

Illés Mária

SZTE Bartók Béla Művészeti Kar
ORCID:0000-0001-5466-568X

„Ezt ő jól megérti majd!” – Női szerepek Mozart zenéjében

Absztrakt

Mozart művészetének saját korában legnagyobb hatású, és talán ma is legtöbbeket elérő műfaja az opera. Ez az a műfaj, amellyel Mozart pályája teljes ideje alatt foglalkozott, és később is csak az operai drámaiságra asszociáló versenymű műfaj zárkózott föl mellé jelentőségben a pusztán hangszeres zenei műfajok közül. Az operában a zene megsokszorozza a szöveg tartalmának hatását, érzetté teszi a szereplők személyiség-struktúráját, karakterét, Mozart pedig soha nem látott mértékben forrasztja össze e drámai erőt a szépség, harmonikusság eszméjével. Legnagyobb operáinak feledhetetlen nőalakjai részesülhetnek a bécsi klasszikus stílus megismételhetetlen rendezettségének keretei között megnyilvánuló szellemi, lelki szabadságban, nőiességüket megélve teljesebben ki, akarnak és tudnak is társsá válni. Az ő zenei világuk ad mintát a Mozart-operák egyes férfi szereplőinek is, szabadság, kreativitás tekintetében.

Kulcsszavak: Mozart, opera, bécsi klasszika, női szerepek, Mária

Újvári Edit szerteágazó érdeklődésének, kutatói munkásságának központi magja a művészet kontextusba helyezése, a műalkotások értelmezése. Ezen belül a kezdetektől foglalkozott nőalakok vizsgálatával, mint például a földi és égi szerelem témájával (Újvári 2022), vagy Szűz Mária és istenanya-ikonográfiával. Bár írásaiban kevésbé jelenik meg, fontos számára a zene – amely harmonikus, rendezett –, leginkább Mozart zenéje, és a cselekmény mozzanatait érzetté alakító opera műfaj. Ahogy az Ünnepeket is, zenehallgatók generációit bővítette el a Mozart-operák zenei jellemrajzainak életszerűsége. Tallián Tibor szavaival: „az egyes figurák zenei emblémáit Mozart oly magas fokon differenciálja, a zenei szerkezet elemeit oly rugalmasan és gazdagon alakítja, hogy a hallgatóban az »élet« érzete támad, amit aztán a figurák életének tekint” (Tallián 1991: 7) Köszöntő tanulmányom Mozart nőalakjainak zenében kirajzolódó portréjával foglalkozik, Szűz Mária alakját is érintve az operai szereplők mellett.

Mozart életének utolsó tíz évében írott operái különleges reprezentánsai a három korabeli operatípusnak – *Singspiel* 'daljáték' (*Szöktetés a szerájból*, *A varázsfuvola*), *opera buffa* 'víg-opera' (*Figaro házassága*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), *opera seria* 'komoly opera' (*Idomeneo*, *Titusz kegyelme*) –, ugyanis e típusok a Mozart-operákban izgalmas keveredésben jelennek meg. Irodalmi háttérként lehetőséget teremtett e merész újításra egy libretto-reform, amely a 18. század közepére bontakozott ki, Carlo Goldoni *dramma giocoso*-nak nevezett keverékműfaja hatására¹. Ennek kedvelt újdonsága volt a szereplők hagyományos *seria* és *buffa* csoportja közé beékelte *mezza* karakter-típus bevezetése, amely sokoldalúbb jellemzést tesz lehetővé². Zenei hátszaga pedig ennek az operai műfajkeverésnek és a Mozart-opera kivételes jellembrázolásának az a sokrétű, mégis beszédszerűen közérthető, Haydn és Mozart által 1780-ra kialakított stílus, amely az európai zenetörténet egyik csúcspontja. Az operatípus és a téma függvényében mindazonáltal eltérő az egyes művekben a zenei jellembrázolás mélysége és jelentősége. Az „operák operája” a *Don Giovanni* például – várható módon – a női

¹ Elsősorban Giovanni Bertati (1735–1815) neve fontos itt, akinek librettójából kiindulva írta Lorenzo da Ponte a *Don Giovanni* szöveggönyvét Mozart számára, a zeneszerző irányításával.

