

MC

67824

VELENCE

MUZSIKAI VÁROSOK
VÁRNAI PÉTER
VELENCE

E VELENCE

MEXIKÁNUS TÁRSAS ÉS IDŐSZER
A KÖZTUDOMÁNY
A KÖZTUDOMÁNY
INTERNACIONAL ALKALMI TUDOMÁNY
A SZÁZ M. SZÁZAD
MONTAVIDUÉS A SZÉPÉLETGÉP
INTERNACIONAL VILÁGOS ÉS SZÉPÉLETGÉP
A VILÁGOS ÉS SZÉPÉLETGÉP
INTERNACIONAL VILÁGOS ÉS SZÉPÉLETGÉP
A SZÉPÉLETGÉP VILÁGOS ÉS SZÉPÉLETGÉP
KÖRÖK
A KÖRÖK VILÁGOS ÉS SZÉPÉLETGÉP
A MESTER
VILÁGOS
A SZÉPÉLETGÉP VILÁGOS ÉS SZÉPÉLETGÉP
VILÁGOS VILÁGOS ÉS SZÉPÉLETGÉP

1974 BUDAPEST

MUZSIKÁLÓ VÁROSOK

VELENCE

MEGÉRKEZÉS TÉRBEN ÉS IDŐBEN

A KÖZÉPKOR

A RENAISSANCE

INTERMEZZO: VELENCEI ÜNNEPEK

A SAN MARCÓBAN

MONTEVERDI ÉS A VELENCEI OPERA

INTERMEZZO: VELENCE SZÍNHÁZAI

A VELENCEI OPERA (folytatás)

INTERMEZZO: A SETTECENTO

A SETTECENTO ZENÉJE

KÖRKÉP

A KONZERVATÓRIUMOK

A MESTEREK

VIVALDI

A XIX. SZÁZAD

VELENCE MUZSIKÁJA KORUNKBAN

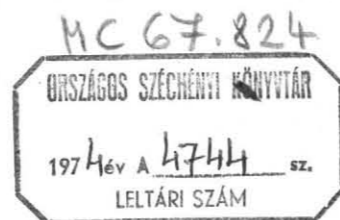
VÁRNAI PÉTER

VELENCE



ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST 1974

AZ ILLUSZTRÁCIÓS ANYAGOT
— RÉSZBEN SAJÁT FELVÉTELEIBŐL —
A SZERZŐ ÁLLÍTOTTA ÖSSZE



© 1974 VÁRNAI PÉTER
ISBN 963 330 027 4

FELELŐS KIADÓ A ZENEMŰKIADÓ VÁLLALAT IGAZGATÓJA
FELELŐS SZERKESZTŐ CZIGÁNY GYULA. MŰSZAKI SZERKESZTŐ LÖBLIN JUDIT
MŰSZAKI VEZETŐ BLASKÓ NÁNDOR
(Z 6832)

MEGJELENT 20 000 PÉLDÁNYBAN, 12,4 A/5 ÍV + 28 OLDAL KÉPMELLÉKLET TERJEDELEMBEN
74.0100 — KOSSUTH NYOMDA, BUDAPEST. F. V.: MONORI ISTVÁN VEZÉRIGAZGATÓ

Édesapám emlékének

„...ameddig Velence létezik, nem hiszem, hogy lesz
a világon más dolog, ami szépnek tűnhet.”

Francesco Zanotti

„Velencében volt a muzsika igazi székhelye.”

Sansovino

„Mintha épp a zene volna az az őselem, melyből valami-
kor a város és egész élete mint egyetlen káprázat ki-
emelkedett és lángalobbant. Víz és dallam, tenger és
zene: nem állottak-e valamikor együtt minden emberi
műveltség bölcsőjénél? Velence maga is jól tudja ezt;
úgy hivatkozik zenéjére, s úgy menekül időnként hozzá,
ahogyan a gyermek anyjára tekint s anyja ölébe mene-
kül.”

Szabolcsi Bence

Megérkezés térben és időben

Minden országba vagy városba valószínűleg különféle módon érkezhetsz az utas: vasúton, tengeren, repülőgépen vagy autón. S nyilvánvalóan minden megérkezésnek megvan a maga jellegzetes benyomása, a város vagy az ország másként és másként fogadja a látogatót.

Velencébe tulajdonképpen egyféle módon lenne szabad megérkezni: vízen, átvágva a malamocói szoroson, elhajózva a kis szigetek mellett, befutva a Szent Márk-öbölbe. Tehát úgy, ahogyan a külföldi követségek gályái megérkeztek a Tengeri Köztársaság székvárosába. Úgy, hogy az utas rögtön szemtől szembe kapja a Doge-palota és a Campanile, a Salute és a San Giorgio, a Riva degli Schiavoni és a Canal Grande torkolata csodáját. Nagyon is jól tudták a Tengeri Köztársaság, a Serenissima urai, hogy hova kell építeni a legszebb és legvonzóbb palotákat és templomokat. Ez is hozzátartozott a hatalom fenntartásához és megszilárdításához: úgy fogadni a külföldit, barátot vagy ellenséget, kereskedelmi partnert vagy diplomatát, hogy az mindjárt a gazdagság és a hatalom, a magabiztosság és az erő szimbólumaival találkozzék.

Ám mit tehet a mai utazó? Vagy vonaton érkezik, vagy autón. Mind a két esetben „hátról” közelíti meg Velencét. Nem mintha nem lenne fantasztikus élmény végighajózni a Canal Grandén, a „világ legszebb országútján”. Ám a nagy élmény megrázkódtatásában így nem lesz része; folyamatosan, fokozatosan ismerkedik a várossal, a pályaudvar környékének kevésbé érdekes városképe után lassanként tárul csak fel szeme előtt a csoda. Egy tanácsot adhatunk a Velencébe először érkezőnek: ne a Canal Grandén közelítse meg a Szent Márk teret; üljön fel az 5-ös vaporettóra, haladjon végig a kereskedelmi kikötő, a gabonaraktárak sivár negyedein, hajózzon végig a Giudecca-csatornán és amikor a San Giorgio szigethez ér, feltárul előtte ugyanaz a kép, ami a Serenissima idejében fogadta a tenger felől érkezőket.

A térbeli megérkezés után, ha már lerakodtuk holminkat kis szállodánkban és átestünk az első varázslaton (ha megittuk az első kávékat bármelyik kis eszpresszóban), üljünk még egyszer hajóra és keressük fel ismét a San Giorgio szigetet. Menjünk fel a templom harangtoronyának legfelső emeletére és nézzünk körül. Páratlan panorámában bontakozik ki előttünk a Város, a Lagúna és a sok kis sziget. Itt érkezhetsz meg időben is.

Az ókor végén vagyunk, az Úr 452. esztendejében. Isten ostora sújt végig Európán: Attila hunjai pusztítanak. Ebben az évben törnek be Észak-Itáliába, s a hadjárat nyomán tűzben és vérben omlik össze Aquileia, Grado és a többi virágzó venetiai város. Akik nem pusztulnak ott, akiket a hunok nem hurcolnak magukkal rabszolgaként, olyan helyre menekülnek, ahol biztonságban érzik magukat, ahol nem kell tartaniuk a további támadásoktól. A Brenta torkolatvidékének elhagyott, s csak néhány remete által lakott szigeteire költöznek. Itt is, ott is megtelepednek, és alig telik bele néhány évtized, máris jelentős szerepet játszanak. Kezükbe kerítik ugyanis a vidék sókereskedelmének monopóliumát. A sópárlás mellett halászattal, hajózással, kereskedelemmel foglalkoznak.

Ha itt állunk most a campanile tetején és északra nézünk, a messzi távolban megpillantjuk Torcello szigetét, ha az ellenkező oldalon tekintünk ki, talán láthatjuk Malamocót vagy Pellestrinát. Ezek voltak a legelőször kialakult nagyobb települések. Amint a városok egyre inkább fejlődtek, egyre inkább nőtt közöttük az ellenségeskedés, a hatalmi vetélkedés. A venetóiak azonban már ebben a korai időszakban is megmutatták, hogy értenek a politikához, saját érdekeik védelméhez. 697-ben Tengeri Veneto tizenkét tribunusa közös vezért választ, s annak uralma alatt egyesül. Az első vezér, az első dux, vagy ahogy az ottani nyelvjárásban mondják, doge, Paulutius Anafestus volt. Ekkor még a távoli Heracleában székelt a vezér, s csak később, 811-ben költözött át a Rivus Altusnak nevezett egyik szigetre, amelyet ma Rialciónak hívnak.

Ekkorra a venétek már a Földközi-tenger szinte egész keleti medencéjével élénk kereskedelemben állnak. Hol vannak már azok az idők, amikor Cassiodorus, Nagy Teodorik kancellárja ilyen szavakkal fordult a VI. században a lagúnák lakóihoz: „Született hajósok vagytok és hazátokban a víziutat kell hogy válasszátok, hogy az egyik háztól a másikig elérjete. S ha a viharok néha meg is akadályozzák a nyílt tengeren való hajózástokat, nyitva van még elöttetek egy másik út, amely teljesen biztonságos: a folyók útjára gondolkod, amelyen bárkátok szélről és zivatartól védetten járhatják keresztül-kasul a szárazföldet. Házaitokat mint vízimadarak fészkeit állítottátok fel azon a területen, amelyért tenger és szárazföld küzd. Mesterséges gáttal véditek azokat a hullámok dühétől és a látzólag törékeny fal dacol a víz erejével. A világon sehol sem látni egyenlőbb törvények alatt élve gazdagot és szegényt, mint nálatok: minden asztalon ugyanazon étel, minden család feje felett ugyanazon szalmafedél.”

A IX. században már nem Torcellóról, Malamocóról, Pellestrináról, Jesolóról vagy Chioggiáról beszélnek, hanem az Urbs Venetorumról, vagyis *Venezziáról*.

A sok száz kis sziget már nem elegendő az egyre szaporodó lakosságnak. Főleg a longobárdoknak még a hunokénál is veszélyesebb és pusztítóbb támadása óta (568-ban) szinte ugrásszerűen emelkedik a lakosság száma. Most már nemcsak megfékezik a tengert, hanem területet is hódítanak tőle. Az Alpok nyúlványainak, Isztria hegyeinek erdőseit szinte egy szálig kiirtják és a hatalmas fatörzseket cölöpökként a lagúna medrébe verve, összekötik az apró szigeteket. Fantasztikus ötlet, fantasztikus munka, fantasztikus eredmény: a cölöpök közé öntött bitumen összeállva elbírja az egyre sokasodó házakat, sőt, palotákat és templomokat. Így alakul ki már a középkor legelején a ma is jellegzetes

velencei városkép, a csatornákkal keresztül-kasul szabdaltszerű település, ahol az utca vízből van, a közlekedés csónakokon zajlik, a csatornák partjait száz meg száz apró híd köti össze.

Nem lehet célunk Velence történelmének többszázadik leírása. Az olvasó érdeklődését igen sok tudományos, népszerűsítő vagy éppen szépirodalmi leírás elégítheti ki. A mi témánk: Velence zenéje, a muzsikáló város története.

Ez a történet is nagyon korán elkezdődik.

A középkor

Hagyjuk el a San Giorgio campaniljét, késő este van már. A kis gőzösön átsiklunk a Szent Márk-öblön: nem olyan-e a város külső képe, mint egy díszlet, a *Gioconda* vagy *A két Foscari* egyik kulisszája? Ünnepi kivilágításban áll és a San Marco campaniljének égbe fúródó tornya mellett a félhold sarlója is ragyog. Az első látásra amúgy is teljesen valószerűtlennek, irreálisnak tűnő városkép így szinte már nevetségesen díszlet jellegű. Már-már azt várjuk, hogy megszólal a zenekar és a vaporetto vezetője Verdi-ária módján közli az állomások nevét.

Szálljunk ki, sétáljunk végig a Riva degli Schiavonin, a szlavóniaiak rakpartján, hagyjunk jobb kézre magunk mellett a Sóhajok hídját és forduljunk be a Doge-palota oldalán a Piazzettára. Még egy fordulat, s ott vagyunk Velence szívében, a világ egyik legszebb terén, a Szent Márk téren, a Piazzán. Rögtön szemünkbe tűnik, hogy a tér... szabálytalan. Egyik oldala sem egyenlő hosszú, egyik oldala sem azonos irányú. Mint ahogy Velence egész művészete, de főképp építészete esküdt ellensége a szimmetriának. Van, aki azt mondja, hogy Velence azért nem kedveli az azonosságot, a szimmetriát, mert a lagúna végtelen simasága és egyhangúsága nagyon is szimmetrikus. Ezért kell az épületeken minél több és minél nagyobb változatosság, ezért kell ellensúlyozni a tenger végtelen vízszintesét a tornyok merész függőlegesével, a lagúna vizének monoton szürkeségét az épületek, a képek... és a zene színorgiájával.

Hol is kezdődött Velencében a zene? Nyilván a malamoccói és pellestrinai halászok énekében, a Rivus Altus remetéinek zsolozsmáiban, az aquileiai menekültek ősi dalaiban. Erről semmi emlékünknem maradt. De hogy amit műzenének nevezünk, amit valóban velencei muzsikának tarthatunk, annak bölcsője itt volt, ahol most állunk, a Szent Márk-bazilikában — az biztos. A San Marco...

„A főkapun léptem be; alkonyul. Lábam alatt a kissé hullámos márványpadozat, hosszú patakként folyik rajta a fény az árnyak között, nyolc hatalmas, szürke sárkólap, megvilágítva siklanak rajtuk a szandálok és a nők magas sarkú cipői; mindkét oldalon, az óriási, négyszögű, közökkel megtört pillérek sora között, három-három konstantinápolyi eredetű porfíroszlop, aranyozott oszlopfővel; a fenti galériákon emberek járnak, kihajolnak, nézelődnek, fecsegnek (a falborítás a galériák aljág márványlapokból; odafönt aranymozaikból, az aranyban figurák lebegnek); középen a többszínű márvány ikonosztáz a feszülettel, a Szűzanya, az apostolok és Szent Márk... hatalmas kereszt, a tér hat irá-

nyába veti szét karjait, azokon vörös kis üveglámpások, a hátam mögötti nagy ablak felől érkező fény apró lángnyelveket gyújt rajtuk...” (Michel Butor, *Rész Pál fordítása*)

Dokumentárisan csak 1318-tól tudjuk követni a San Marco zenei életét. Az adatok azonban nemcsak a bazilika köré csoportosulnak, s így már régebből is van tudomásunk Velence zenéjéről. Már a római korból van hírünk az úgynevezett izelasztikus játékokról, amelyekben a birkózás és a futás mellett ott szerepelt az ének- és a költői verseny is. Tudjuk, hogy a San Giorgio bencés szerzetesei közt már a VIII. század végén volt néhány olyan barát, aki „kegyessége, jótékonyága, az énekben és a zene művészetében való jártassága miatt volt híres”. (Hadd mondjuk meg, hogy a San Giorgio kolostorából indult térítő útjára és a mártírumba Gherardus testvér, azaz Szent Gellért püspök. Aki először adott hírt a magyarok zenéjéről, a Symphonia Hungarorum-ról...) Tudjuk, hogy már a IX. században jelentős harangöntő ipara van a városnak, hiszen Orso Participazio doge 866-ban tizenkét harangot ajándékozott Makedon Basileios bizánci császárnak, s Bizáncban ettől kezdve ismerik a harangot. 1071-ben egy szemtanú többek közt ezeket írja a doge-választás ünnepeiről: „Oly nagy volt a harangzúgás, hogy az ember a saját szavát sem értette.” Jelentős volt az orgonagyártás is: a X. században a velencei Gregorius apát épített görög minta szerinti orgonát Nagy Károly császárnak. A bazilikáról pedig tudjuk, hogy énekkara valószínűleg egyidős magával a templommal, márpedig a San Marcót 827-ben kezdték építeni és 1085-ben szentelték be.

Egy-két évszázadot átugorva, rábukkanunk már a világi zenéről szóló híradásokra is. 1250-ben merül fel az első velencei trouvère, Bartolomeo Zorzi neve. Mint a krónika mondja, kitűnő költő és énekes volt, aki a trubadúrok hazájában, Provence grófjainak udvarában tanulta meg a „vidám tudományt”, a gaia scienciat. Zsinati és káptalani iratokból van biztos tudomásunk a középkor időszakában már hagyományosnak mondható népdalokról, a Biblioteca Marcianában őrzött egyik 1200 tájáról való breviáriumban egy hangszerén játszó jocular képe található. A ménestrellekkal és a trubadúrokkal együtt természetesen eljutottak Velencébe a kor híres énekelt költeményei is, s biztos, hogy Velence utcáin felhangzott a Roland-ének, a szőke Izoldáról, a Ginevráról és Lancelotról, vagy a Blanche Fleurről szóló dalok. 1200 körül már velencei dialektusban írt hasonló költemények is keletkeztek. És ezeket a kis verseket mindig dalolták, vers és zene elválaszthatatlan volt. Az énekmondók, a cantastorie-k szórakoztatták ezekkel a dalokkal az utcák népét, az ünnepélyek közönségét, a mulatságok résztvevőit. Nem volt mindig szórakoztató a történet, így valószínűleg nagyon is siralmas lehetett a padovai Brunacci által emlegetett ének, *A keresztes vitéz hitvesének panasza*.

Ebben az időben azonban Velence már messze túllépett a Cassiodorus említette állapotokon — nagyhatalommá lett. Körülbelül a IX. századig Bizánc uralma alatt állott, hol ténylegesen, hol csak névleg. Amikor azonban 828-ban néhány torcellói és malamoccói kalmárnak sikerül végrehajtani a nagy „trükköt”: Szent Márk evangélista relikviáinak

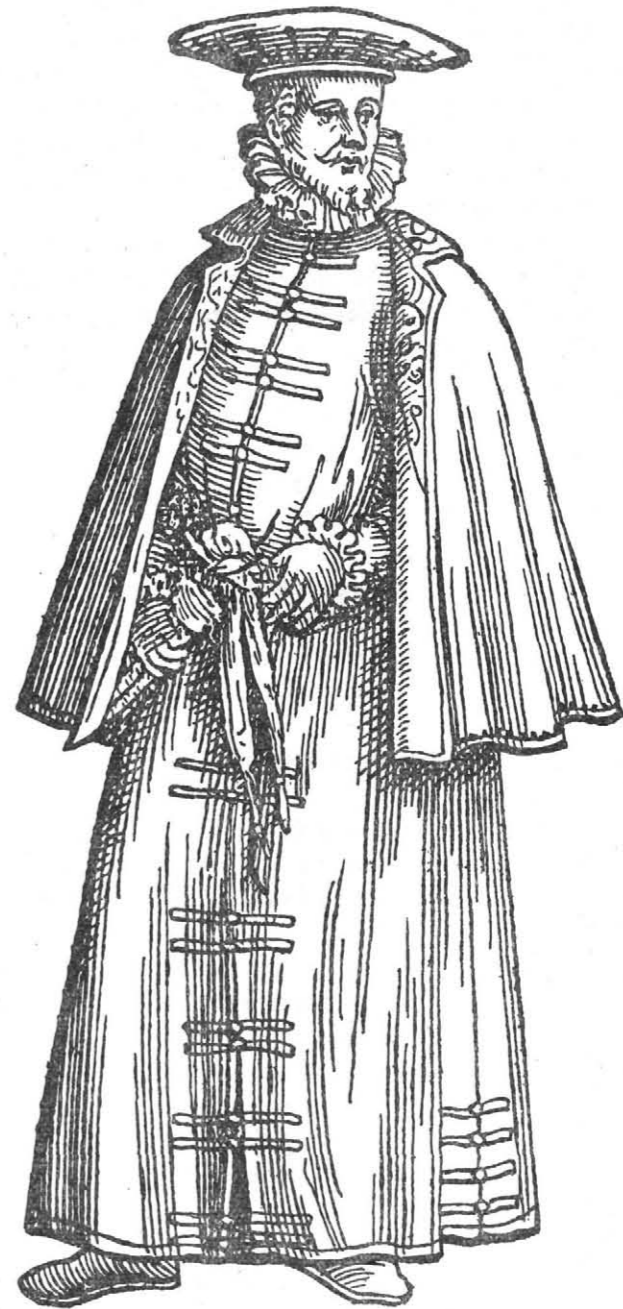
ellopását és kicsempészését Alexandriából — Giustiniano Partecipazio doge megtagadta a függőséget. Szent Márk lett Velence védőszentje — mint említettük, ekkor alapították a bazilikát is — és Velence elkezdte kiépíteni nemcsak kereskedelmi, hanem katonai erejét is. Az Orseolo családból származó dogék már egyenrangú félként tárgyalnak Bizánccal, a német-római császársággal és az arabokkal, majd lassanként uralmuk alá hajtják, meghódítják Dalmácia számos városát, a görög szigeteket. A legnagyobb hatású mesterfogást a XIII. század első éveiben hajtotta végre Velence, amikor Enrico Dandolo, a félig vak és aggastyán doge a keresztes hadjárat résztvevőit azon az áron szállítja csak el a Szent-földre, hogy a hadsereg előbb Zárát, majd... 1204-ben magát Bizáncot foglalja el számára. Ezzel Velence vált a Földközi-tenger keleti medencéjének tulajdonképpeni urává. Száznolcvan év múlva, 1380-ban a chioggiai csatában a Serenissima legyőzi legveszedelmesebb ellenfelét és vetélytársát, Genovát is.

A XIII. században alakul ki a Tengeri Köztársaság államrendje. A világ egyik legkülönösebb hatalmi rendszere jött ezzel létre. Velence olyan köztársaság volt, amelynek élén ott állt a doge, a fejedelem, a herceg, akinek azonban semmiféle hatalom nem volt a kezében. Különösen, amikor 1310-ben, a Tiepolo-összeesküvés leverése után megalakul a Tíz-zek Tanácsa, a híres, sőt hírhedt és félelmetes Consiglio dei Dieci (CdX), minden hatalom a patrícius-családok kezébe megy át. E családok közül tizenkettő szinte a város alapításáig, 697-ig vezeti vissza családfáját, valamennyi olyan név, amelynek viselőivel Velence egész történelmében találkozunk: Contarini, Morosini, Badoer, Tiepolo, Michiel, Sanudo, Gradenigo, Memmo, Falier, Dandolo, Poloni, Barozzi. Így tulajdonképpen az államhatalom nagyon széles körű testület birtokában volt, akik egymás közül választották a különböző állami szervek funkcionáriusait. A Nagytanácsban (Maggior Consiglio) eredetileg a teljes lakosság képviselői helyet foglaltak, ám 1296-ban a patrícius-családok képviselőivé vált. 1314-ben születési jogon lett minden huszonöt éves nemesúr (nobile vagy nobile huomo) a Nagytanács tagja. Ekkor zárták le az Aranykönyvet, amely ötszáz évre megszabta, mely családok tagjai kerülhetnek be a Nagytanácsba. Ezzel az intézkedéssel még a lehetősége is megszűnt annak, amit korábban igen sok doge kísérelt meg: a monarchia-alapításnak. Az utolsó kísérletező az a Marin Falier volt, akinek képmása helyén fekete folt áll a Maggior Consiglio dísztermében a dogék sorában, ezzel a szöveggel: „Hic est locus Marini Faleri decapitati pro Criminibus” (A bűneiért lefejezett Marin Falier helye). A bűn pedig az volt, hogy a doge az Arzenál munkásainak segítségére támaszkodva meg akarta fosztani hatalmától a Nagytanácsot.

Ne higgyük azonban, hogy a Nagytanács vagy a Consiglio dei Dieci diktatúrája elnyomás volt. Velencében, egész ezeréves történelme során a hatalom minden birtokosa gondosan ügyelt arra, hogy a köznépek a lehetőség szerinti legjobb dolga legyen. Hallgassuk csak, mit ír 1364-ben Petrarca: „A velenceieknek fenséges városa ma a szabadságnak, békének és igazságosságnak otthona. A jóknak menedéke, a zsarnoki hatalmaktól és a háborúk viszontagságaitól megviselt és jobb életre törekvő gályák kikötője. Aranyban gazdag, de hírnévben még gazdagabb város, kincsei hatalmasak, de erényei még hatalmasabbak. Szilárd márványkövekre alapozták, de a polgárok egyetértésének még

szilárdabb talajára épült, sós hullámok veszik körül, de biztonságát a bölcsesség sava adja.” Néhány évvel később a francia király követe, Philippe des Commes így számol be a Canal Grande látványáról: „Azt hiszem, ez a világon a legszebb utca. Kitűnően megépített házak közt kanyarog át az egész város. A régi épületeket tartós kövekből rakták és a rendkívül nagy és magas házakat szépen ki is festették. Az újabbak száz évvel ezelőtről valók: valamennyinek a homlokzatát isztriai fehér márvány és megannyi porfir- és szerpentinkő díszíti... ez a legdiadalmasabb város, amit valaha láttam.”

Velence hatalmának alapja hármas: flottájának, illetve hadseregének katonai ereje, kereskedelmének zseniális megszervezettsége és az akkori világ legkörülmönfontabb diplomáciája. S ezzel a hatalom pilléreinek növekvő sorrendjét adtuk. A katonaság csak akkor vált szükségessé, ha a kereskedelem vagy a diplomácia már nem tudott segíteni. Főleg a kereskedelem: Velence kezében tartotta egész Európa fűszereit és általában a Keletről jövő árucikkek szállítását és eladását. Ezért kezdődött hatalmának letűnése akkor, amikor a portugálok Afrika körülhajózása után megtalálták a tengeri utat Indiához és a Távol-Kelethez. A XV. század azonban Velence hatalmának tetőpontját hozta meg. Minden történelemkönyv és minden Velencével foglalkozó leírás megemlíti Tommaso Mocenigo doge végrendeletét, illetve halálos ágyán mondott beszédét, melyben egy statisztikus pontosságával sorolja fel Velence hatalmának anyagi



Velencei kereskedő a renaissance idején
(Velence, Museo Correr)

alapjait. A Serenissima tőkéje tízmillió dukát; az állami bevételek meghaladják az évi egymilliót; az alaptőke bankforgalma négymillió hasznot eredményez évente a kivitel és kétmilliót a behozatal révén; a városban negyvennégy bank, hetvenhét aranyműves és hetvennyolc selyemkikészítő műhely dolgozik. A gyapot évi 400 000, a fűszerek 540 000 dukát hasznot hoznak. A házak 7 milliót érnek; 3300 hajó bonyolítja le a forgalmat 30 000 matrózzal. A flotta 45 hadigályával rendelkezik és 11 000 tengerésszel; az Arzenál 20 000 munkás munkahelye.

Velence pénze, a dukát Európa legjobb „valutái” közé tartozik megjelenése, 1284 óta.

Ez a nagyhatalmi időszak a szellem, a kultúra történetében már más nevet visel, noha a hivatalos történelem-periodizáció még középkorként tartja nyilván. Ez az időszak már a renaissance kora.

A renaissance

A muzsikáló Velence krónikása csak sajnálkozhat, hogy a város építészeti legszébb emlékműveiről — a San Marco kivételével — nem beszélhet. A gótikus korszak idejéből ugyanis — mint említettük — alig maradt fenn Velence zenéjéről adalék. Mikor a muzsika története a Serenissima zárt világában megindul, a művészet már a renaissance korát éli. Persze, hogy csodálatosan szépek Velence renaissance palotái; ki ne gyönyörködne a Rezzonico- vagy a Foscari-palotában, a Piazzát övező régi és új Prokuráciákban, vagy a Loggettában. De senki sem tagadhatja, hogy Velence városképére a csúcsíves, részben keleti hatást is magukba szívó paloták és templomok nyomják rá a legjellemzőbb bélyeget: a Ca' d'Oro, a Doge-palota, a Canal Grande mentén sorakozó ősi gótikus házak és paloták, a San Giovanni e Paolo... De úgy tűnik, hogy Velencében a művészetek egymásnak adják át a fáklyát, a vezetőszeret. Hol az egyik, hol a másik a legjelentősebb, hol az építészet, hol a festészet, hol pedig a muzsika.

Nézzünk most kissé körül a renaissance világában. Olvassunk a visszaemlékezésekben, a krónikákban, követi beszámolókbán, naplókban.

„Vidám és zajos játék volt a caccia, a vadászat: a különböző vadállatok nevét viselő hölgyeket és lovagjaikat a vadászok hajsolták végig a termen. A zűrzavaros kergetődzés a vadászok és az üldözöttek megbékélésével ért véget. Körbeültek és énekeltek vagy pedig táncoltak.”

„A kereskedők és a bankárok városában történt, Velencében, 1364-ben, hogy maga a doge elnökölt egy zenei versenyen, melyet politikai esemény, Candia visszafoglalása ünneplésére rendeztek. Lorenzo Celsi doge mellett ott volt az emelvényen a pátriárka és Ciprus királya. Énekesek és muzsikusok követték egymást a versenyen és a győzelem pálmáját a híres firenzei vak muzsikus, Francesco Landino nyerte el.”

Ezt a zenei versenyt a legújabb kutatások a legendák világába utalják. Fennmaradt azonban Landino testvére unokájának, Cristoforo Landino hírneves Dante-kommentátorának feljegyzése nagyapja fivérééről és ez már nem legenda: „...igen tudós muzsikus volt, s oly nagy művésze az orgonajátéknak, hogy Velence nemes városában *költőként* nyert babérkoszorút a mindenfelől összesereglett muzsikusok előtt, Ciprus királyától [Pietro Lusignanótól] és a velencei hercegtől [Lorenzo Celsitől]”.

„A velencei Doge-palotában síposok és trombitások is voltak szolgálatban. Szigorúan a doge hatáskörébe tartoztak.”

„1316-tól kezdve találunk javítási nyugtákat a San Marco nagy orgonáira vonatkozóan; hibáikat Giacobello, az *orgonistának mondott* mester javította ki.”

„A San Marco egyik orgonistájának, Bernardo Murernek tulajdonítják 1450 körül az orgonapedál feltalálását.”

„Francesco Sforza, Milánó hercege levélben kérte Luca Vendramint, hogy küldje Milánóba énekesét, Filippo Maceratót. Ez 1454-ben történt. 1475-ben Galeazzo Maria Sforza megbízta velencei követét, hogy könyvecskében írja össze Leonardo Giustiniani minden dalát és az összes többi, Velencében divatos szép dalt. Néhány versnek a kottáját is kéri, hogy megtanulhassa a velencei énekstílust. Szeretne néhány 12—15 éves fiút is Milánóban tudni, olyanokat, akik értenek a viola-játékhoz és az énekhez.”

Az előbbi krónikarészletben felmerült Leonardo Giustiniani neve. Ő talán az első jelentős velencei muzsikos, akinek nevét is ismerjük. Giustinianinhoz kapcsolódik a tipikus „aria veneziana” megalkotása, a jellegzetes velencei énekstílus kialakítása. 1385 körül született és leszármazottja az egyik legrégebb velencei nemescsaládnak. (Egyik palotájuk, a Ca' Giustinian nemcsak hogy ma is fennáll, közel a San Marcóhoz, de ma is érdekes módon zenei jelentősége van. A Canal Grandéra néző szép palotában székel ugyanis a velencei Biennale rendezőbizottsága. A család egy másik palotájában Richard Wagner lakott.) Giustiniani élete utolsó éveiben igen magas funkciókat töltött be, Friuli kormányzója volt, majd egyike San Marco prokurátorainak. (Ez a tisztség közvetlenül a doge után következett rangban. A „Procuratori di San Marco” feladata volt az állam vagyonának kezelése és gyarapítása.) Jellegzetes humanista, Plutarkhoszt fordítja latinra. Ifjúsága idején azonban szerelmi költeményeket írt, melyeknek ő maga szerezte zenéjét is. Költeményei velencei dialektusban és igen népszerű stílusban készültek. 1420 tájékán püspök-fivére, Lorenzo Giustiniani kérésére felhagy a profán versek írásával, és ettől kezdve költészetének területe a vallásos lauda lesz. (Erről a műfajról később még beszélünk.) Hírneve oly nagy volt kortársai között, hogy ettől kezdve az ő stílusában írt dalokat egyszerűen „giustinianá”-nak nevezték. Magának Giustinianinak dalai — mármint a dallamok — sajnos elvesztek, a giustinianáknak azonban nagyon is jól ismerjük a stílusát, hiszen például Petrucci XVI. század eleji frottola-gyűjteményeiben igen sok maradt fenn. A versek népszerűségére jellemző, hogy van olyan költeménye, az „O rosa bella”, amelyet Johannes de Ciconia, Dunstable és Okeghem is megzenésített.

O rosa bella, o dolce anima mia,
Non mi lassar morire, in cortesia!
Ay lasso me dolente, deso finire
Per ben servire e lealmente amare?

Szépséges rózsá, ó édesem, édes lelkem,
Jaj, kérve kérlek, ne hagyj meghalni engem!
Fájó s fáradt vagyok. Kell-e halálba essek,
Hogy derekan szolgáljak s híven szeressek?

(Fodor Ákos fordítása)

Ha már Johannes de Ciconia, az első neves németalföldi komponisták egyike nevét említettük: a tudós mester Padovában, a Velencéhez tartozó egyetemi városban volt kanonok. Két Velencével kapcsolatos műve is maradt fenn, 1400 tájáról. Az egyik latin szövegű, ez a Serenissima népét ünnepli, a másik olasz szövegre készült, valószínűleg énekekre és két trombitára írt ünnepi muzsika, melynek kezdősora: „Viva, viva San Marco glorioso!” (Éljen, éljen a dicsőséges Szent Márk!). Padovában egyébként is felbukkan néhány Velencére utaló mű vagy muzsikos, így Gratosus és Dactalus, vagy Bartolinus de Padua, aki velencei dialektus-szövegre írt dalt.

Térjünk vissza a krónikákhoz. Hallgassuk, hogyan szólnak egy 1473-ban lezajlott lakomáról: „A bíboros karnevál idején zenével vidámított díszebédet adott. Minden fogást egy lóháton ülő háznagy vezetett az asztalhoz; a felszolgálat különböző hangszerek zenéje kísérte. Hárfa, gitár, fuvola, viola, majd ismét hárfa és viola váltotta egymást. Kis gitárok kíséretével énekeltek dalokat, többek között Giustiniani *O rosa bella* canzonettáját. A lakoma után morescát táncoltak.”

A zene mindig is szükséges járuléka volt a nagy banketteknek. Egy másik, valamivel későbből, 1505-ből származó leírás részletesen elmondja, milyen fogáshoz milyen muzsika szólt azon a banketten, amelyet követek tiszteletére adtak: „A meghívottakat fogadó családtagok bársonyba, pávatollakba és skarlátba voltak öltözve. A díszterembe való belépést trombiták, sípok és dobok hirdették. A gobelinekkel díszített első termen áthaladva léptünk be a bankett-terembe: nagy pohárszékekkel volt díszes, rajtuk arany és ezüst edények, csészek, evőeszközök, tálak, tányérok. Hetvennégyen voltak a meghívottak, és rangjuk szerint foglaltak helyet.

Trombiták, sípok és dobok hangja mellett hordták körül a rózsavizet és arany edényekben a mosakodáshoz szolgáló levendulát. Ezután adta meg a jelet a kardinális magán-titkára a bankett megkezdésére. Az első fogás gyümölcsökből állt: cédrusalmakat, citromot, muskotálykörtét, malvaziát és cukrozott gyümölcsöket szolgáltak fel virágdíszek között; sípok és kis trombiták szóltak.

Tizennyolc arany és ezüst tálon aranyozott fenyőmagvat és piskótát hoztak ezután; dobok és hárfák zenéltek.

Lágy muzsika kísérte a cukrozott és rózsavízzel felszolgált tejszínt. A szónokok mind-egyike egy teljes csészényt kapott, a többiek kettenként egy-egy csészével. Ezután bodzavirágbefőttet hoztak, ugyancsak cukorral és rózsavízzel.

Harsány trombiták jelentették tizennyolc levesestál érkezését. A levesben kecskegida belsősege és aranyozott feje úszott, rajta Szent Márk arany zászlajával és a kardinális címerével.

Hárfa, cembalo és viola szava kísérte hetvennégy csésze erőleves feltalálását, majd tizen-nyolc aprósült következett: tálanként tíz fűrj, hat galamb, hat jérce, mindez csészében tálalt narancs- és cseresznyeízzel és bastard-mártással; édes sanseverinói bort szolgáltak fel, majd süteményeket. Mindezt lágy zene kísérte.

És íme a közepes sült: tizennyolc tál, mindegyiken két fácán és egy páva, a szárnyasok farkát és nyakát saját tolluk ékesítette, és a mellehúsuk aranyozva volt. Melléje gyömbér-

levest és sárga mártást adtak. Ekkor bohócok léptek a terembe, hogy kedveskedésükkel felvidítsák a meghívottakat.

A következő tálak mindegyikén nyolc galamb volt, édes narancssal és fehér habzóborral. Spanyol bohócok jelentek meg ezüst cembalókkal, hogy rögtönözve énekeljék meg a súlyos sültekek érkezését: borjú-, kecske-, ökör-, kappan- és jércesült jött fahéj-mártással és friss borsóval. Mindehhez édes grignanói bort adtak.

Hárfák és violák tisztelték meg a főtt húsokat. Újra borjú, kecske, kappan és jérce volt a tálakon, lében, citrommal és zöld mártással. Ismét sanseverinói habzóbor került melléjük. És íme, befutottak a felvágottak, a nyelvek, a sonkák, majd a téztafélék, felvert, édesített citromos habbal. A meghívottak szórakoztatására újabb bohócok érkeztek, akik labdajátékokban való ügyességüket bizonyították. Így kaptak bátorságra a vendégek, hogy hozzákezdjenek az újabb fogásokhoz: kappanokhoz, bolognai kolbászokhoz, borsozott nyúlhúshoz. Aztán a fagylalt, amelyet száraz korzikai bor kísért; majd torták, főtt és nyers articsóka, friss és cukrozott köménymag. Mindeközben a legteljesebb nemességgel járt kedves moresca-táncot csodálhattak meg. Végül ismét mosdásra szolgáló rózsavizet hordtak körül, de ezután megint csak apró édességet: palermói koriandert, dinnyemagot, mandulát, fenyőmagot stb. És két nagy viola búcsúztatta az ily diszkrét fogások után még életben maradt vendégeket.”

Az ilyen tékozlóan gazdag ünnepi lakomákat azonban csakis maga a Serenissima adhatta; magánszemélyeknek, köztük a vezető nemes családoknak is, tilos volt ez a fajta pazarlás. A Consiglio dei Dieci lépten-nyomon hozza rendeleteit, melyek szigorúan meghatározzák: egy-egy nemesúr meghívottanként hány dukátot fordíthat egy-egy ünnepély vagy lakoma költségeire. Ezekre az intézkedésekre a Tízek Tanácsának alapos indoka volt, méghozzá nem is egy. Az egyik ok: a Tengeri Köztársaság mindig kollektív hatalmat gyakorolt, az egész nemesség volt az államhatalom birtokosa; tehát senki nem engedhette meg magának, hogy pompakedvelésben, hencegésben, pazarlásban a többinél magasabbnak, gazdagabbnak vagy előkelőbbnek láttassa magát.

A másik ok ugyancsak a Serenissima gondos kormányzati módszereire vezethető vissza. Általában igaz, hogy Velencében soha nem volt olyan mérvű nyomor, mint Itália más városaiban vagy Európa-szerte*. Elégedetlenség azonban bőven akadt. Hallgassuk csak, mit ír Velence történetének egyik mai krónikása a XVI. század ilyen problémáiról. A téma: Velence katonai és kereskedelmi hatalmának egyik bázisa, a hajóépítő műhely, az Arzenál. „1500. október 1-én Tomasino mester, a löporgyár vezetője fizetésemelést kapott. Bérét havi három dukátról hatra emelték. Az indokolás szerint három dukátból nem tudja magát fenntartani. Ahogy előrehaladunk a században, egyre nő az elégedetlenség az arzenálbeli munkások között, noha ezek hagyományosan fegyelmezettek és a Köztársaság hívei voltak.

Maguk a vezetők is elismerték, hogy a bérek nem elegendőek immár a szükségletek

kielégítésére; lehetetlen, hogy a 300 évvel korábban (!) megállapított fizetések fedezzék a jelenlegi költségeket. A faanyagok szállítására beosztott tengerészek nyíltan kimondták: »lehetetlen, hogy a bérből meg tudjunk élni és fenn tudjuk tartani családjunkat ezekben a nyomorúságos időkben«. 1558-ban nem akad tiszt, aki elfogadja a különböző műhelyek vezetését: alig valamivel több, mint 5 dukát a fizetésük; épp ezért elhatározzák, hogy a havi bért felemelik 15 dukátra. Ez a béremelés mutatja, hogy egy család fenntartási költségei háromszorosára nőttek.

Az elégedetlenség mindennek ellenére nő az Arzenálban, 1573-ban a rakodómunkások részesülnek béremelésben: meg kell akadályozni kizsákmányolásukat. A század utolsó évtizedeiben a fegyelmeztelenség üti fel fejét az Arzenálban. Egyre gyakrabban hallatszanak ilyen panaszok: »kevés a munkabér, többet kérünk, többet érdemlünk!«. A fiatal munkások önkényesen megrövidítik a munkaidőt. Igen szigorú megtorlással él a vezetőség: egy bizonyos Antonio de Zuané-t halálra ítélik, mivel lázított társai között, utcai tüntetést szervezett az Arzenál provveditoréja [ma így mondanánk: gazdasági igazgatója] ellen.”

Egy 1565-ből való krónikást idézünk: „Január 1-én egy szegény ember fagyhalált szenvedett a Rialto hídon. Másnap egy asszony halt meg az éhségtől és a hidegtől a Dogepalota kapujában. Január 13-án a palota udvarában egy húszéves fiatalember halt meg az éhség és a fagy következtében.”

De térjünk vissza inkább a vidámabb és a tárgyunkhoz közelebb álló krónikákhoz.

Még a XV. század vége felé jegyzik fel, hogy egy bizonyos Caterino Zeno birtokában volt egy igen értékes orgona, amelyet Mátyás magyar király számára készíttettek. Egy másik nemesúr, Agostino Amadi viszont néhány régi görög hangszer mondhatott magáénak.

Molmenti, Velence magánéletének múlt század végi krónikása írja a renaissance idejéről: „A dámák összejövetelén a kedves társaság legnépszerűbb időtöltése madrigálok és kantáták éneklése volt. Sansovino, a híres építész írta 1586-ban, hogy e társaságokban hangszeres és énekes virtuózok is gyakran megfordultak, s hozzáteszi: Velencében volt a muzsika igazi székhelye. A Venier-palotában — tulajdonosa költő is volt —, Zantani grófnál és máshol zenés összejöveteleket tartottak, amelyeken többek között a piacenzai Parabosco vagy Cambio maestro is részt vett. Előbbi a San Marco orgonistája volt.”

Ugyancsak Molmenti idézi Velence talán leghíresebb krónikásának, Sanudónak feljegyzését: „Alvise Pasqualigo úr unokahúgát Zanfranco Morosini úr vette nőül. Az esküvői menetet trombiták és sípok kísérték: olyan dolog ez, amelyet több éve nem hallottunk, hiszen az újabb időkben teljes csendben zajlik le a templomi esküvő és csak aztán következik az ünnep. Ám a trombitás-sípos lakodalom az igazi, régi jó gyakorlat.” (A híres krónikás, Marino Sanudo palotáját a mai látogató is felfedezheti magának. Emléktábla jelöli a Santa Maria dei Miracoli templom környékén.)

A krónikák nemcsak arról tudósítanak, hogy milyen volt a muzsika a renaissance Velencéjében, hanem többek között arról is, hogy ez a zene a társművészetek nagyjait is

meghódította. Így Sebastiano del Piombo híresen jó lantjátékos volt. A nagy Giorgione pedig oly csodálatosan énekelt saját lantkíséretével, hogy gyakran kérték fel hangversenyeken való közreműködésre és számos nemesúr hívta meg társasági összejöveteleinek muzsikáló díszeként. Tintoretto házában is gyakran volt hangverseny. A festő leányán, Mariettán kívül, aki kitűnően énekelt, gyakran szólaltatta meg hangszerét Gioseffo Zarlino is, a kor legnagyobb velencei muzsikusa. Tiziano pedig 1540-ben megfestette Alessandro orgonaépítő mester képését: cserébe házi orgonát kért.

Külön kell említést tennünk a különböző konfraternitásokról, azaz a céhek azon tömörüléseiről, amelyeknek kizárólagos célja a vallásos elmélkedés, a kultusz volt. Azokhoz az ima-összejövetelhez hasonlítottak, amelyek egyikéből, Neri Szent Fülöp római kongregációjából új, világhódító műfaj indult útjára: az oratórium.

A konfraternitások mindegyike kötelességének érezte, hogy összejövetelei számára díszes palotát, úgynevezett scuolát építtessen. Szinte egymást múlták felül e scuolák mind a külső építészeti megoldás, mind pedig a belső képzőművészeti díszítés terén. A leg-híresebb köztük a Scuola San Rocco lett. Ezt 1489-ben építették és belső dekorációját — ha szabad egyáltalán ezt a kifejezést használni ez esetben — nem kisebb mesterre, mint Tintoretóra bízta. Ezek a hatalmas képek lettek Tintoretto fő műveivé. A scuola derék mesteremberei nyilvánvalóan ugyanazt a meghatottságot, emelkedettséget és áhítatot érezték láttukon, mint ami a mai látogatót elfogja. A Bibliából és a szentek életéből merítik tárgyukat e monumentális vásznak. S ez természetes is, hiszen, mint említettük, a scuolák a templomon kívüli vallásos elmélyedés színhelyei voltak. Zenéjük is ezt a célt szolgálta. A különböző konfraternitások — Tintoretto, Bellini vagy Carpaccio festményei alatt — *laudákat* énekeltek. Ez a nagyon régi, még a középkor idején keletkezett és főleg az 1100—1200-as évek nagy vallásos mozgalmához kapcsolódó műfaj tulajdonképpen népdal. Kezdetben, Szent Ferenc és a flagellánsok idején, meglevő népdalokra alkalmaztak — legtöbbször ugyancsak névtelen költőtől származó — áhítatos verseket. Később kialakult a laudák szövegköltői és zeneszerzői gárdája is; a legtöbb költő ebben a műfajban is bizonyosságát akarta adni tehetségének. Velencében például a már említett Leonardo Giustiniani volt a legnevesebb lauda-költő. Versei megmaradtak („Méltóságos Lunardo Justiniano úr, velencei patrícus és más igen tudós emberek laudái. Vicenza, 1475. Megjelentette Lunardo Basilea.”), a dallamok azonban elvesztek, csakúgy, mint Giustiniani világi kompozíciói. Érdekes azonban és Giustiniani lauda-stílusáról is felvilágosítást ad a tény, hogy más korabeli lauda-gyűjtemények dallamai tökéletesen illenek mind strófaszerkezetükben, mind pedig prozódijukban Misier Lunardo költeményeihez.

20 Nem lehet célunk, hogy könyvünkben Velence képzőművészetéről részletesen beszéljünk. Tintorettoval azonban szabadjon a szerzőnek kivételt tennie. Őbenne látja megtestesülni Velence lelkét a festészetben, azt a lelket, amely nemcsak a képzőművészetben, hanem

az építészetben és a muzsikában is közösre formálja a Tengeri Köztársaság művészetét. A későbbiekben, Velence nagy zeneszerzőinek tárgyalásakor lesz még szó erről a közös karakterisztikumról.

És engedtessek meg, hogy ne saját szavaimmal szóljak Tintorettről. Édesapám írását idézem, kelte: 1937.

„Jacopo Robusti selyemfestősegéd, más néven Tintoretto, 1518-tól 1592-ig, némelyek szerint 1594-ig megszakítás nélkül velencei állampolgár és velencei lakos maradt. A selyemfestőből csakhamar festőművész lett; mint Jacopo Robusti gyorsan belesemmisült a feledésbe, hogy mint Tintoretto támadjon föl a halhatatlanságban.

Nem árt, gondolom, hogyha szociális és gazdasági nyomorúságaink latyakjából pillanatra kiemeljük a tekintetünket s valami vigasztaló, égi sugárzás felé fordítjuk. Tintoretto rászolgál az ilyesmire. Tudniillik alig van még egy művésze az olasz renaissance két évszázadának, akinek alakja és művészete körül az ellentétes megítélésnek és az értékelés különbözőségének olyan zavarai kavargtak volna, mint e nagy velencei körül. A Renaissance két nagy történetírója közül az egyik jelentéktelennek, a másik a 16. század legnagyobb művészeinek tartja. Kortársa, Vasari, legyint, ha róla beszél, nem titkolja ijedt ellenszenvét, de nem titkolja ijedt meglepetését sem. A késői tudósok és kortársak veszekedése fölött pedig mérhetetlen magasságban áll Tintoretto. Az utókor elismerte, kellőképpen értékelte, ma már csak a csodálat rajong körülötte, a hódolat a művészeknek és hódolat — az embernek.

Számunkra Tintorettoiban az ember nagyobb.

Ha egy pillantást vetünk a korszakra, amelyben élt, ez nyomban kitűnik. Tintoretto kétéves volt, amikor Rafael meghalt, de jól megtanulta, és jól gyakorolta a nagy urbinói bátorságát. Amikor már otthagya a selyemfestőműhelyt és festő lett, nagy terhet cipelt magával — abban a nagy hatásban, amelyet Tiziano gyakorolt a művészetre, városára s az egész korszakra. Az ellenreformáció is megindult, századának utolsó évtizedeiben már az inkvizíciós törvényszékek is működtek, hanyatlóban volt a Renaissance fényes napja, börtönök, máglyák, sötét tilalomfák álltak el a szellem szabad kibontakozásának útját: gyenge jellemek s olyan emberek, akik csak spekulánsai és ügyeskedői a művészetnek, alkalmazkodtak és megalkudtak.

Tintoretto nem alkudott s ha alkalmazkodott, mindig csak önmagához. Valami izonyatos aktivitás izgalmi ostorozták a művészi teremtés útjain. Rengeteget festett, nem a középszerűség szaporaságával, hanem a lángész nyugtalanságával és mindig tapogatózott valami új után. A fény, az árnyék, a levegő fölismerésében Rembrandtot egy emberöltővel, a 19. század impresszionistáit háromszáz évvel megelőzte. De leginkább úgy gondolunk rá, mint óriásra, aki vállait nekiveti a hanyatló századnak, kitart a könyörtelen ellenreformáció könyörtelen nyomásával szemben, gát a züllés, fény a sötétség előtt, megőrzi a művészet nagyságát, a szív és a lélek szabad kitérülését — ő a Renaissance utolsó titánja.”*

* Várnai Dániel: Tintoretto. A „Tegnap és tegnapelőtt” c. kötetből. Budapest, 1948.

Intermezzo: Velencei ünnepek

„Ötször egy évben: Szent Márk, a Mennybemenetel, Szent Vitus, Szent Jeromos és Szent István napján a doge ünnepélyes lakomára hívta meg az állam magasrendű hivatalnokait, a külföldi követeket és a Velencében tartózkodó idegen hercegeket. Ez alkalmakkor az elzárt ládából minden értékes holmi kikerült: az arany- és az ezüstnemű elborította a pohárszékeket és az asztalokat. A lakomán a polgárok és asszonyaik is részt vehettek, de csak álarcosan. Ezekre az alkalmakra készült az a nagy terem, amely jelenleg a pátriárka palotájának részét képezi. Az első fogás után távozásra szólították fel a külföldieket, s ekkor kezdődött az igazi lakoma, zenével és énekkel. Befejeztével minden meghívott a doge címerével ékesített és virágokkal díszített kosarat kapott ajándékba, tele süteménnyel. Ennek a hagyománynak csak a Serenissima bukása vetett véget.”

