

Umberto Giordano:

Andrea Chénier

- szakdolgozat -

Írta: Csiki Gábor

Lektor: Batta András

1997. május. Budapest

"Rossz opera tehát az André Chénier? Alapjában véve igen; életben tartják azonban a kitűnő zsánerjelenetek és a három - nagyon igényes, de nagyon hálás - főszerep. Ez egyben determinálja egy felújítás feladatkörét: jó rendezés és három kiváló énekes szükségeltetik hozzá."

(Várnai Péter - Muzsika 1978/3.)

"Giordanónak ebben az első - és máig élő - sikerében tehát a dramaturgiai bizonytalanság, a diffuzitás, a sokat markolás, a fókuszba hozás képtelensége ugyanúgy jelen van, és gátolja a zenedrámailag elsőrendű produktum létrehozását, mint... a Fedorában."

(Tallián Tibor - Muzsika 1987/11.)

"Bár a zene csak ritkán emlékezetes, mivel Giordanóból legtöbbször hiányzik a lírai érzék ahhoz, hogy hasznot húzzon nagy lehetőségeiből, természetes nyelvezete - az arioso egyik korlátozott fajtája - mégis elég ékesszóló ahhoz, hogy kifejezze a legkülönbözőbb szereplők érzelmeit, a történelem egy döntően fontos pillanatában."

(John Lazarus - Opera kézikönyv)

Bárki, aki olvassa ezt az írást, illetlenségnek tarthatja, hogy annak bevezetőjeként mások széles körben publikált szakmai írásaiból idézek, a teljesség igénye nélkül. A közölt cikkek mind kitűnő szakemberek tollából valók, és tartalmukat tekintve közel megegyező megállapításokat tesznek írásom tárgyáról, Umberto Giordano "Andrea Chénier" című négyfelvonásos operájáról. Első olvasatra mindháromból "tartózkodóan" lesújtó véleményt szűrhetünk le. A "mintha", "mégis" illetve "de" szavak gyakorisága számomra azt sugallja, hogy talán a fent idézett urak sincsenek egészen pontosan meggyőződve az igazukat, vagy nem igazukat alátámasztó tényezőkről. Alapvetően az ilyenfajta "leleplezőnek" szánt, de inkább bizonytalanságról árulkodó írások ösztönöztek egy olyan opera "jogainak" megvédésére, amelynek keletkezése óta jószerivel csak valamiféle nimbusza létezik, megfelelően tárgyilagos méltatása - publikálva - egyelőre nincs. A továbbiakban objektivitásra törekedve próbálok mélyére ásni egy mindezidáig megfajtetlen csodának. Mivel írásom indíttatása személyes, talán eddigi soraimból is érezhető, hogy zenészi észrevételeimet nem kívánom a tanulmány során elhallgatni, annak amúgyis egyedi mivolta miatt ez talán elnézhető számomra.

Köszönettel:

a Szerző

Röviden a "Chénier" szerzőjéről

Umberto Giordano életrajzát számos zenei kiadvány közli, ezért e helyen csak vázlatosan foglalkozunk vele. 1867. augusztus 28. - án született Foggóban. Eredetileg orvosi pályára készült, majd zeneszerzői pályáját a nápolyi konzervatóriumban Paolo Serrao (1830 - 1907) irányította. Már konzervatóriumi éve alatt részt vesz első operájával a Sonzogno kiadó zeneszerzői pályázatán, melyen barátja, Puccini is indul ("Le Villi" - nem fogadta el a bizottság), és amelyet később a Parasztbecsülettel Pietro Mascagni nyer meg. Nagyobb figyelmet csak sorrendben harmadik, "Mala vita" c. operája kap az igényes, és a századforduló bőséges olasz operatermésétől elkényeztetett honi közönségtől. Az igazi sikert azonban az Andrea Chénier hozza meg számára szerte a világon, alig egy év leforgása alatt (bemutató 1896. március 28. -án, a milánói Scala-ban). A négy évvel későbbi "Fedora" c. opera szintén sikeres, de ennyi idő távlatából nem tudható, hogy az izgalmas Sardou - kémdrámának, a csodálatos "Amor ti vieta" tenor - románcnak, vagy a Chénier addigra már világhírű szerzőjének tapsolt-e, és tapsol azóta is a közönség. A Fedorát követő sikertelen operák hosszú sora (Siberia, Marcella, Mese Mariano, Madame Sans-Gene, La cena della beffe, IL Re) sem tudta lemosni Giordanóról a zenetudomány - zenekritika "egyoperás"-bélyegét. Élete mégis a Chénier - Fedora biztosította anyagi elégedettségben zajlott egészen 1948. november 12. -én bekövetkezett haláláig (Milánóban). Idős korában is megőrizte olaszos életörömét, humorát, a női nem iránti kacér vonzódását, és hatalmas étvágját (lásd Beniamino Gigli Emlékiratait)

Mielőtt mélyére ásánk az "egyszeri csodának", ismét a bevezetőben idézett cikket használom "feldobott labda" gyanánt. Előttünk van egy opera, amely a cikkek írói szerint "életben tartásra" szorul, "hálás főszerepei", "kitűnő zsánerjelenetei" által. "Drámai bizonytalanság", a "lirai érzék hiánya" jellemezik egy olyan műalkotást, amely kerek száz éve a legszélsőségesebb operai áramlatok, rendezői divathullámok keresztüzét harciasan kiállva, szilárd repertoár- és sikerdarabja a világ jelentős dalszínházainak. Mondják, írják mindezeket annak ellenére, hogy a századfordulós "Giovane Scuola" irányzat más zeneszerzői (Cilea, Franchetti, Alfano, Zandonai) már életükben a teljes sikertelenség holtvizén eveztek, és néhány erőtlen kezdeményezéstől eltekintve (lásd Operaházunk legutóbbi "Adriana Lecouvreur"-bemutatóját) mindmáig a feledés - oly sokszor jótékony - homályába merültek. És végül itt van az a tény, hogy a századelő/századforduló olasz operájának koronázatlan királya - géniusza, Giacomo Puccini "holtterében" mindmáig megállja a helyét Giordano operája, megőrizve stilisztikai - eszmei szuverenitását.

