

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE

NŐI KARAKTEREK MOZART *FIGARO*  
*HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

DLA

2020

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású  
doktori iskola

NŐI KARAKTEREK MOZART *FIGARO*  
*HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE

TÉMAVEZETŐ: ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

## 1. TARTALOMJEGYZÉK

|     |                                                                                                                                                                  |     |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.  | TARTALOMJEGYZÉK .....                                                                                                                                            | III |
| 2.  | Rövidítések .....                                                                                                                                                | IV  |
| 3.  | Köszönetnyilvánítás .....                                                                                                                                        | VI  |
| 4.  | Bevezetés .....                                                                                                                                                  | VI  |
| 5.  | Miért éppen a <i>Figaro</i> ? .....                                                                                                                              | 1   |
| 6.  | A kortárs zenés színház .....                                                                                                                                    | 3   |
| 7.  | A kortárs színház jelentősége az operajátszásban .....                                                                                                           | 5   |
| 8.  | A <i>Figaro</i> keletkezése – librettó és zene kapcsolata.....                                                                                                   | 8   |
| 9.  | <i>Figaro házassága</i> – karakterizálás és zenei komplexitás.....                                                                                               | 12  |
| 10. | Távolság mű és előadása között .....                                                                                                                             | 18  |
| 11. | Az alkotók feladata.....                                                                                                                                         | 22  |
| 12. | <i>Figaro</i> -interpretációk a 21. században .....                                                                                                              | 26  |
| a.  | Barrie Kosky – W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> . Berlin, Komische Oper. 2014. június 13. ....                                                            | 26  |
| b.  | Jossi Wieler – Sergio Morabito: W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> . Nederlandse Opera Amsterdam. Kiadta: OpusArte, 2009. április 28. ....                  | 29  |
| c.  | Flimm&Hartmann – W. A. Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> . 2015. 11. 13. Berlin Schillertheater, Kiadta: Accentus Music: 2018.11.16. Kiadói szám: ACC-10366..... | 30  |
| 13. | Claus Guth <i>Figarója</i> , a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása.....                                                                              | 32  |
|     | I.felvonás .....                                                                                                                                                 | 32  |
|     | II. felvonás .....                                                                                                                                               | 56  |
|     | III. felvonás.....                                                                                                                                               | 105 |
|     | V. felvonás.....                                                                                                                                                 | 127 |
| 14. | <i>Ah, tutti contenti</i> .....                                                                                                                                  | 146 |
| 15. | Összegzés .....                                                                                                                                                  | 151 |
| 16. | Bibliográfia.....                                                                                                                                                | 152 |
| 17. | Kottapéldák.....                                                                                                                                                 | 155 |

## 2. Rövidítések

**Allanbrook** = Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago Press ( Chicago,1983) .

**Almási-Tóth** = Almási-Tóth András. *Az opera-egy zárt világ*. Budapest: Typotex, 2008.

**Appia** = Appia, Adolphe. *Zene és rendezés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.

**Barrie Kosky-előadás** = Mozart, W. A.: *Le nozze di Figaro*. Rend: Barrie Kosky. Berlin, Komische Oper. 2014.június 13.

**Bärenreiter-Urtext** = Mozart, W. A. *Le nozze di Figaro*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG., 2001.

**Beaumarchais** = Beaumarchais, Pierre Augustin De Caron. *Figaro házassága avagy egy bolond nap*. Ford. Illyés Gyula. Magyar Helikon, 1977.

**Elias** = Elias, Norbert. *Mozart. Egy zseni szociológiája*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.

**Flimm&Hartmann-előadás** = W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro*. Berlin Schillertheater, 2015.11.13. Kiadta: Accentus Music: 2018.11.16. Kiadói szám: ACC-10366.

**Fodor** = Fodor Géza. *Zene és dráma*. Budapest: Magvető Kiadó, 1974.

**Glover** = Glover, Jane. *Mozart's Women. His Family. His Friends. His Music*. Oxford: Macmillan, 2006.

**Guth-előadás** = Mozart, W. A. : *Le nozze di Figaro*. Rend. Claus Guth. Deutsche Grammophon/Universal: 2007.07.01. Kiadói szám: 0440 073 4245 9.

**Harnoncourt: A beszédszerű zene** = Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

**Harnoncourt: Zene, mint párbeszéd** = Harnoncourt, Nikolaus *Zene, mint párbeszéd*. Ford. Dolinszky Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.

**Hildesheimer** = Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. Ford. Györfy Miklós. Budapest: Gondolat, 1985.

## Rövidítések

**Hunter: „Rousseau, the Countess, the Female Domain.”:** Hunter, Mary. „Rousseau, the Countess, the Female Domain.” Eisen, Cliff ( ed.). *Mozart studies* 2. Oxford: Clarendon Press, 1997. 1-26.

**Koltai** = Koltai Tamás: *Brook. Szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1976.

**Kovács** = Kovács János: „*Figaro házassága*.” Kárpáti János, Kovács János, Kroó György, Pándi Marianne, Sólyom György: *Mozart operái. Hat tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956. 89-158.

**Lehmann** = Lehmann, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Ford. Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Kricsfalusi Beatrix. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

**Lösel** = Lösel, Steffen. „THEOLOGIA CANTANS: Mozart on Love, Forgiveness, and the Kenosis of Patriarchy.” *Soundings: An Interdisciplinary Journal* Vol. 89.No.1/2 (2006): 73-99.

**Mozart's Letters** = Spaethling, Robert(ed.). *Mozart's Letters. Mozart's Life*. New York: W. W. Norton& Company Ltd., 2006.

**Platoff** = Platoff, John. „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale.” *The Journal of Musicology* Vol.7. No.2. (1989 Spring): 191-230.

**Solomon** = Solomon, Maynard. *Mozart*. Ford. András Barabás. Budapest: Park Könyvkiadó, 2006.

**Sólyom** = Sólyom György: „A Mozart-opera világképe.” Kárpáti János, Kovács János, Kroó György, Pándi Marianne, Sólyom György. *Mozart operái. Hat tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956. 5-24.

**„Staging Mozart's Women”** = Allanbrook, Wye Jamison; Wheelock, Gretchen A.; Hunter, Mary. „Staging Mozart's Women.” Smart, Ann(ed.). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton: Princeton University Press, 2000. 47-66.

**Webster: „Review: Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity** = ”Webster, James. „Review: Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity.” *Cambridge Opera Journal* 2.2 (1990): 197-218.

**Webster: „Understanding Opera Buffa: Analysis=Interpretation.”** = Webster, James. „Understanding Opera Buffa: Analysis=Interpretation.” Hunter, Mary; Webster, James (ed.). *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 340-377.

**Wieler-Morabito-előadás** = Mozart, W. A. : *Le nozze di Figaro*. Rend: Jossi Wieler, Sergio Morabito. Nederlandse Opera Amsterdam. Kiadta: OpusArte, 2009. április 28.

### 3. Köszönetnyilvánítás

Kutatásom témája a Zeneakadémia Opera-szakán töltött éveim alatt fogalmazódott meg bennem. Hálásan köszönöm mesternőmnek, Marton Évának és színészmesterségtanáromnak, Almási-Tóth Andrásnak, hogy elültették bennem az interpretációs útkeresés igényét. Köszönöm Halmai Katalinnak, hogy doktorandusz éveim alatt mindig számíthattam szakmai tanácsaira és a Doktori Iskola tanárainak, hogy kurzusaikkal oly széles spektrumát ismerhettem meg a zenetudományoknak.

Köszönöm férjemnek, gyermekeimnek és családomnak a türelmet, mindennemű segítségüket és támogatásukat, amely nélkül nem születhetett volna meg ez az értekezés. Végül hálát adok Istennek, amiért szenvedélyem a hivatásommá lehetett és megélhetem ennek a pályának a végtelen sokszínűségét.

dr. Illésné Jakab Ildikó Emese  
2020. február 14.

### 4. Bevezetés

Értekezésem témájának kiválasztásakor olyan előadói kérdéssel szerettem volna foglalkozni, amely aktuális és előadóművészi pályámon is elkísér. Operaénekesi diplomámat a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen szereztem, ahol szakmai mestereim Marton Éva és Almási-Tóth András voltak. A színpadi képzést áthatotta a kortárs zenés színházi gyakorlat, megtapasztaltuk, hogy a konvencionális sztereotípiák lebontása felszabadítja a művészt, hogy hitelesen közvetíthessen és mondandója mindig aktuális legyen.

Hálás vagyok mestereimnek azért a sokszínű repertoárért, amit az opera-szak két éve alatt elsajátíthattam, a barokk operától Mozarton keresztül a kortárs magyar operáig.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 2009-2011-ig a következő műveket rendezte meg Almási-Tóth András az operaszak számára: H. Purcell: *A tündérr királynő*, Ch. W. Gluck: *Armida*, W. A. Mozart: *Titus kegyelme*, E. Humperdinck: *Jancsi és Juliska*, Bella Máté: *A tavasz ébredése*, Johann Strauss: *A denevér*, L. Janacek: *A rókácska*, B. Britten: *Szentivánéji álom*. Ezen kívül részt vettem kortárs színpadi kurzusokon, melyeken Brecht *Koldusoperáját*, Verdi *Traviátáját*, Fekete Gyula dalciklusait, Poulenc *A karmeliáták beszélgetései* című operáját dolgoztuk fel kortárs színpadi eszközökkel.

## Bevezetés

Ez idő alatt tudatosult bennem, hogy a színpadi játék több egy sztereotíp jelrendszernél<sup>2</sup>, vagy a szöveg leképezésénél, és azt, hogy nem értelmezhető egy darab – így a szerepek sem – általánosságban, a szokások mentén<sup>3</sup>. Amennyiben így próbálnánk meg egy darabhoz állni - rekonstruálni valamit, amit a közönség a tradíciók alapján elvár - nem lenne értelme újra és újra létrehozni színházi előadásokat. Azonban láthatjuk, hogy napjainkban elvitathatatlan népszerűségnek örvendenek azok a kortárs zenés színházi produkciók is, amelyek rég elfeledett darabokat prezentálnak.

Az opera-szak elvégzése után több évadban is énekeltam Barbarina szerepét a Magyar Állami Operaházban, Galgóczy Judit rendezésében. Mivel a 2014-es évadban maga a rendező újíttotta fel a darabot, bekapcsolódhattam a darab és a karakterek megformálásával kapcsolatos kérdésekbe. Mozartot énekelni, játszani minden zenésznek öröm, azonban a Mozart-interpretációról a legtöbb művésznek egyéni esztétikai elképzelése van, míg közben mindannyian folyamatos útkeresésben vagyunk a leghitelesebb megformálás felé. A Magyar Állami Operaházban énekelt 12-15 előadás alatt egymástól eltérő vérmérsékletű Susannákkal, csodálatos, ám egytől-egyig különböző Grófnékkal és lenyűgözően pajkos Cherubinókkal találkoztam. Mind olyan individuális jegyeket adtak hozzá karakterükhöz, melyekkel koncepción belül maradtak, míg attitűdjük és hangvételük egyéni maradt. Susanna szerepét – ami énekesi repertoárom része - az operairodalom egyik legnagyobb kihívásaként tartják számon<sup>4</sup>. Ez értelmezésem szerint elsősorban zenei-előadóművészi kihívást jelent, és csak másodsorban hangit. A *Figaro házassága* zenei komplexitásából adódóan túlon túl izgalmas előadói és zenedramaturgiai lehetőségekkel rendelkezik, amelyeket a tradicionális operajátszás nem, vagy csak részben használ ki, gyakran sztereotíp szerepértelmezések mentén. Eközben a kortárs operajátszás a mozarti zene komplex karakterábrázolása mentén áthelyezi a hangsúlyt a nyilvánvaló tartalomról a lélek dinamikájára: az emberi vonatkozásokra. Ezzel új utakat nyit a mű üzenetének befogadásához. Doktori értekezésemben a *Figaro házassága* női karaktereinek és viszonyulásaiknak jelen korban érvényes emberi vonatkozásait keresem egy minden szempontból kiemelkedő kortárs *Figaro*-előadásban.

Kutatásomban megismerkedtem a posztdramatikus és kortárs zenés színház elméleti hátterével, beleértve a színház, azaz a színpad összes elemének<sup>5</sup> – egyenként is komplex művészeteknek - a fejlődéstörténetét.<sup>6</sup> Témámban elmerülve több olyan, a 2000-es évek óta született kortárs operarendezést tekintettem meg, amelyek új fókuszot adtak a

<sup>2</sup> Almási-Tóth András ezt, „általános manírhalmozat”-nak nevezi.

Almási-Tóth: p.49.

<sup>3</sup> Staging Mozart's Women”. p.60.

<sup>4</sup> Glover: p.251.

<sup>5</sup> Koltai.

<sup>6</sup> Appia:

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

műveknek. Ehhez nagy segítséget nyújtott az MMA színházművészeti tagozatának egy éves kutatói ösztöndíja 2013-14 között, melynek keretein belül a berlini Komische Operben több kortárs operarendezést is láthattam, például Barrie Kosky *Figaróját*.<sup>7</sup>

Bár tudvalevő, hogy a magyar operaközönség számára még mindig nem komfortos a tradicionális darabok helyett modern operarendezést látni, disszertációmnak mégsem az a célja, hogy a kortárs operajátszás létjogosultságát biztosítsam, noha kutatási eredményeim egyértelműen azt mutatják, hogy a néző új, aktuális és szubjektív élménnyel gazdagodik a kortárs előadások befogadása által.

Claus Guth és Nikolaus Harnoncourt *Figarójának* elemzésekor igyekeztem hangsúlyt fektetni a zene és a színpadi dramaturgia kohéziójára. Értekezésemben külön figyelmet szentelek azoknak a részleteknek, ahol a színpadi cselekmény passzívvá válik, hogy a zenei komplexitás, tehát az érzékeny lélekábrázolás még jobban érvényesülhessen. A tempókat bemértem KORG MA-2 digitális metronómmal, hogy még pontosabb rajzot kaphassunk Nikolaus Harnoncourt tempódramaturgiájáról.

A szólamok elemzésekor annak függvényében hivatkozom az olasz szövegre vagy a magyar fordítására, hogy a szöveghelyet kívánom megjelölni, vagy éppen a jelentését hangsúlyozom. Minden esetben lábjegyzetben található a magyar vagy az olasz fordítás. Ezek a részletek saját fordításaim.

Dolgozatomban gyakran hivatkozom zenetudományi forrásokra, így a leggyakoribbakat rövidítve említem a lábjegyzetben, ezen rövidítések jegyzéke a 2. fejezetben található. Az angol nyelvű zenetudományi forrásokból származó idézetek a saját fordításaim, ahogyan az idegen nyelvű interjúké is. Életrajzi vonatkozások tekintetében leggyakrabban Mozart leveleire hivatkozom, amelyeket Robert Spaethling szerkesztésében, angol nyelven forgatok, ezeket is saját fordításomban idézem.

---

<sup>7</sup> 2014.06.13. Komische Oper, Berlin.

A későbbiekben Bécsben láttam Achim Freyer *Don Giovanni*-ját, majd Milánóban Robert Carsen *A nyugat lánya* rendezését.

## 5. Miért éppen a *Figaro*?

„Próbálj egyetlen szót keresni arra a hallatlanul összetett, minden gazdagságában, változatosságában is egységes, összefüggő élményre, amelyet Mozart legnagyobb drámai művei együttesen jelentenek. Világ ez, akár az a valóságos világ, amelyben élünk. Ráismerünk embereiről, a köztük szövődő kapcsolatok sokféleségéről, összefüggéseiről és ellentéteiről. Emberek élnek, mozognak benne, valamely létfontosságú törekvésük szembekerül másokéval, s az összeütközés jellemekre, sorsokra, az élet legfontosabb vonásaira, igazságaira derít fényt. (...) Tartalma csupa mély, alapvető történelmi tendencia, eszme – de megjelenésének módja csupa hallatlanul friss, konkrét, a való élet ezer színével árnyalt kép.”<sup>8</sup>

Sólyom György sorai röviden megfogalmazták azt a bizsergető érzést, amit Mozart operáinak értelmezésekor érez a befogadó: azt a végtelen számú jelentést és üzenetet, melyet szereplői magukban hordoznak, amelyek egytől egyig minket jellemeznek. Azokat az értelmezéseket fogalmazza meg, amelyek nem summázhatóak végérvényesen, csak jelen korunk szerint. A *Figaro* oly mértékben emberi, hogy minden kor embere megtalálja benne önmagát, saját tévedéseit, vágyait, önnön gyarlóságát.

Fodor Géza is ír a *Figaro* emberközpontúságáról:

„Mozart *Figaró*jának legmélyebb kompozíciós elvei tehát a szerelmi dráma szintjén bontakoznak ki, (...) Ez a dráma öt egyenrangú személy, a Gróf, a Grófné, Susanna, Figaro és Cherubin között, minden irányban és mindvégig azonos intenzitással zajlik. Maga a szerelmi dráma tulajdonképpen nem más, mint ennek az öt embernek szakadatlan kölcsönös egymásra vonatkoztatása.”<sup>9</sup>

Ahogy Kovács János írja a *Figaro*-kapcsán:

„Mozart »nem politizál«, őt a konfliktus »emberi vonatkozásai« érdeklik csak (...) mintha ez kevesebb volna, mintha valami objektív, állást nem foglaló magatartást tükrözne (...) Valóban, látszólag egy kacagtató intrika- és furfang-szövevény hamisítatlan rokokó buffa-világa tárul itt fel, de mögötte szüntelenül váratlan mélységek nyílnak meg, az emberek közti legalapvetőbb és legtöbbet eláruló kapcsolatokra derül fény.”<sup>10</sup>

A *Figaró*ban a 18. századi opera buffa oly sok ismertetőjele megtalálható: a többszörös cselekményszál, az együttesekben való építkezés, az aktív és expresszív frázisok ciklusos váltakozása, a buffa és mezzo carattere alakok, a drámai szembesülések pillanatai, a high-

---

<sup>8</sup> Sólyom: p.7.

<sup>9</sup> Fodor: p.294.

<sup>10</sup> Kovács: p.20.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

style és low-style<sup>11</sup> áriák egyaránt. Ezek a drámai helyzetek mindig valamilyen általunk is ismert új emberi érzelmet eredményeznek, míg olyan, a keletkezésének korát meghaladó újítások teszik még egyedibbé, mint a két azonos rangú női szereplő, az opera seria hősnő tragikumát átélő Grófné. Míg Beaumarchais-nál a *Figaro házassága* harcos politikai szatíra, Mozartnál az egész darab emberi mivoltunkról szól.<sup>12</sup>

Mivel a kortárs rendezői színház is az élő, esendő embert és viszonyulásait állítja középpontba, ezért tartom kifejezetten érdekes témának a kortárs operajátszás és Mozart *Figarójának* találkozását. Az esetek nagy részében a humán érzések közvetítése és a bonyolult emberi viszonylatok megjelenítése megfelelően kiaknázza a mozarti világkép adottságait. Mindeközben aktualitásuknál fogva a kortárs opera-előadások olyan kérdéseket feszegetnek, amelyek a jelen kor nézője számára is aktuálisak.

Disszertációmban egy olyan kortárs *Figaro*-rendezés kapcsán tárgyalom a mozarti-világkép aktualitását, mely véleményem szerint kifogástalanul valósítja meg a *Figaro* partitúrájában rejlő feladatokat, lehetőségeket. Claus Guth-Nikolaus Harnoncourt, a 2006-os Salzburgi Ünnepi Játékokon debütáló *Figaro*-előadásában teljes mértékben tiszteletben tartja a *Figaro* zenei komplexitását, továbbá jelentéssíkjaival csak a zene által definiált vagy éppen definiálatlan keretek között mozog. „Az opera műfajában az analízis maga az interpretáció”- fogalmaz James Webster az opera buffa megértéséről szóló tanulmányában.<sup>13</sup> Éppen ezért fontos az, hogy Guth Harnoncourt zenei interpretációs elveire építette fel koncepcióját a 2006-os salzburgi produkcióban. Munkám során érintőlegesen, néhol pedig részletesebben ki fogok térni Barrie Kosky 2014-es berlini, Jossi Wieler-Sergio Moraibito 2009-es amsterdami, illetve a Flimm&Hartmann páros 2015-ös berlini, Staatsoper-béli rendezésére.

Kutatásom eredményeként szeretnék rávilágítani azokra a jelen korban is érvényes kapcsolati minőségekre, érzelmekre, személyiségtypusokra, társadalmi és erőviszonyokra, melyeknek jelentősége a Mozart *Figarójában* kirajzolódni látszanak. Ezekhez - a zenei elemzésből és értelmezésből nyert - szociológiai és pszichológiai kategóriákat fogok használni, természetesen ezek csupán a tézis felállításához szükséges mértékben lesznek jelen munkámban. Végül, de nem utolsó sorban célom az is, hogy rámutassak a mozarti muzsika, zeneszerkesztés karakterábrázoló és térképző komplexitására, melyeket csak elmélyít és igazol a posztdramatikus színház kínálta lehetőségek végtelen tárháza. Az általam választott előadások egy részét élőben láttam, azonban a részletes elemzéshez elengedhetetlen a többszöri, kis egységekben történő befogadás, így ehhez az élő előadásokról készült DVD-t használtam. Az előadások elemzésekor az élő teljesítményből

<sup>11</sup> Marita P. McClymonds: „Opera seria? Opera Buffa? Genre and Style as sign.” Mary Hunter és James Webster. *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Princeton: Princeton University Press, 2000. 197-231.p.202.

<sup>12</sup> Waldoff: p.90.

<sup>13</sup> Webster: „Understanding Opera Buffa: analysis=interpretation”.p.373.

adódó esetlegességekre is akaratlagosként tekintettem, így tökéletes, szándékolt egységként értelmeztem a következő műveket:

- Barrie Kosky – Berlin, Komische Oper. 2014. június 13. Vezényelt: Hendrik Vestmann.
- Jossi Wieler-Sergio Morabito – Amsterdam, Nederlandse Opera. 2006. december. Vezényelt: Ingo Metzmacher. Kiadta: OpusArte, 2009. 04. 28.
- Jürgen Flimm&Gudrun Hartmann – Berlin, Schiller Theater. 2015.11.13. Vezényelt: Gustavo Dudamel. Kiadta: Accentus Music: 2018.11.16. Kiadói szám: ACC-10366.
- Claus Guth –2006. Salzburgi Ünnepi Játékok. 2007. június 12. Vezényel: Nikolaus Harnoncourt. Kiadta: Universal/ Deutsche Grammophon. Kiadói szám: 073 4245.

## 6. A kortárs zenés színház

Elengedhetetlen némi magyarázat ahhoz, hogy előadóművészeti szempontból miért olyan fontos az opera és a kortárs színház találkozása. Ehhez előbb tekintsük át a kortárs színház létrejöttéhez vezető utat. Ez az út a dráma háttérbe szorulásával kezdődik.<sup>14</sup> A 19. század legvégén a dráma addig megkérdőjelezhetetlen alkotóelemei tűnnek el a színházból, mint az abszolút jelenben történő cselekmény, illetve a párbeszéd döntésektől terhelt szövegformája.<sup>15</sup> Ennek következtében az 1900-as évekre kialakulnak olyan irányzatok, amelyek már a szöveg és színház távolságából építkeznek.<sup>16</sup> Megéri a színház arra, hogy lemondjon a kifejezés és eszközhasználat általánosult logikájának biztonságos gyakorlatáról.<sup>17</sup> Így a színházi alkotó felszabadul a szöveg interpretálásának szüksége alól, de új eszközök keresésére is kényszerül, új kifejezések érdekében. Az erre irányuló kísérletezés nyit a hétköznapi lét és az absztrakt együttes megjelenítése felé, a mai napig tart, és az út maga válik az eredménnyé. Így megszűnik a színház azon funkciója, mely az illúziókeltésre, a szórakozás, kikapcsolódás és a feszültség iránti vágy kielégítésére irányult. A posztdramatikus színház a való élet vonatkozásaira fordítja le a művet. Az avantgárdoknak köszönhető, hogy az élet és a művészet közötti határok leküzdésére irányuló vágy eredményeképpen kialakul az úgynevezett rendezői színház, mely függetleníti a színházat az írott szöveg hagyományaitól, újrateatralizálja azt.<sup>18</sup> Ez összességében nem azt jelenti, hogy a szöveget figyelmen kívül hagyja a rendező, csak

---

<sup>14</sup> Lehmann: p.50.

<sup>15</sup> Lehmann: p.50.

<sup>16</sup> Lehmann: p.52.

<sup>17</sup> Lehmann: p.52.

<sup>18</sup> Lehmann: p. 54.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

leoldja a muzeális konvenciók béklyóit róla.<sup>19</sup> A színház a rendezői színház létrejöttével önállósul, függetlenedik a szövegtől, mindeközben felfedezi azokat az eszközöket, egyéb művészeti ágakat, melyek a darab értelmezése céljából a szövegen kívül rendelkezésre állnak.<sup>20</sup> A rendezői színházban a rendező színész, politikus, építész és az elektronikához értő személy, egyben pszichológus és pedagógus is.<sup>21</sup> A rendezői színház szürrealizmusának sajátja, hogy üzenetét tömör utalások formájában juttatja el a nézőhöz, fejlesztve így a befogadó asszociatív képességeit, bátran gazdálkodva a társadalom tudatalatti, fantázia és tudattalan világának potenciáival. Ezáltal a MŰ a befogadó kreativitását életre hívva, teljes mértékben szubjektív módon teljeseedik ki. Míg a dramatikus színházban a tárgyak és képek elsősorban esztétikai funkciót töltenek be a cselekmény szorgalmas és precíz interpretálása közben, a színpadi kellékek, díszletek, jelmezek a rendezői színházban elszigetelődnek elsődleges esztétikai funkciójuktól, mivel az az adott tárgyra adott maximális figyelmet követelné, nem pedig az összjelentést építené. Amint a szövegekben ábrázolt cselekmény háttérbe szorul, nő a hangsúly a színpadi történés sajátos idő- és térbeliségén, a színpadi folyamat éppen aktuális *állapotát* látjuk benne.<sup>22</sup> A kortárs színház új esztétikai kifejezése olyan észlelési képeket, bonyolult érzelmi és érzetvilágokat eredményez, melyek a szöveg, a hang, a kép vagy a jelenet általi művészi ábrázolásokon kívül és azt megelőzően nem léteznek.<sup>23</sup> Egyszeriek és megismételhetetlenek.

A kortárs operajátszás pedig, felvállalván a szövegtől való elszakadás nyilvánvalóságát új utakat teremt a zene érvényesülésére és az opera műfajából adódó karakter-komplexitás kifejeződésére. Célja maga az eszköz is: aktuális társadalmi kérdéseket feszeget, kortünetekre mutat rá, miközben többünkhöz hasonló figurákat állít a cselekmény középpontjába.

„A színház nem más, mint egy darabka életidő, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és közösen használnak el, mégpedig annak a térnek a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy.”<sup>24</sup>

Mivel az előadás pillanatában bármely tekintet találkozhat, így a színházi szituáció a nyilvánvaló és rejtett kommunikációs folyamatokból is építkezik.<sup>25</sup> Ezért válhat a néző az előadás viszonylag független jelentéseinek létrehozójává.<sup>26</sup> A szereplők problémája már

<sup>19</sup> Lehmann: p. 55.

<sup>20</sup> Lehmann: p.52.

<sup>21</sup> Koltai: p.8.

<sup>22</sup> Lehmann: p.85.

<sup>23</sup> Lehmann: p.35.

<sup>24</sup> Lehmann: p.10.

<sup>25</sup> Lehmann: p.10.

<sup>26</sup> M. De Marinis: „The Dramaturgy of the Spectator”. In: Marco De Marinis, Paul Dwyer (ed.): *The Drama Review*. Vol.31. No. 2.( 1987, summer) 110-114.

nem egyéni, hanem kollektív probléma. Az előadás kognitív és érzelmi hatásait csak a néző képes igazából életre kelteni.

## 7. A kortárs színház jelentősége az operajátszásban

Az opera ki van szolgáltatva az énekes színésznek. A partitúra egyetlen módon tud az operaszínpadon megjelenni, a dráma pedig létezni: az énekes színészen keresztül.<sup>27</sup> Természetesen a zenekar is aktív részese a jelentéshordozásnak, de a színpadon az énekes színésznek kell képzettségének, világképének, muzikalitásának megfelelően jelentést közölni úgy, hogy az a közönség számára is érthető legyen. Ehhez gondolkodó énekesekre van szükség, akik elég bátrak ahhoz, hogy felvállalják az eredetiséget, létrehozva így az őszinte, hiteles emberábrázolást.<sup>28</sup>

Ahogy Appia mondja, a zene saját magát viszi színpadra, és a zene természetéből adódó törvényszerűségek mentén jön létre a kifejezés.<sup>29</sup> A zene érzékszerveinkre tett hatása kívül áll a racionálisan kódolható jelrendszeren – hiszen a kreativitásunkra hat, az absztrakt képzeleteinket indítja el.<sup>30</sup> Azonban benyomásai mindennél jobban érzékeltetik a mű legfontosabb mondanóját, az ember aktuális lelkiállapotairól. Ehhez tesz hozzá az énekes színész saját szerepértelmezésével, a zenére bízva a muzsika természetszerű feladatát.

Hogy miért a *Figaro házassága* a legtökéletesebb és minden korban legaktuálisabb mű, akár a posztdramatikus színház számára is, arra egyfelől Mozart zsenijében, zenéjének geometrikus szerkesztési módjában, megkomponált recitativóiban, karaktereinek komplexitásában találhatjuk meg a választ. Ahogy Szabolcsi Bence írja, Mozartban a gondolat egyből életre kelt, anélkül, hogy elkülönült volna külső kategóriaként a forma, a megjelenítés és a kifejezés egymástól, nincs a folyamatban emberi tudatosság.<sup>31</sup> Szabolcsi Bence Mozart komponálási módját „tükröszerűen érzékeny lélekfunkció”-ként jellemzi, amely nem az anyagi világban, hanem az emberi érzések őstapasztalatában éli meg kríziseit, melynek eredménye mind primer élmény, nem formula vagy konvenció.<sup>32</sup> Ezen a ponton válik számunkra egyértelművé, miért olyan megunhatatlan a *Figaro házassága* a kortárs operajátszás számára. Mivel a modern

<sup>27</sup> Appia: p.32.

<sup>28</sup> Almási-Tóth: p.12., p.16.

<sup>29</sup> Appia: p.33.

<sup>30</sup> Hámosi József: „Az emberi agy és a zene”. In: *Hang és lélek*. Magyar Zenei Tanács kiadása. (Budapest, 2002) 40-42.p.40.

<sup>31</sup> Szabolcsi Bence: „Mozart. Kísérlet.” In: Wilhelm András (ed.) *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Typotex( Budapest, 2003)9-33. p.11.

<sup>32</sup> I.h.

színház az érző és gondolkodó embert lelki folyamatait előadásai középpontjába, a *Figaró*ban Mozart ösztönös alak-teremtésének eredményére alapozhat.

A kortárs rendezői színház másfelől azért tud igazán kiteljesedni Mozart *Figaró*jában, mert secco recitativói –bár zenedramaturgiailag hangsúlytalanok –, mégis az intrika szempontjából tökéletesen felépítettek. Márpedig a *Figaró*ban „az intrika = életstílus”.<sup>33</sup> Mozart recitativóiban –a seccóban és az accompagnatóban egyaránt – állandó párbeszéd van: van egy feltevés, amelyet egyből követ a rossz beteljesülésétől való félelem, aztán jön a tagadás, majd az optimizmus széppé varázsolja a rémképet.<sup>34</sup> Ez a mozarti *chiaroscuro*, ami az életlehetőségeket olyan szélsőségesen jeleníti meg, hogy kiéleződik a szereplők szféráinak ellentéte és az emberek egymás közötti és belső feszültségei is. A rendezői színház a feszültségből származó energiára és az érzelmi folyamatokra építi fel dramaturgiáját, ebből adódóan felértékelődik számára a tradicionális operajátszásban csak átkötésre használt elsietett, vagy húzott recitativo. A kortárs operarendezésekben gyakran nagyobb utat tesz meg a figura a recitativóban, mint az áriában. Ugyanígy igaz ez a szereplők egymáshoz fűződő viszonyára is: sokkal cizelláltabb, őszintébb kapcsolati rajzot ad két emberről az egzisztencia-féltés helyzetében zajló dialógus, megmutatja a lélek és a kapcsolat dinamikáját. Mivel a rendezői színház nem állapotokat, hanem pszichológiai folyamatokat keres, örömmel használja recitativót a lelki folyamatok kibontására, ami később segít az ária értelmezésében is.

Az opera zenéből felépülő színház. A kortárs színházban egyenlő rangra kerülnek az amúgy a referencialitásuktól megfosztott alkotóelemek, mint például a zenei-ritmikus, testi vagy vizuális folyamatok, ezek a scenikai folyamatok mozgatórugóivá válnak.<sup>35</sup> Így válik a partitúra, egyúttal az opera - nem pedig a szövegkönyv - a posztdramatikus színház végtelenségig újragondolható színterévé.<sup>36</sup> Ez a színház absztrakciójával új értelmezések lehetőségét teremti meg, túlmutatva a zenei előadóművészet határain. Ezen értelmezések sosem konkrétak, és nem fedezhető fel bennük objektív rendezői célkitűzés, mivel a zene szubjektív. A zene díszletek nélkül is létrehozza a teret, mert bizonyítottan a jobb agyféltekére hat, amelyik a többdimenziós térlátásban, színlátásban és vizuális téri elemzésben domináns funkciót tölt be. Ezen túl a kreatív gondolkodásért és a személyes tér érzetének kialakulásáért felelős fél.<sup>37</sup> Így az aktív zenélésen kívül a hallgatás is hat az absztrakt gondolkodásra:<sup>38</sup> Tehát minden nézőben szubjektív módon alakul ki egy többdimenziós zenei tér, színekkel, hangulatokkal még azelőtt, hogy a függöny felnyílt volna.

<sup>33</sup> Fodor: p.256.

<sup>34</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. p.228.

<sup>35</sup> Lehmann, p.79.

<sup>36</sup> Lehmann, p.79.

<sup>37</sup> Hámori József: „Az emberi agy és a zene”. In: *Hang és lélek*. Magyar Zenei Tanács kiadása. (Budapest, 2002) 40-42.p.40.

<sup>38</sup> I.h.

## A kortárs színház jelentősége az operajátszásban

„Van egy negyedik alkotó is a szerzőn, a rendezőn és a színészen kívül, nevezetesen a néző (...) a színész teremtképessége és a néző képzelete közötti súrlódásból ragyogó láng lobban fel.”<sup>39</sup>

A zene a közönséget különleges feladattal látja el a színházban: rábízza az értelmezést a befogadó kreativitására, fantáziájára. Ezért speciális az opera műfaja a poszt-dramatikus színház szempontjából. Bár gyakran érik a kortárs operajátszást a zene háttérbe szorításáról szóló vádak, Nikolaus Harnoncourt, korunk elismert historikus zene szakértője így nyilatkozik a kortárs színház és a zene találkozásáról:

„Azokban a művekben, melyeket vezényelek, a rendezést a zene írja elő; azonkívül azok a rendezők, akikkel együtt dolgozom, erős egyéniségek, akik nem hagynák magukat elnyomni. Ráadásul olyan muzikálisak, hogy nem kell rendezési ötletekkel telagatniuk a zenét. Sokkal inkább a zene az, ami kierőszakolja a rendezést.”<sup>40</sup>

Ahogy Almási-Tóth András megállapítja, az opera emberábrázolás, a zene színházi megvalósulása és egyben zenében létező színház.<sup>41</sup> A zene nem kíséri a darab cselekményét, hanem magából a zenéből kell felépülnie a darabnak. A zenének erre a gyakorlatilag is építő hatására profán példa Achim Freyer bécsi *Don Giovanni* előadása<sup>42</sup>, melyben nem csak a teljes nyitány alatt, de a recitativók alatt is folyamatosan épül, változik a színpad, kellékek és díszletek jönnek-mennek, hovatovább, olykor láthatóan hasztalanná, öncélúvá válik a tárgyak vándorlása. Megkérdőjelezhetetlen a párhuzam a műszak összetett, aprólékos díszletépítése és az ouvertüre fűrgé, kidolgozott, matematikailag megszerkesztett motívumai között. Mozart zenéje különösen alkalmas a tér, a körülmények, az eszközök, szituációk és a szereplők érzelmeinek nagy precizitású karakterizálására. A Claus Guth-féle *Figaro*-rendezés is épít erre, a 2006-os salzburgi előadásban a függöny a nyitány egy hangsúlyos pontján emelkedik fel. Erről a helyről még később értekezem a nyitány elemzésekor.

Hogy megértsük, miért szükségszerű a kortárs színház megismerése és befogadása az operanéző számára, elég Fodor Gézárt idéznem:

„(...) s ha feltételezzük, hogy az operáknak létezik primer jelentésük, az már triviális, nem mond semmi újat, a korszerű interpretációnak mögé kell hatolnia, azaz át kell értelmeznie. Végletesen: az előadásnak nem arról kell szólnia, amiről a darab, szólhat az ellenkezőjéről is. Egy olyan korban, melyben egyfelől a repertoárképes operatörténet lezárult, és újdonságot nem a művek, hanem előadásaik jelenthetnek,

<sup>39</sup> Koltai: p.195.

<sup>40</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*: p.226.

<sup>41</sup> Almási-Tóth: p.13.

<sup>42</sup> Achim Freyer: *Don Giovanni*. Vezényelt: Jac van Steen. 2017.04.07., Volksoper Wien.

másfelől a színház interpretálóból önálló művészetté emancipálódott, ez szükségszerű fejlemény.”

Az opera műfaja azért komplex, mert az énekes színészek a maguk fizikai és érzelmi adottságai miatt konkretizálják a zene elvontságát.<sup>43</sup> Ebben nagyon különbözik az opera a prózai színházától. Továbbá azért kivételes, mert az énekesre nem tekinthetünk hangszerként, hanem csakis élő emberként<sup>44</sup>, aki az érzelmeit, gondolatait az éneklésén keresztül fejezi ki.

A színpad igazságának fáradhatatlan kutatói számára alapvetés: az opera a legtotálisabb művészeti forma, hiszen egyszerre van jelen zene és látvány, hangszer, ember, epika, dráma és líra.<sup>45</sup> A kortárs operajátzásban a darab nem a szövegkönyv által vázolt cselekmény leképezése, hanem ehelyett különböző művészeteknek a szertartásos megjelenése. Ezek a szertartások – fény-ritmus, vetítés, díszlet, tánc, a színész fizikai és mentális állapota - ugyanolyan jelentőségűek, mint a zenei megvalósítás minősége, így lesz a darab mindig élő, emberi és hiteles. Tehát az interpretáció teljesíti be a darab létrejöttét, csakis így értelmezhető egészében. Az opera a kortárs színház felfogásában mindig aktuális, és nem lehetnek benne olyan mozzanatok, amelyek nem a természetes emberi viselkedés felől közelítenek. Így a zene is eszköz egy felfokozott érzelmi, fizikai vagy pszichikai állapot kifejezésére, nem hódíthatnak teret az adott szerephez konvencionálisan kötődő tulajdonságok, általánosan érvényes elképzelések, a szerepek csak az adott környezetben érvényesek és érthetőek.<sup>46</sup> Az operában csakis a cselekmény és a cselekmény folyamánként keletkező emberi helyzet létezhet, mely befolyásolja a szereplő fizikai és pszichikai állapotát, amelynek függvénye és eredménye lesz az éneklés.

