

NAGY MÁTÉ¹

„A LÉLEK FÖLDRENGÉSE”: OPERAHŐSÖK TRAUMATIZÁCIÓJA

„*S oltárhoz vitték nemsokára, s nem kérdezték mit érezett.*” Írja Puskin (1799-1837), Larináról a *Jevgenyij Anyegin* második fejezetében. Tanulmányom felütéseként szolgáló részlet jól példázza a cselekvést, mely a szereplő akarata ellenére történt. A további versekből kiderül, hogy a kényszerházasság milyen megpróbáltatások elé állította őt. Írásomban az operahősök traumatizációjával és ennek zenei leképeződésével foglalkozom. Fogalmi meghatározások és általános áttekintés után két hősnőt emelek ki a műfaj gazdag irodalmából, akiknek korábbi traumatikus élménye későbbi cselekedeteik mozgatórugójává vált, befolyásolva a környezetükben lévők életét és saját sorsuk alakulását.

A traumatizáció fogalma korunkban mentálhigiénés beszélgetések, terápiák központi eleme, újságcikkek, könyvek születnek, kerekasztalbeszélgetések, internetes fórumok foglalkoznak vele, ahol különböző korosztályok és eltérő élethelyzetben lévők osztják meg egymással tapasztalataikat. A művészeti alkotásokra tekintve azonban látjuk, hogy a trauma jelensége nem újkeletű, az emberiséget a paradicsomi állapotból való kizuhanása óta kíséri. A vele való szakszerű foglalkozás, mely meghatározza a traumát, mint fogalmat, vizsgálja a rá adott választ és megkísérli a trauma feloldását, vagyis sajátos eszközrendszerével elősegíti a gyógyulás útját, a 20. században vált a „legfiatalabb” tudományág: a pszichológia és a hozzá kapcsolódó terápia egyik alappillérvé. A traumák így visszamenőlegesen is kutatás tárgyát képezhetik, válaszokat keresve és adva a történelem és a személyes sors(ok) eseményeire, feltárva azok belső mozgatórugóit, összefonódásukat, az egyes élethelyzetek mintaként való megisméltlődésének lehetőségét a traumatizáció generációkon átívelő hatásának bizonyítékként. A traumafogalom meghatározásakor

¹ Nagy Máté a Színház és Filmművészeti Egyetem PhD Művészettudomány Doktori Iskola II. éves hallgatója. Diplomáit a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen karmester és a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán zeneismeret-tanár szakon szerezte. Debrecen város zenei életében a Csokonai Színház korrepetítor-karmestereként, a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium tanáraként és a Debreceni Egyetem oktatójaként egyaránt részt vett. Kutatásának fókuszában a vokális színpadi zene, készülő disszertációja kapcsán pedig Benjamin Britten példabeszéd-operái állnak.

Tanulmányom mottója Orvos-Tóth Noémi: *Örökölt sors* c. könyvének részlete felhasználásával készült.

szükséges megemlítenünk a stresszort, mint külső vagy belső fenyegető ingert, amit a szakirodalom distressznek, negatív stresszforrásnak nevez, mely az egyén túlélését biztosító pszichofiziológiai válasz, még ha nincs is jelen az életet konkrétan, fizikailag veszélyeztető esemény. Mielőtt *terminus technikusok*kal élnék, egyszerűen fogalmazva a trauma gyökere a hirtelen fellépő probléma, mely zavart okoz a dolgok megszokott menetében, amikor „felborul a világ rendje.”² Bóna Adrienn klinikai szakpszichológus meghatározása szerint: „A trauma alatt a múltban megélt, megrázó, [...] az egyén testi-lelki egyensúlyát, integritását veszélyeztető eseményt vagy körülményt értjük, amely a jelen élethelyzetre is jelentős hatással van.”³ Juliet Mitchell (1940-) pszichoanalitikus egy lényeges pontra világít rá, mondván: „A trauma – legyen fizikai vagy pszichikai természetű – valamely védőréteg olyan mérvű sérülése, hogy az már nem kezelhető azokkal a mechanizmusokkal, amelyekkel a fájdalmat és a veszteséget általában kezelni szoktuk.”⁴ Sigmund Freud (1856-1939) összefoglalja ezt a két szempontot: „A trauma pszichológiai szempontból egy olyan heves, sokszerű, váratlan, intruzív élmény, amely a szervezet egészét érinti, meghaladja a személy pillanatnyi védekező, szokásos megoldási képességét, és ez az életére nézve következményekkel jár.”⁵ Ezek alapján azt mondhatjuk, hogy a trauma hasonlatos a testi betegséghez, hiszen azáltal, hogy a psziché védereje (mentális immunrendszere) felmondja a szolgálatot, megjelennek a tünetek, melyek diagnózis után kiáltanak és gyógyításra szorulnak. A diagnózis felállításánál azonban akadályokba ütközünk, komoly fejtörést okoz, hogy a traumatizálódás esetén maga a személy érintettsége – mely testi valójában az anyaghoz kötött, de léte túlmutat önmagán, vagyis tökéletesen szabad – mennyiben vizsgálható? A trauma tulajdonképpen milyen mélységig képes veszélyeztetni az emberi személy integritását, mely a teremtés titka? Ez az antropológiai kérdés spirituális dimenziókat nyithat számunkra, s felveti, hogy ha a diagnózis felállítása is nehéz, milyen mértékig lehetséges(-e) a gyógyítás? Pilinszky János (1921-1981) közismert sorait idézem, melyet Popper Péterhez⁶ intézett:

Azt hirdetik, hogy minden emberi problémának van megoldása.
Ezzel sikerül elérnetek, hogy az emberek többsége úgy érzi, csak ő

² Kiss Enikő Csilla-Sz. Makó Hajnalka: *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2015. 125. o.

³ I. m. 125. o.

⁴ I. m.

⁵ I. m. 250. o.

⁶ Popper Péter (1933-2010), magyar pszichológus, terapeuta, író.

olyan hülye, hogy nem tudja megoldani a szexuális problémáit, a szüleivel való viszonyát, a házasságát, az egzisztenciális ügyeit, a politikai orientációját stb. – és összeomlik. A valóságban, – mondta Pilinszky – az élet dolgainak többsége nem megoldható. Legfeljebb jól-rosszul elviselhető. Óriási a különbség közöttünk. Ti úgy gondoljátok, hogy az életben problémák vannak és megoldásokra van szükség, én meg úgy gondolom, hogy az életben tragédiák vannak, és irgalomra van szükség.⁷

A végkimeneteltől függetlenül a trauma tünetegyüttese felismerhető. Herman⁸ kiemeli, hogy a kognitív sémák összeroppanása, a megküzdés és a menekülés lehetetlensége és a kontroll elvesztése folytán a traumatizált egyénen a tehetetlenség és a kiszolgáltatottság lesz úrrá.⁹ Ez a kezeletlen belső konfliktus könnyen krízishelyzetet eredményez, melyben újra és újra a trauma átélése fenyeget, amit az egyén igyekszik elkerülni, ahogy ezt Kézdi Balázs (1938-2010) orvos-pszichológus megerősíti: „A krízis egyik lényegi mozzanatát a trauma ismétlődésétől való rettegés képezi.”¹⁰ Az elkerülés (disszociáció) a túlélést szolgáló válasz, mely megakadályozza a fájdalmas érzések tudatosítását. Azok kiszorulnak a tudatból és a traumatizáció konstans letéteményeseivé válnak, s mint későbbi példáinkból látni fogjuk, megteremtik annak a lehetőségét, hogy az egyén pszichéjéből felbukkanva újra és újra betörjenek a tudatba. Itt kell megemlítenünk, hogy alapvetően két fajta traumát ismer a szakirodalom. Kollektív traumát él át egy közösség, egy nép, egy csoport, természeti katasztrófa, baleset vagy háborús események során. Az interperszonális traumák közeli rokoni vagy társas kapcsolatokban keletkeznek, ugyanakkor egy kollektíven átélt traumatikus szituációban (pl. légitámadás), személyes történetek mesélnek az egyének által megélt traumákról (pl. fizikai vagy szexuális erőszakról).

Az európai regény- és drámaidólam, illetve az egyes alkotások zenedramái megfogalmazását képviselő operaművészet számos alkotásában, alapkonfliktusában, szereplőik életében találhatunk traumatikus eseményeket. Ennek egyik legjelentősebb bázisát az ókori drámák jelentik, ahol a sors, mint központi fogalom és a jellem kérdése, illetve a szabadság szerepe az egyéni

⁷ *Lélekrágcsálók*. Válogatás Popper Péter legjobb előadásaiból. Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2010. 240. o.

⁸ Judith Herman (1942-), amerikai pszichiáter, egyetemi tanár.

⁹ Kiss Enikő Csilla-Sz. Makó Hajnalka: *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2015. 250-251. o.

¹⁰ I. m. 125. o.

sorsban különböző értelmezéseknek adott teret az utókor számára. Említésre érdemes Walter Benjamin¹¹ *Sors és jellem* c. írása, mely erről a kérdéskörrel értekezik a tragédia és a komédia fényében. Benjamin szerint a szabadság aktusából születik a jellem, amikor az individuum elfogadja sorsát, amiről nem tehet, vagyis élete eleve elítéltetés. „A pogány ember rádöbben, hogy különb, mint istenei, ám ez a fölismerés megbéklyózza a nyelvét, döbbsen tompa marad.”¹² Megállapítja, hogy a sors szubjektuma meghatározhatatlan és éppen ezért teljesen független a jellem fogalmától.

