítva igaz: a negyvenes évek operáit nem az „tartja fenn, hogy egy nagy mester korai alkotásai”²³, hanem pont egy nagy mester – a sajátjuk – kései alkotásai szorították árnyékba őket. Szellemi atyjuk élete második felében túl nagyot és korszakalkotót írt ahhoz, hogy az utókor érdemesnek tartotta volna egyáltalán számba venni őket. Ha Verdi 1850-ben – Rossini példáját követve – leteszi a tollat, és semmit sem ír többé, vagy – Bellini példáját követve – harmincas éveiben meghal, akkor a világ operaházai mindmáig a negyvenes évek operáit tartanák repertoáron. A különbség annyi lenne, hogy ez esetben nagyjából azonos arányban kerülnének műsorra, mint Bellini, Donizetti, vagy Rossini operái, a négy zeneóriás pedig egyenlő arányban képviselné a XIX. századi olasz romantikus zenét, és nem lenne akkora, már-már igazságtalanul nagy az eltolódás Verdi javára.

A vitatott *Szent Johanna* démonjaira visszatérve azonban jogosan merülhet fel a kérdés, hogy Verdi, aki a *Nabuccóban* már bizonyította tehetségét egy nagyszabású kórustabló keretében egy jelentőségteljesebb quodlibet megkomponálásában, a *Szent Johanna* prolókjában mért csak érinti a jelenséget.

Ennek egyik oka lehet, hogy míg ott a zsidó népet megtestesítő énekkar az opera protagonistája, itt az angyalok és démonok pusztán epizódszereplők, ráadásul láthatatlanok is, hiszen Johannán kívül senki nem hallja őket egyetlen

²⁰ Sheean: i.m., 85.

²¹ I.h.

²² <http://www.teatroallascala.org/it/stagione/2015-2016/opera/giovanna-d-arco.html>
http://www.ma.hu/kulturport.hu/192096/Verdi_harom_ritkan_hallhato_muve_az_Erkel_Szinhazban
<http://www.magyaropera.ro/index.php/hu/eloadasok/02/giuseppe-verdi-szent-johanna>
(utolsó megtekintés: 2019. május 13.)

²³ I.m., 73-74.

megszólalásukkor sem. Másik lehetséges oka, hogy míg a *Nabuccót* kényelmesen, a határidő terhétől nem gyötörve írta meg, addig a *Szent Johannát* mindössze néhány hét alatt kellett papírra vetnie, miközben a *Lombardok* próbái miatt egy időre félbe is kellett szakítania a komponálást.²⁴ Ráadásul ez az az időszak, amikor komoly feszültség is alakul ki közte és a Scala impresszáriója, Merelli között. Hogy miért, idézzük szó szerint:

A Scala operaelőadásainak színrevitelében kialakult rossz gyakorlat immár tűrhetetlenné vált. A két-három „sztár” parancsolgat, őket fizeti meg fényűzően a vállalkozó. Mélyen a zsebébe nyúl, mert arra a vonzerőre számít, amit ezek az énekesek a közönségre gyakorolnak. Minden más után annyit takarít meg, amennyit csak tud. A zenekar tagjainak száma egyre fogy, elosztásuk rossz. A kórus ügyetlenül mozog, sután játszik. A színpalakat és jelmezeket gyakran régiekből alakítják át, úgy-ahogy.²⁵

A leírásból kitűnik, hogy az 1844. év végére olyan sztárkultusz uralkodott el a Scalában, ami már jelentősen hátráltatta az operák igényes, komplex színrevitelét. Így nem csoda, ha Verdi, akinek figyelme egész életében kiterjedt az operaelőadások minden apró részletére, és akinek a díszletezés, a látvány, valamint a zenekar és énekkar színvonala ugyanolyan fontos volt, mint a magánénekeseké, egyszóval – Wagnert is megelőzve – összművészeti alkotásokban gondolkozott, *A lombardok* próbáin ingerültségének nem tudott határt szabni, s a következőket jegyezték fel róla:

A lombardok próbáin Verdi „ordít, mint egy megszállott, topog a lábával, hogy az ember azt hinné, a pedálon játszik az orgonán; verejtéke kövér cseppekben hull a partitúrára”. De mindenki engedelmeskedik, mindenki alárendeli magát a Maestrónak, „s egyöntetű az a vélemény, hogy *A lombardok* nagyobb sikert fog aratni, mint a bemutatón, s ami a legtöbbet számít, maga a Maestro úr is így vélekedik”. Erősen hiszi Verdi is, de hát mire mehet hajthatatlan akaratával, ha egyszer egyedül az ő vállára nehezedik az előadás szcenikai és zenei kivitelezése? Amikor még az ő irányítása mellett is, noha ő a legigényesebb, meglehetősen gyatrán mennek ezek a dolgok!²⁶

²⁴ Gatti: i.m., 132-133.

²⁵ I.m., 133.

²⁶ I.m., 133-134.

Ilyen előzmények után Verdi 1844. december 26-án el sem megy a felújított mű bemutatójára, pedig a közönség nem kisebb lelkesedéssel fogadja *A lombardokat*, mint a két évvel korábbi ősbemutatót.²⁷

Verdi a *Szent Johanna* hangszerelését 1845 újévje körül kezdi el, és lelkes tanítványa, Emanuele Muzio nagy várakozással tekint a bemutató elé, hiszen mestere zenéjét rendkívül színesnek és változatosnak érzi.²⁸ 1845. február 15-én felcsendül a darab a milánói Scalában. Fogadtatása vegyes, a közönség tetszését a nyitány, a II. felvonás nagy indulója, valamint a fent tárgyalt démonok keringője nyeri el, két hónappal a bemutató után pedig dallamait már utcai kintornások és fűvósbandák egyaránt „múSORra tűzik”.²⁹

A komponista és impresszárió közti viszony azonban annyira megromlik, hogy Verdi nyíltan kijelenti, nem kíván többet a Scala számára komponálni, hiszen méltatlannak tartja azt a silány scenikai és zenei kivitelezést, amelyben műveit részesítették, sőt azt sem engedi, hogy a továbbiakban a Scala bármely eddigi művét műsorára tűzze.³⁰ A *Szent Johanna* tizenhét előadását követően az *Ernani* négy, majd *A két Foscari* (*I due Foscari*) húsz előadásán kívül nem is kerül színpadra egyetlen Verdi-opera sem az 1845. esztendőben.³¹

A *Szent Johanna* keletkezésének, valamint bemutatójának is viharos körülményei némi magyarázatot adnak a quodlibet *Nabuccó*éhoz képest szerényebb kidolgozására. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy az a tökéletesség, amit a quodlibet szerkesztése terén majdan *A szicíliai vecsernye* (*Les vêpres siciliennes*), *Az álarcosbál* (*Un ballo in maschera*), vagy az ebből a szempontból is a csúcsok csúcsát jelentő *Aida* zenéjében fog elérni, 1845-ben még nem kérhető számon Verdin. De amennyire nagyszerű az a fejlődési ív, amelyet művészete a kései művek felé mutat ezen a téren, annyira nagyszerű az a bátor kezdeményezés, amely e két fiatalkori művében tetten érhető, és amely a maga korában modernnek, kimagaslónak és gyakorlatilag példa nélkülinek számított.

²⁷ Gatti: i.m., 134.

²⁸ Mila: i.m., 177.

²⁹ Gatti: i.h.

³⁰ I.m., 135.

³¹ Giampiero Tintori: *Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*. (Grafica Gutenberg, 1979): 33-34.

9. A Mózes és a Nabucco a cappella jelenetei

A *Mózes* és a *Nabucco* nyitókórusainak már részletezett hasonlóságai mellett más jelenetek is rokonságot mutatnak. Témánk szempontjából ezek közül a legjelentősebb a mindkét műben megjelenő a cappella együttes. Mindkettőben csak egyszer fordul elő, és bár a *Nabucco*-ban dramaturgiailag jóval exponáltabb helyen, mégis hasonló tartalommal.

A *Mózes* I. felvonásának már elemzett nyitójelenetét követően Eliézer, Mózes bátyja a fáraótól a zsidók számára kedvező hírt hoz: miután Szinainsznak, a fáraó feleségének sikerült férjét jó belátásra bírnia, a fáraó ígéretet tett arra, hogy a zsidó nép hamarosan visszatérhet ősi földjére.¹ Mózes nővére, Mirjam és annak lánya, Anaisz, a fogságból szabadulva vissza is érkezik a táborba. Hatalmas szivárvány felragyogása után egy titokzatos égi hang Mózeset arra szólítja, hogy vegye át az isteni törvényeket tartalmazó kőtáblákat, a zsidókat pedig, hogy hűek legyenek istenükhöz, hiszen dicsőség vár rájuk, ha majd a fáraó ellen az Ő nevében harcolnak. Mózes a kőtáblát felmutatja a zsidóknak, akik azt látván mind térdre borulnak előtte, és imába kezdenek:

Ó, békében és harcban hatalmas Istenünk,
Ki előtt mindenki meghajol,
A földre borulva esküszünk,
Hogy betartjuk törvényeid!²

Az ima Anaisz, Mirjam (itt Maria), Eliézer és Mózes kvartettje öt- vagy helyenként hétszólamú kórusal, melyben a zenekar egyáltalán nem vesz részt. Mózes, mint előénekes, szólóban indítja az imát kromatikusan felfelé irányuló dallamával egy „g” hangra érkezvén, mire Anaisz, Mirjam (Maria), Eliézer és a zsidó nép többszólamban válaszol, egy kinyíló, szextugrással induló dallammal. Mózes közben belső orgonapontként tartja hosszasan a C-dúr alaphangnem dominánsát képező „g” hangját. Ezt követően kromatikus lépésekkel „h”-ra érkezik, és az együttes többi tagja a domináns paralel hangnemben, e-mollban ismétli meg az imént C-dúrban intonált zenei anyagát. A kvartett E-dúrban, kórus nélkül folytatja a

¹ Az opera cselekményét lásd: Richard Osborne: „Mosé is Egitto”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol.3.: 479.

² Uhrmann György nyersfordítása

cappella énekét, melyben Anaisz, mint szoprán, díszítésekben és skálamenetekben gazdag dallamát Mirjam (Maria) (alt), Eliézer (tenor) és Mózes (basszus) akkordjai kísérik. A végén a nép is csatlakozik, és a négy szólista az énekkarral együtt erőteljes akkordokkal tesz határozott esküt az isteni törvények betartása mellett (kottapélda: 108-114. oldal).

A *Nabucco* IV. felvonásának fináléjában beteljesül a zsidó nép vágya: az asszír király – mindenki legnagyobb megdöbbenésére – felszabadítja őket rabszolgaságuk alól, és visszaadja teljes szabadságukat.³ Nabucco szavainak hallatán a zsidók térdre borulnak, és Zakariás főpap vezetésével hálaadó imát énekelnek istenükhöz, melyben a zenekar nem vesz részt, csupán az utolsó három ütemben, az autentikus zárlatot megerősítve robban be erőteljes akkordjaival.

Hatalmas Jehova, ki nem hall téged?

Ki nem válik porrá teelötted?

Szivárványt bocsátasz az égre? Mosoly önt el mindent.

Villámmal sújtasz a földre? Az ember megsemmisül.

Hatalmas Jehova, ki nem hall téged?

Ki nem válik porrá teelötted?⁴

A jelenet egy a cappella szeptett hét-, helyenként nyolcszólamú kórossal, melyben Abdallo az énekkari tenor I., a pap a basszus II. szólamot erősíti, Anna (szoprán), Fenéna (szoprán), Izmaél (tenor), Nabucco (bariton) és Zakariás (basszus) pedig önálló szólammal rendelkezik. A homofon szerkesztésű együttest valamennyi szólista és az énekkar egyszerre indítja, de kétütemenként Fenéna, Izmaél, Nabucco és Zakariás kvartettje szakítja meg, szintén két-két ütem erejéig. A nyolcadik ütemtől Zakariás előénekesként egymaga háromszor szólítja meg az Urat, mire mindannyian háromszor válaszolnak, negyedszerre viszont már Izmaél és Nabucco is csatlakozik unisono Zakariás dallamához, mire a teljes együttes markáns, kétszeresen pontozott akkordokkal válaszol. Fenéna, Izmaél, Nabucco és Zakariás négy ütem erejéig ismét a cappella kvartettet alkot, melyben Fenéna lefelé hajló dallamának kísérő szerepét töltik be a három férfi szereplő akkordhangjai. A következő négy ütembe már az együttes minden tagja bekapcsolódik, a vezető dallamot pedig Anna kapja, melyet az

³ Az opera cselekményét lásd: Roger Parker: „Nabucco”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol.3.: 543-546.

⁴ Saját fordítás

első két ütemben, oktávkopulázva Izmáel is megerősít. A kadenciát követően visszatér Zakariás és a nép közti válaszolgtatásból adódó háromszoros exklamáció, a negyedik, háromhangnyi isteni méltatás – az előzőhöz hasonlóan – Izmáel, Nabucco és Zakariás hangján unisono csendül fel, mire a teljes együttes válaszol, immár a zenekar erőteljes akkordjainak kíséretével (kottapélda: 115-120. oldal).

A két opera a cappella jelenetének közös tartalmi vonása, hogy mindkettőben a zsidó nép egy-egy karizmatikus vezére irányítja az imát, és mindkettőben egy bariton hangú szereplő bejelentése hatására történő pozitív fordulat vagy annak ígérete buzdítja fohászra a népet és vezérét.

Eltérés, hogy míg a *Mózes*ben a fáraótól érkező biztató hír és a szivárvány megjelenése – az égi hang hatására – a majdani győzelem reményében még csak fogadalomtételre sarkallja a zsidó népet, addig a *Nabuccó*ban már kész, megfontolt és visszavonhatatlan hatalmi szónak, királyi ítéletnek örvend az eddig fogságban szenvedő zsidóság. Előbbiek szabadsága még nem érkezett el, utóbbiak viszont épp ebben a pillanatban nyerik el, így a drámai csúcsponton, a bonyodalom megoldásakor csendül fel a nagyszabású hálaadó ima.

