

MOZART ÉS A NÉPI SZÍNJÁTÉK*

A XVIII. század európai történelmének egyik legmegkapóbb tüneménye, hogy Németország és Ausztria, melyek elmaradtak, sőt jóformán kiszakadtak a nyugati fejlődésből, a század folyamán élére kerülnek ennek a fejlődésnek — zenei téren. A polgári átalakulás forradalmát készíti elő s végül is, kényszerűségből, ezt a forradalmi átalakulást *helyettesíti* az a szellemi mozgalom: a német műveltség világraszóló megújítása, melynek a zenei fejlődés csak egyetlen, de nem véletlenül a legmesszebbre ható alkotórésze, valósággal vezető szólama. A nagy sort Bach és Händel nyitja meg Németországban, s folytatja Ausztria területén Gluck, Haydn és Mozart, majd Beethoven és Schubert, az ún. bécsi klasszicizmus nagy zeneköltői. Közöttük ott van az a zeneszerző-lángelme, aki rövid harmincöt éves élete folyamán, minden egyéb műfaj mellett, újjáteremtette a zenés dráma művészetét is, — az a művész, akire ma, születésének kétszázadik évfordulóján emlékezünk: Wolfgang Amadeus Mozart.

A róla, életéről és műveiről szóló irodalom a legutóbbi évtizedekben nemcsak megnőtt, de valósággal megsokszorozódott, hirdetve növekvő népszerűségét, művészetének egyre izmosabb meggyökerezését az emberiség milliói között. A régebbi zenetörténet róla formált képét, ezt a romantikusan érzélgős arcképet a rokokó muzsikusról és a gyermekes, naiv ábrándozóról, felváltotta a nagyszerű öntudattal és félelmes koncentrációval dolgozó drámaíró-lángelme képe, aki — korának minden ellentmondását és összeütközését megérezve és felidézve — fokról-fokra, küzdelmesen emelkedett ki kora átlagirodalmából és átlagizléséből, hogy egyre magányosabb és nagyszerűbb magaslatoakra hágjon. Szakítása az udvari szolgálattal, az alkalmazott zenész megalázó helyzetével, kilépése a polgári szabadverseny tülekedésébe és nyomorába s végül korai felőrldése abban a nyomorúságban: szükségszerű következményei ennek a fejlődésnek s egyben jelképszerű mozzanatai az európai zeneszerző küzdelmes kibontakozásának, évszázados útjának a szolgáorból

* Előadás a Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály 1956. V. 25-én — Mozart születésének 200. évfordulója alkalmából — tartott felolvasó ülésén. Az előadáson bemutatott Mozart-operarészleteket Maleczky Oszkár, Rösler Endre és Sándor Judit, az Operaház művészei énekelték.

a szabadság felé. E küzdelmek társadalmi háttere ma már éppúgy világosan áll előttünk, mint Mozart alkotói módszerének fejlődése, főleg pedig a kornak az a mérhetetlenül gazdag anyagkészlete, melyet a művész, egyre szuverénebb szabadsággal, feldolgozott és felhasznált, — az egész kor, melyet összefoglalt, betetőzött és megújított. Mozart alakjának és művészetének ezt a megnövekedését és kibővülését tükrözi az egész újabb Mozart-irodalom, Wyzewa és Saint-Foix öt kötetre nőtt művétől és Abert hatalmas monográfiájától Dent, Lert, Conrad, Paumgartner, Haas, Einstein, Schenk és mások könyveiig.¹ — De nemcsak ez az irodalom nőtt meg az utolsó évtizedekben; megnőtt az opera és dráma történetének irodalma is, nevezetesen a népi színjátszásé, melyet sokáig csekély figyelemre méltattak. Hogy ez a három épp a XVIII. században mily szorosan összekapcsolódik, hogy épp Mozart fejlődése mennyire elképzelhetetlen nélkülük, s hogy viszont a zenés színjáték, a népi színjáték története mennyire elképzelhetetlen a Mozart-művek segítségével hívása nélkül: épp a legutóbbi években vált nyilvánvalóvá. Azok a művek, amelyek — mint ROMMELÉ² — a bécsi népszínház történetét tárgyalják, vagy amelyek — mint DZSIVELEGOVÉ³ —, — a commedia dell'arte történetét helyezik új megvilágításba, épp olyan határozottan utalnak Mozart művészetére, mint ahogyan a mozarti dramaturgia kézikönyvei sűrűn folymodnak a népi színjátszás történeti forrásaihoz.

Mozart és a népszínház: ezt a kérdést szeretnők ma vizsgálódásunk középpontjába állítani, mert meggyőződésünk szerint benne rejlik Mozart egész dramaturgiájának kulcsa, sőt talán egész művészetének bázisa is. Tárgyunk részletes, kimerítő vizsgálatával máig adós az irodalom; ezért az itt következők jórészt alig mehetnek túl a vázlaton, mégis abban a reményben, hogy legalább a legfontosabb mozzanatokra sikerül rámutatniuk.

I.

Négy kérdésre igyekszünk választ találni, négy olyan kérdésre, melyek Mozart színházát, sőt teljes művészetét korához, környezetéhez és elődeihez kapcsolják, de jelentőségükben jóval túlmutatnak az ő személyes fejlődésének problémáin. Ez a négy kérdés a következő:

¹ Th. de Wyzewa és G. de Saint-Foix: *W. A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre*, 2. bőv. kiadás 5 köt. Paris 1936—1946; H. Abert: *W. A. Mozart*, 2 köt. 7. kiad. Leipzig 1955—56; A. Einstein: *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947; R. Haas: *W. A. Mozart*, 2. kiad. Potsdam 1950; B. Paumgartner: *Mozart*, 4. kiadás, Berlin 1950; E. Schenk: *W. A. Mozart*, Zürich—Leipzig—Wien 1955; E. J. Dent: *Mozart's operas*, 2. kiad. London 1947; E. Lert: *Mozart auf dem Theater*, 2. kiad. Berlin 1921; L. Conrad: *Mozarts Dramaturgie der Oper*, Würzburg 1943; H. Dennerlein: *Der unbekannte Mozart*, 2. kiad. Leipzig 1956, stb. Műveinek Köchel-féle jegyzéke 1937 óta A. Einstein átdolgozásában jelenik meg, leveleit L. Schiedermaier (1914), majd E. H. Müller v. Asow (1942) adták ki, szerzeményeinek új gyűjteményes kiadása 1956-ban indult meg.

² O. ROMMEL: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952.

³ A. K. DZSIVELEGOV: *Italianszkája narodnaja komegyija*, Moszkva 1954.

1. Milyen szálak fűzik Mozart operáit a régi olasz, francia és német (osztrák) népi színjátékhoz ;

2. milyen fokozatokon ment át Mozart alkotó művészete a népi színjátékhoz való viszonylatában ;

3. mely elemei azok a népi színjátéknak, melyek közvetve vagy közvetlenül behatoltak Mozart művészetébe ; végül

4. milyen átalakuláson mentek át mindezek az elemek s hogyan váltak Mozart drámai művészetének szerves részeivé?

Mielőtt e kérdésekre részletesebben rátérnénk, szólnunk kell még egy problémáról általánosságban. A *commedia dell'arte* mivoltáról megoszlik a kutatók véleménye. CROCE s újabban ROMMEL azon a nézeten vannak, hogy a *commedia* nem népi jellegű kezdemény, hanem a hivatásos színészeké s épp ezért kezdettől fogva szakmai, tudós és tudatos, litterátus műfaj ; amivel szemben DZSIVELEGOV szovjet tudós nyomatékosan hangsúlyozta a *commedia* népi vonásait, szembetűnő realizmusát, kritikai szellemét, a tájszólás színpadi érvényesítésében megnyilvánuló gyökerességet, az aktualitás, a bírálat, az állásfoglalás friss bátorságát és közvetlenségét. S valóban mennél mélyebben hatolunk a *commedia* lényegébe és formakészletébe, különösen abba a jelentős anyaggyűjteménybe, mely ENZO PETRACCONE gondozásában látott napvilágot (*La commedia dell'arte*, Napoli 1927) : annál nyilvánvalóbbá válik Dzsivelegov álláspontjának igazsága. Mert nem az egyes témák kitalálóiáról, megszerkesztőiről vagy megstilizálóiról van itt szó, sokkal inkább arról, hogyan formálta az olasz népi közszellem a legkülönbözőbb motívumokat a maga képére, hogyan teremtett belőlük a maga életét közvetlenül tükröző, éles szemmel megfigyelt, pompás típusokat s hogyan keltette mindezt életre a rögtönzés ihlető sodrában, egy pillanatonként születő, pillanatonként megújuló színpadi játékban, együgyű vagy agyafúrt bonyodalmak bohókás és vakmerő szövevényében. S ilyen értelemben a *commedia* mindenesetre, mindenképp a népi inspiráció teremtménye. De bármiképp álljon a dolog : abban valamennyi kutató megegyezik, hogy ez a nagyszerű műfaj abban a történelmi pillanatban, amikor a zenetörténést a legközelebről kezdi érdekelni, tehát a XVII. és XVIII. század fordulóján, már hanyatlóban volt, már konzerváló, tompító, retrográd társadalmi erők szolgálatába szegődött, már elveszítette ifjúságának harcos, virágzó lendületét. Hiszen épp ezért szolgálhat majd alapjául a legellentétebb reformoknak Goldonitól Gozziig. De különös ellentmondás : épp ekkor, ezen a ponton ágazik ki belőle a zenés vígjáték, az *opera buffa*, hogy örökösévé legyen a *commedia* egész népi frissességének, régi realista ábrázolokedvének, sziporkázó játékosságának s ellenállhatatlan ritmusának. Az ellentmondás, igaz, csak látszólagos : mert az olasz színpadi zene valóban most és csak most fejlődött odáig, hogy vállalra vehesse, szárnyára kaphassa az olasz színpadi hagyományt, hogy vezető szólamává legyen a teljes műfajnak, — s amit legelőször kellett volna mindanunk : hogy