Rövid eszmefuttatás a "melódia" fogalmáról

A zenetudomány egyik legvitatottabb kérdése: van-e haladás a zenében? Fejlődnek, változnak-e a zenei konstrukciót alkotó tényezők? A kérdésfeltevés leginkább harmóniai tekintetben adekvát, hiszen a harmónia egyben struktúra, "kompozíció", és mindig valamely viszonyító - hasonlító - eldöntő szellemi és/vagy érzelmi cselekvés eredménye. Ezek a "cselekvések" pedig az egyetemes kultúrtörténettel párhuzamosan lépést tartó rendszerek, az összhangzattanok törvényei szerint irányított folyamatok.

Melódiai tekintetben nem ennyire körülhatárolt a helyzet. Esztétikai szempontból például elég kényes a megítélése a zenetörténet egyik/egyetlen dallamalkotási szabályrendszerének, a Palestrina-stilus horizontális komponálásra vonatkozó megkötöttségeinek. Egyáltalán melódia-e az a hangláncolat, amely önmagában állva úgymond nem artisztikus? Vajon, miért nem találunk kétszólamú Palestrina-tételeket, ahol is a kontrapunktika "függőnye" mögül még érezhetné a hallgató a szólamok önálló életrevalóságát?

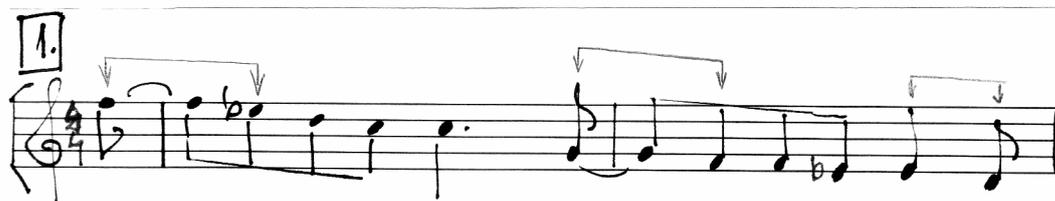
Mintegy háromszáz évvel később, szintén az "olasz csizma" területén az énekszerű, "bel canto" melódia-építés hódít. A kifejezés pontos, mert ténylegesen a vokális igények és lehetőségek - akkoriban meglehetősen széles - skálájához igazodó zenei struktúrát jelent, de ugyanakkor "beszédszerűséget" is, hiszen az ének lényegében felnagyított beszéd. Szabadon áradó bel canto melódiáról beszélni eképpen lehetetlen, hiszen éppen az említett emberi és nyelvi - kommunikációs megkötöttségek "szabályosítják" a Rossini - Bellini - Donizetti triász dallami törekvéseit. Hogy tudott volna e szerzők hatalmas opera seria-termése létrejönni, ha a bel canto dallamalkotás törvényei íratlanul bár, de nem lettek volna a kompozíciós munka építőkövei?

Kicsit hosszabban átgondolva a melódia fogalmát felvetődik egy izgalmas kérdés: a melódia egyszerre rendszertelenség és rendszer? Szabad fejlesztés és megkötöttségek, elvárások béklyóinak furcsa - csodálatos elegye? A századforduló olasz operájának egyik legnagyobb adománya, hogy rávilágított: a melódia egyenlő lélektannal. Az emberi lélek, amely lehetőségeiben, vágyaiban szabad, szárnyaló, de emlékeiben, tapasztalásaiban kötött szabályok irányítják. Egyszerűen szólva, a lélek önmaga csapdája. E kissé hosszadalmas gondolatfuttatás "szülőatyja" az Andrea Chénier című opera, és annak egészen furcsa, egyedülálló zenei vezérelve, melyet önkényesen alkalmazott terminológiával **melódiai dejá vu** - elvnek neveztem el.

A melódiai deja vu jelentése és funkciója

Részletesebb pszichológiai definíció helyett csak körülírni tudom a furcsa szópár jelentését: deja vu -nek nevezzük az emberi agy emlékképekkel összefüggő reakcióit, amikor is egy észlelt eseményt "már egyszer átéltnék" érez, mintha az a valami pontosan úgy már megtörtént volna az ember élete során. Az egész csak egy pillanatnyi megfoghatatlan, és tulajdonképpen háborzongató érzés (e sorok írója is sokszor átélt már ilyet). Hasonlóképpen, amikor először hallgattam az Andrea Chénier-t meg, különös, lebegő érzésem támadt: mintha mindig valami a levegőben lógna benne; valahogy pontosan akkor következnek be bizonyos zenei események, amikor éppen várnám azokat. Hogy megfejtsük, mi lehet ez, vessünk egy pillantást a Puccini-féle jellemábrázolási módszerekre. Az ő operáiban a szereplők érzelmi minőségét, individuális "névjegyét" mindig egy dallam, vagy jellemző motívum adja meg, gondoljunk csak Mimi dallamára, vagy Manon kéthangos motívumára stb. A dallamok fejlődése, "élete" az opera folyamán párhuzamos a szereplők személyes fejlődésével, de előbukkanásuk mindig kellően exponált és azonnal megfogható. Olyanok tehát ezek a dallamok, mint személyekhez "ragasztott" jellem-matricák.

