

SÁNDOR SZABOLCS

GIACOMO PUCCINI EGYÉNI STÍLUSÁNAK
KIALAKULÁSA ÉS
A MANON LESCAUT ELEMZÉSE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

GIACOMO PUCCINI EGYÉNI STÍLUSÁNAK
KIALAKULÁSA ÉS A MANON LESCAUT
ELEMZÉSE

SÁNDOR SZABOLCS

TÉMAVEZETŐ: VAJDA JÁNOS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	iv
Előszó	v
I. FEJEZET	1
1. Befolyásoló tényezők	1
1.1. A 19. századi korszellem	1
1.2. Száz év operái és stílusirányzatai	17
1.3. Közvetlen hatások, és az egyéni stílus különös ismertetőjegyei	29
1.4. Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig	42
II. FEJEZET	82
2. A Manon Lescaut című opera elemzése	82
2.1. Az inspiráló Manon	82
2.2. Első felvonás	87
2.3. Második felvonás	100
2.4. Intermezzo és a harmadik felvonás	111
2.5. Negyedik felvonás	117
Függelék	122
Bibliográfia	123

Köszönetnyilvánítás

Munkám és tanulmányaim során sokan segítettek, akiknek köszönettel tartozom a támogatásért, tudásukért és szeretetükért. Elsőként családomnak, akik türelme, szeretete és toleranciája nélkül nem tudtam volna kutatásaimat elvégezni és a doktori értekezésre felkészülni. Kitüntetett köszönet illeti Prof.Em.Ks. Marton Éva művésznőt, aki elsőként támogatott e tudományos fokozat megszerzéséhez szükséges munkám elindításában és rendszeresen nyomon követte felkészültségem periódusait. Köszönöm Vajda János Kossuth-díjas zeneszerző bátorítását és szakmai kontrollját, továbbá Dr. Fekete Gyula zeneszerző, tanszékvezető egyetemi tanár és rektor-helyettes személyes biztatását és rokonszenvét, valamint Dr. Almási Tóth András az Opera szak vezetőjének, rendező-tanárának szakmai segítségét, mellyel sok esetben rávilágított a dramaturgiai alapelvekre és a rendezői gondolkodás szabályaira. Köszönettel tartozom karmester tanáromnak, Maestro Donato Renzettinek, aki olaszországi tanulmányaim során felhívta figyelmemet az olasz hagyományokra, mind karmester-technikai, mind pedig a 18. század olasz és francia operáinak és egyéb zeneműveinek stilisztikai, előadóművészeti mesterfogásainak gyakorlati alkalmazására. Továbbá Mesterházi Máténak, aki készséges ajánlásaival hozzájárult a kutatásaim elvégzéséhez. Soha nem felejttem azt a tudást, amit egyetemi tanáraitól kaptam. Köszönöm Földes Imre zenetörténet tanáromnak, Várjon Dénes tanáromnak, Schweitzer Katalin tanárnőnek, továbbá a Hittudományi karról Dr.Prof.Em. Rózsa Hubának, Dr. Bolberitz Pál filozófia tanáromnak és Dr. Dávid Katalin művészettörténet tanáromnak, akik részletező és átfogó tudása segített jobban átlátni ennek az igen fontos évszázadnak a jelentőségét.

Sándor Szabolcs

Budapest, 2017. április 27.

Előszó

A soron következő első fejezetben felvázolom, hogy milyen fontos hatások jellemezték a 19. századi, európai művészeti irányzatokat a történelmi események és a filozófiai gondolatrendszerek befolyása következtében. A korszellem bemutatását csak abból az elgondolásból tartom fontosnak, hogy látni lehessen, milyen korba született Giacomo Puccini (1858-1924), azaz a század második felében milyen társadalom vette őt körül. Tanulmányai során megszerzett tudás és tapasztalat abból a múltból táplálkozott, amely egy fejlődési folyamatban értékelhető csak, és amely korszellem az azt megelőző kor történelmi, filozófiai és művészeti hatásainak leképezése. Pusztán azokat a közvetlen előzményeket veszem szemügyre, melyek a 19. században történtek és Puccini születése idején, 1858-ban még aktívak voltak, illetve közvetlen hatással rendelkeztek.

Puccini operái ma is az egyik legszívesebben hallgatott, és a legtöbbet játszott művek közé tartozik a világ operaházaiban és hangversenytermeiben. A professzionális komolyzenészek is, sőt a zenekritikusok is jobbra a *Manon Lescaut*-t és az utána következő operákat ismerik vagy játszik. Figyelmem részben az első világsikere — az 1893-ban bemutatott *Manon Lescaut* — előtti időre fókuszál, egészen 1875-ig visszatekintve. Ami ebben a tizennyolc évben történt valószínűleg nagyon lényeges lehet, hiszen a *Manon Lescaut* volt az egyetlen operája, ami soha nem okozott csalódást számára, és a bemutató előadást is beleszámítva mind a közönség, mind pedig a zenekritikusok részéről egyöntetű sikerként értékelik.

A felkészülést és a kutatást már 2005 után elkezdtem, amikor még olaszországi karmestertanulmányaimat folytattam. Ellátogattam Luccába, Torre del Lago, Viareggioba és Milánóba is. Több régi, egyetemi jegyzetemet elővettem, és a rengeteg adatot igyekeztem rendszerezni. Azokban az adatolásokban, melyek pontatlanságuk miatt nem voltak használhatóak, az idegen nyelvű internetes oldalak segítettek. Továbbá megemlítek négy író, akiknek átfogó munkája segített az egyes alfejezetek kibontásában. Artner Tivadar a középkori és a reneszánsz művészetről szóló könyvei, Fekete Sándor a francia forradalomról írt átfogó munkája, Jónás Ilona Európa születését részletező könyve és Lajta Edit ismertetője a korai francia festészetről fontos ismeretekkel láttak el, de műveik nem szerepelnek a lábjegyzetekben.

Számomra az volt a legnagyobb reveláció — megnézvén ennek a fentebb említett első tizennyolc évnek alkotásait –, hogy rátaláltam azokra a stílusjegyekre, amik Puccini későbbi operáiban is lépten-nyomon, szembeötlően megjelennek, mint egyfajta ismertetőjegy, rá jellemző „Puccini-pecsét”. Annyira lázba hozott, hogy elkezdtem feltérképezni azokat a témákat, akkordokat, dallamíveket, amik megjelennek itt-ott, bárhol az egész életművön belül. Számítalan ilyenre akadtam, és ezek csírájukban vagy akár teljes megnyilvánulásukban már a pályaszakasz elején feltűnnek. A *Manon Lescaut*-t csak egy-két külföldi tanulmány elemzi kevés részletességgel, dacára sikere nagyságának. Legjelentősebb Deborah Burton: *Recondite Harmony* című tanulmánya, ami interneten érhető el. A többi, későbbi operáival jóval több elemzés foglalkozik, ezért amikor utalok rájuk csak a teljesség igénye nélkül teszem, hiszen ez nem tárgya ennek a doktori értekezésnek. Ellenben elemzésem aprólékos volta remélem, megelégedettségükre lesz majd és lelkesedésem – ahogy az olaszok mondják: „pucciniano” – átszüremkedik a sorok közül és rajongásom tüze újabb híveket fog szerezni ennek a varázslatos kaleidoszkopszerűen mindig más-más arcát mutató, intim muzsikának.

I. FEJEZET

1. Befolyásoló tényezők

1.1. A 19. századi korszellem

Tekintettel arra, hogy az egész 19. századra a romantika és a realizmus – e két alapvető stílusirányzat – jellemző leginkább, melyek legnagyobbbrészt egymás mellett, párhuzamosan jelentek meg, kialakulásukat és ismertetőjegyeiket mutatom be elsőként. Meglátásom szerint erre azért van szükség, hogy látni és mindenekelőtt érteni lehessen, milyen közvetlen hatásokkal kell számolni, amikor Puccinit, és általában a romantikus zeneműveket próbáljuk megérteni.

Az 1800-as évek történelme Bonaparte Napóleonnal indul, ám ennek előzménye, a francia forradalom indította el azt a folyamatot, amit a történészek a „hosszú 19. század” névvel láttak el. Az abszolutista önkényuralom, mely a 18. századi francia királyságot jellemezte, és benne XIV., XV., és XVI. Lajost, a pénzügyi és morális csőd állapotába taszította az országot. A nyomor, a céltalanság és az elkeseredettség kirobbantotta a forradalmat, mely tíz kerek évig lázban tartotta az országot, főleg a meghirdetett eszmék tartottak pillért az esetlegesen csüggedőknek. A szabadság és egyenlőség, mint az akkor kialakuló új eszmeirányzat – a liberalizmus – két fő irányelve megbabonázta és új erővel töltötte meg a társadalmat. Bár a római mintára megalakult hármass uralkodói rendszer – a királyság, köztársaság és a császárság – nem tudta megoldani a súlyos problémákat. A liberalizmus eszméje egyre erősödött és szellemileg átformálta az akkori Európát. A jobb és igazságosabb élet reményében harcolóknak be kellett látni az évtizednyi küzdés után, hogy helyzetük nem változik. Sőt a liberalizmus, ami a magántulajdon jogi elismeréséhez vezetett, megnyitotta a szabad kereskedelem és a piacgazdaság távlatait, amik még szélesebbre nyitották a szegénység-gazdagság ollóját. Hiába próbálták észérvekkel, a ráció logikájával terjeszteni a kilábalás eszméit, a racionalizmus nem hozott megnyugvást. Sem a liberalizmus, sem pedig a racionalizmus nem nyújtott segítő kezet a nyomorban tengődő, éhező és szenvedő néptömegeknek. A ráció nem világosította meg a kilátástalan folyamatokat. A felvilágosodás optimizmusa politikai értelemben csődöt mondott.¹ A nagy történelmi korszakokat mindig szellemi áramlatok töltötték meg tartalommal, és a jelzéseket, melyek időben megelőzik magát a történelmi cselekvést, a küldetésstudattal rendelkező művészek adják. A felvilágosodás művészeti irányzata még a klasszicizmus volt, amit a romantika váltott, ám ahogy az előzőben az építészet, az utóbbiban az irodalom és a festészet jelzett és váltott elsőként. A klasszicizmus, mint jól szabályozott, pontos konstrukciós elvekkkel rendelkező irányzat jól megfigyelhető akár irodalmi, zenei, festészeti vagy akár építészeti alkotást vizsgálatakor. E stílus alkotói visszanyúltak a görög-római antik világ formanyelvéhez. Jellemzően

¹ A két másik, fontos 19. századi eszmerendszert, a konzervativizmust és a tudományos szocializmust nem elemzem. Befolyásuk a század amúgy is igen szerteágazó művészeti stílusirányzataira kevésbé számottevő.

valamilyen vallásos vagy mitológiai témát ábrázoltak inkább emberléptékű, mintsem monumentális módon. A zeneművészetben is a jól tagoltság, a tiszta formakép és a különféle – harmóniai, dallamvezetési, formszerkesztési, ritmika, díszítési és dinamikai – szabályokkal rendelkező konstrukciós elv olvasható ki nyilvánvaló módon. Éppen ez a túlszabályozottság szabott határt a kifejezés további lehetőségeinek, ez szűkítette be a variációs lehetőségeket, ami törvényszerű módon szétfeszítette a klasszicista béklyót. A klasszicizmussal való szembefordulás volt a romantika fő irányelve. A romantika újítása éppen ez a formabontó szabálytalanság, diszharmónia, különös dinamikai megoldások vagy éppen a több síkon mozgó polyritmika. Érdekes módon a romantikának ezek az epitheton ornans-ai talán épp az építészetet nem jellemzik, ami a 19. században nehezen mozgott, nehezen változott.²

A szabadság vágya a kialakulóban lévő liberalizmusban előtérbe helyezte az individuumot és kiábrándult a forradalmakból, eltávolodott a jelentől. Mégis, a felszínre törő közös erő, közös cél és a nemzeti múltba való visszatekintés létrehozta azt a nemzeti öntudatot, amiben megtalálták a közös értékeket, a közös hagyományokat, és az egy nyelvet beszélők közös kulturális közegében kialakult a nemzettudat, a nacionalizmus. A liberalizmus, azaz a törvény előtti szabadság és egyenlőség elve, valamint a mindenki számára adott emberi jogok mellett a nacionalizmus formálta azt az identitástudatot, amely minden addiginál erősebb érzelmi töltetű nemzettudatot hozott létre, a közösségtudat és az etnikai tudat egymáshoz kapcsolódásával. Ez az ideológiai törekvés a nemzet védelmét, a nemzet felemelkedését célozta meg. Az abszolutista berendezkedésekkel szemben össze is tudtak fogni egymással, és ez a fajta nacionalizmus nem egymás ellen, vagyis nem a többi nemzet ellen irányult.³ A nemzeti ébredés fontos forrása a romantika – mint művészeti irányzat –, térhódítása pedig a 19. század elejére tehető.⁴ Jellemző módon mindig az irodalom ábrázolja elsőként ezeket a változásokat, ezt követi a festészet, s végül majd a zeneköltők is megalkotják új műveiket. Az előtérbe kerülő, új erővel megtöltött individuum látnokiségével és önkifejezésével vátesz szerepet töltött be.

² A 19. század természettudományos fejlődése révén inkább az anyag, és azok megformálása, valamint az építési technika változott. Radikálisan új építészeti stílus nem jellemezhető. A klasszicista építészetre jellemző a görög-római utánérzés – amikért Napóleon annyira rajongott –, melyből kiviláglik, hogy másodkézből valók. Ez a tartalom nélküli hidegség természetes melegséget, nyugalmat kívánt. A nemzeti mozgalmak egyfelől épp a jelenből kiábrándulva, a történelmi, nemzeti múlt felé tekintettek vissza, a keresztény középkor irányába, a gótikába. Az 1800-as évek elején a gótika formanyelvén szólnak ezek a romantikus templomok, lakóházak, kiállítótermek, parlamentek. Egyaránt találunk angol (Gilbert Scott, Charles Barry), német (Karl Friedrich Schinkel, aki Berlinben tervezett, Leo von Klenze, aki Münchenben) vagy francia építész (Charles Garnier), akik egyaránt alkottak klasszicista és romantikus építményeket, sőt mintakeresésükben visszamentek az olasz reneszánszig és a barokkig.

³ Az úgynevezett „hosszú 19. század”-ban egész Európa népeit forradalmak sújtották. Nevezetesen az 1789-es francia forradalom, az 1830-as, júliusi, párizsi forradalom, a napóleoni forradalmak a spanyol, az olasz, az osztrák, a német, a holland, belga és az orosz területeken, valamint az 1848-as forradalmak. Az 1848-as események helyszíneiből és dátumaiból kiviláglik, hogy a bajok kolosszálisak voltak: Palermo január 12., Párizs február 22., Berlin március 18., Milánó március 18., Velence március 22., a három Bécsi Forradalom március 11-13-án, május 14-én és október 6., Badeni Nagyhercegség február 27., Pest március 15., Prága június 12., Róma 1949. március 14.

⁴ 1801. január elsején megalakul az Egyesült Királyság, Nagy-Britannia és Írország egyesülésével. Magyarországon 1805. november 28-án a megyei országgyűlés kiharcolja a magyar nyelv használatát a közigazgatásban (majd csak 1844-ben lesz a magyar hivatalos nyelv). 1806. augusztus 6-án II. Ferenc lemond és megszűnik a Német-római Birodalom.

Nyilvánvalóan két típusba rendezhetők a történelmi események és az arra válaszként megjelenő művészeti alkotások. Az egyik oldalon az elnyomó, térhódító francia liberalizmus és a felvilágosodás hatalmas ereje fejt ki hatását, a másik oldalon pedig a többi elnyomott nemzet – mint a spanyol, az olasz és a német – roskadozik. A fájdalom és megsebzettség okán az utóbbiaknál jelentkezik először az új stílus új válaszokban. A romantikában az egyéni szenvedés és a nemzeti sérelem egyaránt kifejezésre jutnak, elsőként megjelenve a német irodalomban, ahol a határvonalak még elmosódtak a klasszicizmus és a romantika között.⁵ A szabályokkal szemben az egyéni, a költői érzés és szenvedély jogát hirdették. A múltból vették szereplőiket – a keresztény középkorból vagy még régebből, sőt visszatekintettek egészen saját nemzetük gyökeréig, mitológiájukig –, akiket hősként ábrázoltak.⁶ Művészetükbe népi elemeket is beleszórtak. A szobrászok, festők, költők és zeneszerzők nemzeti, legendás hősokeket és középkori regék történeteit ábrázolták. Ezekből merítettek erőt, példaképet. Hangsúlyozom, egységes korstílusról, mint például amilyen a gótika volt, már a barokk kortól nem lehet beszélni. A 19. században is egymás mellett élt a romantika – kezdetben még a klasszicizmussal együtt –, majd a technika és a társadalomtudományok fejlődésével egyidejűleg kialakult a realizmus, a naturalizmus, az impresszionizmus és a szimbolizmus. Kezdetben, az 1800-as évek elején még a költészetben jelent meg elsőként a romantika, de a későbbi stílusirányzatokat mégis inkább a festészetben lehet megtalálni legkorábban. A szobrászat és az építészet messze lemaradt tőlük, sőt még a zeneművészeti kompozíciók nemzetek közötti összehasonlításában sem lehet egyidejűséget találni. A német szerzők jóval hamarabb váltottak stílust, mint például az olaszok és főleg a franciák. Az orosz, az angol, a skandináv és a balkáni művészetek elemzésével ebben az értekezésben nem foglalkozom, hiszen Puccinire nem voltak közvetlen hatással. A 18. század szobrászai, építészei, festői és zeneszerzői Itáliába zarándokoltak tanulmányútra.⁷

⁵ A német romantikusok közül elsőként említendő Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) és barátja Friedrich von Schiller (1759-1805). Kortársaik között számos, igen jelentős alkotót találunk: például Novalist (eredeti nevén Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), majd Friedrich Hölderlint (1770-1843) a romantikus német költészet megteremtőjét; E:T:A Hoffmann-t (1776-1822), Adalbert von Chamisso-t (1781-1838), Heinrich Heine-t (1797-1856), Joseph von Eichendorff-ot (1788-1857). Jacob és Wilhelm Grimm (1785-1863 és 1786-1859) 1843-ban megírták a *Deutsche Mythologie*-t, mely rámutat, mennyire erős volt a romantikára oly jellemző múltba tekintés, és a nemzeti gyökerek felkutatása, közzététele. Ebben a vonatkozásban említem meg először Richard Wagnert (1813-1883), aki szintén ezen a nyomvonalon indult el, ám kicsit korábban. Wagnerről egyébként a későbbiekben nagyobb terjedelemben lesz szó.

⁶ Megfigyelhető a hősi múltból vett erő, legyenek ezek a szereplők a saját vagy más népek ókori uralkodói, hősi, regényes alakjai, például Beethoven vagy Wagner zeneműveiben.

⁷ Itália helytelen megnevezés, de így a mai szóhasználattal jobban érthető. Abban az időben kisebb hercegségek, tartományok találhatóak a félszigeten a két legnagyobb mellett, ezek a Toszkánai Nagyhercegség és a Pápai Állam. Az Olasz Királyságot majd csak 1861. március 18-án kiáltják ki, II. Viktor Emánuel királysága alatt (1861 és 1864 között torinói, 1864 és 1871 között firenzei központtal). Az egységes Itália pedig csak 1870. szeptember 20-án, Róma elfoglalásával jött létre, fővárosi ranggal csak 1871. június 2-től büszkélkedhet. Róma visszafoglalása és a Pápai Állam Vatikánba való visszaszorulása jelenti az olasz Risorgimento végét. Puccini ekkor tizenhárom éves, és a luccai Székesegyház szemináriumába jár. Olaszországban ekkor mutatnak be először Wagner-operát, nevezetesen a Lohengrint, természetesen a nemzeti nyelven, olaszul (Bologna, Teatro Comunale, 1871. november 1.). Bologna volt az olasz wagnerianusok fellelegyára.

Ezt a központi szerepét Itália elvesztette a 19. századra. Tette ezt annak dacára, hogy a legsikeresebb – Római Díjat nyert – francia zeneszerzők (Ambroise Thomas-tól kezdve, aki 1832-től lakott Rómában, Claude Debussy-ig, aki 1885-től) mind Rómában tölthettek el három évet tanulmányúton, mialatt a máig francia tulajdonban lévő Villa Mediciben laktak. Még a német Meyerbeer is (Jacob Liebmann Beer 1791-1864), aki nem mellesleg a francia nagyopera stílus (opéra grande) korai, egyik nagyobb zeneszerzője, Salieri tanácsára Velencébe utazott 1816-ban, ahol egyértelműen Rossini zenéjének hatása alá került. Azt, hogy Meyerbeer és nyolc évvel később Rossini miként termékenyítette meg szellemi értelemben a francia zenét, egy későbbi fejezetben mutatom be. Tény, hogy a zeneszerzőkön kívül egyetlen más művészeti ág alkotói sem voltak meghatározói a kornak olaszföldön. A francia és német festészet – az irodalmi alkotásaikkal együtt – a század elejétől uralták a romantikát. Amíg a klasszicisták témáik nagyobb részét az antik görög-római világból veszik és bálványozzák Raffaello Santi-t és Antonio da Correggio-t, addig a romantikusok az őket megelőző korból választják eszményképeiket, ők a preraffaeliták. Mások viszont inkább realista vágyaikkal, egyéni szenvedélyeikkel, szélsőséges gesztusaikkal indultak egy új ábrázolási úton.⁸ A német romantika nem tudott felmutatni hasonlóan eredeti romantikus festészetet.⁹ Fantáziájuk és egyéni alkotóerejük inkább elméleti volt. Ez a túlzott elméleti struktúráltság, módszeres túlszerkesztettség egyébként is jellemző a német művészetekre.

Bonaparte Napóleon által ugyancsak leigázott spanyolföld szülötte Francisco Goya (1746-1828), akit a modern festészet elindítójának tekintenek.¹⁰ A romantikára jellemzően a fantáziavilágba, álmvilágba húzódás, eltávolodás a jelen borzalmaitól, valamint épp a valóság keményen racionális, részletes ábrázolása jellemzi Goya-t.

⁸ A francia romantika első meghatározó mestere Eugène Delacroix (1798-1863). Az 1830-as, júliusi francia forradalom harcainak leghíresebb allegorikus és egyben realista alkotása a *Szabadság vezeti a népet* című festménye. Itt már megtalálható az allegória (szimbolizmus) és a realizmus is, s e kettő nagy hatású stílusirányzat lesz a romantika évszázadában. Jellemző Delacroix-ra, hogy a képalkotás vezető szerepét a dús, tónusos színek és a szélsőségesen használt fény-árnyék hatás veszi át a klasszicizmus téma- és formaorientált elvétől. Tulajdonképpen ugyanezek jellemzőek a romantikus zeneszerzőkre is. A hogyan fontosabb lesz, mint a mi. A szabályok levetkőzéséből a formabontást és a témák variálható fejlesztési lehetőségeinek végtelen gazdagságát kutatták és valósították meg. Sok művész úgy hatott egymásra, hogy egy szalonba járva beszélgettek, gazdagították egymás gondolkodását. Például Delacroix, Stendhal (eredeti nevén Marie-Henri Beyle) és Prosper Mérimée ugyanabba a szalonba jártak. A fantázia- és álmvilág szárnyakat adott az arra érdemes művészeknek, és maradandót alkothattak. Liszt Ferenc és az újításait követő és továbbfejlesztő Richard Wagner, a kor két óriása a század közepére kolosszális súllyal nehezedett egész Európa zeneköltőire. Ez a hatás hol bénító, hol gyümölcsöző tudott lenni. Egy biztos, senki nem vonhatta ki magát zsenialitásuk alól. Még a korszakalkotó Debussy sem és Puccini sem.

⁹ Peter Cornelius (1783-1867) a monumentális freskók, a realista módon gondosan előkészített, kartonra felvázolt, elmerült agymunkák nagyszabású mestere. Nála például a mi, és nem a hogyan a gondolkodásának tárgya. 1810-ben egy római kolostorban dolgoztak a német nazarénus festők, akik hazafias-vallásos festészetet akartak létrehozni a már említett középkor szellemében.

¹⁰ Goya híres alkotásaiban nem találni egységes korstílust. Az impresszionisták, akik hozzávetőleg 1860 és 1880 között alakították ki nagyhatású stílusukat, őt tekintették közvetlen ősüknek. A német expresszionisták szintúgy. Goya fantáziája már igen korán – úgy értem, 1800 előtt – megmutatkozott, szörnyeket fest halottal és szerzetessel (1788, *Borgiai Szent Ferenc*); az 1795-ben festett *Boszorkányszombat*; ágyon fekvő meztelen női aktot fest (1808, *A ruhátlan Maja*); háborús erőszakot ábrázol (a kép címe *1808 május 3-a*, vagyis Madrid védőinek kivégzése, ezt 1814-ben festette); majd 1819-ben festi a *Saturnus felfalja gyermekét* című művét.

Ez a kettősség lényegében áthatja az egész 18. századot, hol ez, hol az kerül túlsúlyba.¹¹ Az érzékeny szem által jól megfigyelt lélekművészetek az egyénre és a néptömegekre vonatkoztatva és realista erővel átítva, egyaránt vizsgálódás tárgya a romantika alkotóművészeinél. Ez a megállapítás igen nagymértékben jellemzi Puccini egész életművét, aki bevallottan a kis dolgok, a hétköznapi emberek lelki rezdüléseit önti zenébe, s ugyanakkor eredeti módon ábrázolja a tömegek karakterét a különböző szituációkban.

A napóleoni háborúk utáni 1815-ös bécsi kongresszus területi szabályozásai miatt az akkori Itália területileg egyrészt Habsburg, másrészt pedig francia (Bourbon) uralom alatt volt. Ez az elnyomás nem kedvezett a művészetek továbbfejlődésének, és akadtak olyan orgánusok is, amelyek azt hangoztatták, hogy Itália megrekedt a fejlődésben. A 19. századi Olaszország elvesztette vezető szerepét a művészetek terén. Lényegében még a romantikus olasz opera csúcsára jutó Verdi sem hatott egyetemes újító erővel. Európai és világviszonylatban az első áttörést Puccini hajtja végre a század utolsó hét évében, az 1893-ban bemutatott *Manon Lescaut* című operájával rövid időn belül világhírű komponista lesz, s ezzel Itáliának is hírnevet szerez.

A vezető szerep még mindig a francia festészeté és a német irodalomé az 1800-as évek első felében. A pontos megfigyeléseken, kutatásokon alapuló realista kifejezőmód egyre erősödő valóságábrázolása — ami a jelent ábrázolja a fantázia elvonatkoztatott karaktere nélkül — a romantikával egyszerre fejlődött. Ezt a pontosan nem behatárolható, évszámhoz nem köthető stílusirányzatot realizmusnak nevezzük a 19. századi romantikán belül. A romantikus művésznek felelőssége van a társadalom felé, meg kell mutatnia a szenvedést, kiábrándultságot, amit a történelmi események okoztak a népnek és az egyes embernek. Ugyanakkor megoldással is kell szolgálnia, hogy az élet elviselhetőbb legyen. Maga a romantika — Victor Hugo szerint — egyfajta liberalizmus az irodalomban. A szkeptikus világlátás, a szorongás és a magány érzése előhívta az elvagyodás, a valóságtól való elfordulás iránti vonzalmat. A vátesz költészet hasonlóvá válik és párosul egyfajta révülettel, prófétai küldetéstudattal,¹² és kedveli a misztikát, a rejtelmességet, a kifürkészhetetlenséget, azaz egyre inkább befelé fordul és a lélek mélységeit kezdi kutatni.¹³ A romantika, a felfokozott érzelmek szabadságával mindenekelőtt az egyéniség kultuszát hirdeti, melyet átjár a szentimentalizmus, de néha tele van melábulával, melankóliával és halálvágyal.

¹¹ A színek és a fényhatások keverése, csodálatos ecsetvonásaival nemcsak Delacroix-t és Goya-t jellemzi, hanem az első, korai korszakváltó festők közé tartozó angol William Turner-t (1775-1851) fénymisztikájával telített akvarelljeivel és John Constable-t (1776-1837), mint az égbolt festőjét is. Hatásuk jelentős a francia festészetre. A preraffaelita művészcsoporthoz olasz származású angol alapítója, a festő-költő Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) és a társalapító tájképfestő John Everett Millais (1829-1896) jelentősek, épp a gondosan megfigyelt és precízen kidolgozott realista táj- és emberábrázolásuk miatt. A későbbi *plein air* stílus, az impresszionizmus és az abból kifejlődő *pointillizmus* előfutárának számít. Hogy ennek mekkora jelentősége van Puccini egyedi stílusának kialakulásában, még a későbbiekben részletezni fogom.

¹² Ezzel a küldetéstudattal, erővel és forradalmisággal Ludwig van Beethoven rendelkezett elsőként, és Richard Wagner terjesztette ki *Gesamtkunstwerk*-jében legnagyobb mértékben, mindent elsőprő akarásával, erejével. Az emberiség jobbítását tűzte ki célul, a férfi és a női lélek mélységeit ábrázolta, témaként a régmúlthoz nyúlt vissza, ahogy az a romantikára oly nagymértékben jellemző volt.

¹³ A pszichológia, mint új tudomány megszületését általában 1879-re datálják, amikor a német Wilhelm Wundt (1832-1920) elkezdte kísérleteit a tudat mechanizmusának kutatásával.

Ezt az úgynevezett spleen érzést, amire a német Arthur Schopenhauer (1788-1860) egy filozófiát is épít, a későbbiekben kicsit részletesebben elemzem. Ezt a pesszimista világlátást az olasz Giacomo Leopardi (1798-1837) írja le gyönyörűen az *Operette morali* című prózai dialógusaiban.¹⁴ Az egységes romantikus mozgalom nem minden nemzetnél alakult ki, így Angliában sem, de korszakalkotó mestereket ott is találunk.¹⁵ A franciáknál kicsit később bontakozik ki a romantika, az 1820-as években. A francia forradalom után a felvilágosodás eszméi még hosszú ideig fenntartották a klasszicista stílusirányzatot. Első mesterei Victor Hugo, Alphonse de Lamartine és az ifj. Alexandre Dumas voltak. Regényeikből számtalan opera íródott. Az úgynevezett hosszú 19. század a franciák számára a forradalmak és hanyattatások százada volt. Alig értek véget a napóleoni háborúk, 1830-ban kitört a júliusi forradalom, majd az 1848-as forradalom. Ezek együtt súlyosan érintették a gazdaságot, a polgárok és a munkások életkörülményei sanyarúak lettek. Bár az ipari forradalom épp ekkor volt fellendülő szakaszába, a Második Császárság korában a társadalmi közhangulatban némi javulás volt érezhető, és ez a megnyugvás kedvezett a polgárságnak, a művészetek fejlődésének, de az első gazdasági világválság újra lerombolta a kedélyeket. A híres „belle époque”-korszakig — ami egy hosszabb ideig tartó, nyugalmas periódus volt egészen az Első Világháborúig (1871-1914) — még várni kellett 1871-ig, a francia-porosz háború végéig. A francia romantika indulása Victor Hugo (1802-1885) *Hernani* című drámájának színházi bemutatójához (1830) kapcsolható. A stílusirányzat előfutárának André Chénier (1762-1794), a híres forradalmárváltó tekinthető, és alakjának egy egész operát szentel Umberto Giordano, az olasz verizmus egyik képviselője.¹⁶ Giordano stilisztikai újítása, hogy az éles kontrasztokat – legyenek azok harmoniaiak vagy dinamikaiak – úgy szerkeszti meg, hogy amikor egy dinamikai fejlesztés eléri csúcspontját, abban a pillanatban egy másik hangszercsoport indítja a kontrasztot pianissimóban. Ez általában egybeesik a megállított tempóval is, ahol egy kontrasztos akkord várja.

¹⁴ Leopardi a világfájdalom költő-filozófusa. Precízen logikus, filozofikus írásai érzékeny költőiséggel párosulnak. A költészet és filozófia egymásra találásának finom szintézise jellemzi alkotásait. Saját gyöngye fizikuma és lelki karaktere azzal a történelmi pesszimizmussal elegyedett, amit a társadalom hanyatlásában látott, miszerint egy idő után minden a gazdagosság és a rideg számítás alá fog esni. Byron világfájdalma és Schopenhauer boldogtalansága Leopardi sajátos pesszimizmusával rokon. A másik jelentős olasz romantikus – akinek írásaiban a realizmus is jelen van, a való életet ábrázolja a romantika eszközeivel – Alessandro Manzoni (1785-1873), akinek egyik leghíresebb műve az *I promessi sposi* (Jegyesek, 1825-29). Kora legkiválóbb olasz költője, egyszersmind az olasz realizmus megteremtője. Manzoni a Goethe „az olasz Schiller” névvel illette. Kettejüket szokás az irodalmi olasz nyelv alapítóinak nevezni.

¹⁵ William Blake (1757-1827) és William Wordsworth (1770-1850), akik Coleridge-dzsel együtt – szintén a spleen hangulatában – megalakították a Tavi költők társaságát. Lord Gordon Byron (1788-1824), a Tavi költőkkel oppozícióba helyezkedve kialakította saját lázadását, ami az emberi szabadság szélsőséges megélését hirdette. Sir Walter Scott (1771-1832) a csodás, szerelmes, történelmi regények realista írója; John Keats (1795-1821) a boldogságot kereső orvos-költő; Mary Shelley (1797-1851) a *Frankenstein* rémregény (London 1818) írója. Rémes alakokat már Goya is festett pont ebben az időszakban, sőt a vámpír-történetet Heinrich Marschner (1795-1861) is megzenésítette *Der Vampyr* című operájában (Lipce, 1828. március 29.). Marschner – Carl Maria von Weber mellett – a német romantika egyik első képviselője, és mindketten jelentős hatást gyakoroltak Wagnerre. A vámpír történet egyik első előfordulása – a fantasztikus-irodalom első mestere – Goethe: *A korinthuszi menyasszony* című balladájában olvasható. Goethe egyébként olyan elmélyülten foglalkozott a misztikával és az alkimával, hogy tagja volt – kevesen tudják – a Rózsakeresztes Rendnek is. Az angol nyomor, a munkanélküliség korhű leírását Charlotte Brontë 1849-ben megjelent *Shirley* című regénye ábrázolja. Az első gazdasági világválság sem várta magára sokáig, 1857-ben üti fel a fejét.

¹⁶ Bemutatója a La Scala-ban 1896. március 28-án volt. A bolognai Teatro Comunale-ban elég későn, csak 1899. november 4-én tűzték műsorra és az évadban nyolc előadásban játszották.

A francia történelmi regényeket – ha stílusukban nem is váltják – erősen színezik a szerelmi témájúak. Pontos részletességgel ábrázolják a helyszíneket és a személyeket egyaránt. Ez a francia realizmus már korán beszűrődik a romantikus regényekbe és drámákba. Ezeknek, a karakter meghatározása szempontjából igen szükséges eszközöknek időbeli kiterjedése nagyon fontos. Majd Puccininél érezhető ez kifejezetten, ő ugyanis mindig nagy gonddal szabályozta be azt az időintervallumot, ami szükséges, de nem túl hosszú ahhoz, hogy belehelyezkedjünk a hangulatba, átéljük az eseményeket, és ugyanakkor mégse legyen annyira hosszú, hogy a közönség figyelme lankadhasson. Ez sok esetben nem sikerült a romantikus zeneszerzőknek. Victor Hugo drámáit sok zeneszerző zenésítette meg.¹⁷ Puccini második operája, a La Scala-ban 1889. április 21-én bemutatott *Edgar*, a híres francia romantikus költő és drámaíró Alfred de Musset (1810-1857) 1832-ben írt *La coupe et les lèvres* című drámája nyomán készült.

A romantikus elvagyódás, nem csak időben, hanem térben is lázba hozta a művészeket. Az egzotikum keresése, a kelet felé fordulás több és izgalmasabb témát adott a festőknek és íróknak.¹⁸ Puccini életművében is találunk kézzelfogható bizonyítékot, hogy – bár szeretett otthon lenni és csónakázva vadászni, de – ha elég érdekesnek és kivitelezhetőnek talált egy egzotikus témát, részletesen kutatót utána. A *Madama Butterfly* Japánba viszi a nézőt, a *La fanciulla del West* Amerikába, a *Turandot* pedig Kínába. Puccininél ez a módszeres és minden részletre kiterjedő kutatómunka még a realizmusból fakad. Az olasz realizmusnak csak egy nagytehetségű írója van, a már említett Manzoni, aki romantikus stílusjegyekkel vegyítette regényeit. Ilyen vegyes stílussal találkozunk a francia és a német realistáknál is, jellemzően az epikai műfajban. A realizmus kifejezés, amit 1955 óta használnak, mint a 19. század jellegzetes művészi törekvése, ezzel a stílus meghatározással visszamenőleg jellemzi az alkotókat. Így elsők között Stendhal (eredeti nevén Marie-Henry Beyle, 1783-1842), Honoré de Balzac (1799-1850) és Gustave Flaubert (1821-1880) említhető. Maga Puccini is, 1897-es Párizsi útján baráti kapcsolatot alakított ki Alphonse Daudet (1840-1897) realista regényíróval, Victorien Sardou (1831-1908) realista drámaíróval és Émile Zola-val (1840-1902), a francia naturalizmus, alapító regényírójával. Sardou *Tosca*-ját – amit 1887-ben írt – Puccini már 1889-ben megismerte, sőt látta is a színdarabot Torinóban és Milánóban akkori barátjával Ferdinando Fontana-val, első két operájának librettistájával. Sardou 1883-ban írt *Fedora*-jából Umberto Giordano írt operát 1898-ban. Puccini 1899 novemberében, miután befejezte a *Tosca* komponálását, szokásához híven azonnal új témák után nézett. Szóba jött többek között Daudet *Tartarin de Tarascon*-ja, Maurice Maeterlinck (1862-1949), az epikus szimbolizmus belga-flamand drámaírójának

¹⁷ Verdi az 1830-ban írt *Hernani*-t 1844-ben, az 1832-ben írt *Le roi s'amuse*-t *Rigoletto* címmel 1851-ben zenésítette meg. Ponchielli zenésítette meg az 1831-ben írt *Marion Delorme*-t 1885-ben, az 1833-ban írt *Lucrece Borgia*-ból Donizetti írt operát 1833-ban, az 1838-ban írt *Ruy Blas*-t Filippo Marchetti zenésítette meg 1869-ben, az 1835-ös *Angelo* című regényét *Gioconda* címmel Ponchielli 1876-ban és ugyanezt *Il giuramento* címmel Saverio Mercadante 1837-ben. Ifj. Alexandre Dumas (1824-1895) 1848-ban írt *A kaméliás hölgy* című regényéből Verdi komponál operát. A *Traviata* bemutatója 1853. március 6-án a velencei La Fenice színházban volt. A híres operának a komponista eredetileg a *Violetta* címet adta.

¹⁸ Például a politikus-író François-René Chateaubriand-nak (1768-1848), aki Victor Hugo egyedüli példaképe volt. A festő Delacroix-nak, aki számos festményén ábrázolja az 1832-ben Algériában megélt élményeit. A posztimpresszionista Paul Gauguin (1848-1903), aki Vincent Van Gogh (1853-1890) és Paul Cézanne (1839-1906) mellett a legnagyobb alakja ennek a századvégi stílusnak. Tahiti-i élményeiről sok híres festmény tanúskodik.

Pelléas et Mélisande-ja,¹⁹ és Émile Zola ötödik regénye a *La Faute de l'Abbé Mouret* (Mouret abbé vétke). Alphonse Daudet 1872-ben írt színművéből, a *L'Arlésienne*-ből az olasz verista Francesco Cilea (1866-1950) komponált operát 1897-ben. Fontos francia realista színműíró Eugène Scribe (1791-1861), mert a franciáknál egyedül ő tudott kitűnő színdarabot és azonos színvonalú librettót írni, ami egyébként teljesen külön műfaj volt.²⁰ Prosper Mérimée (1803-1870) realista regényíró egyik művét is olvasta Puccini – nem tudni, melyiket –, de rögtön elvetette. Ő írta a *Carmen* elbeszélést 1845-ben, amiből George Bizet 1875-ben bemutatott azonos című operáját írta. Ezt tekintik a verizmus első operájának vagy előfutárának.

Bár a realizmus a romantika túlzott, a valóságtól elrugaszkodott stílusával szemben foglal állást, mégis sokszor egyszerre jelennek meg. Egy művön belül is tetten érhető, csak néha az egyiknek, néha a másiknak van nagyobb szerepe. Tehát az arányeltolódások minősíthetők inkább ilyennek vagy inkább olyanak. Végtére is a heroikus, pátoszos témákat felváltja a mindennapi élet objektív bemutatása, az egyszerű emberek kis dolgokban megnyilvánuló, szélsőségektől mentes világa. Ha romantikus is, akkor ebben a vonatkozásban inkább intim, nem harsogó. Puccini épp ezt fogja megragadni és mesterien alkalmazni. A realizmusban a tárgyilagosság váltja a képzeletet, a fantasztikumot, a misztikát, a csodák világát. A valóság pontos megfigyelését kívánja meg, tehát a cselekmény helyszínét, a szereplők egymáshoz való kapcsolatát, viszonyát elemzi, és sajátos eszközeivel mutatja meg. Nem túloz, és nem bírál, nem hoz ítéletet. Ha mégis, akkor kritikai realizmusról van szó. Inkább a hosszabb, leíró jellegű karakterábrázolást választja. Lényeges eleme a körültekintő lélekrajz, a szereplők lelkivilágának feltárása. Inkább egyenes vonalon, egyetlen síkon fut a történet – nincsenek mellékszálak, epizódok –, szemben a romantika több síkon zajló cselekményvezetésével. Tulajdonképpen megszületik az analitikus lélektani regény. Alapvetően az orosz realizmus az egyetlen – ha a nemzeti realizmusokat elemzem –, amely igazán erős, egy töről metszett valóságábrázolás. Dosztojevskijjal (1821-1881), Gogollal (1809-1852), Puskinnal (1799-1837), Tolsztojjal (1828-1910) és Csehovval (1860-1904) egy keserűbb, hidegebb, mélabúsabb realizmus formálódik, de a nagy, orosz lélek mindig megmutatkozik.

A német realizmus előtt meg kell említeni a restauráció időszakát, ami 1815-től, Napóleon legyőzésétől veszi kezdetét. Ez a Biedermeier stílussal indul, ami egy átmeneti művészeti stílus volt, mely visszaidézi a barokk, a rokokó és a manierista stílusjegyeket. Egyfajta finom puhaság jellemzi, ami nyugalmat áraszt, és a túlzott cizelláltság és kifinomultság érződik alkotásaiban.²¹ Nikolaus Lenau (1802-1850) osztrák költőre is hatott a schopenhaueri spleen, a mélabú és a világfájdalom, egyszóval a boldogtalanság. Az 1836-ban írt *Faust* és az 1844-ben írt *Don Juan* című alkotásait Liszt Ferenc, Richard Strauss és Berlioz dolgozták fel. A német realizmus nagyjából a század közepétől tartott a naturalizmusig, körülbelül 1880-ig. Csak két kiemelkedő képviselőjét említem meg. Az egyik Georg Büchner (1813-1837) orvosdrámaíró, a *Woyzeck* és a *Leonce és Léna* szerzője. Sokan támadták, mert

¹⁹ Debussy ekkorra már valószínűleg elkészült az operával, de csak 1902. április 30-án mutatták be Párizsban az Opéra Comique-ban.

²⁰ Scribe írta a librettót Auber *Manon*-jához 1856-ban, 1816-ban írt librettót Rossini 1826-ban bemutatott *Le comte Ory*-jához, Cilea 1902-ben bemutatott *Adriana Lecouvreur*-jéhez, amit már 1849-ben megírt, Auber *A portici néma*-jához 1828-ban, Auber *Fra Diavolo*-jához 1830-ban, Meyerbeer Robert le diable-jához 1831-ben, Halévy *La Juive*-jéhez 1835-ben, Meyerbeer *Les Huguenots*-jához 1836-ban, *Le prophète*-jéhez 1849-ben és *L'Étoile du nord*-jához 1854-ben.