kifejezést adjon a feltörekvő polgári világ új eszményeinek és látásmódjának. Így, ebben a formában, ilyen köntösben, ilyen kísérettel valóban nem csoda, ha ez a hanyatló műfaj, új életre villanyozottan, meghódítja Francia- és Németország színpadait is, s voltaképp csak most és itt kezdi meg igazában a maga európai diadalútját. A francia és a német színház történései valóságos olasz invázióról beszélnek e korban s az olasz zenéskomédia, az opera buffa, a commedia dell'arte-nak ez a közvetlen leszármazottja, hatása alá vonja a francia és német népszínpadot is; a Gherardi-féle párisi „comédie italienne” éppúgy vele egyezkedik, mint Stranitzky bécsi Hanswurstja. Watteau, a párisi olasz komédia francia rajongója, kortársa az első nápolyi vígoperáknak, és Arlekin, Colombina, Pantalone és Pierrot akkor vonulnak be a bécsi Hanswurst mellé, az osztrák népszínpadra, amikor Pergolesi operazenéje megkezdí a maga világhódító körútját. A népi-nemzeti hagyományok összeolvadása bámulatos gyorsasággal megy itt végbe s az 1750-es évektől kezdve, amikor Haydn megírja első népszínművét, mintha már csak a nagy alakító és teremtő egyéniség kezére várna, hogy nemzetközi érvényű remekmű szülessék belőle. A francia és olasz népszínpadok például akkor már évtizedek óta kedvelik a vakmerő és tehetséges szolga alakját, akinek már csak a Figaro neve hiányzik; Bécsben pedig 1717 óta rendszeresen játsszák egy elkárhozott istenkáromló, bizonyos Don Juan történetét, aki kihívta a poklot maga ellen s akinek a története — spanyol, francia és olasz színművek után — mintha épp itt rendezkedett volna be a legmaradandóbb népszerűsége . . .

Honnan ismerte Mozart ezt a világot? Kétségkívül gyermekkora óta, már salzburgi otthonából. A híres és hírhedt Hanswurst, a népi színjáték paprikajancsija Salzburgban éppúgy, mint Bécsben, középponti hőse, éltetője volt a tájszólásban írt osztrák népies komédiának, — a Hanswurst szellemét dicsérik és ócsárolják a kor német és osztrák dramaturgjai, zenészei és színészei egyaránt. „A salzburgiak szelleme a nyers kómikumra hajlik — írja Daniel Friedrich Schubart az „Aesthetik der Tonkunst”-ban (1806) —; népdalaik olyan burleszk-vidámak, hogy az embert hangos kacajra fakasztják. A Hanswurst-szellem mindenütt előbukkan s a dallamok többnyire gyönyörűek.” Leopold Mozart viszont már 1768-ban felháborodik rajta, hogy a bécsi közönségnek semmi érzéke a komoly művészet iránt s a színpadon is csak a „bolondozást, táncot, kísérteti hókuszpókuszt, Hanswurstot, boszorkányokat és varázsjeleket” kívánja. Ez a látványos, komédiás osztrák népszínpad, melynek úttörője a század első felében Josef Anton Stranitzky volt, akkor már — említettük — sok mindent magával hozott az olasz és francia színpadi hagyományból is. Persze sohasem szabad szem elől tévesztenünk, hogy Mozart e színpadi hagyományokat jelentékeny részben már megstilizált formában vette és vehette át elődeitől és kortársaitól; hogy ez a hagyaték akkor már nagyrészben írott és irodalmi formát öltött, — hogy Mozart név szerint ismert vagy ismeretlenül maradt szerzőtársai között ott szerepelt már Shakespeare

és Calderon, Molière és Goldoni, tehát az európai színpadnak azok a nagy mesterei, akik a népi hagyományt belefoglalták a maguk öntudatos, egyéni művészetébe. Annak a vállain emelkedtek fel, vetélkedtek vele, sokszor élesen bírálták s nem egyszer meg kellett vele küzdeniök; de mindenképp magukévá tették, vele táplálkoztak, vére az övékkel egyesült. Ez a „feldolgozott” népi hagyomány, ez a közvetetten átvett örökség döntő szerepet játszik Mozart drámai művészetében; ha a mozarti dramaturgia népi eredetű elemeit emlegetjük, elsősorban *erre* az örökségre gondolunk. Mégis hangsúlyoznunk kell, s ezt az újabb kutatások mind szélesebb körben igazolják: Mozart tanulmányaiiban gyermekkorától kezdve jelentős szerepet játszott az a népi hagyomány is, mellyel közvetlenül, nyersen, elsődleges állapotában találkozott s melynek első művészi feldolgozása épp órá várt. Egyenesen bámulatos, mily öntudatosan fogózkodott meg mindezekben a hagyományokban; mikor első bécsi operájának megkomponálására készül, egy 1781 nyarán írt levélben számot vet a bécsi és a francia operaízléssel és hozzáteszi: „úgy látom, a zenében még nem vezett ki a Hanswurst!” Amikor tehát a mozarti színpad olasz, francia, német és osztrák, sőt cseh és spanyol népies irodalmi előzményeit emlegetjük, amikor számontartjuk, hogy ezek a minták és források az európai színjáték hagyományait már többé-kevésbé feldolgozott állapotban közvetítették Mozarthoz, ugyanakkor számba kell vennünk a Mozart-zene s nevezetesen a Mozart-opera *közvetlen* népi kapcsolatait is.

Kezdenünk kell a sort Mozartnak egynéhány olyan művével, melyeket az irodalom kevésbé emleget s zenei köztudatunk egyáltalán nem tart számon. Első helyen áll közöttük egy ma csak töredékesen ismert némajáték s mellette két, ugyancsak töredékben maradt németnyelvű bohózat. A némajáték fennmaradt töredékét, nevezetesen a belőle megőrzött hegedűszólamot felvették a Mozart-művek összkiadásába, még az 1880-as években (24. sorozat, pót-kötet, a kisebb zenekari művek között); egy azóta Párizsban előkerült kiegészítő részlete máig kiadatlan, csak a nagy francia Mozart-monográfiából értesülünk róla. Ez a sajtóságos pantomim (Köchel-jegyzék száma 446, ill. 416d) 1783 farsangján került előadásra Bécsben, — Mozart maga adta elő családjának tagjaival és néhány jóbarátjával. „Farsang hétfőjén a Vigadóban megrendeztük baráti társaságunk maskarádéját — írja apjának, Leopold Mozartnak ez év március 12-én. — A játék egy pantomimból állott, mely éppen betöltötte a szünet félóráját. Sógornóm volt a Colombina, én a Harlekin, sógorom a Pierrot, Merk, az öreg tánemester a Pantalon, Grassi, a festő a Dottore. A pantomim ötlete és zenéje tőlem való, a táncokra Merk tanított meg bennünket és mondhatom, igen jól játszottunk . . . A versszövegek jobbak is lehetnének, de azokat nem én írtam, hanem Müller, a színész.” A darab töredékes hegedűszólama felett ott állnak a játékkutasítások, melyek a mai olvasót is egyszerűben belesodorják e régi bécsi karnevál hangulatába. „Pantalon és Colombina civakodnak. — Jön a Dottore. — Pantalon cere-

móniázik, bemutatja Colombine-nak a Dottorét, mint jövőd férjét... Pierrot futva érkezik. — Pantalon, Pierrot és a Dottore a földön fekszenek. — Pantalon Pierrot-val civakodik s kérdi, mit akar... Harlekin kikukkant a szekrényből... Pierrot fél a halott Harlekin-től...” és így tovább. (A párizsi kézirat töredék másképp folytatja a darabot: ott egy kovácmester meg a felesége féltékenységi és kiengesztelődési jelenete következik.) Ez a kis pantomim — abban a csonka formájában is, ahogyan ma ismerjük — annyira gazdag zenei ötletekben, oly fordulatos s annyi minden villan meg benne a nagy művekből (hiszen 1783 már a nagy Mozart-művek időszaka!), hogy valószínűleg dramaturgiai műhelytanulmánynak tekinthetjük, olyasfajta alkalmi, játékos műhelytanulmánynak, aminőt TÓTH ALADÁR értekezése (Adatok Mozart dramaturgiájához, 1925, kézirat) a híres „szallag-tercett”-ben mutatott be annakidején. A „Les petits riens” című ifjúkori, párizsi ballettől ezen a némajátékon át visz az út a nagy remekművek zenekari monológjaihoz, az *accompagnato*-jelenetekhez; itt leshetjük meg, hogyan alakul a *mozdulat* a drámai ábrázolás eszközévé Mozart kezében. — Művészi vonatkozásban jóval kevesebbet mond, de hang és motivika szempontjából annál érdekesebb az a két prózai apróság, melyet előbb említettünk: a „Liebesprobe” és a „Salzburger Lump in Wien” című bohózat-töredékek. Ezek is Mozart nagy bécsi éveiből valók; az előbbi bizonyos Papageno-motívumokat villant fel, az utóbbi a Stranitzky-féle népszínpaddal való kapcsolatot hangoztatja mindennél kézzelfoghatóbban. Mozart itt nem a művész hangvételével, nem a „magasból” beszél, — hangja *egy* a tízezerből, bármelyik külvárosi vagy vidéki népszínpad faragatlan szerzőjéé, — s számunkra épp így jelenti a legnagyobb meglepést.

