

Stefan Kunze

## BEVEZETÉS A „MOZART OPERÁI” CÍMŰ KÖTETHEZ\*

Balázs István fordítása

A köztudatba Mozart német és olasz nyelvű komédiái – kezdve a SZÖKTETÉS-től (1781/82) egészen A VARÁZSFUVOLÁ-ig (1791) – a zenés színház fogalmának megtestesüléseként, elérhető lehetőségeinek summázataként, egyszersmind pedig egy zenei-drámai műforma minden tekintetben tökéletes megvalósulásaként vésődtek be. A XIX. század, amely az opera területén más, teljességgel új utakra tért – jöllehet *par excellence* a színház évszázada volt –, alig volt képes elmozdítani ezt a képet. Ez mindenestre meglepő, tekintettel azokra a példátlan félreértésekre, sőt azokra a torzításokra, amelyeknek a művek különböző mértékben ugyan, de ki voltak téve, s amelyek jó szándékúan vagy gátlástalanul, de mindenkor a vélt vagy valós (leggyakrabban rossz) ízléshez történő, meghamisító alkalmazkodásból voltak eredeztethetők. Nem csak a COSÌ FAN TUTTE előadás- és befogadástörténete szolgál gazdag szemléltetőanyaggal arra nézve, hogy az a megállapítás, miszerint a művek története minden egyes szakaszban magához a műhöz tartozik, s annak mintegy történeti kibontakozását nyújtja, általában nem találó. Csak melleleg jegyezzük meg: nem éppenséggel a művekkel szembeni lojalitás mellett szól, hogy mindenért, ami velük történt, felelőssé akarják tenni őket. Ha nem kell állást foglalni, esetenként akár egy mű mellett vagy a recepciójával szemben, az persze vitathatatlanul kényelmesebb.

Mozart operáival szemben a XIX. században nyílt elutasítás vagy komoly kritika csak ritkán fogalmazódott meg. Igen hamar a „halhatatlan művészet” alapvetően érintetlen repertoárjához sorolták őket. Ugyanakkor különösen a lelkes kinyilatkozások mellett gyakran sajtóságos bizonytalanság, sőt gyámoltalanság bújik meg, mintha csak Mozart színháza makacsul elzárkózna az értelmező megközelítések elől. Nyilvánvalóan nehézségekbe ütközött, hogy ezt a színházat összhangba hozzák a mélységről, a pátoszról és a jelentékenységről alkotott képzetekkel, amelyeket semmi szín alatt nem akartak nélkülözni a műalkotásokban, de amelyek Mozart zenéjétől a lehető legidegenebbek. Nehézségekbe ütközött, hogy Richard Wagner, a „Nagy Opera”, a felszentelt és révületbe merült művészetfogalom korában értékelni lehessen Mozart „aranyos fényű komolyságát”, amelyről egy alkalommal Nietzsche beszélt.<sup>1</sup> Mindig is összeegyeztethetetlen volt vele az újsütetű polgári megfontoltság, a „jóraváló német ember komolysága” – ahogyan Nietzsche gúnyosan kifejezte magát. De a humor is, a túldimenzionált, sorsterhes pátosz fonákja, egy derűs bensőség kiemelése, mindezt mintha valami szakadék választaná el a humánumnak Mozart színpadi világában megjelenő megvesztegethetetlenül tiszta fényességétől, amelynek megnyilvánulása a magasabb rendű és bölcs derű, a mosoly. Ebben a tartományban mozgott Schiller esztétikai-filozófiai értekezése, az ÜBER ANMUT UND WÜRDE (KELLEMRŐL ÉS MÉLTÓSÁGRÓL, 1793), s a kellemről

\* Stefan Kunze: MOZARTS OPERN. Reclam, Stuttgart, 1984 (1996).

adott meghatározása – „*a szabadság mozgatta alak szépsége*”<sup>2</sup> – nem annyira egy esztétikai törvényt, mint inkább egy egyszerű művészeti valóság egy darabját írja körül. Ha valami a későbbi korok művészetében egyszer s mindenkorra veszendőbe ment, úgy az a kellem volt, annak képessége, hogy a komolyságban ne legyünk megterhelők, a könnyedségben pedig ne legyünk alantasak vagy üresek. E változás révén, amely mélyreható átalakulásokat mutat, s amelynek hatósugarára és okaira e helyütt nem áll módunkban részletesen kitérni, nem sokkal 1800 után a zenei komédia is elveszítette gyökereit. Rossini virtuóz tűzijátékát, valamint Donizetti DON PASQUALÉ-jának kései epilógusát követően a zenei komédia visszahúzódott a „könnyebb fajsúlyú” színház, a legszélesebb értelemben vett operett területére – ami nem azt jelenti, hogy e műfajban ne születtek volna tökéletes, művészi csiszolt alkotások.

A század második felének mindkét nagy komédiája, Wagner A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK-ja (1867), valamint Verdi dionüszoszian derűs kései alkotása, a FALSTAFF (1893), nem jönnek számításba a zenei komédia „története” szempontjából. Nem csak egymással nem összemérhetők, de távol állnak minden hagyománytól is, jóllehet reflektálnak a komédia eszméjére.