Zenei téren hasonlóságot mutat az a cappella szerkesztés mellett, hogy mindkettőben előfordul a basszus hangú vezér szóló állása, melybe utána bekapcsolódik a teljes együttes, valamint hogy nagyvonalakban mindkettő rendelkezik egy kvartett-középrésszel. Ha úgy tetszik, a háromtagú formai szerkesztési elv *A* részei, mint basszusszóló és együttes fogják közre a *B* részt megtestesítő szóló kvartettet, a *Nabucco* esetében kórossal is kiegészülve. Klasszikus értelemben vett szabályos háromtagú formáról, különösen a *Mózes* esetében, nem beszélhetünk, hiszen tematikus repríz nincs, a *Nabuccó*ban is az *A* résznek csupán a második fele tér vissza a *B* rész után. Háromtagú szerkesztési elvet viszont felfedezhetünk mindkettőben, amennyiben elfogadjuk, hogy az *A* szakasz a basszusszóló teljes együttessel, a *B* szakasz pedig a szóló kvartett, esetleg kórossal.

A két *B* rész szigorúan vett szóló-kvartettjei közül a *Mózesé* bizonyul jelentősebbnek, úgy terjedelemben, mint nehézségben. Míg a *Nabuccóé* hangnemben marad és – ha nem számítjuk bele a kórossal énekelt további négy ütemet – mindössze négy ütemből áll, a fődallamot éneklő Fenéna rendkívül egyszerű, díszítésektől mentes szólamával, a *Mózesé* – hangnemi kitérésekkel – tizenkét ütemig tart, benne a fődallamot éneklő Anaisz felettébb nehéz, magas énektechnikai felkészültséget megkövetelő, koloratúrákban gazdag szólamával. Ha viszont a teljes

B részhez hozzávesszük a *Nabucco* szóló-kvartettet követő négy ütemét is, melybe a teljes együttes bekapcsolódik, a kép már árnyaltabbá válik: míg a *Mózes* középrészét kizárólag a szóló-kvartett, azon belül is Anaisz szólama uralja, a *Nabuccóban* a zenei csúcspontot már az énekkarral együtt éri el az együttes.

A két *A* részt képező basszusszólo és együttes közül a *Nabuccóé* a változatosabb és újszerűbb. A *Mózesben* a címszereplő mindössze kétszer vezeti be az imát, recitativo-jellegű, kromatikusan emelkedő dallamával, és az azt követő kitarított hangjai mindössze az együttes belső orgonapontját képezik. Az úgynevezett reprízben pedig szólama jelentéktelenné válik, amely teljes mértékben belesimul az együttes erőteljes akkordtömbjeibe. Ezzel szemben a *Nabucco* Zakariásának háromszoros szólisztikus exklamációja a nép responzórium-szerű válaszolgtatásaival valószínűs szertartás-hangulatot teremt, mely ráadásul a visszatérésben változatlan formában meg is ismétlődik. A szóló-kvartett pedig nemcsak a *B* részben, hanem már az *A* rész első felében is szerepet kap. Így az *A* részben nemcsak a főpap és nép, hanem a kvartett és nép válaszolgtatása is erősíti a jelenet szakrális jellegét.

A két mű analóg jelenetének összehasonlító elemzése során nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a rendkívül fontos tény, hogy bár Mózes bibliai személy, de nem papi, hanem politikusi minőségben vezeti a reá bízott népet. Zakariás viszont egyértelműen egyházi vezetőként, főpapként áll a hívek élén. Ez pedig indokoltá teszi Verdi számára, hogy törekedjék a rabbi és hívek közti szertartás minél autentikusabb zenei ábrázolására, míg Rossinin egyáltalán nem kérhető számon a liturgikus hangvétel megközelítésének hiánya, hiszen sem a dramaturgiai szituáció, sem a vezér személye nem indokolja, hogy templomi, avagy zsinagógai szertartást vigyen színpadra.

Hogy Verdinek szándékában állt-e zsidó liturgikus zenei elemeket beemlennie a jelenetbe, nem tudjuk. Ennek tárgyalására egy későbbi fejezetet szentelünk. A jelenet egyedi és újszerű voltának kimutatásához viszont vizsgálat alá kell vennünk mindazon operákat, amelyeket Verdi 1832 májusától kezdve a milánói Scalában láthatott, kiemelve azokat az a cappella jeleneteket, amelyekből később esetleg ihletet is meríthetett.⁵

⁵ Verdi életének kronológiai táblázatát lásd: Scott L. Balthazar: *The Cambridge Companion to Verdi*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004): xvii-xxvi.

10. Az a cappella jelenetek előzményei

Az 1832 májusa és 1842 márciusa között a milánói Scalában előadott operáknak tanulmányozása során megállapítható, hogy zenekar nélküli, a cappella szakaszok, vagy esetleg teljes jelenetek előfordulnak ugyan, de az operák terjedelméhez képest arányaiban véve mégis csak ritkaságnak számítanak. A rendelkezésre álló kottaanyag tanúsága szerint összesen harmincnégy operában fordulnak elő, ebből is mintegy tizenháromban csupán egy-két ütem erejéig marad zenekar nélkül akár az együttes, akár az énekkar. Ezek általában recitativókban előforduló egy-két szavas énekkari hozzászólások, érkező személyt éltető egy-két ütemes exklamációk, vagy váratlan fordulatokra reagáló közösségi megnyilvánulások, amelyek témánk szempontjából a jelentéktelen kategóriába esnek, éppen ezért azok felsorolását és elemzését mellőzzük.

A további mintegy húsz operában – meglepő módon – a hosszabb, akár egész jelenetet kitöltő a cappella megszólalások gyakoribbak a szólóegyütteseknél, mint az énekkarnál. Mindössze hat operában található csak énekkari, hétben pedig szólóegyüttes és énekkari a cappella szakasz. Az esetek többségében tehát a Verdit megelőző komponisták az énekkar nélküli kvartett-, kvintett-, szextett-, vagy szeptettek esetében preferálják az a cappella hangzást.

Tekintettel arra, hogy úgy a *Mózes*, mint a *Nabucco* a cappella jelenetében az énekkar a szólistákkal együtt ugyanolyan markáns szerepet tölt be, az alábbiakban is csak azokat a műveket vesszük vizsgálat alá, amelyekben a szólisták és kóristák együtt szólalnak meg kíséret nélkül.

Placido Mandanici 1841. június 16-án a Scalában ősbemutatott és összesen hétszer játszott *Il buontempone di Porta Ticinese* című operája II. felvonásának fináléjában egy leleplezés utáni énekkaros szextett csendül fel, amely egy-két ütemes zenekari bejátszásokat ugyan tartalmaz, de a jelenet első tizenhat ütemnyi egységében dominál az a cappella hangzás, eleinte sotto voce, majd később erőteljes dinamikai kinyílásokkal és fortissimo kitörésekkel.¹ Szerkesztése homofon, melyben a szoprán-tenor, majd az alt-basszus szólam marad magára unisono egy-egy ütem erejéig. A méltóságteljes, Largo tempójú együttes közepén Don Satiro és az énekkar kiszáll, és a másik öt szólista, Michalina, Scolastica, Vittorino, Ghiringhelio és

¹ Giampiero Tintori: *Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*. (Grafica Gutenberg, 1979): 31.

Carlamerogio önálló kvintettben folytatja énekét. Bár ez mindössze négy ütemig tart, és a szöveg sem változik, csak az előző mondat ismétlődik, jelentős az ultratercra fordulat, mely az E-dúr mollbeli szubdominánsa és váltódominánsa között jön létre. Az a cappella szakasz utolsó négy ütemében visszakapcsolódik Don Satiro és az énekkar, a legvégén a zenekar is, és Michelina szólama koronázza meg az együttest, Vittorino pedig kiszáll, felkészülvén a következő formai egységre, melynek dallamát ő fogja indítani (kottapélda: 121-123. oldal).

A formai felépítés alapján – teljes együttes, szóló kvartett/kvintett, teljes együttes – a jelenetet csírájában akár a *Nabucco* hálaadó imája elődjének is tekinthetnénk. Ám amire Mandanici művét a Scala bemutatja, Verdi a *Nabucco* komponálását már vélhetően befejezte.² Az *Il buontempone di Porta Ticinese*-ből való ihletszerzés tehát már nem valószínűsíthető. Nem kizárt azonban, hogy a következő operájának, *A lombardoknak*, majd később a *Macbeth*-nek az írásakor ne merített volna gondolatot Mandanici e jelenetéből. Mindkét opera I. felvonásának fináléjának gyilkosságot leleplező jelenetében ugyanis a teljes együttes erőteljes, nyújtott ritmusokra épülő akkordokkal hördül fel, amit egy-egy unisono állás szakít meg. Igaz, mindkettőnek sötét – f és b – moll a hangneme és a zenekar is tombol alatta, de a *Macbeth* középrészében a szóló kvartett már dúr hangnemű, piano dinamikájú és a cappella (kottapélda: 124-127. oldal).

A lombardok és a *Macbeth* jelenetei tehát rokoníthatóak az *Il buontempone di Porta Ticinese* fent elemzett jelenetével, ami dramaturgiailag indokolt is, hiszen mindháromban egy szörnyű leleplezésből fakadó döbbenet hatására nyilvánul meg valamennyi énekes szólista és az énekkar.

Bellini *Beatrice di Tenda* I. felvonás fináléjának nagy jelenete, mely valójában kvintett kórossal, a cappella indul. Beatrice (szoprán), Agnese (mezzoszoprán) tercpárhuzamaira Orombello (tenor), Anichino (tenor), Filippo (bariton), valamint az ötszólamú vegyeskar „*Giusto ciel!*”, majd „*che avverrà?*” exklamációval felel. A döbrent rémületből fakadó két felkiáltást mindkét esetben egy kétütemes, kórus nélküli kvintett szakasz követi, melyben Beatrice dallamát a másik négy szólista tartott akkordokkal támasztja alá (kottapélda: 128. oldal). A jelenet a hétütemes a cappella kezdő szakasz és a két női szólista énekét meg-megszakító erőteljes együttes-reakciók ellenére sem rokonítható egyáltalán a *Nabucco* hálaadó

² Roger Parker: „Introduzione”. In: *Nabucco*. (University of Chicago Press – Casa Ricordi, 1987), serie I, vol. 3 delle *Opere di Giuseppe Verdi*: xxxii-xxxiii.

imájával. A jelenet későbbi, immár zenekari kíséretes szakasza viszont annál inkább állítható párhuzamba az imént már említett *Macbeth* I. felvonás fináléjával. A szerelmespár – Beatrice és Orombello – együttesét megkoronázó dallam kísértetiesen hasonlít a *Macbeth* analóg jelenetének „*L'ira tua...*” kezdetű nagy unisono együttes dallamára (kottapélda: 83., valamint 130. oldal).

Mivel Bellini művét a Milánói Scala 1835. február 14-én, majd 1841. március 2-án is előadta, és '35-ben tizennégy, '41-ben pedig kilenc estén át volt látható³, biztosra vehető, hogy Verdi élőben találkozott a művel, annál is inkább, mivel az „1834-35 téli évadjában is szorgalmasan eljár a Scala előadásaira”.⁴ Ez a téli évad pedig két Donizetti-, egy Mercadante és két Bellini-operára épült: a *Gemma di Vergy* ősbemutatóját 1834. december 26-án tartották és összesen huszonhatszor játszották, közben az *Olivo e Pasquale* is műsorra került kétszer, először december 29-én; 1835. január 6-tól összesen kétszer adták az *Emma d'Antiochiát*, január 24-től tizenegyszer a *Normát*, február 14-től tizennégyyszer pedig a *Beatrice di Tendát*.⁵

Az a cappella együttesek elemzése során nem hagyható figyelmen kívül annak a jelenségnek az egyre sűrűsödő gyakorisága, amire ugyan operai analízisek nem térnek ki, létezéséről azonban mégsem lehet tudomást nem venni. Ez pedig az áriák, vagy együttesek végén található zárlati szakaszoknak az a fajtája, amikor a zenekari utójátékot, vagy záróakkordot megelőzően az énekes szólista csak vokális, koronás kísézőakkord felett vagy előtt szólaltatja meg az akár díszítésekkel is ékített, koloratúrákban gazdag kadenciát. A kísézőakkord, jellegénél fogva, általában egy domináns szeptim, amely a zenekari belépéskor tonikára oldódik, és amelyet – jelenettől függően – megszólaltathat szólóegyüttes, énekkar, vagy mindkettő egyszerre. Külön zenei szakkifejezés nem lévén rá, most nevezzük el „a cappella kadenciá”-nak. Olasz operákban a jelenség nem ritka, de előfordulása elsősorban a XIX. század derekán keletkezett művekre jellemző. Az 1830-as és '40-es években a Milánói Scalában előadott operákat megvizsgálva kimutatható, hogy míg a '30-as évek első felében alig akad rá példa, a '40-es évek fordulóján egyre többször fordul elő, elsősorban Auber, Bellini és Donizetti műveiben. Az „a cappella kadencia”

³ Tintori: i.m., 27., 31.

⁴ Carlo Gatti: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 51.

⁵ Philip Gossett: „Nissuno mi ha insegnato l'istrumentazione ed il modo di trattare la musica drammatica»: gli studi musicali di Giuseppe Verdi”. In: Licia Sirch, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini (szerk.): *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento* (Lucca: LIM, 2012): 134-137.

