

Ujfalussy József

*Zenéről,
Esztétikáról*

cikkek, tanulmányok



Zeneműkiadó

UJFALUSSY JÓZSEF

ZENÉRŐL, ESZTÉTIKÁRÓL

cikkek, tanulmányok



ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST 1980

INTONÁCIÓ, JELLEMFORMÁLÁS ÉS TÍPUSALKOTÁS MOZART EGYES MŰVEIBEN

I.

Zenei típusvizsgálatokhoz keresve sem találhatnánk alkalmasabb tartományt, mint Mozart életművét. Nemcsak zenéjének gazdagsága, utolérhetetlenül magas művészi színvonala szabja meg ezt az alkalmasságot, hanem egyéb tényezők is. Először is Mozart olyan korban alkotott, amikor a zenészekben elevenen élt a zene közösségi funkciójának, érzéseket kifejező jelentőségének tudata. A mechanikus materializmus művészetszemléletének és affektus-tanának hatása át- meg átszötte a kor zenei gyakorlatát, s maga Mozart is ilyen értelemben tartotta tudatosan művészete céljának egyes emberi jellemek, karakterek kifejtését. Erre vonatkozó levélrészletei elég közismertek ahhoz, hogy idézni kellene őket. De a Thamos színpadi zenéjének egyes közvetlenül programatikus utalásai is nagyon világosan mutatják szándékait és módszerét.

Másodszor, ilyenfajta vizsgálathoz elengedhetetlenül szükséges egy szerző szöveges, színpadi és nem szöveges, nem programatikus zenei gyakorlatának állandó összevetése. Egyes szövegrészek, színpadi alakok és cselekmények konkrét útbaigazítást adhatnak arra, hogy bizonyos érzéstípusokat, magatartásokat, helyzeteket milyen zenével kapcsolt össze a zeneszerző, és minden jogunk megvan annak feltételezéséhez, *hogy azonos vagy hasonló zenei hangzások, intonációk szöveg nélkül is hasonló jelentést hordoznak, mint szöveges, színpadi változatukban.* Ez az összevetés csak akkor lehet megbízható, ha elegendő adatot találunk mindkét részről az összehasonlításhoz és azonosításhoz. Mozart zenéjére éppen a rendkívüli sokoldalúság jellemző. Színpadi, szöveges, szimfonikus és kamarazenéje egyaránt teljes értékű és fejlett, s ilyen összehasonlító vizsgálathoz bőséges anyagot ad.

Éppen az anyag szinte áttekinthetetlenül nagy terjedelmére való tekintettel egyelőre a vizsgálatot le kellett szűkítenem. Ha egyszerre fogtam volna hozzá Mozart ezerféle típusának, jellemének, azok kapcsolatainak, változatainak és fejlődésüknek feltárásához, a tévútra jutás veszélyének tettem volna ki magamat. Le kellett tehát mondanom arról, hogy valamennyi gondolkörű vizsgálat alá vegyem, s a mozarti karaktereknek egy elég jól körülhatárolható körét igyekeztem felderíteni. Arra sem vállalkoztam ezúttal, hogy Mozart zenéjének zárt világából kitekintve, a vizsgált érzés- és gondolkörök zenei megnyilvánulásait más, korbeli, megelőző vagy következő szerzők művészetében is felderítsem és Mozarttal való kapcsolataikra fényt derítsek. A történelmi fejlődés szempontjáról már a Mozart-zene saját területén belül is lemondtam, s a tárgyalt zenei jelenségeket inkább logikai fejlődésükben és kapcsolataikban szemléltem, mint a történetiben.

Ennek megfelelően a zenei adatokból levont következtetések érvényességét is szigorúan Mozart módszerére kell szűkítenem, amíg további vizsgálatok meg nem győznek arról, hogy más szerzők intonáció-használatában, jellemzés- és típusalkotási módszerében van-e és mi a közös Mozartéval, mi az attól eltérő.

1.

Válasszuk kiindulásul azt a lefelé haladó moll pentakordot, amely annyszor és annyi formában jelenik meg Mozart műveiben. Szöveges megjelenési formái nem hagynak kétséget afelől, hogy mit jelent, milyen érzéseket fejez ki Mozart világában.

1. Andante **A VARÁZSFUVOLA**
No. 17. Pamina

p

Ach, ich fühl's, es ist ver - schwunden

Allegro **IDOMENEO, No. 7. Idamante**

m'uc - ci - de il do - lor

sfp

LA FINTA GIARDINIERA, No. 22.
Sandrina

Spi - rar io pos - so ap - pe - na,

re spi - rar io pos - so ap - pe - na

Larghetto **A VARÁZSFUVOLA, No. 4.**
Az éj királynője

Zum Lei - den bin ich aus-er - ko - ren,

denn mei - ne Toch - ter feh-let mir;

Bánat, fájdalom, lemondás, reménytelenség érzéseit idézi fel ez a hangzás akkor is, ha szöveg nélkül, hangszeren szólal meg:

2. Menuetto
Allegretto

g-moll vonósötös
K. 516. II.



g-moll szimfónia
K. 550. I.



Adagio

g-moll vonósötös
K. 516. IV.



Menuetto

d-moll vonósnéggyes
K. 173. Menüett



e-moll hegedűszonáta
K. 304. II.

Tempo di Menuetto

Ellenkezőjére változik azonban intonációja és jelentése is, ha dúrban hangzik fel. Szonáta-formájú szerkesztésnél a moll-tételekben az exozícióban szükségszerűen dúr, a visszatérésben pedig moll formájában jelenik meg. S hogy példáinkat ne nagyon ragadjuk ki összefüggésükből, mindjárt utalunk az intonációs mag redukált, hármashangzattá egyszerűsített alakjára is. Nem ritkán ugyanis a moll-változat az egyik, a dúr a másik alakot mutatja.

Különös figyelmet érdemel a következő példacsoportban Donna Elvira példája. Azon kívül, hogy a 2d. példának pontos dúr mása, jelentését is világosan megadja a szituáció és szembeállítja Pamina áriájának első ütemével. Míg Pamina érzései abból a meggyőződéséből fakadnak, hogy szerelmesét elvesztette, Donna Elvira a tercett elején abban az illúzióban él, hogy visszanyeri Don Juant. (Csak mellékesen említem meg, hogy az idézett Don Juan-tercett A-dúr 6/8, a szerelmi egyetértés jellemző képlete Mozart operáiban, mint a Szóktetés a szerájából kvartettjének A-dúr részlete, Don Juan és Zerlina duettinójának vége!) Constanze és Pamina példájában a dúr változat (a moll-hangnemű szonátaszerkesztés párhuzamos dúrban jelentkező második témájának helyén) a múlt boldogságára való emlékezés fényével vet halvány sugarat a bánat moll-intonációjára.

DON GIOVANNI, No.16.

Donna Elvira

3.

SZÖKTETÉS, No. 10.
Constanze

b-1

Selbst der Luft darf ich nicht sa - gen

mei - ner See - le bit - tern Schmerz

p *cresc.*

SZÖKTETÉS, No. 10.
Constanze

b-2

Selbst der Luft darf ich nicht sa - gen

mei - ner See - le bit - tern Schmerz

p *cresc.*

g-moll szimfónia
K. 550. I.



g-moll vonósötös
K. 516. I.



Allegretto

Das Veilchen



A VARÁZSFUVOLA
Pamina



Allegro assai

c-moll zongoraszonáta
K. 457. III.