Amikor Mozart operái megszülettek, a komoly opera (opera seria) műfaja felett félreismertetlenül eljárt az idő, voltaképpen már túl is élte önmagát. A zenei komédia ezzel szemben, a maga példaszerű alakjában, opera buffaként, amelyet Stendhal egy alkalommal találóan nevezett „a komédia eszményi tökéletességének” („*perfection idéale de la comédie*”), általában véve is a komédiaszínpad summázatának, eljutott csúcspontjára, s a korábban meghatározó műfajként számon tartott opera seriával szemben réges-rég túlsúlyba került, sőt annak egyes elemeit új életre kelt alakban magába is olvasztotta. Igen ám, de egészen Rossini idejéig az opera buffa a „*dramma per musica*”, vagyis az ünnepélyes és emelkedett operai műfaj ellendarabjaként értelmezte önmagát. Gluck és mások megújító törekvései a komoly zenei dráma területén az 1760-as évektől kezdve nem jelentették e két műfaj (a komoly és a komikus) határainak összerosasását, még kevésbé azok megszüntetését. Ilyesmi Mozartnak sem lebegett a szeme előtt, még kevésbé az, hogy a buffával felváltsa a „*dramma per musica*”-t, jóllehet a történelmi helyzet (az, hogy a seria az 1780 és 1790 közötti évtizedben tagadhatatlanul erőtlenné vált), mindenekelőtt azonban a Mozart-életmű teljes áttekintése egy ilyen értelmezést kézenfekvővé tehetne. 1781 után ugyanis – ha eltekintünk a TITUS KEGYELMÉ-től (LA CLEMENZA DI TITO) – figyelmét teljességgel a zenei komédiára összpontosította. Egy évtizeden át, ha ezúttal a művek szubsztanciája felől, s nem a kortársak nézőpontjából ítélünk, buffa és seria polaritása teljesen hatályon kívül helyeződött. Nem mintha a műfajok összeolvadtak volna, hanem inkább azért, mert a komédia jegyében a világ és az emberi lét a maga összes dimenziójában ábrázolódott, mégpedig annak szempontjából, ami osztatlan és oszthatatlan. Mozart zenei komédiáinak egyedülállósága abban rejlik, hogy a komédia már nem jelölte ki a távlatot, ennél fogva már nem is volt szüksége arra, hogy egy másik perspektíva egészítse ki, lett legyen az akár a tragédiáé, akár a komoly drámáé. Az *értelem* kibontakozását a *jelenség*, amely a komédia törvényeit követte, semmilyen irányban sem korlátozta.

Ezzel adott volt a feltétele jelenség (komédiaszerűen mozgalmas játék) és értelem, illetve a tartalmak egymástól történő elvonatkoztatásának, egyszersmind azonban adott volt annak a felismerésnek a lehetősége is, hogy ezek rejtélyes módon szétválaszthatatlan egységet alkottak. Némelyek akkoriban fölismerték ezt, de aligha akadt bárki is, aki Goethénél világosabban megfogalmazta volna, neki ugyanis volt némi fogalma a töretlen érzékiség egységének szerencsés megvalósulásáról, amikor a derűs jelenség

összefonódik az értelem, a „magasabb értelem” korlátlan kibontakozásával: „*Ha a nézők tömege netán csak a megjelenítésben leli is örömét, a beavatottak figyelmét a magasabb értelem sem fogja elkerülni, amint ez A varázsfuvolásban vagy más dolgoknál is lenni szokott.*”<sup>3</sup> A VARÁZSFUVOLA a „komolyan vett tréfák” körébe tartozik, amelyekről Goethe a FAUST második részével kapcsolatosan beszélt.<sup>4</sup> Több pusztá rajongásnál, s a célja is a derűs játéknak, valamint a „magasabb értelemnek” az a még meghasadtság nélküli egésze, amikor E. T. A. Hoffmann egy korai, a DON GIOVANNI-t érintő megnyilatkozásában Mozart „valóban nagy szelleméről” beszél a komponálásban, az „egyetlen zenéről”, amit „mindent átölelőnek” nevez.<sup>5</sup> Az a tekintély, amellyel Mozart színháza tovább hatott, dacolva a torzító fordításokkal, a zene megerőszkolásával, amelyektől még egy Gustav Mahler sem riadt vissza, a maga egészét tekintve mit sem csorbult. Mi több: még meg is szilárdult. Soha a legcsekélyebb kétség sem merült fel azzal kapcsolatban, hogy a legmagasabb rendű művészetről van szó. Ez előtt a tekintély előtt még Richard Wagner is fejet hajtott, aki máskülönben nemigen engedte érvényesülni azt, ami nem akart alkalmazkodni a zenedráma mércéjéhez. Kissé szinte zavartnak tűnnek az efféle megjegyzések: Mozart „*az olasz iskolát az operában a legtökéletesebb eszménnyé emelte*”, s „*egyetemessé szélesítette és megnemesítette*”.<sup>6</sup> A FIGARÓ-val és a DON GIOVANNI-val, nemkülönben A VARÁZSFUVOLÁ-val intenzíven foglalkozott idős koráig.