„A XV. századtól a XVIII-ig élt és működött egy különleges társaság, jobban mondva több azonos célkitűzésű, különálló csoportosulás. Előkelő nemes ifjak alkották a társaságokat, amelyeket harisnyáik színéről különböztettek meg. Ez is volt nevük: Compagnie della Calza. Feladatuk volt és egyben legfőbb időtöltésük, hogy az állami ünnepeken kísérik a hivatalnokokat, tulajdonképpen ők rendezték a fogadásokat, álarcos felvonulásokat, csónakversenyeket.”



Az egyik Compagnia della Calza jelvénye

„Vallási eredetű, de népi színezetű ünnepek voltak az úgynevezett Sagrák. Egy-egy plébánia névadó szentjének ünnepei voltak ezek, de így hívták a plébános születésnapjának ünnepét is. Tömegesen vett részt ezeken a jó velencei nép, megbámulták a templom pompás felékesítését, részt vettek az istentiszteleten, hogy azután a környék utcáin szét-széledve sétáljanak. Hatalmas volt az élelmiszerfogyasztás is ezeken a napokon: vendéglősök, gyümölcsárusok, halárusok igen sok pénzt kereshettek. Nem hiányozhattak a játékosok, az énekmondók, a vándormuzsikások, a bábosok, a különböző bohócok és po-jácák, sőt a sarlatánok és a foghúzó borbélyok sem.

A legnevezetesebb Sagra a Redentore templom ünnepe volt. Ilyenkor hidat építettek a Piazzettáról a Dorsoduro szigeten át egészen a giudeccai San Giovanni templomig.”

„A Mennybemenetel, az Ascensione napja, május 18., a Serenissima nagy ünnepe volt. A doge aranyozott gályája, a Bucintoro ekkor futott ki a Szent Márk-öbölre, gályák, fegyveres bárkák, nehéz és könnyű csónakok kíséretében, a tüzéség üdvövései közepette. A lövések, a trombiták zengése és a harangzúgás összevegyült a víz hullámainak morajlásával és a vidám éljenzéssel, s mindez együtt minden szívben a vidámságnak érzetét kel-tette.”

„Ugyanezen a napon a Szent Márk téren vásár is nyílt. A Prokuráciák és a székesegyház között hatalmas faépítményt húztak fel, amelyben mindenféle árus helyet kapott. Nem volt áruja az akkori világnak, legyen az ruhanemű, fűszer, élelem, ital vagy bármi más, amit az Ascensione vagy ahogy Velencében mondják, a Sensa vásárán meg ne lehetett volna kapni...”

„A XVI. század kezdetén a Piazzát nemcsak hogy részben fák és szőlők borították, meg néhány kőfaragó nyomorúságos kunyhója, de, *quod peius est*, latrinák éktelenítették, ahol mindenki szabadon végezte dolgát. Ez tűrhetetlen volt, s így elhatározták, hogy egy bizonyos Zorzi Spavento mester tisztítsa meg a Piazzát, kergesse el a kőfaragókat, tépje ki a fákat és a szőlőket, hogy a tér megszabaduljon mindentől, ami zavarta volna a látványosságokat és az itt megrendezésre kerülő bajvívásokat.”

„A kedvelt táncok a vidám és gyors monferrina és a forlana voltak. Mindkettőt dobszó és a nép leányainak élesen ritmizált éneke kísérte. Az asszonyok és lányok oly bájjal táncoltak, hogy szinte alig érintették a földet. Oly gyorsan fordultak meg sarkukon, hogy szoknyájuk fellebbent és szétterült; néha meg úgy elmerengtek az éneken, hogy testük szinte elomlott.”

„A zene valamennyi történésze szerint 1583 előtt nem ismerték az operát, azaz azt a műfajt, amelyben a muzsika drámai műhöz kapcsolódik. De e kor előtt zenei »rappresentazione«-k, allegorikus mesék és pásztorjátékok már gyakran örvendeztették meg a doge udvarát. E rappresentazionek zenéje, bár semmi nyoma nem maradt, minden bizonnyal a madrigál műfajához tartozott. Az első effajta mű valószínűleg M. Celio Magno *Stanzái*, amelyet Alvise Mocenigo dogévé váló megválasztásának ünnepére írt 1570-ben. Ez a darab is, mint a többi, mitológiai szimbólumokkal magasztalja az ünnepeltet. A korabeli leírás szerint: Mercurius mond el négy stanzát, aztán Neptunus, Aeolus, Mars és Pallas következik. Az ötödik stanzában Mars és Pallas éneklie az első négy verset, Neptunus

és Aeolus a többit. Majd mind a négyen a hatodikat, ezután Apollo énekel három másik stanzát. Végül mindnyájan együtt az utolsót.”

„A rappresentazionek éppen Alvise Mocenigo uralkodása alatt válnak gyakorivá. Kettő közülük különleges alkalomra készült. 1571-ben Szent István napján adták elő Celio Magno újabb művét, címe: Krisztus győzelme. Az alkalom a nagy lepantói csata, a törökök fölötti sorsdöntő győzelem. 1573-ban pedig Cornelio Frangipani műve szólalt meg, amely III. Henrik francia király Velencébe érkezését magasztalta. Ez utóbbinak Proteus, Isis, Mars, Pallas, Mercurius, valamint amazonok és katonák kórusa voltak a szereplői. A Maggior Consiglio nagytermében került sor az előadásra. Noha a mű címe »Tragédia«, Frangipani versei semmi tragikusat nem tartalmaznak. Minthogy azonban a szerző — inkább udvaronc, mint költő — III. Henriknek ajánlotta művét, úgy gondolta, hogy »nem lehet senkit emelkedettebb stílusban magasztalni, mint a tragédiáéban«. Ő maga értesít darabja színreviteléről: »Valamennyi színész igen harmonikusan énekelt, mind szólóban, mind pedig kísérettel. Mercurius kórusában pedig a muzsikások olyan hangszeren játszottak, amelyeket addig nem használtak. Trombiták kísérték az isteneket a színre. Claudio Merulo muzsikája nem akarta utánozni az antik zenét. És a régiék sohasem érthettek el arra a fokra, amelyre Gioseffo Zarlino úr, aki néhány latin versemre komponált muzsikát. Ezeket az énekeket a Bucintoron adták elő, mikor a király elé vonultak a hajók. Zarlino volt egyébként Őfelsége fogadtatásának zenei irányítója.«

„Ehhez hasonló költeményeket gyakran adtak elő a XVI. század utolsó éveiben, Niccolo da Ponte és Marino Grimani dogátusa alatt. Nimfák, tritonok és más mitológiai istenségek kórusa énekelt és táncolt bennük. Verses kis kompozíciók voltak, helyenként zenével, és rendszerint a doge vagy Velence magasztalásával fejeződtek be.”

Érdeemes végignézni ezeknek a zenés előadásoknak a szereplőlistáit. Több műben két kórust is találunk, vagy olyan megjegyzéseket, amelyekből következtethetünk a kor ma már különösnek ható szokásaira. Például „négy lantjátékos pásztori öltözetben”, „rejtett égi kórus”, „nimfák kara, fáknak álcázva”, „Damon pásztor, négy társával, akik énekelnek és hangszeren játszanak”. Egyébként e művek nagy része pásztorjáték, szereplőik nimfák és pásztorok, csakúgy, mint 100—150 évvel később az operák világában. Szinte valamennyiben szerepelnek hangszeresek, a legtöbb esetben lantjátékosok. (A lantos figurája néha a címlapra is felkerült.)

És végül néhány adat a renaissance Velence ünnepeinek ismeretlenebb oldalairól. 1462-ben a Tízek Tanácsa megtiltja a túl díszes kiállítású Sacra Rappresentazionekat, a bálakat, a színházi előadásokat. Úgy látszik azonban, a velenceiek nem sokat törődtek ezekkel a tilalmakkal, hiszen rövidesen újabb adatokat találunk az állítólag tilos előadásokról.

1512-től tiltottak az úgynevezett momeria előadások. Allegorikus játékok voltak ezek, melyeket később dialogizáltak, majd quasi komédiává lettek. A tilalom ellenére természetesen tovább folytatódnak az előadások, sőt, 1525-ből van egy feljegyzésünk, amely szerint egy komédia próbáján, a Palazzo Ariában jelen van nemcsak a szenátus, de a Consiglio dei Dieci is. Aznap este már megjelenik a „piszkos komédia” betiltására vonatkozó rendelet, de úgy látszik, ez sem sokat számít, mert nem egészen egy év múlva újra be kell

tiltani a momeriákat. Ez a rendelkezés 1526. január 26-án született. Amint a krónikás írja, „másnap magának a Doge-palotának udvarán adtak elő egy momeriát. És így folyt tovább ez a játék, »alla veneziana«, betiltások és szemhunyasok sorozatában.” Mint a feljegyzések tudósítanak, még zárdákban is rendeztek ilyen előadásokat.

„Kelet erkölcsstelensége elárasztotta a lagúnák partjait. Nem szabad csodálkoznunk, hogy néha az egyébként éjszaka is nyitott templomok kapuit be kellett zárni a bennük zajló rendezvények miatt. Az is előfordult, hogy patríciusok annyira elfeledkeztek becsületükről, hogy nevüket adták prostituáltaknak, sőt, ha hihetünk egy milánói követi jelentésnek, maga a hetvenéves Pietro Mocenigo doge is gyakran feküdt két fiatal és csinos, a Levantéről származó török nő között.”

„Priuli Diáriumában arról olvasunk, hogy az 1500-as évek kezdetén a velencei prostituáltak száma több volt tizenegyezernél, Malipiero hasonló jellegű írásából viszont arról értesülünk, hogy a szodómiát halállal büntették, s ez félreérthetetlen jele az erkölcsi helyzet súlyosságának. 1482-ben Bernardino Correr patrícust, 1545-ben pedig Francesco Fabrizio papot büntették halállal e gyalázatos bűn miatt. Mindkettőjüket a Piazzetta két oszlopa között fejezték le és holttestüket el is égették. A legszigorúbb büntetésekkel és a legóvatosabb elővigyázatossági szabályokkal küzdöttek a Köztársaság vezetői, hogy ezt az undorító bűnt kiirtsák. A szodómiában bűnösöket nemegyszer a *cheba* büntetésével sújtották, azaz faketrebe zárva függesztették fel őket a San Marco harangtoronyának félmagasságában. Itt voltak kitéve az időjárás viszontagságainak és a nép gúnyolódásának. Az elítéltek kenyeret és vizet kaptak, ezt kis kosárban húzták fel a ketrebe. Ez a büntetés egészen 1518-ig volt divatban. A legbizarrabb intézkedés a homoszexualitás ellen az volt, amikor elrendelték, hogy a kurtizánok fedetlen keblekkel álljanak ablakaikban, hogy így jobban csábítsák a férfiakat, és elfordítsák őket a természet elleni bűntől.”

Fejezetünk végéhez érve, ragadjunk ki a Cinquecento krónikájából egy évtizedet. Érdeemes lesz összehasonlítani ezt a krónikát egy XVIII. századi másikkal. Ekkor Velence történetének fő eseményei még politikaiak, hadászatiak, diplomáciaiak. A Settecento idején, a Serenissima hanyatlásának korában minderről már szó sem lesz.

- 1500 — A török háború miatt általános bércsökkenést hajtanak végre.
- 1501 — Aldus Manutius könyvnyomtatási privilégiumot kap.
- 1502 — Anna magyar királyné Velencébe látogat.
- 1503 — Békekötés a törökökkel. Rimini Velencéé.
- 1504 — A szenátus elveti egy szuezi csatorna tervét. A Tízek Tanácsa eltiltja a női ruhák túl hosszú uszályát.
- 1505 — Tűz pusztítja el a Fondaco dei Tedeschi-t, a német kereskedők raktárát. Rimini visszakerül a pápa uralma alá.
- 1506 — Pestisjárvány. Nürnberg a velencei árva-törvényeket veszi át.

- 1507 — Tárgyalások egy általános törökellenes ligáról. A Tízek Tanácsa a Rialtón felépítendő kőhídról tárgyal.
Giorgione a Doge-palotában dolgozik.
- 1508 — Az újjáépült Fondaco dei Tedeschi felavatása, az épület homlokzatát Giorgione freskói díszítik.
A cambrai-i ligában a pápa, Miksa császár, a francia király, Nápoly és Spanyolország fog össze a Serenissima ellen.
A Tízek Tanácsa eltiltja a momeriákat.
- 1509 — II. Gyula pápa kiátkozza Velencét. A Tízek Tanácsa megtiltja a bulla kihirdetését.
A hadiszerencse elfordul Velencétől (később, 1517-ben a Serenissima ragyogó diplomáciai műveletei révén a háborút mégis Velence nyeri meg).
- 1510 — A pápa feloldozza Velencét.
A háború miatt a Tengeri Köztársaság a törökök segítségét kéri.
Giuliano de' Medici Velencében gyógyíttatja szembaját. Minden háborús balszerencse ellenére, Szent János éjszakáját ünnepi fényben ülik meg a város lakói.

A San Marcóban

Időben és térben lezajló velencei sétánk során tettünk már egy futó látogatást a Szent Márk-bazilikában. Ideje, hogy visszatérjünk, s ideje, hogy a sok apró hír, mulatsági beszámoló, krónikai érdekesség után Velence igazi zenetörténetének első nagy korszakával foglalkozzunk.

Nyilvánvaló, vagy legalábbis nagyon valószínű, hogy a San Marco énekkara egyidős a templommal, tehát 1085-ben, a bazilika beszentelésekor már működött benne zenei együttes. Háromszáz évig csak elszórt adatok állnak rendelkezésre, 1318-tól azonban megszakítatlan folyamatossgal tekinthetjük át a templomban működő karmesterek sorát, vizsgálhatjuk az első és második orgonisták listáját. S ezek a listák, a Szent Márk archívumának jegyzékei a zenetörténet igen sok fényes, nagy nevét tartalmazzák.

Kezdetben, 1318-tól 1490-ig egy orgonistája volt a templomnak, 1490-től kezdve kettő. Ekkor építik meg a második hangszert, s ez sok szempontból sorsdöntő fordulatot jelentett. Egyrészt megindulhatott a művészek versengése, ki tud eljutni a második orgonista helyéről az elsőre, majd onnan a karmesteri székbe. Másrészt még több jelentős, nagy művészt tudott a Serenissima magához csábítani. A legfontosabb következmény majd csak néhány évtized múlva jelentkezik, amikor felfedezik, hogy a két különböző helyen felállított orgona mi mindenre ad lehetőséget.

Az első, névről ismert karmester („maestro di cappella”) Pietro de Fossis volt. A kutatás felfedezte, hogy de Fossis Flandriából származott át Itáliába, s valószínűleg vagy van der Grachtnak vagy Des Fossésnek hívták, tehát „csatornabélinek”, s ezt olaszosította vagy latinizálta de Fossisra. 1491-től 1527-ig állt a San Marco zenei együttese élén. Feljegyezték róla, hogy Anna magyar királyné 1502-es velencei látogatásakor ő írta az ünnepi éneket egy bizonyos Giovanni Armonio nevű szerzetes szövegére. Ez a Fra Giovanni különös jelenség volt, mert szerzetessé avatása előtt színész, komédiaíró és irodalmár tevékenységet folytatott, később pedig egyike volt a San Marco orgonistáinak. A híres Marino Sanudo egyébként feljegyezte, hogy Anna királyné „szép, kistermetű és édes beszédű asszony”, aki gyakran látogatta meg a Vianello-palotát, ahol „mindenféle zene várta őt”.

Nem lehetett könnyű elnyerni a San Marco orgonistájának tisztét. Ismerjük azokat a feltételeket, amelyek elé a jelölteket állították. Idézzük szó szerint:

„A VELENCEI SZENT MÁRK TEMPLOM SZOKÁSOS PRÓBATÉTE
AZON ORGONISTÁK RÉSZÉRE, AKIK ITT ÁLLÁST AKARNAK
ELNYERNI

Primo. — Tetszés szerinti helyen kinyitva a kóruskönyvet, kerestessék ki egy *Kyrie* vagy egy *Motetta* kezdete, ez másolatban adassék át a pályázó orgonistának. Az orgonista játsszon szabályok szerinti fantáziát az adott témára, mégpedig a vacans orgonán. Ne keverje össze a szólamokat, úgy kell játszania, mintha négy énekes énekelne.

Secundo. — Nyitassék ki a cantus firmusok könyve, ugyancsak tetszés szerinti oldalon. Másoltassék ki egy Introitusnak vagy valami másnak cantus firmusa és adassék át a nevezett orgonistának. Játsszék a jelölt e cantus firmusra négyszólamú tételt, még hozzá háromféle módon. Helyezze a cantus firmust egyszer a basszusba, másodszer a tenorba, aztán az altba vagy a szopránba. Szabályos ellenpontot játsszék és nem egyszerű kíséretet.

Tertio. — Énekeljen a kórus egy nem nagyon ismert műből néhány verset. A jelölt ezt imitálja és válaszoljon rá mind hangnemben, mind hangnemen kívül. Ha az orgonista mindezeket a próbákat jól állja, jól rögtönöz — világos bizonyítékát adja tudásának.”

Noha, mint említettük, az énekkar nyilvánvalóan egyidős a templommal, csak 1403-ból való az első rá vonatkozó dokumentum. Ez év június 18-án a Serenissima határozatot hoz, hogy nyolc növendék számára énekiskola nyíljon a San Marco mellett. Ebből az iskolából kerültek ki aztán a kórus tagjai. Másfél évszázaddal később, gyermekek számára, kórus-előiskola is létesült, az úgynevezett „Piccola Cappella” (1562). S ha valaki a pátriárka palotájának hátsó frontjánál sétál, a Rio di Canonica partján, nézzen át a túlsó oldalra. Ott működött tizennyolc növendékkel 1577. október 1-től kezdve a Seminario di San Marco, amely ugyancsak kórusiskola volt. Egyébként a különböző énekiskolákból a San Marco számos orgonistája, sőt karmestere került ki.

A velencei zenetörténet első nagy százada a Cinquecento volt. Szinte naptári pontossággal, igen jelentős eseménnyel veszi kezdetét e zenei korszak: 1501. május 15-én Ottaviano Petrucci kiadja az első modern, nyomtatott kottát. A Fossombronéból származó nyomdász már 1498-ban privilégiumot kért a szenátustól. Mint beadványában írta, „megtaláltam azt a módot, amelyet nemcsak Itáliában, de olasz földön kívül is nagyon sokan és hosszú ideje keresnek, mármint azt, hogyan lehet igen kényelmesen cantus figuratust, tehát cantus firmust is kinyomtatni”. Kérése az, hogy „mint a zeneművek nyomtatásának első feltalálója, húsz évig csakis ő nyomtathasson cantus figuratust, orgona- vagy lant- tabulatúrát”.

Az első kiadvány címe: „Harmonice Musices Odhecaton”; tartalma: flamand mesterek három- és négyszólamú énekkari művei. Mint az olasz zenetörténet egyik jelentős tudósa, Guglielmo Barblan írja, „az új század kezdete tehát egybeesett Petrucci zseniális találmá-

nyával, amely szét tudta robbantani az addigi zenei körök kizárólagos egyeduralmát. Hiszen mindaddig ezek tartották kézben lehetőségeik révén a zeneéletet. Csak ők tudták megfizetni a kézikönyvek drága és ritkaság számba menő másolatait. Petrucci viszont megmutatta a széles, humánus horizontot a zene további sorsa számára”. Petrucci 1509-ig működött Velencében. Ebben az évben, valószínűleg a Serenissima háborús veszteségei miatt, visszatért Fossombronéba, ott folytatta tovább zeneműkiadói tevékenységét.

Petrucci távozása után azonban nem szakadt meg Velencében a zeneműkiadás. Hozzá hasonlóan nevezetes nyomdászok működtek: Scotto, Gardano (a leghíresebb valamennyi közt), Vincenti, Pigna, Amadino. Még a Santo Spirito kolostornak is volt zenei nyomdája. (Úgy látszik, Velencében hagyomány a kolostorok nyomdai tevékenysége. Ha a San Giorgio campaniljéről a Lido irányába tekintünk, az első sziget a San Lazzaro. Egyetlen kolostorépület foglalja el a szigetcsekét, örmény szerzetesek laknak benne és ma is a világ minden nyelvén nyomják nyomdájukban a Bibliát.)

E kis, de úgy hisszük, fontos kitérő után kanyarodjunk vissza ismét a muzsikusokhoz. A zenetörténetírás hosszú ideig Jakob Burckhardt tézisének fogadta el: eszerint Velence művészete önmagába zárt művészet, amely büszkén, sőt gögösen vonult vissza elzárkózottságába. Nagy tévedésnek bizonyult ez az elmélet. A képzőművészetben sem állja meg helyét, hiszen nem kisebb nem-velencei mesterek működtek itt, mint Ghiberti és Uccello. Zenében meg kiváltképpen helytelennek bizonyult Burckhardt tétele. Említettük már régebben a flamand Johannes de Ciconiát, aki a Serenissima fennhatósága alá tartozó Padovában működött, említettük de Fossist és most kerítünk majd sort a velencei muzsikát felvirágoztató nagy flamandokra. De különben is, hogyan képzelhető el művészeti izoláció, amikor Velence a világ kereskedelmének egyik központja? Nem természetes-e, hogy Flandria nemcsak vásznát és egyéb árucikkeit küldi a Tengeri Köztársaság raktárházaiba, hanem muzsikáját és muzsikusait is a Serenissima szolgálatába? Nyugodtan állíthatjuk, hogy Velence dokumentálható zenetörténetének első századaiban „importálta” az egyházi muzsikát, ám már ugyanez időben „exportálta” világi zenéjét. (Emlékezzünk vissza a milánói Sforza-herceg kérésére!)

Különös szerep jutott ebben a zenei export-importban a korszak leghíresebb európai bankárcsaládjának, a Fuggereknek. Az egész Európát behálózó augsburgi bankháznak természetesen Velencében is volt képvisellete, mégpedig a Giorgione-képekkel ékes Fondaco dei Tedeschiben. Ezeknek a német pénzembereknek révén jutott el Északra a velencei zeneszerzők híre, elsősorban a Gabrieliké. A Fuggerek révén keresték fel aztán a tanulni vágyó német muzsikusok Velencét, a San Marco karnagyait és orgonistáit. Hans Leo Hassler Andrea Gabrielinél tanult (hazatérte után továbbadta a tanultakat Eccardnak és Gallusnak), Heinrich Schütz pedig a fiatalabb Gabrielinél, Giovanninál végezte tanulmányait. Így tehát a Gabrielik művészete megtermékenyítette a XVI. és XVII. század fordulóján a német zenét is, s így új utat nyitott a zenetörténet két leg-

nagyobb muzsikus-nemzete számára. Ez azonban már néhány évtizeddel később történt, mint ahol krónikánkban éppen tartunk.

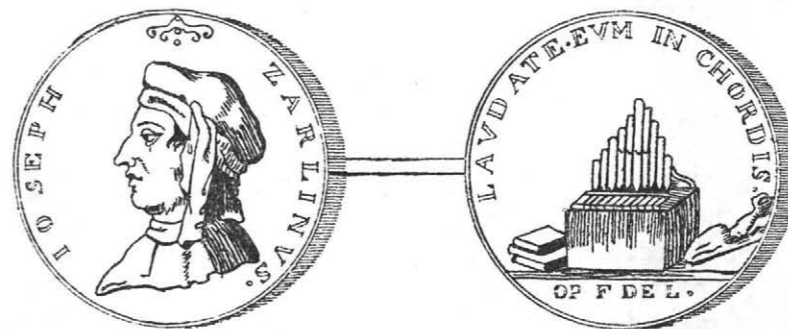
1527-ben meghalt Pietro de Fossis és a Serenissima urai ismét flandriai származású muzsikust hívtak meg a San Marco cappellájának élére: *Adrian Willaertot*. Willaert mester valószínűleg Brüggeben született 1480-ban vagy 1490-ben. Párizsban tanult, Zarlino szerint Jean Mouton növendéke volt. Aztán ő is a flamand muzsikuskok útját követte: Itáliába került. Ferrarában, Milánóban és talán Rómában működött. Milánóból került 1527-ben Velencébe. Több mint harmincöt évig volt „magister cappellae cantus ecclesiasticae Sancti Marci”, azaz Szent Márk egyházi énekkarának mestere.

Növendéke, a többször említett és még többször említendő Gioseffo Zarlino írta: „A kegyes Úristen jóságának köszönhetjük, hogy a mi korunkban született Adrian Willaert, egyike a legjelesebb férfiaknak, akik valaha is a hangok művészetével foglalkoztak. Ő, az új Pythagoras, a legpontosabban átkutatta mindazt, ami a zenében csak előfordulhat, és minthogy a muzsikát végtelen sok tévedéstől homályba borítva találta, hozzálátott, hogy mindezt a tévedést kisöpörje és a zenét ahhoz a dicsőséghez és méltósághoz visszavezesse, mely egykor övezte és amelynek jog szerint még mindig öveznie kellene. Megmutatta, miként kell értelemmel és bájjal elrendezni minden dallamot; műveiben minderre a legszemléletesebb példákat adta.”

Willaert több szempontból Janus-arcú jelenség. Egyrészt egyaránt jeles műveket alkotott az egyházi és a világi muzsika terén, másrészt műveiben hol a németalföldi polifónia örökösének mutatkozik, hol pedig az olasz hatások átvevőjének. Legnagyobb és jövőbe mutató darabjaiban azonban e két hatás egyesül. Érdekes Alfred Einstein megállapítása: a flamand mester szerkesztés- és kifejezésmódjának új eleme az, amelyet a flamandok soha nem értek el, s amelyre talán nem is gondoltak. Ez pedig: a színérzék, amely a harmóniák valórjeinek, árnyalatainak gondos mérlegelésében és alkalmazásában nyilvánul meg. Később majd beszélünk a XVI. század velencei zenéjének általános jellemvonásairól, de hadd jegyezzük meg már itt, hogy Willaert újítása a velencei festészettel mutat rokonságot, itt is, ott is a színérzék, a színhatás dominál. Willaert műveiben, legyenek azok zsoltárok vagy madrigálok, nyoma sincs már a németalföldiek *pusztán zenei* koncepciójának, annak, hogy a zenemű legfontosabb eleme a szerkezet, a minél bonyolultabb ellenpont. Ezekben a Willaert-művekben már a szólamok *énekszerűségén* van a hangsúly. És ezek az éneklő szólamok ugyanakkor mindig csodálatra méltóan *kifejezőek* is.

Willaert 1562-ig állt a San Marco énekkara élén, majd egy évig ismét jeles flamand mester vezette az együttest, *Cyprian de Rore*. Akárcsak elődje, de Rore mester is egyaránt jeleskedett az egyházi és a világi műfajokban. 1565-től 1590-ig működött a San Marcóban maestro di cappellaként az első velencei születésű muzsikuskok, Willaert tanítványa, *Gioseffo Zarlino*. Órála már több ízben esett szó, például a III. Henrik velencei látogatásakor felhangzó ünnepi zenékkal kapcsolatban. Nemcsak zeneszerzőként volt nagy hírű; benne tiszteljük a XVI. század egyik leghíresebb zeneelmélet-tudósát is. Sőt, a teoretikus hatása lényegesen nagyobb a zeneszerzőénél: a zeneelmélet késői korokban élő tudósai, mint például Mersenne vagy Rameau is az ő műveire hivatkoznak. „Istitutioni harmoniche”,

„Dimostrationsi harmoniche”, „Sopplimenti musicali” — ezek fő művei az elmélet terén. Bennük tulajdonképpen az újkor zenei gondolkodásának első törvénybe foglalását láthatjuk: Zarlino állapítja meg a dúr és moll közti alapvető különbséget, kodifikálva ezzel az egész újabbkori zenének, a XVI-tól a XIX. századig terjedő zeneművészetnek összhangzattani rendjét, a harmóniai dualizmust. Ez a harmóniai rendszerbefoglalás teszi világossá előtte, hogy a billentyűs hangszerek hangolásával nincsen minden rendben, szükséges lenne azok „temperálása”; tehát előre látja azt a folyamatot, amely majd csak közel egy évszázad után jut el befejezéséhez, Bach Wohltemperiertes Klavierjában. De Zarlino ugyanakkor nagy összefoglaló is, aki elméleti munkáiban utoljára összegezi a németalföldiek és Palestrina, a vokális polifónia törvényeit. Ő is Janus-arcú muzsikuskok, illetve teoretikus: munkáiban már előrevetíti az újfajta, homofon gondolkodás eszméit is.



Gioseffo Zarlino tiszteletére vert emlékérem

Mint tudjuk, a San Marcóban 1490 óta két orgona van. Nemcsak a székesegyház karmesterei, hanem a két orgona művészei is igen nagy hírű muzsikuskok. Willaert alatt működik az ugyancsak flamand *Jacobs Buus*, majd a két orgona mellett felváltva találjuk a nevezetes olasz muzsikuskok: *Girolamo Paraboscót*, *Annibale Padovanót*, *Claudio Merulót*. Merulo, egyike a leghíresebbeknek, 1566-ban kerül a második orgonától az elsőhöz; utóda a legnevezetesebb és legnagyobb hatású velencei mesterek egyike: *Andrea Gabrieli*.

Az idősebbik Gabrieli 1510 körül született, gyermekként a San Marco énekiskolájában nevelkedett, majd egyes források szerint Willaert tanította. Különböző olasz városokban működött, majd egy ideig Bajor Albert herceg szolgálatában állott. 1566-tól 1585-ig volt a székesegyház második orgonistája és egy évig, 1586-ban bekövetkezett haláláig első orgonista. Noha már Willaert néhány egyházi művében megtaláljuk a többkórusos szerkesztést, általában Andrea Gabrieli nevéhez fűződik ennek a tipikus velencei újításnak bevezetése. (Az újabb kutatások kimutatták, hogy Padovában és Trevisóban Velencét megelőzően alkalmazták a többkórusos megoldást.)

Gabrieli nagy érdeme azonban nem ebben, hanem műveinek általános jellemvonásában rejlik. Őbenne látjuk a modern, szubjektív zeneszerző-típus első jellegzetes megjelenését.

Ahogy Guglielmo Barblan mondja: „Leginkább a szöveg kifejezési szférája és a környezet hatása diktálta számára a helyes intonációt.” Világi és egyházi művei egyaránt jelentősek. Világi vonatkozásban beszéltünk már 1571-es darabjáról, mely a lepantói csata ünnepségére készült, valamint a három évvel későbbi, III. Henrik fogadtatásakor előadott darabjáról. 1566-ban jelent meg első madrigálkötete, melynek már szövegválasztása is karakterisztikus: nem a hagyományos Petrarca-verseket zenésítette meg, hanem az akkor modern Tassót és Guarinit. Ezek a madrigálok szakítanak a négyszólamúsággal is, „a Gabrieltől kezdettől fogva megkívánt hangzó térnek gazdagabb eszközökre van szüksége” (Barblan) — e madrigálok ötszólamúak. A drámai muzsika terén is nevezetes Andrea Gabrieli munkássága: amikor 1585-ben Vicenzában, a Palladio építette Teatro Olimpico-ban előadják Szophoklész Oidipuszát, a kórusokat Gabrieli komponálja meg. Nemcsak ezen az előadáson keltettek feltűnést e kóruszámok, drámaiságuk oly erőteljes volt, hogy — ritka eset ebben az időben! — későbbi előadásokon is ezek szerepeltek.

Amikor 1585-ben Andrea Gabrieli a San Marco első orgonistája lett, a második orgonánál unokaöccse, Giovanni Gabrieli követte. Nagybátyja halála után, a következő évben, Giovanni került az első orgonához és ezt a tiszteletreméltó posztot haláláig, 1612-ig töltötte be.

„Igen, Gabrieli! Ti halhatatlan istenek, milyen ember volt! Ha a görögök ily férfiút ismertek volna, többre tartják vala őt Amphionnál; s ha a műzsák házasodni akartak volna, Melpomené őt választja vala férjül, oly mestere volt az éneknek” — e szavakat Heinrich Schütz, Giovanni Gabrieli legnevezetesebb tanítványa írta. És az ifjabb Gabrieli meg is érdemelte ezt a dicshimnusz. Az ő művészetében csúcsonyúl ki a velencei többkórusos technika, az úgynevezett „cori spezzati” elv. Mint említettük, néhány venetói városban, így Padovában és Trevisóban már Velence előtt felfedezték ezt a lehetőséget, de a San Marco zeneszerzői bontakoztatták ki teljes egészében.

Építészeti adottságok kihasználásáról van szó. A San Marcónak több kórus-empórium van, és emellett — mint egy képen is látható — az ikonosztáz melletti szószéken is elhelyezkedtek énekesek. Ennek a — ma így mondanánk: sztereofonikus — térkihasználásnak volt mestere Willaert, majd a két Gabrieli. A döntő szó azonban Giovannié volt. Hangzás szempontjából differenciálta a kórusokat: a magas, közép és mély kórushangzás kontrasztjaival operált, illetve kombinálta azokat. Emellett nemcsak kórusokat állított szembe egymással, hanem énekkart szólistákkal, szólistákat hangszerekkel, hangszereket hangszerekkel. Ebből született a mai értelemben vett zenekari hangzás is, abban a pillanatban, amikor a hangszeres csoport egyedül maradt. Itt már nem az énekhang, a kórushangzás erősítéséről vagy egyes kóruszólamok átvételéről volt szó. A hangszereknek, illetve a hangszeres csoportoknak teljesen önálló szerep jutott: például elő- és közjátékok megszólaltatásában. Ha mindehhez még azt is hozzávesszük, hogy Gabrieli számára már nem volt mindegy: melyik szólamot milyen hangszer játssza, hanem pontosan előírta a hangszerelést — előttünk áll a modern zenekari muzsika alapja.

A többkórusos szerkesztés, az egyes csoportok szembeállítás, „koncertálása”, a hangszerek önálló életre keltése — mindez csak eszköz Giovanni Gabrieli kezében. *A kifejezés*



Canaletto: A Bucintoro kifut a Szent Márk öbölből.
(Milano, Coll. A. Crespi.)



M. Pagan: A doge ünnepre vonul. A menet végén haladnak a trombitások.
(Velence, Museo Correr.)

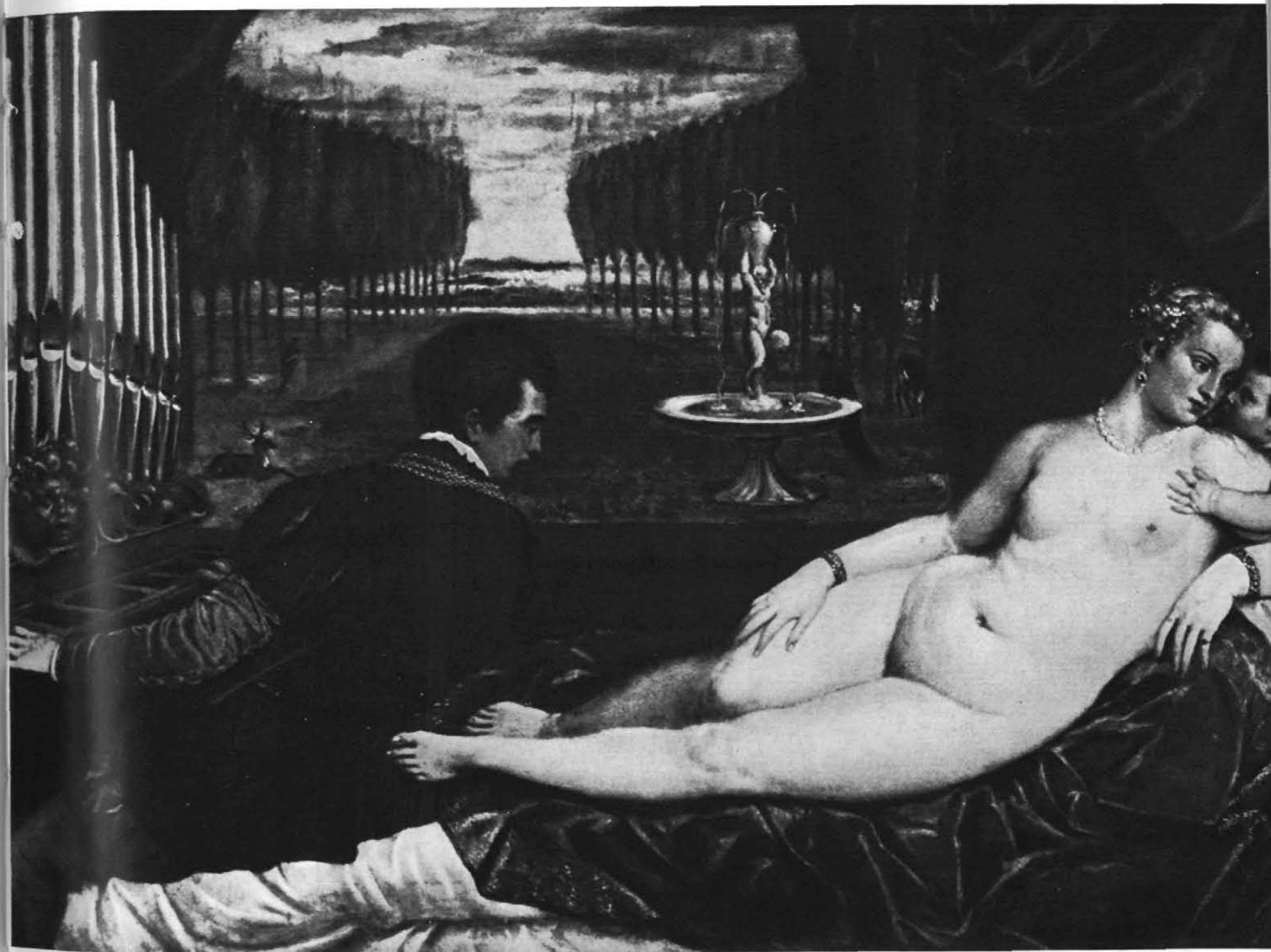
G. Franco: Sétahajózás gondolán, énekesekkel és muzsikusokkal.
(Velence, Museo Correr.)



Velence szimbóluma,
a Scala al Bovolo.



Canaletto:
Az Óriások lépcsője
a Doge-palota
udvarán.
(Mexico,
Coll. Pagliai.)



Tiziano: Vénusz egy orgonistával.
Az orgonista modellje állítólag Girolamo Parabosco volt.
(Madrid, Prado.)



Pietro Longhi:
A polenta.
(Vence,
Ca' Rezzonico.)

A XVIII.
század
Vencéjében
— íme — még
a konyhában
is zene szólt. . .



Vence egyik
legszebb
és legrégebb palotája,
a Palazzo Duodo.

1801-ben szálloda
működött benne,
itt halt meg
Domenico Cimarosa.



Carpaccio: Részlet a Szent Orsolya-ciklus egyik képéről:
ünnepélyes fogadás trombitásai.
(Velece, Accademia.)



A San Marco mozaikjai.
Ezek alatt az aranyló mozaikkal borított ívek alatt született meg a többkórusos stílus és a zenekar.
A képen jól látható az egyik kórus-empórium.



(Lesure: Musik und Gesellschaft in Bild című könyvből, Bärenreiter Verlag.)



Canaletto:
A San Marco énekes-
kórusempórium.
Nemcsak az ívek alatt,
hanem a mai
szószékek egyikén is
elhelyezkedtek
a muzsikások.

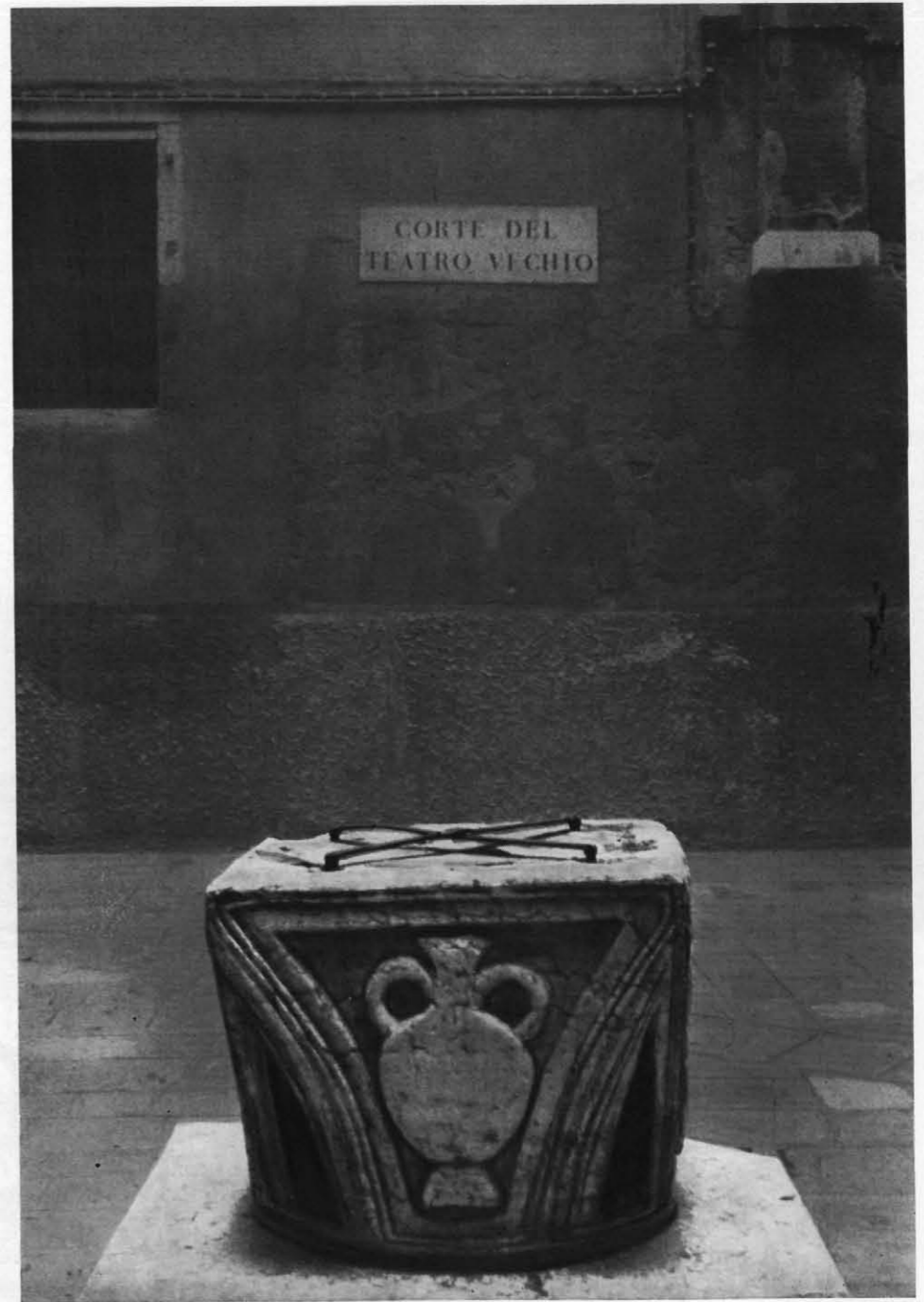


Az egykori
Ospedale della Pietà,
Vivaldi birodalma.



Az Ospedaletto temploma.

ORSZÁGOS
KÖNYV-
TÁR

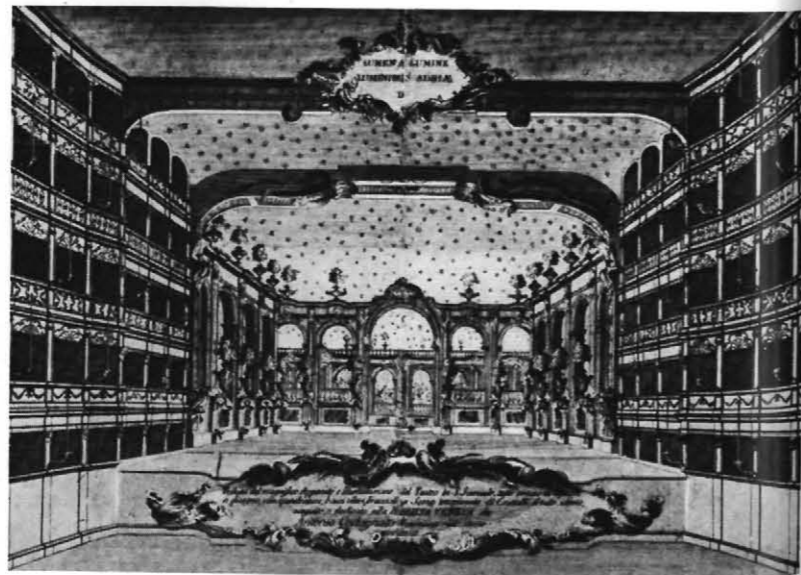


Itt állt egykor
Velence első operaháza,
a San Cassiano...

ORSZÁGOS
KÖNYV-
TÁR



Rosalba Carriera:
Faustina Bordoni arcképe.
(Velece, Ca' Rezzonico.)



Codogno-Filosi:
A San Samuele-színház nézőtere.
(Velece, Museo Correr.)



Canaletto: A Scuola San Rocco.
(Woburn Abbey, Coll. Bedford.)



Tintoretto: Héraklész kiteszítja a faunt Omphale ágyából.
(Budapest, Szépművészeti Múzeum.)



eszköze. Gabrieli zenéje kifejező muzsika, a szó legszorosabb értelmében. Ahogy Schütz mondta róla, mestere a szöveget *lefordítja* a muzsika nyelvére. Se szeri, se száma azoknak a zenei eszközöknek: kromatikus kitéréseknek, ritmikus formuláknak, hangszínek váltásának, de legfőként a dallam fordulatainak, amelyek mind képszerű konkrétsággal, vagy átvitt értelemben és szimbolikusan „fordítják le” a szöveg értelmét-tartalmát vagy akár egyes mondatait, szavait.

Aki a zene történetét egy kicsit is ismeri, tudja, hogy ezt a zenei expresszivitást nem Giovanni Gabrieli találta ki. Kisebb mértékben ugyan, de már néhány németalföldi mesternél (például Josquinnél) is fellelhető, Palestrinánál és Lassusnál már sokkal erősebben megmutatkozik. Lassus madrigáljai valóságos mintapédái a különböző expresszív megoldásoknak, mint ahogy általában a madrigál ennek a fajta zenei koncepciónak a demonstrációs modellje. A zenetörténet az ilyen képszerű kifejezésmódot így is nevezi: madrigalizmus.

Nem Giovanni Gabrieli a feltaláló tehát, de őnála válik először alapvető, meghatározó jellegűvé az expresszivitás. 1597-es, első Sacrae Symphoniae sorozata vagy az 1615-ös második sorozat, madrigáljai vagy 4–6 szólamú egyházi művei iskolát teremtettek. Mondottuk, hogy Gabrieli is „a nemzetek tanítómestere” volt: számos német és skandináv növendéke terjesztette Európa-szerte kompozíciós és esztétikai elveit. Így talán a Willaert — de Rore — Andrea és Giovanni Gabrieli vonalat tekinthetjük az újabbkori európai zene alapvetésének. Ezek a mesterek igen sok újítást hoztak műveikben, ám mindegyik arról is nevezetes, hogy tökéletes ismerője a régi stílusoknak: a németalföldiek, Palestrina és Lassus világának; példaképül szolgáltak tehát abban a vonatkozásban is, hogy nincsen hitelt érdemlő újítás, nincsen még oly jelentős művészi reform sem a régiek ismerete, tehát a jól bevált technikai alapvetés nélkül.

Nem egészen száz év alatt tehát a zeneileg nem túl jelentős Tengeri Köztársaság a muzsika területén is nagyhatalommá lett, sőt, talán a legnagyobb. (Egy külső körülmény is segítette: X. Leó pápa halála — 1521 —, majd a „Sacco di Roma”, Róma V. Károly császár hadai által történt szörnyű feldúlása és kifosztása — 1527 — után a Sistina híres kórusa a világ négy tája felé futott szét, és számos énekes Velencében, a San Marcóban talált új otthont.) Velence zenéje minden akkori műfajban csodálatos virágzásnak indult: a világban éppúgy, mint az egyházban, a madrigálban éppúgy, mint a motettában vagy a misében, a vokális zenében éppúgy, mint a hangszeresben.

A San Marco zeneszerzőinek eddigi krónikája talán száraz adathalmaz volt. Pedig ha Velence XVI. századi zenéjének jellemző tulajdonságait, a valamennyi műfajra vonatkozó közös karakterisztikumokat kutatjuk — mindenekelőtt a színekre találunk rá. Már említettük azt a szellemes megállapítást, hogy Velencében azért van annyi torony, hogy ellen-súlyozza a lagúna könyörtelen vízszintességét, és azért van annyi szín, díszítés az épületeken, hogy kontrasztáljon a lagúna szürkészöld monotóniájával. Akár így van, akár nem,

a Serenissima festőművészei és muzsikusai a minél élénkebb és változatosabb színek kultiválásában találják egymásra.

Látogassunk el még egyszer — nem lehet elégszer! — a Scuola San Roccóba és nézzük meg Tintoretto hatalmas vásznait. Vagy keressük fel — nem könnyű feladat megtalálni — a San Giorgio degli Schiavoniban Vittore Carpaccio Szent György-freskóit; nézzük végig ugyancsak Carpaccio Szent Orsolya-ciklusát az Accademián; de akár ne is tegyünk egy lépést sem, csak nézzünk fel a San Marco arany mozaikjaira. Mindenütt a színek és újra csak a színek orgiáját fogjuk látni, a színekét, amelyek élénkségükkel, de ugyanakkor harmóniájukkal, tobzódásukkal, de ugyanakkor kifejezőerejükkel ragadják meg a nézőt. (Nemcsak megragadják — egy életre fogva tartják...)

A muzsikában ugyanez egyrészt a különböző hangszínek váltakozásában-szembeállításában jelentkezik, másrészt abban az érzékben, amely minden velencei zeneszerző sajátja: a muzsikát sohasem absztrakt módon képzelik el, hanem mindig maga a *hangzás* mindenféle zenének a lényege.

Összefoglalásként idézzük Velence zenéje egyik mai kutatójának, Hermann Becknek szavait: „Velence zenéje az új, a humanizmus korában kialakult emberképnek legsajátosabb módon megnyilvánuló kifejezési formája. Noha az istentisztelet keretében bontakozott ki, ennek a zenének már nem tisztán alárendelt a funkciója. Feladata nem korlátozódik arra, hogy felhívja a figyelmet a liturgiára, és hogy a szellemet szólamainak művésziösen összeszövődött játékaival foglalkoztassa. Egészen más, új igényt támaszt az érzékekkel szemben. Az új, előtérbe kerülő hangzás mint olyan, mozgása a térben, valamint felületének csillogóan színes kialakítása a kor hallgatóira valósággal mámorító hatást gyakorolt. Ezzel azonban a »műélvezet« is új és ebben a mértékben eddig ismeretlen stádiumába lépett. Az öntudatosabbá vált ember az őt körülvevő világ dolgaival megváltozott, a korábnál sokkal közvetlenebb viszonyba került. Az itáliai renaissance kultúra valamennyi központját érintette ez a szellemi áramlat. Velencében azonban teljesen egyéni, semmivel össze nem téveszthető kifejezést kapott, mely a Tengeri Köztársaság egyedülálló »genius loci«-jának tanúbizonysága.”