Már az eddig felsorolt esetekben is feltűnhetett, hogy a lefelé haladó pentakord elviseli a szekund- és tercstranzpozíciót is, s e közben kiegészül felfelé a hangsor szekstíjével, lefelé vezető hangjával. Ez a tranzpozíció nem változtat jelentésén, mint a példák mutatták (hasonló tranzpozíció más intonációknál is előfordul Mozart zenéjében, így Papageno jellegzetes belépőjének kezdetét a Varázsfuvola 6. sz.

tercettjében terccel feljebb halljuk újra s ezúttal is Papageno megjelenését jelzi). Van azonban egy alakja az így kibővült intonációs magnak: a moll-skála szekstjéről lefelé, a vezetőhangig terjedő skálamenet, s ennek rendszerint vele együtt jelentkező tükörképe. Nem ritkán a kezdőhangot pontozással nyomatékosítva halljuk. Ennek már meghatározott saját jelentése van, az eredeti, kisebb terjedelmű menet jelentésének fokozott, nyomatékosított formájában: felháborodás, végső kétségbeesés, bosszúvágy, halálraszántás. Tehát a moll-skála két érzékeny hangjának, az egymástól szűkített szeptimányira, illetőleg bővített szekundnyira levő szekstjének és vezetőhangjának együttes használata az alapérzés indulatossabbá fokozódását jelenti. Számptalan példáját sorolhatjuk fel. Gyakran jelentkezik magával az alapképlettel együtt.

A VARÁZSFUVOLA, No. 17.
Pamina

4.

a-1

e - wig hin der Lie - be Glück! im To - de sein.

a-2

Sieh, Ta - mi - no die - se Tränen

mf p mf p

SZÖKTETÉS, No. 10.
Constanze

b

wie - der in mein ar - mes Herz wie - der in mein ar - mes Herz

Allegro moderato

c-moll mise, K. 427. No.5. Domine

c

Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te

A VARÁZSFUVOLA, No. 8. finale

d-1



The musical notation for 'd-1' consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature 'C'. It contains four measures: the first measure has a quarter note on G4; the second measure has a half note on A4; the third measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5; the fourth measure has a quarter note on D5 and a quarter note on E5. The bottom staff also has a treble clef and a common time signature 'C'. It contains four measures: the first measure has a quarter note on G4; the second measure has a half note on A4; the third measure has a quarter note on B4 and a quarter note on C5; the fourth measure has a quarter note on D5 and a quarter note on E5.

a-moll zongoraszonáta
K. 310. I.

d-2

Measures 1-4 of the musical score for d-2. The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains a melodic line. The second staff begins with a piano (p) dynamic and contains a more rhythmic line. Both staves share a common 4-measure phrase.

DON GIOVANNI, No. 23. Recitativo

Donna Elvira:

Donna Elvira:

Sentir già parmi
la fatale saetta

f

Sentir già parmi
la fatale saetta

che gli piomba
sul capo

DON GIOVANNI, No.2. Recitativo

Donna Anna:

Donna Anna.

f

chi a me la vi - ta diè!

p

chi a me la vi - ta diè!

Donna Anna:

Ah, vendicar
se il puoi!

Ah, vendicar,
se il puoi!

IDOMENEO, Recitativo No. 6. előtt

Idomeneo:
 g 
 Un misero innocente dovrò svenar! o voto insano, atroce! guiramento crudell!

THAMOS, No.4. Sais

Sais: Ich! das Werkzeug
 h 

THAMOS, No. 2. Entr'acte
 (Pheron cselszövése)

Allegro
 i 

THAMOS, No.7/a. „Pheron kétségbeesése“

j 

Andantino

IDOMENEO, I. 1. jelenet

k 
Iliá: Iliá infelice!

IDOMENEO, III. 5. jelenet

Arbaces:

1

Sventurata Sidon!
in te quai miro di
morte, stragi e orror
lugubri aspettii!

LA FINTA GIARDINIERA, No.13.
Armida

m-1

Vor - rei pu - nir ti in - deg - no, vor-

rei strap - par - ti il co - re, vor - rei strap - par - ti il co - re!

m-2

g-moll szimfónia
K. 550. IV.

g-moll vonósötös
K. 516. IV.

Adagio

Ennek az alakzatnak is többféle, különböző fokokon induló transzpozícióját ismerjük:

5. **Adagio ma non troppo** g-moll vonósötös
K. 516. III.

Ez a legutóbbi témacsoport azért jelentős, mert jelzi egy olyan változat megjelenését, amely megint önálló és széleskörű jelentést hordoz. A tercen induló, leszálló heptakord dúr-változata már nem bánatot, csalódást, reményvesztettséget, felháborodást jelent, hanem azt az érzést, amely az ifjú Tamino herceget elfogja Pamina arcképének megpillantásakor.

6. Larghetto

A VARÁZSFUVOLA, No. 3.
Tamino

Dies Bild - nis ist bezaubernd schön, wie noch kein Au-ge je ge - sehn!
o, wenn ich sie nur fin-den könn - tel und e - wig wä-re sie dann mein...

Néhány szöveges példa eligazít ennek az intonációs magnak a jelentésére vonatkozólag is. A megelőzőkben elég világosan lépett előtérbe az ébredő tiszta szerelem gondolata. A Varázsfuvolából vett következő példák már tovább utalnak: a tiszta szerelemből fakadó, humánus házasság gondolata jelenik meg az intonáció jellegzetes párhuzamos tercmeneteiben. Ez a példa egyúttal arra kitűnően világít rá, hogy egy dallamvonalában nem változott intonációs alap ilyen egyszerű módosulása milyen árnyalati értelem-, helyesebben érzelem-változást hordoz.

7.

LA FINTA GIARDINIERA, No. 27.
Sandrina, Belfiore

vò ce - den - do, pia - no, piano, và ca - lan - do po - co a po-co

A VARÁZSFUVOLA, No. 7
Pamina, Papageno

Mann und Weib, und Weib und Mann rei - chen an die Gott - heit an;
Papageno:

A VARÁZSFUVOLA, II. 28. jelenet

Ta - mi - no mein! o, welch ein Glück! Pa-
mi - na mein! o, welch ein Glück!

A VARÁZSFUVOLA, II. 29. jelenet
Papagena, Papageno

d

Papagena:

uns - rer Lie - be Kin - der schen-ken, uns - rer

Papageno:

Lie - be Kin - der schenken, so lie - be, klei - ne Kin - der - lein

A VARÁZSFUVOLA, I. 1. jelenet

c

1. hölgy

Was wollte ich darum nicht

2. hölgy

Was wollte ich darum nicht ge - ben

3. hölgy

Was wollte ich darum nicht ge - ben

ge - ben

könnt' ich mit diesem Jüngling

könnt' ich mit diesem Jüngling le - ben

könnt' ich mit diesem Jüngling le - ben

le - ben

Hätt ich' ihn doch so ganz all - ein

Érdekes példánk van arra is, hogy hogyan bővül — logikusan — az eredeti (vagy talán történetileg nem is eredeti?) szerelmi jelentés a becsületesen tiszta, ifjú-emberi érzés és fennköltség zenei kifejezésévé. Talán valamilyen „kalokagathia” érzéstartalma alakulhatott ki lépésről lépésre Mozart zenei világában, mint jellemvonás? Mindenesetre, Thamos jellemzésében nem kis része van ennek az intonációnak, s egy helyütt egyenesen Thamos becsületeségét jelenti a cselszövő Pheron fordított dinamikában, eltolt hangsúlyokkal, dúr-moll váltakozással bemutatott álnokságával szemben. Itt már megközelítettük a Varázsfuvola „*Lieb und Tugend*” hitvallását.

8. Andante

THAMOS, No.3. Entr'acte

a

b

THAMOS, No.3.
Entr'acte
„Thamos Ehrlichkeit”

c

THAMOS, No.1. nyitókórus kíséretéből

Marsch
Adagio

A VARÁZSFUVOLA, II.
28. jelenet

d

Az alábbiakban még néhány hangszeres változatát mutatjuk be, nem hagyva ki moll-változatokat sem. — A g-moll vonósötösből vett példa azért érdekes, mert közvetlenül az 5. sz. példában idézett, sötét, szinte requiem-intonációjú második

témacsoport után, mint maggiore-változatú zárótéma jelentkezik (ilyen maggiore-minore váltásban oldódik fel a mű utolsó tétele is; arról, hogy azonos témák egy művön belül különböző tételekben való alkalmazása milyen szerepet játszik Mozart művészetében, még alább lesz alkalmunk szót ejteni).

