

ELŐSZÓ

A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE című monográfiát harminc évvel ezelőtt (1970-1972) írtam, s három másik írással együtt 1974-ben jelent meg a Magvető Könyvkiadónál *Zene és dráma* című tanulmánykötetemben. (A három írás már akkor is feleslegesnek és tehetetlennek bizonyult a Mozart-könyv terjedelméhez és zártságához képest.) A monográfia erősen kötődik keletkezésének történeti feltételeihez. Egyrészt eszmeileg. A marxizmus reneszánszának ahhoz a hitéhez kapcsolódik, amelyet Magyarországon Lukács György kései filozófiája-esztétikája és az ún. Budapesti Iskola (Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György, Vajda Mihály) képviselt a hatvanas években, de amelyet már beárnyékolta és kikezdett az 1968 utáni dezillúzió és depresszió. Fogalmi keretét a hivatalos marxizmussal szakító, a fiatal Marxra, a fiatal és idős Lukácsra, valamint a Márkus György által felvázolt marxi antropológiára való orientáció határozta meg. Másrészt a könyv zenetudományilag is történeti feltételeihez kötődik: a szakirodalom akkori állásához. Az eltelt harminc évben azonban sok minden történt a zenetudományban, a Mozart-kutatásban és -receptióban; több fontos könyv és tanulmány jelent meg, mely magasabb szintre emelte a Mozart-operák tudományos interpretációját. Az új eredményeket figyelembe véve, a szakirodalom mai állásához alkalmazkodva a monográfiát nem átdolgozni kellene, hanem teljesen újraírni – s természetesen már nem a régi fogalmi keretben. Mindezzel szemben áll viszont, hogy egyrészt történeti dokumentum, amennyiben a Lukács-iskola bizonyos eredményeit demonstrálja a zeneesztétika területén, másrészt – sok részletkorrekció ellenére – a lényegét tekintve ma sem interpretálnám másképp Mozart operáit, mint e könyvben tettem. Monográfiámat nem tartom, s már írásakor sem tartottam szigorúan zenetudományi munkának. Műfaját legpontosabban Almási Miklós fogalmazta meg annak

idején az Élet és Irodalomba írott recenziójában: „filozófiai operakalauz”. Úgy vélem, ezt a funkcióját ma is vállalhatom.

Néhány dolog azonban már magyarázatra szorul. Elhagytam az első két fejezetet, az elméleti és a történeti bevezetést, mert már keletkezésükkor sem állták meg a helyüket. A mozarti opera-kánon ma már nem korlátozódik az egykor „mesteroperáknak” nevezett öt műre (*Szöktetés a szerájból, Figaro házassága, Don Giovanni, Così fan tutte, A varázsfuvola*), hanem hasonló súllyal helyet kapott benne az *Idomeneo* és a *Titus kegyelme* is, sőt a korai operák is felértékelődtek. Az a filozófiai-esztétikai megközelítés azonban, melyet fenntartok, továbbra is a könyvben elemzett öt operát tünteti ki, legfeljebb *Az álruhás kertészlány*-t veszi figyelembe problémátörténeti előzményként. Amikor a könyvet írtam, a *Così fan tutte* még viszonylag háttérbe szorult, problematikusnak számított a négy másik „mesteroperához” képest – azóta a legaktuálisabbá vált közülük. A modern világgép elsötétülése, a szerelem szkeptikus, pesszimiztikus szemlélete ezt az operát az interpretációs versengés középpontjába állította. A *Don Giovanni* és *A varázsfuvola* esetében szakadást véltem felfedezni a zene és a színpad, a zenei érvényesség és a színpadi hitelesség között. Ez a vélemény az operajátszás akkori módjához, a pszichológiai realista operajátszáshoz kötődik. Az azóta felszabadult, végtelenül nyitottá és plurálissá vált teátrális nyelv azonban felbontotta az illúziószínház, a pszichológiai realista operajátszás linearitását és zártságát, s létrehozta azokat a színházi formákat, eszközöket, effektusokat, amelyek színpadi ekvivalensei lehetnek a zenei érvényességnek. A Mozart-zene és a modern-posztmodern színpad között e két mű esetében is teljes kongruencia valósítható meg.

Még négy megjegyzés. Az „intonáció” terminust abban az értelemben használtam, ahogy az B.V. Aszafjev nyomán az ötvenes évektől egy ideig a magyar zenetudományban is polgárjogot nyert: egyesítette a zene- és a társadalomtipológiai gondolatot, annak fölismerése révén, hogy a zene egyes visszatérő sajátosságai társadalomtörténetileg meghatározott emberi tulajdonságokat hordoznak. A monográfiában gyakran idézem Kierkegaard *Vagy-vagy*-át. A műnek még nem volt magyar fordítása, az idézeteket az akkor legmodernebb német kiadásból magam fordítottam le. A *Don Giovanni* a nem olasz nyelvű előadásokban, s az irodalomban is *Don Juan* címmel terjedt el, munkámban magam is ehhez a gyakorlathoz alkalmazkodtam – Budapesten még az 1974-es felújítás alkalmával is így játszották a darabot, csak az 1982-es olasz nyelvű felújításkor kapta vissza eredeti címét. S az operát a Don Juan-téma kontextusában és a „don-

juanizmus” történelmi sorsának ábrázolásaként tárgyalom. Végül: a monográfia kiegészítéséül függeléként csatolom két későbbi tanulmányomat *A varázsfuvoláról*, melyek közül a második (*Érdemes-e visszavonni A varázsfuvolát?*) egyszerre érzékelteti az újabb szakirodalom feldolgozását és elméleti orientációm megváltozását.

2002. január 12.

Fodor Géza

PARALIPOMENA

KÍSÉRLET
A VARÁZSFUVOLA
NYITÁNYÁNAK
ÉRTELMEZÉSÉRE

AZ OPERA-ELŐADÁSOK HANGSZERES BEVEZETŐJE kezdetben és hosszú ideig szinte csak jeladás volt a kezdésre, megnyitás, hangzó elhatárolás és kiemelés, amely a művészet által teremtett világot elkülönítette a mindennapi élettől, és fölébe emelte annak, ahogy a keret elhatárolja környezetétől a képet, és a talapzat kiemeli környezetéből a szobrot, ráhangolódás és ráhangolás a művészi produkcióra és produktumra általában, de nem volt szerves része, hangulati vagy tematikus előkészítése, netán előlegező összefoglalása az operának. A XVII. században a nyitánynak két messzire ható alaptípusa alakult ki: a francia ouverture és az olasz sinfonia. Teljes formájában mindkettő három részes; a francia ouverture lassú, pontozott ritmusú, ünnepélyes résszel kezdődik, megszakítás nélkül csatlakozik hozzá egy – csaknem mindig fugatóban megkomponált – gyors rész, s az ouverture gyakran az első formarész (rövidített) visszatérésével ér véget; az olasz sinfonia három részéből az első (allegro) többnyire koncertáló, a második (lassú) kantábilis, a harmadik (allegro vagy presto) pedig gyakran táncos karakterű. A XVIII. század első felében, a század közepére megérlelődött a gondolat, hogy az operanyitány ne általános megnyitás legyen, hanem a konkrét mű szerves előkészítése: az első jeleneté, folyamatos átmenettel, vagy az egész operáé, a fő mozzanatok előlegezésével, esetleg mindkettő egyszerre. Ez a fejlődés a francia ouverture vonalán ment végbe, az olasz sinfonia inkább az önálló ciklikus zenekari kompozíció irányába fejlődött (amely a klasszikus szimfóniában nyerte el reprezentatív formáját), de mivel a kétféle operanyitány a század második felében is egymás mellett élt, a század vége felé az opera valamely lényeges mozzanatát exponáló francia ouverture-típus hatott az olasz opera-sinfoniára.