És a komoly eszmefuttatások után néhány érdekesség.

Milyen fizetéseket kaptak a Szent Márk karnagyai? Adrian Willaertnak még évi 70 dukáttal kellett megelégednie; utódai már 200, Monteverdi 300, majd 400 dukátot kapott. A San Marco utolsó jelentős muzsikusa, Galuppi éri el a 600 dukátos fizetést, amely a Serenissima bukásáig meg is marad.

A Procuratori di San Marco testülete számos, ma már különösnek tűnő rendelkezést hozott a székesegyház zenéjével kapcsolatban. Így például két dukát büntetés terhe mellett tilos az orgonistáknak helyettest állítani maguk helyett; főleg Padovano és Merulo kaptak gyakorta büntetést. Am nemcsak a muzsikusra, a székesegyház papjaira is két dukát bírságot rónak ki, ha félbeszakítják az orgonajátékot és nem várják ki, míg az orgonista befejezi a már elkezdett darabot.

A korszak híres muzsikusa volt Baldassare Donati és Giovanni della Croce, mindketten a székesegyház maestro di cappellai tisztségéig vitték fel. (Donati évtizedeken át vezette az énekesfiúk kariskoláját.) Mindkettőnek megtiltják, hogy a székesegyházon kívül énekeljenek, akár nyilvános helyen, akár magánszálláson. Mindketten olyan híres-nevezetes énekesek voltak ugyanis, hogy úgy látszik, gyakran tartottak volna igényt hangjukra és művészetükre.

Baldassare Donatiról beszéltünk az előbb. Nemcsak szép énekhangjáról és az énekesfiúk tanításáról volt nevezetes, hanem arról is, hogy kórusművei egyenes örökösei a giustinianáknak és a villanelláknak; könnyed hangjuk, behízsgáló dallamosságuk és a majd mindegyikben felcsendülő, táncos ritmusú „fallala”-refrén ma is kedvelté teszi e dalokat. Utódja a már említett, Chioggiában született Giovanni della Croce volt. Az ő halála után, 1609-ben a kevésbé jelentős Giulio Cesare Martinengo került a San Marco zenei együttesének élére. Az idős maestro nem sokáig töltötte be tisztségét, már 1613-ban meghalt. Utódjával egyelőre megszakad a velencei születésű muzsikuskok sora, ám ez az utód, noha nem Velencéből származik, a Tengeri Köztársaság egyik legnagyobb muzsikusává lesz. 1613. augusztus 19-én iktatják be a San Marco maestro di cappellai tisztségébe Claudio Monteverdit.

Monteverdi és a velencei opera

Ha azt kérdezné az olvasó: mit kell megnézni Velencében? — nyugodt lelkiismerettel mondanám, hogy sokkal fontosabb magának a városnak megismerése, mint a múzeumok vagy a műemlékek (templomok, paloták) meglátogatása. Sokkal fontosabb kalandozni a kicsi csatornák és hidak semmihez nem hasonlító, sehol meg nem ismételt világában, mint végigjárni az Accademia termeit vagy a San Marco hajóit. Talán eretneknek tűnik ez a nézet; egyébként is mindez a látogató rendelkezésére álló időtől függ.

De ha van ideje — és mire legyen, ha nem Velencére —, van néhány műemlék és múzeum, aminek megtekintése a kötelező velencei feladatok közé tartozik. Ilyen például a Frari templom.

Mint a legtöbb nagy velencei székesegyház, a Frari is — vagy használjuk teljes nevét: Santa Maria Gloriosa dei Frari — valóságos múzeum. Legfőbb ékessége az oltárkép, Tiziano arany-bíbor remeke. De ahova fordulunk, válogathatunk a legnevezetesebb velencei mesterek szebbnél szebb alkotásaiban: Bellini, G. D. Tiepolo, Bartolomeo Vivarini, Alvise Vivarini, Mantegna, Tiziano, az ifjabb Palma készítették a templom festményeit, Donatello, Sansovino és Canova a szobrait.

Álljunk meg a szentélytől balra eső kápolnában, csodáljuk meg Alvise Vivarini Szent Ambrusát, és aztán nézzünk a márványpadozatra, de vigyázzunk, ne lépünk rá arra a berakással jelzett körre, amely Claudio Monteverdi sírját jelzi. Keveseknek adták meg azt a tiszteletet, hogy a Frariban helyezték örök nyugalomra. Monteverdi mellett *egy* művésznak jutott csak ez a dicsőség, magának Tizianónak. (Zenéről írunk könyvet, említsük meg hát, hogy éppen a Monteverdi sírjával ellentétes oldalon emeltek síremléket a méltatlanul megalázott nagy dogának, Francesco Foscarinak, Verdi ifjúkori operája hőségének.)

Itt ért hát véget Monteverdi velencei pályafutása. Viszont a másik, a leghíresebb velencei székesegyházban, a San Marcóban kezdődött. Martinengo halála után a szenátus ismét Willaerthoz és a Gabrielikhez méltó karnagyot keresett a San Marco élére. Kiadta az utasítást követőinek, nézzenek jól körül Itáliában, melyik mester méltó arra, hogy a Tengeri Köztársaság legfontosabb zenei stallumát elfoglalja. A római, a milánói és a mantovai követ egyöntetűen Monteverdit ajánlja. Az akkor negyvenhat éves mester Itália-szerte híres volt már. Mögötte van öt igen jelentős madrigálkötet, az *Orfeo*, a *Kegyetlenek bálja* és az *Arianna*, mögötte van már híres, sőt hírhedt vitája a zenei konzervativizmus vas- kalapos védőjével, Artusi kanonokkal. Mindez az eredmény és hírnév nem volt elegendő

azonban ahhoz, hogy Vincenzo Gonzaga halála után megmaradhasson hosszú ideje betöltött állásában, a mantovai udvar karnagyi posztján. Így igen szerencsésen találkozott Velence ajánlata és Monteverdi új, megfelelő állás elnyerésére irányuló törekvése.

Mi tette híressé a mantovai udvar maestróját? Ekkor még legfőként madrigáljai. Monteverdi a legmerészebben kísérletező madrigálkomponisták közt is az első helyen állt. Ez az az idő, amikor Itália muzsikusi legfőbb célként azt tűzték maguk elé, hogy zenéjük minél beszédesebb, minél kifejezőbb legyen. Ennek érdekében nem riadtak vissza semmiféle hagyomány felrúgásától, semmiféle új eszköz, bármilyen eszeveszettül modernnek tűnő új kifejezőmód alkalmazásától. Gesualdo és Marenzio madrigáljai (főleg a Gesualdói), Benedetti és Saracini hangszerkíséretes szólómonódiái ma is megdöbbentenek merészségükkel, váratlan akkordfűzéseikkel vagy dallamvonaluk szokatlan ugrásaival. Ezeket a törekvéseket, ezeket a kezdeményezéseket vette át a fiatal Monteverdi is. Eszméiért nemcsak zenéjével harcolt, de írásban is. Artusi támadására ugyan Monteverdi testvére, Giulio Cesare válaszol, de nyilvánvalóan fivére elveit hangoztatja. A „seconda prattica”-nak nevezett új stílust éppen a beszédesség, az érzelmek kifejezése jegyében védi meg és állítja szembe a régi stílussal, a németalföldiektől örökölt, bonyolult, ellenpontos szerkesztéssel, a „prima prattica”-val. Ám bármennyire is az új stílus, a „seconda prattica” híve volt a mester, mint minden igazán nagy muzsikusi, ő is tökéletesen birtokolta azt az alkotói módszert, amelynek hátat fordított. Éppen velencei egyházi művei, miséi és más darabjai bizonyítják, hogy töviről hegyire ismerte, és ha kellett, alkalmazta a „prima prattica”-t is.

Monteverdi már javában alkot és működik Mantovában, amikor az új stílus új műfajt hoz létre. Firenzében 1594-ben bemutatják az első operát, Jacopo Peri *Dafnéját*. Az új műfaj rövidesen eljut Mantovába is, hiszen a fényűző Gonzagák semmiben nem akarnak lemaradni a többi olasz fejedelem mögött. Itt, a Gonzaga-udvarban szólal meg 1607-ben Monteverdi első operája, az *Orfeo*. Nem lehet célunk e remekmű elemzése; elégedjünk meg annyival, hogy ismét egyszer leírjuk azt a mondatot, mely minden zenetörténetben szerepel: Monteverdié az érdem, hogy a firenzeiek meglehetősen száraz, doktriner módon újító vívmányait összeegyeztette a dallamossággal, a színhatásokkal, a szólóéneket a kórus-sal, a cembalókíséretet a zenekarral és mindehhez hozzá tudta adni a legfontosabbat, azt, amit a firenzei művek úgyszólván nem ismertek: az érzelmek gazdagságát. — Az *Orfeót* még a következő évben két újabb színpadi mű követte, az *Arianna*, melyből csak egy részlet, az Arianna siralma maradt fenn, valamint a *Kegyetlenek bálja* című énekes táncjáték. S kicsoda ellentétek egyetlen zeneszerző alkotói világában: a kegyetlen hölgyek bűnhődéséről szóló balettet két év múlva monumentális egyházi mű, a *Missa in illo tempore* követi. Itt tart Monteverdi Vincenzo Gonzaga halála, illetve Velence megtisztelő meghívása időpontjában.

Monteverdi már korábban is kapcsolatban állott Velencével. Első nyomtatásban megjelent műve, a tizenöt éves korában komponált, illetve kiadott *Sacrae Cantiumculae* a híres velencei Gardanónál jelent meg. További opuszai is úgyszólván mind Velencében láttak napvilágot, madrigálkötetei éppúgy, mint canzonettái. Most is, kinevezése után, alighogy

átveszi a San Marco zenei együttesének vezetését és megismerkedik új munkakörével, amint szabad ideje lett, kiadatja hatodik madrigálkötetét. Valami szimbolikusát láthatunk abban, hogy ez az első kinyomtatott Monteverdi-mű, amelynek címlapját nem ékesíti valamely fejedelmi pártfogóhoz szóló ajánlás. A Serenissima maestro di cappellája nem szorul már támogatásra.

Ettől kezdve Monteverdi élete a templomi szolgálat és a komponálás között oszlik meg. Tömerdek dolga van: vezeti a San Marco harminctagú énekkarát és húsztagú zenekarát, tanítja a papi szeminárium tagjait, vezényel, bírál és felügyel a székesegyház muzsikájára. Mivel pedig Velencében az egyházi és az állami ünnepek teljesen összefonódnak, hivatali kötelességei közé tartozik, hogy ezeket a félig állami, félig egyházi ünnepeket zenével ellássa. A szenátus meg is becsüli karnagyát: mint említettük, fizetését előbb 300, majd 400 dukátra emeli, és emellett kap annyi szabadságot, hogy eleget tehessen máshonnan jövő megbízatásoknak is. Elég szoros kapcsolat maradt fenn a Gonzaga-udvar és a zeneszerző között, s így időnként egy-egy újabb színpadi művet küld Mantovába. Amikor 1616-ban Ferdinando Gonzaga és Medici Katalin esküvőjére egy Péleuszról és Thétiszről szóló „tengeri regének” megzenésítésére kéri fel, a megbízást visszautasítja. Ekkorra már megelégedte a főúri udvarokban oly otthonos, gálans és kellemedő pásztorjátékok stílusát. Mantovai barátjához, az *Orfeo* egykori szövegírójához írt híres, 1616. decemberi leveléből idézzük a következő sorokat: „... a darab szereplői, úgy látom, Szellők, Zefírek, Amorettek és Szirének, tehát sok szopránhangot igényelnek, sőt mi több, a Szeleknek, Zefíreknek és Boreasoknak egyformán énekelniök kellene. De kedves Nagyuram, hogyan utánozzam én a szelek beszédét, ha azok nem tudnak beszélni? S hogyan indítsam meg velük a hallgató érzelmeit? Mikor Ariadnéről és Orfeuszról operát írtam, Ariadne azzal hatott, hogy asszony, Orfeusz azzal, hogy férfi, nem pedig szél. A harmóniák sok mindent utánozhatnak, de a szelek beszédét legkevésbé. A táncok sem igazi táncok ebben a darabban: nincs bennük ritmus valahogy... S az egész mese, legalább ami engem illet, egyáltalán sehol sem érint, nem indít meg, nem érdekell Ariadne története annak idején igazi siratóra ihletett s Orfeusz sorsa igazi könyörgésre — ez éppenséggel semmire. Mit gondol Méltóságod, mit kezdhet a zene ilyen szöveggel? Jobban szeretném az olyan szöveget, mely az »Ariadné«-hoz és »Orfeusz«-hoz hasonlóan inkább az énekes-beszédet s nem a beszélő éneket kívánja. Ez a szövegkönyv bizony ilyen szempontból is lapos és hosszadalmas...” (*Szabolcsi Bence fordítása.*)

A visszautasítás ellenére Mantova újabb kéréssel fordul Monteverdihez, jobb szövegkönyvet küld, melyből 1617-ben megszületik az *Il matrimonio di Alceste e di Admeto*. E mű zenéje, mint oly sok Monteverdi-darabé, elveszett. Még ugyanebben az évben kapcsolatba kerül a parmai Farnese-házzal is, az ő részükre Dianáról és Endymionról ír intermediumot. 1618-ban a velencei Ascensione-ünnepre tervezi Andromeda című darabja megírását, a mű azonban nem készül el teljesen. A következő évben megjelenik hetedik madrigálkötetete. Hol van már a régi, több énekszólamra írt madrigálkoncepció? A hetedik kötet „concertói” — mert Monteverdi már így nevezi e műveket — nagyrészt hangszerkíséretesek és monodikusak. Az újító, a „seconda prattica” lelkes híve nyilvánul meg pél-

dául a *Lettera amorosa* (Szerelmeslevél) című darabban, amelyhez a szerző olyan előadói utasítást írt, hogy az énekes teljesen szabadon énekeljen, mindenféle ütemvonal-korlátozás nélkül. Volt is olyan zenetudós, aki ebben a firenzei deklamációs szárazsághoz való visszatérést látott. Nem vette észre, hogy valami új, valami eddig teljesen szokatlan készül, alakul Monteverdi műhelyében.

Ennek az új stílusnak talán első gyümölcse az a különleges alkotás, amely 1624-ben került bemutatásra a Mocenigo-család Canal Grande-parti palotájában. (A velencei utas a Frari vaporetto-megálló kikötőjével szemben láthatja ma is a gyönyörű renaissance épületet. Ebben a palotában sok nevezetes esemény zajlott le a Monteverdi-bemutaton kívül: itt tartóztatták le 1592-ben Giordano Brunót, és itt lakott 1816-ban Lord Byron.) Az új stílust Monteverdi *stile concitato*-nak, felgerjedt vagy izgatott stílusnak nevezte. A mű szövegkölteménye Tasso „Megszabadított Jeruzsálem”-jéből való, címe: *Tankréd és Klorinda párviadala*. A felgerjedt stílus tulajdonképpen csak a végső következtetések levonása, azoknak a kezdeményezéseknek összefoglalása, amelyek Gesualdótól és Saracini-től kezdve lépten-nyomon jelentkeznek a XVI—XVII. század fordulóján. Egy német kutató, Otto Brodde jellemzését idézzük: „Monteverdi tanárától, Marc’Antonio Ingegneritől, a merész madrigalistától vette át a deklamatorikus kifejező művészetet, amelyet műveiben exklamatorikus érzelmi kitarulkozásig fokozott. A deklamáció elvét fokozta fel, a beszéd, a szó oka és eszköze lesz a zenei érzelmábrázolásnak, az exklamációnak. Ha a zeneki deklamáció számára az volt fontos, hogy a szövegtartalmat zeneileg érzékeltesse, hogy zene és szöveg egymásnak megfeleljenek, tehát egyenrangúak legyenek, úgy a zenei exklamáció célja az, hogy egy-egy érzelem kifejezését zeneileg annyira hallhatóvá tegye, a zenében úgy ábrázolja, hogy azt akkor is átélhesse a hallgató, ha a szót önmagában nem is érzékeli. Érthető, hogy az exklamációs stílusú zeneszerzőt mindenekelőtt olyan szöveg érdekli, amely végletes érzelmek ábrázolását teszi lehetővé: a legszélsőségesebb izgalmat zeneileg az úgynevezett *stile concitato* tükrözi. Az énekbéli exklamációs művészet meghódítása és beteljesítése mellett ott áll a hangszerek újfajta alkalmazása. Az instrumentumok is az exklamációt szolgálják, mindenekelőtt a világi oratóriumokban és az operákban. Például már az 1607-es *Orfeo*-operában és az 1624-es *Tankréd*-ban bizonyos hangszeres hatásoknak az a feladata, hogy hangulatokat váltsanak ki, támasszanak alá, domborítsanak ki. A hangszeres művészet a hangfestés irányában tör előre. Ezzel egyidejűleg újfajta játéktechnikák is kialakulnak. Ha Willaert és a két Gabrieli nemzedéke kezd el a hangszerek egyenrangúsítását, úgy Monteverdinél kezdődik az énekhangnak a hangszerekhez való közelítése, ugyanis mindkettő az exklamatorikus-expresszív, érzelmeket ábrázoló muzsika hordozójává lesz.”

Ezután a kissé bonyolult esztétikai fejtegetés után térjünk rá a korszakos jelentőségű műre. A *Tankréd és Klorinda párviadala* valóban mintapéldája a felgerjedt stílusnak. Váratlan hangközök, szokatlan melodikus fordulatok árasztanak feszültséget; a vonósenekar két új effektussal gazdagodik: a félelmetes tremolóval és a pizzicatóval. (Utóbbi a lovak vágatását és az összecsapó kardok villanását érzékelteti.) Csodálatos megoldás a darab néhány befejező üteme: a mű egész során a harmóniavilág aránylag egyszerű, ám Klo-

rinda halálának pillanatában váratlanul merész akkordfűzések szolgálják a drámai kifejezés igazságát.

Nemcsak a műfaj, nemcsak a stílus új, hanem az előadás módja is. Monteverdi az előszóban előírja, hogy díszlet ne legyen, színpad sem, de a szereplők jelmezben énekeljenek, kifejező mozdulatokkal kísérjék éneküket, sőt a szöveg túlnyomó részét éneklő Elbeszélő (Testo) szavait is mozdulatokkal kommentálják.

Talán kissé hosszan időztünk el a Tankrédnál. Ám ez az első olyan velencei születésű zenemű, amely ma is él a világ hangversenyermeiben, az első, amely hírt ad ma is, még-hozzá a széles zenekedvelő rétegekhez szólóan, a Tengeri Köztársaság zenéjéről.

Monteverdi kapcsolata a színpaddal továbbra is megmarad, sőt egyre szorosabbá válik. Egymás után írja darabjait a mantovai és a parmai udvaroknak, majd Velence színházainak. Közben megjelenik a *Scherzi musicali*, majd a madrigálok nyolcadik kötete (ebben kapott helyet a Tankréd is). Azt hinnők, hogy ez a szorgos munkálkodás — amelyből nemcsak a színpad, hanem a templom is megkapja részét — békés és nyugodt esztendőök gyümölcse. Szó sincs róla. A mantovai inkvizíció egy tiltott természettudományos könyv olvasása miatt fogságra veti a zeneszerző orvos-fiát, Massimilianót, és csak a már említett szövegíró barát, Alessandro Striggio, a Gonzaga-udvar tanácsosa szabadítja ki. Ez 1626 és 1628 között zajlott le. 1630-ban eléri a pestisjárvány Velencét. Negyvenhatezer ember pusztul el. És mégis, ez alatt az öt év alatt négy színpadi mű születik, Monteverdi sajtó alá rendezi Jacques Arcadelt, a híres flamand mester madrigáljait és tanítja az újra Velencébe látogató Heinrich Schützöt. Amikor véget ér a pestisjárvány, a doge halad a hálaadó körmenet élén, és Monteverdi új miséje zengi trombitaharsogás közepette az Isten dicsőségét. A nagy pestistől való megszabadulás emlékére, hálából építik fel — Longhena tervei szerint — Velence legszebb barokk templomát, a Canal Grande kijáratát uraló Santa Maria della Salute-t. (A templomot egymillió-kétszázézer cölöp hordozza!)

Az idősödő Monteverdi, úgy tűnik, egyre nagyobb érdeklődést tanúsít a színpad iránt. Most már nemcsak Mantova és Parma számára készülnek a darabok: Velence is felfedezi, hogy a San Marco maestro di cappellája nagyszerű színpadi muzikus. Még a pestis évében, 1630-ban új Monteverdi-bemutató színhelye a Mocenigók palotája. Giustiniana Mocenigo és Lorenzo Giustiniani menyegzőjére komponálja a *La Proserpina rapita* című darabot. A Mocenigóknak módjuk volt, hogy palotájukban teljes felszerelésű színpadot tartsanak fenn: az egykorú feljegyzések szerint a Proserpina előadásán számos, akkor modernnek számító színpadi gépezet működött. Kilenc év múlva az első nyilvános operaházak egyike, a SS. Giovanni e Paolo mutatja be az *Adonét*, még ugyanabban az évben az egyik leghíresebb velencei opera, a San Moisè is Monteverdi-művel, az *Arianna* felújításával nyitja meg kapuit. 1641-ben a SS. Giovanni e Paolo játssza a mester *Le nozze d'Enea con Lavinia* című művét és a San Cassiano az *Il ritorno d'Ulisse in patriát*. Ez utóbbi zenei anyaga megmaradt; a tudósok azonban ma sem egységesek véleményükben, vajon az Ulisse Monteverdi műve-e, s ha igen, vajon az egészet ő írta-e.

Minthogy a közvélemény nagyrésze és a tudósok többsége is Monteverdi-műnek tartja az Ulissét, fogadjuk el mi is ezt a véleményt. Ami ebben a darabban számunkra a legfontosabb, az az a shakespeare-i vonás, amely a tragikust és a vidámat, a fennköltet és a hétköznapit habozás nélkül vegyíti. Ahogy Shakespeare-nél a legsötétebb tragédiában is találunk humoros epizódokat, úgy az Ulissében is ott van a magasztos főhős és a fenséges Pénélopé mellett a bolondos Irosz, akinek egyik jelenetében Monteverdi kottafejekbe foglalja a kacagást. Már egy korábbi darab, a mantovai udvar számára írt *La finta pazza Licori* komponálása során felmerül ez a kérdés. A mesternek nagyon is tetszik a változékony jellemeiben és változatos cselekményben gazdag Strozzi-féle szövegekönyv. Így ír Striggiónak: „Giulio úr [Strozzi] biztosított róla, hogy minden felvonásnak meglesz a maga újdonsága, amiből remélem, nem támad rossz hatás. Csak az a fontos, hogy Margherita kisasszony [Margherita Basile énekesnő], akár bátor katonává kell válnia, akár félnie, akár merészelnie kell, mindig ura maradjon a mozdulatainak, mert a zene a színpad mögül kíséri majd. Remélem, hogy Nagyságodnak nem lesz ellenére, ha hirtelen átmenettel váltakoznak a vidám és zajos harmóniák a csendes és lágy hangokkal, ahhoz mérten, hogy hogyan érvényesül kellőképpen a szöveg...” (Idézi Pándi Marianne: *Monteverdi, 1961, 128. l.*)

Ugyanígy az Ulissében is váltakoznak a hangulatok, egymást váltják a „vidám és lágy hangok”.

A következő év, 1642 látja megszületni az immár hetvenöt éves Monteverdi legnagyobb színpadi remekét, a *Poppea megkoronázását* (*L'Incoronazione di Poppea*). Ezt a művet is a SS. Giovanni e Paolo színház mutatja be.

Mondottuk, hogy az *Orfeo* az első olyan opera a műfaj történetében, amely mesteri módon vegyíti a műfaj újdonság-lényegét, a kifejező deklamálást a hagyományos madrigálformákkal, illetve a színes zenekari hangzással. A *Poppea* viszont az operairodalom első halhatatlan remekművének tekinthető. Zenei és emberi szépségei egyaránt azzá teszik. A zenei szépségeket minden hallgató átélheti, az emberi vonatkozások azonban már bővebb kifejtésre szorulnak.

Emlékezzünk arra a Striggiónak írt levélre, melyet néhány oldallal előbb idéztünk, s amelyben Monteverdi visszautasítja azt, hogy a szeleket beszéltesse. Az ő számára az ember a fontos, az ember bánata és öröme, érzelmei és indulatai. Nagyon is érthető, hogy kapva kapott Giovanni Francesco Busenello szövegekönyvén, az operatörténet első olyan librettóján, amelyben nem mitológiai hősök, istenek, tündérek, pásztorok vagy éppenséggel Zefírek és Boreasok ágálnak a színpadon, hanem történelmi személyek. Nero, *Poppea*, Seneca és Octavia valóban éltek; sorsuk és életük valóban úgy zajlott le, ahogy a szövegekönyv megírta. Ezért volt olyan vonzó Monteverdi számára Busenello librettója és nyilvánvalóan ezért lett a *Poppea*-ból nemcsak Monteverdi legjobb operája, hanem az egész irodalom egyik legjelentősebb színpadi alkotása.

Itt találkozunk először a konzekvens emberábrázolással, karakterizálással, a konfliktusok zenében való kibontásával. (Nem vitás, hogy már az *Orfeo*-ban számos ilyen részlet van, hogy a *Tankréd* és *Klorinda párviadala* is tartalmaz nem egy zenében megoldott konfliktust;

az előbbi mondatban a súlypont a *konzekvens* szóra esik.) Ennek a jellemábrázolásnak szolgálatában alkalmazza Monteverdi a zenei formákat. Figyeljük csak meg mindjárt az első felvonás elején Poppea és Nero első kettősét. Búcsújuk első része — igaz: dallamosan megfogalmazott — recitativóban zajlik le. Az első igazi, kibontott dallam és dalszerű forma akkor hangzik fel, mégpedig Poppea szólamában, amikor Nero először említi, hogy el fogja taszítani magától feleségét, Octaviát. Poppea eddig a pillanatig mindig csak arról énekelt, hogy milyen nehéz az elválás; nem akarja elengedni Nerót. Amint a sorsdöntő szavak elhangoztak, Poppea elküldi, elbocsátja szerelmesét, s erre a szövegre („Menj csak, kedvesem”) esik az említett kibontott dallam. Micsoda ereje a lélekrajznak, milyen ismerete a női pszichének! Egyszeriben előttünk áll a céltudatos, minden nőies eszközt felhasználó Poppea karaktere. Megkapta az ígéretet, Nero elkötelezte magát mellette — most már felcsendülhet az édes, hízlgősen lány melódia. S a dallam hallatán látjuk is magunk előtt a gyönyörű Poppeát, amint nemcsak hangjával, nemcsak a végre megszületett dallammal, hanem érzéken szép teste minden női bájával is magához láncolja Nerót.

Szinte hihetetlen, hogy a hetvenöt éves aggastyán, a tíz éve reverendát öltött pap (Monteverdit 1632-ben szentelték pappá) hogyan tud hangot adni a szerelemnek. Illetve nem is a szerelemnek: az erotikának. Poppea és Nero kettősei — három hangzik fel a darab során — telve vannak az érzéki szerelem dicséretével; erre egyébként Busenello szövege is módot adott. De ezek a verssorok a zenében kapták meg igazi értelmüket. Az egyik kettős zárósorai így hangzanak: „És visszatérek, hogy újra elveszek benned, mert mindig benned fogok elveszni” — e sorok zenéje először egyidejűleg hangzik fel a két szólamban, majd az utolsó ütemekben szétválnak a szólamok és Poppea éppúgy, mint Nero, koloratúrákban, egymást váltva sóhajtja el az utolsó szavak töredezett szótagjait: a szerelmi ekstázis tökéletes zenei képe.

És ez csak a két főszereplő jellemzése. A szerencsétlen sorsú Octavia hol mint igazi császárné, méltóságteljes szoborként jelenik meg előttünk, hol pedig mint mindenéből kifosztott, szerencsétlen száműzött, aki a bánattól elfúló hangon mond búcsút Rómának. Seneca, a bölcs filozófus maga a megtestesült nyugalom, nemcsak szavaiban, hanem e mondatok zenei megformálásában is. (Az öngyilkosság előtt álló Senecát búcsúztató kórus a darab egyik csúcspontja.) Otho, Poppea férje és Drusilla, az Othóba szerelmes és vele sorsát megosztó lány ugyancsak megkapja a maga zenei jellemzését, s ennek a jellemzésnek egyetlen momentumát sem lehet összetéveszteni a másokéival. Szerelmi kettősük teljesen más hangot üt meg, sokkal légiesebb, emelkedettebb, mint Poppea és Nero duettjei.

Teljesen külön lapra tartoznak a mű vidám szereplői: Arnalta, a dajka, valamint a fiatal szerelmespár, a Kisasszony és az Apród. Arnalta dalaiban az olasz népdal vagy legalábbis a népies hangvétel tör be a Poppea színpadára. Bölcsődalában mintha a gondolierék dalainak ringatózó $\frac{6}{8}$ -át hallanánk, más énekeiben a törölmetszett népi hang zendül meg. Az irodalom első igazi epizodistája ez a dajka! Őse — hogy csak kettőt ragadjunk ki a hosszú sorból — a *Falstaff* Mrs. Quicklyjének vagy *A köpeny* Szarka nénijének.

duettjük Seneca halálának jelenetét követi: kell-e nagyobb ellentét, mint a bölcs filozófus nyugodtságában fenséges halála és a két fiatal pajkosan erotikus játéka? De éppen ez az élet rendje, amely nem ismer egyoldalúságot, *csak* tragikus és *csak* vidámat, *csak* monumentális és *csak* könnyedet. Nem, az életben mindezek egymást váltják vagy éppen egyidejűleg történnek. És ennek az Életnek zeneszerzője volt Claudio Monteverdi.

De mindezzel ismét kissé előrefutottunk. Monteverdi színpadi műveivel kapcsolatban már velencei operaházakat említettünk. Mielőtt tovább mehetnénk, részletesen kell beszélnünk e színházakról, hiszen Velence többek között arról is nevezetes, hogy itt létesültek először nyilvános operaházak, amelyekbe mindenki bemehetett, ha megvette a jegyét.

Intermezzo: Velence színházai

Kezdjük a száraz listával, Velence operaházainak és alapítási évüknek felsorolásával. Íme:

San Cassiano	1637
SS. Giovanni e Paolo	1639
San Moisè [I.]	1639
Novissimo	1641
Santi Apostoli	1649
Sant' Apollinare	1651
San Salvatore	1661
Ai Saloni	1670
Sant' Angelo	1677
San Giovanni Grisostomo	1678
Canal Regio	1679
Alle Zattere	1679
Altieri	1690
Santa Marina	1698
San Fantino	1699
San Moisè [II.]	1699
San Samuele	1710
Santa Margherita	1729
San Gerolamo	1746
San Benedetto	1756
La Fenice	1792
Pepoli	1794



Brulini operakatalógusának címlapja.
(A Biblioteca Marciana példánya, Apostolo
Zeno könyvtárából.)

44 Tehát valamivel több mint másfél évszázad alatt huszonkét operaház működött a lagúnák városában, és ezek közül az első negyven év alatt kilenc operaház nyitja meg kapuit. (A különböző színházak alapításának és nyitódarabjának adatai katalógusról katalógusra változnak. A továbbiakban főleg Giovanni Carlo Brulini katalógusának adataira támaszkodunk, az e nemben első összeállításra, amely 1637-től 1734-ig foglalja magában az első évszázad krónikáját.)

„Mindenekelőtt mondjuk meg, hogy a San Cassiano negyedben szinte ugyanabban az időben két színház virágzott. A régebbi, amely Velence első színháza volt és talán már a múlt század előtt megnyitották, már nem áll fenn. Ebben nem játszottak soha zenedrámákat, csakis komédiákat. Ám a másik San Cassiano színház, melyet még napjainkban is láthatunk és amely a San Benedetto városrészbéli Tron-család birtoka, nagyobb figyelmet érdemel. Eredete a homályba vész, csakúgy, mint az előbbié és régisége se nagyon különbözik attól. Bizonyos, hogy a régi színházat tűzvész pusztította el 1629-ben, ám rövid idő alatt jobb és szebb formában építették újjá. A szerencsétlenség előtt és után, mint mondtuk, sok évig a komédiákat szolgálta, míg végül is magáénak mondhatta a dicsőséget, hogy mindent megelőzve adott helyet az énekesek hírnevének. Az 1637-es évben ugyanis itt adták elő az első zenedrámát; a darab címe Andromeda volt. Ez a látványosság nem volt éppen teljesen új Velencében... de azt meg kell állapítanunk, hogy a nyilvános színházak egészen 1637-ig késlekedtek a muzsika bevezetésében, mikor is, mint mondtuk, ebben a San Cassiano színházban az Andromeda színre került. A művet a Reggio di Modenából származó Benedetto Ferrari, a híres theorbajátékos, ügyes költő és zenész írta, aki Itália legválogatottabb énekeseinek társulatával egyesülve pompás kiállításban és saját költségén vitte színpadra a művet. [Az Andromeda zenéjét Francesco Manelli írta.] Ritka eset, hogy magánszemély, meglehetősen csekély vagyronra támaszkodva, magára vállalja a hatalmas hercegekhez méltó feladatot. A San Cassiano színház volt tehát az első, amely nyilvánosságot biztosított a zenei előadásoknak és bár az ily szerencsés kezdet után az idő során néha elhallgatott a muzsika a színházban, mindig újra és újra visszatértek hozzá újabb és újabb sikerekkel. Ma is így van ez.” (G. C. Brulini: Le glorie della poesia e della musica.)

„Amikor a színház összedőléssel fenyegetett, 1763-ban, Bognolo építész tervei szerint újjáépítették. 1812-ben teljesen lebontották, és ma a helyén az Albrizzi patríciuscsalád kertje zöldell. Néhányan még emlékeznek talán — amint a velencei színházokról szóló munkájában Rossi írja —, hogy rendkívül magas volt a színház, több páholsorral, mint bármelyik másik, és hogy fennállásának utolsó éveiben a komédiák vagy az operák felvonásközeiben a velenceiek valóságos bacchanáliákat tartottak benne: minden ceremónia nélkül, viszont nagy lármával vacsoráztak mind a páholyokban, mind a földszinten.” (Tassini: Curiosità veneziane.)

„Két év múlva, tehát 1639-ben, a San Cassiano példáját követve, megszólalt az első opera, a Delia a SS. Giovanni e Paolo színházban, amelyet rövid idővel a fent említett kettő után építettek és nemcsak, hogy versenyre kelt azokkal, hanem dicsőségüket el is homályosította. Ezt a színházat a Santa Maria Formosa negyedbeli Grimani család építette. Előbb csak deszkabódé volt és olyan helyen állt, amely nem is tartozott a családi telekhez. Ilyen állapotban rövid ideig komédiákat játszottak benne, aztán, mivel rombadőléssel fenyegetett, most már a Grimani-telken, és kőből építették újjá, szinte pontosan abban a formában, ahogy ma is látható. Gyakran meredtek ki a szemek a csodálkozástól ebben a színházban, oly nagyszerűek voltak az énekesek, oly ritka szépek a díszletek, oly csodálatosak a színpadi masinák. Még az is ámulatba esett, akit Európa legjelesebb udva-

raiban kényeztettek el effajta látványossággal. Ám az 1715-ös esztendő után lehanyatlott a színház, aztán bezárásra ítélték és ma is zárva van. [1748-ban bedőlt a teteje, aztán lebontották.]” (Brulini.)

„Egy évvel később, tehát 1640-ben, a kis San Moisè színházban, ahol azelőtt csak komédiákat játszottak, ugyancsak kezdetüket vették az operaelőadások, mégpedig Monteverdi Ariannájának bemutatásával. Ennek a színháznak az eredetét sem ismerjük kellőképpen. Rémlík, mintha egy ajánlásban vagy hasonlóban olvastam volna, hogy három évszázados múltra tekint vissza, azonban az az érzésem, hogy a megállapítás sokkal inkább hízalgő, mint igaz. Annyi bizonyos, hogy a múlt század elején a San Barnabà negyedbeli Giustinian család telkén építették, majd átkerült a San Stino negyedbeli Zanék birtokába, mivel azonban e század kezdetén ez a család kihalt, a színház visszakerült korábbi tulajdonosához. 1680 körül belsejét teljesen újjáépítették és fa- vagy viaszabokkal játszott operákat adtak benne elő. Ez néhány évig tartott csak, ezután ismét teljesen felújították belsejét és visszatértek a szokott nagy operai előadásokhoz, ám komédiákat is játszottak a színházban.” (Brulini.) „Újjáépítése után a színház — noha mindössze 800 személyt fogadott be és meglehetősen szűk volt — kecses és vidám hatást tett. Nagy tiszteletben állott az egész XVIII. század során és századunk első éveiben is. Az utolsó operaelőadást 1818-ban tartották benne. Ekkor Giustinian nemesúr, a tulajdonos »kegyes szándéktól vezettetve« bezáratta. Műhely nyílt benne, majd később újra bábszínházzá lett.” (Taddeo Wiel: I teatri veneziani del Settecento.)

Minden Velencét meglátogató magyar utazó nyilvánvalóan észreveszi egyszer sétái közben a Hotel Budapest tábláját. Ha innen továbbindul, háta mögött hagyva az ugyancsak nyilván meglátogatott San Moisè templomot, a barokk fantasztikum e szédületes gyűjteményét, megnyílik előtte a város „széles” utcája, a Calle Larga XXII Marzo. A tőzsde is ebben az utcában van; az utca két oldalán sok apró, jellegzetesen velencei sikátor nyílik. Menjünk be a bal oldali második sikátorba; a sikátor, mint a legtöbb, zsákutcaként végződik. Itt, a kicsit kiszélesedő részen álljunk meg, és nézzünk fel az ódon ház falára: megláthatjuk az emléktáblát, mely a valamikori San Moisè színház helyét jelöli. Az emléktábla virágos olasz nyelven azt is közli, hogy „itt bontotta ki szárnyait Gioacchino Rossini lángelméje”. Itt mutatták be ugyanis a pesarói mester első operáját, a *Cambiale di matrimonio*t. 1810-et írtak, Rossini mindössze tizennyolc éves volt.

Az 1641-ben megnyitott Teatro Novissimo mindössze hat évig működött és egyszerű faépület volt. Tassini „Curiosità veneziane” című alapvető forrásmunkájában csak annyit jegyez meg róla, hogy 1758-ban ezen a környéken tartóztatták le Casanovát. . .

Nem volt túl jelentős a SS. Apostoli, az 1649-ben megnyitott opera sem. Tassini megjegyzi, hogy 59 év alatt — ennyi ideig állt fenn a színház — mindössze hat operát játszottak benne. E néven egyébként két színházat kell érteni, egymáshoz közel, az egyik egyszerű raktárépület volt.

„Hetedik a sorrendben a Sant’ Apollinare. 1651-ben nyitották meg, Cavalli Oristeo című zenedrámájával. Néhány évig ezt is Teatro Novissimónak hívták, különösen azóta, hogy a másik már nem létezett. Számos újsütetű katalógusban ezért összekeverik a két

színházat. Sok operát játszottak benne, végül is — néhány évi szüneteltetés után — sok kis lakást csináltak belőle.” (Brulini.)

Ki ne menne végig sokszor Velence Váci utcáján, a kanyargó Mercerián? Itt található a San Salvatore templom, itt a Campo San Luca. És itt, ezen a környéken található az egyik legnevezetesebb régi velencei operaház, a Teatro San Salvatore vagy más néven Teatro San Luca. Ma is színházépület, de most már a legnagyobb velencei komédiaíróról, Goldoniról van elnevezve.

„Következik az igen nemes San Salvatore vagy köznyelven San Luca színház, melyet a környékről neveztek el, és amely a San Fosca negyedbeli Vendramin család tulajdona. Régiségben vetekszik az elsővel, a San Cassianóval. Hosszú ideig komédiákat játszottak benne, akárcsak a többiben, mígnem tűz pusztította el a múlt század közepe táján. Új és szebb formában született újjá, és 1661-ben kezdett híressé válni operaelőadásairól. Az első zenedráma, amit itt megszólaltattak, Castrovillari Pasiféja volt. Egyre nagyobb sikerű operaelőadások színhelye volt, egészen 1700-ig, amikor is újra a komédia szolgálatába állították.” (Brulini.) „1750-ben újra leégett a színház, de még ugyanabban az évben újjáépítették. Az egész XVIII. század folyamán váltakoztak benne a prózai és a zenés előadások. 1818-ban újra restaurálták, és ebben az évben szólaltatták meg benne Gaetano Donizetti első operáját, az Enrico di Borgognát. 1833-ban Apollo-színházzá változtatták a nevét, majd 1875-ben vette fel mai elnevezését, ekkor lett Teatro Goldoni. A színház több mint 1200 személyt fogad be. Öt páholysora volt, 1873-ban az ötödiket kakasülővé alakították át.” (Wiel.)

A Frari meglátogatása után, visszaérkezve a vaporetto kikötőjéhez, nézzünk át a túloldalra. A vasútállomás felé haladó vaporetto legközelebbi kikötője a Sant’ Angelo. Az itt álló templomról nevezték el a XVII. század utolsó évtizedeinek egyik legnevezetesebb színházat, az 1677-ben megnyitott Teatro Sant’ Angelót. „Francesco Santorini építtette a színházat, néhány rombadőléssel fenyegető kávéház helyén, a Marcello- és Cappello-család telkein. Domenico Freschi darabjával, az Elena rapita da Paride című operával nyílt meg. A következő években, minden megszakítás nélkül, egészen 1724-ig folytatódott az operaelőadások. Ekkor vette át a színházat a komédia műfaja.” (Brulini.)

A látogató pedig, ha ezen a környéken jár, Velence két nagy muzsikusra is gondolhat: az említett Marcello-család sarja volt Benedetto Marcello, akiről még sok szó fog esni, és ez volt az a színház, amelyben a legtöbb Vivaldi-opera színre került. Emléktábla nem jelöli egyikük nevét sem, mint ahogy a színház maga sincs már meg. Századunk kezdetén bontották le, és helyén ma egy kedves kis palota néz a Canal Grandéra.

Az utazó hamarosan tapasztalni fogja Velencében, hogy ebben a városban nem könnyű feladat valamit megtalálni, annál könnyebb viszont eltévedni. Van a velenceieknek egy híres mondása; ha valaki egy utca, egy templom, egy palota vagy akár egy hivatal iránt érdeklődne, ezt mondják: „Sempre diritto e poi domanda!”, azaz mindig csak egyenesen előre, és aztán kérdezősködni. A mondásból lényegesebb a második fele, a kérdezősködés, már csak azért is, mert Velencében csak igen rövid ideig lehet „egyenesen előre” menni.

Néhány, a század elején vágott új utca kivételével nincs olyan calléja a városnak, amely ne kanyarogna...

Ezért is nehéz a dolgunk, ha most útbaigazítást akarunk adni a nagymúltú velencei operaházak legnevezetesebbikének megtalálásához. Kiindulópontnak mindenesetre jó lesz a híres-nevezetes Fondaco dei Tedeschi, azaz ma a Főposta. Ha ennek a Canal Grandéval ellentétes frontján elindulunk, hátunk mögött a Rialtóval, rövidesen megtaláljuk a Salizzada San Giovanni Grisostomo utcát. (Hadd említsük itt meg, hogy sok utca viseli a salizzada nevet. Ezek helyén valamikor az ősi időkben sópárlóhelyek voltak, innen az elnevezés.) Ha az utcát megtaláljuk, megtaláljuk a San Giovanni Grisostomo templomot is, benne Giovanni Bellini és Sebastiano del Piombo gyönyörű képeivel. Itt már aztán valóban nem segít más, mint a kérdezősködés, vagy az, hogy véletlenül meglátjuk a ma Teatro Malibrannak nevezett színházépület dór oszlopokkal ékes homlokzatát.

„A Sant'Angelónál csak egy évvel fiatalabb, de annál sokkal díszesebb az olyannyira híres San Giovanni Grisostomo színház. A Grimani család tagjai építtették, ugyanazok, akik korábban megalapították a SS. Giovanni e Paolót és később a San Samuele színházat. 1678-ban nyitották meg, az első előadott mű Carlo Pallavicino Vespasianója volt. A színházat hihetetlenül rövid idő, néhány hónap alatt építették fel, azzal a pompával, ami a Grimanikra jellemző. Helyén valamikor régi épület állt, melyet tűz pusztított el. Állítólag ez volt valamikor a híres Marco Polo lakóhelye, a XIII. század vége felé. Ily módon emlékekkel nagyon is terhes hamvakból kelt új életre a színházak világának e valóságos főnix, a csodák ezen igazi palotája, a költészet és a zene dicsőségére; büszke épületének méreteivel vetekedik az antik Róma díszével és több mint királyi színvonalú drámai előadásainak nagyszerűségével az egész világ tiszteletét és tapsait vívta ki magának.” (Brulini.) „A XVIII. század közepéig ez volt Velence legnemesebb és leghíresebb színháza. Az elsőséget csak akkor veszítette el, amikor 1756-ban megnyitották a San Benedetto-t. A Grimanik birtokában volt egészen a Köztársaság bukásáig. 1835-ben Giovanni Gallo lett a tulajdonos, aki újjáépítette. Ugyanebben az évben a híres Maria García-Malibrán énekelt itt; Gallo, a csodálattól és a hálától vezetettve, Teatro Malibrán-nak nevezte el színházát, ez a neve ma is. A népszerű színház 2500 nézőt fogad be, 110 páholya van négy sorban, fölötte tágas kakasülövel.” (Wiel.)

Az 1679-ben megnyitott Canal Regio, Alle Zattere, az 1690-es Altieri, az 1698-as Santa Marina, s az 1699-ben felavatott San Fantino színházakat mellőzhetjük felsorolásunkban, valamennyi csak néhány évig játszott. (Az Alle Zattere, hasonlóan a San Moisè egyik periódusához, szintén bábopera volt.)

„A San Samuele színház ugyancsak a Grimanik tulajdona volt. 1655-ben építtette Giovanni Grimani, ugyanaz a nemes úr, aki néhány évvel korábban a SS. Giovanni e Paolót restauráltatta. Mindig komédiákat játszottak benne, s csak 1710-ben vezették be az operaelőadásokat. Az első darabot G. M. Ruggieri írta, címe A megcsalt csaló volt. Ezután sok operát adtak itt elő, különösen tavaszidőben, mikor a feltámadás ünnepének (Ascensione) híres évenkénti vásárát tartják. Ősszel és karnevál idején is volt évadja a színháznak, váltogatva az operát a komédiával.” (Brulini.)

1747-ig állt fenn a színház, ekkor tűz pusztította el, de a következő évben újra megnyitották. A XVIII. században főleg buffákat játszottak benne. 1870-ben bezárták és 1894-ben — a közbeeső időben raktár volt — lebontották.

A város építkezési módja, nem bővíthető területe hozta talán magával, hogy Velence teljesen megőrizte az elmúlt századokban kialakult arcát. Más szóval: modern, tehát ez esetben stílusterő és idegen testként ható épülete alig van. Ami azonban ilyen, az sajnos rettenetesen és elszomorítóan kirí környezetéből. Sétáljon el csak az utazó ismét a San Moisè templomhoz és nézzen fel Velence legelőkelőbb szállodájára, a Hotel Bauer-Grünwaldra: ha egy csöpp stílusérzéke van, el fog borzadni, mennyire nem illik helyére az önmagában egyébként szép modern épület. Talán még borzalmasabb az a svájci stílusú házacska, amely a Canal Grande palotái közt hirdeti múlt századvégi építőjének ízléstelenségét. És sajnos ugyanez az érzése támad a látogatónak, ha a jelenleg moziként működő Teatro Rossinit megpillantja. Ha éppen meg akarjuk keresni, válasszuk kiindulópontul a Campo Manint, melyen a szabadsághős Daniele Manin bronzszobra áll és ahol a Merceria legelegánsabb üzletnegyede végetér. (Egyébként ezt a teret is elcsúfították egy modern üzletházzal.) Az innen nyíló kis utcák egyike vezet a moziépülethez.

Helyén állt valamikor a San Benedetto színház, amelyet 1756 karneválján nyitottak meg Girolamo Cocchi *Zoe* című operájával. Öt páholsorával és megfelelően tágas földszinti nézőterével a legnépszerűbb színházzá vált, kiűtötte a nyeregből az addigi vezető színházat, a San Giovanni Grisostomót. 1792-ig volt a San Benedetto a velencei operaházak primátusa, a La Fenice megnyitásáig. Ezt a színházat is a Grimani család építtette; 1787-től patríciusok és polgárok egyesülése volt a tulajdonos, majd a Venier család (ismét egy történelmi név!). 1821-ben a már említett Giovanni Gallo vette meg a színházat, és számos újjáépítés után 1868-ban vette fel a Teatro Rossini nevet. A mai látogató sem kívül, sem belül nem ismer rá a régi operaházra. Ugyanolyan ál-előkelő mozihodály, mint bármelyik más társa.

Szóljunk még néhány szót a listánkban említett kisebb színházakról is. A Giudeccacsatorna közelében állt a Santa Margherita színház; mint említik, kicsi, de elegáns épület volt. Operákat 1729 és 1731 között játszottak benne. 1746-tól 1748-ig a Labia család palotájában működött a San Gerolamo, amelyben ugyancsak játszottak báboperákat. Alessandro Pepoli gróf, költő és a zene szenvedélyes pártfogója ugyancsak fenntartott egy kis magánoperát, amely a San Vidal templom közelében levő Cavalli-palotában működött 1794-ben és 1795-ben. A San Moisè közelében, ugyancsak magánházban működött 1699/1700-ban egy operatársulat; természetesen nem tévesztendő össze a híres Teatro San Moisè-val.

És végül az az operaház, amely ma is ezt a funkciót tölti be és amely Velencének ma az operaháza: a La Fenice.

„A San Benedetto-nál említett tulajdonos-társaság 1788-ban elhatározta, hogy új színházat épít, amely nagyság és szépség szempontjából Itália leghíresebb színházaival vetekedhet. Rövid idő alatt 42 ezer dukátot teremtettek elő erre a célra. Megszerezték a Campo San Fantinon levő telket és 1790-ben elfogadták Antonio Selva építész tervét. A színház

a La Fenice nevet kapta, 1792. május 17-én nyitották meg. A nyitódarab címe Az agrigentumi játékok volt, szövegét Alessandro Pepoli, zenéjét Giovanni Paisiello írta. 1836-ban tűz pusztította el; újjáépítése a némileg módosított eredeti tervrajz szerint történt. 1854-ben, 1879-ben és 1892-ben különböző átépítéseket hajtottak végre rajta és így ma a színház négy sorban 117 páhollyal rendelkezik. A közepén elhelyezett királyi páholy hat páholy helyét foglalja el. A színház befogadóképessége körülbelül 2500 személy.” (Wiel.)

Tassini megemlíti, hogy a színház építkezésekor a talajban egy óriási fatönköt találtak, rendkívül mélyre nyúló gyökerekkel; ebből azt következtették, hogy a Campo San Fantin helyén a római korban kert állott. Érdekes „nomen est omen” a színház választott neve: La Fenice főnixmadarat jelent — és valóban, az 1836-os tűzvész után főnixként kelt életre az épület, mely ma is a világ egyik legszebb belső berendezésével rendelkező operaház. Minthogy a La Fenicéről, főleg XIX. és XX. századi eseményeiről könyvünkben még sok szó esik, többet-egyebet itt nem szólunk róla.