9.

IDOMENEO, No.32.
Kórus kíséretéből, Ámor invokálása

a

g-moll vonósötös
K. 516. III.

b

Adagio, ma non troppo

g-moll szimfónia
K. 550. I.

c

Allegro molto

2.

Egyelőre, az eddigi példák alapján semmi jogunk nincs arra, hogy Mozart jellemformáló, típusalkotó művészetére vonatkozólag is vonjunk le következtetéseket. Kezeljük az ismertetett intonációs-köröket egyelőre mint meghatározott érzések kifejezőit, zenei megfelelőit, s megállapíthatjuk, hogy alkalmazásukban Mozart az affektus-tan mesteri színvonalú hívének bizonyul. Fel kell azonban már most figyelniük arra, hogy ezek az — eddigiekben főként motívum-alakjukban bemutatott — intonációs magok rendszerint meghatározott környezetükben megjelenő határozott intonációjú fordulatok társaságában szoktak feltűnni. Nagyon messze vezetne, ha a különböző terjedelmű és irányú kromatikus menetek egész jelentéstanát vizsgálat alá vennők. Csak arra a közismert körülményre szeretnék figyelmeztetni, hogy az idézett moll-intonációk rendszerint igen erősen kromatizált harmóniákkal, kísérő szólásokkal, nemegyszer bizonyos bolygó-tonalitást felidéző dallami és harmóniai környezetben szeretnek jelentkezni. — A mozarti kromatika ilyen szélesebbkörű elemzése helyett inkább egy-két jellegzetesen az előbbihez csatlakozó fordulatot vennék még sorra.

A 6—9. sz. példákban idézett intonációs-mag dúr-változatához szívesen kapcsolódik egy olyan motívum, amelyet legszívesebben vágy-intonációnak neveznék. Legismertebb alakja kétségkívül Tamino ún. kép-áriájának következő idézete:

A VARÁZSFUVOLA
No. 3. Tamino

10. Larghetto

Ich fühl' es, ich fühl' es

Hangszeres alakjában rendkívüli határozottsággal, mint kezdet jelenik meg a 171. Köchel-számú Esz-dúr vonósnégyesben. De feltűnő a g-moll szimfóniák II. tételében is, és jelentős a szerepe a más vonatkozásban már többször idézett g-moll vonósötös III. tételében is.

Esz-dúr. vonósnégyes
K. 171. I.

11. Adagio

a

g-moll szimfónia
K. 550. II.

Andante

b

g-moll szimfónia
K. 183. II.

c

g-moll vonósötös, K. 516. III.

Adagio, ma non troppo

d



Egy másik, rokon-formája tűnik fel a következő példákban:

SZÓKTETÉS

12. Andante

No.20. Constanze, Belmonte

Constanze:

Ach, Ge - lieb - tel dir zu le - ben, war mein

Belmonte:

Ach, Ge - lieb - te!

Wunsch und all mein Stre - ben, all mein Stre - ben län - ger, län - ger

auf der Welt zu sein, län - ger, län - ger auf der Welt zu sein.

Allegro moderato

c-moll mise, K. 427.
No.5. Domine

f

tr

p

tr

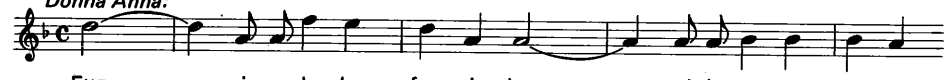
tr

Ez utóbbiak rámutatnak, hogy ennek az intonációnak is megvan a moll-változata, de arra is, hogy az 1—4. sz. példák intonációs köréhez is szívesen csatlakozik. Ez különben elég természetes is, hiszen az 1—9. sz. példák intonációinak rokonságára elég bőven rávilágítottunk.

3.

A csatlakozó moll-intonációk közül különös figyelmet érdemel a Donna Anna és Donna Elvira szerelmi bosszúvágyát végigkísérő jellemző intonáció, amely mindannyiszor a megbántottság, csalódottság érzését jeleníti meg, valahányszor moll-formájában megjelenik.¹ A következő példákban már nem választjuk külön szöveges és hangszeres megjelenését, hanem mennél több változatban igyekszünk bemutatni.

13. Allegro DON GIOVANNI, No. 2.
Donna Anna: Recitativo és duett

a 

Fug - gi, cru-de - le fug - gi, la - sci che mo-ra an- ch'i - o

Allegretto DON GIOVANNI, No. 14.
I. finale

b 

Donna Elvira: Bi-



so - gna a-ver cor - rag - gio, o ca - ri a - mi - ci mi - ei e i



1/ Utal erre az összefüggésre már Pándi Marianne Don Juan-dolgozata is. (Mozart operái, 1956. 170—172.l.)

suoi mis-fat-ti re-i sco-pri sco-pri po-tre-mo al-lor

Allegro assai

A VARÁZSFUVOLA, No. 14.

Az éj királynője

Der Höl-le Ra-che kocht in mei-nem Her-zen

A VARÁZSFUVOLA, No. 21.

II. Finale. Pamina

öngyilkossági jelenete

Pamina (zum Dolch)

Du al-so bist mein Bräuti-gam?

Allegro

d-moll zongoraverseny

K. 466. I.

p

Allegro

d-moll vonósnégyes

K. 421. I.

f

Menuetto. Allegretto

d-moll vonósnégyes

K. 421. III.

f

15. Larghetto

DON GIOVANNI, II. Finale

Donna Elvira:

a

lo men va - do in un ri - ti - ro a fi - nir la vi - ta

Zerlina:

mi - a. Noi, Ma - set - to a ca - sa an - dia - mo a ce - nar in com - pa - gni - a

A VARÁZSFUVOLA, II. 29. jelenet

Papagena-Papageno

Papagena:

b

Nun bin ich dir ganz ge - ge - ben.

Papageno:

Bist du mir nun ganz ge - ge - ben?

Végül a következő példák a megelőző intonációs-képletekkel való különböző, sokrétű kapcsolataikra mutatnak rá. (Ilyen kapcsolatokra mutat rá már a 13b példa is; a 16b példának pedig a 8d-vel való összevetése tanulságos.)

16. Allegro comodo

c-moll mise, K. 427. Benedictus

a

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, Be - ne - di - ctus qui ve - nit,

Allegro molto

g-moll szimfónia, K. 550. I.

b

d-moll zongoraverseny
K. 466. II.

c

Adagio**A VARÁZSFUVOLA**
I. Finale, közös recitativo

Sprecher:

d 

weil Tod und Ra - che dich ent - zunden

4.

Még további fejtegetések, kommentárok nélkül folytatjuk a kapcsolatos intonációk felsorolását. Félelmet jelent a következő képlet:

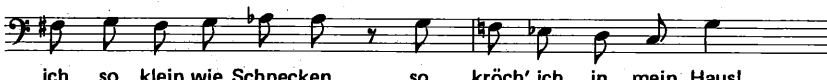
17.

A VARÁZSFUVOLA, I. Finale

Papageno:

a 

o wär ich ei - ne Maus, wie wollt ich mich ver - stec-ken! Wär



ich so klein wie Schnecken so kröch' ich in mein Haus!

Allegro assai**Requiem, Dies irae**

b 

Quan-tus tre- mor est fu - tu-rus, quan- tus tre- mor est fu - tu - rus



Allegro**d-moll zongoraverseny**
K. 466. I.

c 

f



p *f*

De mindjárt a legutóbbi előfordulásához csatlakozik édes borzongássá dúrosodott változata, a d-moll zongoraverseny II. tételének kezdete:

18. Romanza d-moll zongoraverseny
K. 466. II.

5.