énekkaros változatának egyik legkorábbi és legismertebb példája Bellini *Norma* I. felvonásának híres „*Casta diva*” kezdetű áriája végén található, ahol Norma szólóban énekelt koloratúrái után a domináns szeptimakkordot Oroveso és a druidák négyszólamú vegyeskara tartja a cappella, s a zenekar csak a tonikai oldásra lép be (kottapélda: 133.oldal). Másik példa Donizetti *Lammermoori Luciájának* III. felvonásbéli Lucia-ária, avagy „örülési”-jelenetében található, de előfordul – a teljesség igénye nélkül – a *Belisario* III. felvonás fináléjában, bár itt kevésbé jelentős formában, a *Maria Padilla* I. felvonás szextettjében, a *Bolein Anna (Anna Bolena)* I. felvonásának kvintettjében, *Az ezred lánya (La figlia del regimento)* I. felvonásának fináléjában, a *Don Pasquale* III. felvonás Ernesto-szerenádban, ráadásul itt külső karral, valamint Auber *A portici néma (La muta di Portici)* IV. felvonás „kórus és ária”-jelenetének végén is. Verdi pedig igen korán, első operájában, az *Obertóban* már alkalmazza, és élete során nagyon gyakran fogja is alkalmazni, a *Nabuccón*, *A lombardokon*, *Az álarcosbálon* át egészen *A végzet hatalmáig*.

Az „a cappella kadenciá”-nak igen szép példáját találjuk Bellini *Az alvajáró (La sonnambula)* I. felvonásának énekkari jelenetében, ahol Amina (szoprán), Lisa (szoprán), Teresa (mezzoszoprán), Elvino (tenor) és a falu népe igyekszik óva inteni a kíváncsiskodó grófurat, Rodolfót (basszus) a csapzott hajú, parázsló szemű, a domboldal felől sűrű ködben lenge fehér lepelben gyakran megjelenő félelmetes árnytól.⁶ A rémséges leírás elbeszélése végén először Elvino, majd Amina kadenciáját követi a teljes együttes a cappella akkordikus válasza (kottapélda: 134.oldal). A Bellini korára jellemző, énekes sztár-központú zeneszerzői gondolkodásmód eredménye lehet az a dramaturgiailag kissé indokolatlan megoldás, miszerint nem a kételkedő és ennek megfelelően más szöveget is éneklő Rodolfo marad magára a kadenciában, hanem a többi szólistával és az énekkarral egyazon szöveggel bíró és egy véleményen lévő Elvino és Amina. Igaz, a szoprán és tenor szólista így megcsillogtathatja briliáns énektechnikáját, ám erre nem feltétlenül egy kórustétel kellene alkalmat adjon, főként úgy, hogy a dramaturgiai helyzet más zenei megoldást kívánna.

Első hallásra akár fel is merülhetne a gyanú, hogy a *Nabucco* a cappella hálaadó imájának nagyon zsenge csíráját találtuk meg Bellini operájában, hiszen

⁶ *Az alvajáró* cselekményét lásd: Julian Budden, Elizabeth Forbes, Simon Maguire: „La sonnambula”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 4.: 452-454.

Elvino és Amina szólójára valóban kissé responzorikusan felel a nép, továbbá a „*vi guardi il ciel!*”, avagy „*az ég óvja!*” szöveg is kölcsönöz egyfajta enyhe szakrális jelleget a jelenetnek. Ráadásul a Milánói Scalában pont abban a periódusban, amikor Verdi a *Nabucco* komponálásán egyes feltételezések szerint már dolgozott⁷, 1841. április 21-től kezdve húsz alkalommal is játszották a darabot.⁸

Jobban megvizsgálva azonban a két jelenet zenéjét, megállapítható, hogy az eltérés sokkalta jelentősebb, mint a hasonlóság. A *Nabucco* Zakariása ugyanis nemcsak egy kadencia keretében jut szóhoz egy-egy ütem erejéig, hanem szerves része a jelenetnek, sőt vezető szerepet tölt be zeneileg is a szertartás során. Az *alvajáróban* viszont valójában csak egyfajta énekesi erőfitogtatás megy végbe az énekkar akkordjai között.

⁷ Roger Parker: i.h.

⁸ Tintori: i.m., 31.

11. Verdi szakrális jelenetei

Verdi teljes operai életművét, azoknak is egyházi jeleneteit áttanulmányozva számos zenei megoldás fedezhető fel, amelyeken keresztül egy-egy szereplő, vagy közösség Istenhez, Jézushoz, Szűz Máriához, vagy más mennybélihez fordul. E zenei megoldások bizonyos tekintetben hasonlóságot mutatnak, analóg helyeken akár kisebb áthallások is előfordulnak, különösen a keletkezés szempontjából egymáshoz viszonylag közel álló operák esetén.¹

Verdi színes fantáziájának köszönhetően azonban akadnak szép számmal olyan egyedi megoldások is, amelyeknek analóg helyét hiába keressük az életmű többi alkotása között. Vallási szempontból az egyházi jelenetek – az operák témái, cselekményeinek helyszínei, valamint szereplői felekezeti hovatartozása folytán – túlnyomó többségükben római katolikus környezetben játszódnak. A 44. oldalon lévő táblázatból kiolvasható, hogy Verdi huszonnyolc² színpadi művéből huszonkettőben található katolikus-keresztény vallási megnyilvánulás. Ha ezek közül le is számítjuk a csillaggal (*) jelölt négy operát, melyekben nincs jelentős ima, mely önálló, zárt számot képezne, csupán egy-egy istenséghez szóló exklamáció, vagy ária szakasz, mely ugyanakkor zenei szempontból igencsak figyelemreméltó, akkor is tizenhét operát tekinthetünk a katolikus imák szempontjából jelentős alkotásnak.

Egyetlen opera játszódik protestáns környezetben, melynek címszereplője, Stiffelio maga a lelkész, és amelyben jelentős egyházi jelenetek sorakoznak fel.³ Az opera fináléjában az egész életmű leghosszabb orgona szólója, az azt követő templomi szertartás és annak katartikus csúcspontja teszi egyebek mellett egyedivé Verdi e méltatlanul ritkán játszott művét. Az 1857-ben átdolgozott mű *Aroldo* címmel már katolikus környezetbe kerül, főszereplője pap helyett keresztes lovag lesz, így ez az opera már a katolikus művek sorát gazdagítja.⁴ Szakrális jelenetei azonban alulmaradnak az eredeti változat, a *Stiffelio* imádságos részeihez képest.

¹ A Verdi-operák egyházi jeleneteinek részletes elemzését lásd: Krasznai Gáspár: *Egyházi és színpadi művek kölcsönhatása Giuseppe Verdi művészetében*. (szakdolgozat) (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007. Kézirat): 13-42.

² Verdi valójában huszonhat operát komponált, csak hogy közülük néhányat később átdolgozott, ebből kettőt, *A lombardokat* és a *Stiffeliót* új cím alatt. Az előbbiből lett 1847-ben a *Jeruzsálem*, utóbbiból pedig 1857-ben az *Aroldo*. Ha ezeket külön műveknek tekintjük, akkor Verdi operáinak száma összesen huszonnyolcra jön ki.

³ A *Stiffelio* cselekményét lásd: Roger Parker: „Stiffelio”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 4.: 541-543.

⁴ Az *Aroldo* cselekményét lásd: Roger Parker: „Aroldo”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 1.: 214-215.

Az egzotikus vallási témák közül két mű csupán néhány ütemnyi istenséghez szóló szakasszal bír. Az *Alzirában* az inkák, harci kórusukban a háború istenét szólítják,⁵ az *Attilában* pedig a hunok dicsőítik Wotant.⁶ Míg a hunok istenes megnyilatkozásai rövidebb terjedelműek, a keresztény aquileaiak, remeték, római gyermekek, hajadonok és asszonyok nagyszabású szakrális énekkari jelenetekben fohászknak Istenhez. Az *Attila* tehát ezért szerepel két oszlopban is, az egzotikusban csillaggal, zárójelben, a katolikusban pedig csillag nélkül.

Az egzotikus szakrális művek sorában egyedül az *Aida* áll csillag nélkül, hiszen Verdi e grandiózus művében az egyiptomi istenekhez intézett imák egész sorát vonultatja fel.

Nem hagyható ki a felsorolásból a *Falstaff* sem, hiszen a III. felvonásának windsori parkjelenetében – bár itt komikus helyzetben – Zeust és egyéb mesebeli istenségeket idéznek meg, a szakrális jelenetekhez hasonló, ám azok kissé parodizált zenei eszközeivel, mint ahogy az I. felvonás kocsma jelenetében is ironikus, szinte karikatúrisztikus Palestrina stílusú *Ament* énekel Bardolfo és Pistola Cajus doktor dühös távozására.⁷

Verdi operáinak vallási besorolását szemléltető alábbi táblázatból csupán egyetlen egy opera hiányzik: a *Pünkösdi királyság*. A szerző huszonnyolc színpadi műve közül ugyanis ez az egyedüli, amelyben egyáltalán nem kap helyet szakrális jelenet vagy valamilyen istenséghez szóló felkiáltás. Ami nem véletlen, hiszen e vígopera cselekménye és dramaturgiai helyzetei egyáltalán nem teszik indokolttá sem az imádságos jeleneteket, sem az olyan néhány ütemes megnyilvánulásokat, mint amilyenek a katolikus témájú operák közül az *Ermani*, *A kalóz*, a *Rigoletto*, vagy a *Traviata* egy-egy jelenetében előfordulnak. A csak rövid, néhány ütemes megnyilvánulásokat tartalmazó operákat a táblázat csillaggal jelöli (*).

⁵ Az *Alzira* cselekményét lásd: Roger Parker: „Alzira”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 1.: 101-102.

⁶ Az *Attila* cselekményét lásd: Roger Parker: „Attila”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 1.: 239-240.

⁷ A *Falstaff* cselekményét lásd: Roger Parker: „Falstaff”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992) Vol. 2.: 114-117.

Verdi operáinak csoportosítása a témák és szakrális jelenetek vallási
megoszlása szerint

Római katolikus	Protestáns	Egzotikus (Inka/hun/egyiptomi)	Ironikus (mitológiai)	Izraelita
Oberto A lombardok Ernani* A két Foscari Szent Johanna Attila Macbeth Jeruzsálem ⁸ A haramiák A kalóz* A legnanói csata Luisa Miller Rigoletto* A trubadúr Traviata* A szicíliai vecsernye Simone Boccanegra Aroldo ⁹ Az álarcosbál A végzet hatalma Don Carlos Otello	Stiffelio	Alzira* (Attila)* Aida	Falstaff*	Nabucco

Verdi operaművészetében tehát rendkívül fontos szerepet töltenek be a szakrális jelenetek. Ha a huszonnyolc művéből leszámítjuk a *Pütkösdi királyságot*,

⁸ A *Jeruzsálem* valójában *A lombardok* 1847-ben átdolgozott változata, de az egyházi jelenetek zenei kidolgozásában apróbb eltérések előfordulnak *A lombardok* analóg részeihez képest.

⁹ Az 1857-ben bemutatott *Aroldo* valójában a *Stiffelio* katolikus környezetbe áthelyezett és átdolgozott változata, lényegesen megváltoztatott cselekménnyel és a *Stiffelio*éitől eltérő szakrális jelenetekkel.

valamint a csillaggal jelzett hat¹⁰ operát, végeredményként a huszonegyet kapjuk. Ez azt jelenti, hogy Verdi operatermésének tehát mintegy háromnegyedében nagy jelentőségű imádságos jeleneteket komponált úgy szóló, mind énekkar, mind pedig szóló és énekkar, azaz együttes formájában.

A táblázatban egyetlen opera áll az izraelita oszlopban: az énekkari kezelés és újítások szempontjából nemcsak a zeneszerző életművében, hanem a zenetörténetben is igen fontos helyet elfoglaló *Nabucco*. A mű protagonistájának is tekinthető zsidó nép grandiózus imádságos kórustablójáról, a forradalmi újításokkal büszkélkedő I. felvonás nyitókórusáról, valamint a IV. felvonás fináléjában felcsendülő nagyszabású és egyedi hangvétellű hálaadó imájáról már részletesen volt szó, megvizsgálva mindkét ima zenei felépítésének lehetséges előzményeit a Verdit megelőző komponisták műveiben.

Az elemzés során megállapítást nyert, hogy a *Nabucco* hálaadó imájának konkrét, egyértelmű és kézzelfogható zenei előzménye egyetlen korábbi olasz operában sem lelhető fel. Arra viszont nem terjedt ki az elemzés, hogy ha e jelenetnek az előzményét ugyan nem is, de vajon „utózmányát” sem lehet-e megtalálni Verdi további huszoneg operája egyikében sem. Végigelve Verdi teljes színpadi életművének szakrális jeleneteit, határozottan kijelenthető, hogy nem.¹¹

Míg a katolikus környezetben játszódó operák szakrális jelenetei között gyakoriak a zenei hasonlóságok, a protestáns *Stiffelio*, az egyiptomi *Aida* és az izraelita *Nabucco* imádságos részei azoktól nagyrészt eltérnek. Azonosságként a katolikus témájú imákkal csupán a mindhárom műben előforduló a cappella énekkari jeleneteket, valamint a viszonylag gyakori plagális harmóniai fordulatokat lehetne megjelölni.

A *Stiffelio* és az *Aida* szóban forgó jeleneteinek kérdésköre jelen dolgozat témájának szempontjából nézve irreleváns. A *Nabucco* kapcsán azonban jogosan merül fel a kérdés: honnan meríthette az ihletet Verdi ezen előzmény és utózmány nélküli, teljesen egyedi zenei szerkesztésű hálaadó ima megírásához? A választ mindenképpen a zsidó imadallamok világában kell keresnünk.

¹⁰ Az *Attila* ebben a számításban a csillag nélküli operák közé sorolandó, mivel jelentősek benne a keresztény imádságos jelenetek.