Mozart – aki már 1782-ben, a *Szöktetés a szerájból* olasz sinfonia-típusú nyitányában többet tett az általános kolorit megteremtésénél, minthogy a középső, lassú szakaszban a főhőst is felidézte – két nagy operájához írt olyan nyitányt – s mindkettőt a francia ouverture-típus jegyében –, amely-

nek túl sok közös vonása van az operával ahhoz, hogy ne érezzük úgy: valamiképpen annak lényegét nyilvánítja ki, de túl kevés a közös anyaga ahhoz, hogy szuverén zenei történést meg tudjuk feleltetni az opera konkrét mozzanatainak. *A Don Giovanni* (1787) nyitányának csak első, lassú része tart tematikus kapcsolatot az operával (a II. felvonás fináléjában kőszobor-jelenetével), egyszersmind ez az, amelyik a maga súlyával és pontozott ritmusaival inkább kötődik a francia ouverture-höz, mint a szonáta formájú második, gyors rész, amely nem idéz ugyan az operából, mégis folyamatos átmenettel készíti elő, ahogy az introdukción F-dúrjába modulál, majd annak V. fokán, szinte a felemelkedő (modern színházban inkább széthúzó) függöny képzetét keltve, mintegy rányílik az első jelenetre. *A varázsfuvola* (1791) nyitányában, éppen fordítva, az első, lassú rész félreismerhetetlenül ugyan, de némileg elbizonytalanítva, kevésbé pregnánsan idézi a francia ouverture-t, viszont a második, gyors rész főtémája és fugatós feldolgozása annál nyilvánvalóbbá teszi a kapcsolatot – Mozartnak akkoriban valósággal az ujjaiiban lehetett ez a nyitánytípus, hiszen két és fél éven belül három Händel-oratóriumot hangszerelt újra, amelyben dolga volt vele, a *Messias*-t (1789), a *Nagy Sándor ünnepé*-t (1790) és az *Óda Szt. Cecília napjára* címűt (1790). *A varázsfuvola* nyitányának csak egyetlen nyilvánvaló tematikus kapcsolata van az operával: az allegro expozíció, illetve kidolgozási része között felhangzó háromszor három B-dúr akkord azt az úgynevezett „Dreimaliger Akkord”-ot, „háromszoros akkordot” előlegezi, amelyet majd a papok szólaltatnak meg három ízben II. felvonás eleji jelenetükben, s amely még háromszor hallható lesz az egyik epizódban a próbatételek során. Ám a nyitány és az opera kapcsolata sokkal mélyebb és szervezesebb, mint ez a nyilvánvaló tematikus összefüggés sejteti. Mozart a nyitányt (a papok indulójával és a „háromszoros akkorddal”, azaz: a két felvonás bevezető zenéivel együtt) az alkotási folyamat befejezésekként írta meg, mondhatni utólag, alighanem majd két hónappal az énekes zeneszámok komponálásának lezárása után. Tehát nemcsak hogy a teljes opera ismeretében, hanem már egy bizonyos távlatból is. A kor olasz operaszerzői általában a szinfoniát írták meg utoljára, mert az opera legkevésbé fontos részének tekintették. Mozart, meglehetősen szokást követte – de *A varázsfuvola* nyitánya mégis az opera egyik legfontosabb része lett: a visszatekintés perspektívájából megalkotott előkészítés a mű dimenzióinak, szellemiségének felfogására és befogadására.

Hogy azonban a nyitány és az opera kapcsolata mennyire konkrét,

illetve absztrakt, hogy pontosan mely síkon vagy síkokon bizonyul érzékeltes valóságnak, s alapozza meg így csakugyan az eszmei egységet, az *A varázsfuvola* interpretációjának legnehezebb problémái közé tartozik. A nehézség fokát a mű irodalmában nem is annyira az jelzi, hogy a nyitány magyarázat-kísérletei nagyon különböznek egymástól, s főként részleteikben igen kevésbé evidensek, mint inkább az a meglepő tény, hogy a hatalmas *Varázsfuvola*-irodalomban milyen kevesen tettek egyáltalán kísérletet a nyitány értelmezésére, a nyitány és az opera kapcsolatának – állításán túl – magyarázatára. Az igazi nehézséget persze nem a mindössze 15 ütemnyi első, lassú rész jelenti, hiszen az emocionálisan egyértelműbb, hanem a 211 ütemnyi második, gyors rész, amely emocionálisan rendkívül komplex. Ez a komplexitás teszi, hogy az olyan hagyományos és gyakran olvasható magyarázatokkal, mint például hogy az allegro nyolcadmozgásos, staccatós főtémája – szabadkőműves szimbolikaként – „a nyers kő megmunkálását”, a kalapálás ritmusát idézi, nem az a legnagyobb baj, hogy túl konkrét, és sem filológiailag, sem érzékileg nem evidens, hanem hogy az allegróból az égvilágon semmit sem magyaráz meg. Ha szemügyre vesszük a nyitány legjellegzetesebb értelmezéseit, azt tapasztaljuk, hogy a zenei szakírók a konkrétság és az elvontság szélső pólusai között különböző szinteken interpretálták a nyitányt, s igyekeztek kapcsolatba hozni az egész operával. Felfogásukból talán éppen ez az igyekezet a legtanulságosabb, mert azt – minden önkritikus óvatosság ellenére – a nyitány és az opera mély összetartozásának élménye motiválja.

Bár, a kérdés első koncepciózus tárgyalása éppen ellenkező szellemben született. A. D. Oulibicheff, azaz Alekszandr Dmitrievics Uljibisev (*Nouvelle biographie de Mozart*, 1843), aki Schikaneder szövegkönyvét formátlan zagyvaságnak tartotta, abból a feltételezésből indult ki, hogy Mozart egy ilyen darabhoz nem találhatott megfelelőnek semmiféle létező és használatos zenei formát, s ezért egy archaikusat elevenített fel. A fűgát választotta, amely kifejezéstartalmában túlságosan meghatározatlan ahhoz, hogy világos és pozitív módon alkalmazkodjon egy dráma értelméhez. A nyitány és az opera között tehát semmiféle pozitív analógia nincsen, pontosabban az egyetlen kapocs a csoda, ami a nyitány karakterét is meghatározza, s az operának is alapját képezi. Ezen túl azonban a nyitány és az opera olyannyira nem tartozik össze, hogy a nyitány bármely más operát is bevezethetne, amely a csodán alapul. Uljibisev a lassú bevezetést egy ünnepélyes és misztikus autoritás felidézéseként interpretálja, amely előkészíti a hallgatót, hogy valami olyat kell befogadnia,

amelyet még senki sem hallott. Az allegrót – amit tiszta zenei folyamatként, bár irodalmiasan-metaforikusan ír le, kétségkívül bizonyos felidéző tehetséggel, s értékelendő tette, hogy hangsúlyozza monotematikus jellegét – a hegemon fúgatéma csodás-mágikus-varázsos alakváltásai teszik ki.

E háttér előtt különös jelentőséget kap, hogy Otto Jahn, az első nagy Mozart-monográfia (*W. A. Mozart, 1856–99*) szerzője az allegro zenei történéseit iránnyal rendelkező folyamatként mutatja meg, a kezdet – derűs, eleven tevékenység és ragyogó fény képzetét keltő – szabad játékától kezdve a nehézségekkel, fáradsággal, sőt szorongással teli küzdelmes törekvéseken keresztül az egyre pompásabb ragyogásig.

Hans Merian (*Mozarts Meisteropern, 1900*) ma már megmosolyogatóan naiv módon konkretizálja a nyitány egyes részeit, például az adagio szerinte annak az embernek komor, nyomott hangulatát ábrázolja, aki még nem lépett be a beavatottak szövetségébe, akit azonban már megérintettek az élet komoly kérdései, az allegro első részében pedig valóságos jelenetet lát: a beavatottak szövetségében zajló vidám életet és munkálkodást. Ugyanakkor maradandó gondolati kincsként örökíti tovább egyrészt azt a felismerést, hogy az allegro elejét komolyság és vidámság egysége jellemzi, másrészt azt a már-már képszerű ívet, a tételnek azt a menetét, amely a derűs kezdettől a fáradságos törekvéseken és küzdelmen keresztül a magabiztosságig s végül a diadalig vezet.