² Ez részben visszatérést jelent a kora 17. század operai ideáljához, amikor még nem különültek el a különböző karakter- és operatípusok.

karakterek teljes tárházát vonultatja föl. A *Figaro házassága* című opera zenében megjelenített irodalmi alakjai színesek és összetettek, finoman reagálva a színműben is megjelenő viszonyokra, és tovább árnyalva azokat. A próza-részeket is tartalmazó operákban a Singspiel-hagyományok megengedik a kevésbé karakteres rajzolatot. Ráadásul *A varázsfuvola* folytatja a *Cosi fan tutte* című operában megjelent játszma-szerűséget, ami az egyes szereplők pszichológiai ábrázolását kevésbé követeli meg, sőt ellene is lenne a célnak, ha túlságosan előtérbe kerülnének a személyes karakterek. Lássuk most hat Mozart-mű fontosabb pillanatait, jellegzetes nőalakjait.

A *Szöktetés a szerájból* című opera (1782) I. felvonásának végén egy páros portrét láthatunk-hallhatunk, a nagyon tartalmas finálé-kvartettben. A cselekmény szerint már bejutottak a hölgyeik megmentésére érkező férfiak a jól őrzött szerájba, és most találkoznak először párjaikkal: egy nemesi pár és egy szolga páros, ahogy megszokott a korabeli operában. A zene „láncfinálé” jelleggel különböző, viszonylagos zártságú zenei egységek során vezet végig, ahol minden új zenei karaktert a felfokozott érzelmek egy-egy fordulata teremt meg. Kostanze és Blonde teljes mértékben megegyező érzelmi hullámverést él át. Történetük hasonlósága mellett női mivoltuk is az azonosság alapja, bár némileg különböznek párjuk felé mutatott reakcióik társadalmi helyzetük szokásainak függvényében – például Blonde felháborodásában pofont oszt, amit egy nemes hölgy nem tenne meg. A *Szöktetés* e találkozásában a viszontlátás felfokozott örömétől a teljes boldogsáig jutunk, de közben megpendül a féltékenység a férfiak részéről – hiszen mégiscsak egy szerájban éltek párjaik több éven át. A nők először nem is értik mire gondolnak e hebegő-habogó váddal – ami nem mellesleg g-mollba fordítja a zenei folyamatot, ami Mozartnál jellemzően a „halál hangneme” – aztán nagyon felháborodnak a feltételezésen, sértettek és dühösek lesznek, végül a bocsánatkérést büszkén elfogadva lassan igazán megbocsájtanak egy szintiszta A-dúr Allegróban. És máris a klasszika és Mozart és a „szonátaforma” békéjében, teljes feloldásban vagyunk, biztonságban mehetünk ki pezsgőzni a felvonásközi szünetre... Maga a zenei drámai folyamat, a mód, ahogy egyik érzelemből a másikba kerülünk, a hangszeres zenében kialakult szonátaforma formálási elvét, „dramaturgiáját” vetíti rá egy operai fináléra (Rosen 1977: 55). Épp ilyen pontokon szembesülhetünk a bécsi klasszikus stílus különlegességével, ahogy a hangszeres zenében formálódó, ott szöveg híján csakis a benső zenei logikára építő szonátaelvű gondolkodás a vokális zenét is áttelekesíti – Mozart különösen kihasználja ezt operáiban, változatos, izgalmas megoldásokkal. Épp ez az, amitől sajátosan egyedi a bécsi klasszikus opera, azaz a mozarti opera, ettől más, mint a kortárs, egyáltalán nem „kis” itáliai mesterek operája.

Az imént ismertetett jelenetbe szinte belélelőlegesen a *Cosi fan tutte* című opera (1789) duplapáros jeleneteinek előlegezését. Maga a „cosi fan tutte” szófordulat a *Figaro házassága* No. 7-es tercettjében jelenik meg első alkalommal Mozart-operában, az intrikus Don Basilio ellenszólamaként, amikor Susanna lelepleződni látszik a szobájában rejtegetett Cherubino miatt. Itt folytatása is van: „*cosi fan tutte le belle*” ’mind így csinálják a (szép) nők’. Vélhetően ez egy korabeli népies ízű szólás volt, hiszen az opera buffa műfaj Nápolyból indult, és így a nápolyi nyelvjárásban gyökerezik. A *Cosi fan tutte* történetének hűségpróbája klasszikus mitológiai és irodalmi elődökre épít³, ami, ismervén a librettista Lorenzo da Ponte irodalmi műveltségét, nem meglepő. Hatást jelenthetett a témaválasztásban, hogy 1773-ban Grétry, a korabeli francia opera legjelentősebb szerzője, Prokrisz és Khéfalosz hasonló motívumot tartalmazó történetéből írt operát⁴, emellett a születőfélben lévő pszichológia tudomány vélekedéseinek közbeszéd szintű ismerete is vonzó lehetett a szerzők számára. Fodor Géza (2002: 314) megfogalmazásában Mozart „az amúgy is leegyszerűsített, stilizált szövegekönnyvet zenedramaturgiailag radikálisan – ha lehet így mondani – emfatikusan tovább primitivizálja és stilizálja”. A cselekmény szerint a két lány elcsábul az álruhás párcserés ostrom hatására, sőt férjhez is mennének az új jelöletekhez. Valóban ilyen szimplák, kiszámíthatók lennének a nők Mozart szemében? A szabadkőműves Mozart, a jobb világot építeni szándékozó titkos férfitársaság elkötelezett tagja ilyen egyszerű sémákban látná a nőket? Ám világos, hogy a *Cosi fan tutte* kicsengése nem a női