<sup>47</sup>

## 8. A *Figaro* keletkezése – librettó és zene kapcsolata

Mozart életének, érzéseinek és életművének megismeréséhez elsődleges forrásaink édesapjával, nővérével, és feleségével folytatott levelezései, továbbá műveinek kéziratai. Kortársak beszámolóit és az előadások, színházi évadok plakátjai is támpontul szolgálhatnak. Minthogy Constanze válaszaiból egy sem maradt fent, Mozartnak a feleségéhez és ezáltal a nőkhöz fűződő viszonyát csak a saját maga által írott levelekből és műveiből ismerhetjük meg, illetve zenéjében és operáiban felfedezni véljük felesége iránti viszonyulásait is. Mozart 1791. december 5-én bekövetkezett tragikusan korai halálával Constanze 29 évesen egyedül maradt egy 7 éves és egy négy hónapos

<sup>43</sup> Almási- Tóth: p.13.

<sup>44</sup> I.m.: p.14.

<sup>45</sup> Almási-Tóth: p.9.

<sup>46</sup> Walter Felsenstein: *Zenés színház*. Zeneműkiadó. Ford.: Ormay Imre (Budapest: 1979).p. 25.

<sup>47</sup> I.m.: p.25.

## A *Figaro* keletkezése – librettó és zene kapcsolata

gyermekkel bevételek nélkül, anyagi bizonytalanságban.<sup>48</sup> Constanze jó szervezőkészségének bizonyítéka, hogy míg korábbi mecénásaik Európa-szerte jótékonysági hangversenyeket szerveztek az özvegy és gyermekei megsegítésére és többen magukra vállalták a gyermekek taníttatásának kérdését a jövőre nézve, Constanze elintézte, hogy havi járandóságot kapjon a bécsi fejedelmi udvarnál a néhai Mozart kivételes lojalitására való tekintettel.<sup>49</sup> Constanze fél évszázaddal túlélte első férjét, és hátralevő életét Mozart hagyatékának összegyűjtésére, rendezésére és ápolására szánta, második férjével, Georg Nissennel együtt.<sup>50</sup>

A *Figaro* keletkezésének története meghaladja eme dolgozat kereteit, azonban érdemes Mozart néhány gondolatát prezentálni, mely az alkotási folyamathoz kapcsolódik. Már a színdarab kiválasztásánál magas elvárásai voltak Mozartnak. Ahogyan az az 1783. május 7-i, Édesapjának íródott levélből kiderül:

„A legalapvetőbb alkotója ez: nagyon komikusnak kell lennie és, ha lehet, tartalmazzon 2 azonosképpen jó női szerepet, egyikük lehetne *Seria*, a másik *Mezzo Carattere* – de minőségben - a két szerep abszolút azonos lenne - a harmadik női karakter lehet teljesen *buffa*, ahogyan a férfi szerepek is.”<sup>51</sup>

Olyan librettistára volt szüksége, aki elfogadja, hogy a születendő mű hallatán a néző úgy érzi majd, mintha a szöveget a hangok hívták volna életre.<sup>52</sup> Édesapjának így ír:

„Egy operánál a költészet legyen teljességgel a zene engedelmes gyermeke...”<sup>53</sup>,  
ugyanebben a levélben később megjegyzi:  
„Persze még nagyobb a siker, ha a darab vázlata ömagában is jó, ha a szavakat a zene céljaira válogatták össze, nem pedig a rímek kedvéért, melyek sokszor egész strófákon át rontják a komponista elképzelését.”<sup>54</sup>

Végül kiválasztotta Beaumarchais színdarabját, a *Figaro lakodalmát*, amelynek addigra többször meggyűlt a baja a cenzúrával.<sup>55</sup> A színdarab átdolgozására Mozart

<sup>48</sup> Glover: p.311.

<sup>49</sup> Glover: p.312.

<sup>50</sup> Glover: p.336-340

Erről a folyamatról a Novello házaspár is beszámol, ahogyan arról is, hogy életének 65 évében érzékeny, erős, karizmatikus és dinamikus asszonynak ismerték meg, aki rendkívül részletesen tudta fejből Mozart összes művét, szívesen énekelt belőlük, amikor Mozart komponálási folyamatairól mesélt a Novellóknak. Ezekből a beszélgetésekből született a *Mozart-zarándoklat* című könyv. Ezek az emlékezések Nannerl, Constanza, Aloysia és Sophie Weber részéről kiegészítik a Mozartról alkotott elképzelésünket, de ezek a női beszámolók szubjektivitásukból adódóan ellentmondásos, inkomplett képet adnak róla<sup>50</sup>, így hiteles forrásnak csak Mozart levelezéseit tekinthetjük.

<sup>51</sup> *Mozart's Letters*: p.351.

<sup>52</sup> Jean Starobinski: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó (Budapest, 2009) p.116.

<sup>53</sup> 1781. október 13. Édesapjának írt levele. *Mozart's Letters*.p.288-289.

<sup>54</sup> I.h.

<sup>55</sup> Solomon: p.345.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

Lorenzo Da Pontét választotta <sup>56</sup>, aki jó barátja volt II. Józsefnek és meg tudta győzni őt arról, hogy a darabból opera librettót írhasson: előtérbe helyezte az emberi vonatkozásokat, eltávolította az erősen politikai utalásokat, így a darab jelentősen megváltozott. <sup>57</sup> A Beaumarchais színdarab

„Technikai kitűnősége és szerkezeti sajátosságai is nagyon vonzóak lehetnek Mozart számára (...) Da Ponte és Mozart alapvetően kész szerkezetet talált, amely az opera követelményeinek is kitűnően megfelel lényeges vonásainak megtartásával (...)”<sup>58</sup>

Ahogy Jane Glover jellemzi a Da Ponte-darabok szociális beállítódását: mindhárom áttöri a társadalmi konvenciók körüli határokat, az összes viselkedési normát beleértve, felfedve a benne rejlő érzelmi zűrzavarokat.<sup>59</sup> Da Ponte szövegeiben Mozart megtalálta azt az energiát, mely zenéjéhez kellett, és amellyel egybeolvadva olyan tökéletes darab született, mint a *Figaro házassága*. Da Ponte saját életrajzában így magyarázza Mozart választásának okát:

„Mivel Mozart nagyon jól tudta, hogy egy opera sikere elsősorban a költőn múlik, amit a zeneszerző tekintettel a drámára, és a festő tekintettel a színekre nem tud hatások nélkül elérni, csakis a költő szavai által izgatva és vezélve, akinek illetékessége találni egy olyan témát, ami fogékony a variációkra, cselekményre és akcióra, ami előkészíti, várakoztat és előidéz a katasztrófát, ami érdekes, komikus, a színpadi hatásokra jól reagáló figurákat épít, miközben a költő a recitativokat rövidre és tartalmasra írja, áriái pedig változatosak, újszerűek és jó helyen hangzanak el, mindemellett szövegei könnyűek, harmonikusak és szinte maguktól énekelnek...”<sup>60</sup>

Kovács János a Beaumarchais-darab és Mozart *Figarójának* a távolságáról így ír:

„Mássa válik az atmoszféra, az alakok köré más légkört teremt a Mozart-zene, körvonaluk és súlyuk eltolódik. A két darab közti különbséget a német nyelvől kölcsönzött kifejezésekkel világíthatnánk meg a legjobban, amelynek a »tartalom« szóra két jelentése van: különbséget tesz »Stoff« és »Inhalt« külső tartalom, tárgy,

<sup>56</sup> A Figaro-trilógia – *A sevillei borbély*, *Egy örült nap avagy Figaro lakodalma* és *A bűnös anya* - a 18.század végének politikai tükrői, társadalmi rajzuk élénken szemünk elé tárja a közeledő francia forradalomhoz vezető szociális feszültségeket. Beaumarchais darabjai hűen ábrázolják az uralkodó arisztokráciát és a feltörekvő alsóbb osztályok elégedetlenségét. A komédia Figarója megkérdőjelezi a felsőbb osztály érdemeinek és kiváltságainak jogosságát.

<sup>57</sup> Sheila Hodges: *Lorenzo Da Ponte: The Life and Time of Mozart's Librettist*. University of Wisconsin Press, (Wisconsin, 2002) p.69.

<sup>58</sup> Kovács: p.96.

<sup>59</sup> Glover: p.240.

<sup>60</sup> Sheila Hodges: *Lorenzo Da Ponte: The Life and Time of Mozart's Librettist*. University of Wisconsin Press, (Wisconsin, 2002) p.63.

## A *Figaro* keletkezése – librettó és zene kapcsolata

*nyersanyag* és belső tartalom között. Az előző nagyjából azonos a két darabban; az utóbbi az, amiben a különbség megmutatkozik.”<sup>61</sup>

*Opera, mint dráma* című tudományos értekezésében Joseph Kerman egyenesen azt mondja, hogy a *Figaro* zenéje átformálja Da Ponte szövegét, mindeközben felülmúlja Beaumarchais cselekményét, és gyakorlatilag maga alá utasítja a szöveget és librettót, nem is beszélve a librettistáról: az operában a drámaíró maga a zeneszerző.<sup>62</sup> Fodor Géza így fogalmaz *Figaro*-elemzésében:

„Az opera drámája abszolút eredeti és teljesen más, mint Beaumarchais vígjátékáé. Mint már szó volt róla, ez a dráma nem más, mint öt egyenrangú ember szakadatlan kölcsönös zenei egymásra vonatkoztatása. A Mozart által megalkotott zenei dráma voltaképpen az öt életlehetőség rivalizációja.”<sup>63</sup>

Bár a *Figarót* bécsi ősbemutatója és további nyolc előadás után levették műsorról, az 1786-os prágai bemutató után szünet nélkül, egész télen játszották.<sup>64</sup> A prágai sikerrel Mozart életében is új fejezet kezdődött. 1787 január 15-én így ír barátjának, Baron Gottfried von Jacquinnek:

„Itt semmi másról nem beszélnek, csak a *Figaróról*; semmi mást nem játszanak, fújnak, énekelnek, suddognak, mint a *Figarót*; nincs opera, mi úgy mozgatna tömeget, mint a *Figaro*; mindenhol csak a *Figaro*. Természetesen ez nagy büszkeség számomra.”<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Kovács: 96.

<sup>62</sup> Joseph Kerman: *Opera as Drama*. University Of California Press(USA, 2005)p.90.

<sup>63</sup> Fodor: p. 325.

<sup>64</sup> Woodfield:p.56.

<sup>65</sup> *Mozart's Letters*: p.384..

## 9. *Figaro házassága* – karakterizálás és zenei komplexitás

Mozart nem feltétlenül megértvén, de átérezvén minden társadalmi réteg emberi érzéseit, Shakespeare-éhez hasonlóan tökéletes - értelemszerűen zenei - nyelvvé formálta a drámai igazságot, komplex képet alkotva az univerzális értelemben vett emberi mivoltáról, a szenvedély, szenvedés és érzelem bűvköreiről.<sup>66</sup> Az olasz opera gyakran elvont érzelmetolmácsolását és a görög színházra jellemző drámai felépítését túlhaladva hangsúlyt adott az egyéni érzések szuverén tolmácsolásának, ezzel megelőlegezve a 19. század közeledő zenei tendenciáit.<sup>67</sup>

„Minden művészet magányból és szenvedésből ered; ahol azonban a teremtésnek ez a kettős alapja olyan rendkívülivé tágu, hogy túlnő az emberi horizonton és elvész minden tekintet elől, a szemlélő csak értelemfeletti jelentésről tud beszélni. A zene emberi megnyilvánulásában Bach mellett Mozart az, aki a maga eredendő életentúltságát vallásos hitté teremti az emberi tudatban (...) Mozart nem ismerte az anyagot, ezért nem küszködött vele.”<sup>68</sup>

Mozart az operái alakjait még a tudatosulás előtt ragadta meg intuitívan, a zene mozgatta komponálását, hovatovább kizárólag a zenén átszűrődő érzésekből tudott valódi emberi érzelmeket formázni, az életben az emberekkel való kapcsolatát a távolságtartás jellemezte, így mindhiába próbált volna azokból építkezni.<sup>69</sup> Karakterei érzelmeit, fiziológiai reakcióit, valódi emberi értékeit valóságghűen megragadva, az együttesekben ellentpontként ábrázolva Mozart az első és legnagyobb mestere lett a zenei karakterizálásnak, utat nyitva ezzel a klasszikustól a romantikus zenei korszak felé.<sup>70</sup> Hangnemeit, tempóit, ritmusait, variációit mind a jellemábrázolás szolgálatába állítja és ezeknek jelentőségét nem vitathatjuk el. Zenéje példája annak a finoman szabályozott feszültségnek, ami a rendezett forma és a rendezetlenség között keletkezik.<sup>71</sup>

Ha meg akarjuk ismerni a mozarti emberábrázolást, elkerülhetetlen, hogy a *Figaro házasságára* vonatkozó valódi szerzői szándékokat – habár azoknak megállapításával óvatosságnak kell lennünk<sup>72</sup> – elkülönítsük az előadói sztereotípiáktól, amelyek a színházi hagyományokban gyökereznek. Ma már lenyűgözően sokrétű forrásként használhatjuk a *Figaro házassága* mind a négy felvonásának a kéziratát, amelyek a zenetudósok számára is sok új kérdést vetnek fel a zárt számok eredeti sorrendjével, keletkezésük időrendjével

<sup>66</sup> D. Fischer Burton: „Mozart: Master of Musical Characterizations.” In: D. Fischer Burton (ed.): *Mozart's Da Ponte Operas*. Opera Journeys Publishing ( USA, 2007).p.17.

<sup>67</sup> I.h.

<sup>68</sup> Szabolcsi Bence: „Mozart. Kísérlet.” Wilhelm András( szerk.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Typotex (Budapest, 2003)p.10.

<sup>69</sup> Hildesheimer: p.214.

<sup>70</sup> Burton: p.17.

<sup>71</sup> Solomon: p.418

<sup>72</sup> Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Kalligram, (Pozsony,2007) p.52.

*Figaro házassága* – karakterizálás és zenei komplexitás

és eme változtatások okaival kapcsolatban.<sup>73</sup> A kézirattal kapcsolatos tudományos kutatásokban Karl-Heinz Köhler például kimutatta, hogy az első felvonás és a második felvonás első három zárt száma – tehát a *Porgi amor*, a *Voi, che sapete* kezdetű és Susanna G-dúr áriája egy időben keletkeztek, mivel a kézirat ezen részei ugyanarra a papírtípusra készültek.<sup>74</sup> A harmadik és negyedik felvonás bizonyítottan sok utólagos szerzői változtatást tartalmaz.<sup>75</sup> Mozart levelein, Da Ponte emlékiratain keresztül nyomon követhetők a *Figaro* keletkezésének mozzanatai: a darab kiválasztásától Da Ponte szöveggönyvének elfogadásán keresztül a *Figaro* hatalmas sikeréig. Mozart vitalitása, szélsőséges érzelmi állapotai és művészi csapongásai mellett leveleiben felfedezhető gyermeki és egészen naturális humora is.<sup>76</sup> Operái megértéséhez nem mellékes észrevennünk, hogy Mozart szenvedélyes levélíró volt, és érzéke volt ahhoz, hogy a zenén túl szóban is kifejezze magát, ezentúl a szavakkal való játék gyakran elragadtatta.<sup>77</sup> Ebből az operák szempontjából arra következtethetünk, hogy Mozart számára a szövegben való kifejeződés egzisztenciális kérdés volt. Mozart komponálására nagy hatással voltak az előadók individuális emberi vonásai is. Maga írta feleségének levelében:

„A *Figaro* újra színpadra kerül és emiatt néhány változtatást kell eszközölnöm, itt kell lennem a próbákon.”<sup>78</sup>

Az 1789-es, Burgtheater-béli előadás Adriana del Bene kedvéért átmenetileg két új Susanna-áriával gazdagodott<sup>79</sup>: a K.577-es *Al desio di chi t'adora* kezdetű áriát a *Rózsária* helyett, a K. 579-es *Un moto di gioia* kezdetűt pedig az *Öltöztetőária* helyett írta.<sup>80</sup>

Szabolcsi Bence a *Figarót* Mozart operái között is kiemelkedően egyedinek tartja:

„Mert *Figaro* színpadán két elv mozgatja a darab szereplőit: az egyik az emberi autonómia, másik az egyenrangúság elve. Minden ember önmagáért van, mindegyiket a maga belső erői kormányozzák, azok sodorják konfliktusba, azok vezetik a végső kifejlés felé. Tetteikért ezek a centrális, mozgó szenvedélyek felelősek, de a szenvedély, s vele a mozgó törvényszerűség az emberben lakik, nem rajta kívül. Az élet mérkőzéseit nem egyenlőtlen erők vívják; minden ember egyenlő

<sup>73</sup> Alan Tyson: „Le Nozze di Figaro. Lessons from the Autograph Score”. *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1661. Mucial Times Publications Ltd. (1981, July), p.456-461.

<sup>74</sup> I.m.: p.458.

<sup>75</sup> I.h.

<sup>76</sup> Solomon: p:509.

<sup>77</sup> *Mozart's Letters*: p.445.

<sup>78</sup> 1789.augusztus közepe előtt feleségének írt levele. *Mozart's Letters*. p.415.

<sup>79</sup> Sheila Hodges: *Lorenzo Da Ponte. The Life and Time of Mozart's Librettist*. University of Wisconsin Press (Wisconsin, 2002)p.99.

<sup>80</sup> *Mozart's Letters*, p.415.n

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

fegyverzetben áll, minden ember élete döntően fontos – és minden ember egész élete  
döntően fontos.”<sup>81</sup>

Alfred Brendel, a Mozart zongoraversenyek elismert előadója Mozart esszenciális védjegyeként említi a zenében létező kontrasztot nyilvános és intim, hálás és nagylelkű, komikus és komoly személyiségjegyek között, de legfőképp az irónikus és a félreérthetetlen között.<sup>82</sup> Wye Jamison Allanbrook, a 20. század neves zenetudósnoje abban látta Mozart *Figaró*jának a rendkívüliségét, hogy a politikai síktól elfordulva nem áll meg a nemek háborúja és a nőkkel szembeni igazságtalanság kérdésénél, hanem a játék keretein túl azt az etikai kérdést feszegeti, hogy egyáltalán ki hogyan élje az életét.<sup>83</sup>

Míg a *Figaro házassága* a 18. századi opera buffa-tradícióba teljes mértékben beleillett zenei szerkesztése, librettója és cselekményei alapján is, eközben karaktereinek komplexitása társadalomrajza részletességét jóval meghaladta és a jelen korban is meghaladja. Így az üzenete időtlen, és folyton változó. A *Figaro* tanúságot tesz Mozart felvilágosult humanizmusáról, különös tekintettel arra, hogy az osztályok konfliktusait úgy mutatja be, hogy azoknak nem kell feltétlenül háborúba torkollniuk.<sup>84</sup> Steffen Lösel teológiai vonatkozású tanulmányában azt is hozzáteszi, hogy Mozart *Figaró*ja nem forradalmi, hanem humanista és egyben keresztény értékrendet képvisel, hiszen a nemesség ugyan ellenségként, de nem az ördög megtestesüléseként jelenik meg benne.<sup>85</sup> Ivan Nagel Mozart-opera analízisében arra hivatkozik – megerősítendő Mozart a felvilágosodás eszméje iránti nyitottságáról szóló saját álláspontját –, hogy Mozart opera buffája az abszolutizmus barokk operájának evolúciója, ahol a megkegyelmezés aktusa emberi autonómiává és megbocsátássá formálódik.<sup>86</sup>

Mozart zenéjében a legteljesebben jön létre tartalom és forma egysége, egyensúlyba kerül és szervesen kapcsolódik a pszichológiai mondanivaló a zenei formákkal.<sup>87</sup> Ezáltal Mozart tökéletes terep a rendezői színház számára. A *Figaro* zenei komplexitása abban rejlik, hogy matematikailag tökéletesen szerkesztett harmóniai, dallamai nem csak kiegészítik a szöveget, hanem ellentétet állítanak a mondandónak, ezáltal létrehozva a feszültséget, melyből az énekes színész energiát tud nyerni alakításához.<sup>88</sup> Mozart az anyagban való keresgélés helyett nagy hangsúlyt fektetett előadói interpretációjára és rajongással kutatta az emberi természetet, az emberi érzelmeket, „azonban minden

<sup>81</sup> Szabolcsi Bence: „Figaro házassága”. In: Wilhelm András(szerk.). *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Typotex( Budapest, 2003)62-64.p.62.

<sup>82</sup> Carl Vigeland: *The Mostly Mozart Guide to Mozart*. Turner Publishing Company (Chichester, 2010)p. 124.

<sup>83</sup> Allanbrook: p.170.

<sup>84</sup> Lösel: p.86.

<sup>85</sup> Lösel: p.86.

<sup>86</sup> Lösel: p.87.

<sup>87</sup> Almási-Tóth: p.25.

<sup>88</sup> Almási-Tóth: p.35.

*Figaro házassága – karakterizálás és zenei komplexitás*

érzelem mértéke számára a saját maga által investált érzés volt, nem a partner viszonzása”.<sup>89</sup> Éppen abból adódik, hogy operaszereplőinek hangja olyannyira egyéni, szubjektív érzésvilágot képvisel, hiszen ez a nem mindennapi ember szűrte át magán félelmeiket, vágyaikat, a tudatosság bármiféle gátló ereje nélkül. Jane Glover így fogalmaz könyvében:

„A *Figarót* megelőzően sem a korábbi, sem a kortárs zeneszerzők operáinak izgató karaktereiről, még Mozart sajátjairól sem tudtak olyan benyomást kapni, amiben ilyen lenyűgözően mélységes az igazság szeretete. Mozart és Da Ponte a legvégén tükröt tart a közönség elé: Ez itt mind rólatok szól.”<sup>90</sup>

Wolfgang Hildesheimer Mozart életrajzában így ír:

„Mozart magyarázói csak körülírni tudják művének értékét; magvához, az érzelmeket kiváltó üzenethez nem juthat el senki.( ...) A Mozart-rejtély lényege éppen az, hogy az »ember« mint kulcs felmondja a szolgálatot. Akárcsak életében, halála után is a művéhez tereli át az embert (...)”<sup>91</sup>

Mint tudjuk, Mozart minden operaszerepét valódi emberekről mintázta, ezért egy karakter sem érdektelen, ami Mozartnál születik.<sup>92</sup> Zenészei mindig magas kvalitásúak voltak, és még saját mélyen tisztelt édesapjára is meg tudott haragudni kis korától kezdve, ha az olykor rossz hangot játszott.<sup>93</sup> Mozartnak egészen határozott elképzelése volt az énektechnikáról és a tökéletes hangadásról, hovatovább, bizonyos mértékig maga is értett a hangképzéshez, erre kitűnő példa, hogy Constanze számára etűdöket írt a c-moll misére való felkészüléskor.<sup>94</sup> Apjának így ír az éneklésről 1778. június 12-i levelében:

„Az emberi hang - természetéből fakadóan - vibrál, és csak ebben a mértékben hangzik gyönyörűnek (...) De amint a megfelelő mértéket túllépik, az többé nem gyönyörű – mert ellentétes a természettel.”<sup>95</sup>

Mozart maga is tudott énekelni, méghozzá kitűnő magasságai voltak.<sup>96</sup> Az emberi hang fizikáját jól ismervén Mozart azzal is tökéletesen tisztában volt, milyen energiaigényt támasztanak ariái az énekes színésszel szemben. Ez a fizikai elvárás már önmagában

<sup>89</sup> Hildesheimer: p.217.

<sup>90</sup> Glover: p.256.

<sup>91</sup> Hildesheimer: p.43.

<sup>92</sup> Glover:p.187.

<sup>93</sup> Glover: p.187.

<sup>94</sup> Glover: p.189.

<sup>95</sup> *Mozart's Letters*: p.157.

<sup>96</sup> Erről Michael Kelly számol be, aki elsőként hallhatta az a-moll/A-dúr *Crudel perchè finora* kezdetű duettet, és énekelhette el azt úgy, hogy Mozart énekelte Susanna szölamát. Hertz: p.141.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

hordozza hösnői, különösen a Grófné rendíthetetlen erejét és teherbírását is. Mozartnak nem volt elég csupán gyönyörűen énekelni, teljes elkötelezettséget követelt az érzelmi igazság és a dráma alá rendelődés irányába.<sup>97</sup> A tökéletes recitativót úgy képzelte, hogy csak abban az esetben szabad énekelni, ha a szavakat a zene tökéletesen kifejezi<sup>98</sup>, és sosem lehet monoton, vagy tűz nélküli<sup>99</sup>, mindig a szó jelentése és ereje adja az irányt.<sup>100</sup>

Jane Glover szerint Mozart számára Susanna és Figaro párosát Nancy Storace és Francesco Benucci összetett kapcsolata ihlette, amely alkalmassá tette őket arra, hogy jó példa legyenek az intelligens, középosztálybeli párra, akik apróbb bizalmatlanságaik ellenére képesek összedolgozni és végül megalázó helyzetbe hozni kenyéradójukat.<sup>101</sup> Nancy Storace a *Figaro* bemutításakor csak huszonegy éves volt, Ez a – fiatal kora ellenére is – jókora és nemcsak derűs élettapasztalattal rendelkező énekesnő ihlette Mozartot Susanna megformálásakor.<sup>102</sup> Susanna a mozarti értelemben vett tökéletes nő: derűs, vonzó, tűzről pattant, érzékeny, határozott, mindenkire hatást gyakorol, mindemellett teli van mély érzésekkel. Hildesheimer szerint ez a múzsa-költő kapcsolat az Aloysiához hasonló szerelem volt Mozart életében, ami bizonyos idealizálás tárgyává vált.<sup>103</sup> Habár Mozart minden művét az előadók adottságaira írta, a karakter tökéletes megformálása nem szenvedhetett hátrányt az előadói képességek kiaknázása érdekében. Így történhetett az, hogy Mozart Susanna szerepét nem a művésznő teljes hangterjedelmére írta, hanem azt valamivel alulmúlta<sup>104</sup>. Mindenesetre, a Nancy Storace-hoz fűződő mély lelki kapcsolata még egy áriát ihletett, a K. 505-ös *Ch'io mi scordi di te* kezdetű<sup>105</sup>, mely hasonló fekvésben mozog, mint Susanna szerepe, sok koloratúrával tarkítva. Ez az ária is bizonyítéka annak, hogy Mozartot Nancy Storace szívből jövő, magvas középhangjai is ugyanannyira inspirálták, mint a női princípium csúcsát jelentő magasságok. Hogy miért lett több változata is az *Öltöztető*- és a *Rózsááriának*, arra nem volna elégséges válasz az, hogy a prágai szereposztás új Susannája így kívánta. Az *Un moto di gioia* és az *Al desio di chi t'adora* áriák megkomponálása mindenképpen annak a bizonyítéka, hogy Susanna karakterére különös figyelmet fordított Mozart, és lelkében is egyedülálló helyet foglalt el műzsája.

A *Figaró*ban Mozart és Da Ponte minden más eszköznél kifinomultabban keltik fel együttértésünket a szerencsétlen női sorsok iránt, miközben ugyanezek a nők erőt és

<sup>97</sup> Glover: p.190.

<sup>98</sup> 1778. november 12. Édesapjának írt levele. *Mozart's Letters*: p.193.

<sup>99</sup> 1780. december 27. Édesapjának írt levele. *Mozart's Letters*: p.224.

<sup>100</sup> 1778. július 30. Aloysia Webernek. *Mozart's Letters*: p.172.

<sup>101</sup> Glover: p.244.

<sup>102</sup> I.h.

<sup>103</sup> Hildesheimer: p.90.

<sup>104</sup> Stephen Storace: *Félreértések* című operájában Nancy énekelte a főszerepet, melynek regisztere felülmúlja Susannaét (Hildesheimer: p.169.)

<sup>105</sup> Glover: p.247.

*Figaro házassága – karakterizálás és zenei komplexitás*

dominanciát sugároznak, gondoljunk csak a Grófné II. felvonás-béli cavatinájára. Nem elemezhető egyik karakter sem abszolút értelemben véve, hiszen a *Figaro* bonyolult viszonyrendszerében mindenki irányába más-más érzelem munkál bennük, melyeknek a dinamikája csak az adott kapcsolat esetén értelmezhető. Tehát a Gróf féltékenysége a Grófné iránt egészen más intenzitású és irányú, mint vágya Susanna iránt. Így van ez Figaro féltékenységevel és Susanna iránti gyengédségével kapcsolatban is. Árad az energia minden motívumból, csak az irány és minőség változik.

„Mozart *Figarójának* legmélyebb kompozíciós elvei tehát a szerelmi dráma szintjén bontakoznak ki, s ezek az elvek gyökeresen mások, mint Beaumarchais vígjátékának, da Ponte szövegvégkönyvének, vagy akár az opera előbb elemzett két síkjának a kompozíciós elvei. Ez a dráma öt egyenrangú személy, a Gróf, a Grófné, Susanna, Figaro és Cherubin között, minden irányban és mindvégig azonos intenzitással zajlik. Maga a szerelmi dráma tulajdonképpen nem más, mint ennek az öt embernek szakadatlan kölcsönös egymásra vonatkoztatása.”<sup>106</sup>

Ez az öt főszereplő azért olyan remek alany az intrikára, mert vitalitásuk mellett majdnem mindannyian erős empátiával rendelkeznek, így pontosan érzik, kinek mi a gyenge pontja, mivel befolyásolható. Ez tartja működésben az intrika és a szerelmi dráma véget nem érő szövevényét. Az empátia képessége alól csak a Gróf a kivétel, aki sosem tud a saját – egocentrikus, hiú és sérelmekkel megtámogatott – világán kívül helyezkedni, így nem is tudja átlátni az emberi helyzetek összetettségét. Még a szégyenérzet sem bír kijózanító erővel, amikor a II. felvonásbeli C-dúr tercetben Susanna leiskolázza evidenciális, ám annál könnyedebb és egyszerűbb hangvételével. Ha képes lenne együttérezni, vagy együttgondolkodni Susannával, a Grófnéval, akkor a dráma sem tudna ilyen összetetté válni. Gondoljunk csak Figaro *Se vuol ballare* című áriájára, amiben a gaillard és a kontratánc párt alkot a bosszú megfogalmazódásakor<sup>107</sup>, vagy a második felvonás fináléjára, amikor Susanna az öltözőszobából kilépve a Gróf hangnemét, hangvételét, ritmusát tükrözi vissza.

James Webster úgy véli, nagyon fontos megtalálni a *Figaro* zenei anyagában a karakterek egymásra vonatkoztatott motívumait – legyen az ritmus- vagy dallambéli azonosulás, vagy ellenpont-, azonban nem fogadható el a zárt számok hangnem alapján történő értelmezése.<sup>108</sup> Először is, nem kezelhető evidenciaként a *Figaro* elemzésekor, hogy a nyitány hangneme a tonika, hiszen az akár lehetne a domináns és utána az első duett a tonika.<sup>109</sup> Továbbá a zárt számok nem alkotnak folyamatos láncot, hiszen

<sup>106</sup> Fodor: p.325.

<sup>107</sup> Waldoff: p.91.

<sup>108</sup> James Webster: „Review: Mozart’s Operas and the Myth of Musical Unity”. In: *Cambridge Opera Journal*, Vol.2. No.2. ( Jul, 1990),197-218. p.208.

<sup>109</sup> Webster: i.m. p.209.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

recitativók és egyéb dramaturgiai eszközök – ki- és belépők, díszletváltás, függőnymozgatás – szakítják meg láncolatukat. Ebből adódóan a nem egymás után következő zenék tonális viszonya nem érzékelhető a befogadó számára, tehát kizárólag a megszakítás nélküli jeleneten belüli tonális relációk bírhatnak jelentéstartalommal a karakterek viszonyulásai szempontjából. Így nem feltétlenül szabad összefüggést felfedeznünk Figaro *Non più andrai* kezdetű áriája, a Grófné C-dúr Cavatinája között, vagy a *Se vuol ballare* kezdetű cavatina és a *Rózsária* között. Legalábbis nem a hangnemek alapján.

Összegezvén, Mozart zenei karakterábrázolása zárt számaiban és recitativóiban egyaránt érzékenyen és részletesen határolja körül figurái lelki-érzelmi állapotait, és a helyzetre adott reakciójuk irányát, mértékét. Ebből adódóan alakjai sok szempontból definiáltak a hangjegyeken keresztül: emberi vonásaik, a többedleges jelentéssíkok viszonyulásai és döntési mechanizmusaik egytől-egyig a zenéből születnek. Minden kortárs opera-előadás ezekre a zenei jegyekre épít, különböző spektrumokból megközelítve a kottában található emberábrázolást. Ezért ihleti meg a kortárs rendezői színházat újra-és újra a Mozart-opera.

## 10. Távolság mű és előadása között

Egy prózai mű esetében a színpadra adaptált, színészek által közvetített drámát tekintjük műnek, ami a közvetítés pillanatában jön létre, ez a posztdramatikus színház alapelve.

„A mű fogalma végül nem egy egyéni alkotó, vagy esetleg két alkotó – a zeneszerző és a librettista – végső gondolatai, sokkal inkább egy folyamatos kollaboráció ezen alkotók és a kontextus – tehát az előadók, a látvány – és jelmeztervezők, cenzorok és mindenki, akikre szükség van az adott este létrejöttéhez – között.”<sup>110</sup>

Ahogy Peter Brook fogalmaz:

„Ahogy a színház fejlődik, ahogy formája és földrajza, gépezete és konvenciói változnak, úgy kell ezekkel együtt az előadás stílusának is változnia. Egyetlen darabnak sincs végső, vagy tökéletes előadása; akár a zenei interpretáció, léte elválaszthatatlan az előadásmódtól. Egy színházi előadás csak az adott pillanatra nézve lehet jó, és az, amit ma dogmatikusan jónak neveznek, meglehet, ötven év múlva rossz lesz. A színház élő anyaggal dolgozik, és a szüntelen változás állapota jellemzi.”<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Mary Hunter and James Webster: „Introduction”. In: *Opera Buffa in Mozart's Vienna* Princeton University Press (1999), p.16.

<sup>111</sup> Koltai: p.29.

## Távolság mű és előadása között

A Mű alapjául szolgáló dráma igazodási pont a rendezőnek, a szövegkönyv a gerince, amit a hús-vér színész mozgat a rendező, a látványtervezők és a karmester által létrehozott körülmények és technikai feltételek között. Ilyen körülmény lehet a szövegkönyvben nem szereplő előadókkal való kiegészülés, legyen az prózai, zenés vagy mozgásszínházi színész bevonása.<sup>112</sup> Az opera esetében a szövegkönyv-zene, tehát a partitúra létrejötte csak az út fele. A további, illetve mélyebb jelentéstartalmak kibontása, tehát a Mű komplex értelmezése már a színház feladata, habár a zenében már benne van a tér megteremtésére való összes potenciál.

Az elmúlt évtizedekben a zenekritikusok új utakat találtak az opera műfajának megközelítésére. Ezek a – több esetben is eltolódott hangsúlyú – elemzések a zenében fogant dráma receptjét vélik feltalálni különböző látásmódjaikban. Roland Barthes az énekhang alakjában, Carolyn Abbate a szövegérthetőséget romboló koloratúrákban látja a zenei dráma felülemelkedését.<sup>113</sup> Ami közös a két felfogásban, hogy mindkettő megállapítja, hogy a szövegkönyv és a cselekmény építette dráma felülírja a hangjegyekből születő drámát. Ahogyan azt már több fejezetben is említettem, a *Figaro házasságában* a drámaiságot a zene képviseli, azonban a szereplők egymáshoz való viszonya is kirajzolódik a zenében. Ahogyan Fodor Géza írja *Figaro*-elemzésében:

„Ez a komponálási mód a dramaturgia nyelvére lefordítva azt jelenti, hogy a zene nyomatékosan az emberi kapcsolatokat, az emberi viszonylatok ábrázolására törekszik. Az emberek dramaturgiailag következetesen és hangsúlyozottan egymásra vannak vonatkoztatva.”<sup>114</sup>

A kortárs zenés színházban az énekes színész csak egyike azon eszközöknek, amelyek kibontják a zenei szövetben megbújó utalásokat, és zenei térré változtatják azt.

„A színész az organizmus részévé válik, s engedelmessé kell az organizmust irányító egyensúlyi szabályoknak.”<sup>115</sup>

Az úgynevezett koncepció mindig egy absztrakt ideológia, egy vezérfonál, amely az általa megihletett előadást végigkíséri, de szükségszerűen tökéletlenség és esetlegesség a végeredmény, hiszen az emberi tényezők teszik a színházat azzá, ami. Ezen tényezők megválogatása, összehangolása a rendező feladata. Edward Gordon Craig bár a 19. század szülőtte volt, már abban a korban kimondta, hogy a dráma előadása egyetlen ember felelősségi körébe tartozik, és ez az ember a rendező.<sup>116</sup> Craig a színházról szóló

<sup>112</sup> Gondolok itt Guth Cherubino alteregójára, Cherubimra, aki központi szerepet kap a Guth-előadásban, fonja az események szálát

<sup>113</sup> Waldoff: p.85.

<sup>114</sup> Fodor :p.257.

<sup>115</sup> Appia: p.18. Ez a gondolat a 19. század végén egészen új volt, élő organizmusnak nevezték.