Hermann W. v. Waltershausen (*Die Zauberflöte, 1920*) kevésbé cselekményesen és jelenetszerűen fogja fel a nyitányt, s a misztikus karakterű lassú bevezetés után az allegróban a filozófia zenei szimbólumát véli kibontakozni. A komolyságnak és a könnyedségnek azt az egységét, amelyet a nyitány valamennyi magyarázója regisztrál, ő a hősi és a buffó cselekmény kontrasztjaként és összeolvadásaként interpretálja, s az egész nyitány az ő felfogása szerint is a fény felé halad.

Hermann Abert, a Jahn monográfiájának átdolgozásából kinőtt, érvényében történetileg már korlátozott, de máig utol nem ért Mozart-alapkönyv szerzője (*W. A. Mozart, 1919–21*) igazi klasszikus érzékkel tartózkodik e klasszikus nyitánynak nemcsak túl-, hanem egyáltalán bármiféle konkretizálásától. Igaz, hogy általános értelemben a lassú bevezetést az istenség előtti mély tisztelet kifejezéseként, az allegrót pedig mindazoknak az erőknél szabad kibontakozásaként jellemzi, amelyeknek jóvoltából a teljes, nemes emberség áttör az ellenséges hatalmak ellenállásán, mindezt azonban nem az opera konkrét alakjában, hanem egyfajta

Varázsfuvola-hangulatként érti. A komolyságnak és a könnyedségnek az egységét a mese elsődleges jelentőségével magyarázza, de nem e műfajnak triviális, hanem egy minden valóságtól eltávolodott szféra schilleri eszméjének értelmében: „Csak a seholse-volt események Nem avulnak el soha”.

Sólyom György, méltánytalanul eltemetett tanulmányainak egyikében (*Mozart estéje, 1963*) még magasabb absztrakciós szinten fogalmazza meg a nyitány és az opera összetartozását – nemcsak azt tagadva, hogy a nyitány konkrét, kézzelfogható kapcsolatokat éreztet a drámai egésszel, de azt is, hogy a cselekmény légkörének úgynevezett „hangulati” összefoglalását adja –, mondván: „Mintegy párhuzamos folyamat eredményeként, *A varázsfuvola*-nyitányban »tiszta«-szimfonikus koncepcióban teljesedik be a legszerteágazóbb stílárís, nyelvi vonásoknak ugyanaz az összefoglaló egysége, amely a színpadi, énekes formák síkján a mű egészét áthatja.” A nyitány legfőbb funkciója eszerint az opera hatalmas, már-már operaszínpadon túli dimenziójának megteremtése.

A nyitány kompozíciójának s a nyitány és az opera kapcsolatának legmélyebb, egyszersmind legtárgyszerűbb elemzését Stefan Kunze adja (*Mozarts Opern, 1984*). A nyitány szintetikus jellegére és eszmei menetére vonatkozó korábbi felismeréseket sikerült zeneileg úgy konkretizálnia, hogy nem kellett konkrét cselekmény-analógiákat segítségül hívnia. A fúgatechnika és a tektonikus szonátaelv antagonizmusát, küzdelmét és együttműködését próbatételeken át vezető megtisztulási folyamatként értelmezi, amely mintegy zenei „metaforája” az opera főcselekményét képező próbatételi és megtisztulási folyamatnak. A nyitány tehát kettős funkciót tölt be: a bejelentés-előkészítést, s a magasabb szempontból koncipiált összefoglalását. A mű egésze, alaprajza és lényeges tartalma magában véve, instrumentálisan mutatkozik meg benne anélkül, hogy a cselekmény mozzanatainak elébe vágnának. A nyitány az opera szellemét és szintjét testesíti meg.

Mindezek alapján az interpretációtörténet szolid hozamának tekinthető az a felfogás, hogy *A varázsfuvola* nyitánya legalább három vonatkozásban készíti elő az operát: dimenziója, szintetikus jellege és menetének eszmei értelme tekintetében. Továbbra is kérdés azonban, hogy ez a *menet* nem több-e, nem konkrétabb-e mégis általános eszmei menetnél, hogy nem tekinthető-e valamilyen értelemben „cselekménynek”, s ha igen, akkor a nyitány zenei „cselekménye” és az opera cselekménye között nincs-e mégis összefüggés. Bármilyen problematikusnak bizonyult is, bármennyire túlkonkrétizálásnak esett is áldozatul eddig minden kísérlet

ennek megmutatására, a nyitány és az opera kohéziójának élménye által motiválva tegyük fel újra a veszélyes kérdést!

A nyitány adagio bevezetésének (tehát az egész operának) az élen hatalmas mottó áll: a teljes zenekaron fortissimo megzendülő három akkord. Nagy erővel-súllyal adják meg, s rögzítik az opera alaphangnemét, az Esz-dúr. Az Esz-dúr hangnem, amely a kor zenei érzékének üzeneteként ezzel az intonációval számunkra is magától értetődően jelentőség- és méltóságteljes, ünnepélyes és fenséges, egy akkori zeneesztétika szerint „a szerelem, az áhítat, az Istennel való bizalmas beszélgetés” hangneme, amely „három bójével a Szentháromságot fejezi ki”. A hangnem ilyen észlelése és értelmezése szinte predestinálta az Esz-dúr, hogy a szabadkőművesség számára kitüntetett jelentőséget nyerjen, jellegzetesen szabadkőműves hangnemmé legyen, melynek vallásos érzületében a keresztény motívumokkal szemben a szabadkőműves ideológia, kultusz és mítosz, szimbolika mozzanatai jutottak túlsúlyra, így például a három bé, s általában a hármas szám már nem annyira a Szentháromság kifejezése volt, mint inkább a szabadkőműves számmisztika bonyolult rendszerének központi elemeként tett szert elementáris jelentőségre. A *varázsfuvola* nyitányának elején megütött Esz-dúr hangzásnak misztikus, transzcendens tartalma van, amit csak nyomatékosít a három harsona közreműködése. Mozart korában a harsona az egyházi zene hangszer volt, az operában (Monteverdi *Orfeo*-ja óta) az alvilág vagy a túlvilág megjelenítését szolgálta, ebben az értelemben alkalmazta Mozart is még az *Idomeneó*-ban az isteni szózat, majd a *Don Giovanni*-ban a kőszobor kíséretében. A *varázsfuvola* Esz-dúrja mint alaphangnem tehát nemcsak általános diszpozíciója és formális egységet-zártságot teremtő princípiuma az operának, hanem sokatmondó aura is, amelynek vissza-visszatérése, fel-felbukkanása az opera folyamán mindig értelemmel teljes, és vonatkozások hálóját teremti meg.

Ám az általában Esz-dúrnak mondott akkord-mottó valójában nem tisztán Esz-dúr. Az első akkord, mintegy a mű alapköveként, szintiszta tonikai hármashangzat, de a második a VI. fokra épül (tehát c-moll hármashangzat), és különös, átmeneti, lebegő állapotot teremt, s ezt a harmadik csak részben szilárdítja meg, de nem szünteti meg teljesen, amennyiben a kürtök, trombiták és üstdobok visszahozzák ugyan az Esz-dúr-vázatot, az akkord azonban nem az alaphangra lép vissza, hanem a labilisabb terepre épül (Esz-dúr szextakkord). Esz-dúr és mégsem Esz-dúr; a három akkord sorozata nem statikus, hanem dinamikus, iránnyal ren-

delkező, előrehaladó folyamat, valódi megnyitás és bevezetés. S maguk az egyes akkordok is kettős jellegűekké válnak ebben a folyamatban: egyfelől magukba zárt, sajátos felépítésű, súlyos tömbök, másfelől lebegő, átszellemített képződmények. Ezt a kettősségüket nagymértékben fokozza, hogy a szüneteket, melyek elválasztják őket, koronák hosszabbítják meg, nyújtják bizonytalan hosszúságúvá, megzavarva időérzékünket, s mintegy kiragadva őket az időből, miáltal végképp misztikus kinyilatkoztatásként jelennek meg számunkra.