Brulini katalógusából összeállíthatjuk azoknak a szerzőknek a listáját, akik a legnépszerűbbek voltak a velencei opera első száz évében, azaz 1637 és 1734 között. Ez idő alatt Velence operaházaiban *hét-száz-négy* operát mutattak be. A következőkben azokat a szerzőket soroljuk fel, akiknek tíznél több művét játszották ez idő alatt (mivel Monteverdi életének utolsó évei esnek csak ebbe az időszakba, tőle csak öt mű került bemutatásra, a későbbi, Settecento-beli legnépszerűbb mesterek közül Händel 1, Galuppi 3, Hasse 4 és Porpora 7 művel van csak képviselve). Íme a lista:

C. F. Pollarolo	50	M. A. Ziani	14
Albinoni	36	Sartorio	13
Cavalli	35	Porta	
Gasparini	25	Buina	12
Pallavicino	21	Bonaventi	11
Vivaldi	16	G. M. Ruggieri	
Lotti	15	A. Pollarolo	10
Legrenzi		Freschi	
P. A. Ziani		Polazzi	

A rekordot nyilván Francesco Cavalli tartja, akinek 1651-ben *öt* operáját mutatták be egy évadon belül!

Tulajdonképpen itt kellene szólnunk a velencei operaelőadások külsőségeiről, az operai élet megnyilvánulási formájáról. Minthogy azonban a színházi — és benne az operai — élet a Settecentóban vált valóságos örületté, a lakosság legfőbb szórakozásává, majd annak a kornak tárgyalásakor térünk ki erre. Itt, most elégedjünk meg néhány olyan adattal, amely a XVII. századra vonatkozik. Taddeo Wiel tudós krónikájából idézünk.

„A belépőjegy ára a komédiáknál tíz velencei soldo volt, az operaelőadásokon viszont

1637-től (az első fizetett jeggyel látogatható operaelőadástól) négy velencei líra. 1674-ben Francesco Santorini — előbb a San Moisè impresszáriója, majd a Sant’ Angelo tulajdonosa — egy negyed dukátra mérsékelte. A többi színház is kényszerült példáját követni; csakis a legelőkelőbb színházzá vált San Giovanni Grisostomo tudta fenntartani a régi árat. A Settecentóban az opera buffa előadásokon harminc-ötven velencei soldo volt a belépőjegy, az opera seria előadások sohasem lépték túl a négy lírás árat. A patríciusoknak és a gazdag polgároknak több színházban is volt saját páholyuk. A színház tulajdonosa egy vagy több páholyt saját céljaira tartott fenn; a többit bérbeadta. Leginkább az első és második emeleti páholyokat kedvelték. Több páholy azoknak tulajdonában volt, akik anyagilag is hozzájárultak a színház felépítéséhez. A földszinti nézőtér padjai elmozdíthatók voltak és nagy általánosságban csak férfiak foglaltak ott helyet; néha polgáraszonyok is, de csak az operaelőadásokon, a komédiáknál soha.

Néhány órával az előadás kezdete előtt a földszinti padokat szolgál foglalták el, hogy helyet biztosítsanak uraiknak. Csekély borraival ellenében az érkezés sorrendjében lehetett helyet foglalni. A színháztermeket a Seicentóban néhány olajlámpás világította csak meg, ezek a színpad két oldalán, kandeláber formájú faoszlopocskákon álltak. Még a Settecento idején sem volt valami nagy fényük. Ez a félhomály nagyon is ellentéte volt a színpad fényének, s ez az ellentét az előadást még vonzóbbá tette.

Mindenféle színházi ügy a Tízek Tanácsa felügyelete alá tartozott: komoly és állandó felügyelet volt ez. Egy maszkos személy állt a színház igazgatójával együtt a főbejáratnál. Maszkos volt a színpad felügyeletével megbízott tisztviselő is. Ezek a »mascherák« voltak megbízva azzal, hogy gondoskodjanak a szabályok betartásáról*. A közrendet fenntartó örök csak szükség esetén mutatkoztak a színházban; ám számos kém informálta minderről és pontosan a Tízek Tanácsát, s azok nem késlekedtek, hogy minden törvénysértőt, a nyugalom minden megzavaróját és a tisztességes viselkedés ellen vétőket megbüntessék. Ennek ellenére gyakoriak voltak a botrányok és a verekedések. Számos ilyen kémjelentés maradt fenn; címzettjük az Inkvizítorok testülete, amely egyenesen a Tízek Tanácsa alá volt rendelve. Mutatóba lássunk egy ilyen jelentést: »1707 első napjaiban a Teatro Sant’ Angelóban egy gondoliere rágalmozó kijelentéseket tett a jól ismert La Romana énekesnőre. A gondolierét a francia nagykövet úr kíséretének tagjai bottal és ököllel jól elnáspángolták, és a színház hirtelen tüzfegyverek zajától lett hangos. A megfélemlített közönség a páholyok mélyén keresett menedéket...«

A Seicentóban a Tengeri Köztársaság politikai hatalma még úgy-ahogy, különböző diplomáciai mesterkedések révén fennállt. A XVIII. századra esik a teljes hanyatlás. Természetes, hogy egy ilyen dekadáló politikai helyzet magával hozta a szórakozás, az örökös karnevál feledtető — és egyben nagyon is jövedelmező! — világát. A Settecento azonban az opera terén — mármint a műalkotás vonatkozásában — ugyancsak hanyatlást hozott. A XVII. század viszont még a velencei operastílus nagy korszaka, az a periódus, amikor Velence diktálja Itália, sőt egész Európa számára az új műfaj elképzeléseit és törvényeit.

* Az olasz színházak nézőtéri jegyszédőit ma is mascheráknak hívják.

A velencei opera

(FOLYTATÁS)

1641-ben, Monteverdi Poppeájának bemutatójakor hagytuk el a velencei operát. Két évvel korábban, 1639-ben került színre a San Marco harminchét éves muzsikusának, Francesco Caletti Bruninak első operája, a *Thétisz és Péleusz lakodalma*. Caletti Brunit a zenetörténet Francesco Cavalli néven ismeri. Mint oly sokszor, a névcsere mögött ezúttal is a tiszteletadás momentuma áll: a fiatal, cremai származású muzsikust Federigo Cavalli velencei patrícus fogadta örökbe és neveltette. Cavalli nemesúr — Crema podestája — nemcsak általános neveltetést adott adoptált fiának, hanem zenére is kitaníttatta.

A Monteverdi utáni korszakban Cavalli lett a legnevezetesebb és legjelentősebb operakomponistája Velencének. Mielőtt azonban működésének ismertetésére rátérhetnénk, a velencei opera általános jellemzőit kell megtárgyalnunk, azt a két irányzatot, amely Monteverdi műveiben még egységes egészet alkot, de halála után két élesen elváló stíluskörre bontja a velencei iskolát. Hermann Kretzschmar nem egészen találó jelzőkkel arisztokratikus és demokratikus stílusról beszél; helyesebb lenne irodalmi ihletésű és zenei fogantatású, vagy pedig emelkedett hangú és népoperáról beszélni. Mindkettő költői impulzusokra vezethető vissza. Francesco Busenello, Monteverdi késői operáinak librettistája áll a magasztos stílus kezdetén, és Nicolo Minato a népopera kiindulópontja. Busenello és köre számára az opera-szövegek könyv is költői alkotás, olyan, amelyben a jellemek az igazi dráma példájára alakulnak, amelynek hősei igazi tragikus hősök. Minato számára a változatosság, a minél színesebb és minél bonyolultabb cselekmény a lényeges. Mindkét koncepció megegyezik azonban abban, hogy nem elégszik meg a mondavilág vagy a történelem adott tényeivel (a *fatti storici*val), azokat a legkülönbözőbb, néha hajmeresztő kitalált mellékepeződökkel (*accidenti verissimi*) bővíti. (Egyetlen példa: az egyik ilyen librettóban Mucius Scaevola nem hazafiságból, halált megvető bátorságból tartja kezét a tűzbe, hanem szerelmese szép szeme kedvéért.) Az *accidenti verissimi*-technika nem Velence találmánya; már az oratórium első korszakában, a XVII. század első évtizedeiben a római oratórium-iskola költői ilyen kitalált epizódokkal színesítették a bibliai történeteket.

A Busenello-kör, amennyire lehet, őrzi a renaissance szellemét és csak kismértékben enged teret a mellékepeződöknek. Annál inkább használja és fokozza ezt a technikát a népopera. Csakhamar két momentum válik az operalibrettó fő mozgatóerejévé: a szerelem és az intrika.

Egyrészt a minél gazdagabb változatosság igénye, másrészt az *accidenti verissimi* módszer hozza magával, hogy a népopera kialakítja a maga szabványos jelenettípusait, amelyek szinte a mai napig jellemzők minden operalibrettóra. Ilyen a szellem-jelenet, az álom-jelenet vagy a búcsú-jelenet; az idilli képek, a vallásos jelenetek és természetesen a szerelmi kettősök. Ám talán első helyen kellene említeni azt a jelenettípust, amelyről már Monteverdi késői operáival kapcsolatban is megemlékeztünk: a mitológiai vagy történelmi tárgyú drámákba beleszótt komikus jeleneteket.

Ezeknek a különböző jelenettípusoknak bizonyos zenei kifejezőeszközök ugyancsak szabványszerű alkalmazása felelt meg. A szellem-jelenetek hagyományos eszközeinek egyikét a mai hallgató is ismeri: Bach *Máté-passió*jában Krisztus szavait mindig sejtelmes vonóshangzatok fonják körül — s ez az *ombra*-jelenetek modelljét követi.

Az emelkedett stílusú, „arisztokratikus” iskola feje és nagymestere volt Cavalli. Mellette ezt a felfogást Antonio Sartorio, Marc' Antonio Ziani és bizonyos fokig Giovanni Battista Rovettino képviselte. Számukra — éppen irodalmi indíttatásuknál fogva — a recitativo minél gondosabb kidolgozása volt a lényeg. A recitativo ugyanis az a megnyilvánulási forma, amelyben a jellemábrázolás, az érzelmek kifejezése a legjobban érvényesülhet. Cavallinál zárt formájú, melodikus részlet, tehát *aria* csak a jelenetek tetőpontján szólal meg, ott, ahol az érzelem áradása forrpontra jut. Ezek az *áriák* — gondoljunk vissza Monteverdire, már nála is jelentkeznek — rendszerint variációs formát öltenek, a legtöbbször *chaconne*- vagy *passacaglia*-jellegűek, ám az egyes variációkat zenekari közjátékok vagy közbeékelte recitativók választják el egymástól. Cavalli *áriái* — mégis csak ezek az ő stílusának legfontosabb elemei! — igen gyakran használják a hármas lüktetést, átvéve ezzel Velence legfontosabb népies dallamtípusát, a *barcarolát*. Ez a hármas ringású *barcarola*-melodika tette népszerűvé a mestert. Sőt, Cavalli után szinte elképzelhetetlen velencei opera, amelyben ne lenne néhány *barcarola*-melódia. (A következő században, a nápolyi vígopera fénykorában a velencei származású szereplőt „Signor Barcarolló”-nak hívták!)

Cavalli népszerűsége a velencei operák fejedelmévé tette őt. A legelőkelőbb színpadok, a San Cassiano és a SS. Giovanni e Paolo állandó háziszerezője volt (mint említettük, 1651-ben egy évadon belül öt operáját játszották), és szerződése a legmagasabb honoráriumot biztosították számára: 1658-ban 400, később 450 dukátot kapott egy műért. Elismertetésének tetőpontját jelentette, amikor 1662-ben meghívták Párizsba, hogy XIV. Lajos eljegyzése alkalmából ő írja az ünnepi operát. A *Szerelmes Heraklész* azonban nem aratott nagy sikert a francia fővárosban. Cavalli azzal az elhatározással tért vissza Velencébe, hogy többé nem ír operát. Elhatározását ugyan nem tartotta be, de működésének súlypontja átkerült az egyházi zene területére: 1665-ben a San Marco első orgonistája lett, majd 1668-ban *maestro di cappella* a székesegyházban. 1676-ban bekövetkezett haláláig töltötte be a Köztársaság legfontosabb zenei stallumát.

Követői közül — mint említettük — Sartorio, a fiatalabbik Ziani és Rovettino tűntek ki. Sartorio recitativókból, *áriákból* és zenekari közjátékokból nagyobb egységeket alakított ki — erre már Cavalli késői operáiban is van példa —; M. A. Ziani főleg elégikus hangú

áriáiról és drámai erejű recitativóiról nevezetes. Végül Rovettinónak köszönhető egy olyan újítás, amely aztán általános érvényűvé válik és csak a múlt század második felében tűnik el: ő alkalmazza először az ún. *recitativo accompagnato*-t, azaz a teljes zenekarral kísért énekbeszédet. Ezekben az *accompagnato*-kban már Rovettino is konzekvensen végigvezetett rövid motívumokkal operál, akárcsak a XVIII. és XIX. század későbbi mesterei.

Kézenfekvő hasonlat, párhuzam kínálkozik a két velencei stílus sorsára: a fennkölt, Cavalli-féle iskola éppúgy eltűnik és átadja helyét a demokratikus népoperának, mint ahogy körülbelül egy évszázad múlva Gluck stílusa és reformja — hiába győz a maga idején Párizsban — alulmarad az olasz, illetve olasz hatás alatt keletkezett opera buffával szemben.

A népopera vezéralakja Marc' Antonio Cesti. A kor egyetlen olyan velencei mestere, aki nem a Köztársaság polgáraként született. Arezzóban látta meg a napvilágot 1623-ban, majd Rómában lett Carissimi növendéke és a pápai énekkar tagja. Tulajdonképpen csak kevés operáját játszották Velencében — ő maga rövidesen áttette székhelyét Bécsbe —, működése azonban döntő hatású volt a velencei népopera kibontakozására. Százötven operájáról tudunk, ezek közül azonban csak tizenegynek maradt fenn a zenei anyaga. Zeneszerzői arcképén elsősorban a rendkívüli melodikus invenció vonása szembeszökő. Nyilvánvalóan ez diktálja számára zenei koncepcióját is: nagyon kevés gondot fordít a recitativóra, és ahol csak lehet, kantábilis részleteket iktat be, áriát ária után sorakoztat. Legfőbb kifejezési szférái a bensőségesen finom, álmodozó, idillikus jelenetek. Ez teszi ma is élvezhetővé két fő művét, a *La Dorit* és az 1666-ban Bécsben bemutatott *Aranyalmát*. (Szinte egyedülálló eset az opera történetében: az *Aranyalmát* egy teljes esztendőn át játszották Bécsben és bemutatása százezer tallérba került. Ez az összeg elmarad ugyan Bontempi *Parisának* drezdai bemutatóköltségei — háromszázezer tallér — mögött, de mégis mutatja, hogy mennyi pénzt áldozott néhány fejedelmi udvar az opera műfajára.)

Említettük már, hogy a népopera a minél nagyobb változatosságra, a minél színesebb és izgalmasabb cselekményre törekedett. Ez a változatosság és színgazdagság magától értetődően meghatározta a népopera zenei stílusát is. Kretzschmar véleménye szerint az unalomtól való félelem vezette a népopera komponistáit. Ez is lehetséges, de valószínűbb, hogy a jelenség mögött magának a *népoperának* fogalma áll. Ez az operatípus ugyanis valóban a *nép operája* volt. Velence színházait mindenki látogathatta, a patríciusok éppúgy, mint a polgárok, sőt, hamarosan kialakul egy különös hagyomány: az egy-egy estén üresen maradó patrícius-páholyokat ingyen bocsátották a gondolierék rendelkezésére. A velencei polgárság pedig, úgy látszik, megkövetelte az izgalmat, a színességet és a változatosságot. Merész hasonlattal: az opera vált a Seicento és a Settecento velencei népének krimijévé vagy kalandregényévé. Zeneileg ez egyet jelentett a népszerű hanggal. Lassan teljesen jelentőségét veszti a recitativo, az áriák pedig egyre populárisabbá válnak. A barcarola mellett feltűnik egy másik dallamtípus, amely ugyancsak ismerősünk a barokk és a klasszicizmus számos remekéből: a siciliano. Ez is ringatózó, $\frac{6}{8}$ -os vagy $\frac{12}{8}$ -os ritmusú, és nagyszerűen alkalmas mindenféle lírai érzelem kifejezésére. Idevág egy másik jelenség is, amely azonban inkább sajnálatos, semmint előremutató: a velencei operából

eltűnik a kórus. Egyrészt a kalandos hősök (vagy mondjuk így: kalandor hősök?) világában feleslegessé válik az énekkar; másrészt a vállalkozók tetemes költségtől szabadulnak meg, és a pénzt gyümölcsözőbb módon kamatoztathatják. Nem azzal, hogy minél nevesebb sztárokat szerződtetnek — bár ez is elválaszthatatlan jellegzetessége a velencei operának —, hanem azzal, hogy minél rafináltabb és minél bámulatba ejtőbb színpadi gépezetet szerelteshetnek fel. A velencei operák színlapjain a század végére érve sokkal gyakrabban szerepel név szerint feltüntetve a „macchinista” (ma így mondanánk: a szcenikai vezető), mint esetleg a zeneszerző. A színes és kalandos cselekmény ugyanis elengedhetlenné tette a színpadi csodákat.

Cesti irányzatát folytatja a század második felének legtöbb velencei komponistája. Ha a kedves olvasó visszalapoz az előző fejezet végére illesztett zeneszerző-lajstromra, láthatja a legnépszerűbb mesterek névsorát. Három komponistát kell kiemelnünk ebből a listából.

Pietro Andrea Ziani (1620—1684), az idősebb Ziani (Marc' Antonio nagybátyja) talán a legjellegzetesebb képviselője a velencei népopera pozitív és negatív oldalainak egyaránt. Nagyszerű melodikus, de ugyanakkor a leghelyetlenebb helyeken alkalmaz drámaiattal, sőt drámaellenes dallamos fordulatokat és ékesítéseket. Ő vezeti be a sicilianót a velencei stílusba, de ugyanakkor habozás nélkül alkalmazza a legelcsépeltebb sablonokat is. Hallatlanul gyorsan komponál, büszke rá, hogy egy fiatalkori művét öt vagy hat nap alatt írta meg. Recitativóiban néha Monteverdihez méltó drámai erő nyilatkozik meg, ugyanakkor azonban tragikus hősei előszeretettel énekelnek — esetleg még a síri- vagy szellemjelenetekben is — kedves dalocskákat. Az idősebbik Zianinak köszönhető egy másik jellegzetes áriatípus bevezetése is, mintegy a siciliano harcias ellenpárja, az úgynevezett trombita-ária. Ebben az énekszólammal egy vagy két trombita koncertál, tartalma kivétel nélkül harcias-katonai, de legalábbis erősen szenvedélyes (például bosszú-áriák). Ez a trombita-ária-típus a mai hangversenygyakorlatban is ismerős, közismert példája Händel *Messiasának* egyik basszusáriája. Igen gyakori az idősebbik Zianinál az egyes szavak hangfestő zenei ábrázolása, sőt egyenesen tobzódik az ilyen megoldásokban, nemegyszer ugyancsak a drámai értelem rovására. És végül még egy újítás: P. A. Zianinak köszönhető az ún. deviza-ária. Az operatörténeti formameghatározás ezen azt a megoldást érti, amikor az áriát bevezető zenekari témabemutatót (ritornellót) megelőzi az énekszólamban kíséret nélkül megjelenő vezetőtéma. (Ezt az idézetszerű első, énekelt témabemutatót nevezik „devizának”.) Ez az áriatípus is sokáig fennmaradt, még Mozart korai operáiban is előfordul.

Giovanni Legrenzi (1626—1690) inkább egyházi műveiről nevezetes (1681-től 1685-ig másodkarmester, 1685-től 1690-ig maestro di cappella a San Marcóban), meg arról, hogy több témáját Bach is feldolgozta. De az opera terén is jelentős műveket alkotott, elsősorban az 1677-ben a SS. Giovanni e Paolóban bemutatott *Totilat*. Cavalli és Cesti szelleme egyesül ebben a műben, melynek drámai ereje és recitativóinak kifejezési gazdagsága éppoly jelentős, mint a Cestire emlékeztető lírizmus. A velencei opera késői periódusában, a század végén és a XVIII. század elején Carlo Pollarolo (1653—1722) az egyik legjelentő-

sebb mester — mint láttuk, ő a listavezető a velencei opera első száz évében —, nála is a hangfestés, sőt, már a karakterizálás tűnik ki. Szélesen éneklő dallamait nemegyszer hatásos deklamáló epizódokkal szakítja félbe. Ugyanakkor már jellegzetes kiszolgálója az énekesi igényeknek: számos olyan bravúrriát írt, melynek más célja nincs, mint hogy a primadonna vagy a primo uomo — a női vagy férfi szoprán — minél csillogóbb, technikaiilag minél nehezebb énekelnivalót kapjon.

Ha visszalapozunk az előző évszázad népszerű velencei operakomponistáinak listájára, az említettekén kívül egy igen ismerős nevet is olvashatunk: a hatodik helyen áll Antonio Vivaldi. Az ő munkássága azonban már átvezet egy új korszakba, a független Tengeri Köztársaság utolsó évszázadába, a Settecentóba.

Intermezzo: A Settecento

Nagyjából a lepantói csata, 1571 táján vettünk búcsút a Serenissima politikai történelmétől. Akkor Velence megmenekült a törököktől, sőt, szinte csorbítatlan tekintéllyel élte túl a cambrai-i ligában ellene összefogott európai nagyhatalmak fenyegetését is. Száz évvel később azonban politikai hatalma már teljesen lehanyaglott. 1669-ben elvesz Kréta, Görögországot 1687-ben ugyan még visszafoglalják, de ez a diadal már csak igen rövid életű. Amikor a Porta békét köt Karlócán az osztrákokkal (1699), a törökök teljes erejükkel Velence ellen fordulhatnak, és 1718-ra Velence elveszti jogát a Tengeri Köztársaság címéhez. Ekkor már csak néhány dalmáciai terület és az olaszországi szárazföldi tartományok állnak uralma alatt: bekövetkezett a Köztársaság utolsó történelmi korszaka.

A politikai hatalom lassú elsoványodásának a feltartóztatlan belső válság volt a következménye. Lássunk néhány jelenséget.

Az egykor minden hatalmat kezébe összpontosító nemesség, a katonai vezetést és a kereskedelmet, tehát a politikai hatalom két legfontosabb eszközét irányító patríciusok létszáma egyre fogy. Az Aranykönyvbe beírt patríciátus létszáma a XVIII. században mintegy 450 család. Ez nagyjából 3500 személy, amint ezt egy 1766-os statisztika kimutatja. Am ha nagyobb távlatban vizsgáljuk, folyamatos a patríciátus arányszámának csökkenése. 1586-ban az összlakosság 4,3 százaléka, s ez a szám 1642-re 3,7, 1766-ra 2,5 és 1790-re 2,3 százalékra esik.

Azt hinnők, hogy ezzel a dekadenciával párhuzamos a polgárság felemelkedése, mint ahogy ez a folyamat Európa minden részén megmutatkozott. Velence sem kivétel, ám a belső válság itt is nyilvánvaló. A Serenissima világkereskedelmi monopóliumát már réges-régen halálraítélte Afrika körülhajózása és Amerika felfedezése: más kereskedelmi utak nyíltak, és olyan területek kapcsolódtak be a világkereskedelembé, amelyekhez Velencének nem volt útja. Maradt a Földközi-tenger medencéje és a banküzet. A híres velencei textilipart létében fenyegette az Európa több más államában bekövetkezett textilipari fejlődés. Ilyen zárt egységben, mint amilyen Velence, mi lehet a sorsa a kereskedelemmel és az iparral foglalkozó polgárságnak? „Az ipar és a kereskedelem egyre jobban megmutatkozó hanyatlásának következtében az iparos polgárság egyre inkább önmagába zárkózik, egyre inkább a céhszervezet megerősített sáncai közé vonul vissza. Ez biztosítja a konkurrencia ellen, és ez teszi lehetővé a jövedelmek egyenlő, bár elhatárolt elosztását. Sok ember került az iparba — válaszolnak 1733-ban az aranyművesek az iparral foglalkozó

inkvizítorok kérdésére. Sok a munkás és inas, sok az üzlet és nagy a veszteség. Egy védekezés van: összezárkózni. A hivatalnokréteg viszont egyre fontosabb szerepet kap mind az adminisztrációban, mind a diplomáciában. A leggyakrabban a titkárok dolgoznak a tulajdonképpeni magastrangú tisztviselők helyett. Ennek a rétegnek az a célja, hogy kövesse, átvegye az arisztokrácia modelljét, hogy bejusson a nobilisk »hortus conclusus«-ába.” (F. Valsecchi: L’Italia nel 600 e 700.)

Érdemes szemügyre venni a lakosság megoszlását. Egy 1766 körüli, már idézett statisztika 150 ezer főben adja meg Velence lakosainak létszámát. Ebből 6000 egyházi személy, beleértve a szerzeteseket és apácákat is, 8000 iparos, 8000 tengerész, 3100 élelmiszerárús, 3700 gondoliere és hajós, 4000 halász.

„Van valami megmerevedett, mozdulatlan ebben a Velencében, valami, ami ugyanakkor a feloszlás jeleit mutatja. Két évszázad óta változatlan a lakosság száma, sőt inkább csökken. A Seicento elején 148—150 ezer volt a lélekszám, amely a Settecento végére 137 ezer lett. Ezzel szemben megdöbbentő crescendóval emelkedik a nincstelenség száma: a Seicento elején nyilvántartott 445 koldusból a Settecento végére 21 ezer, sőt, ha a »szegénylős szegényeket« is számoljuk, 23 ezer lett. A lakosság egyhatoda!” (Valsecchi, i. m.)

Velence azonban mindezek ellenére nagy hatalom marad: nem politikai, nem katonai, még csak nem is kereskedelmi vagy banküzleti nagy hatalom, hanem a szórakozás, a kikapcsolódás nagy hatalma. A velencei karnevál korszaka köszöntött be, a karneváli táncé, amely tulajdonképpen a Serenissima haláltánca. Nem egészen egy évszázad telik el, hogy minden egycsapásra véget érjen: az önálló politikai lét, a karnevál, a szórakozás és a gazdagság. 1797. május 12-én tartja utolsó ülését a Nagytanács, akkor, amikor Napóleon hadai minden oldalról bekerítették a várost és készen állnak az ostromra. Lodovico Manin, a százhuszadik és egyben utolsó doge letette fejéről elődei csúcsos fővegét és a Nagytanács kimondta a Serenissima megszűntét. Manin dogeként elmondott utolsó szavai jellemzőek Velence utolsó korszakának mentalitására: „Ezen az éjszakán az ember már az ágyában sem alhat nyugodtan.” A Nagytanács minden hatalmat visszaadott a népnek, így gondolta megmenteni a várost. A Szent Márk téren ünnepélyesen elégették az Aranykönyvet, és másnap Napóleon csapatai bevonultak a városba. Ám hiába követte a francia forradalom eszméit a Nagytanács utolsó gesztusa: a franciák kifosztották Velencét — többek között még a San Marco erkélyén álló bronzlovakat is elvitték —, majd a campoformiói békében koncként dobták oda a várost és Veneto tartományt az osztrákoknak.

Ennyit az utolsó periódus gazdasági, politikai és történelmi eseményeiről. Talán mindezt még szemléletesebbé teszi, ha ismét kiragadunk egy évtizedet és krónikába összefoglalva sorakoztatjuk fel az eseményeket. Elég összevetni ennek az 1760-tól 1770-ig terjedő évtizednek eseményeit a Cinquecento első évtizedének krónikájával, hogy kivilágolják: mennyire más a jellege a két korszaknak. S ez egyben a hanyatlást is bizonyítja. Íme a krónika:

- 1760 — Megjelenik Gozzi Gazzetta Venezianájának első száma.
1761 — A Köztársaság polgárai csak a padovai egyetemen doktorálhatnak.
1762 — Goldoni elhagyja Velencét.
A Nagytanácsban ellenzéki hangok hangzanak az Inkvizítorok és a CdX ellen.
A döntés a konzervatív irányzat diadalát hozza, s ennek a lakosság nagyon örül.
1763 — A Ca’ Pisaniban rendezett ünnepélyen a doge is maszkban jelenik meg.
Békétárgyalások az algíri bejjel; Velence adót fizet.
1764 — Guardi két látképet állít ki a Piazzán. Galuppi Oroszországba megy.
1765 — Megjelenik az első velencei napilap, a Diario Veneto.
1766 — Tripoliszi kalózok egész Zaráig jutnak.
A Nagytanács rendeleteiből: tilos közpénzből kölcsönt adni az újonnan kinevezett bíborosoknak.
1767 — Újabb rendelet: tilos zárt ajtók mögött vallásos összejövetelt tartani.
Botrányok miatt bezárnak egy kaszinót.
Túl sok az egyházi személy, a Nagytanács limitálja számukat.
1768 — Rendelkezés írja elő, hogy a kávéházakban vizescsöbör legyen kutyák számára.
Egyházi javak eladásából származó jövedelemből restaurálják a Ridottót, a város legnagyobb kaszinóját. Nagy a megbotrányozás.
1769 — Újabb egyházi javakat koboznak el.
II. József inkognitóban meglátogatja a várost.
Himlőjárvány.
1770 — Kuruzslókat és hasonlókat száműznek a városból.
A legkülönösebb rendeletek egyike: mindenkinek *kötelessége* a fuldoklókon segíteni.

A dekadenciával és az örökös karnevállal számtalan emlékirat foglalkozik, de nemcsak emlékiratok, hanem korabeli és későbbi időkbeli származó versek és regények is. Annyira közismert a Settecento Veneziano általános képe, hogy megelégedhetünk ismét néhány szemelvényvel. A többiről lépten-nyomon olvashatunk: az álarcosbálokról, a kártya-klubokról és kaszinókról, a kurtizánok világáról és az orgyilkosokról. Ha a legfontosabb emlékiratok — mint például a Casanováé — ma nehezen hozzáférhetőek is, az érdeklődő figyelmébe ajánljuk például Lorenzo da Ponte memoárjait, amely minden lódítása ellenére is igen hű képet fest a Settecento utolsó évtizedeinek Velencéjéről, a város erkölcséről, hangulatáról.

Kezdjük Casanovával; ő így írja le a velencei karnevált: „Farsang utolsó hetének és különösen az utolsó csütörtöknek velencei ünnepeiben van valami érthetetlen, ami nagyon hasonlít az ókori szaturnáliákra. Az antik bacchanáliákhoz hasonlítanak, hol pogány jellegűek, hol fenséges vallásos ceremóniák, hol pedig az ókori orgiák ízlése szerinti örült megnyilatkozások. Olyan játékokra kerül sor, amelyek ezekben a napokban mindenkit a legteljesebb módon egyenlővé tesznek. Mindenki maszkot visel, nem alszik senki, alig

esznek, és azt is a megszokott étkezési órákon kívül. A Ridottóban ki-ki elveszti pénzét. . . Farsang utolsó csütörtökén, ebéd után láthatjuk a doge tiszteletreméltó alakját, amint tanácsosai, a Negyvenek Tanácsának tagjai, a CdX vezetői, az Avogadori és a Censori kíséretében meglátogatja a nyilvános játékokat, és a nép közé vegyül. . . Láthatjuk, amint a nemesek összeolvadnak a néppel, a herceg az alattvalóval, a különleges a közönséggel, a szép a borzalmassal. Ezekben a napokban nincs magisztrátus, nem érvényesek a törvények (bár ezeket most sem szabad megszegni), és a jog őreit sem lehet látni az utcákon.”

Velencében mindig nagy az idegenforgalom ebben a korszakban, de különösen farsang idején. Általában 30—35 ezer idegen fordul meg ekkor a városban, 1775 áldozócsütörtökén nem kevesebb, mint 42 480!

Casanova szólt a doge kivonulásáról. A farsangi időszaktól eltekintve a következőképpen zajlik le ez a kivonulás — mennyire más, mennyire hivatalosabb ez a mód, mint az álarcos farsangi menet —: „Glóriát harangoznak a San Marco és mindazon templomok harangjai, melyek mellett a menet elhalad; a doge előtt kibontott zászlók lengenek a magasban; előtte hat hatalmas nagyságú trombitát visznek, melyeknek méretéhez fogható a hangjuk is; a trombiták mellett azonban a leglágább hangú hangszerek is megszólalnak.”

De Brosses elnök úr emlékiratai így emlékeznek meg a Piazza di San Marco hangulatáról: „Ahogy mondják, farsang idején szinte meg se lehet mozdulni a téren, oly sok az álarcos és annyi a kis színházbódé. Most nincs farsang, és mégis mindig néppel tele találok a teret. A nemesek díszöltöneyei, a köpenyek és a különböző ruhák, a törökök, görögök, dalmátok, levanteiek, férfiak és nők mindenféle fajtája, a fűszer- és játékarusok pultjai, a prédikáló barátok és a marionettjátékosok emelvényei: mindez, mondom, ami itt a nap minden órájában összekeveredve és együtt található, mindez ezt a teret a világ legszebb és legkülönösebb terévé teszi.”

Goldoni emlékirataiból: „. . . a hosszabbik úton indultam el hazafelé, kerültem egyet a Rialto-hídon meg a Szent Márk téren, és elgyönyörködtem az elem tárulól, elragadó városban: éjszaka még csodálatosabb volt, mint nappal. A Szent Márk tér és környéke nyári éjszakákon épp olyan forgalmas, mint napközben. A kávéházakat előkelő társaság lepi el, férfiak, nők vegyesen. Mindenfelől énekszó hallatszik, a terekről, utcákról, lagúnákról. Énekelve árulja portékáját a kereskedő, énekelve hagyja el a munkahelyét a munkás, énekelve vár utasra a gondolás. A lakosság alapvetően vidám természetű, s a velencei beszéd alapja a tréfa.”

Két részlet Goethe naplójából. „Ma este meghallgattam a hajósok híres énekét, akik Tassót és Ariostót a maguk eredeti nótájára dalolják. Holdvilágnál gondolára szálltam, egyik énekes előttem vezetett, másik a hátam mögött és úgy énekelték dalukat versszakról versszakra váltakozva. Nem kutatom, hogyan alakult a dal, elég, hogy tökéletesen illik a dologtalanul ügyelgő emberhez, aki valamilyen melódiát dúdol maga elé, és a verseket, melyeket fejből tud, erre a dallamra fogja. Ott ül valamelyik sziget, valamelyik kanális partján vagy egy csónakon, s átható hangon énekli dalát, hogy a lehető legmesszebbre zengjen. A víz sima tükrén messzire terjed a hang. A távolban meghallja valaki, aki ismeri

a melódiát s érti a szövegét, és válaszol rá a következő versszakkal —, az első azután megint ennek felel, s így egyik énekes mindig a másiknak visszhangja, az ének pedig éjszakákon át tart, és szórakoztatja a dalosokat anélkül, hogy kifárasztaná. A hallgató számára legcélszerűbb, ha középen áll a kettő között. Hogy én is így hallhassam tőlük, csónakosaim kiszálltak a Giudecca partján, s kétfelé váltak a kanális mentén, én meg fel és alá járkáltam közöttük oly módon, hogy mindig attól távolodtam, aki énekelni kezdett, s ahhoz közeledtem, aki abbahagyta az éneket. Oly különösen hangzik ez a távolból zengő ének, mint valami siralom, amelyben nincsen semmi gyász, s mégis hihetetlenül, könnyekig megható. Öreg kísérőm jól mondta hazafelé menet: Különös, mennyire elérzékenyíti az embert ez az ének, főleg, ha jól éneklük. Azt is mondta, hogy meg kellene hallgatnom a lidói, főleg a malamocói és pellestrinai parton lakó asszonyok énekét, akik Tasso verseit ugyancsak erre vagy hasonló dallamokra éneklük. Az a szokásuk, hogy ha férjeik a tengeren halásznak, ők leülnek a parton este, és ezeket az énekeket dalolják átható hangon, amíg csak a messzeségből meghallják az övéik hangját, s ebben a formában társalognak velük. Ugye, milyen szép ez?”

A másikat, mely az előzőnek meglehetősen hangulati ellentéte, inkább saját szavainkkal mondjuk el. Amikor Goethe velencei tartózkodása idején egy szállodai szolgáltól egy bizonyos hely után érdeklődött, a szolgál az udvarra mutatott; s amikor a költő közelebbi információkat kért, ezt a választ kapta: „Da per tutto, dove el vol”, azaz: bárhol, ahol csak akar. . .

Az erkölcsök és a szokások? Két jellemző tudósítás: „Egyes hölgyek az istentiszteletet maszkban hallgatták végig az oltár közelében; mások abbé- vagy szerzetes-ruhát öltöttek. Nem is egy olyan hölgy volt, aki áhítatosan hallgatta a szentbeszédet, miközben tükre előtt napi toalettjét végezte, a fodrásznő és a komorna segédletével.” — „A legelőkelőbb zárdák apácáit is lehetett esténként maszkot öltve látni, amint operába mennek vagy éppen komédiaszínházba, esetleg sétálni a Piazzára, hogy ott szerelmesükkal találkozzanak.”

A kultúra és az irodalom? Goldoni és Gozzi százada a Settecento. Ám hogy jobb képet nyerjünk, hallgassuk G. Gozzit, a híres Carlo Gozzi rokonát: „48 könyvkereskedés van, sok üzlet lakásokban; szinte az összes bejegyzett nyomdász könyvkereskedéssel is foglalkozik, de a 120 kereskedő közül csak tizenkettő van, akik szakembernek számíthatnak.” 1776-ot írtak ekkor, és a városban 38 nyomda volt.

A Settecento Velencéjének szimbóluma lehet a maszk. De La Lande „Itáliai utazás” című útleírásában, 1790-ben így számol be róla: „A maschera-öltözék néha szürke, de a leggyakrabban, szinte mindig, fekete velencei köpenyből áll: a köpeny selyemből van. A fejre egy pici kámzsát tesznek, fátyolból és fekete csipkéből, ennek *bauta* a neve. Az arc többi részét fehérre festett álarc takarja, ennek *volto* a neve, fedi az arcot, de a száját szabadon hagyja. Az egészet a kalap tartja, melyet rendszerint fehér tollbokrétá díszít.”

Stendhal: „Velence 1740-től 1796-ig alighanem a világ legboldogabb városa volt.”

A VELENCEI KÖZTÁRSASÁG HALÁLÁRA

Uralkodott a kincsekkel tele
Kelet fölött s Nyugat védője volt;
Velençe senkinek meg nem hajolt,
nemes sarj volt, Szabadság gyermeke.

Sem bőszerő, sem csel nem győzte le;
szűz város volt, tündöklő és szabad,
s mikor jegyest választhatott, a vad,
örök tenger lett hű szerelmese.

S megérte bár, hogy hervad dicstelen
s hogy dísz hull és többé mitse vár, —
tünődjünk most a tünő érdemen,

s hogy így elérte őt is a halál.
Gyászoljatok ti férfiak velem:
oly nagy volt hajdan s árnya sincs ma már.

(William Wordsworth verse, Radnóti Miklós fordítása)

A Settecento zenéje

KÖRKÉP

„A nép tódul a Canal Grandéra, zenét hallgatni, oly hévvel, mintha először hallana ilyet; mert jóformán nincsen este hangverseny nélkül.” (Des Brosses, 1739.)

„Egy egyszerű ember, varga vagy kovács, mesterségének megfelelő öltözetben, elkezd egy dallamot énekelni, és a többi mesterember több szólamban, harmonikusan támasztja alá, olyan pontos intonációval és olyan ízléssel, amelyre az északi országokban csak művelt emberek képesek.” (Pierre Jean Grosley, 1758.)

„De figyeljétek csak ezeket a gondolatokat, nem énekelnek szünetlenül?” (Voltaire, 1759.)

„Mindenfelől ének hallatszik. Ha két ember egymásba karolva sétálgat, úgy tűnik, mintha zenében társalognának; a vízen, a gondolákon ugyanígy. Nincsen dallam második szólam nélkül, nincsen ária, melyből ne válnék kettős.” (Burney, 1770.)

„Valóban a legnagyobb gyönyörűségek közé tartozik Velencében nyári éjszakákon gondolába szállni, körbehajókázni a lagúnát, és hallani az ezer élvezetes hangversenyt. Ezeket a szerenádokat semmiféle rendzavarás nem háborgatja soha; ez az egyetlen muzsika, amelyre az olaszok csendben figyelnek, mintha csak félnének attól, hogy megzavarják az éjszaka csendjét és nyugalmát.” (Giuseppe Baretti.)

Ennyi korabeli idézet talán elég is annak bemutatására, hogy a muzsika mennyire át- meg áthatotta a lagúnák városát a Settecentóban. De hát azt hiszem, ebben semmi különös nincs: Velençe mindig a zene városa volt, különösképpen azzá vált egy olyan korszakban, amikor csak a szórakozásnak, a gyönyörnek, az élvezetnek élt. Ne felejtjük: ebben a században Velençe fő bevételi forrásai közé tartozott már az idegenforgalom. És a Velencében megforduló külföldieket nemcsak maga a csodálatos város, nemcsak a könnyű élet, a könnyű kaland, a kurtizánok és a kaszinók vonzották, hanem a muzsika is.

A muzsika, amelynek nagy alkotói korszaka az opera területén már véget ért, vagy legalábbis hanyatlóban volt. Annál magasabbra csapott a műfaj iránti szinte őrült rajongás. Írtunk már róla, mit jelentett az opera a város népének. Nézzünk most egy pár idézetet, néhány adatot és leírást: milyen volt az operaházak mindennapja.

„A színház nemcsak az élet és az erkölcs tükré és képmása, hanem az élet és az erkölcs maga: társadalmi intézmény, sőt az élet társadalmi élésének módja.” (Valsecchi, i. m.)

„A közönség nem elégedett meg azzal, hogy tetszését tapsokban nyilvánítsa. Az énekeseket és a színészeket a leghízelgőbb és legérzelmesebb kiáltásokkal is ünnepelte: Légy

áldott! Áldott legyen az apád, aki nemzett! Ó, drágám, lábaid elé borulok! — és hasonlókkal.” (P. Molmenti: La storia di Venezia nella vita privata.)

„A színházak október végén vagy november elején nyitották kapuikat, és az előadási napokon úgy özönlött a tömeg, hogy Gasparo Gozzi tréfás szavait idézve »Velenice minden háza kiadó volt«. Néhányan, hogy szabadabban szórakozhassanak, maszkot viseltek a színházban. A patrícusok gyakran vitték szeretőiket is a páholyokba. Kacagva szórakoztak, gyertyavégeket dobáltak a földszinten ülő közemberek kalapjaira, még fejükre is köpködtek.” (Molmenti, i. m.)

„... a páholyokban dohányoztak, ettek és kártyáztak, az álarcos nézők csutkákat dobáltak és köpködtek a földszintre és ebben a szórakozásban a legelegánsabbak voltak a legaktívabbak. E piszkos bombáknak egyike éppen a kezemben tartott librettóra esett... Tanácsos volt nem protestálni... A színpadkép meglepő volt: Saturnus templomát lehetett látni, amely magas volt, háromszintű, és belülről kivilágított üvegoszlopokon nyugodott. Hatalmas statisztasereg vonult át a színpadon, mesterséges, tevéket és elefántokat mintázó szerkezetekkel, sőt valódi, eleven lovakkal. Ez utóbbi ritkaságszámba megy Velencében.” (Von Uffenbach frankfurti nemesúr, 1715.)

„Giulia Tron nemes hölgy 1780. november 7-én a San Luca színházba ment, egy álarcot viselő úr kíséretében. A színházba lépésekor figyelmeztették, hogy kötelessége neki is maszkot venni. Ennek ellenére belépett, e szavakkal: »Bolondok vagytok!« Egészen a Pepian úr birtokában levő 13-as számú páholyig követték, aholis megismételtetett ugyanez az utasítás. Ám a nemes hölgy szó nélkül bezárta a páholy ajtaját. Ugyane hó 22-én Cristofoli tiszt útján tudomására hozták a nemes Giulia Tron hölgynek, hogy a törvényszék újabb intézkedéséig nem hagyhatja el házát... A következő napon kapta csak vissza szabadságát a nemes dáma.” (Törvényszéki akta és kémjelentés 1780-ból.)

Mindennapos volt, hogy az énekesnők és a balerinák nős és nőtlen nemesurakkal léptek viszonyra. Céljuk persze a házasság, vagy legalábbis a sok pénz volt. Jellemző egy korabeli törvényszéki vallomás, melyet az egyik énekesnő tett: „Nem félek semmitől, és ha nem ad nekem pénzt, istenemre, megkéselem a pofáját. Ha kell, elmegyek a feleségéhez is, mert pénzt akarok. Kétszer már száműztek, most se tehetnek mást, mint hogy újra száműzzenek.”

„1764-ben, a Teatro San Moisè-ban Rosa Vitalba énekesnő tiszteletére galambokat engedtek szét a nézőtérén, nyakukra csengőket és a divát dicsérő költeményeket kötözték... 1791-ben Luigia Todi arcképének rézmetszete ezzel a felirattal jelent meg: »Vene-tiis, anno Todi«. Molmenti ehhez hozzáteszi, hogy két évszázaddal korábban, a lepantói csata évében az »annus victoriae navalis« kifejezést használták.” (Wiel, i. m.)

„A Settecento idején valóságos mániává vált a színházban való vacsorázás, s ez a mánia valamennyi társadalmi osztályt elkapta, beleértve a köznépet. A legnépszerűbb San Cassiano színházról beszélve... a Köztársaság utolsó éveiben ez a színház valósággal bacchanáliák színhelye lett, mivel a felvonások között nagy lakomákat csaptak. A legteljesebb szabadsággal gyakorolták ezt a különbséget, mind a páholyokban, mind a földszinten. S hogy lássanak, itt is, ott is száz meg száz apró gyertya fénye lobbant fel.” (B. Tamassia Mazzarotto: Le feste veneziane.)

„Velenice színházaiban ismeretlen volt az újrázás, egy jelenet vagy egy ária megismétlése. Erre legfeljebb egy-egy opera utolsó előadásán kerülhetett sor.” (Wiel, i. m.)

Taddeo Wiel katalógusa 1701-től 1800-ig sorakoztatja fel Velenice operaházainak repertoárját. A száz év alatt 1274 különböző művet játszottak, s ehhez hozzátehetjük, hogy a tudós Wiel katalógusa valószínűleg nem teljes. A leggyakrabban előforduló komponistanevek a következők: Albinoni, Anfossi, Bertoni, Cimarosa, Galuppi (ő a legtöbbször), Gasparini, Gazzaniga, Guglielmi, Hasse, Lotti, Mayr, Paisiello, C. F. Pollarolo és Vivaldi. Ezzel szemben a század valóban nagy mesterei közül Mozartnak egyetlen művét sem játszották, Händel egy művel, Gluck és Alessandro Scarlatti kettővel van képviselve. A repertoáron alig szerepelnek olyan mesterek, mint Cherubini, Jommelli, Pergolesi, Salieri, Spontini, vagy a nápolyi stílus vezető komponistái: Caldara, di Majo, Perez, Terradellas és Leonardo Vinci. Pedig ez a század a nápolyi iskola diadalmenetének százada.

1711-ben került sor az első vígopera-bemutatóra Velencében. A mű címe *Elisa* volt, szövegét Domenico Lalli, később Vivaldi egyik librettistája írta, ez a jellegzetes Settecento-kalandor, akinek több városból kellett menekülnie sötét üzleti ügyei miatt. A zeneszerző Giovan Maria Ruggieri, velencei mester. A bemutató színhelye a Sant' Angelo színház. Jellemző a korra és az ügyre a szövegköltő előszava a librettóhoz: „Tudom, hogy vakmerőnek tűnik merészségem, mikor ma bemutatom e komédiámat ebben az olyannyira híres köztársaságban, mely nevezetes értékei miatt, dicsőséges vállalkozásai révén, híres nemessége folytán, elismert gazdagsága okán és örökkévalóan tökéletes nagyszerű irodalmi ízlése. Merész a vállalkozásom, ha egybevetem azzal a sok-sok nemes tragédiával, melyet híres és tudós elmék írtak, a legjobb énekesek adtak elő, csodálatos színpadi apparátussal. Ám legyen szabad, nemes olvasó, védelmemre felhozni, hogy minden köztársaságban egyaránt fontos a köznapit és a fenségest művelni. A tragédia a fenséges tükre, ám a komédia a köznapié. S mind a kettőt meg kell mutatni... És arra is kérlek, olvasó: légy védelmezőm a tudatlan népséggel szemben, amely esetleg, ha ezt a szót hallja: komédia, azt hiszi, hogy a színpadon Graziano és Truffaldino jelenik meg és csattognak a botütések. Ezek a tudatlanok talán össze fogják keverni az én *Elisámat* a vándorkomédiások bódéival, és ezáltal megsértik a komédia nemes gondolatát. Hiszen igen sok tudós férfi véleménye szerint a komédia a leghasznosabb és legszórakoztatóbb alkotás, ami csak színpadra kerülhet, hiszen ez tükrözi a mindennapi életet. Éljen boldogul!”

Andrea Della Corte, a Settecento zenéjének egyik legjobb olasz szakértője hívta fel a figyelmet arra, hogy a velencei karnevál Európa-szerte olyannyira fogalommal vált, hogy ezzel a címmel külföldön számos opera készült. Néhányat fel is sorol: *Le Carneval de Venise*, 1699 és *Les Fêtes Vénitiennes*, 1710 a francia André Camprától; *Der angenehme Betrug oder Der Carneval von Venedig*, 1701, szerzője Reinhard Keiser; *The Carnival of Venice*, 1781, az angol Thomas Linley műve; s végül egy olasz mester alkotása: *Il Carnevale di Venezia*, 1770, Pietro Guglielmi operája.

És befejezhetnénk-e a velencei Settecento színházi világának szemléjét mással, mint a Tízek Tanácsa 1756-ban rendeletbe foglalt álláspontjával, amely szerint „minden metropolis szükséges és hasznos intézménye a színház”.

A KONZERVATÓRIUMOK

Induljunk újra sétára. A San Marco, a Frari és a San Giorgio mellett a templomok közül „kötelező feladat” Velencében meglátogatni a San Giovanni e Paolót, vagy ahogy a velencei dialektusban nevezik, a Zanipolót. A csodálatos gótikus templom a Köztársaság egyik panteonja. A legtöbb dogét itt temették el, s ahogy az ember körbejár a háromhajós templomban, lépten-nyomon a nagy patrícius családok neveivel találkozik: a Mocenigók, a Valierek, a Morosinik, a Vendraminok, a Cornerek, a Loredanok, a Venierek családjának doge-tagjai mind itt kaptak szebbnél szebb síremlékeket. A templomban Lotto, Vivarini, Giambellino, Piazzetta, Veronese képei, Nino Pisano, Pietro Lombardo szobrai láthatók. És van még egy képzőművészeti alkotás, amely a Zanipolóhoz vonzza a látogatót: a templom előtti téren áll Andrea Verrocchio híres szobra, Velence egyik fő ékessége, Bartolomeo Colleoni emlékműve. (Nem érdektelen a szoborral kapcsolatos anekdota: sok adatnál jobban világít rá a Signoria diplomáciájára és ravaszságára. Amikor Colleoni, a Velence szolgálatában álló zsoldosvezér 1475-ben meghalt, százezer dukátot hagyományozott a Köztársaságra azzal a kikötéssel, hogy szobrát a San Marco előtt állítsák fel. Colleoni nyilvánvalóan a székesegyházra gondolt — de vajon elképzelhető-e, hogy a Piazza csodálatos struktúráját szobor bontsa meg? A Serenissima urai okos és ravasz megoldást találtak: a condottiere szobrát valóban a San Marco előtt állították fel, csak éppen nem a székesegyház, hanem a város védőszentje nevét viselő scuola előtt. Ez a scuola a Zanipolóval szinte egybeépült, ma a Városi Kórház van benne.)