Wagner kimagasló előadóként – merthogy az *is* volt, az bizonyos – nagyon pontosan fel tudta mérni Mozart operáinak rangját. Minden bizonnyal irritálta azonban, hogy ezek sem saját zenedrámái eszméinek túlhaladott lépcsőfokaként, sem bármilyen jellegű megsejtésükként vagy még kevésbé megelőlegezésükként nem voltak értelmezhetőek. Annak a láncolatnak egyik eleme, amelynek végén a zenedráma állott, akkor már inkább Gluck lehetett volna. Mozart nem engedte magát belerendezni egy ennyire egyértelmű céllal elgondolt teleológiába, amelyben az attikai tragédia mellett helyet kapott Shakespeare és Beethoven KILENCEDIK-je is. Az olyan kategóriák, mint a „haladás”, az „újítás”, a konvenciókat megtörő „merészség”, nyilvánvalóan csődöt mondanak Mozart zenéjével kapcsolatban, még akkor is, ha színpadi művei már a maguk idejében is elkülönültek kortársai színpadi műveitől, amit mellesleg, különösen Itáliában, valamint olasz orientáltságú műtípusok vettek tőle gyakran rossz néven (márpedig a legtöbb kritikus ilyen volt). Mozart nem volt „a műfaj szétrobbantója”, ahogyan még Hermann Abert is gondolta.<sup>7</sup> Ez a jelző ellenben illik Wagnerre. A három nagy zenés komédia, a FIGARÓ HÁZASSÁGA (1785/86), a DON GIOVANNI (1787) és a COSÌ FAN TUTTE (1789/90), valamint a német operák, amelyek az előbbieket keretbe foglalják, a SZÓKTETÉS és A VARÁZSFUVOLA, mindennek nevezhetők, csak „reformok” előkészítőjének nem: nem alapozták meg a színház új formáját. Ellenkezőleg, a meglévő műfajok keretén belül maradtak. Ezek a következők voltak: az *opera buffa* (amely, mint már szó esett róla, Mozart korában a zenés színház uralkodó és legfontosabb típusa volt), valamint a komédia felé mozgó német *Singspiel*.

A műfajhoz való kötöttség nem akadályozta meg, hogy a kései XIX. században Mozart színházát Wagner szemüvegén keresztül nézzék, azoknak a hallatlan zenedrámái újításoknak az álláspontjáról, amelyek lenyűgöző erejükből napjainkig sem veszítettek semmit. Hermann Abert reprezentatív és jelentős Mozart-életrajza sem mentes ettől a szemléletmódtól, amelyben mindamelllett a modern lélektan fellendülése is tükröződött. A drámaiság fogalmán, amelyet máskülönben abszolutizáltan használtak, mindenekelőtt a valós, megnevezhető érzelmi folyamatoknak a zene által történő, mintegy naturalisztikus „leképzését” értették, vagyis annak zenei ábrázolását, ami meghatározott helyzetekben a szereplő személyekben érzelmek, hangulatok tekinte-

tében aktiválódik. A dráma értelmezése szempontjából ez azt jelentette, hogy az a személyek érzelmi reflexeire korlátozódott, a zene értelmezése szempontjából pedig azt, hogy a kompozíció összefüggései végső soron változó érzelmi és lelkiállapotok zenei „pillanatfelvételeinek” egymásutánjában oldódtak fel. Még többet nyomott azonban a latban, hogy azokat az érzelmeket és hangulatokat, amelyek a zenének állítólagosan tárgyát képezték, a privát polgári érzelmvilág horizontján belülről vették. Az érzelmen és a szó triviális jelentésében felfogott „hangulat” révén úgy hitték, hogy képesek vagyunk azonosulni műalkotások mondanivalójával. Az, amit ma a Mozart-értelmezés tekintetében a wagneri zenedrámából következő jelenségnek, mindenekelőtt azonban a hatásának kellene felfognunk, a valóságban egyik feltétele volt, és a polgári korszak kezdetén a zene, valamint a zene értelmezésének alapvető jelentőségű megváltozásából adódott. Ez persze távolról sem jelenti azt, hogy Wagner zenedrámáit ilyen feltételekből kiindulva akár csak megközelítőleg is értelmezhetnénk.