Mert ezek a nyers sorok, ezek a vaskos tréfák hirtelen, villanásszerűen felidéznek azt a Mozartot, akit nem szoktunk emlegetni: a tréfás kánonok, a házi használatra készült rögtönzések, a baráti multságok Mozartját, akinek humora valóban paraszti humor is tud lenni a pihenés, a feloldódás, a megkönnyebbülés ritka pillanataiban; azt a Mozartot, aki már gyermekkorában operai karakterképeket improvizál, s még élete utolsó éveiben is ellenállhatatlan stílus- és jellemparódiákkal kápráztatja el ismerőseit; és a családi levelek Mozartját, ezt a félelmes jellemzőt, fonákságok és gyöngeségek irgalmatlan leleplezőjét, akinek karakterképei, leírásai, beszámolóai a maguk éles és mozgalmas körvonalaival mintha megannyi színpadi fordulat és drámai cselekmény magvát hordoznák, s jórészt épp a népi színjáték szellemében beszélnének és komponálnának. Igen, itt minden alak és minden esemény zárt művészi kompozíció s ugyanakkor sehol egy pillanatra sem akar egyéb lenni, mint az élet, az emberek, a világ kézzelfoghatóan reális ábrázolása. Valóban, aki Mozart ábrázolóművészetét műhelyében akarja meglesni, az kezdje Mozarton az emberen, a családi levelek, a találkozások és beszélgetések, a hétköznapiak Mozartján.

És itt egyben megkísérelhetjük a választ arra a kérdésre is: milyen fokozatokon ment át Mozartnak ez a mély és szerves kapcsolata a népi hagyományok formavilágával, kifejezésmódjával és emberlátásával. Szóltunk az imént a címnélküli farsangi pantomimról, mely a *commedia dell'arte* szereplőinek javát felvonultatta; most hozzáfűzhetjük, hogy ez a tarka maskarádé némileg családi hagyománynak számíthatott Mozartéknál; Leopold Mozartnak fennmaradt egy „Sinfonia burlesca”-ja 1760-ból, ahol ugyancsak Harlekin és Pantalon kergetőznek játékos ritmusokkal: az Andante-tétel „Il Signor Pantalone”, a finále a „Harlequino” címet viseli. De azért e régi komédiás típusoknak alaposan és ismételten meg kellett változniok, míg Mozart világának igazi lakói lehettek. Tizenkét éves korában, 1768-ban, mikor a gyermek Mozart első ízben találkozik az olasz vígoperával, Goldonival s rajtuk keresztül a *commedia dell'arte* figuráival és helyzetekkel, — amikor tehát első olasz vígoperáját, a „*La finta semplice*”-t komponálja, még láthatólag idegenül feszeng ebben a keretben; sok mindent megold már, de többhelyütt eltúloz, félreért vagy melléfog. Azonkívül sok mindent még közvetlen elődeinek szemével lát, amint ez természetes is: az ő bécsi dalstílusukkal helyettesíti az igazi buffo-zenét. És minthogy ezeknek az elődöknek, Bonnónak, Wagenseilnek, Gassmannak mondanivalója és felkészültsége mégsem az övé: a darabból, melyet megalkot, a műfaj akkori igényeihez képest amolyan provinciális kísérlet válik. Ami annál feltűnőbb, mert vele egyidőben írja a gyermek színpadi műveinek első apró remekét, a „*Bastien és Bastienne*” című pásztorjátékot, ahol a műfaj kereteit, francia és német elődökre támaszkodva, de már szinte új hanggal, hiánytalanul ki tudja tölteni.

Mennyire más lesz a helyzet néhány év múltán, amikor a tizennégy éves fiú, a serdülő Mozart először látogatja meg a kor zenéjének ígéretföldjét, Itáliát! Az a színházi világ, az a közönség, az a népelet, mely itt — egymással szorosán összefonódva, egymást szakadatlanul gazdagítva — betölti az olasz operakultúra életét, egyszeriben megnyitja Mozart szemét az olasz népi színjáték számára. Azoknak a soroknak olvastán, amelyekben nővérének beszámol az 1770-i milánói farsang álarcos multságairól, a „*facchinatá*”-król és „*chiccheratá*”-król, önkéntelenül Goethere kell gondolnunk, aki néhány évvel utóbb, Rómában, hasonló élmények nyomán eszmél rá először az olasz népelet játékosan drámai vonásainak igazi értelmére. Valóban: ettől kezdve a fiatal művész számára a *commedia déli* hagyományának újszerű feldolgozása kezdődik s mikor öt évvel később elkészül első nagyobbszabású „félkomoly”, azaz érzelmes és bohózáti elemeket merészen vegyítő daljátéka, a „*La finta giardiniera*” (1775), már ezeknek az újabb és gazdagabb élményeknek igyekszik benne formát adni. A jellemzés még itt sem sikerült egészen: a szereplők sűrűn váltanak hangot, mint mai kifejezéssel mondanók, „intonációjuk” újra meg újra megtörik; Belfiore gróf, a főhős például hol a jövendő Tamino, hol Pedrillo vagy Leporello hangját üti meg, Sandrina a fő-

hősön egyszer a Don Juan Elvirájára, máskor a Figaro Susannájára emlékeztet. Mozartnak ezt az első lírai vígoperáját sokan és sokszor gáncsolták már e sajátságos hangtörések és hangváltások miatt, s a kifogás nyilván nagyon is érthető. Mégis azt kell mondanunk, hogy e feltűnő hangtörésekben Mozartnak egy olyan vonása érvényesül elsőízben, mely később drámai remekműveinek egyik legfőbb éltetője lesz. A mozarti dramaturgiának ez a későbbi hatalmas ereje: az érzelmek kétértelműsége, helyesebben gyors átbillenése egy más érzelmi síkra, itt még nyilván gyengeség gyanánt jelentkezik; a darab egységét feldúlja, hangulati karakterét szétzilálja, másszóval inkább destruál, semmint épít. Későbbi funkciója egészen más; de erre a kérdésre még visszatérünk.

Itt pedig máris új időszak kezdődik, Mozart érett remekműveinek időszaka, mely az „Idomeneó”-tól a „Varázsfuvola”-ig terjed, tehát a zeneköltő életének utolsó tizenegy évét foglalja magában, 1780-tól 1791-ig. A tanulóévek vetése most érik be: mindaz, amit Európa színpadain tapasztalt, most válik benne igazán vérré és valósággá. A német és olasz népi színjáték alakjai és helyzetei roppant átalakuláson mennek keresztül. Hogy mi változott meg bennük előbb: a helyzetek és fordulatok, vagy a jellemekben megnyilatkozó lelemény, — melyik nötte ki előbb régi kereteit, hogy a másikhöz hozzáfejlődjék: nehéz volna eldönteni, de talán nem is lényeges. (Említsük meg, hogy ezekből az évekből [pontosan: 1783-ból] két, töredékben maradt olasz vígoperáját ismerjük, a „Kairói lud”-at és a „Hopponmaradt vőlegény”-t; de ezenkívül, már a salzburgi évek óta, egész sor mesteri buffótanulmányát is, külön énekszámok és betétjelenetek formájában.) A „La finta giardiniera” Mozartja már örült a vígjátéki helyzetek gazdagságának, ennek a színesen kavargó összevisszaságnak, a jelmezes figurák bújósdijának, de nem látta még benne az élet drámában fogalmazott egységét. Most mindez kulcsá válik a kezében, az emberi szenvedélyek és sorsok megértésének és ábrázolásának kulcsává. A népi színjáték tipikus alakjai és tipikus helyzetei, a commedia dell’arte és a Hanswurstiáda, az opera buffa, az opéra comique és a Singspiel figurái és jelmezei most húsból és vérből való egyéniségekké és cselekményekké változnak, egyszerváló és meg nem ismétlődő emberalakokká és életrajzokká, a maguk külön, sajátos, mással össze nem téveszthető sorsával és törvényével. Egy egész társadalom bontakozik itt ki a szemünk előtt, a maga feszültségeivel és konfliktusaival, bonyolult viszonylataival, ütközéseivel és megoldásaival, egy roppant villamos hálózat, melynek minden ízületében lüktet és izzik az áram. A „Szöktetés”-ben még inkább csak novellaszerűen, pasztellszínekben, a „Figaro lakodalmá”-ban már kíméletlenül éles profillal, a „Don Juan”-ban már végletesen felfokozva, a robbanásig fűtötten, a katasztrófa küszöbén. Azután újabb fordulat, újabb meglepetés következik: a „Cosi fan tutte”, melyben az érzelmi világ túlnő a szereplőkön és összecsap a fejük felett. Elindul a legfrivolabb játékból, hogy azután önmaga vissza-