Ha Colleoni szobrától két irányban elindulunk, mindkettőben Velence XVII—XVIII. századi zenei életének nevezetes központjait találjuk, legalábbis az épületeket. Ha a templom homlokzatával párhuzamosan indulunk el, elhaladva a kórház főbejárata előtt, egy aránylag széles csatornához jutunk, a Rio dei Mendicantihoz — a Zanipolóval szemben kecses híd ível át rajta —, melynek egyik oldala a kórház oldalsó frontja. Itt állott valamikor a Koldusok Kórháza, az Ospedale dei Mendicanti. Mint minden kórháznak, ennek is volt temploma — ma is áll, beleépítve a kórház épületébe — és árvaház is működött mellette.

Ha viszont a templom homlokzatával szemben állunk és így indulunk előre, bejutunk a Barbaria utcába. Néhány házat kell csak magunk mögött hagyni, hogy meglássunk egy ma használaton kívül álló, szép barokk homlokzatú templomot és a hozzáépített palotát, amelyben jelenleg aggokháza van. Ez volt a Settecento idején az ún. Kis Kórház, az Ospedaleto. A templom is hozzátartozott, és ennek is volt árvaháza.

Ne is próbáljunk innen egyenesen eltalálni a Riva degli Schiavonira; ha térkép után megyünk, úgylát eltevedünk. Elég, ha csak az irányt tudjuk, és a kanyargó utcácskákat, keresztező hidakat magunk mögött hagyva, „toronyiránt” haladva majd csak eljutunk a rakpartra. A Riva egyik legszebb temploma a Chiesa della Pietà. A templom jobb oldalán forduljunk be — ha értjük a nyelvet, elolvashatjuk az itt elhelyezett márványtábla feliratát, amely különböző büntetéseket helyez kilátásba azok részére, akik az árvaházi gyámoltottakkal szemben vétkesek — és az utcácskában megtaláljuk az egyik apácarend kezelésében levő velencei gyermekotthont. Ez volt valamikor a Kegyesrendi Kórház, az Ospedale della Pietà. Ennek is volt árvaháza.

Mi köze van a zenének kórházakhoz és árvaházakhoz? Velencében, az elmúlt századokban nagyon is sok. A Serenissima kereskedő és tengeri hatalom volt. Sokat háborúskodott, és sok idegen fordult meg benne. Ennek egyik következménye: sok volt az árva, a lelenc és a törvénytelen gyermek. Ezek befogadására és nevelésére létesültek az árvaházak, általában egy-egy kórházzal összekapcsolva. Egyes források szerint már a középkorban létrehozták ezeket az intézményeket. Tudjuk, hogy az egyiket, a Gyógyíthatatlankórházat és árvaházat, az Ospedale degli Incurabili Gaetano Tiene, a Mendicanti pedig egy Gualterio nevű seborvos alapította.

Az említett három árvaház, meg a ma már nem látható és valamikor a Giudeccacsatorna partján állt Incurabili árvaháza gyámoltottjai mind leányok voltak. Nevelésükben igen nagy szerep jutott a muzsikának is, úgyhogy mire a Settecentóhoz érünk, ez a négy árvaház oly híres zenekarokat és énekkarokat tarthatott fenn saját neveltjeiből, hogy azoknak egész Európából csodájára jártak.

Az árvaházak olasz elnevezése különös jelentésváltozáson ment át. Ezeknek az intézményeknek a feladata természetesen az volt, hogy a gondjaikra bízott árvákat mindenféle bajtól megőrizze. Ez az ige olaszul *conservare*, így váltak ezek az intézmények *conservatoriókká*. Viszont, mivel mindegyiknek, vagy legalábbis a legtöbbjének jelentős zenei együttese volt, és példamutatóan tanították a muzsika tudományát, a conservatorio kifejezés az idők során egyértelművé vált a zeneiskola fogalmával. Velencén kívül volt még egy város, amely hasonló intézményekkel rendelkezett, és amely ugyancsak — éppen konzervatóriumai révén — jelentős zeneszerzők légióját adta a világnak: Nápoly.

Mint említettük, a velencei conservatoriók mindegyikéhez templom is csatlakozott. Az együttesek látták el itt az istentiszteleti zenét, emellett persze a székházak dísztermeiben is adtak hangversenyeket. A mai látogató egy ilyen zenetermet láthat eredeti állapotában: az Ospedaleto ovális alakú, barokk ízléssel berendezett és meglehetősen kisméretű zenetermet.

A XVIII. századhoz érve, a conservatoriók annyira a középpontjába kerülnek a velencei zenei életnek, hogy az együttesek vezetőiül a korszak legnagyobb mestereit szerzik. A névsor majdnem olyan díszes, mint a San Marco karnagyainak listája: Lotti, Caldara, Gasparini, Hasse, Porpora, Traetta, Jommelli, Anfossi, Sarti, Galuppi, Sacchini, Cimarosa. A legnevezetesebb közülük azonban a Pietà maestrója: Antonio Vivaldi.

A Velencébe látogató uralkodók is meghallgatták a különböző conservatoriók hang-

versenyeit, így például II. József, IV. Pius pápa, IV. Frigyes dán király, Gusztáv Adolf svéd király, valamint Pál nagyherceg és Zsófia nagyhercegnő, az orosz cári trón várományosai. Az pedig csak természetes, hogy az irodalmi és művészeti élet nagyságai, mint Goethe, Rousseau, Charles Burney is felkeresik e hangversenyeket, s éppen az ő beszámolóik alapján kapjuk a legszínesebb, legrészletesebb leírásokat.

Goethe így ír 1784-ben: „A lányok egy rács mögé rejtett oratóriumban énekeltek [az oratórium ebben az esetben nem a műfajt, hanem az elkerített imahelyet jelenti]. A templom zsúfolásig tele volt, a zene igen szép, a hangok csodálatosak. Egy szoprán-énekesnő énekelte Saul szerepét, ő volt az oratórium címszereplője. A magam részéről soha nem hallottam hasonlóan szép hangot; a zenének pedig néhány részlete kitörülhetetlenül szép emléket hagyott bennem.”

Rousseau egy mondata a Vallomások-ból: „Nem ismerek meghatóbbat ennél a zenénél.”

Burney naplójának részletei 1770 augusztusából: „Ez a város konzervatóriumi, vagyis zeneiskolái révén híres; négy ilyen intézménye van: az Ospedale della Pietà, a Mendicanti, az Incurabili és az Ospedaletto a Giovanni e Paolo. Ezekben minden szombaton és vasárnap, valamint a nagy ünnepeken zenei előadások vannak. Megérkezésem délutánján a Pietà-ba mentem. A jelenlegi karmester Signor Furlanetto, pap, a hangszeres és énekes muzsikát pedig kizárólag leányok adják elő. Ők játszanak orgonán, hegedűn, fuvolán, gordonkán, sőt, ők fújják a kürtöket is. Árvaházféle intézmény ez, törvénytelen gyermekek részére és különböző nemesurak, polgárok és kereskedők védelme alatt áll. Ezek az urak, bármily nagy is legyen a házak bevétele, évenként adományokkal járulnak hozzá fenntartásukhoz. A lányok addig maradnak itt, amíg férjhez nem mennek, és közülük mindegyiket, akinek tehetsége van a zenéhez, Itália legjobb mesterei tanítják. Ezen az estén mind a zenemű, mind az előadás közepszerű volt; az énekesnők között egyet sem tudtam felfedezni, akinek különlegesen szép hangja vagy feltűnően jó előadói ízlése lett volna. Befejezésül azonban egy szimfóniát adtak elő, amelynek első allegroja igen életteljes alkotás és a hangszeresek nagyon jól játszottak. [...] Ma délután az Ospedale dei Mendicanti látogattam meg, az itteni árva leánykákat is tanítják énekre és hangszeres játékokra, vásár- és ünnepnapokon ők éneklnek a misét. Maestro di cappellájuk jelenleg Signor Bertoni. Szólóénekekre és kórusra írt himnuszt, majd egy *a voce sola* komponált motettát adtak elő, az utóbbit nagyszerűen, különösen az egyik obligát hangszerekkel kísért recitativo tűnt fel, amelyet az énekesnő nagy erővel és kifejezéssel énekel. Az itteni leányok jobban kísérik az énekeseket, mint a Pietà-ban, legalábbis ez volt az érzésem. Miután az énekkar csakis női hangokból áll, sohasem bővebb három szólamnál, gyakran csak két szólamú; viszont ha hangszerekkel vannak megerősítve, olyan a hatásuk, hogy nem veszi észre az ember a sokszólamúság hiányát. A dallam annál világosabban és szembeszökőbben kerül az előtérbe, mennél kevesebb akkord fedi el. Ezekben az ospedálékban gyakran találhatók olyan leányok, akik a mély A-ig és G-ig énekelnek az altszólamban, s ezáltal képesek arra, hogy állandóan a szoprán és a mezzoszoprán alatt legyenek, mintegy ők képviselik a basszust. Innen az Ospedalettóba mentem, ahol Signor

Sacchini a karmester. Valóban nagy élvezetet találtam az éppen előadott, híres Salve Regina himnusz egyik részében. Újszerű, tüzes, és szellemes hangszeres közjátékokban gazdag mű. Ezek a hangszeres intermezzók mindig valami érdekességet tartalmaznak és soha nem zavarják az énekszólamokat. Egészében véve ebben a műben éppannyi zsenialitást találtam, mint bármelyikben, amelyet Olaszországba való érkezésem óta hallottam. Az énekesek és a hangszeres muzsikások itt is kizárólag árvalányok. Az egyik közülük, a Ferrarese, igen jól énekel, hangjának rendkívüli nagy a terjedelme, egészen a háromvonalas E-ig terjed és meglehetősen hosszú ideig tudja a hangokat tisztán és természetes formálással kitartani.”

[Az angol követ tanácsára] „az Incurabilit látogattam meg, hogy meghallgassam a lányok muzsikálását, amely öszerinte nagy örömet fog nekem okozni. A lányok Signor Galuppi növendékei, aki ebben a konzervatóriumban tevékenykedik maestro di cappella-ként. Sajnos, mire odaértem, már elkezdődött a zene, de nem mulasztottam többet, mint a simfóniát és az első ária egyik részét. A szöveg három vagy négy latin zsoltárból és a Salve Regina himnusból volt összeállítva, ehhez jött egy latin versekből álló felelgető ének. Nem tudtam, mi ragadtat el jobban, a kompozíció vagy az előadás; mindkettő egészen kiváló volt. Galuppi úr minden tüzet és képzelőerjét visszahozta a hideg Oroszországból, ahonnan nemrégiben érkezett haza. Ez a szellemes, kedves és szórakoztató kompozíció igen gazdag új, tüzes és finom gondolatokban és a mester tanítványai mindent megtettek e muzsika érdekében. Egyesek közülük rendkívüli énektehetségek, különösen Rota, Pasqua Rossi és Ortolani; a két utóbbi énekelte a felelgető részt. A bevezető simfonia, valamint az egész mű két zenekarra készült. A szimfóniában az egyik zenekar visszhangként felelt a másiknak. Két orgona szól és két pár kürt. Röviden: nagyon élveztem ezt a zenét, és úgy tűnt, hogy a nagyszámú hallgatóság ugyancsak. Az említett fiatal énekesnők valóságos pacsirták; a legnagyobb könnyedséggel éneklnek a pacsirták énekéhez hasonlóan nehéz ugrásokat és futamokat. Olyan dolgokra képesek ebben a vonatkozásban — különösen Rota —, amelyhez foghatót tudomásom szerint még senki nem kísérelt meg. E fiatal növendékek valamennyi kadenciája mögött fel lehetett ismerni az igen ügyes maestro tudását. A zenekar is igen jól szerepelt, és az egész előadás a zeneszerző és a karmester kitűnő ízlése mellett tett tanúbizonyságot. Ez a magasabb színházi stílusban komponált zene, bár templomban adták elő, nem volt istentisztelettel összekapcsolva, és a hallgatók mintegy koncertre jöttek ide; joggal nevezhetnők a párizsi minta szerinti concert spirituelnek.”

„Ezen a délutánon megint a Pietà-ba látogattam el. Nem voltak sokan, ám a leányok az ének művészetének száz meg száz mesterfogását mutatták be, különösen a kettősökben, ahol versenyeztek, melyiküknek van jobb természetes adottsága vagy nagyobb ügyessége, ki tud magasabban vagy mélyebben énekelni, ki tud hosszabb ideig crescendóval hangot kitartani vagy a leggyorsabban staccato-meneteket énekelni. A hangversenyt mindig egy-egy szimfóniával fejezik be, múlt szerdán például Sarti egy művét játszották, amelyet valamikor Angliában, az operában már hallottam. Az itteni zenekar valóban nagyon figyelemreméltó, hiszen az árvaházban több mint ezer leányka van, akik közül hetven

muzikális; ők részben énekelnek, részben hangszeren játszanak. A másik három árvaházban nincsenek többen 40—40-nél, ám ezeket csak néhány száz árva közül válogatják ki. Az is köztudomású, hogy felvesznek ide széphanjú gyerekeket akkor is, ha a szülők élnek. Néha a terraferma velencei uralom alatt álló városaiból, így Padovából, Veronából, Bresciából, sőt távolabbi helyekről is adnak ide tanulásra gyerekeket. Így került például ide Ferrarából Francesca Gabrielli, ezért nevezik La Ferraresének. A Conservatorio della Pietà ezideig zenekara, a Mendicanti viszont énekesei miatt vált híressé. A hangok területén azonban az idő és a véletlen sok mindent megváltoztathat; a tanár mind művei, mind pedig jó oktatási módszere révén elismertté teheti iskoláját, ám a természet egy-egy árvaházhoz kegyesebb lehet, mint a másikkhoz. Minthogy azonban a Pietà-ban nagyobb a létszám, mint a többiben, természetes, hogy itt vannak a legjobb hangok és a legjobb zenekar. E pillanatban Signor Galuppi nagy tudása teszi az Incurabili hangversenyeit nagyhírűvé, az én véleményem szerint az itteni hangok és az itteni zenekar felülmúlja a többit. Utána következik az Ospedaletto, míg a Pietà inkább múltja, semmint jelene miatt áll a legjobb zeneiskola hírben.”

A sokszor idézett Taddeo Wiel így ír a konzervatóriumokról: „A templom kapujában osztogatták az oratóriumok szövegkönyvét, benne az énekesnők nevével. Rajongtak értük, s egy-egy énekesnő pártja féltékenyen küzdött a másik ellen; szonettek és más verseket nyomattak dicsőítésükre, csakúgy, mint a színházi énekesnők esetében. Az oltáriszentséget mindenesetre elvitték a templomból egy másik megszentelt helyre. A sűrű rácsok elválasztották a lányokat a közönségtől, szinte elrejtették őket; a szabályzat pedig megtiltotta, hogy a maestro kivételével bárki férfiember közeledhessen a lányokhoz. Ám ha a templomban nem került is sor botrányokra, a szabadosságnak nem volt fékje a konzervatóriumok falai között. A Pietà-ban egyes napokon egészen éjszaka egy óráig engedélyezték a látogatást; a nagy teremben az ifjú látogatók szórakoztatták a leányokat, ki-ki a maga imádottjának oldalán. Az öreg felügyelők úgy tettek, mintha semmit sem látnának. És valóban keveset is láthattak, hiszen egy okos szokás szerint a termet alig-alig világította meg néhány fényecske.”

Des Brosses-tól származik a lányok ruházatának legismertebb leírása: „Szép és kedves apáca vezényelte a zenekart, fehér ruhában, gránátalmavirág-csokorral fürtjei között.” Az „apáca” kifejezés persze kissé túlzott; más forrásokból tudjuk, hogy csak a karmester-hölgy volt fehérben, a többi kislány feketében játszott.

Egyes források szerint mindegyik konzervatórium más és más színű ruhába öltöztette növendékeit — akárcsak Nápolyban —: az Ospedaletto lányai fehérben, az Incurabiliéi türkizkékben, míg a Pietà neveltjei vörösben jártak.

Előkelő vendégek esetén a négy nagy konzervatórium egyesítette erőit, így például amikor Pavel Petrovics nagyherceg, a későbbi I. Pál cár 1782-ben inkognitóban tett látogatást Velencében feleségével együtt, vagy amikor II. József császár tiszteletére adtak hangversenyt 1769-ben a Ca' Rezzonicóban. Képzelnék csak magunk elé a korabeli leírás alapján a palota nagytermét, amit úgyis minden Velencébe látogató felkeres, hiszen ma ebben a gyönyörű barokk palotában van a Settecento Veneziano múzeuma. „A zenekari

emelvényen három elkülönített szinten helyezték el a lányokat. Fölül az énekkart, legalul a hegedűsöket, cembalistákat, gordonkásokat és hárfásokat; középen foglaltak helyet a szólisták a maestróval együtt és az énekkar tagjai közt játszottak a fúvósok: oboások, fuvalások, fagottisták, trombitások, kürtösök, valamint az üstdobos.” Körülbelül ugyanezt a képet láthatjuk Francesco Guardi nevezetes festményén, a konzervatóriumi lányok hangversenyeit megörökítő leghíresebb képen.

A XVIII. század végére érve, lassanként letűnnek a konzervatóriumok, egyesek szerint a művészi nivó hanyatlása miatt, mások szerint a rossz adminisztráció következtében. Állítólag 1777-ben a Pietà-n kívül már egy ízben bezárták a három másik intézményt, majd újra megnyitották. Tudjuk, hogy az Incurabili 1807-ben kórháznak, majd 1819-ben kaszárnyának adta át helyét (templomából utász-raktár lett), és 1831-ben lebontották. A Mendicanti 1809-ben lett katonai, majd tíz év múlva városi kórház. Az Ospedaletto a Serenissima bukásának évében, 1797-ben szűnt meg. Legtovább a Pietà maradt fenn. Mint említettük, ma a négy intézmény közül háromnak palotája vagy temploma áll fenn. De mindenképpen örökéletű muzsikájuk, Velence hangszeres zenéjének nagyszerű kibontakozása.

A Settecento nemcsak a zenei élet kiterjedésének, az operajátszás valósággal üzemé válása és a konzervatóriumok nagy eredményeket felmutató működése révén jelentős korszak Velence zenetörténetében. A századfordulótól körülbelül a század közepéig virágzik a velencei zeneszerző-iskola utolsó periódusa is; az ekkor működött mesterekhez mintegy sereghajtóként csatlakozik a század második felében az utolsó nagy velencei zeneszerző, Galuppi. A velencei iskola harmadik korszakának nevezhetjük a Settecentót, ha az elsőt Willaerttől a Gabrielikig, a másodikat pedig Monteverdi és utódai munkásságával tartjuk nyilván. Talán a Serenissima hatalmának hanyatlásával magyarázható az is, hogy e harmadik korszak mesterei életüknek nem teljes egészét töltik szülővárosukban: működésük kiterjed Európa más zenei központjaira is.

Ekkorra Velence stílusát egy másik olasz város zenéje befolyásolja: Nápolyé. Ott alakul ki Alessandro Scarlatti köre és utódai munkásságában az a nagy bel canto iskola, amely tulajdonképpen még a klasszicizmus első nagy mestereit, Mozartot és Haydnt is hatása alá vonja, legalábbis operáikban. Nápoly mesterei alakítják ki a zenének számos olyan formai és műfaji törvényét, amelyek bizonyos szempontból még ma is iránymutatóak. Ott születik meg például a szimfóniaforma a maga háromrészességével (gyors-lassú-gyors tételbeosztás), ott alakul ki egy évszázad vokális irodalmának alapformája, a da capo ária (főréssz — ellentétes középszakasz — a főréssz díszített visszatérése), és Scarlattiék fedezik fel, hogy az énekszólammal a zenekar egyes hangszerei versenyezhetnek, koncertálhatnak. De mindennél fontosabb talán, hogy Nápolyban születik meg az a fajta dallamosság, amelyet bel cantónak nevezünk, és amelyre megfelelőbb magyarázatot, definíciót nem találhatunk, mint a szónak pontos fordítását: „szép ének”. Szép, a szónak mind esztétikailag gyönyörködtető, mind arányos tagoltságot jelentő, mind pedig kifejezésgazdag értelmében.

És Nápolyból indul el diadalútjára az új műfaj, a vígopera is. Itt vonul be a színpadra a hétköznapi ember, az a nápolyi, velencei vagy római polgár, akivel a néző a színházon kívül az utcán és otthonában is találkozhat — emlékezzünk csak Domenico Lalli előszavára az első velencei vígopera 1711-es előadásának alkalmával. A köznapi ember színpadra lépése fokozott mértékben hozta magával a köznapi, vagy más szóval: népies, népszerű dallamok bevonását is az opera világába.

Nemcsak Velence mestereire vonatkozik, de náluk talán különösen megfigyelhető egy

sajátos ellentét. Emlékezzünk csak vissza Monteverdire és a két „pratticára”. A prima prattica, a szigorú és kötött szerkesztés, mely főleg az egyházi muzsikában volt kötelező, éppúgy birtokában volt az „isteni Claudióknak”, mint a seconda prattica, melyben a szenvedély áradása, a kifejezés kényszerítő ereje diktálta a formát és az eszközöket. A Settecento velencei mesterei közül többen is vannak olyanok, akik egyidejűleg tevékenykednek az egyházi zene és az opera, a pusztán hangszeres muzsika és a vokális irodalom terén. Nem egy közülük a San Marco karnagya is, vagy tagja az ottani zenekarnak. Így alakul ki az a ma talán furcsa, de abban az időben magától értetődő gyakorlat, amely Lottinak vagy Caldarának operáit a bel canto stílus mintapéldájává, egyházi műveit pedig a XVII. század hagyományához közelállónak teszi. És ezzel már meg is neveztük a Settecento Veneziano két nagy vokális mesterét.

Antonio Lotti (1667—1740) 1704-től 1736-ig első orgonistája volt a San Marcónak, míg élete utolsó négy évében a székesegyház karnagya lett. Egyes források szerint Hannoverben született, ahol apja az ottani udvari zenekar tagja volt. Az biztos, hogy már fiatal gyermek korában Velencében találjuk: tizenhat éves, amikor első operáját bemutatják. Mestere nagynevű elődje volt: Legrenzi. Európai híru zeneszerzővé vált, és szülőhazáján kívül Drezdában és Bécsben működött. Operáiban, noha az akkorra már kialakult sablonokhoz tartja magát és néha túlságosan is kiszolgálja az énekes virtuózok igényét, mégis gondja van a szereplők, a szituációk jellegzetes zenei megformálására, egyszóval a drámára. Színpadi műveinél azonban jelentősebbek egyházzenei alkotásai, amelyekben a régi ellenpontos technika teljes fényében tündöklök és amellet szintézisbe jut a kor melodikus hajlamával és drámai kifejezési igényével. Hat-, nyolc- és főleg tíz-szólamú *Crucifixusa*, egy *Miserere*-je, valamint oratóriumai váltak leghíresebbé. És a Serenissima azzal tisztelte meg, hogy 1736 Ascensionejkor Lottit kérte fel az ünnepi madrigál megírására, melyet a Bucintoron szólaltattak meg. (Az ünnepi zene szövegét egy velencei patrícius, Zaccharia Vallaresso írta; emlékezzünk rá és Lottira, ha a vaporetóról esetleg a San Marco állomáson szállunk le. A Salutéval szemben nyíló kis utcácskát, amely a vaporetto-állomást a San Moisè templom környékével köti össze, a költő-patríciusról nevezték el.)

Antonio Caldara (1670—1736) ugyancsak Legrenzi növendéke volt. Nem sokáig működött szülővárosában; Rómában, Madridban, végül pedig Bécsben telepedett le. Mégis a velencei iskolához számítja a zenetörténet. Ő is Janus-arcú zeneszerző: operáiban a legtisztább nápolyi bel canto stílust képviseli, viszont zsolnárkompozícióiban a legmervebben ragaszkodik a hagyományokhoz. Időnként még a XVII. századnál is messzebbre nyúl vissza zenei eszközeit tekintve, s egy méltatója joggal állapítja meg, hogy ezek a zsolnárok sokkal inkább Salamon jeruzsálemi templomának magasztos-monumentális szikárságát idézik fel, semmint Dávid király hárfával kísért szenvedélyes-mozgalmas énekeit.

Lottitól csak vokális zene maradt fent, Caldarától már ismerünk néhány kamarazenei művet is. A most tárgyalásra kerülő zeneszerzők munkásságában a vokális és az instrumentális muzsika egyenlő mértékben szerepel, bár kinél-kinél vagy az egyik vagy a másik kerül előtérbe.

Tommaso Albinoni (vsz. 1674—vsz. 1745) neve összeforrott a concerto grossóval.

Egyike az új műfaj úttörőinek. Pedig ez az „új” műfaj nem is olyan új már ekkor. A zene-történetírás egyik nehézsége az egyes szakkifejezések, fogalmak jelentésváltozása. Így vagyunk a concerto fogalmával is. Valamikor, a XVI. században a két Gabrieli idején még azt értették zenei versengésen (concertare = versenyezni), hogy az előadói együttes énekes és hangszeres csoportjai állnak szemben egymással. Később azonban a fogalom egyértelműen a többtételes zenekari művet jelentette. De mit értünk ezen a szoros értelemben vett concertón? Valamikor különbséget tettem templomi és kamara-concerto között; az elsőben abszolút zenei tételek váltogatták egymást, a másodikban különböző stilizált táncművek csoportosultak. Érdekes, hogy a templomi concerto „demokratikusabb” volt, mint a táncmuzsikát stilizáló kamarakonzert, hiszen a templomba mindenki beléphetett, míg a másik műfaj megszólalási helye, a patrícius-palota hangversenyterme nyilván nem volt mindenki számára hozzáférhető.

De ez még csak az elnevezés és a műfaji különbségek felsorolása. A lényeg: egyes hangszeres versengése a teljes zenekarral. És ha ez a lényege a concertónak, akkor első példái ugyancsak a Gabrielik idejéből valók, hiszen nemegyszer fordult elő, hogy a San Marco többkórusos muzsikájában egy-egy szólóhangszer vagy szólistacsoport versengésre kelt az együttesel. A szigorúan vett és fogalommá vált concerto grosso kezdeményező mestere vitán felül Arcangelo Corelli, a Seicento-Settecento fordulójának legnagyobb olasz komponistája. Opus 6-os jelzésű tizenkét concerto grossóját ugyan csak halála után, 1714-ben adták ki nyomtatásban, de Georg Muffat német zeneszerző tudósításából értesülünk róla, hogy 1682-ben Rómában már hallatlan népszerűségnek örvendtek ezek a darabok. Corelli még két hegedűből és egy gordonkából álló szólistacsoportot (ún. concertinót) állít szembe a vonószekarral (a ripienóval), és a darabok tételeinek száma is változik, ezáltal a szvit hagyományához kapcsolódik. (Ezt a típust vette át mind a szólistacsoport összeállítására vonatkozóan, mind a szvitszerűségben Händel is.) Innen már csak egy lépés hiányzott, hogy több szólista helyett csak egy álljon szemben a zenekarral, s hogy így megszülessék a modern értelemben vett versenymű. És mi lehetett más a kiemelt hangszer, mint a korszak legnépszerűbb virtuóz instrumentuma, a hegedű? Giuseppe Torellié az érdem, ő írta az első hegedűversenyeket. Nála már kialakult a háromtételes forma — gyors-lassú-gyors váltakozásban —, s ezáltal a concerto grosso elválnak a szvithagyománytól, viszont követi az olasz operanyitány, a Nápolyban született sinfonia modelljét. Ezt veszi át Albinoni is, hogy még jobban kicsiszolja, még önállóbbá tegye. Az ő concertóiban alakul ki maga a forma: a teljes zenekar mutatja be a főgondolatot, majd megszólal a szólista hangszer, hogy utána ismét a zenekaron térjen vissza az először hallott zenei anyag. Albinoninál már a többszörös visszatéréssel is találkozunk. Ha T-vel jelöljük a zenekaron megjelenő matériát (tutti) és S-sel a szólista attól eltérő mondanivalóját (solo), akkor a concerto-forma betűképlete, tehát formai felépítése így alakul: T-S-T-S-T-S-T. Albinoni érdeme tehát, hogy a kezdeményezéseket összefoglalja, a formát szorosabbra fogja és előkészíti a talajt a műfaj legnagyobb mestere, földije és kortársa, Vivaldi számára.

Néhány művének címlapján már Albinoni is „dilettante venezianó”-nak nevezi magát. A dilettante ebben az időben semmitől nem állt távolabb, mint a mai értelmezésű dilettáns

fogalmától. Az volt a dilettante, aki nem muzsikusként kereste kenyerét, aki csak kedvtelésből foglalkozott zenével. Ez azonban éppoly szakszerű és alapos képzettséget tételezett fel, mint a szakmuzsikusé. A Settecento egy másik igen jelentős velencei komponistája, Benedetto Marcello ugyancsak dilettante volt. Az egyik legrégebbi velencei nemesi család sarja, ősei állítólag már a VII. században Velencében éltek. A Marcello-család egyike volt a Köztársaság vezető patríciusainak. Nicolò Marcellót 1473-ban dogévé választották, a zeneszerző ősei többnyire hadvezérek és admirálisok voltak. Palotájuk ma is áll a Canal Grande mellett, az egyik leghíresebb — és mint látni fogjuk, zeneileg is nevezetes — palota, a Ca' Vendramin közelében.

Benedetto Marcello (1686—1739) Rómában tanult jogot, ám előbb Lotti és Gasparini növendékeként szülővárosában zenei tanulmányokat is folytatott. Jelentős kormányzati tisztviselő lett, előbb az Isztriai félszigeten, majd Bresciában volt helytartó. A látszólag eseménymentes hivatali pálya mögött azonban valósággal romantikus életút húzódik meg. Marcello szenátor olyannyira ízig-vérig muzsikus volt, hogy szép hangja miatt szeretett bele egy alacsony származású leányba. Titkos házasságot köthetett csak, Velence pátriárkájának külön engedélyével.

A zeneszerző Marcello legjelentősebb alkotása 50 zsoltárt magában foglaló műve, az *Estro poetico-armonico*. A zsoltárokat nem a latin szöveg alapján zenésítette meg, hanem G. A. Giustinian olasz nyelvű parafrázisai szerint. A nagytudású Marcello tudósra jellemző módon fogott hozzá a zsoltárok megzenésítéséhez. Igyekezett minél több régi, szerinte valószínűleg zsoltárok-korabeli elemet zenéjében felhasználni. Ógörög hangnemek és zsidó zsinagógai énekek fonódnak össze zsoltáraiban saját korának zenei stílusával. A zsinagógai énekeket saját maga gyűjtötte; gazdag terület állhatott rendelkezésére, hiszen Velence egyike volt Európa legnagyobb zsidó központjainak. (Akit érdekel, ma is megtalálja a régi gettót a pályaudvar környékén, a híres-nevezetes üzletutca, a Lista di Spagna végén. Ez azonban már a második gettó volt Velencében, az első a Giudecca-sziget kellett hogy legyen, hiszen ez nevében őrzi a tényt.) Marcello zsoltárjai túlnyomórészt szólóénekként készültek, valamilyen billentyűs hangszer — cembalo vagy orgona — kíséretével. Egyesekben egy-két koncertáló hangszerrel is találkozunk, és van olyan is, amelyben kórus szerepel. A kifejezés ereje dominál e darabokban, noha semmiképpen sem hanyagolható el az sem, hogy Marcello kitűnő mestere volt az ellenpontnak is. Műve oly népszerűsége tett szert, hogy számos kiadását ismerjük, még hozzá nemcsak Itáliából, hanem francia és német földről is.

Bármennyire is jelentős alkotások e zsoltárok, Benedetto Marcello nevét a zene-történetben nem zenemű, hanem egy könyv tette híressé. A zene-történet legmaróbb satírája került ki a tolla alól, a „Divatos színház” (Teatro alla moda) című pamflet. Érdekes e könyvnel hosszabban időzni. Mindennél jobban világít rá Marcello írása a korabeli velencei színházak életére, szokásaira és kinövéseire. Ma már kellő megvilágításba tudjuk helyezni ezt a satírárt és tudjuk, hogy a benne lefestett világ a Settecento velencei operakultúrájának csak *egyik* oldala. A másikon viszont olyan jelentős mesterek és mesterművek állnak, mint amilyenekről az eddigiekben szóltunk.

A velencei operai viszonyok valóban nemegyszer szatírára méltó jellegén kívül volt még egy oka Marcellónak arra, hogy könyvét megírja. Az egyik operaház, a Sant' Angelo ugyanis éppen az ő családja birtokában levő telken állt; a színházat építő, majd bérlő Francesco Santorini, valamint a színház házi zeneszerzője . . . Antonio Vivaldi nem éppen korrekt módon intézték a bérlet ügyeit. Számos levéltári adat bizonyítja, hogy a Santorini—Vivaldi vállalkozás igen sok esetben szegte meg a Marcello- (valamint a társtulajdonos Cappello-) családdal kötött szerződését. Nyilvánvaló, hogy ez az áldatlan viszály is hozzájárult az operauzemet gyilkosan kifigurázó szatíra megszületéséhez.

Hosszú ideig rejtély volt a szójátékokkal és fiktív nevekkal ékes címlap. Ennek szövege ugyanis a következő:

Nyomtatott Borghi di Belisania-ban, Aldiviva
Licante által, a Csónakázó Medvéhez címzett
üzemben. Árusítják a Korall úton (Strada
del Corallo), Orlando palotájának kapujánál
(alla Porta del Palazzo d'Orlando).

E rejtélyes szöveg fölött rajz látható: egy csónakon elöl zászlót tartó medve áll, míg a kormánylapát fölött egy hegedülő angyal foglal helyet.

A jeles zeneszerző és Vivaldi-kutató, Gianfrancesco Malipiero fejtette meg egy korabeli forrás alapján a címlap minden adatát. A Borghi di Belisania helységnév Borghi és Belisani énekeseket, a Sant' Angelo színház akkori sztárjait jelzi. A nyomdász nevének első szava Vivaldi nevének anagrammája, míg a Licante szó a San Moisè színház egyik énekesnőjét, Signora Cantelit fedí. A medve (olaszul: orso) a San Moisè impresszáriójára, Orsattóra utal, a csónak viszont a Sant' Angelo impresszáriójára céloz, bizonyos Modotto úrra, aki a színházon kívül bérbeadott csónakokból szerezte jövedelmét. A Strada del Corallo ismét csak a Sant' Angelo két énekesnőjét, Strada és Corallo asszonyokat rejti, míg Orlando palotájának kapuja Porta zeneszerzőre, Palazzi librettistára és Orlandini zeneszerzőre utal. (Egyébként Porta komponálta a San Giovanni Grisostomo megnyitó darabját, Orlandini ugyane színház harmadik előadott operáját, Palazzi pedig a Sant' Angelo premierdarabjának szövegköltője volt.)

A rajz szintén kulcsjellegű: a csónakázó mackóról már volt szó, a hegedülő angyalnak kettős értelme van, egyrészt a színház elnevezését rejti, másrészt újra Vivaldira céloz.

A Teatro alla moda vagy teljes címén „A divatos színház, avagy könnyű és biztos módszer olasz operák mai szellemű készítésére és előadására, amelyben hasznos és szükséges tanácsokat kapnak a szövegírók, a zeneszerzők, mindkét nembeli, férfi és női énekesek, a színházigazgatók, a hangszerjátékosok, a színpadi gépészek és festők, a komikus szereplők, a szabók, apródok, statiszták, sűgők, másolók, mecénások és az énekesnők mamái, valamint mindenféle színházhoz tartozó személyek” — Marcello könyve tehát a tudományos értekezések módjára különböző fejezetekre oszlik. Nagyjából a címben megadott sorrendben sorakoznak egymás után a különböző tanácsok.

A szövegköltő elsőszámú feladata, hogy ne ismerje a latin és görög költőket, de éppígy ne legyen tisztában az olasz vers metrikus és egyéb szabályaival sem. „Elég, ha hallott valamit arról, hogy a versek általában 7 vagy 11 szótagos sorokból állnak. Ez a szabály elégséges ahhoz, hogy kedve szerint három, öt, kilenc, tizenhárom, sőt tizenöt szótagos sorokból írjon verset.” Nézze le Dantét, Petrarcat és Ariostót, támaszkodjék a modern költőkre, olyannyira, hogy érzelmeket, gondolatokat, sőt egész verssorokat is nyugodtan tulajdonítson el azoktól. Lopás ez? Dehogy: dicséretre méltó utánzás.

„Mielőtt a modern operalibrettista munkához lát, kérje el az igazgatótól mindazoknak a színpadképeknek listáját, amelyeket a direktor kíván. Ezeket aztán mindegyiket vegye bele a drámába, de nagyon vigyázzon rá, hogy okvetlenül legyen díszes kiállítású jelenet, mint áldozás, díszlakoma, mennyei jelenés vagy hasonló. Természetes, hogy a színpadgépésszel is meg kell egyeznie: az szabja meg, hogy egy-egy jelenetben milyen hosszúak legyenek a párbeszédok, a monológok és az áriák, hogy minden változást kényelmesen elő lehessen készíteni. Hogy ily módon a dráma teljesen értelmetlenné válik és a közönség halálra unja magát, ez elmellőzhető apróság.” Tanácsos a szövegkönyvet valamely magasrangú úrnak ajánlani. A fontos azonban az, hogy ennek az úrnak lényegesen több pénze legyen, mint műveltsége.

„Lényegtelen, hogy az operának történelmi tárgya legyen. Éppen ellenkezőleg: mivel minden görög és római tárgyat már a régi görög és római tragédiáírók és az olasz irodalom klasszikus korának drámaírói feldolgoztak, a mai operaköltőnek az a feladata, hogy kitaláljon valami történetet, és azt jóslatokkal, valódi hajótörésekkel, egészben megsütött ökrök beléből kiolvasott rossz ómenekkel és hasonlókkal ékesítse. Teljesen elegendő, ha a színlapon ez vagy az a történelmi név szerepel. Minden egyéb lehet teljesen önkényes kitalálás és egyetlenegy dolog lényeges — de ez aztán nagyon fontos —, hogy a verssorok száma ne lépje túl a kétszázat, beleszámítva az ariettákat is.”

„A mai kor jó operaköltője nagyon vigyázzon rá, nehogy valamit is értsen a zenéhez. . .” — „Az áriáknak a világért se legyen semmi összefüggése a megelőző recitativóval. . .” — „Ha észreveszi, hogy az énekesek nem deklamálnak tisztán, nehogy javítson. Ez árt a librettópéldányok eladásának. . .” — „Szorgalmasan látogassa a primadonnát, hiszen attól függ az opera sikere vagy bukása. . .”

A zeneszerző számára adott tanácsok sora így kezdődik: „A mai operakomponistának a legcsekélyebb fogalma se legyen a helyes szerkesztés szabályairól, teljesen elegendő, ha valamelyes általános praktikus előképzettsége van.” Tehát fogalma se legyen az arányokról, az ellenpontról, a hangnemek számáról, ne tudja megkülönböztetni a diatóniát, a kromatikát és az enharmóniát, sőt ezeket lehetőleg egyetlen canzonettában tetszése szerint keverje össze. „Semmi szükség sincs rá, hogy latinul értsen, bár egyházi darabokat is kell írnia. Az egyházi zenében nyugodtan alkalmazhat sarabande-okat, gigue-eket és courante-okat, csak éppen nevezze ezeket fűgának, kánonnak és kettős ellenpontnak.” A színpadi szerző pedig nem kell hogy értsen a költészethez, az értelmes dikcióhoz vagy egyáltalán a színpadhoz. Ha zongorista, teljesen szükségtelen, hogy ismerje a vonós- és fúvóhangszereket, ha pedig vonós, mi köze a zongorához?

„Gondosan óvakodjék attól, hogy teljes egészében elolvassa a szövegekötvet. Komponálja csak meg az egyik verset a másik után.” Helyes, ha hangoztatja: művét gáláns modorban írja, és sokat vét a szabályok ellen, csak hogy a közönségnek tessen. Ezáltal mindent a közönség rossz ízlésének számlájára írhat. „Az áriák tempóját teljesen az énekes kénye-kedve szerint gyorsítsa vagy lassítsa. Egyébként is nyeljen le mindent az énekestől; tudja mindig, hogy becsülete, elismertetése és haszna az énekes kezében van. Ezért aztán adott esetben változtassa az áriákat, a recitativókat, a kereszteket és a béket, teljesen úgy, ahogy az énekes megkívánja.” „A modern maestro semmit ne törődjék a szöveg értelmével; nyugodtan szaggassa szét az áriákat: énekeltesse el az ária első sorát — noha annak így önmagában semmi értelme sincs — és azután írjon hegedűkre és brácsákra egy hosszú-hosszú ritornellót.”

„A modern maestro írjon — főleg altra vagy mezzoszopránra — olyan canzonettákat, amelyekben a basszus egy oktávval mélyebben, a hegedű pedig egy oktávval magasabban kísérik az énekszólámot, tehát pontosan ugyanazt a dallamot játsszák. A partitúrában azonban írja ki az összes szólámot, és így azt gondolhatja, hogy három szólamban komponált; a valóságban az arietta egyszólamú, csak éppen három oktávban hangzik fel.” „Ha az általa írt basszusmenet nyolcadokban [olaszul: croma] mozog, nevezze ezt a mai mester kromatikus basszusnak, hiszen mitsem tud arról, hogy a »kromatika« fogalma mit jelent.”

Ha az impresszáriónak nem tetszene a zene, a komponista azzal védheti ki a támadást, hogy a szokásosnál egyharmaddal több hangjegyet írt le és a komponálás majdnem ötven órát vett igénybe! Kötelezze viszont az impresszáriót, hogy a zenekarban sok hegedű, oboa és kürt legyen. A többletköltséget behozhatja azon, hogy lespórolja a nagybőgőket, „azokra úgylis csak a hangolásnál van szükség”. És végül minden modern zeneszerző kötelessége, hogy a szereplőlista alá ezt a szöveget nyomassa ki: „A zenét N. N. úr, a minden időkben nagyon híres karmester, hangversenymester, kamarazenemester, táncmester és vívómester írta.”

Az énekesek részére is tartogat Marcello néhány aranytanácsot. „A modern énekművésznek nem szabad sohasem énekgyakorlatokat végeznie, nehogy abba a veszélybe kerüljön, hogy idejében belép és a tempót tartja. Az ilyen dolgok ugyanis teljesen és tökéletesen ellentmondanak a mai szokásoknak. Az sem fontos, hogy az énekes írni és olvasni tudjon, hogy a hangzókat jól kiejtse, vagy hogy az áriák szövegének értelmét megfejtse. Annál fontosabb azonban, hogy összevissza keverje a szótagokat, a hangzókat és az egész értelmet, hogy minél gálásabb futamokat, trillákat, előkéket és végtelen kadenciákat alkalmazzon.

Az énekes kizárólag vezetőszerepet fogadjon el. Intézze el a színház igazgatójával, hogy szerződésében jóval magasabb honorárium szerepeljen, mint amit valóban megkap — ezzel tartozik hírnevének. Akkor bizonyul igazán jó, mai művésznek, ha szokásává válnak az ilyenfajta mondások: nem vagyok hangnál, kijöttem a gyakorlatból, szörnyű náthám van, fáj a fejem vagy a fogam satöbbi.

Allandóan kritizálja szerepét, mondja, hogy a cselekményt nem szabták az ő egyéni-

ségére, és az áriák nem fekszenek neki. Ilyen esetekben bármelyik másik zeneszerző valamelyik ariettáját énekelje el és bizonygassa, hogy ezt az ariettát a hogyishívjékbeli udvarban izé-mizé magasrangú úrnál — óvakodjék attól, hogy nevet mondjon — a legnagyobb sikerrel énekelte, és esténként tizenhétszer ismételte. A próbákon félhanggal énekeljen, és az áriák tempóját mindig a saját tetszése szerint adja meg.

Az előadásokon énekeljen félig csukott szájjal és összeszorított fogakkal, röviden, tegyen meg minden tőle telhetőt, hogy a szövegmondásából egyetlen szót se lehessen érteni. Mikor áriáinak bevezető muzsikája szól, a modern énekművész föl és alá sétál a színpad hátterében, tubákat szippant és közli barátaival, hogy ma meg van fázva és nincs jól hangjánál. Ha aztán elénekli az áriát, legfőbb figyelme arra forduljon, hogy a kadenciát olyan hosszan húzza, amennyire csak lehet. Szíve szerint tobzódjék koloratúrákban és divatos ékesítésekben. Játéka függjön szeszélyétől. Mivel a divatos énekesnek semmi szüksége sincs rá, hogy a szöveg értelmét megértse, tulajdonképpen játszania sem kell, lépjen csak színpadra mindig ott, ahol a primadonna belép.

Ha egy áriában egynél többször hamisan énekelne és nem lenne sikere, jelentse ki: ez az ária nem való színpadra, ezt nem lehet elénekelni, és követelje, hogy azonnal másikat írassanak helyette. Követelését támassza alá ezzel az indokolással: a színházban nem a zeneszerző, hanem az énekes viszi a bőrért a vásárra.”

Körülbelül hasonló tanácsokat kapnak az énekesnők is, azzal a hozzátétellel, hogy minden utazásukon, minden városban és minden színházi megjelenésükkor ott legyen velük „mamájuk” is. Egyébként, ha utazik, feltétlenül legyen nála egy papagáj, egy bagoly, három kiskutya (köztük az egyik vemhes) és egyéb két- és néglábúak, amelyekről természetesen a művésznő első számú hódolójának kell gondoskodnia. És természetesen minden karnevál végén jelentse ki, hogy férjhez megy, sőt, már egy magasrangú úr el is jegyezte.

Az igazgató kötelességei közé tartozik, akár csak a szövegíró és a zeneszerző esetében, hogy fogalma se legyen a színházi dolgokról. Viszont ügyesen válassza meg színházának mecénását.

„Ha a költő átadta neki a szövegekötvet, azonnal, anélkül, hogy azt elolvasta volna, menjen a primadonnához. Ott olvassák fel a librettót a következők jelenlétében: a primadonna, annak pártfogója, házi ügyvédje, a sűgő, egy portás, a szabó, a másoló, a színház medvéje és a pártfogó komornyikja. A felolvasás alatt mindenki megteszi a maga epés megjegyzését, ki ezt, ki azt kifogásolja. Az igazgató ígérje meg, hogy az összes hibát kijavíttatja. A zeneszerzőnek a hónap negyedik napján adja át a szövegekötvet azzal, hogy az operát 12-én minden körülmények között be kell mutatni.” [...] „A díszletfestőkkel, szabókkal és táncosokkal kössön szerződést, amelynek értelmében azok egy bizonyos összeget kapnak; ezután semmivel ne törődjék, csakis a primadonnával, az intermezzókkal, a lehetőleg felvonásvégeken megjelenő színházi medvével, valamint az égháborúkkal és földrengésekkel.” [...] „Amikor a nagybőgőst és a gordonkást kifizeti, az áriák másodikk részével arányos összeget vonja le, hiszen ezekben az említett hangszerjátékosok mindig pauzálnak, ennek érdekében viszont gondja legyen rá, hogy a zeneszerző az emlí-

tett második áriaszakaszokat basszus nélkül komponálja.” [...] „Olyan férfienekeseket szerződtessen, akik nem kerülnek sokba, és olyan fiatal énekesnőket, akik még sehol nem léptek fel. Gondja legyen viszont arra, hogy utóbbiaknak testi bája nagyobb legyen, mint énektudása, mert így nem lesz hiány tisztelőikben.” [...] „Azokon az estéken, amelyeken a pénztáros kevés jegyet ad el, engedje el a modern igazgató az énekeseknek minden ária felét, hagyják el a recitativókat teljesen, a zenekart viszont kötelezze arra, hogy takarékoskodjanak a gyantával.”

A zenekari tagok közül mindenekelőtt a hegedű virtuóza kap tanácsokat — ebben a részben egészen nyilvánvalóak a Vivaldira való gúnyos célzások. „Sohase törődjék a karmesterrel. Vonóját csak a középtől a csúcsig használja, játsszon mindig hangosan és szólamát önkényesen díszítse ki. Ha koncertáns módon kísér egy áriát, hajtsa mindig a tempót, sohase legyen együtt az énekessel, és a darab végén mérföldes, arpeggiókban és kettősfogásokban gazdag kadenciát játsszon; ezt már betanulva hozza magával.”

„A cembalista minden ária középszakaszát nagyterccel zárja...” — „A nagybögősök kesztyűben játsszanak és ügyeljenek arra, hogy a legmélyebb húr soha ne legyen pontosan behangolva. Hangszerüket a harmadik felvonás közepén tegyék le, és menjenek haza...” — „Oboák, fuvolák, trombiták és fagottok soha ne legyenek behangolva...”

És így halad tovább Marcello, kiosztva tanácsait a színház többi tagjának: a gépészek és a díszletfestőknek, a táncosoknak és az intermezzók komikus szereplőinek, a szabóknak és az apródoknak, a statisztáknak és a sűgőknak, a másolóknak, színházi ügyvédeknek, mecénásoknak, jegyszedőknek, pénztárosoknak, az énekesnők pártfogóinak és „mamáinak”, az énekmestereknek, sőt, az asztalosoknak, lakatosoknak, színpadi szolgálknak is. A legvégén pedig a közönség kapja meg a magáét: „Semmit nem ért a zenéhez, a költészethez, a színpadművészethez, a tánchoz, a statisztákhoz és a medvéhez, ám mindenről megfellebbezhetetlen kritikát mond.”

A XVIII. század velencei zeneszerzői közül eddig főleg a hangszeres muzsika mestereit tárgyaltuk. Pedig a Settecentóban — mint már említettük — a velencei operaüzem a legmagasabb népszerűségi fokra hág, ekkor válik valóságos örületté. Ám ebben a fejlődésben — ha Marcellónak hiszünk: visszafejlődésben — már nem a velencei mesterek állnak az élen.

Ekkorra nemcsak Velence, nemcsak Itália, de egész Európa operaszínpadain egyeduralkodóvá válik, legalábbis a közönség kegyeiben, a vígopera, a Nápolyban született opera buffa. Velence zeneszerzői, Galuppi kivételével, lemaradnak nápolyi kollégáik mögött. Pedig ők kaphatták volna „első kézből” azokat az indítékokat, amelyek éppen a vígoperát fektetik új alapokra. Ezek az indítékok az olasz vígjáték-irodalom legnagyobb mesterétől, Carlo Goldonitól erednek. Nem ez a könyv hivatott Goldoni irodalmi funkcióját ismertetni és értékelését adni; legfeljebb felhívhatjuk a Velencébe látogató utas figyelmét arra, hogy Goldoni szobra a város egyik legforgalmasabb, leglátogatottabb pontján, a Campo San Bartolomeón áll. Ahogy a velenceiek mondják: „Papà Goldoni” szobra nevet. Antonio Dal Zotto szobrász tehát a legmegfelelőbb pózban ábrázolta a nagy komédiaíró. És talán az is hozzátartozik a szoborhoz, meg Velencéhez is, hogy ritka eset, amikor Goldoni karján, vállán, vagy fején nem ül egy galamb...