De még ezzel sincs vége a kettősségeknek. A három akkord voltaképpen 1 + 2 + 2 akkordból álló három akkordcsoport, azaz szám szerint öt akkord. Nem lehetetlen, hogy a három és az öt ezen ötvözetének szimbolikus jelentősége van; a szabadkőműves szimbolikában ugyanis a hármas szám a férfi princípiumot, az ötös szám pedig a női princípiumot reprezentálja. Nem mondhatni, hogy az auditív élmény itt közvetlenül felkelti a két nem szövetségének és egyesülésének eszméjét, ámde azt se lehet tagadni, hogy ez az eszme lényeges tartalma az operának. Kétségtelen viszont, hogy a bevezető akkordok egy további sajátossága, a pontozott ritmus, kapcsolatban áll az opera szabadkőműves eszmeiségével, s e mindig szilárdságot és emfázist kifejező alakzatnak gyakori vissza-visszatérése, fel-felbukkanása az opera folyamán ugyanannyira értelemmel teljes, vonatkozások ugyanolyan hálóját teremti meg, mint az Esz-dúr hangnemé.

A nyitány bevezető akkordjainak, az opera mottójának egy-egy elemét az opera számtalan részlete tükrözi vissza, de maga a háromszori akkordütés is hol exponált, hol rejtett motívuma a *varázsfuvola*-nak. Hiszen a mottó nyilvánvalóan kapcsolatban áll a nyitány allegrójának expozíció, illetve kidolgozási része között felhangzó háromszor három B-dúr akkorddal és rajta keresztül a cselekmény folyamán többször is szerepet játszó „háromszoros akkorddal”, s ha nem is ilyen nyilvánvalóan, de ugyancsak kapcsolatban áll az I. felvonás fináléjának két mozzanatával: szám szerint és ritmikailag is megegyezik a Pamina–Sarastro-jelenetet bevezető F-dúr akkordokkal, s távoli visszhangra talál abban a háromszor kettő, pontozott ritmusú akkordban, amely Sarastrónak a próbákat elrendelő recitativóját vezeti be.

A mottó az időnkívüliség és a végtelen tér élményéből indítja el a művet, egy titokzatosságot és mélyértelműséget indukáló transzcendens megnyilatkozás hatalmas objektivitásával, mely utóbbi nagyrészt a monumentális fúvóhangzás eredménye. A mottó elhangzása utáni, bizonytalan hosszúságúvá nyújtott szünetben intenzívvé válik az űr és a csend

élménye, majd kicsinyke mozgás támad (3. ütem): az 1. hegedűk az utolsó akkord Esz-úr vázának domináns *b* hangjáról harmincketted mozgású triolás ütemelőzővel az érzékenyebb, expresszívabb, szubjektívabb szubdomináns szférába vezetnek le, ahonnan most egy végső soron célratörő, ám mégis hosszasan kereső, kerülőkkel és feszültségekkel teli folyamat indul el. A nyitány 15 ütemnyi adagio bevezetése voltaképpen bonyodalmas útként való megjelenítése egy kadenciális menetnek, a tonikától (*esz*) a szubdominánson (*asz*, 4. ütem), majd az annak vezetőhanggá emelése (*a*, 11. ütem) révén elért dominánson (*b*, 13. ütem) keresztül újra a tonikáig (*esz*, 16. ütem), ahol kezdetét veszi az allegro. Ez a bonyodalmas út zeneileg nem más, mint a domináns körüljárása, mintegy meg-megújuló kísérlet annak elérésére és megszilárdítására. Az 1. hegedűk triolás ütemelőzőjével kezdődő folyamat zenei szövete különböző szálakból áll, s ezek úgy vannak összeszöve, hogy szinte felismerhetetlenné válik a klasszikus stílus jellegzetessége, a periodikus frazeálás, a rövid, periodikus, körülhatárolt frázisok vonala és szimmetriája, szimmetrikus oldása, ezzel szemben olyan dinamikus hullámzás és folyamatos előretörés uralkodik, amilyen a barokk stílus sajátja volt. A mottó még sokáig tovább hat ebben a folyamatban, hiszen egyrészt egészen a domináns-harmónia egyértelmű eléréséig (13. ütem) a 2. hegedűk szakadatlanul hangoztatják, mintegy tengelyként tartják a mottó *esz* alaphangját, másrészt a szubdominánsról elinduló basszusjárás a bevezető akkordok által exponált hármashangzatmotívumot bontja fel, mégpedig a mottó pontozott ritmusmotívumának megőrzésével, majd amikor a basszus dallamilag kisebb lépésekre vált át (8. ütem), melyekhez az 1. hegedűk és a mélyhegedűk is csatlakoznak, akkor is tartja, egészen a záró kadencia kezdetéig (13. ütem) ezt a ritmust. E két szál azonban, amely a mottóból így továbbhúzódik, nem annyira párhuzamosságával, mint inkább ellenjétékával hat. A basszus pontozott ritmusával szembe van állítva előbb az összes többi szólam, később csak az *esz* hangot hangsúlyozó 2. hegedűk szinkópált mozgása. Mindkét mozgás külön-külön is energikusan tör előre, egymáshoz képest eltolt lüktetésük feszültsége pedig még inkább előrehajtja a folyamatot, melynek előretörő jellegét tovább fokozza az ütemtagolásnak ellentmondó, a második, tehát relatíve súlytalanabb ütemre eső, ám a teljes zenekar bevetése által jelentőssé tett dinamikai effektus (*sf*, *sfp*, 5. és 7. ütem). Egészen addig, mígnem kétszeri igyekezettel – amit a 2. hegedűk felgyorsuló mozgása és crescendója jelenít meg, melyhez talányos színfoltként társulnak a három harsona piano akkordjai (9. és 11. ütem) – sikerül elérni az áttörést a domi-

náns felé. Végül a záró kadencia (13–15. ütem) mintha lassított felvételenként jelenítené meg a domináns sík birtokba vételét, majd a végső átmenetet a tonikára: a hangjegyértékek megnövekednek, s a vonósok, illetve a fúvósok (elsősorban a harsonák!) nyomatékos megszólalásainak váltakozása szinte kinagyítja a döntő lépéseket, melyek közül a legutolsókat az oboák hangja mintegy a megérkezés dicsfényébe vonja (14–16. ütem).

Nem teljesen alaptalan, ha e jelentékeny zenei folyamat a maga harmóniai és szövésbeli bonyodalmaival a sötétség és a káosz képzetét idézi fel, célratörésével azonban a kiút keresését és meglelését, a keresztülvergődést és túljutást a sötétségen és káoszon. Ennek a zenei-eszmei menetnek megvan a hagyománya a barokk zenében, és megvan a rokona Mozart hat évvel korábbi C-dúr vonósnégyesének (K 465) adagio, valamint Haydn hét évvel későbbi *Teremtésének* largo bevezetésében, s természetesen meglehet a kapcsolata a szabadkőművesség „Ordo ab Chao”, „rend a káoszból” gondolatával. A *varázsfuvola* nyitányának adagio bevezetése sem barokk, sem romantikus értelemben nem programzene, emocionális egyértelműsége nem involvál intellektuális egyértelműséget, de aligha lehet tagadni, hogy van benne valami vizionárius, ami megteremti azt a dimenziót, amelyben az opera elhelyezkedik, és szuggesztív módon életre hívja azt a képzetvilágot és alapmozgást, mely megnyitja az utat a mű szellemi tartalmához.

Az adagio végpontja egyszersmind kezdőpontja az allegrónak (16. ütem). Ebben az expozíció és a kidolgozási rész között felhangzó háromszor három B-dúr akkordon kívül nincs olyan zenei anyag, amely később az operában is azonosítható lenne, ám annál jelentőségtejtesebb a tény, hogy a benne kitüntetett szerepet játszó ellenpontos technika még egyszer megjelenik majd az operában, mégpedig a cselekmény egyik legfontosabb pontján, a végső próbatétel bevezetéseként, s mindkét esetben a barokk zene „nagy stílusát” idézve meg – a két részlet nyilvánvalóan egymásra utal. Az allegro fugatóként indul, tehát fúgaexpozícióval, fúgaszerűen, de nem bontakozik ki teljes fúgává, hanem a fúgaszerű, sőt általában az ellenpontos feldolgozás csak alkotórésze egy szonátaszerű formaépítménynek, amennyiben egyrészt annak csupán egyes szakaszaiban lép az előtérbe, másrészt beleépül a szonáta-architektúrába. A szinte szabályos fúgaexpozícióban bemutatott téma és ellenszólam egyaránt két-kétszemes (1a + 1b, illetve 2a + 2b), s egymáshoz képest eltolódva kapcsolódik össze, azaz 2a mindig 1b-hez, illetve annak származékaihoz, 2b pedig mindig 1a-hoz társul.