jára fordulva, megtagadja és széttépje a játékot ; elindul az iróniából és a paradoxonból, hogy felnövekedjék a himnuszig és megdicsőülésig. A figurák mintha a *commedia dell'arte*, sőt a bábjáték színvonalára esnének vissza, anélkül, hogy a rögtönzés régi szabadságához visszatérhetnének ; magasabb irányító szándék játszik velük s e különös játékban épp személyes vonásaiknak, egyéniségüknek kell elmosódnia. És befejezésül a végső lépés, a megkoronázó remekmű, mely az egyénit és a régi típuszerűt közös egységbe foglalja össze ; egy szimbolikus mesejátékban, melyben azonban az emberiség legközvetlenebb s legégetőbb harca folyik a világosságért és felemelkedésért, — egy nagy emberi színjátékban, melyet nevezhetünk meseoperának vagy beavatási misztériumnak, a felvilágosodás kiáltványának vagy a romantika nyitányának, mely azonban alapjaiban és elemeiben mégsem egyéb, seholsem egyéb, mint egy legteljesebbé vált, legnagyobb magasságra hágott külvárosi népszínmű : a „Varázsfuvola”.

II.

Harmadik kérdésünk a régi komédiának Mozart színpadán továbbélő, helyesebben új életre támadt elemeit illeti. Itt mindenekelőtt meg kell ismételtnünk, amit röviden már érintettünk : hogy Mozart a régi népi színjáték elemeit nagyrészt már feldolgozott formában, irodalmivá emelt alakban, megszúrten, megstilizáltan örökölte. A mai kutatás — szemben a múltszázadival — alig győzi hangoztatni, hogy Mozart rendkívüli irodalmi műveltség birtokában volt, tehát semmiképp sem számíthat annak a naivul ösztönös játszadózónak, akinek a romantika irodalma megtette. Ismerte, sőt bírálta Shakespeare Hamletjét, ismerte Molière több színdarabját, korán találkozott a francia és német drámairodalommal, tanulmányozta Metastasiót és Goldonit ; már 24 éves korában fontos tanácsokat és bírálatot kaphatnak tőle szövegírói, s abban az időben, amikor konkrét megbízás híján új színpadi témát keres, saját adata szerint, több mint száz operaszövegeknyvet olvasott át. Akkor (1783 tavaszán) már régen túl van azon, hogy bármit kritika nélkül fogadjon el ; mindegyik librettón talál valami kivetnivalót, s minthogy mindegyiket át kellene dolgoztatni, „akkor már legjobb, ha újat írnak”. Ez a sokszorosan áttanulmányozott színpadi irodalom volt az, amely, mint mondtuk, a régi népi és népies irodalom számos mozzanatát feldolgozottan, vagy akár még félig nyers állapotban közvetítette a zeneszerzőhöz. Drámairodalom és íratlan népi színjáték viszonya ebben a korban a kölcsönösség jegyében alakult : nemcsak az irodalmat gazdagította az eleven népi hagyomány, hanem ez utóbbi is folytonosan tágult és bővült az irodalom hatása alatt. Jellemző adat erre, hogy olasz és spanyol vándortársulatok a XVII. és XVIII. században „emlékezetből” játszanak el színműveket, melyeknek a nagyobb városokban sikerük volt, s melyeket csak tartalom szerint vesznek át, hiszen a szöveget nekik könnyebb esetről-esetre rögtönöz-

niök, semmint szóserint megtanulniok. Így kering Tirso da Molina Don Juan-drámája többféle alakban, mint „Kővendég lakomája” vagy „Az istenkáromló bűnhődése”, az olasz színpadokon 1700 körül, így csatlakozik hozzá Molière Don Juanjának népszerűvé vált hagyománya, így oldódik fel mindez már a XVIII. század első felében bécsi népszínművé, a Hanswurst-darabok egyik legkedveltebb példányává. (Tegyük hozzá, hogy Jókai Mórnak a „Szegény gazdagok”-ban olvasható feljegyzése szerint, a magyar vidéken még a XIX. század derekán is volt példa a fővárosban látott darabok pusztán tartalomszerű, félig-meddig rögtönzött előadására.) Az a folyamat tehát, mely a régi commedia típusaiból új alakokat, szokványos helyzeteiből irodalmibb szövésű bonyodalmat; nyersebb komikumából csiszoltabb szellemességet kezdett faragni, lényegében végigkövethető a XVII—XVIII. század teljes drámairodalmán. Ennek a sornak végére, ennek a fejlődésnek egyik végső láncszeméül áll oda Mozart, hogy a Brighellák, Arlecchinók, Coviellók, Pulcinellák, Zannik és Pasquariellók nyersanyagából, a régi, hol agyafúrt és szemfüles, hol ügyetlen és bamba, hol merész és tehetséges, hol gyáva és ügyefogyott szolgálfigurából kifaragja a maga Nardóját, Pedrillóját, Figaróját és Leporellóját; ebben a műhelyben alakul át az egykori Hanswurst és Kasperl Papagenóvá; itt ölti fel a régi Colombina és Isabella az új Blonde, Susanna, Zerlina és Despina jelmezét; itt válik Lelio és Leander Belmóntévé, Ottavióvá, Guglielmóvá és Taminóvá; s itt kezd új életet a bolognai Dottore ősi, tudakos-intrikus-sarlatán-rezonnőr figurája, hogy Bartolo, Basilio vagy Don Alfonso neve alatt szőjjön újabb cselszövényeket. Beaumarchais és Mozart Figarójának, Molière, Goldoni és Da Ponte Don Juanjának szövegtörténetét már ismételten feldolgozták, — itt hadd utaljunk csak arra a jellemző tényre, hogy Don Juan kísérőjét és csatlósát a Mozartot megelőző Don Juan-operák egyik legérdekesebbjében, a Righini-félében (1776) még Arlecchinónak, a megfelelő bécsi népszínműben pedig Hans Wurstnak hívják.

Mi történt e figurákkal Mozart színpadán? Nemcsak megnőtték, nemcsak nagyobb hangsúlyt kaptak, nemcsak sajátos arcélú, sajátos nyelvű egyéniségekké lettek, hanem sokszor még az eredeti értelmük is megváltozott. A régi, egyszerű *típus* sokoldalú élő *egyéniséggé* lett, hogy így emelkedjék újabb, magasabb *típussá*. De a régi, egyszerű és egysíkú figura azért nemcsak keret és alkalom volt Mozart kezében, hanem tartalom is: olyan mondanivaló, melynek igazi súlya persze épp az ő formálásában bontakozott ki. Az új megformálás néha csak fokozott hangsúlyt jelentett, de néha teljes értelemváltozást, új árnyalatokat, sőt új alakzatokat, új típusok megszületését. Ozmínnak, a „Szöktetés” intrikus háremőrének például még név szerint is számc.s elődjét ismerjük a korabeli olasz, francia és német daljátékirodalomban, — de ilyen súllyal, ebben a sokoldalúságában éppúgy Mozartnak a teremtménye, mint Figaro vagy Leporello. Más példa: már az 1770-es évek bécsi daljátékirodalmában, így Gassmann „Contessiná”-jában és Haydn „La vera

costanzá"-jában vázlatos nyomai mutatkoznak a stíluskeverésnek, nevezetesen az eredetileg komikus szereplők érzelmessé, sőt tragikomikussá való átértelmezésének; de csak Mozart mert olyan hangsúlyt adni a Figarobeli grófnő alakjának, mely az eredeti elgondolás komikumát teljesen letörölte róla s a nevetés régiójából egyenesen a pátosz, a nagy érzelem, a fenség régiójába emelte. Ugyanígy követhetnők végig egyéb típusok hangnem- és értelemváltozását: azt például, hogyan nő a népies burleszkek és moralitások elkárhozott bűnöse Don Juan félelmes, démoni nagyságára, hogyan lép ki a bécsi népszínművek keleti varázslójának köntöséből a „Varázsfuvola” Sarastroja.