¹¹ A Verdi-operák egyházi jeleneteinek részletes elemzését lásd: Krasznai Gáspár: *Egyházi és színpadi művek kölcsönhatása Giuseppe Verdi művészetében.* (szakdolgozat) (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007. Kézirat): 13-42.

12. A *Nabucco* hálaadó imája és a zsidó imadallamok

Frigyesi Judit a zsidó egyházi zene témájában tartott doktori kurzusán kiosztott táblázatában vázlatosan összefoglalja a zsinagógai szertartásnak azon előadás-típusait, amelyekben az előimádkozó és a közösség ima-recitációja váltakozik.¹ Annak ellenére, hogy a zsinagógai gyakorlatban – amennyire a modern korból ismerjük – a közösség és az előimádkozó többnyire egymással párhuzamosan, egyszerre recitálja az imaszövegeket, a szertartásnak egyes kiemelt, vallási szempontból különösen fontos szövegeinél – így például az ünnepi Kedusha vagy a nagyünnepi Ovinu malkénu – az előimádkozó és a közösség váltakozva imádkozik.² Úgy tűnik, hogy ez az előadói gyakorlat, a liturgia bizonyos szövegeinél ősi és kötelező érvényű hagyomány, amely szinte minden zsidó tradícióban megtalálható, és amelynek alapformáit a Talmud is említi.³ Ezek egyik lehetősége az, amikor a szóló és a közösség nagyjából egyenlő hosszúságú szakaszokat énekel. Ezt a formát látjuk a *Nabucco* hálaadó imájában: Zakariás főpap, mint előimádkozó exklamációi a zsidók válaszaival azonos hosszúságúak (kottapélda: 115-120. oldal).⁴

Frigyesi Judit alábbi, angol nyelven megszerkesztett táblázatában felvázolt sémák természetesen a zsidó tradícióban sem fehéren-feketén elváló típusok, hanem gyakran keverednek egymással. Ha ezek kombinációját összevetjük a *Nabucco* hálaadó imájának formai felépítésével, egyértelműen felfedezhető a szerkezetbeli rokonság, amelyben Zakariás főpap az előénekes („precentor”), a zsidó nép pedig – beleértve a zsidó hitre áttért Nabuccót és a korábban ugyanezért halálra ítélt Fenénát is – a gyülekezet („congregation”) szerepét tölti be (táblázat: 47. oldal). A rokonság fölöttébb bámulatra méltó, ha figyelembe vesszük, hogy a három előénekesi szakaszból csak az első kettőt énekli Zakariás egyedül, mert a harmadikat már unisono intonálja Izmaéllal és Nabuccóval, azaz a közösség által egykoron kitagadott és kiátkozott zsidó fiúval, valamint a Jeruzsálemet egykoron leigázó, ám most Izrael Istene előtt térdre boruló asszír királlyal együtt. Ráadásul a kvartett szakasznak a

¹ Frigyesi Judit zsidó zenéről tartott doktori kurzusának helye és ideje: Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, főépület V. terem, 2014. február 10-13.

² Lásd Frigyesi Judit kurzusának jegyzeteit.

³ Ezek a szakaszok, például a Hallel imára vonatkozóan, a következő helyeken találhatóak a Talmudban: Y. Shabat 16:1, 15.c; B. Suka 38.b.

⁴ Köszönet illeti Frigyesi Juditot, aki erre az azonosságra rávilágított, és akinek az útmutatásai szerint e bekezdés íródott.

vezető dallamát az a Fenena kapja, aki az izraelita hitre való áttérése miatt szinte mártírhalált halt.

Judit Frigyesi: Interactive patterns of precentor (P) and congregation (C):
The basic types mentioned in the Talmud and practiced in European and North African oral traditions till the existence of Jewish communities in these territories

Repetition of the same text and melodic line (approximately)

P: []-Line A-[] []-Line B-[]
C: []-Line A-[] []
Line B-[]

Interjections of shorter or longer textual fragments (blessing, textual/melodic line)

P: [] [] []
C: [] []

Response of the community with the word “amen”

P: [] [] []
C: [] [] []

The description of the above practices in the Tanakh and the Talmud:

1. The practice of the response of Amen is mentioned: B. Berakhot 53b; B. Shabat 119b; Jeremiah 28:6; Chronicles I 16:36.
2. Descriptions of responsorial practice (especially in the Hallel): Y. Shabat 16:1, 15.c; B. Suka 38.b

Hallás alapján úgy tűnik, hogy nemcsak formai, hanem dallami hasonlóság is van a hálaadó ima és bizonyos zsidó liturgikus dallamok között, ám ezt a kérdést igen nehéz kutatni. A zsidó liturgia dallamait ugyanis egészen a XVIII. század végéig nem jegyezték le, és a XVIII. végi és még a XIX. századi források is főleg német területekről valók.⁵ Még a milánói zsidó hitközség könyvtára sem rendelkezik semmilyen zenei írásos anyaggal, amely valamilyen képet alkothatna Milánó elmúlt két évszázadát felölelő izraelita vallási zenei gyakorlatáról. Az egyetlen

⁵ Lásd Frigyesi Judit kurzusának jegyzeteit.

rendelkezésre álló forrás egy másolt CD, amelyen Elia Enrico Richetti, Milánó nyugalmazott rabbihelyettese mesél a milánói zsinagógai tradíciókról, és énekel is – közbeékelte magyarázatokkal ellátva – zsidó liturgikus dallamokat.

Elia Enrico Richetti Milánó előtt többek között Velence és Trieszt rabbija is volt.⁶ A vele való személyes találkozás során pedig kiderült, hogy néhai anyai nagyapja magyar zsidó volt, aki még a Monarchia idején Kecskeméten tanult, Bátaszék főrabbi lett, majd 1908-ban költözött el Triesztbe.⁷ A Mussolini-féle üldöztetés idejét Milánóban álnéven vészelte át. Leányától született unokája, Elia Enrico Richetti egy vastag kötetnyi dokumentumot őriz gondosan, melyek alapján könyvet készül írni nagyapjáról. E dokumentum anyagban többek között gyönyörű szép, az ő saját kezével írott, irodalmi igényű, magyar nyelvű imádságok is találhatóak a bátaszéki időkből. Mivel a könyvet megírni tervező unoka, Elia Enrico Richetti magyarul nem tud, szükségszerű ezeket legalább részben olaszra fordítani, amire – elmondása szerint – még keresi a megfelelő személyt.

A milánói zsidó hitközség könyvtárában megtalálható már említett CD-n és az Elia Enrico Richettitől kapott adathordozón hallható anyag lényegében egy részletes összefoglalója annak a zsinagógai zenei tradíciónak, amelyet Richetti már az 1950-es évektől, azaz kisgyermekkorától kezdve, amióta édesanyja rendszeresen vitte őt a szertartásokra, hallgatott. Ezt a tradíciót Richetti, mint milánói zsidó tradíciót tanulta meg és örökíti tovább.

Arra a kérdésre, hogy ugyanezek a dallamok száz, avagy kétszáz évvel korábban is léteztek-e már a milánói gyakorlatban, Richetti azt válaszolta, hogy vélhetően igen, de biztosat nem mondhat, mivel írásos emlékek sajnos nem maradtak fenn azokból az időkből. Mindenesetre a *Nabucco* hálaadó imájának rendhagyó zenei világát és annak lehetséges kapcsolatát a zsidó liturgia egyes dallamaival ő is valószínűsíti.

A CD-n két olyan ima is elhangzik, amelyeknek kezdő motívuma erős hasonlóságot mutat a *Nabucco* hálaadó imájának dúr kvartszext hangzatfelbontásos és nyújtott ritmikájú dallamával. Az egyik a kabalat sábeszt megelőző mincha ima, a másik pedig Jom Kippur ünnepköréhez tartozó dallam.⁸

⁶ Elia Enrico Richetti rabbi életéről és munkásságáról részletesebben lásd: <http://www.rabbini.it/elia-enrico-richetti/> (utolsó megtekintés 2019. április 9.).

⁷ Elia Enrico Richetti szóbeli közlése.

⁸ A könyvtári CD-ről másolatot készíteni nem lehetett, csak helyben hallgatni, így a dallamokat kézzel kellett lekottázni. A mincha ima dallama az 5-ös, a Jom Kippur pedig a 26-os tracken hallható.

Az adathordozón található anyag No. 27-es felvételén a Jom Kippur záró imájának – Neila – 14:34-kor kezdődő dallama emlékeztet a *Nabucco* hálaadó imájának zenéjére.⁹ E rész dallamvilága a többtől stílusában kissé eltér: heroikus hangvételű, egy-egy motívuma pontozott ritmusú, az egész aránylag rövid dallamfrázisok sorozata, és minden frázisra válaszol a kórus. A felvételen csak az előimádkozót halljuk, de a szövegből és a liturgiai funkcióból egyértelmű, hogy a zsinagógában az előimádkozó és kórus soronként váltakozva adták elő ezt az imát. Richetti egyébként a felvétel során egy-egy énekelt frázis után többször is bemondja, hogy „Il pubblico ripete.”, azaz „A közönség megismétli/válaszol.” Ez a szakasz formájában tökéletesen megfelel a *Nabucco*-jelenet Zakariás-zsidó nép rezponzoriális felépítésének, és dallamilag is igen közel áll hozzá.

Jogosan merül fel a kérdés, hogy a *Nabucco* hálaadó imája és bizonyos zsidó imadallamok közti formai és néhol dallami hasonlóság csupán véletlen egybeesés eredménye-e, vagy pedig szándékos, tudatos zeneszerzői koncepció következménye-e. Erre a kérdésre egyértelmű és határozott választ nyilvánvalóan csak maga a szerző adhatna vagy adhatott volna, ugyanis az összesen három levelében, amely a *Nabucco* keletkezésének vélhető időszakából fennmaradt, egyetlen utalást sem tesz e témára vonatkozóan, továbbá korábbi leveleiben sem ír arról, hogy valamely zsinagógában megfordult volna.¹⁰ Arról sem tudunk, hogy esetleg egy zsidó zenész kollégája beavatta volna ebbe a zenei világba. Tudjuk azonban, hogy a 19. század közepén nem volt ritka, hogy zenészek megfordultak zsinagógában, vagy lapozgatták az addigra már hozzáférhető dallamlejegyzéseket.¹¹ Igaz, efféle adatok főként német-osztrák területekről vannak – Liszt esete a legismertebb –, de nincs kizárva, hogy Olaszországban – és különösen az osztrák kulturális hatás alatt álló Milánóban – zenészek érdeklődtek volna a zsinagógai zene iránt. Az 1830-40-es évek a bécsi zsinagógai reform időszakára: Salomon Sulzer (1804-1890) korszakalkotó, a régi dallamokat megőrző, de azokat operai hangvételre alkalmazható megoldása igen nagy port vert fel, és nem csak zsidó körökben. Ennek a híre akár el is juthatott

⁹ Frigyesi Judit szíves közlése, aki e dallamra rátalált.

¹⁰ Roger Parker: „Introduzione”. In: *Nabucco*. (University of Chicago Press – Casa Ricordi, 1987), serie I, vol. 3 delle *Opere di Giuseppe Verdi*: xxxii-xxxiii.

¹¹ Az itt leírtakra Frigyesi Judit hívta fel a figyelmet. Részletesebben lásd: Frigyesi Judit: „A rift never to be healed – the music of the traditional and reform service”. In: *Jüdische Musik – Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur*. vol. 12. (Special issue: in *Jüdische Musik als Dialog der Kulturen und ihre Vermittlungsdimensionen*, ed. Jascha Nemtsov, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013), 71-102.

Milánóba. De az sem kizárt, hogy az olasz tradíció már a sulzeri reform előtti is valami hasonló lehetett.¹²

Egy biztos, hogy 1841. január végétől, azaz akkortól, amikor Merelli, a Scala impresszáriója valósággal ráerőszakolta a Nabucco librettóját megzenésítésre, egészen októberig, azaz az opera kompozíciós munkáinak vélhető befejezéséig Verdi nagyrészt Milánóban tartózkodott.¹³

Amennyiben Verdinek semmilyen előzetes ismeretei nem voltak a zsidó liturgikus énekekről, ám a *Nabucco* komponálása során felmerült volna benne az ötlet, hogy a szóban forgó jelenetet zeneileg autentikus és hiteles formába öntse, el kellett volna látogatnia a város zsinagógájába. De volt-e Milánónak zsinagógája 1841-ben?

Elia Enrico Richetti magánkönyvtárában őrzött történeti leírás szerint 1597-ig, a Visconti, majd később a Sforza hercegség idején, az akkori törvények értelmében a zsidók mindösszesen három napot tartózkodhattak Milánóban, ezért ügyeik végeztével, esténként a közeli Monza, Abbiategrasso, Melegnano, Lodi, Vigevano, vagy Binasco városkákban húzódtak meg.¹⁴ 1597-ben viszont teljesen el kellett hagyniuk a Milánói Hercegség területét. Ez az állapot egészen a XIX. század elejéig tartott, amikor is a városba érkezett egy, a mantovaitól elkülönülő zsidó közösség, amely önálló hitközséget hozott létre, és amely 1840-re már nemcsak elérte, hanem meg is haladta a mantovai hitközség lélekszámát.¹⁵ 1860-tól, az olasz egység létrejöttétől további zsidó közösségek költöztek át Mantovából Milánóba, a környék legjelentősebb kereskedelmi és ipari központjába. 1890-re az akkor 400.000 lakosú Milánóban már 2.000 hívőt jegyzett a helyi Zsidó Hitközség. E nagy létszám ellenére azonban a közösség még nem rendelkezett megfelelő méretű zsinagógával, hanem szertartásaikat egy szerény imaházban tartották a via Stampán, amely Prospero Moisè Ariani rabbi lakásának mintegy száz négyzetméternyi helyisége volt.¹⁶ Az értelemszerűen tarthatatlan állapot orvoslása érdekében 1892-re a város

¹² Frigyesi Judit szóbeli közlése.