³ Bocaccio, Shakespeare, Cervantes művek. Marivaux-nál pedig a *Cosi fan tutte* cselekményéhez hasonlóan két pár szerepel (Steptoe 1981: 62). Ennek ellenére a 19. században merőben erkölcsstelennek tartották a történetet, ezért keveset is játszották ezt a Mozart-operát.

⁴ André Grétry: *Céphale et Procris ou L'Amour conjugal* (1773).

nem elítélése⁵, hiszen nem lett volna hatásos a csábítás, ha nem teljes odaadással művelték volna a férfiak, ők maguk is átérték az új szerepet – amit Mozart zenéje teljes bizonyossággal közvetít – így a férfiak is „*così fan tutti*” (de legalábbis ők ketten). Figyelemre méltó, hogy az opera címe nem tartalmazza a szólás „*le belle*” folytatását, sőt az opera alcíme – *La scuole degli amanti* 'Szerelmesek iskolája' – lényegében sugallja is az általánosítást. Itt maga az emberi viselkedés, változó helyzetekre reagáló érzelmi hullámváltozás, állhatatlanság jelenik meg, persze némi nőies, illetve férfias karakterjegyek bemutatásán keresztül. Abert⁶ szavaival (idézi Fodor 2002: 314) Mozart „tudatában van minden személy és esemény maszkoskodásának, kiszolgáltatott voltának és esetlegességének.”

A *varázsfuvola* című opera (1791) nőalakjai – hasonlóan a férfi szereplőkhöz – szintén kissé bábszerűek, pontosabban játékszerűek. Tallián Tibor *Circumcisio cordis* című nevezetes tanulmánya az opera legsokoldalúbb értelmezését kísérli meg (1991: 6, 11).

A *varázsfuvola* szerzői valóban játszanak; különleges tour de force keretében egymásra vonatkoztatnak két nagyszabású „üveggyöngyjáték szisztémát”, a zenét és a szabadkőművességet. [...] Legvitathatatlanabb az egymáshoz rendelés a nőfiguráknál: Paminát a legszorosabb vérségi kapocs köti a királynőhöz, a három hölgy pedig lényegében nem több mint a királynő emanációja (ezáltal azonban természetesen Paminával is „rokonságba lépnek”). A női válogatott tehát igazi „happy family”-ként⁷, 2 fő + 1 hármasság felállásban lép pályára (ami aszerint, hogy a hölgyek egyéniségét mennyire értékeljük önállóknak, hármast vagy ötöst számot ad, mindkettő ott szerepel a szabadkőművesek jelentős számainak sorában).

A női csapatban az Éj királynője a fej, aki „önfejűen” manipulál, tervez, hisztérikusan követel, uralkodni akar, szélsőséges zenei tetteit épp a tehetetlenség szülte frusztráció váltja ki. Pamina a szív, aki igazi odaadással fordul párja felé, és másokkal is empatikus, a Három dáma pedig a női sexust képviseli⁸. Az Éj királynője két áriája felépítés szempontjából is tükrözi a változást, a karakter tehetetlenségének elviselhetetlen növekedését. Az első felvonásban rendezett, úgynevezett „kéttempós áriát” énekel a királynő (bevezető recitativo – lassú tempó – gyors tempó), a közismertebb, második felvonásbeli áriája viszont egy modern szonátaformájú tétel; érzelmiileg hisztérikus, ének-technikailag szinte túlságosan nehéz zenei pillanat, amely a szépségnek kevesebb teret enged. Pamina viszont a pozitív nőiség megtestesítője, a halállal szembe-sülő, elringató lejtésű „beavató” g-moll áriája a szellemi felemelkedés női útját is egyértelműen szentesíti⁹.