Giorgione: Mezei hangverseny.
(Párizs, Louvre.)



Francesco Guardi: A Teatro La Fenice.
(Velece, Museo Correr.)
(Photo Fratelli Fabbri)



Veronese: Részlet a Kánai menyegző-ből.
Az előtérben játszó muzsikuskok (balról-jobbra): Tintoretto, Bassano, Veronese és Tiziano.
(Párizs, Louvre.)



Tiepolo: A menüett.
(Párizs, Louvre.)



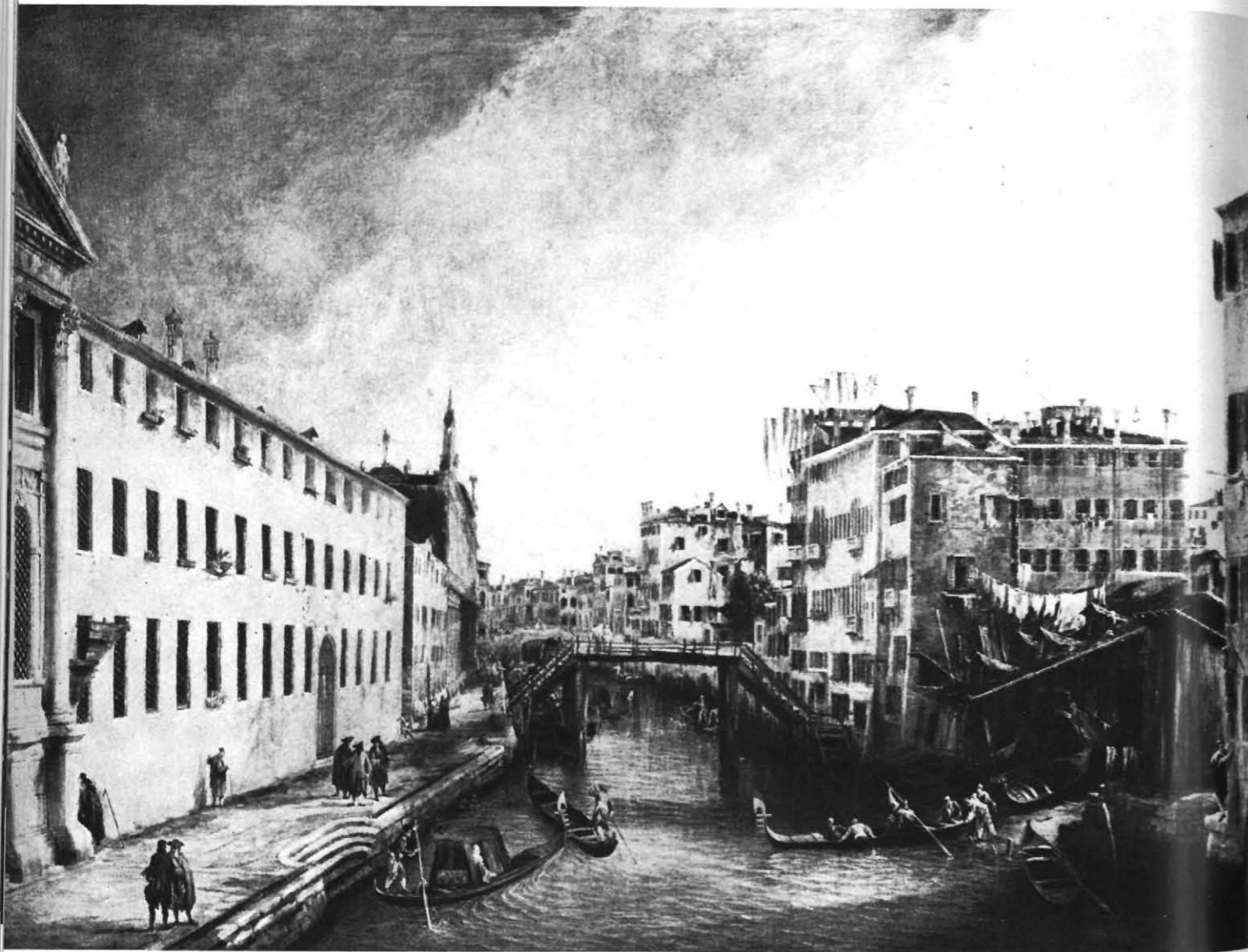
Utcai muzsikusok a mai Velencében.
Háttérben a San Moisè kapuja.



Francesco Guardi: A San Giovanni e Paolo-székesegyház.
(Budapest, Szépművészeti Múzeum.)



Francesco Guardi: Egy leányárvaházi zenekar hangversenye.
(München, Pinakothek.)



Canaletto: A Rio dei Mendicanti a XVIII. században.
(Milano, Coll. Crespi.)



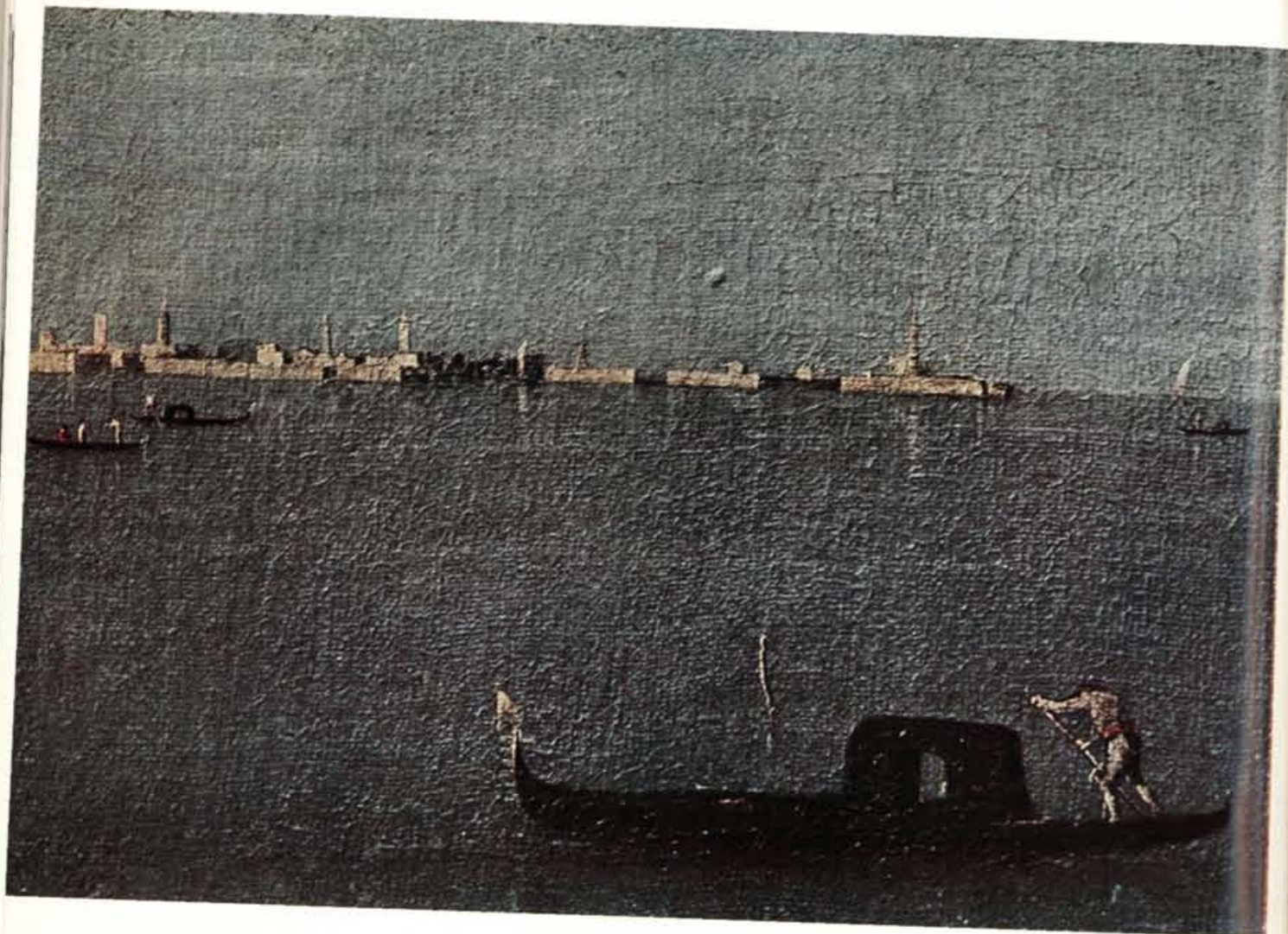
...és ugyanaz ma. Ennyire nem változik Velence városképe századok óta...



Régi palota a
Rio dei Barcaiuli mentén.
Ebben a házban lakott
Mozart 1771-ben.



Igor Stravinsky sírja a San Michele-szigeti temetőben.



... búcsú a Lagúnák Városától.
Francesco Guardi: Gondola a lagúnán.
(Milano, Museo Poldi-Pezzoli.)



Goldoni komédiáit és kifejezett operalibrettóit a kor számos zeneszerzője megkomponálta. A lista igen tekintélyes neveket tartalmaz: Galuppi, Gassmann, Martin y Soler, Sarti, Hiller, Haydn, Pallavicini, Paisiello, Piccinni, Alessandro Scarlatti, Gluck, Gazzaniga. Hatása nagyon is érthető. Mint a korszak olasz zenéjének egyik legnagyobb tudósa, Andrea Della Corte írja: „A nagytudású velencei vígjátékíró minden személynek megadta a maga jellemét, anélkül azonban, hogy diszharmoniót teremtett volna a jellemek között; tehát a drámai egység lehetőségét adta meg az operának. Sajnos, a zeneszerzők ritkán érték el ezt a bölcs és művészies egyensúlyt. Ők a »műfaj« felületes koncepciójából kiindulva és a munka hihetetlen gyors menete miatt, ahelyett, hogy különböző síkokon oldották volna meg feladatukat az azonos kereten belül, megelégedtek azzal, hogy konvencionálisan opera seria-karaktert adjanak a »komoly« szereplőknek. Így nevezték a nemesi osztályhoz tartozó urakat, hölgyeket és lovagokat, akik nemritkán csak dekoratív elemek voltak a cselekménynek; »buffa«-karaktert viszont nemcsak a népből származó vidéki vagy bármilyen okból groteszk és nevetséges személyek kaptak, hanem azok is, akik — bár sem arisztokraták, sem gazdagok nem voltak — szerelmi bánatban szenvedtek. Tehát konvencionálisan, vagy a társadalmi származásból fakadóan jutott minden szereplő az egyik vagy másik kategóriába. Goldoni fellépése a vígopera-irodalomban a művészi problémák új látószögét eredményezte mégis. A Franciaországból származó »érzékeny« stílus Olaszországban Goldoni révén honosodott meg. Nem az ő vétké, hogy egészen 1760-ig kellett várni, hogy Piccinni La Cecchinájában egy patetikus személyiség szívdobbanásai az operaszínpadon megszólaljanak; ő ezt a tárgyat már felkínálta. . . A zeneszerzők és a közönség iránti utálatból egy bizonyos idő után lemondott a librettó-írásról. Sajnálkozott azon, hogy a zeneszerzők nem fordítanak »komoly gondot a szereplők viselkedésére, a jellemekre, a cselekményre, az igazságra« és hogy a közönség a színház értékeit nagyon is fonákjáról ítéli meg.”

Baldassare Galuppi (1706—1785) az egyetlen velencei zeneszerző, aki ebben a késői korban az opera- és a hangszeres zene terén magas szinten képviseli Velence muzsikáját. A lagúna egyik szigetén, a csipkeverő asszonyairól híres Buranóban született; ezért nevezték saját korában „Il Buranelló”-nak. (Szülővárosa a városháza tanácstermében állította fel emléktábláját 1885-ben.) Operáinak a jellemzés a fő ereje, tehát éppen az, amit Goldoni megkövetel. Mint Della Corte írja, nemcsak dallamai, hanem a ritmusok, a harmóniaváltások, sőt, a hangszerelés színei is hozzájárulnak az egyes szereplők zenei karakterizálásához. Mind a buffa, mind a komoly opera terén igen jelentős műveket írt, és híre messze túljutott hazáján. Három évig Londonban és ugyancsak három évig Szentpétervárott működött. Természetesen ő is tagja a San Marco karnagyai sorának: 1748-ban másodkarmester, 1762-től haláláig maestro di cappella. Az ember és a művész jellemzésére talán egy kedves anekdota világít rá a legjobban. Bandini római történeteiből ismerjük az esetet, amely Rómában, a Teatro Argentínában zajlott le. „Buranello egyik operájának Teatro Argentina-beli premierjén egy énekvirtuóz elhatározta, hogy a partitúra egyik legszebb áriáját »meggyilkolja«; úgy énekelte, hogy nevetségessé tette. A szerző, őrlöngve a düh-től, felugrott a zenekarból a színpadra és e szavakkal fordult a közönséghez: »Az előbb

hallott ária nem is hasonlított arra, amit írtam; ez a barom egyszerűen nem tudja elénekelni. Hogy legyen valami fogalmuk róla, majd én éneklek el, ahogy tudom. « El is énekelte és meg is tapsolták. Az énekes pedig így válaszolt: »Hölgyeim és uraim, nem akartam jól énekelni ezt az áriát, pedig jobban tudom énekelni, mint a szerző.« És valóban egyszerűen el is énekelte, a terem pedig zengett a tapsoktól.»

Galuppi hangszeres zenéje is kiváló, főleg cembalódarabjai. Bár igen sok köztük a táncos lejtésű, kifejezetten buffa-hangulatú darab, alapkarakterükből mégis a melankólia ütözködik ki minduntalan.

EGY GALUPPI-TOCCATA

Ó Galuppi, Baldassaro, szomorú, hogy rád lelek!
Nem vagyok süket, se vak, hogy téged meg ne értslek,
de a szívem oly nehéz, míg képzeletem száll veled.

Íme itt jössz ó zenéddel, régi kincseket kínál.
Mondd, így éltek Velencében, hol a kalmár volt király
s tengert jegyzett el a dózse, hol a Szent Márk templom áll?

Hisz a tenger ott az utca és fölötte ível át
Shylock hídja — házaiban tartották a karnevált —
mintha látnám... pedig még csak el se hagytam Angliát.

Hogy a vízre szállt a május — így meséled, ugyebár? —
éjszakától másnap délig fellángolt a maszkabál
s felkészültek új kalandra, ifjú korban így szabály.

Ilyen dáma volt a dáma, piros ajka ily finom?
Nyakán keskeny arca lengett, mint harangvirágszirom?
Felséges mellén a férfi nyughatott mint vánkoston?

Elhallgattak kegyesen s mind téged hallani akart,
— nők játéka sötét álarc, férfiaké könnyű kard —
te meg ültél méltósággal s felzengett a klavikord.

Hát e kis terc, szűkített szext — jajra sóhaj visszaszáll —
szólt hozzájuk? e kitartás? e feloldás? „A halál?”
Rá a szeptim: „Tart az élet, de kibírni rajtad áll!”

„Boldog voltál?” „Igen.” „És most?” „Hát te boldog vagy-e még?”
„Akkor még több csókot!” „Nékem ezer csók se volt elég!”
Halld, a makacs domináns is vár a feleletre rég.

És egy oktáv üt rá választ. Dicsértek ott igazán,
„Remekelt a jó Galuppi, ha komoly volt, ha vidám!
Én, amikor mester játszik, hallgatni is tudok ám!”

Majd elhagytak, amikor a gyönyör perce érkezett,
sorsuk csupa félig-élet, csupa kurtafényű tett,
hallgatag halál jött értük s nem látnak több kék eget.

De ha ülök és tünődöm, hogy álljak meg helyemen,
s a természet mélyen elzárt titkait ha kémlelem,
bejössz kihült muzsikáddal s érzi minden idegem.

Ciripelsz, tücsök-kísértet, holott elhamvadt a ház:
„Hamu, halál — hova lett a velencei aratás?
Lélek marad, ami lélek, nem múlik el az a láz.

Hisz te ismered a földtant, ismersz némi fizikát,
algebrát is, de a lélek túlrepüli e határt,
a haláltól lepke félhet, de tenéked meg nem árt.

Mert Velence és a népe csak virágzott, hervadott,
bolond ünnep volt gyümölcse, mit a földnek itthagytott,
vajjon még maradt-e lélek, mikor a csók megfagyott?

Hamu, halál!” — ciripeled. Én szívemmel pörölök.
És ti drága, halott hölgyek, hová lett a fürtötök?
Hát az ékkő melletekről? Hűvösödik. Vénülök.

(Robert Browning verse, Vas István fordítása)

Mint említettük, az opera buffa minden vonalon győz. A seria? Az előadásszámokat tekintve úgy tűnik, életben van még. Főleg Apostolo Zeno és Pietro Metastasio librettó-reformja, a felesleges intrikák és mellékcelemek elhagyása, a nyelvezet megnevesedése óta. A statisztikákból tudjuk, hogy Zenónak 1701 és 1779 között hetven, Metastasionak pedig 1725 és 1798 között százhatvan operáját játszották Velencében. De hogy a számok mögött mi a való helyzet, arra Giammaria Ortes abbé egy Hasséhoz írott levele

ad feleletet:n „Többire felmelegített leves az, amit a színházakban játszanak. Való igaz, hogy a szokott módszerekkel írt opera seria nem eredményez mást, mint unalmat.”

Említettük Johann Adolph Hasse nevét. A híres német zeneszerző, akit a zenetörténet a kor legolaszabb komponistájának nevez, több évig élt Velencében. 1727-től 1730-ig az Incurabili-ben tanított. Ebben az évben vette feleségül a Settecento talán leghíresebb énekes díváját, Faustina Bordoni. Faustina Gasparini és Marcello növendéke volt, és nem több, mint tizenhat éves, amikor a San Giovanni Grisostomóban egy Pollarolo-operában először lép színpadra. Tíz évvel később Londonban Händel egyik sztárja, aztán férjével együtt a drezdai udvari operában működik. Hasse élete végén, a század 70-es éveiben ismét Velencébe költözött. 1781-ben meghalt Faustina, és két év múlva Hasse is követte. Mindketten Velencében, a San Marcuola templomban vannak eltemetve. (A templom könnyen megtalálható a Canal Grande elején, a vaporetto is megáll előtte.)

És ha már a Velencébe látogató német zeneszerzőknél tartunk, említsük meg, hogy felkereste a Tengeri Köztársaságot a híres Quantz (Nagy Frigyes fuvolatanára), Benda, Rust. És itt járt fiatal korában Händel is. 1709 és 1710 fordulóján mutatják be a San Giovanni Grisostomóban *Agrippina* című operáját, a címszerepben azzal a Francesca Durastantival, aki szintén Londonban lesz a mester színházának egyik ékessége. Az opera szövegét Händel legfőbb olasz pártfogója, Vincenzo Grimani bíboros írta. A siker mindent elsöprően hatalmas volt. Az *Agrippina* premierjén kiáltották oda a zeneszerzőnek a zenetörténetbe is bekerült elnevezést: „Éljen a drága szász!” (Viva il caro Sassone!) Jellemző a velencei közönség lelkesedésére a másik kiáltás: „Éljen az anyád, aki ilyennek szült!” (Viva tua madre, che t'ha fatto così!) Ritka nagy előadási számot ért meg az *Agrippina*: egy évadban huszonegyszer játszották.

A század 70-es éveiben, pontosabban 1771. február 11. és március 12. között ismét német zeneszerző látogatott el Velencébe. Látogatásának emlékét őrzi az az emléktábla, amelyet egy palotácska falán helyeztek el. A zeneszerző a tizenhatodik évébe éppen belépett Mozart volt.

Induljunk el Velence operaházától, a Fenice színházától. Ha hátunk mögött hagyjuk a főbejáratot és a San Fantin templom oldala mellett elhaladunk, szűk kis utcába jutunk, a Calle del Cuoridoróba, az Aranyszívűek utcájába. Az utcácska, mint majd mindegyik Velencében, csakhamar egy csatornán átvezető hídhoz ér. A híd túlsó oldalán áll a Cavalletti-palota, itt lakott Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart. (A hidacsjáról és az alatta húzódó csatornáról még lesz szó...) Jelentős esemény nem zajlott le e látogatás alatt. Apa és fia jártak a San Moisè-ban, ebédre voltak hivatalosak Velence pártriárkájához, valamint ahhoz a Durazzo grófhhoz, akivel még szintén találkozunk velencei krónikánk során, Wolfgang március 5-én „akadémiát” is adott, melyről azonban semmi közelebbit nem tudunk, és szó volt dalmű írásáról is valamelyik velencei opera számára, de ebből nem lett semmi. Ortes abbé Hasséhoz intézett újabb leveléből idézünk: „... különös, hogy a fiú mily nemtörődomséggel fogadja mindezt, az apja viszont, úgy tűnik, kissé bosszús emiatt.”

84 Nagyon is előreszaladtunk. Nem beszéltünk még a Settecento Veneziano legnagyobb zeneszerzőjéről. Övé a következő fejezet.

Vivaldi

Velence építészetének egyik különlegessége legyen most kiindulópontunk: a Scala al Bovolo. Hogy hol van? Georges Celos francia író „Velence titkai” című könyvében ezt írja róla: „Egyike a legnehezebben megtalálható dolgoknak Velencében”. A Campo Manin közelében van és legokosabb, ha a látogató a házak falán elhelyezett sárga nyilak, útbaigazító feliratok nyomán halad. Így megtalálja a Contarinik egyik palotáját és ennek udvarán a Scala al Bovolót. A név igen egyszerűen fordítható magyarra: csigalépcső. Fantasztikus látvány. Négy emelet magasságban húzódik a hengeres lépcsőház, vagy még inkább: a lépcsőt magában foglaló torony. Tassini, Velence különlegességeinek és furcsaságainak krónikása így ír róla: „A XV. században épült, valószínűleg az egyik Lombardi műve. Teljes egészében márványból van, oszlopok és ívek díszítik, a tetejét ólomlemezekkel fedték. Nagyszerű építőművészi terv alapján és hihetetlen összeg felhasználásával épült.” Ha Velence egész jellegének, a város „lelkének” szimbólumát keressük, a magam részéről ennél tökéletesebb jelképet az építészet vonalán nem tudnék ajánlani. Nem vitás, hogy akár a San Marco, akár a Doge-palota jelentősebb, hogy a Salute arányai monumentálisabbak, hogy a Rialto íve lenyűgözőbb. De ez a lépcső a maga fantasztikus karcsúságával, a valóságtól, az anyagszerűségtől szinte teljesen elrugaszkodó irrealitásával és mégis tökéletes szerkezetével, formájával jobban szimbolizálja mindennél a várost.

Hiszen mit lát vagy mit hall Velence látogatója, Velence zenéjének ismerője? Lángoló színeket Tintorettonál, félelmes arányérzékkel Tizianónál és Giorgionénál, a részletek heterogénsége ellenére csodálatos egységet a bazilikában vagy a Doge-palotában, kecseséget Pietro Longhinál, a Settecento legjelentősebb velencei festőjénél, irreális színhatásokat a másik nagy XVIII. századi festőnél, Francesco Guardianál — és ugyanezt a szeszélyességet és arányos formát, lángoló színhatásokat és tökéletes szerkesztést a Gabrieliéknél, Monteverdinél és Antonio Vivaldinál.

Természetes tehát, hogy a zenéjében élő Velence vándora éppen a Scala al Bovolónál asszociál Vivaldira. Mert hiszen ahogy ez a párja-nincs lépcső szimbóluma Velence fantasztikus építészetének, úgy Vivaldi zenéjében testesül meg leginkább az a színözön, merészség, bizarrság, lángoló pátosz és egyben az arányosság és forma, ami a Tengeri Köztársaság zenéjét minden korban jellemezte.

Szabolcsi Bence Európai virradat című könyvének Vivaldiról szóló részét még ezzel a fejezetcímmel kezdte: „Egy sovány életrajz és egy hiányos jegyzék.” A mai Vivaldi-kutatás azonban már úgyszólván minden életrajzi hiányosságot felderített, és ha a műjegyzéket nem is mondhatjuk teljesnek, Vivaldi hozzáférhető életműve így is hatalmas. Az életrajzi kutatás eredményeként ma már szinte napról napra végigkövethető a mester élete.

1678. március 4-én született, szüleinek első gyermekeként. Családjáról is meglehetősen sokat tudunk. Annyi bizonyos, hogy nem a genovai Vivaldik famíliájából származik, noha néhány régebbi kutató szívesen fedezte volna fel a híres XIII. századi genovai tengerész-Vivaldik átörökített tulajdonságait a helyenként ugyancsak kalandos életű zeneszerző jellemében. A komponista családja Bresciából származik, apja, aki szintén muzsikus volt, még ott született. Tízéves korában került át Velencébe, ahol előbb borbélymesterként tevékenykedett és csak mellékesen muzsikált, később azonban teljesen a zenének szentelte életét. Amikor 1685-ben az egyik velencei zenész-társulatot, a „Muzsikusok Szent Cecília Körét” megalapították, Giovanni Battista Vivaldi neve is ott szerepelt az alapító tagok névsorában. Úgy látszik, már ő is vöröshajú volt, mint később fia, hiszen vannak iratok, amelyekben egyszerűen „a vörös Giovanni Battista” néven szerepel.

Antonio koraszülött volt, és annyira nem bíztak életbenmaradásában, hogy „per pericolo di morte”, azaz életveszély miatt a bábaasszony keresztelte meg és a szabályszerű egyházi szertartást csak két hónap múlva folytatták le. Ifjúságáról nem sokat tudunk, feltehető, hogy apja tanította hegedülni, aki akkor már a San Marco zenekarának is tagja volt. Egyes híradások szerint Legrenzi is mesterei közé tartozott, bár ennek ellene látszik mondani, hogy Legrenzi 1690-ben már meghalt. De miért ne tanulhatott volna a nyilván feltűnő muzikalitású kisfiú már tíz-tizenkét éves korában elméletet a nagyhírű maestro di cappellától?

Papnak szánták a szülei. Tizenöt éves alig múlt el, amikor az első papi fokozatot megkapta. A pátriárkai levéltár könyveiből pontosan követni lehet, milyen sorrendben és mikor nyerte el Vivaldi a különböző rendfokozatokat. Tíz év után, 1703-ban lett „sacerdote”, azaz miséző pap. Az életrajz bizonyos fokú hiányossága, hogy kitöltetlen egy hároméves időköz, és ezáltal feltűnően hosszú idő telik el a két utolsó papi fokozat elnyerése között. Feltehető, noha nem bizonyítható, hogy ez alatt az idő alatt vagy Rómában Corellinél, vagy Torinóban Corelli tanítványánál, Somisnál tökéletesítette hegedűtudását.

Mindenesetre 1704-gyel kezdődik több évtizedes kapcsolata a Conservatorio della Pietà-val. Néhány hónappal pappá szentelése után lett a hírneves intézmény hegedűtanára. Mivel azonban a dokumentumokban hamarosan nemcsak mint „maestro di violino” szerepel, hanem mint „maestro del Coro”, sőt, „maestro de' Concerti” is, biztosra vehető, hogy igen hamar része volt az intézmény híres zenekari hangversenyek lebonyolításában. Mégpedig karmesterként éppúgy, mint zeneszerzőként. Valószínűleg sok dolga akadt, hiszen Francesco Gasparini, a Pietà akkori zenei vezetője már sokat betegeskedett.

Csakhamar semmi más nem köti a papi rendhez, mint a reverenda. A misézéssel fel kell hagynia, mert a már a születésekor is veszélyes betegség — valószínűleg angina pectoris — meggátolja benne. A legendák világába tartozik, hogy egy ízben azért hagyta ott az oltárt

mise közben, hogy a sekrestyében egy zenei gondolatát lejegyezhesse. Ő maga így ír híres önéletrajzi levelében: „Immár huszonöt éve nem misézek és nem is fogok többé, nem tilalom vagy parancs miatt [...], hanem saját választásomból, mivel születésem óta betegségben szenvedek. Mint pap, alig egy évig miséztem, máris abbahagytam, mivel háromszor is el kellett távoznom az oltártól ugyane bajom következtében, mielőtt befejeztem volna a misét.”

A Pietà zenekara eddig is híres volt, de a fiatal maestro vezetése alatt, úgy tűnik, még magasabb színvonalra emelkedett: ezt látszik bizonyítani Vivaldi fizetésének emelkedése. 1713-ban Gasparini végleg távozott az intézetből, és ekkor Vivaldi lett hivatalosan is a Pietà házi zeneszerzője. Talán csodálkozhatunk rajta és kereshetjük az okot egészségi állapotában, vagy nem mindig összeférhető jellemében: nem őt hívták meg a zenei vezető tisztjére.

Csakhamar nem a Pietà az egyetlen működési területe. 1713-ban Vicenzában bemutatják első operáját, majd a következő évben az *Orlando finto pazzo* (Az ál-őrült Orlando) kerül színre a velencei Sant'Angelóban. Ettől kezdve szinte évenként követik egymást az operabemutatók, néha évenként több is, legtöbbször a Sant'Angelo színházban. (A színház bérlője, Francesco Santorini, a házszerző Vivaldi és a telektulajdonos Marcello—Cappello család viszályáról már említést tettünk.)

Így tehát a mester tevékenysége megoszlik a konzervatórium és a színház között. Hol hosszabb, hol rövidebb ideig marad távol a Pietà-tól; a konzervatórium vezetői minden alkalommal készségesen engedélyezik maestrójuk számára a szabadságot. Úgy látszik, büszkék voltak rá, az intézmény díszének tartották. Egy lényegesen későbbi, 1723-ból származó Pietà-beli dokumentum emellett tanúskodik: „Hogy megóvjuk szerzett hírnevünket, szükség van hangversenyekre és az egyházi, valamint intézeti előljárók kívánsága [...], hogy havonta kettőt rendezzünk a tisztelendő Don Antonio Vivaldi közreműködésével.” (Idézi *Walter Kolneder, Pándi Marianne fordítása.*)

Említettük, hogy az első opera bemutatójára Vicenzában került sor. Vivaldi hírneve hamarosan túlszárnyal Velencén, és bemutatói szülővárosán kívül Firenzében, Mantovában, Milánóban, Rómában, Reggio d'Emiliában, Veronában zajlanak le. Mantovában három évig működött, ez idő alatt minden feljegyzés hiányzik róla a Pietà évkönyveiben, és említett önéletrajzi levelében maga is megemlékezik erről a hároméves szolgálatról, mely Fülöp hessen-darmstadti örgróf mantovai zenekarához fűzte. Többek között Mantovában mutatták be 1720-ban a *Candace* című Vivaldi-operát; ez a bemutató nemcsak zenei szempontból nevezetes a mester életében, hanem magánéletét tekintve is.

Itt találkozott ugyanis először Anne Giraud-val — olaszosan Anna Girò-val —, aki ettől kezdve végigkíséri Vivaldi életét. Anne Giraud énekesnő volt; bár egy francia borbély leánya, valószínűleg Mantovában született, legalábbis erre utal, hogy nem egy színlap nevezi „Mantovana”-nak. Valószínűleg Vivaldi tanította. 1724-ben lépett fel először Velencében, és 1726-tól kezdve nem volt Vivaldi-mű, melyben ne ő énekelte volna a főszerepet. Többször idézett levelében Vivaldi így ír: „Giraud nélkül lehetetlen operát előadni, mert hozzá hasonló primadonnát nem találunk.”

A Vivaldi-kutatás természetesen korabeli emlékiratokra is támaszkodik. Ennek köszönhető, hogy Anne Giraud-t nagyon sokszor emlegetik Vivaldi barátnőjeként. Velencében csak „l'amica del prete rosso” (a rőt pap barátnője) néven ismerték, noha nagyon is valószínű, hogy az anginában szenvedő Vivaldi és az énekesnő között semmiféle szerelmi kapcsolat nem volt. A betegségre hivatkozunk, mert Vivaldi pap-volta a Settecento Velencéjében nem lett volna vajmi nagy akadály. . . Később már nemcsak Anne, hanem nővére, Paolina is együtt lakott Vivaldival, mindketten elkísérték minden útjára és nyilván betegápolóként is tevékenykedtek.

Vivaldi személyéről számos feljegyzést ismerünk. A leghíresebb közülük Goldoni emlékiratainak egy részlete. Ötvenhét éves Vivaldi, amikor a fiatal vígjátékiró megismerkedik vele. A San Samuele színház impresszáriója küldi el hozzá, hogy a mester egyik régebbi operájának felújításához Zenó szövegkönyvét dolgozza át. A leírás eléggé ismert, Vivaldiról szóló életrajz mégsem képzelhető el nélküle. (Goldoni emlékiratainak ezt a részletét általában Szabolcsi Bence fordításában szokták közölni, az Európai virradat c. kötetből. Mi is ezt a fordítást adjuk.) „Kották között találtam, kezében a breviáriummal; meglehetősen hidegen fogadott, hiszen a tapasztalatlan újoncot látta bennem, aki nem nagyon érthet a librettó-foltozgatáshoz, s ezért láthatólag legszívesebben elküldött volna. Felállt, keresztet vetett, félretette a breviáriumot, s a szokásos módon üdvözölt. — Minek köszönhetem a látogatását, uram? — Grimani öccsellenciája megbízott, hogy elkészítsem a bemutatásra kerülő opera szükséges szövegváltoztatásait, s szeretném megtudakolni, mik az ön kívánságai. — Csakugyan önt bízták meg azzal, hogy a *Griseldát* átdolgozza? Hát Lalli úr nincs már a Grimani-színháznál? — Ő már nagyon öreg, és csak a szövegkönyvek jóvedelméből részesül; én meg nagyon örülnék, ha első kísérletként az ön utasításai szerint lehetne szerencsém dolgozni. — Az abbé erre újra felvette a breviáriumot, keresztet vetett, és nem felelt. — Nem szeretném Önt vallásos elfoglaltságában zavarni — tettem hozzá —, majd visszajövök más alkalommal. — Tudom én, kedves uram — kezdte újból —, hogy önnek van költői tehetsége; láttam és élveztem *Belizárját*. De ez a munka itt egészen másfajta: lehet, hogy ön kitűnő tragédiákat vagy elbeszélő költeményeket ír anélkül, hogy akár egyetlen verssort tudna írni a zene számára. . . — Már magam is habozni kezdtem, de aztán eszembe jutott Grimani, eszembe jutottak színházi kilátásaim, s elhatároztam, hogy megkérem a vörös papot, tegyen próbára: — Kérem, mutassa meg operájának szövegkönyvét. — Előbb részvevő mosollyal nézett rám, azután keresni kezdte. — Ejnye, hol is van? az előbb itt volt. . . Deus in adjutorium meum intende, Domine. . . Domine. . . Domine. . . ejnye, az előbb még itt volt. . . Domine ad adjuvandum. . . no végre megvan. Hát íme, uram, a *Griselda* szövegkönyve. Nagyon szép, a primadonna szerepe is kitűnő, de azért szeretnék bizonyos változtatásokat, ha uraságod értene hozzá. . . Itt van mindjárt ez a részlet. Gualtiero és Griselda jelenete. Érdekes és megindító jelenet, de a végére valami patetikus áriát írt a szerző, Giraud kiasasszony viszont nem szereti az ilyenfajta áriákat; jobban szeretne egy mozgalmasabb, drámaibb, de nem patetikus jellegű számot, amely a szenvedélyt más eszközökkel, például szaggatott szavakkal, kitörő sóhajokkal, a cselekmény lendületével fejezi ki. Nem tudom, érti-e, mire gondolok. — Értem,

uram. Egyébként már volt alkalmam hallani Giraud kisasszonyt, és tudom, hogy a hangja nem nagyon erőteljes. . . — De uram, ön sértegeti a tanítványomat! Giraud kisasszony kitűnően énekel mindent! — Jól van, maestro, szíveskedjék hát ideadni a szövegkönyvet. — De nekem szükségem van rá, mert nem fejeztem még be a recitativókat; mikor adhatná vissza? — Ha annyira szüksége van rá, adja hát ide néhány percre, hozzá egy darab papírost meg a tintatartót. . . — Ön azt hiszi, hogy egy operaáriát csak úgy kutyafuttában ír az ember, mint valami intermezzo-szöveget? — Már-már méregbe jöttem; újra csak a tintatartót kértem tőle, s egy zsebemben levő levélből leszakítottam egy darab tiszta papírt. — Ne haragudjék — szólott Vivaldi —, inkább üljön le ide kényelmesen az asztalhoz; itt a papír, itt a tinta meg a szövegkönyv, dolgozzék csak nyugodtan. — Ezzel visszament íróasztalához, és újra elmerült breviáriumába, zsoltárokat és himnuszokat recitálva, s időnként fel-alá járkálva a szobában. Én meg átolvastam a jelenet szövegét, s egy negyedórán belül úgy fogalmaztam át, ahogyan a zeneszerző kívánta, drámaibb és szenvedélyesebb értelemben, nyolcsoros, kétszakaszos ária formájában. Azután odavittem az abbénak és megmutattam neki; ő meg, jobb kezében a breviáriummal, bal kezében a kéziratommal, elkezdte olvasni. Még egyszer elolvassa, felkiált örömeiben, sarokba vágja a breviáriumát, azután átölel és hívja Giraud kisasszonyt. Annina megjelenik hűgával, Paolinával együtt, Vivaldi felolvassa nekik a szövegemet és hangosan kiáltja: — Itt csinálta, egy ültőhelyében egy negyedóra alatt! — Azzal újra átölel, feldicsér, bocsánatot kér, kedves költőjének nevez, erősködik, hogy soha többé nem kell neki más. . . Át is dolgoztatta velem a teljes operát, én meg a kedvébe jártam, és úgy gyúrtam át Zenó drámáját, ahogyan kívánta. Így került az opera előadásra, igen szép sikerrel. . .”

A már többször említett J. F. A. von Uffenbach frankfurti patricius, később Frankfurt polgármestere a fiatal Vivaldi hegedűművészi képességeiről adott képet. A zenebarát Uffenbach 1715-ben a Sant'Angelóban hallotta Vivaldit, valószínűleg az *Orlando finto pazzo* előadásán. „Az előadás végéfelé Vivaldi csodálatosan játszott el egy darabot, melynek kadenciája igen nagy hatással volt rám, mivel ilyen virtuozitást azelőtt soha nem hallottam, és nem is fogok. Ujjjaival egészen a nyeregig nyúlt, úgy, hogy a vonónak alig maradt már helye. És mindezt mind a négy húron, futamokkal és hihetetlen gyorsasággal. Mindenki ámuldozott.” Nemcsak von Uffenbach adózott csodálattal a hegedűművész Vivaldinak: számos, főleg német hegedűművész és zeneszerző őmiatta kereste fel Velencét. A legjelesebb közülük az a Johann Georg Pisendel, aki a szász királyi udvarban működött és akinek Vivaldi számos hegedűversenyt is írt. A hírnév más vonatkozásairól is tudunk: 1724-ben a pápa előtt játszik Rómában, a következő évben XV. Lajos eljegyzésére irandó Glóriára kéri fel. 1725-ben Bécsben jár, ahol VI. Károly császár (nálunk III. Károly) állítólag két hét alatt hosszasan és többször beszélgetett el Vivaldival, mint tanácsosaival két év alatt. Talán Münchenben is járt. 1740-ben a Pietà-ban Frigyes Krisztián szász választófejedelem előtt játszik, míg két évvel korábban, 1738-ban talán élete legnagyobb megtiszteltetésében van része: Amsterdamba hívják meg, hogy az ottani színház fennállításának századik évfordulóján ő vezényelje az ünnepi műsorokat és operaelőadásokat. (Műveit egyébként is főleg az amsterdami Étienne, majd Jean Roger, később a híres

Le Cène adta ki. Az életében megjelent tizenhárom opus közül összesen kettő látott Velencében napvilágot, később Roger ezeket is újra kiadta. Utolsó művét Párizsban nyomták ki, Boivin kiadónál.)

Valószínű, hogy a nagy amsterdami megtiszteltetés gyógyírként hatott arra a sebre, amit Vivaldi egy évvel korábban, 1737-ben kellett, hogy elszenvedjen. Ferrarában akarta bemutatni új operáját — talán a *Cato Uticában* címűt —, amikor a ferrarai Ruffo kardinális betiltotta az előadást. Mivel a város akkor a pápai államhoz tartozott, az egyházi személyeknek természetesen korlátlan hatalmuk volt. A betiltás indokai közt nyilván a zeneszerző papi hivatásával összeférhetetlennek tartott színházi működésről volt szó, valamint az Anne Giraud-hoz fűződő kapcsolatról. Mindenesetre az utókor ennek a tilalomnak köszönheti Vivaldi híres levelét, életrajzának legautentikusabb forrását. A levél címzettje Vivaldi ferrarai pártfogója, Guido Bentivoglio márki.

„Excellenciás Uram!

Annyi fortély, annyi fáradság után íme, mégis a földre sújtatott a ferrarai opera terve. A mai napon magához hívatott az apostoli nuncius úr, és Ruffo eminenciás úr nevében megparancsolta, hogy ne jöjjek Ferrarába az operaelőadás megszervezésére. S mindez azért, mert pap létemre nem misézek, és mert barátságot tartok fenn Giraud énekesnővel. Excellenciás uram elképzelheti állapotomat e nagy csapás után.

Hatezer, aláírt szerződésben lekötött dukát súlya nyomja a vállamat ennek az operának ügyében, és a mai napig több mint száz zecchinót adtam már ki. A Giraud nélkül nem lehet színre vinni az operát, mert nem találunk hozzá hasonló primadonnát. Nélkülöm sem lehet megcsinálni az operát, mert nem bízok más kezére ilyen nagy pénzüsszeget. Másrészt viszont kötve vagyok a szerződésekhez és ebből fakad a szerencsétlenség egész tengere. Ami a legjobban elszomorít, az az, hogy Ruffo eminenciás úr beszennyezi ezeket a szegény hölgyeket. Ezt eddig senki a világon nem tette velük. Tizennégy éve már, hogy együtt keressük fel Európa számos városát, és mindenhol megcsodálták tisztességüket. És mondhatom, hogy ugyanez volt az eset Ferrarában is. Minden nyolcadik napon gyónnak és áldoznak, ezt eskü alatt vallják.

Huszonöt éve már, hogy nem misézek, nem is tudok, de nem tilalom vagy parancs miatt, ahogy az eminenciás urat informálhatták, hanem saját elhatározásomból, mivel *a nativitate* [születésem óta] olyan betegségben szenvedek, amely megakadályoz ebben.

Alighogy pappá szenteltek, egy évig vagy valamivel tovább miséztem, de aztán abba kellett hagynom, miután három ízben is el kellett mennem az oltártól a mise befejezte előtt ugyane betegségem miatt. Ezért szinte mindig otthon vagyok, csak gondolában vagy kocsiban távozom, minthogy mellbetegségem vagyis mellszűkülem miatt nem tudok gyalogolni. Egyetlen lovag sem hív meg a házába, még a dogénk se, mivel mindnyájan tudnak gyenge állapotomról. Rögtön evés után tudok csak elmenni általában, de akkor se a saját lábaimon. Íme, ez az oka annak, hogy nem celebrálok misét. Három karneváli szezonban adtam elő operát Rómában, és excellenciás uram tudja, hogy soha nem mondtam misét; játszottam a színházban, és az is köztudott, hogy Őszentsége is meg akarta hallgatni játékomat, és hogy mily kegyben részesültem önála. Meghívást kaptam Bécsbe,

de sohasem miséztem. Mantovában három évig álltam a nagyon jámbor darmstadti herceg szolgálatában ugyanezekkel a hölgyekkel, akiket a herceg öfensége mindig a legnagyobb kegyességgel fogadott, de sohasem mondtam misét. Utazásaim mindig nagyon sok pénzbe kerülnek, hiszen minden esetben négy-öt személyre van szükségem, akik segítenek. Mindaz a jó, amit tenni tudok, számomra csakis otthonomban, íróasztalom mellett lehetséges. E munkáim révén levelezek kilenc hercegi fenséggel és ezért járják be egész Európát leveleim. [...] Összegezve, mindennek említett betegségem az oka és ezek a hölgyek nagyon is hasznomra vannak, hiszen bajaimról mindent tudnak. Mindezt azonban szinte egész Európa tudja; excellenciás uram jóságához folyamodom tehát, megkérve, kegyeskedjék Ruffo eminenciás urat is informálni. Parancsa az én teljes romlásomat okozza. Megismétlem, excellenciás uram, hogy nélkülem nem lehet az operát Ferrarában előadni, láthatja, milyen sok okból. [...]

Harminc éve vagyok a Pietà zenemestere, mindenféle botrány nélkül. Excellenciás uram jóságos pártfogásába ajánlom magam és vagyok alázatos szolgája.”

(Ebből a levélből már közöltünk néhány részletet, de talán nem felesleges az egész életrajzi vázlatot, mint Vivaldi lényének, stílusának és jellemének dokumentumát bemutatni.)

A ferrarai incidens ugyan nem döntötte anyagilag romlásba a zeneszerzőt és Anne Giraud énekesi pályájának sem ártott, de ekkortájt már mégis lehanyaglóban van Vivaldi csillaga. Még az amsterdami siker sem mond ennek ellent. 1739-ben Charles des Brosses már így ír: „Nagy meglepetésemre úgy találtam, hogy nem becsülik többé érdeme szerint ebben az országban, ahol a divat a legfontosabb, ahol már túlságosan sok ideje hallgatták műveit és ahol a tavalyi zenének nincs keletje többé.” (Közli Kolneder, *Pándi Marianne fordítása*.)

1740 nyarára, úgy látszik, tarthatatlanná vált Vivaldi helyzete Velencében. Concertóinak kéziratait eladja a Pietà-nak, és útnak indul. Útvonalát nem tudjuk pontosan, csak sejtethetjük, hogy egyenesen Bécsbe utazott, valószínűleg VI. Károly támogatására számítva. Lehet, hogy Drezda is úticéljai közt szerepelt. Dokumentálható tény csak annyi, hogy 1741. július 28-án a bécsi Kärntner-tor-i temetőben hantolták el, úgynevezett „kis temetéssel”. Ezt az adatot is csak 1938 óta tudjuk.

Ha az európai muzsika hatáskörében élő bármely városban közvéleménykutatást tartanának: ki a legnépszerűbb zeneszerző, Vivaldi neve nyilvánvalóan az első helyezettek között lenne. Függetlenül attól, hogy napjainkban a barokk zene hihetetlen renaissance-át éljük, Vivaldi művei ezen a korjelenségen belül is kiemelkedő helyet foglalnak el, és népszerűségén valószínűleg csak Bach és talán Händel tesz túl.

A közönség érdeklődése, a népszerűség pedig sohasem véletlen műve. Lehet, hogy igen sokan valami általános érvényű harmóniaigény kielégítését találják meg Vivaldi műveiben, az is lehet, hogy sokan a nagy melodistát szeretik benne, ismét mások ellenállhatatlan ritmikájának hatása alatt vannak. Nyilván hozzájárul népszerűségéhez az is, hogy művei-

nek bizonyos százaléka — így éppen legismertebb alkotása, a *Négy évszak* — program-muzsika.

És ezekkel a meghatározásokkal tulajdonképpen definiáltuk Vivaldi művészetét is. Vivaldi, mint minden velencei komponista, sőt, talán mint minden barokk muzsikusi, valóban csodálatos harmóniában egyesíti alkotásának széthúzó, néha polárisan ellentétes irányú összetevőit. Emlékezzünk a Scala al Bovolo hasonlatára. Ugyanígy állhatunk szemben Vivaldi hangszeres zenéjével is: szinte vad-romantikusnak mondható, fantasztikus-szeszélyes tartalmi és zenei ötleteket foglal hihetetlenül kicsiszolt formai rendbe a Vivaldi-zene. Előző fejezetünkben szoltunk a concerto formájáról. Ez a forma Vivaldinál jegecesedik ki mind a háromtétéles ciklus, mind pedig a concerto formájú nyitótétel vonatkozásában. És amint — már az első művekben — készen áll a minden tartalom befogadására alkalmas formaképlet, Vivaldi a legnagyobb változatossággal alkalmazza azt. Élesen metszett körvonalaiiban szinte mindig felismerhető a vissza-visszatérő zenekari tematikus anyag és a vele ellentétes szólista-matéria. Körvonalaiiban; mert ezeket a kereteket a mester szinte minden művében másként és másként alkalmazza. Hol itt, hol ott talál valami olyan megoldást, amely színesíti, élénkíti a struktúrát. Eljut néhány műben a nagyforma szorossá tételéhez is, amikor is a három tételt motivikus utalások, hasonlóságok fűzik szorosabb egységbe.

Amennyire változatlan a forma kerete, annyira változatos a harmóniát alkotó másik összetevő: a tartalom. A programatikusi művekről most ne beszéljünk, az teljesen külön aspektusa Vivaldi művészetének. Ám figyeljük meg, hogyan változik műről műre a tételek tartalmi világa. Még csak azt sem mondhatjuk el, hogy a visszatérő zenekari matéria mindig ritmusában élő, markáns és pillérszerűen tömör lenne, sem pedig azt, hogy a szólistarészek fő jellemzője a virtuozitás. Van olyan concerto, amelynek éppen a tutti-részlete puha és lírikus, és van olyan, amelyben a szólista kezére bízza a mester a markáns ritmikát vagy éppen a lírikusan kitárulkozó dallamot. — Mindezideig csak a concertók nyitótételeiről beszéltünk. A lassú tételek típus szerint még változatosabbak. Néhány ütemes átvezető szakaszoktól kezdve szélesen kibontott dallamfűzésig, akkordok sorozatától foltban koncipiált hangszín-fantáziákig, bájosan ringatózó sicilianótól drámai monológig mindenféle típusal találkozunk. Vessük csak össze a közismert *d-moll concerto* mélységesen lírikus siciliano-tételét a *La notte* fuvolaverseny éjszakai fantazmagóriákat felvillantó Adagio-jával: két polárisan ellentétes világ. — A zárótételek aránylag a leghomogénebbek, mármint összességüket tekintve. A legtöbbjük táncos lüktetésű és vidám. Valószínűleg az operasinfonia hagyománya mutatkozik itt meg.

A melódiaköltő Vivaldiról tulajdonképpen már beszéltünk is. De nemcsak a lassú tételekben mutatkozik meg a szélesívű dallamosság. A motorikus-virtuóz nyitótételekben vagy a táncos harmadik tételekben is felbukkannak a csodálatosan arányos dallamok. Ne feledjük, hogy Vivaldi kora az olasz bel canto kibontakozásának az ideje. És az olasz zeneszerző számára ebből a szempontból teljesen lényegtelen, hogy hangszeres zenét ír-e vagy vokálisat: az örök mediterrán dallamosság mindkét műfajt gyökeréig-velejéig áthatja. Toscaniniról jegyezték fel, hogy próbái közben minduntalan „cantare, cantare!” szavak-

kal készítette a muzsikusokat a hangszerek énekeltetésére. Ó, korunknak és talán nemcsak korunknak legnagyobb karmester-géniusza, nagyon is jól tudta, hogy ezzel a kifejezéssel az olasz zene legmélyebb lényegét ragadja meg.