Nem ritkán tűnik fel az előbbi intonációk környezetében, azokkal összekapcsolva, közelükben a felfelé és lefelé törő „rakéták” sok különböző változata. Rokonságuk a legelőször ismertetett fájdalom-intonáció hármashangzat-alakjaival elég kézenfekvő. Következő példáink belőlük adnak felsoroló áttekintést (megjegyzendő, ezek csak hangszeres formákban, rendszerint a megelőzőkben ismertetett intonációk vokális alakjainak kíséretében jelentkeznek).

19. Allegro assai g-moll szimfónia
K. 550. IV.

a

g-moll szimfónia
K. 183. I.

b

Allegro molto c-moll zongorasonáta
K. 457. I.

c

Allegro c-moll fúvósszerenád
K. 388. I.

d

Prestissimo

d-moll zongoraverseny
K. 466. III.



Andante

Als Louise die Briefe ihres ungetreuen
Liebhabers verbrannte



Adagio

SZÖKTETÉS
No.20. Recitativ



Adagio

h-moll Adagio



Allegro

e-moll hegedűszonáta
K. 304. I.



A „rakétákat” többnyire befejező, hozzájuk fűzött szűkített szeptimlépések (mégint moll-skála szekszte és vezetőhangja között) szintén jellemző formában fordulnak elő az ismertetett intonációs körökön belül, önálló jelentéssel is, mint a fájdalom sikolyai, szélsőséges kitörései.

20. Andante

A VARÁZSFUVOLA, No 17.
Pamina

a

Sieh, Ta - mi - no, die - se Trä - nen der Lie - be Seh - nen
fühlst du nicht der Lie - be Seh - nen fühlst du nicht der Lie - be Seh - nen

Langsam

Das Lied der Trennung

b

viel - leicht auf e - wig ver - gisst sie mich!

LA FINTA GIARDINIERA
No.26. Ramiro

c

mo - ri - rò

Allegro

c-moll fúvósszerenád
K. 388. I.

d

Mondanunk sem kell, hogy a fenti néhány idézettel a számtalan hasonló hely felsorolása nem merült ki.

Közei rokonságban van a felsorolt intonáció-körrel a királyi és isteni fenséget, hatalmat mollban mint pusztító, dúrban mint bölcs, derűs, áldó erőt megjelenítő jellemző harmónia-sor: I-VI-IV (= II₅⁶). Következő példánk dúr és moll, szöveges és hangszeres változataiból egyaránt mustrát ad.

21. (Allegretto) più moderato

1.2.3. hölgy,
Monostatos:

A VARÁZSFUVOLA, II. 30. jelenet

a

Dir, gros - se Kö - ni - gin der Nacht,

tr mf p

dir, gros - se Kö - ni - gin der Nacht,

tr mf p

sei uns - rer Ra - che Op - fer ge - bracht.

Allegro

c-moll zongoraverseny
K. 491. I.

b

Allegro maestoso

a-moll zongoraszonáta
K. 310. I.

c

(Grave)

REQUIEM, Rex tre-
mendae maiestatis

d

Andante, a tempo

A VARÁZSFUVOLA, I. finale

So - bald dich führt der Freundschaft Hand ins' Hei - lig - tum zum ew' - gen Band

Adagio maestoso

tromboni!

**THAMOS, No.6.
Kórusrészlet: „Gottheit”**

Könnyű felismerni a harmóniai alapvázban a Varázsfuvola humanitásezményét, Sarastro világát megjelenítő, vissza-visszatérő alapgondolatát, mint változatot.²

22. Andante

**A VARÁZSFUVOLA
I. Finale**

Der Lieb' und Tu - gend Ei - gen - tum

2/ A Varázsfuvola intonációs összefüggéseivel részletesen foglalkozik Kroó György Varázsfuvola-tanulmánya az említett Mozart-kötetben.

Andante

A VARÁZSFUVOLA
No.5. Kvintett



Allegro

A VARÁZSFUVOLA, No.12. Kvintett



Andante

A VARÁZSFUVOLA
papok indulója



Adagio

A VARÁZSFUVOLA, nyitány



Dallami, tonális, harmóniai tulajdonságaival és lehetőségeivel idegennek látszik az eddig megismert intonációktól, azok elég jól körülhatárolható és kapcsolható családjától az az egészhangú, négyhangos téma, amely a g-moll szimfónia (K. 550) második tételének elején a Jupiter-szimfónia utolsó tételét idézi. Néhány rokonával való összehasonlítás azonban olyan tulajdonságait fedheti fel, amelyek fényt derítenek az eddigi körökkel való rokonságára is. Szembeötlő tulajdonsága, hogy gyakran rejtve, burkoltan jelenik meg, igen sokarcú, és szívesen veszi az ellenpontos feldolgozást. A következő példákban több változatát mutatjuk be, s így a szélső esetek rámutatnak majd arra is, hogy a moll-változatú variánsok hogyan veszik fel magukba a megelőző moll-intonációkkal annyira rokon vezetőhang és moll-szett jellemző hangzását.

Jelentését illetően talán akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha a titok, rejtvény, talány gondolkörével hozzuk kapcsolatba (inkább érdekesség kedvéért emlé-

keztetek Schumann Karneváljának rejtvényeire, Szfinxére). Erre mutatnak nemcsak a vele kapcsolatos szövegutalások (a tűz- és vízpróba szorongató ismeretlensége, a c-moll misében a Szent Háromság-misztérium), hanem a polifon-hajlam is, a Jupiter-szimfóniában előtérbe lépő ötletgazdagság és a g-moll szimfónia II. tételében hozzá fűződő töprengő, elgondolkozó jelleg is.

g-moll szimfónia
K. 550. II.

23. Andante

a

Andante

A VARÁZSFUVOLA, II. 28. jelenet

Tamino:

b

sind die Schreckenspor - ten, die Not und Tod mir dräu'n.

c-moll mise K. 427.
Cum Sancto Spiritu (fúga)

Allegro

c

C-dúr szimfónia (Jupiter)
K. 551. IV.

Molto allegro

d-1 *p*

C-dúr szimfónia (Jupiter)
K. 551. IV.

d-2

g-moll szimfónia K. 183. I.

e

C-dúr szimfónia (Jupiter)
K. 551. IV.

Allegro molto

f

A Don Giovanniból vett következő idézetek még jobban megerősítenek ebben a feltevésben. Az első helyen idézett részlet Leporello álruhájának felismeréséhez csatlakozik: „Che impensata novita!” — lepődnek meg a rászédett bosszúállók. Még érdekesebb és bonyolultabb a másodiknak idézett hely. A szorongatott Don Giovanni szolgájára akarja hárítani a Zerlinával szembeni erőszak vádját. A bosszúállók átlátnak a szitán, és letépve álarcukat, nyíltan vonják felelősségre a csábítót. Az ő Taminóéval rokon intonációjuk tehát itt nem a jelentés szerelmi oldalát állítja előtérbe, hanem — mint Thamos esetében Pheronnal szemben különösen tisztán láttuk — a

nyíltszívűség, becsületesség értelmét. Az intonáció használata tehát itt inkább a becsületes, nyílt színvallás gondolatából és az álarclevétel gesztusából fakad. A cselszövést, a szövegben említett „frode”-t, a titkot itt a rejtvény-intonáció négy hangjának felcsendülése jelzi a zenekari kíséret nagy nyomatékkal hangsúlyozott első hegedű szólamában.