A *Circumcisio cordis* tanulmány címe a Pál apostolra való utalásával átvezethet témánk egyházzenei vetületéhez. A korábban vizsgált maszkoszerű, bábszerű alakoknak, részkaraktereknek szinte ellentéte Szűz Mária hagyományosan inkább ikonszerű alakjának eleven zenei megjelenítése. Ennek értelmezésében Farkas Zoltán (2007) írására támaszkodom¹⁰, aki áttekinti Mozart egyházi műveit a fiatalkori miséktől kezdve a kisebb léptékű tételekig, azt vizsgálva, hogy vajon a Goethe által a *Faust* végén Máriára vonatkoztatott három fő női karakterből melyiket jeleníti meg egy-egy ponton a zene. Kétségen felül áll, hogy ezek az arculatok – szűz, királynő, anya – más-más zenetípust vonzanak, vonzhatnak magukkal. Végül Farkas arra a megállapításra jut, hogy várakozásunkkal ellentétben kevéssé jelentős Mária alakja a liturgikus szövegek ilyen szempontból kiemelhető pontjain – a *Credo* tételekben például a zenei megoldás inkább az *et homo factus est* 'és emberré lett' szavakra koncentrál és koncentráltat. Van azonban egyetlen mise, ahol Szűz Mária finom arcú kap, ez pedig a befejezetlenül maradt c-moll mise.

⁵ Bár a „tutte” szó kétségtelenül nőnemű többesszám, a „tutte le persone” (mindenki) folytatás is nyelvtanilag helyes lehetne.

⁶ Hermann Abert (1871–1927) zenetörténész

⁷ Utalás Aldous Huxley *Boldog családok* című novellájára, amely a *Limbo* című kötetben jelent meg, 1946-ban (London, Chatto & Windus).

⁸ Vélhetően egyikük válik Papagénává a megfelelő pillanatban (Tallián 1992: 12).

⁹ A *varázsfuvola* férfifelsőbbséget hangoztató mondatai ellenére is (pl. „Ein Mann muss eure Herzen leiten”).

¹⁰ Születésnap írás ez is: Tallián Tibor 60. születésnapjára készült.

Ez a mű Mozart életének különleges pillanatában fogant, amikor először látogatott haza Salzburgba a család számára még ismeretlen feleségével, aki már életet adott első gyermeküknek¹¹. Mozart otthon tervezte befejezni a misét (1783), és a szoprán szólamot felesége salzburgi debütáló fellépésének szánta. Végül csak az első két elkészült tételt adták elő Salzburgban, nyilvánvalóan (de nem bizonyítottan) Constanze közreműködésével. A mise a szokásosnál feltűnően drámaibb hangvételű, amit a komor hangnemválasztás is erősít. Ugyanakkor nagyon finom zenei anyagot kap a gyengéd pillanat a *Credóban*, *et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine* 'és megtestesült a szentlélek erejéből Szűz Máriától'. Ahogy Farkas kifejti, ikonográfiailag leírható a jelenet egy egyalakos angyali üdözlékként; a zene lehajló mozdulata az alázatos térdre ereszkedés gesztusát érzékelteti¹². A tétel különlegességére felhívja a figyelmet, hogy ez a részlet érzelmes, *Empindsamer* stílusú pillanatként ékelődik be az alapvetően bachos-händeles zenei anyagba¹³, és feltűnő, hogy amikor a félkész és ismeretlenségben maradt mise zenei anyagait Mozart beledolgozta a *Davide penitente* című oratóriumába, akkor ezt a részletet kihagyta. Mária szinte túlhangsúlyos zenei szereplése sugallja – amit a Mozart-levelek is feltárnak –, hogy tulajdonképpen ez egy votív mise, amit Mozart a felesége sikeres szüléséért hálából komponált, „ajánlott föl”. Milyen is ez a zene? Finoman táncos lejtésű, érzelmes, dalszerű, ugyanakkor gyönyörűen légies koloratúrákkal teli, ahol az ének szólam a fafúvós hangszerekkel verseng, egybefonódik – Farkas értelmezésében (2007: 378) ez „Mária és a Szentlélek misztikus egyesülése, a szeplőtelen fogantatás boldogságos pillanata”. Minden, ami a szépségre és gyengédségre vonatkozhat Mozart eszköztárában, megjelenik itt.