Giordano operájában az egyetlen jelentős dallam, amely változatlanul, mindig előtérbe helyezve, azonos harmóniai alátámasztással jelenik meg, a következő:



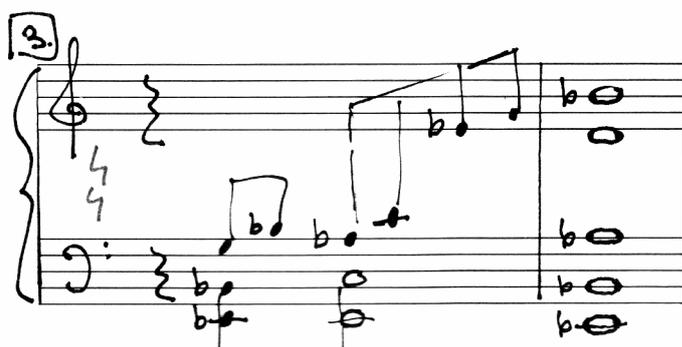
A dallam szimmetrikusan tagolódik két lefelé haladó négyhangos motívumra. Jellegzetes "olaszos" szépségét, érzelmességét (nem érzélgősségét!) a három, előlegezéssel megoldott és az ütemben súlyos helyen levő késleltetés kölcsönzi. Ilyenfajta dallamindítással Puccininál is találkozunk:



Mélyebben átgondolva úgy érezhetjük, hogy a két négyhangos motívum, különböző transzpozícióban, más-más harmóniával nem is alkot autonóm egységet, eképpen tehát nem "dallamszerű". Ezt a lehetőséget tovább erősíti az a tény, hogy ez a kis zenei egység soha sem hangzik el csak egyszer, Önmagában, hanem ismételve, továbbvezetve egy félzárlatra (lásd Chénier első felvonásbeli monológjában), vagy pedig elvégtelenített, szekvenciális folyamatba torkollik (a második felvonás Roucher - Chénier duettjében). A dallam identitását tovább homályosítja annak személyi függősége. Nevezhetjük-e Maddalena-motívumnak, (hiszen a hősnő megjelenéseivel szorosan kapcsolódik), mint Tosca vagy Mimi esetében? Való igaz, hogy Maddalena tragikus sorsának állomásait, társadalmi viszonyait, és egyben érzelmi felemelkedését következetesen végigkíséri. De ha e dallam megjelenéseinek körülményeit is vizsgáljuk, azt látjuk, hogy mindik a "másik", nevezetesen Chénier "lélektani tükrében" halljuk azt. A tragika megjelenítéséhez tehát a költőforradalmár érzelmi töltése járul. Ilyen "nevezetes" helyek például a "L'Improviso" közép része, ahol a Maddalena szemei által Chénier-ből kiváltott részvét-reakció, illetve a hirtelen lánggra lobbanó szerelem kifejezője ez a dallam. A második felvonás Roucher - Chénier jelenetében az ismeretlen levélíró hölgy jelképeként szerepel, mint a költő ideálteremtő fantáziájának zenei megjelenítése. Ennek a helyzetnek a fonákjával a harmadik felvonás tárgyalási jelenetében találkozunk, amikor Chénier-t a forradalmi törvényszék elé vezetik. Megjelenését Maddalena szemeivel, és kommentáló, részvételtjes szavaival látjuk-halljuk, tehát az "idealizált" objektum most Chénier.

Mindezek tehát azt bizonyítják, hogy az opera egyetlen "vezérmotívumként" aperiapiálható zenei anyaga nem tudatos hősnő-motívum, hanem (ismét saját terminussal élve) "ideál"-motívum, amely a hősök egymáshoz való megfoghatatlan, végzetszerű, transzcendentális közeledésének "közege". A "végzetszerű" kijelentésnek fontos dramaturgiai fontosságot tulajdonítok, hiszen ennek az operának a drámaisága éppen drámaiatlanságában keresendő, elsősorban történelmi előismereteink miatt. A drámai cselekményt az útkeresés, az ideálkeresés problematikája helyettesíti.

Visszatérve a "vezérmotívum vagy sem?"-kérdésre, meg kell jegyeznem, hogy annak Maddalenával való azonosítása azért sem indokolt, mert a hősnő leginkább exponált, egyedüli szinpadai megjelenéséhez nem ez a zenei anyag járul. A második felvonásban a köpenybe burkolódzott, magányos és üldözött Maddalena szinpadra lépésekor egy rövid, fel-fel törő motívum, illetve annak szekvenciális kiterjesztése szerepel (Esz-dúrból hosszas modulációs "utazás" után ugyanoda visszatérve):



Ez a fajta reménykedő,útkereső magatartás lélektanilag egybevág Puccini Bohéméletének harmadik felvonásával,de ott az elhagyott,szintén köpenybe burkolódzó Mimit saját zenei "matricája" mutatja be.Joggal várhatnánk a hasonló drámai szituációban Giordanótól is ezt a megoldást,de az 1.-es kottapélda dallamának funkciója teljesen más.Áttekintve az opera legfontosabb zenei történéseit,rá kell jönnünk,hogy ez a dallam mindössze egy "kötelező haladási irányt" jelző tábla szerepét tölti be.Lélektanilag az előbbieken vázolt módon,zeneileg pedig a lefelé haladó skála motivikus egyeduralgó szerepét határozza meg a dalműben.Ez a tendencia megfigyelhető dallamként,basszusmenetként,rövidebb ill. hosszabb egységben,a legkülönböző módon harmonizálva,és hangszerelve.A továbbiakban rövid,kottaképes leltárba vesszük ezeket a zenei egységeket.

A.Lefelé hajló skálamenet a "discant"-szólamban

1.felv.-Gerard monológja:

2.felv.-Chénier - Roucher kettős.A zenekari basszus szólamban szintén háromhangnyi lehajló motívum van.

2.felv.-Chénier - Roucher kettős."ez a végzetem,úgy hívják:szerелеm"-énekli Chénier,egy lefelé haladó négyhangos motívumot "körülírva",véletlenszerűen,vagy éppenséggel nem,de alátámasztva az előző oldalakon felállított téziseinket.

2.felv. - Chénier - Roucher kettős.Ez a dallam fogja később az operát zárni.Ismét egy szövegi,és zenei hitvallás Chénier részéről>("...higgy a szerelemben,Chénier...")