Tanulmányomnak nem része ennek a gondolatsornak bővebb kifejtése, fókuszomat továbbiakban a 18. és 19. századi társadalmi drámákra, színművekre, kiemelten G. Puccini (1858-1924) és G. Verdi (1813-1901) egy-egy nőalakjára helyezem. A részletes analízis előtt áttekintésként, – anélkül, hogy a pszichológiai okoskodás csapdájába esnék, csupán ismereteim alapján vonok le következtetéseket – a Puskin részlet nyomán néhány színpadi sors útját vázolom az előzmények említésével. A nyitó gondolatként idézett Puskin-művel esszétémám egyik kulcsmozzanatát érintő, egy családtörténet jelentős állomását mutattam meg. Olga és Tatjana édesanyja: Larina egy kényszerházasság során traumatizálódott. Tatjana szinte megismételve anyja sorsát, (reménytelen) szerelemre gyullad Anyegin iránt, majd a visszautasítás után néhány évvel minden bizonnyal tisztességből és külső kényszer hatására házasságra lép a „kövér tábornokkal”¹³, P. Csajkovszkij (1840-1893) operájában: Gremin herceggel. „De közbeszólt a sorsom, ő diktálta tettem, mely, meglehet, könnyelmű volt. Anyám sírt, úgy kért, úgy kívánta, hogy már szegény Tanja se bánta, a kockát róla hogy vetik...és férjhez mentem.”¹⁴ Ebben az ismétlődő mintázatban transzgenerációs sebekről van szó, melyek kutatása és feltárása a pszichológia és a traumakutatás egyik fő célkitűzése napjainkban. „Bármi is érintette az egyik generációt, ha nem oldódott meg teljesen, továbbadódik a következő nemzedéknek.” – vallja Máté Gábor (1944-) orvos-pszichoterapeuta, rávilágítva az anyai minta ismétlődésének forrására.¹⁵ Erre mutat rá Szondy Lipót¹⁶, aki úgy vélte, hogy döntéseink sorozatával sorsunkat magunk írjuk egy családi tudattalan irányítása alatt. A családi mező fogalma és működése, melynek ereje generációkon át ível, alternatív

¹¹ Walter Benjamin (1892-1940), német filozófus, irodalomkritikus.

¹² Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 59-67. o.

¹³ Puskin: *Anyegin*. 7. fejezet, 54. vers kifejtése.

¹⁴ I. m. 8. fejezet. 47. vers részlete.

¹⁵ Dr. Máté Gábor: *A trauma bölcsessége*. Dokumentumfilm. Rendezte: Zaya és Maurizio Bennazzo. 2021. (Internetes forrás a bibliográfiában.)

¹⁶ Orvos-Tóth Noémi: *Örökölt sors*. Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2018. 146. o.

terápiák megjelenését eredményezte, melyek napjainkban egyre nagyobb népszerűsége tettek szert. Ha a Puskin-Csajkovszkij vonalán haladunk tovább a Pikk dáma hőseinek múltját és jelenét meghatározó mondatokat idézek, melyek családi dinamikák működését, egyéni sorsok alakulását befolyásoló tényezőket tárnak fel. Az első részletben Tomszkij gróf a címadó grófnő (Pikk dáma) unokája vall nagyanyja házasságáról, a férfi-női szerepekről: „Boldogult nagyatyám, amennyire én emlékszem, meglehetősen pipogya ember volt. Úgy félt nagyanyámtól, mint a tüztől [...]”¹⁷ Folytassuk Lizával, aki a nagyapa szerepét folytatva alárendelt, függő viszonyban, bizonyos értelemben bántalmazó kapcsolatban él a grófnővel.

- „Hát ilyen az én életem!” - gondolta Lizaveta Ivanovna. A fiatal leány valóban rendkívül szerencsétlen teremtés volt. Keserű az idegen kenyér, mondja Dante, és meredek az idegen ház lépcsője. És ki tudná milyen keserű az alárendeltség, ha nem e főúri vénasszony szegény fogadott leánya? [...] Lisaveta Ivanovna volt a házi martír. Ő töltötte ki a teát és kapott szemrehányásokat, hogy nagyon fogy a cukor; ő olvasta fel a regényeket, és ő volt a bűnös a szerző minden tévedéséért; ő kísérte a grófnét sétálni, és ő volt felelős az időjárásért meg a kövezetért.¹⁸

A darab végkifejlete a novella és az opera esetében eltérő. Puskinnál a grófnő halála után Liza sikeresen férjhez megy, bár arról nem kapunk információt, hogy valóban harmóniát és boldogságot vagy magányt jelent-e számára ez a házasság, de a bántalmazó légkörből – „egy igen kedves fiatalemberhez ment nőül”¹⁹ – sikerül megszabadulnia, elkerülve a szerepcserét (a bántalmazó légkört elszenvedő áldozatok gyakran válnak tettesekké másokkal szemben). A fiatal nő a mintát annyiban tovább hordozza, hogy a grófnőhöz hasonlóan ő is magához fogadja egyik rokonát: „Lisaveta Ivanovna gondoskodik egy szegény rokon leány neveltetéséről.”²⁰ Végezetül jöjjön a darab kulcsfigurája: Hermann portréja Puskin tollából:

¹⁷ Puskin: *Regények, elbeszélések. A pikk dáma*. Fordította: Trócsányi Zoltán. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1977. 266. o.

¹⁸ I. m. 272. o.

¹⁹ I. m. 294. o.

²⁰ I. m. 294. o.

Hermann egy orosz fia volt, s atyjától egy kis tőkét örökölt. Erős meggyőződéssel, hogy szükséges biztosítania függetlenségét, nem nyúlt a kamatokhoz, hanem csak fizetéséből élt s megtagadott magától minden szórakozást. Egyébként tartózkodó volt és becsvágyó és bajtársainak ritkán volt alkalmuk túlzott takarékoskodása miatt gúnyolódni. Heves szenvedélyei voltak és lángoló fantáziája; de erős akarata visszatartotta a fiatalság eltévelyedéseitől. Így például szívvel-lélekkel játékos volt, de sohasem vett kártyát a kezébe, mert kiszámította, hogy viszonyai nem engedik meg, hogy amint azt kifejezte: «kockáztassa a nélkülözhetetlent abban a reményben, hogy feleslegesen nyerjen» - és mégis egész éjszakákat ült végig a kártyasztal mellett és lázas remegéssel figyelte a játék különböző fordulóit.²¹

Hermann felmenőiről alig tudunk meg valamit, így csak feltételezhetjük, hogy a benne lobogó heves szenvedély és lángoló fantázia a grófnő titka, mint kiváltó pont hatására benne egy korábbi, valószínűsíthető, hogy a vagyonszerzéshez és annak megtartásához köthető generációs trauma aktivizálódik és a bár erős akaratú, de pszichésen érzékeny férfi eddig erősen kontrollált élete kontrollvesztetté válik, a függőbetegség maga alá temeti őt. Miután a nyerő lapok ellenére veszít (a grófnő revansa?), Hermannon eluralkodik az elmebaj és egy zártosztályon végzi. Csajkovszkij-nál mindkét főhős öngyilkosságot követ el. Az irodalmi és pszichológiai elemzések után, a traumakutatás fényében két zenei portré analízisére vállalkozom tanulmányunk eddigi megállapításait, definícióit felhasználva, zenei eszközökkel is láttatva a hősök traumaküzdelmét, környezetükre gyakorolt hatását és a trauma lehetséges feloldásának lehetőségét.

Giuseppe Verdi középső alkotói periódusának egyik sikerdarabja az *Il trovatore* (*A trubadúr*), Gutierrez²² azonos (*El trovador*) c. műve nyomán íródott. A szenvedélyes spanyol világ még két alkalommal ihleti az olasz komponistát: a *Simon Boccanegra* szintén Gutierrez, majd a *Végzet hatalma* (*La forza del destino*) Saavedra²³ drámájából készül. A Trubadúr cselekményének kuszasága első látásra rokonságot mutat Mozart (1756-1791) *Figarójával*, ahogy Leo Slezák (1873-1946), az operatörténet egyik kiemelkedő Manricója vallotta: „Hogy ebben

²¹ Puskin: *A pikk dáma*. Fordította: P. Ábrahám Ernő. Budapest, Dr. Áchim András Könyvkiadó. 9. o.

²² Antonio Garcia Gutierrez (1813-1884), spanyol drámaíró. Első sikerét épp a *Trubadúr* c. tragédiájával aratta.