A következő példa utal az operai női karakterek és Szűz Mária érzelmi-hangulati körének kapcsolódási lehetőségére is. Az 1786-ban keletkezett *Figaro házasságából* egyetlen részletet emelek csak ki, a harmadik felvonásbeli Susanna–Grófné duettet. A két nő árnyalt ábrázolása a Mozart opera-szereplők közül is egyedülálló. A Grófné emberi méltóságot sugárzó hölgy, valódi „lady” (Hughes 1976: 62), akinek C-dúr áriája (*Dove sono i bei momenti*) megkaphat egy eredetileg Szűz Máriához kapcsolódó zenét, a Mária kegykép megkoronázására írott korábbi Mozart-mise *Agnus Dei* tételének zenei anyagát¹⁴. Susanna pedig olyan kreatív, intuitív és eleven figura, hogy egyes elemzők szerint Figaro helyett inkább neki kellett volna szerepelnie az opera címében. A híres levél-duettben a Grófné Susannának diktálja a saját férjét Susanna nevében randevúra hívó levelet. Bár a Gróf megleckéztetésére készülnek, egyfajta szembesítésre – hiszen a terv szerint Susanna ruhájában a Grófné lesz ott a gesztenyésben –, mégis megalázó a feleség számára a szituáció, ami diadal érzésével tölthetné el a szolgálólányt. De nem Mozartnál! Itt a Grófné felülemelkedik a helyzet furcsaságán, és szerelemtől vezérelve bízik férje visszahódításában – „Ezt ő jól megérti majd!” –, sőt teljes bizalmába avatja be szolgálóját. A zene ringató jellege a gesztenyés kert hangulatát, a földön járást idézi, altatót, természeti szépséget, pozitív nőiséget asszociálva¹⁵. Susanna hallhatóan tökéletes empátiával viseltetik a Grófné iránt, azonos értékű szólamaik összecsengenek, összesimulnak, szinte két barátnő jelenetét látjuk-halljuk. Sőt, ahogy Susanna szólama magasságban is néha a Grófné szólama fölé emelkedik, az a társadalmi különbségek pillanatnyi, szinte forradalmi eltörlését is jelenti, az emberi kapcsolódás, együttérzés magasabb rendű értékére alapozva. Ez a rang-átlépés merőben szokatlan egy korabeli színpadi műben¹⁶.

¹¹ Ismert, hogy Mozart és Constanze Weber az atyai áldást meg sem várva házasodott össze Bécsben, 1782-ben, két héttel a *Szöktetés a szerájból* című opera bemutatója után.

¹² Első gyermekük kéthónaposan halt meg. (Nincs rá adat, de talán ez is oka lehetett a kiemelten kezelt mise befejezetlenségének.) Házasságuk kilenc éve alatt hat gyermek született, ketten érték meg a felnőttkort.

¹³ Mozart 1782-ben ismerkedett meg a bécsi udvari könyvtárban őrzött barokk művekkel, Gottfried van Swieten báró udvari könyvtáros vezetésével.

¹⁴ C-dúr Missa brevis K.317 „Koronázási mise” (1779).

¹⁵ Ebben az értelemben, a béke, a szépség szimbólumaként került be ez a duett *A remény rabjai* című film emlékeztető jelenetébe.

¹⁶ Beaumarchais színmű-trilógiájának (*A sevillai borbély* 1775, *Figaro házassága* 1778, *A bűnös anya* 1792 – ez utóbbit Mozart már nem ismerhette) forradalmi hatású társadalomkritikája természetesen nyomot hagy a műben. Bár az opera szövegekönvívéből az ilyen szempontból fontos monológok kimaradtak, a zenei megoldások révén erőteljes érzetté válik a hierarchia feloldhatósága.