<sup>116</sup> Koltai: p.9.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

könyvében egyértelműen különbséget tesz azon rendezők között, akik csupán előadják a drámaíró darabját, és akik a ritmus, a cselekmények, a szövegek tekintetében rendelkeznek. Az utóbbiak művésszé emelkednek, míg az előbbiek csak iparosok lesznek.<sup>117</sup> Adolphe Appia már 1986-ban kiadott *Zene és rendezés* című könyvében nyilatkozik a rendező felelősségéről:

„A drámaíró minél inkább kényszermegoldásnak tekinti művének absztrakt notációját, melynek csak a reprezentáció időtartama alatt van pozitív értéke, annál állandóbb és biztosabb az általa megidézett élet, hiszen a partitúra és a lejátszása közötti különbségtétel adja a mű egységét. (...) ezeket a jeleket (a partitúrát) az első jöttment a pénzével megszerezheti, (...) ha eljő a pillanat az élő csoda megidezésére, az első jöttmentek tömegéből álló közönség e jelekhez köti az előadást. (...) Összefoglalva, a költő-zenésznek mindig tudnia kell, hogy nem rendelkezik a reprezentatív jel mennyiségek felett, de az ábrázoló felett igen; ha csökkenti annak reprezentatív erejét, elszegényíti az előadást.(...)”<sup>118</sup>

Azzal kapcsolatban, hogy integrálhatóak-e az akkori értékek, társadalmi és főként nemi viszonyulásai a jelenlegi értékei közé, esetleg kompatibilisek-e azokkal, Fodor Géza a következő megállapítást teszi: „A *Figaro* nem aktuális, hanem időtlen.”<sup>119</sup> Hogy van-e áthidalhatatlan távolság a 18. században íródott darab mondanivalója és a most érvényes kinyilatkoztatás között, az a gyakran túlságosan is feketén-fehéren kategorizált autentikus és modern színház „csinálói” között feloldatlan és egyeztethetetlen vitapont, mindamellett, hogy mindkét pólus ugyanabból a partitúrából és szövegkönyvből dolgozik. Szegedy-Maszácz-Mihály *Szó, kép, zene* című könyvében óva inti a befogadót attól, hogy azonosítsa a mű szubjektív jelentését a szerzői szándékkal.<sup>120</sup>

„Különböző befogadók nagyon eltérő előföltételekkel közelíthetnek ugyanahhoz a műhöz, a többszöri befogadás pedig ugyanannak a személynek az ugyanarról a műről alkotott képét is gyökeresen megváltoztathatja. Az értelmezés nem ismer fehér lapot és végleges lezártaságot sem.”<sup>121</sup>

Mozart operái és az elmúlt nagyjából 30 év színreviteleik különösen bőséges szakirodalmat ihlettek már interpretáció témában is. Harnoncourt úgy véli, hogy egy opera csak akkor előadható, ha nem csak történeti érdeklődést ébreszt, hanem tartalmát tekintve örökérvényű, mert ugyanannyit tud nekünk mondani, mint kortársainak tudott.<sup>122</sup>

<sup>117</sup> Michael Walton(ed.): *Craig on Theatre*. Methuen (London, 1983) p.56-57.

<sup>118</sup> Appia: p.35.

<sup>119</sup> Fodor: p.252.

<sup>120</sup> Szegedy-M. Mihály *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Kalligram, (Pozsony,2007) p.51.

<sup>121</sup> I.m.p.52.

<sup>122</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. p.226.

## Távolság mű és előadása között

Az írott mű és a színpadi produkció hangsúlyai közötti eltéréssel kapcsolatban Hunter arra is felhívja a figyelmünket, hogy – bár a vokális teljesítmény és kifejezőerő a női kiszolgáltatottság-erő párosát különböző arányokban hangsúlyozva változó távolságokat eredményez a darab és a különböző produkcióban történő megvalósulás között – Mozart operáiban ez kevésbé érvényes.<sup>123</sup> Mozart operáiban csak pillanatok erejéig kerülhet a hang ilyen centrális és exponált helyre, mivel az alap építőkőve a karakternek az érzelmi folyamat.<sup>124</sup> Ebből adódik, hogy Mozart operái maximálisan alkalmasak a valódi ember ábrázolására, márpedig tudjuk, hogy az operának ez az elsődleges feladata.<sup>125</sup>

Mary Hunter zenetörténész úgy látja, hogy van a produkció – esetünkben a MŰ - és a dráma között egy távolság, egy üres tér, amely mindenképp megtöltődik valamilyen tartalommal – amely vagy erősíti a drámában statuált viszonyokat és erőket, vagy többedleges jelentésekkel ruházza fel azt<sup>126</sup>. Ez az a gesztus, amit Brecht óta „elidegenedés”-nek nevezünk.<sup>127</sup> Hunter szerint minden, ami a saját, mostani értékrendből tevődik hozzá, csak kommentárként jelenhet meg egy produkcióban, tiszteletben tartva és hangsúlyt fektetve a Mozart korában komplexen, a most erkölcsétől különböző, eltérő történelmi és morális környezetben érvényes szabályokra, különös tekintettel a nemek egymáshoz viszonyulásához.<sup>128</sup> Ezzel Richard Taruskin nézetei szemben állnak:

„A szerző szándékának magabiztos azonosítása azzal, amit a hallgatósággal közölnek egy adott korszaknak megfelelő föltételek mellett, nem egyéb utópiászerű fölvetésnél, melynek a jelenkor napi tapasztalata nyilvánvalóan ellentmond.”<sup>129</sup>

Ezzel szemben Wye Jamison Allanbrook úgy tartja, hogy Mozart világa van annyira gazdag és teljes, illetve folyamatosságot is mutat mai értékeinkkel, hogy ideális esetben az előadásnak nem kell a Mozart-operák értékeitől eltérőt sugallniuk, azonban fel kell ölelni azokat a zenében található finomságokat, amelyek kihangsúlyozzák a női és férfi erők mibenlétét, amelyek ma épp annyira jelentősek, mint Mozart korában a szociális különbségek ellenére.<sup>130</sup> Az általam vizsgált előadások alkotói közül Claus Guth az

<sup>123</sup> „Staging Mozart for Women” p.60.

<sup>124</sup> I.h.

<sup>125</sup> Almási-Tóth: p.13..

<sup>126</sup> „Staging Mozart’s Women”: p.49.

<sup>127</sup> I.m.:p.60.

<sup>128</sup> I.m.:p.50.

<sup>129</sup> Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music Performance*. Oxford University Press(Oxford, 1995),p. 16.

<sup>130</sup> I.m.:p.49.

utóbbit teszi: a zene iránti legnagyobb tisztelettel és alázattal teremt teret a Mozart zenéjében rejlő emberi sorsoknak.

## 11. Az alkotók feladata

A rendező feladata és felelőssége sokrétű a kortárs operajátszásban:

„Legmagasabb fokú muzikalitás, a zene- és színháztudományi ismeretek szükséges minimuma, átlagon felüli képzelőerő, jó ízlés, lélektani beleérző képesség (...)”<sup>131</sup>

Ezek elegendhetetlenül szükségesek ahhoz, hogy valaki operát rendezzen. Ezen túl a többi alkotó – énekesek, karmester, jelmeztervező, díszlettervező, világítók – megválasztásán túl olyan koncepcióba kell a rendezőnek beleágyaznia a művet, amelyen keresztül nem csak a mű érthetőségét garantálja, de a befogadót aktív résztvevővé teszi a jelentésrétegek folyamatában.<sup>132</sup> Ez azt is jelenti, hogy a túlságosan konkrét üzenetek passzivitásra ítélik a nézőt. A rendező és a karmester feladata, hogy alázattal szolgálja a zenében rejlő pszichés folyamatokat, hagyja létrejönni a zenei teret, míg a rendelkezésre álló zenés színházi eszközök használatával megnyitja az utat új értelmezések felé. A prózai, zenés, vagy táncszínházi szereplők alkalmazásán túl a szereplőgárda bővítése is lehet ilyen eszköz, de a színpadkép hármasság voltában rejlő dimenziók is: a világításban, az elrendezésben és a díszletfestészetben – kimeríthetetlen rendezői lehetőségek rejlenek.<sup>133</sup>

Harnoncourt egyik személyes interjújában arról beszélt, hogy ő a művészetet egyetemes egységnek látja, nem tudja elválasztani a zenét a festészettől, vagy az iparművészettől és az is nagyon fontos, ahogyan ezekben a természet jelen van.<sup>134</sup> A szereplők és a karmester kiválasztása vitathatatlan állásfoglalás a rendező részéről. Harnoncourt így vélekedik a rendező-karmester alkotási folyamatáról:

„A rendezőnek egyet kell értenie velem a zenét illetően. Ha egy műből ki akar olvasni valamit, ami nincs benne, amit azonban ő akar elmondani a közönségnek, akkor számomra nem partner. Vagy saját művet kell írnia, vagy más partnert kell keresnem.”<sup>135</sup>

A színpadi próbákat hosszas elméleti munka előzi meg: szövegértelmezés és zenei elemzés. A színpadi próbákon minden szereplőnek jelen kell lennie, hogy értse a darab

<sup>131</sup> Walter Felsenstein: *Zenés színház*. Zeneműkiadó. Ford.: Ormay Imre (Budapest: 1979): p.52.

<sup>132</sup> Ezzel kapcsolatban Felsenstein szó szerint megkövetelte rendezőitől, hogy rendelkezés közben a teljes tájékozatlanságból induljanak ki, ezzel belehelyezkedvén az előadást még nem ismerő néző helyébe.

Walter Felsenstein: *Zenés színház*. Zeneműkiadó. Ford.: Ormay Imre (Budapest: 1979): p.55.

<sup>133</sup> I.h. p.18.

<sup>134</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fS2pgUM5quA>. Utoljára megtekintve: 2020.02.08.

<sup>135</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. p.225.

## Az alkotók feladata

viszonyrendszerének fejlődését. A zenés színházi életben ritkán érvényesül az alkotási folyamatnak ez az ideális helyzete. Gyakran a repertoáron levő műveket évadonként változó szereposztással játsszák. A betanulás gyakran képi anyag alapján, vagy játékmester segítségével zajlik, így majdhogynem törvényszerűen elmarad a részletes zenei elemzés, a szereplők jellemének és a színpadi konfliktusoknak az eredeti rendezői koncepció szerinti vizsgálata. Hasonlóképpen hat a műre a karmesterek évadonkénti váltakozása.

„Ahogyan hiteles zenedráma akkoriban is egyedül a komponista és szövegíró következetes együttműködéséből született, úgy ilyesfajta művet ma is csak a karmester és a rendező önzetlen együttműködése vihet színre hitelesen (...) Zenés színpadi rendező gyakran megy a saját feje után. Ha azonban a karmester csupán nem sokkal a bemutató előtt érkezik és már csaknem kész előadást talál – akkor legfeljebb annyit tehet, hogy mindenbe belenyugszik. Úgy vélheti: a színpadon történik, ami történik, mi játsszuk a magunk szép muzsikáját. Ez az általánosan elterjedt magatartás az opera csődje. Nagy kár, ha egyetlen olyan előadás is létrejön, amely nem a karmester és a rendező legszorosabb együttműködéséből születik, s amelyben egyikük nem ért egyet a teljes előadással, beleértve a partner részmunkáját is! Rendező és karmester szimbiózisa igencsak hasonlít a szerzők: komponista és szövegíró szimbiózisára.”<sup>136</sup>

A kortárs opera énekesekkel kapcsolatos elvárásai sem újkeletűek. Rousseau így definiálja az énekes felelősségét:

„Nem elegendő kiváló énekesnek lennie, ha ezzel egyidőben nem kiváló színész (...) A zenekar semmi olyat nem játszhat le, ami úgy tűnik, hogy nem az énekes lelkéből jön. A lépései, tartása, mozgása, mindennek illeszkednie kell a zenéhez, anélkül, hogy úgy tűnne, ez előre el van tervezve.”<sup>137</sup>

A Claus Guth-féle *Figaró*ban nemzetközi élművészettel találkozunk: Anna Netrebko fellépése Susanna szerepében azt ígéri, hogy a karakter több lesz, mint egy szubrett komikus vénával. Hangjának gömbölyűsége, magvassága és komplex színészi játéka érettséget kölcsönöz szerepeinek. Dorothea Röschmann szintén olyan sokszínű színész-énekes, aki a naiv karakterektől a harcos, drámai hősnőig minden rábízott szerepet maximálisan élővé tud tenni. Tapasztalt Mozart-énekes, Panimától Donna Annáig énekelt már a Mozart szoprán-repertoárt. Ráadásul Röschmann és Harnoncourt együttműködése a Guth-előadás létrejöttékor is több, mint tíz éves múltra tekintett vissza, ugyanis Luc Bondy 1995-ös *Figaro*-rendezésében Röschmann alakította Susannát, szintén Harnoncourt zenei vezetésével. Ildebrando d'Arcangelo már-már

<sup>136</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.363.

<sup>137</sup> Allanbrook: p.9.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

elválaszthatatlanná válik Figaro szerepétől, olyan sokféle előadásban alakította már. Repertoárja nem specializálódik Mozartra, mégis tökéletesen tolmácsolja a *Figaro* zenei nyelvezetét. Muzikalitása, amely teljes színpadi létezését áthatja, megkoronázza vokális teljesítményét. Bo Skovhus dán bariton már megjelenésével definiálja a Gróf dominanciáját, míg végtelenül sokrétű hangvételének köszönhetően multidimenzionális a karakterformálása. Christine Schäfer a 20. századi repertoárban is jártas, sokoldalú énekes-színész, aki rendkívül kifinomult zenei ízléssel rendelkezik. Az ő Cherubinója is állásfoglalás a Guth-Harnoncourt *Figaro*-előadás szellemi, zenei, dramaturgiai és színészi minősége mellett.

Hogy a színházi alkotók milyen arányban, vagy egyáltalán gazdagíthatják-e a Mozart művekben felállított értékrendet, arról évtizedek óta színházesztétikai vita folyik, azonban az előbb részletezett szereposztás kapcsán is nyilvánvaló, hogy a kortárs operajátszásban kiemelkedő szerepe van az előadók személyiségének a koncepció szempontjából. Allanbrook megállapítja könyvében, hogy egy szereplő mozgása a színpadon éppen annyira meghatározza karakterét, mint amennyire a számára írt zene az emberi természetét.<sup>138</sup> Egy, a kortárs színházi munkára megérett énekes-színész pontosan jól tudja, hogy a partneréhez fűződő viszonya minden megszólalásának alapja, és hogy minden elénekelt frázis csakis az emberi mondanó igazságáról szólhat. A legszigorúbban és legpontosabban lerendelkezett jelenetben is alkalomról alkalomra újraformálódnak az előadó fejében a szempontok, érzetek, amelyeket a próbafolyamat korábbi állomásainál már elmélyített magában, de az folyamatos érésben van. A színész képzelőereje, tapasztalati bázisa, muzikalitása bekapcsolódik a próbákban az alkotás folyamatába, így interpretációja mindenképpen egyéni lesz. Nem elhanyagolható szempont az sem, hogy az énekes-színész legfontosabb eszköze a teste, melynek az érzelmekre – és az aznapi állapotára, a behatásokra, az időjárásra – adott fiziológiai reakciói mind leképeződnek vokalizálásában, szövegmondásában, lélegzetvételében. Tehát megállapíthatjuk azt, hogy a kortárs zenés színházban igenis konkrét személyhez kötik a karaktereket, tehát már maga a szereposztás is koncepció. *Az opera - egy zárt világ* című könyvében Almási-Tóth András így fogalmaz:

„Amíg prózában a »mit« van rögzítve és a »hogyan« az előadóra van bízva, operában a »mit és hogyan« is rögzített: a logikai, érzelmi telítettség, a hangulat. Vajon ez szabadság vagy rabság? Első pillanatban rabságnak tűnhet, de ha belegondolunk, kiderül: a sokféle kötöttségre támaszkodva a színészi-előadói szabadság olyan fokát lehet elérni, amelyre egyetlen más előadói műfaj sem képes.”<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Allanbrook: p.9.

<sup>139</sup> Almási-Tóth:p.27.

### Az alkotók feladata

Mary Hunter zenetudós nő egy, zenetudós hallgatókkal készített kutatásában bebizonyította, hogy az énekesnek személyiségével érdemben mindenképpen hozzá kell járulnia a szerepformáláshoz ahhoz, hogy interpretációja befogadhatóvá váljon a jelen kor közönsége számára. A zenetudósokkal zajlott beszélgetésben az operák női szerepmoddelljeinek – ha egyáltalán ezek modellek – befogadhatóságára volt kíváncsi.<sup>140</sup> Ha evidenciaként kezeljük, hogy a művészetnek célja megszólítani a befogadót úgy, hogy az érintettnek érezze magát, akkor az egyik legfontosabb kérdés a műfaj recepciótörténetében, hogy szükséges-e a közönség azonosulása valamely szereplővel, ebben rejlik-e a művészet lényege. A nagyoperák hősnői (Desdemonától Gildáig) mindaddig nem gyakoroltak hatást, nem váltottak ki empátiát a hallgatókból, amíg a karakter mögött álló énekesre – és azon belül a saját maga fizikai, érzelmi állapotait, illetve szerephez való viszonyát tükrözni képes emberre és vokális teljesítményt nyújtó zenészre – nem fókuszálhattak a befogadók.<sup>141</sup> Ez arra engedte a feminista zenetudóst következtetni, hogy a klasszikus operákban, főként Mozartéiban nem esztétikai és erkölcsi univerzálók léteznek, hanem mindennapi emberek.<sup>142</sup> Ezt megerősítendő elegendő arra az életrajzi tényre gondolnunk, hogy Mozart minden művét konkrét művészek által megihletve, a muzsikuskok speciális, kiemelkedő hang- és színészi adottságaira írta.

---

<sup>140</sup> „Staging Mozart’s Women”: p.58.

<sup>141</sup> I.h.

<sup>142</sup> I.h.

## 12. *Figaro*-interpretációk a 21. században

Mivel vizsgálatom tárgya Mozart *Figaró házassága* című operájának nagy női karaktereinek kortárs színházi megvalósításai a 21. századi modern operajátszásban, nem fontos szempont boncolgatni a tradicionális operajátszás sztereotipikus előadói tradícióit, sem a mögöttük rejlő okokat, vélt szerzői szándékokat. Célom viszont az, hogy rátaláljak azon hiteles értelmezésekre sokaságára, amelyek a *Figaro* zenei szövetéből születnek jelen korunkban.

### a. Barrie Kosky – W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro*. Berlin, Komische Oper. 2014. június 13.

A darab egy többemeletes lakóházban játszódik. Figaro és Susanna egy szűk szobában él, itt zajlanak diskurzusaik, pásztoróráik, ám ezen a helységen gyakran átjár a Gróf, a szeretői, Marcellina, az ügyvéd, a konyhai dolgozók, tehát a pár helyzete semmivel sem kivételesebb, mint a többi alkalmazotté. Ez a momentum azért fontos, mert rávilágít, hogy az opera csak egyetlen aspektusát mutatja be az itt zajló társas interakcióknak, pedig közben a szférák egymásba érnek. Bár az előadás középpontjában Susanna áll, a Grófné és a Gróf alakja, kapcsolatuk és figurájuk részletesen kirajzolódik, ezzel együtt nagymértékben sztereotíp is.

Ebben a rendezésben a Gróf egy nárcisztikus, 35 év körüli, jó megjelenésű férfi, aki különös figyelmet fordít megjelenésére. Edz, fényes nappal fürdőköntösben flangál, és még az sem hozza zavarba, ha alkalmazottjai így találják fogmosás közben, legyenek azok takarítónők, a kertész, vagy a kézilányok a konyháról. A külvilágot reálisan érzékeli, de nem érdeklik az órá adott negatív reakciók, így érezteti környezetével felsőbbrendű státuszát. Egyébiránt felsőbbrendűségi érzésére sem hangvételében-hangképzésében, sem gesztusaiban nem utal. Kifejezetten extrovertált, társas kapcsolatainak csupán az a funkciója, hogy pozitív énképét erősítse, fenntartsa. Nem veszi fel a konfliktust, csak akkor, amikor az önbecsülése és imázsa kerül veszélybe, így rengeteg a feloldatlan feszültség, elégedetlenség a kisugárzásában. Házassága működésképtelenségének az oka inkább nárcizmusában és egoizmusában keresendő, mint a kapcsolat elfáradásában. Elhidegülésről sem beszélhetünk, nyoma sincs annak, hogy valamikor tűz lett volna közte és a Grófné között. Ez a két ember soha nem volt egy hullámhosszon, még mindig önmagukat keresik, és igyekeznek kiteljesíteni mindketten. Házasságuk társadalmi és egzisztenciális szempontokból kiegyenlített feltételek mellett kötött – azaz a hasonlóság és vonzás elmélete érvényesül<sup>143</sup> –, de úgy tűnik, hogy a jólét adta életformán soha nem tudtak túlnőni, megérni pszichológiai értelemben.

<sup>143</sup> D. M. Buss, M. Barnes: „Preferences in Human Mate Selection”. In: *Journal of Personality and Social Psychology*. (1986 ) Vol. 50. No. 3. 559-570.

*Figaro-interpretációk a 21. században*

A Grófné a természetgyógyászati módszerek rabja, amelyekkel önmaga belső egyensúlyának megteremtésére törekszik, élete egy önmagával sokat foglalkozó szingliéhez hasonlít, akit még az élethosszig tartó kötelék sem tud egységbe hozni egy másik emberrel. Karaktere meglepően könnyed, légies, nem érzékelhető személyiségén egy tönkrement házasság súlya. Áriáiban sem az elromlott kapcsolat helyrehozására, sokkal inkább önmaga gondtalanságára áhítozik, felszínessége nem engedi, hogy a visszafordíthatatlanság megrázza lelkét. Ők ketten a Gróffal nem ismerik egymást, társas magányban élnek. Ezt az érzelmi sivatagot Barrie Kosky nyilvánvalóan tükörként tartja a fogyasztói társadalom elé. Olyan világban élünk, ahol az összes média fogyasztásra ösztönöz és azt sugallja, hogy az egyén boldogsága, kiteljesedése, perfekcionizmusra és az individuális szerzésre való törekvése a legfőbb cél, sőt, az egyetlen teljes életre vezető út, amiért semmi sem drága. Így a társas kapcsolatok érzelmi mélysége szükségszerűen elapad, mivel az egyének önmagukban keresik a megvalósításhoz szükséges energiákat, illetőleg a külső visszajelzésből építkeznek. Ebben az érzelmi rendszerben nem lepi meg a nézőt, amikor a 2. felvonásbeli tercettben<sup>144</sup> idegen nőknek küldözget szöveges üzeneteket mobiltelefonjáról.

Ennek az érzelmi apálynak éles ellentéte az előadás másik központi párosa, Susanna és Figaro. Náluk szó sincs tökéletességről, vagy arra való törekvésről. Figaro egy normális önértékeléssel rendelkező, szeretni tudó, kissé elhanyagolt külsejű munkásember, akit csak az anyagi értelemben vett alá-felérendeltség tud elbizonytalanítani még akkor is, ha takaros menyasszonyát lépten-nyomon elirigylük tőle. Kapcsolatuk kiegyensúlyozott, ezért is tudnak érzelmileg kívül maradni az érzelmi nihilen, amely mindent áthat környezetükben. Susanna elégedett választásával, még akkor is, ha éleseszű lány létére néha felbosszantja Figaro együgyűsége. Egy percig nem gondolkodik el a Gróf szerelmi ajánlatán. Tudja, hogyan kezelje a szélsőséges megnyilvánulásokat, hiszen már régen megtanulta, hogy ebben a házban a Gróf önimádata és a Grófné befordulása szövik a szálakat. Susanna tudja, hogy mit akar, és vágya pontosan egy olyan megbízható és kiszámítható emberrel kötendő házasság, mint Figaro. Meg is adja neki a családfőnek járó tiszteletet. Cherubinóval való kapcsolata is megmarad a ház falai között vállalt cinkosság szintjén. Úgy irányítja az eseményeket, mintha ő lenne az egyetlen racionálisan gondolkodó ember a házban. És talán tényleg ő az egyetlen.

Marcellina is jó példa korunk egoizmusára. Az alig ötvenes hölgy tetőtől talpig felékszerezve, a legújabb divat szerint öltözve és sminkelve jelenik meg Susannáék szobájában. Egy intim pillanat megzavarásától sem bizonytalanodik el. Viselkedéséből már az elején leszűrhetjük, hogy oka van érkezésének. Piperkőc magatartása arra utal, tényleges szándéka lehet egy nála alig 20 évvel fiatalabb férfi elcsábítása, így megértjük Susanna féltékenységet a 3. felvonás elején hallható szextettben. Ő nem Susanna

<sup>144</sup> No.16 Terzetto.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

fiatalságát, vagy szépségét irigyli, hiszen teljesen elégedett saját magával, csupán vőlegényét. Marcellinában semmi anyai gyengédség nem lelhető fel még akkor sem, amikor már felismeri édes fiát Figaróban. Ő a példája a bárkin átgázolni tudó, önmegvalósító szülőnek, aki egyéni céljait előrébb helyezi, mint gyermekéét. A nő-férfi kapcsolatról nem bontakozik ki a véleménye, és ebben talán annak is szerepe van, hogy *Il capro e la capretta* című negyedik felvonásbeli áriája ebben az előadásban is húzásra kerül.

Cherubino egy kontextusba nem illő egyén. Útkeresésének legelején tart, gondolataiban csak a szexualitás jár, még csak most ébred nemisége. Vágjai kiforratlanok, így bárki célpontjává válhat, legyen az férfi, nő vagy tárgy. Mégsem meglepő azonban, hogy mégiscsak a Grófné érett nőisége inspirálja *Voi che sapete* kezdetű áriáját, mert az ő személye sugallja, hogy saját nem működő házassága ellenére tökéletes mentora lehetne Cherubinónak a testiség tekintetében is.

Összességében úgy gondolom, a legnagyobb utat a darab során a Grófné járja be. A negyedik felvonás végén két bőrönddel jelenik meg, egyiket a Gróf kezébe adja, és a fülébe súg valamit. Bár a néző számára nem derül ki, hogy közös újrakezdés, vagy elválás következik, de az feltűnik, hogy a történet eleje óta nem láttunk olyan momentumot, melyben a Grófné higgadt és racionális tudott volna maradni férjével való kommunikációjában.

Főbb szerepekben:

Almaviva Gróf : Dominik Köninger

Almaviva Grófné: Brigitte Geller

Susanna: Jasmina Sakr

Figaro: Philipp Meierhöfer

Cherubino: Theresa Kronthaler

Marcellina: Christiane Oertel

Rendező: Barrie Kosky

Vezényelt: Hendrik Vestmann

Díszlet: Klaus Grünberg

**b. Jossi Wieler – Sergio Morabito: W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro*. Nederlandse Opera Amsterdam. Kiadta: OpusArte, 2009. április 28.**

Az előadás egy luxusautószalonban játszódik, amelynek tulajdonosa a Gróf. Figaro az üzletvezető, Susanna is alkalmazott. A Grófné is itt tölti az idejét, magányosan festeget a galérián, míg a földszinti bemutatóteremben zajlanak az események.

Ebben a koncepcióban nagyon élénk a Figaro-Susanna páros, fiatalok, az eljövendő közös élet izgalmával, komplementer szükségletekkel. Kapcsolatuk korábbi szakaszát nem mérgezik csalódások, egymásban teljesen megbíznak, tisztelik egymást, elégedettek. Figaro rendkívül vonzó férfi, megbízható alkalmazott, precíz, ám hirtelenharagú, kissé kényszeres. Susanna tipikus macskanő, tudja, mit akar, és minden eszköz birtokában van ahhoz, hogy azt el is érje. Ha nincs tétje, szívesen dícsér, ha kell, egyetért, de csak addig, amíg ez nem hátráltatja egyéni elképzeléseit. Amennyiben nem megfelelő reakciót kap, nem áthat jelenetet rendezni, vagy hisztériázni. Kézben tartja a történeteket és érzi, hogy biztos pozíciója van Figaro szívében, ez is erősíti önbizalmát. Bár játszik mindenkivel, és egyértelműen látszik, hogy tudatában van hatásának, manipulatív volta a nézőt nem taszítja, szimpatikus, talpraesett, energikus és bájos nőként hat. A negyedik felvonásbeli *Rózsáriában* átadja magát az érzékiségnek, gondolatban már a nászéjszakán van. A Grófnéval való kapcsolatában az érzelemmentesség érvényesül. Érti, hogy mi bántja az asszonyt, de úgy érzi, ő soha nem kerülne ilyen helyzetbe, ezáltal ezekben a helyzetekben csupán udvariasan teljesít. Kapcsolatuk nem viseli az alkalmazott-munkáltató viszonyt, inkább ápoló-ápolott viszonyt sejtet. Susanna hasonlóképpen felszínesen áll Cherubino gondjaihoz is. Tisztességesen lereagálja, de sosem tanúsít iránta őszinte empátiát. Sőt, az öltöztető jelenetben kifejezetten provokálja az amúgy is izgatott fiatalembert, majd továbbáll, mintha mi sem történt volna. Kapcsolata Marcellinával leginkább egy rosszul működő anyós-meny viszonyra hasonlít, ami nem meglepő, hiszen teljesen ellentétes személyiség típusok, de a 3. felvonásig úgy hiszik, ugyanarra a férfit vágnak.

Marcellina 60 év körüli, introvertált, molett nő, akinek mosolya mögött elfojtott agresszió és rosszindulat bújkál meg, nemcsak leendő menyével kapcsolatban. Nyilvánvalóak a komplexusai, irigysége Susanna fiatalságára, sugárzó szépségére, és önbizalomhiánya is, amelynek ellenére mégiscsak érvényesíteni kívánja a férfiakkal kapcsolatos elvárásait. Kieletlen szexuális vágyai, avagy az agresszió gyökerei felszínre törnek áriájában, az *Il capro e la capretta* kezdetűben. A figura ez esetben sem szimpatikus.

A grófi pár kapcsolata az egész darabban távolságtartó és kimozdíthatatlan marad. A Gróf egy középkorú szívtipró, aki adrenalinra vágyik – vagy csak kapuzárási pánikja

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

van –, ezért igyekszik megnyerni Susannát. A Grófné annyi sérelmet gyűjtött magába, ami érzékeny lelkében képes az összes lendületet, örömet, élni akarást felülrni. Ezek a sérelmek valószínűleg nem csak férje elkövetett hibáiból erednek, hanem lelki beállítottságából, túl élesek a külvilág ingerei számára, valószínűleg ezért zárja ki őket. Teljes apátiában él, mintha egy szanatóriumban lenne művészeti terápián, a körülötte zajló események sem tudják kilendíteni passzivitásából. Már nem a férjét gyűlöli, hanem az életet. Ebből a lelkileg terméketlen jelyzetből nem is tud kilépni, így a negyedik felvonás végére is ugyanabban az introvertált állapotban találjuk, amiben a második felvonás elején *Porgi amor* című áriájakor találkoztunk vele. Nem reménykedik változásban, csak hagyja, hogy teljen az idő, így Cherubino közeledései sem érintik meg. Susannával való kapcsolatában sem túlzottan bizalmas, mert nem hisz benne, hogy a lány értheti az ürességet, ami benne lakik, így marad egyedül. A IV. felvonás végén, amikor a párok egymásra találhatnak, csak ő és a Gróf állnak társ nélkül a fiatal pár két oldalán.

Almaviva Gróf: Garry Magee

Almaviva Grófné: Celia Costea

Susanna: Danielle de Niese

Figaro: Luca Pisoni

Cherubino: Maite Beaumont

Marcellina: Charlotte Margiono

Vezényelt: Ingo Metzmacher

Díszlet: Barbara Ehnes

Rendezte: Jossi Wieler- Sergio Morabito

**c. Flimm&Hartmann – W. A Mozart: *Le nozze di Figaro*.  
2015. 11. 13. Berlin Schillertheater, Kiadta: Accentus  
Music: 2018.11.16. Kiadói szám: ACC-10366.**

A Schiller Theaterben, 2015-ben bemutatott produkció szereposztása parádés. Az előadás Almaviva Gróf nyári rezidenciájában játszódik, a nyár közepén. A produkció hangsúlyos jeleneteit gyakran említem összehasonlításképpen a Guth-elemzés közben. A darab elején, már a nyitány első ütemei alatt megérkeznek a szereplők a nyaralóhelyre: jókedvűek, mindenki a saját bőröndjét hozza a kezében. Az 1920-as évek-beli jelmezek, és az egész rendezés hangulata Agatha Christie *Poirot*-regényeinek megfilmesített változatait idézi. A színpadon sok bútor és kellék van. de legfőképp: bőröndök mindenhol. Kalaptartó dobozok, nagy, mobil ruhásszekrény: az átmenetiség, az örök útonlét szimbólumai. Figaro és Susanna az első felvonás közös jeleneteiben bőröndök között, vagy azokon ülve szerepelnek. Megelevenedik a második felvonásban a Grófné szobája

*Figaro*-interpretációk a 21. században

is, azonban az is csak úgy, mint valami átjáróház. A *Porgi amor* kezdetű áriájában többen jelen vannak rajta kívül: Susanna, Barbarina, Cherubino és statiszták, akik folyamatos pakolásban vannak. Tehát a szeparált szféra nem tudja létre hozni a Grófné intimitását.

A nyári forróság gyakran csalja a szereplőket a tengerpartra, így a harmadik felvonás a-moll/A-dúr duettje is ott hangzik el. Érdekes megfigyelni az előadás világítását:következetesen alulvilágított jeleneteket látunk, amelyekben a szereplők jól látszódnak, mégis a színpadképnek van egy sötét nyomasztó hatása. Ez érvényes még a kertben játszódó jelenetekre is, például a Grófné C-dúr áriájára.

A IV. felvonás a nyári éjszakában zajlik: egy zölddel sűrűn benőtt domb ösvényén látjuk Barbarinát a tű keresése közben, de innen érkezik Susanna is a Grófnéval a *Rózsááriát* megelőző recitativóban. A ködös éjszakai kép kifejezetten szürreális, ezáltal illeszkedik a IV. felvonás fináléjának elvont cselekményéhez. Noha a Flimm&Hartmann páros 2015-ös *Figaro*-előadása szórakoztató és többedleges jelentéssíkokat magában hordozó koncepció, meglátásom szerint elsikkad benne a zene és dramaturgia szerves kapcsolódása, amely a legfontosab szempont kellene, hogy legyen a modern operajátzásban.

A szereposztás a következő:

Almaviva Gróf: Ildebrando D’Arcangelo

Almaviva Grófné: Dorothea Röschmann

Susanna: Anna Prohaska

Figaro: Lauri Vasar

Cherubino: Marianne Crebassa

Marcellina: Katharina Kammerloher

Vezényelt: Gustav Dudamel

Rendezők: Jürgen Flimm&Gudrun Hartmann

Díszlet:Magdalena Gut

### 13. Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása

Dolgozatom Claus Guth<sup>145</sup> salzburgi *Figaro*-rendezését állítja középpontjába. Az előadás a 2006-os Salzburgi Ünnepi Játékokon debütált. Szereposztása a következő:

Almaviva Gróf : Bo Skovhus

Almaviva Grófné: Dorothea Röschmann

Susanna: Anna Netrebko

Figaro: Ildebrando d'Arcangelo

Cherubino: Christine Schäfer

Marcellina: Marie McLaughlin

Cherubim: Uli Kirsch

Zenei vezetés: Nikolaus Harnoncourt

Rendező: Claus Guth

Díszlet: Christian Schmidt

#### I.felvonás

##### Sinfonia

A nyitány zárt függönnyel indul, Nikolaus Harnoncourt meglehetősen lassú prestót vezényel.<sup>146</sup> A zenekar szólamai szélesen artikulálják zenei gesztusaikat, ezt a viszonylag lassú tempót következetesen tartják az egész nyitány alatt, a karmester mozdulataival szándékoltan csitítja a vonósokat, hogy ne siessenek.<sup>147</sup> A visszafogott tempó – vélhetően - úgy hat a 21. század közönségére, ahogyan az 1786-os bemutaton hatott a *Figaro*: a várakozásokkal ellentétesen, monumentalitást mellőző, összeesküvés-szerű zenéjével meghökkenti a rohanó prestóhoz szokott hallgatót.<sup>148</sup>

„A *Figaro*-nyitány az öt nagy Mozart opera nyitányai között az egyetlen, amelyben semmiféle utalás nincs az opera zenei anyagára, egy témát, egy témadarabkát sem előlegez az opera számaiból. Minden utalás és kiemelés helyett azonban egyetlen alapvető benyomást szuggerál: előrevetíti a »*Figaro házassága*« színpadának szívverését, hatalmas életritmusát. ... Azt a dúsán áradó életnedvet, amely a Mozart

<sup>145</sup> Kiadta: Deutsche Grammophon/Universal.2007.07.01.Kiadói szám: 0440 073 4245 9

<sup>146</sup> 120-125 bpm.

<sup>147</sup> A Flimm&Hartmann előadásban Gustavo Dudamel 140-150 bpm körüli tempót vezényel.

<sup>148</sup> „Hasonló rombolás sajnos gyakran megesik például a *Figaro*-nyitány esetében, amely egyértelműen Presto C-ben áll, ezzel szemben csaknem mindig alla breve-ben, vagyis túlságosan gyorsan játsszák“. Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.181.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

varázsütésére megelevenedett embereket táplálja, sűrített koncentrációban tárja a hallgató elé. <sup>149</sup>

A 139. ütemben, a D-dúr főtéma pianissimo visszatérésekor felgördül a függöny. A főtéma tempója még visszafogottabb, <sup>150</sup> azonban ez Harnoncourt zenei koncepciójának sajátja: a tempódramaturgia. Harnoncourt mindenkit figyelmeztet, hogy nem a tempómegjelölés, hanem az artikuláció az, ami a mozarti zenét azzá teszi, ami. <sup>151</sup> A rohanó tempó az artikuláció rovására mehet, márpedig arra megfelelő hangsúlyt fektetni. <sup>152</sup> Mozart tempóival kapcsolatban többféle meglátás is létezik, azonban az artikuláció mindig elsőbbséget élvez a tempóval szemben. Mozart prestójáról ez áll a Badura-Skoda pedagógiai füzetben:

„Oly gyors, amilyen csak lehet, azaz olyan gyorsan kell játszani, hogy azért még minden hang, minden artikuláció tisztán és világosan kivehető legyen és a hangzás áttetszősége se szenvedjen csorbát.” <sup>153</sup>

Az interpretáció tempójával kapcsolatban Leopold Mozart az 1756-ban kiadott *Violinschule*-jában ezt írja:

„Az embernek magából a darabból is ki kell tudni találni, hogy az lassú vagy gyors mozgást kíván. Minden egyes darabra felírnak ugyan valami reá illő szót, ilyeneket, mint: Allegro = vidáman,; Adagio=lassan; stb. Magának a lassúnak, csakúgy, mint a gyorsnak és vidámnak megvannak a fokozatai... Azt (vagyis a tempót) tehát magából a darabból kell levezetni: és ebből lehet csálhatatalanul felsimerni az igazi zenei hozzáértés fokát. Minden zenemnek van lealább egy olyan részlete, melyből azt a tempót, amit a darab kíván, biztosan fel lehet ismerni.” <sup>154</sup>

Az 1995-ös salzburgi *Figaro* zenekari próbáján a nyitány első ütemeinek interpretációjáról így beszélt Harnoncourt: <sup>155</sup>

„Ha megtaláljuk a módját, hogy a rövid hangokban érdekesek legyünk, a zene nagyon gyorsnak fog tűnni, pedig nem az.” <sup>156</sup>

<sup>149</sup> Kovács: p.150.

<sup>150</sup> 110-115 bpm.

<sup>151</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fS2pgUM5quA> – Nicolaus Harnoncourt rehearses *Le nozze di Figaro*, Salzburg, 1995. Utoljára megtekintve:2020.02.07.

<sup>152</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. p.35.

<sup>153</sup> Eva Badura- Skoda - Paul Badura-Skoda: „Mozart-interpretáció” ( 1957). Ford.: Bánky József. In: *Zenepedagógiai füzetek 9*. Szerkesztő: Fülep Tamás .(Budapest, 1989) p.47.

<sup>154</sup> Im.p.34.

<sup>155</sup> Luc Bondy: *Le nozze di Figaro*. Salzburg, 1995.