Mindez azonban nemcsak a szereplőkre, hanem magára a színjátéokra, a régi népi *mimus* szerkezetére és formakészletére is áll. A régi „játékszabályok” még jóideig érvényben vannak, csak épp hatalmasan fel kellett fokozódnok, hogy átalakulhassanak mozarti játékszabályokká. A népi színjáték kétféle elemből alakult: a meséből és az előadásmód formakészletéből. Mindkettő csupa általánosság, — olyan általánosság, melyben találkozik a darab írója a szereplőkkel, a mű a maga előzményeivel s a színtársulat a hallgatósággal. Mennél ismertebb a darab meséje, a *soggetto*, annál nagyobb súlyt helyezhet a kidolgozás az egyénítésre, a részletekre; mennél gazdagabb s mennél biztosabban begyakorolt az előadói formulák készlete, annál tágabb tere nyílik a rögtönzésnek. A *commedia dell'arte* íratlan irodalma mindkettőről bőven gondoskodott: hatalmas skáláját nyújtotta a *soggetto*-típusoknak éppúgy, mint a játékformuláknak, tehát a darab állványzatának, formai kivitelének és apró, pillanatnyi díszjeinek egyaránt. A tartalmi vázlatok mellett ott volt a hagyományos tréfa kincs, a *soggetto*-k mellett a színészek jegyzetkönyvei, az ún. *zibaldone*-k s a rögtönzött, mindig újból rögtönzendő ötletek, a *lazzo*-k. Az előadás tehát abból állott, hogy a típuszerű szöveget típuszerű jelenetekben, típus szerint rögtönzött ötletekkel keltették életre; s hozzátehetjük: a közönség így annál jobban élvezte mindazt, amivel a darab a közismerten, a típuson és formulán *felül* megajándékozta. Csak természetes, hogy maguk az előadók is a régi típusok álarcában jártak, akár a régi görög színpadon; de az Arlecchinók és Colombinák épp azért élnek, mert új meg új aktuális színekkel gazdagítják a tipikus játékot, és csak addig élnek, amíg ezt valóban meg is teszik.

Mindezt a korai vígopera is örökli a régi *commediától*; s a kettősség, mely Pergolesi, sőt Melani óta jellemzi, épp ebből áll: élethíven, realiztikus szellemben ábrázolt emberalakokból és konvencionális, sokszor egészen kaptafaszerű jelenettípusokból. Amerre nézünk, csupa ismerős: az általános zűrzavar (*imbroglio*), a váratlan éjszakai találkozás (*scena di notte*), az álöltözetből fakadt félreértések, stb., stb.: csupa olyan formula, melyet a *commedia dell'arte* fegyvertárából ismerünk s mely egytől-egyig rendkívüli jelentőségűvé nő Mozart színpadán, a „La finta giardiniera”-ban, Figaróban, Don Juanban, „Cosi fan tutte”-ban. Susanna és Marcellina gúnyos hajbó-

kolása, Cherubin átöltözése, Don Juan és Leporello ruhaeseréje és egyebek a régi *lazzi*-gyűjtemények közismert készletéből valók. Hogy az intrikus eldicsekszik a maga ügyességével s felsorolja nagyszerű fortélyait (gondoljunk Ozminra, Bartolóra, Alfonsóra), hogy irónikus vádbeszédek hangzanak el a férfinem vagy a női nem állhatatlanságáról és csélesap erkölcséről (gondoljunk Figaróra, Guglielmóra és Despinára), — hogy a szereplők a darab végén, a közönséghez fordulva, közös búcsúversben, *chiusettá*ban mondják el a darab erkölcsi tanulságát (ilyennel szinte minden Mozart-operában találkozunk): mind csak azt bizonyítja, hogy e régi formulák és formai fogások közvetve vagy közvetlenül átöröklődtek Mozart színpadára is.

S ennek az örökségnek számbavételénél meg kell emlékeznünk a XVIII. századi vígoperának egy bennünket különösen érdeklő, de eddig csak igen hiányosan ismert motívum-anyagáról is: azokról az egzotizmusokról, főleg keletiességekről, melyek ugyancsak otthon voltak a népi színjáték különböző válfajaiban, s innen kerültek az olasz, francia, német zenés-színpadokra. Megjelenésük a kor érdeklődésének előterében semmiképp sem tekinthető véletlennek: a felvilágosodás irodalma a keleti témákban, a primitív és egzotikus hősök és környezetek felvonultatásában a maga éles társadalombírálatának egyik eszközét fedezte fel. Montesquieu „Perzsa levelei” éppúgy az európai erkölcsök s nevezetesen a feudális világ ferdeségeit, viszonylagosságát, alaptalan önhittségét leplezték le, mint Voltaire „Bennszülött”-je, a képzőművészet épp akkor ittasodott meg a Távols-Kelet varázsától, amikor a szabadkőműves irányregények felfedezték az egyiptomi misztériumok különlegességeit, Zoroaszter és Konfucse bölcsességét. „Fele török, fele kínai” — így jellemezték már a század első évtizedeiben a francia udvari fényűzés akárhány apró építészeti remekét. WALTER PREIBISCH és HERMANN ABERT német zenetörténészek megfigyelték, hogyan vált alakot a sokáig durva rablónak jellemzett török nagyúr a kor operaszínpadán.⁴ Jommellinél és Paisiellónál, Glucknál és Haydnnál, de számos más kortársuknál is felváltja a keleti despotát a nemeslelkű és váratlanul megbocsátó keleti humanista alakja, ékesen szóló ellentétéül a nyugati pöffeszkedésnek; ettől kezdve legalábbis együtt szerepel az ázsiai barbárság s az ázsiai bölcsesség. Különösen megsűrűsödik az ilyen zenés darabok jegyzéke az 1750-es évektől kezdve. 1753-ban egyszerre keletkezik Hasse „Szolimán”-ja és Jommelli „Bajazet”-je, 1761-ben egymástól függetlenül, de egyidejűleg komponálja meg Monsigny és Gluck a „Rászedett kádi” szövegét, 1764-ben Gluck s 1775-ben Haydn ír zenét a „mekkai zarándokok” népszerűvé vált, kalandos történetéhez („La rencontre imprévue” ill. „L’incontro improvviso”), 1768-ban Jommelli, 1777-ben Joseph Schuster komponálja meg a „Megszabadított

⁴ W. PREIBISCH: Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail”, Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft X. (1908–9) 430–476. H. ABERT: W. A. Mozart I. 1919. 931–935.

rabszolgalány"-t („La schiava liberata”), Paisiello a „Nemeslelkű arabs” („L'arabo cortese”) történetét dolgozza fel, — 1781-ben elkészül Mozart „Szöktetés”-e (melyet már évekkel megelőz ő maga egy „török” ballettel, egy egyiptomi tárgyú színmű kísérőzenéjével s egy keleti daljátékkal), — és 1783-ban kerül színre Párizsban Grétry legnagyobb szabású keleti operája, a „Kairói karaván”. Goldoni és Gozzi éppúgy hozzájárulnak a divat terjedéséhez, mint Lesage és Dancourt. Mesevilág, kalandos útleírás, novella és politikai pamflet, misztériumjáték és lovagregény különös kavargásban egyesülnek ezen az egzotikusnak álcázott operaszínpadon. Mindehhez egyre inkább a zenei hitelesség látszatát is keresik, — így alakulnak ki a kor népszerű keletiességei, azok a zenei egzotizmusok, melyek Glucknál, Haydnnál és Mozartnál egyaránt otthagyták nyomukat. Ehelyütt Mozart *színpadi* művészetével foglalkozunk s így csak röviden utalhatunk rá, hogy zenéjében néhány feltűnő nyomát leljük a törökös, sőt magyaros stílusjátéknak. A köztudat leginkább a „Szöktetés” idevágó részleteit, főleg a nyitányt és a két janicsárkórúst tartja számon; de önként kínálkozik, hogy melléjük állítsuk egy fiatalkori művét, a már említett török tárgyú balletet, a „Gelosie del seraglio” című, Noverre szövegére készült s ma csak töredékesen ismert táncsorozatot 1772-ből, valamint a híres „Alla turca” indulót, az 1778-ban komponált A-dur szonáta zárótételét, — főleg pedig az A-dur hegedűverseny (1775) nevezetes fináléját, melyben a menüett derűs zengését váratlanul holmi barbár betörés, egy cigányos-törökös-magyaros táncfantázia szilaj ritmusai szakítják meg. Mindebből az anyagból ezúttal két motívumot szeretnék kiemelni, mely a magyar közönséget és a magyar kutatót különösen érdekelheti. Egyik a hegedűversenybe ékelt cigánytánc különös felépítése. A tánc tiz apró szakaszból áll, melyek közül az első három a végén megismétlődik. Kettőt Mozart a török balletből emelt át a versenyműbe, ezek nyilván „törökösök”. Az első azonban magyarosnak tűnik s egyébként nem más, mint annak a különös dallamnak változata, mely ugyanily váratlanul, ugyanily szigetszerűen bukkan fel Dittersdorf Esz-dur vonósnégyesének fináléjában :

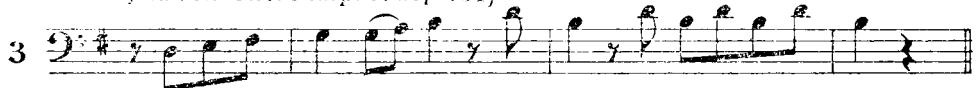
Dittersdorf

The image shows three staves of musical notation for a piece by Dittersdorf. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. A '1' is written below the first measure. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and phrasing, ending with a double bar line and repeat dots.