¹³ Parker: i.h.

¹⁴ A milánói zsinagóga és zsidóság történeti leírását részletesen lásd Elia Enrico Richetti magánkönyvtárában, az alábbi füzetszerű kiadványban: Annie Sacerdoti: *Tempio Centrale di Milano „Hechâl David u-Mordechai”*. (Milano, é.n.)

¹⁵ A mantovai volt Lombardia egyetlen zsidó hitközsége, amely több évszázadon át, megszakítás nélkül működött. (Sacerdoti: i.h.)

¹⁶ Elia Enrico Richetti szóbeli közlése szerint ez a helyiség a rabbi irodája volt, amelyet a szertartások előtt átrendeztek, a falakhoz széttolva az íróasztalt és a székeket, majd a szertartás után visszarendezték irodának.

szívében, a via Guastallán fel is épült a nagy zsinagóga, melynek felavatására és átadására 1892. szeptember 28-án került sor.¹⁷

1841-ben tehát – bár már jelentős zsidó közösségről számol be a történeti leírás –, Milánónak zsinagógája még nem, csak imaháza létezett. Ez persze nem zárja ki, hogy a fiatal Verdi néhány alkalommal ne látogatott volna el ebbe az imaházba, és ne hallgatott volna meg akár egy egész szertartást. Ám minthogy ezt tanúsító feljegyzés, levél vagy más írásos emlék nem maradt fenn, bizonyítékként kizárólag a fent részletezett zenei hasonlóságok vagy azonosságok tekinthetőek, vagy talán még a középosztály általános romantikus érdeklődése az akkor újonnan emancipált zsidóság zenéje iránt.

Amennyiben Verdi egyáltalán nem foglalkozott volna, és a *Nabucco* megírása előtt soha nem is hallott volna egyetlen zsidó egyházi dallamot sem, vagy szertartás részletet, akkor arra következtethetnénk, hogy tájékozódás helyett inkább megpróbálta elképzelni magában, hogy milyen is lehetett az, amikor a zsidók, életükért és áhított szabadságuk elnyeréséért himnikus hálaadó imát zengtek. E következtetést még erősítené is az a tény, hogy két későbbi operája kapcsán Verdi hangsúlyozta, hogy a különleges hangvétel, azaz *couleur locale* megteremtésében kizárólag a saját fantáziájára hagyatkozott.

Az egyik eset az, amikor *A végzet hatalmának* megkomponálására készülődött, és meghívta magához Sant'Agatába a szövegkönyvíró, Francesco Maria Piavét a librettó bizonyos kérdéseinek megbeszélésére, ahová a librettista nem érkezett üres kézzel: egy kölcsönként spanyol népdalgyűjteményt tett le a mester asztalára abban a reményben, hogy az örömmel fogja majd hasznát venni az opera kocsmái és tábora jeleneteinek írásakor. Ám Verdi szinte felháborodottan utasította vissza az ajánlatot, mondván, hogy a *couleur locale* megteremtésére nincs szüksége idegen forrásokra!¹⁸

A másik eset, pedig az, amikor később, az *Aida* bemutatója után megkérdezték tőle, hogyan sikerült ennek az egyiptomi témájú operájának ilyen hatásos *couleur locale*-t adni, netán tanulmányozta volna az ókori kultúrák zenéjét, azt válaszolta: „Nem, én csak elképzeltem, hogy így kell lennie”.¹⁹ Továbbá

¹⁷ Sacerdoti: i.h.

¹⁸ Várnai Péter: *Verdi operakalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 245.

¹⁹ Carlo Gatti: *Verdi.* Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967): 461.

határozott meggyőződése volt, hogy „a valóság lemásolása jó eredménnyel járhat; de a valóság kitalálása jobb, sokkalta jobb”.²⁰

És tegyük hozzá, hogy sem *A végzet hatalma* spanyolos zenei légkörét, sem az *Aida* stilizált egyiptomi – vagy annak vélt – zenei tónusát nem volt nehéz elképzelnie, hiszen a XIX. századi európai zeneirodalom már gazdagon bővelkedett spanyolos, egzotikus, keleties hangvételű, generál-orientális hangzású művekben, a maguk bolerós ritmikájával, bővített szekund, vagy szűkített terc hangközlépéseivel.

Ám a *Nabucco* esetében ennek az intuitív folyamatnak az eshetősége szinte teljes bizonyossággal kizárható. Egyrészt mert a zsinagógai zenei stílus nem volt benne a zenei köztudatban úgy, mint például a verbunkos, törökös, vagy spanyolos generál-orientális világ, már csak azért sem, mert ez imazene, amely csak szertartásokon volt akkor is hallható. Ezt a formát és dallamvilágot tehát nem lehetett csak úgy spontán megálmodni, hiszen egyáltalán nem volt a köztudatban mintája.

Másrészt itt nem generál-orientális hangzásról van szó, hanem konkrét és egyébként egyáltalán nem orientálisnak vagy zsidósnak hangzó megoldásokról, amelyek megteremtésének ötletéhez Verdinek voltaképpen nem is kellett zsidó szertartást hallania, elég volt egy előimádkozói könyvet kinyitnia. A XIX. század első felében több száz ilyen kéziratot és nyomtatott kántori kézikönyvet forgalomban a német-osztrák területeken, melyekből nehéz elképzelni, hogy a milánói közösség ne tett volna szert egynéhány példányra.²¹ Továbbá az is könnyen elképzelhető, hogy Verdi egyik zsidó vagy nem zsidó barátjának volt is ilyen könyve.

A zsinagógai imák általában intimek és nagyon ritkák az afféle heroikus, kitárulkozó, proklamáció jellegű részek, mint amilyen a *Nabucco* hálaadó imájának zenéje. Éppen ezért ha Verdi valóságos szertartás keretében hallott volna egy ilyen kórust, akkor azt át kellett volna alakítania egy verdis hangzás- és kifejezésvilágba, ami persze egyáltalán nem lett volna számára lehetetlen. Ha viszont csak kottában látta, akkor ilyen transzformációra nem is volt szüksége, hiszen a lejegyzett forma és a dallam alapján a hangulatot csak hozzá kellett képzelnie.

A *Nabucco* IV. felvonás fináléjának hálaadó imája Verdi életművében olyan egyedülálló és ugyanakkor annyira hasonlít a zsinagógai szertartás bizonyos zenei

²⁰ Gatti: i.h.

²¹ Israel Adler with the assistance of Lea Shalem: *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840: A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources. B IX1 of the Repertoire International des Sources Musicales (RISM)*. (München: C. Henle Verlag, 1989)

megoldásaira, hogy bár lehetetlen bizonyítani, nehéz elképzelni, hogy ne lett volna a kettő között kapcsolat. Annyi bizonyos, hogy ebben az operában Verdi új és eredeti módon kezeli az énekkart és még hozzá oly módon, amely a zenei köztudatban akkor egyáltalán nem létező zsinagógai szertartást idézi meg. Bármilyen is legyen az ennek az egybeesésnek az oka, Verdi a *Nabucco* hálaadó imájával az egész operairodalom egyik leghatásosabb és legmagasztosabb, egyedülálló jelenetét alkotta meg.

Bibliográfia

- Adler, Israel with the assistance of Lea Shalem: *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840: A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources. B IX1 of the Repertoire International des Sources Musicales (RISM)*. (München: C. Henle Verlag, 1989)
- Bakos Ferenc (szerk.): *Idegen szavak szótára*. (Budapest: Terra, 1975)
- Balthazar, Scott L.: *The Cambridge Companion to Verdi*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)
- Bragagnolo, Giovanni – Bettazzi, Enrico: *La vita di Giuseppe Verdi, narrata al popolo*. (Milano: G. Ricordi e C., 1905)
- Budden, Julian: *The Operas of Verdi*. (London: Oxford University Press, 1978)
- Budden, Julian, Forbes, Elizabeth, Maguire, Simon: „La sonnambula”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992)
- Budden, Julian: *Verdi*. Ford.: Rácz Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007)
- Cambiasi, Pompeo: *La Scala 1778-1906 Note storiche e statistiche*. (Milano, Roma, Napoli, Palermo, Parigi, Londra, Lipsia, Buenos Aires, New York: G. Ricordi & C., é.n.)
- Gatti, Carlo: *Verdi*. Ford.: Lengyel Péter és Majtényi Zoltán (Budapest: Gondolat, 1967)
- Gossett, Philip: „«Nissuno mi ha insegnato l’istrumentazione ed il modo di trattare la musica drammatica»: gli studi musicali di Giuseppe Verdi”. In: Licia Sirch, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini (szerk.): *L’insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell’Europa dell’Ottocento* (Lucca: LIM, 2012)
- Komár Pál: *Verdi válogatott levelei*. Ford.: Vadas László (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1956)
- Kovács János: „Verdi, Giuseppe”. In: Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965)
- Kovács János: „Schiller – olaszosan”. In: Batta András (szerk.): *Opera*. (Budapest: Vince Kiadó, 2006)
- Mila, Massimo: *La giovinezza di Verdi*. (Torino: Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1974)

- Mila, Massimo a cura di Piero Gelli: *Verdi*. (Milano: Prima edizione digitale 2012 da Edizione BUR Saggi, novembre 2012)
- Montemorra Marvin, Roberta: *The Cambridge Verdi Encyclopedia*. (New York: Cambridge University Press, 2013)
- Németh Amadé: *Operaritkaságok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980)
- Nicolai, Otto: *Tagebücher, nebst biographischen Ergänzungen von D. Schröder*. (Leipzig: 1892)
- Osborne, Richard: „Mosé is Egitto”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992)
- Parker, Roger: „Verdi, Giuseppe”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992)
- Parker, Roger: „Nabucco”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (London: Macmillan Press Limited, 1992)
- Parker, Roger: „Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001)
- Petrobelli, Pierluigi: „Nabucco”. Estratto da: Associazione Amici della Scala: *Conferenze 1966-67*. (külön lenyomat)
- Pintér-Lück Éva: „A romantikus toplista élén”. In: Batta András (szerk.): *Opera*. (Budapest: Vince Kiadó, 2006)
- Pougin, Arthur: *Giuseppe Verdi, vita aneddotica*, con note ed aggiunte di Folchetto (Milano: Riccordi, 1881)
- Sacerdoti, Annie: *Tempio Centrale di Milano „Hechàl David u-Mordechai”*. (Milano, é.n.)
- Sartori, Claudio (szerk.): *Enciclopedia della musica*. (Milano: G. Ricordi & C., 1964)
- Sheean, Vincent: *Orpheus at Eighty*. (London: Cassel and Company LTD, 1959)
- Sheean, Vincent: *Verdi*. Ford.: Vámos Magda (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)
- Stendhal, Henry Beyle: *Rossini élete és kora*. Ford.: Rónay György (Budapest: Gondolat, 1963)
- Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965)
- Tintori, Giampiero: *Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*. (Grafica Gutenberg, 1979)

Toye, Francis: *Rossini*. Ford. Hézser Zoltán (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)

Várnai Péter (szerk.): *Operalexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975)

Várnai Péter: *Verdi operakalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978)

„Verdi Giuseppe” In: Gino Negri (szerk.): *L’opera italiana*. (Milano: Arnoldo Mondadori S.p.A., 1985)

Lemezkiadványok:

Rossini: *Mosè*. (Budapest: Hungaroton SLPX 12290-92, 1981)

Verdi: *Nabucco*. (Budapest: Melodia C-10-11649-54, é.n.)

Internetes hivatkozások:

<http://www.rabbini.it/elia-enrico-richetti/> (utolsó megtekintés 2019. április 9.)

<http://www.teatroallascala.org/it/stagione/2015-2016/opera/giovanna-d-arco.html>

http://www.ma.hu/kulturport.hu/192096/Verdi_harom_ritkan_hallhato_muve_az_Erkel_Szinhazban

<http://www.magyaropera.ro/index.php/hu/eloadasok/02/giuseppe-verdi-szent-johanna>

(utolsó megtekintés: 2019. május 13.)

Kottamellékletek

Rossini: *Mózes IV. felvonás – preghiera*

Lento (♩ = 63)

Anaide

Maria

Elisero

Mosè

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Pianoforte


pp *f* *pp*


Andante (♩ = 69)

M.

Pf.

Dal tuo stel-la - to

M. 9 
so - glio, Si - gnor, ti vol - gi a no - i pie -

Pf. 

M. 12 
tà de' fi - gli tuo - i! del po - pol tuo pie -

Pf. 

15 *p* 16 17

A. pie - tà de' fi - gli tuo - i, del

M. pie - tà de' fi - gli tuo - i, del

E. pie - tà de' fi - gli tuo - i, del

M. tà.

S. pie - tà de' fi - gli tuo - i, del

A. pie - tà de' fi - gli tuo - i, del

T. pie - tà de' fi - gli tuo - i, del

B. pie - tà de' fi - gli tuo - i, del

Pf. *p*

18 19

A. po - pol tuo pie³ - tà. pie - -

M. po - pol tuo pie - tà. pie - -

E. po - pol tuo pie - tà. pie - -

M. pie - -

S. po - pol tuo pie³ - tà.

A. po - pol tuo pie - tà.

T. po - pol tuo pie - tà.

B. po - pol tuo pie - tà.

Pf.

7 3

Detailed description: This is a musical score for a vocal ensemble and piano. It consists of nine staves. The vocal parts are: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and a fifth Alto (A.). The piano part (Pf.) is at the bottom. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are in Hungarian: "po - pol tuo pie - tà. pie - -". The first vocal line (A.) has a triplet of eighth notes under "pie" and a fermata over "tà.". The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

20 21

A. tà.

M. tà.

E. s. tà.

M. tà.

S. pie - - - tà.

A. # pie - - - tà.

T. s. pie - - - tà.

B. pie - - - tà.

Pf.