<sup>156</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fS2pgUM5quA> – Nicolaus Harnoncourt rehearses *Le nozze di Figaro*, Salzburg, 1995. Utoljára megtekintve:2020.02.06.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

„Először a salzburgi zenei életben hallani fogják az első hegedűk hangját.”<sup>157</sup>

Értette a karmester ezt a nyitány 13-15.<sup>158</sup> és a 31-33. ütemekre, mert szerinte az első hegedűk nyolcadaira kell a hangsúlyt fektetni, nem pedig a negyedeikre.<sup>159</sup> Az 1. kottapéldában látható 13. és 15. ütemek háromhangos ornamenseit Harnoncourt zenekara kifejezetten gyorsan játssza, és a negyedekkel ellentétben nem törekszik arra, hogy a hatvannegyedek külön hallhatóak legyenek. Ez az interpretációs felfogás egyezik Somfai László Mozart ornamensekkel kapcsolatos álláspontjával is.<sup>160</sup> Mindenesetre, a salzburgi előadás nyolcadai bár artikuláltak, visszafogottan kavarognak. Egészen más megvilágításba helyezi Harnoncourt tempódramaturgiája a *Figaro* cselekményét, dramaturgiáját, új jelentéssíkokkal gazdagítja az amúgy is komplex mozarti világot.

Itt meg kell jegyezni, hogy míg a Guth-előadásban a D-dúr főtéma visszatérésekor nyílik fel a függöny, a Flimm&Hartmann produkcióban a nyitány teljes egészében nyitott függöny előtt hangzik el, így a díszlet, a színpadi cselekmény belekapcsolódik a zenei térképezés folyamatába, befolyásolja azt. Egyébiránt a függönnyel kapcsolatos mindkét megközelítés – tehát a leengedett függöny mellett történő nyitány-interpretáció, illetve a zárt függöny mögötti is – jól indokolható. Ha azt vesszük alapul, hogy a *Figaro* nyitányának zenei anyaga az opera zenei szövetéhez képest is egyedi és kizárólag a IV. végzetében tér vissza, akkor még inkább létjogosultságot nyerhet a zene önmagában történő kibontakoztatása, térképezése egy szcenika nélküli nyitányban. Mint azt már korábban részleteztem, a zene kizárólagossága esetünkben csupán annyit jelent, hogy az adott pillanatban nem érvényesülnek az egyéb művészetek, nem pedig azt, hogy a zene ne lehetne hatással egyéb érzékeinkre is.<sup>161</sup> A kortárs operarendezők azon eszköze, hogy több jelenetben is láttatják a szereplőket, mint amire vokális szólamaik rendelik őket; éppen olyan példákban nyilvánul meg, mint a zenekari anyag közben történő színpadi cselekmény. Ez a jelenet Claus Guth-nál például egyértelműen prologus-funkciót tölt be.

A színpadképet néző befogadó a tér sterilizálása ellenére a díszletet egyenesen a nyüzsgő nyolcad-futamok, vagy a minore-maggiore váltások mintázataként érzékeli, ami összhang-érzést vált ki az emberből, hiszen a geometriai tér-érzékelése is ugyancsak a jobb agyféltekében zajlik, akár a zenéé<sup>162</sup>. Christian Schmidt háromdimenziós díszletét szemlélve képzeletünkben felidéződik a *Figaro házasságának* Mozart-kézirata. Ugyanazt

<sup>157</sup> I.m.

<sup>158</sup> 1. kottapélda.

<sup>159</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fS2pgUM5quA> – Nicolaus Harnoncourt rehearses *Le nozze di Figaro*, Salzburg, 1995. Utoljára megtekintve: 2020.02.06.

<sup>160</sup> Somfai László: „Wolfgang Amadeus Mozart négyhangos ornamense”. In: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Rózsavölgyi és Társa (Budapest, 2015) p.145.

<sup>161</sup> A zene a jobb agyféltekére hat, ezáltal a kreatív asszociációkra, a térképezésre, az arcfelismerésre és az érzelmi központra hat.

Hámori József: *Az emberi agy asszimmetriái*. Dialóg Campus Kiadó (Budapest-Pécs, 2005) p.61.

<sup>162</sup> I.m.: p.67.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

a színvilágot – homokszín-feketét – látjuk a színpadon, de még a lépcsőkorlát osztásainak árnyéka is teljes zeneiséggel – kottaháló-szerűen - jelenik meg a lépcsőkön. Partitúraként, bizsergetően izgalmas térként tárul elénk a salzburgi színpad, ezer iránnyal, nyugtalanítóan sok utalással, mégis olyan egyszerűen, megfélelve a szerzői utasításnak: *Camera non affatto ammobiata*<sup>163</sup>. Claus Guth más darabjaiban is találkozhatunk a fentiekhez hasonló végtelenbe futó falakkal, semmibe nyíló ajtókkal és ki tudja, hova tartó lépcsőkkel, így biztos tudjuk, minden ilyen irány mérnöki pontossággal van megtervezve. Ezek Mozart tervei, amelyek itt és most válnak valósággá a zene, a tér és a színek szimbiózisában.

Visszatérve az előadáshoz: nyitány főtémajának D-dúr visszatérésekor felnyílik a függöny és a tablón a szereplők párjaikkal állnak. Az előadás folyamán később világossá válik majd, hogy a nyitány-béli statikus kép előre vetíti ennek a *Figaro házasságának* a jelentésbeli rétegződését. Játékosság, ironia és szatíra pontosan úgy vannak jelen a nyitány visszatéréseben, ahogyan a karakterek állnak mozdulatlanul Guth első képében. A mozdulatlan tabló – értem ezalatt a teljes színpadi látványt – illeszkedik a Harnoncourt által vezényelt zenekari játékhoz. Elsőre egyszerűnek tűnik a tér, azonban a kép bűnultsága alkalmat teremt arra, hogy a díszlet zenei terével kapcsolatban is elmélázzunk.

A háromdimenziós díszlet törtfehér, halványan díszített falakból, ajtókból, száraz falevelekből, egy ablakból és egy vég nélküli, 90 fokos fordulóval elfordított lépcsőből áll. A parketta, a korlát, a lépcső függőleges síkjai és a rendezői jobb oldali ajtó natúr fából van, ezentúl minden fehér. Nincsenek csillárok, székek, asztalok, textíliák, kivéve egy fényáteresztő függönyt, amely a kinti, a néző számára sosem látható kert nyitott ablaka előtt lóg. Ennek a légies függönynek pontosan az egyéb könnyed anyagok hiánya miatt lesz nagy jelentősége a későbbiekben. A jelmezek a fekete és fehér keveréséből születnek, általában fekete tarkítva fehér kiegészítővel, például nyakkendővel, köténnyel, zsebkendővel vagy sállal.<sup>164</sup> A ruhák és frizurák stíusa Ingmar Bergman filmjeire emlékeztetik a nézőt. Egyedül a Grófné nem visel fehérét. Marcellina talpig szürkében áll, mintha az ő személyisége kívül esne a nőiség árnyalatain. Cherubino alteregója egy néma szereplő, akinek Guth jelentős szerepet szán koncepciójában: a mozdulatlan nyitóképben elvárásolja a párokat. Cherubim nem ember – kívül esik az emberi világ korlátain. Ő sötétkék rövidnadrágot visel, fehér sállal, szürke zoknival.

A fekete-fehér színpadkép különösképpen gyakran visszatér az elmúlt húsz év *Figaro* színreviteleiben. Stephan Herheim<sup>165</sup> például döntően fekete-fehér, kotta-mintájú jelmezekben viszi színre a darabot és A3-as méretű partitúra-lapokkal dekorál, azzal épít a szó szoros értelmében többdimenziós teret – azaz szobát. A kotta-minta vonalhálóinak

<sup>163</sup> Bútorozatlan szoba.

<sup>164</sup> Nyilvánvalóan a fekete-fehér színvilág a mozarti *chiaroscuro* stílus használatában gyökerezik.

<sup>165</sup> Az előadás reklámfilmje megtekinthető a következő linken: <https://www.youtube.com/watch?v=th4FI4g06hs>. Utoljára megtekintve: 2020.02.06.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

egyidejűleg történő vertikális és horizontális felhasználása – mind a díszletben mind a ruhákon – abszolút térképző, pontosan annyira, amennyire a kottából életre kelő mozarti zene. Herheim a kottalapokkal cselekményt is alkot, amint például azok fentről lehullanak a IV. felvonás fináléjában<sup>166</sup>. A Schiller Theaterben is<sup>167</sup> a fehér-krém-ekrü és a fekete kombinációjából születnek a jelmezek színei. Szabásvonaluk letisztult, alapvetően visszafogott, egyszínű. Az ettől eltérő kivételek mind jelentést hordoznak, mint például a Grófné nagymintás poncsója, amely kifejezetten előnytelen számára, vagy Barbarina kihívó, revütáncosnőkre emlékeztető jelmeze. A Flimm&Hartmann-féle előadásban nem tapasztalunk aprólékos geometriai teret, itt elnagyoltabb a díszlet, azonban a rendező azzal újabb dimenziót nyit ki, hogy a zenekari árok elé is tesz színpadot, így a jelentéssíkok eltolódása közvetlenül leképeződik a térben.

Visszatérvén a salzburgi *Figaro* nyitányára, a kényelmes presto, a tartalmas rövid hangok és a dinamikai szélsőségek, amit Harnoncourt megkövetel a zenekartól – a pianók, forték, és fortepianók esetében –, ugyanolyan lendületet adnak a zenei kifejezésnek, mint amilyen sok irányba elindul a néző gondolata a díszlet egyszerű, geometrikus, de többdimenziós volta alapján.

Mozart *Figarójában* az intrika már a nyitányban többféle moduláció felé sodorja a hangnemet, de – mint minden Mozart operában – IV. felvonás fináléjára visszatérünk a nyitány alaphangnemére, tehát D-dúrba.<sup>168</sup> Daniel Hertz úgy véli, gyakorlati oka van annak, hogy a nyitány hangneme D. Mivel a trombiták és dobok az 1780-as években C, D és Esz dúrban voltak alkalmazhatók, és Mozart feltehetően a siker érdekében hangos finálét akart, ezen hangnemek között kellett elosztania a 4 felvonás fináléját.<sup>169</sup>

Visszatérvén a színpadra: a kimerevített kép harmonikusan illeszkedik Harnoncourt tartózkodó tempójához, azonban később azt tapasztaljuk, hogy a lendületnek e visszafogottsága az előadás egészét végigkíséri, tehát Harnoncourt tempódramaturgiája a koncepció sajátja. A tablón jelen van mindhárom felnőtt pár: Susanna és Figaro, a Grófné és a Gróf, Marcellina és Basilio. A Gróf és a Grófné a lépcsőn állnak egymástól elfordulva, testükkel ellenkező irányba fordulva. Megfigyelhető még a földszinti lépcsőn egy mozdulatlan madár is, ennek később szerepe lesz. Összességében jellemző erre a statikus nyitóképre, hogy minden karakter a az önmagára testtartást veszi fel, szintén szimbolikus a párok térben történő elrendezése is. Ez a hat ember önmagában bonyolult, kavargó

<sup>166</sup> Achim Freyer a bécsi Staatsoperben úgy rendezte meg *Don Giovanni*-jét, hogy minden szereplő a fekete-fehér-piros színek keveréséből született bábú volt.

<sup>167</sup> Flimm&Hartmann: *Le nozze di Figaro*.

<sup>168</sup> Egyes zenetudósok Gerald Abraham, avgy Charles Rosen szerint Mozart operáinak egységét a magasrendű tonális terv adja, nem számít, hogy milyen bonyodalmak történnek, miről szól, a legvégén az a nyitány hangnemébe való visszatérés az egység szimbóluma, egyben a tökéletessége is.

<sup>169</sup> Ez érvényes a *Szöktetés a szerájból*, a Da Ponte-trilógia, *A varázsfuvola* és a *Titus kegyelme* című Mozart operák nyitányaira és fináléira is.

Hertz:p.136.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

drámát hoz létre. A 188. ütem h-moll akkordjára megjelenik az ablakban Cherubim, aki a librettóban nem létező személy, de ebben a koncepcióban az emberek vágyainak mozgatórugóját megtestesítő figura<sup>170</sup>. A mozdulatlan képben csak Cherubim mozog kezében három almával, fehér madártollal megérintve a bénult szereplőket.

„Cherubino bizonyos mértékig tüneményszerű, megfoghatatlan, nem egészen emberi. Kierkegaard módszere, amikor filozófiája demonstrálására megkülönbözteti az apródot, mint meghatározott személyt, individuumot a mitikus apródtól, itt kivételesen alig torzít. Cherubin az operában is elég mitikus.”<sup>171</sup>

Ahogy Fodor Géza látja Cherubino szerepét a *Figaróban*, úgy látja Claus Guth is: rendezésében. Claus Guth nem csak szimbolizál, hanem egyértelmű utalásokkal helyezi a mítikus apródot a középpontba. Cherubim külsőleg megtévesztésig hasonlít Cherubinóra — aki a dráma negyedik szálának a főszereplője —, azonban így újabb, magasabbrendű szerepe lesz a történetekben, alteregójának köszönhetően.<sup>172</sup> Cherubinóé az egyetlen olyan szál, amelyhez nem köthető a darabban megbékélési jelenet, pontosan azért, mert Cherubino vágya nem személyekhez kötődik, hanem univerzális.

Cherubim létezését a mozdulatlan képbe való beugrása, az ablakon keresztül becsalogatott három darab alma, és a megmerevedett párok életre keltése következtében már a nyitányban szürreálisnak érezzük. Elvont figura, aki egészen irracionális állapotokba taszítja célpontjait. Bár Susannáékhoz indul először, mégis a Marcellina-Basilio páros kapja elsőként az almát. Eléjük helyezi és megsuhintja őket, amitől megelevenednek. Utánuk Susannáék következnek, azonban Cherubimnak eszébe jut beleharapni az almába, de végül mégis lerakja eléjük. Claus Guth ezzel is jelzi, hogy Figaróék jövőbeli boldogsága nem evidens, csak a szerencse műve. Cherubim ezt a párost is megsuhintja kezével, dob feléjük egy fehér tollat a szárnyából, de csak Susanna kel életre kettejük közül. A lány a 16 ütemes, vonós, pianissimóból fortéig crescendáló zenekari anyag<sup>173</sup> közben elevenedik meg. Figaro a duettino megkezdésére sem ocsúdik fel bénultságából, csak közvetlenül a duett *Cinque, dieci*<sup>174</sup> belépésével válik majd aktív szereplővé.

A grófi pár felé tartva Cherubim a földszinti lépcsőn is elhullat egy fehér tollat, majd a Gróf és a Grófné mögé helyezi az almát a nyitány utolsó tutti forte akkordjánál a 250. ütemben. Ők is életre kelnek, és mindenki elindul sorsára, azaz vágyódása irányába az első duett bevezető ütemei alatt. Susanna a Gróf felé, Marcellina pedig Figaróhoz. Megáll mellette és anyai mosollyal szemléli, majd Bartolóval távozik. A Grófné a nyitány végén

<sup>170</sup> Waldoff: p.89.

<sup>171</sup> Fodor: p.294.

<sup>172</sup> Waldoff: p.89.

<sup>173</sup> 236-252. ütemek.

<sup>174</sup> Öt, tíz.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

felmegy azon a végtelenbe tartó lépcsőn, amelyen Cherubim távozott megihletésük után. A Gróf először a Grófnéra tekintve habozik, majd rövid tétovázás után felmegy a Grófné után a lépcsőn. Figaro marad mozdulatlan.

## 1.jelenet

### No. 1 Duettino

Claus Guth *Figarójában* Susanna számára mozgalmasan telik a nyitány, Figaro mozdulatlan állapotából csak a G-dúr duett második Susanna-témájára ocsúdik fel, amelyet az oboa játszik a 11-13. ütemben. Az oboa Mozartnál a szerelem és a csábítás hangszere, különösen szépen szól a keresztes hangnemekben, így itt is.<sup>175</sup> Figaro passzivitásával kapcsolatban elvárnánk, hogy később a Susanna-téma hatása a tükröződjön Figaro viselkedésében is. Figaro a 20. ütembeli *Cinque, dieci* belépésével aktívvá válik: az opera első vokális frázisaiban Ildebrando D'Arcangelo testbeszéde, arcjátéka kimért és szögletes, hangadása pedig érzelemmentes. Énektechnikája kitűnő, merev játéka ellenére hangja puha, gombolyúen szól, a dinamikai egysíkúság ellenére. Figaro első megszólalása Claus Guth-nál nagyon tárgyilagos, ellentmondást nem tűrő és befelé forduló. A Susannát játszó Anna Netrebko így nyilatkozott Figaro karakteréről egy, a Guth-produkció kapcsán adott interjújában:

„Figaro egy olyasvalaki, aki a saját világában él, néha, mint egy zseni, tudod, mindig méreget valamit, gondolkodik, és megfigyeli közben a világ többi részéről. És ez a feleségek számára a legrosszabb, akik ott állnak, hogy »Nézz rám, milyen szép ez a kalap!«”<sup>176</sup>

Az énekesnő enyhén autisztikus figuraként jellemzi a koncepció Figaróját, amit Ildebrando D'Arcangelo játéka alá is támaszt szerepformálásával az előadás során. Igencsak különbözik ez a Figaro a Beaumarchais darabban megismert Figarótól. A prózai darabban ő az a minden ügyben jártas, gyakorlatias, szókimondó szereplő, aki erkölcsileg is leiskolázza a Grófot.<sup>177</sup> Nagymértékben változik ez a Mozart operában. Már az első duett zenei anyagában nyilvánvalóvá válik, hogy Figaro érdeklődését felkelteni, kizökkenteni a saját gondolatvilágából nehéz feladat. Guth ezt a színpadon is leképezi, Figaro statikus testhelyzetével, mozdulatlanságával, merev tartásával, egysíkú dinamikával történő éneklésével teszi egyértelművé.

<sup>175</sup> Glover: p.256.

<sup>176</sup> Bonus a Guth-produkció DVD-jén. Készítették: Sylvia Griss és Alexander Hellbrügge (Bayerischer Rundfunk, 2006).

<sup>177</sup> Beaumarchais: *Figaro*.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

Míg Beaumarchais-nál Figaro Suzanne első kérésére reagál<sup>178</sup>, Mozartnál nyolcszor hangzik el a *Guarda un po!*<sup>179</sup> felszólítás, mire Figaro odanéz Susannára. A duettino zenéje alapvetően magában foglalja kettejük reakciókészségének különbözőségét.<sup>180</sup>

A Beaumarchais darab *Figarója* férfiként magabiztos, képes felülről, udvariasan, szeretetteljes elfogadással kezelni Suzanne okoskodását, el is hangzik a lány részéről a *Rabom vagy, vagy nem vagy?*<sup>181</sup>kérdés, azonban ez mégsem azt jelenti, hogy a lány lenne a domináns, vagy szellemi irányító kettejük kapcsolatában. Nem úgy, mint a Mozart-operában. Később láthatjuk majd a Guth-előadásban és a zenei szöveg elemzésekor is, hogy Susanna felülemelkedik vőlegényén szellemileg is. Bármennyire is eltérő a Mozart *Figaro*-koncepciókban Figaro ábrázolása, Mozart beleágyazta zenéjébe a főszereplő nemeslelkűségét, precizitását, naivitását, ugyanakkor kisstílűségét is. Olvasván Mozart feleségének írott leveleit, fellelhetjük benne azokat a személyiségjegyeket, amelyek főhősünknek is meghatározó adottságai.<sup>182</sup>

A Guth-előadás első duettjében a vokális szólamok dinamikai sokszínűsége még a precíz zenekari játék hatására sem valósul meg: a pianók inkább bágyadtak, enerváltak, a forték pedig agresszívabb megnyilatkozások. Nyilvánvaló üzenet ez kettejük aktuális érzelmi állapotáról. A No.1.-et Harnoncourt 115-120-as tempóban vezényli, ez az allegro utasítás tükrében vontatottnak hat. Nyilvánvalóan itt sem előadói önkénnyel, hanem koncepcióról beszélhetünk. Bár létezik olyan elmélet, amely szerint a nyitány karakterét megőrző, emelkedő *Cinque, dieci, venti, trenta*<sup>183</sup> számolások a férfiu vágy hömpölygését jelképezik<sup>184</sup>, ebben az előadásban egyre magasabb hangról történő indítások mást jelentenek. Olyan elvont, ideológiai síkokban aktív férfit vetítenek elénk, aki ebben a terméketlen számolgatásban, a kézzelfogható dolgok rendezgetésében látja az otthonteremtés aktusát, ahelyett, hogy annak szellemi, illetve érzelmi oldalával foglalatostkodna.<sup>185</sup> Inkább hasonlít Guth *Figarója* a Beaumarchais-éra, a maga gyakorlatiasságával, mint a Da Ponténál körülírta. Susanna karaktere is sokat gazdagodik,

<sup>178</sup> I.m.: p.7.

<sup>179</sup> Nézz ide egy kicsit!

<sup>180</sup> A tizenkilenc ütemnyi bevezető csodálatos precizitással mutatja be Figaro és Susanna világát. Figaro megbízható, ismétlődő negyedei, szekvenciális kvint- és szextlépései a hegedűn keresztül mutatják be főhősünk témáját – egyúttal lelki világát -, míg Susanna bája az oboa szívhezszólóan meleg hangján vetül ránk a nyújtott ritmus, a nyolcadok és tizenhatodik kiegyenlített változatosságával. Mindkét téma hat ütemben mutatkozik be.

<sup>181</sup> Beaumarchais: *Figaro*. p.8.

<sup>182</sup> Feleségének 1789. május 23-án írt levele, melyben számot vet az elküldött levelek és a beérkezett válaszok között, és panaszkodik arról, hogy 17 napig levél nélkül kellett maradnia.

*Mozart's Letters*: p.410.

<sup>183</sup> Öt, tíz, húsz, harminc.

<sup>184</sup> Jean Starobinski: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó (Budapest, 2009)p.139.

<sup>185</sup> Mozart 1791.július 2-án feleségének írt levelében hasonló képet kapunk Mozartól.

*Mozart's Letters*: p.435.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

mire Beaumarchais Suzanne-jából a Mozart: *Figaro* központi figurájává válik. Az általam elemzett előadás ki is használja ezt a sokrétűséget.

Susanna zenei és szöveg-anyagának elemzésekor megállapíthatjuk, hogy a tudatosság, a manipulációs készség, a gyors helyzetfelismerés és reakcióképesség mind sajátjai Susannának, amelyek minden társadalmi körben és helyzetben megfelelő jártasságot adnak neki. Tudja, hogy kivel mit engedhet meg magának. Hajlamosak vagyunk naívaként sztereotipizálni ezt a karaktert, holott minden eseménynek ő a mozgatórugója és ennek tudatában is van. Nincs az operában egy olyan pillanat sem, amikor ne lenne ura a történeteknek, és ne lenne felkészülve a következményekre. Az elemzett előadásban tetten érhető mindenre való elszántsága is, vegyük példaként a No.1 duettino azon pontját: amikor már sokadik kérdés után sem néz rá Figaro: Susanna odaszalad az ablakhoz, ahol az ablak légáteresztő függönyét rakja a hajába, menyasszonyi fátolként<sup>186</sup>.

Az első duett zenei anyagában Guth erősen épít a kapcsolatukat jellemző érzelmrajzra: ez Susanna karakterét nyilvánvaló dominanciával gazdagítja, ami a zenei anyagban burkoltabban fogalmazódik meg. Íme egy példa zene és dramaturgia szerves kapcsolódására: míg Figaro az első 48 ütemben Susanna cantabile legato szólamának kimozdíthatatlan ellenpontjaként szól közbe, a 49. ütemtől, az említett függöny-gesztus után már Susanna temperamentuma szerint formálja mondandóját, ugyanabban a hangnemben, tempóban és dallammal válaszol menyasszonyának, ahogyan Susanna az első megszólalásában tette. Nem egyedülálló, hogy Susanna ily módon hat a darabbéli szereplőkre. Ez a tudatos befolyásoló készség egyértelműen benne van Anna Netrebko alakításában is. Itt megjegyezném, hogy a jelenetben jelzést kapunk arra, hogy Susanna hatása nem tud teljeskörű lenni, mivel Susanna-motívumának átvétele után továbbra is ugyanolyan befelé fordulással folytatja Figaro a helyszín geometriai felmérését, jobbra-balra lépéseket számolva.

Ismervén a rendezői színház eszközeit, egyáltalán nem meglepő a néző számára, hogy a duettben a Gróf is feltűnik. Jelenléte megbénítja Susannát. Amikor azt énekli az 59. ütemben, hogy *Ora sì, ch'io son contenta*<sup>187</sup>, kézzelfoghatóan lassul a tempó<sup>188</sup> és a dinamikus kettős kötések helyett inkább cammog a Susanna-motívum az 59. ütemtől a 67. ütem koronájáig. Gépiessé válik Netrebko éneklése, hangja elsötétül, nem őszinte, sokkal inkább kétségbeesett, visszakozik. Mindezt a Gróf a lépcső tetejéről figyel: szorongani látszik ebben a pillanatban. Bo Skovhus fehér zsebkendőjével törölgeti izzadt homlokát. A 67. ütemben kezdődő *Ah il mattino di nozze vicino*<sup>189</sup> résznél, amikor szólamaik már közelednek egymáshoz, azonos ritmusban haladnak, Susanna és Figaro egymástól távol

<sup>186</sup> 46-49. ütemek.

<sup>187</sup> Igen, most boldog vagyok.

<sup>188</sup> 126-ról 110-re.

<sup>189</sup> Ah, a mennyegző reggele közel van.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

állva énekelnek, zenei egyesülésük nem ölt testet a színpadon, mivel Susanna még mindig a Gróf jelenlétére koncentrál. A 76. ütemben végül egymást kezét táncartásban tartva előre lépdelenek, mintha csak az oltár felé menetelnének, reprezentálva a Gróf felé egymáshoz tartozásukat. A zenei anyag egységre jutása és a pár a színpadon tetten érhető diszharmoníája kommunikációs úrról, vagy őszintétlenségről tanúskodik. Természetesen a Gróf jelenlétéből Figaro semmit sem érzékel. Sokkal inkább tűnik ez a duett a Guth-előadásban két ember párhuzamos monológjának, mint dialógusnak. Nincs tétje, nincs céljuk egymás felé, Susanna rezignált.

A reményvesztettség Susanna arcjátékán is látható: motiválatlan Figaro jelenlétében. Azt nem szabad elfelejtenünk, hogy ebben a percben még be sem jelentette neki Figaro a Gróf csodálatos tervét, tehát az események, így a zene is bonyolódni fog. Óhatatlan párhuzamot sejtet ez a felállás Mozart feleségével való kapcsolatának kiegyenlítetlenségével.<sup>190</sup> A kielégíthetetlen szeretetvágy,<sup>191</sup> illetve az egzisztenciális fenyegetettség árnyéka<sup>192</sup> közös pont lehet Mozart és Figaro között.

A Flimm&Hartmann produkcióban egészen máshogy épül fel az első jelenet. A fiatal szerelmesek őszinte várakozással tekintenek a jövőjük elé, ami az 59. és 67. ütemek közötti kettős kötések pulzálásában, crescendójában és lendületességében teljesedik ki. A duettino allegro tempója 140 körül mozog. Csak az első recitativo szegi kedvét Susannának. Őszinte szorongás lesz rajta úrrá, hogy felfedjen valamit, amit talán egy életre el akart volna hallgatni.<sup>193</sup> Recitativójában nagy szüneteket tart, Figaro úgyszintén. Interpretációjukban mondataik messzemenőig a gyorsan váltakozó, egymástól eltérő lelkiállapotaikat tükrözik, tehát létrejön a feszültség kettejük között, tehát megszületik a dráma.

Nem mondható el ez Claus Guth első jelenetéről. Azért nem tud létrejönni a feszültség kettejük között, mert Susanna mindvégig Figaro előtt jár gondolkodásban, ötletekben, érzelmekben. Így, mire Figaro eljut egy következtetésre, ő már lerendezte magában, feladta, hogy megoldódjon a helyzet. Nyugtalanító előképe ez egy — egyelőre csupán készülődő — házasságnak, amint azonban azt már korábban megállapítottuk, a kortárs zenés színháznak nem célja a gyönyörködtetés, sem a kellemes légkör biztosítása.

James Webster azt írja erről a duetről, hogy kettős fejlődés rajzolódik ki benne, kettejük megosztottságától az egységig, ami egyben Susanna felemelkedését is jelenti. Ezek a célok egyidejűleg mennek végbe, és egy ismétlődő összefoglalásban teljesednek ki a duett végén.<sup>194</sup> Habár Webster megállapításai rendszerint helyesek a *Figaró*val

<sup>190</sup> Glover: p.253.

<sup>191</sup> 1790. október 8. feleségéhez írt levél. *Mozart's Letters*: p.424.

<sup>192</sup> 1789. július 12. Puchberghez írt levél. *Mozart's Letters*: p.412.

<sup>193</sup> Tekintve, hogy az előadás 2015-ös, valószínűleg ez egy, a Me Too kampányra tett utalás.

<sup>194</sup> James Webster: „To Understand Verdi and Wagner We Must Understand Mozart”. In: *19th Century Music 11* Vol 11., No. 2. University of California Press(California, 1987 autumn) 175-193.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

kapcsolatban, az első duett zenei anyagának ezen értelmezése ellentétes az elemzett előadás koncepciójával.

A Wieler- Morabito-féle megvalósítás minden szempontból energikus. Figaro piano *Sì, mio core, or è più bello*<sup>195</sup> kezdetű mondata bár könnyen van átítva, hangvétele derűs, míg Susanna saját *Ora sì ch'io son contenta*<sup>196</sup> sorai alatt figyelembe sem veszi a másik oldalon fennálló passzivitást, tovább szárnyal a saját álmvilágában. Így a duett nem válik együttműködéssé, inkább két, időben párhuzamosan haladó egyéni szál marad.

## No. 2 Se a caso madama

A *Cosa stai misurando*<sup>197</sup> kezdetű recitativóban Netrebko az ablakon kifelé néz, és elcsukló, bánatos hangon kérdezi, mivel van annyira elfoglalva Figaro. A kertre néző ablak már a darab elejétől fontos szimbólum, innen érkezik meg Cherubim a zárt, steril közegbe, ahol a vágy, a bonyodalom és bűnbeesés mindig megjelenik vele együtt.

A recitativo 9. ütemében Susanna felkap egy almát a földről a *La ragione l'ho qui*<sup>198</sup> mondatánál, majd odadobja Figarónak. Ez az az alma, amit Cherubim adott nekik a nyitány kimerevített képében. Susanna felébreszti Figaro gyanúját a Gróffal szemben és eléri nála, hogy saját döntéseként akarjon férfiasabban fellépni a Gróffal szemben. Ez a manipulativitás ösztönösen fakad a szolgálólány karakteréből és Netrebko jól lavírozik ebben a szerepben, míg Ildebrando D'Arcangelo bravúrosan alakítja a befelé forduló, elvont figurát. Inkább alá-felé rendeltségi viszonyban beszélgetnek. Susanna hangvétele közvetlen, egyenesen a közönséghez intézi recitativója minden szavát. Míg a néző érti, hogy a kocka már el van vetve, Figaro nagyon lassan veszi fel a fonalat. Susanna megpróbál életre hívni olyan, számára imponáló tulajdonságokat, amelyek Figaróban alapesetben nem találhatók meg. Ha kell, babusgatja vőlegényét, ha kell, kioktatja, azonban a teatralitást sem veti meg, ha nem kap megfelelő reakciót. Netrebko jól használja nőiségének eszközeit, kisugárzását, még akkor is, ha Figarónk szexuális nyitottságát láthatóan blokkolja a Grófnak való hatalmi alárendeltség Guth értelmezésében. A 20. században ezeket a nőket illették *femme fatale* kifejezéssel. Figaro önbecsülését a társadalmi ranglétrán való előbbrejutás – azaz pontosabban az elnyomó hatalom legyőzése – jobban motiválja, mint a hódítás, ezért lesz olyan lelkes a második duettben. Ezen a ponton ismét érdemes párhuzamot vonni Mozart életútjával: a korai bécsi éveiből

<sup>195</sup> Igen kedvesem, most még szebb.

<sup>196</sup> Most igazán boldog vagyok.

<sup>197</sup> Mit méregetsz?

<sup>198</sup> Az igazság itt van nálam.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

származó leveleiben gyakran találkozunk a dühvel, keserőséggel, a méltatlan bánásmódról szóló beszámolókkal.<sup>199</sup>

A második allegro duettino zenei anyaga többet mutat meg mindkettejük személyiségéből. Mivel a Guth-előadás hagyja érvényesülni a zene téralkotását, Figaro kontratánc-jellegű, derűs B-dúr témáján keresztül D’Arcangelo élénken festi le Figaro jövőképét, amint mindketten kitüntetett pozícióban végzik kötelességüket a Gróf és a Grófné mellett.

Harnoncourt zenekara érzékletesen jeleníti meg Figaro színes képzelgéseit: a fagott a bevezető dallamot derűvel, játékosan interpretálja, miközben Figaro a kezével bábozva lefesti a közeli szobában várható szép jövőt a *che vuol mi il padrone, don don*<sup>200</sup> részeinél. A kürtök gondolatébresztőként ismétlik meg Figaro *don don* szócskáit, hangos fortéban, nagy hangsúlyt adva a fenyegető veszélynek. Mindeközben Susanna eltűnik a Gróf ölelésében a félemeleti ajtó mögött. Figaro annyira nem érzékeli a körülötte zajló eseményeket, hogy még ezt sem veszi észre. Susanna pontosan a g-moll oboa-téma megjelenésére jön vissza az ajtóból.<sup>201</sup> Figaro témájának mollban való megszólaltatásával Susanna lefesti a helyzetet a saját nézőpontjából, és annak a következményeit is: a színpadon ennél a frázisnál a bűnbe esett, szégyenkező szolgálólányt halljuk.<sup>202</sup> Azonban lelkiismereti gyötrelméből gyorsan felocsúdik, *Così se il mattino*<sup>203</sup> belépését a 43. ütemben már nem saját gondolati csalárdságának árnyékában énekli, hanem Figaro együgyű viselkedésére haragszik – így látja a rendező a Figaro kontratánc moll variációjának indoklását. Didaktikus hangon okítja leendő férjét. Zenéje gyengéd iróniát és bölcsességet hordoz magában, és az interpretáció manifestálja a zenét: mintha látná maga előtt a borús jövőt, ahol a számára olyan fontos érzékiség csak gondolatban, vagy tévutakon valósulhat meg, míg ebből a kielégületlenségből a férje semmit sem vesz észre. Az ebből fakadó düh energiát ad neki ahhoz, hogy variánsában továbbsszöje az egyáltalán nem fényes jövő képét a *don don, a mia porta il diavol lo porta, ed ecco in tre salti...*<sup>204</sup> dallamnál.<sup>205</sup>

A rendezés szépen harmonizál a színpadon látható pár egymás mellett való elbeszélésével, amikor Figaro ugyan csillapítja, de nem tudja csírájában elfojtani Susanna panaszát Susanna, *pian, pian* sorainál.<sup>206</sup> Susanna még egyszer el tudja ismételni a *din din, don don* szavakat is, majd kétségbeesetten leroskad, mikor konstatálja, hogy Figaro

<sup>199</sup> 1781. május 9. Édeapájának írt levél. *Mozart's Letters*: p.246-247.

<sup>200</sup> Ha hív az uraság.

<sup>201</sup> 40. ütem.

<sup>202</sup> Ez a maggiore-minore váltás is a *chiaroscuro* ékes példája.

<sup>203</sup> Így majd reggel.

<sup>204</sup> Don don, az ördögöt az ajtóhoz hozza és három lépéssel...

<sup>205</sup> 63-68. ütemek.

<sup>206</sup> 75-83.ütemek.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

semmit nem ért a helyzetükből. A 82. ütem *Ascolta!*<sup>207</sup> felszólításával Susanna új lendületet vesz ahhoz, hogy felnyissa vőlegénye szemét, ám ez a lendület a Guth-rendezésben kevésbé a Figaróba vetette bizalomból, sokkal inkább a helyzet kényszerűségéből fakad.

Az in tempo elején, Susanna *Se udir bramo il resto*<sup>208</sup> mondatánál Figaro befogja a fülét és begubózik, mintha ez az új ritmika — félkotta, és nyújtott ritmus — túl sok rosszat sejtetne vele<sup>209</sup>. Felmerülhet az is, hogy a fülét azért fogja be, mert Susanna éneke úgy hat rá, mint a szirének éneke, és ettől védi magát. Fel is oldódik, amint Susanna szólamában kioldódik a feszültség a *Discaccia I sospetti che torto mi fan*<sup>210</sup> szövegre.<sup>211</sup>

A *Discaccia I sospetti – I dubbi I sospetti gelare mi fan*<sup>212</sup> dialógusuk zenei értelemben arról tanúskodik, hogy nem tudnak közös pontot találni.<sup>213</sup> Ez a cselekményben is leképeződik. Az egymás felé tett mozdulataik rosszul időzítettek — s bár a zene némi hangnemi kitérő után visszatér a kiinduló hangnembe — nem tud létrejönni a konszenzus, így mindkét értelemben kijelenthetjük, hogy nem oldódott meg a konfliktus.<sup>214</sup> Ebben a percben úgy tűnik, nincs megoldás és esély kapcsolatuk harmóniájára.

## Recitativo

A Guth-koncepció tovább feszíti a Susanna-Figaro érzelmi konfliktust a második duett utáni recitativóban. Figaro Susanna első mondata közben felfedez egy döglött hollót a lépcsőn és azt figyeli mindaddig, amíg össze nem szedi és el nem viszi az ablakhoz, közben mellékesen beszélget Susannával. Ez újra alkalmat ad Susannának, hogy a Gróf szobája – a félemeleti ajtó – mellett kicsit elmélázzon. Saját világa most is elvonja Figaro figyelmét arról, ami körülötte történik és arról, amit Susanna közben magas hőfokon ventillál neki. Susanna élvezi, ha felkeltheti Figaro dühét és féltékenységét, mert számára a közöny a legrosszabb érzelmi állapot. Amint Figaro kidobja a döglött hollót és becsukja az ablakot – a *Come, ne feudi suoi non l'ha il Conte abolito?*<sup>215</sup> mondattal már – aktív hús-vér emberré válik, aki képes felmérni a rá leselkedő veszélyt. Innentől felgyorsul a

<sup>207</sup> Hallgass ide!

<sup>208</sup> Ha akarod hallani a többit is.

<sup>209</sup> 2. kottapélda.

<sup>210</sup> Űzd el a félelmeket, amik bántanak engem.

<sup>211</sup> 92-95. ütemek.

<sup>212</sup> Űzd el a félelmeket, amik lefagyasztanak engem.

<sup>213</sup> 108-140. ütemek.

<sup>214</sup> E pont, mely kapcsán felmerül a kérdés, hogy a tonikai egység-e a legfelsőbb esztétikai kategória, amit a klasszikus zenében kereshetünk. Ezzel Webster hosszasan foglalkozik idézett cikkében.