24. *D. Anna:*
Zerlina:
D. Elvira: DON GIOVANNI, No.20.
Szextett

a *D. Ottavio:*
Masetto: sotto voce
Leporello:

Che im - pen sa - ta

Mil - le tor - bi - di pen -

no vi ta

sie - ri mi s'ag - gi - ran per la tes - ta

DON GIOVANNI, No.14.
I. finale

Andante maestoso

b

D. Elvira:
L'em - pio cre - de con tal

D. Ottavio:
L'em - pio cre - de con tal fro - de con tal

fp

D. Anna:
L'em pio cre - de con tal fro - de
fro - de con tal fro - de
fro - de con tal fro - de

fp

II.

Az azonos vagy hasonló jelentés- és zenei körhöz tartozó képletek felsorolását egyelőre befejezzük. Nem azért, mintha példatárunk teljes volna, hanem azért, mert a felsorakoztatott elég jellemző példákból már van lehetőségünk néhány következtetés levonására. — A következő táblázatos áttekintés ugyan bizonyára nem oldja meg problémáinkat, de talán segít valamit adataink rendszerezésében. Könnyebb áttekintés kedvéért a táblázat felső, vízszintes mutatójában együvé csoportosítottuk azoknak a példacsoportoknak a számát, amelyek jelentésükben közelebbi rokonok.

	1,2,3	4,5	13,14 15,16	19,20	21,22	6,7 8,9	10,11 12	17,18	23,24
Pamina	1a,3f	4a	13d	20a		7b,7c			
Constanze	3b	4b		19f/2			12a		
Az éj királynője	1d		13c, (16d)		(21a)				
Donna Elvira	3a	4e	13b, 15a						24a 24b
Donna Anna		4f	13a						24a 24b
Ilia		4k							
Sais		4h							
Armida		4m							
Louise			14a	(19f/1)					
Veilchen	3e								
Das Lied d. Trennung				20b					
Tamino		4d/1			22a, 22b	6,7c 8d	10		23b
Thamos						8a,8b			
Belmonte				(19f/2)			12a		
Idamante	1b								
Ottavio									24a, 24b
Papageno			15b		22b	7b,7d		17a	
Papagena			15b			7d			
Zerlina, Masetto			15a						
Sandrina, Belfiore	1c					7a			
A 3 udvarhölgy					21a, 22b, 22c	7e			
Idomeneo		4g							
Arbaces		4i							
Pheron		4i,4j							
Ramiro				20c					
Monostatos					21a				

Sarastro					(21e), (22a), (22b), (22d), (22e)				
Thamos-zene					21f	8c			
Idomeneo-zene						9a			
Requiem					21d			17b	
c-moll mise K. 427		4c	16a				12b		23c
g-moll szimf. K. 550	2b	4n	14d	19a		9c	11b		23a
g-moll szimf. K. 183				19b			11c		23e
g-moll kvintett, K. 516	2a,2c	4o,5				9b	11d		
Esz-dúr kvartett, K. 171							11a		
d-moll kvartett, K. 421			13f, 13g, 14c						
d-moll kvartett, K. 173	2d								
d-moll z. vers. K. 446			13e, 14b, 16c	19e				17e, 18	
c-moll z. szonáta, K. 457	3g			19c					
c-moll z. vers. K. 491					21b				
c-moll fúvósoktett, K. 388				19d, 20d					
a-moll z. szonáta, K. 310		4d/2			21c				
e-moll h.-z. szon. K. 304				19g					
h-moll Adagio			13h	19f/3					
C-dúr szimf. K. 551									23d, 23f

A zárójelben álló számok azt jelzik, hogy a példa zenei képletét nem a megjelölt szereplő énekli, nem közvetlenül személyéhez fűződik, csak utal rá.

Vegyük egyelőre vizsgálat alá felsorolt példáink zenei képleteit, intonációit, mint egyes különálló érzések zenei kifejezésének formuláit, tehát mint „affektusok” egyes kifejezőit. Ebben a tekintetben a táblázat függőleges irányú vizsgálata igazít útba.

Első pillantásra szembe tűnik, hogy milyen gyakran fordul elő a 4—5. példacsoportban bemutatott érzés-, illetőleg zenei kifejezés-típus. Ez a moll tonalitás szekst-jét és vezetőhangját egy heptachord-menettel összekötő jellegzetes dallam- és harmóniafordulat, mint szélsőséges fájdalom, felháborodás, kétségbeesés jellemző zenei gesztusa igen különböző szereplőknél tűnik fel, mint azonos vagy nagyon hasonló érzések, indulatok megjelenítője. Különböző női és férfi szereplők „viselkednek” így felindulásuk tetőfokán. Paminát, Constanzt, Annát és Elvirát, az Idomeneo, Thamos és a La finta giardiniera női szereplőit, magát Idomeneót, Pheront, Arbacest kísérik egyes pillanatokban a kétségbeesés ilyen viharos, széles gesztusai.

Pamina fájdalomnak képlete és rokonsága már inkább női szereplőkhöz kapcsolódik. Különösen jellemző a Paminához mindenben nagyon hasonló Constanzéra, de

az Éj királynője is ugyanazon a hangon siratja elveszett gyermekét, mint az előbb említett két fiatal nő szerelmes elveszettnek hitt szerelmesét. A La finta giardiniera Sandrinájának egy jellemző megnyilatkozása csatlakozik még ehhez a körhöz. — Nem meglepő, hogy Idamante is ezt a hangot üti meg férfi létére. Hiszen az Idomeneo egyik érzékeny pontja éppen az Idamante-szerep női hangjának és férfias jellemének ellentmondása. A Veilchen-dal szenvedő hőst, a szegény kis ibolyát sem tudnók a legjobb akarattal sem férfihangon, férfias jellemvonásokkal elképzelni, bármennyire a pásztorlányka iránti reménytelen szerelem epeszti is el.

Ugyanígy női szereplőket jellemez a 13—16. példacsoport. A bosszúvágyó Éj-királynő, az öngyilkosságra készülő Pamina, a csalódott Elvira, a hűtlenül elhagyott Louise és a sértett Anna hangját nem használja soha egyetlen férfiszereplő sem. Különleges esete az intonáció használatának, helyesebben: a dallamfordulat változott dūr-intonációjú használatának Papageno és Papagena duettje és Zerlina-Masetto búcsúja. Mindkét esetben eredeti jelentésének megváltozása kíséri a dallamfordulat ilyen formájú felhangzását.

A 4—5. példa intonációjához kapcsolódik jelentése és zenei formája szerint egyaránt a 19—29. példa szűkített szeptim-lépése illetőleg rakétája. Az előbbi közömbösen viselkedik különböző, a megelőző érzés-megnyilvánulásokat tanúsító szereplők nemével szemben szöveges és színpadi művekben. Az utóbbi — jellegénél fogva — inkább hangszeres művekben jelentkezik, szöveges művekben a hangszerkíséretben, de szívesen társul közvetlenül a 19. példa szeptimlépéseinek felkiáltásával.

Szerelmes férfiak hangja Tamino áriájának vágyódó sóhaja, a 10—12. példák zenei képleteiben kifejezett érzés. Constanze csak akkor fejezi ki érzéseit ilyen formában, amikor Belmontéval együtt, halálra készülve sóvárog a boldog élet után.