²³ Angelo de Saavedra, Rivas hercege (1791-1865), spanyol államférfi és költő

a darabban mi történik, arról még nekem sincs a leghalványabb fogalmam sem.”²⁴ Várnai Péter operakalauzában²⁵ a librettóban található ellentmondások ellenére kiáll a szövegkönyv mellett, melynek megírására Verdi, már korábban kipróbált munkatársát: Salvatore Cammaranót (1801-1852) kérte fel. A zeneszerző így fogalmaz a hozzá intézett levelében: „Azért javasoltam, mert véleményem szerint szép színpadi pillanatai vannak, és főleg, mert egyedülállóan eredeti.”²⁶ Az eredetiség címén – Várnai indoklása szerint is – Verdit a darabot mozgató és a cselekményt mélységeiben is átítató szenvedély ragadta meg. S ezalatt nem csupán szerelmi vágyat, hanem a szenvedélyességig fokozódó szülői magatartást vagy a szülő felé irányuló gyermeki szeretetet, illetve a bosszú szenvedélyét értjük. Mintha ebben a műben minden emberi cselekvés ennek a fogalomnak az erőterében történne, mely felnagyítva a gesztusokat szinte felperzseli a színpadot, fizikailag vagy/és lelkileg kivétel nélkül megsemmisítve a szereplőket. A darab hősei közül a Verdi által is főszereplőnek tartott Azucena alakját vizsgálom meg közelebbről, akinek figuráját a mű babonás és félelmetes légkört árasztó nyitóképében egy elbeszélésből ismerjük meg. Személyesen jóval később, a Verdi által pompásan felrakott kórusrészlet cigány-miliójából, mint zsánerképből lép ki elénk és jelenetről-jelenetre bizonyosodunk meg arról, hogy nem egy vén cigányasszonyról van szó, aki rémképeket lát, hanem a cselekmény szálait mozgató, nagyon is öntudatos alakról, aki Romhányi Ágnes (1953-) dramaturg találó megfogalmazásában: a keresztény könyörületet nem ismerő pogány igazság tragikus hősnőjévé magasztosul.²⁷ Azucena traumatizálódásának története a mai horrorforgatókönyvírók tollára való téma, kiváló alapot szolgáltathat iszonytató, vérfagyasztó, naturalisztikus jelenetek megkonstruálására. A cigányasszony a darab során – Bóna Adrienn általi definícióinkat alátámasztandó: a trauma alatt a múltban megélt, megrázó eseményt értünk, mely a jelenre is hatással van – többször is felidézi a vele történeteket. Anyját anno boszorkánysággal és gyermekrablással vádolták meg és máglyára küldték. Azucena saját fiatalasszonyként, karján gyermekével nézte végig anyja meghurcolását és halálát, aki az utolsó szó jogán a vesztőhelyről bosszúért kiáltott. Azucena elrabolta anyja gyilkosának fiát (a történetben Manricót) és önkívületi állapotban

²⁴ Giuseppe Verdi: *A trubadúr*. A Magyar Állami Operaház műsorfüzete. Szerkesztette: Romhányi Ágnes. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1996. 3. o.

²⁵ Várnai Péter: *Verdi operakalauz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1978.

²⁶ I. m. 139. o.

²⁷ Giuseppe Verdi: *A trubadúr*. A Magyar Állami Operaház műsorfüzete. Szerkesztette: Romhányi Ágnes. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1996. 7. o.

szintén tűzbe dobta, vagyis azt hitte, hogy a grófi sarjat ölte meg, s csak később vette észre, hogy saját gyermekét adta halálra. Ettől a pillanattól kezdve a bosszú végzetes spiráljába kerül és a történet végére saját nevelt fiának elpusztításától se retten vissza, hogy az anyjának fogadott bosszút beteljesítse. Bűn és bűnhődés bonyolult rendszerével állunk szemben, de tanulmányomban nem a morális kérdésekre, hanem a pszichofizikai reakciókra és azok zenébe öntésére koncentrálok.

Azucena által megénekelte és a darab minden szereplőjének életére hatással levő máglya-zene konkrétan és képszerűen, vagy zenei jellemzőit megtartva rejtett alakban szövi át az egész partitúrát, mintegy átokként lebeg a szereplők sorsa fölött. Ennek a konzekvens zenedramaturgiának a jelenléte a Verdi-műhelyben nem meglepő, és csodálatra méltó felismerésekre juthatunk a mélyebb analízis során, mely most nem része írásomnak. Elsőként, ahogy korábban említettem a cigánytáborban találkozunk ezzel a muzsikával. Azucena *in medias res* előlép a tömegből és belekezd – minden bizonnyal nem először – egy horrorisztikus történet apró részletekig való felidézésébe. A képek halmozásából érzékeljük, hogy ez a történet mélyen felkavarja őt, de személyes érintettségéről még nem beszél. Az ária szövegét teljes egészében közlöm.

Rőt lángok égnek, sistereg a máglyatűz,
Egy bőszült hordát vérszomja arra űz.
Ujjong a kéjtől vad gúnykacajba csapva át,
Tíz durva porkoláb vonszol egy asszonyt,
Eltorzult arccal bámul a csürhenép,
Oly rút a tűzláng, oly rémes, oly véres az ég,
Lángban áll az ég!
Rőt lángok égnek, ott áll az áldozat,
Látom zilált haját, testén a rongyokat,
Hallom, hogy jajgat, rémes a vézsikoly!
Rá visszhang válaszol
Fenn és lenn a völgyben,
Aztán beáll a csönd, meghalt, ó szörnyűség!
Oly rút a tűzláng, oly rémes, oly véres az ég,
Lángban áll az ég.²⁸

²⁸ Verdi: *A trubadúr*. Szövegkönyv. Fordította: Hevesi Sándor. Budapest, Zeneműkiadó, 1959. 14-15. o.

Mi történik itt valójában? Egy szörnyű kivégzés részletes elbeszélését halljuk, mint egy rémmesét, vagy tanulmányom gondolatmenete szerint egy személy traumatikus élményének ismételt felidézéséről van szó? A tudomány válaszával élve Herman poszttraumás stressznek hívja ezt a jelenséget. Megfogalmazása szerint: „A poszttraumás stressz megélése a traumára adott hosszabb távú pszichológiai reakciók közé tartozik, középpontjában a traumatikus esemény intruzív emlékei állnak.”²⁹ A támogató környezet és a megfelelő feldolgozás hiányában a stresszreakció állandósul és jelen idejű tapasztalattá válik.³⁰ Ez az ária önmagában nem bizonyítja a cigányasszony poszttraumatikus zavarát, de a darab során viselkedése kimeríti ennek diagnózisát. Néhány perccel később fogadott fia, Manrico biztatására tárja fel a teljes igazságot, már személyes történetként, érzelmileg bevonódva, újra átélve, szinte jelen idejűvé téve a borzalmakat. Elbeszélése egyértelműsíti az egykori distressz élményt, mint traumát (saját anyjának kivégzését), melynek feldolgozatlansága folytán váratlan emléketörések, érzetek és képek poszttraumás tünetként jelennek meg. Érdekes tudományos kísérleteket folytattak a kiváltó okot illetően, mely mindig felidéz valamit az egykori traumatizáció légköréből, legyen az egy tárgy, egy illat, egy mozdulat vagy hanghatás.³¹ Ebben a jelenetben a partitúra szerint a cigánytábor részeként egy nagy tábortűz lobog (*arde un gran fuoco*) a színen, Azucena éppen mellette ül (*Azucena siede presso il fuoco*). S hogy érzékeljük mekkora jelentősége van ennek a képnek és fogalomnak, mely kiváltási pontként szolgál, bizonyítsa a mű utolsó felvonásának nyitóképe, ahol a cigányasszony rögeszmeszerűen háromszor, zenekari kíséret nélkül – Verdi utasítása szerint *con ispavento* (rémülettel) – ismétli a máglya borzalmas (szó szerint csúnya) szavát (*parola orrenda*). A három felvonás elhangzása után a néző-hallgató számára is egyértelművé válik, hogy a cigányasszony traumatizációjának központi eleme a máglya képe, mely szónak konkrét kimondása itt szinte drámai kiabálássá fajul (1. kotta), a mezzoszoprán énekes oktávon túli hangtartományát bejárva válik a darab mottójává, mely a szenvedélyes bosszú forrása.

²⁹ Kiss Enikő Csilla-Sz. Makó Hajnalka: *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2015. 255. o.

³⁰ I. m.

³¹ Orvos-Tóth Noémi: *Örökölt sors*. Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2018. 107. o.

227

cres. (con ispavento)

A

Il ro-go!.. il ro-go!.. il ro-go!.. parola or-ren - da!

1. kotta.

Ezt a kitörést leszámítva a máglya zenéje minden alkalommal eltérő zenekari színekkel, a ritmus, a frazeálás és a figuráció terén azonos attribútumokkal jelenik meg. Az idézett áriaszöveghez tartozó közhelyszerű vonós valcerritmus egyáltalán nem jellegtelen zenekari kíséret. Állandó lüktetésével teret nyit, tartást és keretet ad az énekes vibráló szólamának, amiben a lényegi mondanivaló kerül megfogalmazásra (2. kotta).

AZUCENA (canta: gli zingari le si fanno allato)

ALLEGRETTO (♩ = 60)

pp

Stri - de la vam - pa!

la..... fol - la in - do - mi - ta

2. kotta.