(Rossini: *Mózes IV. felvonás – preghiera*)

Rossini: Mózes I. felvonás – nyitókórus eleje

Allegro

1 **2** **3** **4** **5**

Soprano
Ah! dell' em - pio al po - te - re fe - ro - ce

Alto
Ah! dell' em - pio al po - te - re fe - ro - ce

Tenor
Ah! dell' em - pio al po - te - re fe - ro - ce

Bass
Ah! dell' em - pio al po - te - re fe - ro - ce

Piano

6 **7** **8** **9**

S.
tu ci to - gli, gran Di - o di bon - tà

A.
tu ci to - gli, gran Di - o di bon - tà

T.
tu ci to - gli, gran Di - o di bon - tà

B.
tu ci to - gli, gran Di - o di bon - tà

Pno.

Verdi: *Nabucco* I. felvonás – nyitókórus eleje

Allegro mosso
(Ebrei, Leviti e Virgini Ebree)

1 2 3 4 5

Soprano
Tenor
Bass

Gli ar - re - di fe - sti - vi giù ca - da - no in - fran - ti, il

Piano

6 7 8 9

S.
T.
B.

po - pol di Giu - da di lut - to s'am - man - ti!

Pno.

Rossini: *Mózes* I. felvonás nyitókórus – férfikari szakasz

1 *sotto voce* *p* 2 3 4

Tenori
Ma chi pe - gno è al - la spe - me tut - to -

Bassi
sotto voce *p*
Ma chi pe - gno è al - la spe - me tut - to -

Piano
p

5 6 7 8

T.
ra? Un cru - del senz' o - no - re nè fè;

B.
ra? Un cru - del senz' o - no - re nè fè;

Pno.

Verdi: *Nabucco* I. felvonás nyitókórus – leviták kara

Un poco meno mosso

Bass

p 1 2 3 4 >

I can - di - di ve - li, fan - ciul - le, squar - cia - te, le

Piano

5 6 7 8 ^

B.

sup - pli - ci brac - cia gri - dan - do le - va - te;

Pno.

pp

Verdi: *Nabucco* I. felvonás nyitókórus – a szüzek karának repríz szakasza férfikkal

1

Donne

pp

2

3

non far che sul tro - no da-

Tenori

p

non far — che sul

Bassi

p

non far che sul

Piano

pp *p* *dolcissimo*

4

D

5

6

vi - di - co sie - da fra gl'i - do - li

T

tro - no da - vi - di - co sie - da fra

B

tro - no da - vi - di - co sie - da fra

Pno.

7 *pp*
D stol - ti l'as - si - ro stra - nier,
8
9

T *pp*
8 gl'i - do - li stol - ti l'as - si - ro stra - nier,
9

B *pp*
gl'i - do - li stol - ti l'as - si - ro stra - nier,
9

Pno. *pp* *ff*

(Verdi: *Nabucco* I. felvonás nyitókórus – a szüzek karának repríz szakasza férfikarral)

Mercadante: *Il giuramento* I. felvonás – finálé

1 **Allegro** 2 3 4 5

ELAÏSA

ISAURA

BIANCA

VISCARDO
il tra - di - tor in - va - no ce - la - si il tra - di -

MANFREDO
del mio fu - ror si tut - ti tre - mi - no del mio fu -

SOPRANI

TENORI I
tre - mi A - gri - gen - to del suo fu - ror.

TENORI II
tre - mi A - gri - gen - to del suo fu - ror.

BASSI
tre - mi A - gri - gen - to del suo fu - ror. U -

Piano

6 7 8 9

E
La fe - de v'ac - cen -

I
La fe - de v'ac - cen -

B
La fe - - de v'ac - cen -

V
tor. All' ar - mi all'

M
ror. All' ar - mi all'

S
La fa - de v'ac - cen -

TI
Le trom - be guer - rie - re. Il po - po-lo ac -

T II
U - di - - te - - le trom -

B
di - te i se - gna - li le trom - be guer - rie - re. Il

P

10 11 12 13

E da

I da

B da ah ah

V ar - - mi al - la vit - to - ri-a

M ar - - mi al - la vit - to - ri-a

S da v'ac - - cen -

TI cor - re s'u - nis - con le schie - re

TII be s'u - nis - con le schie - re

B po - po - lo ac - cor - re s'u - ni - scon le schie - re la

P

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts are arranged in a choir with parts for Soprano (S), Tenor I (TI), Tenor II (TII), Bass (B), Alto (A), and Contralto (C). The piano part (P) provides accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Italian and describe a scene of a people's chorus. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'v' (forte), and phrasing slurs. Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are indicated at the top of the vocal staves.

14 15 16 17 18

E
la fe - de v'ac - cen - da

I
la fe - de v'ac - cen - da

B
si la fe - de v'ac - cen - da

V
all' ar - mi all' ar -

M
all' ar - mi all' ar -

S
da la fe - de v'ac - cen - da

T I
co ro - ni vit - to - ri - a l'ar - di - re il va - lor

T II
co - ro - ni vit - to - ri a l'ar -

B
fe - de v'ac - cen - da ci gui - da la glo - ria co - ro - ni vit -

P

19 20 21 22

E
I
B
V
M
S
T I
T II
B
P

ah
ah
ah
mi al - la vit - to - ri - a all'
mi al - la vit - to - ri - a all'
ah
v'ac - - cen - da v'ac-
l'ar - - dir e il va - lor ah si l'ar -
dir il va - lor ah si l'ar -
to - ri - a l'ar - dir e il va - lor ah si l'ar -

mi al - la vit - to - ri - a all'
mi al - la vit - to - ri - a all'

v'ac - - cen - da v'ac-

l'ar - - dir e il va - lor ah si l'ar -
dir il va - lor ah si l'ar -
to - ri - a l'ar - dir e il va - lor ah si l'ar -

23 24 25

E
ah

I
ah

B
v'ac - cen - - - da.

V
ar - - - mi.

M
ar - - - mi.

S
cen da.

T I
dir - - - e il va - lor.

T II
dir e il va - lor.

B
dir e il va - lor.

P

(Mercadante: *Il giuramento* I. felvonás – finálé)

Mercadante: *Le due illustri rivali* I. felvonás – nyitójelenet

deciso eroico
f

T. I.
Bian - ca e Na - var - ra! glo - ria, e va - lor!

T. II.
Bian - ca e Na - var - ra! glo - ria, e va - lor!

Pno.

5
T. I.
Bian - ca e Na - var - ra! glo - ria, e va - lor!

T. II.
Bian - ca e Na - var - ra! glo - ria, e va - lor!

Pno.

Detailed description: This system contains the first four measures of the musical score. It features two vocal parts (T. I. and T. II.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal parts are in 12/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment is in 6/8 time. The tempo/mood is 'deciso eroico' and the dynamic is 'f' (forte). The lyrics are 'Bian - ca e Na - var - ra! glo - ria, e va - lor!'. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Mercadante: *Le due illustri rivali* I. felvonás – nyitójelenet

Moderato
con gravità *a piena voce*

B.
Di - va A - stre - a, dal tuo cie - lo di - scen - di...

Pno.

Moderato

Detailed description: This system contains the first four measures of the musical score for the bass part (B.) and piano accompaniment (Pno.). The bass part is in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is 'Moderato' and the dynamic is 'a piena voce'. The lyrics are 'Di - va A - stre - a, dal tuo cie - lo di - scen - di...'. The piano accompaniment is in 2/4 time and features a simple harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

B. 

a' bei vo - ti di Bian - ca l'ar - ren - di...

Pno. 

Mercadante: *Le due illustri rivali* I. felvonás – nyitójelenet

con grazia

S I. 

pp La più bel - la d'o - gni stel - la è la

S II. 

pp La più bel - la d'o - gni stel - la è la

Pno. 

S I. 

stel - la di Na - var - ra...

S II. 

stel - la di Na - var - ra...

Pno. 

Mercadante: *Le due illustri rivali* I. felvonás – nyitójelenet

UNIONE DEI TRE CORI

Allegro deciso

S I.
S II.

La più bel - la d'o - gni stel - la

T I.
T II.

Noi pu - gne - rem noi pu - gne - rem pel

B.

Pa - ven - ti l'app - res - so - re,

Pno.

Allegro deciso

S I.
S II.

è la stel - la di Na - var - ra...

T I.
T II.

tro - no, si pel tro - no, per la glo - ria:

B.

pa - ven - ti il per - ver - so,

Pno.

Donizetti: *Parisina* I. felvonás – finálé

1 **Moderato** 2 3 4

GUERRIERI

GONDOLIERI

Piano

5 6 7 8

Gue.
C
O
R
O

Gon.

Vo - ga, vo - ga, qual la - go sta - gnan - te Fer - ma il Po le ve - lo - ci cor -

Pno.

9 10 11 12

Gue.
C
O
R
O

Gon.

ren - ti; di Fer - ra - ra le spon - de ri - den - ti par ch'ei vo - glia più a lun - go ba -

Pno.

13 14 15 16

Gue. C O R O
Af-fret - ta - te: del po - pol fe - stan-te dal - le ri - ve c'in - vi - tan le

Gon. ciar. vo - ga, vo - - -

Pno. *f*

17 18 19 20

Gue. C O R O
vo - ci

Gon. ga, vo - ga, vo - ga, vo - ga: di Fer - ra - ra le spon-de ri -

Pno. *p*

21 22 23 24

Gue. C O R O
già s'ap - pres-san le pro - re ve - lo - ci

Gon. ga, vo - ga, vo - - - ga vo - ga vo - - -
den-ti par ch'ei vo - glia più a lun - go ba -

Pno.

25 26 27

Gue. *CORO*
che al tor - neo den - no i pro - di re - car.

Gon. ga, vo - ga, vo - - - ga
ciar

Pno.

(Donizetti: *Parisina* I. felvonás – finálé)

Donizetti: *Parisina* I. felvonás – finálé – stretta

1 2 3 4 5

PARISINA
Si quest' al - ma re - spi - ra un i - stan - te, s'a - pre a

UGO
Vie - ni, vie - ni, vie - ni, vie - ni, Al - la

GUERRIERI
vo-liam

GONDOLIERI
An-diam

Piano

6

PARIS. gio - ia non pri - ma sen - ti - ta, Al - la fe - sta o - ve

UGO pom - pa pre - sie - di qual di - va. Un tuo sguar - do di

GUE. an - diam par - tiam

GON. vo - liam an - diam

Pno.

11

PARIS. glo - ria v'in - vi - ta, cal - ma, io spe - ro, con - for - to tro - var.

UGO lu - ce più vi - va, que - sto cie - lo fa - rà scin - til - lar.

GUE. an - diam vo - liam

GON. par - tiam an - diam

Pno.

(Donizetti: *Parisina* I. felvonás finálé – stretta)

Donizetti: *Parisina* I. felvonás – finálé – stretta

1

PARISINA

Ma di - vo - ro nel co - re tre - man - te un ti -

UGO

Un tuo sguar - do di lu - ce più vi - va, que - sto

AZZO

Un tuo sguar - do di lu - ce più vi - va, que - sto

IMELDA
e DONNE

An - diam an - diam par - tiam sì

GUERRIERI

vie - ni an - diam an -

GONDOLIERI

Piano

8

8

f

6

PARIS. mor che non pos - so fre - nar.

UGO cie - lo fa - rà scin - til - lar

AZZO cie - lo fa - rà scin - til - lar

IMEL. e
DONNE - - - - -

GUE. diam an - - - diam

GON. vo - - - ga an - diam

Pno. 8

(Donizetti: *Parisina* I. felvonás finálé – stretta)

Bellini: *Beatrice di Tenda* I. felvonás – finálé

B. ah! sì tal on - ta io me - ri-

A. *p*
e - -

O. ah scon-si - glia - to! in qual la

A. *p*
tu

F. *p*
ah tra-di - tor! ah! ven - di

S. *p*
ah co-me mai scol-parsi può? tut-to tut-to far-ti re a

A. *p*
ah co-me mai scol-parsi può? tut-to tut-to far-ti re a

T. I. *p*
ah co-me mai scol-parsi può? tut-to tut-to far-ti re a

T. II. *p*
ah co-me mai scol-parsi può? ah giu - sto

B. *p*
ah co-me mai scol-parsi può? ah giu - sto

Pno. *p* *pp*

B. ta - i quan - do a me quest' em - pio al - za - i...

A. sul - - - ta, o cor,

O. tras-si di - mi - se - rie a - bis - so or - ren - do!

A. sai, o ciel,

F. car - - - mi sa - prò,

S. qui con - giura a un tem-po stes-so: giu-sto

A. qui con - giura a un tem-po stes-so: giu-sto

T. I. qui con - giura a un tem-po stes-so: giu-sto

T. II. ciel, di tan - to ec - ces - so

B. ciel, di tan - to ec - ces - so

Pno.

(Bellini: *Beatrice di Tenda* I. felvonás – finálé)

Bellini: *La straniera* (Az idegen nő) II. felvonás – kartétel

1 2 3 4 5 6 7

SOPRANI

TENORI

BASSI

Piano

Fer - vi - do qual so - le di mag - gio che av - vi - va d'un rag - gio la

Fer - vi - do qual so - le di mag - gio che av - vi - va d'un rag - gio la

mf *ff* *f*

8 9 10 11 12 13 14

S

T

B

Pno.

Oh! quan - ti co - sta - ron so -

pro - le de' fior, che av - vi - va la pro - le de' fior _

pro - le de' fior, che av - vi - va la pro - le de' fior _

mf

15 16 17 18 19 20

S
spi-ri a-gli a - man - ti que-gli oc - chi bril - lan - ti d'o - ne - sto pu - dor! Oh!