2.felv.-Maddalena - Chenier kettős.

Talán ez utóbbi részletben érvényesül leginkább a lehajló dallam szimbolikája.Az "insieme"(együtt) szóra Chénier "beleszövi" a Maddalena által előbb intonált dallamba a lefelé haladó skálamenetet.Ezzel talán azt is jelzi szerzőnk,hogy az előre megírt végzet csak Chénier-é,Maddalena sorsa elkerülhető lenne.De mivel ő kettejük közül az aktívabb szereplő,ő próbálja az eseményeket megváltoztatni,Chénier pedig "költői" módon,a saját életét is kívülről szemlélve sodródik az eseményekkel együtt,vele együtt elpusztul.Giordano tehát egy

négyhangos, lefelé törekvő zenei gesztussal egy ember-és lélektípust is ábrázol, a fentiek mellett. Az ábrázolás ilyen módja pedig a néző-hallgató "öntudatlan" állapotára épít, a megfoghatatlan, zenei "folt"-értékű motívum állandó visszatérésére, mely fülünkben és agyunkban "mindössze" hangulati nosztalgiát, szín-émlékképeket, déja vu-érzetet okoz. Ez a fajta zenei szervezés véleményem szerint egyedülálló, és hosszú évtizedekre előremutató a XX. századi zenei pszichoanalízis területén.

B. Lefelé hajló skálamenet a basszusban

Ezekből számszerűen több található az operában. Ennek oka az, hogy ez a fajta basszusmenet harmóniai sablonokhoz is kötődhet, és ezekből jópár akad a Chénier-ben is. Ezekben az esetekben azonban Giordano rendkívül színes hangszeres koloritja szerencsésen elhomályosítja a közhelynek tűnő harmóniai-dallami megoldásokat. Erre kitűnő példa a második felvonásban, az elítéltek kordéját kísérő tömeg harsány orkesztrális zenéje.



Kottapélda nélkül említek meg két jellemző helyet az első felvonásból. Az egyik Gerard átkozódó monológjának csúcspontja ("Figlio di servi..."), melynek négyhangos basszus-motívumát (fis-e-d-cisz) a kadencia tartott fisz hangjával párhuzamosan a harsonák is játsszák. A másik egy kis zenei érdekesség Giordano részéről, ugyanis még a zenész ("Flando Fiorinelli") stilizált csembaló-játékába is belecsempész egy lehajló basszus-motívumot.

Az előbbieket négy-öt hangnyi hosszúságú basszus-menetek voltak, de akadnak ezeknél jóval hosszabbak is, elsősorban emocionálisan felfokozottabb helyeken, például a "L'Improvviso" első felének végén, ahol is teljes oktávnyi a basszusmenet ambitusa:

10. 1. felv. - Chénier

ve-ni-ua u-na-ca-rez-za vi-ua, un ba-cio

Gri-dai, vin-to a-mor T'a-mo tu che mi ba-ci... stb.

Az iménti részlet egyéb érdekessége, hogy az I.-től V. fokig haladó első négy ütem jellegzetes, Puccini által is sokszor alkalmazott harmóniai sablonra épül (lásd a Bohémélet III. felvonásának Mimi-Marcello duettjét, vagy például a Turandotból a legelső kórusmegszólalást, az első felvonásban.)

Egy kereken két oktávnyi ambitusú, ereszkedő basszusmenetet harmonizál Giordano úgy, hogy a két oktáv egynevű hangjaira különböző harmóniakat "kever ki", és mindezt egy egyszerűnek tűnő, drámailag nem jelentős, de fontos koloritértékű átvezetőrészben! (az első felvonás végén, a gavotte visszatérése előtt, zongorakivonatban a 42.-es szám előtt!)

A "L'Improviso"-hoz hasonló, extatikus basszus-skála a negyedik felvonásbeli "Come un bel di..." kezdetű tenoráriában is megtalálható. "Még egyszer ajándékozod költődnek a ragyogó gondolatot, a megszokott lángot..."-énekli Chénier, miközben a basszushangszerek végzetének szimbólumát dörgik:

II. IV. felv: Chénier

al tuo po- e- ta la sfolgo- ran- tei de - a,

la fiamma con- su- e- ta;

A melódiai deja vu előidézése más módszerekkel

Mi határozza meg, hogy egy másodszor is bekövetkező szenzoros (látás-hallás-tapintás-szaglás) eseményt konkrét, körvonalazott emlékképként élünk meg, vagy egyfajta (talán nosztalgia-) érzetként? Két tényező:

a., az alapesemény a múltban mennyire egzakt, megformált, megfogható, mennyire van "arcéle", amire emlékezni tudunk.

b., mennyi a két esemény bekövetkezése között eltelt idő

Abban az esetben, ha **a.**, erős, és., **b.**, kevés időt mutat, akkor az emlék körülhatárolt, konkrét. Erre alapoz minden "hagyományos" vezérmotívum-technika (Wagner, Puccini), amelyekben határozott, személyhez kötött zenei témák rövid idő leforgása alatt kerülnek újra meg újra felszínre.

Az Andrea Chénier egyes zenei megoldásai az előzőek fonákhelyzetét állítják elő, nevezetesen ha **a.**, nem "kontúros", és **b.**, hosszabb idő-intervallumot jelent (mindenesetre a konkrét emlék kialakulásának lehetőségénél nagyobb időt).

Számtalan eset fordul elő az operában, amikor Giordano egy motívumnak-dallamnak szinte alig nevezhető zenei egységet ismétel meg, akár felvonásokon túlnyúló időbeli intervallumban, ezáltal egészen különös zenei nosztalgia érzetet (dejá vu-t) keltve a hallgatóban. Gyönyörű szép példa erre az, amikor a második felvonásbeli Maddalena-Chénier duettben visszatér az első felvonás amúgy is rövid, csúfolódó-leánykarának egy motívuma (ez a motívum egészen véletlenül Puccini Toscájában is megtalálható...) A szöveg ("...ki egy napon megbántotta...") is csak lehelletfinom utalás az első felvonásban Chénier-t ért "rizsporos" intrikára.