²¹ Jeles alkotóik az osztrák Franz Grillparzer (1791-1872), a német August von Kotzebue (1761-1819), Eduard Mörike (1804-1875) költő, akinek verseiből Hugo Wolf (1860-1903) zenésít meg ötvenhárom négy kötetben.

rokszenvezett a francia felvilágosodás eszméivel. Stílustörténetileg a romantikához tartozik, bár a későbbi naturalisták elődjüknek nevezik. A másik Theodor Fontane pedig (1819-1898) a költői realizmus neves alakja. Gerhart Hauptmann (1862-1946) pedig költőiséggel megáldott nem szélsőséges naturalista. A 19. században a művészeti irányzatok – melyek egymástól nagyon eltérőek is lehetnek – nem mindig időrendben követik egymást, hanem párhuzamosan jelennek meg. Például Stendhal 1830-ban írt *Le Rouge et le Noir* (Vörös és Fekete) című szimbolista-realista regénye a kevert stílus egyik első alkotása. A lélekábrázolás a kor egyik alapgondolata, s a mű maga is részben romantikus. Nem szabad elfelejteni, hogy a művészettörténet az újonnan megjelent stílusokra figyel, és amennyiben maradandó vagy különleges alkotást talál, követőket keres. Ezek általában kisebb csoportok, úgynevezett iskolák. Azok a művészek, akik a fősodor medréből újító módon kilépnek – ha követőkre találnak – kapnak egy címkét és elneveznek rólok egy stílust. Sokszor utólag történik mindez.²² Fel kell ismerni, hogy az általánosan használt stílusban, a „mainstream”-ben (fősodorban) sokkal több művész dolgozott. Nem véletlen, hogy a felvilágosodás és a romantika századában olyan sok, új művészeti irányzatot lehet elkülöníteni, és mégis olyan keveset lehet felemlíteni, akik maradandót alkottak. Rögtön itt említendő – még mindig a romantikus festészetről maradván – a két német stílus közül a fősodor, ők az arckép- és tájképfestők, akik fényképszerű pontossággal festettek és egy jó adag misztikát is bele tudtak keverni az ábrázolásba. A 21. század filmipara könnyűszerrel alkalmazhatná, éppen magával ragadó ködös, lilás misztikája miatt.²³ A másik irányzat képviselői, akik az igazi német szellemben –valami monumentálisat alkotva –, óriási méretben, legalább nyolc-tíz személyt pontosan és nagyon színdúsán megfesteni.²⁴

Amíg a francia romantikus festők témáikat a trubadúrköltészetből veszik, a *Chanson du Roland*-ból, addig a németek a Nibelung-énekből és a Minnesängerek költészetéből merítenek.²⁵ A francia realizmus kezdete egybeesik August Comte (1798-1857) pozitívista filozófiájának megjelenésével, mellyel később foglalkozom. A festők – akik az impresszionista plein air stílus előfutárai voltak – kivonultak a szabadba, pontosabban a fontainebleau-i erdő mellé, és Barbizonban telepedtek le. Bensőséges, mély színeikkel – zölddel, barnával és ezek árnyalataival – a tájat festették kizárólag, alakok nélkül.²⁶ Megfestették ugyanakkor a szántóföldön dolgozó parasztokat, az izzadt munkásokat is, a fősodorhoz tartozók pedig nemtetszésüknek adtak hangot, mivel ízlésük szerint a festészet csak eszményített emberek és szalonképes alakok megformálására való. Gustav Courbet (1819-1877) és Jean François Millet (1814-1875) az igazi realizmus – a valóságfestés – egyedüli létjogosultságát hirdették. Hasonló panteista érzület vezette az őket követő festőnemzedéket, akiket impresszionisták néven említene. Az 1860-as években döntő fontosságú szakasz nyílt Édouard Manet (1832-1883) új stílusú képeinek megjelenésével. Az érzéki észlelés – a pillanat hangulati ábrándja – kerül a figyelem középpontjába, a lényeg helyett a jelenséget, a benyomást emeli ki és azt ábrázolja.

²² A romantikát a német regény (der Roman) szóból eredeztetik. A realizmust a valóságos (real) szóból, a naturalizmust a természet (natura) szóból, a szimbolizmust a jelkép (symbolon) szóból, a verizmust az igaz (vero) szóból, az impresszionizmust a benyomás (impressio) szóból. Néha az egyes művészek – akár egy-egy saját alkotásukról – nevezik el stílusukat, máskor pedig mások nevezik el azokat, többnyire éppen szembehelyezkedésük miatt.

²³ Caspar David Friedrich (1714-1840) és Philip Otto Runge (1777-1810)

²⁴ Peter von Cornelius (1783-1867), akit a nazarénusokhoz is besorolnak.

²⁵ Itáliában a romantikus festészetben Francesco Hayez-t (1791-1882) lehet említeni.

²⁶ Théodor Rousseau (1812-1867), Jules Dupré (1811-1889) és Charles François Daubigny (1817-1868).

A benyomásból vagy egy emlékkép jön elő vagy egy reveláció, és ezt a szubjektív érzületet ábrázolja – az addig megszokott – határozott körvonalak nélkül. Az impresszionista festők csupán foltokkal, szaggatott ecsetkezeléssel és egymás mellé húzott, hirtelen tónusváltásokkal dolgoznak. Az impresszionizmusnak ezt a jellegzetes vonását Puccini is használja. Hirtelen – minden előzmény nélkül – indít egy témát vagy egy hangulatfestő, ritmikai motívumot – amik hirtelen abbamaradnak –, és ez a kaleidoszkópszerűen folyton változó színvilág újra és újra megismétlődik. Azonban Puccininél mindig köze van ahhoz a hangulathoz, amit a színpadon látunk, vagy ami végbemegy a szereplő lelkében. Zsenialitásának kulcsa itt is a mérték, tehát milyen hosszan és milyen pulzálással oldja ezt meg, hogy adekvát legyen, és ne zavarja a közönség figyelmét. Az impresszionisták tehát kivették az eszköztárukból a rajzvonalat, a szobrászati formákat s egyedüli kifejezőeszköznek a színeket tartották meg. Jellemzően a szabadban festettek, mert a figyelmüket a fényhatás kötötte le. A fény, amely mindig más színárnyalatot hoz ki a tárgyakból. Szoros összefüggésben van ez a művészeti vonulat a fényképezés fejlődésével. Az első fotográfia – illetve litográfia – Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), 1826-ban készített *Kilátás a dolgozószobából* című alkotása volt. Az első igazi fényképet – dagerrotípiát – pedig Louis Daguerre (1787-1851) készítette 1838-ban *Boulevard du Temple* címmel. A mozgóképek, vagyis a film ennek a találmánynak a továbbfejlesztéséből jött létre.²⁷ Puccini képzeletvilágára és ábrázolásmódjára ez a kép- és filmszerűség jellemző leginkább. Operáit nézve – zenéjét hallgatva – olyan érzése van a nézőnek, mintha egy úgynevezett „hangos-film”-et nézne. A jelenetek és a hangulatok változásával azonnal – nem pedig előzménnyel és utócsengéssel – megváltozik a zene is. Tulajdonképpen a közönség odafigyelési energiáit minimalizálja, hiszen a túlzott figyelem – elsősorban szellemi energiákról beszélek – lefárasztja a nézőt, és érzelmileg nem tud annyira befogadóvá válni.

A Paris Salonban 1863-ban kiállított Édouard Manet *Olympia* és a *Reggeli a szabadban* című festménye reveláció volt és botrányos. Nem a meztelen női test ábrázolása zavarta a közönséget, hanem a megvetendő hedonizmus, a demi-monde (félvilági) nők karakterének ábrázolása. Aktokat, meztelen női testet már régóta festettek. Giotto még nem, de az 1400-as évek festői, azaz a Quattrocento mesterei már igen. Persze hozzá kell tenni, hogy ilyen nagy számban és ilyen nyilvánvaló szemérmertlenséggel csak ebben a században jelent meg, elsősorban a francia realizmustól kezdődően. Ami hozzáadott értékként megjelenik, az a romantikus-realista kurtizán-romantika festményen való megjelenítése. A kurtizánok –olaszul le cortigiane – életének megjelenítése a középkori olasz elbeszélésekben olvasható először. Baldassare Castiglione (1478-1529) *Il cortegiano* című – 1528-ban Velencében megjelent – könyvében ábrázolja elsőként, bár ott hímnemben, hiszen férfiak is kedvelték ezt az életstílust. Majd Pietro Aretino (1492-1556) éppen az előbb említett könyv analógiájára, 1533 és 1536 között megírta *Capricciosi ragionamenti* című elbeszélését, amelyben Nanna – Émile Zola innen veszi 1880-ban írt híres *Nana* című regényében a főszereplő kurtizán nevét – lányát oktatja a szerelem fortélyaira. Aztán Manon Lescaut életét Prévost abbé (1697-1763) 1731-ben kiadott szerelmes regényében – melyben bírálja a korabeli Franciaország társadalmi viszonyait – meséli el. Ez a regény megjelenik az ifj. Alexandre Dumas *A kaméliás hölgy* című – Marguerite Gautier, párizsi félvilági nőről szóló – szerelmes regényében. Carmen alakja már realista stílusban ábrázolódik a Mérimée által megírt

²⁷ Az első legrégebből fennmaradt filmet 1888 októberében forgatta a szintén francia Louis Aimé Augustin Le Prince (1841-1890). A szabadalmaztatott mozgófilmet 1894. január 7-re datálják William Kennedy Dickson neve alatt.

elbeszélésben 1845-ben. Flaubert 1856. december 15-én megjelent *Madame Bovary* című regényében Emma a sivár, vidéki unalomból menekülve –kíváncsiságát kielégítő – titkos viszonyokban keres kielégülést.²⁸

Az impresszionista festők ritkán dolgoztak folyamatos ecsetvonásokkal. Rájöttek arra, hogy ezek a rövid, különböző színárnyalatú foltok más optikai élményt adnak, ha távolabbról nézik azokat. Ráadásul a fénytörés következtében és a miatt, milyen szögben éri a fény a tárgyat ugyanazok a színek más-más értékűek, azaz más a valór. A valór fogalmát a zenében – kicsit absztrahálva – Puccini zseniálisan oldja meg. Ugyanazt a témafejet – legyen az egy rövid dallammotívum, jellegzetes akkord vagy ritmus – más-más valórben mutatja meg aszerint, hogy milyen hangulatot akar adni egy eseménynek. Ha ugyanazzal a hangszercsoporttal játszatja nem mindegy, hogy közvetlenül előtte vagy utána, milyen zenét ír egy adott hangulathoz. A legjellegzetesebb akkor, amikor ugyanazt a motívumot más hangszer összeállításban, esetleg más metrumban vagy más tempóban írja.

Az impresszionisták apró, tiszta színes, átmenet nélküli foltocskákat helyeztek egymás mellé, amik távolabbról szemlélve összeolvadnak, és még az árnyékok is szint kapnak. Ez az optikai könnyedség feloldja a tárgyakat fizikai súlyuk alól. Puccini is alkalmazza ezt a technikát, amikor nem fejleszt, hanem – átmenet nélkül – gyors egymásutánban rak fel zenei színfoltokat. Nála is minden attól függ, milyen megvilágításba teszi az adott zenei gondolatot. A megvilágítás döntő fontosságát jelzi, hogy például Claude Monet (1840-1926) tizennyolcszor festette meg a roueni székesegyház képét, mert különböző napszakokban a színek is változnak. Ezek a változatos színakkordok — amelyek átvitt értelemben Puccinire is jellemzőek— a későbbi festőmesterekre is hatottak. Például Paul Cézanne-ra (1839-1906), aki nem tudta felfogásába beleilleszteni a gondolatot, hogy a forma mellékes legyen a képen.²⁹ A formába szerkesztettség a német zeneköltőknél fejeződik ki legnyilvánvalóbb módon – Bachtól Beethovenen át egészen Wagnerig –, de mégis azt a szabályt, ami a két alapvető kompozíciós sarokpont mérlegét illeti, nevezetesen az egyszerűség és a bonyolultság komplementer elvét, nem tudták egyensúlyba hozni. Náluk a mérleg mindig a bonyolultság oldalára billen le. Persze nehéz megtalálni ezeket az arányokat, hiszen az objektív faktorok mellett mindig vannak szép számmal szubjektívek is. Az impresszionista festők – és ide a németek is beletartoznak – mind Párizsba mentek tanulni.³⁰ A mozaikszerűen dolgozó pointillisták módszerére hasonlít Puccini azon technikája, amikor hangulatot fest,

²⁸ Híresebb hetérák, kurtizánok története már az ókortól megismerhető, például Thais-é (Massenet róla szóló operája 1894-ből), Marion Delorme-é (Ponchielli operája 1885-ből) vagy Sarah Bernhardt-é. Sardou neki írta a *Tosca*-t, amiből Puccini operát írt, sőt színpadon is látta játszani, épp a *Tosca* címszerepében.

²⁹ Paul Gauguin (1848-1903) például kiválasztott három színt – a zöldet, a vöröset és a sárgát – és ezzel az ösgegyszerűséggel egy sajátos stílust ért el. A másik posztimpresszionista Vincent van Gogh (1853-1890) szintén szálkás ecsetkezelést használ, de már csak két vezérszínt kever, a sárgát és a kéket.

³⁰ Híres impresszionista festők, akik a párizsi szalonokban és a kávéházakban mindig megtalálhatók voltak; Edgar Degas (1834-1917), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), a német Adolf von Menzel (1815-1905) és Max Liebermann (1847-1935), az angol Alfred Sisley (1839-1999), az olasz szobrász Medardo Rosso (1858-1928) és Auguste Rodin (1840-1917). Maga az impresszionizmus, mint stílusirányzat Claude Monet *A felkelő nap impressziója* című 1872-ben festett képéről kapta a nevét. Ez az irányzat is viszonylag későn lett ellátva megnevezéssel, hiszen például Monet ez előtt a kép előtt már tizenkilenc képet megfestett azonos stílusban. 1880 körül az impresszionizmus átélte első válságát. Georges Seurat (1859-1891) ugyancsak kerül a kontúrokat, de a színfoltokat már-már pontoszerűen, mozaikszerűen rakja fel. Ezt neoimpresszionista vagy pointillista stílusnak hívják. A posztimpresszionizmust Cézanne, Van Gogh és Toulouse-Lautrec képviselik, akik néha szemérmetlenül ábrázolják a szalonok és bordélyházak figuráit.

illetve amikor egy színpadi cselekményt hozzáadott hangélménnyel akar finoman karakterizálni. Ő is mozaikszerűen rak fel és szerkeszt egy-egy hangszínfoltot, sokszor csak egy-két hang, egy-két akkordpár festi meg a hangulatot.

A költészetben szimbolizmusnak nevezik ugyanezt – a tisztán hangulatokat, benyomásokat rejtjelesen kifejező – stílust. Lényeges különbségek vannak viszont abban, hogy a szimbolisták a realizmussal oppozícióba helyezkednek, és éppen nem ábrázolnak, nem fejeznek ki semmit sem direkt módon. Elődjének a romantika és azok allegóriái tekinthetők, viszont amíg a romantikus szépirodalomban megfeleltetés van a fogalom és a kép között, tehát van egy közvetlen és egy mögöttes – asszociációkon alapuló – jelentés, vagyis mást mond, mint amit gondol, addig a szimbolizmus több jelentést sejtet. Mindig szubjektív, hiszen meg kell fejteni a szavakat. Éppen ezért több intellektust kíván a befogadótól.³¹ A dolgok, jelenségek mögöttes jelentéseit kutatják, és úgy fogalmazzák meg gondolataikat, hogy ne ábrázoljon, csak sugalmazzon. Ez a művészeti stílus is – ahogy a legtöbb a művészetek történetében – reagál az adott társadalmi problémákra, törekvésekre. A természettudományok fejlődésével, az új találmányokkal, a liberális piacgazdasággal és az életkörülmények javulásával elkezdődött egy erős urbanizációs fellendülés, amely magával hozta azt a magányosságot, elidegenedést, ami aztán kiváltott egy polarizálódást. Ehhez még hozzá vesszük a 19. század társadalomtudományának fejlődését, akkor megértjük, hogy a jólét és a nyomor miként alakítja ki a céltalanságot és a levertség érzését. Ekkor válik ketté a polgár és a meg nem értett művész, akinek két lehetősége van. Vagy magányosan elvonul saját elefántcsonttoronyába, vagy éli a bohémek dekadens életét. Alapító mesterüknek Charles Baudelaire-t (1821-1867) tartják, aki már 1857-ben használja ezt a stílust a *Les Fleurs du mal* (A romlás virágai) című költeményében.³² 1870-es évektől már egyre több művész tartja magát szimbolistának. Többértelmű képekben fogalmazzák meg az ember-ember, az ember-világ és a belső én-külső én viszonyát. Egyfajta szellemi arisztokratizmusba menekülés ez. Eszközeik az újfajta szókapcsolatok, a rövid mondatok, a névszók felsorolása és halmozása, a rímek zeneisége és a szinesztézia.³³ A szinesztéziának arra a mechanizmusára – amelyben az egyik érzékszerv felidéz egy emléket és ezzel erősíti a másik érzékszerv benyomását – Puccini is nagyon ügyelt. Precízen összeállította a szavak sorrendjét a zenében elfoglalt helyükre vonatkozólag. A színpadi rendezésben például még arra is személyesen figyelt, mikor megy fel és le a függöny. Pontosan kikeverte és összekomponálta azokat a hatásokat, amik egymást erősítve hatni fognak. És tudta, mi, hol és hogyan fog a legnagyobb erővel hatni.

A szimbolizmus a színpadon is megjelenik a szimbolista drámákban, például a norvég Henrik Ibsen (1828-1906) második alkotói periódusában. Ibsen a modern analitikus dráma megteremtője. A belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) a sors kiismerhetetlenségét és a lélek mélységeit kutatja és jeleníti meg jelképes eszközökkel az 1892-ben írt *Pelléas et Mélisande* valamint az 1909-ben írt *Kék madár* drámáiban.³⁴ A semmilyen érdekhez nem köthető szépség fogalma is ebben a

³¹ A szimbolizmus szó – amiből ez a stílusirányzat eredeztethető, görög illetve latin formulával-összekapcsolást, jelképet jelent.

³² Az 1869-ben írt *Le Spleen de Paris* című költeménye – nomen est omen – önmagáért beszél.

³³ A szó (syn-estesis) együtt érzékelést jelent. Alapjelentésében szintársítás bizonyos értelmi vagy érzelmi folyamatokhoz, működéshez. Művészileg viszont egy olyan jelenség, amikor az egyik érzékszerv benyomása erősíti a másikat. Puccini nagyon pontosan figyelt ezekre. A zene, a színpad, a szavak és a rendezés mind együtt él, és csakis úgy fejti ki hatását, ahogy Puccini azokat megírta.

³⁴ Magát a stílusirányzatot Jean Moréas (1856-1910) a *Le Figaro* lapban fogalmazta meg 1886-ban megjelent *Szimbolista kiáltványában*. A francia szimbolisták, például Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945) mellett az

korszakban keresendő. Lényege, hogy ne kötődjön szorosan össze semmilyen más célhoz. A l'art pour l'art feladata, hogy az abszolút és örök szépet ábrázolja, csak azért, mert szellemisége szép.³⁵ Legtudatosabban Mallarmé, Edgar Ellen Poe, Stefan Georg, Renoire és Oscar Wilde vallották ezt a kritikai felfogást. Puccini sem törődött a megalomán művészeti ábrázolással, a patetikus alkotásokkal, a mindenáron újítás irányelvével. Ő néhány eszköz zseniális használatával érte el, hogy szeressék és élvezzék a zenéjét. Noha több, különböző stílusban komponálta meg operáit, mindig a pusztaság szépsége vezette. Néha előbb volt kész a szép zenével, mert nem jött időben a librettó vagy a verses szöveg.

Az 1880-as évekre tehető az a radikális szemléletváltás, amely nem elégszik meg azokkal a művészi reakciókkal, amik választ kerestek a kor kérdéseire. Sem a valóságtól álomszerűen elrugaszkodott, szélsőséges érzületeket megjelenítő romantikus stílus, sem az erősen szubjektív, a társadalomtól elfordult szimbolizmus, sem pedig a finoman lebegő, homályosan ábrázoló impresszionizmus nem mutatta meg azt a lényegét, ami az élet mindennapi valóságában érezhető módon megtapasztalható. A realizmus – ezen igények kielégítésében – közelebb került a megélt valóság ábrázolásához. A realizmus törekvései, hogy kritikai attitűddel és leleplező szándékkal a társadalom igazságtalanságait mutassa be. A naturalizmus annak szélsőséges ridegségével, nyersségével és az ösztönöltre jellemző állati vadságával ábrázol. Kendőzetlenül ábrázolja az elesett kisemberek vagy a vidéki parasztság mindennapjait. Témakeresésében – a meghökkentés, a direkt hatások elérése céljából sokszor erős és durva eszközökkel – az eltorzult lelki világ, a bűnözés, a szexualitás és általánosságban az ösztönvilág felé fordul. A naturalista-realista színjátszás egy új korszakot nyit, és a romantika ellen lép fel. A valóság pontos leképezését adva a színész már nem deklamál, hanem életszerűen beszél.

Az erőszak és a füledt erotika megmutatása is megfelelő eszköznek bizonyult, hiszen az 1880-as évektől a mai napig vonzó hatással rendelkeznek. A francia irodalomban Émile Zola (1840-1902) regényeiben ábrázolódik kimagasló színvonalon.³⁶ Az 1880-ban írt, *Nana* című szimbolista-naturalista regényében Zola, a szabados életviteléről elhíresült lokál-díva életét – a valóságban is ismert kéjhölgyet, Anna Judic-et – mutatja be, hogy elmesélje, hogyan lesz egy utcai prostituáltból a párizsi Variétés ünnepelt sztárja.³⁷ Az erotika vonzó világa, az illegális kapcsolatok, a „femme fatale” nőtípus mind-mind gyakran ábrázolt téma a naturalizmusban és annak olasz megfelelőjében, a verizmusban. Alapjait Luigi Capuana ((1839-1915) cataniai regényíró dolgozta ki.³⁸ A másik híres cataniai – akinek műveiből operákat is írtak – Giovanni Verga (1840-1922). Verga tagadta az igazi boldogság elérhetőségét. A társadalom jobbítására tett kísérletek sikertelensége a reménytelenség pesszimizmusát váltotta ki. 1886-ban írt *La lupa* (Nőstényfarkas)

olasz Gabriele D'Annunzio (1863-1938), a német Stefan Georg (1868-1933), az osztrák Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), az ír Oscar Wilde (1845-1900), az osztrák Rainer Maria Rilke (1875-1926), és az ír William Butler Yeats (1865-1939), mind hasonló stílusban és szellemiségben írtak

³⁵ A l'art pour l'art esztétikáját Victor Cousin (1792-1867) filozófus fogalmazta meg.

³⁶ A párizsi munkásosztály szegénységét, lecsúszását az 1877-ben kiadott *L'assommoir* (A patkányfogó) című regényében mutatja be.

³⁷ Édouard Manet is megfesti Nana-t 1877-ben. Pietro Aretino (1492-1556) reneszánsz író 1536-ban megjelent *Capricciosi ragionamenti* című művében elbeszéli, hogyan oktatja kislányát a hetéra Nanna a szerelem fortélyaira. Mindenesetre érdekes megfeleltetése ez a két névnek, Zola Nana-ja és a cinquecento kéjnéje Nanna!

³⁸ A sexuális erőszakot mutatja be 1879-ben írt *Giacinta* című regényében. Az 1877-ben írt *Profili di donne* című kritikai elbeszélésében a női lélek rejtett, misztikus karakterének analizálásával foglalkozik.

című regényéből Puccini akart operát írni, végül elvetette.³⁹ Majd az 1896-ban írt *Cavalleria* című művéből Pietro Mascagni (1863-1945) írta meg – a sokak szerint első, olasz – verista operát, a *Cavalleria rusticana*-t, amit 1890. május 17-én mutattak be a római Teatro Constanziban. Az elsőség kérdését sokan megkérdőjelezzik, mert legalább két olasz zeneszerző legalább két azonos stílusú operája, időben megelőzte az 1890 után stíle mascagnanónak nevezett verista operastílust. Az egyik közvetlen elődje Puccini első operája a *Le Villi*, melynek bemutatója 1884. május 31-én a milánói Teatro Dal Vermében volt.

A másik, Alfredo Catalani 1880-ban bemutatott *Elda* és az 1883-ban bemutatott nagysikerű *Dejanice* című operája, amik viszont Puccini első operáját előlegzik meg. A valódi verista operák száma nem túl nagy. A *Carmen* után Giordano *Fedora*-ja (1898. november 17.) és *Andrea Chénier*-je (1896. március 28.), Mascagni *Cavalleria rusticana*-ja (1890. május 17.), Leoncavallo *Pagliacci*-ja (1892. május 21.), Puccini *Tosca*-ja (1900. január 14.), Eugen D'Albert *Tiefland*-ja (1903. november 15.), Franco Alfano *Resurrezione*-ja (1904. november 30.) következik. Végül az utolsó verista operának Puccini *La fanciulla del West* című operáját tekintik, melynek ősbemutatója 1910. december 10-én volt a New York-i Metropolitan operaházban.

Mindegyik lupa-témára jellemző a csábító, „femme fatale” típusú nő, akinek titokzatos vonzereje, erotikus kisugárzása veszélyes helyzetekbe, mámorittas dekadenciába és pusztulásba viszi a férfiakat. Ez a nőtípus a 19. században ellenállhatatlan erővel vonzotta az alkotóművészeket, gondoljunk például Massenet *Thais* vagy *Hérodiade* című operáira, Puccini első két operájára, az 1884. május 31-én bemutatott *Le Villi*-re és az 1889. április 21-én bemutatott *Edgar* című operákra vagy akár Richard Strauss *Salome*-jára. A 20. században Alban Berg 1937. június 2-án Zürichben bemutatott – Frank Wedekind (1864-1918) 1904-ben írt *Die Büchse der Pandora* című drámája alapján komponált – *Lulu* című operájára is ugyanezt a nőtípust ábrázolja. A valóban első verista opera Georges Bizet *Carmen*-e, melyet 1875. március 3-án mutattak be párizsi Opéra Comiqueban.⁴⁰

A 19. század stílusirányzatainak kialakulását vizsgálva – mind az irodalomban, mind a festészetben, de még a szobrászatban és az építőművészetben is – fontos megállapítani, hogy „[...] A fontosabb irányok Párizsból indulnak ki, amely kezében tartja a vezetést, de mindjárt hozzá kell tennünk, hogy azok kialakításában más nemzetek is részt vettek, olykor döntő módon[...]”⁴¹

³⁹ A nőstényfarkas szó (la lupa) és mögöttes tartalma Olaszországban összefonódott a prostituáltakkal. I.e. 753-ig kell visszamenni, egészen Róma alapításáig, Romulusz és Rémusz történetéig. Édesanyjuk (Rea Silvia) apját – a báty hatalmi törekvései miatt – testvére megölte, és Rea-t a Vesta-szűzek közé adta. A legenda szerint Mars isten megtermékenyítette és ikreket szült. Tudni kell, hogy az a Vesta szűz, aki a bentlakás ideje alatt mégis terhes lett – ami elvileg elképzelhetetlen, de néha mégis megtörtént – élve temették el bűne miatt. Az uralkodó – az anya, Rea Silvia nagybátyja – parancsot adott az ikrek vízbe fojtására. A szolgák azonban mégsem fojtották Romuluszt és Rémuszt a Tiberiszbe – ami eredeti etruszk nyelven a Rom folyó volt, és innen ered Róma neve – hanem kosárba tették és a vízre bocsátották. Érdekes, egybecsengő momentum ez Mózes kisgyermekkorával kapcsolatban. A kosár partra vetődése után egy nőstényfarkas (la lupa) táplálta tejével az ikreket. Egy pásztor hazavitte és feleségével együtt felnevelte. A Faustulus nevű pásztor felesége azonban prostituált volt. Abban az időben a nyilvánosházak prostituáltjai hangos vonyítással adták hírül, hogy mikor mehetnek hozzájuk a férfiak. Egy ilyen ház például Pompeiben, a Herculaneumban ma is megtekinthető. Így kapcsolták össze az olasz nőstényfarkas szót (la lupa) a prostituáltakkal.

⁴⁰ Az említett operákat és egymással való kapcsolatukat egy későbbi fejezetben részletezem.

⁴¹ Lyka Károly: *A művészetek története*. (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1977). 292.o.

A felvilágosodással induló „hosszú 19. század” eszmeáramlata a német idealizmus után törést szenvedett. Immanuel Kant (1724-1804) indította és Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) juttatta csúcsra ezt a filozófiát, aki szellemfilozófiájában arra a következtetésre jutott a művészetet illetően, hogy a művészet, az az önmagát szemlélő szellem, mint az abszolútum megnyilvánulása – Hegelnél ez Isten –, objektív létezése pedig a természetben rejlik.⁴² A Hegel után megjelenő filozófusok szembe helyezkedtek ezekkel a rendszerfilozófiákkal. Arthur Schopenhauer (1788-1860) az itt említendő első. Pesszimista filozófiájának jellegzetessége, hogy a boldogságot nem lehet a földi élet során elérni, mivel vágyaink és akarataink nem nyerhetnek végső kielégítést, megnyugvást.

Felfogása szerint az önmagát megismerő ember a természet törvényeinek van alárendelve, és mint ilyen, nincs szabad cselekvési lehetősége. Minthogy vágyaink és akarataink is alá van vetve – ab ovo – a természeti törvényeknek, azok sem szabadok.⁴³ Az élet, cél nélküli szenvedés, melynek egyetlen feloldása az önmegtartóztatás, az askéta létforma. A buddhista gondolatokat elsőként ő építi bele a nyugati filozófiába. Fontos keresztény tanítás is fellelhető írásaiban, hiszen a morál kérdésében fenntartja a részvét alap gondolatát, miszerint a másik ember szenvedésében az önmagamét látom és érzem át. Egyetlen megoldás a szemlélődés lehet.⁴⁴ Schopenhauer a szenvedéstől való menekülés egy lehetséges útját a művészetben látta, az akarat kioltása csak a végső megoldás. Hangsúlyozottan ez hatott szellemileg megtermékenyítően a művészekre Wagneren és Mahleren keresztül Thomas Mannig. „[...]Wagner is, kinek alaptermészete mélységesen és testvéri módon rokona a Schopenhauerének, ezért fogadta el hálással a magáénak, mint ami maradéktalanul kifejezi őt. Hiszen az ő lelkében is egymással küzdve élt a sötétben törekvő, gyötrelmes akarat, hatalomvágy, élni vágyás – meg az erkölcsi megtisztulásra, megváltásra való törekvés [...]”⁴⁵

Schopenhauer kortársa a francia Auguste Comte (1798-1857). A filozófiát vissza akarta terelni a régi, görög időkhez, amikor még a természettudományokkal egységet alkotott. Eszmerendszerében az egyetlen, tényként megismerhető igazság, a tudományos igazság. A tudományok közül a szociológiát tartotta legfontosabbnak, legtudományosabbnak, ugyanis ez vizsgálja a társadalom fejlődését, ez látja előre a szükségszerű változásokat. A kiindulópont – az egyén számára is – a felismert tények pozitív tapasztalatszerzése. Ez a pozitivizmus kapcsolatban áll a realizmussal, amely ugyanígy hirdeti a jelenségek csoportosítását, leírását, rendszerezését és a legapróbb részletek kötelező megismerését. A realista írók különösen nagy precizitással,

⁴² Azért emeltem ki ezt a szemlélődés fogalmat Hegel nagyszerű, mindent átfogó, de meglehetősen túlkonstruált filozófiai rendszeréből, mert majd ez lesz Schopenhauer esetleges végső megoldása. Magát a szemlélődést használják az impresszionisták is, a romantikusok is egyes alkotásaikban. Puccini pedig saját, lelki alapkarakterét jellemzi ilyen módon.

⁴³ Ezt részletesen 1819-ben Lipcsében megjelent *Die Welt als Wille und Vorstellung* (A világ, mint akarat és képzet) című írásában fejti ki.

⁴⁴ Puccini zseniálisan érzi át annak jelentőségét, hogy a néző a színházban minél spontánabb módon, kevés gondolati energia elhasználásával a lehető leggyorsabban és legteljesebb mértékben tudjon azonosulni a szereplők karakterével. Ezért választ mindig olyan librettót, amelyikben van legalább egy szimpatikus karakter, akinek a szenvedését át tudja élni a közönség. Puccini szándékolta a lehető legkevésbé eszközzel éri el ezt a lelki azonosulást, a részvétet. Ez meghatódottságot hoz, megnyitja a szívek kapuit, és Puccini zenéje behatol a néző lelkének féltve őrzött intim szférájába.

⁴⁵ Thomas Mann: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983). 55.o.

tudományos elmélyültséggel készülnek fel az alkotásra.⁴⁶ A pozitivizmus és a realizmus is nagyon sokáig – még a 20. században is – élő maradt.

Kicsit később, a 19. század második felében, a német Friedrich Nietzsche (1844-1900) forgatta fel gondolataival az európai filozófia – addig is már elég színes – palettáját. Nála is, mint Schopenhauernél, az akarat lesz vizsgálódásának központi tárgya. Individualista filozófiájával az erős embert, a bátor és dicsőséges, hatalommal bíró embert magasztalja. A részvétellel rendelkező, általa tömegmorállal azonosított szolgai embert gyávának, gyengének minősíti. Az újradefiniálandó emberi létforma leglényegesebb attribútuma az erő. Az akarat szempontjából pedig a legjelentősebb elem, a hatalom akarása az, ami az emberen túli embert, az Übermensch-t jellemzi. Teljesen nyilvánvaló, hogy Richard Wagner zenéje – és mondhatni filozófiája is – mekkora hatást gyakorolt rá. Nietzsche mitológiai reformját nem részletezem, bár meglehetősen jelentős, de tekintettel arra, hogy ezeket az újdonságokat csak az 1870-es években vetette papírra, jelentős mértékben nem hathattak Wagnerre.⁴⁷

⁴⁶ Puccini is rendkívül sok időt töltött az előkészületekkel. Minden apró részletet ismerni akart, például a *Tosca*-ban külön utána érdeklődött a harangok hangmagasságának.

⁴⁷ Annyi azért mégis említésre méltó, hogy megítélése szerint két fundamentális jelleg található a művészetek fejlődésében. Az egyik az apollóni, amely formaadó, harmónikus és mértéktartó, a másik a dionüszoszi, amely formabontó és megittasultan mértéktelen. Nietzsche és Wagner beláthatóan a dionüszoszi elsőségét hangoztatta.

1.2. Száz év operái és stílusirányzatai

Az általam kiválasztott, három nemzet 19. századi operairodalmának bemutatásával jól érzékelhető az olasz, a francia és a német zene fejlődése és operáik műfaji sokszínűsége. Egy-egy nemzet operáinak vizsgálata során megfigyelhetők jellemző sajátosságai, valamint az operaszerzők egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő komponálási technikája, stílusa. Az egy nemzethez tartozó zeneszerzők – jóllehet hatottak egymásra – sajátos stílusukat általában megtartották egymást követő kompozícióikban. Jellemző ismertetőjegyeik azonosításában több faktort kell figyelembe venni az elemzések során. Tekintettel arra, hogy vizsgálódásom alapvető célja, hogy rámutassak, melyik nemzet zeneköltőinél jelent meg először az átkomponált szerkesztési technika – azaz a próza vagy a secco recitativo hiánya az adott felvonás teljes hosszában –, időrendben haladok az egyes szerzők operáinak jellegzetességeire rámutatva. A többi ismertetőjegy, mint például az újszerű harmóniak használata, az opera illetve az egyes felvonások dramaturgiai felépítése, a dallamszerkezet és a zenekar szerepe együttesen alakítják az adott mű stílusát. Ezek a faktorok külön-külön is meghatározzák egy opera karakterét, érdemes tehát jól szemügyre venni őket. Azt a tényezőt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy más nemzetek eltérő stílusban komponáló szerzői miként hatottak egymásra, hiszen utazásaik során meglehetősen sokszor volt alkalmuk megfigyelni az esetlegesen különböző stílusban dolgozó más nemzetek kortárs zeneszerzőinek alkotásait.⁴⁸

Az első zeneszerző, aki megreformálta az operastílust és iránymutató lett a későbbi német, francia és olasz zenére Gaspare Spontini (1774-1851). *La Vestale* című – sorrendben tizenötödik, francia nyelvű operáinak sorában a negyedik – 1807. december 15-én Párizsban bemutatott háromfelvonásos tragédie lyrique-je valódi mérföldkönek számít.⁴⁹ Spontini 1803-ban Párizsba költözött és további nyolc operát írt. Ottani elődje Gluck volt, aki heves vitákat váltott ki újszerű kompozícióival. A németesen strukturált, drámaian deklamáló stílust az olasz dallamossággal, virtuozitással és a francia hagyományokkal ötvözve Christoph Willibald Gluck (1714-1787) nagymértékben hozzájárult a francia opera megújulásához. Német származása dacára könnyűszerrel elsajátította az akkori olasz operastílust, 1741 és 1745 között nagy sikerrel játszották nyolc, Metastasio librettóra írt operáit. Ezt követően 1762-ben, a bécsi Burgtheaterben bemutatott *Orfeo ed Euridice* című operáját – melyet Párizsban 1774. augusztus 2-án franciául is bemutattak balettzenével és egyéb kisebb változtatásokkal – reformoperának számított, ahogy a következő kettő is.⁵⁰ Az antik-görög kardal mintájára kórossal bővíti a színpadi cselekményt, a recitativo secco-t felváltja a zenekarkíséretes recitativo accompagnato, és az addig a sztárénekesek variált kadenciáit legteljesebb alázattal kiszolgáló zenekar, már méltó szerepet kap a karakter megjelenítésének eszközeként. A megírt zene már a dráma része, tehát a színpad és a zenekar együtt él

⁴⁸ A nemzeti operák kialakulása is a 19. század közepére tehető. A sajátosan nemzeti törekvések múltkereső kutatásai magukkal hozták a népzenejük gyűjtését is. Kialakult a skandináv, az orosz, a cseh, a német, a francia, a lengyel, az olasz népzeneire jellemző sajátos karakter, ritmus- és dallamvilág.

⁴⁹ A milánói Teatro alla Scala-ban 1824. december 24-én mutatták be olaszul.

⁵⁰ Az 1767-ben bemutatott *Alceste* és az 1770-ben bemutatott *Paride ed Elene* operáin is hallatszódhatnak a Gluck-féle reform ismertetőjegyei. Összesen negyvennyolc operát írt. Ezekből nyolc (1774 és 1780 között) francia nyelvű és Párizsban mutatták be.

és vesz részt a szerepformálásban.⁵¹ Gluck mesterien fejezi ki a fájdalmat, elég csak az első énekkari részt vagy az azt követő áriát megvizsgálni. A németesen deklamált stílus és a – később megjelenő – Vivaldit idéző virtuóz skálák a zenekarban pompás szerves egységet alkotnak.

Párizsban – Gluck 1787-es halálát követően – Spontini operáit nagy szeretettel és megbecsüléssel fogadták, amíg ott tartózkodott, 1803-tól 1844-ig.⁵² Utána rövid időt Drezdában és Berlinben töltött, de hamarosan visszatért Maiolatiba, Ancona mellé, és ott is halt meg 1851. január 24-én. A szász fővárosban, Drezdában ismerkedett meg Wagnerrel, aki meghívta Spontinit, hogy vezényelje saját *La vestale* című operáját. Nagy riválisa Giacomo Meyerbeer (eredeti nevén Jacob Liebmann Beer) már 1842 óta, épp Spontini utódként, főzeneigazgatói állást töltött be Berlinben.

Spontini már kibővítette a zenekart és ennek fényében az énekesektől is nagyon hangerőt kívánt meg. Operáiban a zenekar már nem csak kísér, hanem a szereplők gondolatait és érzéseit is megformálja, néha megelőlegezve az énekelt szót. Hajlékony dallamossága és töretlen vonalvezetése ámulatba ejtő. Secco recitativókat már nem használ, hanem a zenekar recitativo accompagnato-ban kíséri az énekeseket mozgó szólamokkal, és nem pedig álló vonósakkordokkal. Arányait tekintve viszont ezeknek a rövid recitativóknak a száma is elmarad a zseniálisan átkomponált zenekari részekétől. Ezt úgy szerkeszti meg, hogy abban az ütemben, amikor egy zenei szám lezárulna – azonnal –, direkt módon indul az azt váltó, új zenei egység, ezért már sok esetben itt sem lehet beszélni zárt számokról. Az egyazon hangulatban zajló zenei egységet szünet nélküli, drámaian hirtelen váltásokkal tudja megtörni, így a néző figyelmét folyamatosan fenn tudja tartani. Az énekszólamok nem, viszont a zenekariak rendkívül virtuózak, Vivaldit és Niccolò Paganinit idézik.⁵³ Drámai nekilendüléseiben Webert és Beethovent lehet felismerni, németesen lüktető pontozott ritmusaiban és virtuóz akkordfelbontásaiban. Bár alapvetően van recitativo – és folyamatos zenei átmeneteket komponál – kezdi elhagyni a zárt számokat, és már merészebbnek tűnő kromatikus átmeneteket is használ. A franciás stílusban a triangulum és a cintányér használat feltűnő, amit az opéra grande mesterei előszeretettel használnak. Elengedhetetlen a nagyjából húsz percenként megjelenő kórus is, mely nem zenei betéteket énekel, hanem már szerves része a zenei és dramaturgiai struktúrájának. Spontini a francia nagyopera indító komponistája és a wágneri zenedráma előhírnöke.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) *Fidelio* című – a bécsi Theater an der Wien-ben 1805. november 20-án bemutatott, eredetileg *Leonóra* címmel ellátott – operája egyértelmű szakítás az addigi klasszikus formszerkezettel és stílussal, mely már szinte a romantika előfutára. A kifejezőerő – mely a korai romantikának ebben a szakaszában feltűnő elsőséggel rendelkezik – a megszokott formákat nem bírja már el és a drámai erő szétfeszíti azokat. A német deklamáció Beethovennél jelentkezik elsőként ekkora intenzitással. Kórushasználata inkább oratórikus jellegű, statikus. Énekszólamai erősen instrumentális jellegűek, nehezen énekelhetők. Recitativót nem használ, helyette prózai dialógusok vannak a jelenetek között. Bár stílusában

⁵¹ Később Berlioz és Wagner is hivatkozni fog ezekre az újításokra. Éppen a zene, a szöveg és a dráma egységére vonatkozólag.

⁵² A nagy rivális Meyerbeer viszont már újabb lendülettel tölti majd fel a francia nagyoperát.

⁵³ Paganini (1782-1840) egyébként támogatta is Spontini-t, még mielőtt kinevezték volna – 1800 előtt – Cimarosa utódaul. Paganini egyébként tizenhét évesen lett a luccai hercegség udvari zenekarának első hegedűs, melynek zeneigazgatója Puccini dédapja, Antonio Puccini (1747-1832) volt. Paganini leghíresebb tanítványa pedig az a wágnerianus Antonio Bazzini (1818-1897) volt, aki Giacomo Puccini tanára, és később a milánói konzervatórium igazgatója lett 1881 decemberében.

németesen veretes, kissé súlyos, dallamszerkesztésében mégis leleményesen lineáris és a kidolgozási részek lüktető folyamatossága miatt vonzza a figyelmet. Beethoven rájött, hogy a jó szöveggönyv mennyire jelentős szerepet játszik abban, hogy egy operaelőadás sikeres legyen. Kétszer íratta át a librettót, mire az első két, kudarcos bemutató után a harmadik sikeres lett.⁵⁴ Ennek köszönhető a három Leonóra nyitány, hisz mindkét átdolgozáshoz egy új nyitányt komponált. Beethoven magasztos szellemiségét, óriási küzdőerejét, szívbéli jóságát és a zsarnoki, diktatórikus társadalom korrupt működését mind bele akarta komponálni ebbe az operába. A vátesz szerepkör, a romantikára jellemző hős keresés, a grandiózus pátosszal teli magasztos eszmék megjelenítése egyenesen Wagner felé vezet. A 19. században az imént megfogalmazott attribútumok Wagnerben teljesednek ki, sokszor túlzó mértékben, mindenesetre felülmúlhatatlan módon. A beethoveni német romantikus stílusjegyek Carl Maria von Weber (1786-1826) zenéjében fejlődtek tovább.