Vivaldi ritmusvilága — a forma törvényeinél fogva — leginkább a nyitótételekben mutatkozik meg. A zenekari szakaszok, a formát pillérszerűen támasztó tuttik rendszerint ritmusukban élnek. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy e szakaszok dallamossága háttérbe szorul a ritmikus erő mögött. De ki tagadhatná, hogy a *Négy évszak* hegedűverseny-sorozat négy nyitótétele nemcsak dallamosságával, hanem azonnal fülünkbe rögződő ritmikájával is hat. Talán így fogalmazhatnánk leginkább: Vivaldi témáiban dallam és ritmus egymásból fakadnak, a dallam menetét a ritmikus lejtés is meghatározza, viszont a ritmus kibontakozása is alá van vetve a minél szélesebb dallamkibontás gondolatának. Virtuóz darabokról lévén szó, a legtöbb esetben azt is figyelembe kell vennünk, hogy ebben az időben a technikai bravúr egyik megjelenési formája olyan passzázs-fűzés volt, amely mindig ugyanabban a ritmusban mozgott. Kopogó-lüktető tizenhatodik sora határozza meg nem egy Vivaldi-tétel ritmikus arcélét és ez a motorikusan doboló ritmika a forrása a Vivaldi-zene feszültségének. Mintha magasfeszültségű áram keringene ezekben a menetekben: nem tudunk hatása alól kikerülni, sőt, néha ez marad meg bennünk legfőbb emlékként.

Ennek a ritmikus erőnek az ellentétéről is kell szólnunk, a színfoltokban komponáló Vivaldiról. Hallgassuk meg példaként egyik legismertebb művének, a négyhegedűs versenynek lassú tételét. Néhány bevezető ütem után a brácsák és csellók alig hallható, egyenletesen kopogó kísérete fölött kezd játszani a négy szólista. Dallam nincs, a ritmus oldalakon keresztül ugyanaz a háromszor négy tizenhatod, csak a harmóniák változnak. Ez már önmagában véve is tömb- vagy foltszerű hangzást eredményez. A különleges színhatást azonban az okozza, hogy a négy szólista mindegyike más és más felbontásban, de más és más vonásnemmél is játssza a hangokat: az első se nem köti a hangokat, se nem ugratja a vonót, a második három hangot köt, egyet röviden játszik, a harmadik minden hangot külön — staccato — szólaltat meg, míg a negyedik kettésével köti össze a hangokat. A négy különböző megszólaltatási mód eredményezi azt a különleges, zsongó hatást és színt, ami a tétel jellemzője.

A programzenész Vivaldiról nagyon sokat írtak már. A mester stílusának ezt az összetevőjét, ezt a világot leginkább a *Négy évszak* zenéjében tanulmányozhatjuk. Itt ugyanis a partitúrába Vivaldi bevezette annak a négy szonettnek megfelelő sorait, amelyek a négy évszak sajátosságait mondják el költői formában. Ha partitúrával a kezünkben figyeljük a zenét, vagy ha a műsorfüzetekben általában lenyomtatott szonetteket használjuk vezérfonalul, tisztába jöhetünk Vivaldi hangfestő, képszerűen ábrázoló módszereivel-eszközökkel. De talán ennél is jobb példákat nyújtanak a *La notte* koncertek (az egyik fuvola-, a másik fagottverseny). Itt találkozunk ugyanis olyan tételfeliratokkal, mint „Az éjszaka fantomjai”, „Álom”, „Ébredés” stb. A *Négy évszak* részletező-aprólékos eljárásával szemben, ezekben a művekben, ezekben a tételekben Vivaldi általános hangulatokat fest és úgy tűnik, itt jobban szabadjára engedi fantáziáját. A többi programverseny: „*A tengelice*”,

„A tengeri vihar”, „Madrigaleszk”, „Parasztosan”, „A magány” stb. sokkal kevésbé tartozik a programmuzsika fogalomkörébe, mint a *Négy évszék* vagy a *La notte*-művek. Inkább csak egy-egy momentumukban felelnek meg a programatikus címnek. Az is lehet, hogy egy-egy cím később került a darabok élére, legalábbis erre látszik utalni például az, hogy a „Nagymogul” alcímű mű négy autográf kézírata közül csak egyen látható ez a megjelölés.

Ám a Vivaldi-concertókat hallgatva, mondhatni, minden esetben az az érzésünk, hogy program-műről van szó. Következzék az egyik legnépszerűbb concerto grosso, a 3-as opusz-számmal ellátott sorozat d-moll darabjának részletesebb elemzése. A mű a régebbi, Corelli-féle modell szerint a vonószekar mellett két szolóhegedűt és egy szológordonkát foglalkoztat concertinóként.

Az első tétel kivétel a szabály alól, hiszen nem concerto formában készült. Többrészes formaképletről van szó, melynek legterjedelmesebb szakasza: fuga. A vivaldii fantasztikum egyik legdöbbenetesebb megnyilvánulása a tétel kezdete: a két szolóhegedű mindenféle kíséret nélkül indítja a darabot, egyetlen d-moll akkord, illetve d-moll skála anyagára támaszkodva. Vivaldi úgy „rakta fel” a két hegedű szólamát, hogy a *d* hang szinte minden pillanatban, a háromnegyed ütem majd minden nyolcadán hallható. Így végeérhetetlennek tűnő hangismétlés érzete támad, és az állandóan zengő *d* hang felett hullámzik a feszülten ritmikus, markáns, mindig hangsúlyozottan erőteljes zene. A hullámzás egyre mélyebb régiókba kerül, majd elhallgat a két szólista, helyüket átveszi a szológordonkás, hogy a continuo-basszus kíséretével ő is elmondja a magáét. Végül a szológordonka két lehangyaltó skálamenete visz el a mélyponthoz. A lehető legegyszerűbb eszközöket veszi igénybe Vivaldi, és mégis olyan elementáris drámai hatást ér el, ami még az ő erősen dramatikus világában is különleges. Végetért a bevezető szakasz. A teljes együttes háromütemes akkordsorozata következik, melyhez Vivaldi semmiféle hangerő-jelzést nem írt, de érezzük, hogy ez a három ütem csakis leheletfinom pianóban szólhat meg. *Szükséges*, hogy az előző viharos szólista-szakasz után valamiféle megnyugvás következék. Már csak azért is, mert az utolsó akkord elhalása után a basszusokban felcsattan a fuga hallatlanul markáns és ritmikus témája. Programzenéről beszéltünk, azt mondtuk, hogy az alcím nélküli művekben is programot érzünk. A *d-moll verseny* esetében ez a program: a szólistarészlet drámai, vagy ha úgy tetszik, tragikus kérdésére a három akkordikus ütem látszólagos nyugvópontja után a fuga határozottsága adja meg a választ. Zenei kifejezésekkel: a bevezető részlet maga a fantáziaforma, a szabálytalanság, a szeszélyesség, amelyre ugyan csak feleletként vág rá a nagyon is kötött formájú fuga-szakasz.

És ez után a drámai kontrasztokban gazdag, fantáziaformát kötött formával váltó nyitás után a lassú tétel álmodozó, lírikus sicilianója következik. Először a teljes zenekar szólaltatja meg a keretező témátörédeket, majd átveszi a vezetést az első szolóhegedű, melynek éneke maga a megtestesült bel canto.

A harmadik tételt ismét a szólisták kezdik. Egymásra torló szólambelépéseik már az első ütemekben elárulják, hogy a nyitótétel drámaiságához tértünk vissza. A szólistákhoz csakhamar társul a teljes zenekar, de a hangulat feszültsége, drámaisága egy pillanatra sem

oldódik fel. Sőt, Vivaldi nagyon is tudja, hogy egy-egy ritmikus figura szinte végnélküli ismételtetésével vagy az élesen súrlódó diszsonanciákkal hogyan fokozza a feszültséget. Tehát ha a nagyformát, a háromteteles ciklust szemléljük, ugyanazzal a megoldással találkozunk, mint az első tételben. Itt is, ott is két drámai szakasz fog közre pihenőként egy ellentétes hangulatú részt: az első tételben a háromütemes akkordsort, a nagyformában a szélesen éneklő sicilianót. Program? Nem kétséges: egy nyughatatlan lélek vívódása, amelyet nem tud csillapítani semmilyen más hatás.

Csak a concertókról beszéltünk eddig, pedig Vivaldi számos más műfajban is tevékenykedett. Operáiról részben szóltunk az életrajzi részben; zenéjük ritkán hangzik fel, pedig bizonyosan megérdemelnék az előadást. Valamennyi a kor bel canto stílusában íródott, ám Vivaldi ugyanakkor a kifejezésnek is mestere volt, tehát operái sohasem öncélú ária-gyűjtemények. Ha nem is volt olyan vérbeli, igazi zenedramatikus a színpadon, mint concertóiban, mégis egy világ választja el azoktól a kortárs zeneszerzőktől, akiknek ügyetlenségét, drámaellenességét, felületességét és az énekes-sztárokkal szembeni alárendeltségét Marcello halhatatlan szatírájából ismertük meg. A Pietà számára, sőt, mint feltehető, a San Marco részére is komponált egyházi műveket. A Pietà-beli együttes nemcsak zenekaráról, hanem énekeseiről is híres volt, és mint a többi konzervatóriumban, itt is gyakoriak voltak az oratórium-előadások. (Érdekes módon Velence az egyetlen város, amelyben még élt az oratórium korai korszakának, az 1600-as évek környékének gyakorlata: az oratórium latin nyelvű szövege.) Vivaldi oratóriumai közül egy maradt fenn, a *Juditha Triumphans*. A magyar zenebarát magyar hangfelvételen is hozzájuthat ehhez a műhöz, és belőle fogalmat nyerhet a mester vokális stílusáról. Egyaránt megtaláljuk benne a dús ékesítéseket, kifejtett koloratúrtechnikát és a drámai kifejezést, a helyzetábrázoló hangfestéseket és a lapidárisan egyszerű kóruskezelést.

Ezek a vokális művek azonban éppúgy a perifériáján helyezkednek el Vivaldi űvre-jének, mint a szólóhangszerekre komponált kamaraszonáták. A rőthajú pap concertóival írta be nevét a zene történetébe. Ezzel hatott leginkább saját korában is és ma is.

Vivaldit hazájában már életében elfelejtették. De művészete tovább élt, mintegy bűvópatakként, főleg a német mesterek körében. Bach weimari tartózkodása idején ismerkedett meg Vivaldi concerto grossóival. Igen sokat tanult belőlük. Már Bach első életrajzírója, Johann Nikolaus Forkel 1802-ben megjelent művében ezt írja: „Johann Sebastian Bach első zeneszerzési kísérletei, mint általában minden kezdő kísérlet, gyengék voltak. Oktatás nélkül, amely utat mutatott volna számára és lassanként, fokozatosan vezette volna, úgy kellett eleinte tennie, mint mindazoknak, akik irányítás nélkül lépnek ilyen pályára: beérni azzal, ami magától sikerül. A hangszereken föl és le futkározni vagy ugrálni, közben mindkét kezét teljesen kihasználni, amennyire csak az öt ujj engedi, és ezt a szertelen játékot mindaddig űzni, míg véletlenül el nem jut egy nyugvóponttra —, ezek azok a dolgok,

amelyekben minden kezdő egyforma. Ennélfogva csakis ujj-zeneszerzők lehetnek (vagy zongorahuszárok, amint Bach kései éveiben nevezte), azaz: ujjakkal előbb lejátszatják azt, amit le akarnak írni, ahelyett, hogy az ujjaknak előírnák, hogy mit játszának. Bach azonban nem sokáig maradt meg ezen az úton. Csakhamar megérezte, hogy az örökös futkározással és ugrándozással még semmit sem ért el, hogy a gondolatok között rendet, összefüggést és arányosságot kell teremteni, és hogy ilyen célok eléréséhez valamiféle irányításra van szükség. Ilyen irányítóul szolgáltak számára Vivaldi akkoriban megjelent hegedűversenyei. Gyakran hallotta ezekről, hogy milyen nagyszerű darabok, míg arra a szerencsés gondolatra jutott, hogy átírja valamennyit zongorára. Tanulmányozta a gondolatok menetét, ezek egymás közötti összefüggését, a moduláció váltakozását és egyebeket. A hegedűre írt, zongorára nem alkalmas gondolatok és futamok átdolgozása során megtanulta, hogy zenében gondolkozzék, így munkája végeztével nem kellett többé ujjaitól várnia a gondolatokat, hanem ezeket képzeletéből vehette. "De nemcsak a fentieket tanulta meg, hanem átvette Vivalditól a concerto grosso formatípusát is. Az olasz mester tíz concertóját írta át cembalóra; a kutatás hosszú ideig nem ismerte az eredetiket és bár sejtették egyesek, hogy nem Bach önálló műveiről van szó, a végleges tisztázással addig kellett várni, amíg a Vivaldi-hagyaték feldolgozásra nem került. (Ennek ellenére tudunk olyan hanglezkiadványról, amely még 1955-ben is Bach-műként jelöli meg azt a négyzongorás versenyt, amely Vivaldi négyhegedűs versenyének átírata. Egyébként ez az átírat a tizedik a sorban, az egyetlen, amely megtartja a zenekari concerto diszpozícióját, és nem szólóhangszerre készült.) Bach concerto típusú művei: a *Brandenburgi versenye* vagy a cembalóra írt *Olasz koncert* elképzelhetetlenek a Vivaldi-művekből vett formai, ritmikai és melodikus impulzusok nélkül.

Mint a zenetörténet egyik groteszk epizódját, hadd említsük fel a *d-moll koncert* különös történetét. Bach cembalo-átiratai közt szerepelt ez a mű. Bach fia, Wilhelm Friedemann azonban „eltulajdonította” apjától. Bach halála után jutott hozzá a kéziratához, melynek címlapjára egyszerűen rávezette a megjegyzést, miszerint a művet ő írta és apja csak lemásolta. Körülbelül egy évszázaddal később Liszt egyik növendéke, August Stradal hozzájutott a kéziratához és elkészítette annak modern, sőt, nagyon is modern, romantikus-virtuóz zongoraátíratát. Amikor aztán kiderült Wilhelm Friedemann turpissága, a *d-moll concerto* Bach műveként kezdett szerepelni, míg végül is eljutottunk a való tényállás ismeretéhez. Különös, hogy még ma, fél évszázaddal a Vivaldi-kérdés tisztázása után is előfordul, hogy a darab Wilhelm Friedemann szerzeményeként kerül előadásra.

Így tehát Vivaldi művészete a későbarokk concerto grossóiban élt tovább, majd a stílusváltáskor úgyszólván teljesen eltűnt a köztudatból. A múlt század közepétől, a Bach-összkiadással kapcsolatban kezdett újra Vivaldira irányulni a figyelem, ám ekkor még csak igen kevés műve volt ismert. Valóságos kalandregény során került napvilágra Vivaldi életműve.

Két torinói professzor, Luigi Torri és Alberto Gentili érdeme a felfedezés. A történetben fontos szerep jut annak a Giacomo Durazzo grófnak, akiről már Mozart velencei látogatásakor említést tettünk. A genovai származású Durazzo Bécsben működött diplo-

máciai szolgálatban, majd egy osztrák hölgygel kötött házassága révén végleg a császárvárosban telepedett le és udvari szolgálatba állt. Ő volt az a nevezetes „zenegróf”, aki sikerre segítette Gluck és Calzabigi első reformoperáját, az *Orfeusz*t. Később aztán kegyvesztett lett, és Mária Terézia Velencébe küldte követként. Mozart 1771-es velencei tartózkodása idején egyike volt apa és fiú pártfogóinak. Valószínűleg a Pietà-tól vette meg Vivaldi kéziratának hatalmas gyűjteményét. Tőle családja két tagja örökölte, akik a köteteket megosztották egymás között. Gentili és Torri az egyik részt egy Torino környéki szaléziánus kolostorban találta meg, a másikat csak hosszadalmas tárgyalások után tudták „kicsalni” egy még élő Durazzo márkítól, egy különöc öregúrtól. A vételárat mindkét esetben egy-egy gazdag torinói gyáros fedezte, róluk, illetve elhunyt fiaikról nevezik ma is „Mauro Foà” és „Renzo Giordani” gyűjteménynek. Mindez az 1920-as évek végén zajlott le, de 1936-ig várni kellett, míg a torinói gyűjtemény első katalógusa kiadásra került. Alfredo Casellának, a neves olasz zeneszerzőnek köszönhető a Durazzo-gyűjteményből való Vivaldi-művek bemutatása, az 1939-es sienai Vivaldi-héten. Azóta számos kutató, elsősorban Marc Pincherle és Walter Kolneder foglalkozott Vivaldival, élettörténetével és műveivel egyaránt. Több összkiadás megjelentetése is elkezdődött, köztük az a legjelentősebb, amelyet a nálunk is ismert és népszerű Angelo Ephrikian, valamint a híres zeneszerző, Gianfrancesco Malipiero ad közre.

Jelenleg nagyjából így állítható össze az ismert Vivaldi-művek listája: 445 concerto grosso, 14 színpadi mű, 76 szonáta, 16 szimfónia, 100 ária, 58 kantáta, 1 oratórium, 57 egyéb egyházi mű. Hatalmas életmű; nemcsak mennyiségben, de minőségben is.

Vivaldi egyike a feltámadt zeneszerzőknek, akik évszázados feledés után nemcsak újra napfényre kerültek, hanem akiknek népszerűsége nőttön-nő. És számunkra, a lagúnák városa vándorai számára mindig jelen van. Az ő zenéje hallatszik a kis callékból, a hidakról és a Canal Grandéról. Nincsen ünnep, amikor a hangszórók ne a *Négy évszék* vagy más Vivaldi-darabok zenéjét sugároznák. Elvándorolhatatlanul kapcsolódott össze szülővárosával. S ez természetes is, hiszen ő a város lelkének, szellemének legtökéletesebb zenei kifejezője.

A XIX. század

1797: la caduta della Repubblica — a Köztársaság bukásának éve. Ha az ember Velence operaházainak műsorait lapozgatja, nem veszi észre ezt a történelmi cezúrát. Úgy tűnik, a város lakosai, amint az ostromnak és a felfordulásnak vége volt, újra megtöltötték a színházak termeit.

De ez a Velence már nem a régi Serenissima. Antonio Lamberti költő panaszolja fel, hogy tíz évnél rövidebb idő alatt mintegy nyolcvan márványpalotát „rombolt le a franciák dühe, annyira, hogy nem lehet már ráismerni a városra”. Néhány évtized még, és számos patríciuscsalád kihal. A költő szerint a város teljes lakosságának harmadrésze hagyta el szülőföldjét. Még teljesebb képet kapunk a helyzetről, ha Mozart librettistájának, Lorenzo da Ponténak emlékiratait lapozzuk fel. Da Ponte Venetóban született az akkor Cenedának nevezett városkában (ma Vittorio Veneto). Ifjúságát, legszebb és legkalandosabb éveit Velencében töltötte. Érthető, hogy amikor a Köztársaság bukása után énekesek szerződése végett ismét felkeresi Velencét, a látottak és hallottak kétségbeejtik. Da Ponte már az osztrák uralom alatt álló Velencét látogatta meg. Tudjuk, hogy a campoformiói béke után Veneto tartományt bekebelezték az osztrák birodalomba (1798).

„Akkoriban érkeztem Velencébe, amikor a németek voltak ott a város urai, így mint jó hazafinak, két keserű kelyhet is ki kellett ürítenem. Az egyik szegény hazám sorsán érzett bánatom volt, a másik személyemet érintette. Sokat hallottam róla, milyen szánalmas helyzetben van a város; de mindaz, amit hallottam, semmiség volt ahhoz képest, amit egy éjszaka és egy nap leforgása alatt láttam. Meg akartam nézni a San Marco teret, melyet több mint 20 éve nem láttam. Az óratorony oldaláról közelítettem meg, ahonnan, ahogy az ember belép — de semmivel sem előbb — egyszerre lehet áttekinteni a nagy teret.

Ítélt meg olvasóm meglepetésemet és szívfájdalmamat, amikor e hatalmas téren, ahol a boldog időkben rengeteg ember vidám, gondtalan tömege kavargott, most akármerre néztem, nem tapasztaltam mást, mint szomorúságot, csendet, magányt, elhagyatottságot. Összesen hét embert láttam, ahogy a térre léptem.

— Milyen kihalt ez a néppel teli város — csak ennyit tudtam mondani az első pillanatban.

Végigsétáltam a San Marco téri Procuratie árkádsora alatt és még jobban csodálkoztam, látva, hogy még a kávéházak is üresek. 11 kávéházban összesen 22 embert számoltam meg, semmivel sem többet.”

98

„A következő nap, november 8-a, számomra emlékezetes eseményekkel volt tele. Jó-

kor reggel elindultam otthonról, mert látni akartam Velence minden arculatát. Vissza-mentem a Szent Márk térre, de reggel sem találtam több embert, mint amennyit előző nap. Beléptem egy kávéházba, ahol ismertem a tulajdonost, és kávéért kértem. Hat-hét ember ült itt, ugyancsak kávéztak és politikáról beszélgettek. Rögtön jegyezni kezdtem.

— Jól megjártuk ezekkel az új urainkkal — jegyezte meg az egyik. (Ekkortájt vonultak éppen be a németek Velencébe.)

— Az a hús, amit pár nappal ezelőtt még 8 soldóért árultak fontonként, most 18-ba kerül; a kávé vámjá megduplázódott; a bor, ami 3 soldo volt palackonként, most nem kapható haton alul; és kihirdették, hogy a dohányra, sóra, cukorra 60 százalékos vámtó rónak ki!

— Mindez semmi — mondta egy másik —, a 2 millió a sok, amit kivetettek ránk!

— Kétféle micsoda — mondja a harmadik —, osztriga?

— Ezüstpiaszter! — kiáltja a negyedik.

A kávé, aki reszketett ettől a társalgástól, az emberek közé ugrott.

— Az Istenért, uraim — kiáltotta rémülten, reszkető hangon —, hagyják abba ezt a beszédet! Semmi kedvem hozzá, és azt hiszem, egyiküknek sincs, hogy megtapasztalja, milyen sebesen jár a katonák botja!

Egy kis szobácskába vezetett bennünket, becsukta az ablakot, az ajtót, és elmesélte, hogy előző este néhány velencei ifjú vidám hangon beszélgetett egymás között, nem messze a kávéházától, és mivel néhány német katona, aki arra ment, azt hitte, veszekednek, kettőt, akik emeltebb hangon beszéltek, kiválasztott közülük és két-háromszáz »potztausendsakrament...« után számos botütést szózott fejükre, nyakuk közé, majd az őrségre vitette őket, ahol senki nem lévén, aki olaszul értett volna, ott tartották őket egész reggelig.

Olyan lesújtva távoztam a kávéházból, mint a gyengédszívű ifjú anyja temetéséről.”
(*Jászay Magda fordítása.*)

A város további történelme már nem túl érdekes. Az austerlitz csata után Napóleon hatalma alá került újra. (Ekkor, 1810-ben, építették a Szent Márk teret a bazilikával szemközt lezáró ún. napóleoni szárnyat, amelyben a város történetének legnevezetesebb képzőművészeti dokumentációja, a Correr-múzeum kapott helyet.) Napóleon bukása után ismét osztrák uralom alá került a lagúnák városa.

Már csak 1848 és 1866 jelent fontos évszámot: az előző Velence népének utolsó jelentős megmozdulása, a Daniele Manin vezetésével kirobbant forradalom éve, míg 1866 a népszavazás esztendeje, amikor Velence egyhangúlag csatlakozott az olasz királysághoz. Manin és a forradalom emlékét több helyen is láthatjuk. A népvezér szobra a róla elnevezett téren áll, míg a forradalom dicsőséges küzdelmeire emlékeztet az az ágyú, amelylyel a Velencébe érkező utazó a Mestrét a várossal összekötő vasúti híd közepe táján találkozik. A nép egy és negyed évig állt ellen az osztrák hadaknak és csak akkor adta meg magát, amikor éhség és betegségek is támadtak rá. Az ellenállás utolsó fészke azon a helyen volt, ahol ma az ágyú látható.

1866-tól kezdve Velence az olasz királyság, majd köztársaság egyik városa.

99

Mint említettük, a művészeti és benne a zenei élet alig szünetelt a történelmi események idején. Alighogy belépünk az új századba, Velencében hunyja le örökre szemét a korszak egyik legjelentősebb olasz mestere, Domenico Cimarosa. Több ízben járt a városban, többek közt a *Horatiusok és Curatiusok* című operájának 1796-os Fenice-beli bemutatójához. 1801-ben is itt találjuk. Éppen elhagyta Nápolyt, ahol orosz katonák mentették meg a halálos ítélet végrehajtásától, melyet a Bourbon-restauráció idején mondtak ki rá. Vissza akart térni Szentpétervárra, ahol annyi sikert aratott, ám útközben Velencében utolérte a halál. Korabeli legenda szerint nem betegség, hanem a nápolyi királynő mérge tette el láb alól. A Campo Sant'Angelón álló Duodo palotában halt meg. A város egyik legszebb, XIV. századból való gótikus palotája akkor a Három Csillaghoz címzett szállodának adott helyet. A mesterre emlékeztető tábla ma is ott áll az épület falán.

1810-ben és 1818-ban egy-egy fiatal komponista első operáját mutatják be; mindkét eseményről már megemlékeztünk a színházakról szóló részben, de hadd említsük itt újra. 1810-ben a San Moisè falai között hangzik fel Gioacchino Rossini vígoperája, az *Il cambiale di matrimonio*, míg 1818-ban egy jóvágású katonatiszt, Gaetano Donizetti mutatkozik be zeneszerzőként a San Salvatore színházban. Ő történelmi tárgyú opera sorával jelentkezik, címe *Enrico di Borgogna*.

Néhány oldallal odébb elmeséljük majd Velence leghíresebb színházának, a La Fenicének történetét, bemutatónak sorát. Előbb azonban három nem olasz zeneszerző Velencéhez kapcsolódó élettörténeti eseményeiről kell szólnunk.

1830-ban a huszonegy éves Felix Mendelssohn-Bartholdy látogatja meg Velencét. Pár napot tölt csak a városban. Benyomásairól tanárának, Zelternek így számol be: „Orgonajátékot eddig csak egyszer hallottam itt, de az is gyászos volt. Éppen Tiziano képét nézegettem, a Vértanú Szent Péter-t, istentisztelet folyt a templomban*, és engem mindig valami ájtatos borzongás fog el, ha ezek a régi képek hatalmas alakjaikkal fokozatosan kilépnek a félhomályból és előttem feltárnak. Ekkor szólalt meg az orgona. Első hangjai jólestek. De mit habart összevissza ez a fráter, Tiziano képe mellett! Ezekután nem vágyom az orgonista úrral való személyes megismerkedésre. Pillanatnyilag szünetel az opera, s miután újabbán még a gondolatok is hallgatnak, művészeti élményeim a képzőművészetre szorítkoznak. Ezek viszont komponálásra ösztönöznek engem, és elég szorgalmas is vagyok.” (*Jemnitz Sándor fordítása.*)

Úgy látszik azonban, Mendelssohn-nak nemcsak képzőművészeti élményei lehettek Velencében: ellentmond levelének a tény, hogy később számos *Velencei gondoladalt* komponált zongorára, melyek a „Dalok szöveg nélkül” füzeteiben kaptak helyet. Bár nem lehetetlen, hogy ezek a hangulatos és szép művek a kor általános barcarola-divatját követték csak...

(Hadd mondjam itt el egy hasonló élményemet. Luccában, a csodálatos San Frediano templomban voltam tanúja egy pünkösdi hétfői istentiszteletnek, melynek során sok kis-

* Tiziano híres képe a San Giovanni e Paolo ékessége volt 1867-ig, amikor tűzvész áldozata lett. Azóta renaissance-kori másolata látható csak a templomban.

lány és kisfiú első áldozása is lezajlott. A San Frediano legalább olyan gazdag műkincsekben, mint a velencei San Giovanni e Paolo: maga a templom az olasz romantika egyik legcsodálatosabb alkotása; homlokzatán Berlinghieri lenyűgöző Pantokrátor-Krisztusa, a mozaikművészet remeke; belsejében román és gót stílusú szobrok, freskók. Ebben a környezetben, ahol valóban minden a legmagasabb rendű művészetet sugározza, az istentisztelet során, éppen az első áldozó gyerekek tiszteletére, ugyancsak megszólalt az orgona. Nem tudom, ki volt a mű szerzője, talán az orgonista maga, de stílusa teljes egészében a múlt századi, Donizetti—Bellini-féle opera világához tartozott. Ha nem is volt olyan éles az ellentét a zene és a templomi környezet között, mint a templom egész művészi légköre és az egyik Mária-szobor feje fölé applikált, mondhatatlanul giccses és oda nem illő neondicsfény között — a stílusterés mégis feltűnt. Ám valahogy egyáltalán nem volt zavaró: hozzátartozott a légkörhöz éppúgy, mint a kislányok és kisfiúk egyforma szürke ünnepelője és meglehetősen unatkozó félre-félrepillantása, sugdolóztása, vagy a gyerekeket egymásután villanófénnyel fényképező fotós, aki abban a pillanatban örökítette meg őket, amint a püspöktől egy-egy csókot kaptak. Az egész együtt: Olaszország volt. Az az olasz szellem, amely nyilván távol állt a Bachon és Goethén nevelkedett és — bármilyen paradoxul is hangozzék — romantikus hevülettel klasszicista Mendelssohntól.)

1838-ban a Piazza di San Marco egyik kávéházában — talán éppen az akkor 118. évét betöltött és ma is álló Florianban — franciául beszélő fiatal muzsikusz lapozza az aznapi újságokat. Adjuk át a szót neki, Liszt Ferencnek. „Hogy is ne hittem volna magamat Franciaország gyermekének, ahol annyit szenvedtem s annyit szerettem?! Hogy is juthatott volna eszembe, hogy van egy másik föld is — az, amelyen születtem, s hogy a vér, amely ereimben folyt, más emberfaj vére, s hogy az enyéimék máshol vannak?!...

Véletlen körülmény ébresztette föl bennem hirtelen ezt az érzést, amiről azt hittem, hogy kialudt, pedig csak szunnyadt. Egy reggel Velencében, egy német újságban olvastam a pesti árvízszerecsétlenség részletes elbeszélését. Ez szívemig hatott. Szokatlan részvétet éreztem s ellenállhatatlan szükségét annak, hogy ennyi szerencsétlen emberen segítsek. Mit tehetek értük? — kérdeztem magamtól. Micsoda segítséget vihetek nekik? Hiszen nincs semmim, ami az embert hatalmassá teszi az emberek között. Nincs meg a befolyásom, amit a gazdagság ad, sem a hatalmam, amit a nagyság ad. Mindegy: azért csak előre, mert érzem, hogy szívemnek nem lesz addig nyugta, nem száll addig álom a szememre, míg nem vittem el a magam fillérét annak a végtelen nyomorúságnak. Különben ki tudja, nem áldja-e meg az ég szegényes adományomat? Az a kéz, amely megsokszorozta a kenyereket a sivatagban, máig sem fáradt el. Isten talán több örömet zárt a művész fillérébe, mint a milliomos minden aranyába.

Ezek az izgalmak, ezek a fellángolások fődözték fel számomra a »haza« szó jelentését. Nagyszerű táj szállt fel lelki szemeim előtt: a jól ismert erdő volt ez, amely a vadászok kurjongatásától visszhangzik; a Duna volt, mely sziklákön rohan keresztül; a hatalmas rétek, ahol békés nyájak legelnek szabadon; Magyarország volt, az erős és bőkezű föld, amely olyan nemes gyermekeket hordoz a hátán, egyszóval: az én hazám volt. Mert — így kiáltottam fel hazafiassági rohamomban, amelyen bizonyosan mosolyogsz — én is ehhez

az ősi és erős fajhoz tartozom, én is ennek az őseredeti, megszelídíthetetlen nemzetnek vagyok fia, amelyet, úgy látszik, még jobb napokra tartogat a Gondviselés!” [...]

„Hetedikén indultam Bécsbe. Az volt a szándékom, hogy két hangversenyt adok ott: az elsőt honfitársaim javára, a másikat, hogy útiköltségeimet kifizessem; aztán egyedül, gyalogszerrel, zsákkal a hátamon hatolok be Magyarország legelhagyatottabb vidékeire.”
(*Hankiss János fordítása.*)

Ha a látogató a vasútállomás felől, a Canal Grandén végighajózva érkezik Velencébe, mindjárt az első pillanatokban megláthatja az épületet, amely a harmadik nagy északi mester emlékét idézi fel. Alighogy elhagyjuk a San Marcuola vaporettó-állomást, a menetirány szerinti bal oldalon csodálatos renaissance palota tárul elénk, homlokzatán egy latin zsoltáridézettel: „Non nobis Domine”. A XV. század végén épült a Loredan család részére. Később egy másik híres velencei patrícus-família, a Vendraminok tulajdona lett. Ma is Vendramin-palotának hívják. Jelenleg a városi kaszinó téli helyisége; ez a modern felhasználómód talán ellentétben áll a megszentelő emlékekkel, de bizonyítja a velenceiek praktikus érzékét. Pedig súlyos az emlék terhe: 1883-ban itt hunyt el Richard Wagner.

Húsz év telt el az 1838-as év tavasza után, amikor 1858 augusztusában Richard Wagner először megérkezett Velencébe. Zürichből jött, a Wesendonk-idill fájdalmas megszakadása után, poggyászában a *Tristan és Izolda* megkezdett partitúrájával. Mint visszaemlékezéseiből tudjuk, amint gondolája elhaladt a Vendramin-palota előtt, halálfélelem fogta el. Az életben nagy színész Wagnert furcsa módon szállta meg az előérzet: akkor igazán nem tudhatta, nem sejtette, hogy előérzete beválik... Az egyik Giustiniani-palotában szállt meg, a Canal Grande díszének egyikében. (Az utas, ha vaporettón végighajózik a Canal Grandén, a Ca' Rezzonico, majd a Rio Nuovo torkolata után láthatja a csatorna legszebb palotáját, a Ca' Foscari és mellette a gyönyörű, csúcsíves stílusú Giustiniani-palotát.) Wagner életének úgyszólván minden pillanatát ismerjük, így azt is tudjuk, hogy velencei tartózkodása idején délelőtt dolgozott, majd végiggondolózott a Canal Grandén, a Piazza környékének egyik vendéglőjében ebédelt és utána a Riva degli Schiavonin sétált végig, fel egészen a Giardini Pubblici-ig és csak sötétedéskor tért vissza szállására. 1870-es Beethoven-tanulmányában emlékezik vissza erre az időre. Sorai felidéznek Goethe már idézett naplórészletének hangulatát. „Egy álmatlan éjszakán kiléptem erkélyemre a velencei Canal Grandén levő szállásomon: mély álomba merülve, árnyékban terült el előttem a lagúnák mesés városa. A teljes csendből egyszerre csak kiemelkedett egy, a bárkájában éppen felébredő gondoliere erőteljes, érdes, panaszos kiáltása. Többször is rákezdett a kiáltásra, míg csak a messzi távolból ugyanaz a kiáltás nem válaszolt az éjszakába merült csatorna mentén. Felismertem azt az ősrégi, bánatos, dallamos frázist, amelyre a maga idején Tasso ismert verseit is énekelték, de ami nyilván ugyanolyan ősrégi, mint Velence csatornáit és lakosságát. Ünneplés után megélné a messzezengető dialógus és úgy tűnt, hogy harmóniában olvadnak össze a hangok, míg csak közelben és távolban lassanként és lágyan el nem halt az ének, újra visszamerült az álomba. Mit is mondhatott nekem a napsütötte, tarka tömegű Velence nappala, ami jobban szólt volna lelkemhez, mint ez a zengő éjszakai álom?”

Az élmény nem maradt hatástalanul a születő műre sem. Wagner egy másik írásában olvashatjuk: „Mély sóhajtás szállt crescendóban egy elnyújtott oh-ig, majd ebben a felkiáltásban végződött: Velence! Az élmény bennem maradt a Tristan második felvonásának befejezéséig. Talán ez ihlette az angolkürt panaszos és vontatott hangjait a harmadik felvonás elején...”

Wagner többször is visszatért Velencébe: 1861-ben, 1876-ban, 1880-ban, majd 1882 szeptemberében. Ekkor a Vendramin-palotában szállt meg. Kivételesen nem Canal Grandéra néző szobákban lakott, mint egyébként mindig, hanem az épület egyik oldalszárnyában. Itt látogatta meg novemberben Liszt, a két barát ekkor találkozott utoljára. 1883 februárjában még vidáman járta Wagner a várost, megtekintette a Piazzettán a karneváli felvonulást. Február 13-án rosszul lett és meghalt. Halála előtt, karácsonykor még különös élménye volt: felesége, Cosima születésnapjának előestéjén a Benedetto Marcello konzervatórium hangversenytermében a növendékek zenekara élén elvezényelte ifjúkori C-dúr szimfóniáját. Csodálatos regényes feldolgozása van ennek az estének: Werfel Verdi-regényében. Werfel költészete valóságosvá teszi Wagner és Verdi megütközésének történetét akkor is, ha tudjuk, hogy ennek semmi dokumentálható alapja nincs; sőt ellenkezőleg: az olasz mester a karácsonyt Genovában töltötte.

Mielőtt azonban Wagnertól és a Velencét a múlt században meglátogató északi utazóktól elbúcsúznánk, idézzünk még egy nevet. Friedrich Nietzsche, aki nemcsak filozófus volt, hanem költő is.

VELENCE

A hídon álltam a
minap a barna éjben.
Ének zendült messziről:
arany cseppek esője futott
végig a remegő vizen.
Gondolák, fények, zene —
részeg ringás vitt ki a homályba...

Lelkem tündöklő gyönyöre
láthatatlan ujjak alatt
titokzatos gondola-dalt
dalolt, repeső cimbalom.
— Hallgatta valaki?...

(*Szabó Lőrinc fordítása.*)

Illő és időszerű, hogy most, amikor krónikánkban a múlt századhoz értünk, meglátogassuk és alaposabban szemügyre vegyük Velence mai operaházát, a Fenice színházat. Mikközben a színházhoz sétálunk — bármelyik irányból is megyünk —, elszórakozhatunk és eltöprenghetünk Velence furcsa utcanevein. Mert ha a Piazzáról indulunk el és a Régi Prokuráciák árkádjai alatt elmenve, magunk mögött hagyjuk a nagy Pietro Orseolo doge által készíttetett és még ma is róla elnevezett kikötő-öblöt, a velencei közlekedés e XIII. században keletkezett egyik központját, okvetlenül érintenünk kell a Sotoportego Spiron d'Orót, vagyis az aransarkantyúról elnevezett kapualjat, aztán a Frezzariát, melynek velencei dialektusból származó jelentéséről fogalmam sincs (nem valószínű, hogy a freccia = nyíl szóból származnék, hiszen az utca derékszögben elfordul), míg végül rájutunk az egyszer már említett Calle del Cuoridoróra, az Aranyszívűek utcájára. Ha viszont több ízben említett kiindulópontunktól, a San Moisè templomtól megyünk a színház felé, akkor a Március 22. utca egyik kis melléksíkatorába kell befordulnunk, a Mellényszabó utcájába (Calle Sartor da Veste). Velencében a házaktól közrefogott kis udvaroknak is neve van. Így például néhány lépéssel a Fenice előtt találkozunk a Kávéház udvarával (Corte del Cafeter). De hol vannak ezek az ártatlan és rendszerint valami ottlevő boltra vagy műhelyre utaló nevek az Orgyilkosok utcájától, a Tisztességes Hölgy hidjától, a Közmondások utcájától vagy a Gondolatok utcájától?

E kis kitérő után — és hol nem tesz az ember kitérőket, ha nem Velencében, néha érdeklődésből, néha az eltévedés kényszerűségéből — végre megérkeztünk a Campo San Fantinra. A meglehetősen nagy téren áll a Fenice színház. Legalábbis ide, a San Fantin templomra néz a főbejárat. Mondani se kell, hogy az ellenkező oldalon a sötét vizű kis riók egyikére nyílik a gondola-bejárat azok számára, akik valamikor csónakon érkeztek színházlátogatásra. A színház első évtizedeiről már szoltunk abban a fejezetben, amelyben Velence operaházait vettük sorra. Említettük azt is, hogy 1836-ban leégett a Fenice, és szinte utólag igazolta a főnixmadárra utaló elnevezést. A színház ugyanis hihetetlenül rövid idő alatt épült újjá: 1837. január 29-én határozták el a rekonstrukciót és ugyanez év december 26-án, valóban hamvaiból feltámadt főnixként, újra megnyílt.

A színház néhány évtized alatt elhomályosította társait. A század közepe felé a többi operaház már csak látszatéletet élt: vagy lebontották, vagy átalakították, esetleg prózai színházzá váltak. A Fenicének viszont sikerült magához kötnie a legjelentősebb zeneszerzőket és a leghíresebb énekeseket.

1793-ban Simone Mayr, az italianizált német zeneszerző *Saffo* című operáját mutatják be — a premiért Mayr nem kevesebb mint tizenhárom darabja követi az évek során, valamennyi a Fenicében szolalt meg először. 1796-ban Cimarosa *Horatiusok és Curatiusok* című műve a legnevezetesebb újdonság. Az 1810-ben a San Moisè-ban debütált Rossini három év múlva már bevonul a Fenicébe, itt hangzik fel először egész Európát lázba hozó *Tankredja*, majd 1814-ben a *Sigismondo*, végül 1823-ban a másik világsiker, a *Semiramis*. A következő évben nem túlságosan ismert német komponista premierjére kerül a sor. A mű címe *Il crociato in Egitto* (A keresztesháború Egyiptomban), a szerző a tanulóéveit Itáliában töltő Meyerbeer. 1830-ban ismét új zeneszerzőt avat a Fenice Velence számára,

Vincenzo Bellinit. Korábban ugyan már játszották *A kalóz* című operáját, de Velence számára írja a *Rómeó és Júliát*, azaz eredeti címén az *I Capuleti e i Montecchit*. A következő év egy negyed-ötödvonalsbeli komponista darabjával a mi számunkra hoz érdekességet: Generali darabjának nyilván magyar vonatkozása is van, hiszen a címe: *Benyovszky*. 1832: Pacini: *Ivanhoe*; 1833: Bellini: *Beatrice di Tenda*; 1836: Donizetti: *Belisario*...

Itt álljunk meg egy pillanatra, és vegyük szemügyre a Fenicében fellépő énekeseket is. Mario Nani Mocenigo, a színház történetírója, majd később intendánsa szerint: „Az 1796-os ős és az 1796—97-es karnevál legünnepeltebb énekesnője Giuseppina Grassini volt. Akkor hozta lázba a közönséget, amikor Bonaparte hadai már a lagúna partjain táboroztak. A közönség ebben az évadban tömegesen tódult a színházba, hogy élvezze a nagy művész nő énekét és az általa énekelt dallamokat anélkül, hogy a Velence egén tornyosuló fenyegető felhőkre gondolt volna. Pedig rövid idő telt csak el, és a felhőkől támadt vihar romba döntötte az ezeréves Köztársaságot.” — Bellini Rómeójának főszereplője Giuditta Grisi volt. A bemutató kritikusa, Tommaso Locatelli így írt a *Gazzetta Veneta* hasábjain: „Nem akarunk hosszú ideig késlekedni, hiszen mindnyájunknak jó, ha örömhírről adhatunk számot. Bellini maestro operája, mely tegnap került színre, örömteli és viharos sikert aratott. A kihívásoknak és a tapsoknak nem volt se vége, se hossza a darab elején, végén és minden felvonás befejeztekor. Az első jelenet okozta lelkesedés egyre fokozódott, és meg se tudjuk mondani, milyen hatalmas erővel robbant a tenor cavatinája után, majd az első felvonás két képe végén. Ami egyáltalán nem csodálatos, hiszen ez a két kép telis-tele van szépséggel, újszerű gondolatokkal, újstílusú énekekkel és harmóniákkal. A harmadik kép kettőse, melyet Tybalként Bonfigli és Rómeóként Grisi énekelt, különösen a beleékelte gyászkoros miatt tetszett, valamint gyönyörű strettája révén, noha ez utóbbi nem tett olyan mérhetetlenül nagy hatást, mint az előbb említettek. A lelkesedést újra fel-szította a kriptajelenet és annak nagyáriája, melyet Grisi mágikus ereje emelt a magasba, valamint Grisi és Carradori duettje. A közönség nem elégedett meg addig, míg az előadás végén a maestro és az énekesek öt- vagy hatszor meg nem jelentek a rivaldán.”

A másik Bellini-darab, a *Beatrice di Tenda* főszereplője Giuditta Pasta volt; a siker itt is hatalmas, bár nem éri el a Rómeóét. Bellini egyenesen bukásnak érezte, és ezért szakított addigi librettistájával, a jeles Felice Romanival. A *Semiramis*ban Rossini későbbi felesége, Isabella Colbran volt a sztár. Szinte végtelen a Fenice nagy énekes-vendégeinek sora, köztük olyan világnagyságokkal, mint Maria Malibran, a magyar származású Carolina Unger, majd Verdi későbbi felesége, Giuseppina Strepponi, s a Verdi-korszak nagynevű énekesei: Frezzolini, Persiani-Tacchinardi, Donzelli, Mirate, Ronconi, Varesi.

1836. december 12-ről 13-ra virradó éjjel tört ki a pusztító tűzvész. Nani Mocenigo így emlékszik meg róla: „Úgy tűnik, hogy a tűz már régebben befészkelte magát a padlástér gerendázatába, és hogy a tűz fellobbanását kiváltó végső ok egy új Meissner-kályha volt. Ezt december 10-én este gyújtották be először, az elkövetkező karnevál kezdetére készülő színház egyik próbáján. Alighogy jelezték a tüzet, az máris olyan gigantikus méreteket öltött, hogy egészen rövid idő alatt beomlott a nézőtér mennyezete.” Az újra megnyílt

tolmácsolója] nem volt hangja, viszont ijesztően berekedt, és melyben Loewe [Elvira megszélyesítője] annyiszor énekelt hamisan, mint még soha. A siker hatalmas volt. Guasco cavatináján kívül minden számot megtapsoltak . . . Íme, ezért nem volt Guascónak hangja: már nyolc óra lett, s kezdeni kellett volna az előadást, de semmi nem volt még rendben. Hiányzott két díszlet, néhány kosztüm, ami volt, az is nevetségesen hatott. Guasco egy órán keresztül ordította, és ettől rekedt be. A második és a harmadik, illetve a harmadik és a negyedik felvonás közt háromnegyed órát kellett várni, hogy rendbehozzák a dolgokat. Esküszöm, hogy ha a zene nem lett volna olyan, mint ahogy már írtam, félbeszakadt volna az előadás.” De a második estére már minden rendbe jött. Giovanni Barezzi ekkor már így írhatott haza: „Tegnap este az énekesek már jól voltak, és az előadás kezdettől végig egyetlen ünneplés, az első számtól az utolsóig egyetlen lelkesedés volt. Verdit hússzor hívták ki az előadás közben a proscéniumba, és vagy negyvenszer-ötvenszer a felvonások között.”

Amikor Verdi elutazott Velencéből, így írt haza: „Holnapután elutazom, visszamegyek Milánóba. Az Ernani sikerét Giovanni nyilván már elmondta. A közönség csodálatosan fogadott, tegnap este például a színház két elnökével együtt zenekarral kísérték haza, és az emberek teli torokból éljeneztek. Tegnap a kedves velencei fiatalok ünnepi ebédet adtak tiszteletemre, és holnap mindnyájan elkísérnek Padováig. Első levelemben még azt írtam, hogy nincs ínyemre a velencei tartózkodás. Most azonban igen nagy sajnálattal hagyom el a várost. Kit ne hatna meg ennyi kedvesség? Ah, hogy az igazat megvalljam, tegnap este meg voltam hatva, és holnap még inkább meg leszek. Szombaton Bussetóban vagyok, Isten veletek . . . Meg kell hogy valljam, nagyon fájlalom itthagyni Velencét.”

Két év múlva, 1846. március 17-én mutatja be a Fenice Verdi második olyan operáját, amelyet egyenesen a velencei színház számára írt: az *Attilát*. Ezúttal hamarabb egyeznek meg a témában, a Zacharias Werner-féle Attila-dráma átdolgozásában. A szövegkönyvet előbb Piavénak ígérik, de Verdi néhány hónappal később régebbi librettistáját, Temistocle Solerát kéri fel. Solerának köszönhette Verdi két hatalmas sikerű ifjúkori művének, a *Nabuccónak* és a *Lombardoknak* szövegkönyvét. Piave nem sértődik meg, sőt, amikor Solera, aki jó költő, de teljesen megbízhatatlan ember, váratlanul Spanyolországba utazik, örömet vesz át néhány utólagos javítás feladatát. Verdi nehezen készül el a hangszereléssel, sokat kínlódik újabb velencei tartózkodása alatt gyomrával.

Ismét Loewe és Guasco állnak a szereplőlista élén, míg a címszerepet Ignazio Marini énekli. Az egész Verdi-irodalomban elterjedt, hogy a premier valósággal tüntetésszámba menő siker volt. Nemcsak Verdi aratott sikert, sőt, az öt ünneplő tapsok csak rejtették a hazafias demonstrációt. Ha azonban hinnünk lehet a bemutató után megjelent kritikának, a dolgok nem egészen így zajlottak le. A *Gazzetta Privilegiata di Venezia* tudósítója így számol be: „Verdi maestro operája tegnap este a legfényesebb előjelekkel vette kezdetét. A prolóógus nemcsak megragadta, de fel is tüzelte a hallgatók lelkét, a legélénkebb lelkesedést keltette fel. Ebben a prolóógusban van egy nagyon szép cavatina, melyet Loewe nagy mesterségbeli tudással és kifejezéssel énekelt, aztán egy grandiózus duett, melyet a két basszus, Marini és Costantini adott elő; a remeték kórusát gyönyörű zenekari részlet

követi, amelyben a hangok csodálatos művészettel utánozzák a napfelkeltét és a természet reggeli megelevenedését. Szavakkal szinte el sem lehet mondani ennek a legnagyobb zeneszerzőkhöz méltó, szeniális részletnek hatását. A prolóógus aztán Guasco cavatinájával végződik, motívuma inkább könnyű és könnyed, de jól alkalmazkodik a szavakhoz és a népies kifejezéshez. El sem mondhatjuk, hogy mindezideig az énekeseket és a maestrót milyen hatalmas tapsvihar és ünneplő kiáltások köszöntötték; a maestro előbb az énekesekkel, majd egyedül többször meg kellett hogy jelenjék a prolóógus végén a rivaldán.

Az opera további részeiben kevésbé csillogtak az előjelek, bár Loewe igen lágy dallamú románcát megtapsolták, valamint az ő és Guasco egyik duettjét is. Tetszett az első felvonás szép és tudósan szerkesztett Largója is, és a második gazdag és változatosan feldolgozott fináléja. Ám a zene kevésbé hatott, noha nem kevésbé élénken, legfeljebb nem olyan egyöntetűen tapsolták meg és hívták ki a maestrót.

Az igazság kedvéért meg kell hogy mondjuk: nem minden számot élvezhettünk a maga tökéletességében; a nagy fináléban például néhányan korábban léptek be, s ezzel megzavarták az együttest; Costantini nemrég még lázas volt, és Guasco sem volt eléggé hangjánál; ezért inkább a további előadásokban bízunk. Mindezt összefoglalva, a harmadik felvonást szinte nem is hallottuk; az igazat megvallva, az előadás a legvigasztalanabb csendben ért véget.” — S mindehhez még hozzátehetjük azt is, hogy az ünnepi tüzeket valami átható bűzű anyaggal idézték elő, úgyhogy az említett kritika jogosan így végződik: „Isten ostora ne legyen az orrok ostora . . .”