A nyolc ütemes egységekben a nyújtott ritmus uralkodik. Szekvenciális ereszkedése a képletet nyitó trillával, többek között a *vampa* (máglya) és a *fuoco* (tűz) szavakra ráhúzva komplexen festi le a tűz pattogását és az elme háborgását, mely nem egy őselem természeti képe csupán, hanem végzetes láng. A ritmus görcsös, rögeszmés ismételtetése a trauma elszenvedője számára egy szünni nem

akaró, szörnyűséges emlék szimbóluma. Milyen csodálatos dramaturgiai mikroklíma ez! Verdi az azonos, hangsúllyal ellátott hangok ismételtetésével a pattanásig növeli a feszültséget, mely a nyújtott ritmusban trillával kulminál. Az ária versszakainak záróütemeiben azonos a zeneszerzői szándék, de itt a recitáló hangokat az izgatott, több ütemen át sístergő trilla váltja fel, melynek fogságából szabadul ki az énekes a nyújtott ritmussal, elérve a szólam dallami csúcspontját: a kétvonalas G hangot (3. kotta).

3. kotta.

Az elsőre primitívnek ható zenei közegben teremtett egyensúly fölött a szituáció és a szöveg jelentésének hiányában könnyen elsiklik a figyelem, pedig Verdi hangsúlyozza: hangjegyeim, legyenek azok szépek vagy csúnyák, sohasem a véletlen szülöttei, és mindig mondani akarok velük valamit.³² A jelenet a táborig hallgatóság hozzászólásával: *Mesta é la tua canzon!* (Milyen gyászos az éneked!) és Azucena ismételt emléketöréseivel folytatódik (4. kotta), aki anyja jajszavát ismételteti: *Mi vendica!* (Állj bosszút értem!) a partitúra utasításai szerint szinte magának, sötét hangszínen mormolva (*mormora cupamente*). Ezen a ponton még nem tudjuk kontextusba helyezni, mire vagy kire vonatkozik a kijelentés.

(rivolge il capo dalla parte di Manrico,
e mormora cupamente:)

4. kotta.

³² Várnai Péter: *Verdi operakalauz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1978. 5. o.

Hasonló ez egy másik Verdi-hős: *Rigoletto* poszttraumás képéhez, aki a zeneszerző által az átok szavához társított akkordkapcsolattal (5. kotta) idézi fel újra és újra Monterone szavait: *Qual vecchio malediva mi!* (Az öregember megátkozott!)³³



5. kotta.

A Trubadúr egyik rendhagyó és mind Verdi életművében, mind zenetörténetileg előremutató jelenete a cigánytábori elbeszélés. A tábor lakói szétszélednek, Azucena egyedül marad mostohagyermekével és részletesen feltárva saját múltját, tudomására hozza Manricónak valódi származását. A jelenet kettős emberi drámát hordoz, megismerjük a cigányasszony általam korábban részletesen kifejtett tragédiáját és Manrico rádöbben(hetne), hogy anyja nem a vér szerinti szülője, de ezt a felismerést az öntudatát visszanyerő Azucena ügyesen eltussolja, az

elbeszélés az ő traumájára koncentrálnak. Verdi vívmánya, hogy az itáliai *bel canto* hagyományra³⁴ építve, azt zenei és dramaturgiai szempontból továbbfejlesztve, megalkotja a zenedráma olasz változatát. Ez más esztétikai alapokon nyugszik, mint Richard Wagner (1813-1883) színháza, de dramaturgiai krédójuk hasonló: zene és szöveg szintézisének megteremtése, melynek alapja és eszköze a jó dramaturgia, a világos szerkezet, mely nem töri meg a dráma ívét, eljuttatva a befogadót a katarziséig. Az olasz színpad az opera szerkezetére vonatkozóan többszázéves hagyományokkal rendelkezett, melyek egyre inkább gúzsba

³³ Monterone gróf lányát a mantovai hercegi udvarban megbecstelenítették. Rigoletto, az udvari bolond nyilvánosan gúnyolja ki a lánya becsületéért fellépő apát, mire a gróf átkot szór a fejére, mely beteljesül: Rigoletto lányát is elcsábítja a herceg.

³⁴ *Bel canto* (ol.), „szép ének” kifejezés a XVI. századi velencei, majd később nápolyi eredetű énekiskola és technika, stílus gyűjtőfogalma, mely nagyívű, kifejező dallamokkal és egyben virtuóz elemekkel él, mely komoly technikai tudást követel az énekestől.

kötötték a zeneszerzők kezét, de a drámai zsenik mindig tudták hogyan hágnak át az íratlan szabályokat. Gondoljunk Mozarthoz, a *Figaró* vagy a *Così* híres fináléja vagy a *Don Giovanni* nyitóképe a drámai helyzet kívánta formai megoldásokkal miként szakít a recitativo-ária-recitativo-ária merev sablonjával. Verdi a kezdetektől (például épp az előbb említett *Rigoletto* vagy a *Macbeth* esetében) él hasonlóan merész formai megoldásokkal, melyeket az életmű során operáról-operára tökéletesít, eljutva az *Otello* és a *Falstaff* átkomponált szerkezetéig. Ennek egyik állomása ez a tábori székény, melynek formai meghatározása is beszédes: *Scena e racconto* (Jelenet és elbeszélés). Megszakításokkal, de ismét a teljes szöveget közlöm, Manrico közbeszólásait mellőzve. Elemzésem után láthatóvá válik, hogy a jelenet kiváló példája lehet a traumakutatásnak, mely a régmúlt, a múlt és a jelen síkját érinti, összekapcsolja és hatása a jövőre vetül.

Pribékek, még szinte látom,
Kihozták láncra verve,
Fiam én ölbe tartva
Néztem sírva és remegve,
És kértem, "anyám, egy szót még!"
Sok ember utamba állott,
A hangja is oly gyöngye volt,
Csak ment és meg sem áldott.
Rácsattogott a korbács,
És kard sebezte a testét,
Míg durván, mint egy állatot,
A vesztőhelyre lökték.
Most szólt s megtört a hangja:
"Te állj bosszút ezért!"
A hangját most is hallom,
És látom az égre tárt kezét!³⁵

Ebben a részletben egyértelművé válik a korábban felhangzó ária szubjektív vonatkozása, a régmúlt események elszemélyesítője és a bosszúkiáltás címzettje: Azucena. A szakirodalomra támaszkodva ez a leírás a kiszolgáltatottság és tehetetlenség példaként („néztem sírva és remegve”, „sok ember utamba állott”) kimeríti a traumatizálódás tényét: a traumatizált személy extrém, a szokásostól

³⁵ Verdi: *A trubadúr*. Szövegkönyv. Fordította, Hevesi Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1959. 15-16. o.

eltérő élethelyzetet él át, tehetetlen, a világ megbízhatóságában való hite összeomlik, az én, a kapcsolatok és a világegység-élménye szétesik.³⁶ A következő szakasz már a poszttraumás szindróma jeleit mutatja, egy idősíkkal közelebb kerülve a jelenhez.

Imádta kisebb fiát a gróf úr,
Hát elraboltam orvul,
Hogy prédául vessem a tűznek.
Keserves jajszavát hallva,
Megesett a szívem rajta,
Hisz a fiam ott volt!
De akkor, mint kósza rémkép,
Lázbeteg lélek álma,
Feltűnt újra minden!
Anyámnak kínhalála,
Ott hozzák, lobog a máglya!
Az arca mint egy holté,
Sóhajt és jajgat és kiált és sikolt,
Utolsó szavát megértem:
"Ó, állj bosszút!"...³⁷

A szöveg költői képekbe foglalva („kósza rémkép, mint lázbeteg lélek álma, feltűnt újra minden”), ám annál pontosabban határozza meg a tüneteket. Orvos-Tóth Noémi (1971-) pszichológus szavait idézve: „Mintha a múlt ismét valósággá válna. Sőt, nemcsak látja a történetet, de a testében, minden egyes sejtjében át is éli a szenvedést.”³⁸ Folytassuk elemzésünket még mindig a múlt síkján.

A kezem kinyúl remegve,
Ez itt a kisfiú, fogom,
Viszem a tűzhöz, ráhajítom!
Önkívületben voltam,
Nem tudtam, mit cselekszem...
Mikorra fölocsúdtam,

³⁶ Kiss Enikő Csilla-Sz. Makó Hajnalka: *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2015. 222. o.

³⁷ Verdi: *A trubadúr*. Szövegkönyv. Fordította: Hevesi Sándor. Budapest, Zeneműkiadó, 1959. 16. o.

³⁸ Orvos-Tóth Noémi: *Örökölt sors*. Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2018. 107. o.

Elhamvadt már a kisdéd,
Hogy szertenézek aztán,
Mit látok, ó, nagy Isten?!
A grófi gyermek élt még!
Az én fiam volt, ki elpusztult a máglyán!³⁹

Azucena a poszttrauma hatása alatt elveszti kapcsolatát a valósággal, módosult tudatállapotba kerül („önkívületben voltam, nem tudtam, mit cselekszem...mikorra fölocsúdtam”). Erdélyi Ildikó (1938-) ezt a traumára adott reakció egyik jeleként értelmezi, amikor a visszaemlékező szavakba szeretné önteni élményét, de erre csak képszerű kifejezéseket, hasonlatokat talál, úgy mint: magamon kívül voltam, kicsúszott lábam alól a talaj.⁴⁰ A poszttraumás zavar azonban tragédiát szül, a cigányasszonyt újabb, talán a korábbinál is szörnyűbb trauma éri, mely kiváltója a jelen idegállapotának.