VI.

1a' 1a''

1a 1b

VI.

2a 2b

A téma első és második felében közös a nyolcadmozgás, a staccato, azaz a rövid, szaggatott, pontszerű előadásmód, a dinamikai kontraszt (p-f), ahol is a dinamikai effektus és a metrikai súlyviszonyok ellenjátékot fejtenek ki, a forte az ütem relatíve legsúlytalanabb részét ugratja ki, a téma első felében még egy tizenhatod-mozgású, a főhangot egy felső váltóhangkezdéssel körülíró, úgynevezett Doppelschlag-figurával is fokozva, s ezek az ütemvégi nyomatékok a témát erőteljesen előretörő jellegűvé teszik. De a téma két fele a rokon vonások mellett különbözik is egymástól: első fele (1a), mely egy és ugyanazon képlet kvint távolságra való kétszeri elhangzásából (1a' + 1a'') alakul, az Esz-dúr alapvető jelentőségű kvint hangközét (esz-b) hangsúlyozza erőteljesen, második fele viszont gazdagabb fokozatokban halad előre; első fele lapidáris, így bizonyos fokú merevség jellemzi, s bár vonások mutatják be, eleve magában hordja a fanfárszerű megszólalás lehetőségét, második fele viszont ide-oda szökellő. A különbség az allegro folyamán abban is megmutatkozik, hogy a téma első fele bizonyul maradandóbbnak, második fele látszólag hamar lekopik róla, valójában azonban megváltozott alakokban, származékformákban jelenik meg. Előbb tremolo hatás által felfokozva:

VI.

majd az ellenszólám – mindig hozzá kapcsolódó – 2a részének ritmusalakzatát felöltve:

VI.

Vla

Vc

(Végül az expozíció hatszor, s nagy dinamikai fokozással ismétlődő, kromatikus, tremolo hanghatással megszólaló zárógondolata [84–89. ütem] is rokonságot mutat a téma második felének első változatával, származékával.) A téma második feléhez – eredeti és mindkét származékformájában – hozzátartozik, hogy ellenszólama mindig az ütem második, relatíve súlytalanabb negyedében lép be, szinkópálva, erős hangsúllyal (sfp vagy sf), ritmikai és dinamikai ellenpontot is adva hozzá. Az allegro fugatós indításának zenei karaktere, kifejezéstartalma meglehetősen talányos. Az ellenpontos polifónia a klasszikus stílus kontextusában, és egy külvárosi színház varázsopera-előadásán egyfajta „szigorú stílusként”, diszciplínaként, s ha nem is okvetlenül archaikusként, mindenképpen múltbeliként, egyáltalán: más dimenzióból valóként jelenik meg, sűrűbb és kifejezéstartalma fajsúlyosabb környezeténél. Ugyanakkor a téma a maga ruganyos és könnyed staccatóival vidám, játékos hatást kelt, s általában a témák és a faktúra, a „felrakás” áttetsző volta, a tempó, a szólammozgások fürgesége ellentmond minden tömegszerű súlyosságnak. Ez az inkább tiszta, határozott, mint vaskos, nehézkes hangszínekkel élő, nem súlyos, dagályos előadásra, hanem áttetsző hangzásra és határozott artikulációra, az előadás finomságára számító zene csodálatra méltóan egyesíti a mély komolyságot a vidámsággal és a játékosággal, a fajsúlyos tartalmat a kifejezés könnyedségével. A „szigorú stílus” kötöttsége és sűrűsége itt sajátos kettősségre tesz szert, önmagával ellentétes hatást is kelt, amennyiben a szólamok között a zenei impulzusoknak olyan szüntelen „adogatása” zajlik (mint tökéletes összjátékot produkáló játékosok csapatában a labdá-

nak), hogy a folytonos ide-oda mozgás a legintuitívabb, legspontánabb, legfelszabadultabb, legönfeledtebb játék élményét adja. A fugato a zenei barokknak mint „nagy stílusnak”, mint „szigorú stílusnak” megidézésével megerősíti az operának azt a dimenzióját, amelyet már a nyitány bevezető adagiója megteremtett, de a zenei anyag konkrét megformálása és feldolgozása, a komolyság és a vidámság egysége, a tartalom fajsúlyának és a kifejezés könnyedségének egysége, a formai kötöttség és a szabad játékoság egysége mint atmoszféra egyszerre mind azt is meghatározza, hogy abban a világban, amely elénk tárul, mi lehetséges és mi nem, mennyire és hogyan lehetséges valami, láthatatlan határa és kerete ez a cselekvéseknek, sorsfordulatoknak, cselekménynek; azaz: ebben a világban tragédia semmiképpen sem lehetséges. Az, ami a színlapon „große Oper”-nak, nagy operának, Mozart által pedig „deutsche Oper”-nak, német operának nevezett, s a bécsi népi komédiában gyökerező meseopera általában mese mivoltánál, s konkrétan műfaji típusának konvencióinál fogva eleve garantált: a nem-tragikus megoldás, sőt szemléleti horizont, hogy tudniillik a darab legalább a pozitív figuráknak szerencsés kimenetelt, happy endinget hoz, s hogy ezért a néző az olykor fenyegető bonyodalmakat a távolságtartással követheti, amely a mesei hatás előfeltétele (míg a fiktív figurák természetesen nincsenek tisztában a műfaji konvenciókkal, s azzal, hogy egy mesés játékban szerepelnek, következésképp a súlyos eseményeket teljes egzisztenciálós komolysággal élik át), tehát, ha a tragikus lehetőségeknek és stádiumoknak nem is, de a tragikum dominanciájának, a tragédiának ez az ab ovo, a limine, kezdettől fogva s már előre kizárása a nyitány allegrójának fugatós indításában mély, mindenütt ellentéteket realizáló, de az ellentéteket egységbe foglaló, kiegyensúlyozó, összebékítő és feloldó művészi világnézetként nyilatkozik meg. S a meseszerűségnek ez a nem konvencionális, hanem eredeti felhasználása, a mesének-meseoperának ez a nem csupán adott műfajként való elfogadása, hanem a kései Mozart-zene szelleméből való újratemtése, azaz magasabb fokon való igazolása mintegy világnézetileg legitimálja a tragikus lehetőségek végig nem vitelének és a kívülről érkező megoldás kegyelmének a művészi mód-szerét.