12. 1. felvonás - csúfolódó leánykar

u-di-te, u-di-te che il rac-con-to è bello! Il par-

ti-noè ca-du-to in un tra-nel-lo.

11. felv. (Maddalena) che mi di-cea che di fe-sa a-ures-te quel-l'ache u'è un giorno of-fe-sa!

Egy másik csodálatos példa Gerard harmadik felvonásbeli kitarulkozása Maddalena előtt, ahol szintén csak egy ütemnyi dallamtöredék idézi vissza az első felvonásbeli udvari miliőt. (Gerard: "...este volt, s míg te a menüett lépéseit gyakoroltad...")

13. 1. felvonás - Maddalena

11. felvonás - Gerard

e co-me fu se-ra (mentre studiava...)

A harmadik példa meglehetősen véletlen műve, de az előbbi tendenciába beleilleszkedik: a vak Madelon harmadik felvonásbeli monológjában idéz Giordano egy motívumot, még hozzá a második felvonásból, Chénier "szájából". A két részlet viszonyítása egymáshoz erőltetettnek tűnhet, de mindkettőt az adott szövegi kifejezés zenei "bélyegének" tartom. Chénier esetében hitvallás, elhivatottság, magasztos érzések kifejezője, míg Madelonnál elszántságot, áldozatkészséget, és mindemellett végtelen gyengédséget sugall ez a háromhangos motívum.

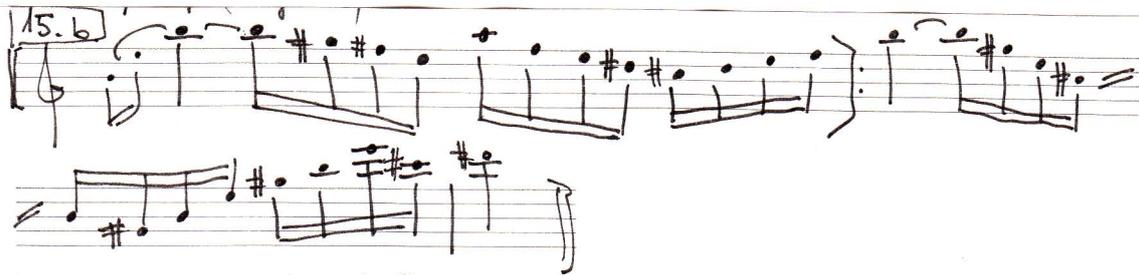
14. a. II. felv. Chénier
U-ne pos-san-za che di-ceaun uo-mo: Tu sa-rai po-
-e-ta!
15. b. III. felv. - Madelon
È! il fig-lio di Ro-ger!

A nagy lélegzetű motívikus átfedések, zenei deja vu érzetek kialakítására való törekvés tehát feltehetően tudatos zeneszerzői tevékenység eredményei Giordano tollából. Ezen állítás igazságtartalmát elsősorban az a fajta - szintén tudatosnak tűnő, és hasonló célokat szolgáló - szerkesztési mód támasztja alá, amit a következőkben tárgyalunk. Ennek lényege, hogy egy zenei egységet (motívum, dallam, teljes mondat) annak tényleges, önálló funkcióját betöltő megjelenése előtt, önmagának valamilyen módon megváltoztatott (redukált?) formájával megelőlegez a hallgató számára. Tehát: bemutat egy apró zenei gondolatot, kidolgozatlanul hagyja, majd megfelelő zenei idő elteltével kiteljesített formájában újra kiállítja, esetleg más hangnemben, más hangszereléssel, vagy netán teljesen másfajta drámai szituációban. A hallgatóban ismét a zenei nosztalgia érzete keletkezik, hiszen az adott zenei anyag "genezisénel" jelen volt, de akkor még nem úgy tudatosult, mint elraktározandó zenei információ. A következő példákban tehát a zenei anyag "önmagát készíti elő".

Az első ilyen példa a második felvonásban található. Roucher kiábrándító intelmei közben egy kétütemnyi "lecsorgó" zenekari motívumot hallunk, amelynek ezen a helyen átvezető-motívumként is elég gyenge szerepe van. Egyszerűsége, kidolgozatlansága miatt az emberi fülben nem rögzül, mint emlék:

15. a. (lecsorgó)
stb.

Jónéhány ütemmel később harminc taktusnyi gyönyörűen hangszerelt (elsősorban szordinált vonósok által) „modulációkkal, szekvenciális menetekkel kiteljesített formai egységet hallunk a 15.-ös kottapélda egy apró szövetéből kiindulva:



15. b

Hasonlóan végzi el Giordano Maddalena harmadik felvonásbeli áriájának (“La mamma morta...”) előkészítését. Második felvonásbeli, ehhez nagyon hasonló monológiában (ott Chénier társaságában) megjelenik az a harmóniai ingával kísért terc-ambitusú frázis, amelyből sokkal később nagyária kerekedik.



16. a II. felvonás - Maddalena
Al ma - do Per - si so - la mi vad be - ue

16. b III. felvonás - Maddalena
La mamma mor - ta, mi cano - ra por - ta della stan - za mi - a;

Az egész opera “legföldöntülibb” zenei egységének (ez pusztán személyes megjegyzés...) megjelenítését is hasonlóan készíti elő a mester (ennek a dallamnak egyéb jellemzőire a későbbiekben még visszatérünk). Először Matthieu lázító szavait kíséri diszkrét szordinált hegedűkön, halk mélyvonós-pizzicato alátámasztásával. Talán éppen ez az ellentmondás (egy lázadó szavai és zenei visszafogottság) kölcsönöz e részletnek egészen furcsa, “bizsergető” érzést (ezt a részt igazán érdemes hallgatni és ízlelgetni).



17. a VI. con sord.
pizz.