A fiam volt, kit tűzbe dobtam!
Vérem még jéggé dermed
Most is, ha rá gondolok,
Megborzadok! Megborzadok!⁴¹

Ennyi tragédiát és idegfeszültséget egy olvasatra a századforduló expresszionistái is megirigyelhetnek. Annál nagyobb próbatételt jelent mindennek a zenébe öntése és csak gyakorlott zeneszerzői kéz által valósítható meg kielégítően.

Játsszunk el a gondolattal, ha nekünk kéne zenét írni ehhez az alapvetően operaszínpadra kívánczó, drámai történésekkel tartalmazó jelenethez, mi okozna leginkább kihívást számunkra? Találóz zenekari színeket, fűszeres harmóniákat, hatásos kulminációs pontokat írni könnyebb, mint keretbe, formába önteni készülő kompozíciókat, mely Verdinél is a megoldás kulcsát adja. Ennél a jelenetnél ellentmondásokba ütközünk a halmozott képekkel, heves érzelmekkel átszőtt, részletesen exponált cselekmény révén. Egy ilyen sodró anyag biztos kereteket kíván, ugyanakkor nem tűri a béklyót, a hagyományos formaképzést. Verdi a népmese bölcsességét felhasználva (hoztam is, meg nem is⁴²) montázstechnikával él. Hagyományos formaegységekként értelmezhető, eltérő

³⁹ I. m. 15-16. old.

⁴⁰ Erdélyi Ildikó: *Mágikus és hétköznapi valóság*. Budapest, Oriold és Társai, 2010. 89-90.o.

⁴¹ I. m. 16. o.

⁴² Utalás *Az okos lány* c. népmese motívumára.

karakterű zenei anyagokat vonultat fel egymás után, azokat váratlanul, mégis szervesen összekapcsolva. Az állandó meglepetés változatossá, izgalmassá teszi a közeget, melyet a cselekményt hűen követő, a drámai történéseket lefestő zenei eszközökkel gazdagít a dallamképzés, a hangszerelés és a harmonizáció révén. A lényeg azonban mindennek a mozgatórugója: a szövegben rejlő belső dramaturgia, mely töretlenül halad a csúcspont felé. Ezáltal válik a jelenet rendkívül hatásossá és eredetivé az öncélúság csapdáját elkerülve. Az anya kivégzési menetét egy jellegzetes motívum kíséri (6. kotta), mely önmagában is mikrokozmosz csoda. Lendületes, vad vonós pörölycsapásra egy oboa sóhaja felel (ultrarövid értékek, pontozással majd ennek a tükre hosszú érték tizenhatod zárás, szünetekkel), s mindez *sotto voce* (fojtott hangon).

The musical score for the 6th measure (6. kotta) features the following elements:

- Oboe (Ob.):** I. Solo, *pp sotto voce*. The melody consists of short, rhythmic notes.
- Alto (A.):** Lyrics: "Condot - ta ell'era in cep - pi". The melody is more melodic and includes a dynamic marking of *f*.
- Violin (Viol.):** *pp sotto voce*. The part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Viola (V-le):** *pp*. The part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violoncello (Vc.):** *pp*. The part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Contrabass (Cb.):** *pp*. The part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The tempo is marked "Andante mosso" with a metronome marking of 120.

6. kotta

Mindig nagy kérdés egy állandóan jelenlévő kísérőfiguránál, hogy hogyan, meddig maradhat élő általa a zenei közeg. Verdinek modulációs eszközökkel harminckét ütemen keresztül sikerül ezt a feszültséget fenntartania, majd hat ütem erejéig a sóhaj-motívum elhagyásával, de a témafej megtartásával, kromatikus ereszkedő skálákat hallunk (7. kotta). A kép is változik, Azucena önálló akcióba kezd, hogy beteljesítse bosszúját. („Imádta kisebb fiát a gróf úr, hát elraboltam orvul, hogy prédául vessem a tűznek.”) Manrico szörnyülködve vág közbe mostohaanyját faggatva: mit tett a kisgyermekkel.



7. kotta.

A zene sodrása (ismét) hat ütemre megállni kényszerül, Verdi minden előzmény nélkül egy szívszaggató altatódal-imitációval (8. kotta) szakítja meg az egyre hevesebbé váló muzsikát, hisz Azucenában megszólal az anyai ösztön az elrabolt, síró csecsemő láttán.

The image shows a musical score for the 8th system. It includes several staves: Flute (Fl.), Oboe (Ott.), Soprano (A.), Violin (Viol.), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (A.) has the lyrics "Ei di-strugges - si in pian to...". The instrumental parts are marked with *ppp* (pianissimo) dynamics.

8. kotta.

A hangszerelés egyszerű és kifejező volta: a vonósok finom, szinte rusztikus dudazenéje fölött a fuvola és a pikoló csilingelése pillanatok alatt elvarázsolja a hallgatót. Ezzel lezárul az elbeszélés első szakasza. A folytatásban elszabadul a pokol, a zene feltartóztathatatlanul halad a végkifejlet felé. A bölcsőzene repetíciói, a fűvös harangocskák hirtelen perzselő lángokká, vonós tremolókká változnak (9. kotta). Azucena a poszttrauma állapotába kerül, amihez Verdi a

tábori képben hallott ária máglya-zenéjét idézi, de már nyoma sincs benne a valcerritmusnak (ld. 2. kotta). A tűz és a szikrák pattogását idegesen vibráló hegedűk festik, Azucena nem énekel többé, inkább fojtott hangon, szaggatott frázisokban beszél (*sottovoce e declamato*). A tetetlen, basszus regisztert nélkülöző zenei közegben felhangzik az ária dallamának summája s a korábban alkalmazott trillával belefut a zárórészbe.

Poco più mosso (♩ = 60)

Fl.
Ott.
A. *sottovoce e declamato*
di - la - nia - to, in fran - to... Quand'ec - co a - gie - gri
Viol. *ppp* div. *ppp*
V.le
Vc.
Cb.

A. *ppp*
spir - ti, co - me in un so - gno ap - par - ve
Viol. *sottovoce*

9. kotta.

Verdi a folytatáshoz az izgatott jelzővel (*Allegro agitato*) a jelenet leggyorsabb tempójelzését írja elő, alátámasztva az esztét vesztett asszony hajszeját, irgalom és a kegyetlen bosszú élet-halálharcát. A komplementer ritmussor makacs, ziháló kopogása, az énekszólam *agitatissimo* előadói utasítása (10. kotta) és az ezeket követő, a tutti zenekaron be-berobbanó kromatikus „forgószél” pillanatok alatt olyan hőfokra hevíti a partitúrát (11. kotta), hogy az Verdi életművében is párját ritkítja. A mezzoszopránok ilyen heves őrvongására legközelebb csak az *Aida* Amnerise lesz képes.

pp agitatissimo declamato

A

La mano convul - sa stendo...

10. kotta.

A

_spingo!..

Ces - sail fatal de - li - rio...

11. kotta.

Azucena önkívületi állapotában saját gyermekét veti a tűzbe, melyre való ráélmélés zenei leképezése Verdi számára minden formatani és összhangzattani konvenció sutba dobását jelenti (12. kotta). Az önvád és a téboly kifejezése: „az én fiam” (*il figlio mio*) felkiáltás többszöri megismétlése oly erős nyomatékot kap (csúcspontján a kor tercépítkezésű harmóniáinak határát feszegető nónakkorddal), hogy alig sikerül feloldani összhangzattanilag a disszonanciát, hisz zeneileg is képtelenség feloldani azt, ami a lélekben feloldhatatlan!

A

Mio fi - glio! mio fi - glio!

M

Qua - le orror! oh qua - le or - ror!

straziante

A

il fi_glio mi - o! il figlio mi - - o a_vea bru -

M

Or -

A

-cia.to!

M

-ror!

dim.

12. kotta.

A negyedik felvonás látomását már érintettük. Úgy tűnik Azucena sorsa beteljesedett. Rettegéssel tölti el, hogy Luna gróf foglyaként rá, akárcsak hajdan

anyjára a máglyahalál vár. Ebben a lelkiállapotban éli végig még egyszer, az operában utoljára, zeneileg erősen koncentrált formában (alig több, mint harminc ütem alatt) anyja tragédiáját. Itt fogalmazza meg a máglya (*il rogo*) mottót (ld. 1. kotta.), ezután megjelenik az áriatéma (ld. 2. kotta.) fafúvósokon, vonós tremolókkal kísérvé, majd egy izgatott recitativikus szakasz után teljes erővel (*tutta forza*) tör ki a cigányasszonyból a segélykiáltás (13. kotta): Ki szabadít meg engem ettől a borzalmas látványtól! (*Ahi! chi mi toglie a spettacolo sì atroce!*)

The image shows a musical score for the 13th measure. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time, with the lyrics "Ahi, chi mi toglie a spettacolo sì atroce!". The piano accompaniment features a tremolo in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *tutta forza*, *dim.*, *ff*, *p*, *dim.*, and *pp*. A stage direction in the vocal line reads: *dim. (cade tutta convulsa tra le braccia di Man.)*

13. kotta.