A *Don Giovanni* című opera¹⁷ a *Figaro* sikere után prágai felkérésre készült. A mű nyilvánvaló főszereplője maga Don Giovanni, aki szinte folyamatosan színen van, mégis a körülötte felbukkanó nőalakok zeneileg karakteresebb képet kapnak nála – portréikat az egyszerűtől a bonyolultabb karakterig haladva tekintem át. Donna Elvira szolgálója jelentéktelen, vélhetően sorsdobálta figura. A lányt nem is látjuk, meg sem szólal, mert megzavarják az udvarlást – ez tulajdonképpen nem szerep! Don Giovanni számára csak egy lenne a listán, egyszerűen a vadászszenvedély hajtja hozzá, de azért még a ruhacserére is hajlandó érte: Leporello ruhájába bújva szerenádot ad neki a második felvonás elején. Úgy szól hozzá, hogy megértésre találjon, primitív utcai sláger dallammal, strófikus énekkel. Vélhetően a szolgálólány azt az „áldozat-típust” testesíti meg, amely Don Giovanni hódításainak nagy részét kiteszi. A történet egyszerűbb, vidám rétegéhez tartozik Zerlina. Robert Schumann zeneszerző a Chopin *La ci darem-variációkról* írt kritikájában így említi őt: „nem Leporello, nem Zerlina kacag ott?” (Keszi 1943)¹⁸. Valóban, Leporello szinte bohóc, de Zerlina a „kacagása”, könnyedsége ellenére sokkal több annál! Ő lenne Don Giovanni egyetlen valódi csábítása az operában, hiszen az A-dúr duettben a főhős valódi vonzalommal fordul felé, érdeklí a lány, és mesterien fog hozzá az udvarláshoz, elegánsan, szívvel-lélekkel. A gyönyörű zenei megoldások őszinte vágyat sejtetnek, Mozart megengedi a kéjencnek, hogy ebben a pillanatban valóban szerelmes legyen!¹⁹ Ez az igazi Don Giovanni, az ellenállhatatlan, a szenvedélyes, a határozott, cselekvő- és szervezőkészsé! És természetesen sikeres is lenne a csábítás, ha Donna Elvira nem avatkozna be. Ez a kéttempós duett a zenetörténet egyik gyöngyszeme, amely rengeteg feldolgozást ért meg²⁰. Gyönyörű, kifinomult témaalak, cselekmény által irányított szonátaelvű zenei formálásmód, egyre sűrűsödő frázisok jellemzik, végül összesimuló együtt éneklés – a zene már előbb igent mond, mint a lány. Zerlina ártatlan, naiv, kihasználható, elbűvöli a társadalmi rang és a jólét kecsesítő képe, és a férfi vágyának csábító igérete. Ebből a bűvkörből valóban csak Donna Elvira segítségével tud kimenekülni, de hamar megérti, hogy a menekvés a helyes út. Második felvonásbeli C-dúr áriája a karakter kiteljesedése. Ekkor újdonsült férje, Masetto megalázott helyzetben van, megverték, kigúnyolták, szüksége van szeretgetésre, támogatásra: és itt jön Zerlina, teljes női fegyverzetben, hatalmának, erejének tudatában. Kedvesen, szeretettel fordul férje felé, gyönyöröket ígérve, és a vigasztalást csábítássá változtatja, többek között egy tipikus opera buffai megoldással, a kebelre húzott kéz gesztusával: „érzed, hogy dobog a szívem?”. Láthatjuk: Zerlina jóra fordítja a Don Giovannitól megszerzett tudást, „domesztikálódik” a csábítás tudása, és erős érzellemmel telítődik. Várhat kettejükre immár Papageno és Papagena boldogsága – a primér, egyszerű, örömteli hétköznapi élet.

Donna Anna alakja eredeti irodalmi típusánál sokkal kidolgozottabb, személye nem csak ürügy a gyilkosságra. Nemes úri hölgy, a Kormányzó lánya, ahogy atyja, úgy ő is az erkölcs, a jog oldalán áll, aki – csak más forrásokból egyértelműen – korábban már visszautasította Don Giovanni rámenős közeledését. Don Giovanni ezért csellel és erőszakkal akarja megszerezni, éjszaka álarcban mászik be hozzá az ablakon, Ottavióknak adva ki magát. Ez a nem látható jelenet – amiről csak a strázsáló Leporello morgolódásából tudunk – két fontos információt rejt. Először is ez a viselkedés a Mozart-féle Don Giovanni jellemével szinte összeegyeztethetetlen; rögtön sugallja, hogy közel a vég – hiszen az opera Don Giovanni lecsúszását mutatja be, egészen a pokolig. Másodszor – és jelen témánk szempontjából ez a fontosabb – ezzel Donna Anna karaktere is kap egy sajátos felütést, keretet. Úgy tűnik ugyanis a nyitó jelenetből, Donna Anna a korabeli szabályok, elvárások rendszerében sem rettenne meg, ha éjszakai látogatója lenne a vőlegénye, hiszen ő szerelmes nő, aki vágyik a párjára. Csak akkor kezd el segítségért kiáltozni, amikor észreveszi, hogy nem Don Ottavio van vele a hálószobában. Fontos ez a mozzanat, mert az opera további részében Donna Anna tulajdonképpen nem valódi önmaga, egyfajta álomsze-

¹⁷ Mozart műjegyzékében a címe: *Il dissoluto punito, o. il Don Giovanni* 'A megleckézett kéjenc, avagy Don Giovanni'.

¹⁸ Schumann, Robert: Opus II. In: Keszi Imre (1943 szerk.). *Pillangók és karnevál*, Budapest: Officina nova, 72.

¹⁹ Ahogy korábban a Grófnak is a *Figaro házassága* no. 16-os, szintén A-dúr hangnemű Susanna–Gróf kettősében.