A beszűkülést, amely időközben az új érzelmesztétikával be is következett – kétséges, hogy egyáltalán megérdemli-e az esztétika elnevezést –, jól elképzelhetjük, ha az „érzelem” kategóriájával azt a megjelölést szembesítjük, amelyet a XVIII. század szívesebben alkalmazott a kedély állapotainak megjelölésére, nevezetesen az „érzést”. Ez utóbbi még tartalmazza, mint mellesleg a Goethe által használt „érzelem” is, az érzékek által aktívan észlelt valóságot, s nem csak annak érzelmi tükröződését. Épp ez a dimenzió az, amelyet az „érzelem” receptív kategóriaként igen hamar elvesztett. Márpedig a wagneri zenedráma bizonyára nem kis szerepet játszott a valóságra vonatkoztatott, objektíváló észlelés leépítésében és kikapcsolásában. Tetejében még arra is törekedett, hogy eltakarítsa az útból az efféle észlelés feltételét, azaz felszámolja a szemlélő, a hallgató énjét, valamint az észlelt és látott dolog, vagyis a tárgy közötti távolságot. Wagner színházában a szuggesztív hangzás és a színpad minden eszköze arra irányul, hogy ez eltűnjék. A hallgató énjének el kell vesznie a műalkotásban, s persze szubjektumként emfatikusan magasabb régiókba emelkedve kell újra megtalálnia önmagát. (Hogy elébe vágjunk bármiféle félreértésnek, egyet jegyezzünk itt meg: az 1945 utáni valóban izgalmas felfedezések közé tartozott, hogy Wagner életműve kiállta az első, vele szemben teremtett distanciát anélkül, hogy szubsztancialitásából a legcsekélyebb mértékben is veszített volna.) Az érzékeltetett okokból Wagner zenedrámái koruk kifejeződéseként váltak értelmezhetővé, azt lehetett mondani Wagnerről, hogy összefoglalja korát, megtestesíti (miként George Bizet emlegette) „a XIX. század német szellemét”, jóllehet művei hangsúlyozottan a kor ellen foglaltak állást, s mindennütt, ahol csak a zenedráma kiváltotta az azonosulást, tartalmainak vészes megrövidülése következett be.

Mozart színháza, amelyet nem az az akarat irányított, hogy ne feleljen meg korának, ezzel szemben sem kollektív korszellemet nem képviselt, sem olyan tartalmakat, amelyek alkalmasak lettek volna az általánosításra, s amelyek egyúttal az énnel (a néző-hallgató énjének) megengedték, hogy újra meglelje magát bennük, illetve hogy ezt az általánosítást szubjektív tartalommal töltsse meg, és úgy élje át. Magyarozatképpen álljon itt egy példa: Trisztán és Izolda vágyakozása egyfelől telibe találja a romantika egyik alapmotívumát, másfelől viszont szélsőségesen szubjektív megnyilatkozás formáját ölti, arra készítve, sőt egyenesen kényszerítve ezzel a hallgatót, hogy hasonló érzelmeket mozgasson meg önmagában, „élje bele magát”, azaz szubjektumként veszzen el az érzelmen. A zene legalább azt az illúziót közvetíti, mintha a minden szubjektumban ott szunnyadó vágyakozásérzés végtelenségig felfokozott (és ezért remény-

telen) kinyilvánításáról lenne szó. Ezzel ellentétben Cherubino vágyakozása, habár át-meg átjárja a lelkesült érzés, annyira egyetlen személyhez és színpadi helyzethez kötődve jelenik meg, hogy tilt mindenféle leválasztást és szubjektíválást, vagyis a néző és hallgató én projekcióját a maga privát érzelmeivel Cherubino bemutatott alakjába. A zene művészetjellege a drámai történés és a közönség közötti távolságot nemhogy lebontaná, de hangsúlyozottan felállítja. Nem valamiféle szubjektíve közös közvetít a mű és a néző-hallgató között, hanem a művészetjelleg, amely, mint valami objektíve más-valami, megköveteli, hogy értő és tiszta érzékekkel észleljék és becsüljék. Ezért azok a „hozzáértők és zenerajongók” Mozart kortársainak köréből, akik értetlenül álltak szemben zenéjével, ezzel azonban értésre adták, hogy a hozzáférés annak tartalmához csak a művek szerkezetébe nyert bepillantás útján lehetséges, megfelelőbben reagáltak, mint a későbbi értelmezők, akik számára a mű immáron a maga művészetjellegében ismert közeg volt éppannyira ismert privát, de általánosított érzelmi rezdülések közvetítésére.