Jópár ütemmel később a nép adakozásba kezd. Ugyanez az anyag most az énekkari szolamok széttöredezett motívumait kíséri, de most valamelyest "ünnepélyesítve". Itt ugyanis dúr hangnemből indul ki, a szordinált hegedűkhöz magas fafűvők társulnak, a basszus most oktávban pizzicatózik, ezáltal az egész, tulajdonképpen profán jelenetből szertartás lesz.

17. b. *8va* ---->

coll'8va bassa!

Az utolsó ilyen példa talán a legjellemzőbb erre a törekvésre, amelyben a zenei anyag egy korábbi, másfajta elhangzásával önmagát készíti elő. A "Carmagnole" forradalmi dal teljes elhangzása a harmadik felvonásban található, É-dúrban, szöveggel, orgonapontos kísérettel, külső kar megszólaltatásában. Szinte fel sem fogjuk, hogy a második felvonásból, Matthieu révén már ismerhetnénk ezt a dallamot. Ott azonban "önmagától elidegenítve" szólalt meg, hiszen Mathieu szövegtelenítve "lalazza", másrészt egy basszus-osztinató társul hozzá. Az elvonatkoztatást szolgálja az is, hogy Giordano az osztinató-dallamot a Carmagnole elhangzása előtt, kiemelten bemutatja, fényesebb É-dúrban, de mindössze egy taktusnyi terjedelemben. Ilyenformán ez a dallam súlyosabban "ül be" a fülünkbe, mint a tulajdonképpeni fődallam. A részlet további zsenialitása, hogy Giordano a forradalmi dalt hangnemileg kettéválasztja, első két ütemét Esz alaphanggal, a többit C alaphanggal, és mindezt egy állandó C tonalitást biztosító osztinató felett. A Carmagnola így csak egy szín marad fülünk számára, hogy a harmadik felvonásbeli megszólalásakor a déjà vu csodálatos érzését csalja ki belőlünk.

18. a.

Passi: A - mi-cia-cor can-ha-be-niam a mi-cia-cor dan-ziam

18. b. Matthieu

La-la...

(la-la...)

stb.

Még mindig a melódiáról...

Önmagamhoz kell hogy visszatérjek, arra a korábbi, személyes élményeimen alapuló kijelentésre, amely szerint ez az opera "lebeg". Az előzőekben egymást megfajítottunk ennek lehetséges okairól, de valami még mindig az opera "levegőjében" van. Ismét magamat idézve, valami ami mindig akkor jön, amikor éppen váránk. Ez pedig nem más, mint azoknak a dallamoknak a sora, amelyek a természetes moll-hexachord hangterjedelmet járják be (la-ti-do-re-mi-fa). Ezeknek a dallamoknak nagyszámú előfordulása furcsa, "forradalmi" misztikát kölcsönöz a darabnak. Ez a recept persze nem egyedül Giordano sajátja, számos kimagasló zene- és operatörténeti példa bizonyítja e dallamok különös varázsát:

19.a. Verdi: Don Carlos - 11. felv.
Corni

19.b. Verdi: Don Carlos - 11. felv.

19.c. Verdi: Otello - 10. felv. - Otello kistála

19.d. Puccini: Manon Lescaut - 1. felv.

Hogy miben rejlik ez a varázs, azt talán illetlenség firtatni. Beszélhetnénk arról, hogy a két tonikai funkció (I. és VI. fok) esszenciáját adják ezek a dallamok. Talán már előképei ezek a XX. sz.-i "6"-ajouté - technikának is. De talán az Andrea Chénier -beli számos előfordulásuk misztikus erejét nem szabad csorbítanunk ilyenfajta kérdésfeltevéssel. Elégedjünk meg pusztá felsorolásukkal, amelyből még egy dolog tűnik ki, nevezetesen, hogy ezek a dallamok igen gyakran konzekvens tercpárhuzamokkal fejtik ki igazi hatásukat ebben az operában.

20.a. 1. felv. - Grand - Rodolphe

20.b. 1. felv. - Gavotte

20.c. 1. felv. - Grand melodica

20.d. II. felv. - benedictus me

III. felv. - Maddalena - 16 - bon - dae' il corpo mi - o!

20. e. Cor - po di mo - ri

A handwritten musical score for the piece 'Corpo di mori' from 'Maddalena'. It features a single staff with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, with a final cadence marked by a double bar line and repeat signs.

Természetesen ide tartozik a csodálatosan szép 17. a. példa is, szordinált hegedűtercpárhuzamaival, és hangsúlyozott moll szextjével.

Az Andrea Chénier harmóniai érdekességei

A harmóniáról jópár oldallal ezelőtt ejtettünk néhány szót, amelyekhez feltétlenül hozzá kell tenni azt is, hogy a harmónia nem csak struktúra, hanem szín is egyben. Egy ilyen operában, ahol mint láttuk, a zenei paletta nem annyira drámai jellemekhez kötődő, mint inkább a hallgató pszichológiai horizontját aknázza ki, és a szó "hagyományos" értelmében nem hordoz drámai funkciót; a harmóniai összefüggések helyett különleges szín-hatásokat kell keresnünk. Egy szóval sem állíthatjuk, hogy Giordano akkordvilága változatosabb, érdekesebb, artisztikusabb lenne, mint mondjuk Puccinié, de a továbbiakban néhány általa sűrűn alkalmazott ilyesfajta szín-technikára rávilágíthatunk.

Mindjárt az elején egy különös harmóniai gyakoriságról beszélhetünk. Ezek olyan akkordok, amelyekben valamiféle előlegezés illetve késleltetés révén kisszekund-súrlódás keletkezik, majd később oldódik. Ezek az akkordok az adott ütemben súlyos helyen találhatók, de a zenei folyamatban leginkább átmenő-akkordként szerepelnek. Ennek köszönhetően az emberi fül harmóniai - esztétikai érzékét csak egy "tűszúrásnyi" pillanatra zavarják meg, az eredmény pedig ismét csak a "furcsaság", és egyfajta egzotika "bizsergető" érzete lesz. Lássuk tehát őket:

21. a. 1. felv.