<sup>215</sup> Hogyan? A Gróf nem adta fel az első éjszaka jogát?

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

jelenet, Susanna elégedett, és szívesen csókolja meg Figaróját, aki végre hajlandó harcba szállni az ellenséggel.

## 2. jelenet

### Recitativo

Duettjük végén Susanna elsiet azon a bizonyos lépcsőn, amely nem tudjuk, hova vezet. Figaro elkezd belehergelni magát a Gróffal szembeni dühébe, ez zajlik recitativója alatt. Izzadva, megbénulva dohog, míg Cherubim meg nem érinti hátulról, a hátára nem mászik.

### No. 3 Cavatina

A *Se vuol ballare signor Contino*<sup>216</sup> kezdetű ária első húsz ütemében Cherubim irányítja Figaro mozdulatait, hajlítja, mint egy fát, befogott szemmel finoman táncoltatja – ezalatt a kürtök és a vonósok Figaro ritmusában, pizzicato kísérek –, míg Figaro belehergeli magát a cavatinába. Már az F-dúr cavatina első részében megjelenő, hármas löktetésű táncritmus jelzésértékű: Fodor Géza figyelmeztet, ez ugyanaz a gaillard, ami Gluck *Orpheuszában* a fúriák tánca, maga a ritmussá vált fenyegetés.<sup>217</sup> Indulatait visszafogott, kimért negyedekbe és gyermekien egyszerű dallamba önti Figaro akkor, amikor végre összeáll a fejében a bosszúterv vágya. A 19. ütemben *Le suonerò*<sup>218</sup> második ismétlésénél már elég eltökéltségre tesz szert a bosszúhoz. A 20. ütem új témájának megjelenésekor – amikor a hegedűk a kisszekundos trillát játsszák, majd az oboa repetálja az f-eket, kiszakítja magát Cherubim kezéből. Ez az új téma az intrika, cselszövés és annak szövődménye a szerelem tükrében, míg végig megmarad a ¾-es löktetés, habár a tenuto hangokat legato váltja fel az énekszólamban. Cherubim a 31. ütemben leveszi róla a zakót, hogy még inkább belevehesse magát a fizikai megleckéztetésbe, miközben C-dúrban elismétli a következőt: *Ha jönni akar az én iskolámba, a capriolát majd én megtanítom neki, igen, bizony.*<sup>219</sup>

Ahogy azt már tapasztaltuk Figarótól az első két duettben is, rendkívüli képzelőereje ebben az áriában is megjelenik, úgy a zenében, mint a színpadon.<sup>220</sup> Zenéje

<sup>216</sup> Ha akar táncolni a Gróf úr.

<sup>217</sup> Fodor: p.281.

<sup>218</sup> Megszóllaltatom.

<sup>219</sup> *Se vuol venire nella mia scuola, la capriola le insegnerò.*

<sup>220</sup> Einstein úgy gondolja, hogy Mozart zenéjének nem volt szüksége vizuális ingerekre, annyira önálló volt a maga saját törvényszerűségeivel, hogy nem hatott rá az ég látványa, függetlenül attól, hogy borús, vagy derűs volt.saját fordítás

Alfred Einstein: *Mozart. His Character. His Work.* Transl:Arthur Mendel, Nathan Broder. Oxford University Press ( USA, 1965) p.15

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

állandóan karakterizál, kisgyermekes képzelőerejét felülmúlva, kifejezőeszközeiben megmaradva egyszerűnek.<sup>221</sup> Figarónak minden mozdulatát Cherubim irányítja az egész ária során végig. A zene egyértelműen lefesti a lépéseket a menüett negyedeiben, míg a 20.-30. ütemek főtemája sokkal inkább a ravaszság, a csel, a gyorsaság és az összeesküvés megtestesítője. Miután ingujjra vetkőzött, Figaro messzemenőig elszántan a bosszúra, átadja magát Cherubimnak, aki egyik zenei ponttól a másikig megkoreografálja a Gróf megleckéztetésének minden mozdulatát. A színpadi történések nem válhatnak ennyire jelentőségteljessé, ha nem lenne kapcsolat köztük és a zene között. Guth-konceptiója azért egyedülálló mert ebben a zenedrámában minden történés reflektál a zenére és a szövegre: ellenpontozza, vagy alátámasztja, esetleg kiegészíti azt. Fodor Géza is megállapítja *Figaro*-elemzésében, hogy a *Figaro* zenéje nyomatékosan az emberi kapcsolatok, az emberi viszonylatok ábrázolására törekszik.<sup>222</sup> Tehát nem rendezői önkényről van a Guth-előadásban szó, hanem a lehetőség megteremtéséről, hogy a mozarti világkép érvényesülhessen.

„A rendezőnek alapvető kötelessége, hogy fölfedezze a szerző összes szándékát, és minden rendezésre álló eszközzel közvetítse őket.”<sup>223</sup>

A 42. ütembeli C-dúr futammal megjelenik a fizikai retorzió képe a zenekar lendületes, szekvenciális, emelkedő forte futamaival, amelyek között teljes ütemnyi piano szekund trillák állnak ellenpontként. Ez a kép a macska-egér harc játékosságával és fölényével festi elénk Figaro magabiztosságát. C-dúrban indul, majd visszatér az eredeti hangnemhez F-dúrba, majd a futamok sűrűsödésével az 51. ütemre megérkezünk a párhuzamos mollba. Ebben a rövid szakaszban a színpadon mintha csak a zene válna képpé, Cherubim a futamok és trillák alatt elgáncsolva háromszor megugratja Figarót, majd távozik. Az 51. ütem d-molljában már Figaro a színpad elején éneklő, hogy *De halkan!*,<sup>224</sup> teljes harci felindultságban. Az 56. ütemtől a már korábban<sup>225</sup> hallott szekund trillákat halljuk, d-mollban. Ez a vészjósló hang Figaróban több irányból érkező rémképeket alakít ki, hangadása félelemmel teljes piano. Amikor ezt éneklő: *amíg minden eltitkolt dolgot felfedni nem tudok*<sup>226</sup> — kiegyenlített negyedeit most nyújtott ritmus helyett félkotta tartóztatja fel. Eluralkodik rajta a félelem, tudatára ébred kiszolgáltatottságának. Az evvel járó düh és fájdalom elfojtásának eredménye a zenében a *Meglio ogni arcano*

<sup>221</sup> Az infantilizmus is közös vonás Figaro és Mozart között.

Solomon: p.509.

<sup>222</sup> Fodor: p.256.

<sup>223</sup> Koltai: p.29.

<sup>224</sup> Ma piano.

<sup>225</sup> A 20-30. ütemekben.

<sup>226</sup> *Meglio ogni arcano dissimulando scoprir potrò.*

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

*dissimulando scoprire potrò!*<sup>227</sup> frázis a hangon történő repetálása. Szerencsére Cherubim megérkezik, és ismét megigézi, amitől erőre kap. Ennek eredménye a presto dühös tempója.

Fodor Géza felfogásában a presto-rész a buffa-konvenció felidézése, amelyben címszereplőnk önmaga érzelmes elgyengülését leküzdendő vált egészen triviális zenei témára.<sup>228</sup> Csodálatos az az ellentét, ami az ária két különböző karakterű témájában megjelenik. Wye Jamison Allabrook tanulmányában úgy értelmezi ezt az áriát, mint egy magas társadalmi osztályhoz tartozó menüett és egy középosztálybéli contradance párosítását<sup>229</sup>, tehát a Gróf és Figaro társadalmi helyzete között billegő lidércálmot.

A presto-rész ismét Figaro tárgyilagos hangján szólal meg, aki hatalmas energiával szemlélteti, hogyan is fogja minden eszközzel tönkretenni a Grófot. Ez az anyag ismét a gyakorlati megvalósítás oldaláról közelíti meg az éppen aktuális problémát. A 12 ütemes codát követően visszatér a háromnegyedes gagliard, még hozzá az ária első része változatlan formában, keretbe foglalván Figaro életének ezen mérföldkövét. Láthatjuk, hogy Figaro nagyon messzire jutott ezalatt az ária alatt. Egy szűrőeszközzel a kezében tajtékozva énekel arról, hogy megleckézteti a Grófot.

Túlontúl szemléletes, ahogyan Claus Guth a fényekkel bánik. Figarót úgy világítja meg a visszatérésben, hogy árnyéka önmaga másfélszerese lesz. A közönség elhiszi, hogy felnőtt a feladathoz. Ez Figaro karaktere, ez az ária magában hordozza teljes személyiségét, a valósághoz való viszonyától az érzelmeiig, amelyeket csak ritkán enged felszínre törni. Zenéje egyszerű, formális, ritmusai is letisztultak, ahogyan a hangnem is kiegyenlített, kevés kitéréssel. Ez az a karakter, amelyet többen úgy emlegetnek, hogy közhelyes, objektív, nem egyéni.<sup>230</sup>

Bár dolgozatomban a Figaro házassága két női főszereplőjének jelelmábrázolásait és fejlődésüket kutatom, mégis fontos ezt az áriát elemezni annak ellenére, hogy ebben egyikük sincs jelen. Ez az ária Susanna hatásának eredménye. Az ő jól megválogatott, manipulatív eszközei juttatták el Figarót oda, hogy az első G-dúr duettino szögletes, formális anyaga után ilyen színes megnyilatkozást tegyen.

Rendezése válogatja, hogy Figaro mennyire férfias, talpraesett, sajnálatra méltó, vagy éppen túlontúl jóhiszemű, azonban a néző szimpátiája az, amit semmilyen színrevitel esetében nem tud elveszíteni az inas, azt minden hangjegybe belekódolta a zeneszerző. Nem véletlen Mozart együttérzése ezzel a szereplővel, hiszen – bár nem szolgasorba ment Bécsbe – átélte a társadalmi osztályok, alkalmazott és munkaadó közötti rangbéli és bánásmód-béli különbségeket udvari zenészi pályája elején. Egész életében azért küzdött, hogy művészete nemesi rangra emeltessék. Ahogyan arról az első bécsi levelek

<sup>227</sup> Amíg minden eltitkolt dolgot felfedni nem tudok.

<sup>228</sup> Fodor: p.281.

<sup>229</sup> Allanbrook: p.82.

<sup>230</sup> Fodor: p.281.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

tanúskodnak, Mozartot felháborította a hercegérsek kivagyisága, felsőbbrendűsége. Minden levelében részletesen beszámol édesapjának az őt, mint udvari zenészt ért megaláztatásokról.<sup>231</sup>

„Alig várom, hogy bolonddá tegyem az érseket, a legnagyobb vidámsággal és udvariassággal fogom tenni ...”<sup>232</sup>

#### 4. jelenet

##### No. 5 Recitativo

Susanna Marcellinával való találkozása izgalmas fordulat a Guth-előadásban. Bartolo áriája után összetalálkoznak a két nő, Susanna éppen a bizonytalanból induló lépcsőn halad lefelé, amikor meglátja Marcellinát és Bartolót. Recitativójuk sokkal indulatossabb, mint amilyen később a duett lesz. Susannát látszólag nem rémíti meg az asszony jelenléte, önbizalma rendíthetetlen, nem hiszi, hogy valódi versenytárral van dolga. Recitativójának utolsó mondata sem saját visszavonulására, hanem Marcellina elküldésére vonatkozik: *Ideje menni!*<sup>233</sup>

##### No.5 Duettino

A két nő duettje recitativójukkal szemben kifinomult. Lendületes allegrót<sup>234</sup> vezényel Harnoncourt, de a két szoprán nyugodt vokális íveket énekel. A duett bevezető zenekari anyaga a *Cinque, dieci* kezdetű nyitóduett hangulatát idézi, csak éppen A-dúrban.

„A bourrée jellegű zenei anyag a párhuzamosan hangzó triolákkal egyfelől felszínes udvariasság, másfelől pedig az őszinte női indulat megtestesülése”,

állítja Allanbrook.<sup>235</sup> A duett fő témája nem a személyeket karakterizálja, hanem az udvariaskodás helyzetét, és ez a helyzet jelenik meg a színpadon is. A fő téma teljes reprezentációja, illetve a részletek ismételtetése ismét az első felvonás első jelenetére emlékeztet minket, utalván a családdá válás édes konfliktusaira. Látunk egy 35 és egy 50 éves nőt a színpadon cinikusan társalogni: természetes, hogy Susanna Marcellina korára való hivatkozása eléri célját, ám összesen ennyi ütőkártya van Susanna kezében.

<sup>231</sup> 1781. március 24. Bécs, Édesapjának írt levele: „Higgye el, itt nem fog tündökölni a fényem! És ugyan micsoda kitüntetésben részesít? Kleinmayer úr és Beneckè külön asztalnál ülnek az illusztris Arco Gróffal, na most, ha meghívnák az ő asztalukhoz, az kitüntetés lenne, de abban semmiféle kitüntetés nincsen, hogy azokkal ülök egy asztalnál, akik ajtót nyitnak és gyertyát gyújtanak.” *Mozart's Letters*. p.235.

<sup>232</sup> 1781. április 4, Édesapjának írt levele. *Mozart's Letters*: p.239.

<sup>233</sup> Ideje menni!

<sup>234</sup> 155-160 bpm.

<sup>235</sup> Allanbrook: p.83.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

Mindketten étellel teli nők, ötleteik sziporkáznak, csúfondáros szavaikat ragyogó arccal, csodálatosan gömbölyű hangon, ízesen artikulálva vetik egymás felé. Mégis, a zenei anyag érezteti Susanna fölényét, például az 59. és 63. ütem trioláival.<sup>236</sup> Susanna szövegében a *rider mi fa*<sup>237</sup> szöveg rész a garantált győzelem jele, egyben a kacagásé. Guth úgy von párhuzamot Susanna a helyzeten aratott győzelme felett, hogy a Marcellina kezéből kieső levelet Susanna kezébe adja, aki – bár átfutja a boldogságát fenyegető írást – ugyanolyan érdektelenséggel adja vissza Marcellinának. Netrebko magabiztos Susanna ebben a helyzetben is, tehát énekes-színészi interpretációja megegyezik a zenei anyagban sugallttal.

Tulajdonképpen egy percig sem hiszi el, aki a Guth-*Figarót* nézi, hogy a két nő között valódi szerelemföltésről lenne szó, sokkal inkább hétköznapi anyós-meny dominanciaharcnak tűnik a jelenet. Találékonyságuk, talpraesettségük és manipulativitásuk kel versenyre Figaróért, csak éppen más viszonylatban. Marcellina távozása után Susanna dühöngve hozzávágja a kezében levő ruhadarabot.

## 5. jelenet

### Recitativo

Cherubino színpadi jelenlétekor nem tudunk elvonatkoztatni attól a tényről, hogy hasonmása már az előadás kezdete óta jelentős feladatokat lát el a színpadon. Ebből biztosan tudhatjuk, hogy Cherubinónak több jut Claus Guth-nál, mint egy jól elénekelt nadrágszerep, vagy egy a cselekmény mellékszálai közül. Fodor Géza is hangsúlyozza elemzésében Cherubino centrális szerepét.<sup>238</sup> Látszólag ő minden bonyodalom okozója, ugyanakkor azok feloldása az emberi természetből fakadó jóra törekvésnek köszönhető.

Susannával közös recitativójukba a félelemeti ajtón érkezik Cherubino, miután Barbarina elviharzott onnan. Ez ugyanaz az ajtó, amelyik mögött Susanna eltűnt a Gróffal a felvonás elején, tehát valószínűleg az emberi esendőséget szimbolizálja. Susanna és Cherubino szavaiból árad az élet, az ártatlanság és a természetesség, amely Mozart secco recitativóiban különösen közel van a hétköznapi beszédhez, akár mindenféle mély érzelem terhe nélkül.<sup>239</sup> Tehát recitativójuk ritmusa és dallama a beszéd tulajdonságait veszi fel, ahogyan azt Harnoncourt is elvárja a Mozart-recitativókban.<sup>240</sup> Természetesen ez nem jelenti a kohézió hiányát sem a dialógussal, sem a beszélő karakterrel, éppen ellenkezőleg hat a megfelelő recitativo-interpretáció a jelenetben.<sup>241</sup>: lelki folyamataik,

<sup>236</sup> 3. kottapélda.

<sup>237</sup> Megnevetett engem.

<sup>238</sup> Fodor: p.295.

<sup>239</sup> Abert.: p.979.

<sup>240</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*: p.356.

<sup>241</sup> Abert: p.979.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

szélsőséges érzeiteik sokkal alkalmasabbá teszik a recitativót az emberábrázolásra, mint az ária műfaja.

A jelenetben Susanna ragyog Cherubino jelenlétében, ennek megfelelően Netrebko világos tónusban, a tőle megszokott lendületes tempóban énekli recitativóját is, míg Cherubino csüggedő, szomorkás hangon ontja bánatának magyarázatát.

Némiképp erőltetett utalást látunk itt Cherubino és Cherubim azonosságára; Cherubino a lépcsőre ülve megtalálja a fehér tollat, amit Cherubim a nyitányban otthagyt, és a hátához kap, mintha onnan hiányozna az. Azonban Guth továbbmegy: a recitativo és az ária között Cherubino eltűnik a földszinti ajtóban, fényváltás van, a színpad egésze elsötétül.

## No. 6 Aria

Az ária indulásakor Cherubino ugyanabban az ajtóban jelenik meg, de Cherubim is megérkezik a félemeleti ajtóban. A női karakterábrázolások szempontjából nem lenne lényeges ez az ária, azonban a Guth-rendezésben Susanna kapja itt is a főszerepet.

Az ária kezdetén lenyűgöző erővel jön előre Cherubim és Cherubino az ajtókból. Kifejezetten életteli az ária zenei megvalósítása: Harnoncourt keze alatt frissen, élénken játssza a zenekar az allegro vivacét, azonban tempója csak 110 körül mozog.<sup>242</sup> Továbbá Harnoncourt azt mondja, hogy kifejezetten azért visel ez a darab allegro vivace C feliratot, hogy az autentikus szövegejtés megvalósulhasson.<sup>243</sup> A vonósok egybefüggő szövetet alkotnak a nyolcadok csillapítatlan mozgásából, amely összhatását tekintve csupán egy kellemes, sürgető pulzálást ad. Cherubino és Cherubim kiegyenlített mozgása ellensúlyozza a vokális szólam decasillabójának zakatolását.<sup>244</sup> Christine Schäfer nagyon muzikálisan zenél, hangadása egyáltalán nem erotikus, inkább tárgyilagos. Hangja gömbölyűen szól, szép dallamíveket énekel.

Ebben a salzburgi előadásban Cherubino első áriája álom-jelenet lesz: Cherubim éppen egyvonalba ér Susannával és Cherubinóval a 42. ütemre, a főtéma visszatérésére. A szürreális képben Susanna áll középen, jobbra tőle Cherubim, balra tőle Cherubino. Mindhárman magukat simogatják, nem kihívóan, inkább geometriailag kiszámított gesztusokat tesznek, hármuk mozgása tökéletes szinkronban van. Gyönyörűen reflektál a színpadi cselekmény Mozart zenéjére. Az 50. és az 53. ütem első negyedén, a *donna* szónál csapnak a szereplők a saját kezükre és irányt váltanak a koreográfiában, ez nyilván azt jelzi, hogy az egész allegro vivace kirohanásnak egyetlen fontos része van, az pedig a nő.

<sup>242</sup> „A Vivacéval jelölt tételekben az élénkség az apró hangértékekre utal, melyeket ennél fogva nem szabad túlságosan gyorsan játszani, hogy minden részletükben követhetők legyenek.”  
Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.170.

<sup>243</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.174.

<sup>244</sup> Allanbrook: p.85.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

Ritmusos, asszimmetrikus a színpadi mozgás, mégis kiegyenlített: a zene zakatolásának ellenpontja. Egyértelmű, hogy ez a jelenet többletjelentéssel gazdagodik a mozgásművészet bevonásával. A 77. ütemben Cherubim leveszi a szemfedőt Cherubinóról is, véget ér az álom. Az álom-jelenet végeztével Susanna úgy megy tovább, hogy nem realizálja, milyen hatalmas varázslat hatása alá került.

## 6. jelenet

### Recitativo

A recitativo első üteménél, a szövegnek megfelelően<sup>245</sup> megjelenik a Gróf a végtelenbe futó lépcsőn. A Gróf érkezésére Cherubino a lépcső alá bújik, Susanna pedig kötényébe tűzi a *canzonetta* szövegét. A Gróffal közös recitativójában nem csak a férfi énekel szenvedélyes hangon, hanem Susanna is. A 9. ütem két azonos hangjára felülről énekel appoggiaturát, ez különösen gyengéden hangzik. A 10. ütemben megcsókolják egymást, majd szétröppennek, mindketten ledöbbenve, mit is tettek. Nem meglepő Susanna részéről a szégyenkezés, hiszen tudja, hogy ezt Cherubino is látja. További dialógusuk mindkettőjük paradox érzéseivel zajlik: egyértelmű, hogy Susanna megrémül attól, hogy Figarót esetleg elküldi a Gróf Londonba, de az is nyilvánvaló, hogy Basilio érkezésekor mind a ketten zavarban vannak attól, amit tettek. Ezért bújik a Gróf a lépcső alá, ahonnan időközben Cherubino már kisurrant, hogy elhagyja a szobát, de csak az ablak függönye mögé tudott rejtőzni. Mindenesetre, így a Gróf nem találkozik vele a lépcső alatt.

## 7. jelenet

A tenyérbemászó Basilio érkezésére Susanna gyorsan összekapja magát: erős nőnek mutatkozik, akit nehéz kilendíteni egyensúlyából. Ennek ellenére erkölcsi tanításai kihozzák a sodrából, érintettsége egyértelművé válik, amikor a 49-53. ütemekben valósággal rikácsolja válaszát Basiliónak, miszerint nem akar hallani a Gróf erkölcséről, sem a szerelmi ügyeiről. Susanna jellemrajza a recitativo anyagában részletgazdagabbá válik, és ezt Guth ki is használja. Az éles tartalmi- és érzelmi váltások egyértelműen követhetőek a színpadon, az énekes színészek tobzódnak a helyzetek többszörös síkjaiban, és a lelki állapotok folyamatos fejlődésében.<sup>246</sup> Amint Susanna ráeszmél, hogy Basilio Cherubinót keresi nála, újra helyére kerül a magabiztossága: szellemi fölénye tükrében reagál mindenre. Megfigyelhető Netrebko Susanna-alakításában, hogy érzelmi érintettségében mindig sötétebb tónusban énekel, míg azokban a helyzetekben, melyekben kívülálló, líraibb, fényesebb hangot használ.

<sup>245</sup> Che timor! il Conte!

<sup>246</sup> Fodor Géza felhívja a figyelmet rá, hogy a Figaróban az intrika zenedramaturgiailag mellékessé válik, mert mindig a seccóba kerül.

Fodor: p. 255.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

Ez a recitativó azáltal is hangsúlyt kap a Guth-előadásban, hogy elbeszélőik nem siettetik azokat, és nagyobb szüneteket is tartanak, míg a csembaló lassan bontja a kíséret akkordjait. Nyilvánvalóan fontos a koncepció szempontjából ez a jelenet.

### No.7 Terzetto

A B-dúr tercettben izgalmas viszonylatok rajzolódnak ki. A Gróf, miután kiugrott a lépcső alól a hírre, hogy Cherubino még nem indult el, átadja a Grófné köntösét Susannának, amit a csókjuk óta szorongatott a kezében. Susanna ezt tisztelettel megköszöni, és indulna is el. Ekkor még ők ketten szövetségesek, Basilióval pöröl a Gróf.

Susanna, amint meglátja, hogy Cherubino a rászakadt függönnyel átmászik az egyik sarokból a másikba, 23-27. ütembeli *che ruina, me meschina*<sup>247</sup> szövegét teljes elgyengülésben énekli, Hangja kis- és nagyszekundos lépéseit lába remegéseiként érzékeljük, mintha nem is Anna Netrebko saját hangja lenne. Az ijedelemnek ez a hangja majd később Barbarina IV. felvonásbeli áriájában is megszólal, viszont ott főtémaként.<sup>248</sup> Ugyanezt a szöveget még egyszer elénekli, azonban nagyobb ambitusú és terjedelmű zenei ívvé fejlesztve, aminek a végén a Grófhhoz szalad, hogy megkapaszkodjon, aztán elájul. Nem egyértelmű, hogy ebben a jelenetben valóban elájul-e, vagy csak egy, a helyzetből való szabadulás ötleteként alkalmazza, ez Netrebko alakításába abszolút beleférne. Tekintettel arra, hogy a recitativóban nem izgatta fel különösen, hogy Cherubinót keresi Basilio, akár az utóbbi is igaz lehet. A 62. ütemben, felébredvén ájulásából egészen más a hangvétel, amint a *dove sono?* és a *cosa veggio! che insolenza, andate fuor*<sup>249</sup> szövegeket énekli a Gróf nyújtott ritmusában: ő is annyira harciassá válik, mint a Gróf volt a tercett elején. Felbőszültségében, gesztusaiban nagyon is hasonlít rá, ahogyan felsőbbrendűen kiküldi a szobából az embereket, sőt, ez a ritmus azt is jelezheti, hogy haragjának tárgya a Gróf.

Susannát megijeszti az, ahogyan a Gróf és Basilio – szólamai homoritmikusan– összeolvadva hátráltatják, egészen a falnak szegeznek. Ennek ellenére az ellenség számára egyedül a Gróf, Basiliót nem tekinti ellenfélnek. A Gróf elbeszélésére, hogy milyen helyzetben is talált rá Cherubinóra<sup>250</sup>, csak látszólag csodálkozik rá, hiszen nem meglepő számára az, hogy Barbarinával volt kettesben, sőt, inkább elbűvöli őt Cherubino ártatlan ösztönössége. Ezért, miközben hallgatja a Gróf beszámolóját, ismét életteli, vidám és elégedett az arca. Olykor lenézően csóválja a fejét, amiért a Gróf még ezt is olyan monumentálisan adja elő.

<sup>247</sup> Micsoda csőd, én nyomorult!

<sup>248</sup> 4./a és 4./b kottapélda.

<sup>249</sup> Mit hallok! Micsoda tiszteletlenség, menjen ki!

<sup>250</sup> 122.ütemtől.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

Remekül párhuzamban van a Gróf karaktere itt is a zenével. Bo Skovhus egy állandóan szorongó és verejtékező Grófot játszik, akinek ez a jelenete is rugalmatlanul széttagolttá válik a félmondatai után közbeékelődő tizenhatod morajlás miatt. Ráadásul nevetségessé is teszi magát, amikor a 129. ütemben Basilio témájával fejezi be a történet csattanóját. Ez a pár részlet mindent elárul a Gróf önhittségéről és arról, hogy közben sem kreativitása, sem érzelmi intelligenciája nem igazán magas fokú.

Cherubino felfedezése is csak a Grófnak okoz riadalmat, Netrebko ironikus hangvételben reagál a Gróf meghökkenésére, kifigurázván az ijedségét, hogy *Ah! crude stelle!*<sup>251</sup>

A 147. ütemben új zenei rész következik, és elkezdődik egy expresszív szakasz. John Platoff az opera buffa zenei és drámai struktúrájával kapcsolatban írt tanulmányában rávilágít, hogy az úgynevezett expresszív passzázsok olyan előkészített részek a librettóban, amelyek a drámai akció után az együttes szereplőinek érzelmi reakcióit cizellálják a zenei motívumok ábrázoló erejével: ezek a szakaszok általában I-IV-V-I akkordmenetekben zajlanak, néha álzárattal, de sok bennük a szöveg- és motívumismétlés.<sup>252</sup> Valóban, ebben a szakaszban Susanna az *Accader non può di peggio, giusti Dei! Che mai sarà!*<sup>253</sup> mondataira épülő zenei variációkat hozza, egyre nagyobb ívű zenei ívekké fejlődve.

Cherubim megjelenik az emeleti lépcsőn, és gögösen mosolyog, miközben saját arcát simogatja. Szemmel láthatóan elégedett a szálak bonyolódásával. Az együttes expresszív szakaszát, amelyben a szereplők a saját érzelmeikre reflektálnak, Claus Guth úgy oldja meg, hogy egy még elvontabb síkba tolja át a jelenetet. Cherubino középen ül, Susanna balra tőle, Basilio mögötte és a Gróf jobbra tőle, tulajdonképpen kereszt alakot vesznek fel. Szinkronmozgásokat végeznek tercettjük éneklése közben, először saját jobb- és bal kezüket simítják végig a másik kezükkel, aztán a saját arcukat. A kézsimítás motívuma utalás lehet Pilátusra, amennyiben ők is mossák kezeiket és nem vállalják a felelősséget Cherubino megbüntetéséért. Ez a tempó körülbelül 180-as, így szépen értelmezhetőek a tercett szövegei az allegro assaiban. A 175. ütemben Cherubim megragadja Basilio homlokát pontosan akkor, amikor a férfi szólóban énekel, a 182. ütemben pedig Susannát, amint többször arról énekel a lány, hogy *hogyan is történhetett ez meg az apróddal*. Miután a Grófot is kioldotta bénultságából, Cherubinót is életre kelti Cherubim a 190. ütemre. Cherubino feláll és a többiekkel együtt bolyongani kezd, irány nélkül. A későbbiekben látni fogjuk, hogy az expresszív szakaszokban gyakran alkalmazza ezt a megoldást Guth, az irányok konkretizálásának hiányával szabadon hagyva értelmezések százait. Ebben a szakaszban Cherubim kicsattan az energiától, táncot

<sup>251</sup> Ó, kegyetlen csillagok!

<sup>252</sup> Platoff: p.194.

<sup>253</sup> *Accader non può di peggio!*

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

is lejt, miközben ők négyen bolyonganak. Minden bizonnyal az deríti ilyen jó kedvre, hogy mindig úgy tesznek ezek az emberi alakok, ahogyan ő épp óhajtja.

A tercett B-dúr zárlatára — *vajon mi lesz? újdonság! micsoda dolog!*<sup>254</sup> szövegre — Cherubino ismét a földön ül, körülötte állnak a korábban kereszt alakba rendeződött szereplők, és rámerednek. Susanna ebben a helyzetben egy a vádlók közül, ahogyan ott áll, ezáltal úgy tűnik, olyasvalaminek a részesévé vált, ami tisztátalan és amorális.

### **Recitativo**

A következő recitativóban Susanna és a Gróf indulatosan vitatkoznak. Pörgetik a szavakat, és kezeikkel is erősen gesztikulálnak. Ez már nem az első alkalom, hogy Susanna tulajdonképpen rikácsol a Gróffal való beszélgetésben. Ezen a világos, indulatos és kioktató hangon csak vele beszél, az I. felvonás elején a Figaróval folytatott párbeszédeit mindvégig átszötte a szeretet. Recitativójában Susanna, a Gróf és Cherubino is mutogat. Miközben Susanna magyarázza a Grófnak, hogy Cherubino ártatlan, farkasszemet néz vele, és izzik köztük a levegő. Itt is manipulativitása a fegyver, még akkor is, ha rajta kívül álló dologról akarja meggyőzni a Grófot. Cherubino megszólalásai nem érik el a szerelmi hevületben vitatkozó Susanna és Gróf ingerküszöbét, csak akkor, amikor kiesnek az izzásból és a gyakorlat síkjára érnek.

### **No. 8 Coro**

A kórus megérkezésekor Figaro is megjelenik. Míg a férfiak katonaruhában, a kislányok pedig virággal a kezükben énekelnek, Susanna nem tud jó képet vágni ahhoz, hogy a Gróf elé járuljon Figaróval. Völegénye közeledne felé, de ez sem oldja fel tartózkodását.

---

<sup>254</sup> Che sarà! novità! come va!

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
I.felvonás

### Recitativo

Ahogy a Gróf kihirdeti, hogy gazdag pompában ünnepelhetik az esküvőjüket, elindul a No. 9-es kórus, ami a No. 8-asnak a változatlanul történő ismétlése.

### No. 9. Coro

Míg Figaro szeretettel közeledik Susanna felé, a lány elfordul tőle, menekül a helyzettől, a Gróf megnyilatkozása mintha megrémítené. Miközben az ablak felé tart, rácsodálkozik arra, hogy az éneklő kislányok a Gróf nyomába erednek virágaikkal, hogy mindenképpen átvegye azokat. A gyerekek megdobálják a félemeleten a Grófot a virágokkal, aki még ott sem akarja azokat elvenni tőlük, ehelyett a szemét törölgeti állandó kellékével, a fehér kendővel, mintha allergiás lenne. A Gróf zavarba ejtő reakciója kapcsán érdemes elgondolkodni Tia DeNora zenetudós-szociológus *Az opera buffa biológiai tanításai* című tanulmányán. DeNora szerint Mozart *Figarója* tele van a nő-virág párhuzam utalásaival, hovatovább, az I. felvonás végén virágot hozó kislányok nem más, mint a „legszebb virág éteri ártatlanságát” kínálják neki.<sup>255</sup> Ebben a vonatkozásban egészen mást jelent a Grófot virággal üldöző kislányok képe, de ebből a nézőpontból a Gróf elutasító magatartása pozitív morális üzenettel bír.

Figaro is töpreng a történeteken, összevont szemöldökkel gondolkozik. Susanna nem palástolja sértettségét. Az ablakhoz sétál és azon néz ki. Ettől az ablaktól kaptak eddig mindent, ami történt a steril életterükben: megelevenedésüket, a szerelem fuvalatát, az almát. De milyen almát? A termékenység és a vágy szimbólumát, vagy talán a bűnbeesés almája ez?

Cherubino a jelenetben úgy vett részt, hogy végig a földön feküdt egy ott talált fehér tollal a kezében babrálva, mintha csak egy felhőn pihenne.

### Recitativo

A No. 10-es ária előtti recitativóban Susanna ismét kedves lesz Figaróval a legelső mondat után, amelyben megindokolja, hogy Cherubino miatt volt elkeseredve. Gyors váltás ez az előző jelenthez képest, Figaro mégsem érzékeli azt a bonyolult érzelmi helyzetet, ami körülötte, pontosabban Susanna körül zajlik. Susanna a harcos hangvételű No. 10-es C-dúr ária elején eltűnik a földszinti bal oldali ajtón, és csak a következő felvonásban jön elő újra.

---

<sup>255</sup> Tia DeNora: „The Biology Lessons of Opera Buffa”. In: Hunter, Mary – Webster, James (ed.): *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge University Press (Cambridge, 2000). 146-164.p.159.

## No. 10 Aria

A *Non più andrai*<sup>256</sup> kezdetű áriájában Figaro a Gróffal együtt megkínozza Cherubinót. Az ária első 14 ütemében még egymásnak feszül a Gróf és Figaro Cherubino fölött, de az aktusok, amelyekkel Cherubino méltóságát eltiporja Figaro, összehozzák őket. Figaro ollóval megnyírja Cherubino haját, majd megvágja ereit egy késsel, és a vérrel összekeni Cherubino arcát. Ezt élvezettel nézi a Gróf, felajzottan vigyorog Cherubino szenvedése láttán. Figaro kifejezetten örömet leli a kínzásban. D’Arcangelo minden részvét nélkül kegyetlenkedik a meggyötört apróddal, amikor az összeesne, gyorsan felrángatja, nehogy hamarabb véget érjenek a tortúra gyönyörteli percei. A 93-100. ütemekben D’Arcangelo *vittoria*<sup>257</sup> szavait érzelemmentesen, de forte énekli. Ez a kép Figaro meghasonlásáról egyértelműen Mozart udvari-arisztokráciával szembeni ambivalens érzéseit juttatják eszünkbe:

„ (...) azonosult az udvari nemességgel és annak ízlésével, s keserűen tűrte, hogy ez az arisztokrácia lépten-nyomon megalázza.”<sup>258</sup>

A Guth-produkció C-dúr áriájában egyszerre látjuk meg Mozartot Cherubino meglázottságában és Figaro azonosulásában. Ahogyan Figaro elhagyja a színpadot, Cherubim rohan be a félemeleti ajtón a katonai induló zenéjére. Kiveszi Cherubino szájából a papírpénzeket, eloldozza karjait, és az ölébe fekteti meggyötört földi helytartóját. Christine Schäfer fantasztikusan játssza Cherubino nem is emberi, nem is égi alakját. Rezzenéstelen arccal, üveges tekintettel, ítélet nélkül tűri az őt ért kínzásokat. Az eszméletlenül fekvő Cherubino Cherubim ölében egyértelmű metaforája a *Pietà*nak.

## II. felvonás

### 1. jelenet

Bár a Beaumarchais darabban már az első felvonásban megjelenik a Grófné, mégpedig többekkel együtt, cselekmény közben,<sup>259</sup> Mozart és Da Ponte a második felvonásig vár a Grófné megszólaltatásával, hogy még nagyobb hangsúlyt kapjon az asszony elszigeteltsége és az új dramaturgiai irány, amely jóval túlmutat az intrika és komédia keretein. Ennek köszönhetően az első felvonásban érzékelhető az asszony távollétének energiája, a szellemi nagyság, amellyel a fizikai jelenléte nélkül is hatni képes. A *Porgi amor* kezdetű cavatinájában a zene akció helyett az érzelmekre öszpontosít, felkeltvén

<sup>256</sup> Nem mász többet.

<sup>257</sup> Győzelem.

<sup>258</sup> Elias: p.26.

<sup>259</sup> Beaumarchais: *Figaro*. I. felvonás, 10. jelenet.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

együttérzésünket, de mégsem a sajnálatunkat — a méltatlanul — szenvedő asszony iránt. Mozart és Da Ponte portréja tehát szándékos.

Mozart életművében nagyon fontosak az elhagyatottság és szeretetlenség állapotaira való utalások, hiszen ő maga élete nagy részében nem szerette és nem érezte magát szeretetre méltónak.<sup>260</sup> Már kisgyermek korától állandó bizonyosságra volt szüksége, hogy valóban szeretik őt<sup>261</sup>. Ezzel kapcsolatos féltelme egyértelműen összekapcsolható teljesítménycentrikus édesapja túlzó elvárásaival mindamellett, hogy Leopold Mozart rendszerint elégedett volt fia zenei teljesítményével, ezáltal Mozart gyakran megkapta a vágyott szeretetimpulzusokat.<sup>262</sup> Tehát legyen szó Figaro, vagy a Grófné csökkentértékűség és szeretetlenség-érzéséről, mindig látnunk kell mögötte az embert és az életét<sup>263</sup>: azét, akinek elméjében ezek a karakterek megszülettek és a Beaumarchais-darab politikai és társadalmi síkjából kiválva érzelmileg összetett figurává lettek.

A II. felvonás nyitójelenete többek között azért is kulcsfontosságú minden Figaro-előadásban, mert itt teljesedik ki a nézőben az első felvonásban elképzelt *Madama* képe. A tradicionális operajátzásban valóban nem gyakori, hogy a Grófné feltűnne az első felvonásban, azonban Claus Guth és a Flimm&Hartmann-páros is élt a kortárs rendezői színház azon eszközével, hogy bizonyos jelenetekben a szerzői utasítás által nem jelölt szereplőket is felvonultatja. Mindkét produkcióban már a nyitányban láthattuk a darab három szerelmes párját, így van előképünk a Grófné kisugárzásáról, személyiségéről és a Grófhhoz fűződő viszonyáról. Különösen izgalmas a Grófné elemzése szempontjából ez a két előadás, mert mindkettőben Dorothea Röschmann játssza a szenvedő asszonyt. A produkciók bemutatása között eltelt kilenc év, és a művészi, hangi érzés megfellebbezhetetlenül hat a Schiller Theater-béli Grófnéra.