T
Oh!

B
Oh!

Pno.

8

21 22 23 24 25

S
quan - ti co - sta - ron so - spi - ri ag-li a - man - ti que - gli oc - chi bril -

T
quan - ti co - sta - ron d'a - mo - re scin - til - le ar - den - ti pu -

B
quan - ti co - sta - ron d'a - mo - re scin - til - le ar - den - ti pu -

Pno.

26 27 28 29 30 31

S
lan - ti d'o - ne - sto pu - dor. Ma fu di mil-

T
pil - le spi - ran - ti va - lor. Ma fu di mil-

B
pil - le spi - ran - ti va - lor. Ma fu di mil-

Pno.

ff staccolo il basso

32 33 34 35 36 37

S
l'a - ni - me la fiam - ma, la fiam - ma ne - glet - ta:

T
l'a - ni - me la fiam - ma, la fiam - ma ne - glet - ta:

B
l'a - ni - me la fiam - ma, la fiam - ma ne - glet - ta:

Pno.

mf

(Bellini: *La straniera* (Az idegen nő) II. felvonás – kartétel)

Rossini: *La donna del lago* (A tó asszonya) I. felvonás finálé – bárdok kara

Moderato *forte*
BARDI

394

B

Già un rag - gio fo - rier d'im - men - so splen - dor ad-

Pno.

p

BARDI

399

B

di - ta il sen - tier di glo - ria e d'o - nor!

Pno.

Rossini: *La donna del lago* (A tó asszonya) I. felvonás finálé – stretta

543 MALCOM

M. Su... a - mi - ci! Guer - rier - ri!

RODRIGO

R. Su... a - mi - ci! Guer - rier - ri!

DOUGLAS

D. A - mi - ci Guer - rier - ri!

SERANO

S. Su... a - mi - ci! Guer - rier - ri!

T. Su... a - mi - ci! Guer - rier - ri!

GUERRIERI

B. Su... a - mi - ci! Guer - rier - ri!

T. Cor - re - te, strug - ge - te

B. Cor - re - te, strug - ge - te

Pno. *ff*

547

M.
Mar - cia - mo, strug - gia - mo,

R.
Mar - cia - mo, strug - gia - mo,

D.
mar - cia - mo, strug - gia - mo,

S.
Mar - cia - mo, strug - gia - mo,

T.
Mar - cia - mo, strug - gia - mo,

B.
Mar - cia - mo, strug - gia - mo,

T.
il vo - stro op - pres - sor,

B.
il vo - stro op - pres - sor,

Pno.

(Rossini: *La donna del lago* (A tó asszonya) I. felvonás finálé – stretta)

Verdi: *Giovanna d'Arco (Szent Johanna)* prológ – finálé – démonok kara

Allegretto moderato

1 2 3 4 5 6 7 8

S.

CORO
DI T.
DEMONI

B.

Pno.

mf *Red.*

9 10 11 12 *grazioso* 13 14 15

S.
T.
B.

Tu sei bel - la, tu sei bel-la!

Tu sei bel - la, tu sei bel-la!

Tu sei bel - la, tu sei bel-la!

Pno.

ff *Red.*

p *leggerissimo e grazioso*

16 *staccato* 17 18 19 20 21 22

S. Paz-ze - rel - la che fai tu? Se d'a - mo - re per - di il

T. Paz-ze - rel - la che fai tu? Se d'a - mo - re per - di il

B. Paz-ze - rel - la che fai tu? Se d'a - mo - re per - di il

Pno.

23 24 25 26 27

S. fio - re, pre - sto muo - re, non vien più,

T. fio - re, pre - sto muo - re, non vien più,

B. fio - re, pre - sto muo - re, non vien più,

Pno.

(Verdi: *Giovanna d'Arco* (Szent Johanna) prológ – finálé – démonok kara)

Verdi: *Giovanna d'Arco (Szent Johanna)* prológ – finálé – angyalok és démonok kara

1 Adagio CORO DI ANGELI Contralti **2 Grandioso**

C. di ANG. Sor - gi! I ce - le - sti ac -

Pno. *p*

3 col - se-ro 4 la ge - ne-ro - sa

5 bra - ma!... 6 Fran - cia per te fia

7 li - be-ra, 8 ec - co ci - mie - ro e

9

C. di
ANG.

la - - ma. Le - va - ti, o spir - to e -

Pno.

11

C. di
ANG.

let - to, sii nun - zio del Si -

Pno.

13

C. di
ANG.

gnor... Guai se ter - re - no af -

Pno.

15

C. di
ANG.

fet - - to ac - co - glie-ra - i nel

Pno.

17
CORO di ANGELI

cor!

S.
CORO di DEMONI

T.
8

B.

Pno.

Tu sei bel - la, tu sei
Tu sei bel - la, tu sei
Tu sei bel - la, tu sei

18
C.
A.

guai se ter - re - - no af -

S.
bel - la!

T.
8
bel - la!

B.
bel - la!

Pno.

19

C. A.

fet - - - - to

Pno.

20

C. A.

ac - - co - glie - ra - i nel

Pno.

21

C. A.

cor!

S.

ff

Ah tu sei bel - la, tu sei

T.

ff

Ah tu sei bel - la, tu sei

B.

ff

Ah tu sei bel - la, tu sei

Pno.

f

22

C.

A.

gua - - - - -

S. *p*
bel - la! paz - ze - rel - la, che fai

T. *p*
bel - la! paz - ze - rel - la, che fai

B. *p*
bel - la! paz - ze - rel - la, che fai

Pno. *p*

23

C.

A. *!*

S. *f*
tu? Ah tu sei bel - la, tu sei

T. *f*
tu? Ah tu sei bel - la, tu sei

B. *f*
tu? Ah tu sei bel - la, tu sei

Pno. *f*

24

C.
A.

gua - - - - -

S. *p*
bel - la! paz - ze - rel - la, che fai

T. *p*
bel - la! paz - ze - rel - la, che fai

B. *p*
bel - la! paz - ze - rel - la, che fai

Pno. *p*

25

C.
A.

il! gua - il! ah!

S.
tu? che fai tu? che fai

T.
tu? che fai tu? che fai

B.
tu? che fai tu? che fai

Pno.

26

C.
A.

gua - - - - - i!

S.
tu?

T.
tu?

B.
tu?

Pno.

(Verdi: *Giovanna d'Arco* (Szent Johanna) prológ – finálé – angyalok és démonok kara)

Verdi: *Giovanna d'Arco* (Szent Johanna) III. felvonás – finálé

1 **Adagio** 2

GIOVANNA

CARLO *ff* *p*
 Ah! fa - ch'io pos - sa vo - la - re con te ch'i - o pos - sa vo - la - re con

GIACOMO *ff* *p*
 Ah! io non pian - go, nell' a - ni - mo stan - co è la spe - me di to - sto mo -

Soprano *ff* *p*
 Oh! pro - di - gio!

CORO di Tenor *ff* *p*
 Oh! pro - di - gio!

GUERRIERI e POPOLO Bass *ff* *p*
 Oh! pro - di - gio!

ANGIOLI
 Tor - na,

DEMONI

Piano *ff* *p*
pp 3 3 3 3 3 3 3 3

3 4

CAR. te.

GIA. rir.

ANG. tor - na e - sul - tan - te so - rel - la!

DEM. N'è sup - pli - zio n'è sup - pli - zio il tri - on - fo il tri - on - fo del

Pno.

5 6

GIO. Mi sor - ri - de... m'addi - ta u - na

DEM. ciel!

Pno. *tr* *pp*

7 8

GIO. *vi - a... mi sor -*

CAR. *Non las - cia - re! deh vi - vi, deh vi - vi al - la Francia, al tuo pa - dre, al tuo*

GIA. *lo non pian - go, nell' a - ni - mo stan - co è la spe - me di to - sto mo -*

S. *D' in - so - li - to rag - gio si dif -*

T. *D' in - so - li - to rag - gio si dif -*

B. *D' in - so - li - to rag - gio si dif -*

ANG. *tor - - - -*

DEM. *n'è tor - men - to*

Pno.

9 10

GIO. ri - de... ad - dio,

CAR. re! non la - scia - re, o fra i co - ri giu - li - vich'io pos - sa vo - la - re con

GIA. rir io non pian - go, nell' a - ni - mo stan - co è la speme di to - stomo -

S. fon - de si dif - fon - de im - prov - vi - so chia

T. fon - de si dif - fon - de im - prov - vi - so chia

B. fon - de si dif - fon - de im - prov - vi - so chia

ANG. na! tor - - -

DEM. il tri - on - fo del

Pno.

11 12

GIO. *ter - ra! ad-dio, glo-ria mor - ta-le...*

CAR. *te fa ch'io pos - sa... vo-la-re con*

GIA. *rir io non pian - go,... nell'a-ni-mo*

S. *ror... va - le, o di - va!... qual pa - trio re*

T. *ror... va - le, o di - va!... qual pa - trio re*

B. *ror... va - le, o di - va!... qual pa - trio re*

ANG. *na!*

DEM. *ciel!*

Pno.

13

GIO. al - to io vo - lo... già bril - lo nel

CAR. te ah!... ch'i - o pos - sa vo - lar vo - la - re con

GIA. stan - co è la spe - me di to - sto mo

S. tag - gio tu vi - vrai d'o - gni Fran - co nel

T. tag - gio tu vi - vrai d'o - gni Fran - co nel

B. tag - gio tu vi - vrai d'o - gni Fran - co nel

ANG. tor - - - -

DEM. n'è tor - men - to il tri - on - fo del

Pno. *cresc.*

15 16

GIO. sol!

CAR. te con te con

GIA. rir mo - rir mo -

S. cor nel cor nel

T. cor nel cor nel

B. cor nel cor nel

ANG. na tor - na tor - na ah

DEM. ciel il tri - on - fo del ciel il tri - on - fo delciel!

Pno. *p*6 6 *f* 6 6 *ff* 6 6

17 18

CAR. te con te.

GIA. rir mo - rir.

S. cor d'o - gni Fran - co nel cor.

T. cor d'o - gni Fran - co nel cor.

B. cor d'o - gni Fran - co nel cor.

ANG. tor - - - - na!

DEM. n'è tor - men - to il tri - on - fo del ciell...

Pno. *ff*

19 20 21

(Verdi: *Giovanna d'Arco* (Szent Johanna) III. felvonás – finálé)

Rossini: *Mózes* I. felvonás – a zsidók imája a kőtáblák felmutatásakor

MODERATO
(♩ = 58)

1 2 3 4

ANAÍDE

MARIA

ELISERO

MOSÈ

Dio! pos - sen - te in pa - ce, in guer - ra, cui cia - scun - si dè pie -

Sop

C
O
R
O

Ten

Bas

5 *sotto voce* 6 7 8 9

A. *sotto voce*
 Dio! pos - sen - teinpa-ce, in guer-ra, cui cia - scun si dè pie - gar:

MA. *sotto voce*
 Dio! pos - sen - teinpa-ce, in guer-ra, cui cia - scun si dè pie - gar:

E. *sotto voce*
 Dio! pos - sen - teinpa-ce, in guer-ra, cui cia - scun si dè pie - gar:

MO. gar - - - - - pie - - - - - gar: noi giu-

S. *sotto voce*
 Dio! pos - sen - teinpa-ce, in guer-ra, cui cia - scun si dè pie - gar:

T. *sotto voce*
 Dio! pos - sen - teinpa-ce, in guer-ra, cui cia - scun si dè pie - gar:

B. *sotto voce*
 Dio! pos - sen - teinpa-ce, in guer-ra, cui cia - scun si dè pie - gar:

10 (♩ = 52) 11 12 13 14

sotto voce

A. noigiu - riam pro - stra - ti a

sotto voce

MA. noigiu - riam pro - stra - ti a

sotto voce

E. noigiu - riam pro - stra - ti a

MO. riam pro - stra - ti a ter - ra letue leg - gid'os - ser - var,

sotto voce

S. noigiu - riam pro - stra - ti a

sotto voce

T. noigiu - riam pro - stra - ti a

sotto voce

B. noigiu - riam pro - stra - ti a

ANDANTINO (♩ = 50)

15 16 17 18

A.
 ter-ra le tue leg - gi'dos-ser - var. Di - o! pos - sen-te in pa - ce ⁹ e in

MA.
 ter-ra le tue leg - gi'dos-ser - var. Di - o! pos - sen-te in pa - ce e in

E.
 ter-ra le tue leg - gi'dos-ser - var. Di - o! pos - sen-te in pa - ce e in

MO.
 d'os - ser - var. Di - o! pos - sen-te in pa - ce e in

S.
 ter-ra le tue leg - gi'dos-ser - var.

T.
 ter-ra le tue leg - gi'dos-ser - var.

B.
 ter-ra le tue leg - gi'dos-ser - var.

19 *p* 20 *tr* 21 *sotto voce*

A. guer - ra, cui cia - scun si dè pie - gar: noi giuriampros-tra-ti a

MA. *p* *sotto voce*

E. *p* *sotto voce*

MO. *p* *sotto voce*

guer - ra, cui cia - scun si dè pie - gar: noi giuriampros-tra-ti a

22 23

A. ter - ra le tueleg - gi d'os - ser - var, le tue leg - gi d'os - ser -

MA. ter - ra le tueleg - gi d'os - ser - var, le tue leg - gi d'os - ser -

E. ter - ra le tueleg - gi d'os - ser - var, le tue leg - gi d'os - ser

MO. ter - ra le tueleg - gi d'os - ser - var, le tue leg - gi d'os - ser

24

A. *f* *p*
 var, le tue leg-gid'os-ser-var d'os-ser-var os - ser-

MA. *f* *p*
 var, le tue leg-gi d'os-ser - var d'os - ser-var os - ser-

E. *f* *p*
 var, le tue leg-gi d'os-ser - var d'os - ser-var os - ser-

MO. *f* *p*
 var, le tue leg-gi d'os-ser - var d'os - ser-var os - ser-

26

A. *f* *p*
 var, le tue leg-gi d'os-ser-var le tue leg - gid'os - ser-

MA. *f* *p*
 var, le tue leg-gid'os-ser - var d'os - ser-var d'os - ser-

E. *f* *p*
 var, le tue leg-gid'os-ser - var d'os - ser-var d'os - ser-

MO. *f* *p*
 var, le tue leg-gid'os-ser - var d'os - ser-var d'os - ser-

ALLEGRO MODERATO

(♩ = 50)

28 *f* 29 *p* 30 *f* 31 *p* 32

A. var. Giuriam d'os-ser-var giu - riam giuriam d'os-ser-var giu - riam.

MA. var. Giuriam d'os-ser-var giu - riam giuriam d'os-ser-var giu - riam.