A handwritten musical score for example 21.a, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes a downward arrow pointing to a specific chord.

21. b. 1. felv.

A handwritten musical score for example 21.b, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes a downward arrow pointing to a specific chord.

21. c. II. felv. Chénier - R. ↓

A handwritten musical score for example 21.c, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score includes a downward arrow pointing to a specific chord.

21. d. II. fl. Chénier - Rouher - 17 -

ic mio na-me men-tir... fug-gi-re!

21. f. III. fl. Madelon

L'ul-hi-ma go-c-cia

IV. fl. vége

21. f

Ez utóbbi, 21. e. példával lélektanilag és zeneileg is rokon Puccini Turandotjának Alfano-féle befejezésében egy hasonló kadenciális részlet. A két rész harmóniai tartalmának hasonlóságát a közös diszkant-organapont is eredményezheti, amelynek ellensúlyozására, dinamikus tételére szolgálnak a szekundsúrlódásos harmóniák:

Puccini: Turandot

21. f

vége (Alfano)

fff sfz.

A következő harmóniai jellegzetesség talán nem is nevezhető teljes joggal "harmóniai"-nak, hiszen az unisonóról lesz szó. A harmónikus környezetben bekövetkező pillanatnyi vagy hosszabb lélegzetű harmónia-nélküliséget igen fontos ábrázolási tendenciaként alkalmaz szerzőnk. Ezekre az emocionálisan "filmszerű" vágásokra, akkordikus és unisono részek között számos példát találhatunk:

22.a 1. felv. - Chénier

a- vor qui' causa di' scheruo!

aria →

Egy ária ilyenfajta bevezetésére kísértetiesen hasonló helyet találunk Giacomo Meyerbeer "A hugenották" című operájának első felvonásában. Raoul, a hugenotta nemes, és katolikus vendéglátói között politikai feszültség hallható ki recitativóját az "Ihr Wangenpaar..."-kezdetű áriával összekötő unisono (pizzicato) menetből. Az analógia a szociális - forradalmi érzésű Chénier, és a képmutató arisztokratikus társaság viszonylatában teljesen kézenfekvő ezzel.

22.b. Meyerbeer: Hugenották - 1. felv.

8... f

f assi pizz. aria →

Egy másik példában lelki ürességet, illetve negatív lelki tartalmat fejez az unisono. A harmadik felvonásban a Besúgó ("L'Incredibile") mézesemázis ariosójának végén egy hirtelen unisonóra változó zenekari állás található (vonósok). A Besúgó ördögi terve (kelepcébe csalni Maddalenát) mögött a saját erkölcsi - nemi aberráltsága, gátlástalansága rejlik. Ezt a lelki "vákuumot" fejezi ki "zenei vákuummal" Giordano:

22. c. III. flo. - *Perigo anietto'ja* In quel do - lor
Pos - sen - za de' ra - mor! cessa la
dan naed ec - co lae - ro i - na!

Persze erre is találhatunk analóg példát, természetesen ismét Puccinit. A Turandot első felvonásának "Non piangere, Liú..."- kezdetű Kalaf - áriájában, a dallam visszatérése előtti rövid kadencia alakul át unisonóvá. "O, mia povera Liú..." - éneklí a herceg, de pontosan az ezzel párhuzamos harmóniai "nihil" mutatja a rabszolgalány iránti tulajdonképpen közönyét, és lelki sivárságát:

22. d.

Del - le - si zia - dal - cis - sia zui le stra - de!
ques - to! ques - to... O mia po - vera Liú!

Láthatjuk tehát, hogy a harmóniai "üresség" mennyire a harmónia fogalmába tartozó, légkörteremtő és jellemábrázoló zenei eszköz tud lenni egy igazán nagy mester kezében.

Zenei "áthallások" más operákból

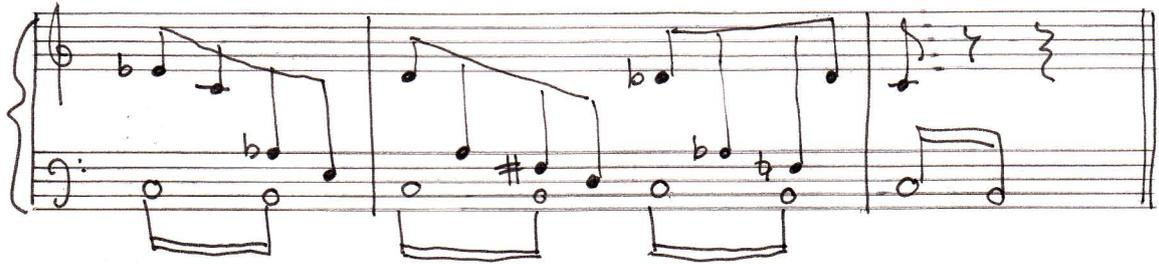
Az Andrea Chénier-rel foglalkozó tanulmány utolsó fejezeteként egy igazán izgalmas témához érkeztünk. Olyan részletekkel fogunk ugyanis foglalkozni, amelyek hangzása, harmóniai - dallami felépítése ismerős a fülünknek egyéb zenedrámái művekből (egy ilyen példáról oldalakkal ezelőtt már szó esett). Talán az a korábbi példa (Toscában is előforduló dallam) is egyértelműen kizárja a plágium bármifajta szóba jövetelét (már csak a két opera keletkezése közti négy évet tekintve is). Persze egy kivétel azért akad, amikor a későbbiekben Giordano önmagától importál zenei anyagot, a "Fedora" című operája előjátékához:

23.a. Chénier Maudslözia II. felv.