Az opera cselekményét ismerve tudjuk, hogy a darab záróütemeiben beteljesülő bosszú az, ami ha felejtést nem is, de revansot ad Azucenának. Luna gróf vérpadra küldi Manricót, mire a cigányasszony az arcába vágja, hogy a saját testvérét ölte meg, majd diadalittasan kiáltja világgá: „Bosszút álltam érted anyám!”⁴³ Alakulhatott volna másként, „ki szabadíthatta volna meg ettől a borzalmas látványtól”, mi lehetett volna a gyógyulás útja? Tanulmányom zárórészében majd erre is igyekszem választ adni.

Az Arábiából érkező, a kínai császárlányról: Turandotról szóló mese Carlo Gozzi⁴⁴ *fiabe teatrali* sorozatának negyedik darabjaként, majd Friedrich Schiller (1759-1805) színműveként vált ismertté Európa színpadain, de minden bizonnyal operaváltozatban, Giacomo Puccini hatyúdalaként írta be magát a színháztörténetbe. Az olasz maestro Gozzi feldolgozása nyomán dolgozott librettistáival: G. Adamival (1878-1946) és R. Simonival (1875-1952). Puccini így határozza meg a téma fókuszát: „Leegyszerűsíteni a cselekményt, főleg pedig

⁴³ Verdi: *A trubadúr*. Szövegkönyv. Fordította, Hevesi Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1959. 43. o.

⁴⁴ Carlo Gozzi (1720-1806) olasz költő, mese- és drámaíró. Számos operalibrettő készült művei nyomán.

kiemelni Turandot szerelmi szenvedélyét, amely oly sokáig szunnyadt a nagy büszkeség hamuja alatt.”⁴⁵ A zeneszerzőt, oly sok női sors tapasztalt ábrázolóját a császárlány alakjában is a szerelem titka foglalkoztatta. Turandot szerelmének szunnyadása, büszkesége mögött azonban nem csupán hiúsága vagy származásából fakadó rezerváltsága áll. Sorsa Azucenáéval osztozik, a múlt erőszakkal átítatott árnyai benne is a bosszú mintázatait alakították ki, de a traumával való találkozása és az arra adott válasza eltér a cigányasszonyétól. A második felvonásban szólal meg először, s akárcsak sorstársa, ő is áriájában beszéli el traumatizációjának történetét. A teljes szöveget idézem.

Sok századéve e fejedelmi házat
átjárta jaj! egy rémes vad sikoly.
Nemzedékek szívén hasítva végig,
itt az én szűzi keblemen lelt tanyát
ősanyám, szép Lou-Ling
büszke császári asszony,
aki uralkodtál némán,
magasztos méltósággal,
s férfikézzel és törhetetlenül
tartottad a kormányt:
Téged idézlek én!

Följegyezték ősrégi krónikáink:
pusztító harc és szörnyű vérontás volt.
Kínát leverték! Kínát leverték!
S elhurcolta Lou-Lingot, ősanyámat
és meggyalázta őt a győzedelmes barbár.
Borzalom éjszakáján
vad vézsikoly szakadt ki ifjú torkán.

Ti hercegek, kik véghetetlen sorban,
minden égtájról özönölve jöttök,
hogyan álljátok a próbát:
azért véreztek el,
hogyan beteljék a bosszúm

⁴⁵ Julien Budden: *Puccini*. Fordította: Rácz Judit és Győri László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2011. 493. o.

az én holt ősanyámért,
halálos jajszaváért.

(*Keményen.*)

Tudjátok meg hát!
Hasztalan a versengés,
szívemnek gyűlölsége
vág, mint a tördöfés.
Senkié nem leszek soha!

Ah, tirátok lesújt
a bosszúm kegyetlen ostora.

(*A herceghez, fenyegetőn.*)

Gondold meg! Sorsodat ne kísértsd meg!
Három a próbatét, de egy a Végzet.⁴⁶

A „jéghercegnő”-ről szóló elemzések középpontjában általában (Puccini szerint is) a szerelem problematikája áll. Puccini életművében, a századforduló színpadán – társadalmi mozgalmak és változások hajnalán – Manon Lescaut, Tosca, Cso-cso-szan vagy Minnie alakjában is testet ölt a *femme fatale*⁴⁷ figurája, azonban nála az asszonyi lét törékeny, áldás és áldozat egyszerre. Egyik oldalról a nő tragédiája a szenvedély, amellyel az őt körülvevő ellenséges környezet ellenére a férfihoz vonzódik, hogy szerelmével megmentse vagy tragikus sorsával magával rántsa. Másrészt a nő épp a férfi könnyelműségének áldozatává válik, mely megpecsételi sorsát. Puccini operáiban a hattyúdal megírásáig a nők hősként magasztosulnak, a férfiak tehetetlenségükben elhalványulnak, cselekvőképtelenségük vagy morális bukásuk révén deheroizálódnak, esetleg mártírhalált halnak (Cavaradossi). Ebből a nézőpontból a *Turandot* valójában egy fordulópont a zeneszerző életművében. Pernye András⁴⁸ szavaival élve: „Turandot az első Puccini-dráma, amelyben a nőalakok nőiesek és a férfialak férfias.”⁴⁹ A sztereotipikusnak tűnő gondolat mögött sok igazság van. Az egyetlen korábbi Puccini *happy end*, a *Nyugat lánya* győzelme csak Minnie-é, aki egy pókerjátzmán nyeri el (micsoda „nőies hősi” szituáció) sebesült szerelme (a tehetetlen férfi) életét, és felépülése után együtt hagyják el Kaliforniát. A *Turandot* szerelmi egymásra találása a férfi és a nő közös erőfeszítésének

⁴⁶ Puccini: *Turandot*. Szövegkönyv. Fordította: Lányi Viktor. Budapest, Zeneműkiadó. 1960. 29-30. o.

⁴⁷ *Femme fatale* (fr.) a végzet asszonya, a csábító nő művészeti archetípusa.

⁴⁸ Pernye András (1928-1980), magyar zenetörténész, egyetemi tanár, szakíró.

⁴⁹ Pernye András: *Puccini*. Budapest: Zeneműkiadó. 1959. 120. o.

eredménye, melyből minden eddiginél hatványozottabban tör elő a szerelem univerzális energiája. (Liú szerepével és halálával, a morális győzelem problematikájával most nem foglalkozom.) A sors fintora, hogy betegségéből kifolyólag a harmadik felvonás záróduettjét és a finálét a zeneszerző már nem tudta megkomponálni, csak vázlatokat hagyott, melyek alapján egyéni invenciót is bevonva, Franco Alfano (1875-1954), illetve Luciano Berio (1925-2003) igyekezett méltó lezárást adni a műnek. Elgondolkodtató, hogy az a szerző, aki pályája során könnyfakasztó módon képes volt az emberi szerelmet zenébe önteni, nem tudja/tudta (már) megírni az életmű végső válaszát, a minden ellentmondást feloldó és beteljesítő egyesülés zenéjét. (Hitt-e ebben a *happy end*ben valójában Puccini?) Tanulmányom szempontjából nem a végkifejlet önmagában, hanem az addig vezető út érdekel. Ezen információk közlése szükséges volt ahhoz, hogy később megértsük miért képes a szerelem fellángolni Turandot és Kalaf között.

Az áriaszövegből kiderül („följegyezték ősrégi krónikáink”), hogy Turandot nem kerül közvetlen kapcsolatba a traumával. A tanulmányom elején említett transzgenerációs trauma az, ami nála működésbe lép. A hajdani császárné, Turandot „ősanyja” (Luo-Ling) szexuális erőszak áldozata lett, mely a pszichológiai praxisban is az egyik legkomolyabb és legnehezebben kezelhető mentális sérülések egyike. Érdekes kutatási eredményt közöl Orvos-Tóth Noémi, mely egérkísérletekkel bizonyítja, hogy a szenvedés mintázatai biokémiai üzenetké kódozva, befolyásolva az idegrendszer működését a leszármazottakban is megjelennek, akik nem voltak részesei a konkrét eseménynek.⁵⁰ A hercegnő érinthetlensége, más dimenzióban való léte, rideg, kegyetlen, diktatórikus magatartásának háttérében a korábbi generációk traumájára adott disszociatív válasza, megküzdési stratégiája, a túlélés ösztöne áll, melynek mottója: vigyázz, nehogy te is így járd! A külső jelek egyértelműsítik az elkerülő magatartást: „a disszociáció – a valóságos helyzetről való lekapcsolódás – azonban a beszűkülés vagy tompultság olyan intenzív élményeként jelenik meg, amely akár az eléréstelenedés állapotával járhat.”⁵¹ Nem felejttem el, hogy mindez Kínában, hajdanán történik, s ez az eltávolítás Turandot kezére játszik. Pernye András lényeglátó gondolatát idézve: „A Turandot kétszeresen is distanciateremtő téma: keleti koloritja és meseszerű története biztosítja a mindennapi élettel való összekeverhetetlenségét.”⁵² Altoum császárt istenként tiszteli a nép és Turandot mégiscsak ennek a császár-istennek a leánya. Eddig

⁵⁰ Orvos-Tóth Noémi: *Örökölt sors*. Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2018. 119. o.

⁵¹ Kiss Enikő Csilla-Sz.Makó Hajnalka: *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2015. 226. o.