Csak az utolsó előadásra tódult a közönség a színházba, ám ekkor sem Verdi operájáért, hanem azért, mivel ezen az estén . . . Elssler Fanny is táncolt.

Verdi maga így számolt be: „Az Attilának örvendetes sikere volt. Minden szám után kihívtak, a legnagyobb fanatizmussal azonban a teljes első felvonást tapsolták meg. Nagyon reménykedtem a második fináléban és a harmadikban, ám vagy én tévedtem, vagy a közönség nem értette meg, de a tapsok nem voltak olyan lelkesek. Talán ma este jobbak lesznek az énekesek; noha eddig is tudásuk javát adták, a hatás nem felelt meg a jóakaratnak. Barátaim szerint ez a legjobb operám eddig; a közönség kétségeskedik: én azt hiszem, hogy nem gyengébb más műveimnél. Majd az idő dönt . . .”

(Nem tellett bele hosszú idő, mintegy nyolc hónappal később a Scalában hihetetlen sikert aratott a darab. Az idő pedig, amely jó pár évtizedre a kottatárak mélyére ásta el az *Attilát* oly sok más korai Verdi-művel együtt, úgy tűnik, mostanában kezd dönteni. Egyre több helyen, többek közt Budapesten is, nagy sikerrel újítják fel az *Attilát*, melyben nemcsak a patrióta-szabadságharcos, hanem a vizionárius-fantasztikus Verdi is megragadja a hallgatót.)

Verdi és a Fenice együttműködését a történelem szakítja meg rövid időre: 1848, Daniele Manin felkelése. De 1849-ben már újabb tárgyalások folytak. Verdi habozik, mi legyen az új velencei opera témája: a Manon Lescaut, Dumas Kean-je, esetleg Victor Hugo Ruy Blas-ja, vagy a francia drámából készült Stiffelius. Először azonban bizonyos anyagi kérdéseket kellett elintézni. Verdi, aki ekkor már az „operapiac” órá vonatkozó törvényeit maga szabta meg, olyan feltételeket támasztott, amilyeneket akart. „Egyenlő

feltételek esetén boldogan részesítem előnyben Velencét; áldozatra is hajlandó vagyok, de semmi értelme nincs annak, hogy a velencei ajánlatnál sokkal kedvezőbbeket elutasítsak” — írja 1850 márciusában Piavénak. Három héttel később, ugyancsak Piavénak a tárgyválasztás általános irányelveit szögezi le, ekkor írja sokszor idézett szavait: „Ami a műfajt illeti, legyen nagyszerű, szenvedélyes, fantasztikus, csak szép legyen, a többi nem érdekel. Ám a szenvedélyes a legbiztosabb.” [...] „...mindazonáltal lenne egy téma, amelyet ha a rendőrség engedélyezne, a modern színház legnagyobb alkotása lehetne belőle. Ki tudja engedélyezték az Ernánit, talán ezt is megengedik, és ebben még csak összeesküvésekről sincs szó. Próbáld meg! A téma hatalmas, mérhetetlen és egy olyan jellem van benne, amely minden országok és korok legnagyobb színházi alkotásai közül való. A téma *A király mulat*, a jellem pedig, amelyről beszélek, *Tribolet*...” Ugyanez év májusában: „Ah, A király mulat a legnagyobb téma és talán a mai idők legnagyobb drámája. Tribolet Shakespeare-hez méltó figura! Más, mint az Ernani!!! és ez a téma nem bukhat meg. Tudod, hogy hat évvel ezelőtt, amikor Mocenigo az Ernánit javasolta, így kiáltottam fel: »Úgy van, Istenemre... ennek be kell válnia«. Most is, amikor különböző témákon futottam át, villámként, mintegy inspirációként vágott belém A király mulat, és ugyanazt mondtam... »Úgy van, Istenemre... ennek be kell válnia«. Nos, ha a színház vezetőségét érdekli, vedd nyakadba Velencét, és kövess el mindent, hogy a cenzúra engedélyezze.”

És ezzel megkezdődik Verdi egyik legkeservesebb harca a cenzúrával. Jóelőre figyelmezteti Piavét: „Nagyon vigyázz, ne hagyj, hogy olyan változtatásokat követeljenek, amelyek megmáskítják a jellemeket, a tárgyat, a helyzeteket: szavakat megváltoztathatsz, mást nem.” Ám minden hiába, sem Piave, sem a színház akkori elnöke, Marzari nem tudja jobb belátásra bírni a cenzúrákat. A város katonai kormányzója, Von Gorzkowsky lovag excellenciás úr nem engedélyezi a darabot, és még meg is jegyzi, kár „hogy Piave költő és Verdi, a híres maestro nem találtak más teret tehetségük kibontására, mint ezt a visszaszítótan erkölcsstelen és obszcén módon triviális témát, ami *Az átok* című librettó”. Marzari újabb kísérletet tett. A változtatások azonban oly mértékűek voltak, hogy Verdinek minden hajszála az égnek állt. Híres levelében, 1850. december 14-én ezt írja Marzarinak: „Hogy azonnal válaszolni tudjak folyó hó 11-én kelt nagybecsű levelére, meglehetősen kevés időm maradt az új librettó megvizsgálására: de eleget láttam ahhoz, hogy megértesem, ebben a formában hiányzik belőle minden jellegzetesség, minden lényeg, és a kulcsjelenetek a lehető legnagyobb mértékben ellaposodtak. Ha meg kellett változtatni a neveket, meg kellett volna változtatni a helyet is, egy más hely fejedelmét vagy hercegét kellett volna beállítani, például egy Pier Luigi Farnesét vagy hasonlót, vagy pedig a cselekményt visszahelyezni XI. Lajos elé, amikor Franciaország még nem volt egységes királyság, és a hercegből burgundi vagy normandiai fejedelmet alakítani stb. stb., de mindenképpen egy abszolút uralkodót.

Az első felvonás ötödik jelenetében az udvaroncok Triboletto elleni haragjának így nincs értelme. Az öreg átkozódása, mely az eredetiben oly félelmes és fenséges, így nevetéssé válik, mivel átkának kiváltó oka nem rendelkezik már *azzal* a fontossággal,

és mert így már nem alattvaló, aki ily bátran beszél királyával. Az átok nélkül pedig mi a célja, mi a jelentősége az egész drámának? A hercegnek így semmiféle karaktere nincs: mindenképpen kéjencnek kell lennie; enélkül semmi sem igazolja Triboletto félelmét, ha lánya kilépne rejtkehelyéről: és így lehetetlenné válik a dráma. Az utolsó felvonásban hogyan mehetne a herceg meghívás, találka-megbeszélés nélkül egyedül egy elhagyott tavernába?

Nem értem, miért kellett kihúzni a szövegből a zsákot! Miért volt fontos ez a zsák a rendőrségnek? Talán a hatást féltették? De engedje meg, hogy kimondjam: miért akarják ezt nálam jobban tudni? Ki hát a maestro? Ki tudja megmondani előre, hogy mi fog hatást kiváltani és mi nem? Hasonló nehézségünk volt már Ernani kürtjével kapcsolatban: nos, volt valaki is, aki nevetett e kürt hangjára? Ha nincs zsák, nem valószínű, hogy Triboletto félóráig beszéljen egy holttesthez, mielőtt egy villám fényénél felfedezi, hogy a lánya az.

Végül pedig látom, hogy Triboletto csúnyaságát és púposságát is kiküszöbölték!!! Egy éneklő púpos? Miért ne!... Hatásos lesz? nem tudom; de ha én nem tudom, ismétlem, az sem tudhatja, aki ezt a változtatást javasolta. A magam részéről éppenséggel nagyon is szépnek találok ezt a végletesen nyomorék és nevetséges személyt felléptetni, ezt a személyt, aki belül ugyanakkor szenvedélyes és szeretettel teli. Éppen őmiatta, az ő tulajdonságai miatt választottam ezt a témát, és ha ezeket a nagyon is eredeti jellemvonásokat elveszik, nem tudom megzenésíteni. Ha pedig azt mondanák, hogy hangjegyeim megállnak az így átalakított drámában is, akkor azt válaszolom, hogy nem értem ezt az okfejtést, és őszintén kimondom, hogy *hangjegyeimet, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem a véletlen diktálja, és mindig gondom van rá, hogy azoknak jellegzetességet adjak.**

Összegezve: egy eredeti és hatalmas drámából így módon közhelyszerű és hideg valami vált. Nagyon sajnálom, hogy az elnökség nem válaszolt utolsó levelemre. Nem tehetek mást, mint hogy megismételjem az abban foglaltakat, és kérem, hogy aszerint járjanak el, mivel művészi lelkiismeretem nem engedi, hogy ezt a librettót megzenésítsem.”

Ez hatott. Marzari, Brenna és Piave újabb ostromára a cenzúra végre beleegyezését adja, és csak azt a változtatást írja elő, amelynek a mű mai formáját köszönhetjük: I. Ferenc francia királyból Mantova hercege lett, Tribolettóból Rigoletto, és ennek megfelelően változott a dráma többi szereplőjének neve is.

Elkészül a darab, Verdi szinte egyváltéban és a témától elragadtatott lázban komponálja meg a *Rigolettót*. Egész életében legfőbb művei egyikének tartotta; s ha a mai, szigorúan elemző kutatás módszereit alkalmazzuk, ugyanez a véleményünk. A Fenice büszkélkedhetik azzal, hogy bemutatta az első valóban modern operát.

A maestro 1851. február 19-én érkezett a városba újból és szokása szerint a zongorás próbák idején végezte el a hangszerelés munkáját. Nem volt szüksége egy hétre sem, hogy a Rigolettót meghangszerelje!

A Fenice nagyszerű szereposztást biztosított: a címszerepet Varesi énekelte, aki már

* Kiemelés tőlem. V. P.

a *Macbeth* első címszereplője is volt, a herceget Mirate, Gildát Brambilla kisasszony. 1851. március 11-én volt a bemutató, és a közönség a premier első hangjától a huszonegyedik előadás végéig szakadatlan ünneplésben részesítette a művet. A már többször idézett Locatelli kritikája így hangzik:

„Egy ilyen operát nem lehet egy este alapján megítélni. Tegnap szinte lenyűgözött az újdonság: az újdonság, vagy inkább a téma különlegessége; a zene, a stílus, a számok formája, újdonsága — nem tudtunk egységes véleményt kialakítani még. Mintha a semiseria fajtájába tartoznák: táncdallal indul, főszereplője egy púpos; bálteremben kezdődik és nem valami nagy épülésre egy olyan névtelen házban végződik, ahol szerelmet árulnak és emberek életéről tárgyalnak; egyszóval tisztán és világosan Victor Hugo »A király mulat«-járól van szó, annak minden bűnével. A maestrót vagy a költőt elkésett vonzalom kapcsolja az immár megbukott és elavult sátáni iskolához. A formátlanban, a borzalmasban keresték a szép ideált, csak a hatásra figyeltek, de nem a szájalom és a félelem megszokott eszközeivel, hanem a lélek kínjával és a borzalomával. Lelkiismeretünk szerint nem dicsérhetjük ezt az ízlést.

Am az operát mindennek ellenére a legteljesebb siker kísérte és a maestrót szinte minden szám után ünnepelték és kihívták, két számot meg is kellett ismételni. A hangszerelés valóban bámulatos és csodálatos; ez a zenekar beszél, sír, árasztja a szenvedélyt, meghatja a szívet: itt édes és szellemes átmenetekkel hat, ott különös és ábrázoló jellegű harmóniákkal; a hangok beszédessége soha nem volt még ilyen erőteljes. Kevésbé sikerült — vagy legalábbis így tűnik az első hallásra — az énekrész. Nem hasonlít az eddigi stílusra, mivel hiányoznak belőle a hatalmas együttesek. Éppen csak egy quartettet és egy tercettet veszünk észre az utolsó felvonásban, utóbbinak zenei gondolatát nem is tudtuk teljességgel felfogni. Sok viszont az ária és a kettős, amelyek közül néhány mind az énekszólam, mind pedig a frázisok és kadenciák újszerűsége miatt, meg eredeti menetük révén valóban nagyon kedves és kedvező hatást is tesz. Ilyen például a primadonna és a bariton kettőse az első és a második felvonásban; a primadonnáé és a tenoré, amelyet meg is kellett ismételni. Ez a tisztesség érte egyébként a baritonnal való második kettős cabalettáját is, amelyet lendülete és hangszerelése miatt a régi idők és a másik fajta stílus legszebb kettőseihez lehet csak hasonlítani. Gyönyörű, és nagyszerűen is adták elő a második felvonást záró kórust, noha a közönség alig méltatta figyelemre; éppígy a legnagyobb mértékben könnyed és vidám dallama miatt népszerű a tenor harmadik felvonásbeli románca, amely a felvonás során többször ismétlődik. Tegnap este már többen énekelgették a színházból távozóban.

Nem írhatjuk le az összes számot, amelyek hatottak ránk: a gazdagság zavara fogja el az embert; azt azonban kötelességünk hozzáfűzni, hogy Brambilla, Mirate, Varesi, Pons és kis szerepében Casaloni soha nem énekeltek ily bájjal és melegséggel, és hogy megszámlálhatatlanul sok volt a kihívás, a taps mind az énekesek, mind a maestro számára.”

Magától értetődő, hogy ennek a hatalmas sikernek eredményeként Verdi vált a Fenice legmegbecsültebb komponistájává. Az igazgatóságnak arra is gondja volt természetesen, hogy rövid időn belül újra lekösse a maestrót egy új darabra. 1852 végén már fel is merült

az új téma: Dumas Kaméliás hölgye. Ezúttal különösebb bajok nincsenek sem a szövegkönyvvel, sem mással; legfeljebb arról tehetünk említést, hogy Verdi kezdetől fogva nem nézte jó szemmel a címszerepre szerződött Salvini-Donatelli énekesnőt. Sem tudásában nem bízott, sem pedig abban, hogy a meglehetősen molett művésznő alkalmas lesz a tündökvészes Violetta alakítására.

1853. január végétől március elejéig elkészült a mű, mindössze negyven napot vett igénybe a kompozíció munkája. A csodálatos hangszereléshez pedig csak tíz nap volt szükséges. Verdi ezúttal is az Europa szállóban lakott, méghozzá olyan lakosztályban, amely a Canal Grandéra és a Salute templomra nyílt. Itt tartotta a próbákat, és itt hangszerelt, miután Piavenak külön megbízást adott, hogy csináltasson számára írópultot, hiszen „még megérkezésem éjszakáján hozzá akarok fogni a hangszereléshez”.

1853. március 6-án került színre a *Traviata*. A bemutató egyike az operatörténet legnagyobb bukásainak. Verdi így tájékoztatja kedvelt karmesterét és barátját, Angelo Marianit: „A *Traviata* hatalmas bukás volt, sőt több ennél: kinevették. Nos, miért ne? Nem estem kétségbe. Vagy én tévedtem, vagy ők. A magam részéről hiszem, hogy nem tegnap este mondták ki az utolsó szót a *Traviata* ügyében. Majd meglátjuk. Addig is, kedves Mariani, vedd tudomásul a bukást. . .” Locatelli regisztrálja az első felvonás sikerét, Verdit a nyitány, a bordal és a kettős után kihívták. A második felvonástól kezdve azonban egyre csökkentek a tapsok, egyre kevésbé ünnepi lett a hangulat, a kritikusok szerint azért, mert Salvini-Donatellin kívül egyik énekes sem állott feladata magaslatán. A primadonna viszont azzal vált neveltségessé, amitől Verdi félt: nem éppen tündökvészes alakjával. Varesi ezúttal is ott van a szereplők között, ő éneklie az öreg Germont-t. A baritonistát nagyon bántotta Locatelli kritikája. Lucca kiadóhoz írt levelében visszautasítja a kritikus vádjait, egyben számot ad a harmadik előadásról is: „Gyenge taps fogadta a bordalt, viszont erős tetszés és két kihívás Donatelli cavatináját. Salvini-Donatelli és az én nagy kettősöm: valamicske taps az adagio és a cabaletta után. Megtapsolják a második finálét, és kétszer hívják ki a maestrót és az énekeseket. A harmadik felvonásban semmi taps és egyetlen kihívás a maestro üdvözlésére, akiről tudják, hogy másnap reggel elhagyja a várost.”

Mi pedig tudjuk, hogy valóban nem azon az estén mondták ki az utolsó szót a *Traviata*-ról. . .

1856-ban Verdi magánemberként, sőt: nagyon is magánemberként látogat el Velencébe. A Lidón fürdőzik, és ezúttal — első ízben — Peppina Strepponi is elkíséri. Peppina ekkor még nem felesége a maestrónak és az akkori erkölcsök tiltották, hogy bemutatók vagy más hivatalos események alkalmával megjelenjenek Verdi oldalán. E látogatás után írja le Verdi e szavakat: „Nincs Velencénél szebb, artistikusabb és poétikusabb. . .” Ugyanennek az évnek a végén készül el az ötödik Verdi-mű szövegkönyve a Fenice számára. Hosszas lenne elmesélni, hogyan alakult ki a *Simon Boccanegra* librettója; elégedjünk meg annyival, hogy majdnem teljes egészében Verdi műve. Piave ezúttal csak belesegített a verselésbe, úgyhogy Verdi librettistája tetszésére bízta: adja-e nevét a szövegkölteményhez vagy nem. Piave persze ezúttal is a maestro kedve szerint járt el, noha Verdi még az ő

verseit is átíratva Antonio Sommával, az Álarcosbál későbbi librettistájával. Érdeemes azonban egy Piavéhoz intézett levelét idézni. Kiviláglik ebből az írásból, mennyire szívén viselte Verdi művei előadásának legkisebb részletét is. „Legyen nagy gondod a díszletekre. Az utalások meglehetősen pontosak, de mégis felhívom a figyelmedet néhány dologra. Az első jelenetben, ha a Fiesco-palota a színpad oldalára kerül, szükséges, hogy az egész közönség jól láthassa, mert nagyon fontos, hogy mindnyájan lássák Simonét, amint belép a házba, amint kimegy az erkélyre és letépi a lámpást: azt hiszem, jó zenei effektust írtam, és nem szeretném, ha ez a színpadi körülmények miatt elveszne. Azt is óhajtanám, hogy a San Lorenzo templom előtt egy három-négy fokból álló kis lépcső legyen, néhány oszloppal, amelyekhez hozzátámaszkodhat Paolo vagy Fiesco, meg el is bújhatnak mögöttük... Ennek a díszletnek nagy mélysége kell hogy legyen.

Az első felvonásban a Grimaldi palotának viszont ne legyen nagy mélysége. Egy ablak helyett legyen több, valamennyi érjen a földre: inkább teraszt képelek. A háttérben legyen egy második függöny holddal, melynek sugarai a tengert érik, és ezt lássa is a közönség. Ha festő lennék, biztosan nagyon szép díszletet csinálnék: egyszerűt és hatásosat.

Nagyon figyelmedbe ajánlom az utolsó jelenetet: amikor a doge megparancsolja Pietró-nak, hogy nyissa ki az erkély ajtaját, kell hogy lássék a gazdag, széles és nagy teret betöltő kivilágítás, kell hogy lássék, amint lassanként, egyik a másik után, kialusznak a fények, mígnem a doge halálakor minden a legmélyebb sötétségbe merül. Azt hiszem, hogy ez egy igen hatásos pillanat, és jaj neked, ha a jelenet nem lesz jó. Az első függönynek nem kell hogy nagy mélysége legyen, de a második, amelyen a kivilágítás van, legyen meglehetősen messze.”

1857 februárjában Verdi vezetésével megkezdődnek a próbák. Az előző évi látogatás eredményeként Giuseppina Strepponi ismét jelen van. A *Traviata* bukásakor megígérték egymásnak: Peppina nélkül nincs premier. Március 12-én van a bemutató, és a *Simon Boccanegra* is megbukik. Verdi ismét szűkszavúan regisztrálja az eseményt: „A velencei karnevál szép volt: az operai évad egészen eddig jó, de tegnap este elkezdődtek a bajok: a *Boccanegra* az első előadáson megbukott, majdnem olyan nagyot bukott, mint a *Traviata*. Azt hittem, hogy valami elfogadhatót írtam, de úgy tűnik, hogy tévedtem. A továbbiakban majd meglátjuk, kinek lesz igaza.” Egyesek szerint a bukásban benne lett volna a féltékeny Meyerbeer keze is. Valószínűtlen; Verdi sem nagyon hitt ezeknek a pletykáknak. Egy kicsit Piave ügyetlen verseire kente rá az ügyet, de nem nagyon törődött az egész bukással. A *Boccanegrát* még Nápolyban és Milánóban adták elő, majd letűnt a műsorokról egészen 1881-ig, amikor a szövegkönyvet Arrigo Boito átdolgozta, Verdi pedig szinte teljes egészében átfogalmazta a zenét.

Nem sokkal a *Boccanegra* bemutatója után hét teljes évre bezárja kapuit a Fenice. 1859-től 1866-ig nem tartanak előadásokat, mintegy néma tüntetésként az osztrák uralom ellen. 1866. november 8-án *Az álarcosbál* díszelőadása már II. Viktor Emánuel, Olaszország királyát köszönti.

Nemcsak Verdi géniusza lelt otthon a Fenicében. Az úttörő bolognai opera után a velencei színház lett Wagner egyik legfőbb olaszországi propagátora is. Az 1873–74-es évadban itt zajlik le a *Rienzi* első olasz előadása, majd Wagner halála évében, 1883-ban a teljes Tetralógia itáliai premierje. A *Ringet* a bayreuthi együttes mutatja be 1883. április 14-től 18-ig. A század vége felé megjelennek az új nevek. Az 1885–86-os stagione alatt szólal meg Puccini fiatalkori műve, a *Le Villi*. 1898-ban Lorenzo Perosi *Lázár feltámasztása* című művét mutatják be, ugyanebben az évadban Leoncavallo *Bobéméletét*, 1900-ban Wolf-Ferrari *Hamupipőkéjét*, 1901-ben pedig Mascagni *Az álarcosok* című operáját. A búcsúzó XIX. századdal egyelőre mi is búcsút veszünk a Fenicétől. Abban az időszakban, amikor a zeneszerzés velencei iskolája már régen megszűnt, amikor Velence operaházai egymásután becsukták kapukat, a La Fenice vette át a vezetést, és ápolta tovább a zene művészetét a lagúnák városában. Vezetőszerpe továbbra is fennmaradt, az új századnak megfelelő új elvek mellett és új körülmények között. Nem hagyjuk el végleg a Campo San Fantinon álló gyönyörű, valósággal ékszerdobozra hasonlító színházat. A XX. század sok jelentős zenei eseményének színhelyére térünk majd vissza ide.

Velence muzsikája korunkban

A század első évtizedeitől kezdve Velence zenetörténete elválaszthatatlan az olasz muzsika egészének történetétől. Éppúgy, mint ahogy a város sem Tengeri Köztársaság már, hanem az olasz állam egyik, méghozzá nem is legnagyobb városa.

Ebben a korszakban az olasz zenei életet az a hatalmas küzdelem jellemzi, amelyet a fel-törekvő új szellem folytat a hagyományok ellen. Az új szellem és a hagyomány ellentéte nemcsak magában a zenei stílusban nyilatkozik meg, hanem a zenei közélet ízlésének különböző irányában is. Röviden: arról van szó, hogy a fiatal olasz muzsikusok meg akarják törni az opera, különösen pedig a múlt századi opera egyeduralmát. Évszázados ez a hagyomány: óriási értékeket hozott létre az olasz zene 1600 óta a legkülönbözőbb műfajok, így természetesen a hangszeres zene birodalmában is, ám mindez megmaradt többé-kevésbé zárt körök zenei táplálékának. A zenei közélet, a valódi népszerűség 1637 óta, a San Cassiano kapunyitása óta elsöprő többségben az operát részesítette előnyben.

A kezdeményezések nem túl erős, de mély gyökerekre támaszkodtak; csak mostanában kezdi feltárni az olasz zenetudomány a múlt század hangversenyéletét, például Beethoven műveinek itáliai elterjedését. Hellyel-közzel felbukkannak vonósnégyes-társaságok, az operazenekarok időnként koncertzenekarrá alakulnak át, ám mindennek a köztudatban van valami „oltramontano”, azaz Alpokon túli, tehát német íze. Két jellemző példa: nem kisebb mértékben olasz mestert, mint Gioacchino Rossini-t illették az oltramontanizmus vádjával, mikor dúsabb zenekari szövedéket vagy kissé bonyolultabb harmóniát írt, és Verdi jelentette ki az általa nagyrabecsült Wagner *Tristan*-járól, hogy ez a zene nem szület-hetett volna meg soha Olaszországban.

A XX. század második évtizedében aztán megindul a döntő harc. Az akkor fiatal zene-szerzők: Ildebrando Pizzetti, Gianfrancesco Malipiero, de mindenekelőtt Alfredo Casella nemcsak zeneszerzőként részesítik előnyben a hangszeres muzsikát, hanem szervező tevé-kenységükkel is minden módon támogatják a hangversenyélet izmosodását, kamara-együttesek és szimfonikus zenekarok alapítását.

És milyen érdekes: éppen Velencéből válik a modern törekvések egyik fő fészke. Éppen abból a városból, amely adottságainál fogva maga a történelmi hagyomány. Hiszen ha az ember végigutazza Olaszország városait, szinte mindenhol azonos jelenséggel találko-zik: a történelmi negyed, a *centro storico* körül kialakul az új városrész. Így van ez síkságon levő városokkal is, mint Milánóval vagy Rómával, és még érdekesebb módon a dombra

épületekkel, Sienával, Perugiával, Bergamóval, sőt még olyan „tisza középkor”-városok-kal is, mint a picinységében is fantasztikus San Gimignano. Ez utóbbiakban a hegyen-dombon a középkorban jár az ember, vagy legfeljebb a renaissance-ban, és amint leér a magaslat lábához, a völgybe, teljesen megváltozott városkép, modern építészet fogadja. Velence kivétel. Itt nem lehetett modernizálni a várost, s az a néhány mai stílusú épület, amiről említést is tettünk, teljesen eltűnik a régi épületek, templomok, műemlékek álta-lános képében. Csak a szárazföldre legközelebb eső, Giudeccán inneni néhány szigeten építettek a legutóbbi időkben — meglehetősen csúnya — új lakónegyedeket. A város tehát töretlenül és ellentmondást nem tűrően megmaradt olyannak, mint a Serenissima korában volt.

És éppen itt születik meg az a kezdeményezés, amely a modern szellemű olasz muzsika hivatott fórumává válik majd. 1925-ben Velencében kerül megrendezésre a Modern Zene Nemzetközi Társasága zeneünnepélye, s ennek olyan hatása van, hogy öt évvel később az olasz muzsikusok saját fesztivált alapítanak. Kapcsolódnak a már évtizedek óta fenn-álló és jelentékeny képzőművészeti kiállításokhoz, a Biennaléhoz. 1930-ban kerül megrende-zésre az első zenei Biennale. Színhelye túlnyomó részben a Fenice színház. A Biennale, mint neve is mutatja, kétévenként került megrendezésre. Hamarosan azonban csak a név marad meg és a kétéves rendszer átadja helyét az évenkéntinek — csakúgy, mint a Giardini Pubblici-ban megrendezésre kerülő képzőművészeti Biennale. E sorok írása idején készíttik elő a XXXVI. modern zenei fesztivált. A Biennale ünnepeisorozata csak a II. világ-háború idején szünetelt, noha ugyanebben az időszakban a Fenice operaéviadjai változat-lanul folytak. De ha Velence meg is menekült attól, hogy a fasiszta diktatúrák nagyképű-akadémikus épületei és emlékművei elcsúfítsák, a zenei életben hatottak az „elfajzott művészet” tiltó rendelkezései. A legjelentősebb olasz komponisták belső emigrációba vonultak, és mint Luigi Dallapiccola „A fogság énekei”-ben, félreismerhetetlenül elköte-lezett zeneművekben adtak hangot tiltakozásuknak.

Az új komponista-generáció egyik igen jelentős tagja volt velencei: Gianfrancesco Malipiero. Az e sorok írásakor több mint kilencvenéves mester 1882-ben született igen régi velencei patricius család leszármazottjaként. Nemcsak mint komponista alkotott jelentős műveket: operákat, szimfóniákat, versenyműveket, kamarazenét: felmérhetetlen értékű tudományos munkássága is. A lelkes velencei patrióta Malipiero éppen városa régi zenéjének feltárásában járt az élen. Ő adta ki nagyszerű publikációkban Monteverdi összes művét, ő a szerkesztője az egyik Vivaldi-összkiadásnak, és neki köszönhető Galuppi, Marcello, Lotti és Sarti számos művének új közreadása. Ez a kettős jellemvonás — amely egyébként a legtöbb XX. századi olasz komponista sajátja — rányomja bélyegét Malipiero zenéjére is. Mérsékelt modernizmus vegyül ezekben a darabokban a régi mesterektől örökölt zenei eszközökkel, így például az ősi egyházi hangnemek használatával. Élesen ellenezte az opera terén a századfordulón divatos verizmust, és színpadi művei mindig emelkedett hangúak, vagy legalábbis kitűnően ötvözik össze a drámaiságot és a szöveg-könyvek metaforikus jellegét. A velencei Malipiero a színpadon sem tagadta meg származását. Megkomponálta Goldoni három vígjátékát — köztük *A chioggiai perlekedőket* is —

és írt egy „Velence misztériuma” című trilógiát is. Ez utóbbi egyes részei: *Aquileia sas-madarai*, *Az ál-Arlecchino* és *San Marco bollói*.*

A Biennalék, illetve a Fenice modern repertoárjából több világjelentőségű bemutató emelkedik ki. (A legfontosabbat a végére hagyjuk.) 1954-ben itt zajlik le Britten *The turn of the screw*, magyarra aligha fordítható című operájának premierje, 1955-ben Prokofjev *Tűzes angyaláé*, míg 1961 Biennaléjának egy nagyon viharos estéjén Luigi Nono *Tűrelmetlenség 1960* (Intolleranza) című operájának bemutatója.

Nonóval a lagúnák városa újabb nagyjelentőségű zeneszerzővel lépett a nemzetközi zenei élet porondjára. 1924-ben született és az 50-es évek elején tűnt fel. Ha napjainkban elkötelezett zenéről beszélünk, Nono a legjobb példakép rá. Harcosan baloldali művész, aki a leghaladóbb eszméket kapcsolja össze a legavantgardistább zenei eszközökkel. Úgy szólván kizárólag vokális zenét írt, hiszen a szöveg — amelyet ugyan a zenei feldolgozás következtében nem lehet mindig appericipiálni — nélkülözhetetlen alap számára. Már első világsikerét jelentő alkotása, a *Canto sospeso* is ilyen jellegű darab: az egyes tételek szövegét Nono abból a gyűjteményből vette, amely a németek által halálraítélt és kivégzett antifasiszta ellenállók búcsúleveleit tartalmazza. Későbbi műveiben hol az algériai szabadságharc, hol a vietnami háború, hol pedig a portugál gyarmattartók elleni gerillaharc a téma.

Azon az emlékezetes 1961-es estén, a kivándorló olasz munkás tragikus sorsával foglalkozó *Intolleranza* bemutatóján Nono Velence egy másik nagy művészeivel társult. A darab díszleteit Emilio Vedova festette. Ő, a modern olasz képzőművészet egyik legjelentősebb mestere, ugyancsak Velence szülötte. A szinte kétméteres, szakállas óriás aktív részese volt az ellenállási mozgalomnak, és képei ma is — a megváltozott körülmények között — az elnyomás elleni küzdelemből veszik témájukat. Vedova képei hangulatokat, indulatokat ábrázolnak, nem figurálisak. A kusza, fekete-vörös-fehér vonalakkól, ezek absztrahált hálózataiból azonban félreérthetetlenül kiolvasható a tiltakozás, a forradalmár kiállása. A két művész barátságát ugyan szétszakította az idő, de néhány évvel ezelőtt mégis együtt vezették azt a tüntetést, amely a képzőművészeti és a zenei Biennale — szerintük — „elkommercializálódott” jellege ellen tiltakozott.

(S ha már a modern képzőművészetnél tartunk, engedjen meg az olvasó egy kitérőt. Ha Velence látogatója érdeklődik a modern művészet iránt, ne felejtse el felkeresni a Canal Grandéra néző Guggenheim-múzeumot. New York nagy műpártolójának, Salomon Guggenheimnek lánya, Peggy Guggenheim megvette az egyik régi palotát, és múzeummá rendezte be. Nem nagy ez a gyűjtemény, de annál értékesebb. Minden jelentős mai mestertől tartalmaz egy-két képet vagy szobrot. A látogatót már a bejáratnál Brancusi, Archipenko és Arp szobrai fogadják, a termekben pedig Max Ernst, Picasso, Chagall, Léger, Dali, Tanguy, Braque, Kandinsky képeit láthatja, a Canal Grandéra néző teraszon Marini és Giacometti szobraikat.)

Visszatérve a muzsikához, említsük meg még egy jelentős velencei származású modern mester nevét, Bruno Madernát.* 1920-ban született, és csakúgy mint Nono, ő is többek

közt Hermann Scherchen tanítványa volt. Hamar elkerült szülővárosából, és működése ma inkább Németországhoz köti. Zeneszerzői tevékenysége mellett igen jelentős karmester is; nagyon sok mai művet ő mutatott be.

És ezzel elérkeztünk a XX. századi Velencéhez kapcsolódó legnagyobb modern zeneszerzőhöz, Igor Stravinskyhoz. 1925-ben, a Biennalének indítékot adó emlékezetes fesztiválon szerepelt először Velencében. Zongoraszonátáját játszotta, ami akkor újdonság volt. Később is sokszor megfordult a városban, és — noha nem volt jelen — életének egyik legszomorúbb eseménye is itt zajlott le: 1929-ben egy velencei szállodában halt meg Stravinsky nagy barátja és pályájának elindítója, Szergej Gyagilev. A nagy velencei Stravinsky-bemutatók sora a háború után, 1951-ben kezdődött. Ekkor a Biennale keretében került színre a Fenicében a *The Rake's Progress*, Stravinsky úgynevezett neoklasszikus korszakának záróköve. Ekkorra már annyira hozzáért Velencéhez, hogy 1956-ban, majd 1958-ban két igen jelentős alkotásának színhelyéül választotta a várost. Az 1956-os mű, a *Canticum sacrum* ajánlása is a városhoz, illetve védőszentjéhez, Szent Márkhoz szól. Stravinsky maga vezényelte az ősbemutatót a San Marcóban. A zeneszerző sok szempontból figyelembe vette az előadás helyét. Ő maga hasonlította az öt tételt a bazilika öt kupolájához és akusztikai szempontból is számolt a székesegyház sajátosságaival. A *Canticum sacrum* egyébként a mester legjelentősebb alkotásai közül való, hiszen ez az első nagyobb szabású darabja, amelyben a post-webernianus szeriális rendszert alkalmazta. Két évvel később ugyancsak Velencében került sor a *Threni* premierjére. Ha a *Canticum sacrum* tetelei még változtatva mutatják be az új és a régi Stravinsky-stílus elemeit, a *Threni* már teljes egészében az új technika jegyében született.

Amikor a mester 1971-ben meghalt, végrendeletében meghagyta, hogy Velencében temessék el. A San Giovanni e Paolóban ravatalozták fel, a gyászszertartás ortodox rítus szerint zajlott le. Érdekes azonban — és ez is Stravinsky végakarátának értelmében történt —, hogy az ortodox rítust a katolikus liturgiába tartozó énekek, többek között Stravinsky saját *Requiem-Canticles* című műve színezték. A szertartás után gondolára helyezték a koporsót és a Rio dei Mendicanti át — elhaladva az egykori konzervatórium előtt — vitték San Michele szigetére, Velence temetőjébe. Gyagilev sírjának közelében helyezték örök nyugalomra a nagy zeneszerzőt.

Való igaz, amit gyászbeszédében a város polgármestere mondott: „Nem a bejelentőhivatal aktái szerint, hanem szíve jogán volt Velence polgára”.

Utunk végére értünk. Már csak az van hátra, hogy apró pillanatképekben felvillantsuk azokat a helyszíneket, azokat az eseményeket, amelyekkel a ma Velencébe látogató zenekedvelő utas találkozhat.

Köztudomású, hogy Olaszország nemzeti jövedelmének tekintélyes része az idegenforgalomból származik. Velencéről valószínűleg elmondhatjuk, hogy ez a „tekintélyes rész” a város bevételének, legalábbis a lakosok jövedelmének legnagyobb részét teszi ki.

Miként a XVIII. században, a lagúnák városa ma is idegenforgalmi központ. S ennél mi sem természetesebb.

Ha tehát a mai látogató zenére is kíváncsian keresi fel a várost, muzsikából is bő választékot kap: a legnagyobb művészi élménytől a legtöményebb giccsig. Minthogy azonban Velence bölcsője — Szabolcsi Bence szavait újra idézve — „víz és dallam, tenger és zene”, minthogy Velence nemcsak épületeiben, hanem lakosainak lelkében és gondolkodásmódjában is megőrizte a Serenissima világát, a giccsnek is más a jellege itt. Hasonlítsuk csak össze: ha valaki Veronában jár és felkeresi a Capellettik egykori házát, a Rómeó és Júlia erkélyének kinevezett balkon hihetetlenül giccses ábrázolását még giccsesebb formában találva találja, tányéron, hamutartón, képeslapon, minden elképzelhető és elképzelhetetlen változatban. De sétáljunk el Velencében a Lista di Spagna, a Rialto vagy a Riva degli Schiavoni bódéihoz: mennyivel finomabbak és ízlésesebbek az itt kapható bazárárúk! Az ábrázolások, az ugyancsak mindenféle használati és dísz tárgyon látható képek is az igazi velencei látnivalókat örökítik meg. Legfeljebb egy-egy sugarait hintő félhold látható a Campanile festett mása mögött... Ami egyébként a valóságban is így van: e sorok írójának felejthetetlen emléke az első megérkezés Velencébe. A Canal di Giudecca felől futott be a vaporetto Szent Márk öblébe késő este. A feltároló kép: a Doge-palota, a Piazzetta, San Todaro és a szárnyas oroszlán oszlopai, a Campanile — mellette valóban félholddal — olyan látvány volt, amire valóban az egyetlen helyes kifejezés az, hogy giccs. Vagy, legfeljebb enyhítve a fogalmazást: díszlet. Csak éppen azt nem szabad elfelejteni soha, hogy ez a díszletszerűség, ez a giccs: igaz.

Mit kap tehát zenében Velence mai vendége? Korlátozzuk magunkat a tavasztól kora-őszig terjedő turistaidényre. Ha szerencséje van — és pénze is —, kaphatja az egyik legjobb olasz operaház, a Fenice nagynevű énekeseit és karmestereket felvonultató, rendszerint igen magas színvonalú operaelőadásait vagy koncertévadjának hangversenyeit. Érdemes akkor is meglátogatni a színházat, ha a plakát — a cartellone — nem tüntet fel ismert világsztárokat. Az előadások így is rendszerint igen jók, és ha semmi mást, hallhatjuk a Fenice zenekarát, Itália egyik legjobb orkeszterét.

És ha még nagyobb szerencséje van az utasnak, bejuthat a — sajnos, nem minden évadban megrendezett — *Otello*-előadásra, a Doge-palota udvarára. Ez az előadás mű és helyszín szinte csak egyszer lehetséges csodálatos találkozása. A magasított nézőteret úgy helyezik el, hogy színpad számára az Óriások lépcsője, az udvarba benyúló San Marco-kupola és az udvar közepén álló kút marad meg. Játsszik azonban az egész épület, illetve az udvart körülvevő része. *Otello* az Óriások lépcsője tetején éneklő az *Esultate-t*, Jago a kútra támaszkodva a *Credót*. A velencei követség érkeztek az épület felső galériáiról, fedett folyosóiról harsannak fel a fanfárok, és az Ave Maria alatt a kupola tetején levő Mária-szobor kerül a reflektorok fényébe.

Ezekhez a zenei eseményekhez azonban — mint említettük — szerencsés időpont-megválasztás és bizony pénz kell. Van azonban olyan zenei élmény is, amihez ingyen jut hozzá mindenki — és majdnem mindennap. Ez a Banda Municipale, a városi fúvószenekar. A turistaévadban hetenként kétszer vagy háromszor kerül sor esténként ezekre a tér-

zenékre, váltakozóan vagy a Piazza di San Marcón, vagy a Piazzettán. A „díszlet” mindkét helyen csodálatos. Ha a Piazzán van a koncert, a Régi és Új Prokuráciák, valamint a napóleoni szárny szolgálat rezonanciafelületként és keretként, de ha hátrafordulunk, valószínűleg elfeledkezünk a zenéről is, mert feltárol mögöttünk a bazilika fényben tündöklő, csodálatos éjszakai képe. Ha a Piazzetta a „hangversenyterem”, egyik oldalon a Doge-palota árkádjai, a másikon Sansovino könyvtárépülete és Loggettája keretezi a képet, előttünk pedig a San Marco oldala áll. Ha jó a szemünk, a templom egyik oldalarkélye fölött felfedezhetjük a századokkal ezelőtt ártatlanul kivégzett szegény pékinas, a „povero fornaretto” emlékére égő örökmécsest.

A Banda Municipale közönséges fúvószenekar, bár néhány nagybögős is játszik benne. Karmesterük nem világra szóló művész. Játékuk mégis felejthetetlen élmény: az olaszokkal veleszületett hihetetlen ritmikus kultúra éppúgy áttüzesíti játékukat, mint ahogy az örök olasz dalolás, Toscanini szállóigévé vált „cantare, cantare”-ja is ott zeng bármelyik fúvósszólista, vagy akár az egész zenekar dallamképzésében és dallamformálásában. (Egy alkalommal Firenzéből érkeztem Velencébe; fülemben volt még egy meglehetősen rossz dirigens által vezényelt firenzei Rossini-produkció zavaró emléke. Az első estén Velencében a Banda Municipale is játszott többek között egy Rossini-nyitányt. És ez a fúvószenekar, ez a térszene lényegesen nagyobb ritmikus felkészültséggel és stílusosabban értelmezte Rossini muzsikáját, mint a tehetségtelen ausztrál karmester.)

És ha már a ritmusnál tartunk: figyeljük meg bármelyik eszpresszóban — ahogy az olaszok mondják: *bar*-ban — a kávéfőző fiúk mozgását. Ahogyan a megszokott mozdulatokat végrehajtják, vagy ahogy egy-egy kávé megfőzése közti néhányperces szünetben a pultokon az italos üvegeket és poharakat újra meg újra elrendezgetik: mindez maga a ritmus, sőt, maga a *formaérzés*. Ilyen dolgokat látva, hallva, megfigyelve döbbenünk rá: nagyon is érthető, hogy Olaszország Európa zenéjének bölcsője — még akkor is, ha néhány évszázaddal később került a vezető posztra, ha előtte Franciaországban és Angliában már kialakult az, amit műzenének nevezünk. A zenetörténeti tényeknek a későbbi gyakorlat valahogy ellentmondani látszik.

Ez a nagy hagyomány hatja át a Banda Municipale játékát is. És persze még egy hagyomány: az Ottocento idején, a történelmi tárgyú komoly opera utolsó nagy felvirágzásakor hozzátartozott a stílushoz a színpadi zene, amely mindig fúvószenét jelentett és amely a partitúrákban is így szerepel: banda. Rossininál, Bellininél, Donizettinél, a kisebb mesterek közül Simone Mayrnál és Mercadanténál, Pacininál és a Ricci testvéreknél éppúgy elképzelhetetlen nagyopera banda nélkül, mint a fiatal Verdinél. Még Verdi középső alkotói periódusában is találkozunk ilyen fúvósok által játszott színpadi zenével (*Alarcosbál*, *Don Carlos*), sőt, ennek visszhangja az *Aida* bevonulási jelenetének trombitamuzsikája is. S ezeket a színpadi zenéket a múlt században — néha még ma is — a városok bandái szólaltatták meg.

Ha valaki a zenei élet, a történelmi korok muzsikája tárgyi emlékei után érdeklődne, keresse fel a napóleoni szárnyban a Correr-múzeumot. Itt találja a régi Velence képzőművészeti és iparművészeti emlékei között az idevágó ábrázolásokat, berendezési tárgya-

kat és hasonlókat. Sansovino könyvtára, illetve a benne székelő Biblioteca Marciana pedig a velencei opera múltjának zenei anyagát, partitúráit és librettóit őrzi.

Emlékezzünk Giuseppe Baretta szavaira: „Valóban a legnagyobb gyönyörűségek közé tartozik Velencében nyári éjszakákon gondolába szállni, körbehajókázni a lagúnát és halani az ezer élvezetes hangversenyt. Ezeket a szerenádokat semmiféle rendezvény nem háborgatja soha; ez az egyetlen muzsika, amelyre az olaszok csendben figyelnek, mintha csak félnének attól, hogy megzavarják az éjszaka csendjét és nyugalmát.” Ez a hagyomány is él, persze az idegenforgalom keretei közt, annak szellemében.

Velencei sétáinknak sokszor volt kiindulópontja a Campo San Moisè. Most is itt állunk. A téren fut keresztül a város egyik vízi ütőere, a Rio dei Barcaroli. Ezen indulnak el nyári esteiken a gondolák, hogy szerenáddal szórakoztassák az idegeneket. Végigsuhannak a sötét ríon, elhaladnak a sötét vagy alig megvilágított házak között, míg végül valahol a Ca' Foscari környékén kifutnak a Canal Grandéra. Közben egy-egy gondola nem idegeneket szállít, hanem egy-egy gitárosnak és énekesnek ad helyet. A zenei repertoár valószínűleg nagyon különbözik a Baretta által leírttól, de még az Offenbachtól halhatatlanná tett Barcarolától is, hiszen nem áll másból, mint az O sole mio-ból, a Santa Lucia-ból vagy — bocsássanak meg Velence összes halhatatlan mesterei a bűnösöknek! — mai slágerekből. De jellemző: amint a gondolák elhaladnak a Cavaletti-palota mellett, mielőtt befordulnának a Ponte dei Barcaroli alá, a gondolierék nem mulasztják el, hogy fel ne hívják az utasok figyelmét: itt lakott Mozart. Nagyon hangulatos, szép és valóban a régi Velence emlékét idézi mindeddig ez a gondola-szerenád. Menthetetlenül giccsessé és az idegenforgalmi „üzem” részesévé akkor válik, amikor a Canal Grandéra megérkezve összesereglenek a gondolák, körbefognak egy nagyobb bárkát, amelyen... magnetofon és hangszóró szolgáltatja a muzsikát...

Az olvasó biztosan észrevette, hogy könyvünk ki nem mondott céljai közé tartozik Velence zenetörténetének felvázolásán kívül egyfajta útikalauz-funkció is. Ennek értelmében kell beszélnünk még valamiről, aminek vajmi kevés köze van a muzsikához, de annál több Velencéhez. Bár: korunk zajártalmas világában valahogy a muzsika fogalmköréhez tartozik... a csend is. (Éppen egy velencei zeneszerző, Gianfrancesco Malipiero írt művet *Pause del silenzio*, „A csend szünetei” címmel.) Ezt a csendet nemcsak Velencében, de talán egész Európa civilizált világában is kevés helyen találjuk meg oly mértékben, mint a lagúna egyik szigetén, Torcellón.

Ha a muzsika emlékeit keresve sétálunk a városban, és eljutottunk a San Giovanni e Paolo melletti Calle dei Mendicantiba, a régi konzervatórium épülete mellett elhaladva megérkezünk a város északi partszegélyére, a Fondamenta Nuovára. Innen indul a hajó a temetősziget San Michele, majd Murano és Burano érintésével Torcello felé. Torcello valamikor — ezer évvel ezelőtt — a lagúna egyik legforgalmasabb, legélénkebb és leggazdagabb városkája volt. Aztán, részben a Riva Altus köré felépülő Velence hatalmának növekedése, részben pedig a lagúnák feltöltődése elszívta a lakosságot, és Torcello úgyszólván teljesen kihalt. Ma is a „laguna morta” (holt lagúna) veszi körül. Ami megmaradt a városból, az viszont csodálatos. A Santa Maria Assunta VII. századból való és 1008-ban

végleg kialakult tiszta román stílusa, a Santa Fosca párját ritkító bizantinus szépsége és a kis, XIII. századi Palazzo del Consiglio — ezek a műemlékek. A Santa Maria Assuntában csodálatos szépségű és szinte szürrealista fantáziájú mozaikokat látunk, a Santa Fosca-ban az építészeti harmónia dominál a dísztelen és vakolatlan téglafalakban, a kis palazzo pedig maga a kecsesség. A Santa Maria és a palotácska közti füves térségen nagy fehér, kőből való karosszék áll. A néphit szerint Attila trónusa volt... Ennyi a látnivaló Torcellóban. Ezenkívül csak fűvel borított mezők, holt lagúnaágak és csend, csend, végtelen csend fogadja a látogatót. Talán sehol a világon nincs ilyen fantasztikus egymásmellettsége a képzőművészeti-építészeti élménynek és az elhagyatottságnak. Mindkettő miatt érdemes e kirándulást megtenni.

És ezután valóban nincs más hátra, mint búcsúzni a várostól. Mindig az utolsó pillanatok a legnehezebbek, de Velencében különösen szívet facsaró érzés utoljára felülni a vaporettóra, végighajózni a Canal Grandén, utoljára látni a hidakat, a palotákat, a templomokat. És aztán magába fogad a vasútállomás modern épülete: menthetetlenül visszaérkeztünk a modern világba. Ha tehetjük, a vasúti hídon elhaladva dobjuk be megmaradt aprópénzünket a lagúnába. Hátha igaza van a babonának — bár úgy lenne —, és visszatérünk még. Aki egyszer is járt Velencében, mindig visszavágyik ide. A városba, amely „vízből és muzsikából született”, amely nemcsak építészetével, csatornáival és embereinek varázsával tartja örökre fogva az egyszer is odalátogatót, hanem zenéjével, múltjának és jelenének muzsikájával is.

BÚCSÚ VELENCÉTŐL

...Itthagytam ezt a várost a fülleteg éjben,
és oly valószínűtlen, hogy láthatom még valaha,
mint amilyen álomszerű az is már,
hogy újra vendége lehettem
három nap s három éjszaka.

A vonat még csak Mestre beton-hídján rohan,
két öltre a lagúna felszínétől,
de, hogy nem vízi jármű repít már,
arról a sínek ütemes kattogása árulkodik.
Néhány perc még és tompább dübörgés bizonyítja:
szárazföldön vagyunk.

Itt már ereklje lesz ez a sallangtalan
szálloda-számla is:
a kézzel írt szavakból oly muzsika csendül,
mint a Campanile esti harangszava —
TRE NOTTI ... SETTEMILLE CINQUECENTO!...

Oly szépen hangzik, tán túlszépen is!
De kell ahhoz, hogy egy cseppet se fájjon,
amikor az ember lepengeti —
ámbar nem ár ez, semmiség,
hiszen az élmény megfizethetetlen,
és még senki se bánta meg, ha
Velence Nagyfejedelemasszony vendégeként
gavallérosan viselkedett:
az úszó gyöngyház-nyoszolyából
még sokszor integet, kacsint hívón utánunk,
s a túlélrettség omlatag-édes emléke
minden érzékünkkel tovább incselkedik.

(Jékely Zoltán verse)