A wagneri zenedráma hatása, amely valójában antipodikusan viszonyul Mozart színházához, olyanformán mutatkozott meg tehát, hogy Mozart zenéjét mindenekelőtt szubjektív, az érzelmi azonosulást szintúgy lehetővé tevő érzelmek közvetítőjeként értelmezték félre. Ez érthető. A XVIII. század valósága ugyanis, amely a színpadon végül is megjelent, már múlt volt, vagyis már nem volt objektív és kézzelfogható valóság, amellyel kapcsolatban az emberek úgy érezhették, ott áll *velük szemben*. Az az objektív világ, amelyhez a színpadon zajló játék hozzátartozott, elsüllyedt. Ennélfogva kényszerűen arra került sor, hogy a művekhez vezető utat nem Cherubino, Susanna vagy a Gróf ígylétén keresztül keressék, akiknek a viszonyai most már bizonyos mértékben a jelen horizontján kívül voltak, hanem mindenekelőtt az újraátélés számára megközelíthető érzelmeken keresztül. Pontosan ez tört magának erőszakosan utat a wagneri zenedrámaiban, de a XIX. századi operában is. Hogyan is érdekelhették volna a közönséget mondjuk a Nibelung-mítosz (RING-tetralógia) vagy II. Fülöp udvarában zajló ilyen vagy olyan események (DON CARLOS), ha nem adatott volna meg neki (mindenekelőtt a zene révén) az a lehetőség, hogy érzelmileg azonosulhasson a bemutatott eseményekkel, s hogy azokat mintegy a maga élményeivé alakítsa át? Ezzel persze semmiképpen sem azt akarjuk mondani, hogy ez volt az egyetlen út, még kevésbé azt, hogy a művek művészetjellege kimerült az éppen felvázolt befogadási mintában. Ellenkezőleg: nagy operaművészet talán éppen ezeknek a törekvéseknek és vonatkoztatási törvényeknek *dacára*, nem pedig *általuk* születhetett, kiváltképp, mivel minden lehetőséget megnyitottak a trivializálás számára. Mindamelllett az új elv érvényesülését a zene, a drámai anyag és a közönség viszonyában aligha vitathatja bárki is.

A bemutatott szempontok alapján feltehetően rávilágíthatunk a Mozart-opera történetére a XIX. században, netán magyarázatot is kapunk rá. Ha ugyanis feltételezzük a művek színpadi megjelenítésének azt a szükségletét, hogy a közönség elvárásainak a szubjektív értelemben újra átélhető érzelmi tartalom tekintetében megfeleljenek, akkor azt is fel kell tennünk, hogy ez nem sikerülhetett minden opera esetében azonos mértékben. A seria operák bizonyára különös nehézséget jelentettek, jóllehet a TITUS KEGYELME (LA CLEMEZNA DI TITO) vagy kisebb gyakorisággal az IDOMENEO legtöbbször erőteljes beavatkozásokat mutató átdolgozásokkal kerültek színre.<sup>8</sup> A komédiák közül a FIGARO HÁZASSÁGÁ-t kímélték még leginkább meg, legalábbis, ami a mű külső alakját illeti. Az átértelmezés inkább a zenei interpretációra vonatkozott, nemkülönben a fordításokra, amelyek (Németországban legalábbis) a biedermeier finomkodás

és érzelmesség hangján szólaltak meg.<sup>9</sup> Valósággal példaszzerű jelentőségük van ama kísérletek félresikerülésének, amelyek a harmadik nagy olasz zenés komédiát, a *COSÌ FAN TUTTÈ*-t igyekeztek hozzáigazítani az új ízléshez, amely mindenekelőtt az azonosuláshoz akart támpontokat találni. S ebben az esetben a legteljesebb egyértelműséggel mutatkozott meg, hogy mindenekelőtt a tárgyon és annak érzelmi tartalmain keresztül közeledtek a műhöz, vagyis hogy ezt tekintették adott szubsztrátumnak, amelyet a zene juttatott kifejezésre. A *COSÌ FAN TUTTÈ* nem engedelmeskedett az efféle szándékoknak, ellenállt minden átértelmezésnek, ami pedig időközben az operában és a zenedrámában a zene egyik leglényegesebb feladata lett. A zeneszerzők és a közönség olyan tárgyakat követeltek meg, amelyek elsősorban érzelmi tartalmuk révén előnyben részesítették (a zene révén és a közönség révén) ezt a fajta azonosulást. A *COSÌ FAN TUTTÈ*-ben ellenben sem az egyiket, sem a másikat nem voltak képesek felismerni. Mozart bámulatra méltó zenét írt egy ostoba kis darabhoz – ebben összegezhető minden ítélet többé-kevésbé leplezett lényege. Érthető módon ez a vád átszínezte a zene megítélését is. Szinte kísértést érzünk, hogy kimondjuk: mert nem lehetett az, ami nem volt szabad, hogy legyen. Wagner még azt a figyelemre méltó dialektikus trükköt is véghezvitte, hogy Mozartot azért dicsérje, mert az nem volt képes ehhez a műhöz is olyan ihletett zenét írni, mint a *FIGARÒ*-hoz vagy a *DON GIOVANNI*-hoz.<sup>10</sup>

Ezzel szemben a *VARÁZSFUVOLA* mesejellege, a népies komédiázás, különösen az ünnepélyesség és a fennköltség irányában átértelmezett oldala lényegesen kedvezőbb feltételeket teremtett az elsajátításhoz. Kisugárzása mindamelllett olyan erős volt, normatív érvényessége pedig annyira vitathatatlan, hogy Liszt arra a kijelentésre érzett indíttatást, hogy Wagner *RING*-tetralógiája egyszer majd a maga korának *VARÁZSFUVOLA*-ja lesz.<sup>11</sup>