⁵² Pernye András: *Puccini*. Budapest, Zeneműkiadó. 1959. 119. o.

rendben is volnánk, ez a pozíció megkíván bizonyos formulákat, melyek biztonságot adva védik őt ebben a „hivatalában”. Ennek igazolására elég, ha az áriát lefestő szituáció leírását idézem a partitúrából (43. ziffer): „Turandot a trón lépcsőjén helyezkedik el. Csodálatos, hozzáférhetetlen szépség. Csupa arany tündöklés. Jéghideg szemmel nézi a herceget. Ünnepelesen szólal meg.” Azonban az elvárt protokollon túl minden csak látszat, a valóságban a császárlány „maszkja” – ezt a záróduett fogja egyértelművé tenni – egy törékeny, gyengédségre vágyó és arra képes, ugyanakkor méltóságát ebben a szerepnélküliségben is megőrző asszonyt rejt. A maszk lehulltáig azonban a kínai hercegnő traumatizációjától vezérelve, a férfi nem elleni bosszútól fűtve, igazságosztóként Lady Macbeth⁵³ gyilkos ámokfutásának letéteményese. Hamvas Béla⁵⁴ figyelmeztet bennünket ennek a felvett magatartásnak a veszélyeire:

A diktátor, aki a hozzá intézett kérdésre nem személyes lényével, hanem ideológiájának begyakorlott szólamaival válaszol. A diktátor nem hallja, amit mondanak neki, sőt rögeszméinek szüntelen zakatolásán kívül semmi egyebet nem hall és hazugságformuláinak automatikus ismétléseiben él, ezért emberi voltában nem megszólítható.⁵⁵

Lehetséges, hogy túlzónak találjuk Hamvas sorait Turandotra vonatkoztatni, de mese ide vagy oda, itt császári rendelettel szentesített kivégzések zajlanak, emberfejek hullanak a porba napról-napra! Legalább ennyire elgondolkodtató a „*Popolo di Pekino*”⁵⁶ (a pekingi nép) rendszert fenntartó szerepe ebben a rémmesében. Bár írásomnak ez most nem témája, egy rövid idézettel ennek a gondolatmenetnek is adózom. Gustave Le Bon (1841-1931), francia szociálpszichológus 1913-ban, a 20. század vérfürdői előtt kiadott könyvéből idézek:

A kollektív lélekben az egyének értelmi képességei, ezzel együtt egyéniségük is eltörlődnek. A heterogén elmerül a homogénben és a tudatlan sajátságok lesznek túlnyomók. [...]

Megvan benne a primitív lények önkéntelensége, vadsága, entuziazmusa és hősiessége. Annál könnyebben közelíti meg ezt az

⁵³ Utalás a Shakespeare-tragédia figurájára.

⁵⁴ Hamvas Béla (1897-1968), magyar filozófus, író, esztéta.

⁵⁵ Hamvas Béla: *Patmosz I., Messianizmus és diktatúra*. (Internetes forrás a bibliográfiában.)

⁵⁶ Utalás az opera nyitómondatára.

állapotot, minél könnyebben befolyásoltatja magát a képek és szavak által, amelyek a tömeget képező egyes egyénekre semmi hatással nincsenek és ragadtatja magát olyan cselekményekre, amelyek ellentétben vannak az ő leghatározottabb érdekeivel és legismertebb szokásaival. A tömegben levő egyén csak porszem a többi porszemek közt, mit a szél tetszése szerint ragad magával.⁵⁷

A darab nyitójelenetében a kivégzésekre összecsődülő tömeg a görög drámák karszerepét felvéve narrálja a történetet. Hol habzó szájjal kiált a hóhérért, hol kegyelemért jajgat, majd kéjesen szörnyülködve nézi végig a perzsa ifjú lefejezését. Mindezt egyetlen delírium, a mindenki által rettegett és csodált Turandot hatása alatt, akit méltóságteljes, fenségesen félelmetes témával jellemez a zeneszerző (14. kotta).



14. kotta.

A második felvonásban felhangzó Turandot-ária alapvetően kéttagú felépítése más-más eszközökkel, kiválóan festi le a megközelíthetetlen, rideg hercegnőt körülvevő zárt atmoszférát. A feltűnően sok hangismétlés, a nyújtott ritmusokkal, hangsúlyokkal tűzdelt, beszédszerű frázisok, a takarékos, szinte „megalázkodóan” finom, fojtott (*con sordino*), vagy épp rikító hangú zenekari kíséret az ária első felének merev, aszketikus jelleget kölcsönöz. Mi már sejtjük, hogy ez a tabló legalább annyira szól a Puccini által oly remekül megjelenített, császárlányhoz illő, arisztokratikus attitűdről, mint a transzgenerációs trauma elkerülő mechanizmusáról. Turandot egy-egy kirohanástól eltekintve nem engedi, hogy az emlékezés által elragadják az érzelmek, ám a bosszú említésekor (15. kotta) az első szakasz csúcspontjához érve, kontrollja csökken és *fremendo*

⁵⁷ Gustave Le Bon: *A tömegek lélektana*. Fordította: Dr. Balla Antal. Onga, Belső EGÉSZ-ség Kiadó. 21, 24. o.

(remegve), leplezetlenül fakad fel belőle a vallomás: „azért véreztek el, hogy beteljék a bosszúm az én holt ősanyámért.”⁵⁸

Turandot

cresc. e fremendo

par - te del mondo qui ve - ni - te a gettar la vostra sor - te, io vendi - co su

rit: ... a tempo

15. kotta.

Ez a felkiáltás óriási impulzust ad az ária második részének. A zene eddigi szikár, tompa hangütéséből kilépve zavarbaejtően szenvedélyessé, mondhatni szárnyalóvá válik. Turandot leveti eddigi merev jelmezét, világgá kiáltja, hogy senkié sem lesz (*Mai nessun m'avrà!*). Puccini ismét remekel, a hercegnő szinte önnön karikatúrájává válik, igyekszik megtartani rezervált állapotát, de az ingerek elsodorják, patetikus fellépésébe teátrális jelleg vegyül. Ezzel a jelzővel nem kisebbítem fájdalmát, a birodalom és benne személyes, családi tragédiájának súlyát, de a hatalmas ambitusban és hangközlépésekben kitárulkozó szólama a szerelmi szenvedély hőfokát súrolva énekel méltóságteljesen gyűlöletről és végzetről (16. kotta), versenyre kelve a próbatétel előtt álló Kalaffal élet és halál kérdésében.

⁵⁸ Puccini: *Turandot*. Szövegkönyv. Fordította: Lányi Viktor. Budapest, Zeneműkiadó. 1960. 30. o.

Turandot

no! Mainessun m'avrà! Ah, ri - na - sce in me

più sostenuto

mf cresc. ff mf

16. kotta.

Ugyanezzel a gesztussal néz farkasszemet a már győztes, a rejtvényeket megfejtő herceggel. Utoljára bújik saját zenei mottója mögé teljes pompájában, abban a reményben, hogy a hatalom és a gyűlölet hangoztatása elrettenti az ifjút (17. kotta.). (Ehhez képest az Alfano által kidolgozott záróduettben a csókot megelőző mondatai már csak hiábavaló sikolyok.)

ri.luttante, fre.men - te?

17. kotta.

Puccini zenéje iránti tiszteletemet kifejezve a záróduett zenéjét fenntartásokkal kezelem. Bár vázlatok (leginkább témák) fennmaradtak, de azok felhasználása és a teljes finálé formai és dramaturgiai megoldása áttételesen tartalmazhatja csak Puccini elképzeléseit. Így ebből csupán két részletet emelek ki, melyeket kulcsfontosságúnak tartok Turandot gyógyulására nézve. Azucena utolsó látomásának zárómondata így hangzott: Ki szabadít meg engem ettől a borzalmas

látványtól! Ígéretemhez híven írásom zárórészében a gyógyulás lehetőségéről értekezem.

Fritz Breithaupt (1967-) irodalomtudós az életünkben megjelenő válságok megoldásaként a narratívát kínálja föl. Történeteink ki/elbeszélése során létrejövő érzelmek a narratívák jutalmaként értelmezhetők.⁵⁹ A szerző elsősorban kollektív gyógyulás eszközeként tekint a narratívára, egy katasztrófa vagy háborús helyzet utólagos feloldásaként. Freud traumafeldolgozását alapul véve, azt összekapcsolva a narratívával kijelenti: „egy trauma áldozata akkor gyógyul meg, ha úgy tudja elmesélni az esemény történetét, hogy annak van eleje, közepe, vége, mert csak így válik el ismét a jelen a múlttól.”⁶⁰ Távol álljon tőlem, hogy pszichológiai tanulmányok híján más tollával ékeskedjek, így csupán néhány meglátást fűznék ehhez. Korábbi gondolatmenetem fonálát felvéve a traumatizáció valóban az idősíkok összekeveredésével jár, de azok helyes elrendezése már csak következmény. A kulcs az újra átélés, a szembenézés melyre a pszichoterápia a feldolgozás eszközeként tekint. Ennek intenzitásáról, a terápiában elfoglalt helyéről és mikéntjéről már megoszlanak a vélemények, abban azonban a traumafeldolgozó módszerek között is konszenzust találunk, hogy a fájdalommal való szembenézés nem a szavak szintjén történik csupán. A testi érzetek kimondása, tudatos átélése teret ad a négy negatív alapérzelem (szomorúság, düh, undor, félelem) szabad folyásának, mely egy biztonságot adó, elfogadó, harmonikus környezetben beindítja a gyógyító folyamatokat. Kiemelendő, hogy a szerető és elfogadó emberi kapcsolódások megléte alapvető fontosságú. Tulajdonképpen az áldozat gyógyulása társas kapcsolatainak egészséges helyreállításán múlik. Az által, hogy saját magát elfogadva, viselkedésének belső mozgatórugóit megérti, képessé válik mások befogadására is. Megrendítő alkotás a *Trauma bölcsessége* című film, melyben Máté Gábor arról beszél, hogy ha felismerjük belső erőforrásainkat, sikerül kikerülnünk az áldozatszerepből. A film megtekintése során mély megértéssel adózhatunk a börtönökben lévő bűnözők irányába, nem kisebbítve tettük súlyát, ám megértve azok eredőjét, mely mindig egy mély trauma következménye. Breithaupt gondolatmenete szerint mind Azucena, mind Turandot esetében a múlt narratívája gyógyító kéne, hogy legyen, de az ő történetmesélésük csak újra sebzi őket. A poszttraumás stresszválasz az aktív megküzdés (hisztérikus megnyilatkozások), illetve az elkerülés (elidegenítő pózba burkolózás) révén elzárja a lélek gyógyulásának útját. A cigányasszony esetében az önvád is szerepet játszik a