23.b. Giordano: Fedora - előjáték

A következő - zeneileg mindössze átvezető funkciójú, de nagyon hatásos - rész a második felvonás Chénier - Maddalena duettjét "zavarja" meg, a Besúgó elinaló árnyékát, illetve annak démoni hatását megjelenítve. A zenei hasonlóság a Rigoletto harmadik felvonásbeli, vihkórúst követő zenekari "villám"-motivumával megdöbbentő.

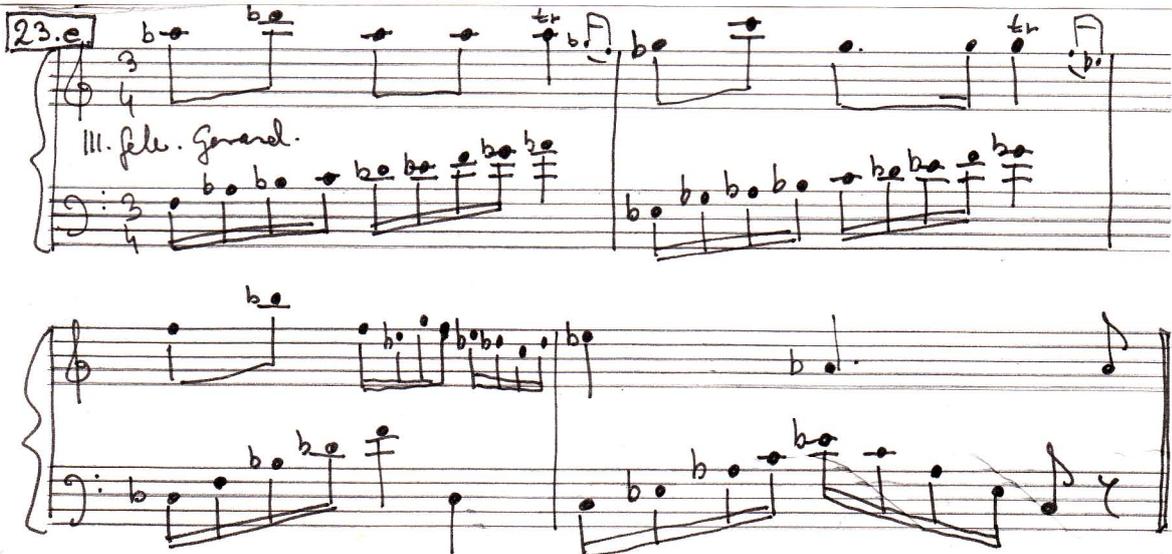
23.c. II. felv. Chénier - Maddalena duett előtt (Besúgó)



23.d. Verdi: *Rigoletto* III. fel. - *trihar*



A következő összehasonlításban ismét Puccinit idézzük. A Bohémélet kronológiailag párhuzamosan keletkezett a Chénier-vel, ezért talán nem véletlen, hogy a következő zenei "átfedés" létrejöhetett. Egyszerűen az ilyenfajta harmóniai és dallami sablonok a századforduló "levegőjében" is benne voltak...



Puccini: Balconetto: 11. felv. - Tosetta

23. f.

A következő két részlet mindegyike "áhitat - zene", és egyben a tenor-hős első zenei és szövegi hitvallása az operák során. Igen jellegzetes a "színszerű" polifóniára való törekvés, hiszen a zeneszerzők célja mindössze a templomi visszafogottság, béke ábrázolása.

23. g. 1. felv. "L'improvviso"

8 pre- gar! Var cai d'u- na die- sa la so- glia, la un

8 pre- te ve le vi- die dei san- ti

23.h. Tosca 1. flv. - Cavallotti

E tan-to-dè- ra in for-vo-ra - ta

vel - la sua pre-ghe-ra.

Most ragadjunk meg egy harmóniai érdekességet, Puccini "A nyugat lánya" c. operájának előjátékában. A harsány, mixtúrás menet rézfúvós hangszereken a dúr hexachord hangjaival egyfajta vadnyugati hangulatot hivatott teremteni. Ugyanez a zenei megoldás a Chénier két különböző helyén, ugyanezzel a szinkópás, vagy éles ritmusos tagolással először döntéshelyzetet fejez ki (higgyen-e Chénier a titokzatos levélírónak, vagy emigráljon inkább), majd a negyedik felvonásbeli tenorária lecsengéseként a forradalmian lángoló költő-lélek utolsó lüktetéseit.

23.i. II. flv. Rowles - Chénier duett

23.ii. IV. flv. Chénier-ária zárókadenciája

23. k. Nyugat lánya - előjáték

Az utolsó ilyen példánk egymásbavágó a leginkább. A negyedik felvonás börtönjelenetében az önfeláldozásra készülő Maddalena megjelenését kíséri ez a zene:

23. l. IV. flv. - Maddalena bejövetele

Az orgonapont feletti sokszólamú, polifónikusan fölépülő struktúra kísértetiesen hasonlít Gounod: Faust c. operájában, az előjáték bevezető zenéjére, amely az öreg Faust tépelődő, kiútkereső, önmaga által reménytelennek vélt állapotát jeleníti meg:

23. m.

Nyomatékosan jegyzem meg ismét, hogy az iménti zenei hasonlóságok nagyrésze a pusztán véletlen műve, Umberto Giordano operája mindezeketől csak még színesebb, egyénibb jelleget kap.

Tiszteletteljes végszó

Rossz opera tehát az Andrea Chénier? Alapjában véve nem. Sőt, az előbbieket tudomásul vételével kijelenthetjük, hogy egyedülálló remekműve a zenetörténet operatermésének. Hatásának, szépségének eszköze, a hallgató - néző emberi, pszichológiai, intellektuális mélységeinek maximális kihasználása; helyzetfestő szín-hatásainak igen széles palettája; harmadrészt pedig erkölcsi, interperszonális példázó jellege miatt dramai ez az opera. E sorok írója nagyon reméli, hogy a nemzetközi operavilág eredményeihez hasonlóan, hazánk operaéletének is szilárd pontja lesz előbb-utóbb ez a mű.