Mozart valamennyi operája közül a XIX. századhoz azonban a *DON GIOVANNI* állt legközelebb, amelyet az emelkedett pátosz és a felkorbácsolt érzelmek drámajaként értelmeztek. Úgy vélték, itt sikerült átlépni a komédia kereteit, s megtalálni a zenei tragédia felé vezető utat, azt, amelyhez a későbbi kor operája is közeledett. Már E. T. A. Hoffmann is, akinek értelmezései annyiban sajátosan romantikusak, hogy (természetesen a zene által történő indíttatással) a tárgy szubsztrátumából és annak tartalmaiból kap ösztönzést a mű és persze zenéje megértéséhez, a *DON GIOVANNI*-t „*az operák operájának*” nevezte. Csalhatatlan jele a mű lényegét tekintve romantikus átértelmezésnek az a meg nem értés, amellyel a Don Juan pusztulását követő, komédiajellegű befejezéshez közeledtek. A (komédiaszerű elemekkel tűzdelt) vélt szomorújátéknak katasztrófával kellett végződnie. Meghonosodott az a gyakorlat, hogy a színházi előadásokon elhagyták az utolsó jelenetet, s azt Mozart baklövésének tartották, ami nem magyarázható mással, mint azzal, hogy tekintettel volt a korabeli konvenciókra. Egyáltalán: az az opera, amelyről azt hitték, minden más műnél megközelíthetőbb saját kora számára, különösen ki volt téve torzító beavatkozásoknak.<sup>12</sup>

Mint már utaltunk rá, a félreértések mindenekelőtt magának a zenei felfogásnak mélyreható változásából adódnak. A kompozíció szerkezete a bécsi klasszikusok zenéjében még megőrizte a maga teljes autonómiáját minden olyan tartalommal szemben, amelyek – anélkül, hogy „*zenén kívülnek*” kellene minősíteni őket – eredendően zeneileg testesülhettek meg. Ez éppannyira érvényes az érzésre, mint a térbeli mozgásképzetekre. A hangok objektív láncolata minden elképzelhető tartalmat felvett és magába zárt. Ez azt jelentette, hogy a zenéből kibontakozó értelem mindent, amit magáévá tett az objektivitás, valami (hangsúlyozzuk értelemként) általánosan érvényes és kö-

telező erejű pecsétjével látott el. Ezzel megőrződött a jól érzékelhető választóvonal (a hangok értelmes egymásutánjának) objektíve adott zenei folyamata és a szemlélődő szubjektum között, ami mindig is a zene sajátja volt – mégpedig az individualizálódás ellenére, amely a műszerkezet területén végbement. Ami az érzést illeti, azt mondhatnánk, hogy az a zene révén, ami végső soron valami másként, a szubjektummal és a való világgal szembenállóként konstituálódik, még Mozart színházában is objektíválódott, miközben hamarosan egy ezzel ellentétes folyamat vette kezdetét, mégpedig az, hogy emóciók (érzelmelek) vagy más eszmék szubjektíválták a hangok egymásutánját. Eszerint a zene – mégpedig az „abszolút” és a színpadra vonatkoztatott zenében (illetve a programzenében) egyaránt – ábrázoló mozzanatokkal feldúsítva jelent meg, mindenkor egy egyedi vagy kollektív szubjektum tükörképeként. Feltehetően itt kell keresnünk a Mozart-operák valamennyi át- és félreértelmezésének forrását. Mindenesetre annál meglepőbb, hogy Mozart komédiái ennek ellenére szinte a zenés színház eszményi formáiként tartották magukat, s ellenállónak bizonyultak az avulás jelenségeivel szemben.

Kitérek itt egy ellentmondásra, amely nyilván nem került el az olvasó figyelmét. Nevezetesen arra, hogy Mozart operái nem a kor zenés színházának műfajai *ellenében*, hanem velük összhangban jöttek létre, valamint hogy – s ezt minden színházlátogató nyomban észrevenné, ha alaposabban ismerné a műfajt – akár a FIGARO HÁZASSÁGA, akár A VARÁZSFUVOLA rangja és mondanivalója szempontjából összemérhetetlen és összeegyeztethetetlen a látszatra hasonló jellegű művek, opera buffák és Singspielek nagy számával, amelyeket akkoriban színpadra vittek.

Arra a kérdésre, hogy min alapul ez a rang, rendszerint ott a kész válasz tarsolyunkban. Máris kínálkoznak az összehasonlítások, amelyek persze eleve feltételezik, hogy az, amit összehasonlítunk, az egyáltalán összehasonlítható szintjén van. Mozart operái mesteribbek, jobbak a kortársak alkotásainál, mondjuk gyakran. De még akkor is, ha sikerülne kimutatnunk, hogy a FIGARO kompozíciója jobb, fantáziadúsabb, gazdagabb, mint a Mozart híres kortársa, Domenico Cimarosa által komponált s mindössze néhány évvel később, szintén Bécsben született mestermű, a TITKOS HÁZASSÁG (1792), e megállapításnak nem lenne semmi jelentősége. Rossz fényt vetne a valóban impozáns és jelentékeny olasz operatermésre anélkül, hogy akár a legcsekélyebb hasznot hajtáná Mozart színháza javára. E kérdésfelvetés nyilvánvaló termékletlensége, nemkülönben az a tény, hogy Mozart színháza nem zúzta szét a fennálló műfaji kereteket, valamint a hajlam az osztályozásra, arra, hogy egyes jelenségeket fejlődésfolyamatokba soroljanak be – ami nemritkán elterelte a figyelmet a lényegről –, a történeti környezet alapos tanulmányozásához vezetett, továbbá a Mozart partitúráiban kimutatható „hatások” számbavételéhez. Miként várható volt, ilyen „hatások” nagy számban voltak feltárhatók. Ez a szemléletmód ugyanakkor magában hordozta egyfelől azt a veszélyt, hogy kiszorul a látómezőből mindaz, ami a mozarti színházban különös, összemérhetetlen, másfelől azt, hogy a megítélés ismét csak az emelkedettebb zsenialitás pusztá bizonygatásába hullik vissza.