⁵⁹ Fritz Breithaupt: *A narratívagy*. Fordította: Dobosi Beáta. Budapest, Typotex, 2024. 117. o.

⁶⁰ I. m. 121. o.

bosszúszomj mellett, mely szenvedéllyé fokozódva tartja őt függőségben, s morális igazságtételt követel. A kínai császárlány függősége az, hogy uralkodói magányában halálos hatalmat gyakorolhat a férfiak fölött, megsemmisítve őket. Azucena bár sorsát beteljesíti, hisz bosszúját beváltja, de ez a nyomorult győzelem társas kapcsolatait nemhogy nem állítja helyre, hanem teljesen elpusztítja azokat. További sorsáról nincs információnk, hisz a darab véget ér. Egyetlen reménye fogadott fia, Manrico lehetett volna, ha a tábori elbeszélés után a történések más irányt vesznek. Turandot azonban megszabadul. (Hangsúlyozom, hogy a morális Liú problematikát nem érintem.) A Kalaffal énekelt záróduett ékes bizonyítéka az emberi kapcsolódás gyógyító valóságának. Mindennek középpontjában a szerelem áll? Búvópataként él mindkettejük szívében a másik iránti vágy, de annak igazi kibontakozása csak Turandot megtörése után realizálódik. A hiábavaló sikolyok és fenyegetések ellenére minden Puccini hősök legférfiasabbika magához öleli a hercegnőt és megcsókolja. Gondolhatnánk, hogy ez az erőszaktevés, mint egy újabb trauma végzetes irányba fordítja az eseményeket, de ennek épp az ellenkezője történik. A csók, a testi és percekben belül megvalósuló lelki közelség kitárja a megszabadulás és az egészséges emberlétbe való visszatalálás ajtaját a nő számára. A lélek öntözőcsatornái megnyílnak és Turandot arcán ki tudja hány év önkéntes érzelmi száműzetés után

Turandot

p dolce
Co.me vin . ce . sti?

40 *a tempo*

p molto espressivo

Turandot

Il Principe
p e sempre dolce
Pian - gi?

rit:.....

È l'al . bal È l'al . . . bal È

megjelennek az első könnycseppek (18. kotta.). Új nap virrad, mely a lélek hajnala is (*É l'alba!*). Turandot nehezen tér magához, régi, mesterségesen felépített énjét siratja (*La mia gloria é finitá!*), szokatlan neki a friss, életadó levegő. S itt, ezen a ponton válik Kalaf idézőjeles terapeutává, a szerelmen túlmutató szeretet gyengéd képviselőjévé. Nem engedi visszazuhanni szerelmét a múlt árnyai közé, szava csupa bátorítás (*No! Essa incomincia!*), támogatás, erő és bizalom (*Miracolo!*), mondván: az életed csak most kezdődik igazán. Sőt, amikor Turandot mind ezek ellenére elbocsátaná a herceget, őrizze meg titkát, Kalaf önként árulja el (negyedik rejtvényként) nevét, mellyel életét a császárlány kezébe helyezi, hogy szabadon ítélkezzen fölötte. Micsoda emberi nagyságról, bátorságról és a másíkba vetett bizalomról tesz tanúságot ez a férfi! Turandot új élete első, önnön próbatétét kell, hogy kiállja. A régi, káros, pusztító minták felülírása teljesedik be, mikor a hercegnő nyíltan vállalja, hogy szíve és kötődési képe meggyógyított, a gyógyír neve: Kalaf-Szerelem!

Bízom benne, hogy interdiszciplináris környezetben, új nézőpontokat teremtve sikerült rávilágítanom arra, hogy az opera komplex műfaja miként adhat teret mély, tudományosan is vizsgált jelenségek zenei leképeződésének. Zárógondolatként érdemes tovább elmélkedni azon, hogy a kiemelt művek és műrészletek szerzői: Verdi és Puccini élete mennyiben határozta meg témaválasztásaikat. Drámai vénájukon túl, miért voltak képesek ilyen ihletetten ábrázolni traumatikus folyamatokat, netán ezen történetek zenébe öntése által önkéntelenül, tudat alatt saját traumáik gyógyítása is megtörténhetett. Mindez persze már tényleg csak pusztá feltételezés, de tény, hogy Verdit egész életében foglalkoztatta a szülő-gyermek kapcsolat zenedrámái megjelenítése. Visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy édesapjával nem ápolt felhőtlen viszonyt, első felesége és gyermekei korai, tragikus halála mélyen megrendítették. A középső alkotói periódus világsikert hozó nagy hármasa: A *Rigoletto*, a *Traviata* és az elemzett *Trubadúr* exponáltan, a későbbi *Simon Boccanegra* és a *Don Carlos* színpadán a politikai szál mellett is jelentős szerephez jut ez a téma. Puccini életét meghatározta a nőkhöz való intenzív kapcsolata. Egykori szobalányuk tragédiája, Elvirával való zivataros házassága komoly próbatételek elé állították őt és talán az igaz szerelem megfogalmazását színpadi hősnői számára tartogatta.

Felhasznált irodalom:

BREITHAUPT, Fritz: *A narratív agy*. Fordította: Dobosi Beáta. Budapest, Typotex, 2024.

BENJAMIN, Walter: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980.

BUDDEN, Julien: Puccini. Fordította: Rácz Judit és Győri László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2011.

ERDÉLYI Ildikó: *Mágikus és hétköznapi valóság*. Budapest, Oriold és Társai, 2010.

HAMVAS Béla: *Patmosz I., Messianizmus és diktatúra*
http://users.atw.hu/onallosag/hamvas/Patmosz_I.pdf?atw_rnd=168741642
(Utolsó megtekintés: 2025. június 16.)

KISS Enikő Csilla-SZ. MAKÓ Hajnalka: *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pro Pannónia Kiadói alapítvány, 2015.

LE BON, Gustave: *A tömegek lélektana*. Fordította: Dr. Balla Antal. Onga, Belső EGÉSZ-ség Kiadó.

DR. MÁTÉ Gábor: *A trauma bölcsessége*. Dokumentumfilm. Rendezte: Zaya és Maurizio Bennazzo. 2021.

<https://videa.hu/videok/emberek-vlogok/a-trauma-bolcsessege.-the-wisdom-lelek-lelekgyogyitoalapitvany-mJXnmEAmfsoLyt1A> (Utolsó megtekintés: 2025. június 16.)

MOHÁS Livia: *Mit tudsz önmagadról?* Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1977.

ORVOS-TÓTH Noémi: *Örökölt sors*. Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2018.

PERNYE András: *Puccini*. Budapest, Zeneműkiadó. 1959. 119. old.

Lélekrágcsálók. Válogatás Popper Péter legjobb előadásaiból. Budapest, Kulcslyuk Kiadó, 2010.

PUCCINI: *Turandot. Szövegkönyv.* Fordította: Lányi Viktor. Budapest, Zeneműkiadó, 1960.

PUSKIN: *Regények, elbeszélések. A pikk dáma.* Fordította: Trócsányi Zoltán. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1977.

PUSKIN: *Anyegin.* Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Akkord Kiadó.

VÁRNAI Péter: *Verdi operakalauz.* Budapest, Zeneműkiadó, 1978.

VERDI, Giuseppe: *A trubadúr. A Magyar Állami Operaház műsorfüzete.* Szerkesztette: Romhányi Ágnes. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1996.

VERDI: *A trubadúr. Szövegkönyv.* Fordította: Hevesi Sándor. Budapest, Zeneműkiadó, 1959.

A kottarészletek eredője:

VERDI, Giuseppe: *Il trovatore.* Partitura. Milano, Ricordi, 1915. Reprinted: Dover Publications, 1994.

VERDI, Giuseppe: *Il trovatore.* Canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1883.

PUCCINI, Giacomo: *Turandot.* Partitura. Milano, Ricordi, 1977.

PUCCINI, Giacomo: *Turandot.* Canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1926.