Mary Hunter feminista zenetudós korábban is említett tanulmányában egyértelműsíti, hogy a *Porgi amor* egy olyan ária, amelynek elsődleges célja a néző szimpátiájának megnyerése, hiszen ha valakivel együttérzünk, könnyebben beleképzeljük magunkat a helyébe, ez a kreativitásunkat is életre hívja, és az elindítja a dramatizáció folyamatát. Ahogyan a szerző említi, ezt az eszközt sok 18. századi gondolkodó használta, ahogyan akkoriban a képzőművészetekben is nagyobb teret kapott az érzelmi mélységek szemléltetése. Mozart ezekkel a drámai eszközökkel tartja meg a távolságot a Grófné érzelmi drámája és az inrtika között.<sup>264</sup>

James Webster arra hívja fel a figyelmet, hogy a Grófné rövid, dalszerű Esz-dúr áriájában ugyanazt az utat járja be, mint az operában összességében; eljut az önsajnálattól

<sup>260</sup> Elias: p.11.

<sup>261</sup> Elias: p.90.

<sup>262</sup> Elias: p.97.

<sup>263</sup> Solomon: p.85

<sup>264</sup> Mary Hunter: „Rousseau, the Countess, the Female Domain”.p.10.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

a magabiztosságig.<sup>265</sup> Mindemellett az ária olyan önreflexió-készségről tanúskodik, amely alátámasztja Mary Hunter szentimentalitás-elméletét. Abert az áriát egy, a Grófnéről szóló portréként értelmezi, amely még a komorságáról ismert Esz-dúr ellenére is ünnepélyes és emelkedett, és tömörsége ellenére betekintést enged a Grófné lelkében kavargó érzelmekbe, mint például a vágyódás, a baljós sejtelmek és a gyengéd remény.<sup>266</sup> Allanbrook álláspontjában az Esz-dúr kavatina lassú *largo* tempója sokkal inkább a Grófné nagyszerű emberi vonásait, nem pedig az isteni mivoltát hangsúlyozza.<sup>267</sup>

Az ária a viszonylag hosszú zenekari bevezető és a vokális szólam rövidsége ellenére nagy dinamikai és zenei amplitudókkal rendelkezik. Visszafogottan indul, sorról-sorra építkezik és valójában csak a második felében érik be. Ez nem csak azt bizonyítja, hogy a Grófné fontos lelki tapasztaláson esik át, hanem a kezdeti elfogódottságot is a tartózkodó erőnek tudjuk be.<sup>268</sup> Az ária elején tapasztalható letisztultság és a klarinétok magvas csengése, zeneisége a tiszta női erő minél hangsúlyosabb megnyilvánulását teszi lehetővé. Mary Hunter szerint úgy kell értelmezni ezt az áriát, mint „ami definiálja a nőiség egy különleges verzóját”<sup>269</sup>.

Mozart szerkesztésében jelen vannak mind az opera buffa – a dalszerűség – és a mozarti zene sajátosságai is, mint a a harmadik ütem nyújtott ritmusa, vagy a módosított hangok kromatikus egymásutánisága – *note cambiate* –, illetve a soron következő sor teljesen szabad dallami komponálása.<sup>270</sup>

A *Porgi amor* messzemenőkéig karakterizálja a Grófné személyiségét, viszonyulását az élet gyakorlati síkjaihoz, Susannához, a Grófhoz, Cherubinóhoz, és saját női princípiumaihoz. Az ária elvontsága dalszerűségében is megnyilvánul, ami a Grófné első megszólalásaként kifejezetten arra mutat rá, hogy önmagától eltávolítja a *Porgi amor*-ban is megfogalmazott- érzéseit. Mary Hunter így fogalmaz: a *Porgi amor* drámailag és zeneileg egyaránt az opera buffa dal-hagyományát hívja életre, mely szokás mindig valamitől való elszakadást, eltávolodást jelent.<sup>271</sup> A Grófné az egyetlen a darabban, akinek lelki világába magánya és elvontsága miatt a néző jobban beleláthat, mint a többi szereplő..

Mary Hunter szerint a *Porgi amor* zenéje a késő 18. századi opera buffa tipikus érzelmes hősnőjét karakterizálja<sup>272</sup>, aki engedelmes, értékekben gazdag és feddhetetlen,

<sup>265</sup> James Webster: „The Analysis of Mozart Arias” In: Eisen, Cliff (ed.): *Mozart Studies*. Clarendon Press (Oxford, 1991). 101-199. p.165.

<sup>266</sup> Abert: p.949.

<sup>267</sup> Allanbrook.p.103.

<sup>268</sup> Hunter: „Rousseau, the Countess, the Female Domain”.p.21.

<sup>269</sup> Hunter: i.m: p.19.

<sup>270</sup> Abert: p.949.

<sup>271</sup> Hunter: „Rousseau, the Countess, the Female Domain” i.m.:p.19.

<sup>272</sup> Hunter: i.m: p.11.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

továbbá a szeparált szférák tartópillére.<sup>273</sup> A zenetudós szerint a Grófné tanításai az érzelmi világ törvényszerűségeiről megalapozottak, célba érnek, és színesebbé teszik Mozart opera buffáját.<sup>274</sup> A szeparált szférák elmélete nem követelné meg, hogy ezek a hősnők, akik bájosak, lenyűgözőek, szenvednek és makulátlan erkölcsűek, lokálisan is elkülönüljenek, a *Figaro* kottájában ettől függetlenül találunk erre vonatkozó szerzői utasítást a II. felvonás első jelenetével kapcsolatban:

„Gazdag szoba hálófülkével és három ajtóval. A Grófné egyedül, később Susanna és aztán Figaro.”<sup>275</sup>

Az Esz-dúr Cavatina az opera első lassú zárt száma, a darabban először középpontba állítva a klarinétok szólisztikus erejét. Daniel Heartz zenetudós Mozart tanulmányában arra mutat rá, hogy a *Porgi amor* kezdetű cavatina hangneme – az Esz-dúr – az *aria d'affetto*hoz csatlakozó hagyomány, míg ez a hangnem megegyezik Paisiello *Sevillai borbélyában* Rosina *Giusto ciel, che conoscete* kezdetű áriájának hangnemével is.<sup>276</sup>

Habár a második felvonás nyitó áriája a II. fináléval megegyező hangnemben van, nem valószínű, hogy ez a reláció a karakterizálás része volna – ahogyan azt Webster korábban vélelmezte –, sokkal inkább az ária lényegi vonásának kifejező erejét adja az Esz-dúr.<sup>277</sup> Azt fontos tudnunk, hogy Beaumarchais-nál nyoma sincs a Grófné efféle lírai pillatainak, ennek a lelassult rezignáltságnak. Mozart és Da Ponte szőtték ezeket a képeket a Grófnéről, aki több alkalommal is Susanna szeme láttára nyitja ki szívét a mardosó érzelmenek.

A Guth-produkcióban bár Susanna és a Grófné érintkeznek, nincs interakció közöttük, a két nő egyéni elfojtások kivételéseként válik egymás számára. Ami közös bennük, hogy mindketten a Gróf erőszakos viselkedésének áldozatai. Ahogyan Susanna végighallgatja a Grófné Ámorhoz intézett, már-már zsaroló tépelődését, átéli a Gróf csábításának jövőbeni következményeit is, amikor már nincs adrenalin, túlfűtöttség, bujaság, csak a tudat, hogy használták és eldobták. Harnoncourt egy, a *Figaróval* kapcsolatos interjújában így fogalmaz:

<sup>273</sup> Separated spheres: a nemek között megoszló társadalmi és magánéleti szerepvállalásra használt kifejezés, mely hangsúlyozza, hogy ezek a területek kompetencia-szempontról nem keverednek.  
Hunter: i.m.: p.12.

<sup>274</sup> Mary Hunter elképzelése a szentimentalitás jelenlétéről Mozart operáiban, reflexió Stefano Castelveccchi 2000-ben írott tanulmányára (*Anti-sentimental and Sentimental in Le Nozze di Figaro*).  
Hunter: p.20.

<sup>275</sup> Bärenreiter-Urtext: p.130.

<sup>276</sup> Heartz: p.140-142.

<sup>277</sup> Platoff :p.11.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

„a darab problémái nem Almaviváék házasságáról szólnak, hiszen még csak három éve házasok. Sokkal inkább szól a nemek közötti különbségekről.”<sup>278</sup>

Amikor a második felvonás elején meglátjuk a Grófnét, tudjuk róla, hogy duplán szenved, egyrészt a Gróf kalandozásai miatt, másrészt a Gróf Cherubino iránti féltékenysége miatt. Claus Guth produkciójában nem látjuk megalapozottnak ezt a féltékenységet. Mary Hunter a Grófnéről szóló tanulmányában arra hívja fel figyelmünket, hogy a II. felvonás első jelenete – a Grófné bemutatásának közvetlen, narráció nélküli mivolta – sokkal inkább színházi, mint novellaírási gyakorlat.<sup>279</sup> Az a rendezői tradíció – amely elemzésünk központi előadására nem érvényes – hogy a Grófnét hálórúhában ábrázolják a hálószobájában, a burzsoáziának azt a társadalmi vetületét szimbolizálja, amelyben a nők az otthon, a vallás, a gyermekek és háztartás körüli gondolatokkal vannak elfoglalva, míg a férfiak jobban belevonják magukat a munka, politika és kereskedelem világába. Ez a felvilágosodás szeparált szférákról szóló ideológiája.<sup>280</sup> Bonnie G. Smith történész szerint a nemek szerepvállalásának különbözősége olyan mentális és pszichés különbségeket szül férfi és nő között, amely egyrészt elvezet a nők otthonukban betöltött szerepének felértékelődéséhez, másrészt pedig a szociális élettől való eltávolodáshoz.<sup>281</sup> Már nem a házon kívüli, hanem az otthonon belüli személyekkel való kapcsolattartás, utasítás helyett gyengéd terelgetés, szeretetteljes, ölelő gondoskodás, erős támogatás jellemzi a felvilágosodás nőalakjait, akik fáradozásaikkal megfelelő háttérrel biztosítanak férjeiknek és fiaiknak.<sup>282</sup> Beaumarchais-nál példaképpen a Grófnak van egy Londonhoz kötődő tisztsége, afféle andalúziai követ,<sup>283</sup> azonban Mozart operájába ez már nem került bele. Így bár megoszlik a férfi és női szerepvállalás az Almaviva birtokon, a szférák a gyakorlatban túl közel vannak egymáshoz. Többek között ez a körülmény is szükségeltetik az intrika és szövevényesség kibontakozásához. A kettejük életterének közelségéből adódóan a Grófné célvesztetté válik, hiszen a birtok eligazgatásában nincs olyan nagy szükség rá, gyermeke pedig még nem született. A szerzők – Mozart és da Ponte – együttéreznek a Grófnéval, aki nem szolgált rá a mellőzöttség ily fokára. A Grófné jobb híján Susannával osztja meg gondolatait, miközben tudja, hogy a lány még előtte áll mindennek; lehet a házassága tartalmas, őszinte, születhet gyermeke is, egyszóval válhat nélkülözhetetlen emberré férje és gyermekei számára, azzá, amivé a Grófné jelenleg úgy érzi, hogy nem fog válni.

<sup>278</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fS2pgUM5quA>. Harnoncourt rehearses *Le nozze di Figaro*. Utoljára megtekintve: 2020.02.06.

<sup>279</sup> Hunter: „Rousseau, the Countess and the Female Domain”. p.5.

<sup>280</sup> Hunter: i.m.: p.5.

<sup>281</sup> Hunter: i.m.: p.7.

<sup>282</sup> Hunter: i.m.: p.7.

<sup>283</sup> Beaumarchais: *Figaro házassága*.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

Ezt a rezignáltságot Mozart zenéje érzékletesen karakterizálja, a dinamikai végleteket a mélyről és még mélyebbről szóló sóhajok helyettesítik. Abszolút értékben vett piano és forte nem jön létre a Guth-előadásban Röschmann interpretációjában, pontosan a korábban említett elvontabb karakterábrázolás és a haszontalanság mérhetetlen fájdalma miatt.

A tradicionális operajátszás kapcsán elmondható, hogy a Grófné Esz-dúr cavatinája előtt mindig megváltozik a színpadkép. Ennek egyik nyilvánvaló oka lehet, hogy egy olyan szférába érkezünk, amely érzelemvilágával, befele fordultságával egészen elkülönül az udvar többi, komikus-intrikus területétől, illetőleg az, hogy egy korábban csak elmesélt szférába nyerünk bebocsátást. Kibontakozhat valami eddig nem tapasztalt, ami nem csak dramaturgiai, hanem zeneileg is új minőséget hoz. A *Porgi amor* a darab első lassú száma, és a klarinétok is először kapnak ilyen szólisztikus szerepet a *Figaróban*. Allanbrook így magyarázza az Esz-dúr cavatina különleges jelentőségét:

„A nagy lélegzetvételi kantábilis dallam és a 18. századvégi opera buffára jellemző szentimentális, finoman pulzáló kíséret új *topoi*-kat, ebből adódóan új társadalmi asszociációkat hoz létre.”<sup>284</sup>

A kortárs operajátszás nem a szférák fizikai elkülönítésére helyezi a hangsúlyt, máshogy emeli ki a szenvedőt, a magára maradtat. Míg Guth, vagy a Flimm&Hartmann páros nem hagyja egyedül a Grófnét a jelenben, addig Barrie Kosky előadásában, vagy az amsterdami produkcióban is szóló darabként működik a *Porgi amor*. Azokban az előadásokban, ahol Susanna is jelen van a cavatina közben, ugyanolyan hangsúlyt kap az ő belső monológja és reflexiói, mint a Grófnéé.

Az I. és II. felvonás közötti díszletváltás kérdését nem minden kortárs operarendezés láttatja így: a Wieler-féle amsterdamiban Figaróval és Cherubinóval van a Grófné egy légtérben a galérián, Flimm&Hartman-előadásban az előző jelenet díszletében Susannával, Barbarinával, Cherubinóval és statisztákkal, Claus Guth-nál pedig egy szürreális, elvont térben találjuk Susannával. A díszlet bár változik Guth-nál, egyszerűsödése az első felvonáshoz képest nem a szituáció egyszerűségét jelenti. Fodor Géza *Figaro*-elemzésében arra világít rá, hogy az opera legmélyebb síkja a szerelmi drámában bontakozik ki, és az öt egyenrangú személy, tehát a Gróf, a Grófné, Figaro, Susanna és Cherubino között minden irányban és mindvégig azonos intenzitással zajlik.<sup>285</sup> Ez az elmélet szintén lehetséges magyarázattal szolgálhat arra, hogy ezek a szereplők olyan helyeken is megjelenjenek a darabban, ahol nincsen zenei feladatuk.<sup>286</sup>

<sup>284</sup> Allanbrook: p.101-102.

<sup>285</sup> Fodor: p.294.

<sup>286</sup> Azon kívül, hogy a kortárs operajátszás a színpadi magány megszüntetését fontos feladatnak tartja.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

A változatlan színpadképpel kapcsolatban érdekes példa Jossi Wieler amsterdami előadása, ahol a kétszintes — már az első felvonásban megismert és bejátszott — galériás szalon felső emeletén zajlik le az ária. A Grófné tulajdonképpen nem zárkózik be, a tér sem körülhatárolható, hiszen összeérnek a légterek. Egy festővászon felé fordulva énekel miközben alkot, azonban az alkotást még jó ideig nem látjuk. Csak a néző fókusza változik meg; arra figyelünk, amit talán eddig észre sem vettünk. Mély együttérzésünket váltja ki, hogy ennek az asszonynak még elvonulni sincsen lehetősége, vagy talán már annyira üres az érzelmi élete, hogy erre nincs is igénye.

### No. 11 Cavatina

Miután áttekintettük a zenetudományi álláspontot a Grófné személyével kapcsolatban és a cavatinájához fűződő tradíciókat, nézzük meg a Guth-produkciót: a jelenet feltehetően a Grófné hálósobájában zajlik, de erre sem ágy, sem személyes tárgyak nem utalnak. Ezen nem lepődünk meg, hiszen ebben a rendezésben nincsenek kizárólag esztétikai okokból megjelenő kellékek. Ez a rendezés a díszlet, a jelmezek és a cselekmény letisztultságával enged teret a mozarti téralkotásnak. Továbbá Guth úgy hangsúlyozza a mozarti karakterábrázolás multifunkcionalitását, hogy bizonyos zenei szakaszokban nincs a színpadon aktív cselekmény, így erősebb asszociatív-kreatív folyamatok indulnak el a befogadó-hallgató-néző agyában.

A *Porgi amor* bútorozatlan tere tágasabbnak tűnik az első felvonáshoz képest. A lépcső eltűnik, és a fal mintázatának változásával a tér és az emberi test aránya megváltozik. A fali stukkó kisebb egységű osztásai még inkább kicsinek láttatják az embert a hatalmas belmagasságú térben. Ez egy zenei-matematikai tér, amely száz vonatkozásban is üzenetet közvetít. Bútorok és kellékek nélkül áll a darab két női főszereplője a fal előtt. Ellentétben az első felvonás terével, ez a tér nem tart sehova, az alsó, horizontálisan fekvő, embermagasságú stukkó sor szinte összenyomja a Grófnét, mint ahogyan az ő fájdalma is megnyomorítja lelkét.

A vizsgált előadásban Susanna és a Grófné teljesen ellentétes karakterek, a nőiségüket abszolút eltérően élik meg, hiszen Anna Netrebko egy sugárzóan szép, fiatal, karakteres arcú, 35 éves orosz nő, Dorothea Röschmann egy német drámai szoprán, aki 2006-ban, a produkció bemutatásakor 39 éves volt. Két teljesen különböző archetípust testesítenek meg, mégis nagyon sok a közös bennük: időbeli eltolással mindketten a Gróf szeszélyes viselkedésének áldozatai, miközben mindketten féltékenyek szerelmükre. Ennek a szereposztásnak a vonatkozásában úgy értelmezzük, hogy Susanna még előtte áll annak, amin a Grófné már túl van, ezáltal mindennek tétje van, amit tesz.<sup>287</sup> Az elmúlt húsz év rendezései között láthatuk olyan Grófnékat, akik szuverén egyénné formálódtak

<sup>287</sup> Ezt a viszonyulást erősíti az a tény is, hogy tíz évvel korábban Röschmann is Susannát énekelte, tehát élethelyzetében már előbbre jár, mint Netrebko.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

érzelmi elszigeteltségükben, határozottak, nem vágnak megerősítésre, sem szeretetre, önbizalmuk erős, mint például Jossi Wieler-Sergio Morabito Grófnéja.<sup>288</sup> Celia Costea olyan nőt testesít meg, aki nem szorul támogatásra, szellemileg aktív és termékeny, a sajnálatot kifejezetten elutasítja. Barrie Kosky Grófnéja<sup>289</sup> ezzel szemben egy függőségbe menekülő, evészavarokban tobzódó, a materiára nagy figyelmet fordító fiatal nő. Sportol, jógázik, miközben az érzelmi úrt az evéssel pótolja. Az ő kapcsolata Grófjával azért lesz mégis kiegyenlített, mert ott a két, házasságában érzelmileg sérült ember pötcselekvéseinek folyamata tulajdonképpen párhuzamos.

Az említett Grófné-ábrázolásokkal szemben Guth-tól egy befelé forduló Grófnét kapunk, aki tele van fájdalommal, pátosszal, és szeretet iránti vággyal. Mozdulatai bizonytalanok, általánosságban lassúak, egyébiránt tempói konzekvensen komótosak. Ebben a jelenetben a színpadképben is erős utalást kapunk arra, hogy nincs kapaszkodója az életben. Amilyen üres az élette, és csak a legalapvetőbb támaszai vannak, mint a fal és a padló, éppen annyira elszigetelt az érzelmi élete is. Egy fekete pont – pontosan, amilyené válik fekete ruhájában az óriási világban, fogódzók nélkül. A darabban végig úgy érezzük, hogy a férje visszahódítása nem cél számára, a Gróf megleckéztetésének sem az érzelmei felkeltése a célja, hanem a morál visszaállítása. A néző számára az eltolt síkok értelmezése a Guth-rendezés tágas és nyitott tereiben a geometriai irányok és a letisztult berendezés segítségével valósul meg. Ennél aligha adhatnánk több teret a mozarti zenének, hogy betöltsen és megfesse azt jelentéseinek sokszínűségével.

Hogy az előadónak milyen mértékben alá kell rendelnie magát a koncepciónak, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Dorothea Röschmann a Flimm&Hartmann produkcióban egészen máshogyan interpretálja a Grófné cavatináját a második felvonás elején, a dolgozatom fő témájául szolgáló Guth-produkcióban. Gustavo Dudamel klasszikusan értelmezett *largetto*-t vezényel<sup>290</sup>, és a zenekari bevezető inkább komótos, gyászos, egészen tapadnak a tizenhatodik. A Grófné szövege itt jobban beleilleszkedik a zenekari szövetbe, szélesen, csodálatosan fényes legatokat énekel, viszont – ellentétben a saját salzburgi interpretációjával és a salzburgi koncepcióval – itt sokkal inkább pregnáns, eltökélt a közlés, fájdalmas, drámai, de nincs benne önsajnálat.

Visszatérve a Guth-előadásra: Harnoncourt 1995-ös, a Figaróval kapcsolatos interjújában beszél Mozart tempódramaturgiai elképzeléséről.<sup>291</sup> Ezek alapján a *largetto* tempójelzés – ahogyan az összes zenei utasítás – a darab saját zenei, dramaturgiai és szerep-kontextusában értelmezendő, hovatovább, csak miután megértettük, hogy Mozart

<sup>288</sup> Wieler-Morabito: *Le nozze di Figaro*. Nederlandse Opera Amsterdam, 2011.

<sup>289</sup> Barrie Kosky: *Le nozze di Figaro*. Komische Oper Berlin, 2014.

<sup>290</sup> 50 bpm.

<sup>291</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fS2pgUM5quA>. Harnoncourt rehearses *Le nozze di Figaro*. Utoljára megtekintve: 2020.02.06.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

miért azt a tempót választotta, azután tudjuk jól interpretálni azt.<sup>292</sup> A Cavatina larghetto bevezetője kifejezetten menős. Ez a tempó egybevág Harnoncourt azon érvelésével, hogy Mozart a larghetto tempójelzésű darabjait nem képzelte kifejezetten lassúnak, olykor andantino jelzéssel illette őket.<sup>293</sup> A *Porgi amor* bevezetőjében a klarinétok és harsonák 72-es tempóban, könnyed, légies harminckettedekkel suhannak vokális szólam belépése felé. A bevezető inkább díszes, mint gyászos, és a két nőalak között már ebben a 17 ütemben fontos interakció zajlik. A cavatina könnyed larghetto bevezetője közben leesik a Grófné fekete kabátja, azt Susanna visszaadja rá, de azután egy kézmozdulattal elutasítja őt a Grófné, majd a következő 2 ütemben a vonósok legato nyolcadmenete lefesti Susanna lelkiismeretének felébredését. A Grófné továbbra is mereven, rezzenéstelenül áll.

Röschmann a 18. ütembeli belépésekor még mereven interpretálja szólamát, kemény a hangadása, de a 20. ütem *qualche ristoro*<sup>294</sup>-jától kezdve belesimul a zenekari szövetbe, mely anyagot Harnoncourt energikusan visz előre, itt nagyobb egységekben értelmezi a cavatinát. Mindeközben Röschmann olykor sajátos módon sürgeti a tizenhatodokat, másutt pedig romantikusnak tűnő lassításokat enged meg magának. Ez a zenei hatás a szereplők mozdulatlan színpadi képe mellett feltűnő. Az álló színpadkép eltolja a hangsúlyokat a zene irányába, ami nyilvánvalóan a koncepció tudatos része. Röschmann hangja a kezdeti merevség után szépen szárnyal, gömbölyű, puha hangon, mezzofortéban énekel. A 24., 29., 32., 33. ütem tizenhatod kettőskötéseit kiegyenlítően énekl, beszédszerűen.<sup>295</sup> A pontozott ritmusokkal kapcsolatban Harnoncourt felhívja a figyelmünket arra, hogy a 18. században a pontozott ritmusoknak megszámlálhatatlanul sokféle variánsát játszották, „a közel azonos hangértékektől a legélesebb túlpontozásig”.<sup>296</sup> A karmester a legtermészetesebb dolognak tartja, hogy a zenészek a nyújtott ritmus helyén egy kevésbé pontos ritmust akarnak játszani, hiszen a 18. században csak nagyon ritka esetben használták a 3:1 osztást.<sup>297</sup> A 35. ütem-béli skála az ás felé enyhén crescendál csak, nem nagyolja el a zenekar sem ezt a drámai csúcspontot, sőt, a rendezés inkább kioldja a 36. ütem domináns szeptim feszültségét azzal, hogy ismét leesik a Grófnéról a nehéz kabát. Ezt a pillanatot is a zene komponálja, felszínre tör valami, ami eddig jótékony köntösként takarta el az asszony érzelmi tisztánlátását. A kabát az egész Guth-előadásban szimbólumként funkcionál, ahogyan itt is erős hatást ér el vele a rendező: közelebb hozza hozzánk, a befogadókhoz a Grófné szenvedésének elvontságát, és életszerűvé teszi, mindannyiunk számára átérezhetővé. A 36-37. ütemben a *porgi amor*

<sup>292</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*, p.172.

<sup>293</sup> I.m.:p.182.

<sup>294</sup> Valami vigaszt.

<sup>295</sup> 5., 6. kottapélda.

<sup>296</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, p.35.

<sup>297</sup> I.m.: p.36.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

*qualche ristoro, al mio dolor, miei sospir*<sup>298</sup> tizenhatodjait ismét kiegyenlítetlenül énekli Röschmann, majd visszakerül még egyszer a kabát a 38. ütem felütésénél, ami egy igen hangsúlyos zenei hely. Az f fölött megszólaló emelt IV. fokú szűk szeptim akkord szubdomináns funkciója bizonytalanná teszi a helyzetet a *morir*<sup>299</sup> utolsó szótagjánál. A zenei bizonytalanság vonatkozhat a Grófné halál utáni vágyódására, de élni akarására is. A Grófné két kezével megragadja ólomnehéz gúnyját, mintha magához akarná örökre láncolni, ezzel jelzi számunkra, hogy döntött. Tűri tovább a megalázottságot. Susannába kapaszkodva, kezét a derekára fonva a 39. ütem megindító kisnyújtott ritmuasival csúszik egyre lejjebb és lejjebb a földig, miközben énekli a cavatina utolsó sorait. Susanna eközben tartózkodó, próbálja színlelni, mintha semmi köze nem lenne a Grófné bánatához, de közben a döbbenet kiül az arcára, hogy milyen negatív következményei lehetnek az ő tetteinek mások életére.

A Wieler-Morabito-produkcióban a Grófné első megjelenése még introvertáltabb: szélesen, komótosan mutatja be a zenekar a főtémát. A jelenetben Cherubino jelenléte egyértelmű utalás a vágyott, de meg nem élt szexualitásra. Ez a kapcsolat nem alkotói szabadosság a rendező részéről, a klarinét jelenléte is jelzi, hogy Cherubino és a Grófné mindketten ugyanarról álmodoznak, csak más perspektívából. Wieler rendezésében az ária homogén, ritmikai és dinamikai hullámok nélkül, ami teljes mértékben harmóniában van a színpadai történésekkel. A Grófné egy festővásznon csendéletet fest. Az ária végén, az *o mi rende il mio tesoro*<sup>300</sup> utolsó megjelenésétől mind a zenekar — beleértve a fényes klarinét szólamot — mind az énekes calando muzsikál, amelytől dekadens érzésünk támad.

A Flimm&Hartmann produkcióban ez a jelenet egybefolyik az I. felvonás fináléjával, így Cherubino elindulása kitolódik a Grófné megszólalásáig. Kifejezetten érdekes, hogy bár Cherubino jelen van az áriát bevezető klarinét szólónál, de mégsem marad ott annak vokális kiteljesedésére. Itt nem csak Susanna lép be a jelenetbe, ahogyan az Guth-nál is van, hanem Barbarina és a statiszták is, akik a szoba berendezési tárgyait pakolják, majd az *Oh mi rende il mio tesoro*-nál a kezében a Gróf képét szorongató panaszkodó asszony kezébe bőröndöt adnak. Ennek az áriának nincs tétje ebben a produkcióban a Grófné számára, inkább önsajnálatként hat, azonban a jelen levő, a következő generáció nőalakjai — Susanna és Barbarina — számára meghatározó, tanító és elgondolkodtató. Röschmann hangja sokat változott a Guth és a Flimm&Hartmann produkció között eltelt 9 évben, még drámaibb lett, gazdagodtak mellhangjai is. Flimm&Hartmann csempészett a Grófné II. felvonásbeli nyitójelentébe némi utalást Puccini Cso-cso-szánjára, amint a Grófné mintás kimonójában plátói szerelem által ihletve énekel, nem érzékelvén mindeközben az ideológiája felett eljáró időt, amit az áriája

<sup>298</sup> Adj Ámor valami vigaszt a fájdalmamra, a sóhajaimra!

<sup>299</sup> Meghalni.

<sup>300</sup> Ó, add vissza a kincsemet.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

közben bútorokat pakoló statiszták érzékeltetnek a nézővel és a Grófné kezébe adott bőrönd.

## 2. jelenet

Claus Guth-nál érezhető a feszültség a *Vieni, cara Susanna*<sup>301</sup> kezdetű recitativóban. Áriája után a Grófné benne marad szenvedésében, a földön fekvő, meglehetősen megalázó helyzetben: Susanna lábát ölelve kérdezi szobalányától, milyen lesújtó hírekkel szolgál még számára. Susanna döbbenetben áll a nyomasztó felismeréssel a szívében, hogy jelen döntései az édes pillanatok mellett súlyos következményekkel járnak. Szembesül vele, hogy nincs visszaút. Gyászosan, szégyenteljesen ventillálja, hogy: *È già finita*<sup>302</sup>. A néző mostanra az első felvonásban látott<sup>303</sup> szenvedélyes percekéből tudja, hogy Susannát már nem kell a Grófnak elcsábítania, régen áldozatul esett a sármjának, és folyamatosan bűnbe esik általa.

A két nő recitativójában nem egyértelmű, hogy Susanna mint kívülálló, vagy mint az események tevékeny részese hallgatja a Grófné szélsőséges véleményét a *mai modern férjekről: hűtlenek, eszük sziporkázó és büszkeségükből adódóan mind féltékenyek*.<sup>304</sup> A Grófnénak ez a kijelentése félreérthetetlenül summázza a legalapvetőbb nemek közti ellentéteket a darabban.<sup>305</sup> Ebben a recitativóban érzékelhető Susanna féltelme: Netrebko játéka, érzelmdús, olykor lesújtott hangvételén érezhető, hogy számára tétje van annak, hogy kitudódik-e bűnössége, és hogy hogyan alakulnak az események. Ennek köszönhetően hangja is sokkal őszintébb, interpretációjának érzelmessége, színészi alakítása is kiteljesedik az első felvonáshoz képest.

A recitativóban nem csak Susanna, de a Grófné is sziporkázik, érzelmeik pillanatok alatt történő váltakozása a dinamikában is megjelenik – gyorsan váltakozó sotto vocékkal és pianókkal festik tovább Mozart zenei vásznát. Claus Guth rendezésében mindegyik recitativo színészileg és zeneileg is részletesen kidolgozott, a rendező élvezzi a recitativókban rejlő érzelmi folyamatok kiaknázását, mert itt igazán meg lehet mutatni a lélek dinamikáját. Ez az előadói megoldás megfelel Mozartnak a recitativókról szóló elképzeléseinek<sup>306</sup>

A Guth-előadásról általánosságban elmondható, hogy kifejezetten színesek a recitativók: alig-alig tartalmazznak húzást, széles tempópalettán mozognak, és különösen beszédyszerűen interpretálják az énekesek. Harnoncourt értelmezésében a recitativo nem

<sup>301</sup> Gyere, kedves Susanna!

<sup>302</sup> Már vége van.

<sup>303</sup> I. felvonás, 1. jelenet.

<sup>304</sup> Come lo sono I moderni mariti: per sistema infedeli, per genio capricciosi, a per orgoglio poi tutti gelosi.

<sup>305</sup> Lösel: p.84.

<sup>306</sup> 1778. november 12. Édesapjának írt levél. *Mozart's Letters*:. p.193.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

is lehet más, mint a beszéd hanglejtésének és ritmusának a zenébe való átültetése.<sup>307</sup> Dorothea Röschmann és Anna Netrebko *Vieni, cara Susanna* kezdetű recitativóját olyan átéléssel énekli, hogy teljesen meg vagyunk győződve arról, hogy helyzetüket ennél érzékletesebben ki sem lehetne fejezni. Életsíkok váltakozása, szégyen, titok, becsapottság, félelem – ezek mind benne vannak a Grófné és Susanna mindössze tizennégy ütemnyi recitativójában a Guth-előadásban.

A II. felvonásban, a Grófné szenvedésének árnyékában Susanna már hitelesebb, mint például az I. felvonás elején. Látjuk a nőiségének határait keresgélő nőt kételyekkel, bizonytalansággal, némi szégyennel és empátiával. Figaro megjelenésével ez az őszinteség eltűnik, újra felveszi a felsőbbrendű, okos, domináns nő álarcát, ez hangvételén is érződik. Hangadása az *Eccolo, vieni, amico, madama impaziente...*<sup>308</sup> megszólalásától érzékletlenebb, egyenes, színtelen, ezek azok a frázisok, amelyek Figarónak szólnak. Bár az opera nyitójelenete – No. 1 és No. 2 duettino – minden esetben jól szemlélteti a fiatalok kapcsolatát, Claus Guth a most tárgyalt jelenetben hangsúlyosabban jelzi Susanna – a párkapcsolatában meg nem élt – női princípiumait. A Grófnéval közös jeleneteiben több érzékiséget él meg, mint Figarójával. Ez nem azt jelenti, hogy Susannára a Grófné érzékisége hatna, mivel Guth-nál a két házaspár eltolt síkon létezik, egymásra csak úgy hatnak, hogy szembesítenek, elborzasztanak, zárt világuk történései támpontul szolgálnak a másik számára. Ezt az absztrakt képet rántja vissza a realitásba Figaro hét ütemes F-dúr *Lallalalala* kezdetű nótája.

Figaro megjelenése a Cavatina után fordulópont minden *Figaro* előadásban, hiszen a Grófné agóniáját felkavarja egy olyan esemény, melynek tudomása szintén fájdalmat okozhat, de el nem halasztható. Ezen a ponton visszacsöppenünk az I. felvonás akciódús cselekményszálaihoz az intrika világába, és tovább nyílnak az érzelmi rétegek is a bonyodalmak kapcsán. Bár Figaro hét ütemes nótája tisztának és egyszerűnek tűnik az F-dúr szekvenciális menettel, nem szabad azt hinnie a nézőnek, hogy egy – ilyen mélységeikig kidolgozott – zenei hálóban pont a főhősnek ennyire felhőtlen, világos és egyszerű a lelki világa. Claus Guth Susannája ezt pontosan jól tudja. Amint meghallja vőlegényét közeledni, tudja, hogy nótája mögött fékezett düh, őriöngés és a bosszúra való elszántság tombol. Figaro megszállottan magyarázza neki és a Grófnénak összeesküvés-elméletét. Bár a kottában a *derűs elfogulatlansággal* utasítás szerepel<sup>309</sup> az *A voi non tocca stare in pena per questo*<sup>310</sup> kezdetű recitativót egészen felbőszülve mondja, utalva Susannának válaszul a korábbi *Madama impaziente* mondatára.<sup>311</sup> Utána nekikezd, hogy korábbi felindultságában, szemrehányóan előadja a Gróf Susannával kapcsolatos terveit

<sup>307</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, p.37.

<sup>308</sup> Gyere barátom, az Úrnő türelmetlen.

<sup>309</sup> 23. ütem.

<sup>310</sup> Emiatt Neked nem kell szendvedned.

<sup>311</sup> Te ne érezd magad bűnösnek emiatt- A Grófné ideges.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

Susanna felelősségét számonkérve, teljes hittel abban, hogy Susannának ínyére lenne a Gróf csábításának engedni. Susanna tagad, viszont a salzburgi közönség tudja, hogy — gyakorlatban és képzelődéseiben egyaránt — a lány már engedett a Gróf csábításának. Figaro mániákus megrögzöttsége itt új szintet kap, hiszen gúnyos mosolyával jól tudja uralni egyébiránt komoly félelmeit.

Tulajdonképpen ez a Figaro-portré az, amit Wolfgang Amadeus Mozartról alkot az ember, ha elolvassa feleségének írott leveleit, mind a környezetében lévő emberekkel kapcsolatos bizalmatlanságáról<sup>312</sup>, a kölcsönös szeretet iránti reményéről, az előkelőbb emberek az ő hátrányára történő igazságtalan előnyszerzéseiről. Norbert Elias éleslátóan megállapítja Mozartról, hogy – bár helyzete az udvari arisztokráciától függő és alárendelt volt –, velük legalább egyenrangúnak érezte magát, ha nem fölöttük állónak.<sup>313</sup> Mindeközben Mozart személyiségébe egyidejűleg belefért a furcsa hangokat hallató, asztalon ugrándozó bohóc<sup>314</sup> és a mániás-depresszív személyiség<sup>315</sup> is, aki lelke mélyén nem hitte, hogy mások szeretetére méltó volna<sup>316</sup>.

A recitativo mindaddig magas energiaszinten zajlik Susanna és Figaro között, amíg a Grófné már nem bírja tovább és kitör: *O ciel, che sento, ad un uom sì geloso?* Ekkor leesik róla a fekete kabát megint, ami segít kevésbé érzékelni a realitás számára fájó momentumait, ezért Susanna kilép kettejük intenzív dialógusából, hogy visszaadja rá a tisztánlátását tompító gúnyát. Figaro recitativója a vizsgált előadások közül Claus Guth-nál a legimpulzívabb. Olyan intenzíven fokozódik benne a feszültség, ami a becsapottságból, a megbecsülés hiányából és összességében a rangbeli különbségekből táplálkozik, hogy kellemes enyhülést hoz, amikor Cherubim megérkezik az ablakon keresztül a jelenetbe, és hatása alá keríti Figarót, aki *Se vuol ballare* kezdetű áriájából tizenkét, zenekarral kísért ütemet énekel, majd utána könnyedén, táncoló léptekkel kiperdül.