E. var. Giuriam d'os-ser-var giu - riam giuriam d'os-ser-var giu - riam.

MO. var. Giuriam d'os-ser-var giu - riam giuriam d'os-ser-var giu - riam.

S. Giuriam d'os-ser-var giu - riam giuriam d'os-ser-var giu - riam.

T. Giuriam d'os-ser-var giu - riam giuriam d'os-ser-var giu - riam.

B. Giuriam d'os-ser-var giu - riam giuriam d'os-ser-var giu - riam.

(Rossini: Mózes I. felvonás – a zsidók imája a kőtáblák felmutatásakor)

Verdi: *Nabucco* IV. felvonás – a zsidók hálaadó imája

Adagio

123 *ff* 124 125 126 127 *ff* 128 129

ANNA
Im-men-so Je-o-vha, Chinon è pol-vere

FENENA
ff Im-men-so Je-o-vha, *pp* chi non ti sen-te? *ff* Chinon è pol-vere *pp* in-nan-zi a

ISMAELE
ff Im-men-so Je-o-vha, *pp* chi non ti sen-te? *ff* Chinon è pol-vere *pp* in-nan-zi a

ABDALLO
ff Im-men-so Je-o-vha, Chinon è pol-vere

NABUCCO
ff Im-men-so Je-o-vha, *pp* chi non ti sen-te? *ff* Chinon è pol-vere *pp* in-nan-zi a

ZACCARIA
ff Im-men-so Je-o-vha, *pp* chi non ti sen-te? *ff* Chinon è pol-vere *pp* in-nan-zi a

SACERDOTE
ff Im-men-so Je-o-vha, Chinon è pol-vere

Donne
ff Im-men-so Je-o-vha, Chinon è pol-vere

Tenori
ff Im-men-so Je-o-vha, Chinon è pol-vere

Bassi
ff Im-men-so Je-o-vha, Chinon è pol-vere

Piano

130 131 132 133

Anna
 Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-

Fen.
 te? Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-

Ism.
 te? Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-men-so, im-

Abd.
 Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-

Nab.
 te? Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-men-so, im-

Zac.
 te? Immen-so Je-o-vha, chinon ti sen-te? Chinonè pol-ve-re in-nan-zi a

Sac.
 Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-

D.
 Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-

T.
 Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-

B.
 Je-o-vha, Je-o-vha, ah, im-

p *p* *ff* *ff*

134 135 136 137 138

Anna
men - so.

Fen.
men - so Je - o - vha. Tu span-di u - n'i - ri-de? tut - to è ri -

Ism.
men - so Je - o - vha. Tu span-di u - n'i - ri-de? tut - to è ri -

Abd.
men - so Je - o - vha.

Nab.
men - so Je - o - vha. Tu span-di u - n'i - ri-de? tut - to è ri -

Zac.
te? in-nan - zi a te? Tu span-di u - n'i - ri-de? tut - to è ri -

Sac.
men - so Je - o - vha.

D.
men - so Je - o - vha.

T.
men - so Je - o - vha.

B.
men - so Je - o - vha.

139 140 141 *ff*

Anna Tu vi - bri il ful - - mi - ne?

Fen. den - te. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

Ism. den - te. Tu vi - bri il ful - - mi - ne? *ff*

Abd. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

Nab. den - te. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

Zac. den - te. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

Sac. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

D. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

T. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

B. Tu vi - bri il ful - mi-ne? *ff*

142 *p* 143 144 *p* 145 *p*

Anna
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

Fen.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

Ism.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

Abd.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

Nab.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

Zac.
l'uom più non è. Im-men-so Je - o - vha, chi non ti sen-te? Chi non è

Sac.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

D.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

T.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

B.
l'uom più non è. Je - o - vha, Je - o - vha,

146 *ff* 147 148 149

Anna
ah, im men - so.

Fen.
ah, im men - so Je - o - vha.

Ism.
ah, im-men-so, im men - so Je - o - vha.

Abd.
ah, im men - so Je - o - vha.

Nab.
ah, im-men-so, im men - so Je - o - vha.

Zac.
pol-vere in-nan - zi a te, in-nan - zi a te?

Sac.
ah, im men - so Je - o - vha.

D.
ah, im men - so Je - o - vha.

T.
ah, im men - so Je - o - vha.

B.
ah, im men - so Je - o - vha.

P-no.
ff

(Verdi: *Nabucco* IV. felvonás – a zsidók hálaadó imája)

Mandanici: *Il buontempone di Porta Ticinese* II. felvonás – finálé

Largo *Sotto voce* **pp** 1 2 3 **f** 4

MICHELINA
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

SOLASTICA
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

VITTORINO
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

GHIRINGHELLO
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

DON SATIRO
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

CARLAMBROCIO
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

Soprano
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, Un ge - lo piom - bò, e

Alto
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

Tenore
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, Un ge - lo piom - bò, e

Basso
Sull' al - ma smar - ri - ta un ge - lo piom - bò, e

Piano

5 *ff* > 6 *p* 7 *p* 8 9 10

MI. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò Sull' al - masmar - ri - ta un

SO. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò Sull' al - masmar - ri - ta un

VI. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò Sull' al - masmar - ri - ta un

GH. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò Sull' al - masmar - ri - ta un

DS. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò

CA. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò Sull' al - masmar - ri - ta un

S. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò

A. *ff* > *p* 3
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò daful-min-re-stò.

T. *ff* > *p*
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò.

B. *ff* > *p* 3
co-me col - pi - ta da ful - min re - stò daful-min-re-stò.

Pno. *ff*

11 12 13 14 15 16

MI. ge - lo piom - b0 e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

SO. ge - lo piom - b0 e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

VI. ge - lo piom - b0

GH. ge - lo piom - b0 e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

DS. e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

CA. ge - lo piom - b0 e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

S. e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

A. e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

T. e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

B. e co - me col - pi - ta da ful - min re - st0.

Pno. *p* *f*

(Mandanici: *Il buontempone di Porta Ticinese* II. felvonás – finálé)

Verdi: *A lombardok* I. felvonás – finálé

AND.te MOSSO

f *ff*

GISELDA
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

VICLINDA
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

ARVINO
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

PAGANO
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

PIRRO
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

AND.te MOSSO

f *ff*

S.
A.
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

T.
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

B.
Mo - stro d'a - ver - no or - ri - bi - le,

Pno.
ff

Verdi: *Macbeth* I. felvonás – finálé

ADAGIO ♩ = 60
(stupore universale)

LADY
Schiu-di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

DAMA
Schiu-di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

MACDUFF
Schiu-di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

MALCOLM
Schiu-di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

MACBETH
Schiu-di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

BANCO
Schiu-di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

Sop.
Schiu - di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

Ten.
Schiu - di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

Bassi
Schiu-di, in - fer - no, la boc - ca ed in - ghiot - ti nel tuo

Piano
ff *fff* *Tutto forza*

4

L
grem - bo l'in - te - ro cre - a - to;

D
grem - bo l'in - te - ro cre - a - to;

Mf
grem - bo l'in - te - ro, l'in - te - ro cre - a - to;

M
grem - bo l'in - te - ro, l'in - te - ro cre - a - to;

Mh
grem - bo l'in - te - ro, l'in - te - ro cre - a - to;

B
grem - bo l'in - te - ro, l'in - te - ro cre - a - to;

grem - bo l'in - te - ro, l'in - te - ro cre - a - to;

grem - bo l'in - te - ro, l'in - te - ro cre - a - to;

grem - bo l'in - te - ro, l'in - te - ro cre - a - to;

grem - bo cre - a - to;

Pno.

Verdi: *Macbeth* I. felvonás – finálé – a cappella szakasz

voci sole
ppp $\hat{\wedge}$ $\hat{\wedge}$

L. Ogran Di - o, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

voci sole
ppp $\hat{\wedge}$ $\hat{\wedge}$

D. Ogran Di - o, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

voci sole
ppp $\hat{\wedge}$ $\hat{\wedge}$

Mf. Ogran Di - o, che ne' cuo ri pe - ne - tri,

M. **pp**
O gran Dio, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

voci sole
ppp $\hat{\wedge}$ $\hat{\wedge}$ $\hat{\wedge}$

Mh. O gran Di - o, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

pp
O gran Dio, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

voci sole
pp
O gran Dio, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

pp
O gran Dio, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

pp
O gran Dio, che ne' cuo - ri pe - ne - tri,

Pno.

Bellini: *Beatrice di Tenda* I. felvonás – finálé

Largo

BEATRICE
Ah! tal on - ta io me - ri - ta - i quan - do a me quest' em - pio al -

AGNESE
Go - di, e - sul - ta, o cor sprez - za - to, go -

OROMBELLO
f Giu - stociel, *p* oh

ANICHINO
f Giu - stociel, *p* oh

FILIPPO
f Oh fu - ror! *p* mor -

S.
f Giu - stociel,

A.
f Giu - stociel,

T. I
f Giu - stociel,

T. II
f Giu - stociel,

B.
f Giu - stociel,

Piano

B. za - i. Dell' a - mor che m' haper - du - ta sol tal frut - to a me re - stò.
 A. di del do - lor di ques - to in - gra - to, go - di,
 O. ciell! oh do - lor! ah - i!
 A. ciell! oh do - lor! ah - i!
 F. ran. tra - di - tor! mor - ran.
 S. che av - ver - rà?
 A. che av - ver - rà?
 T. I. che av - ver - rà?
 T. II. che av - ver - rà?
 B. che av - ver - rà?
 Pno.

(Bellini: *Beatrice di Tenda* I. felvonás – finálé)

Verdi: *Macbeth* I. felvonás – finálé

GRANDIOSO

p

L L'i - ra tu - - a, l'i - ra

D L'i - ra tu - - a, l'i - ra

Mf L'i - ra tu - - a, l'i - ra

M L'i - ra tu - - a, l'i - ra

Mh L'i - ra tu - - a, l'i - ra

B L'i - ra tu - - a, l'i - ra

GRANDIOSO

p

L'i - ra tu - - a, l'i - ra

p

L'i - ra tu - - a, l'i - ra

p

L'i - ra tu - - a, l'i - ra

GRANDIOSO

p

Pno. *p*

3

L
tu - a for - mi - da - bi - le e

D
tu - a for - mi - da - bi - le e

Mf
tu - a for - mi - da - bi - le e

M
tu - a for - mi - da - bi - le e

Mh
tu - a for - mi - da - bi - le e

B
tu - a for - mi - da - bi - le e

tu - a for - mi - da - bi - le e

tu - a for - mi - da - bi - le e

tu - a for - mi - da - bi - le e

Pno.

5

L
pron - - - - ta

D
pron - - - - ta

Mf
s
pron - - - - ta

M
s
pron - - - - ta

Mh
pron - - - - ta

B
pron - - - - ta

pron - - - - ta

s
pron - - - - ta

pron - - - - ta

Pno.
6 6 6 6

(Verdi: *Macbeth* I. felvonás – finálé)

Bellini: *Norma* I. felvonás – „Casta diva” ária vége

1

NORMA

tu fa - - i

2

a piacere

ORO VESO

tu fa - i

S

tu fa - i

T.

tu fa - i

B

tu fa - i

Piano

3

NORMA

nel ciel.

4

5

6

ORO VESO

nel ciel.

S

nel ciel.

T.

nel ciel.

B

nel ciel.

Piano

Bellini: *La sonnambula* (Az alvajáró) I. felvonás – kartétel

1

AMINA *ff* 2 3 *pp* 4 *pp* 5

vi guar - di il ciel! vi guar -

LISA e TERESA *ff* *pp* *pp*

vi guar - di il ciel! vi guar -

ELVINO *ff* *pp* *pp*

vi guar - di il ciel! vi guar -

RODOLFO *ff* *pp* *pp*

sco - pir — che fa. vor - re -

S. *ff* *pp* *pp*

vi guar - di il ciel! vi guar -

T. *ff* *pp* *pp*

Vi guar - di il ciel! vi guar -

B. *ff* *pp* *pp*

Vi guar - di il ciel! vi guar -

Piano *ff*

a piacere

6

AMI. *di, vi guar - di il ciel!*

L. T. *di vi guar - di il ciel!*

ELV. *di vi guar - di il ciel!*

ROD. *i sco - prir che fa!*

S. *di vi guar - di il ciel!*

T. *di vi guar - di il ciel!*

B. *di vi guar - di il ciel!*

Pno. *pp*

Musical score for voice and piano. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of eight staves: AMI. (Alto), L. T. (Tenor), ELV. (Elevated Soprano), ROD. (Bass), S. (Soprano), T. (Tenor), B. (Bass), and Pno. (Piano). The vocal parts are mostly silent, with a fermata at the end of each line. The piano part features a *morendo* marking and a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is numbered 9, 10, and 11 at the top.

(Bellini: *La sonnambula* (Az alvajáró) I. felvonás – kartétel)