Mozart

Dittersdorf vonósnegyesei 1788-ban, tehát 13 évvel Mozart hegedűversenyének elkészülte után, jelentek meg Bécsben. Keletkezési idejüket nem ismerjük, s így azt sem tudjuk, megelőzik-e, vagy követik s esetleg felhasználják Mozart szerzeményét. Ha az előbbi eset állna fenn, feltételezhetnők, hogy Dittersdorf műve még a komponista nagyváradi tartózkodásának idején (1765—1769), tehát még a hatvanas évek végén keletkezett; a magyar téma felbukkanására így könnyen találnánk magyarázatot. Más kérdés, hogyan kerül a dallam Mozarthoz, olyan korban, amikor még nem volt Bécs lakosa; itt a gyanúnk Haydn Mihályra, a nagy zeneszerző öccsére irányul, aki a nagyváradi püspök udvarán (1762-ig) Dittersdorf elődje volt s aki még 1780 táján is szívesen idézett szerzeményeiben magyaros motívumokat, a korai verbunkos ritmusait. Talán feltehetjük, hogy ő közvetítette az ifjú Mozarthoz, akár a maga, akár a mások magyarországi emlékei nyomán, a hegedűversenybeli cigánytánc magyar dallamát.

A másik motívumnak, melyre itt fel szeretném hívni a figyelmet, nem kevésbé kalandos az útja. Az „Alla turca” végéről és a „Szöktetés” zárókórusából egyaránt jó ismerősünk egy szökdelő-doboló dallamfordulat, melyet Mozart nyilván törökösnek érzett és ismert. Úgy látszik, így ismerte a korszak zenei köztudata is, különben nem találkoznánk vele Gluck „Rencontre”-jában és Haydn „Patikus”-ának burleszk törökös fináléjában, sőt a Haydn-féle „L'incontro”-nak és Neefe „Adelheit von Veltheim”-jének török indulójában. Annál érdekesebb, annál hitelt érdemlőbb ez az értelmezés, mert nemcsak a bécsi klasszikus zenei köztudat, hanem a magyar népi hagyomány is törökösnek tudja ezt a dallamot s ezt a ritmust. E sorok írója először 1932-ben, a Gyöngyösbokréta egyik bemutatóján lett figyelmes a táncdallamra, néhány évvel utóbb TÁLASI ISTVÁN és GÓNYEI SÁNDOR kutatásai nyomán az Ethnographia hasábjain is megjelent (1937 : 81), mint a kunszentmiklósiak „törökös” — talán valóban a török hódoltság idejéből eredő — táncjátéka. (Tálasi István előadása nyomán közöljük a dallamot mai lejegyzésben is.) Végül legújabban előkerült a táncdallam legelsőnek nevezhető írásos magyar feljegyzése, a Széchényi-könyvtár egyik mostanában megszerzett, 1780 tájáról származó kéziratában (Ms. Mus. 2697.), ahol „Turcie”, tehát ugyancsak „török tánc” a felirata. Állítsuk e motívumokat egymás mellé:

Gluck, La rencontre imprévue [1764]

Haydn, Lo speziule [1768]

4

Mozart, Allaturca [1778-84]

5

Entführung [1781]
Necfe, Adelheit von Veltheim (1780)

*A budapesti Széchenyi-könyvtár Ms. Mus. 2697. jelzetű
kéziratából [1786]: „Turcie”*

6

Kunszentmiklósi „törökös” (Ethnographia 1937.81.)

7

stb.

[] variánsokból kiegészítve

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Kunszentmiklósi „törökös”' from Ethnographia 1937.81. It consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody, featuring a repeat sign and a measure with a fermata. The third staff concludes the piece with a double bar line and the abbreviation 'stb.' (et cetera). Below the staves, a note indicates that the score is supplemented with variants from brackets.

„Törökös” (Tálusi István előadása nyomán Szabolcsi B. feljegyzése 1956)

8

ad lib.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled „Törökös” based on the recording of István Tálusi by Bence Szabolcsi in 1956. It consists of three staves of music in G major. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a double bar line and the abbreviation 'ad lib.' (ad libitum).

Itt is feltehetjük, hogy a dallam magyar közvetítéssel, Magyarországról került Bécsbe; cigánybandák ott akkor már régóta megfordultak, s magyar vagy magyarországi melódiák hosszú ideje eljutottak már nyugatra, akár cigány, akár egyéb közvetítéssel, részben bizonyára Bécsen át. Abban sem látnánk lehetlent, ha a kunszentmiklósi és haydn—mozarti „törökös” valóban megőrzött volna valamit a hódoltságkori török muzsikából; mindenestre nagyon megnehezíti a kérdést, hogy *erről* a zenéről nem maradt írásos feljegyzés, ilyenről a mai török kutatók sem tudnak.

Térjünk azonban vissza a népi színjáték kérdéséhez, melynek az egzotikus kolorit-hagyomány csak egyik s éppenséggel nem középponti súlyú kérdése. Annyit már láthattunk, hogy Mozart dramaturgiája itt a legáltalánosabból, leghagyományyszerűbből, a legtípusosabb formálásból indult ki, az emberalakok és a helyzetek jellemzésében egyaránt. Játék ismétlődő figurákkal, ismétlődő helyzetekkel: ez volt a népi színjáték szelleme. A mozarti művészet útja itt egészen világos. Egyénit és általánosít, a még-típusból már-típust farag, egyéni életre kelt, hogy az egyénit aztán felemelje az egyén-

feletti törvényszerűség síkjára. Alapnak, szkémának, állványzatnak minden-
 esetre, mindig elfogadja a típuszerű tervezést. Jellemző példája ennek a
 „Kairói lúd” szövegkönyvére vonatkozó levelezése, ahol énekesi szerepkörök
 szerint jelöli ki a szükséges operai hősöket. Hogy aztán mit cselekszik ezek-
 kel a szerep-szkémákkal, az persze az ő titka; a „Szöktetés”-re vonatkozó
 levelei ebből is elárulnak egyet és mást, például Belmonte és Ozmin alakjá-
 nak gondos, egyénítő kidolgozását. Itt nyilván azt a munkát végzi el a költő,
 amit a népi színjátékban a színészi rögtönzés vállalt: életet önt a vázlatos
 keretbe. — Említsük meg, hogy ugyanezeknek az éveknek (1780—1782) leve-
 lei mutatják meg legélesebb fényben a Mozart-zene öntudatos valóság-igé-
 nyét, mely nyomatékosan elhatárolja magát egyfelől a vulgáristól, másfelől
 a mesterkélttől. — S hogy a közösből, a tipikusból, az általánosból mily csal-
 hatatlanul látja kiemelkedni a maga egyénítő művészetének jelentőségét,
 arra egy kevésbé ismert levele (1784. február 10-ről) lehet példa. „Arról kezes-
 kedem — írja itt —, hogy mindazok közül az operák közül, melyek az enyé-
 nek elkészültéig előadásra kerülnek, egyetlenegynek egyetlen gondolata sem
 lesz az enyéimhez hasonló!” Látható: a közösségi nyelv, a típuszerű gondol-
 kodás neki arra kell, hogy kibonthassa belőle a maga eszméit, a maga új és
 sajátos művészetét. Talán épp ezzel függ össze, hogy a mozarti színpad hősei-
 vel a későbbi *irodalom* ismételt kísérletezett, új meg új értelmet adva nekik,
 a kor új meg új mondanivalójával ruházva fel őket, — gondoljunk csak a
 „Varázsfuvola”, de főleg a „Don Juan” irodalmi utóéletére, Goethe, Hoff-
 mann, Byron, Grabbe, Mérimée, Puskin, Lenau, Kierkegaard, Rostand és
 Shaw keze alatt; de mily kevésbé tudott hozzányúlni a zeneművészet Mozart
 operahőseihez, mily kevésbé tudta őket továbbszíneezni, átformálni, kicse-
 rélni! Legtöbbjükéről nyilván úgy érezte, s úgy érezzük ma is, hogy Mozart-
 tól nyerték el *végleges* alakjukat. Mondhatnók, hogy az egyes hősök irodalmi
 hangsúlyát megcserélhette az idő, — Mozart azonban megalkotta a XVIII.
 század nagy drámáját, s e drámában, egy döntő jelentőségű korszakfordulón,
 egy sokban a Shakespeare-ére emlékeztető világhelyzetben, maradandó emlé-
 ket állított a mai európai kultúrát megszüülő és megnyitó emberi konfliktusok-
 nak.

III.

Utolsó kérdésünk: mi történt a népi színjáték átvett, elsajátított, fel-
 dolgozott elemeivel Mozart színpadán? Az idevágó jelenségek közül itt csak
 kettőre szeretném a figyelmet felhívni; egyik a *sűrítés*, másik a *hangvállás*
 technikája.