²⁰ Például Beethoven, Berlioz, Chopin, Liszt egy-egy műve.

rúség nehezedik rá az átélt szörnyűségektől. És nem feledhetjük el, hogy az opera további részében gyászol²¹, gyászolja az éppen most erőszakos halált halt édesapját. Az előkelő hölgy teljesen megzavarodik, mintha varázslat alatt állna: később például Ottaviót nézi Don Giovanni-nak. Nem ismeri fel támadóját és apja gyilkosát, de amikor segítségét kérve, lovagias udvariassággal szóba elegyednek vele – hirtelen rádöbben: ó az! A No. 10. D-dúr ária ezt a hirtelen feltámadt erőt közvetíti barokkos fordulatokkal: pontozott ritmussal, nagy ugrásokkal a dallamvonalban, és főleg a régies ABA formával, amiben azonban variálódik és kibővíül a visszatérő rész. Tulajdonképpen ezt a zenei formát utánozza a közvetlenül ez után megszólaló Don Ottavio lírai áriája is, még akkor is, ha az karakterében teljesen más. Érzékelhetővé válik a formai azonosulás révén is a teljes „egy húron pendülés.” Don Ottavio szinte soha nem lép színpadra Donna Anna nélkül, és ez esetben is Annára rezonál a gyönyörű zenei anyaga, az opera legszebb áriája²². Donna Anna második felvonásbeli F-dúr áriájában pedig megmutatkozik, hogy a karakter felül tud emelkedni merev introvertáltságán, és amikor vőlegényének a természetesnek vett rajongása egy pillanatra megbillen, igazán odafordul Don Ottaviohoz. Már nem csak a saját fájdalomával és érzelmeivel van elfoglalva, látjuk, halljuk, hogy képes lesz idővel társ lenni, látszik, szeretné őt szeretni, a zene megmutatja a vágyat. Donna Anna hangsúlyosan merész áriaformát kap ebben a számban: a dal műfaj egyszerű őszinteségéhez közeledik ezt a szonátaelvű új áriatípus, a melléktéma humánus karaktere, nem-mozdulatszerű volta révén (Tallián 1974: 55).

A legkomplexebb nőalak az operában Donna Elvira, aki tipikus „mezza” karakter! Ő még a történet előidejében találkozott Don Giovannival, mindent elhitt neki, a jegyese lett²³, mit sem tudva róla. Most keresi őt, aki álnokul elhagyta. Az elhagyott feleség hagyományosan komikus figura az opera buffában, így itt is vicces szituációban jelenik meg Elvira –, hiszen Don Giovanni „szímatot fog”, nem ismervén föl őt, és Leporellóval együtt tercetté teszik a belépő áriát. Elvira a legnagyobb fájdalom hangján, szenvedélyes dühvel szólal meg, de mégis, titkon bizakodva a találkozásban. Tercetté nyíló áriája szonátaszerű, de barokkos bosszú-áthallással (például a „kitépem szívét” szövegre); a komikus hangulati ellenpontot, a leskelődőket pedig a zenei forma megismételt részeiben halljuk. Ez a fajta szélsőséges, dramaturgiailag végletekig feszített tragikomikum leginkább Elvira alakjánál van jelen. Donna Elvira csak ez után, Leporello regiszter-áriája révén szembesül az őt hűtlenül elhagyó szerelme valódi léhaságával. Hamarosan egy rövid, robbanékony áriában, megakadályozza Don Giovanni hódításának sikerét, megmentve a nő-társat, Zerlinát, a kivetett hálóból. A barokkos hangzású bosszúária fölé Mozart bejegyezte az utasítást: „Händel stílusában”. Itt már látható-hallható, hogy Elvira szenvedélyességben és kérlelhetetlenségben méltó társa Don Giovanninak²⁴. A második felvonás No 15. tercettje lényegében egy álságos szerenád Elvirához, bocsánatért esedezve, szerelmesen, és hazug módon. Leporello van Don Giovanni ruhájában – de a hangja Don Giovannié, aki takarásból énekel – neki kell majd Elvirát „lefoglalni” hogy Don Giovanni (és Elvira szolgálója) szabad legyen. A tercett ijesztően pontos lélektanilag: hárman háromféle érzelmet élnek meg, Donna Elvira még változik is közben: sértettségből, bizakodó, majd odaadó lesz: Don Giovanni józan (C-dúr) széptevését a szerelmes A-dúrban hallja meg. Leporello eközben viccesen ámuldozik, hogy Elvira képes újra hinni a csábítónak. Az első felvonásbeli „tercett-ária” mintájára itt is egyedül Elvira őszinte. Micsoda megalázó szituáció! A nemes hölgy ez után büszkeségét feladva, szerelmesen követi, szinte kergeti a Don Giovanninak vélt Leporellót. Amikor minderre fény derül, Donna Elvira teljesen elveszett lesz, megszégyenülése feloldhatatlannak tűnik. Ám ez a nevetségesre hangolt tragikus karakter hús-vér nő, hús-vér ember, méghozzá olyan nagyszabású, nyitott karakter, aki az érzelmi hullámverés után képes felállni, felülemelkedni, ahogy erről a második felvonás áriája meggyőz minket. Zenei formálás tekintetében ez a legösszetettebb ária, egyfajta sajátosan kialakított szonátarondó. Ének-technikailag nehéz, lélektanilag

²¹ Maga Mozart is gyászolt a *Don Giovanni* megírása közben, hiszen 1787 májusában halt meg édesapja, Leopold Mozart. A *Don Giovanni* intenzíven körülbelül júliustól készült. Az opera bemutatója 1787 októberében volt Prágában, így a gyász időszaka alatt készült a teljes opera, ahogy erre a Milos Forman *Amadeus* című filmje is utal.