Sokkal általánosabbnak látszik megint Tamino áriájának jellegzetes dūr tercről lefelé haladó és szekvenciálisan ismétlődő hexakordja. Mint láttuk, a beteljesülő, boldog, tiszta szerelem, a boldog házasság, de egyben a tiszta érzések, becsületes, jóhiszemű ifjúság zenei képe ez nem-szerelmi vonatkozásban is. Valóban, így keresi a kibékülés útját Sandrina és Belfiore is a La finta giardinierában, ilyen hangon adnak kifejezést az udvarhölgyek is Tamino iránti vonzalmuk ébredésének. Thamos nemességének, az Idomeneo fiatal párja áhított boldog házasságának is ez a hangja, de Papageno és Papagena is ebben találják meg beteljesülő szerelmük boldogságát. Mélyebb figyelem azonban könnyen megmutatja, hogy mennyire nem azonos Tamino és a hozzá hasonló fennkölt ifjak szerelmének és Papageno családi békéjének, vagy akár Sandrina és Belfiore kibékülésének érzése: árnyalati különbség van közöttük. Ezt az árnyalati különbséget legtisztábban Pamina mutatja meg. Az utóbbi hangon énekel Papagenóval a boldog házasságról, de a Taminóval való találkozás megmutatja neki a szerelmi boldogság magasabb, lelkibb értelmét is. Ennek hangján örvend, amikor a tűz- és víz-próba előtt viszontlátja szerelmesét. A kettő között a különbséget zeneileg csak a kezdő felső hang megnyújtása, illetőleg a terc-párhuzam jelenti, mégis milyen óriási különbség: két világ.

A fenség, isteni és királyi méltóság hangvétele sem pusztító, félelmet keltő, sem áldó, örvendő formájában nem kapcsolódhat fiatal szerelmesek intonációs köreihez. Sarastrót és az Éj királynőjét, a Thamos istenségét jelenti ez a hangvétel. Ők maguk nem használják, csak híveik, nekik, róluk énekelve. Sarastro nem is istenség, csak képviselője valami önmagánál nagyobb, dicsőbb eszmének, amelynek ő maga is szolgál. Tamino akkor használja ezt a hangot, amikor eszményeiről, nemes szándékáról bizonykodik a kíméletlenül kérdezősködő papnak, a kettős recitativóban. Ezzel egyúttal azt is jelzi, hogy útjának végén a beavatottak boldogsága várja (bár önmaga természetesen még nem tud róla, a szövegíró sem jelzi, csak Mozart zenéje engedí sejtetni).

A titok, rejtély intonációjának jelentését eléggé kifejtettük már a példák idézése alkalmával. Inkább a helyzethez látszik kapcsolódni, mint egyes személyek meghatározott magatartásához. Jelentőségére még a későbbiekben visszatérünk.

Már az eddigiek is meggyőzhettek arról, hogy nem minden érzéstípus és zenei kifejezése társulhat egyforma mértékben minden szereplő-típussal. Kiegészíti az eddigi rendszerezés eredményét a táblázat egyes sorainak vízszintes vizsgálata. Ez a szemlélet mutatja meg: milyen érzések jellemzőek együttesen erre vagy arra a szereplőre. Ez a vizsgálat mutatja meg, hogy egyes érzés-megnyilvánulások milyen jelentőséggel, milyen arányban szerepelnek egyes alakok cselekvés-módjában, magatartásában. Pamina gazdag, sokrétű érzésvilágában — mint Constanzeében is — Taminóhoz fűződő szerelme állt előtérben, akár boldog, akár boldogtalan megnyilatkozásaiban. A megbántott felindulás csak akkor keríti hatalmába, amikor végső kétségbeesésében öngyilkosságra készül. Az Éj királynője arcélében sokkal nagyobb hangsúlyt kap a bosszúvágy zenei képlete is, s a pusztító hatalom, sötét fenség érzéseivel kiegészülve teszi teljessé érzésvilágának ábrázolását. (Koloratúrája olyan hősi vonásokat mutat, amelyek az itt érintett köröktől sokkal idegenebbek. Ez az arculata — érdekes módon — Constanzéval kapcsolja össze, aki Belmontéval szemben fiatal, lírai szerelmes, de Szelim pasával szemben kénytelen hősnőként védeni erényét, büszkeségét.) — A bosszúvágy előtérben áll Anna (s részben Elvira) jellemvonásai között is, s ez teszi hasonlóvá az Éj királynőjéhez.

Érdekes megemlíteni, hogy Taminót — aki a fiatal szerelmes-tenor egyik legszebb mozarti példája — leglényegesebb érzései zenei megnyilvánulásakor legfontosabb vonásai nem elsősorban Ottavióhoz, Belmontéhoz kapcsolják (akik között megint több, itt nem érintett közös vonásra bukkanunk), hanem a mélyebben érző, hősibb női szerelmesekhez, másfelől Sarastróhoz. Ugyanúgy Thamos, Tamino elődje, de még Idamante is inkább Taminóval közös érzéseket mutat, mint az előbb említett nemes ifjakkal. Őket inkább Ferrando egyes érzéseivel hozhatjuk még kapcsolatba (Belmonte és Ferrando A-dúr áriája!).

Ha nem szöveges, nem színpadi művek hasonló jellemvonásai, zenei képletei között vizsgálódunk, arra a meglepő eredményre juthatunk, hogy bizonyos jellegű művekben a színpadi szereplők köré csoportosuló jellemvonások éppen olyan módon találkoznak, egyesülnek, mintha megannyi Paminával, Taminóval, Éj királynőjével,

Elvirával találkozunk.³ A g-moll szimfóniák, különösen az 550 Köchel-számú, a Varázsfuvola két szerelmesének jellemvonásai közül a legfontosabbakat csoportosítják különböző tételeikben. Ugyanúgy a g-moll vonósötös is ehhez az érzésvilághoz kapcsolódik. A d-moll vonósnégyes és a d-moll zongoraverseny inkább az Éj királynője és Elvira bosszú-hangjának visszatérő, ismétlődő feldolgozásával tűnik ki (itt hadd utaljunk egyes Mozart-műveknek arra a sajátságára, hogy szinte a monotematika következetességével térnek vissza azonos vagy egymás után következő tételekben ugyanazokhoz a zenei képletekhez: g-moll vonósötös, d-moll vonósnégyes és d-moll zongoraversenyből hozott példák világosan mutatják ezt a tulajdonságot).

A példatárból kitűnik más hangszeres művek számos kapcsolódó jellemvonása is. Feltűnő, de egyben érthető is a c-moll művek jelentős szerepe ebben a gondolkörben. De még érdekesebb az a-, e- és h-moll művek jelentős helye. Erre is visszatérünk még alább.

Úgy látszik tehát, levonhatjuk azt a tanulságot is az eddigi vizsgálat eredményeiből, hogy nem mindenfajta szereplő viselkedik ugyanúgy (megint zenei „viselkedést” értsünk) azonos körülmények között. Meghatározott érzések meghatározott formájú kifejezése bizonyos szereplő-típusokra és csoportokra jellemző. A magatartásnak tehát két meghatározója van: a helyzet, amelybe kerülünk és saját jellembeli tulajdonságaink, amelyek szerint a helyzethez így vagy úgy alkalmazkodunk. Bizonyos érzések visszatérő jelentkezése ismétlődő helyzetekben maga is a jellem egyik formáló erejévé válik, s az ilyenkor felbukkanó érzések tulajdonságunkká válnak, mint a bosszúvágy az eredetileg bizonyára nem bosszúvágyó, rokonszenves Elviránál. Az egyes elszigetelt érzések, affektusok más és más arányú csoportosítása, zenei jellemző vonásaik összekapcsolása bizonyos szereplők megnyilatkozásaival Mozart jellemzésének egyik legfontosabb eszköze. Így válik az „affektus”-ból jellemvonás, a helyzet így alakul át ismétlődésben a visszatérő jellemvonások kialakítójává.