Szóljunk előbb a sűrítésről. A XVIII. század Mozart-előtti olasz víg-
 operairodalmának egyik feltűnő sajátossága, hogy évtizedről-évtizedre jobban
 fűti, fokozza, torlasztja a maga jelenet-építkezését, főleg a felvonást záró

finálékat, melyek mindig jelenetek egész sorából alakulnak. Olyan művekre utalhatunk itt, mint Anfossi és Paisiello érett, kései vígoperái, melyek e zeneszerzőknek nemzetközi hírnevet szereztek (s melyek, az egykori Esterházy-levéltár zeneanyagának tanúsága szerint, magyar rezidenciákon is előadásra kerültek). Ismeretes, hogy Rossini híres, virtuóz finálé-építkezése ezekből a közvetlen előzményekből táplálkozott s azoknak nyelvét, formavilágát, szikrázó és sokszor kesernyés szellemességét emelte páratlan magaslatra. Mozart olaszos buffo-technikája nem a fináléknak ezt a szikrázó és kergetőző burleszk hangját fejlesztette tovább, hanem a drámai fokozás, mélyítés és megvilágítás nagyszerű lehetőségét ismerte fel benne. Koncentráció és összefoglalás: ez jellemzi az ő nagy felvonásvégeit (gondoljunk csak a „Figaro” és a „Don Juan” fináléira), ahol nemcsak egyszerű bonyodalom-sorozatról, akadályok és kibontakozások, feszültségek és feloldódások egymásutánjáról van szó, hanem mindebben, mindezen keresztül elmélyül, összefoglalódik és „ítélet alá kerül” a teljes dráma. A „Figaro” második felvonása végén egy családi féltékenységi jelenet valóságos palotaforradalommal fokozódik; a „Don Juan” végén egy nagyúr éjszakai lakomája egy egész világ összeomlásává, élet és halál számadásává változik át, hogy a pokolraszállást a hétköznap visszatérése s vele a drámai gyűrű bezárulása kövesse. De mikor ezt a kitágulást, ezt a gyűrűzést, ezt a távlat-váltást szemügyre vesszük, még nem mondtuk el a folyamat lényegét; mert itt nemcsak a kör tágul és nemcsak a ritmus fokozódik, hanem a zenének az a vonása is, melyre nehéz más szót alkalmazni, mint azt, hogy *ítélkezés*. A zenei jellemzés azzal mélyül el, hogy minden lépésről számot ad, mindent megmér a maga mértékén, s mindig egy-egy lépéssel feljebb hág, hogy mind többnek a tudatában, mind magasabbról tudjon megmutatni és határozni. Mindezt az „intonációs tömbök”, tehát a zenében jellemzett emberi szenvedélyek, az egymás mellé és egymással szembeállított egyéni hangok olyan sűrítésével éri el, amelyről szövegírói sohasem álmodtak. S épp e nagy, összefogott jelenet-sorozatok figyelmeztetnek rá, hogy voltaképp Mozart minden drámai együttesének hasonló a funkciója; ha más nem, olyan forró találkozások és összeütközések, mint a „Don Juan” kvartettje és sextettje, mindennél meggyőzőbben mutatják, hogy itt az egyes mozzanatok, ugyanakkor, amikor szigorúan kormányozzák a zenei kifejlés formáit, egyben leszűrnék, feltárnak, továbbgörgetnek és felemelnek, — egyszóval állandóan, villanásszerűen, kiderítenek valamit az emberi lélekről, leleplezik és meghatározzák egész sorsát: tehát megmutatnak és ugyanakkor ítélnék.

De itt ahhoz, amit sűrítési technikának nevezünk, hozzájárul egy másik, ugyancsak nehezen megnevezhető mozzanat, az, amit az imént hangváltásként próbáltunk megjelölni, de talán találóbb lenne rá a „hangtörés” vagy „átfordulás” elnevezése. Arról van itt szó, hogy Mozartban ifjúkora óta jelentkezik egy sajátos hajlam, mely egyfelől képessé tette rá, hogy az

emberi lelket a maga sokoldalúságában, ellentmondásaiban, gyökerében ragadja meg, de ki nem érlelt formájában ugyanakkor veszélyessé válhatott és vált is ifjúkora színpadi műveire; ez a hajlam a jellem és helyzet kétértelműségéhez, az ellentétek összehajlásához, a hangulati fénytörésekhez való vonzódás. Alapjában nem egyébről van itt szó, mint arról a sajátosságról, melyet már Platon megkövetelt a drámai költőtől: hogy egyidejűleg tudjon sírni és nevetni, hogy egyszerre legyen komikus és tragikus, hogy egyszerre érezze át az emberi élet derűjét és szomorúságát. Ismeretes, hogy az európai drámairodalomban ennek az igénynek, ennek a szellemnek Shakespeare kései remekműveiben támadtak utól nem ért példaképei. De a tragikum és a komikum szüntelen összeborulása, a nevetés áthajlása sírásba és viszont: hiszen épp ez az a sajátosság, mely Mozartot kezdettől fogva s jóformán minden művében a *semisericia*, a „félkomoly” zenedráma, a „dramma giocoso” megalkotására képessé tette, ez az a vonás, mely néhol oly bonyolulttá teszi színpadának hangulatvilágát s melyet a zeneköltő romantikus csodálói a híres „mozarti mosoly”-ban véltek jelképszerűen felismerni. (Felfigyeltek erre a hajlamára már a kortársak is: Rochlitz például, mikor elbeszéli, hogyan rögtönzött Mozart Lipszében barátai számára egy egyszerre énekelhető szomorú és vidám kettős búcsú-kánont s hozzáteszi, hogy ez a szomorú-víg darab „mulatságos, mégis mély, szinte metszően indulatos, végeredményben amolyan fenköltén komikus hatást tett mindnyájunkra.”) Kétségtelen, hogy bizonyos fokig ez a hajlam is a korszak általános igényei közé tartozott. Az érzelmes polgári színmű, a „könnyes vígjáték”, a „comédie larmoyante”, a szentimentális vígopera ezekben az évtizedekben születik meg, Piccini és Paisiello ilyen művekkel aratják döntő sikereiket, Gassmann és Haydn, mint említettük, itt-ott már tüntetően közelednek ehhez az újszerű „vegyes” műfajhoz. Mégis, elmondhatjuk: Mozart távolról sem kapta készen s jó ideig nem is tudott vele mit kezdeni, nem tudta a maga idevágó eredendő hajlamát kellő koncepcióba foglalni. Így ifjúkorában ez a többértelműségre való hajlama akárhányszor veszélyessé vált a darabra — láthattuk a „Finta giardiniera” esetében —, hiszen megbontotta a jellemelek egységét, felborította a színdarab egész szerkezetét. Az ilyen „intonációs törés”-nek, mint szerkezeti „hibának”, alighanem utolsó, megkésett példáját a „Szöktetés” második felvonásában láthatjuk, ahol Konstanz két, egymást követő nagy áriája közül az egyik szinte felborítja és meghazudtolja a másikat. (A hősnő első bravuráriájáról különben Mozart maga írja, hogy „egy küssé feláldozta” az énekesnő virtuóz gégejének.) Annál megkapóbb látvány, hogyan válik Mozartnak ez a „hangváltási”, „hangtörési” hajlama később drámai művészetének egyik leghatalmasabb mozgatójává. Hadd utaljunk itt olyan jelenségekre, mint a „Figaro” szextettje, ahol egy groteszken komikus helyzet pillanatok alatt örömhimnuszba oldódik, vagy a „Don Juan” balkontercettje, a maga sajátos imbolgásával burleszk és tragikomédia között, s kivált

a nagy szextett ugyanott, az a döntő találkozás, melyben a neveltető és fél-szeg álarcos komédia jóformán átmenet nélkül torkollik bele az emberi botorság, tévedezés és fájdalom örvény- és villámszerű megnyilatkozásába. Vagy ott van a „Szöktetés” kvartettje és a „Figaro” kerti fináléja : a cselekményt mindkettőben egy-egy himnikus kibékülés szakítja meg, egyben megállítva és felfüggesztve a dráma reális idejét, — egy-egy apoteózis, aminőt a „Cosi fan tutte” végéről is ismerünk s aminő majd csak Beethoven „Fidelio”-jának színpadán fog újra felragyogni. S végül a „Cosi fan tutte”-ban, ahol a mozarti kétértelműség legteljesebb diadalát üli, ahol az egész opera egyetlen óriási hangtörés s épp ezzel válik sajátos remekművé, — mintha e hajlam minden veszélye is még egyszer jelentkeznék, még egyszer egy öntudatosan kifejtett drámai művészet csúcspontján, tehát még végzetesebben, mint bármikor : hiszen meghazudtolja, széttöri és visszájára fordítja a színdarab egész eredeti mondanivalóját, — széttöri és a mélybe ejti az egész frivolvnak szánt komédiát, hogy feloldja a librettó rozoga vázát egy hatalmas himnusz eszményi ragyogásában.

Ilyet nem ismert sem a német-osztrák népi színjáték, sem a *commedia dell'arte* ; a mozarti dramaturgia ezen a ponton messze elkanyarodik tőlük és fenntartás nélkül egyéni, bonyodalmas műalkotásnak vallja magát, anélkül, hogy közösségi gyökeréről végképp el tudna feledkezni.