Ez idő alatt a francia Daniel Auber (1782-1871), akit az opéra grande első mestereként emlegettek, *La Muette de Portici* (A portici néma) című vígoperájával óriási népszerűsége tett szert Párizsban. Sikert sikerre halmozott az új műfaj felvirágoztatásával. Az ötfelvonásos – ennek dacára nem hosszú – operát 1828. február 29-én mutatták be. A remek librettót az az Eugène Scribe írta, akit a kor legnagyobb szöveggönyv- és színdarabírójának tartottak.⁵⁵ *A portici néma* előtt tizenöt, utána pedig még huszonöt operát írt.⁵⁶ A francia nagyoperai stílus jellegzetessége, a történelmi eseményekből merített téma grandiózus, sokszereplős, látványos nagyjelenetekben való színpadi megjelenítése. A könnyed bájjal átítatott, franciásan elegáns stílus Auber operáiban hallható első ízben. A opéra grande-ra jellemző balettzene és az énekkari jelenetek tablószerű alkalmazása nála jelenik meg először, és későbbi alkalmazásuk kötelező érvényű lesz a többi zeneszerzőre nézve is. Bár a dramaturgiai hatáskeltést, a drámai cselekmények pátosát is mesterien ábrázolja, mégsem súlyos és deklamáló. Az áttetsző hangszerelés – bár Berlioz hangszerelési újításai nála is fellelhetők, mely jellemzően a hangszercsoportok megnövelésére vonatkozik – és a rövid hangértékek, a staccatoszerű játékmód, a pontozott ritmusok lebegő kecsessége áthatja az egész francia nagyoperai stílust. A recitativo accompagnatókban még a harmóniai lezárásokat segítő rövid, lecsapott zenekari akkordokat használja. Az olasz operákból kölcsönzött sok, virtuóz koloratúra, a hatásos effektusok, az akkordbontások és a gyors skálamenetek sokszori ismétlése egyenesen Rossini operáit juttatja eszünkbe. A kedvelt, és feltűnően sokszor használt triangulum a hatásos, pompázatos nagyjelenetek csillogó hangszerekként épül be a zenekarba.

Tanára Luigi Cherubini (1760-1842) volt, aki Londonban eltöltött három éve után Párizsban telepedett le 1788-ban, egy évvel Gluck halála után. Olasz zenéjével – Spontini párizsi megjelenése előtt tizenöt évvel – lényegében megtermékenyítő hatással volt az addigi francia zenére.⁵⁷ A Gluck által elkezdett – zenedráma felé

⁵⁴ A szöveggönyv minőségének alapvető fontosságát Richard Wagner annyira fontosnak tartotta, hogy inkább maga írta meg, hiszen már fiatalkorában vonzotta az írás. Puccini is heteket-hónapokat töltött egy-egy számára is megfelelő színdarab kiválasztásával és legalább ugyanennyi időt a szöveggönyv megírattatásával.

⁵⁵ Julian Budden: *Puccini*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011.) 155.o.

⁵⁶ Negyvenegy operájából az utolsót 1869-ben írta. Manon Lescaut történetéből ő írt először operát, szintén Scribe librettójára 1856-ban.

⁵⁷ Cherubini az *Élisa* című 1794-ben, valamint *Médée* című 1797-ben Párizsban bemutatott új, drámai stílusban írt operáival új irányt adott a műfajnak, s Beethoven operájára is nagy hatást gyakorolt a cselekmény és a zene drámaiságával. Tizenöt operát írt a párizsi korszaka előtt és tizenkilencet Párizsban.

vezető – utat olaszos dallamossággal erősítette meg. Az énekszólamok lassan hullámzó dallamai és – a drámai kifejezés miatti – deklamáló karaktere a vegyes stílus jellegzetessége. Az átkomponált, zenekar kíséretes arioso recitativo jellegű közzenék éppúgy megtalálhatók operáiban, mint a nagy énekkari tablók. Feltűnően sok vígoperája — amelyekkel sikereket ért el az 1820-as évektől kezdődően – egyértelműen Rossini hatásáról tanúskodik.

Gioacchino Rossini (1792-1868) stílusára kezdetben – az anyatejként magába szívott olasz zenén túl – Haydn és Mozart zenéje volt nagy hatással, mivel a bolognai Accademia e két bécsi klasszikus zeneszerző műveinek megismertetését igen fontosnak tartotta.⁵⁸ Az ő stílusukban kezdett komponálni, amiért „il tedeschino”-nak (a kis németnek) hívták. Könnyű kézzel írta meg tizennyolc éves korában első operáját, a Velencében 1810. november 3-án nagy sikerrel bemutatott *La cambiale di matrimonio*-t. Már ebben az opuszban is benne van szinte minden jellegzetesség, ami a későbbi operáira oly jellemző. A hangszercsoportok határozott elkülönítése, a sok, funkciós ismételtetés, a pizzicato és a staccato játékmód gyakori használata mind-mind Rossini ismertetőjegyei. A zeneszámokban gyakran alkalmaz tempófokozásokat – ez lesz a híres rossini crescendo hatás –, és ezek a gyorsítások élénkítő erővel, felfokozó hatással vannak a sok esetben egyébként nem túl izgalmas cselekményre is. A dupla lüktetésenként – jellemzően négyesével – ugyanazt az akkordot nyolcadokban vagy tizenhatodokban játszó mélyvonósok felett a hegedűk vagy egy-egy szólisztikusan kiemelt fúvós hangszer – karakterenként eltérő módon, de jellemzően fuvola, fagott vagy kürt – játsza a dallamot. Jellemző módon nem duplikál mindig a zenekar, vagyis nem erősíti meg ugyanazt a dallamot, amit az énekes énekel. Megjelenik a páros metrumú zenékben a triola-cantiléna, amely nem csak Rossini, hanem Bellini és Donizetti sajátja lesz majd. Puccini egyedi stílusának egyik ismertetőjegye lesz, amikor már drámaibb részeknél is ugyanezt a triolás mozgást alkalmazza. Meglátásom szerint ez a hullámzó, cantabilés stílus lesz Puccini egyik leghatásosabb fegyvere, amikor az érzelmek áradását és olaszosan deklamált hullámzását fejezi ki egyéb meghatározó eszközökkel, melyekről később írok részletesen. Lényegében elkülöníti a színpadot a zenekartól, sokszor beszédszerűen, mondhatni egy hangon recitálva énekelnek az énekesek a szimfonikusan megkomponált zenekari anyag felett. Ez a zenekari anyag mindig könnyed és virtuóz. Az énekszólamba sok koloratúrát és széttördelt melizmákat ír.⁵⁹ A virtuozitás és az énekelt szöveg gyors hadarása sok esetben az elkápráztatás eszköze volt, és zenei jelentőségét felülmúlta. A zárt zeneszámok közötti recitativo szakaszokat csembaló kíséri. Igazi jellegzetessége, hogy bár konkrét hangmagasságokat írt, de néha – az olasz nyelv lejtésétől és mondanivalójának hevességétől függően – nem követeli meg az olasz előadói hagyomány, hogy mindig azokat a hangokat énekeljék.

A milánói La Scala-ban 1812. szeptember 26-án bemutatott *La pietra del paragone* (A szerelem próbája) óriási sikerének köszönhetően számos olasz dalszínház szerződött vele újabb operák megírására.⁶⁰ A milánói La Scala 1813-ban, 1814-ben, 1817-ben és 1819-ben bemutatta egy-egy új operáját. Mind az opera buffa, mind pedig a komolyabb opera seria stílusában remekműveket alkotott. Harminckilenc operát írt. 1823 őszén utazott először Párizsba, ahol Auberrel is

⁵⁸ Bologna volt a legfontosabb olasz város, ahol a német zene kedvező fogadtatásra talált. Puccini életében elsőként itt mutatták be Wagner összes operáját, valamint a koncertéletben is a német zeneszerzők művei tették ki a műsorok legalább 40-50 százalékát.

⁵⁹ Ebben nagyon hasonlít a német Louis (eredetileg Ludwig) Spohr (1784-1859) operáira.

⁶⁰ Első nappolyi bemutatkozásakor, 1815. október 4-én az *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* ősbemutatóján a bizalmatlanság ellenére nagy sikert aratott. Ebben az operájában a zárt számok közötti arioso recitativokat is zenekar kíséri.

találkozott, aki sokat köszönhetett Rossini stílusának, hiszen sok eszközt átvett tőle. A következő évtől Rossini már Párizsban maradt és – bár még írt öt operát – szervezte a koncerteket és az operái előadását.⁶¹ 1825 után segítette Meyerbeernek a párizsi érvényesülésben, majd felkérésre megírta első, igazi francia nagyoperai stílusban a *La siege du Corinth* című 1826. október 9-én bemutatott, háromfelvonásos operáját. Ezt a stílust használja a *Tell Vilmos* című, utolsó operájában is.⁶² Rossini barátja, és 1820-ban – Rossini *Matilde di Shabran* című operájának megírásakor Rómában – társkomponistája az a Giovanni Pacini (1796-1867) volt, aki Puccinit tanította Luccában. Operáinak száma – mellyel minden zeneköltőt felülmúlt – megközelíti a kilencvenet. 1824-ben ő is Párizsba ment Rossini után.⁶³ Rossini és Pacini elkezdték megváltoztatni az olasz operai stílust, melyben érezhető a francia és részben a német hatás is. A recitativo accompagnatokban karakterábrázolás történik, és a végét a következő ária vagy duett előkészítő szakasza zárja – az akkori új stílusú olasz operákra jellemző – kis rallentando-val. Megdöbbentő felismerés, hogy ez a stílus majdnem teljesen Bellini előfutára. A hosszú, áradó dallamokat pizzicato vonósok kísérik triolás csoportokban. Vaccai, Meyerbeer, a Ricci testvérek, Mercadante, Bellini, Donizetti egy új irányba alakították a bel canto stílust. Súlyosabb lett az orkesztráció, kevesebb a koloratúra és erősebb lett a lírai pátosz. Bellinire Pacini és Vaccai tették a legnagyobb hatást.⁶⁴

Ez idő alatt a német Louis (eredetileg Ludwig) Spohr (1784-1859) megalkotta az egyik első romantikus német operát, a *Faust*-ot.⁶⁵ A Beethoven stílusában írt operát 1816-ban mutatták be a – Spohr és barátja, Carl Maria von Weber által közösen alapított – prágai Ständetheaterben. A *Faust* közvetlen hatását Weber *Der Freischütz* című operájában lehet érzékelni. A szenvedélyek hirtelen kicsapásai és azonnali elhalkulásai, a sokszor alkalmazott, sűrű tremolók, a nagy hangzás-effektek ilyen mértékben való alkalmazása teljesen újnak számított. A líraian megformált dallamok nem jellemzőek, inkább a Sturm und Drang stílusjegyeinek romantikus pátosszal és hősi karakterábrázolással felnagyított, továbbfejlesztett változata. A lineáris szerkesztés helyett a németesen vertikális, tömbzene jellemzi, ami komor és drámai. A kibővített rézfúvósok és az üstdob a grandiózus hatáskeltés céljából a legalkalmasabb eszközök arra, hogy nagyságot és erőt sugározzanak. Ezek egyike sem jellemzi az akkori francia vagy olasz zenét. Spohr Weber mellett Meyerbeerrel is

⁶¹ Az első, kizárólag a párizsi közönségnek írt operája, az 1828 őszen megírt – és 1829. augusztus 3-án bemutatott – *Guillaume Tell* után, harminchat évesen abbahagyta az operakomponálást.

⁶² Ugyanebben a grande opéra stílusban írta – alkalmazkodva a teátrális, francia igényekhez – Giuseppe Verdi az 1855. június 13-án Párizsban első ízben bemutatott *I vespri siciliani* című ötfelvonásos operáját. A francia operastílus kedvelte és el is várta komponistáitól a legalább négy, de inkább ötfelvonásos operákat. A francia stílus Verdi későbbi operáin (*Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*) is érződik. Az ezt követő, Párizsban 1867. március 11-én másodikként bemutatott *Don Carlo* című, szintén ötfelvonásos operáján még jobban érződik a francia dramaturgiához való alkalmazkodás.

⁶³ Rossini utolsó olasz operájának – ami az opera seria műfajának remekbeszabott alkotása –, a *Semiramide*-nek 1823. február 3-án, a velencei La Fenice színházban volt az ősbemutatója. Ezt követően Párizsban élt, és ott is halt meg. A *Tell Vilmos*-t egyébként Luccában is előadták az 1877-es húsvéti szezonban, amit Puccini is látott.

⁶⁴ Pacini is tizennyolc esztendősen kezdett operát írni (Pisa, *L'escavazione del tesoro*, 1814. december 18.). Elismertségét jelzi, hogy abban az időben a milánói Teatro alla Scala egymás után mutatta be operáit: *Il Barone di Dolsheim*, 1818. szeptember 23-án, *Il falegname di Livonia*, 1819. április 12-én, *Vallace, o L'eroe scozzese*, 1820. február 14-én, *La vestale*, 1823. február 6-án, *Isabella* 1824, *Gli arabi nelle Gallie*, 1827. március 8-án, *I cavalieri di Valenza*, 1828. június 11-én, *Il talismano* 1829-ben, *Gioanna d'arco* 1830-ban, *Il Cid* 1853. március 12-én.

⁶⁵ A másik, E.T.A Hofmann *Undine* című operája, amit ugyancsak 1816-ban mutattak be Berlinben.

jó baráti és munkatársi kapcsolatban volt. 1813-ban ismerkedtek meg, amikor Spohr kinevezték a Theater an der Wien zenekarának vezetőjévé.⁶⁶ Beethovennel is ekkor került kapcsolatba Bécsben. Ahogy Beethoven a *Fidelio*-ban, úgy Spohr sem használ recitativókat, helyette prózai dialógusok kötik össze a jeleneteket, következésképpen még zártszámokkal találkozunk. Használ viszont átkomponált, hosszabb jeleneteket, melyekben az arioso-szerű énekes deklamációt immár figurális zenekari zene kíséri. A zenedráma fejlődése elkezdődik, és Weberen át Wagnerig jut el és benne kulminál. 1823-ban bemutatott *Jessonda* című operája Weber *Euryanthe*-ja mellett a német zenedráma kifejlődésének következő állomása, ahol végigkomponált jeleneteivel, arioso recitativoival lerakta a wagneri zenedráma alapjait. Visszatérő emlékeztető-motívumokat már használ, de még csak zenei értelemben és nem személyekhez, tárgyakhoz vagy fogalmakhoz kötve. A hangszercsoportok elkülönítése nem jellemző, inkább a vonósok kerülnek túlsúlyba a németesen tömörszerű akkordok megszólaltatásánál. A differenciáltság hiánya és a masszív zenekari struktúra hátráltatta a lírai és a drámai fejlődésben egyaránt.

Carl Maria von Weber (1786-1826) továbbfejleszti Spohr visszatérő témákra épülő kompozíciós technikáját. Ő tekinthető a romantikus német opera megalapítójának. Először Weber alkalmazta formáló, karakterábrázoló és összetartó erőként a Leitmotiv (vezető- vagy vezérmotívum) szerkesztést. Ő már elkülöníti a különböző hangszercsoportokat, sőt az egyes hangszerekhez karakterábrázoló gesztussal hangszínt és tulajdonságokat kapcsol. A németesen sűrű zenei szerkesztés nála differenciálódik, ezáltal élményszerűbb és jobban követhető. A bécsi klasszikusokhoz és Spohrhoz képest feltűnően merészek a modulálások és megjelennek a szeptimakkordok különböző fordításai által kínálgató akkord-átértelmezési lehetőségek. A *Der Freischütz*-öt (A bűvös vadászt) 1820 májusában fejezte be, de előtte már három operán túl volt, sőt 1809-ben foglalkozott Carlo Gozzi 1762-es meseelbeszélésének – a *Turandotte*-nak – megzenésítésével. Komponált is hozzá egy nyitányt és hat számból álló kísérezőzenét a Schiller-féle átdolgozáshoz.⁶⁷ A *Bűvös vadász* singspielt 1821. június 21-én mutatták be Berlinben.⁶⁸ Weber előtt nem lehet német operáról beszélni. Annak ellenére, hogy az első német kezdeményezés Heinrich Schütz (1585-1672) nevéhez fűződik, aki 1627-ben megírta az első németországi operát, a *Daphne*-t, ami a firenzei operastílusban gyökerezik. Ez a mű egy tűzvész során elégett, mint megannyi Johann Sebastian Bach kompozíció, amik egy weimari tűzvészben veszttek oda.

Sok népzenei elemet szőtt a prózai párbeszédekkel tagolt operába. A lírai részekben a német romantikusok által nagyon kedvelt dal-stílus jellegzetességeit lehet felfedezni. Ezekben a részekben a zenekar kíséri, és nem zavarja az énekelt szólam szárnyalását. A drámai részekben a zenekar kifejező ereje markáns, de sosem duzzasztja a zenei anyagot, nem fejleszt hosszan és zavaró mértékben. Ezt követő, második operája, az 1823. augusztus 29-én befejezett *Euryanthe*-t nemsokkal később, október 25-én adták elő Bécsben. Ebben a művében is megtartotta az áriák és zenei együttesek külön egységét, de elhagyta a prózát és a zenekar – átkomponált közjátékokkal – végig játssza a felvonásokat. Ebben az operában jelentkezik először a Gesamtkunstwerk struktúraalkotó szellemisége és tudatosan használja a

⁶⁶ Spohr ekkor 29, Meyerbeer 22 éves volt.

⁶⁷ William Ashbrook: *Puccini operái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 235.o.

⁶⁸ Weber ez idő alatt Meyerbeeréknél lakott. 1810-ben Darmstadtban ismerkedtek össze, a fiatalok barátok maradtak. Weber későbbi találkozásuk alkalmával megfedte Meyerbeert, mert visszatérve olaszországi sikeres körútjáról, majd pedig Párizsban megismerkedve a francia nagyoperai stílussal is – ahol találkozott Auberrel és Rossinivel is –, már más stílusban komponált. Weber úgy találta, hogy barátja túlságosan olaszos zenét ír.

vezérmotívumot, mellyel előrevetíti Wagnert. Ebben az operában – de *A büvös vadász*-ban is – a drámai cselekmény és a zene igen szoros egységét alakította ki a Leitmotiv segítségével, és ezt majd átveszi – mint a romantikus német opera új ideálját – Heinrich Marschner (1795-1861) és Richard Wagner (1813-1883) is.

Giacomo Meyerbeer, eredeti nevén Jacob Liebmann Beer (1791-1864) is tizennyolc évesen már megírta *Jephtas Gelübte* című operáját, és huszonöt éves, amikor Salieri tanácsára Velencébe utazik, ahol Rossini zenéje akkora hatással van rá, hogy megpróbálja elsajátítani stílusát. Következő négy operáját Padovában, Velencében, Torinóban és Milánóban mutatják be nagy sikerrel. 1827-től viszont – Auber és Scribe hatására – a francia nagyopera stílusában kezdett komponálni, majd Párizsban élt 1831 és 1842 között. Ezek az operák megalapozták hírnevét Párizsban is.⁶⁹ A Párizsban 1836. február 29-én bemutatott *Les Huguenots* című nagyszerű, ötfelvonásos nagyoperáját –melynek librettóját Scribe írta Mérimée regényéből – és az 1854. február 16-án bemutatott *L'Étoile du Nord*-ot Puccini is látta Milánóban 1880-ban, amikor elkezdte konzervatóriumi tanulmányait. A francia opéra grande stílusnak – amit Auber és Spontini indítottak el – Meyerbeer a legnagyobb kiteljesítője. Három nemzet kultúráját fogta össze, az olaszos melodikát és a franciásan könnyed ritmusosságot a vertikálisan szerkesztett, sűrűbb szövést német harmóniákkal szerkesztette egy csokorba. A túlméretezett finálékkal és látványos tömegjelenetekkel grandiózus hatásokat ért el. Nagyon pontosan megtervezett, biztos színpadismerete volt, és kedvelte a hatáskeltést.

Saverio Mercadante (1795-1870) a nápolyi iskola kiváló komponistája és Rossini kortársa volt. Giovanni Pacini mellett a korszak legnagyobb és legtermékenyebb olasz operaszerzőjeként ismerték el. Több mint ötven operát írt.⁷⁰ Puccini első operai élménye nem Pisa-hoz és az Aida-hoz kötődik, hanem épp Mercadante *La vestale* (A vesztaszűz) című nagyon híres operájához, amit a luccai Teatro Pantera-ban adtak elő 1874-ben. Erről egy 1910. április 9-én keltezett G. De Napoli ügyvédnek írt levél tanúskodik.⁷¹ Puccini édesapja Michele Puccini (1813-1867), nagyapja Domenico Puccini (1772-1815) és dédapja Antonio Puccini (1747-1832) egyazon korban dolgozott Mercadante-val és Giovanni Paisiello-val (1740-

⁶⁹ 1819-ben Torinóban bemutatott negyedik operáját, a *Semiramide riconosciuta*-t a bolognai Teatro Comunale-ban is bemutatták 1820. áprilisában. Az 1820-ban Torinóban bemutatott olasz nyelvű *Margherita d'Anjou* még ugyanebben az évben elhangzott a milánói La Scalában is, majd Bolognában 1824. október 2-án. 1822-ben a *L'Esule di Granata* ugyancsak a La Scala műsorán volt. Első francia operája a Roberto le Diable volt, amit a párizsi Accadémie de Musique mutatott be 1831. november 21-én, majd 1840-ben Firenzében és Bolognában csak 1846-ban. A *Les Huguenots* párizsi 1836-os bemutatója után Firenzében mutatták be 1841. december 26-án a Teatro della Pergolában *Gli Anglicani* címmel, majd csak 1861. november 16-án az eredeti címmel Bolognában. A *Le Prophète* párizsi bemutatója 1849. április 16-án volt, Firenzében 1852. december 26-án majd Bolognában 1960. november 18-án. A *L'Étoile du Nord* bemutatója Párizsban 1854. február 16-án volt. A *Dinorah*-ot először 1859. április 4-én Párizsban mutatták be, az első olaszországi bemutató 1867. március 29-én Firenzében volt, majd 1870. október 5-én Bolognában mutatták be.

⁷⁰ Rossini ajánlására már az első operáját, a *L'apoteosi d'Ercole*-t rögtön a nápolyi San Carlo operaházban mutatták be 1819-ben. Bolognában mutatták be 1821. május 29-én *Maria Stuarda* című operáját. Ezt követő operája az 1821-ben írt *Elisa e Claudio* hozta meg az igazi sikert. 1821. december 26-án a velencei La Feniceben bemutatott *Andronico* című operáját 1825-ben már Bolognában is játszották. Az *I normanni a Parigi* torinói 1822-es bemutatója után Bologna is bemutatta 1832-ben. Az *Il montanaro*-t 1827-ben mutatták be a La Scalában. A *Donna Caritea*-t előbb Velencében 1826-ban, majd Bolognában 1827-ben mutatták be. Leghíresebb operáját, az *Il giuramento*-t 1837-ben a La Scala mutatta meg, majd 1840-ben Bologna is. A szintén nagyon híres *La Vestale*-t 1840-ben mutatták be a nápolyi San Carlo-ban, majd Bolognában 1846-ban. A *Leonora*-t Nápolyban mutatták be 1844-ben, majd Bolognában 1849-ben.

⁷¹ Julian Budden: *Puccini*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011). 12.o.

1816), akikkel ismerték is egymást. Antonio csak Bolognában, viszont Domenico és Michele Puccini már Nápolyban is tanultak. A európai hírvű nápolyi iskola operahagyományain nőttek fel. A híres nápolyi mester, Giovanni Paisiello (1740-1816) zeneszerzői stílusa nagyon közel állt Haydnéhoz, Mercadante viszont egészen másfajta zenét komponált, mint a könnyűkezü, kilencvennégy operát író Paisiello. Mercadante komolyabb és vaskosabb zenét írt. Nem szárnyal könnyedén, inkább erőtől duzzad és drámai kifejezőereje Verdi előfutára. A két szerző – Verdi és Mercadante – műveinek összehasonlításakor néha bajba jut a hallgató, mert sokszor nagyon hasonlítanak egymásra. Míg Paisiello csembalókíséretes secco recitativókat ír, addig Mercadante közjátékait a zenekar kíséri, sőt hosszabb közjátékoknál – ahol énekesek nem énekelnek – a zenekar már karakterzenét játszik. Mercadante kórusjelenetei is Verdit idézik. Áriáinak és duettjeinek egy része pedig egyenesen Bellini és Donizetti zenéjére emlékeztet.

Vincenzo Bellini (1801-1835) édesapja, Rosario és nagyapja, Vincenzo Tobia is kitűnő zenészek voltak, mindhárman a nápolyi konzervatóriumban kapták zenei ismereteiket. A nagy elődök – Cimarosa és Paisiello – mellett megismerték Haydn és Mozart műveit is. Noha Vincenzo Bellinit Rossini lenézésére nevelték, annak egyszerűsége és szokatlan hangszerelése miatt, később megszerette és sokat tanult Rossini zenéjéből. Ugyancsak nagy figyelemmel hallgatta Spontini, Mercadante, Pacini és Donizetti operáit a Teatro San Carloban, ahová hetente kétszer biztosan eljutott. A nápolyi iskolának és az arról elnevezett stílusnak már első mesterétől – Alessandro Scarlatti-tól (1660-1725) – kezdve vezető szerepe volt az akkori Itáliában. Dallambősége és drámai kifejezőereje felülmúlhatatlanná tette a nápolyi operastílust. Később – a velencei iskola mellett – ez terjedt el Németföldön és a későbbi cári Oroszországban is. Scarlatti idején a franciáknál Jean-Baptiste Lully (1632-1687) uralta a zene világát, hiszen a királyi család zenemestere is ő volt. Az új operatípus a tragédie lyrique lett. Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) színes és mélyérzésű operáit csak Lully halála után vitték színpadra. Rómában töltött három éve alatt, Charpentier igyekezett mindent megtanulni a korabeli olasz zenéről mesterétől Giacomo Carissimitől (1605-1674), aki az oratórium és a cantata da camera egyik első mestere volt.⁷² Lully-t Jean-Philippe Rameau (1683-1764) váltotta, aki több mint húsz operát komponált. Lullyvel szemben, aki elsősorban a szövegre és annak kifejezőmódjára figyelt, Rameau viszont elsődlegesen inkább a hangszeres zenéből indult ki komponálása során, és nem a szövegből.⁷³

Bellinire visszatérve, őt a vígopera nem érdekelte annak dacára, hogy az opera buffa Nápolyban jött létre, és ennek a stílusnak töretlen hagyományai voltak Scarlattitól kezdve Paisiellón át a 19. század elejéig, Bellini koráig. 1825 és 1835 között írt operákat, és tíz operája közül csak kettőnek a műfaja opera semiseria, a többi opera seria. Bellini számára legalább olyan fontos volt a jó szövegkönyv, mint később Puccininek. Szövegírójának – Felice Romaninak, akivel 1827 óta dolgozott együtt – felvázolta a jeleneteket, Romani elkészítette a librettót és a verselést, amelybe belejavított Bellini is. Nagyon pontos és kimerítő munka lehetett, amit tetézett az is, hogy Romaninak a már megírt zenére kellett a szöveget hozzáilleszteni. Puccini is kimerítő munkára kényszerítette librettistáit és a költőket, akik a megírt szöveget formálták rímes versekbe. Puccini azonban a legtöbb esetben megvárta a verseket, és csak utána komponált zenét. Bellini operáiban teljesedik ki a hosszú és áradó dallam. Ilyen hosszúságú melódiákat senki nem mert írni azelőtt. Majd Wagner fogja átvenni Bellinitől, csak nála „unendlichen Melodie”-nak hívják. A dallamívek

⁷² Tanítványai közé tartozik Alessandro Scarlatti is.

⁷³ 1701-ben Rameau Milánóba utazott, hogy helyben tanulja meg az olasz stílust.

hosszúsága és a sokáig kitartott hosszú hangok mives eléneklése szinte megkövetelik egy új énektechnika kifejlődését. A technikát és magát a stílust is bel canto-nak hívják. Ennek Bellini a mestere. Elsősorban a lírai zenében fejeződik ki legmarkánsabban, de a drámai kifejezőerő is megjelenik operáiban. Jellemzően Bellini is – Rossini differenciált hangszereléséhez hasonlatosan – karakterek és színek szerint különítette el a hangszercsoportokat egymástól. Zárt zeneszámái előtti, zenekar kíséretes recitativói végén hangulatában előkészíti az azt követő áriát vagy zenei együttest. Bellini kedvelte a triolákban mozgó kíséretet, amit aztán Verdi és Puccini is átvesz tőle. Rossini zenéjétől az is megkülönbözteti, hogy Bellini kedveli a kromatikát és a szentimentális, érzelgős stílust, míg Rossini elsősorban a klasszikus összhangzattan egyszerűbb, sematikusabb harmóniáit és a könnyed virtuozitást.⁷⁴

Gaetano Donizetti-t (1797-1848) lassú sikerei elkedvetlenítették.⁷⁵ 1822-ben arra az elhatározásra jutott, hogy sikeresebb akar lenni, és elkezdte Rossini könnyedségét utánozni. A *Chiara e Serafina* című operája ebben a súlytalan rossini stílusban íródott, jellegzetesen sokszor ismételve egy-egy motívumot és teret adva a virtuozitásnak. A La Scala elsőként ezt az operáját mutatta be 1822. október 26-án, és nem is rendelt következőt. Ez elkésérítette. Megrendeléseit bőven akadtak, tehát a bohókás, virtuóz, súlytalan opera buffa-k megtették hatásukat, de a magaslatok még vártak rá. Bellini viszont már a La Scala-ban 1827. október 27-én bemutatót *Il pirata* opera seria-val azonnal a chopen-i szentimentális romantika stílusában alkotott, és ezzel megelőzte Donizettit. Az igazi áttörésnek az *Anna Bolena* bizonyult. A milánói Teatro Carcanoban előadott 1830. december 26-ai ősbemutató – melynek a végén hasonló örülési jelenet van, mint az öt évvel későbbi *Lucia di Lammermoor* című operájának – meghozta számára a várt sikert és külföldi felkéréseket is kapott. Ezek után több opera seria-t is írt, majd 1837 februárjában Párizsba költözött, hogy kipróbálhassa magát a francia nagyoperai stílusban is. Ebben is Rossinit akarta utánozni.⁷⁶ Sikertelenségének oka az volt, az opéra grande stílus történelmi eseményeket mutat be pompázatos, csilingelően grandiózus eszközökkel, és az ő témája nem történelmi volt. Mindent összevetve Donizetti nem volt nagy újító, részben Rossini epigonnak mondható. Nagyon ki akarta szolgálni a közönséget, bármilyen városban adták is elő operáit. Jól meg tudta jeleníteni a karaktereket, és elő tudta készíteni a hangulatokat. Az énekesek számára tág teret adott – a lassú cavatina részt követő gyors cabalettákban – virtuozitásuk megmutatására a kadenciákban, trillákban, skálamenetekben és futamokban. Bár operáiban vannak recitativo secco-k, jellemzően már arioso formában komponált, zenekar kíséretes accompagnatókkal köti össze a jeleneteket. Rossini-ra is jellemző módon jól elkülöníti a különböző hangszercsoportokat. Donizetti is kedveli a kürt és fafúvós szólamok párbeszédét és hangszínkaraktereket is párosít hozzájuk. Rá is jellemző, hogy az 1840-es évekre már hanyatló, nápolyi stílusú opera buffa-t valahogy mégis

⁷⁴ Az *Il pirata* című opera seria volt az első műve, amit a La Scala bemutatót 1827. október 27-én. A bolognai előadás 1830. október 2-án volt. Az ezt követő *La straniera* bemutatója szintén a La Scala-ban volt 1829. február 14-én, Bolognában három évvel később, 1832. május 13-án volt. A La Scala legközelebb csak a *Norma*-t mutatta be 1831. december 26-án, és az *I puritani*-t 1835-ben, a párizsi ősbemutató évében. A bolognai színházban Bellini mind a tíz operáját játszották.

⁷⁵ Negyedik operáját az *Il falgname di Livonia*-t (melodramma burlesca műfaji megjelöléssel) 1819. december 26-án mutatták be Velencében, Bolognában ugyanezt négy évvel később, 1823. decemberében adták elő. A La Scala legelőször *Chiara e Serafina* című operáját mutatta be 1822. október 26-án.

⁷⁶ A párizsi Opéra Comiqueban 1840. február 11-én bemutatót *La fille du régiment* volt az első francia nyelvű operája, amit igyekezett a francia nagyoperai stílusban megírni, kifejezetten a párizsi közönség számára.

keverni akarta a komolyabb opera seria-val. Ebből jött létre, vegyes megoldásként, az opera semiseria, amikor a komponista és a szövegíró egy komikus cselekményt lágyabban, romantikusabban old fel.

A század elején a francia Jaques Fromental Halévy (1799-1862) is nagymértékben hozzájárult a nagyopera tökéletesedéséhez és csúcsra juttatásához. Tökéletesen tisztában volt, hogy a francia közönséget mivel tudja ámulatba ejteni, és melyek a grandé opera elengedhetetlen kellékei. A sűrűn használt cintányér, a triangulum, az üstdob, a trombita és a fényes fuvola nélkülözhetetlen elemei a francia nagyopera partitúráinak. Szökellő, rövid, pontozott ritmusai és a pompázatosan nagy kórusjelenetei a kevés odafigyelést igénylő, párizsi szórakoztató zene sajátossága. A zenekar felduzzasztása és a grandiózus koncepciók még Wagnert is ámulatba ejtették. Halévy is jól tudta, hogy jó szövegkönyv nélkül nincs sikeres opera. Az 1835. február 23-án bemutatott – Scribe librettójára írt – *La Juive* című ötfelvonásos operája viszonylag hamar a siker és karrierje csúcsára juttatta.⁷⁷ Nagyszerű arányérzéke és operáinak dallamossága néha Meyerbeer és Auber fölé emeli. Híres növendékei, mint Charles Gounod, Camille Saint-Saëns és Georges Bizet, mind hozzá tettek valamit a francia nagyopera dicsőségéhez.

Ambroise Thomas (1811-1896) első operái Auber és Halévy stílusát mutatják. Mint a párizsi konzervatórium 1871-ben kinevezett igazgatója mindent megtett Wagner visszaszorítására.⁷⁸ Nem volt újító szellemű, inkább konzervatív. Charles Gounod (1818-1893) hamarabbi és maradandóbb sikereket ért el, ezért az elismerés megszerzése miatti versengése kimutatható. Ahogy Gounod zenéjének, Thomas-énak sem volt színpadon drámai ereje és pátosza, de biztos dramaturgiai ismereteikkel és szentimentális lírájukkal a közönséget mégis magukkal tudták ragadni.⁷⁹ Thomas-t Gounod, Gounod-t pedig Meyerbeer epigonnak lehetne mondani.⁸⁰

Hector Berlioz (1803-1869) elvülhetetlen érdemei közé tartozik a programzene műfajának megalkotása és az új típusú hangszerelés kézikönyvének megírása.⁸¹ Miután felvették a párizsi konzervatóriumba sokszor látogatta az operaházi előadásokat. 1826 után a zenészekkel folytatott kimerítő beszélgetések – a modern hangszerek megszólaltatási lehetőségeiről – hasznosnak bizonyultak. Ezt a modernebb hangzást és a nagyon szokatlan zenei stílust már lehet hallani az 1830. december 5-én bemutatott *Symphonie fantastique* című öttételes zenekari művében.

⁷⁷ Másik nagyszerű operája, az ugyancsak 1835-ben – az Opéra-Comiqueban december 16-án – bemutatott *L'éclair* vígoperája a magaslatokba emelte. 1827-től haláláig közel negyven operát írt. Olaszországban a genovai Teatro Carlo Felice mutatta be először *A Zsidó nő* című operáját 1858. március 6-án, a bolognai színház pedig csak jóval később, 1868. október 3-án. A La Scala az 1882/1883-as szezonban tűzte műsorára, amit egyébként Puccini is látott.

⁷⁸ Olaszországban éppen az 1871-es évben mutattak be először Wagner operát, a Lohengrint november 1-én. Tehát 21 évet kellett várni az 1850-es weimari ősbemutató után.

⁷⁹ Thomas húsz operájából Olaszországban is már csak kettőt játszottak a 19. században. A párizsi Opéra-Comiqueban 1866. november 17-én bemutatott *Mignon*-t a triezsi Teatro Comunale mutatta be először Italiában 1870. március 10-én, a bolognai színház pedig csak 1879. november 1-én. A másik híres operáját, a *Hamlet*-et szintén az Opéra-Comique mutatta be 1868. március 9-én, az olaszországi első bemutató a La Fenice-ben volt 1876. február 26-án, és Bolognában csak 1883. október 9-én, ahol kilenc előadásban játszották az évadban.

⁸⁰ A konzervatívok csoportját erősíti Camille Saint-Saëns (1835-1921), akinek tanára volt Halévy és Gounod is. Az 1871. február 25-én megalakult párizsi Société Nationale du Musique egyik alapító tagja volt. *Samson et Dalila* című bibliai témájú operáját – mely oratóriumnak készült – a weimari 1877. december 2-i ősbemutatón Liszt Ferenc vezényelte. Párizsban 1892. november 23-án mutatták be. Első olaszországi előadása 1893. március 8-án volt a velencei La Fenice-ben. Bolognában csak 1899. november 15-én kezdték játszani kilenc előadásban.

⁸¹ Hangszereléstánát 1844-ben adták ki *Traité del'instrumentation et d'orchestration modernes* címmel.

Korszakváltó műről van szó, mert sem a francia, sem az olasz, sem a német zenére nem hasonlít. Ha valamire, akkor inkább Weber zenéjére emlékeztet. Igazából egyfajta hangulatzene, amely invenciózus jellege miatt apróbb impressziókból, mozaikokból tevődik össze és a kései romantika harmóniavilágát vetíti előre. Liszt harmóniai újításai elképzelhetetlennek tűnnek Berlioz nélkül. Berlioz *Faust*-ja, Liszt *Dante-szimfónia*-ja és Wagner *Trisztán és Izolda*-ja ugyanazt a kompozíciós utat mutatja.

Berlioz kifejezetten negatívan ítélte meg az olasz operákat. Ő maga igazi reformer volt, karakterében és zenei munkásságában egyaránt. A visszatérő témák mindig más színben megjelenő vezérmotívumként tartják össze hosszúra nyújtott kompozícióit. Ő tekinthető az első zeneszerzőnek, aki a német Durchführung fejlesztési elvet – francia létére – ilyen kimerítően és mesterien alkalmazza. Ezt csak Wagner tudta felülmúlni. Mind a *Fantasztikus szimfónia*, mind az 1846. december 6-án az Opéra-Comiqueban bemutatott *La damnation de Faust* olyan nagyszabású, romantikus műve, ami valóban előrevetíti Liszt és Wagner zenei világát, hangulatában és kompozíciós technikájában egyaránt. A zenei ötletek kidolgozási stílusa — melynek újszerű romantikus hangulatát saját közönsége nem tudta értékelni — bővelkedik új harmóniakban és egymáshoz való variábilis kapcsolataik sokszínűségében. Berlioz már a modern, nagy létszámú szimfonikus zenekarra komponálta műveit, így az epikus és a drámai karakter- és jelenetábrázolás sokkal nagyobb lehetőséget kapott. Bár Salieri, Spontini, Cherubini és Gluck operáin nevelkedett, szimfonikus zenéjében és operáiban sem tudta elérni a kellő drámai hatást. Többnyire mindig inkább epikus maradt. A siker szempontjából már az 1840-es években felülmúlták kortársai, elsősorban Meyerbeer és Wagner. Párizst 1856 után – a Tannhäuser bemutatása után – pedig lázba hozta a wagneri zene. Mégis Berlioz Liszt Ferenc előfutára a programzenében és a szimfonikus költeményekben, de Wagneré is a dráma és a zene összekapcsolásában. Berlioz zenéje bonyolult, szövevényes és dallamosságában elmarad az olasz és a francia zenétől, de monumentalitása és hosszasan kidolgozott Durchführung-jai Wagnert idézik.⁸²

Luigi Ricci (1805-1859) nevét azért említem, mert abban az időben rendkívül híres operaszerzőnek számított. Operáit legalább annyiszor mutatták be a La Scala-ban, a nápolyi San Carlo-ban vagy a bolognai Teatro Comunale-ban, mint például Donizetti vagy Bellini operáit.⁸³ Harminc operát írt, többségét Donizetti stílusában. Az 1844-ben alapított ogyesszai Teatro italiano vezető karmestere volt az.

A romantikus német zeneszerzők között találjuk Otto Nocolai-t(1810-1849), aki hét operájából hatot – mely mind melodramma –olaszul írt. Többször járt és tanult Olaszországban és ez stílusán is érződik. Utolsó operájával, a Berlinben 1849. március 9-én bemutatott *Die lustigen Weiber von Windsor* című vígoperával vált híressé, és a romantikus német vígopera egyik megteremtője lett. A másik vígoperaszerző Friedrich von Flotow (1812-1883), aki Párizsban töltötte tanulóévei egy részét, és jó barátságba került Offenbach-al. Az átütő sikert tizenötödik operája, az 1844. december 30-án Hamburgban bemutatott *Alessandro Stradella* című parodisztikus operája hozta el számára. Következő vígoperája a négyfelvonásos,

⁸² A francia operett elindítója Jacques Offenbach (1819-1880) szintén ebben az időben komponált, és az 1850-es években, különösen az 1858. október 21-én bemutatott opera buffa-já, az *Orphée aux Enfers* után, már sikeresebb volt Berlioznál.

⁸³ Az ősbemutatók szerinti sorrend a La Scala-ban; 1829→Bellini: *La straniera*, 1831→Ricci: *Chiara di Rosenberg* és Bellini: *Norma*, Riccinek ezt az operáját hetvenszer játszották hét év alatt a La Scala-ban (többször, mint a *Norma*-t), 1832→Donizetti: *Ugo, Conte di Parigi*, 1833→Ricci: *I due sergenti* és Donizetti: *Lucrezia Borgia*, 1834→Ricci: *Un'avventura di Scaramuccia* és Donizetti: *Gemma di Vergy*, 1835→Donizetti: *Maria Stuarda*, 1838→Ricci: *Le nozze di Figaro*.

1847. november 25-én Bécsben bemutatott *Martha, oder Der Markt zu Richmond* még nagyobb siker lett. Finoman, arányosan hangszerelt, olaszosan dallamos, franciásan elegáns és németesen szerkesztett vígopera, melyben a különböző karakterű táncok könnyen élvezhetővé teszik a művet.⁸⁴

Albert Lortzing (1801-1851) a romantikus német Spieloper képviselője, amely a Singspielből kinövő francia opéra comique-hoz hasonlít. Weber és Marchner mellett a harmadik romantikus német zeneköltő, aki inkább Weber epigonnak mondható.⁸⁵ Három fontos zeneszerző van még hátra, akik a 19. század közepén a nemzeti operákat legfényesebb pompájukban kiteljesítették és az addigi felvirágoztatást a legmaradandóbb műveikkel koronázták meg. Ők a francia Jules Massenet, a német Richard Wagner és az olasz Giuseppe Verdi. Őket tekinthetjük a romantikus nemzeti operai stílus legnagyobb komponistáinak körülbelül 1880-ig. Utána a század korszak- és stílusváltó zeneszerzői már az új irányba mutató műveikkel jelennek meg és szintén maradandót alkotnak. Ők Claude Achille Debussy (1862-1918), Richard Strauss (1864-1949) és Giacomo Puccini (1858-1924). Massenet, Wagner és Verdi kompozícióinak hatását a következő alfejezetben részletesen.