Ilyen eszközök páratlanul gazdag, sokoldalú kombinációja teszi elevenné Mozart szereplőinek világát. Hasonlít ugyan a Varázsfuvola Paminájának és Taminójának szerelme a g-moll szimfónia vagy a g-moll vonósötös típusaihoz, de végeredményében mégis mindegyik más és más módon alakítja sorsát. A nagy g-moll szimfónia szerelmének sorsa tragikusabb, Paminája is szenvedélyesebb. Taminójának arcvonásai között ott van a töprengés, a rejtély jellemző barázdája. De míg a Jupiter-szimfónia utolsó tételében ennek a rejtélynek a kozmikus természetességű megoldása a felszabadultság ragyogó örömet hozza meg, a g-moll szimfóniában ezt a megoldást

3) Walther Siegmund-Schultze Mozart dallamtípusainak összehasonlító elemzése közben különös figyelmet szentel különböző műfajok kölcsönhatásának, egymásra utaló jelenségeinek (Mozarts Melodik und Stil. Leipzig 1957). Önálló fejezetben foglalkozik a vokális és az instrumentális művek stílusának kölcsönös kapcsolataival (111—140. lap). Egy helyen egyes hangszeres művek „világos programatikus vonatkozásai”-ról szól (45. l.), másutt a három utolsó nagy szimfónia „közvetlen és közvetett kapcsolatai”-ról a „megelőző és utánuk következő operai világgal”, és „valóságos programatizmusuk”-ról (88. l.). — Egy későbbi előadásában Mozart egyes Haydn-kvartettjeinek karakterisztikáját közvetlenül vetette egybe meghatározott operákéval (Mozarts „Haydn-Quartette”, in: Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns. Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest 1961. — 142—144 l.).

hiába várnók: szenvedélyes nő és töprengő férfi szerelme tragikusan végződik. — Megint más megoldást hoz a g-moll vonósötös. Ebben a sötét szenvedélyek derűs, sőt felcsattanó örömű oldódása azt jelzi, hogy szereplőinek érzésvilága minden nehézség ellenére túl tudja tenni magát a sötétségen, és feledve minden áldozatot, az elviselt fájdalmak ellenére is boldog örömmel tudja élvezni az életet. Olyanformán, ahogyan az eltiport ibolya megtalálja végső boldogságát abban, hogy az imádott lányka lábai alatt pusztulhat el.

Fel kell tűnnie természetesen mindenki előtt, hogy mennyi Mozart-alak hiányzik példatárunk jellemző érzelmeinek felsorolásából. De ez természetes, mert az érzésvilág gazdag mozarti fegyvertárának csak egy kis körét mutattuk be. Olyan esetek, mint Papageno, mutatják legjobban, hogy még akkor is lehetnek egyes szereplőknek egészen mások a leglényegesebb jellemvonásai, ha más sajátágaik megint ehhez a körhöz kapcsolják. Szegény Papageno nem tehet róla, ha Sarastro jöttének hírére ugyanolyan szörnyű félelmet érez, mint amilyen a világmindenség megrettenése a Requiem haragjának napján. Ő alapjában véve derék, becsületes átlagember, a természet fia. Az a népdal-hang jellemzi őt legjobban, amely olyan idegen Tamino fennköltségétől, de rokonabb Pamina naív derűjével. A házasság boldogsága, amely Pamina kiindulása s amely Tamino előtt fel sem dereng ilyen egyszerű és közvetlen formában, Papageno számára a földi célok legfelső fokának elérését jelenti. Ezek betöltése egy alacsonyabb fokon Taminóhoz is hasonlóvá teszi. Népdal-hangja majd a tiszta, gyermeki-népi ártatlanság jelképévé válik, Schubert „Heidenröslein”-jén át egészen Strauss Richardig. — Öngyilkosságában sem olyan hős, mint Pamina. A hang, amelyet ekkor megüt, középszerűen és polgárian szomorú, kissé nevetséges, mint ő maga egészében. Hasonlít a c-moll zongoraverseny és a c-moll fúvósnyolcas utolsó tételéhez, de nem nehéz benne felismerni egyik utódát: Beethoven Paisiello-változatainak moll-variációját sem.

Óriási és népes világ Mozart zenéjének világa. Jellemek, típusok nyüzsögnek benne a társadalom minden rétegéből. A Figaro lakodalma és a Così fan tutte társadalmi, aktuálisabb komédiájának érthető módon kevés a kapcsolata a fentebb tárgyalt intonációs körök romantikus pátoszával. Egészen mások a rokonai Papagenónak is, a Zerlinák, Masettók, Despinák és más népi figurák családjában. A gróf, Don Juan és Guglielmo megint más oldaláról mutatja a társadalmat, A divertimentók, szerenádok hangja megint igen változatos és sokféle módon vesz részt egyes jellemek ilyen vagy olyan vonásainak kiemelésében, egész szituációk vagy egész művek légkörének meghatározásában (pl. a Così fan tutte-ban; zongoraversenyek II-III. tételeiben). De bármekkora is, következetes és egységes ez a világ, azonos a szöveges és színpadi, azonos a hangszeres alkotásokban.

Érdemel egy megjegyzést a c-moll miséből és Requiemből vett példák intonációja is. Azt szeretnők kiemelni ezúttal is, hogy egyházi műveiben Mozart megint csak az *ember* vallásos érzéseit hangsúlyozza, s egyházi műveinek intonációs világa nem más, nem idegen. Szinte a nagy reneszánsz képzőművész-mesterek világa jut róla eszünkbe, akik a vallás témáiban annyira humánusan mutatták be az emberi életet.

A c-moll mise Domine-tételének Domine deus-a Pamina aggódóbb, fájdalmasabb, Domine fili része pedig bizakodóbb, reménykedőbb hangját üti meg. Ha megemlítjük hozzá a Szentháromság-misztérium intonációjának rejtély-hangját, emberi érzések tükrében tárul fel előttünk Mozart hitvilágának eleven valósága.

Anélkül, hogy részletesebben akarnánk foglalkozni az intonációk és jellemek kialakulásának történelmi rendjével Mozart művészetében, mégis megkockáztatjuk az eddigi tapasztalatok, a példák áttekintése után azt a megjegyzést, hogy az egyes intonációk és intonációs körök kiformálódása *valószínűleg először Mozart hangszeres műveiben kezdődött meg*. Erre mutat néhány korai, salzburgi, mannheimi és párizsi kompozíció szerepe az idézettek között is. Valószínűleg *már így kiformált érzés-típusok jegecesedtek színpadi művekben egyes szereplők köré*, majd ez a megfogalmazás újabb hangszeres műveket inspirálhatott, s emelkedhetett a típusalkotás tisztasága a legutolsó nagy művekig.

Nem hagyhatjuk említés nélkül a hangnem-etosz szerepét sem ebben az összefüggésben. A példák kétségtelenül mutatnak bizonyos uralkodó hangnemeket bizonyos intonációkkal, jellemekkel, típusokkal és helyzetekkel kapcsolatban. De a hangnem-etosz korántsem olyan egyszerűen és egyértelműen meghatározó Mozart művészetében, mint hinni szerettük. Donna Elvira és az Éj királynőjének bosszú-motívuma első pillantásra d-mollhoz kapcsolódik. Donna Annánál is, a d-moll vonósnégyesben is, a d-moll zongoraversenyben is így jelenik meg. Még c- és g-mollban való jelentkezése sem jelent nagyobb eltérést a vélt hangnem-körtől. De amikor az a-moll, e-moll és h-moll is idecsatlakozik, amikor Elvira már e-mollban is idézi önmagát, kiderül, hogy *nem a hangnemi rögzítettség a legfontosabb vonása az intonációnak*. Ugyanezt más idézett részletekről is elmondhatjuk. — Eléggé a köztudatban van, hogy az Esz-dúr a szerelmi líra hangja Mozartnál. De Belmonte és Ferrando A-dúr áriái akkor mit keresnek ebben az etoszban? Nemegyszer vagyunk tanúi f-moll és fisz-moll hasonló vagy azonos jelentésének. Ezen a nyomon kell majd tovább kutatnunk, s megtalálnunk a hangnem és intonáció közös koordináta-rendszerének jelentés-kulcsát.