A téma szabályszerű negyedik belépésével a fúgaexpozíció felhág a domináns magaslatára (33–37. ütem), jelentős pillanat optimális érvényesülését és hatását készítve elő: forte dinamikával, korábbi elhangzásaiénál magasabb fekvésben, intenzívebb hangon, hegedűk, oboák és fuvolák karán, fanfárszerűen, hatalmasan zendül fel a téma önállósult első (1a) fele

(39–40. ütem). Először nem is kapcsolódik hozzá folytatás, csak ellenszólam (2b), ráadásul kettős ellenpont fokozza a pillanat jelentőségét. Mivel a téma második (1b) fele eredeti formájában a fúgaexpozíció után, vagyis ettől kezdve soha nem jelenik meg, csupán erősen megváltozott karakterű származékformáiban, vagyis a téma eredeti, teljes és markáns formájában többé nem hangzik el, csak első (1a) fele tartja meg – átalakulásaiiban is – érzékletes identitását, ez válik az allegro „főszereplőjévé”, immár tulajdonképpen témájává. Az allegro, azt lehet mondani, nem más, mint ennek a témának az útja, története. A fúga témájából – szorosabb szakszóval: szubjektumából – szinte általános értelemben vett „szubjektum” válik, aki elindul, belebonyolódik a világba, a nehézségek közepette, melyek próbára teszik, igyekeznek megőrizni és megvalósítani magát, s így dolgozódik ki végül önnön lényege. A téma tehát a fúgaexpozíció után fanfárszerűen, hatalmas elánnal teremti meg, és kezdi birtokba venni a szonátaexpozíció tágasabb terét, a felnagyított ellenszólam lefelé haladó oktávmenetével és szinkópált képletével együtt, a szélső szólamok cseréjének a témát a mélyből a magasba vető, gesztusszerű hatása által is fokozva (39–49. ütem), miközben, mintegy az expanzió hevében a téma egyik fele lehasad, illetve, az eredetileg egy és ugyanazon képlet kvint távolságra való kétszeres elhangzásából (1a' + 1a'') alakult téma egyszerre alapképletére (1a') redukálódik (46. ütem), s úgy tör előre, ám a basszusban a szubdomináns funkciójú *asz* helyett belépő váltódomináns funkciójú *a* kitérti egyenes útjából (50. ütem), a váltódomináns F-dúr pedig a kitérő során akadályokba ütközik, szinte eltörpülve mellettük, s lendületét veszítve, töredékként, de mégis megpróbálja megőrizni és érvényesíteni magát velük szemben (50–57. ütem). A kritikus helyzetből nem maga találja meg a kiutat, hanem igazi mesés fordulatként egy szólófuvola avatkozik közbe és vezeti fokozatosan a biztos, domináns (B-dúr) síkra (58–64. ütem), a hangszer tónusa és a hármashangzat harmóniakat kitöltő kromatikus skálák kolorisztikus hatása jóvoltából szinte mézfényű és -édességű hangzással. S itt a B-dúr síkon most színtiszta meseepizód hoz múló, ám annál boldogítóbb feloldást, a szólófuvola, s egy szólóoboa varázslatos, naiv, behízsgáló, kecses és játékos párbeszéde, amelynek megbékéltető és derűs légkörében a főtéma (1a') is buffó karaktert ölt a fagottokon és klarinétokon (64–67. ütem). De a mesebeli idill nem tudja körében tartani a főtémát (1a'), az erélyes forte és unisono megszólalással tör ki belőle (68. ütem), s energikusan mintegy előreveti magát a kadenciális úton (68–73. ütem) – a „szubjektum” törekvésének és a kívülről érkező feloldás

kegyelmének a kölcsönös feltételezettségét sugallja, hogy a zenei „cselekménynek” ez a szegmentuma megismétlődik (74–83. ütem) –, ám a B-dúr tonikájának elérése (84. ütem) nem jelent egyszersmind nyugvópontra érkezést is. A *b* hatszori szoros körülménye, az I–V. lépés ugyanennyiszor való, osztinátószerű megismétléssel, a tremoló hanghatás, a metrikus és szinkópált mozgás súrlódása, a szólamok számának fokozatos felduzzasztása, a piano-crescendo-forte dinamikai ív hatalmasan feltranszformálja a feszültséget és az energiát (84–89. ütem), amit a következő zárlat nem vezet le, hanem blokkol, szuggesztíven éreztetve, hogy ez még nem az útnak, csupán az expozíciónak a vége (90–96. ütem).

A szakadatlan mozgás, amit az allegro expozíciója alapélménnyé tett, egyszerre leáll. Tempóváltás történik, allegróról adagióra, de ez egyelőre csak a csendet növeli meg, tartam és intenzitás tekintetében egyaránt (97. ütem). Majd – miként a nyitány adagio bevezetésének élén álló mottóakkordsor esetében – koronákkal bizonytalan hosszúságúvá nyújtott szünetek által elválasztva háromszor három B-dúr fúvósakkord hangzik fel. Ezek az akkordok a mottóakkordoktól eltérően azonos – tonikai – alapra épülnek, harmóniailag statikusak, s noha – egyebek közt a harsonák révén – egy másik világ üzenetét hozzák, mint az allegro expozíciójáé, mégsem olyan transzcendensek és kinyilatkoztatásszerűek; az opera II. felvonásában szerepet játszó „háromszoros akkord” előlegezései, azzal a különbséggel, hogy itt hiányzik a két basszsetkürt, ami később oly gyakran lop melankolikus árnyalatot az opera zenéjébe. E háromszor három akkord szabadkőműves-embléma, azoknak a kopogásoknak és ritmusainak a stilizációja, amelyekkel a páholyokban a különböző fokozatok eléréséhez szükséges próbákra jelentkezőket fogadták. A II. felvonásban a „háromszoros akkord” előbb Tamino próbákra való jelentkezésének elfogadását jelzi, majd a próbák folytatására ad jelt; itt a nyitányban a háromszor három B-dúr akkord misztikus küszöb és kapu, mely Előttre és Mögöttre osztja a világot, Előttre és Utánra osztja az utat, megállítja, fogadja és továbbvezeti az érkezőt. Az allegro expozíciója és kidolgozási része között álló hatütemnyi adagio, a háromszor három B-dúr fúvósakkord tehát nemcsak cezúra, hanem fordulópont is.

Utána valóban más szinten folytatódik a zenei „cselekmény”; az allegro középső, kidolgozási részében a moll hangnem dominál, amely szubdomináns jellegű, egy mélyebben fekvő sík, egy sötétebb régió benyomását kelti, egyszersmind érzékenyebb, expresszívebb. A fúgaexpozíció után az allegro „szubjektuma” nagy lendülettel, expanzív módon teremtette meg

és kezdte birtokba venni a szonátaexpozíció tágasabb terét. Most, a kidolgozási részben, a háromszor három B-dúr akkord portálján túl, mintegy Odabent, mélyebbről, szerényebben és elfogódottabban indul a „szubjektum” törekvése. A főtéma most ismét teljesebb, az alapképletet kvint távolságra kétszer megszólaltató $1a = 1a' + 1a''$ formájában, s az ellenszólam 2b része által kísérve hangzik el, de minore, „kisebb” változatban, b-mollban, piano dinamikai szinten (103–104. ütem). Az új helyzetben a téma elvesztette extrovertáltságát, egyelőre inkább introvertált, s érzékenységét, expresszivitását a moll hangnemen az a sem korábban, sem későbbben fel nem bukkanó kis fordulat is fokozza, amely most mintha egykori folytatásai (1b és származékai) helyett kapcsolódna hozzá emfaticusan:

De a befelé fordulásban felszabadult érzelmi energia rögtön erőforrásnak is bizonyul, újra kifelé fordul, a főtéma – a kvintugrás, a tonika-domináns feszültség erőteljes érvényesítésével – egyre magasabbra hág, úgyszintén a lefelé haladó skálaellenpont, amely a fagottokon, majd egy oboán és fuvolán kánonszerű szigorúsággal ismétlődik, mintegy túltesz önmagán, még staccato előadásmóddal is fokozva hatásának intenzitását. A főtéma és az ellenszólam, noha menetük ellenirányú, mégis közös erővel, együtt törnek felfelé, míg alattuk a basszust széles sávként húzzák ki oktávban a harsonák – a zenei tér újra kitágult (109–116. ütem). Birtokbavétele azonban most nem egy csapásra, egyetlen gesztussal történt, hanem fokozódó erőfeszítéssel, s nem beteljesülést hoz, hanem küzdelmet: g-mollba – Mozart egyik tragikus, s mind közül legfájdalmasabb hangnemébe – érkezve a téma ismét alapképletére ($1a'$) redukálódik, forte dinamikával, unisono hangzik fel a basszusszólamokban, majd ugyanígy csap rá, torlódik önmagára a felső szólamokban, ahogy azelőtt a skálaellenpont, kánonszerűen, de most sokkal kiélezettebben, szinte szűkmenetben,

önmagához képest eltolt ritmussal, a metrikai mederből kivetődve, küzdi magát előre (117–125. ütem). Ahogy a kidolgozási rész elején egy emfatikus fordulat kapcsolódott hozzá, úgy most egy harcós gesztus:



Noha a téma, összpontosított erejű előretörésében, csúcshangját az eddigi kvintugrás helyett szexttávolságra üti fel, szinte az önmaga alkotta tumultus súlyánál fogva feltartóztathatatlanul süllyed a g-moll szubdominánsáig (125. ütem), g-moll tökéletes egész zárlatot készítve elő. Ez a konfliktusos, végső fokon tragikus irányú folyamat fontos következménnyel jár a főtémára nézve. A főtémává lett alapképlet (1a') mintegy megedződik, megszilárdul, önmagát hordozó egységgé válik, elveszíti töredék jellegét, egészgé emancipálódik, s ahogy önmagára torlódva lecsiszolódik róla minden befejezetlenség, kiegészítésre szoruló, magvassá, lényegessé, önmagának lakonikus újrafogalmazásává, végső egyszerűségű megjelenésévé válik, szinte csakugyan lapidáris: kőbe vésett véglegességgel. Igazi tragikus lehetőség nyílik meg itt: a szubjektum önmaga-elérése és -elnyerése – tragikus fordulat és kifejlet által. De a tragikus lehetőség *nem* teljesedik, a tragikus fordulat és kifejlet pedig *nem* következik be; a g-moll IV. és V. foka (125–126. ütem) után az I. *nem* válik valósággá, a kadencia nyitva marad, a tonikai g-moll hármashangzat *nem* szólal meg, a mozgás fel lesz függesztve – egész ütemnyi teljes szünet áll be (127. ütem), mely demonstratívan érzékelteti a hiányt, hogy egy kényszerítő logikájú zenei történet szükségyszerű végső konzekvenciája itt *nem* lett levonva. Bármilyen messzire látszott is távolodni tehát a zenei „cselekmény” az allegro elejének komolyságot oldó vidámságától, fajsúlyos tartalmat könnyeden kifejező jellegétől, formai kötöttségéből születő játékosságától, meseszerű, *nem* tragikus horizontjától, ez a megállás a végső fordulat előtt, ez a végig *nem* vitel mintegy eszmeileg „visszacsatol” az allegro indításához, még ezen a kritikus ponton is megtartja a nyitányt a *nem*-tragikus, tragikumot kizáró mese világnézeti-atmoszferikus határain és keretein belül.

A szünet után a hegedűkön és a mélyhegedűkön meggyengülve, sűrűsödő dinamikai (p-f) kontrasztokkal verdes az előbb még oly megbonthatatlan hangzó téma (128–129. ütem), ám egyidejűleg megszólal

egy oboa is, melynek piano kitartott *f* hangja szinte fényeffektusként hat. S hogy ez valóban megint a külső közbeavatkozás és a válságból való kivezetés előjele, az rögtön be is bizonyosodik, mert a vonósokon vergődő témára most fuvola és fagott *sima unisono* menete válaszol (130–131. ütem), mely ritmikailag rokon az expozíció idillikus fuvola–oboa párbeszédével. A vonós vergődésnek és a fafúvós elsimitásnak ez a szembeállítás és folyamata négy ízben megy végbe, c-mollban, f-mollban, b-mollban és esz-mollban szállva alá a kvintkörön (128–143. ütem), mígnem negyedszerre, a klarinétok belépésével az esz-moll váratlanul Esz-dúrrá derül (142–143. ütem) – a mese kegyelméből ismét megoldódott a válság.

A hirtelen felfénylő Esz-dúr alaphangnimmel a kidolgozási rész bele-torkollik a reprízbe (144. ütem), mely nagy vonalaiban és fő állomásait tekintve az expozíció menetét követi, de szabadon átértelmezi annak zenei történetét. Ismét az alaphangnemből, s eredeti, teljesebb (1a' + 1a'') formájában szólal meg a főtéma 1a része, de egyrészt azonnal kíséretével szegődik az ellenszólam 2b része, előbb a fagottokon, majd az oboákon, megőrizve az iménti feloldás *sima*, puha tónusát (144–148. ütem), másrészt nélkülözi folytatásaként az eredeti teljes főtéma második, 1b részét, helyette – miközben a téma a basszusban, a mélyhegedűkkel kánonszerűen, fokozatosan *esz*-ről *b*-re hág fel – a fagottok, a hegedűszólamok, szólóoboa és szólófuvola adogatnak egymásnak egy lefelé tartó skálamotívumot, mely a kánonszerű belépések sűrűsége és a staccato előadásmód jóvoltából eleven, pezsgő, bizsergő, játékos, derűs hatást kelt (148–153. ütem) – a repríz kezdete tehát még intenzívebben adja komolyság és vidámság, súlyos tartalom és könnyed előadás, kötöttség és játékosság paradox élményét, mint az expozícióé. Az oldottságnak ez a magasabb foka érzékelteti, hogy a zenei „cselekmény” immár túljutott kritikus stádiumán, s ezután már „felszálló ágban van”, „felfelé megy”. És valóban, bár a támadó akadályokon – amelyek hasonlóak, s még számosabbak, mint az expozícióban – újra széthasad a téma (165–178. ütem), most feltartóztathatatlanabbnak érződik az előretörés, mint az expozícióban, a basszus három lendítő erejű előkéje (167, 169. és 171. ütem), s utána a hegedűszólamok hatalmas előkével felfutó *sima unisono* gesztusa (172–174. ütem) ezt szinte fizikailag is megjeleníti. Mivel a zenei „cselekmény” „szubjektuma” most inkább önerejéből és nagyobb lendülettel, biztosabban jut túl az akadályokon, a mesés fordulat, a külső segítség *nem* kell, hogy olyan elvarázsolt legyen, mint az expozícióban, most *nem* fuvola, hanem klarinét hozza (179–185. ütem) – kiszáradva fagott, majd

fuvola is társul hozzá (181–185. ütem) –, természetesebb, kevésbé különleges kolorisztikus hatással, s a meseepizód visszatérése is egyszerűbb, a fuvola és az oboa korábbi varázslatos párbeszéde helyett most a fuvola és a klarinét párhuzamos kantilénája hangzik, s oldott légkörében a téma – az oboákon és a fagottokon – megint felveszi buffó karakterét (185–188. ütem). Az egész epizód kevésbé váratlan és transzcendens, mint az expozícióban, valóságosabb, józanabb, biztosabb (nem a korábbi domináns, B-dúr síkon játszódik le, hanem az alaphangnemben, Esz-dúrban) – nem annyira kegyelem, mint inkább felüdülés. S a téma mintha felüdülve, magabiztosabban, már-már hetykébben lépne is ki belőle, a Doppelschlag-figura, amely a főhangot korábban felső váltóhang-kezdéssel, lefelé indulva írta körül, most megfordul, s alsó váltóhang-kezdéssel, fölfelé indulva írja körül; ez a figura a szinkópált folytatásban is megjelenik, s jóvoltából a téma előretörő jellege maximálisan felfokozódik, sőt fölfelé törő jelleggel is párosul (189–192. ütem). Amikor aztán kadenciális menetben eléri a tonikát (203. ütem), hatszori szoros körüljárása, az I–V. lépés ugyanennyiszor való, osztinátószerű megismétlésével, a szólamok számának fokozatos felduzzasztása, a piano-crescendo-forte dinamikai ív révén újra bekövetkezik az energia hatalmas feltranszformálása, de most csak kezdetben (203–204. ütem) lép fel, s a tetőpont felé haladva (205–208. ütem) megszűnik a metrikus és szinkópált mozgás súrlódása – a repríz győzelmes erővel, simán érkezik meg a tonikára (211. ütem).