⁸⁴ A német nyelvű szöveget felváltotta az olasz, a La Scala-beli 1859-es premier óta. Így mutatták be Lisszabonban és ugyanabban az évben, Párizsban is.

⁸⁵ Első nagyobb sikere hatodik operája, a Lipcsében 1837. december 22-én bemutatott *Zar und Zimmermann* című vígoperája.

1.3. Közvetlen hatások, és az egyéni stílus különös ismertetőjegyei

Az előző alfejezetben említett három zeneszerzővel kezdem, mivel az ő alkotásaikban csúcsosodik ki a romantikus olasz, francia és német nemzeti opera. Verdi, Massenet, Meyerbeer és Wagner művészete közvetlen hatást gyakorolt Puccinire, és azokra a zeneszerzőkre, akik nagyjából 1850 után születtek.

Jules Massenet (1842-1912) stílusára kezdetben tanára Thomas és Gounod hatott a legnagyobb mértékben. Ez érezhető melankolikus, lírai tónusában és szentimentálisan édeskés dallamíveiben. Már első operáiban érezhető Wagner hatása. Wagnernek ugyanis 1860-ban, Párizsban sikerült eladni *A bolygó hollandi*, a *Tannhäuser* és a *Lohengrin* előadási jogait. A *Tannhäuser* – amit a francia ízlés szerinti, nagyoperai stílusban át kellett komponálnia – 1861. március 13-i párizsi premierje után a német mester hatása alól nem tudta kivonni magát. Legszenvedelmesebben a *Le roi de Lahore* című, 1877. április 27-én bemutatott operáján hallatszik, hogy már teljesen eltávolodott az addigi, francia zenei stílustól.⁸⁶ A finoman szökellő, pontozott ritmusú, franciás stílus eltűnik és helyébe a grandiózus, német operai eszközök kerülnek. Zenekara jóval nagyobb és hangosabb, mint amit az addigi szerzők papírra vetettek, és ezért megszólaltatásuk az énekesektől jóval súlyosabb hangokat követel. Szólamaik nem szárnyalnak, hanem vaskosak. Nehezen mozgó, hosszú hangértékeiket nehezen lehet dallamként megformálni. Harmonizálása igen merész. Szinte folyamatosan mozgó szélső és belső szólamaiból nehéz megmondani, hol zár le egy formát, vagy egy dallamsort. Épp ez a wagneri, nietschei formátlanság az, ami reformtörekvésként megjelenik majd az új, olasz komponistáknál is. Tulajdonképpen csak az áriákban lehet a francia stílust érzékelni. A felvonások végigkomponáltsága, a harmóniasorok lezáratlansága és az a kompozíciós elv, miszerint minden szólam mindig tart valahová, nagyon megterheli a hallgatóságot. A hatásos, hangos kórusjeleneteket nem követi semmi franciás könnyedség, amivel kontraszthatást lehetne elérni. Puccini például különösen ügyel ezekre. Nevezetesen arra, hogy a dramaturgiai hullámlás mindig megfeleljen a sűrítés és oldás elvének. Az időtényező rendkívül fontos, ha szép, ízléses és emberléptékű operát akar írni egy zeneköltő. Massenet drámaisága, túlszűfolt zenei építménye nyomasztóan hat, eltűnik a franciás báj. Talán éppen ez a lehengerlő hatás volt kezdeti népszerűségének egyik oka. Puccini első luccai tanára, Fortunato Magi – aki egyben édesanyja révén nagybátyja volt – is vezényelte ezt az operát.⁸⁷ A brüsszeli Théâtre de la Monnaie-ben 1881. december 19-én bemutatott *Hérodiade* már bájosabb, sokkal dallamosabb. A súlyos drámaiság viszont – egy-két ária és jelenet kivételével – akadályozza a dramaturgiai és zenei vonalvezetést. A wagneri vezérmotívum szerkesztési elvét – ami összetartja a felvonást, illetve az egész operát – sokkal bátrabban alkalmazza. Az egzotikus, keleti dallamvilágot mesterien jeleníti meg, és szépen keveri az olaszos-franciás zenei stílussal. A kontraszthatás sokkal kifinomultabb. Egyes jeleneteinek zeneisége megtalálható később Alfredo Catalani *Elda* és *Dejanice* című operájában is, sőt Puccini *Edgar* című operájában a drámai, kórusos jeleneteknél is. Az egyik szereplőre jellemző dallamot, akkordmenetet illetve ritmusképletet az opera későbbi jeleneteiben más is éneklő, vagy csak a zenekar játsza. A néha megjelenő, szekundonként lefelé lépegető

⁸⁶ Az addig komponált tizenhárom operájából csak kettő maradt fenn, a többi vagy elveszett, vagy befejezetlen maradt. A *Le roi de Lahore* operáját 1878-ban már Torinóban, a római Teatro Apolloban és 1878. október 4-én Bolognában is bemutatták, természetesen olaszul. A La Scala pedig a rákövetkező évben, 1879-ben már műsorára tűzte.

⁸⁷ Julian Budden: *Puccini*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011). 13.o.

basszusmenetek pedig Puccini egyik ismertetőjegyévé válnak később. A felső szolamban ugyancsak szekundokban felfelé lépegető, pár hangot magába foglaló dallam leléptetése és azzal a lendülettel újbóli felívelése szintén Puccini jellegzetes kifejezőeszköze lesz. A *Hérodiade*-t Olaszországban először a La Scala mutatta be 1882. február 23-án, és Puccini is hallotta. Massenet következő, fennmaradt operája a párizsi Opéra-Comiqueban 1884. január 19-én bemutatott ötfelvonásos *Manon*.⁸⁸ Már 1881-ben elkezdte írni. Ezzel az operájával maradandó sikert ért el, még az akkor Párizsban tartózkodó Csajkovszkijtól is elismerő bókákat kapott. Ez az opera megint más stílusban íródott. Itt használja a szerző először azokat a stílusjegyeket, amelyek jól felismerhetően a könnyed és elegáns, francia nagyopera ismertetőjegyei. Csillogó, pompázatos és szárnyalóan dallamos. Puccini is ezt a hangulatot teremti meg a *Manon Lescaut* első felvonásában, és a második felvonás elején. Puccini átveszi Massenet puha, sejtelmes líraiságát és a lassan mozgó, drámai énekszólamok sűrűségét azokban az esetekben, amikor szentimentális hatást akar elérni. Zenekari hangszerelése viszont csak akkor hasonlít rá, ha kínos és kellemetlen hangulatot ábrázol. Massenet dallamvezetését és szándékosan bonyolult zenekari hangzásait viszont nem veszi át. Puccini az egyszerűség embere, kerüli a túlkomponált és céltalanul több irányba mozgó szerkesztést.

Hasonlóan egyszerű eszközökkel komponál Giuseppe Verdi (1813-1901). Első színpadi műve, a La Scalában 1839. november 17-én bemutatott *Oberto, Conte di San Bonifacio* című kétfelvonásos operája Rossini stílusára hasonlít. Vidám, lüktető és dallamos. Kórusos nagyjelenettel indít a berobbanó hatás miatt. Ennek a hatáskeltésnek az olasz operákban már régi hagyományai vannak. Arioso recitativoinak stílusa is emlékeztet Donizettire és Bellinire. Az áriák és a zenei együttesek felépítése már ebben az első operájában annyira jellegzetesek, hogy egészen 1853-ig – a *Traviata*-ig – megtartja azokat, a hasonló karakterű zenében. Verdi idézni is szokott saját, korábbi operáiból. Például az *Oberto* nyitányának egyik témája megtalálható a *Traviata* első felvonásbeli Violetta ária előtti tablókép főtémájában. Majd később rámutatok, hogy Puccini is használ olyan témákat, amelyeket már első kompozícióiban is megmutatott. Verdi 1840-től 1853-ig – a *Traviata*-ig – húsz operát írt, tehát olyan év is volt, ahol két vagy három operáját is bemutatták.⁸⁹ Verdi tulajdonképpen ezekben az években semmit sem újított az addigi olasz operai stíluson. A La Scala-tól kezdve a többi olasz dalszínházban párhuzamosan játszották Bellini, Donizetti, Rossini, Pacini, a Ricci testvérek és Mercadante szinte valamennyi művét. Mercadante zenéje nagyon hasonlít Verdiéhez, a zenekari kíséret, a dallamformálás, a hangszerelés és a harmóniak használatában is. Verdi és valójában egész Olaszország 1871-től egy új irányt vett. Nem csak azért, mert 1871. június 2-án lett Róma az Olasz Királyság fővárosa, hanem akkor mutattak be először Wagner operát Itáliában. A bolognai Teatro Comunale 1871. november 1-

⁸⁸ Olaszországban először a milánói Teatro Carcanoban mutatták be 1893. október 19-én. Puccini *Manon Lescaut*-ját fél évvel korábban mutatták be a torinói Teatro Regioban 1893. február 1-én. Tehát Puccini és az olasz közönség először Puccini *Manon Lescaut*-ját ismerhette meg előbb. Valószínűleg Giulio Ricordi gondos előrelátása és összekötetései miatt halaszthatták Massenet operájának premierjét az őszi időszakra. A bolognai Teatro Comunale pedig három héttel a Massenet opera milánói premierje után, kvázi ellensúlyozás- vagy éppen megerősítésképpen 1893. november 4-én mutatta be Puccini *Manon Lescaut*-ját. Az évadban tizennyolcszor adták elő. A milánói La Scala Puccini operáját három hónappal később, 1894. február 7-én mutatta be.

⁸⁹ A *Lombardok*-at kétszer adták elő, más név alatt és kicsit átdolgozva. Az *I Lombardi alla prima crociata*-t a La Scala 1843. február 11-én mutatta be. Ezt dolgozta át a francia stílus szerint Párizs számára, ahol 1847. november 26-án mutatták be *Jérusalem* címmel. Majd ugyanezt Itáliában Gerusalemme címmel 1850. december 26-án adták elő.

én mutatta be a *Lohengrin*-t, természetesen olaszul. Bolognában a német zene terjesztése fontos feladatnak számított a 19. században. Ez a város adta elő elsőként Itáliában Wagner összes operáját.⁹⁰ Maga Verdi is jelen volt a *Lohengrin* bemutatóján, és tetszett neki. Az olasz operai stílus számára viszont nem csak ezzel a külső hatással kell számolni, hanem Verdi saját stílusa is megváltozott. A bolognai *Lohengrin* bemutató után nagyjából két hónappal, 1871. december 24-én a kairói Operaházban bemutatták új operáját, az *Aida*-t.⁹¹ Ez volt az első végigkomponált és emlékeztető motívumokkal szerkesztett műve. Verdinek csak 1866-ban és 1867-ben – amíg Párizsban tartózkodott a *Don Carlos* miatt – volt lehetősége Wagnert hallgatni. Sokan állítják, hogy Wagner hatása nélkül az olasz opera kifulladásra jutott volna. Nos, ez nem valószínű, hiszen épp a végtelen dallamok szerzőjétől, Bellinitől vette át Wagner az „unendlichen Melodie” szerkesztési technikáját. Wagner előtt nem volt egy német komponista sem, aki így írt volna dallamot. És itt van épp az *Aida*, amely valóban nagy előrelépés a romantikus olasz operastílus fejlődéstörténetében. Megtartotta a nagy kórustablókat, és még balettzenét is komponált a darabba, ahogy a párizsi operastílus is elvárta. Még az *Otello* című – a La Scalában 1887. február 5-én bemutatott – operája párizsi előadásához – amit 1894. október 12-én adtak elő – is komponált egy balett részt a harmadik felvonás fináléjához. Verdi ebben a nagyoperai stílusban – ahol a táncritmusos zene elengedhetetlen része volt az operának – szerkesztette jó pár dalművét. Szokatlanul fájdalmas harmóniái, amit a kromatikus dallamvezetéssel ér el, és az átértelmezett akkordok váratlan kapcsolódásai újszerűen hatottak. Mindkét újítást először Wagner használja ilyen terjedelemben. A lassan mozgó, szinte álló akkordok súlya és drámaisága, melyet a vonós tremolók tesznek még izgatottabbá vagy inkább sejtelmessé, Wagneren és Verdin keresztül az új olasz iskolára is nagy hatást gyakorolt. Az *Otello*-ban már egyértelműen érvényre jut a szöveg és a zene igen szoros, de nem alá-fölrendelt viszonya. Nincsenek is olyan szárnyaló dallamok, mint az addigi operákban, mert a zenekar komoly részt vállal a zenei történések folyamatos alakításában. A cselekmény dramaturgiájához igazodik, és inkább hangulatot fest és karakterizál, mint szórakoztat. Az olasz operai stílusra általában a zene mindenekelőttiége volt jellemző. A francia és később a német nemzeti operák pedig a drámai cselekmény és a szöveg elsőségét hirdették. Az *Aida* és az *Otello* bemutatója között tizenöt év telt el. Ez elég hosszú idő ahhoz, hogy 1871 és 1887 között kifejlődjön egy úgy zenei stílus, Verdi megjelenése nélkül.

Sokáig úgy tartották, hogy az *Aida* volt Puccini első operai élménye – 1876-ban Pisa-ban –, melynek megnézése után eldöntötte, hogy ő is komponista lesz.⁹² Már 1774-ben látta Mercadante *La Vestale* című operáját a luccai Teatro Panteraban, melyről egy 1903. április 9-i levélben tesz említést.⁹³ Az ezt követő luccai élménye egy *Tell Vilmos* előadás 1877-ben.⁹⁴ Puccini jól ismerte az akkori és a régebbi olasz operákat, hiszen apja, nagyapja és általában muzsikus felmenői révén minden könyvtárban és iskolában szívesen fogadták. Tehát volt alkalma megvizsgálni a nápolyi, a római és a bolognai zenei stílust. Partitúrák illetve zongorakivonatok mindenhol elérhetőek voltak a számára.

⁹⁰ Sergio Paganelli: *Due secoli di vita musicale*. (Bologna, Edizione ALFA, 1966). 98.o.

⁹¹ Az olaszországi ősbemutató 1872. február 8-án volt a La Scalában. Kisebb átdolgozások láthatók az eredeti és a milánói partitúra lapjain.

⁹² Fajth Tibor és Dr. Nádor Tamás: *Puccini szemtől szemben*. (Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1977). 14.o.

⁹³ Julian Budden: *Puccini*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011). 12.o.

⁹⁴ U.o.

Az évszázados olasz hagyományokon kívül első kézből ismerkedhetett meg a francia és a német zenékkal is. Luccai tanulmányai során mindent magába szívhatott abból a zenei életből, amit Giovanni Pacini ott megteremtett. Mercadante, Verdi, Bellini és Donizetti mellett Pacini, korának leghíresebb zeneszerzője volt. Luccában szervezett koncertélet folyt.⁹⁵ Pacini után Fortunato Magi – aki a korabeli zeneszerzők új stílusú zeneműveit már elvezényelte az 1860-as és 1870-es években – tanította Puccinit. Majd 1874 után Carlo Angeloni (1834-1901) lett a zeneszerzés tanára.⁹⁶ A vízimadarak vadászata mellett rávilágított, mennyire fontos, hogy egy zeneszerző lehetőleg minden addigi és új stílusú kompozíciót legalább kottából megismerjen. Ezt a szokását Puccini élete végéig megtartotta. Ha alkalma volt azonnal megvett minden partitúrát tanulmányozás céljából. Carlo Angeloni operákat és egyházi darabokat is írt.

Meglátásom szerint Puccini finom harmonizációjának titka, hogy egyházzenei neveltetését soha nem tudta elhagyni. Az áhitat megteremtése és a lelki érzékenység egész életművén hallatszik. Az áhitat és a szerelem ugyanabból a legbelső, mély és szükségszerűen intenzív vágyból táplálkozó emberi érzés, amelyben a lélek intim közelségbe kerülve az imádottal, egybeolvadva megtisztul és kielégül. Valójában ebben látom Puccini zsenialitásának és egyedi stílusának titkát. Apja korai elvesztése – amikor alig múlt öt éves – olyan helyzetet teremtett, amely érzékenységét tovább erősíthette. Édesanyja, négy nővére, egy húga és egy öccse különös lelki tapasztalatokhoz, élményekhez segítették az együttélésük során. Sok ismeretet gyűjthetett a női lélek rejtelméről. Kiismerhette finom, lelki rezdüléseiket és megtudhatta, hogy a női lélekre milyen hatással vannak a világ dolgai.

Nem tudni, hogy meddig töltötték együtt luccai gyermekkorukat Alfredo Catalanival (1854-1893), de hamar otthagytá Luccát és Párizsba ment tanulni, onnan pedig Milánóba. Tizennyolc évesen viszont sokkal komolyabb kompozíciókat írt, mint Puccini ugyanebben az életkorában. 1872-ben – amikor Bazzini osztályában már lediplomázott – Catalani már megírta egy szimfóniát és egy misét, amit a luccai Székesegyházban mutattak be. Valószínűleg az akkor tizennégy éves Puccinit is fűthette a hév, hogy Milánóba menjen majd tanulni.⁹⁷ Második operáját, az 1880. január 31-én a torinói Teatro Regioban bemutatott *Elda*-t rögtön négyfelvonásosra írta. Puccini ugyanígy indult a pályán. Előbb megírta az eredetileg egyfelvonásos *Le villi*-t, és utána rögtön a négyfelvonásos *Edgar*-t. Az akarat, mely lázban tartotta és vezette őket, hogy idejekorán valami nagyot komponáljanak, nem volt elegendő a siker eléréséhez. Mindketten belebuktak, és át kellett írniuk azokat.⁹⁸ Puccini 1880 novemberében felvételizett a milánói konzervatóriumba, és decemberben pedig már rögtön a második osztályt kezdhetette.⁹⁹ Előbb Antonio Bazzini (1818-1897) majd később — mikor Bazzini 1882-ben a Conservatorio di Milano igazgatója lett — Amilcare Ponchielli (1834-1886) vette át növendékeit. Bazzini európai híru hegedűs

⁹⁵ Pacini például annyira Rossini hatása alatt áll a század elején, hogy 1824-ben még Párizsba is utána ment. Bellinire pedig épp Vaccai és Pacini hatott nagymértékben.

⁹⁶ William Ashbrook: Puccini operái. (Budapest, Zeneműkiadó, 1974).16.o.

⁹⁷ 1875. július 19-én a milánói konzervatóriumban bemutatták első operáját, a Boito szövegkönyvére írt egyfelvonásos opera lirica-ját a *La falce*-t.

⁹⁸ Az 1880-as *Elda*-t átírta és más címmel látta el. A háromfelvonásosra rövidített *Loreley*-t 1890. február 17-én, tíz évvel később mutatták be Torinóban. Puccini második operáját, a *La Scalabán* 1889. április 21-én bemutatott *Edgar*-t, szintén háromfelvonásosra rövidítette, és háromszor írta át. Tehát négy változat létezett. Meglátásom szerint az eredeti sikerült a legjobban, mert az utolsó felvonás elhagyása nagy kárt okozott. A legszebb melódiák épp a negyedik felvonásban voltak. A további jelenetek lerövidítése, mely sok szép zene elhagyását eredményezte, formailag is megcsónkította.

⁹⁹ Eugenio Gara (szerk.): *Carteggi pucciniani*. (Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1958). 2.o.

és pedagógus volt.¹⁰⁰ Catalaninak és Puccininek már a német és a francia stílust is autentikusan tudta előadni. 1863-ban Milánóban is megalakult a Società del Quartetto – az 1850-es évek firenzei példájára – akik a bécsi klasszikus valamint a német romantikus zeneszerzők darabjait népszerűsítették. Puccininek alkalma volt megismerni még luccai éveiben Verdi műveit, Angeloni irányítása alatt. Michele Girardi írja *Giacomo Puccini L'arte internazionale di un musicista italiano* című 1995-ben megjelent könyvében:

Il cambio d'insegnante ebbe effetti positivi immediati. Puccini migliorò la sua tecnica e poté passare al pianoforte alcuni spartiti d'opera, fra cui molti dei lavori più celebri di Verdi.

(A tanárváltás azonnali, pozitív hatást hozott. Puccini javította technikáját és el tudott mélyülni néhány opera zongorakivonatában, többek között Verdi legsikeresebb műveinek zongorázásával.)

Luccában írt zenekari művein még hallható Verdi hatása. Tökéletesen elsajátította stílusát, de a későbbiekben nem komponált hasonlót. Puccini művészetére a sallangmentes kifejezőmód jellemző. Sem korai, sem érett operáira nem jellemzőek a hosszú kidolgozási szakaszok. Nagyon gyorsan, mondhatni hirtelen vált viszont színeket, zenei karaktereket. Ezzel tudta elérni, hogy a közönség figyelme mindig éber maradhasson, soha ne unatkozzon. Ötletgazdagságával és invenciói szűnni nem akaró sokaságával egyik témából a másikba csap át. Ezek az új színek, új fűszerek élénkítő hatást eredményeznek kompozícióiban.¹⁰¹ Művei soha nincsenek megterhelve a romantikusokra általában jellemző vátesz tudattal, filozofikus ideálkereséssel és pátosszal. A Durchführungen minél bonyolultabb kidolgozottsága a német zeneköltők sajátossága, köztük Wagner juttatja csúcsra ezt a kompozíciós szerkesztést.

Wagner már 1833-ban, amikor megírja első operáját a *Die Feen*-t – ami már három órás játszási idővel büszkélkedhet –, tisztán látta azt az koncepciót, amire elszánt küldetéstudattal rálépett.¹⁰² Ezt az utat Weber és Marschner készítette elő.¹⁰³ Már *A Tündérek*-ben jól kimutatható az emlékeztető motívumok kezdeti használata és a kidolgozási részek kimerítő bonyolultsága. Az 1836. március 29-én Magdeburgban bemutatott *Das Liebesverbot* című második operája ennek az útnak a folytatása. Wagner dionüszoszi művészet szemlélete, ezen belül a hedonista létforma, majd a forradalmi karakter, uralkodó irányelvként jellemezhető.¹⁰⁴ Wagner 1851-ben megjelent *Oper und Drama* című esszéjéről nem csak Milánóban, hanem Luccában is vitáztak.¹⁰⁵ Wagner három megoldandó problémát nevez meg, amelyeknek megoldásával kijelöli a jövő zenéjének útját. Szerinte a drámai szerkezet folyamatosságát a formális áriák megakasztják és a zene nem erősíti az énekelte

¹⁰⁰ Bazzini négy évet töltött Lipcsében, ahol Bach és Beethoven zenéjét kutatta és tökéletesítette saját művészetét. Ebben a periódusban lett Schumann, Hans von Bülow és Mendelssohn barátja. Egy magánkoncerten Bazzini játszotta elsőként Mendelssohn Hegedűversenyét. Majd Párizsban élt 1852-től 1863-ig. Számos európai országban koncertezett.

¹⁰¹ Pernye András: *Giacomo Puccini*. (Budapest, Zeneműkiadó, 1988). 16.o.

¹⁰² Ahogyan Bazzini is Carlo Gozzi mesés elbeszéléseihez nyúlt, amikor 1867-ben *Turandotte* című operáját megírta, Wagner is Gozzi *La donna serpente* (A kígyóasszony) című darabját választotta a *Die Feen* alapjául. Első operáját csak 1888. június 29-én mutatták be a müncheni Hoftheaterben.

¹⁰³ *A bűvös vadász*-t 1822 tavaszán hallotta Eislebenben, Marschner 1828. március 29-én bemutatott *Der Vampyr*-ját pedig 1833-ban tanította be, amikor kóruskarnagy volt Würzburgban.

¹⁰⁴ Barry Millington: *Richard Wagner Bayreuth varázslója*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013). 25.o.

¹⁰⁵ Julian Budden: *Puccini*. (Budapest, Európa Könyvkiadó, 2011). 31.o.

szöveget. Elképzelése szerint meg kell találni azokat a zenei elemeket, motívumokat, amelyek láncszemként kapcsolják össze a jeleneteket és fogják össze a zenedrámát. A Leitmotif funkciója, hogy szervesen összetartsa a drámát a hosszas modulációkban, kidolgozási részekben, és biztosítsa az organikus fejlődést. A másik meghatározó dátum Wagner számára 1854, amikor megismerkedik Schopenhauer filozófiájával.¹⁰⁶ Átala nyer megvilágosodást, miszerint a gyötrelmes élet egyedüli feloldása és a szenvedéstől való megszabadulás egyetlen reménye a művészetekben rejlik. Wagner küldetésstudata még jobban megerősödik és a Gesamtkunstwerkkel elfordul a romantikus operáktól – amely a *Lohengrin*-nel zárul – és az ezt követő operái műfaji megjelölése zenedráma. A *Trisztán és Izolda*-t 1858. augusztus 6-án fejezi be Luzernben.¹⁰⁷ Ez az alkotás Puccini számára mérföldkő lesz. Wagner harmóniai és dallamvezetési újításait a *Manon Lescaut*-ban már fel lehet fedezni.

A közvetlen hatások tekintetében meg kell említeni Amilcare Ponchiellit (1834-1886), aki a milánói konzervatóriumban Puccini második zeneszerzés tanára volt a wagneriánus Bazzini után. A Wagnerre jellemző zenedráma első olasz előfutára ugyan Verdi *Aida*-ja volt, mégis a Zukunftsmusik olaszországi történetének első győzelme Stefano Gobatti (1852-1913) nevéhez fűződik. A Nobel-díjas író és költő Giosuè Carducci szövegéből írta *I Goti* című operáját, melyet a bolognai Teatro Comunale mutatott be 1873. november 30-án.

Ponchielli első operáját, melyet a leghíresebb olasz romantikus-realista író és költő Alessandro Manzoni *I promessi sposi* című regénye alapján Emilio Praga szövegére komponált, a milánói Teatro Dal Verme-ben mutatták be 1872. december 4-én.¹⁰⁸ Emilio Praga annak az 1862-ben alapított scapigliatura művészmozgalomnak volt a tagja, akik szembehelyezkedtek a hagyományos, polgári értékrenddel és a romantikával opozícióban a francia bohémek naturalizmusát akarták terjeszteni.¹⁰⁹ Puccini is jelen volt az összejöveteleken, de 1889 után szakított a mozgalommal és a maga útját kereste.

Ponchielli nagyrészt megtartotta a verdi hagyományt, de tovább akarta fejleszteni a wagneri operák dramaturgiájával és a drámai szimfonizmussal. Ezek erősen hatottak Puccinire is, de főleg másik növendékére Catalanira. Utolsó három operájában a kórustablós nagyjelenetek a nagyoperára jellemző módon vannak megszerkesztve és Verdi zenéjét idézik. Hagyományosan melodikus dallamformálásról nem lehet beszélni, hiszen hosszan kitarított, nehezen mozgó és súlyos frázisaik lehetetlenné teszik. A zárt számok közötti recitativo accompagnatokat dallam nélküli recitálás jellemzi. A zeneszámokban szélsőségesen kiaknázza az énekesek képességeit mind hangterjedelemben, mind pedig hangerőben. A karaktereket a zenekar játssza és csak ritkán kettőzi meg az énekelt szólásokat egy-két hangszerrel. A *Gioconda*-ban például a harmonizálás klasszikus,

¹⁰⁶ Barry Millington: *Richard Wagner Bayreuth varázslója*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013). 83.o.

¹⁰⁷ Wagner 1854 júniusában már befejezte *A Rajna kincse* partitúráját. 1856 márciusában elkészült *Walkürök* partitúrája. A *Trisztán és Izolda* ősbemutatója 1865. június 10-én Münchenben.

¹⁰⁸ Valójában ez már egy – éppen Emilio Praga által – jelentősen átalakított verzió volt. A valódi első változatnak különféle librettistái voltak. Cremonában adták elő 1856. augusztus 30-án. Sőt, a következő évben még további két verziót is írt. Ugyancsak 1872-ben mutatta be a La Scala Verdi *Aida*-ját február 8-án. Bologna pedig bemutatta a *Tannhäuser*-t 1872. november 7-én, szintén elsőként Olaszországban.

¹⁰⁹ A scapigliati – magyarul kócosok – elnevezést először az alapító Cleto Arrighi újságíró, politikus használta *1862. február 6-a* című írásában. Mozgalmuk központja Milánó volt. Emilio Praga mellett ott találjuk Arrigo Boito-t, Franco Faccio-t a La Scala vezető karmesterét, Marco Praga, Antonio Ghislanzoni és Ferdinando Fontana librettistákat és Filippo Filippi-t a nagytekintélyű *La perseveranza* befolyásos zenekritikusát.

sőt még az *Aida*-ból ismert fordulatok is megtalálhatók benne.¹¹⁰ A közjátékok között is alkalmazza a Verdire jellemző, pontozott ritmusú, giusto karaktert. Kicsit túlzásnak érzem Till Géza megállapítását, hogy „szárnyaló szépségű melódiákat írt”.¹¹¹ Dallamformálása szokatlan, az olasz hagyományoktól eltérő. Szekundlépések helyett nagyobb hangközugrások vannak, hosszabb vagy végigvitt dallam alig akad. A színpadi hatáskeltést valóban jól ismerte és remekül alkalmazta. Utolsó operájában, a *Marion Delorme*-ban már nagyobbrészt megkettőzi a dallamot, tehát az énekesek ugyanazt a dallamot éneklék, mint amit a zenekar játszik.¹¹² Nagyon sok kitarított, hosszú hangot írt Ponchielli, de nem a bel canto stílusú messa di voce miatt, hanem a nyers erő dominanciája kedvéért. A lármás, nyers karakterű zenekari hangzás Ponchielli sajátossága, hiszen dús orkesztrációja szimfonikus hangzást eredményez. A jelenetek és a felvonások végén dörgedelmes zárószakaszokat komponál, amit aztán a verista zeneszerzők átvesznek tőle. Bár Puccinit nem lehet általánosságban verista komponistának nevezni, de jellemző módon ő sem kíséretre használja a zenekart, hanem a szimfonikus hangzás miatt, és kedveli a hatásosan hangos zárást a jelenetek és a felvonások végén. A Ponchielli által elindított új irányzat időben épp 1880 körül találkozott Wagner zenéjével. Ebben kulcsszerepe volt Bazzininek és Arrigo Boitónak (1842-1918). Boito a muzsikus-költő diplomája megszerzése után közvetlenül, 1861-ben ösztöndíjjal jutott ki Párizsba, ahol összeismerkedett Rossinival, Berliozzal és Verdivel. Wagner zenéjének hatása alá került, amikor megnézte a francia közönség számára átdolgozott *Tannhäuser* párizsi bemutatóját 1861. március 13-án. Miután visszatért Milánóba a scapigliatura mozgalom egyik alapítójaként az olasz melodráma megreformálását támogatta. A szintén scapigliato Ferdinando Fontanaval szövegkönyvíróval együtt sokat segítettek Puccininek, hogy első operáját egyáltalán bemutathassák. Boito új stílusban komponált *Mefistofele* című operáját a La Scala-val 1868. március 5-én mutattatta be. Kissé talán oratórikus karaktere és statikus dramaturgiája miatt bukás volt.¹¹³

Puccini is a wagneriánusok táborához tartozott, de rajongani egy zeneszerzőért sem tudott. Mindenkitől tanult valamit, de nem követett senkit. Egyetlen opera volt, ami végigkíséri egész életét – ahogy egyébként Debussyét is, aki kezdeti wagnerizmusától 1889-es második bayreuthi útja után önmaga elfordult –, és ez a *Trisztán és Izolda* volt. Jóllehet mindketten új stílust teremtettek, és nem váltak Wagner epigonná, de haláluk előtt beismerték, hogy a *Trisztán* után nincs mit írni.

Valószínűleg nem véletlen, hogy Puccini első sikerét épp a *Manon Lescaut*-val aratta. Saját egyéni stílusát – ami már előző operájában, az *Edgar*-ban jelen van – finoman, észrevehetően és tökéletesen tudta vegyíteni a *Trisztán és Izolda*-ban megjelenő újszerű elemekkel. Ebben az operában használ először Puccini enharmonikusan átértelmezhető szűkített és bővített akkordokat. A lefelé lépő szeptim hangközt különféle karakterben használja. Puccini egyik jellegzetes ismertetőjegye, hogy a zenei motívumokat, témákat absztrahálja, más jelentésben és minőségben jeleníti meg, valahányszor újra feltűnnek. Ez a kaleidoszkópszerű variabilitás az impresszionista festők egyik fő megközelítési módja. Puccini nem sok eszközzel dolgozik, de a témák visszatérő variációi mindig emlékeztetnek egy

¹¹⁰ A nem sikerült librettót Boito írta Tobia Gorrio álnéven. Ösbemutatója a La Scala-ban volt 1876. április 8-án.

¹¹¹ Till Géza: *Opera*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 287.o.

¹¹² Victor Hugo hasonló című drámájából írt *Marion Delorme*-t a La Scala mutatta be 1885. március 17-én. Egy évvel korábban volt Puccini első operájának, a *Le Villi*-nek az ösbemutatója a milánói Teatro Dal Verme-ben 1884. május 31-én.

¹¹³ Boito maga írta a szövegkönyvet, így nem volt nehéz átdolgoznia. Bolognában mutatták be sikerrel az átdolgozott verziót 1875. október 4-én, és ezzel megmenti Boito operáját.

korábbi jelentésére. Ebben az értelemben valóban használja a vezérmotívum szerkesztési elvét, de mindig csak szimbolikus jelentésben. Az invenciózusan átalakított visszatérő témák vagy motívummozaikok típusaik szerint lehetnek ritmikái, tempóbeli vagy dinamikai jellegűek. Sokszor csak a motívum egy részét szólaltatja meg más-más hangszercsoportok összekapcsolásával. Puccini leleményessége kimeríthetetlen. Lélektani hatása pedig zseniális, hiszen a közönség nagyon tud örülni annak, ha felismeri a témákat.

Ritmikájában feltűnő a triolák szinte állandó használata. Akár gyors a tempó, akár lassú, a triolák jelen vannak apró vagy nagyobb hangértékekben. Puccini zsenialitása, hogy bármilyen hangulatfestéshez vagy karakterábrázoláshoz tudja használni. A triola nála mindig lineáris mozgást erősít, akár egy átölelő, szerelmes gesztust, akár pedig hajszoltságot. A régebbi olasz mesterek pontosított, éles ritmusai csak akkor jelennek meg, ha a karakter vagy a színpadi cselekmény férfias, kissé erőszakos jellegű. Ha a triolákat a kíséretben használja, akkor nyugalmat, egyfajta ábrándozást fejez ki. Ez a simogató attitűd minden operájában fontos, mert Puccini szentimentalizmusának egyik elengedhetetlen eszköze. Triolával fejezi ki a hullámzást is, például az *Il tabarro* elején. Emlékeztést fejez ki Tosca Vissi d'arte kezdetű áriájában. A lebegésnek és az eltávolodásnak alapvető eszköze. A hármas lüktetés például oly mértékben jellemző Puccinire, hogy képes egész felvonást $\frac{3}{4}$ -ben vagy hasonló hármas tagolásban írni – akkor is, ha a metrum páros –, mint például a Manon Lescaut első felvonása. A hármas lüktetés nála mindig a továbblendítés eszköze. Ezzel eléri, hogy a zene és a színpadi cselekmény akkor se váljon statikussá, sápadttá, ha egyébként mozdulatlan és lírai. A hármas lüktetésnél a felütés kétféle sajátosságot mutat. Az egyiknél a továbblendülés legfontosabb eszköze, általában szereti megpontosítani az ütem utolsó ütésére jövő részt. Ebben a karmester segíthet, ha a folyamatos tempótartás mellett a pontosított felütést lendületesebben inti. A másik fajta az, amikor egy kis nyújtással, vagy kivételes esetekben – zsargon nyelven – megakasztással, a lendület felső holtpontján nagyon rövid időre lelassul vagy megakad, de nem áll meg. Ha kifejezett lassítást ír a szerző – amely Puccininél több jelentéssel bír – akkor határozottan osztani kell a nagyobb ütést. Ez határozottan olasz hagyomány. A többfokozatú lassítás a szerző nagyon fontos utasításainak egyike. A lassítás mértéke szerint lehet – a kisebbtől a nagyobb lassítás felé haladva – *stentato*, *sostenuto*, *rallentando*, *allargando* és *ritenuto*. Közvetlenül utána kötelezően visszatér a gyorsabb *a tempo* még akkor is, ha külön nincs jelezve. Ez fordított esetben is így van Puccininél. Tehát, amikor *a tempo* jelzést ír, akkor előtte lassítás van. Pontosan ott kell elkezdeni a lassítást és visszatérni az *a tempo*-hoz, ahol a szerző megjelölte. Régebben, amikor Puccini zenéjét kvázi operettként kezelték, a lírai részeknél szabad kezét adták az énekeseknek. Ma Olaszországban, még az áriák végén lévő, régebbi szabad mértékű lassításokat sem engedik meg. Csak akkorát, amekkorát Puccini beírt. Nála még a koronáknak is pontosan meghatározott hosszuk van, ami általában a duplája a lejegyzett hangértéknek.¹¹⁴ Semmi túlzást nem engedett meg, írja Luigi Ricci, aki nyolc évig dolgozott Puccinivel:

Le note coronate, in mezzo alla frase, Puccini voleva che fossero esattamente il doppio del loro valore morfologico [...] mai effetti esagerati. Niente acuti molto lunghi e nemmeno esageratamente forti, violenti, aggressivi [...] Esattezza di quel che era scritto: ecco quello che Puccini pretendeva.

¹¹⁴ Luigi Ricci: *Puccini interprete di se stesso*. (Milano: Ricordi, 1954). 13.o.

(A mondaton belüli koronás hangoknál Puccini azt akarta, hogy a leírt hangértéknek pontosan a duplája legyen [...] sohasem eltúlzott hatásokat. Semmilyen nagyon hosszan énekelt magas hangokat és semmilyen eltúlzottan hangos, erőszakos, agresszív magas hangokat [...] azt a pontosságot, ahogyan le van írva: ez az, amit Puccini megkövetelt.)

A finoman lüktető, szinkópált osztinató Puccini másik, állandóan használt kifejezőeszköze. Kifejezhet zaklatottságot, mély befelé fordulást, monoton állandóságot, vagy éppen egy esemény siettetését. Tulajdonképpen az akkord része, tehát belső szólamokból áll, egyszerűségével és szívdobbanásszerű, lüktető karakterével színesíti a kíséretet. A gyakran használt szinkópa ritmusképlet is tulajdonképpen a puccini osztinatók csoportjába tartozik. A giusto karakterű, pontozott ritmust sok esetben a felütésnél használja, épp a továbbblendítés miatt. Illetve azokban az esetekben, amikor a szöveg ritmusa megkívánja. Ha elkészült a szövegkönyv – ami meglehetősen hosszú időbe telt, mivel Puccininak határozott elképzelése volt a dramaturgiát illetően, de nem tudta pontosan megmondani, mi lenne a megoldás – átadta egy költőnek verselésre. Ez a fázis is lassan haladt előre, hiszen nehéz volt kielégíteni elvárásait. Általában mindig megvárta, amíg megérkezik a verselt jelenet, és csak utána írt rá zenét. Ám olyan is előfordult, hogy nem bírta kivárni, míg a vers megérkezik, és hamarabb születte meg a melódia. Ebben az esetben a költőnek kellett az adott ritmusra rímet faragni. Valószínűleg, ha tehette volna, Puccini maga szedte volna versekbe a szöveget, de ehhez nem érzett indíttatást. A verselt szöveg és a zene ritmusa mindig szoros egységet, harmóniát kívánt meg nála. Így előfordult, hogy egy számára fontos zenei eseménynél kicserélt szavakat, mert nem fejezték ki tökéletesen, amit elgondolt, és helyette más szót keresett. Puccininél nem fordulnak elő prozódiaileg hibás súlyok, mint például Verdinél. Verdi a giusto ritmust és a zenei akcentusokat részesítette előnyben az énekelt szöveg természetes ritmusával szemben.¹¹⁵ Puccininél tehát a szöveg egyenértékű a dallammal. A legtöbb esetben persze csak a gyönyörű zenére figyel a közönség, amit sokszor a zenekar hamarabb játszik, tehát megelőlegzi a későbbi szöveggel énekelt frázist. Ezért is tűnik később ismerősnek. Az egyéni stílusának részét képezi a sok kiírt díszítés – főleg az első négy operájában – és a jellegzetes előkék. Mindkettőt súly elé kell énekelni, gyorsan. Kivéve, ha két szótag vagy két vokális, azaz diftongus jut a díszített hangra. Első két operájában nagy számban találni efféléket. A *Manon Lescaut*-ban és a *Bohémélet*-ben kicsit kevesebbet. Még a *Tosca*-ban, a *Madama Butterfly*-ban, sőt a *Turandot*-ban is találkozni lehet előkéekkel. A díszítések karakterét és tempóját az egyébként is adott tempó, az esetleges lassítás mértéke, a szituáció és a szöveg karaktere szabja meg. A díszítésnek Puccini mindig *fioritura* – azaz valóban díszes, könnyed – jelentést ad.

Egyéni dallamvilágának egyik sajátossága a tematikailag rövid mozaikokból álló, jellemzően hullámmozgásban végigvezetett frázisok. Hosszú dallamívek nem jellemzők Puccinire. A rövid, egy-két ütemes zenei ötletekből, dallammozaikokból szerkeszti meg a melódiákat. Hosszan kitarított hangokat sosem használ, ha dallamot szerkeszt. Kivéve természetesen, ha csúcspontról van szó. Ezeket a rövid, tematikus zenei ötleteket – melyeket általában lehet nyugodtan témaként értelmezni – elég sokszor ismételteti ahhoz, hogy a későbbiekben ismerős lehessen. Mivel Puccini

¹¹⁵ Bartóknál és Kodálynál is lehet találni olyan helyeket, ahol a zenei hangsúly nem esik egybe az adott szó természetes hangsúlyával. Persze megnehezíti a helyes megoldást az, hogy a magyar nyelv főhangsúlyos, tehát az első szótagra esik a hangsúly. Az olasz nyelvben rendszerint a második vagy a harmadik szótag hangsúlyos. Kivéve, ha két szótagból álló rövid szóról van szó. A jövő időben vagy a *passato remoto*-ban ragozott szavak viszont véghangsúlyosak.

gyakorlatilag nem használja a németes *Durchführung* fejlesztési technikát, ezekkel az ismételtetésekkel és gyakori kombinációjával éri el, hogy végül is a figyelem soha nem lankad. Ez az állandó mozgásnak köszönhető. Az állandó mozgás mozgatórugója pedig a lendület, amit épp az előzőekben említett hármassal ültetésnek köszönhet. Ahol páros metrum jelenik meg, két típust lehet megkülönböztetni. Az első, gyakoribb típusban mindig megállapodás van, nyugalom és mozdulatlanság. Ez legtöbbször áriákban jelenik meg, ahol a szereplő saját fájdalmait mutatja meg, de nem pátosszal telve, hanem egyfajta ábrándos, intim, emberi közlésmóddal kifejezve. A páros ültetés másik karaktere a siettetés, a hajszoltság vagy a nyersen naturalista erő demonstrálása.