Mozart színházának megvannak a maga történeti feltételei, nem áll légüres térben, de nem e feltételek összegződése. S csak a felszíni vonzalmakon, megfeleléseken, emlékfoszlányokon túl válnak egyaránt világossá mindazok a sajátosságok, amelyek Mozart korában a színházi műfajokban kötelező erejűek voltak, s azok, amelyek Mozart műveit sajátossá teszik. A feladat mármost az, hogy e műveket faggassuk az opera buffa, az opera seria és a Singpiel műfajához fűződő viszonyukat illetően, megszólal-

tatva ugyanakkor azt, ami a zenés színház eme formáinak lényegi elgondolásait adja. Az ellenben, hogy Mozart színháza kategoriálisan miben különbözik kortársainak színházától, valójában csak akkor válhat világossá, ha a műfaj történetének keretét szűkebb értelemben (Mozart életművében) és tágabb értelemben egyaránt (a kortársak bevonásával) átlépjük, ha tehát bevezetjük a zenei klasszika nézőpontját. Mivel Mozart operáiban 1781-től kezdve a klasszika első alkalommal manifesztálódik színházként a zenében. Ezzel megneveztük azt a nézőpontot, amelyből kiindulva a fentebb megfogalmazott kérdést a műfaj és Mozart egyes, gyakran még egymással is nehezen összevethető művei közötti viszonyára vonatkozóan alkalmasint közelebb tudnánk hozni valamiféle megoldáshoz. Csakis ebből a perspektívából nyeri el műfaj és egyedi mű a neki megfelelő dimenziót. Ugyanis a klasszika nem szűkíthető le a zene mesterségbeli tudásának, a kompozíciós fantáziának, az ötletgazdagságnak kisebb vagy nagyobb mértékére, de a felszíni „reformra”, „eredetiségre” vagy a műfaj normáinak „áthágására” sem. A klasszika mindama kategóriákon kívül válik valósággá, amelyek egytől egyig a XIX századi népszerű haladás- és zseniesztétikából származtathatók. Ellenkezőleg, a kérdést így kell feltennünk: Milyen módon volt lehetséges, hogy a klasszikus műstruktúrák a zenei komédia hagyományozott formáin keresztül jelenhettek meg anélkül, hogy feszítőerejük lett volna, s hogy melyik az a terület, ahol az az összehasonlíthatatlan valami lakozik, ami az érett operák mindegyikét kiemeli az akkori időkben a színpad számára komponált művek sokaságából.

Álljon itt néhány utalás, amely a követendő irányba mutat. Nyilvánvalóan a zenei komédiának mint a színház általános formájának elsődleges kritériumai közé tartozott, hogy áttetszővé tudjon válni a különös számára, hogy kellő mértékben széles játékkeret biztosítson a zenei és a drámai építmény számára, amely a maga sajátosságában immár alapozódhatott előre megformált konvenciókra. Az a bizonyos különösség ellenben, úgy tűnik, a zenei értelem szférájában vert gyökeret, ami a partitúrák szövegtében alapozódik meg, s ez a zenei értelem átterjed a színpadon cselekvő személyekre, a játékkukra, egymással való találkozásaikra, valamint azokra a helyzetekre, amelyek az ilyen találkozások nyomán létrejönnek. Ennélfogva nemcsak legitim, de egyenesen megkerülhetetlen, hogy értelmező módon forduljunk a zenei struktúrákhoz – ha már a célunk az, hogy valamit meg tudjunk erről az értelemről.

Egyetlen utolsó megjegyzéssel még visszatérek a bevezetőben tett megállapításhoz, amelyben megpróbáltam valamiképpen szavakba foglalni azokat a tapasztalatokat, amelyekhez a Mozart operáival való találkozás során minden zenebarát a maga számára és a maga módján eljuthatott. Azt a tényt, hogy a mozarti színház formáját még ma is érvényes, kötelező, sőt eszményi formaként fogadják el, gyakran a művek klasszikus jellegének számlájára írják. Innen nézve Mozart zenéje a cselekmény megszólását is, ami zenei dialógusokban (secco recitativókban) és zárt zeneszámokban (áriák, együttesek) valósul meg, meggyőző hatással ruházná fel. Mindamelllett az a szemlélet, amelyet forma és tartalom esztétikája diktál, félrecsúszik. Ugyanis azt a drámai formát, amelyet Mozart az uralkodó műfajokban készen talált és átvett, külsőleg nem változtatta meg. A normatív jelleg, amelyet a zenei komédia műfaja a XVIII. században elért, a maga általános, a hagyomány által kipróbált kötelező ereje e művek különösségében felgyülemlik, és megszüntetve megőrződik. Mintha csak a viszony fordult volna meg. Ha Mozart idejében s azt megelőzően a műfajról alkotott képzetek legitímálták az egyes operák nagy számát, ha ezek egy közös, általános eszme, egy szilárd