*

De most már, erről a pontról visszafordulva, mintha új fényben látnók a népi színjáték s főleg a *commedia dell'arte* kérdéseit is. Lapozgassuk csak Petraccone gyűjteményét s benne azokat a szövegformulákat, *conchetto*-kat, melyeket Andrea Perrucci híres kézikönyve (*Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, Napoli, 1699) különböző helyzetek számára a színésznek ajánl, a rimes zárósortokat, a *chiusetta*-kat például, melyek egyben a jeleneteket és felvonásokat tagolják s melyek Shakespeare, sőt az antik komédia és az antik retorika példatárai óta oly jó ismerőseink : nagyrészüik tipikus ária- és duett-szöveg, s valóban egyre-másra feltűnnek a XVII.—XVIII. század operalibrettóiban. Vagy olvassuk a rögtönzött tréfák, a *lazzo*-k magyarázó utasításait, a színészi jegyzetkönyvek, *zibaldone*-k tanácsait és szövegkészletét : világossá válik, hogy a régi népszínpadon a rögtönzés voltaképp sok változatban betanult, kész formulák szerencsés alkalmazásából állott, — pontosan ugyanúgy, ahogyan a régi zene előadása. „A színész ebből a színhagyomány vagy írás útján nemzedékről nemzedékre átöröklött komikus anyagból előadás közben szükség és tetszés szerint merített az előzetes megbeszélésen vagy írott szcenáriumban csak vázlatosan rögzített téma kifejlesztésére. Ezért a különböző előadásokon még az azonos témájú darabok is erősen eltérhettek egymástól. Enyhe általánosítással egy-egy *commedia*

dell'arte előadást úgy foghatunk fel, mint a nemzedékeken át öröklött tréfaanyag egy-egy részének valamilyen kombinálását, hosszabb előadássá kerekítését, vagy úgy, mint a hagyományos népi vagy irodalomból vett témának e tréfakincsel történt egy-egy variációját.”⁵ Gondoljunk csak arra, hogyan írják elő a régi zene gyakorlati tankönyvei egy-egy dallam vagy egy-egy fordulat előadását, a rögtönzött díszítések és körülírások folytonos bravúrával, a variációs készség szakadatlan erőpróbájaként, a művészi lelemény állandó készenlétének meg-megújuló csodájaképpen; gondoljunk a zenei ékesítés híres kódexeire s akár csak a XVIII. század íróinál ismételt előforduló „önkéntes díszítések” technikájára : ott áll előttünk a gyakorlati életnek az a magasfokú igénye, melyet ez az élet nemcsak a művészekén, hanem magán a hallgatóságon keresztül is támasztott a zenei előadással szemben. Hogy a zenélés és a színjáték e követelményei mennyire párhuzamosak, mennyire megfelelnek egymásnak, azt ilyenkor látjuk igazán ; de hát még ha a kettő egyazon műfajban, egyazon előadásban találkozott! Mert képzeljük csak el Gherardiék vagy Stranitzkyék színpadát, képzeljük el egy bécsi zenés-komédiát vagy egy olasz énekes intermezzót,— tehát idézzük fel azt az állapotot, amikor a prózai komédia elindul a zenei fejlődés, a zeneivé fejlődés útvonalán. Mi is a teendője itt a zenének? Először nyilván *kiegészíti*, azután *helyettesíti* a formulákat formulákkal, pontosabban a beszéd és a cselekmény tipikus fordulatait a dallam és ritmus tipikus fordulataival ; s teszi ezt annál inkább, mert hiszen nem is meríthet egyébből, mint a kor zenei köznyelvének szinte az utcán heverő, szinte a levegőben lebegő közkincseiből. Tudjuk, hogy így történt a zenés vígjáték megszületésekor, már a XVI—XVII. század idevágó műveiben. A vígopera egyik fontos elemében, az ún. secco-recitativban a rögtönzés még az egész XVIII. századon keresztül erősen érvényesült. „Mozart itt a változó és pillanatnyi elemekre is figyelmet fordított — írja erről G. DE SAINT-FOIX (W. A. Mozart V. 1946. 322) — s így megőrizte az utókor számára a rögtönzésnek azt a variábilis, naponként változó elemét, mely a commedia dell'arte-t az olasz színészek előadásában valami páratlanul élő és megújuló tüneményévé avatta s mely az ihlet minden ábrándképét szabaddá és hitelessé varázsolta.” Elmondhatjuk, hogy bizonyos fokon túl ennek a színjátéknak mindenfajta összetevője, formája és eredménye, egész apparátusa, egész életritmusa megindult a zene felé, hogy ott új környezetben, új szinten bontsa ki a maga eredeti szellemét, — hogy valósággal odameneküljön belőle mindaz, ami életképes és jövőbe mutató maradt az eredeti műfaj elsorvadása és alásüllyedése pillanatában is. A típus-álarc átváltozik énekesi szerepkörre, buffo-basszussá vagy szubrettszopránná, a prológból nyitány születik, a rögtönzött *lazzo*-kból és *chiusetták*-

⁵ HORÁNYI MÁTYÁS : A commedia dell'arte társadalmi háttere, Filológiai Közlemény 1955. 35.

ból az ének, a zenekari játék, sőt a mozdulat rögzített „figurái”. A típuszerűség kiterjed az egész dallam- és harmóniavilágra, nem ritkán a hangnemekre is; érvényesül az ének mozdulatszerű, mimikus-geisztikus előkészítésében és kihangzásában, az áriák elő- és utójátékaiban, de különösen a záróképletekben. (Gondoljunk Pergolesi és Paisiello áriáinak, sőt a nagy mozarti áriáknak elő- és utójátékaira, — ahogyan például Belfiore, Belmonte, Ferrando, Tamino és mások „belépnék” és „búcsúznak” Mozart színpadán.) Valóban: a XVIII. századi vígopera dallamosságának jelentékeny részét (Mozartnál például Pedrillo és Leporello dallamait) *zenévé vált lazzo-anyagnak*, a hagyományos tréfakészlet dallami rögzítésének tekinthetjük. Az pedig már közismert, hogy ebből a buffo-muzsikából sok minden közvetlenül behatolt a nagy hangszeres formákba is: számos mozarti versenymű (a hegedű- és zongoraversenyek java) tanúskodhatik róla. — Mi is történt itt végeredményben? A régi commedia típus-világa magasabb szintre került, mindaz, ami benne aprólékos és véletlenszerű, csak helyi és csak pillanatnyi érvényű volt. egyetemesebb hangsúlyt nyert. Formavilága elmélyült és kitágult, bár ugyanakkor le is zárult, kikristályosodott; a vásári burleszkből megszületett az opera. Pergolesi vagy Mozart színpadi zenéje nem improvizáció többé, de a régi improvizációból magába fogadta mindazt, ami túlmutatott a pillanatnyi játékon: a csak-típuszerűből megteremtette a valóság ábrázolásának magasabb típusvilágát.

Mozart operazenéje így végeredményben azt a döntő történelmi fordulatot jelzi az európai népi hagyományok fejlődésében, ahol e régi, íratlan hagyományok végérvényesen rögzítődnek, tehát átlépnek a magasrangú személyes művészet birodalmába, ahol a sablonból kibontakozik az egyéni értelmezés, ahol az általánosból egyszeri tünemény s az egyszeriből újból, de már legmagasabb fokon, megint általános, sőt egyetemes válik. Ami valaha formula és konvenció volt, előbb az egyéni élet törvényeit tanulta meg, hogy végül az egyetemes törvényszerűségig emelkedjék. Ugyanekkor azonban kezdettől fogva, a „Bastien”-től a „Varázsfuvola”-ig, közvetve vagy közvetlenül, szoros kapcsolatban maradt a népköltéssel s a teljes európai műveltséggel: „világszínpad népi bázison”, akár Shakespeare színháza. Molière és Goldoni, jellemző módon, úgy teremtették és csak úgy teremthették meg a maguk új, realista szellemű drámai művészetét, hogy nemcsak tanultak a régi commediától, hanem küzdöttek is ellene, — küzdöttek elfajulása ellen, mint a népi színjáték *eredeti* szellemének igazi örökösei. A rögtönzött népszínmű és az irodalmi igényű dráma mérkőzése a XVIII. század folyamán voltaképp egész Európában időszerűvé vált, az íratlan színjáték hagyományainak előbb-utóbb vállalniuk kellett az irodalmi kisajátítás és beolvasztás kényszerét; s ezt a harcot Londonban ugyanúgy vívták, mint Moszkvában és Pestbudán, Párizsban éppúgy, mint Bécsben és Rómában: gondoljunk csak Goldoni és Gozzi fél Európán végighúzódtó vitájára, a pesti színészek

rögtönzéseit eltiltó rendeletekre vagy arra a többéves harcra, melyet Bécsben a Hanswurst-színpad védői és támadói vívtak egymással. Hát Mozart? Ő is egy évszázados színpadi hagyomány vállain teremtette meg a maga ugyancsak realista szellemű színpadi művészetét. De abban, ahogyan e hagyományok legmélyebb gyökeréig nyúlt s abban, ahogyan egyéni művészetté mintázta őket, ahogyan átvette s ahogyan átértelmezte: radikálisabb s egyben mélyebb alkotóművésznek bizonyult elődeinél és kortársainál. Drámai művészete, emberábrázolása olyan magasságba emelkedett, ahonnan évszázadok eredményeit tudta áttekinteni és magáévá tenni. Így nőtt művészete igazi hegyorommá, mely ott magaslik az évszázadok határán, visszatekintve a messzi múltba és előremutatva a távol jövő felé.