A dallammozaikok jellemző módon szekundonként vagy tercenként ismétlődnek, majd lejjebb lépnek és azzal a lendülettel újra fel. Ez a hullámmozgás már az első kompozíciójánál megfigyelhető. A szekundonként lépegetés általában csak kvártig vagy kvintig nyúlik, majd onnan lejt lefelé. A nyújtózkodás és lejtés Puccini legemberibb eszköze arra, hogy csalogasson. A közönséget ezzel a hívó gesztussal becsalogatja a színpadra, hogy azonosulhasson a szereplő érzésvilágával. A legzseniálisabb eszköz most jön. Miután a sok ismételtetés, kinyújtózás és lejtés kicsi hullámaival – egy nagyobbat lendítve és még jobban kinyújtózva – eljut a látszólagos csúcra, kitárt karral még egyet emel rajta. Ez a csúcson hozzáadott emelés egy különös eszpanzió eredménye, mely egyedül Puccinire jellemző. Ezzel facsarja ki a közönség szívét és csalja elő könnyeit. Ez a szentimentalizmus oldja fel a realista-naturalista ábrázolását. Puccini meg tudta oldani azt a megoldhatatlannak látszó problémát, hogy hogyan teremtsen egyensúlyt a lebegő, szimbolista, maeterlincki anyagszerűtlenség, a naturalista-verista nyers gesztusok és a könnyes szentimentalizmus között.¹¹⁶

A jellegzetes puccini harmóniak alapja a tercépítkezésű akkordok különös használata. A finomszövésű, lágy diszsonanciákat kezdetben a késleltetésekkel éri el, melyek a szeptimakkordokra épített további tercekből és azok oldásából tevődnek össze. Nála a kiindulási alapakkord a szeptimakkord, és annak valamennyi változata. Ez még korai kompozícióiban is megtalálható, amiket még Luccában és Milánóban írt 1875 és 1883 között. Kezdetben a diszsonanciák szekundsurlódásait tágfekvésben szerkeszti meg, valamelyik terc mellőzésével. Ez természetesen kiváltképp a nón- és az undecimakkordoknál jelentkezik. Zongora kíséretes dalaiban a reális szekundsurlódás persze elkerülhetetlen. Igen hamar és sokszor használja – különösen zenekari műveiben és operáiban – a ti-szeptimeket, különösen II. fokként átértelmezve és utána V-I-es dúr oldással. A szubdominás irány felé tartó lépések és a plagális zárások, illetve a szintén plagális féllépéses basszuslépegetések – akár egy oktáv terjedelemben – egyedi ismertetőjegyek lesznek. Ezek lesznek Puccini harmóniai alaplépései. A ti-szeptimek halmozása és igen sokrétű felhasználási módja a további oldódások tekintetében Wagner hagyatékának is mondhatók. Puccini mégis megédesíti, és nem halmozza túlságosan. Még Luccában írt miséjének utolsó tételében szép példát találni ezekre a stílusjegyekre.¹¹⁷ A tétel 10. és 11. ütemében önálló nónakkordot találunk. Általában a nónakkordokat és az undecimakkordokat appoggiatura szerűen, átmenőakkordokként lehet értelmezni, nála mégis igen korán önállóan jelentkezik. Az akkordok késleltetéseit Puccini szívesen alkalmazta.

¹¹⁶ Pernye András: *Giacomo Puccini*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988). 20.o.

¹¹⁷ *Messa a quattro voci*-ját a luccai San Michele templomban mutatták be 1880. július 12-én, tehát még a milánói felvételiye előtt. Ezt a misét tévesen *Messa di Gloria*-ként tüntetik fel. Utolsó *Agnus Dei* tételét a *Manon Lescaut* második felvonásában fogja felhasználni a Madrigale jelenetben, a 11-es próbaszámtól. A misében C-dúrban, a Madrigale-ban B-dúrban van.

Valószínűleg ezt még luccai, egyházzenei gyakorlatából kölcsönözte. Első operája, a *Le Villi* szép tárháza ezeknek a diszsonanciáknak. Már a nyitány harmadik ütemében önálló undecimakkordot használ.¹¹⁸ Korai műveiben is mesterien használja már az enharmónikus átértelmezést, például a tí-szeptim V. fokká átértelmezve oldódik néha moll, néha dúr I. fokra. Egyedi sajátossága az oldásoknál, hogy nem alapakkordra, hanem annak szeptim- vagy nónakkordjára oldódik. Bátran modulál a nápolyi, ultranápolyi, tercokon és ultratercokon hangnemekbe. Mixtúrákat és mixtúra meneteket már második operájában, az *Edgar*-ban is használ. A tercépítkezésű akkordok felett a dallam is, sokszor a terc hangközt kitöltő szekundlépésben ingázik.

Puccini rögtön szeptim- vagy nónakkordot használ, ahol csak lehet. Ezzel továbbfejleszti a Catalani által újszerűen elindított stílust, a „mestizia toscana”-t. Ezek tulajdonképpen dzsesszakkordok. Nem sokkal később Párizsban jelentek meg a New Orleans-i dzsessz zenekarok, akiket például Debussy (1862-1918) is hallott. 1884 utáni műveiben a nón- és undecimakkordokat már Debussy is olyan nagy kedvvel használja, mint Puccini. A bővített akkordok már megjelennek a *Manon Lescaut*-ban, és később ezek mixtúrái is az egyedi stílusjegyek közé tartoznak. A diatónia mellett – a bővített akkordokból egyenesen következően – a hexatóniát, vagyis az egészhangú skálákat is használni fogja, mind dallamként, mind pedig az ezekre épített bővített akkordokként. Ezzel szinte egy időben jelenik meg nála a pentatónia is. Később már a Rameau által rendszerbe foglalt összhangzattantól elrugaskodik, és a harmóniákat mixtúraszerűen, funkció nélkül bárhol alkalmazni fogja. Valójában ez a megoldás egyfajta különösen fanyar ízt fog hozzáadni, amúgy is nagyon színes akkordpalettájához. A következő lépés a nagyszekundok hozzáadása színező hangként, amely a lágy diszsonanciát reális diszsonanciával egészíti ki.

Második operájától – melyet 1885-től 1888 augusztusáig ír – kezdi egybekomponálni a felvonásokat. Ezekben még megtalálhatók a zárt számok, de mindig szervesen előkészítve és átkomponálva. A köztes jeleneteket a szöveg és persze a dramaturgia köti össze, amelyhez Puccininek rengeteg zenei ötlete van. Régi és új motívumokat használ más-más megvilágításban. Ez az impresszionista festők kedvelt módszere volt. A mozaikokból összeállított zenéhez szövegmozaikokat rendel hozzá recitativószerűen, de mégis deklamáltan a szöveghez és a zene ritmusához simulva. A szereplők szövegszerűen énekelnek és dallamosan deklamálnak. Ennek a puccini parlando technikának két típusa van. Az egyiknél a zenekar hangulatot fest és az énekszólam más dallamot énekel, néha recitál. A másikonál összefüggő zene hullámzik és az énekelt szólamokat a zenekar megerősíti, néha több hangszercsoport is ugyanazt a dallamot játsza.

Bár az egyedi stílusjegyek egész életművén felismerhetők, minden operáját más stílusban írta. Saját zenei nyelvét mindig képes volt megújítani attól függően, milyen témát választott a szövegkönyvek alapjául. Szenvedélyesen kereste az új kihívásokat, amiknek meg akart felelni. Csak olyan témát választott, ami fantáziáját megragadta, és biztos volt abban, hogy fel tudja építeni és sikerre tudja vinni. Egy másik fontos faktor is szerepet játszott az irodalmi alapmű kiválasztásánál. Ez pedig a közönség leendő reagálása. Az *Edgar* után megtanulta, hogyan kell a jó és hatásos

¹¹⁸ Első operáját 1883-ban komponálta. Mascagni sok dallamot, zenei ötletet, harmóniai- és dallamfordulatot használ majd fel későbbi operáiban, különösen szembeötlő hasonlóságok vannak *Cavalleria rusticana*-jában, amit hat évvel később komponált. Tehát a „stile mascagnano” verista stílus Puccini *Le Villi* operájában már megtalálható. Ezt azonban Catalani *Elda* című, 1880. január 31-én a torinói Teatro Regioban bemutatott operája előlegzi meg. Puccini sodró színpada és egyedi stílusa élvezhetőbb. A naturalista-verista ábrázolásmód és a szentimentális karakter már kitűnően működnek együtt.

szöveggönyvet megírni és milyen dramaturgiai feltételeknek kell megfelelni a jelenetezés és a karakterek összeállításánál. Gluck és Wagner színházi reformja arra fókuszál, hogy inkább az emberi kapcsolatokat ábrázolja a hagyományos, nagyoperai stílussal szemben. A romantikus, polgári színházi hagyomány ellen lépett fel Wagner, amikor kifejezte szándékát, hogy az esti előadás ne egy hétköznapi, vacsora utáni esemény legyen, hanem ünnep. A naturalista-realista színházi megközelítés – amelyhez Puccini is csatlakozott – a szabad, alternatív színház kísérletezőbb irányába nyitott.

A zenedráma koncepciója a folyamatos felvonások egybeszerkesztését teremti meg, melynek új problémája a fejlesztés. Tekintettel arra, hogy a hagyományok szerinti, recitativókkal szabdaltszerű zárt számú felvonások határai elmosódtak, nem lehetett többé súlyozni, hogy a cselekmény hol jelenjen meg, mivel addig maga a történet a recitativókban lett ábrázolva. Az áriák, zenei együttesek és az énekkaros nagy tablójelenetek mindig statikusan maradtak, tisztán zenei élményt nyújtottak. A megoldást az átkomponáltság jelentette, mely képes folyamatában láttatni a cselekményeket. Meg kellett oldani az addigi fókuszváltásokat, mely a távolról szemlélt nagyjelenetek után a kisjelenetekre váltott. Vagyis – filmes zsargonnal – a nagytotálból kicsire vált, majd újra kinyitja a horizontot. A távolodás-közelítés effektusa Puccininél is megmarad, de a folyamatot nem töri meg az áriákkal és a zenei együttesekkel – dacára annak, hogy ott is található indítás és zárás –, mert belehelyezi azokat a cselekménybe. Tehát az ária és a zenei együttes egy történetből fejlődik és a zárás után folyamatosan fejlődik tovább. Wagner zenedrámaiban ábrázolt hosszú kamarajeleneteket Puccini nem veszi át, mert nála az időtényező nagyon fontos. Puccini mindig emberléptékű időarányokkal szerkeszt. Pontosan megszerkeszti az egész operát, mintha csak órával a kezében, percekben mérné az eseményeket. A Puccini zenéjére jellemző lüktetés és hullámmozgás a dramaturgiájában is kulcsszerephez jut. A szöveggönyveknek nála mindig lineáris történeteket kell tartalmazniuk, szemben a több síkon mozgó jelenetkezéssel. Puccininél alapvető szempont, hogy mi lendíti tovább az eseményeket, egy drámai fordulat vagy egy drámai felismerés. Ebből a szempontból kell a regényből vagy drámából kiválasztani a jeleneteket. Fontos irányelv nála, hogy a színpadi reális idő milyen sűrítést enged meg, mert néha a drámai esemény kialakulása fontosabb magánál az effektnél. Puccini ragyogó érzékeléssel tudta eldönteni, hogy ha akciót akar ábrázolni az adott jelenetben, azt hol a leghatásosabban megjeleníteni és utána mi következik.

A zenéjére jellemző hullámmozgást, a terceket szekundban kitöltő fel-le ingázást és a „kinyújtás-oldás” vagy az ívelés-ejtés effektust a dramaturgiájában is megjeleníti. A drámai fejlesztések között lecsendesedésnek, nyugvópontoknak is kell lenniük. Puccini impresszionista töredezettségére jellemző módon az egész operát és az egyes felvonásokat is filmkockákra, mozaikokra tördeli. Kisebb egységeket tesz egymás mellé ugyanúgy, ahogy a zenéjében is hirtelen bukkannak fel a motívumok, minden előzmény nélkül. Mégis, folyamatában egységes hatást ér el, mert lineárisan ábrázol. A realista megjelenítés mögött mindig absztrakciót szuggereál. A személyes, intim hangulat kinyitja a lélek kapuit egy pszichológiai, morális síkra. A közönséget olyan közel hozza a színpadhoz, hogy bele tud helyezkedni a karakterekbe és átéli, hogy az események vele is megtörténhetnek.

A romantikusokra jellemző két alaptéma, a szerelem és a halál minden operájában megtalálható. Egyedül a *La rondine*-ben és a *La fanciulla del West*-ben nem hal meg senki, ezekben csak a szerelmet ábrázolja. Dramaturgiailag a vágyakozás, a betegség és a halál alaptémáit nehéz megszerkeszteni. Puccininél –

akinél az időtényező rendkívül fontos – meghatározó faktor, hogy a haláleseményt hol jeleníti meg, valamint pozitív vagy negatív szereplő hal-e meg. Számos operájában dupla halált ábrázol.

A *Le Villi*-ben az elhagyott menyasszony bánatában meghal, majd az opera legvégén a tenor főszereplő is. Az *Edgar* harmadik felvonásában koporsót látni, benne a feltételezett tenor főszereplő fekszik, míg a darab végén a „femme fatal” típusú csábító megöli a menyasszonyt. Az eredeti *Manon Lescaut*-ban meghal Manon bátyja, a szökéseknél is gyilkosság történik és Amerikában Des Grieux megöli Manon csábítóját, akiről kiderül, hogy mégsem halt meg. Puccini egyedül Manon halálát ábrázolja, a korábbiakra utalás sem történik. A *Tosca*-ban egy tervezett, színlelt halálból Cavaradossi igazi halála lesz, Tosca megöli Scarpiát és a darab végén öngyilkos lesz. Ez tehát hármas halálesemény. A *Madama Butterfly* első felvonásában a 49-es próbaszámnál megvallja életkorát és azt, hogy apja meghalt, majd a darab végén öngyilkos lesz. Az *Il tabarro* végén verista stílusban elkövetett brutális gyilkosságot látni. A *Suor Angelica*-ban a tragédia maga – hogy hírt kap kislát két évvel korábbi haláláról – vezet Angelica öngyilkosságához. Ugyancsak dupla haláleseményt látni a *Turandot*-ban is. Az első felvonásban lefejeznek egy herceget, mert nem tudta a megfejtést a rejtvényekre. A Kalaf előtt megjelenített közeli halál jövőképe sem tántorítja őt el szándékától. A harmadik felvonás első képében pedig Liù öngyilkosságot követ el.

Ezekben az operákban a szerelmen túl a kettős vagy hármas haláleseményeket különböző súllyal ábrázolja. Mindig azzal a céllal mutatja be őket, hogy az élet eseményeinek mindig van következménye, melyek halálosak lehetnek. A lelkiállapotok változtatásának hullámzó ritmikája kardinális kérdés, mint ahogy az is, hogy a halálhoz vezető utat hogy építi fel. Az sem jelentéktelen, hogy a különbözőképpen karakterizált halál milyen befolyással bír a jövőbeni eseményekre és a szereplőkre. Puccini számára fontos volt eldönteni a szövegek szerkesztésekor, hogy a tragikus haláleseményt hol helyezi el, és hogy utána történhet-e egyáltalán bármi is a színpadon. A *Turandot* kivételével a katartikus minőségű tragédia – az utolsó halálesemény – után csak pár taktust komponál és nincs további esemény a színpadon. A *Turandot* esetében Liù öngyilkossága megrázó esemény, de a szerelem hatalma olyan erővel rendelkezik, hogy mindent elsőprőszenvedélyével felülírja még a halál tragédiáját is.

1.4. Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig

Puccini 1874-ben már az Istituto Pacini növendéke lett, első zeneszerzéstanára Carlo Angeloni (1834-1901), Puccini édesapjának egykori növendéke. Giacomo Puccini első fennmaradt műve az *A Te* című dal énekhangra és zongorára (2. kotta). Puccini kézírása szinte olvashatatlan volt, és az is maradt (1. kotta). A kéziratok a luccai Istituto Musicale Luigi Boccherini könyvtárban megtekinthetők.



1. KOTTA

Andante

 A printed musical score for the first system of the piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The tempo is marked "Andante". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is written in a clear, standard notation.

2. KOTTA

Puccini szerette az akkordfelbontásos témákat. Első három operájában gyakran megtalálható. Ugyancsak jellemző már az első kompozíciókban a kedvelt hármas lüktetés és a késleltetés. A vers szerzője ismeretlen. Az első periódus két részből áll, és a fel-lelépő kislépések csak egy felső és alsó tercet érintenek. A második részben kinyújtózik a felső szeksztig, minoréban, majd a jellemző elejtés, és zár a 14 ütemes periódus. Az azonnali átértelmezés és modulálás (ti-szeptim és VII. fokú váltóD), a jellemző díszítések és a 28. ütem felütésére hozott pontozott éles ritmus már megtalálható ebben a kis szakaszban is. A következő nyolcütemes középrészben ti-szeptimfordítás és I. fokú dúr szeptim is szerepel már a 32. ütemben (3. kotta), majd visszatér az első periódus. A 4/4-ben lévő második részben jól látszik, mennyire kedvelte már akkor a szubdomináns felé kitérést, a szeptimeket és bátran használja a nónakkordot is. Az zárókóda tremolói szimfonikus gondolkodásra utalnak. A nála mindig feltűnő tartott orgonapont sem marad el, és a tonika utáni VI kvint-szeksztg Wagneri szint hoz (4. kotta).

32

Da te co-si lon-ta-no io

3. KOTTA

E dam-mi un ba-cio e il mon-do in-tier,

4. KOTTA

A sorban következő, rövid művet szimfonikus zenekarra írta 1876. augusztus 8-án.¹¹⁹ Ez a mű is végig 3/4-ben van és akkordfelbontás a témája (5. kotta), amit a fellelépés és a felütés pontozott karaktere jellemez. A rövid, tremolós bevezetés után hirtelen karaktert vált és indítja a mű egyetlen témáját, mely változatos módon sokszor visszatér, néha bátor, wagneri színeket hozva. A jellemző triolák állandóan nekilendülnek

IV corda

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

5. KOTTA

Következő műve a Plaudite populi kezdetű *Motetto per San Paolino* vegyes karra, bariton szólóra és zenekarra írt háromrészes kompozíciója. A triolás lüktetés és a többször ismételt szeptimesés jellemző itt is Puccinire, a stílus viszont egyértelműen Verdié. A végén még egy hatásos stretta-t is ír. 1877 őszén egy kiállítás alkalmából versenyt írtak ki Luccában. Puccini az *I figli d'Italia bella* kezdetű kantátával pályázott, amit tenor és bariton szólókra, kórusra és zenekarra kellett komponálni. Sokan ezt a *Cessato il suon dell'armi* című művével azonosítják, melyet először 2003. június 6-án mutattak be Luccában. Verdi stílusában írt harsány, 6/8-os metrumú gyors induló után egy 4/4-es kórusinduló kezdődik, egyelőre kórus nélkül, majd egy lassabb arioso rész következik, ami az *Aida*-ban is megállná a helyét. Hallhatóan élénken élt tehát benne az 1776-ban látott pisai előadás. Majd visszatér az induló, amit már elindított az első részben, most már kórusral. 1878-ban írta azt a

¹¹⁹ A mű első megszólaltatása a luccai San Ferdinando- templomban volt 1999. október 6-án Riccardo Muti vezényletével.

Credo-t, amely majd miséjének részét fogja képezni.¹²⁰ Az első *Credo* rész, majd az *Et in spiritum* és a záró *Et vitam* szakasz triolás szerkesztésűek. Még ugyanezen év húsvét előtti időszakára írta a *Vexilla regis prodeunt* című himnuszt tenor és basszus hangokra és orgonára.¹²¹ A kezdő ütem dallamát és harmóniáit majd hallani lehet Mascagni *Cavalleria rusticana*-jában (6. kotta).



6. KOTTA

1879-ben írta a *Valzer per banda*-t, de nem egyértelmű a banda, azaz a fúvószenekari hangszerelés. A művet nem találták meg. A következő évben ismét sor került Lucca város védőszentje, San Paolino tiszteletére rendezett hangversenyre. 1880. július 12-én a San Michele-templomban előadták első nagyobb művét, a háromnegyed órás *Messa a quattro voci*-t, melyet manapság is *Messa di Gloriaként* ismernek helytelenül. A nyitó *Kyrie* tételt használni fogja *Edgar* című operájában öt évvel később (7. kotta). A *Kyrie* tétel 13 ütemes bevezetője után az 1-es próbaszámnál lép be a kórus.



7. KOTTA

Az *Edgar*-ban pedig még az Ász-dúr hangnemet is megtartja. A jelenetben a csábító Tigrana – ami olaszul tigrisnőt jelent – a templom előtti téren Edgart provokálja. Ez lesz a „femme fatal” típusú Tigrana egyik motívuma. Paradox módon a kíséret templomi orgonán szól. A vallásos érzület és a szexuális kicsapongás szélsőséges ellentétét az olasz naturalizmus – amit verizmusnak hívnak – gyakran jeleníti meg egyszerre a színpadon. Az első felvonás 15-ös próbaszám utáni kilencedik ütemben jelenik meg első ízben (8. kotta).

AND^{te} RELIGIOSO SOST^{to} ♩ = 48
 TIGRANA (avvicinandosi ad Edgar con piglio di scherno e di tentazione)
 Tu vo-lut-tà di fuo-co, arden-ti ba-ci sognavi un
AND^{te} RELIGIOSO SOST^{to} ♩ = 48

8. kotta

A *Gloria* tétel *Gratias agimus* részében alkalmazza azt a triplázásos technikát – ami az operáiban nagyon gyakran, de a dalaiban is feltűnik – nevezetesen, hogy a basszus szólamban is megszólal a felső szólammal párhuzamosan az a dallam, amit még a

¹²⁰ A *Credo*-t először 1878. július 12-én adták elő Luccában.

¹²¹ Nincs megjelölve, hogy férfikarra vagy szólistákra gondolt.

szólista is énekel. Ez a sajátos vonása később gyakran hallható. Az utolsó, rövid, $\frac{3}{4}$ -es metrumú Agnus Dei tételt teljes egészében beépíti a – tizenhárom évvel később bemutatott – *Manon Lescaut* opera második felvonás Madrigale jelenetébe a 11-es próbaszámmal. Ott B-dúrban, az Agnus Dei tételben C-dúrban szól (9. kotta).

Andantino

A-gnus de - i qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, ___

9. KOTTA

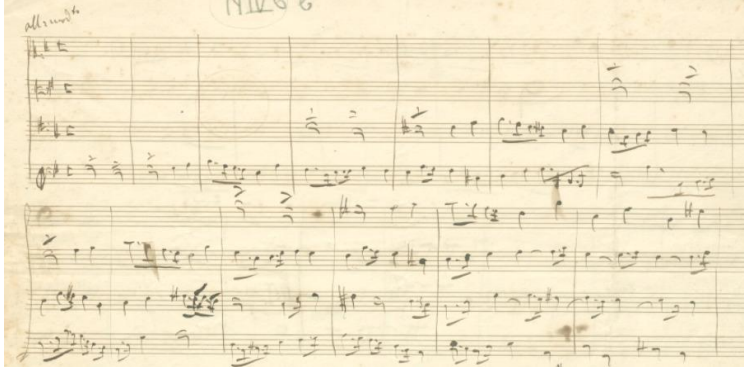
A Sanctus tétel Benedictus szakaszában a 2-es próbaszám után a 11., 12., 13. és 14. ütem megjelenik majd a *Manon Lescaut* második felvonása táncjelenetében a 14-es próbaszám előtti 6., 7., 8. ütemében, kicsit más harmonizálással és gazdagabban díszítve. Puccini a *Messa a quattro voci* előadása után, októberben sikeres felvételt tesz a milánói konzervatóriumban. Az 1881 és 1883 közötti műveinek nagy része pontosan nem adathozható. Ír négyszólamú fűgákat. A 10. kotta a C-dúr fűga elejét mutatja,

10. KOTTA

a 11. kotta az e-moll Largo fűga elejét,

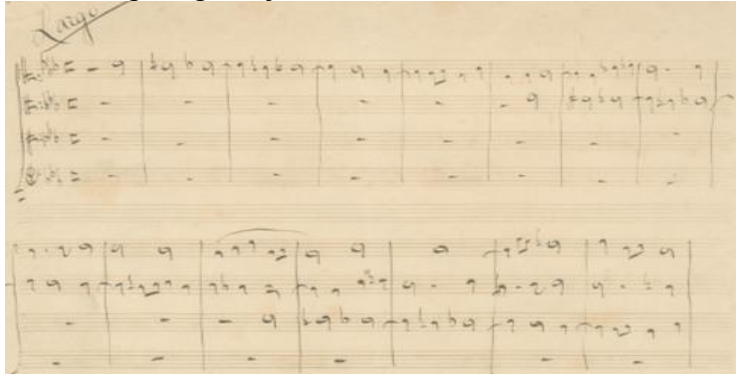
11. KOTTA

a 12. kotta a G-dúr Allegro moderato fúga elejét,



12. KOTTA

a 13. kotta a c-moll Largo fúga elejét.



13. KOTTA

Ezekon kívül befejezetlenül maradt fenn még egy g-moll Piuttosto lento fúga, egy d-moll fúga, egy 1883. április 5-ei keltezésű Andante poco mosso c-moll fúga és Andante mosso G-dúr fúga.¹²² Ezeket nem használja fel későbbi műveiben. 1882. december 14-ei keltezés szerepel *Adagio per quartetto* című művén, ami majd a D-dúr vonósnégyes második tétele lesz, melynek 10. és 11. ütemét használni fogja a *Le Villi* című első operájának elején a 11-es próbaszámnál (15. kotta).

Ugyanezt az *Adagio* tételt zongorára is átírja az Á-dúr hangnemet megtartva (14. kotta).



14. KOTTA

Az idézett két ütem pedig az eredeti quartettből:



15. KOTTA

¹²² Az eredeti kéziratok a luccai Istituto Musicale Luigi Boccherini könyvtárában megtekinthetők.

A *Le Villi* első felvonásában formailag máshogy jelenik meg a 11-es próbaszámnál (16. kotta).

16. KOTTA

A hármas lüktetés itt is figyelemreméltó, hiszen táncos karakterről van szó. Ugyancsak 1882 decemberében készült el az Allegro vivo megjelölésű á-moll *Scherzo*-val, ami a D-dúr vonósnégyes harmadik tétele lesz (17. kotta). Ezt a tételt szintén a *Le Villi*-ben fogja felhasználni a 7-es próbaszám utáni 9. ütemtől kezdődően.

17. KOTTA

Az első hegedű szólamanyagát olvashatóan a 18. kotta mutatja.

18. KOTTA

A 19. kotta mutatja ugyanezt kissé átalakítva, amely a *Le Villi*-ben a 7-es próbaszám után jelenik meg.

19. KOTTA

A *D-dúr Vonósnégyes* utolsó *Allegro vivo* d-moll tételét a *Manon Lescaut* első felvonásában használja a 37-es próbaszámnál, amikor a diákok a fogadóba invitálják a lányokat, és inni, majd kártyázni kezdenek. A notáció ennél az idézési helynél is más (20. kotta).

20. KOTTA

És ugyanezt a hármas lüktetést a *Manon Lescaut* első felvonásában – amit gyakorlatilag végig hármas lüktetésben szerkesztett – a 37-es próbaszámnál is megtartotta (21. kotta).

21. KOTTA

Szintén diákéveiben írja az *Andante moderato per pianoforte* és az *Allegro vivo per pianoforte* műveket, de ezek elkallódtak. Valószínűleg 1882-ben írt egy gyönyörű F-dúr Adagetto-t zenekarra, Largo tempómegjelöléssel. Érdekessége, hogy főtémája egy banális, felfelé lépegető dó-ré-mi-fá-szó skála a szünni nem akaró késletetésekkel egy szerelmes lírát varázsol a szívekbe. Puccinira jellemző módon a kinyújtózkodó technika már tökéletesen működik. Az autentikus fél, majd plagális szekundlépések megfordulnak, és autentikus szekundlépésekben indulnak vissza. Ezt a témát az *Edgar*-ban Fidelia, a szerelmes menyasszony – akinek a neve eleve hűségeset jelent – fogja énekelni a harmadik felvonásban a 8-asnál (22. kotta).

22. KOTTA

1882. július 15-én a milánói konzervatóriumban bemutatták *Preludio sinfonico* című nagyzenekari művét, amelyben a kromatikát, az átértelmezéseket és a késleltetéseket bátran használja és szerkesztése egyértelműen Wagnert idézi. Itt is megfigyelhető a simogató triolák mesteri dallamformáló szerepe, és a felütések itt is pontozottak. A csúcspont folyamatos előkészítése kimagasló arányérzékről tanúskodik. A hárfa innentől Puccini kedvelt hangszere lesz, ha szentimentális zenét akar írni. A csúcspont utáni lecsengési idő hossza és az akkordok szokatlan kapcsolódása olyan, hogy akár Wagner operáiban is helyet kaphatna.

Ugyanez a dátum szerepel az *Ah! Se potesse* kezdetű dalának végén, melynek kézírata elveszett. 1882-ben és 1883-ban négy Antoni Ghislanzoni verset zenésít meg. A *Melanconia* című dal elveszett. A „Salve del ciel regina” kezdetű gyönyörű dalának két témáját fel fogja használni a *Le villi*-ben. Melodikája, harmóniái és késleltetései már jellegzetes Puccini jegyek. Mascagni hat évvel későbbi *Cavalleria rusticana*-jában találkozni lehet pontosan ebben a formában ugyanezekkel a stílusjegyekkel. Az orgona bevezetője után az eredeti dal első témáját a 23. kotta mutatja.

23. KOTTA

Ugyanezt a bassz-bariton Guglielmo éneklie a *Le Villi* első felvonás Preghiera jelenetében a 24-es próbaszámnál. Az operát Puccini 1883 áprilisa után kezdte el írni a Sonzogno Kiadó pályázatára. 1883 nyarán Puccini már diplomázott a konzervatóriumban, és sietnie kellett a leadással. A periódus első felében kétszer „kinyújtózik” (24. kotta), majd a második még egyszer és mindháromszor visszaejti a dallamot. Ez Puccini egyik leggyakrabban használt dallamszerkesztési eszköze.

24. KOTTA

A periódus zárása hat évvel megelőzi Mascagnit (25. kotta).

25. KOTTA

A *Salve Regina* másik témáját is használja a *Le Villi*-ben (26. kotta). Először a Preghiera elején egy siettetős Allegro karakterben, majd nem sokkal később, a 24-es próbaszám utáni 12. ütemtől lassú, méltóságteljes tempóban, amikor az apa megáldja a szerelmeseket.

Largo religioso

Soprano

Organo

26. KOTTA

Az operában ugyanezt N2-dal lejjebb írta (27. kotta).

ANNA *soffo voce*

ROB. Sia pro - pi - zio il cam - mi - no

Sia pro - pi - zio

Sia pro - pi - zio

27. KOTTA

A *Storiella d'amore*, szintén Ghislanzoni versre írt dalát 1883. június 8-án fejezte be. Ez a karakter a *Bohémélet* bájos és naív Mimijét előlegzi meg. A dal elején a dallam egy akkordbontásból indul, amely Puccini már említett egyik sajátossága, továbbá az is, hogy a dallamot olykor a basszus szólamba írja, megkettőzve a fenti témát. Jó példa erre az *Avanti Urania!* című dal eleje (28. kotta), ami majd nyolc évvel később a *Madama Butterfly*-ban jelenik meg 1904-ben. A sok jellegzetes Puccini-jegy közül még a szinkópált osztinátók is megjelennek.

Allegro spigliato

Io non ho

28. KOTTA

Ugyanennek a dalnak a végén, a 26. ütemnél a *La fanciulla del West* híres tenoráriájának eleje bukkan fel (29. kotta). A dal 1896 októberében készült el, a Nyugat lányát pedig 14 évvel később mutatják be 1910-ben.

I Tempo

le fiam-me ho an-ch'io nel pet - to,

I Tempo

cre - scen do

29. KOTTA

A „puccini ostinato” itt is kitűnő kísérő eszköz. Hasonló ismertető jegyek ismerhetők fel az 1902-ben írt *Terra e mare* kezdetű dalnál (30. kotta), ami szintén a Pillangókisasszonyban fejlődik tovább.

Allegretto moderato

I piop-pi, cur-va-ti dal ven-to, ri-

Allegretto moderato

p

30. KOTTA

A negyedik Ghislanzoni dal az *Ad una morta*, 1883. július 27-ei dátumozással van ellátva. Fő motívumát a *Le Villi* opera második felvonásában használja a „Torna ai felici dì” kezdetű tenorária második részében, a 48-as próbaszám utáni 20. és 21. ütemben. Továbbá magát az egész témát sokkal jobban kidolgozva felhasználja hat évvel később, az *Edgar* eredeti negyedik felvonás végén a duett utolsó szakaszában. A hármas lüktetés triolái a melankolikus „mestizia toscana” stílust ábrázolja immár tökéletesen. Az első triolás motívum a *Manon Lescaut* harmadik felvonásában jön majd elő ismét a 10-es próbaszámmal. Ugyancsak 1883-ban írta a „Mentia l’avviso” kezdetű dalt Felice Romani versére. A dal második részében szereplő témát (31. kotta) felhasználja a *Manon Lescaut* első felvonásában a „Donna non vidi mai” kezdetű tenoráriában a 33-as próbaszámmal.

Lento

È la not-te che mi re-ca Le sue lar-ve, i suoi ti-

mo-ri, Che gli ac-cen-ti pu-ni-to-ri... Del ri-mor-so u-dir-mi fa

pp

31. KOTTA

A *Manon Lescaut* Des Grieux áriájának dallamát a 32. kotta mutatja.

pp

32. KOTTA

1883. július 14-én mutatták be a *Capriccio sinfonico*-t, amit konzervatóriumi záróvizsgájára komponált. A kétrészes mű első részének mindkét témáját felhasználja az *Edgar* harmadik felvonásában. Az elsőt az 5-ös próbaszám után egygyel, a másikat kicsivel később, a 6-os próbaszám előtt nyolccal (33. kotta).



33. KOTTA

A második részében pedig, 13 évvel a *Bohémélet* előtt megkomponálja az első felvonás nyitányának teljes első periódusát. A második rész második témáját pedig felhasználja az *Edgar* harmadik felvonásának 15-ös próbaszámánál (34. kotta). A harmadik részben pedig visszatérnek az első rész témái, és megjelenik az *Ad una morta* című dal első témája.

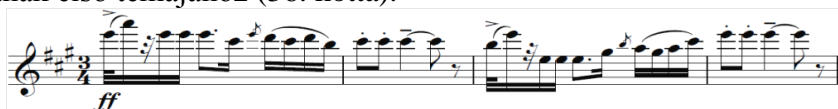
34. KOTTA

Konzervatóriumi évei alatt három menüettet is komponál. A *Tre minuetti*-t a Pigna cég 1884 decemberében jelentette meg. A vonósnégyesre írt első, Á-dúr menüett Trio részének 6.-10. ütemeit (35. kotta) felhasználja *Manon Lescaut* második felvonásának táncjelenetében a 14-es próbaszám előtt négygyel.



35. KOTTA

A második menüettet használja fel majdnem tíz évvel később a *Manon Lescaut* első felvonásának első témájához (36. kotta).



36. KOTTA

A harmadik menüett első részének záró üteméből lesz a *Manon Lescaut* második felvonásbeli táncjelenetében a nyitó menüett kezdete (37. kotta).



37. KOTTA

A Paganini nevű folyóiratnak 1888 márciusában írja a *Sole e amore* kezdetű dalt (38. kotta), melynek valószínűleg maga Puccini írta a szövegét. A művet felhasználja a *Bohémélet* harmadik felvonásbeli quartettjéhez a 30-as próbaszámnál.

Allegretto (mosso)

Il so - le al - le - gia -
men - te... bat - te ai tuoi ve - tri...

38. KOTTA

1894 szeptemberében megírja a *Piccolo valzer per pianoforte* című művét, amely tulajdonképpen teljes egészében a *Bohémélet* Musetta áriája a második felvonás 21-es próbaszámánál. Ezek azok a korai kompozíciók, melyekről hiányos ismeretek vannak. Izgalmas viszont felfedezni, hogy mennyi ötletet használ fel későbbi operáiba, amit már konzervatóriumi évei alatt megalkotott. A témák mágusának lehetne hívni Puccinit, hiszen operáinak szerkesztésénél lépten-nyomon apró témamozaikkal lehet találkozni, melyek amilyen hirtelen feltűnnek, olyan gyorsan adják át helyüket a következőnek. A lágy disszonanciák idővel átalakulnak reális disszonanciákká, amikor színezőszekundokkal tölti ki a tercet. 1912 decemberében a *Noi e il mondo* folyóiratnak megírja *Sogno d'or* című dalát Carlo Masili versére (39. kotta). A cím egy olasz kifejezést takar, jelentése szép álmokat. Ezt a témát fogja felhasználni négy évvel később, az 1916 áprilisában befejezett *La rondine* című operája második felvonásának fináléjában a 35-ös próbaszámnál. A dal B-dúrban, a finálé a szubdomináns Esz-dúrban kezdődik, és ugyanazzal a témával É-dúrban zár.

Andantino mosso
dolcemente

Bim - bo, mio bim - bo d'a - mor, men - tre tu dor - mi co -
si un an - giól san - to si par - te lon - tan

Andantino mosso
ppp con due pedali a guisa di sordina
(Xia simile)

39. KOTTA

Puccini első operáját, a *Le Villi*-t 1884. május 31-én mutatták be a milánói Teatro Dal Verme színházban. Alphonse Karr *Les Willis* című novellájából a szövegkönyvet a scapigliatura mozgalom egyik tagja, Ferdinando Fontana írta. Miután lediplomázott, Puccini 1883 szeptemberében megkapta a librettót, és gyors munkába fogott, hiszen decemberben be kellett adni a kész művet a pályázatra. A szimfonikus stílus akkor már elfogadott volt, és ebben nagyon jónak érezte magát. A pályázat nem járt sikerrel számára, talán azért, mert elég olvashatatlanul írt, de a pontos okot nem tudni. Végül Fontana, egy befolyásos újságíró Marco Sala, Boito, Catalani és Giovannina Lucca – Francesco Lucca özvegye, aki a Casa Lucca

zeneműkiadó vezetője – előtt elzongorázta az operát. Pénzgyűjtéssel és némi befolyással el tudták érni, hogy a Dal Verme színház bemutassa az operát, ami akkor még egyfelvonásos volt. Giulio Ricordi, a legbefolyásosabb zeneműkiadó tulajdonosa azonnal megérezte Puccini tehetségét, megszerezte a jogokat és újabb operát rendelt. Az opera akkori címe még *Le Willis* volt. Ricordi javaslatára átdolgozta kétfelvonásosra. Az első felvonásba komponált egy szopránáriát, a későbbi második részbe írt egy jelenetet a tenor számára és az eredeti szopránáriát duettre bővítette. Végül *Opera ballo in due atti* lett a mű alcíme.¹²³ Az átdolgozott *Le villi*-t a torinói Teatro Regio mutatta be 1884. december 26-án, egy hónappal később 1885. január 24-én a La Scala is bemutatta. Ebben az időben még egy tenoráriát írt a második felvonáshoz „Torna ai felici di” címmel. Ez az opera a „giovane scuola” stílusában íródott, vagyis a verizmus jegyében. Ebben a stílusban komponált Catalani, Mascagni, Leoncavallo, Giordano Cilea és Franchetti is. Később Puccini még javított a művön – ami jellemző volt rá, hiszen élete végéig minden operáját átírta –, még 1916-ban azt is tervbe vette, hogy az *Il tabarro*-val párban kellene bemutatni. Nagyon helyes meglátás, hiszen a *Le Villi* verista zenéjével – bár a szöveggönyv és a színpadi cselekmény nem verista – a későbbi *Tosca*, *Il tabarro* és a *La fanciulla del West* rokon stílust mutat, amit 1890 után „stile mascagnano”-nak hívtak, holott az újítás Puccini és Catalani érdeme. Catalani *Elda* című operája – melyet 1880. január 31-én mutatott be a torinói Teatro Regio – volt ennek a „stile mascagnano”-nak nevezett verista stílusnak első megjelenése.

A *Le Villi* Preludio-ja – amely lényegében a mű nyitánya – bővelkedik témákban (40. kotta), amelyeknek tördelt motívummozaikjai aztán később is megjelennek. Az első zenei ötlet kvinttel feljebb tétele jellemző stílusjegy, továbbá a 16-odokkal variált mozaik is, ami önállóan később is megjelenik.

PRELUDIO



40. KOTTA

A második téma a Puccinira jellemző „lejtést” mutatja (41. kotta). Ezt megismétli kvinttel lejjebb, és ez az ereszkedő kvint illetve később kvárt és terc lesz ugyancsak egyik legjellemzőbb ismertetőjegye. A témafejeket különböző magasságban és különböző hangszerösszeállításban, úgymond kaleidoszkópszerűen, több oldalról megvilágítva mutatja be.

¹²³ Julian Budden: *Puccini*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011). 59.o.

41. KOTTA

Az 1-es próbaszámnál halljuk a következő témát (42. kotta), ami a *Parsifal* Abendmahl-motívumára hasonlít, ám lényegében a *Salve Regina* című dal csonka főtémája.

42. KOTTA

Ugyanilyen hirtelenül jön a következő téma (43. kotta), ereszkedő terccel. A crescendo utáni pp törés, megtorpanás igazi verista stílusjegy, amit a „giovine scuola” minden zeneszerzője előszeretettel használt.

43. KOTTA

A 2-es próbaszámnál megjelenő új téma zárásánál érdemes megfigyelni, hogy az oldásként jövő záróakkord azonnal szeptim lesz, ami a továbblendülés kedvelt eszköze. Ez az 5. téma (44. kotta) visszajön az első felvonás fináléjában a 25-ös próbaszámnál Esz-dúrban.

44. KOTTA

Majd újra visszahozza a 1. téma második mozaikját és a 2. témát. A kódat a 4. témafejjel és VII. fokú triolás szűkszeptimmal zárja az alaphangnemben, C-dúrban. Puccini „mestizia toscana” stílusához híven nem harsányan, hanem gyöngéden zár. A jellemző szubdomináns kitéréssel, annak hangnemében indul az első felvonás. Férfiasan határozott karakterrel, pontozott ritmusképlettel és berobbanó vegyeskarral nyit (45. kotta).

45. KOTTA

Puccini miután megteremtette a hangulatot, áttér kedvelt $\frac{3}{4}$ -es metrumához. A 7-es próbaszámnál az F-dúr zárást hirtelen a tercrokon á-moll dominánsa állítja meg, és a *D-dúr Vonósnégyes* Scherzo tételét használja fel (46. kotta). A hármas lüktetésben a sűrű trioláknak játékos karaktert ad.

46. KOTTA

A 10-es próbaszámnál megfigyelhető az egyszerű lezáró, illetve nyitó karakter, amit Puccini sokszor alkalmaz. Valójában egy V-I ismétletetről van szó. Ezt nagy kedvvel használja. Nagyszerű leleménnyel építi ebbe a tancba azt a témát, amely a korábbi *Adagio per pianoforte* főtémája, és ami ugyanaz, mint a *D-dúr Vonósnégyes* második tételének főtémája, mely itt alig észrevehető. Szélsőségesen felgyorsított tempóban használja ezen a helyen, a *Le Villi* 10-es próbaszámánál (47. kotta). A *Vonósnégyes*-ben Á-dúrban, itt F-dúrban írja. Ezzel visszatér a felvonás nyitóhangneméhez, egyetlen moduláció nélkül. Ráadásul ezt a falusi táncos karaktert majd Mascagni is használni fogja a *Cavalleria rusticana*-ban egy antik, dél-olasz fafűvós hangszerrel.

47. KOTTA

A 11-es próbaszámnál, ismét modulálás nélkül használja az *Adagio per quartetto* 9.-11. ütemét (48. kotta).

Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig

48. KOTTA

Majd visszatér a 7. téma a 11. témával, és az á-moll maggiore-jával zárja a jelenetet, lecsendesítve, az V-I zárlatot ismételve. A következő jelenet Anna áriája, de nem zárt száma. Az Á-dúr moll-domináns hangnemében, é-mollban indul egy éles ritmusú V-I viszonytal (49. kotta). Ezt a kedvelt sajátosságát szintén gyakran használja, mert figyelemfelkeltő karaktere van. Analógiaként elég csak a *Bohémélet* harmadik felvonásának nyitására és zárására utalni. Puccini kevés és egyszerű eszközökkel dolgozik, viszont invenciója rendkívül színes.

49. KOTTA

A szabályosan kétrészes ária egy moll szeptimmel indul (50. kotta), hármas lüktetésben és a nón- és undecimakkordok bátor használata jellemzi. Az nón- és undecimakkordok a legtöbb esetben egy hosszabb késleltetésként foghatók fel, de önálló színpontként is megállnak. A második rész kicsit dúsabban van hangszerelve, ez okozza az erősödő hatást.