kánon alá voltak rendezhetők, amely az egyedi esetekben csak variálódott, úgy Mozartnál az érvényesség, a kötelező erő jellege elválaszthatatlanul összefonódik a mű különös szerkezetével. A műfaji eszme, valamint az a tekintély, amely a zenei gondolkodásnak a hagyományok által szentesített valamely formájával kapcsolódik egybe, most úgy jelenik meg, hogy teljességgel beépül a mű foglatatába, miközben tőle elválasztva már el sem tudnánk képzelni. A műfaj fogalmához hozzátartozik a műfaj konstitutív adottságainak megismételhetősége. Mozart operáiban műfaj és mű egybeesik. Nincs már norma, nincs már mérce, nincs már szabály, ami megengedné, hogy eltekintsünk a művek különösségétől, s amit valami általánosként vehetnénk szemügyre.

### Jegyzetek

1. NIETZSCHE CONTRA WAGNER. AKTENSTÜCKE EINES PSYCHOLOGEN (1888). In: Nietzsche: WERKE. K. Schlechta kiad. 2. köt. München, 1955. 1044. [Magyarul: Friedrich Nietzsche: BÁLVÁNYOK ALKONYA. NIETZSCHE KONTRA WAGNER. Romhányi Török Gábor ford. Holnap, 2004. 119.]
2. F. Schiller: SÄMTLICHE WERKE. G. Fricke és H. G. Göpfert kiad. 5. köt. München, 1963. 446. [Magyarul vö. in: Schiller: MŰVÉSZET- ÉS TÖRTÉNETFILOZÓFIAI ÍRÁSOK. Papp Zoltán ford. Atlantisz, 2005. 84.]
3. GOETHES GESPRÄCHE MIT ECKERMANN. A bevezetőt írta F. Deiberl. Großherzog Wilhelm Ernst-kiadás, Lipcse [1920], 165., 1827. január 25. [Magyarul: Eckermann, Johann Peter: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Györffy Miklós ford. Magyar Helikon, 1973. 225.]
4. Levél 1831. november 24-én Sulpiz Boisseree-hez, valamint levél 1832. március 17-én Wilhelm von Humboldthoz.
5. Levél 1795. március 4-én Theodor Gottlieb Hippelhez. In: E. T. A. Hoffmann: BRIEFWECHSEL. Összegyűjtötte és magyarázatokkal ellátta: H. von Müller és F. Schnapp. 1. köt. München, 1967. 59.
6. ÜBER DEUTSCHES MUSIKWESEN (1840). In: RICHARD WAGNERS GESAMMELTE SCHRIFTEN. J. Kapp kiad. 7. köt. Lipcse, 1914. 42.
7. H. Abert: WOLFGANG AMADEUS MOZART. O. Jahn MOZART-jának 5., teljesen átdolgozott és kiegészített kiadásaként. 1. köt. (1756–82.) Lipcse, 1919. XXI.
8. A (ritka) előadások és feldolgozások krónikáját olvashatjuk R. Angermüller EDITIONEN, AUFFÜHRUNGEN UND BEARBEITUNGEN DES »IDOMENEO« c. tanulmányában, I. a W. A. Mozart, IDOMENEO c. gyűjteményes kötetben, kiadja a Bayerische Staatsbibliothek, München, 1981. 134. skk.
9. A FIGARO befogadásának történetét elsőként W. Ruf dolgozta fel: DIE REZEPTION VON MOZARTS »LE NOZZE DI FIGARO« BEI DEN ZEITGENOSSEN. Wiesbaden, 1977. (AZ ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT 16. kötetének melléklete.)
10. A COSÌ FAN TUTTE befogadástörténetének adatait és a vele kapcsolatos tanulmányokat I. a »COSÌ FAN TUTTE«. BEITRÄGE ZUR WIRKUNGSGESCHICHTE VON MOZARTS OPER C. gyűjteményes kötetben, kiadja a Bayreuthi Egyetem Zenés Színházi Kutatóintézete, S. Vill. szerk., Bayreuth, 1978. (SCHRIFTEN ZUM MUSIKTHEATER, 2. köt.)
11. L. Nohl: MOSAIK. London, 1982.
12. Tanulságos anyagot szolgáltat ehhez Chr. Bitter munkája: WÄNDLUNGEN IN DEN INSZENIERUNGSFORMEN DES »DON GIOVANNI« VON 1787 BIS 1928. Regensburg, 1961.