De a nyitány zenei „cselekménye” még mindig nem ért célhoz, még nem a zárlat következik. A kürtök és trombiták fanfárja, az üstdobok markáns ritmusa, a 2. hegedűk tremolója nagyszabású kódát intonál (211. ütem), mely váratlan, s grandiózus effektust hoz: a teljes zenekar hatalmas kétszólamú harmóniákkal, s a nyitány mottója óta először fortissimo dinamikával zendíti meg egymás után a *desz*, *h* és *c* hangokat, felülről és alulról szűkített hangközökkel fókuszálva az Esz-dúr VI. fokára (212–213. ütem). A beérkezés pillanata ez, a végső győzelemhez vezető döntő lépése, mely egyszerre diadalmas és lebegő. Az I–VI–IV–V–I kadenciális menetben az VI. fok, a *c* az emelkedésnek, a súlypont átbillenésének, a biztos pálya megnyílásának a pontja. A célhoz érést erősen megvilágítva, kétszer exponálja a kóda (212–215. és 216–219. ütem), hogy utána, a célban újra megjelenjen a „szubjektum”, az eredeti fúgatéma (1a + 1b) szonátatémává lett első felének (1a = 1a' + 1a'') új főtémává emancipálódott alapképlete (1a''), újra eredeti alakjában, a felső váltóhangról induló Doppelschlag-figurával. A „szubjektum” tehát, amely az allegro bonyodalmas útján,

bonyodalmas zenei történései során mintegy elért saját lényegéhez, fokozatosan, de most már teljesen elnyerte önmagát, nemcsak hogy magvassá vált, de magvára is koncentráldott és egyszerűsödött, azonossá is vált vele, s így abszolút véglegessé. („Mensch, werde wesentlich” – mondja Angelus Silesius.) Háromszor hangzik el, unisono, szignálszerűen, alálépdelve az Esz-dúr hármashangzat fokain (219–221. ütem). Végso megjelenésének kivételes – gesztusszerű, demonstratív, összegző, szimbolikus – jelentőségét nyomatékosítja a dinamikai kompozíció. A téma a megelőző fortissimo hangzás után a tetőponton váratlan piano hatással hangzik fel, de mintegy derékba kapja a harsonák sforzatója, amire harmadik effektusként rávág a Doppelschlag-figura erős hangsúlya. Egyetlen ütemben három pregnáns dinamikai impulzus – háromszor egymás után. A nyitány „szubjektuma” útja végén, a célban így mintegy villanófényben jelenik meg, s szinte beleég a hallgató tudatába. S most már következhet a zárlat, előbb a lendület, az energiák négyütemes, nagyszabású kifuttatása, aztán az egyszerű lezáró ütem (222–226. ütem).

A *varázsfuvola* nyitányának a háromszor három B-dúr fúvósakkordon kívül nincsen tehát „egy az egyben” megfeleltethető közös anyaga az operával. Ugyanakkor a nyitánynak mind adagio bevezetése, mind allegroja, főként pedig e két részből egységet alkotó egésze olyan célratörő, bonyodalmon át vezető és célba érő, egyszersmind felemelkedést suggeráló menetet mutat, amelyet nehéz nem rokonnak érezni és nem belső szellemi kapcsolatba hozni az opera menetével. Ráadásul a szonátaszerű allegro nemcsak, hogy monotematikusnak bizonyul (mivel a fúgatémán és ellenszólamán kívül nincs olyan kifejtett tematikus anyaga, amely a mellék- és zárótema rangjára emelkedhetne), hanem még a főtémának is csupán egyetlen szegmentuma bizonyul szubsztanciálisnak, az azonban annál szubsztanciálisabbnak: átmeneti változásai által csak még pregnánssabbá és maradandóbbá válik eredeti arculata. Ily módon valósággal „főszereplőjévé” válik a nyitánynak, s a zenei történet az ő útjává – „cselekménnyé”. S ezt a „cselekményt”, a „főszereplő” témát és történetét megint csak nehéz nem rokonnak érezni és nem belső szellemi kapcsolatba hozni az opera cselekményének eszmei fővonalával: az ember útkeresésével, s bonyodalmon át vezető útjával a felemelkedéssig. A *varázsfuvola* nyitánya nem programzene. Ám a klasszikus abszolút zene magasabb absztrakciós szintjén, annak szuverén logikájával mégis, mintha az opera gerincét képező eszmei rangú, szimbolikus út abbreviatúráját, rövidített összefoglalását adná. Mintha a klasszikus stílus eredendően és alapvetően drá-

mai technikája itt olyan zenei történést produkált volna, amely „szubjektumra” vonatkoztatott történésként, azaz „cselekményként” appercipiálható, s ez a „cselekmény” különös módon rokon értelműnek érezhető az operacselekmény egyik legfontosabb aspektusával.

De nem lehetséges-e, hogy a nyitány zenei „cselekményének” és az opera cselekményének analógiája merő véletlen, sőt, hogy már a nyitány főtémájának „szubjektumként”, zenei történéseinek pedig „cselekményként” való appercipiálása is merő illúzió, amelyet a klasszikus stílus csalókan drámai „észjárása” hív életre, s hogy így a nyitány és az opera feltételezett kapcsolatai éppoly szubjektív-önkéntesek, mint a baudelaire-i „correspondances”, tehát az egész fenti elemzés és értelmezés ugyanolyan inadekvát, mint a nyitány bármely korábbi „túlkonkretizálása”? Természetesen mindez lehetséges. A nyitánynak a háromszor három B-dúr fúvósakkordon kívül de facto nincs egzakt tematikus kapcsolata az operával, s nincsen olyan zenei képlete, amely egyértelműen valamely emóciónak vagy eszmének a formulája volna – minden tartalmi kapcsolatteremtés a nyitány és az opera között csak elementáris korrespondencia-élményünk racionalizálási kísérlete. Lehet, hogy ezzel ajánlatos absztraktabb szférákban megmaradni, beérni azzal, hogy a nyitány nem annyira tematikusan vezeti be az operát, mint inkább úgy, hogy megteremti dimenzióit, szellemiségét, mégpedig intonációival, technikai eljárásaival, kompozíciós logikájával, egy szóval: stílusával.

Ebben a nyitányban a klasszikus stílus kapacitása tetőfokán, teljes integráló erejében mutatkozik meg. Ezt példázza a barokk stílus asszimilálása, a tematikus munka szervezősége, az intonációs-emocionális komplexitás, amely a transzcendens élményektől a súlytalan, derűs csevegésig terjed, amely egyesíti a komoly és a vidám cselekmény hangját, a tartalom fajsúlyát és a kifejezés könnyedségét, a fegyelmet és a játékosságot, a fenéges monumentalitást és a filigrán bájt, a misztériumot és a mesét, s ezt példázza kivált a drámai feszültség és a kiegyensúlyozott stabilitás közti kontraszt kivételesen érzékeny, árnyalt kezelése, ami – akár az egész operában – e kontrasztgazdagság ellenére inkább helyezi az utóbbit az előbbi fölébe, mint Mozart korábbi operáiban. Ez a hajlam a kiegyensúlyozott stabilitásra legmélyebb gyökerében nem más, mint egy végső világrend élménye és igenlése, ami persze – a felvilágosodás korának meggyőződése-hitei-illúziói jegyében – megfelel mind a klasszikus stílus alapvető érzületének, mind a mese törvényeinek, itt azonban a felemelkedés víziójával párosulva kivételes nyomatékkal fejeződik ki, s valami nagy

pozitivitás ünnepélyes demonstrálásává válik. *A varázsfuvola* a mese kereteit, anélkül, hogy szétfeszítené őket, a szimbolikus világdráma, egy szükségszerűen pozitív kimenetelű szimbolikus világdráma dimenziójáig tágítja – s éppen ezt előlegezi a nyitány. De mivel az operában e világdráma óriási dimenziói és kozmikus szimbolikája ellenére sem kozmikus dráma, hanem egy protagonista – bármennyire kompromittálódott is, ne szégyelljünk belehelyezkedni a kor szellemébe: az Ember! – fejlődésében, helytállásában, megtisztulásában és felemelkedésében találja meg biztosítékát, s ez a *paradigma* lényegesebb és szuggesztívebb annál, semhogy minden józan, szakszerű fenntartás ellenére ne készítené a nyitányban is felfedezni. Ám az ilyen – vállaltan – kétes értelmezések után az interpretátor nem a tudomány bizonyosságaival találja szemben magát, hanem azzal a ténnyel, hogy *A varázsfuvola* marad az, ami: Mozart legtalányosabb operája.

1988