50. KOTTA

A lendülettel fellépő „kinyújtózkodás” és az azt követő „ejtés” Puccini sajátja. A melléktéma tercenként ismételve eléri csúcspontját és rövid időn belül megnyugszik (51. kotta).

51. KOTTA

Az érzelmek gyors változékonyságát mindig nagyszerű technikával ábrázolja. A hatütemes zenekari utójáték a melléktémát ismétli, majd egy hirtelen ti-szeptimmel azonnali hangulatváltással a következő jelenetet készíti elő, Robertóval közös duettjüket. A rövid arioso-val egy igazi undecimakkordhoz érkeznek, ahol egy kvintszekszt bontást három oktávban ismétli (52. kotta), mellyel Anna bánatát fejezi ki. Ezt a mások által kedvelt eszközt később megtaláljuk a giovane scuola többi komponistájánál is

52. KOTTA

A *Parasztbecsület*-ben Mascagni az indulat erejét kifejezve alkalmazza. A *Manon Lescaut* második felvonásának 22-es próbaszámánál például a felfokozott hangulatból robban ki (53. kotta)

53. KOTTA

A gyönyörű duett elő lett készítve az előző, búslakodó nyolc ütemmel és egy D alapú domináns7 átkötött kvintjét örökölve, rögtön egy basszuskéslelettel indul. Visszahozza az 1. témát és a szerelmesek egymás dallamát ismételtetik, mely a

Melanconia című dalból egy idézet. A szintén hármas lüktetésű duett felütései lassítva és pontozva zárnak, ahogy az Puccini nagyrészt egész életművére jellemző. Még a széles, triolás ívelés is a szerelem erejét fejezi ki. A dallam zárásánál még emlékeztetőül megjeleníti az 1. téma mozaikját is (54. kotta).

54. KOTTA

A 20-as próbaszámmal az oldás egyben egy erőteljes indítás is. Stílusának egyik jellegzetessége, hogy egy normál zárást sokszor nem oldásként használ, hanem egy tovalendülő új rész indításaként szerkeszti meg. A szinkópált osztinató — amely Puccini szintén kedvelt eszközei közé tartozik — első operai megjelenését az 55. kotta mutatja.

55. KOTTA

Néha nem elégszik meg a felfelé lépő kvárt vagy kvint kinyújtózkodással, hanem nagyobb, székszt- esetleg oktávlépést is használ, mint ebben a periódusban. Az 1. témát itt is beépíti. A triolás szerelmi áradás ismételtetése magával hozza a triolák első és utolsó nyolcadának ismétlését. A dallamot és a formát Anna is megismétli, majd a szerelmesek dallamai egybefonódnak és egymást ismétlik kánonszerűen, később unisono egység alakul ki. A zárást hirtelen szükszeptim és a templomi harang szakítja félbe. A harang használata a realizmus eszköze, hiszen atmoszférát teremt. Az *Edgar*-ban és a *Tosca*-ban is használja nemegyszer. A realizmus egyik jellegzetessége a színpadi eszközök részletes tanulmányozása. Puccini például külön utána érdeklődött egyik barátjánál, aki pap volt Rómában, hogy milyen hangmagasságban szólnak a harangok a Tosca első felvonásának színhelyén – a Sant'Andrea della Valle bazilikában – és a harmadik felvonás elején a Szent Péter Bazilikában.

A soron következő Preghiera egy tercett énekarral, és ez egyben az első felvonás fináléja. Az előző C-dúr zárlat szűkített szeptime remek lehetőséget nyújt a moduláláshoz. Jelen esetben a párhuzamos moll maggioréjához, Á-dúrhoz. A

szekvenciált dallam a *Salve Regina* című dal előjátékának a felgyorsított témája (56. kotta).



56. KOTTA

A dalban énekelt főtéma itt is megjelenik, de tekintettel arra, hogy Anna apját és a népet még meg kell jeleníteni a színpadon, egy kis időre szükség van. Ezért van szükség az átkomponált részre, ahol kihasználja az alkalmat az Á-dúrból Esz-dúrba modulálásra. Ez nem téma csak egy mozaik, egyfajta ismertetőjegy.



57. KOTTA

Közbeiktat egy későbbi ismertetőjegyet, a felülről gyorsan lecsorgó akkormenetet a 23-as próbaszám előtt hattal (57. kotta). Ezt a *Manon Lescaut* első felvonásában is alkalmazza a 30-as próbaszám utáni 12. ütemtől (58. kotta).

58. KOTTA

Az Esz-dúr finálé eleje tehát a *Salve Regina* dalból kölcsönzött témából áll (59. kotta).

59. KOTTA

A következő idézet tulajdonképpen az 56. kottával jelölt Preghiera eleje.

ANNA *soffavoce*

ROB. *soffavoce*

Sia pro - pi - zio il cam - mi - no

Sia pro - pi - zio

Sia pro - pi - zio

pp legatissimo

pp

60. KOTTA

A nyitányból idézi a terc szekvenciás 4. témát (43. kotta) a 25-ös próbaszám előtti nyolcadik ütemnél (61. kotta).

MENO

Si - a pro - pi - zio, sia propizio il cam - mi - no,

p

61. KOTTA

Az ál-„Abendmahl”-témát – ami a *Salve Regina* dal csonkított főtémája – négyszer ismétli szekundszekvenciában, mire eléri a felvonás csúcspontját, majd halkulva oldódik a zárásra, ahol rögtön tovalendül egy terchiányos, átértelmezett domináns undecimakkorddal Esz-dúr felé. A 26-os próbaszám után lehet először szembesülni Puccini expanziós technikájával. A basszus plagális szekundlépésekben lépeget lefelé, a felső szólam pedig ellentétesen, a kettő egyszerre feszítő hatást eredményez. A zárókódában a zenekar még egyszer felidézi a 16. témát, Roberto hűségének ígértét. A háromszor ismételt, szűkített szeptimes deklamált triolák között újra megjelenik a 4. témafeje és ugyanazzal a technikával zárja az első felvonást, ahogy a nyitányt. A második felvonás két szimfonikus intermezzo-val indul. Az elsőben, a *L'abbandono*-ban ábrázolja, hogy Anna bánatában meghalt, mivel Roberto, aki útnak indult Magonza-ba (Mainzba) nem tért vissza, mert elcsábították. Az intermezzo műfajt később a giovane scuola zeneszerzői is alkalmazzák.

più piano

pp

62. KOTTA

A lassú, kigyózó, ingamozgású triolák – ami Puccini-sajátosság lesz – azt sugallják, hogy valami készül (62. kotta), és a megtorlás nem marad el. Az orgonapont nem

statikusságot alapoz meg, hanem valamiféle álló lebegést fest le, melyet rögtön egy undecimakkorddal borít fátyolba. A lassan mozgó triolák egyre hevesebben kezdenek tekeregni a 29-es próbaszám utáni tízedik ütemtől. Addig viszont Puccini beépít fékeket, amik az expanziót jobban kifejezik és a későbbi robbanást jobban előkészítik. A basszus motívum négyszer ismételt szekundszekvenciájában is nagy robbanás készül, amit Puccini ismét lefékez. Ezt remekül megtanulta Wagnertől. A 30-as próbaszámnál épp eljutna a csúcspontig, amikor megjelenik Anna koporsója. Az erős kontraszthatás miatt azonnal mennyei zenére vált (63. kotta). A basszus lépegetései és a hullámzóan kinyújtózkodó dallam sokszor ismétlődik, hogy jobban hasson a közönségre.

63. KOTTA

Ez a dallam az opera végén – az 55-ös próbaszámnál – ismét feltűnik, ott majd Anna éneklí, visszautalva erre a jelentésre.

64. KOTTA

Ez a rövid témamozaik jó példa Puccini egyszerűségére, ahogy kétszer kinyitja a motívumot, és harmadjára finoman, elegánsan összecsukja (64. kotta). A későbbiekben ezeket ismételteti, igazi fejlesztés nem történik. A továtűnő koporsó sziluettjét egy ködös, nápolyi színezetű álzárlat teszi még misztikusabbá.

A második intermezzo, a *La tregenda* meséli el a legendát, mely szerint a család férfiakat a Villik – a rémtündérek, azaz az elhagyott menyasszonyok lidérces szellemei – halálra táncoltatják éjjel az erdőben. Az idegesen rángatózó, elsőprő erejű triolák itt a halálos ideglázat ábrázolják (65. kotta).

65. KOTTA

A színező undecimakkordokat Puccini itt is különleges eszközként használja a kiúttalanság, elveszettség és kontúrtales kifejezésére (66. kotta).



66. KOTTA

Az impresszionistákra jellemzően Puccini is foltokban gondolkodik, és nem gondosan körvonalazott finom átmenetekben. Váratlanul és átmenetek nélkül szerkeszt harmóniakat és ötletszerűen hoz elő témamozzaikokat. Például a G-dúr Desz-dúr poláris viszonyt már alkalmazza a 36-os próbaszám előtt nyolccal. Kedveli még a nápolyi és ultranápolyi lépéseket, valamint a tercrokon és az ultratercrokon viszonyokat. A no.8. Preludio e scena, az apa jelenete, melyben fájdmát fejezi ki, és büntetésért fohászkozik. A gyászos c-mollban remegő, kopogó orgonapontok felett visszafojtott kromatika ereszkedik alá (67. kotta). Majd ugyanezt a témát gyötrelmes triolákban ábrázolja a zenekari előjáték.



67. KOTTA

Az arioso előtti lezárás helyett ismét szűkített szeptimet használ. A sűrű mélyvónósok fortyogó bosszú-karaktere az *Il tabarro* Michele áriájának – ott a 88-as próbaszámnál – előképe. Roberto drámai jelenetében egymás után idéződnek fel a témamozzaikok a *La Tregenda*-ból. A 46-os próbaszám előtt feltűnik egy kialakulatlan egészhangú skála, a végén egy lelépő wágneri szeptimmel. Ez a hangköz a *Manon Lescaut* – amit Puccini Trisztánjának is lehet hívni – legjellemzőbb lépése lesz. Roberto híres bé-moll áriáját hosszan kitartott, önmagukban álló, búslakodó és reménytelen hangokkal készíti elő. Mire a magányos hangok megérkeznek a domináns orgonapontra, megszólal a 68. kotta témája – ami már ismerős a *D-dúr Vonósnégyes* második, Adagio tételéből – és hangulatában bevezeti a kétrészes áriát (68. kotta).



68. KOTTA

ROB. ANDANTE MESTO

ANDANTE MESTO

pp

Torna ai fe-li-ci di..... do-len-te il mio pen-sier,.....

pp

sempre ben appog-giati gli accordi

69. KOTTA

A második rész előtti zárómotívum (70. kotta)) az *Ad una morta* kezdetű dal főtémája. Ugyanezt a fájdalmas témát használja a *Capriccio sinfonico* harmadik részében, valamint az *Edgar* negyedik felvonásában az utolsó szerelmi duettben.

Fl.

Ob.

Cl. in Sib.

Fg.

Rob.

ri-dean i fior, fio-ria per me l'amor...

70. KOTTA

Az ária ugyanazzal a reménytelenséggel zárul, ahogy indult (69. kotta). A szóló fagott háromszor alászállása után lemondóan megpihen a kontra H-n, miután a tritónuszt is megismételte háromszor (71. kotta). Puccininél a fagott vagy a szólócselló mindig valamilyen személyes lemondást fejez ki. Például a *Manon Lescaut* második felvonásában Manon Ékszeráriája előtt a 6-os próbaszámnál (72. kotta).

Fl.

I.

rall.

71. KOTTA

(6)

LENTO

p espresso

rall.

(si guarda intorno e si ferma cogli occhi all'alcova)

MAN. MOD^o CON MOTO ♩ = 84

p

In quelle tri-ne morbi.de... nell'al-co-va do-

MOD^o CON MOTO ♩ = 84

pp

72. KOTTA

A fináléban visszaidéződnek a *La Tregenda* témamozsajkjai. Anna megjelenik és visszaidézi Roberto első felvonásbeli dallamát és szövegét (16. téma). Ezt követi a fájdalom kifejezésének két témája (a 20. és a 21. téma) és végül a 19. témával mintha fájdalmukban egyesülnének. A fájdalmuk gyökere közös, de ellentétes oldalról közelítik meg. Anna fájdalma a csalódás, Robertóé pedig a felismerés gyötrelme. A

zárókódában a két intermezzo témái szólnak, hiszen a *L'abbandono* Annáról, a *La Tregenda* pedig Robertóról szól. Az opera a *La Tregenda* hangnemében, g-mollban zárul.

A *Le Villi* után Puccini nagyobb lélegzetű operával akart előrukkolni, de ahogy ez Catalaninak – aki szintén luccai volt – nem sikerült, neki sem. Mindketten négyfelvonásos operát akartak komponálni az egyfelvonásos elsőjük után. Az első siker után, ami megerősítette, hogy egyéni stílusát nagyra értékelik, haladt tovább a saját útján. Ugyancsak egy csábítási történetet választ témájául, amelyben a tenor főhős – akárcsak első operájában – egy morálisan illegális kapcsolatba bonyolódik, mert egy „femme fatale” típusú nő elcsábítja. Ez a téma népszerű volt, hiszen már Bizet is hasonló cselekményt dolgozott fel a *Carmen*-ben, amit a verizmus első operájának tartanak. Ráadásul azok a témák, melyek titkos vagy tilos kapcsolatokat ábrázolnak mindig érdekesek. Puccini az *Edgar*-ban már tudásának teljes vértetében mutatkozik meg. Az első jelenetet nem kezdi lehangolva, hanem egy falusi mindennapi idillt fest le a közönségnek (73. kotta)). A pentaton témát az ismert szó-dó ismétlésével zárja.

73. KOTTA

74. KOTTA

Ez a banális egyszerűség sokáig jellemző lesz rá (74. kotta). A kvinttel feljebbi ismétlés után harang szól, ismét a realista ábrázolás és a kontraszt miatt. Az elemzés során nagyon sok hasonlóságot lehet találni a *Le Villi*-vel, hiszen az egyedi ismertetőjegyek már az első operájában köbe lettek vésve. A teljes zenei anyag ismétlése után, miután elég idő eltelt, hogy a néző belehelyezkedjen az atmoszférába, új zenei anyagot hoz. Fidelia diatonikus dallamához a zenekar első pentaton dallamát társítja. A páros metrum és az állandó D orgonapont az állandóságot, sívár nyugalmat fejezi ki. Edgar ebből a nyugodt tétlenségből akar majd kitörni. A 2. téma dallama visszatér majd, a harmadik felvonásban, Fidelia áriája – a 8-as próbaszám – előtt hét ütemmel (75. kotta). A visszaemlékezés zenei megoldása.

75. KOTTA

A hármas lüktetésű románc zárása – Puccinira jellemző módon – egyben nyitja is a recitativót helyettesítő parlando szakaszt (76. kotta), melynek szekundsurlódásai visszatérnek a Tosca második felvonásában az 51-es próbaszám előtti szakaszban, a „Vissi d’arte” kezdetű ária előtt.

76. KOTTA

A 8-as próbaszámnál Fedelia új, akkordbontásból álló dallamát álló, fátyolos undecimakkordok kísérik (77. kotta). A hármas lüktetése szerelmes boldogságát fejezi ki.

77. KOTTA

Majd a kórus zárja a jelenetet Fedelia dallamával, azzal a különbséggel, hogy a zárásnál használt erőteljes crescendo Tigrana témájába torkollik a 12-es próbaszámnál (78. kotta)). Megfigyelhető, hogy itt sem hagy időt arra, hogy a közönség figyelme elkalandozzék. A záró taktus megegyezik az azt követő zene első taktusával.

78. KOTTA

A gonoszság és kegyetlenség hangulata ez, és a fenyegető tervek erőszakosságát a hangsúlyozott, virtuóz tizenhatodok is kifejezik (79. kotta).

Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig



79. KOTTA

A félelemnek ez a fajta zenei megoldása ismerős a *Le Villi* második felvonásából, Roberto drámai jelenetéből a 45-ös próbaszám előtt, csak a tizenhatodikok irányba fordított (80. kotta).



80. KOTTA

Amíg a többiek bemennek a templomba, kint Tigrana Edgart csábítja. A 15-ös próbaszámnál a *Messa a quattro voci* Kyrie tételének 2-es próbaszám utáni kilencedik taktusától használja fel annak a zenéjét. Az *Edgar*-ban ezt a nyolcütemnyi bevezetőt orgona játsza (81. kotta). Orgonát a templomi hangulat megteremtése miatt használ például a *Tosca*-ban és a *Suora Angelica*-ban is.



81. KOTTA

A továbbiakban felhasználja ugyanennek a Kyrie tételnek bevezető részét, és mellé helyezi Tigrana – a nősténytigris – csábító, provokáló szavait tartalmazó dallamát (82. kotta).

AND^{te} RELIGIOSO SOST^{to} $\text{♩} = 48$
 TIGRANA (avvicinandosi ad Edgar con piglio di scherno e di tentazione)

Tu vo-lut-tà di fuo-co, arden-ti ba-ci sognavi un

AND^{te} RELIGIOSO SOST^{to} $\text{♩} = 48$

82. KOTTA

Edgar megpróbál ellenállni, de Tigrana tudja, hogy ez az ellenállás csak ideiglenes, gúnyos nevetésben tör ki.

83. KOTTA

Az ász-moll téma (83. kotta)– ami tulajdonképpen egy lefelé lépegető skála mixtúrában megszerkesztve – az igen távoli, E-dúr tercrokon hangnembe fordul át. A kisebb összekötő szakasz után Frank, Fidelia bátyja kérdőre vonja Tigrana-t. A 18-as próbaszámnál hirtelen, akkordok nélküli ütem után lesújtó, hatásos téma egyértelműen Wagner hatását mutatja (84. kotta). A szűkített szeptim ellenmozgásban mozog, mely domináns szeptimben végződik, majd egy kicsit variálva, megrángatva a dallamot egy tí-szeptimben áll meg. Ez a gyötrődés motívuma, hiszen Frank kedveli Tigrana-t (84. kotta).

84. KOTTA

A következő kifakadás már egy nagy szekunddal feljebb szól, amikor mindenki lányának nevezi – olaszul figlia di tutti – a kurtizánt (85. kotta).

85. KOTTA

A „figlia di tutti” kifejezésnek kettős jelentése van. Az egyik, hogy amikor gyermekkorában magára maradt, mindenki nagy szeretettel nevelte. A másik pedig, hogy csábító kurtizánként minden férfit megkaphatott, így ő is használta a férfiakat és őt is minden férfi használta. Ezek az emberi kapcsolatok, viszonyok megtalálhatóak a *Carmen*-ben és a *Tannhäuser*-ben is. A 21-es próbaszámnál indul Frank gyönyörű, lírai áriája, amit egyetlen koronás hang vezet be. Ezt a ráhangolódást, melyet egyetlen koronás hang vagy akkord tud megteremteni, majd használni fogja a *Manon Lescaut* első felvonásában a 27-es próbaszám előtt az ismételt D-n és kicsit később a „Donna non vivi mai” kezdetű ária előtt. Ezt az áriát is hármassal lüktetésben és szinkópás osztinatóval indítja (86. kotta).

Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig

(rialzandosi, con voce che sa di pianto)

FRANK *p*

Que - sto a - mor, ver.go.gna mi - a, io spez.zar, scordar vor.

86. KOTTA

A finom zárásban még feltűnik az 2. téma (75. kotta), majd az átkötésnél az 5. téma (81. kotta) és a 6. is (82. kotta). A gúnyos kacajú 7. téma is helyet kap (83. kotta), melyet egy plagális lépésekből álló Tigrana ária követ a 29-es próbaszámnál (87. kotta).

AND.^{te} MOSSO *rit.* *a tempo* *rit.*

T

Sia per voi... l'o - ra - zion,.....

AND.^{te} MOSSO

29

pp m.s. *rit.* *a tempo* *rit.*

87. KOTTA

A plagális dallam mixtúrák formájában jelenik meg. A basszusba hangsúlytalan helyre jövő akcentusos, orgonapontszerű üres kvintek kerülnek. Egy kórusos nagykép következik lefelé lépegető basszusokkal és rengeteg unisonoval, melyben a nép el akarja üldözni Tigranát. A 36-os próbaszám előtt már két periódusnyi bőakkord-mixtúrát is használ. Majd Edgar védelmébe veszi Tigranát és az ő első témáját énekli. A témák itt is szép sorban újra előtűnnek. A 41-es próbaszámnál például karakterében átalakítja Frank témáját, mely itt nem harsányan, hanem lassan és sötéten szól (88. kotta).

pp

Frank!.. Frank!..

pp

Frank!.. Frank!..

LENTO 41

mf

88. KOTTA

A felvonást záró nagy együttes (89. kotta) az eredeti változatban több ütemet tartalmazott, amely szebben megformált periódusokat eredményezett, sőt még Frank áriájából is idézett szép motívumokat.

MOD^o CON AGITAZIONE ♩ =63

tram - bi nel san - gue quel nem - bo ve -
vec - chio che pre - ga la vo - ce tre.

MOD^o CON AGITAZIONE ♩ =63

lo - ce..... il cie - co..... de - li - rio del -
man - te..... quai tri - sti..... me - mo - rie nel

89. KOTTA

Ezek a későbbi átalakítások során eltűntek, és a szólamokat sem azok a szereplők énekelték eredetileg, akik a háromfelvonásos végén. Ez a téma visszajön majd a következő felvonás elején a 3-as próbaszámnál, természetesen ott is hármas lüktetésben. Frank kést vesz elő és Edgarral birkózni kezd, majd Frank megsebesül. A 49-es próbaszámnál Tigrana elhúzza Edgart és elrohannak. Újra visszatér Frank témája (90. kotta), de itt sötét, nyugtalan karakterrel, hiszen gyorsabb a tempó, mint a 41-es próbaszámnál.

49 Allegro mod^o Pat^o

Vle
Vc.
Cb.

90. KOTTA

A felvonás a c-mollban írt végéig témájával ér véget bé-mollban (91. kotta), mely egy lassú és egy gyors szakaszból áll. Puccini a felvonások végét mindig zseniális, figyelemfelkeltően oldja meg. A lassú és gyors tempóválasztáson túl a dinamika és a motívum kiválasztása is szerepet játszik.

Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig

91. KOTTA

A második felvonás eleje egy orgia utáni holdfényes hangulatot ábrázol. Ennek ellenére gyors és harsány bevezetővel indul (92. kotta)– természetesen hármasként – amely négy ütem elteltével ellágyul, és franciásan könnyed hangulatban folytatódik.

92. KOTTA

Edgar szíve visszavágyódik Fidelia mellé, de a testi örömök Tigranához kötik. Itt Puccini visszahozza az első finálé témáját, de immár a gyászos d-mollban (89. kotta). Az orgiáról és a dekadenciáról Puccininek az örvénylő tí-szeptim mixtúra jut eszébe (93. kotta).

93. KOTTA

Fideliát idézi az első felvonás 8-as próbaszámánál induló románc témafeje, mely itt a 6-os előtt héttel esz-mollban azt fejezi ki, hogy Edgar nem tud dönteni a két vágyódás között, mely lelkében Fideliahoz, testiségében viszont Tigranához köti. A következő Edgar áriában az ingázó tercrokon akkordokkal fejezi ki a szerző, hogy a

férfi menne is és maradna is (94. kotta). A hullámzó, vágyakozó témát később a kürtök szólóban játsszák.

94. KOTTA

Puccini invenciója a tercrokon kapcsolatok irányába már az első operájában is megfigyelhető, de itt egészen távoli kapcsolatokat is érint. A 7-es próbaszám utáni második és harmadik ütemeiben D-dúrból Gesz-dúrba fordul, ami után egy pentaton zuhanás következik. A „[...]che l'onor mio combattere non sa!” mondatában saját gyengeségét ábrázolja döntésképtelensége miatt. A halkulás és lassulás lemondást fejez ki, amit harmóniában is alátámaszt. Egy Esz alapú domináns-szeptim kvintszekest után álzárlattal oldódik az Ász alapú domináns nónakkordra, újra felidézve Fidelia témáját. Az ária folytatódik, és a 9-es próbaszám utáni 9. ütemtől olyan motívumot komponál, amit a harmadik felvonás bevezető Preludio-jának főtémájaként használ újra (95. kotta).

95. KOTTA

A hármas lüktetés a felvonás elejétől fogva folyamatos. A 11-es próbaszám után jön először páros metrum, amikor egy-egy lány undecim- és nónakkord hangulatában és az azt követő, Kyrie-t idéző témával Tigrana újra csábítani kezdi Edgart, aki visszautasítja. Pár taktus múlva a gyors triolák kifejezik Edgar zaklatottságát és Tigrana számonkérő türelmetlenségét (96. kotta).

96. KOTTA

A 15-ös próbaszámnál a duettet egy új témával zárja a zenekar, amely egyben a felvonás zárótémája is lesz. A téma eleje egy kétütemes kánont is tartalmaz. Ezen kívül ezt a témafejet használja Puccini a *Madama Butterfly* első felvonásának Cio-

Cio-san témájában, csak ott az utolsó akkord bővített. Valamint ugyanott a harmadik felvonás 27-es próbaszámánál, az „Addio fiorito asil” kezdetű tenoráriának főtémájaként is ezt a témát használja fel. (97. kotta).



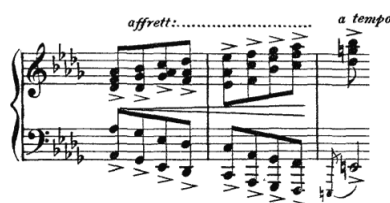
97. KOTTA

A hosszú duett után katonák jönnek, és Frank is megjelenik. Edgar, Tigrana és Frank indulatos vitája alatt többször ismétlődik a fanfár-téma, mert valójában ez teremt meg a katonás, vitézi hangulatot (98. kotta). A tamburi a *Tosca*-ban is ugyanezt a páros metrumú férfias, katonás karaktert fogja ábrázolni a második felvonás 50-es próbaszáma után.



98. KOTTA

A 23-as próbaszám utáni ötödik ütemben azt a verista eszközt használja, amit majd a *Tosca*-ban is fog, a második felvonás Scarpia-témájának gyorsításaként az 57-es előtt három taktussal. Ellenmozgásban rak fel gyorsuló akkordokat (99. kotta), amelyek a végén egy sforzatoiban veszélyt sugallva csattannak.



99. KOTTA

Tigrana Frankot kérleli, régi szeretője témájával (a 8. Edgarral), azonban nem követelőzve, hanem finom nőiességével Frank egykori érzéseire hivatkozva. A felvonást a duett végén lévő témával zárja (100. kotta) grandiózus, ponchielli stílusban, teljes vegyeskarral, és egy fortissimóig felnöve nagy, apotetikus lassítással.



100. KOTTA

A harmadik felvonás eleje egy valódi intermezzo, egy pezzo sinfonico. Visszaidézi Edgar előző felvonásbeli tenoráriájának egy kis motívumát a 9-es próbaszám utáni kilencedik ütemtől (95. kotta). Újfent hármasként egy új témát szerkeszt az 1-es próbaszámmal (101. kotta). A témafejet előtte kétszer megismétli nónakkord formában, hogy jól elő legyen készítve a valódi Gesz-dúr téma. Ez később Fidelia áriájának egyik témája lesz.



101. KOTTA

A dallam kinyújtózásának és azonnali ejtésének szép példája, amit újra egy emléktéma követ (95. kotta). A szimfonikus concertato a főtéma ismétlésével zárul pianissimótól a fortississimoig fokozva és hatásosan kiszélesítve. A nyitány után harmadik felvonás egybefüggő nagy és hosszú jelenet tartalmaz csupán az 1905-ös, végleges partitúra szerint. Az eredeti négyfelvonásos műben nem történik gyilkosság a harmadik felvonásban, csak a lírai és idilli negyedikben. Az 1905-ös, végleges verzió előtt Puccini meg akarta tartani a negyedik felvonást, mert valószínűleg ő is érezte, hogy zeneiségével és kontrasztjával a negyedik jobban hat, és jobban sikerült, mint ez a hosszú harmadik. A második felvonást pedig törölni szándékozott. Végül sajnos nem így történt. Az eredeti negyedik felvonás végén Edgar és Fidelia megható szerelmi duettet énekel, melyben felhasználja és gyönyörűen kibontja az *Ad una morta* című dal első témáját – amit egyébként a *Capriccio sinfonico* harmadik részében is idéz – és megkomponálja azt a zenét, amit tizenegy évvel később a Tosca harmadik felvonásában, Cavaradossi és Tosca duettjében fog teljes egészében felhasználni a 24-es próbaszámtól (102. kotta).

Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig

T. *molto rall.* *ANDANTE AMOROSO* ♩ = 50
 - ra - te il so - le... (colla più tenera commozione)
 CAVAR. *dolciss.*
 A - ma - ro sol per
 24 *ANDANTE AMOROSO* ♩ = 56
molto rall... *pp*
 AV. te m' e - ra il mori - re, Da te la vi - ta prende ogni splen.

102. KOTTA

Ettől a jól sikerült negyedik felvonástól megfosztva, a további elemzésnél maradok a végleges harmadik felvonásnál. A Preludio utáni egyetlen nagyjelenet egy Requiemmel kezdődik (103. kotta), melyet Toscanini vezényelt Milánóban Puccini temetésén. A bevezetés utáni kórusos részekbe beleszővi a fanfár-témát (98. kotta), ami ebben a lassabb és halkabb zenében mást karakter kap.

LO STESSO MOVIMENTO
 ♩ = 54
 3 *pp*
 (si alza la tela)

103. KOTTA

Edgar koporsója köré gyűlik a nép, Frank, Fidelia és a szerzetesnek öltözött Edgar. A kellő hosszúságú gyászzené megteremti a hangulatot. Az első rész jól felépített fortissimo csúcspontja után – Puccini sajátosan rövid, feloldást és enyhülést hozó technika miatt – három ütem alatt a pianissimo mélypontra érkezik a zenei ábrázolás. A magányos és lassú timpani ütések után két új téma jelenik meg, amit a *Capriccio sinfonico* első részében már megkomponált (104. és 105. kotta).

LO STESSO MOV.^{to}
p
espress.

104. KOTTA

En - tra nel cie - lo il buon che ca - de..... sot - to le i.nique

En - tra nel cie - lo il buon che ca - de..... sot - to le i.nique

En - tra nel cie - lo il buon che ca - de..... sot - to le i.nique

En - tra nel cie - lo il buon che ca - de..... sot - to le i.nique

En - tra nel cie - lo il buon che ca - de..... sot - to le i.nique

105. KOTTA

Fidelia is kifejezi egyetlen szerelme halála miatti fájalmát, miközben a kórus továbbénekel és – Puccini állandóan használt technikájával – ismétli a témákat, hogy a közönség jól emlékeztetébe véssse. A 6-os próbaszám utáni nyolcadik ütemben azt a ritmusképletet használja, amit a Bohémélet elején fog nyolc-tíz évvel később (106. kotta).

106. KOTTA

A teljes nagykép hatásosan felépített építményét – melyet Wagnertől tanult több, kisebb-nagyobb fokozással és visszanyugtatóssal ért el – Fidelia első zenei motívuma zárja (107. kotta).

107. KOTTA

Ezzel előkészíti a figyelmet Fidelia következő áriájához a 8-as próbaszámnál (108. kotta). Itt Puccini felhasználja a zenekarra írt *Adagetto* témáját.

Az első kompozíciók elemzése a fordulópontig, 1893-ig

LENTO

FIDELIA

Ad -

8 *LENTO*

pp

F
- di - o, ad - di - o mio dolce a - mor! mio dolce a -

108. KOTTA

Az ária második része (109. kotta) a felvonást nyitó második téma (101. kotta témája).

AND.^{te} ASSAI CALMO ♩ = 54

mf *pp*

AND.^{te} ASSAI CALMO ♩ = 54

F
- gar, la tua me - mo - ria sa - - rà il mio sol pen -
- sie - ro! Ias - su, nel - la tua glo - ria,

109. KOTTA

Az ária zárócodájába a szerző visszacsempészi a kétütemes fanfár-témát, mely az ezt követő parlando stílusú átvezető részben ismét megjelenik, mivel Frank dicsőíti a hazájáért vívott csatában hősi halált halt Edgart. A 15-ös próbaszámnál felhasználja a *Capriccio Sinfonico* második részének harmadik témáját (110. kotta).

APPENA MENO ♩ = 84
EDG.

110. KOTTA

110. KOTTA

A szerzetesnek öltözött Edgar provokációjában saját rossztetteit emeli ki és a helyzet egyre feszültebbé válik. Ezt zenei eszközökkel is megfesti, például kromatikus tiszseptim mixtúrával és tempófokozással (111. kotta).

111. KOTTA

111. KOTTA

Később, a 21-es próbaszámnál Verdi *Otello*-jának első felvonásbeli vihar-jelenetének egyik zenei ábrázolásmódját kölcsönzi, a gyors erősödő és halkuló, egy oktávra kinyúló skáláit (112. kotta).

EDG. (*ben marcato il ritmo*)
sottovoce

Ei tut - to nei -

G

a tempo
legatiss. strisciando

21

pp

E - l'or - gia, nel gio - co per - de - a... ma ca - ri i suoi

E - ba - ci Ti - gra - na ven - dea... Ei vis - se del -

112. KOTTA

112. KOTTA

A népet meggyőzte Edgar dicstelen múltja, és most már felborítanak a koporsót, de Fidelia megállítja a sokaságot. Saját, második témáját idézi (113. kotta) az első

felvonás elejéről. Puccini mindig a visszemlékezés témaismétlő technikáját alkalmazza.

AND.^{mo} MOSSO ♩ = 56
(fra sé, guardando Fidia con grande emozione)

p Angiolo san.to!.. O.sò di..

pp AND.^{mo} MOSSO ♩ = 56

113. KOTTA

Majd ismét egy hármaslüktetésű, lírai áriát énekel. A zenekari utójáték visszaidézi Preludio második témáját (114. kotta), amit immár Fideiával lehet azonosítani.

ff

pp a tempo - sostenuto

calando

114. KOTTA

Most Tigrana lép közelebb és az ő első felvonásbeli motívumai kísérik parlandóját. Edgar őt is kérleli, mondjon valami rosszat az elhunytól, még drága nyakláncot is ajánl Tigranának. Ezt a témát és a provokálást Edgar háromszor megismétli, a negyedik ismétlést már csak a zenekar játssza (115. kotta).

EDGAR *con eleganza*

ff

Bel - la si - gno - ra, il pian.to sciu - pa gli oc - chi; av -

pp ALL.^{mo} ASSAI SOSTENUTO ♩ = 92

115. KOTTA

A téma második ismétlése után Puccini az egyik első kompozícióból, a *Storiella d'amor* című dal epizódtémáját használja (116. kotta). A karakter itt is epizód jellegű (117. kotta).

44 Lento

e-co-al-la vo-ce mi-a, e-co fa-
e ad i-gno-ra-ti cie-li l'al-me spie-

Lento

ff *pp* *pp*

116. KOTTA

EDGAR

appassionato *poco rit.*

Un det-to del-la tua boc-ca ver-
-già!

40 *sostenendo* *poco rit.*

mf

117. KOTTA

Ahogy Edgar ellökte magától Tigranát az első és a második felvonásban, úgy löki most el Tigrana magától Edgart. A 44-es próbaszámtól nagyon lassan titokzatosan festi meg a jelenetet Tigrana főtémájának sejtelmes ábrázolásával (118. kotta).

affrett. e cres. poco a poco

118. KOTTA

Végül Tigrana inkább az ajándék nyakláncot választja. Hirtelen katonák jönnek. Itt Puccini a 46-os próbaszámnál olyan eszközt alkalmaz (119. kotta), amit a Tosca első felvonásának 77-es, a második felvonás 11-es és az 50-es próbaszám után fog majd használni. Az ingerült szinkópáló osztinató lüktetés mellett a basszus rövid, bökdöséses karakterrel a rémületet ábrázolja.

46

Sol-da-ti!

io d'u-na tom-ba l'o-nor con-

119. KOTTA

Edgar provokációja – hogy Edgar elárulta hazáját – megtette a hatását és nép felborítja a koporsót melyben egy üres páncél borul a földre. Edgar felfedi magát és

egy ariosóba kezd, melynek zenei nyelvezetével Des Grieux előlegzi meg (120. kotta).

53 *AND! SOST! sostenuto molto* ♩ = 44
 leb - bra, soz zu - ra del mon - do o fron - te di

AND! SOST! col canto ♩ = 44
estremamente pp

cres. molto

allarg.

bron - zo, di bron - zo e di fan - go tor -

allarg.
cres. molto

120. KOTTA

Amikor a zenekar tutta forza megismétli Edgar utolsó témáját, Tigrana lopva odalép Fideliához és leszúrja. Az opera gyors függönnyel, gradiózus stílusban, h-mollban zár.

II. FEJEZET

2. A Manon Lescaut című opera elemzése

2.1. Az inspiráló Manon

A 18. századi Franciaországban a vallásosság gyöngülése magával hozta az erkölcs süllyedését is. A 17. század végén XIV. Lajos konfliktusba keveredett XI. Ince pápával, és hogy elnyerje a francia egyház támogatását feláldozta a hugenottákat. Az 1685-ös fontainebleau-i ediktummal visszavonta a nantes-i ediktum rendelkezéseit. A református-vallást betiltotta, templomait leromboltatta, iskoláit bezáratta, lelkészeit száműzte. Nagyjából kétszázezer művelt és módos hugenotta költözött Hollandiába és Angliába. Ez Prévost életére is hatással volt, mivel szerelme protestáns volt, menekülnie kellett, majd London, Hága és Amszterdam között ingázott. Ez a vallási türelmetlenség a protestánsokból rossz katolikusokat, majd egyre határozottabban antiklerikálisokat csinált. Antoine François Prévost d'Exiles abbé emlékirataiban sok tudható meg a kor társadalmi viszonyairól és erkölcséről. A hétkötetes munka utolsó darabjában írja le személyes találkozását Des Grieux máltai lovaggal, a későbbi abbéval, aki elmesélte Prévostnak életének drámai fordulópontját, amikor tizenhét évesen összetalálkozott a szegényebb sorból származó, tizenhat éves Manonnal. Prévost pedig kétrészes regényében megírta az ifjú kalandos történetét. A szerelem és az erotika a fiatalok életében mindenképp álló témának számított. Ezekről a pikáns, pajzán kalandokról nem Prévost írt először regényt. Megjelenése után, 1731-ben – jóllehet az író részletekbe menő illetlenséget nem közölt – mégis betiltották. A történet vonzóságát némiképp felerősítik az írónak azon leírásai, amint a gyönyörű Manonról írják, miként sodródik fiatal éveiben és hogyan használja ki gazdag szeretőit, hogy kényelmes fényűzésben élhessen. Ez a téma viszont már ismerős lehetett a kor olvasói számára, hiszen híres költemények sora írja le a megvásárolható nők életét. A kurtizánokról szóló irodalmi műalkotások évszázadokra vezethetők vissza. A hódító, „femme fatale” típusú nők és a demi-monde cocotte-ok történetei minden korban inspiráló hatással rendelkeztek. Az érzéki gyönyörhöz való erős vonzódást számtalan alkotás őrzi. A 18. század végi felvilágosodás és a 19. század romantikus realizmusa olykor leplezetlen valóságbrázolással jeleníti meg a szerelmet éppúgy, mint az erotikát.

Már az i.e. 7. századi Korinthusban használták a nőket – főként az erotika, a testi vágyak kielégítése miatt –, hiszen abban az időben a nők társadalmi elismertsége elég alacsony volt. Megvásárolhatóságuk szempontjából megkülönböztettek hetairai, azaz társnőket és pornai-okat, akik alacsonyabb szinten álltak. A hetérák szabados életet élő, művelt és a művészetekben jártas félvilági nők voltak, akik csak kevés, igen jómódú férfiak társnői lehettek. A könnyű erkölcsű kéjnők szerették az élvezeteket és a gazdagságot, de szerelmesek nem voltak. A pornék velük szemben valódi, utcai prostituáltak voltak. Később a hetérák és a pornék, vagyis ágyasok Athénban is letelepedtek és társadalmi osztállyá alakultak, főleg Szólon archon idején, aki nyilvános kéjházakat alapított, ahol nem csak rabnők, hanem műveltebb, bájos lányok is megvásárolhatók voltak. Ilyen volt például a

milétoszi születésű Aspasia is, aki Periklész ágyasa volt. A régi, görög erotikus költők szerelmi költészetükben az érzéki oldalt hangsúlyozták. Főleg abban az időben, amikor az epikureizmus és a hedonizmus filozófiája elterjedt. Ilyen költő volt például Mimneros, Hermesianax, Kallimachos és Philetas. Annak ellenére írtak erotikus tárgyú költeményeket, hogy a földi boldogságot a szellemi élvezetekben keresték. Mégis az egyéni élvezeteket tekintették döntő szempontnak. Szappho-nál és Anakreon-nál az életcél a szerelmi gyönyör volt, mert a görögök egyébként is szenvedélyesen rajongtak a testi szépségért. Szappho például, dalaiban nem csak a férfiúi szépséget kedvelte, hanem Lesbos leányaihoz, barátnőihez is intéz szerelmes dalokat. A pornékat az Aphrodite-kultusz miatt is használták, hiszen az istennel való egyesülés szertartásaiban ők is részt vettek. A szobrász modellek közül az i.e. 4. századi Tespis-i Phryne ismert a legjobban. A nemi vágyak kielégítése miatt a pornékat keresték fel, akik többségükben rabnők voltak, és nem beszéltek görögül. A hetérák viszont a luxusprostituáltak voltak, akik a gazdagság miatt pártoltak egyik vagy másik férfihez. A híres Thais is ilyen hetéra volt az i.e. 4. században, például Nagy Sándor szeretője volt.

A római szerelmi-erotikus költészetben többször jelenik meg durva erotika, mint a görögben. A római elégiák célja és központi felfogása, hogy az élet rövid, tehát amíg lehet, élvezni kell. Éroszt, Ámort és Vénuszt a testi szerelem értelmében ábrázolták. A csábítás érzéki élvezete Publius Ovidius Naso – aki szerint a világ éltető elve a nemi kéj – szerelmi elégiáiban, főként az *Ars amatoria*-ban (kb. i.e. 20 körül) is megtalálható. Szintén az i.e. első században, a római aranykorban alkotott Catullus, a szenvedő, szerelmes líra nagy költője. Szerelmes verseibe a vágyakozás mellé a szenvedés társul. Egy kicsit hasonlatos Des Grieux és Manon kapcsolatához. Szerelme egy Lesbia nevezetű kurtizán volt. A kereszténység terjedésével a nők társadalmi helyzete az irodalomban is egyre kiemelkedőbb lett, különösen a középkor beköszöntével. Giovanni Boccaccio 1353-ban befejezett, száz novellából álló *Decamerone*-ja több szerelmi erotikus költeményt tartalmaz. 1365-ben megjelent *Corbaccio* című prózai elbeszélésében arra int, hogy a nők a szerelem labirintusába taszítják és megbolondítják a fiatalokat. Pietro Aretino (1492-1556) a testi szerelmet naturalista nyíltsággal ábrázolta. Az 1525-ben megjelent *Sonetti lussuriosi* a pornográf irodalom klasszikusává vált. Baldassare Castiglione *Il cortegiano* című könyve alapján 1525-ben Pietro Aretino megírta *La cortigiana* című pajzán komédiáját. Az 1536-ban befejezett *Ragionamenti* című művében hetérák beszélgetnek. Alcíme: *A hetérák tudománya, avagy hogyan oktatta ki Nanna, a híres kurtizán lányát, Pippát a szerelem művészetére*. Egyik legfontosabb intelme, hogy a kurtizán ne szeressen bele a férfibe és ne engedje kihasználni magát. Ugyanakkor parodizálja a nők idealizálását, ahogy az Petrarca nyomán az itáliai irodalomban szokás volt. A görögök mintájára az olasz hagyomány is elkülönítette a kéjhölgyek két típusát. A tehetősebb urak a műveltebb cortigiana onestákat választották, az alacsonyabb rangú prostituáltak cortigiana di lume-nak hívták. Az olasz irodalomban Ariosto és Tasso, a két híres költő erotikus költeményei után – tehát 1600 után – csak az 1860-as években jelenik meg ismételten ez a típusú költészet a verista Verga és Carducci alkotásaiban.