Lássuk végül, hogy nem esünk-e zenei szimbolika hajszolásába, amikor intonációkat és jelentéseket nyomozunk Mozart típusalkotó, zenei jellemző művészetében. Először is azt kell előrebocsátanunk, hogy amikor egyes zenei képletek érzelmi jelentését szóban próbáltuk megfogalmazni vagy körülírni, mindig tisztában voltunk az-
zal, hogy a szóbeli fogalmazás mennyire nem közelítheti meg a zenei jelentés gazdagságát, mélységét, tartalmasságát. Éppen azért kíváncsi voltam zenébe kifejezése, mert szóban nem mondható el. — Másodszor meg kell jegyeznünk, hogy amikor Mozart zenei szerkesztésmódjának, stílusának visszatérő vonásait szimbolikának nevezzük, mennyire nem pontosan fogalmaznak, akik ezt a szóhasználatot fenntartják. A művészi kép mint jelenség mindig valamilyen lényegre utal. A művészi tükrözés helyes módjában az állandóan változó, folyamatszerű lényeggel a rája utaló jelenség eleven, élő kapcsolatban van, *tehát maga is változásában, folyamatában mutatja meg a lényegét*, az összefüggéseket. Amint a kép, a jelenség elveszti eleven kapcsolatát a

lényeggel, amelyet meg akar jeleníteni, megmerevedik. Összefüggése saját lényegével holtta, misztikussá válik, s többé nem képes változásában, folyamatában megmutatni a valóságot. A szimbolizmusnak, mint művészi módszernek és nézetnek éppen az a tulajdonsága, hogy a helyes tükrözés eleven dialektikáját már felbontotta, az egyest, a jelenséget elszakította a folyamatos, valóságos dialektikus lényeg-jelenség egységétől, de a megmerevedő, elszakadó, elszigetelődő jelenséget még misztikus, megfoghatatlan összefüggésben akarja feltüntetni a lényeggel, s így szimbólummá merevíti.

A jelenségnek a lényegtől való elszakadása jellemző vonása a mechanikus materializmus művészetszemléletének is, s az affektus-elmélet éppen ennek zenei fogalmazása. Ha tehát azt mondanók, hogy Mozartnak ismertetett típusalkotó módszere zenei szimbolika, bizonyos mértékig oda térnénk vissza, hogy Mozart a műveit egyes megrögzített érzés-kifejezések, affektusok mozaikjaként állítja össze. Márpedig vizsgálatunk éppen az ellenkezőjét mutatja.

Éppen azért használhattuk az „intonáció” megjelölést mai értelemben a mozarti kifejezés egyes jellemző elemeire, mert tapasztaltuk, hogy nem egyes dallamfordulatok, egyes hangnemek, egyes harmóniak rögződnek egy jelentésben, hanem azonos dallamfordulatok is a legkülönbözőbb hangnemekben, harmonizálással, dúrban vagy mollban, más és más tempóban, ritmikával *jelentenek mindig árnyalatilag mást és mást, az általános, közös vonások egyedi megnyilvánulásának szükséglete szerint*. Még helyenként azonos alak más és más helyzetekben is változnak. Tamino lefelé haladó dúr hexakordja, amely egyik oldaláról Papageno boldog házasságához hasonlított, moll-változatában és szekvenciális transzpozícióiban, a g-moll kvintett harmadik tételében egyenesen a Requiem sötét árnyékait idézte fel. Intonációja — a dallamvonal közös vonásainak megtartása mellett — a tonalitás és harmonizálás megváltoztatásával egészen más lett. Így jelentette Pamina szerelmi bánatának lehajló pentakordja dúr változatában Elvirával kapcsolatban a felcsillanó szerelmi reménykedés érzését. Az intonáció lényeges megváltozásához hozzájárult, hogy a dallamfordulat ezúttal szokatlanul társult az A-dúr 6/8 jelentéskörével: a szerelmi egyetértés jellemző megnyilvánulásával (Don Juan és Zerlina duettinójának vége; Szöktetés a szerájából, kvartett: a féltékenység utáni kibékülés).

Az egyes intonációknak sem önálló a jelentésük, hanem csak egy-egy vonás mindegyik az arcképben, és igazi jelentését az egészhez való viszonyában kapja meg. Így nagyon távoli, egészen ellentétes jellemelekben találunk hasonló, sőt azonos vonásokat, amelyeknek jelentősége azonban mégis az egész jellem egységéhez igazodik. Ozmin első g-moll áriájának refrénje: a „trallalera”-szövegű dallam pontosan azonos Pamina szerelmi bánatával. Azt jelentené ez, hogy Ozmin és Pamina rokonlelkek? Egyáltalán nem. Azt jelenti, hogy Mozart kísértetiesen finom és éles emberismerete felfedezte a faragatlan, durvalelkű, bosszúvágyó méregzsákban a hasonló jellemelek egyik gyengeségét: a szentimentális, érzékenykedő önimádat és önsajnálathoz vezető vonását. Ez a vonás jelenik meg kitűnően a kezdet lírai dalocskájában, hogy egybevetve a féltelmes bosszúáriával és az első felvonás áriájának, az utolsó felvonás vaudeville-jének

a-moll őrjöngésével, teljessé tegye Ozmin arcképét. Távol esik már Mozart jellemző művészete az affektus-tan merev és primitív alkalmazásától is, a szimbolikától is. Eleven művészet ez, amely a megfigyelt emberek közös vonásaiból új meg új egyedeket, a közös vonásokat is magukon viselő típusokat formál.

Nagyon hosszadalmas volna, ha még felvetnők a *tudatosság* kérdését is: milyen mértékben volt tudatos Mozart jellemalakító művészetében eszközeinek használata? Mozart ismert levélrészletei mindenestre azt mutatják, hogy magasfokú művészi, esztétikai tudatosság vezette az alkotásban. Hogy minden egyes esetben, a technikai eszközök alkalmazásának részleteire vonatkozóan, mennyire volt tudatos, mennyire használta természetesen és magától értetődően, öntudatlanul Mozart egy köznyelv és egy sajátos, egyéni stílus kialakult, készen álló formuláit, az egyáltalán nem döntő kérdése típusalkotása esztétikájának. Ha azonban időről időre nem gondolta volna végig a tartalomtól a technikáig alkotásait, valószínűleg éppen a valóság mozgáshoz, folyamatosságához való eleven hűség frissességét veszítette volna el. Jellemek helyett valóban manírok, affektus-mozaikok és szimbólumok halmazává vált volna művészete.

Záradéku szeretném elismételni előrebocsátott fenntartásaimat. Mozart művészetének ilyenfajta megismerése semmiképpen sem jogosít fel semmilyen elhamarkodott általánosításra. Ellenkezőleg: arra buzdít, hogy minden szerzőnél egyenként, sajátos természetének megfelelően vizsgáljuk meg a típusalkotás és minden művészi módszer eszközeinek alkalmazását. Még Mozart művészetére nézve is találkozhatunk más intonációs-körök felderítése közben olyan adatokkal, amelyek az eddigiekre vonatkozó megállapításainkat is befolyásolják, kiegészítik. Hiszen elég szűk kör az, amit vázlatosan áttekintettünk. Megint más oldaláról világíthatja meg a kérdést egy-egy korszak több zeneszerzőjének ilyen szempontú vizsgálata, Mozart művészetének viszonya kortársaihoz, elődeihez, utódaihoz, az általa készen átvett és felhasznált intonációk új kombinációja, ezzel járó jelentésváltozása.

Nem szeretném elmulasztani, hogy köszönetet mondjak mindazoknak, akik — mint Szabolcsi Bence akadémikus és mint Lesznai Lajos barátom — munka közben hívták fel figyelmemet egy-egy összefüggésre, köszönetet mondjak tanítványaimnak is: a Zeneművészeti Főiskola V. éves zenetudomány szakos hallgatóinak, akiknek aktív vagy passzív közreműködése, a velük folytatott viták és beszélgetések főleg munkám kezdő szakaszában fontos ösztönzőim voltak.