A következőkben vizsgáljuk meg a Flimm&Hartmann-verziót. Ebben a darabban egyértelmű a Susanna és a Grófné közötti fiatal-idős viszonyulás, hiszen Dorothea Röschmann és Anna Prohaska között 17 év a korkülönbség. Susanna tisztelettel fordul a Grófnéhoz: együttérzése és szeretete – vagy talán sajnálata – strukturálja mozgásterét. Mintha Susanna a Grófné védelmező szárnyai alatt élne, akitől kitanulhatja az élet iskoláját. Amikor Figaro megérkezik a jelenetbe, Susannával együtt rezonálnak, a Grófné, mint jóságos anya szövi velük a cselt. Ennek a Grófnénak előképe lehet Waldstätten báróné Mozart életében. Ő egyike volt azoknak a magas rangú bécsi dámáknak, akik

<sup>312</sup> *Mozart's Letters*: p.425., p.426.

<sup>313</sup> Elias: p.25.

<sup>314</sup> Elias: p.9.

<sup>315</sup> Elias: p.11.

<sup>316</sup> Elias: p.12.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

felkarolták Mozartot. A Grófné férjétől külön élt, és Mozartnál 15 évvel idősebb volt.<sup>317</sup> Mozart Constanzenak írott egyik levelében olyan feslett erkölcsű nőként aposztrofálja, aki egyébként túl van fénykorán és valószínűleg senkit sem izgat szexuális értelemben.<sup>318</sup> Azonban az 1781 november 3-án apjának írott levelében arról ír, hogy a Grófné leopoldstadti otthonában töltötte az egész napot – ami egyébként a névnapja volt – majd este 11-kor a zenészek szerenádot adtak neki, mégpedig a saját szerzeményét, amit két klarinéttra, két kürtre és két fagottra írt.<sup>319</sup> Feltételezhető, hogy kettejük – a huszonöt éves fiatal zenész és a csinos negyvenéves elvált asszony – között alkalmi viszony is lehetett. Ezen felül azonban Waldstätten Grófné remek zongorista és zenész volt, nem csak Mozartnak volt stabil támogatója<sup>320</sup>, hanem később a szerelmeseknek is. Constanzt is hónapokig szállásolta házában, amikor a fiatal Weber-lány elhagyta szülői házát, mert feleségül akart menni Mozarthoz.<sup>321</sup> A Bároné a szerelmeseknek búvóhelyet biztosított a gyakori találkozásra, miközben Mozartot anyagilag és tárgyilagosan is támogatta.<sup>322</sup> Mozart egész életében lekötözöttségnek érezte magát a Grófné nagylelkűsége miatt,<sup>323</sup> túlradó hálájáról és elfogultságáról levelei is tanúságot tesznek, amelyekben néhol jelen vannak a férfi-női, vagy akár fiú-anyai vágyódás nyomai.<sup>324</sup> Norbert Elias megállapítása szerint a Bároné egy ideig anyja, barátja és pártfogója volt Mozartnak.<sup>325</sup> Ez a párhuzam még izgalmasabbá teheti a Grófné karakterének megértését.

Éppen ezt a képet, a fészkében fiatal szerelmeseket dédelgető Grófnét látjuk a Schillertheaterbéli előadás II. felvonásában. A Grófné egyébként csak három évvel idősebb a Figarót játszó Lauri Vasárnál. Susanna viselkedésén érezhető, hogy mindkettejüknel fiatalabb; feltétlen alázattal viseltet mindkettejük iránt. A Grófné – Dorothea Röschmann – a recitativókban is drámai hangon énekel, mellhangokkal érzékletesebbé téve felháborodását a Gróf újabb erkölcstelen tette miatt. Az énekesnő hangvétele itt sokkal drámaibb, azonban kevésbé szélsőséges, mint a Guth-produkcióban. Anna Prohaska világos, leggiro éneklése fiatalságot, derűt sugároz, míg Röschmann hangja érett, magvas, olykor súlyos. Figaro érkezése valóban felvillanyozza Susannát, *Eccolo, vieni, caro amico*<sup>326</sup> kezdetű recitativója még fényesebb hangon szól, miközben örömmel átöleli vőlegényét. Érezhető, ahogy még jobban felragyog a lénye Figaro jelenlétében. Szövetségük megingathatatlanak tűnik még akkor is, amikor a Gróf éjjeli

<sup>317</sup> Elias: p.176.

<sup>318</sup> 1782. április 29. feleségének írt levél. *Mozart's Letters*: p.310.

<sup>319</sup> *Mozart's Letters*: p.291.

<sup>320</sup> 1782. szeptember 28. Waldstätten Báronőnek írt levél. *Mozart's Letters*. p.330.

<sup>321</sup> 1782. augusztus 4. előtt. Waldstätten Báronőnek írt levél. *Mozart's Letters*. p.319.

<sup>322</sup> 1782. október 4. Waldstätten Báronőnek írt levél. *Mozart's Letters*. p.331.

<sup>323</sup> 1782. szeptember 28. Waldstätten Báronőnek írt levél. *Mozart's Letters*. p.330.

<sup>324</sup> 1785. október 2. Waldstätten Báronőnek írt levél. *Mozart's Letters*. p.331

<sup>325</sup> Elias:p.176.

<sup>326</sup> Ime, gyere kedves barátom!

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

találkájáról beszélgetnek. Susannát még ez a bonyodalom sem tudja kizökkenteni egyensúlyából, ami hangvételen, kiegyenlített recitativo-éneklésén is hallatszik. Szövegmondása gyors és precíz. Figaro is pergeti felindultságában a szavakat, azonban az ő érzelmei mindig racionális tartományban maradnak. Appoggiaturáikban az ismétlődő nyolcadokon a felülről érkező szekund autentikusan hatnak.

A két nőalak hangvételének kontrasztja itt leginkább a szereplők közötti korkülönbség hangsúlyozásának eszköze, nem pedig élethelyzetük különbözősége, mert tulajdonképpen ugyanannak a princípiumnak két idősíkját vetítik elénk. Ebben az előadásban érvényre jut Jessica Waldoff-nak az a megállapítása, hogy a két asszony hasonlít egymásra abban is, hogy elkötelezettek abban, hogy férjeiket megtanítsák a bizalomra.<sup>327</sup>

Érdekes megfigyelnünk, hogy a mozarti Susanna-Figaro kapcsolatnak hányféle ábrázolása létezik, és ebből melyek azok, melyeket hitelesnek érzünk a mozarti zenei karakterizálás tükrében is.

### Recitativo

Cherubino magas libidójáról mindannyiunknak eszébe jutnak Mozartnak azon levelei, amelyekben lépten-nyomon szexuális utalásokkal tarkítja mondandóját. Hogy Mozart saját benső világából építette-e fel Cherubinót, arról minden koncepció egyértelműen állást foglal az apród személyének centralizálásával vagy absztrakciójával, esetleg háttérbe állításával. Vélhetően Cherubino alakjának megkomponálásakor Mozart saját tapasztalataiból merített; a fiatal fiú és az érett nő szerelmét Waldstätten Báronéval folytatott kapcsolata során megtapasztalhatta.<sup>328</sup>

Szintén eltérő válaszokat adnak a Figaro-előadások arra a kérdésre, hogy van-e alapja a Gróf féltékenységének, azaz hogy viszonzásra talál-e Cherubino féktelen vágya a Grófnénál. Míg az amsterdami előadásban Cherubino nem lépi át a Grófné szeparált szférájának határát, mi több, a földszinten hallgatja a Grófné, miközben az apród a galérián énekel<sup>329</sup>, a Flimm&Hartmann-féle előadásban intim jelenetbe torkollik Cherubino B-dúr áriája, amibe a Grófné szívesen megy bele.

Talán a legfontosabb azt a kérdést megvizsgálnunk, hogy Cherubino szexuális túlfűtöttségének van-e tevőleges, hosszútávú hatása Susannára és a Grófnéra? Claus Guth-nál ez a kérdés is jóval bonyolultabb: Cherubino nem saját személye iránt ébreszt vágyat a Grófnében, hanem elfeledett nőiségét alapjaiban mozgatja meg, női princípiumát felébreszti. Ez az előadás Cherubinót ugyanolyan gondolatébresztő benyomásként jeleníti meg a Grófné életében, mint amilyen Cherubim, a fiktív szereplő. Már a Cavatina előtti

<sup>327</sup> Waldoff, p.89.

<sup>328</sup> Elias: p.176.

<sup>329</sup> Wieler-Morabito-előadás.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

recitativo mondatai és átértelmeződnek: a Grófné *fogd a gitáromat és kísérd*<sup>330</sup> felszólítást levegős, szenvedélytől fűtött hangon súgja, mire Cherubino válasza, — hogy én úgy félek — a Grófné közeledésére vonatkozik.

Cherubino már a recitativóba Cherubimmal együtt érkezik. El szeretne menekülni az elől, hogy a *canzonetta*-ját elő kelljen adnia, de Cherubim megbabonázza, egyúttal elvarázsolja a teret egy szürreális képpé, kevés világítással. Így kezdődik az ária.

## No. 12 Arietta

A Guth-előadásban a B-dúr cavatinában a vágyai tébolyáról éneklő kamasz kézen fogja mindkét nőt, és magával húzza őket a földre, nem csak képletesen. Amit Cherubino átél, amennyire *tele van vággyal*<sup>331</sup>, ugyanannyira telítődik Susanna és a Grófné is feszültséggel az ária közben.

A No. 12 Arietta tempója andante, ám ezt Harnoncourt 50-es tempóban vezényli. Nem csak a tempó, de a klarinét által szélesen, molto legato imitált szólam is nyugalmat sugároz. Christine Schäfer átveszi a klarinétól ennek az interpretációnak a jegyeit, és ugyanannyira legatón éneklő, noha ebben a tempóban ez igazán nagy kihívás egy énekes számára. Mindemellett észre kell vennünk, hogy ez a tempó egyúttal lehetőséget is ad a precíz szövegmondásra, így például a *ch'io* szókapcsolat, vagy a *cosa è amor*<sup>332</sup> szövegrészlet magánhangzóinak külön artikulálására. Ezentúl bizonyos szövegrészeknél a hangszerszerűség is tetten érhető Christine Schäfer éneklésében: a 26. ütem *affetto*<sup>333</sup>-jában a vonósok pizzicatójára hangolja az énekes ezt az igen fontos szót. Élmény a fülnek ilyen zenét értő előadást hallgatni. Az ária első 20 üteme B-dúrban van, ebben a tonikai szakaszban a színpadon a Grófné és Susanna mozdulatlanul állnak hátul a falnak dőlve. A 21. ütemben – egyidőben az F-dúrba történő modulációval – Cherubim elindul és először Susannát, majd a Grófnét kelti életre. Susanna mereven, mozdulatlanul hallgatja Cherubino énekét, a Grófnén viszont megfigyelhetjük, hogy a vágy hat rá, egészen vidám lesz a tekintete. A 35. ütem két ütemes f-moll szakaszára Cherubino hátralép a falhoz a nők közé, akik saját alkarjukat simogatják végig, a nyolc ütemes Asz-dúr szakaszban is. Ennek a szakasznak a végére Cherubim, nyugtázván, hogy ismét felébresztette a vágyat a nőkben, elsiet a kerti ablakon<sup>334</sup>.

A *Sospiro e gemo*<sup>335</sup> kezdetű részben tizenhatodikban ventillál Cherubino, és erre úgy reagálnak a nők, hogy elnyújtózva már egész testükön simítanak végig. Mozdulataik és testi gesztusaik jellemrajzként is funkcionálnak. Míg Netrebko légies, hattyúszerű

<sup>330</sup> Prendi la mia gitarra e l'accompagna.

<sup>331</sup> Pien di desir.

<sup>332</sup> Mi a szerelem.

<sup>333</sup> Érzelem.

<sup>334</sup> 44. ütem.

<sup>335</sup> Sójajtók és nyögők.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

mozdulatokat végez, Röschmann esetlen, gyermekien ügyetlen mozdulatokat tesz, amelyek legkevésbé sem nőiesek. Mindezek a mozdulatok akkor történnek, amikor Cherubino vágyának a sokszínűsége manifesztálódik<sup>336</sup>. Ez a szeszélyes váltakozás a zenében hangnemi kitéréseket eredményez. Christine Schäfer előadásában nincsenek dinamikai szélsőségek, mondandóját kijelentésként interpretálja. Arckifejezése neutrális, nem benne munkál a *vággyal teli érzés*<sup>337</sup>, ő csak tolmácsolja azt Susanna és a Grófné számára. Ők viszont minden porcikájukban megélik ezt az érzést Cherubino áriája közben.

A B-dúr visszatérés – ami még lassabb, mint a cavatina elején volt<sup>338</sup> – a színpadon úgy fest, hogy a folytonos hangnemi vándorlásban – tehát a teljes testet lefoglaló mozdulatokban – kifáradt nők elernyednek, és mozdulatlanul állnak a falnak dőlve. Cherubino lassan, centiről centire először Susanna, majd a Grófné kezéért nyúl. Mindketten nagyon lassan térdre ereszkednek Cherubino mellé, a kézfogás megmarad, miközben arcuk elvarázsolt, bágyadt marad. Cherubino is nagyon kimerült lesz az ária végén, ő a szenvedélyek közvetítésében fáradt el, míg Susanna és a Grófné azok megélésében.

Az ária után mindhárman kimerülve, elábrándozva, vagy talán vágyakozva roskadnak a földre, Cherubino a két nő között ül. Ebben az elvarázsolt, szürreális lelki állapotban indul a recitativo: *Ó, milyen szép hang! Nem is tudtam, hogy ő így tud énekelni!*<sup>339</sup> Ezzel a Grófné tulajdonképpen szavakba önti azt a még sosem érzett érzelmi – és zenei – színekavalkádot, amelyet megtapasztalt, miközben Cherubino végigvezette őket a vágy árnyalatain áriájában. Susanna is a megígézettség hangján szól, amikor így beszél: *valóban, mindenhez ért, amit tesz*<sup>340</sup>.

## Recitativo

Az eddigi elmélázó, lelassult mozdulatok és mondatok után felpattan Susanna és a *presto, a noi, bel soldato*<sup>341</sup> mondatnál újra időarányos lesz a jelenet. Ekkor újra gyakorlativá válnak a közlések. Természetesen ez a váltás minden karakternél csak a saját temperamentumának és hangvételének visszanyerését jelentheti, tehát a Grófné továbbra is egy, a gyakorlati élettől eltérő gondolati és idősíkon mozog.

A Schiller Theater-béli<sup>342</sup> *Figaróban* Marianne Crebassa egészen más oldalát mutatja meg Mozart Cherubinójának. Őbenne egy igazán érzelmes, érettebb fiút látunk,

<sup>336</sup> 52.-61. ütemig.

<sup>337</sup> Pien di desir.

<sup>338</sup> 50 bpm.

<sup>339</sup> Bravo, che bella voce.? Io non sapea che cantaste sì bene.

<sup>340</sup> Oh in verità egli fa tutto ben quello ch'ei fa.

<sup>341</sup> Gyorsan, szép katona.

<sup>342</sup> Flimm&Hartmann-előadás

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

aki a B-dúr Cavatinában vall szerelmet egyetlen nőnek, a szíve legmélyéről. Gyönyörű magvas hangon, egy pulpituson állva a jelenetben szereplők – a Grófné, Susanna, Barbarina és Basilio – előtt énekel. A 71. ütemben csodálatos fioriturával teszi még ünnepélyesebbé vallomását. Az ária – és a Grófné iránti érzelmek – itt beteljesülésre jutnak, még akkor is, ha Cherubino ölelkezése a Grófnéval csak rövid ideig tart.

### No. 13 Aria

Susanna G-dúr áriájával, az úgynevezett *Öltöztetőáriával* kapcsolatban Abert így nyilatkozik:

„nem jellem-, hanem helyzetdarab, amely az apród átöltöztetése körül forog...”  
343

Ezzel a megállapítással több ízben vitatkozni fogok. Ahogyan a Guth-Harnoncourt-féle Figaróban minden eltér a tradicionális előadói gyakorlattól, Susanna G-dúr áriája sem elsősorban Cherubino átváltoztatásáról szól.

Az allegretto ária mérsékelten lassú, 70-es tempóban kezdődik, aránylag életszerű tempóban is zajlik a vetköztetés Cherubino és Susanna között. Csak a Grófné marad abban az elvont lassúságban, ahová eljutott a B-dúr cavatina közben. Odatérdel Cherubino mellé a kabátra és szájon csókolja az oboa új D-dúr motívumánál<sup>344</sup> a pubertás fiút. Kettejük erotikus jelenete csókokban tobzódik egészen a 36. ütemig, ami alatt a vonósok tizenhatod pizzicatói még izgalmasabbá teszik a jelenetet. A 37. ütem D-dúr dallamánál Susanna magához ragadja az apródot és ő is megcsókolja, pontosan akkor, amikor a fagott és a hegedűk imitálják a Susanna-témát, amely később a *Se l'amano le femmine*<sup>345</sup> szöveggel jelenik meg.

Mint láthatjuk, Claus Guth ráérezett Mozart tagadhatatlan intrikájára, és ebben az áriában sem átalulta megragadni a zene teremtette helyzeteket. A 7. kottapéldában az ária teljes terjedelmében megtalálható, tekintettel arra, hogy ez a darab zenei anyagában és az adott előadás interpretációjában messzemenőig meghatározza Susanna karakterét. Nézzük egyből az 1-4. és az 5-8. ütemeket. A vonósok pianóban játszott, három rövid harminckettes motívuma a lány talpraesettségét, ellentmondást nem tűrő, egyenes kommunikációját jelzik. A vokális szólam válaszában – *Venite inginocchiatevi* – mindeközben legato, nyújtott ritmusok církalmazták körül a kezdő g és befejező h hangokat egy olyan egyszerű utasításnál, minthogy *Gyere, térdelj le!*<sup>346</sup>. Amennyire egyszerű maga a szituáció, annyira sokrétű Susanna manipulációs készsége, amelyet az

---

<sup>343</sup> Abert: p.266.

<sup>344</sup> 23. ütem.

<sup>345</sup> Ha szereti a nőket.

<sup>346</sup> Venite, inginocchiatevi!

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

előzőekben tárgyalt ütemekben megtapasztaltunk. Ez a lány egy nagyszekund hangközt képes tiszta kvintté díszítve elénekelni, ha a helyzet azt kívánja. A 9. ütem zenei anyagában azt is megtapasztalhatjuk, hogy a spontaneitás is erőssége Susannának, hiszen a hatás fokozása érdekében a korábbi közléseit teljesen más temperamentumává varázsolja egy lélegzetvétel alatt, ha úgy van rá szükség. Az első, szekvenciális *restate fermo li*<sup>347</sup> nyújtott ritmusú imperativusa után Susanna kétszer megismétli a *restate*-t ex katedra kijelentéssel – amit a zenekarban a vonósok sforzato-piano dinamikával támasztanak meg, míg az oboa és a kürtök szép G-dúr legato dallamívvel imitálják a susannai gyengédséget. A 11. ütemben tovább fokozza saját hatásosságát és bevetve határtalan nőiességét és szuggesztivitását még kétszer elismétli a *restate fermo li* szövegrészt, immáron negyedszer egy szeptimet felölelő ambitusú legato dallamban – mintegy nagyvonalúan – , majd végül egy szexten belül kavargó, bájosan egyszerű, kérlelő, tizenhatodos felszólításban. A 14. ütemben a vonósok recitáló g tizenhatodjai sürgetően, felajzottan hatnak, azonban a fagott legato szólamában a mélyből magasba törekvő kvint és terc lépések biztosítanak arról, hogy a sietségben sem kell félnünk attól, hogy Susanna valamit megfontolatlanul cselekszik. *Pian, piano or via giratevi* felszólítása<sup>348</sup> is a helyzet feletti uralmát jelzi, hovatovább, minden megszólalása a 32. ütemig arról tanúskodik, hogy a belső izgatottság, eltökéltség és vágyódás sem fenyegeti őt kontrollvesztéssel. A 23. ütemben elhangzó új D-dúr motívum a jelenetbe is új szint hoz. Természetesen erotikumot, amire számíthatunk Mozartnál, ha új oboa-témát hallunk. Egy mélyen átélt csókban forr össze Susanna Cherubinóval az oboa hangjára. A 38-40. ütemekben a csók után Susanna olyan átéléssel éneklő a *madama qui non è*-t, hogy maga is elhiszi, hogy a Grófné már nincsen jelen és kettesben vannak. Míg a 40. ütemtől a vonósok újra pizzicato tizenhatod hangokat játszanak és ez a zsongás átjárja Susanna testét is, némiképp belefeledkezik az érzésbe.

A 7. kottapéldán jól látható, ahogyan a pizzicato és legato szakaszok váltják egymást az ária kíséretében. Ugyanez a pulzálás megy végbe a Claus Guth-előadás színpadán is. A 47. ütem hegedű legato dallamánál visszatér Susanna bájosan okoskodó hangvétele és így mondja el újra, hogy *madama qui non è*<sup>349</sup>. Az 52. ütemben a hegedű harmincketteses Susanna-motívumaitól már csak a saját érzékiségével törődik Susanna, felvállaltan élvezi a helyzetet, lefekszik a palástra. A 61. ütem a-moll fuvola-szólamától kifejezetten lassan kezdi simogatni Cherubinót, a zene tempója is tovább mérséklődik<sup>350</sup>. Netrebko hangja érzékivé, könnyeddé válik, világos hangszínen énekel. Végigvezeti felsőtestén Cherubino kezét, ezt a játékot a Grófné gyermeki érdeklődéssel, de feszült figyelemmel kíséri. Amikor Cherubino döbbent arcot vág a tapasztaltak után, Susanna kifordul a *mirate il*

<sup>347</sup> Maradj nyugton!

<sup>348</sup> Maradj nyugton.

<sup>349</sup> Az úrnő nincs itt.

<sup>350</sup> 68 bpm.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

*bricconcello!*<sup>351</sup> frázisra. Itt hangvétele derűs, üde, energikus és elszánt. A *mirate il bricconcello, mirate quanto è bello!* részlethez eredetileg a *piano alla Contessa*<sup>352</sup> utasítást tartalmazza a kotta, azonban inkább mintha ebben az előadásban ez a Grófné gondolatainak tolmácsolása lenne Susanna részéről. A 90-94. ütemekben Susanna egyre sűrűsödő szólamában erőteljesen crescendál Netrebko és a zenekari kíséret is, ekkor felül, begombolja ruháját. Claus Guth *Figarójában* az *Öltötetőária* interpretációja engedi látni azt is, hogy Susanna számára a gyengédség és intimitás azon kevés dolgok közé tartozik, aminek van tétje számára, ami megérinti és átmenetileg kizökkenti állandóan kontrollált életéből. Ez az átmenet nem tart sokáig, miután a Grófnéval a Cherubiméra emlékeztető mozdulatokkal elbűvölték Cherubinót, a 98. ütembeli legato G-dúr fuvola-dallamra ismét visszazökken az érzékiségből a gyakorlati életbe. Feláll és összeboronálja Cherubinót és a Grófnét, akik heves csókolózásban törnek ki.

Fontos itt megjegyeznünk, hogy a Guth-produkció lenyűgöző eredetiséggel szimbolizálja a zene karakterváltozásait a szereplők mozdulataival. Míg például egy adott téma moll-interpretációja lelassítja a mozdulatokat, ugyanakkor a témának a dúr-megjelenése visszazökken a szereplőt a gyakorlati idősíkba. Továbbá a minore-maggiore váltással Susanna erotikus játékba való bevonódását szünteti meg úgy, hogy átveszi az irányítást a dolgok fölött, és elégedetten nyugtázza, hogy ismét valami teljesült, amit szándéka volt elérni. A dúr színezet Susannának még erősebb dominanciát kölcsönöz ebben a produkcióban. Inkább győztes ő, amikor Cherubinót elhódítja a Grófnétól, neki nincsenek morális dilemmái, sőt, még energikusabb lesz, ellentétben a Grófnéval, akiben a székelyen a döbbenettel vegyülve tovább blokkolja a vitalitást. Igazán szemléletes, ahogyan a két nő eltérően reagál ugyanarra a helyzetre: egyikük előnyt kovácsol belőle és motivációt, míg a másik csak még lejjebb csúszik saját önértékelésében.

Claus Guth Susannája legalább olyan sokrétű, mint amilyennek Mozart megalkotta zenéjében karakterét. Mivel Guth mérsékelten bánik a cselekménnyel, díszlettel, mozgással a színpadon: a tiszta zene érvényesülését — karakterábrázolását — éppen annyira belekalkulálja az előadás körülményeibe, mint a saját hatáskörét. Ebből adódóan minden, ami Guth-nál történik a színpadon, a zenéből kiolvasható.

A szereplők szólamainak viszonyulása kapcsán párhuzamot vonhatunk: Susanna rendkívül jól bánik az emberekkel és igen gyorsan felismeri, hogy az adott szituációban hogyan kell reagálnia, hogy elérje a kívánt eredményt. Ha kell, azonosul a domináns szereplő témájával, vagy csak ritmusával. Máskor pedig bájos, gyermekien egyszerű legato szólammal válaszol a levegőért kapkodó, pánikoló Grófnénak. Mindig tudja, mi a leginkább célravezető. Kétségtelenül ő Mozart számára az ideális nő, ahogyan ezt Jane

<sup>351</sup> Nézze a kis csitrit!

<sup>352</sup> Halkan a Grófnénak.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

Glover is megállapítja könyvében.<sup>353</sup> Ahogyan azt már korábban tárgyaltuk, Mozart gyengéd érzelmeket táplált Nancy Storace iránt, aki az első Susanna volt az 1786-os évben. Bár hangterjedelme és tehetsége Aloysia Weberéhez lehetett hasonló, Susanna szerepében Mozart mégsem aknáztta ki Nancy felső regiszterét, hangi adottságait.<sup>354</sup> Mégis, Susanna szerepét a szoprán operairodalom nagy kihívásai közé sorolják<sup>355</sup>, hosszán kívül talán karakterének összetettsége és vélt tökéletessége miatt.<sup>356</sup> Az *Öltöztetőária* kompozíciójában a zenekari kíséret egyenrangúvá válik a vokális szólammal, a kettő karakterfestő funkciója is egyensúlyba kerül. Egymást imitálják, kérdés-feleletben játszanak, vagy éppen ellentétjei egymásnak. A No. 13-as ária kamaradarabként funkcionál, egymás nélkül nem kelhetnek életre a szólamok. A vokális szólam igazán életteli, sokrétű, egyben virtuóz és nagyvonalú, kiegyenlített és esetleges, valóban olyan, mintha Susanna mindenütt jelen lenne, akárhogy is alakul a jelenet cselekménye.

Fontos még beszélnünk ezzel a jelenettel kapcsolatban Cherubinóról, mivel ezen a ponton erősen hat az általam jellemzett nőalakokra. Itt a pubertás fiú egészen más arcát mutatja, mint a jelenet előző felében szerenádozó túlfűtött kamasz. De nem is az az elvont Cupido-figura, aki az imént elvarázsolta a hölgyeket, hanem hús-vér, éretlen kisfiú, akit minden intim közeledés újdonságként ér. Tapasztalatlan, csak figyeli Susannát, átengedi magát neki és az ő akaratának. Susanna lefekszik a Grófné kabátjára – ami egyfelől a tudatalatti tartalmak, másfelől a be nem engedett fájdalmak metaforája – és Cherubimra emlékeztető mozdulatokkal simogatja, vonja bele a vágyak világába azt, aki még soha életében nem tapasztalta ezt az elsőprő, magával ragadó energiát. Cherubino idegenül mozog a helyzetben. Mintha utasították volna, úgy fekszik le a palástra és hagyja magát a nők által simogatni. Érzékelhető, hogy aggodalommal teljes izgalommal megy bele a helyzetbe, amikor már a Grófné is aktív. Az ária a Grófné-Susanna-Cherubino szerelmi háromszög kohézióját, és a szereplők érzéki vonatkozásait bontja ki, középpontjában mégsem valamelyikük, hanem a szexualitás áll. A rendező karakterizál, amikor Susannát adott ponton bevonja a tobzódásba, majd visszahelyezi a gyakorlatias, intézői szerepkörbe.<sup>357</sup> A jelenetnek ez a része kizárólag a Grófné palástján zajlik, ami egyfajta tabló is a háromféle emberi életszakasról, a nemiség előtti, közbeni és utáni időszakról. A Grófné már mindegyiket megélte, ezért az ő szférája ad otthont ennek a tablónak. Gyakorlatban a három szereplő közül Cherubino az az ártatlan eszköz, a vágyak elindítója és tárgya, akinek a *canzonettája* a két nőre úgy hat, hogy számukra és számunkra is

<sup>353</sup> Glover: p.251.

<sup>354</sup> Hildeheimer: p.168.

<sup>355</sup> Glover: p.251.

<sup>356</sup> James Webster elmélete szerint az egyes karakterek érzelmi fejlődése az opera folyamán tetten érhető hangi fejlődésükben, tehát, míg az első felvonásokban nehézkesen jut el az adott szólam egy magas hangra, úgy a későbbiekben már biztonságosan beépítheti nyelvezetébe azt.

Webster: „Understanding Opera Buffa. Analysis= interpretation.” p.370.

<sup>357</sup> 54. ütem.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

teljesen nyilvánvalóvá válik a szexualitáshoz fűződő viszonyuk. Míg a Grófné teljesen belezuhan tudatalatti vágyaiba, érzékelhető, hogy nem definiálja a személyiségét a kielégítetlenség, mert e vágyak már régen nem fogalmazódnak meg benne. Sőt, bátran kijelenthetjük, hogy házassága kihűlése óta nőként megszűnt létezni. Susanna számára egyáltalán nem ijesztő Cherubino hatása, hiszen őt minden nap megérintik a vállalhatatlan és beteljesíthetetlen vágyak a Gróffal való találkozásakor. Ő tisztában van kétségeivel, és mintha ebben az egyetlen napban át is élné személyiségének összes árnyoldalát, mielőtt férjhez megy.

Claus Guth és Nicolaus Harnoncourt valami egészen különlegeset tár elénk az *Öltöztetőáriában*. Hirtelen sokkal több ez az ária, mint a cselekmény és Susanna karakterének leképezése a zenében és térben. A fürgeségnek és tűzről pattantságnak nyoma sincs sem a tempójában, sem vokális megvalósításban, mégsem idegen ez az interpretáció. Ismét újabb aspektusait ismerjük meg Susanna személyiségének. Öröm a nézőnek, hogy ez a jól ismert, általában helyzetdarabként rendezett ária több plusz jelentéssel gazdagodik a különböző síkokon.

Ám nem minden rendező értelmezi ilyen bonyolultan a *Venite, inginocchiatevi* című áriát. A Flimm&Hartmann produkcióban tulajdonképpen az áriához kötődő összes előadói sztereotípiát megtalálható, ami nem von le az értékéből, de meglepően hat a produkció kontextusában. A zenei interpretáció kifogástalanul kottahű, a hangvétele vidám, derűs. Az allegretto utasításhoz igazodva frissességet, üdeséget hoz, még a Grófné is megfiatalodik benne, amint az öltöztetés gyakorlatában motiválni próbálja Cherubint közletről, majd a paraván mögé szaladva. Kissé komikus, ami a színpadon zajlik. Pontosan a Grófné már-már ripacs viselkedése az, ami felveti, hogy ezt a jelenetet valószínűleg a rendező nem tudta komolyan venni, vagyis a jelenet megmaradt a cselekmény színpadi leképezésénél. Anna Prohaska gyönyörűen, tisztán, kottahűen éneklie az áriát, nincsenek benne tempóbeli kitérések, de az a sokrétűség és sziporkázó jelenlét sincs meg benne, amit a salzburgi produkcióban a zenekar és Netrebko játéka létrehozott.

### Recitativo

A *Quante buffonerie*<sup>358</sup> kezdetű recitativóban egy hosszú húzás van, Guth-ék kihagynak minden gyakorlati, az átváltozással kapcsolatos cselekményt, és az első hét ütem után, amikor Susanna eltűnik a gardróbban, egyből a recitativo végére ugranak, amikor is Cherubino azt sóhajtja: *Ó egek, miért nem tudok meghalni*<sup>359</sup>. Mindjárt kopogtat is a Gróf, aminek hatására a Grófné beszuszkolja a félájult Cherubint egy másik ajtó mögé, Susanna eltűnik és a Grófné ajtót nyit a Grófnak.

<sup>358</sup> Mennyi bolondság!

<sup>359</sup> Oh ciel, perchè morir non lice.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

### 3. jelenet

#### Recitativo

Ez az első dialógus a Gróf és Grófné között az operában – míg Susannával már több jelenete is volt a Grófnak –, így interpretációja kiemelkedő jelentőségű a recitativók között. Mindketten felfokozott érzelmi állapotban vannak, amikor a Gróf kérdőre vonja feleségét. Itt a Grófné nemcsak hangvételében, de reakcióiban is meglepően gyors, életteli, talpraesett, emellett rendkívül ideges. Mindaddig a dominanciák egymásnak feszülését látjuk, amíg a Grófné nem szembesíti a férjét azzal, hogy inkább ő az, aki zavarban lehetne Susanna miatt.<sup>360</sup> Ekkor a Grófot kiveri a veríték, és egy pillanatra a szégyentől elveszíti eltökéltségét. Fehér vászonzebkendőjével törölgeti a homlokát. Azt várnánk, hogy megalázottan elhagyja a szobát, azonban akarata felülírja legyőzöttségét. Ezt az érzelmileg túlfűtött, élet-halálra menő harcot a recitativo interpretációjában teljes mértékben Mozart akaratával megegyezőnek értékelhetjük, mivel például az *Idomeneo* próbái kapcsán azt írta egyszer, hogy csak azért kellett lerövidítenie jeleneteket, mert monotonná váltak, mivel az énekesek minden tűz és szenvedély nélkül énekelték azokat.<sup>361</sup>

A Flimm&Hartmann produkcióban teljesen más képet kapunk erről a párosról. Dialógusukban mindketten manírosak, felvállaltan szerepet játszva egymás előtt: Ildebrando D'Arcangelo mintha személyiségének súlyát próbálná sötét, öblögetős hangképzésével és méltóságteljes járásával hangsúlyozni úgy, hogy egyértelmű legyen a közönség számára is, hogy ez a hangvétel a színházban játszó színház része.<sup>362</sup> A Grófné is eltúlzott gesztusokat használ, sietségében lábujjhegyen szaladgál. Ebben az előadásban nem hoz fordulópontot a meggyanúsítás, a Gróf nem zavartatja magát amiatt, hogy felesége számára is nyilvánvalóak hűtlen gondolatai.

#### No. 14 Terzetto

A tercett két ütemes bevezetője lendületesen<sup>363</sup> robban be a Grófné és a Gróf közti helyzetbe. Ez a jelenet azért nagyon erős a salzburgi produkcióban, mert az összes szereplő számára tétje van. Míg a Grófné és a Gróf is a saját egzisztencia-féltéséről énekel az első tizenhét ütemben, az első közös nevezőjük a tisztesség, becsület – *l'onestà* – lesz. Mozart gyakran használja ezt a kifejezést, ami az életművében leginkább annak a vágyát fejezi ki, hogy az arisztokraták magukkal egyenértékűnek tekintsék a polgárokat,

<sup>360</sup> Ah, questa serve più, che non turba me, turba voi stesso.

<sup>361</sup> 1780. december 27. Édesapjának írt levele, *Mozart's Letters*: p.224.

<sup>362</sup> Itt szeretném megjegyezni, hogy ugyanaz az Ildebrando D'Arcangelo játssza a Grófot ebben a produkcióban, aki a Guth-előadásban Figarót.

<sup>363</sup> 140 bpm.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

vagy a szolgálkat.<sup>364</sup> Ha az egyenrangúság nem is tud megszületni ebben a tercettben, a közös nevező mindenképpen, hisz a Gróf zenei témájának variációiból épül fel a teljes szonátaforma. A mozarti zenei komplexitás viszonyait mindenképpen fontos alapul vennünk a színpadi történetek elemzésekor, mert akár a zenével párhuzamos, akár az ellentétes cselekvésnek üzenete van.

A harmadik ütemben bemutatott *Susanna, or via sortite*<sup>365</sup> ritmusa az egész tercett- és a szonátaforma szervezőereje. Mindhárman osztoznak a Gróf legfontosabb érzelmében, a dominancia- és egzisztencia-féltésben, amelyet Mozart ebben a 3/4-es menüett témában fejez ki. A szavak ereje, hatásossága és hatástalansága rövid hangnemi kitérésekben nyilvánul meg a főtéma bemutatásakor, például a *Fermatevi, sentite*<sup>366</sup> részlet alatt jelezvén, hogy pár pillanat erejéig talán tud hatni a Grófné a férjére.

A különböző életsíkok látványosan jelennek meg Guth No.14 rendezésében. Míg a Gróf és a Grófné vitatkoznak, a 23-28. ütemekben elhangzik egy melléktéma a Grófnétól a Gróf témájának lüktetésében, első részében c-mollban, a második felében G-dúrban<sup>367</sup>. Zenei anyaguk egymáshoz való viszonya szimbiózisban van a színpadon látottakkal. A Grófné mindvégig alávetett férjével szemben, és lelke sebezhetősége ellenére is kitart az erkölcsösség védelme mellett. Miközben a Grófné azt énekli c-mollban, hogy *egy esküvői ruhát próbál*<sup>368</sup>, Susanna kijön a gardrób ajtajának takarásából, és teljes valójával közeledik a közönség felé, párhuzamosan a Gróffal és Grófnéval, de ez egy percig sem zavarja meg azt az elképzelésünket, hogy ők egyelőre nem látják egymást. Ez a példája a szöveg és a cselekmény közti feszültségnek jelentéstöbblettel gazdagítja a Guth-előadást.

A 28-36. ütemek imitációsán induló g-moll együttesében az expresszív szakasz kibontakozását halljuk<sup>369</sup>, amit Guth rendszerint állóképpel, vagy monoton cselekvéssel – bolyongással, kézmozdulatokkal – jelenít meg. Itt a kimerevített képet használja, amelyben diagonálban állnak az énekesek. Ebben a zenei részben a motívumok a szerelmi háromszögben vívódók közös melankóliáját tükrözik, a boldogság reményének elvesztését. Mivel Guth itt állóképet használ, teljes mértékben hagyatkozhatunk a zenei viszonylatok üzeneteire, amik kirajzolódnak az expozíciós szakaszban.<sup>370</sup> Témáik

<sup>364</sup> Elias: p.25.

<sup>365</sup> Susanna, lépj elő!

<sup>366</sup> Áljon meg, hallgasson meg!

<sup>367</sup> 8. kottapélda.

<sup>368</sup> Un abito da sposa provando ella si sta.

<sup>369</sup> 9. kottapélda.

<sup>370</sup> A 28-36. ütemek közötti g-moll részletben érezhetően nő a feszültség és a piano fortévá nő ebben a hangsúlyos főtémában. A 36. ütemtől a 40-ig az eddig hallott témák variációi következnek, minden szereplőnek a saját szövegére, a Grófné kiugró forte nyújtott ritmusaival, de ez még mindig az Expozíció része. A 40. ütemben újra összetalálkozik a három szólam, először D-dúrban, majd d-mollba modulál, majd G-be érkezik a 46. ütem fortéjára. A 49. ütemben g-mollban halljuk a terzett grófi lüktetését, ez már egyik korábban hallott főtémánk variációja. Az 51. ütemben Susanna kromatikus kadenciájával visszaérkezünk az alaphangnembe, G-dúrba. A 61. ütemmel lezárul a szonátaformán belül a főtéma bemutatása.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

szétválásánál, a 37. ütemben megérkezik a kerti ablakon keresztül Cherubim. Zsebéből fehér tollakat szór Susanna, a Grófné és a Gróf elé.