Az erotikus irodalom igazi hazája azonban Franciaország. A francia szerelmi költészet a provanszál trubadúrok szerelmi lírájának hatása alatt a 13. században indult fejlődésnek. Bretôme abbé, eredeti nevén Pierre de Bourdeille (1540-1614) emlékiratainak botrányos történetei intim részletekben bővelkednek. Jean Racine (1639-1699) *Bajazet* című, 1672-ben bemutatott drámájában a bűnös szerelmet ábrázolja. Az 1677-ben bemutatott *Phédre* című mélylélektani drámájában a címszereplő saját szerelmi szenvedélyét érzi bűnösnek. A szerző a természetes ösztönök és a társadalmi elvárások közötti ellentétet ábrázolja. Racine Agnès Sorelról (1421-1450) is írt erotikus történeteket, aki az első, hivatalos királyi szerető volt a 15. századi Franciaországban. Jean Fouquet 1450 körül festett, botrányt is kiváltott, fedetlen keblű *Madonna* képe Sorelt ábrázolja. Racine kortársa, Jean de La Fontaine (1621-1695) is írt perverz históriákat az 1671-es *La Courtisane amoureuse* című novelláskötetében. A híres párizsi szalontulajdonos Marion Delorme (1613-1650) cortigiana onesta volt, akiről Alfred de Vigny írt az 1826-ban megjelent *Cinq-Mars* című regényében, és Victor Hugo is róla írt színművet 1829-ben és drámát 1831-ben. Ponchielli 1885-ben és Bottesini 1862-ben komponált operát a híres kurtizánról. Montesquieu 1721-ben megjelent *Perzsa levelek* című regényében sikamlós háremtörténetek és társadalomkritika is olvasható. Az időrendben itt következik Prévost *Histoire de Manon Lescaut* című regénye, mely 1731-ben különkiadásban is megjelent, de később betiltották. Prévost különben igyekszik távol tartani magát a durva érzékiségtől. Látható, hogy a kurtizán-romantika mennyire népszerű volt és hány kort ívelt át. Prévost kortársa volt a két híres kurtizán is Madame de Pompadour (1721-1764) és Madame Jeanne du Barry (1743-1793). A francia felvilágosodás korának másik nagy filozófus-költője Voltaire (1694-1778) 1730 körül írt *La Pucelle d'Orleans* című gúnyolódó, trágár és botrányos eposzában Jeanne D'Arc-ot gyalázza. A naturalista, enciklopedista Denis Diderot (1713-1784) pedig az eldurvulás csíráit oltotta a francia költészetbe. Az 1747-ben megjelent *Les Bijoux indiscrets* című első regénye reneszánszkori szabadszájúsága és pornográfiája miatt kavart botrányt. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) 1770-ben megírt, de csak 1782-ben kiadott *Les confessions* című regényében kéjelegve részletezi saját ballépéseit. Az 1761-ben Amsterdamban kiadott, majd betiltott *Julie, ou la nouvelle Héloïse* című regényében egy bukott lány, Julie szemérmertlenségeit ábrázolja. A 18. századi francia irodalomban rohamosan nőtt a fajtalan regények száma és a színvonaluk is esett. Jeles képviselője De Sade márki (1740-1814), aki 1796-os hatkötetes *Juliét*-jében élvezettel ír nemi kicsapongásairól. Alfred de Musset (1810-1857), aki Puccini második operájának alaptörténetét írta, az alkoholban és az érzéki gyönyörökben kereste az élet örömeit. Az érzelmek spontán kifejezése volt művészetének célja, és ebben az értelemben nyugodtan lehetne naturalistának vagy veristának is nevezni. A *Gamiani, ou deux nuits d'excès* című erotikus novelláját 1833-ban adták ki. Flaubert (1821-1880) 1857-ben megírta Madame Bovary című regényét, amelyben Emma boldogtalan házasetét kicsapongásaival akarja enyhíteni, de a romantikus és erotikus fantáziák nem nyernek kielégülést. 1862-ben megjelenik *Salammbô* című naturalista regénye, amelynek bestiális és durván erotikus jelenetei az erkölcsi rútság és pizsok kultuszához vezetett. A *Madame Bovary* megjelenésének évében, 1857-ben írja meg a *Les fleurs du mal*-t Baudelaire, aki egy új irány megalapítója volt a francia irodalomban, ez a szimbolizmus. Őt

tekintik a dekadens lírai költészet atyjának. Fő motívuma a halál, költészete pedig a perverz kéj és a prostitúció fiziológiáját nyújtja. A szimbolistákat, akárcsak Verlaine-t, erkölcsi szempontból is dekadens költőknek szoktak hívni. Verlaine is írt erotikus, pornografikus verseket, például 1890-ben a pajzánul szokimondó *Femmes*-t vagy 1887 és 1891 között az *Hombres*-t, ami erotikus versek gyűjteménye. 1826-ban és 1827-ben írta meg franciául tizenkét kötetes, vaskos *Mémoires*-ját Giacomo Casanova, melyben szemérmetlen nyíltsággal fedi fel kalandjait. Balzac 1838 és 1847 között írta meg *Splendeurs et miseres des courtisanes* című négyrészes regényét, amely a lélekről, a léleknélküli testiségről és a bűnös gyönyörök céltalanságáról szól. Az ifj. Dumas a bukott nő két típusát is ábrázolja regényeiben. Az 1848-ban megjelent *La Dame aux camélias* című szerelmes regényében a tüdőbeteg cocotte, Marguerite Gautier az igaz szerelem érzésében megtisztul, majd visszasüllyed a mocsokba. A regényben Prévost Manon kötete is megjelenik, mint olvasnivaló, hiszen sok közös vonás van a két történetben. Az 1850-es színpadi változathoz lett Verdi 1853-as *Traviata*-ja, amelynek címe az eredeti szándék szerint Violetta lett volna. Balzac másik, hasonló stílusú regényében, az 1855-ben megjelent *Le Demi-Monde*-ban egy számító kurtizán szerepel, és Dumas a hedonista élvhajhászt ábrázolja, de a nővel szemben a férfi pártjára áll. Émile Zola, a francia naturalizmus vezéralakja szerint művészetét Stendhal és Balzac romantikus-naturalizmusából tanulta. Úgy tartotta, hogy az érzéki gyönyör cselekedeteink fő mozgatórugója. „A tizenkilencedik század utolsó évtizedében azonban e téma már mindennél »veszélyesebb«, hiszen Daudet, Zola és köre azon dolgozik, hogy a hagyományos »kurtizán-romantikát« dezilluzionálja és kimutassa, hogy a »tévedt nő« nem érdemel jobb sorsot. Nana és Sappho vérszívó vampszerűsége mérhetetlen távolságban van már Manon hamvas romlottságától, az ellentmondások azóta mérhetetlenül kiéleződtek, a probléma végzetesebben vetődik fel és egyben megoldhatatlanabbul. Puccini operája (*Manon Lescaut*) azonban erről mit sem tud: szinte öntudatlanul, az utolsó pillanatban és valóban utoljára fellobbantja a kurtizán-romantikát, még egyszer és utoljára romantikus színpadra viszi a szerelmében és szenvedésében megtisztuló »mindenki lányát« – és mi ma is megkönnyezzük Manon sorsát.”¹²⁴ Alphonse Daudet-t (1840-1897) mindenhol erotikus írónak tartják számon, talán éppen azért, mert hasonlóan fűtött és pikáns regényeket írt, mint az 1884-ben megjelent *Sapho*. 1851-ben Gounod, 1897-ben pedig Massenet írt róla operát. 1880-ban megjelent, *Nana* című regényében a könnyű erkölcsű, valóságosan létező, párizsi Anna Judic ledér életét eleveníti meg. Oscar Wilde-ot is megihlette Manonnak az a karaktere, ami örökké szép és fiatal akar maradni és összeomlik, ha szépsége elveszik. Az 1890 júliusában kiadott *The Picture of Dorian Gray* című pszichológiai novellájában még a lelkét is eladja, egyre mélyebbre süllyed a bűnök útján. A német Franz Wedekindet is inspirálta a kurtizán miliő, és 1904-ben megjelent *Die Büchse der Pandora* című drámája, amely Luluról a prostituáltról szól.

Ugyancsak Prévost Manon-jából nőtt ki Carmen alakja 1845-ben Mérimée tollából, amiből Bizet komponált verista operát harminc évvel később. A Manon inspirálta Eugène Scribe-t és Halévyt is, amikor 1830-ban a *Manon* pantomimhoz balettzenét komponáltak Jean-Pierre Aumer koreográfiájához. Auber 1856-ban írta meg –

¹²⁴ Pernye András: *Giacomo Puccini*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1988). 50.o.

szintén Scribe-bel együtt – *Manon Lescaut*-ját, vígoperai stílusban. Mindezeket megelőzve, 1836-ban Michael William Balfe, ír zeneszerző, hegedűs és operaénekes Alfred Bunn Manon librettójára írta meg *The Maid of Artoise* című operáját, amit a londoni Drury Lane Theatre mutatott be. Balfe Itáliában is tanult, és zenéjén érződik Bellini és Donizetti hatása. 1884-ben mutatják be Massenet *Manon*-ját, Pucciniét pedig 1893-ban. A következő évben, 1894. május 8-án a párizsi Opéra Comique bemutatja Georges Boyer librettójára készült Massenet egyfelvonásos vígoperáját a *Le portrait de Manon*-t, amit a folytatásának is lehetne hívni. Szintén Prévost Manonját dolgozza fel Hans Werner Henze a *Boulevard Solitude* című egyfelvonásos és dodekafon szerkesztési technikával komponált operájában, melyet Hannoverben mutattak be 1952. február 17-én. A cseh Vítězslav Nezval az eredeti Manon-történetet – végig Tiberge-el, aki az eredeti regényben szerepel, de azóta kiveszett az operákból – verses drámában dolgozza fel 1840-ben Jozef Henek rendezésével. A televíziós változat 1970-ben készült el. A 20. században még a filmipart is inspirálta Prévost Manonja.¹²⁵

¹²⁵ 1912-ben készült az első némafilm Manonról, Albert Capellani rendezésével. Amerikában Herbert Hall Winslow rendező jelenítette meg Manont 1914. május 18-án vetített némafilmjében, de ez a film elveszett. Olaszországban Mario Gargiulo rendezett hasonlót 1918-ban. Németországban Arthur Robinson rendezésében 1926-ban vetítették némafilm adaptációját. Az amerikai Warner Bros cég Alan Crosland rendezte *When a Man Loves* című, 1927-ben bemutatott némafilmjében a zene már hangszórókból szólt. 1940-ben a Carmine Gallone rendezte *Manon Lescaut*-t a római Cinecittá gyártotta. Henri-Georges Clouzot rendezte azt az 1949. március 9-én bemutatott *Manon* című francia filmet, ami a Velencei Film Fesztiválon Arany oroszlán-díjat nyert, Cécile Aubry főszereplésével. 1954-ben vetítették a *The Lovers of Manon Lescaut* című, Mario Costa rendezte filmet. Catherine Deneuve játszotta az 1968-ban bemutatott, Jean Aurel rendezte *Manon 70* című film címszerepét. A legújabb *Manon Lescaut* című filmet 2013-ban vetítették és Gabriel Aghion rendezte.

2.2. Első felvonás

Az első két operája dicséretet és elismerést kapott a kritika részéről, viszont a közönség 1889-ben némi hűvösséggel fogadta az *Edgar*-t. A Ricordi kiadóvállalat igazgatótanácsa ki akarta húzni Puccinit a támogatandó zeneszerzők listájáról. Ettől a csapástól – valamint attól, hogy megvonják a havi járadékot – egyedül Giulio Ricordi mentette meg, aki egyben a tanács elnöke és a vállalat igazgatója is volt. Egyedül Ricordi bízott Puccini tehetségében és meggyőzte a tanácsot, majd alá is írták a szerződést, amely további két opera megrendelését tartalmazta. Elsőként a *Tosca* szerepelt, de a szerző, Sardou végül megvonta az engedélyt. Fontana már 1885-ben bemutatta Puccininek Antoine François Prévost d’Exiles abbé (1697-1763) híres regényét, az 1731-ben külön kötetben, Párizsban megjelentetett *L’Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* című kétrészes regényt. Ez, a *Mémoires et Aventures d’un homme de qualité qui s’est retiré du monde* című hétkötetes sorozat utolsó darabja volt, melynek első négy kötetét még Párizsban írta 1728-ban. Szerelmi kalandja miatt katolikus országban nem maradhatott, menekülnie kellett. Előbb Londonba menekült, majd Hágában és Amszterdamban lakott, ahol megjelent az ötödik, a hatodik és a hetedik kötet is 1731-ben. Miután Párizsba visszatért, az utolsó kötet – a Manon Lescaut történetét tartalmazó regény – önállóan is kiadásra került. Franciaországi betiltása után 1733-ban és 1735-ben újra megjelentette, és kalózkidadásban hamar el is kapkodták. A pikáns történet és a botrány miatt több irányból is támadásban részesült, aminek hatására kicsit átdolgozva 1753-ban újra kiadatta Amszterdamban *Histoire de Manon Lescaut* címmel. Ezt a Prévost abbé által átdolgozott kiadást lehet most is olvasni.



I. ÁBRA

Puccini tehát fenyegetett helyzetben érezhette magát, mert abban az esetben, ha új operája nem aratna sikert, még Giulio Ricordi vétőjoga sem menthette volna meg attól, hogy kihúzzák a támogatandó komponisták névsorából és megvonják tőle a további havi járandóság kifizetését. Ennek ellenére Puccinin semmi kétségbeesés nem mutatkozott, sőt felvértezve eddigi tapasztalattal bátran versenyre kelt a kor elismert komponistájával Massenet-val. Massenet *Manon*-ja nagy sikerrel mutatkozott be Európában, de Itáliai ősbemutatójára még nem került sor. Puccini először a regényt olvasta el, és nyilvánvaló, hogy nem is látta Massenet partitúráját.¹²⁶ Zongorakivonatból viszont elkezdett ismerkedni a művel. A *Le Villi* és az *Edgar* előadásából és azok kritikáiból levonta azt a tanulságot, hogy egy opera

¹²⁶ William Ashbrook: *Puccini operái*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974). 45.o.

sikere nagymértékben függ a választott irodalmi műtől és a szöveggényíró személyétől, annak tehetségétől, stílusától. Világossá vált számára, hogy csak olyan szövegre szabad írni, amely – ahogy ő mondja – „simpatico”, melynek alakjai benne élnek, emberekre vágyik és nem figurákra, akiket szeretni tud, és akiken keresztül az igazi élet muzsikáját árasztathatja.¹²⁷ A dramaturgiai jelenetezést nem bízta másra, sőt még pontos rendezői instrukciókkal is ellátta a partitúrát annak érdekében, hogy csak úgy történhessen minden, ahogy azt ő megalkotta. Természetesen ebben Wagner jó példával járt elől. A *Jövő zenéje* című tanulmányában Wagner leírja, hogy a színház egy olyan önálló művészeti ágat képez, melynek sajátos törvényei vannak, és a költőnek a komponistával karöltve kell alkotnia.¹²⁸ Ugyanakkor azzal, hogy a szöveggényíró és a verselés sem történhetett az ő gyakori ellenőrzései nélkül, a teljes felelősséget magára is vállalta. Ezt a radikális váltást magával vonta az is, hogy diszkrétan kivonta magát a scapigliatura mozgalomból és a saját útját kereste. Végül a *Manon Lescaut* lett az az operája, amely elindította a valódi világsiker felé, és ez volt az egyetlen opera, ami nem okozott neki csalódást, mindig sikerrel adták elő.

Puccini 1890 márciusában kezdte el a komponálást miután Domenico Oliva költőtől megérkeztek az első felvonás versei.¹²⁹ Sőt, már az első lépéseket is megbeszélte Marco Praga – aki a scapigliato Emilio Praga fia volt – librettistával, hogy dramaturgiailag melyik jeleneteket válasszák ki. Az első felvonás Amiensben játszódik és Manon szöktetésével ér véget. A második – Massenet *Manon*-jához hasonlatosan – a fiatal szerelmesek párizsi lakásán. A harmadik Geronte palotájában és Manon letartóztatásával ér véget. A negyedik pedig – Massenet-től eltérő módon – a louisianai sivatagban, és Manon halálával ér véget. Massenet operája nem jut el Amerikába. Manon még a kikötőben, Le Havre-ban teljesen elgyöngül és Des Grieux karjaiban meghal. A későbbiekben sem a szöveggényíró, sem a verselés, sem pedig a Massenet-val való túlzott hasonlóság nem tetszett Puccininek. Így változtatott rajtuk, de ezzel elvesztette szerzőtársait és a komponálás szemléletmódja is megváltozott, ahogy arra Amelia Bottero is rávilágít: „Per quanto concerne Puccini c'è da sottolineare che a differenza del romanzo che espone la vicenda di Manon Lescaut dal punto di vista maschile, egli la mette in risalto dal punto di vista femminile.”¹³⁰ 1890 júniusában újra nekilát a Manonnak, írja egyik nővérének, Tomaidénak, és sajnálkozik, hogy nem talál olyan költőt, aki számára megfelelő tudna írni.¹³¹ 1890 végén Giulio Ricordi Giuseppe Giacostát és Luigi Illicát kérte fel a szöveggényíró további munkálataira.¹³² Az a felismerés, hogy mennyire gyümölesző volt Puccini 1888-as és 1889-es bayreuthi útja, a *Manon Lescaut* elemzéséből nyilvánvaló.

¹²⁷ Fajth Tibor: *Giacomo Puccini*. (Budapest: Bibliotheca, 1958). 65.o.

¹²⁸ Richard Wagner: *Művészet és forradalom, A jövő zenéje*. (Budapest: Seneca kiadó, 1995). 66.o.

¹²⁹ Michele Girardi: *Giacomo Puccini, L'arte internazionale di un musicista italiano*. (Venezia, Marsilio Editori, 1995). 77.o.

¹³⁰ Amelia Bottero: *Le donne di Puccini*. (Lucca: Maria Pacini Fazzi editori, 1984). 64.o. Fordítás: Ami Puccinit illeti, alá kell húzni azt a regénytől való különbözést, hogy míg a regény férfi szemszögből mutatja be a Manon Lescaut cselekményét, addig Puccini női szemszögből emeli ki azokat. (Sándor Szabolcs)

¹³¹ *Puccini levelek és dokumentumok* I. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964). 40. levél, 62.o.

¹³² Faith Tibor – Dr. Nádor Tamás: *Puccini szemtől szemben*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1977). 57.o.

Az első felvonás Amiens-ben játszódik egy fogadóban és annak közvetlen közelében lévő téren, ahol a város apraja-nagyja csivitel és szórakozik. Maga a zenei anyag az egész mű pontosan negyven százalékát teszi ki és vidám, sodró hangulatával, franciás könnyedségével megalapozza a kellemes atmoszférát.



121. KOTTA

A témaként a milánói konzervatóriumi éve alatt komponált *Minuetto no.2* zenei anyagát használja fel. Ez a *Tre minuetti per quartetto d'archi* középső darabja, amit a milánói Pigna cég adott ki 1884 decemberében. Az előző operájához hasonlóan itt sem írt nyitányt, csak rövid zenekari bevezető teremt meg a hangulatot (121. kotta). Ebben a két részből álló bevezetőnek is négy olyan témája van, amit a későbbiekben emlékeztető motívumként felhasznál. A függöny a bevezető első részének végén gördül föl, addig a közönség csak a lendületes, pajkos zenét hallja.



122. KOTTA

A második téma (122. kotta) a gondtalan felelőtlenség ábrázolásával még zenei összekötő elemként is megjelenik a továbbiakban. Az eredetileg nyolcütemes periódust itt tizenegy ütemesre bővíti. A harmadik témát (123. kotta) az 1-es próbaszámnál a fuvola, az oboa, a fagott és a hegedűk játsszák három oktávban. Puccinire jellemző, hogy nála minden hangszer dallamhangszerként működik, bármikor képes hangszert vagy hangszercsoportokat váltani, ha egy témát vagy motívumot mutat be, illetve más karakterrel kívánja megfesteni az adott színpadi cselekményt. Az is jellemző sajátossága, hogy egy melódiát párhuzamosan ír a mély és a magas hangszerekre, olykor egyszerre megtriplázva, mint ez adott esetben is. Arra is van bőven példa, hogy az énekszólam is ugyanezt a megduplázott vagy megtriplázott dallamot éneкли. A magával ragadó lendületet pedig a hármas lüktetés adja, ami – három rövid, páros metrumú rész kivételével – az egész felvonás alatt végig érezhető.



123. KOTTA

A fényes, franciás miliót a piccolo fuvola, a piatti és a triangulum színei erősítik. A zenekari bevezető második részében a 3-as próbaszámnál megjelenik a negyedik téma (124. kotta) is, amely más karakterben később is újra előjön. Itt klarinét, fagott, brácsák és csellók dalolják lírai, súlytalan szerelmi vallomásukat.

124. KOTTA

A Puccini által kedvelt szubdomináns irányú kilengés Edmondo diák – aki később Des Grieux lovag segítője lesz – madrigáljában is megfigyelhető a 4-es próbaszámnál (125. kotta). A VI fokú fisz orgonapont tompa, fátyolos színe is hozzájárul ehhez a tavaszi alkonyathoz. Jól kivehető a különös, puccinis kinyújtózás előbb szeksztt majd a szűk szeptimes leejtésével. Az egész operára jellemző szeptim lelépés pedig már a zenekari bevezető második témájánál megfigyelhető. A zenekar pedig egy alsó váltóhangos II fokú kvint-szeksztt bontást játszik felfelé nyitó formában, amit később az egész énekkar énekelni fog a 19-es próbaszámnál.

125. KOTTA

A dallam hosszas ismételtetése után egy új témát játszik a vonóskar alig észrevehetően a 7-es próbaszám előtt kettővel, hiszen ez majd csak a negyedik felvonásban jelenik meg meghatározó témaként. Ez pedig a *Crisantemi per quartetto d'archi* elégiának első témája (126. kotta).

126. KOTTA

Az elégiát még 1889-ben írta Amadeo di Savoia Duca d'Aosta halálának emlékére egyetlen éjszaka alatt.¹³³ A Manonban így szerepel, 7-es előtt kettővel (127. kotta).



127. KOTTA

Talán már itt előrevetíti Manon és Des Grieux végzetes sorsát, ám a gyors tempó miatt teljesen más karaktert kap. Az elegáns udvarlás szép új témáját ismétli szekvenciázva a 7-es utáni kilencedik ütemtől. Tipikus pár kis lépés felfelé, majd ívelő ejtés szeksztnben (128. kotta).

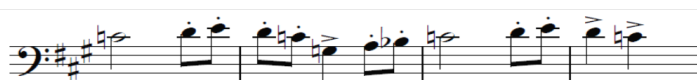
128. KOTTA

Az ismételt szerelmes dallam után újra megjelenik a jellemző szeptimlépés a 10-es próbaszámnál majd hirtelen metrumot vált – Puccinira szintén jellemző módon – egy ütem erejéig, és a váltódominánssal modulálva D-dúrban éneklő nyolc szoprán a következő, a „mestizia toscana” kicsit melankolikus stílusában az új témát (129. kotta).



129. KOTTA

A D orgonapont felett a zenekar a bevezető második témáját ismételteti, de nem kvint, hanem oktáv kiugrásig. Ez az ismételtetés Puccini fokozási technikájának egyik jellemző eszköze. Amit előkészít, az Des Grieux első megszólalása, melyben kifejti, hogy ő a szerelem tragédiáját vagy komédiáját nem ismeri. Az ironikus és lefitymáló komédia jelzőből nem, viszont a tragédiából jócskán részesülni fog. A 14-esnél a csellók és brácsák új dallamot hoznak (130. kotta), amely előkészíti Des Grieux első áriáját.



130. KOTTA

A C orgonapont a következő ária dominánsa lesz, és felette Puccini megszerkeszti a két tí-szeptim kromatikus csúszásából az F-dúr domináns-szeptimét (131. kotta), amelyet a hárfa hangszínében tovább lágyít. A hárfa egyébként is Puccini kedvelt

¹³³ Várnai Péter (szerk.): *Puccini levelek és dokumentumok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1964). 57.o. 36. levél.

hangszere már az első operája óta. Nagyon sokat használja, legtöbbször természetesen a franciásan lágy, szentimentális karaktere miatt.

131. KOTTA

Az eredeti fél hanggal feljebb volt, tehát cisz alapú dominán-szeptim vezetett az áriára. Az akkordbontásnak ez e motívuma (132. kotta) szerepel majd a második felvonásban a 22-es utáni ötödik ütemben, melyet Manon énekel majd.

132. KOTTA

Az ária melléktémájaként (133. kotta) felfogható á-moll átvezetés 6/8-ossá alakítása lesz a második felvonás nyitótémája.

133. KOTTA

A második felvonás rokokó hangulata miatt morfológiailag átalakítja (134. kotta).

134. KOTTA

Az ABA formájú első tenorária visszatér majd a fináléban É-dúrban, ahol a témát az énekkar éneкли miközben Manon bátyja, Lescaut és az idős Geronte párbeszédéből kitűnik, mennyire inkább a gazdagság pártján van Lescaut. Az eredeti finálé nem ilyen volt, hanem egy nagytáblós concertatóval fejezte be Puccini. Az átvezetés miatt volt szükség erre a párbeszédre, hogy jobban kitűnjön, hogy a második felvonásban miért van Manon mellett, Geronte fényűző házában. Az első rész végéhez közeledvén újra megjelennek az emlékeztető témák. Először a második téma a 18-as után hatodik ütemtől, majd a 19-esnél a madrigál- téma fész orgonaponttal, immár az énekkar által bemutatva, végül a 20-asnál elérve a csúcspontot a zenekari bevezető harmadik témáját éneкли mindenki. A szekvenciázó fokozás után megérkezik az alaphangnem, Á-dúr dominánsára, ahol egy postakocsi kürtjele (135. kotta) szólal meg, mely Manon érkezését jelzi.

135. KOTTA

A zenekari bevezető főtémájával ér véget az első dramaturgiai rész. Egy hirtelen félhangváltással – amit Puccini impresszionista hirtelenséggel, azaz minden előzmény nélkül már első operájában, a *Le Villi*-ben is használt – F orgonapontra érkezik (136. kotta), ami inkább dominánsnak tűnik, de ez nem derül ki. Inkább szekvenciálisan, mindig az autentikus hangnemet érinti, és Des Grieux megpillantja Manont, ahogy lelép a postakocsiról.

AND.^{no} MOSSO (dalla diligenza scende subito Lescaut, poi Geronte il quale galantemente aiuta a scen-
Sop. FANCIULLE dere Manon: altri viaggiatori scendono alla loro volta.) *dolce*
Ten. *Tutti* Discen - dono, ve - diam!..... *f* Ga -
Bassi *Tutti* Discen - dono, ve - diam!..... *p* Viaggiatori e legan - ti...
vediam! *p* Viaggiatori e legan - ti...
AND.^{no} MOSSO ♩ = 100

136. KOTTA

A második rész dramaturgiailag és zeneileg a 62-es próbaszámig tart, mivel Manon ott adja át magát Des Grieux elhatározásának, hogy megszöknek.

→ Tehát az első rész vége a 22-es utáni 14-ik ütem, ahol a szekvenciális fokozás után visszatér a főtéma és Manon megérkezik.

→ A második rész eleje tulajdonképpen a későbbi két férfi főszereplő, Lescaut és Geronte valamint a Manon vezérmotívum megszólalása.

→ Az ezt követő második rész a bimbózó szerelem finom, érzéki megfestése a 27-es próbaszámtól a 36-ig.

→ A harmadik Lescaut és Geronte jelenete a többi fiatallal, valamint a szöktetés megbeszélése az 53-as próbaszámig.

→ A negyedik rész Manon és Des Grieux duettje a 62-ig.

→ A felvonást záró finálé pedig a szökés felismerése, amelyben Lescaut próbálja nyugtatni Geronte-t, és Des Grieux első áriájának visszatérésevel Á-dúr dominánsában, É-dúrban zár.

Tehát a középső, 9/8-os nagy rész elején – amely az alaphangnemhez képest 5 kvintet esett – Manon még nem szólalt meg, de a valódi vezérmotívumja igen (137. kotta). Voltaképpen egy N2 lépés lefelé, és mindkettő a saját dúrakkordjával mixtúraszerűen lép egyet. A boldog dúr karakter az események előre haladásával szerkezetileg meg fog változni, és ahogy Manon, úgy a téma is szét fog esni.

137. KOTTA

A párütemes társalgási parlandóban a zenei periódusok rendre fennakadnak. A főtéma másodszeri nekilendülése végén a negyedik téma megjelenésével modulál D-be, ami nem a hangnemet, hanem az új témát hozó G-dúr dominánsa. Már a két előző operában használta azt a technikát, amikor egy koronás hang vagy akkord, esetleg egyetlen hang többszöri, lassú ismétlése segíti a ráhangolódást az új karakterű zenére. Ebben az esetben a kürt készíti elő a domináns felütést. A dallamot (138. kotta) a *Mentia l'avviso* című korábbi dalából kölcsönzi, amit a diplomája előtt írt, 1883 tavaszán.

138. KOTTA

A hét évvel korábbi dal második részét a 139. kotta mutatja.

139. KOTTA

Des Grieux udvarlása után Manon – természetesen a saját motívumával – bemutatkozik, és itt még D-dúr és C-dúr a két kezdő akkord, vagyis a két legfényesebb hangnem alapakkordjai. A hármas lüktetés pedig Puccinire jellemző módon folyamatos mozgást, lendületet fejez ki. A pulzálást pedig az eddig első ízben megjelenő, folyamatosan szinkópáló osztinátók biztosítják. Kisvártatva a lefelé lépő szeptimek (140. kotta) is megjelennek, melyek a legjellemzőbb hangközei lesznek az operának.

Első felvonás

140. KOTTA

Ebben az esetben egy tí-szeptim, amely az alsó terccel kiegészítve egy nónakkordként áll össze. A késleltetések – amelyek nélkül Puccini zenéje elképzelhetetlen – itt is a szenvedélyt fejezik ki. A 28-as próbaszámnál a visszatérő második téma lelassul a sors említése alatt, amiként a kolostorba vonulás Manon engedelmisségét takarja, ahogy végrehajtja apja akaratát. Itt vált páros lüktetésre először Puccini és imbolygó akkordokkal kíséri a fiatalok parlandóját. Ez az elmélkedés helye, és 2/4 itt a statikusságot fejezi ki. Ez az első pihentető rész a cselekmény és a közönség szempontjából is. A sorsszerűség és az akarat szabadsága már több mint háromszáz éve minden valláserkölc s egyik központi problémája. Prévost regényében a janzenizmust is megemlíti, amely tagadta az akarat szabadságát és közel állt a kálvini predestináció üdvtanához. Valójában Manon mindig sodrtatja magát és tettei a körülményektől függenek. Bár az operában nem derül ki, mégis Prévost regényében Des Grieuxnek vannak akaratai, például az állandó megszőktetési vágy, hiszen szerelme valahogy mindig egy másik, gazdagabb férfi karjaiban köt ki. A Manon név etimológiája is erre vezethető vissza. A francia „ma” a nőnemű birtok előtti birtokos névmás, a „non” pedig a tagadás szava. Mindezeket összevetve Des Grieux számára is azt jelenti, hogy az ő Manonja nem lehet az övé. A regényből és Puccini operájából is egy kölcsönös egymásrautaltság vehető ki, vagyis életükben és tetteikben egymástól vagy valaki mástól függenek. Massenet Manonja kicsit más, amennyiben jól kivethetően ő élvezi és akarja a csábításokat. Neki ez az élet, úgy szereti, ahogy ő alakítja. Puccini Manonja nem rendelkezik akarral, a körülmények hatása alatt áll. Des Grieux pedig szándékosan szembe megy az apja és a karrierje elvárásaival. Egy akaratos nem-et mondás jellemzi, aminek vállalja minden következményét, hiszen őt pedig Manon vezeti.

A szerelmes dialógusban a 29-es próbaszámnál egy finom fokozás figyelhető meg, ami D-dúr felé konkludál. Az álló akkordok az álló időt fejezik ki (141. kotta), moll-szeptimekkel és hiányos undecimakkordokkal. Egy lelépő K7-el kifejezve Manon is megkérdezi udvarlója nevét, végül Des Grieux is bemutatkozik.

141. KOTTA

Akkor azonban Manont bátyja szólítja – aki Massenetnél unokatestvére – és rövid ideig nyugtalanság érződik, amit a felgyorsult 2/4 is kifejez, mindkét csúcsponton lüktető tí-szeptimekkel ábrázolva. A 33-nál a D-dúr zárásból egy szubtonális plagális álzárlatú, C basszusos terc-kvárttal – amely a következő hangnem domináns terc-kvártja – Des Grieux második áriájába modulál (142. kotta). Visszatérvén a hármas lüktetésbe, ez ugyanaz a téma, mint amit korábban a 27-nél a zenekar indított.

(Des Grieux avrà seguito Manon collo sguardo) (33)

rall. *pp*

D.G.R. *AND^{te} LENTO* ♩ = 63
(con accento appassionato)

Don - na non vi - di ma - i si - mi - le a

AND^{te} LENTO ♩ = 63
p con espress. dolce

142. KOTTA

A 34-es próbaszámnál ismétli Manon szavait és motívumát, ezzel zeneileg is megerősíti, hogy sorsközösséget vállal vele. Továbbá a Puccinire jellemző, szekundokban történő basszuslépegetések is megfigyelhetők. Később megjelennek a fel- és lelépő K7-ek az „O susurro gentil” ütemeiben, végül pedig a rövid kóda a második, fricska-témával zárja az áriát és ezt a dramaturgiai egységet.

Az érzelmes duettet most felváltja a sokaság temperamentuma a 36-os próbaszámtól, ami a zenekari bevezető főtémájával és a negyedik témával indul. Miután a diákok a kocsmába invitálják a lányokat, inni és kártyázni kezdenek. A 37-esnél Puccini az eredeti partitúrának erre a lapjára „Scherzo”-t ír. Ez nem szimfonikus tétel megjelölés, hanem utalás arra, hogy az 1883 tavaszán komponált d-moll Scherzo-t használja fel itt (143. kotta).

Allegro vivo

[*f*]

6

[<] [*sfz*] [>]

143. KOTTA

A következő témamozaikot (144. kotta) pedig karakterábrázoló eszközként fogja használni a későbbiekben. A friss, pattogó témák váltakoznak a – szekvenciákban hatásosan megszerkesztett – simább, legato témával (145. kotta), amely a 47-es próbaszámig, Geronte témájáig tart.

144. KOTTA



145. KOTTA

Miután Lescaut asztalhoz ül és kártyázni kezd Geronte fondorlatosan félrehívja a fogadóst és kocsit rendel, hogy megszőktesse Manont. A misztikusan halk és rövid szűkszeptimek tükörmozgásban mozognak, és szekvenciában felfelé tartanak (146. kotta).



146. KOTTA

Miután Edmondo kihallgatta Geronte tervét, azonnal figyelmezteti Des Grieux-t. Életszerűen suttogva kell mindezt megtennie, tehát a zenekar is nagyon halkan kíséri. Az 51-esnél a postakürt motívumot egy oboa és két klarinét játsza, ami figyelmeztetés, hogy gyorsan kell cselekedniük. Közben Manon megjelenik és a zenekar a második tenorária dallamát játsza (147. kotta) a 9/8-dá átalakított postakürt motívummal együtt.



147. KOTTA

A nem túl hosszú, dramaturgiailag azonban jelentős rész után újabb megnyugvás érkezik a felvonás második szerelmi duettjével. Előtte azonban pár nónakkord és tí-szeptim (148. kotta) elhomályosítja a képet és felemeli az irrealitások szerelmes világába.



148. KOTTA

A fuvolával és lágyművek akkordokkal kísért 6/8-os ringatózás, inkább szerelmes cirógatást fejez ki (149. kotta). A nyolcüttemnyi B orgonapontot ugyanennyi D váltja, ami felett az énekszólamok erotikusan összekulcsolódnak a fuvola szólamával (150. kotta).



149. KOTTA



150. KOTTA

Az elmaradhatatlan díszítések megtalálhatók voltak eddig is a felvonásban, de csak a lágább, líraibb ütemekben. A 57-es után öttel a D7 után egy tí-szeptimes álzárlat és a kocsmából kihallatszó Lescaut ijeszti meg a szerelmeseket. Des Grieux a kezdetben hezitáló Manont rábírja a szökésre és a Gesz-dúr zárás helyett – amit G-dúr VII fokká értelmez enharmonikusan – a rövid, négyütemes kóda G-dúrra zárna. Az utolsó, zárószakaszt Geronte témája indítja, amelyben 63-nál 6/8-ban, 64-nél és 65-nél $\frac{3}{4}$ -ben a postakürt ismét megszólal. Sőt még a lovak kisharangja is csilingel. Puccini realista ábrázolása minden apró részletre kiterjedt. Lescaut és Geronte továtűnődő tanakodását egy hatszor ismételt pentaton lefelé lépegetés jelzi, melyeknek minden hangja egy alapakkordot kap ellentétes irányba mozogva (151. kotta).

151. KOTTA

A szűkített-szeptim mixtúrák után a 66-os próbaszámnál Lescaut Geronte-t nyugtatja azzal a témával, ami a 14-nél, Des Grieux első áriája előtt a vonósokon megszólalt. Az a hely azért figyelemre méltó, mert míg a brácsák és csellók legato-ban a dallamot játsszák, mellettük ugyanazt a hegedűk pizzicato-ban. A nyugtatgatás folytatása mögött az énekkar az első tenoráriát énekli É-dúrban, végül a szélsőséges lassítás után a felvonás fergetegesen, elegáns sziporkával zárul (152. kotta).

(70) *roll.* *pp* *espress.* *pp* *molto rall.*

minaccioso: gli studenti fuggono ridendo)
BRILLANTE *ff* *ff* *stentato*

The musical score consists of two systems of piano music. The first system, starting at measure 70, is in G major and 2/4 time. It begins with a *roll.* (roll) in the right hand, followed by *pp* (pianissimo) and *espress.* (espressivo) markings. The piece concludes with *pp* and *molto rall.* (molto rallentando). The second system, starting at measure 71, is marked *BRILLANTE* and *ff* (fortissimo). It includes a *stentato* (staccato) marking and a fermata over a measure. The tempo and dynamics are consistent with the first system.

152. KOTTA

2.3. Második felvonás

Des Grieux és Manon lakást béreltek Párizsban. Puccini ezt az idilli, szerelmes jelenetet akarta színpadra vinni eredetileg, de miután megtudta, hogy Massenet is így tett, azonnal elállt szándékától. Miután a lovagot apja elraboltatta és hazavitette, elmondta neki, hogy Manon valószínűleg már az idős márki szeretője. Gyötrődései után beiratkozott a Saint-Sulpice szemináriumba.¹³⁴ Rádöbben, hogy Manon hűtlen és megvásárolható. A megvesztegető báj minden varázsa sugárzik belőle. Manonban csak egy törekvés él – noha szenvedélyesen szereti a lovagot – összeegyeztetni ezt a legyőzhetetlen szerelmet a még legyőzhetetlenebb kacérságával. Nem tűri a szegénységet és a rosszul öltözöttséget. Bájos mosolyából a romlás és a halál koszorúja fonódik.¹³⁵

Terjedelemben ez a felvonás is nagyjából 35 százalékát teszi ki az egész műnek, és időben is ugyanannyi, mint az első felvonás, körülbelül 35 perc. Puccini dramaturgiai érzéke minden operájában szembeötlően arányos és hatásosan működő. Ebben a műben is, akárcsak a többi operájában a fordulópont és egyben a csúcspont is szinte percre pontosan az opera felénél található. Mintha csak órával a kezében mérné be, hogy időben hol tart, és melyik jelenetet mikor kell megkomponálnia. Ez előrelátó szerkesztési elvre utal. Dramaturgiailag az első rész a 25-ös próbaszámig, a szerelmi duettig tart. A duett, tehát a második rész a 44-ig tart, és a harmadik rész pedig egy nagy tercettből áll, amelynek végén Manont letartóztatják és elvezetik. A felvonás zárt függönnyel indul és csak a tizenegyedik taktusban látja meg a színpadot a közönség. Ennyi idő elegendő ahhoz, hogy a kecsesen áttetsző zene megteremtse a finomkodó, rokokó légkört. A hármas lüktetés itt a könnyed, táncos hangulatot ábrázolja egy finom fuvola dallammal, amit lágy hárfa és vonós akkordok kísérek. A téma gyökere Des Grieux első áriájának közepésze a 15-ös utáni kilencedik ütemben található (153. kotta). Ott á-mollban, itt pedig h-mollban (154. kotta), ami elég halálos és vészjósló hangnem rögtön a felvonás elején. A hangszereléssel és a franciasan finomkodó karakterrel elveszi ennek a hangnemnek a szörnyű súlyát.



153. KOTTA



154. KOTTA

Manon már Geronte-al él annak fényűző, párizsi palotájában, miután Des Grieux teljesen elszegényedett, és nem tudta többé azt az életszínvonalat nyújtani, mint akkor, amikor Párizsban összeköltöztek. Puccini eredetileg az ifjú pár párizsi idilljét akarta megzenésíteni, de mivel Massenet is azt a jelenetet választotta, ő szándékosan

¹³⁴ Antoine-François Prévost: *Manon Lescaut és des Grieux lovag története*. (Budapest: Magyar Helikon, 1964). 31.o.

¹³⁵ Kállay Miklós bevezetése. *Élő könyvek II. Külföldi klasszikusok/Prévost abbé: Manon Lescaut*. (Budapest: Franklin-Társulat,?) xvi.

mást akart. Tehát a rokokó atmoszféra megteremtésével indul a második felvonás, amint Manont cicomázzák, és aki megelégedetten nézi magát a tükörben. Bátyja hamarosan megjelenik és kettejük dialógusát a leleményes összekötőzene és Puccini parlando. Geronte nevének említésére találó bice-bóca zenét ír, mely rögtön három szeptimugrást is tartalmaz. Az első felvonás szeptimlépései helyébe ezek már inkább botladozó ugrásoknak minősíthetők (155. kotta).



155. KOTTA

Az állandó H orgonapont felett megjelenő tí-szeptimes bontás fátyolosan bágyadt hangulatát a zárórész mixtúrái oldják, ahol a Manon-téma fordítva jelenik meg (156. kotta utolsó ütemében a pontozott negyednél).



156. KOTTA

Fordítva szerkeszti meg, mert letről lép fel a mixtúra, Á-dúrról h-mollra. Szabályosan fentről lépne.

Az előző operáiból megszokott V-I zárás ismételtetésével (157. kotta) zárja az előző hangulatot, és időt hagy a színpadi mozgásra is. A 4-es után kilencel ugyanazt a nyitás-cukás autentikus formulát ismételteti, mint az első felvonásban az 54-es előtt hattal.

157. KOTTA

Itt tí-szeptim és D7 ingaisméltéssel és a mondataival visszautal, mi történt Amiensben. Lescaut rövid arisojában magát és hűgát nyugtatja, hogy jó döntés volt Geronte mellé állnia. Később ez a téma (158. kotta) megjelenik Manon áriájának középő részében, itt D-dúrban Manonnál Gesz-dúrban.



158. KOTTA

Geronte-ra való utalás a zenében is megjelenik a bukducsoló szeptimekkel az 5-ös próbaszámnál. Manon félbeszakítja és a hármas lüktetés rögtön nyugtalanító páros metrumba vált, ahol tí-szeptimek kromatikus mixtúrája jelzi (159. kotta), hogy egyikük sem boldog. Lescaut Manon miatt, a lány pedig érzelmi sivársága miatt. Tetézi az önmarcangolást, hogy búcsúcsók nélkül hagyta el szerelmét.