²² A bécsi előadásra (1789. május) készült betétária, amely jelentősen megemeli Don Ottavio drámai súlyát.

²³ Más források szerint felesége lett; Moliere-nél kolostorból szöktette meg őt Don Giovanni.

²⁴ Jól jellemzi őt Tirso de Molina színművének (1630) szófordulata: „Szereltem, irgalmazz, mert elégek.”

pontos és dramaturgiailag nagyon fontos ária, amit hosszú, csapongó recitativo előz meg. Itt látszik teljes mélységben ugyanis, hogy eljut Elvira a megbocsátásig, az együttérzésig, a valódi szeretetig, képes felülemelkedni a bántásokon²⁵.

Mozart legsikeresebb műveiben a női karakterek szeretetteljes jellemzésének sok-sok arcát látjuk. Egy zseniális fiatalember megértő, átérző viszonyulása sugárzik e művekből a nők világához, egy férfitársadalom keretein belül. Láthattuk azt a figyelemreméltó művészi döntést, hogy a női szereplőkhöz tartozik a rendezettségben belül érvényes maximális szabadság megteremtése a zenei formaalkotás terén. Ezt a kifinomult, intuitív szabadságot, csak kivételes férfi szereplők tudják utánozni, csak kevesen tanulnak a nőktől felszabadulást, mint például Don Ottavio, vagy a képáriában Tamino. Mozart zenéje emberi teljességben a férfiakkal egyenrangú nőket sorakoztat fel, az intuíció, az érzelmek oldaláról nézve pedig tartalmasabb jellemeket. Szimbolikus alakjaik felülírják a társadalmi rend, és a nemi szerepek szerinti alávétettség korában létező normáit is a zene, a művészi igazság erejével.

Irodalom

- Farkas Z. (2007). Jungfrau, Mutter, Königin – A nő Mozart egyházzzenéjében. *Magyar zene* 4. 373–340. https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarZene_2007/?pg=388&layout=s Utolsó letöltés: 2023. 07. 20.
- Fodor G. (2002). *A Mozart-opera világképe*. Budapest: Typotex. <https://mek.oszk.hu/05000/05024/html/mozart0009.html> Utolsó letöltés: 2023. 07. 20.
- Hughes, S. (1976). *Mozart opera kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Rosen, Ch. (1977). *Klasszikus stílus*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- Steptoe, A. (1981). The Sources of *Così fan tutte*: A Reappraisal. *Music and Letters*, 281–94.
- Tallián T. (1974). Formamodell és személyiségstruktúra Mozart áriáiban. *Magyar zene* 1. 51–58.
- Tallián T. (1991). Circumcisio cordis (Varázsfuvola–üveggyöngyjáték) 1. *Muzsika* 12. 6–12. https://adt.arcanum.com/hu/view/Muzsika_1991/?pg=580&layout=s Utolsó letöltés: 2023. 07. 20.
- Tallián T. (1992). Circumcisio cordis (Varázsfuvola–üveggyöngyjáték) 2, *Muzsika* 1. 9–18. https://adt.arcanum.com/hu/view/Muzsika_1992/?pg=17&layout=s Utolsó letöltés: 2023. 07. 20.
- Újvári E. (2022). Botticelli Venusai – ikonográfiai és ikonikai konnotációk. In: Kiss A., Matuska Á., Péter R. (szerk.). *Fidele Signaculum: Írások Szőnyi György Endre tiszteletére*. Szeged, SZTE BTK Angol-Amerikai Intézet, 971–992.

²⁵ Elvira nagyáriája is utólagosan, a bécsi bemutatóra készült betét (ahogy a fent említett Don Ottavio ária is), ami jelzi a szerző mondanivalójának gazdagodását a mintegy fél év után elővett operája kapcsán. Bár az opera műfajban gyakori az új bemutató, vagy csak új szereposztás kedvéért hozzáfűrt, vagy kihagyott ária, a *Don Giovanni* esetében a kibővítés lényegi, tartalmi árnyalást hozott magával.