159. KOTTA

Manon beismeri, hogy vágyik Des Grieuxre, és mert az úgy megoldatlannak látszik, az akkord is feloldatlan a 6-os előtt. Önállóan értelmezve ez egy esz-moll VI. fokú szekundakkord. Ha pedig az utána következő Esz-dúr ária minore-jaként értelmezem, akkor az esz megmaradna, és a gesz G-re a cesz pedig B-re oldódna – szép, romantikus megoldás lenne így is –, és úgy indulna az ária. Ha úgy értelmezem, hogy a nagy B – amin majd a cselló megáll – az Esz-dúr dominánsa, akkor az akkord mindhárom hangja fél hanggal lejjebb mozdulna, és úgy oldódna egy tiszta B-dúr akkordra. Puccini egyik megoldást sem használja, mivel ki akarja emelni az áriát a realitásból, és lebegő reminisszenciát kölcsönöz Manon legbelső érzéseire. A magány érzését a szólócselló is magányosan játssza, bevezetve Manon első áriáját (160. kotta).

160. KOTTA

A 4/4 itt is a statikusságot fejezi ki, mivel élete unalmas és boldogtalan, de szíve lüktetését a szinkópált osztinató mégis kifejezi. A lemondás érzése kifejeződik a dallam ereszkedésével és a hosszú dó-szó-mi-ré hangokon való rövid, de tartalmas megállásokkal. Azt, hogy a baj mélyebbről fakad, a három kvintnyi esssel fejezi ki, hiszen ugyanazt a dallamot Gesz-dúrban is elénekli egy terccel magasabb indítással. A 7-es előtt négygel Puccini ugyanazt a félhangsúztatást használja a szemek könnyeztetésére, amit majd később, például Mimi harmadik felvonásbeli áriájában 29-es előtt öttel. Manon áriájában a „di labbra ardenti” szövegrésznél a Gesz-dúr B-dúrba fordul. Mimi áriájában a „se vuoi serbarla” szövegrésznél az Á alapú D7 nem D-dúrba megy, hanem Desz-dúrba fordul. Technikailag a két eset nagyon hasonló –

színhatásában pedig ugyanaz –, melyben a D-T viszony kontrasztos fordulatba fordul, azaz lecsúszik. Miminél Á-D viszonylatból Desz lesz (161. kotta), Manonnál Gesz-Cesz (enharmonikusan H) viszonylatban pedig B-dúr lesz (162. kotta). Mindkét esetben a megtartott tercből lesz a következő akkord alaphangja, tonikája.

161. KOTTA

162. KOTTA

Az első rész végén, a koronás B után, még szinte felismerhetetlen az a téma, amely Des Griouxvel közös témájuk lesz később, egy reményteljes jövő kibontásának vágyaként. A 7-es előtti két ütem a témafeje a szerelmi duett 36-os utáni második ütemével kezdődő győzelmi témának (163. kotta).

163. KOTTA

Az ária záró szakaszában ismételtén két szeptimlépéssel jelzi az opera jellegzetes hangközét (164. kotta).

164. KOTTA

Az ezt követő parlandós rész is bővelkedik szeptimugrásokban és a Manon-motívum ismételtetésében. Az akkordfelbontásos mi-szó-dó-szó-l motívumot (165. kotta) már az első Des Grieux áriában bemutatta a szerző, most a duettben újra megjelenik a 9-es próbaszám után négygyel.



165. KOTTA

Lescaut elmondja, megtanította Des Grieux-t csálni, és csak azért tér rossz útra, hogy pénzt nyerjen, hogy visszaszerezze Manont. A lány vágyakozik és bizakodik. Fűtött és erotikus, kecses díszítésekkel megrajzolt duettjük megcsillantja a remény vágyott sugarát a szenttelen hétköznapi keserűségében. A zárószakaszt ismételten lépegető basszussal és a dallam ellenmozgásával szerkeszti meg (166. kotta), melynek végén az eltolult vágy meghozza az opera első magas C-jét.



166. KOTTA

Az F-dúr zárás É-dúrba fordul az É hang megtartásával és bővített akkordot létrehozva, majd vezetőhangként értelmezve – és a Puccini által igen kedvelt plagális lépéssel – f-mollban folytatódik, a főtémát idézve.

Öt énekes és zenészek érkeznek, majd Manon unottan hallgatja a Madrigale-t, amely az 1880-as Miséjének utolsó, Agnus Dei tételének áttemelése. Ott C-dúrban szól, itt B-dúrban a 11-es próbaszámnál (167. kotta). A basszus itt is plagális fölépést és plagális álzárlatot ismételtet. A B-dúr zárás után modulálás nélkül – és a jellemző félhangcsúszással – Á-dúrban folytatódik a rokkó parádé, mely hozza a bakugrásos szeptimeket, majd a témát halkán ismételve elvonulnak a zenészek. A jelenet nem ér véget, hiszen vonósnégyes érkezik, de Manon ekkor is unottan ásítani kezd.

MADRIGALE

ANDANTINO ♩ = 92
(siede sul sofà, annoiata)

M

- ga - lii

VOCE SOLA (Mezzo Soprano)

(11) ANDANTINO ♩ = 92 Sulla vetta tu del mon - te er.ri,o Clo - -

pp e staccato

167. KOTTA

A quartett hangolást imitálva belekezd a tánczenébe, hiszen a táncmester is megérkezett. Először a 14-es próbaszámnál kezdődő menüettet (168. kotta) indítják a 13-as után.



168. KOTTA

Lescaut ezalatt elindul, hogy Ges Grioux-t titokban bejuttassa majd Manon szobájába. A beszédes szeptimek itt is jól kivehetők. Puccini itt is visszanyúlik korábbi műteteihez, amit még a konzervatóriumi évek alatt komponált. Az Á-dúr *No.1. Minuetto* trio részének hatodik üteméből is idéz a 14-es előtt ötlet (169. kotta).



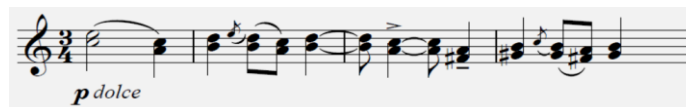
169. KOTTA

A 14-es előtt 25-ik taktusban induló *Tempo di Minuetto* második félperiódusát jelentős témaként (170. kotta) fogja használni a későbbiekben is.



170. KOTTA

A 16-os után indul a következő tánc á-mollban (171. kotta), melynek témafejét Puccini jól átalakította, és visszatér a 42-es utáni kilencedik ütemben, majd az opera legvégén d-mollban.



171. KOTTA

A 20-as után visszahozza a *Tempo di Minuetto* témáját, és a második félperiódus témáját szekvenciákkal felfokozza a 22-esig, ahonnan verista stílusban rohannak le az első hegedűk virtuóz akkordbontással. Majd ismét visszajön a kedvelt mi-szó-dó-szó bontás (172. kotta), amit utoljára a Lescaut-Manon duettben használt, és ami először az első felvonásban Des Grioux első áriájának témafeje volt.



172. KOTTA

A témafeje ismétlődik nyolc ütemmel később, valamint a jelenet végén a zenekari zárásban. A F-dúr zárást követően Manon lépteket hall, azt hiszi, az egyik szolga, de meglepetésére Des Grioux lép be. A 25-ös próbaszámnál elkezdődik a felvonás közepső és az opera legjelentősebb jelenete, a szerelmi duett.

Az elején megjelenő Manon-motívum itt már mollban szól, jelezve, hogy mindketten átélték már a szerelem, a lelkiismeret furdalás és a vágyódás fájdalmát is.

A kromatikusan csúszkáló akkordok és az alsó-felső váltóhangos késleltetések akár Wagner *Trisztán és Izolda*-ját is idézhetnék (173. kotta).

(con forza)
D.G.R. *trilently*

Si, scia-gu-ra-ta, la mia ven-det-ta...
I'es, hap-less crea-ture, a-wait my ven-geance...

173. KOTTA

A sok bé-s hangnembe történő sűrű modulációk az érzések mélységét fejezik ki. A gyors páros metrum jellegzetessége itt épp a zaklatottság kifejezése. Puccininél a hármás lüktetéssel fejezi ki, ami természetes, harmonikus és lendületes. Páros lüktetéssel azt ábrázolja, ami statikus, lebegő, vagy éppen férfias és vad. A 29-es próbaszámnál – a vádaskodás után – a szélesebben ívelő, sajátságos „kinyújtózás-ejtés” szerkesztési elv érződik. A szeptim-ívek itt is jellegzetesek, és a szenvedélyt, keserűséget, fájdalmat fejezik ki. Manon végül Des Grieux bocsánatát kéri, ahogy majd később a börtönben is, és amint ez a téma az *Intermezzo* 2-es próbaszámánál újra megjelenik (174. kotta).

174. KOTTA

A több, kisebb fokozás a forte elérésével azonnal piano-ba vált (175. kotta), és onnan újra felépül, hogy elérje a 37-es előtt a csúcspontot Esz-dúrban. A 30-as utáni kilencedik taktustól a triolák megjelenésével egy izgatottabb lelkiállapotot mutat be, amit az *Intermezzo*-ban újra felhasznál Puccini.

pp

175. KOTTA

A 31-es előtt héttel egy tipikus puccinis megoldást találni, amikor egy F alapú tí-szeptimen zár, majd azt dominánsként értelmezve B-re jut. Ugyancsak dominánsként értelmezve esz-mollba jut el a 31-es után. Végül ezt a dallamot (176. kotta) újra felhasználja a Bohémélet első felvonásában a 30-as előtt hét ütemmel.

D.G.R. *MODERATO sostenuto*

O ten-ta-tri-cel! O ten-ta-tri-cel!
O fa-tal tempt-ress! O fa-tal tempt-ress!

MODERATO espressivo il canto

176. KOTTA

A 32-es után viszont helyre áll a rend, hiszen Visszaáll a hármas lüktetés, a szerelmesek újra egymás karjaiban. Innentől tornyosulnak viszont a lelépő szeptimek (177. kotta), egyre biztosabbra vehető Puccini vonzódása a *Trisztán és Izolda*-hoz.

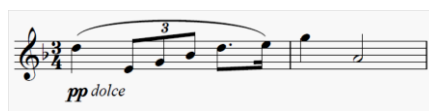


177. KOTTA

Ebben a részben is találni kromatikus lecsúszásokat a 32-es utáni hetedik és nyolcadik ütemben, ami után az érzéki bővített akkorddal szürreális állapotot teremt, amit a basszus alterálása tovább bővít, illetve feszít. Puccini leleménye dramaturgiailag is csodálatos, hiszen az éterikus F-dúrba oldódással Des Grieux első felvonásbeli második áriáját énekli Manon. A 34-es előtti három taktust (178. kotta) is használja majd az *Intermezzo*-ban, amelyben elmondják, hogy csak egymást kívánják.

178. KOTTA

A gyöngédség és a szenvedély rövid időintervallumban váltakozik Puccininél, például a 34-esnél újra megjelennek a szeptimlépések (179. kotta), a tí-szeptim és a nónakkordok, mindig újabb és újabb lendületet fejezve ki.



179. KOTTA

A „Nell’occhio tuo profondo” dallama, a 34-es után öttel Manon első áriája első részének zárásakor már elhangzott. Ez annak egy továbbszerkesztett, győzelmi karakterű motívuma (180. kotta), amit majd a csúcspont előtt ugyancsak Ász-dúrban majd együtt énekelnek.



180. KOTTA

A 37-esnél érezhető igen erősen a *Trisztán és Izolda* hatása (181. kotta), amikor a szeptimlépéses motívum – az undecim akkordokkal együtt – kromatikusán elérzékenyül és esni kezd.

Musical score for Kotta 181. The vocal line is marked *MOLTO SOSTENUTO* and *dolcissimo*, with lyrics "Labbra adora - tee ca - re!.....". The piano accompaniment is marked *PPP* and *espressivo*. The score includes a treble clef for the voice and a grand staff for the piano.

181. KOTTA

Ugyanazzal a szerkesztéssel zár, mint a 33-as próbaszámmal, azaz bővített domináns akkord alterált basszussal, végül mennyei feloldás F-dúrban. A szoba ajtajánál hirtelen megjelenik Geronte, és Manon felkiált. Zeneileg banális, de hatásos karaktertémát komponál Puccini, egy üres kvintje dó-szó lépést kétoktávban. A szöktetés zárótercettjének is ez lesz a témája (182. kotta).

Musical score for Kotta 182. The tempo is marked *ALL°* and *♩ = 108*. The score includes a grand staff with a *cres. e string.* marking.

182. KOTTA

Az első felvonás kocsmajelenetének témafejeit citálja Puccini a párbeszédés, összekötő részben. A 39-es utáni hetedik taktustól Geronte témája jelenik meg kicsit átalakítva, amikor Manon tükröt tart az öregúr elé és kineveti. Ezzel gúnyosan szembesíti, hogy milyen idős és nem éppen jóvágású. Miután Geronte bosszútól fűtve, kimegy Manon szobájából Manon úgy érzi, a boldogság kapuja ismét kinyitotta kapuit. Manon vezérmotívuma ismét dúrban szólal meg (183. kotta).

Musical score for Kotta 183. The vocal line is marked *(ritendo)* and has lyrics "Ahl ah! ah! ah! Li.be-ri!Li.be-ri co-me". The piano accompaniment is marked *LO STESSO MOV.to*. The score includes a treble clef for the voice and a grand staff for the piano.

183. KOTTA

Des Grieux határozott, és elszánt a szöktetést illetően. Manon bánkódik viszont, hogy itt kell hagynia a fényűzést. Az egyik menüett – amelyik a 16-os után egyfel indul – témamozaikját (184. kotta) két fuvola idézi, de ahogy oszladozik a múlt, úgy szakadozik a témafej is.

Musical score for Kotta 184. The vocal line is marked *ALLEGRETTO* and has lyrics "più!.. Pecca - to!..". The piano accompaniment is marked *ALLEGRETTO* and *P*. The score includes a treble clef for the voice and a grand staff for the piano.

184. KOTTA

Manon sóhajait a tí-szeptimek kromatikája fejezi ki. Des Grieux harmadik, szenvedélyektől fűtött á-moll áriája a 43-as próbaszámnál indul. A triplázott dallamszerkesztés, melyben az énekszólam mellett a mélyvonósok és a favúvósok is játszóak, Puccini egyik névjegye. Az 1896 októberében befejezett *Avanti Urania!* című dalában ugyanezt a technikát alkalmazza. A szinkópált osztinátók pedig a zaklatottságot és a heves lendületet fejezik ki (185. kotta). Dallamszerkesztésének egyik jellegzetessége, hogy a szekundlépéses dallamot vagy alulról vagy felülről anticipálja.

MODERATAMENTE ♩ = 100

con intensa passione

Ah! Ma - non, mi tra -

(43) MODERATAMENTE

185. KOTTA

D.G.

- di - sce il tuo fol - le pen - sier:...

186. KOTTA

Az áriában elénekli Manonnak, hogy bármit kér, érte mindent megtesz. Viszont a jövőt még nem látja tisztán, tehát nem biztosítja a felől, hogy hátralévő közös életük problémamentes lesz. A komponálás kezdetén, amikor még Leoncavallo is felvázolta saját dramaturgiáját Puccininek, megmaradt két sor: „Nell’oscuro futuro / di, che farai di me?”, amit erre a helyre citált.¹³⁶ Manon viszont ismét bocsánatáért esdekel, és hűséget, jóságot fogad. Az Á orgonapont felett megjelenő Manon-motívumok viszont mind mollban vannak (187. kotta). A témának ezt a karakterét – mintegy visszaemlékezéséppen a börtönben – az *Intermezzo*-ban újra hallani lehet az 1-es próbaszámnál, minden bánatával, fájdalomával és reménytelenségével.

¹³⁶ Julian Budden: *Puccini*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011). 141.o.

Lentamente
pp (umilmente a Des Grieux)

U - n'al - tra vol - ta, u - n'al.tra volta an -
(si siede colla testa fra le mani)

me?...

Lentamente
pppp

187. KOTTA

Megjelenik Lescaut is, és elindul a felvonás utolsó része, a nagyon gyors és roppant nehéz tercett. Ugyanazt a témát használja Puccini, mint amikor Geronte hirtelen meglepte a szerelmeseket a 38-as próbaszámmal. A négyütemes témát a hegedűk kezdik, és fugatószerűen lépnek be a hangszercsoportok. Másodjára a fuvolák, oboák, klarinétok, brácsák és csellók – továbbá a kürtök, amelyek mindig csak a témafejet játszik –, majd a fagottok, angolkürt és legvégül a bőgők és ismét a csellók. Óriási hajszoltság veszi kezdetét, hiszen idejük fogytán. Közben zajokat hallanak a távolból, és Manon megpróbál annyi ékszert összegyűjteni, amennyit csak tud. A jellegzetes szeptimlépés ebben a kapkodásban is elmaradhatatlan. Végül megjelennek a pribékek és a katonák Geronte kíséretében, akik letartóztatják és lefogják Manont, mert lopott. Des Grieux fegyvert ránt és rá akar rontani Geronte-ra is, de Lescaut lefegyverzi, így ők megmenekülhetnek. A Fisz alapú tí-szeptim viharos zakatolására gyorsan összemegy a függöny és a fergeteges zárókóda á-mollban, villámcsapásszerűen zárja a felvonást.

2.4. Intermezzo és a harmadik felvonás

Az Intermezzo, mint műfaj már-már kötelező szimfonikus része volt a giovane scuola komponistáinak operáiban. Ez alkalmat adott a zeneszerzőknek, hogy tisztán a zenekar által kifejezésre juttatni azokat a gondolatokat, érzéseket és történéseket, amelyek esetleg színpad nélkül is tudnak hatni, és továbblendíthetik az opera cselekményét. Ezek általában meghatározó és szentimentális epizódok, és nagyon be tudják vonzani a közönséget, hogy aztán a látvány újra hatást tudjon elérni. Ebben az esetben visszaemlékezésről van szó, hiszen Puccini alcímként – ha tetszik programzeneként – a börtönt és a Le Havre-i kikötő felé vezető utat nevezte meg. A tizenkét ütemes bevezető egy nagyon elrejtett témafejet mutat be, ez pedig a Manon vezérmotívum. Mivel első akkord nincs, csak az ismétlésnél lehet rájönni, hogy valójában az. Megnehezíti a témák megtalálását, hogy Puccini kis átváltoztatásokkal és tempómódosításokkal szinte felismerhetetlenné tud tenni egy témát. Egyetlen érzés motoszkál a közönség és az elemző gondolataiban, hogy ez vagy az mintha emlékeztetné valamire.



188. KOTTA

A motívum tehát Á-G és F-É. A harmonizálás persze nem könnyíti a felismerésben (188. kotta). A második ütem második felében a szólóbrácsás játszott motívum sem újdonság (189. kotta), hiszen a tercettben már elhangzott az 51-es utáni hetedik ütemben, és ugyancsak tí-szeptimmel zárt.



189. KOTTA

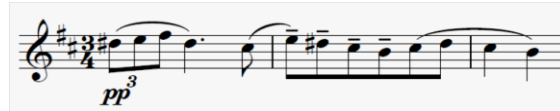
A szólócselló vezeti tovább a szűkített szeptimek felé a fájdalmas dallamot. Puccini úgy döntött, hogy az első két ütemet kvárttal feljebb ismétli meg, ezért Fisz-re kell zárni a csellónak a dallamot, ami a D7 terce lesz, így C-ről indulhat az ismétlés. A szólóbrácsás zárja az előjátékot, amely kromatikusán megérkezik H-ra, és puhán belép az egész zenekar lágy hárfakísérettel.



190. KOTTA

A h-moll téma (190. kotta) Manon zárótercett előtti fogadkozása az előző felvonás 44-es próbaszám előtti ötödik ütemtől. A 2-esnél is idéz a komponista, mégpedig az

előző felvonás 30-as előtti 14. ütemben jövő témát. Szerkezetileg a következő nagyon egység, ami tulajdonképpen a fokozás zenéje, a 2-es utáni 11. ütemtől a 4-es próbaszámig. A 30-as utáni 14. ütem témáját használja fel ennek a nyolcütemes periódusnak a megszerkesztéséhez, amit utána kivinttel feljebb megismétel. Majd kétszer négyütemes periódus juttatja csúcsra ezt a motívumot a 4-es próbaszámnál. Az 5-ös előtti három ütem pedig megismétli az előző felvonás 34-es előtti három ütemét N3-el feljebb. Viszont az 5-ös próbaszámnál jövő négyütemes téma eddig még nem hangzott el (191. kotta). Ez megelőlegezése a következő felvonásnak, ahol ezt a 10-esnél lehet hallani és Des Grieux énekli N2-al lejjebb.



191. KOTTA

A győzelmi szerelmi témát, amit az előző felvonás 36-os próbaszáma után énekeltek Ász-dúrban, itt a 6-osnál nagyon halkán, szinte félve szólal meg B-dúrban, de a következő ütemben már szétesik bővített akkordra, ahogy a remény is szertefoszlott. Egy erőlködő crescendo talán még tartogatna valamit, de elhalványodva kromatikusan felcsúszik H-dúrra. Ott ismét megszólal a motívum, majd továtűnik. A nyitó h-moll és a záró H-dúr szép keretet ad ennek a szimfonikus epizódnak.

A tizenöt perces harmadik felvonás eleje új témát hoz a borongós és démoni d-moll hangnemben, ezzel sugallva a halálos végzet közelségét és a gyötrődés kínját.



192. KOTTA

Zárt függönnyel indul ez a felvonás is, és csak a témafej (192. kotta) ismétlésénél nyílik szét. Tengeri kikötőt látunk, balra egy laktanya sarka egy vasrácsos ablakkal, az éjszaka utolsó órája van, nemsokára kivilágosodik. Ennek a felvonásnak a szövege lényegében már Domenico Oliva érdeme, a verselést – és ezt kevesen tudják – Olindo Malagodi végezte.¹³⁷

A laktanyában a prostituáltakat őrzik, akiket árucikként áthajóztatnak New Orleans-ba. A D orgonapont felett kétszer hangzik el a négyütemes periódus, majd megáll. A plagális irányba kimozdulva, ami Puccininek mindig nagyon kedves, megismétlődik a nyolc ütem, miközben monoton recitálással várják, hogy Manon ablaka kinyíljon. A második ismétlésnél a dallamot már Des Grieux is énekli. Az őrségváltás cselló és bőgő pizzicatók ábrázolják. Lescaut lefizette az őr, hogy – egy adott jelre – majd menjen a másik irányba, mert Des Grieux beszélgetni akar Manonnal. Emlékeztető téma jelzi, hogy most is megszőktetné a lányt, ha alkalma lenne. A téma még az előző felvonás tercettjéből való, amikor szökni próbáltak

¹³⁷ Luigi Ricci: *Puccini interprete di se stesso*. (Milano: Ricordi Editori, 1954). 21.o.

Geronte palotájából. Ugyanez a téma (193. kotta) hangzott el az Intermezzo bevezetőjében is.

The image shows a musical score for Kotta 193. It consists of two staves: a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part starts with a *Lento* tempo and a *p* dynamic. The vocal line begins with a *sostenuto* marking. The score includes various dynamics such as *espress. molto* and *pp*, and markings like *Mosso* and *marcato*. There are also some performance instructions like *vall:.....* and *ra!*.

193. KOTTA

A tí-szeptim legfelső G hangjából indul az a téma, ami az első felvonás 27-es próbaszámánál volt hallható először ugyanebben a G-dúr hangnemben, amikor megszólította Manont, és amiből második áriájának témája lett. Manon kinyitja a vasrács mögötti ablakot, ekkor a hárfa az első ütésre egy Esz-dúr akkordot játszik, majd megszólítják egymást. Remek szerkesztési technikával Puccini belefűzi a szerelmi duettjük egy-két témamozsaikját. Mivel Puccini mindig pontosan megtervezte, hogy milyen harmónia és dallam alá milyen szó kerüljön, itt kiderül, hogy a lelépő szeptim (194. kotta) a szenvedélyes és a gyöngéd szerelem kifejezője is egyben.

The image shows a musical score for Kotta 194. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked *con immensa passione* and includes the lyrics: "Tu... a - mo - re!? a - mo - re? (si allontana da destra) - rá!". The piano part has a *pp* dynamic. The score is in G major and 3/4 time.

194. KOTTA

A 10-es próbaszámnál hangzik el az a téma, amit Puccini az Intermezzo-ban az 5-ösnél megelőlegzett. Des Grieux-nek sikerül felcsillantani a reményt, hogy nemsokára egymáséi lesznek, hiszen a Manon-vezérmotívum újra dúrban szól. És nem szabad elfelejteni, hogy a felvonás eleje óta $\frac{3}{4}$ -es metrumban hömpölyög a zene, ami valamiféle lendületet feltételez. Lámpagyújtogató sétál és oltja el a lámpákat, közben énekel. Puccini itt is eljátszik a plagális nyitás-csukás technikájával, csakúgy, mint később a 12-es előtti harmadik ütemben, sőt a 12-es G orgonapontjára is a C-ről lép le. A 14-es próbaszámnál felhasználja frissen komponált, és 1890 februárjában megjelent *Crisantemi* című vonósnégyesének második témáját (195. kotta) – ami ott a 34. ütemben indul – az eredeti fisz-moll hangnemben és azonos harmonizálással.



195. KOTTA

Puccini a folytatásba belekomponálja azt a témát (196. kotta), amiből a felvonás végén a nagy concertato finálé építkezni fog. Itt a 15-ös előtt hét taktussal Des Grieux énekl, és kérleli Manon, szökjön meg vele.



196. KOTTA

Manon beleegyezik, hisz a lovag bármit kér, most már megteszi. Tulajdonképpen most sem dönt Manon, hanem elfogadja másnak az akaratát, másnak a döntését. Des Grieux cselekedetiben aktív és kezdeményező. Életének egyetlen célja, hogy a szeretett nővel legyen és erre viszont mindenre képes. Olyan döntéseket is képes meghozni, ami illegális és irreális. A janzenisták „elvéle elrendelés-tan”-át csak a szerelemben éli át és abban igazolja, cselekedeteiben viszont szabad, és a szerint dönt. A győztes szerelem témája most a Fis-z-szel enharmonikus Gesz-dúrban szól a 15-ös próbaszámnál (197. kotta).



197. KOTTA

Manon csókot dob és visszahúzódik az ablakból. Lövés hallatszik, a metrum újra páros lüktetésre vált és izgatott lesz a tempó (198. kotta), amit a szinkópák még jobban felerősítenek. Fegyveres katonák jönnek, Lescaut is elkeseredik, hiszen a szöktetés megghiúsulni látszik.



198. KOTTA

Az őrmester lenyitja a várakozó hajó hídját, és megjelennek az összeláncolt prostituáltak. Közben a nép is ellepi a teret. Az előző témát most már csak a mélyvonósok és a fagottok játsszák, folytatva a katonás ritmust. A parancsnok utasítja az őrmestert, hogy kezdje el a névsorolvasást. A 21-es próbaszámnál induló

esz-moll nagytabló a 15-ös előtti hetedik ütemben kezdődő témával indul (200. kotta).

199. KOTTA

200. KOTTA

A szándékoltan lassú történést a szinkópált osztinátók lendítik mégis előre (201. kotta). A periódus kétszer hangzik el, és ez idő alatt Manont is szólították, harmadikként. Des Grieux megközelíti Manon és együtt megy velük Manon mögött. A 22-esnél indul a négyütemes harmadik periódus, amiben Manon búcsúzik. A lászó-fá-mi ereszkedő dallam K3-ben ismétlődik a fortissimóig, de azonnal indul egy új rész pianissimóból. a 23-asnál (201. kotta) ismét a szerelmi duettből használ témafejet Puccini, éspedig a 34-es próbaszámnál lévőt. A 24-es előtt négyvel elérik a második csúcspontot, majd újraindul a főtéma, hiszen a tizenkét kurtizánból még csak a nyolcadiknál tartanak. Innentől Manon és Des Grieux együtt éneklük a dallamot, mintha jeleznék, hogy elfogadták sorsukat és együtt mennek az árral, bármi lesz is. A periódus zárása a harmadik és egyben az utolsó csúcspont.

201. KOTTA

Az őrmester sorakoztatja a nőket és a mélyvonósok a fagottokkal megelőlegzik Des Grieux negyedik, é-moll áriájának témáját. Egy szűk szeptimes kirohanással magához rántja kedvesét, miután az őrmester erőszakkal visszalökte a sorba. Reményvesztett indulatát váratlanul és dühösen lecsapott akkordok jelzik. Önmagából kikelve és zokogva a parancsnokhoz fordul áriájával (202. kotta), melyben kéri, hadd mehessen szerelmével Amerikába.

(27)
LARGO SOST.^{to} ♩ = 46
(al Comandante)
D.G.
paz - zo son!..... Guar - da - te, paz - zo son, guar.
LARGO SOST.^{to} ♩ = 46
p

202. KOTTA

A következő mondatot maga Giulio Ricordi adta a parancsnok szájába: „Á, hogy benépesítse Amerikát, ez a vágya fiatalember? Nos, legyen! Rajta, mozgás, siessenek!” A remény nevében újra megszólal a győztes szerelmi téma (203. kotta), immár fortissimón és a négy keresztés E-dúrban.

(Des Grieux getta un grido di
- tate!
(28)
AND.^{to} SOST.^{to}
fff tutta forza

203. KOTTA

2.5. Negyedik felvonás

A felvonás első négy üteme olyan grandiózus, mintha csak Wagner írta volna. Itt már a crescendók által hosszúra nyújtott Manon-téma (204. kotta) mindkét akkordja mollban van, fisz-mollban és é-mollban. A függöny itt is csak az első témamegjelenés – ami csupán két ütem viszont körülbelül tizenkét másodperc – után nyílik szét, de a baljós atmoszférát ez is megteremti.



204. KOTTA

Az ötödik ütemtől Puccini a *Crisantemi* Elégia harmadik témáját használja, az ottani 58. ütemtől egészen a 74.-ig ütemig. A louisianai sivatagban vándorolnak, a táj végtelen, az ég felhős és éppen lemegy a nap. A rettenetes körülményt az okozta, hogy Manonra szemet vetett a város polgármesterének fia és Des Grieux párbajban megsebesítette, ám ő azt hitte, hogy leszúrta. Ezért menekülniük kellett. A terv az volt, hogy a szomszédos városba mennek – bár nem tudták, milyen messze van –, mert ott nagyszámú francia kolónia lakott. Manon halálosan fáradt, és már alig tudja vonszolni magát. A 2-es próbaszám előtt héttel még sürgeti Des Grieux-t, hogy csak menjenek tovább, a zenekar pedig disz alapú tí-szepimfordításokkal D-dúrba érkezik. A fényes és reménykeltő D-dúrból ez az utolsó előtti, és egyáltalán keresztés dúrból is az utolsó előtti ebben az utolsó felvonásban. Manon majdnem összecszik a fáradtságtól, és ezt a témamozaikot már nem az Elégiából kölcsönzi, hanem a tí-szeptim két kvártjából (205. kotta).

The image shows a musical score for the 205th measure. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music consists of a vocal line with the lyrics "de-bo-le, ce-do l..", a piano line, and a double bass line. The piano line has a circled number (2) above it. The double bass line has a circled number (2) below it.

205. KOTTA

A 2-es után hárommal úgy jelenik meg a Manon-téma, hogy az első g-moll akkord mélyen helyezkedik el, majd az f-moll akkord – ami pedig lejjebb van, mint a g-moll – sforzatóval kiemelve fent szól, két oboa, angolkürt és fagott játsza, ami elég nagy kontrasztot eredményes. Manon bevallja, hogy rettenetesen fáradt. Hatszor hangzik el ez a motívum, miután a *Crisantemi* első témáját (206. kotta) – ebben a felvonásban – felhasználná Puccini. Bár legelőször nem itt az opera végén, hanem már az első felvonásban megmutatta a 7-es próbaszám előtt kettővel, csak a gyors tempó és a szinkópált ritmusa miatt nem tűnt fel annyira.

M
D.G.R. a..... me..... t'ap - pres - sa...

poco affrett.

206. KOTTA

A szerelmes szeptimek – szám szerint négy – újra megjelennek a 3-es előtt, majd az „Un'altra volta” kezdetű témát itt Des Grieux énekli (207. kotta). Manon énekelt először a második felvonásban a tercett előtt, öt ütemmel a 44-es próbaszám előtt. Az Intermezzo bevezetője utáni első téma is ez volt. Itt a halál és a fájdalom hangnemében, d-mollban szól.

AND.^{te} ESPRESS. CON MOTO ♩ = 72
con molta espress.

D.G. (3) Ve - - di, ve - di, son io che pian - go...

AND.^{te} ESPRESS. CON MOTO ♩ = 72
p armonioso pp

207. KOTTA

A 4-esnél azt lehet megfigyelni, hogy a dallamot Puccini sokszor mélyebbre írja, ebben az esetben a cselló játssza a tenorral. Később a Manon-témát olyan triolásan mutatja be, akár csak a második felvonásban a szökés előtt, a 41-es után négygel. Ez után jelentkezik első ízben a szétesett Manon-téma, a kromatikus és tritónusz csúszással, valamint a cselló kvint-kvárt lépéseivel. Az 5-ös próbaszámnál Manon a saját „Un'altra volta” kezdetű témáját énekli é-mollban, de előtte a Manon-témának csak késleltetésre van ereje, teljes fisz-moll akkord már nincs is az 5-ösnél. A 7-es utáni harmadik, negyedik és ötödik ütemben a *Crisantemi* első témájának 5., 6. és 7. ütemét citálja. Manon segítségért kiált, mert halálosan szomjas. Des Grieux elfut, keres vizet, és a nekiiramodást a zene is kifejezi kromatikus nekilendülésekkel, végül a tí-szeptim bontások leviharzanak a felvonás tonikájára, Fisz-re. Kétségbeesett könyörgése D-dürt kap a zeneszerzőtől a 8-as előtti hetedik taktusban. Manon utána saját, szaggatott témáját énekli cselló megerősítéssel és ugyanazzal a harmonizálással, mint az Intermezzo bevezetőjében volt. A 8-asnál elérkezi az a pillanat, amikor mintha megállna az idő, mintha Manon belenyugodna sorsába.

Lento calmissimo

e cer - ca cer - ca mon-te o ca-so - lar — Ol-tre ti spin-gi

208. KOTTA

A vonóskar álló, szaggatott, puha akkordokat játszik (208. kotta). Dúr-szeptimeket és késleltetési alapakkordokat a kedvelt plagális lépéssel. Majd újra eszébe jut a börtön és az Intermezzo bevezetőjét idézik a szerelmes szeptim lelépésekkel. Des Grieux tehetetlen, kicsit eltávolodik és meredten nézi Manont, amikor lomhán és halkan megszólal a győztes szerelmi téma Gesz-dúrban. A teljes reménytelenséget most fejezi ki Puccini a legsarkosabban, ultra tercrokon hangnemekre lép, melyeknek nincs közös tercük. Kifejezve ezzel, hogy mostanra kettejük sorsa elszakadt, már nincs közös útjuk. Először Desz-dúrról lép á-mollra utána csak plagális lépések jönnek, majd d-mollról lép bé-mollra, végül a bé-moll és f-moll viszony plagális ismételtetése vezet rá Manon második, és egyben utolsó áriájára (209. kotta).

So - la per - duta, ab-ban-do - na -

(10) **LARGO** (in due) ♩ = 92

pp

209. KOTTA

Puha vonósakkordok mellett egy oboa és egy fuvola válaszolgat egymásnak, témamozaikjaikat kvárttal később kvittel lejjebb ismételtetve (210. kotta). Néha Manon is dallamaikhoz kapcsolódik.

(Oboe)

mf

sempre pp l'accomp.

210. KOTTA

Ez a dallam fejezi majd ki a kint és a haláltól való félelmet a 11-es próbaszám utáni második ütemtől, valamint az ária végén a 14-esnél. Az eredeti utójáték nyolc ütemét — ami ennek a dallamnak a kánonja volt — törölte Puccini, amikor 1922-ben ez az ária mégis visszakerült a helyére, hiszen sokáig az egész áriát nem játszották, mert a szerző kihúzta a partitúrából. A 11-es előtti ötödik ütemben még a névsorolvasái tabló egyik dallamára is visszaemlékszik, a lá-szó-fá-mi kezdetűre (211. kotta) a harmadik felvonás 22-es próbaszámánál.



211. KOTTA

A „Terra di pace” kezdetű skála szinte az égig vezetné, de megszakad és még a megmaradt realizmus visszafordítja a dallamot. Hirtelen előnti a félelem, a szépségét okolja amiatt, hogy annyi bűnt követett el a múltban, melyek most visszatérnek. A reménytelen összeomlás d-mollba vezet és felismeri, hogy reálsan ott a sivatagban mindennek vége szakad. Mégis segítséget kér szerelmétől, mialatt a zenekar ugyanazokat az akkordokat játsza, mint az ária elején. A 16-os után visszatérnek a puha, szaggatott akkordok a vonósokaron, ugyanazokkal a dúr- és tí-szeptimekkel és késleltetéses harmóniákkal, plagális lépésekkel. A 17-es próbaszám után annyira szétesik a Manon-téma, hogy bővített akkord lesz belőlük (212. kotta).



212. KOTTA

A „muio” szó Puccinitől egy négykeresztes É-dúr alapakkordot kap, melyet persze a minoré-ja vált. A 19-es próbaszámtól újra a *Crisantemi* első témáját használja, majd a második témát, és a teljes szétesés a bővített akkordok kromatikus lecsúszásával jelentkezik a 21-es utáni ötödik ütemtől. Az elgyöngülés témamozzaikja ismét visszatér (213. kotta), amit a felvonás elején a 2-es előtt egy és két ütemmel használt, csak most plagális lépéssel.



213. KOTTA

A 23-es után a Manon-témából csak az é-moll akkord maradt és előtte a fisz hang. A 24-es előtti mozdulatlan G-dúr akkord megfagyasztja a légkört, és majd a magára maradó G-vel Puccini mintha megállítaná az időt, hasonlóan a Bohémélet végéhez. A tritónusszal kromatikus lecsúszott vezérmotívum megáll a D-dúron, ami után a minoréjában idéződik fel a 25-ös próbaszámnál a második felvonás egyik menüettjének témafeje, a 16-os próbaszám utáni ütemből. A szordinált brácsák kitarított Á hangjára a két fuvola egy bővített akkordot épít, és megérkezvén a felvonás alaphangnemébe, fisz-mollba, ugyanazzal az effektussal zár, mint amivel elkezdődött a felvonás.

Puccini ebben az operájában már csúcsra ért mind egyéni stílusjegyeinek alkalmazásában, mind dramaturgiai és karakterábrázolási képességeinek kiforrottságában. Vitathatatlanul sokat tanult Wagner harmóniakészletéből, és tőle vette a bátorságot, hogy merjen kevés szereplős kamarajeleneteket írni. Az emlékeztető témák zsonglőrvé és a vezérmotívum technika biztos kezű komponistájává vált. A zárt számokat nem feledve a felvonások egységét mégis megteremtette az állandó, lineáris zenekari anyag sokszínű arculatával. A lényegi összetartó erő mindig a zenekarnál van, amely hol szimfonikus módon, hol pedig filmszerű aláfestő zenéssel játszik nagy szerepet abban, hogy egyrészt a közönséget bevonzza és ne távol tartva untassa, másrészt pedig olaszos stílusban rövid, könnyen megragadható hangulatzenét írjon. Az összekötő, recitativókat helyettesítő zenében mindig az olasz nyelv ritmusából és dallamosságából indulva ki megalkotja azt a sajátos énekbeszéd stílusát, amit Puccini parlandónak hívnak. Az énekelt beszéd megkomponálásánál mindig figyelembe veszi a színpadi szituációt és az adott karaktert. Rövid, zenei fűszerei és markáns színei mozaikszerűen ábrázolják a pillanatnyi benyomásokat és hangulatokat. A sajátos stílus megtalálása nem jelenti azt, hogy valamennyi operája hasonló stílusú. Valójában Puccininek nincs egységes stílusa, és ennek megállapításához nem szükségesek az aprólékos elemzések. A *La fanciulla del West* bizonyíthatóan választóvonal, de még a Manon Lescaut és a La Bohème is hasonlít egymásra. Többi operája viszont mind más-más stílusról tanúskodnak. Ez nem mást jelent, mint azt, hogy Puccini mindig megújult. Megtartva a régit mindig előre tekintett a modernség felé. „Puccini egyáltalán nem volt a közönségizlés olyan könnyűkezü kiaknázója, amilyennek beállítani szeretik. Folytathatta volna a *comédie larmoyante* – a könnyfacsaró színdarab – írását, még több pénzt keresve, mint eladdig, de *A Nyugat lánya* azt mutatja, hogy mélységesen megrendült a bizalma azokban a kifejezési és technikai eszközökben, amelyeket addig használt”.¹³⁸ Mindazonáltal Puccini mély lélekábrázolásával és édes-bús szentimentalizmusával egyedülállóan magas és különleges nívót képvisel a 19. századvégi, és a 20. század elejei zeneköltők között.

¹³⁸ Paul Henry Lang: *Az opera egy különös műfaj különös története*. (Budapest, Zeneműkiadó, 1980).225.o.

Függelék

1 DVD video, tartalma:

— Puccini: Edgar, opera 4 felvonásban (az első fennmaradt partitúra alapján)

1 CD audio, tartalma:

— Puccini: 1. mappa: Le Villi opera

2. mappa: dalok: 1 A te

2 Mentia l'avviso

3 Salve Regina

4 Ad una morta

5 Storiella d'amore

6 Sogno d'or

szimfónikus művek és quartettek:

7 Preludio a orchestra

8 Preludio sinfonico

9 Capriccio sinfonico

10 Á-dúr Adagio

11 F-dúr Adagetto

12 Crisantemi

13 d-moll Scherzo

14 Minuetto No.2.

15 á-moll Scherzo

3. mappa: Manon Lescaut opera

Bibliográfia

- Artner Tivadar: *A középkor művészete*. Budapest: Móra Könyvkiadó, 1962.
- : *A reneszánsz művészete*. Budapest: Móra Könyvkiadó, 1965.
- Ashbrook, William: *Puccini operái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Bókay János: *Bohémek és pillangók*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1963.
- Bottero, Amelia: *Le donne di Puccini*. Lucca: Maria Pacini Fazzi editore, 1984.
- Budden, Julian: *Puccini*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011.
- Fajth Tibor: *Giacomo Puccini*. Budapest: Bibliotheca, 1958.
- Fajth Tibor - Dr. Nádor Tamás: *Puccini szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1977.
- Fekete Sándor: *A nagy francia forradalom*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1972.
- Gara, Eugenio (szerk.): *Carteggi pucciniani*. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1958.
- Girardi, Michele: *Giacomo Puccini, L'arte internazionale di un musicista italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 1995.
- Jónás Ilona: *Európa születése*. Budapest: IKVA, 1991.
- Lajta Edit: *Korai francia festészet*. Budapest: Corvina Kiadó, 1979.
- Lang, Paul Henry: *Az opera, egy különös műfaj különös története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Lyka Károly: *A művészetek története*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1977.
- Mann, Thomas: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.
- Pernye András: *Giacomo Puccini*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959.
- Prévost: *Manon Lescaut*. Budapest: Magyar Helikon, 1964.
- Prévost abbé: *Manon Lescaut* (Kállay Miklós bevezetésével). Budapest: Franklin-Társulat.?
- Ricci, Luigi: *Puccini interprete di se stesso*. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1954.
- Till Géza: *Opera*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Trezzini, Lamberto: *Due secoli di vita musicale, storia del Teatro Comunale di Bologna*. Bologna: Edizioni ALFA, 1966.
- Várnai Péter (szerk.): *Puccini levelek és dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.
- Wagner, Richard: *Művészet és forradalom*. Budapest: Seneca Kiadó, 1995.
- Willington, Barry: *Richard Wagner, Bayreuth varázslója*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013.