A 61. ütem G-dúr zárlatának statikus képe elillan a 62. ütemben induló kidolgozás első ütemeire, a hegedűk tizenhatod futamaira. Susanna a függöny mögé szalad, Cherubim távozik, és szenvedélyes évődés kezdődik a Gróf és a Grófné között. Éles karakterváltás figyelhető meg a zenében<sup>371</sup>: érezhető, hogy a Gróf rugalmatlansága és a Grófné elvontsága miatt lassul le a tempó<sup>372</sup>. Gyönyörű a párhuzam a zene szerkezete és a jelenet dramaturgiája között. A kidolgozásban megjelenő hegedű tizenhatod futamok egészen új színt, új lendületet hoznak kettőjük közé. A Gróf saját szólamát energikusan, felindultan interpretálja, míg a Grófné is teljes erőbedobással küzd a lelepleződés ellen. Pontosabban, a jelenetnek van egy elvontabb jelentéstartalma is, amely lelombozó képet ad kettejük viszonyáról. Érezhető, hogy ilyen energikusan csak akkor tudnak egymás felé fordulni, amikor a düh, a féltékenység, az egzisztencia-féltés uralja a levegőt. A zenei anyag is ennek az érzelmi hiányosságnak megfelelő; darabos. Sem a Grófné, sem a Gróf szólama nem tágit a saját egyszerű ritmusától és témájától egészen a 71. ütemig, ahol a *Dunque parlate almeno*<sup>373</sup> részletnél ismét megjelenik az expozícióban elsőként hallott téma, a Gróft szimbolizáló ritmussal.<sup>374</sup> Ennek elismétlése után a Grófné kitör korlátai közül – mind ambitusát, mind ritmusát tekintve – és a 78-83. ütemben elhangzó *Nemmen, nemmen, nemmeno, io v'ordino tacete, tacete, tacete!*<sup>375</sup> mondatánál vulkánként tör ki belőle a tagadás és elutasítás. A jelenet pontosan követi Mozart zenedramaturgiai váltásait.

A *nemmen, nemmen, nemmeno* nem kap kifejezett dinamikai hangsúlyt Röschmann-nál, ám mérsékelt tempóban elénekelné ezt az emelkedő futamot mindenképpen nagy kihívás egy énekes számára. Ennek ellenére Röschmann energikusan, pontos ritmikával interpretálja és a futam természetes dinamikája is megerősíti érzelmi kiáramlását. Az eddig legfeljebb kvint hangköz lépéseket éneklő Grófné háromszor ismétli el a *tacete*<sup>376</sup> oktávjait. Zenedramaturgiai hatását a rendező is eltúlozza. A Gróf subito piano kezdi el énekelni a 84. ütemben, hogy *Consorte mio giudizio*<sup>377</sup>, míg az addig minden veszélyt megvető Susanna a félelemtől a függöny mögé bújva éneklé *Oh cielo un precipizio*<sup>378</sup> frázisát. Itt látjuk, hogy a Grófné ilyen jellegű elemi kirobbanásai olyan ritkák, hogy még Susanna magabiztosságát is megrengethetik.

<sup>371</sup> Lelassul a tempó 100-105 bpm-re.

<sup>372</sup> 122 bpm, Allegro spiritoso.

<sup>373</sup> Legalább szólalj meg.

<sup>374</sup> 10. kottapélda.

<sup>375</sup> Nem, nem, utasítalak, hogy hallgass!

<sup>376</sup> 10. kottapélda.

<sup>377</sup> lássuk az igazamat.

<sup>378</sup> Ó egek, egy csapda!

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

A 84. ütem felütésével elkezdődik a Visszatérés, ahol visszarendeződnek az arányok az Expozíciónak megfelelően, sőt, a 83. és 96. ütem között a Grófné teljesen mellőzi saját témáját, csak a Grófét visszhangozza.

Claus Guth rendezése szorosan követi a zenei szisztémát, a témák egymásra hatását vagy egymástól való függetlenségét, a béklyókból való kitörést. Amikor a 83-100. ütem között, a kitörés után a Gróf szenvedélyesen magához rántja a Grófnét és felajzottan fogdossa, ezt a Grófné élvezi, de közben hódítottságában teljesen azonosul a Gróf zenei világával. Női princípiumai szólama egy szeptimmal Susannáé fölé emelik, amit a színpad gyönyörűen leképez: most a Grófné az a nő, akit a Gróf közeledése az egekbe emel. Susanna szólama majdhogynem észrevétlen marad a tercettben, Netrebko mindvégig pianón énekel, és ez az elrejtőzés a jelentben is megvalósul. Hogy félelmében szemeit is igyekszik a függönnyel eltakarni mi mást jelenthetne, mint hogy fájdalmas számára ezt a szélsőségesen pulzáló vonzalmat látnia a Gróf és a Grófné között. Ismét egy olyan helyzetet látunk, amiben Susanna zenedramaturgiai és dramaturgiai szempontból is a legmegfelelőbbben reagál az adott helyzetre, hogy önmagát védje és a legjobb pozícióban maradhasson.

A 100. ütemben a Gróf eldobja magától a nejét, és ezzel felszáll a köd a nő szeméről. Újra nekikezd az *igazság*<sup>379</sup> követelésének, de most már megint csak a kvint hangközökig jut el az ellenkezése. Innentől már biztosan tudjuk, hogy nem fog tudni kitörni ebből az alárendeltségből, végérvényesen semmiképpen. A 105-106-os ütemekben — a *Qui certo nascerà*<sup>380</sup> G-dúr domináns-tonika váltásaival — majd később a 108-109. ütemek akkordmeneteiben rövid időre összehangolódnak mindhárman, mondanivalójuk egységessé válik. Innentől az intrika formálja az eddigi témák variációit. Az első két ütemben a Grófné alkalmazkodik ritmusában a Grófhhoz, majd Susanna teszi ezt a következő két ütemben, aztán minhárman összeformnak a Gróf menüett-szerű nyújtott ritmusú kopogásában. A színpadon közben újra egymásra talál a Gróf és a Grófné a 110. ütemben, így a Grófné derekát ölelve lecsúszik lábaihoz, mire a Grófné ebben az erotikus helyzetben énekl a 115-117. ütembeli kromatikus koloratúrát, azonban nem fut fel c-ig, hanem a-t érintve lekanyarodik e-re. Előadói repertoárja alapján tudjuk, hogy a Grófnét játszó Dorothea Röschmann-nak megvolnának a hangai adottságai ahhoz, hogy háromvonalas c-n zárja le a futamot, de a koncepció nem ezt kívánta.<sup>381</sup> Ez egy nagyon erős jelzés arra vonatkozóan, hogy nőiségén csorba esett, és az már nem tud diadalmasan a legmagasabbra törni. Ez a futam, amelyet a Susannák vesznek át egyes produkciókban, Mozartnak egy csodálatos eszköze arra, hogy az utókor nőalakjainak

<sup>379</sup> Giuduzio, giudizio!

<sup>380</sup> Biztosan botrány lesz.

<sup>381</sup> Luc Bondy 1995-ös salzburgi *Figaro*-rendezését is Nicolaus Harnoncourt vezényli, abban a produkcióban a Grófné mindkét skálát háromvonalas c-n fejezte be. Az előadás megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=ub-iBUvg8o> utoljára megtekintve: 2020.01.26.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

jelleme és viszonyai kirajzolódhassanak az aktuális korban érvényes értelmezésben. Guth koncepciójában a Grófnéban még él az egykoron magasra tört Rosina erotikája, de már csak annyira futja erejéből, hogy tisztességben és méltóságában megmaradva élje meg érzelmeit.

Ráeszmélve helyzetére az előbb említett kromatikus futam utáni a-moll zárlatnál arcon csapja a Grófot, aki éppen tovább közeledett volna felé. Erre a pofonra a Gróf többedik fenyegetőző *Giudizio* felkiáltásával újraindul az alaptéma variációinak végtelen fonata, avagy a visszatérés második epizódja<sup>382</sup>: a 124-146. ütemek expresszív passzázszt hoznak, amiben Guth ismét még nagyobb teret ad a zenének. Ilyenkor bátran hagyatkozhatunk a mozarti zene karakterábrázolására: a vokális szólamok kóbor dallamokként társulnak egymáshoz, olykor-olykor erőt véve magukon, hogy önállósodjanak. Azonban Susanna szólama még azonosuláskor is stabil, és önmagában kifejezi saját igazát. Külön kiemelném a 133-136.ütemek Susanna és a 137-140. ütemek Grófné szólamát, melyben eltérő szöveggel, de ugyanazt a motívumot énekli a két énekesnő. Míg Netrebko objektív hangon énekli az oktávtaót bejáró ívet, addig Röschmann a hegedűéhez hasonló vékony, végtelenül érzelmes hangon interpretálja szólamát. Hatalmas színházi teljesítmény a Guth-darab, mert minden mozzanatában rendkívül érzékenyen reagál a zenedramaturgiai történésekre. Még a tudatosodás előtti szinten megragadja a zene üzeneteit és tovább árnyalja, kreativitásunk minden dimenzióját bevonva.

Ellenpontként említsük meg a Schiller Theaterben játszó Figaro No.14 Tercettjét is. Ebben a jelentben elviszi a figyelmet a zeneiségről a folyamatos akció a színpadon. Bár tudvalevő, hogy az énekesnek könnyebb mozgás közben énekelnie, itt túlzott mennyiségű feladatot kapnak az énekesek, mintha nem volna benne minden üzenet Mozart zenéjében. A Gróf messzemenőkéig a mobil gardrób szekrény felnyitásával van elfoglalva, amiről úgy hiszi, hogy Cherubino van benne. A szekrényt a színpad közepére görgetve hadakozik a Grófnéval, majd felmászik a tetejére, hátha felülről sikerül szétbontania. Itt ismét komikussá válik a jelenet, a Gróf az erőlködéstől zihálva, inkább bölgve énekel, mintha teljesen elment volna az esze, majd befekszik megpihenni a Grófné ágyába, amiben éppen Susanna bújik. Nem találkoznak össze. Ebben az előadásban a Gróffal ellentétben a Grófné végig stabil marad és önazonos. A Coda előtti kromatikus menetet a salzburgi előadással azonos módon kétvonalas a-ig viszi, majd lekanyarítja kétvonalas e-re, de itt ez inkább szabad előadói választásnak tűnik, mint bonyolultabb rendezői koncepciónak. Az viszont itt hangsúlyosan megjelenik, hogy a Grófnak semmiféle, a Grófnéhoz kötődő gyengéd érzelmek nincsen, még emlékeiben sem. Csak egy felbőszült oroszánt látunk, aki gondolkodás nélkül cselekszik felindultságában, pedig ez az egyike azon jeleneteknek, amelyek bővebb, mélyebb jelentésű információval szolgálhatnának kettejük kapcsolatáról.

---

<sup>382</sup> 11. kottapélda.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

Ildebrando D’Arcangelo hangadása leginkább artikulálatlannak nevezhető, interpretációja nem reagál érzékenyen a szövegben rejlő lehetőségekre, és a dramaturgiai fordulatokra sem. Betudhatnánk ezt művészi igénytelenségnek is, ha nem tudnánk, hogy Ildebrando d’Arcangelo kifogástalanul igényes a szöveg és a zene értelmezésében. A terzett utáni recitativóban a Gróf fintorogva tartja kezét a Grófnénak, mikor felszólítja, hogy *Menjünk!*<sup>383</sup>, és a Grófné nem is fogja meg a kezét, csak rövid tépelődés után elindul az ajtó felé. Az elhidegülésnek ez a mértéke nem kecsegtet azzal a reménnyel, hogy a darab végén a pár szerelme újra fellángol. De talán nem is ez a legfőbb mondanivalója ennek az előadásnak.

### Recitativo

A *Dunque voi non aprite?*<sup>384</sup> kezdetű recitativóban a Gróf minden mondatával kitartóan sértegeti a Grófné becsületét. A frázisok úgy kapnak nagyobb hangsúlyt, hogy dramaturgiai váltásokhoz kötődnek, a Gróf gyakran hezitál. Bo Skovhus játéka annyira hiteles, hogy a néző el is hiszi egy pillanatra, hogy *valóban, hibáztam*<sup>385</sup> kijelentését komolyan gondolja. Azonban csak gátlástalanságának újabb bizonyítéka, hogy ennyire cinikus feleségével szemben. A Grófné *Menjünk!*<sup>386</sup> mondatával férje bizalmatlansága, önkritikájának hiánya ellenére is tülemlelkedik sértettségén azért, hogy esetleg sikerüljön helyreállítania a morált.

---

<sup>383</sup> Andiamo!

<sup>384</sup> Akkor, nem nyitja ki?

<sup>385</sup> È vero, io sbaglio.

<sup>386</sup> Andiamo!

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

#### 4. jelenet

##### No. 15 Duettino

A Susanna-Cherubino duett mérsékelt tempóban<sup>387</sup> és szigorúan vett pianissimóban indul a salzburgi előadásban. Ezt a hangvételt Susanna is átveszi belépésével, és tulajdonképpen sotto voce énekli végig szólamát. Üdítően hat a nézőre ez az allegro assaihoz viszonyított lassabb tempó<sup>388</sup> és az, hogy a leggyakrabban alkalmazott húzások itt kimaradnak, tehát teljes terjedelmében halljuk a duettet. Egészen új darab jön így létre, mert a duett előadói tradícióival ellentétben kétségbeesett rohangálás helyett van valami átlátható, érthető, értelmezhető zenei és dramaturgiai szövet a színpadon.

A négy ütemes zenekari bevezetőt a pianissimo utasítás ellenére mezzoforte játsszák a vonósok. A visszafogott tempó érdekében Netrebko első ütemeiben erősen figyeli a karmestert, hogy véletlenül se siettesse nyolcadait. Amint Cherubino kijön az ajtó mögül, a 19-26. ütemekig musicalbe illő mozgásokkal, szimbolikus kéz- és testjátékkal szórakoztatják a nézőt. Ezek a – *le porte son serrate, che mai sarà, che mai sarà, che mai sarà, che mai sarà*<sup>389</sup> – szöveg kopogós nyolcadaival szinkronban lévő mozdulataik nem csak a komikumot láttatják, hanem mindkettejük tanácstalanságát, hogy hogyan kellene ebből a zűrzavarból kihátrálni. Miközben pisztolyt formálnak a kezükből párhuzamosan, vagy ellentétes irányba mutatnak, szólamaik pattogón siklanak végig tercmeneteikben. Ebben a pillanatban Susanna éppen annyira ötlettelen, mint Cherubino, de nem látunk rajta igazi félelmet.

Lehet, hogy még számára sem jött el a felismerés ideje, hogy veszélybe kerül Cherubino, ha nem találnak megoldást az apród kijutására? Ezt az eddig megismert Susannáról nehezen hisszük el. Inkább keresendő a fenyegetettség érzésének a hiánya az opera fókuszpontjában. Minden olyan jelenet, amelyben mély emberi érzések, viszonyulások forognak kockán, ott megjelennek a zenekarban a fúvósok. Az oboa, mint a szerelem és csábítás metaforája, a klarinét, amely legtöbbször Cherubino és a Grófné motívumait imitálja, a fagott, ami a légyságot hozza el, a fuvola, ami élesebb hangon írja le az érzéseket, a kürtök, a rézfúvósok, amelyek sokszor a veszélyt, az agressziót festik elénk<sup>390</sup>. Ebben a duettben viszont kizárólag a hegedűk játszanak, akik a száraz intrika megtestesítői<sup>391</sup>, még a Cherubino helyzeteiben gyakran felhangzó klarinét sem szólal

<sup>387</sup> 150 bpm.

<sup>388</sup> Harmoncourt az allegro assai tempójelzést úgy fordítja, hogy meglehetősen, vagy eléggé gyorsan, ezért meglepő a Duettino nyugodt tempója. Harmoncourt: *Zene, mint párbeszéd*: p.172.

<sup>389</sup> Az ajtók be vannak zárva, vajon mi lesz?

<sup>390</sup> Az oboa - kürt, a fuvola- klarinét egyszerre hallható a nyitányban, a 8. ütemben kezdődő D-dúr főtémában. Továbbá az első duettben Susanna din din, don don részleteinél először fuvola-oboa, majd kürt-fagott szemlélteti az igazi veszélyt.

<sup>391</sup> Például a nyitány első nyolc ütemében megfigyelhetjük.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

meg. A 27. ütemben először megjelenő *V'uccide, se vi trova*<sup>392</sup> szövegnél érezhető először a két énekesen, hogy tétje van a jelenetnek,. Játékukból úgy tűnik, hogy nem kifejezetten a veszélyhelyzetet kezdik komolyan venni, hanem az előreláthatatlan következményeket is. A 31. ütem g-moll modulációjától lassított mozgásban, a tempót tartva közelednek az ablak felé, ahol Cherubim már várja Cherubinót. Susanna visszatartaná, de végül győzedelmeskedik Cherubim és magával viszi Cherubinót: eltűnnek az ablak mögött a fiktív kertben.

Azt már korábban említettem, hogy az allegro assai-t lényegesen lassabban vezényli Harnoncourt, ami egészen új megvilágításba helyezi az állítólagos zűrzavart, ami ebben a helyzetben előállt. Pontosan az szűrődik le ebből a néző számára, hogy teljesen lényegtelen, hogy gyakorlatban hogyan fog megoldódni az apród megszöktetése, ennél nagyobb tétje van a valódi emberek érzelmi drámájának.

### Recitativo

Susanna a duett utáni recitativójában érzékletesen interpretálja sorait. Majd szétrobban az energiától. Megfigyelhető, hogy Netrebko alakításában Cherubino jelenléte és kisugárzása mindig mosolyt csal Susanna arcára, illetőleg, hogy nagyon élvezi az iróniát, szeret kívülrőlként mulatni mások botlásain. Tagadhatatlan, hogy őt a konfliktusok inspirálják, csak nagyon ritkán taszítják aggodalomba, de ez nem az a helyzet. Tiszta élvezettel énekl, hogy *mindjárt jön a szájhős, és én itt várok!*<sup>393</sup>

### 5. jelenet

#### Recitativo

A következő recitativo a Guth-előadásban nagyon izgalmas irányt vesz. A Gróf baltával a kezében érkezik, hogy kinyissa az ajtót, és felfedje, kit rejteget a Grófné. Hat az érzékeinkre, ahogyan Bo Skovhust, a karakteres arcú, két meter magas skandináv énekest baltával a kezében látjuk énekelni, miközben szólamában gyönyörűen, líraian formálja minden szavát. Ez az érzéki benyomás bár szubjektív, már a No.10-ben is láttunk utalást a Gróf pszichopata voltára.

Nem mindennapi tapasztalás, ám a kortárs operában bevett gyakorlat a zeneileg és dramaturgiailag kidolgozott recitativo. Az énekesek – jelen esetben a Gróf és Grófné – minden szavát lényegteljeségével adja elő, amely teljes mértékben megfelel Mozart elképzeléseinek<sup>394</sup>. A Grófné gyötrődve kezdi el vallomását az apróról, részletesen, halálosan rettegve. Úgy tűnik, mintha ez a Grófnak tetszene; miközben a Grófné

<sup>392</sup> Megöl, ha itt talál.

<sup>393</sup> Venga poi lo smargiasso, io qui l'aspetto.

<sup>394</sup> *Mozart's Letters*. p.193.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

vallomása közben egyre közelebb jut ahhoz, hogy vallomásával leleplezze Cherubinót, a Gróf egyre érzékibbé válik, felesége dekoltázsát simogatva felkorbácsolódik a vágya. Mintha csak ebben a gyötrelemben találná vonzónak a feleségét. De fordítva is igaz ez, hiszen amikor a Gróf megtudja, hogy Cherubino még mindig a palotában van, düh helyett kínládással, kétségbeeséssel reagál, ami a Grófnéből szintén gyengéd érzéseket és mozdulatokat vált ki. Ezek azonban nem tudnak beteljesedni, mert hamar átvált kétségbeesése indulattá, és ez az az indulat az, ami megteremti a következő tercett légkörét.

## 6. jelenet

### No. 16 Finale

A második felvonás fináléja a mozarti opera komplexitásának tökéletes példája. A viszonylatok drámája ez a szakasz, amiben a zene mégis olyan tisztán és egyértelműen kalauzol minket. Fodor Géza így fogalmaz:

„Az emberi megnyilatkozások és viszonylatok ebben az operában általában, sokszorosan egymásra vonatkoztatottak, reflektáltak, közvetítettek, azonosulás és distancia különösen keveredik bennük. Voltaképpen majd minden jelenet egy-egy titkos párbaj.”<sup>395</sup>

A *Figaro* második fináléját a zenetudósok több szempontból kiemelkedőnek tartják, hovatovább, a zenei és drámai egység, az opera buffa-komponálás és a nagy egységben létező szonátaforma példajaként említik. Wye Jamison Allanbrook szerint a II. felvonás fináléja

„Talán Mozart legtökéletesebb drámai kompozíciója, melyben nyolc kisebb darab összeáll egy szonátaformához hasonló hangnemi vázzá – aminek megvan a saját harmóniai irányultsága és dinamikai görbéje.”<sup>396</sup>

James Webster – bár alapvetően vitatja a Mozart-opera egyes zeneszámainak tonális mátrixon belüli értelmezését – a mozarti zene egységességének mítoszáról írt tanulmányában<sup>397</sup> felsorakoztatja azokat, akik a második finálét, mint egy, az Esz-dúr köré épült tonális mesterművet tartják számon. Ilyen például Steptoe, aki egyenesen abban látja a finálé nagyszerűségét, hogy az Esz-dúr köré szerveződő tonális struktúra a finálét alkotó darabokban egyenként is megtalálható.<sup>398</sup> Timothy Carter csak annyit mond erről, hogy a második finálé nyolc számának hangnemei egy tisztán megtervezett tonális íven haladnak át, és minden csavar és fordulat ellenére a hangnemi terv - *tonal planning* -

<sup>395</sup> Fodor: p.261.

<sup>396</sup> Allanbrook: p.119

<sup>397</sup> James Webster: „Review: Mozart’s Operas and the Myth of Musical Unity”.

<sup>398</sup> Webster: i.m. p.206.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

mesterművé válik a nem kevesebb, mint 940 szigorúan szerkesztett ütemével.<sup>399</sup> Webster felhívja a figyelmünket arra, hogy – bár valóban az Esz-dúr köré összpontosul a II.felvonás fináléja – mégsem állíthatjuk, hogy abban van. Azt is hangsúlyozza, hogy mindazok, akik szonátaforma megjelöléssel látják el a finálé nagy egységét, vagy kis egységeit, elszegényítik a zenei és drámai fejlődés aspektusait, mint például a végkifejlet felé növekvő komplexitást, az egyes szereplők érkezése által történő drámai gazdagodást.<sup>400</sup> Abert úgy fogalmaz, hogy Mozartnak sikerült megoldania a második fináléban, hogy létrejöjjön az egység a különbözőségeken belül.<sup>401</sup> Valószínűleg ezzel az állásponttal Webster is egyetért.

Eddig csak a II. finálé zeneszerkesztéséről értekeztünk, időzzünk el egy kicsit a librettónál is. Amennyire bonyolult és összetett zeneileg ez a szakasz, éppen annyira volt szükség a szövegíró rugalmasságára ahhoz, hogy a drámai szituációk és a zene harmóniában legyen a szöveggel. A zenedramaturgiai változást le kellett követnie a librettónak mind metrumában, mind rímeiben. Tim Carter *Figaro*-kötetében rámutat arra, hogy a verssorok éppolyan feszes szerkesztésben követik egymást, ahogyan a dramaturgiai fordulatok és a különböző zenei szekciók.<sup>402</sup>

Bár a Guth-előadásban idáig úgy tűnt, a Grófné számára semminek nincs igazi tétje, a No. 16 Finale kezdetén álló duettjük megingatja álláspontunkat. Az *Esci omai garzon malnato*<sup>403</sup> kezdetű duettben Harnoncourt lendületes allegrót vezényel<sup>404</sup>, míg az énekesek *otellói* drámaisággal évdnek. Bo Skovhus a becsapottság és megalázottság érzésétől tébolyodottan énekl az Esz-dúr duett első négy ütemét. Érezzük, hogy a Grófot nem egy csupán zsarnoki, érzéketlen figurának alkotta Mozart. Több pólusa van személyiségének, féltékenysége is sérült önértékelésének tudható be. Minden bizonnyal Mozart önmaga kielégíthetetlen szeretvágyából merített ahhoz, hogy a Gróf ennyire emberi és élő legyen.<sup>405</sup> Hallgatván Mozart zenéjét mindeddig úgy érezhettük, hogy a Gróf és a Grófné nem tud dülőre jutni egymással. Szólamaik csak bírkóznak, néha egymás ellenpontjaként, néha ellentétes irányban dacoltak az események forгатagával. Emlékezzünk, hogy a No. 14-es tercettben sem jutottak szólamaik egységre, hanem Susanna mindenén átívelő, külső, gyakorlati megoldása olvasztotta őket egybe.<sup>406</sup>

Mivel Guth a No. 16 elejére sem rendez sok mozgást, a zene érzékletesen tudja cizellálni a szereplők érzelmi állapotváltozásait. A Grófnét játszó Dorothea Röschmann fekvő válaszol férjének, gyermekien egyszerű dallamát a lehető legdrámaiban

<sup>399</sup> Tim Carter: *Le nozze di Figaro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.118.

<sup>400</sup> James Webster: „Review: Mozart’s Operas and the Myth of Musical Unity”. i.m.p.207.

<sup>401</sup> Abert: p.953.

<sup>402</sup> Tim Carter: *Le nozze di Figaro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.85-86.

<sup>403</sup> Gyere ki azonnal te fiú!

<sup>404</sup> 146-150 bpm.

<sup>405</sup> Elias: p.8.

<sup>406</sup> 11. kottapéllda.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

megszólaltatva. A Grófné *Ah, signore, quel furore*<sup>407</sup> részletének ritmusa még a Grófénál is egyszerűbb<sup>408</sup>, ami tükrözi azt, hogy a Gróf felindultsága ellen eszköztelen nőnek nincs mit takargatnia. Ráadásul, a Gróf felindultságának mértéke túlzó a Grófné bűneihez képest<sup>409</sup>, így kirobban a Grófnéből az érzelmi lavina: a zabolátlan érzelmek az egymásután folytonosan következő nyolcadpárokból mutatkoznak meg.<sup>410</sup> A *Per lui fammi il cor tremar*<sup>411</sup>-t kétszer ismétli úgy, hogy az előző negyedeket nyolcadfutammá díszíti, használva saját női érzékiségét, hátha így hatni tud a Grófra.<sup>412</sup> Tehát igenis van tétje számára az ügy kimenetelének.

A Grófné szólama mindvégig a Gróf szólamának van alárendelve, összetettségében egyszer sem múlja felül – sem ritmusában sem dallamában – azt. Ezt a függést, a rettegés és ragaszkodás kiegyenlített pulzálását Claus Guth úgy jeleníti meg a színpadon, hogy a Gróf a fekvő Grófnét hajánál megmarkolva rántja fel a földről, amikor arrogánsan, a Grófné nyolcad-negyed-negyed ritmusát átvéve háromszor azt mondja: *Beszedj!*<sup>413</sup> Itt már B-dúrban vagyunk, tehát a domináns hangnemben.

A Grófné eddigi, duettbeli ambitusát felülmúlva – tehát sértettségén felülemelkedve – cantabile dallammal válaszol a *guiro ciel ch'ogni sospetto*<sup>414</sup> frázissal, míg a Gróf ismét gyengéden, babaként simogatja az arcát és a haját. Ennek az erotikus képnek csak az vet véget, amikor a Gróf meghallja, hogy Cherubinót hiányos öltözetben találta a Grófné. Itt sem a düh, hanem egyfajta zavarodottság, eltaszítottság lesz úrrá rajta. Ebben az állapotában Mozart biztosan azonosulni tudott a Gróffal.<sup>415</sup>

Visszatérvén a duett zenei anyagához, amely dominál a jelenetben: Harnoncourt mesterien vezényli a drámai fordulópontok zenéjét is. A 28-31. ütemekben a Grófné szólamára adott vonós-fagott negyedpárok a drámai csúcspont felé egyre rövidülnek és elhalkulnak, ezután a 31. ütemben sejtelmesen crescendálva morajlik a kürtök és vonósok szólama.<sup>416</sup> A 34-47. ütemekben a Grófné ismét felülemelkedik megfélemlítettségén és diadalittas, a Gróf ritmusához hasonló, nagy ambitusú dallamokban mondja el, mi is történt valójában. Nyolcad kettőskötései, oktávlépései és nyújtott ritmusai leírják jellemét:

<sup>407</sup> Ah uram, ez a düh.

<sup>408</sup> 12. kottapélda.

<sup>409</sup> Norbert Elias ezt a fajta zenei spontaneitást említi könyvében többször is Mozart zenéjével kapcsolatban.

<sup>410</sup> 12. kottapélda.

<sup>411</sup> Reszket érte a szívem.

<sup>412</sup> 12. kottapélda.

<sup>413</sup> Vi parlate.

<sup>414</sup> Esküszöm az égre, hogy minden gyanú.

<sup>415</sup> Feleségének 1790. október 15-én írt levelében arra kéri Constanzt, hogy legalább fele annyira szeresse viszont őt, mint ő maga Constanzt. *Mozart's Letters*. p.426.

Constanzának 1792. április 29-én írt levele, melyben gyermeki önérzettel fejtegeti, mennyire fájdalmas számára, ha Constanze mások számára is elérhetővé válik, kacérkodik. *Mozart's Letters*. p.309.

<sup>416</sup> 13. kottapélda.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

ez a nő erős, az olyan fennkölt ideákért, mint az igazság, bármikor harcba száll. Bár szívesen engedi át magát férje gyengédségének, ez már nem szempont döntéseiben.

A 78-81. ütem dramaturgiai kulcsfontosságú hely a szövegben, és a Guth-előadásban is: a Grófné hezitálás után végre kimondja, hogy nem bűnös, de a Gróf bizalmatlan, hiszen azt mondja, majd meglátjuk. A Guth-darabban a Grófné most végleg összetörik, legalábbis azt hisszük, nincs az az állhatatosság, ami ennél több sértést megtűr.

Két dühös, sértett ember énekli egymásnak az utolsó közel negyven ütemet<sup>417</sup> ki-ki a maga témája mellett kitartva. A 91. ütemtől a Gróf imitálja a Grófné témáját, majd a Grófné ismétli a jellemzően grófi témát.<sup>418</sup> Az utolsó nyolc ütemben diadalmas codában fornak össze, azonos ritmusuk összhangot sugároz. A zene összhangja alakítja a teret, így nem meglepő, hogy a cselekmény is ennek megfelelően alakul Guth-nál: az autentikus zárlatra egymásra találunk heves ölekezésben.

## 7. jelenet

Még zajlik a Grófné és a Gróf vágytól fűtött ölekezése, amikor az ajtónyitást jelző dúr és moll kvintakkord felbontások megjelennek, és ezzel egyidőben felocsúdnak a szerelemtől megrészegült állapotukból. Az első hét ütem vonós anyag az esszencia az egész jelenetben, mégpedig az intrikáé. Egyszerű, de mégis összetett. Az első négy, viszonylag lassú ütem a döbbenetet festi le, míg Harnoncourt éles kontrasztot visz a tempóváltásba. A 126. ütem molto andante recitáló tizenhatodjai<sup>419</sup> könnyedén szólalnak meg a zenekarban, Netrebko viselkedése pedig tökéletesen természetes. A Grófné megkönnyebbül, a Gróf is talán, viszont a zenei anyag egyszerűsége érezteti, hogy ez a helyzet tartogat még valamit, ami újabb bonyodalmakhoz fog vezetni. A szituáció önmagában is borzalmasan megalázó: a Grófnénak azért, mert a szolgálólánya egy olyan helyzetben látta meg, ami nem rá tartozik, a Grófnak pedig azért, mert ott áll, mint egy felbőszült oroszlán és nyilvánvalóvá válik, hogy semmi oka nem volt a féltékenységre.

Mozart zeneszerkesztését ebben a tercettben áthatja Susanna cinizmusa, ami azt kell, hogy jelentse, hogy Susanna bár objektív, korántsem érzéketlen, sőt, az érzelmi intelligencia magas fokán áll.

A Guth-darabban ennek a jelenetnek a cselekménye is precízen leköveti az eddig elemzett zenedramaturgiai viszonyulásokat. A molto andante tempót könnyed, gyors – úgy is fogalmazhatunk, hogy nagyon hajsolt<sup>420</sup> –, mégis tartalmas tizenhatodokkal játsszák a vonósok. Érezhető, hogy Susannában nincs feszültség, aggodalom, vagy kétely, ura a helyzetnek. Az ironia ott van a zenében, hiszen az első négy ütemben Cherubinót

<sup>417</sup> 83-121. ütemek.

<sup>418</sup> 14. kottapélda.

<sup>419</sup> 134 bpm.

<sup>420</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.170.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

festi le, majd az új tempo indulásánál, a 129. ütemben a Gróf ritmusa visszhangzik (*Susanna, or via sortite*) a hegedűk kacajában. Ez a könnyedség élesen kontrasztál az előzőekben elhangzott vádaskodás, szerelmi cívódás érzelmi súlyával. Susanna tulajdonképpen ebben a szakaszban kineveti a Gróf és a Grófné nevetséges viszályait, az egész féltékenységi ügyet, míg az egész anyagot átjárja gyakorlatias, ám gyermekien higgadt temperamentuma. Csupa tisztaság, finomság mindaz, amit elénekel, sőt, az élet magasiskolája. Netrebko szép hangon jeleníti meg a mozarti karakterformálás princípiumait: ahogyan először csak egy B-dúr szeptimet jár nyolcadokban (*Il brando prendete*<sup>421</sup>), majd érzékelhető egy felfele törekvés f-től f-ig (*il paggio uccidete*<sup>422</sup>), majd tizenhatokban fogalmazva bontja ki a *quel paggio malnato vedete lo qua*<sup>423</sup> mondatot. Ezután annak variánssával nem csak ambitusában múlja felül a szöveg előző megjelenését, hanem belecsempészi a grófra jellemző kisnyújtott ritmust is.<sup>424</sup> Ahogyan a 134-145. ütemig építkezik Susanna, az maga a pedagógia, a bölcsesség, de van ebben a zenében báj is. A kottában az *irónikusan* előadói utasítás szerepel, de hiába, a zene olyat is ki tud fejteni, amihez a szavak kevésnek bizonyulnak. Különösen Mozartnál.

„Mozart pontosan érzékelteti, hogy a vígjátéki kudarc mögött valódi emberi csőd, mégpedig egy nagy egyéniség csődje van, Susanna dalszerű, tiszta vonalú, kihívóan ártatlan dallama a Gróf tudatában távolivá, irreálissá, álomszerűvé mosódik el a hegedűk és a fagottok szólamában.”<sup>425</sup>

A 145. ütemtől induló szakaszban mindhárman megfogalmazzák érzéseiket a kialakult helyzettel kapcsolatban. Bár a színpad nem sötétül el, ez mégis egy miniatűr expresszív szakasz a tercetten belül, ahol csak a zene beszél: a nagy b-ről induló fagott-hegedű tizenhatodos ereszkedő futam egyből másfél oktávós ugrással kezd, majd kétvonalas f-ről jön le szekundonként, mint valaki, aki leereszkedvén a magasból megsimogat bennünket. Ez a kétütemes B-dúr ereszkedő skála motívum megismétlődik, azonban az első ismétlésében már az oboa játssza a méltósággal, szekundonként az ereszkedő szólamot. Ez a szólam maga a bölcsesség és az elegancia, miközben tempója nem lassul<sup>426</sup>. Az oboa jelenléte pedig hozzáteszi a szerelmi vonatkozást is. A motívum harmadik megjelenésénél a klarinét veszi át a második felének felső szólamát<sup>427</sup>, egyidőben Susanna *confusa han la testa, non san come va* szövegével<sup>428</sup>, ami annyit jelent, hogy *zavar van a fejükben, nem tudják, hogyan lehetséges ez*. A színpadon kereszt-alakzatban állnak, jobbra elől a Grófné,

<sup>421</sup> Kardját elővette.

<sup>422</sup> Az apródot megöli.

<sup>423</sup> A kis formátlan apródot itt láthatja.

<sup>424</sup> 15. kottapélda.

<sup>425</sup> Fodor: p.301.

<sup>426</sup> 130 bpm.

<sup>427</sup> 16. kottapélda.

<sup>428</sup> 149-155. ütemek.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

középen hátul Susanna, és balra elől a Gróf. Ez az alakzat ismételten arra utalhat, hogy az ártatlan Cherubinót akarják felelőssé tenni mindannyian saját bűneikért.

A Gróf *Egyedül vagy?*<sup>429</sup> kérdésénél visszatér a vonósok tizenhatodos repetáló kopogása, tehát a kacagás, Susanna pedig azt válaszolja: *Mégis ki lenne elrejtőzve.*<sup>430</sup> Majd a Gróf *Guardiamo*<sup>431</sup> frázisában a 160. ütemben megszólal az oboa a szopránban, tehát megkapjuk a választ, hogy a szerelem a titok, aminek felfedésétől mindenki tart ebben a jelenetben. Ez a titok, a kettőjük titka Susanna és a Gróf nyolc ütemes rövidke duettjében kerül kifejezésre, amelyben ezt a titkot firtató mondatot ismételve a 159-176. ütemekben a Grófné jelenlétében. Zseniális, hogy Mozart zenéjében benne van a válasz a szóban feltett kérdésre. Az pedig szintén lenyűgöző, ahogyan ebben a kortárs előadásban érvényesülnek a szerzői szándékok.

## 8.jelenet

A 167. ütemben induló allegro, új zenei rész alig tűnik gyorsabbnak az előző molto andante résznél. Azonban Nicolaus Harnoncourt éppen a II. felvonás fináléjának tempódramaturgiájával kapcsolatban jelenti ki, hogy

„A 167. ütemtől induló Allegro lényegében ugyanolyan gyors kell, hogy legyen, mint az első.”<sup>432</sup>

Míg az elsőt 144-es, úgy ezt 140-es tempóban vezényli Harnoncourt. Abert szerint annyira iróniával zsúfolt ez a jelent, hogy szerinte úgy szerkesztette a következő részleteket Mozart, mintha csak egy humorista szemével látná a jelenetet.<sup>433</sup> A 17. kottapéldában megfigyelhetjük Mozart iróniájának eszközeit: a 167-170. ütemek repetáló vonásai a *note cambiate* használatával egyértelműen iróniát feltételeznek.<sup>434</sup> A vonósok nyolcadokban repetáló hangjai a Guth-előadásban elcsigázottak, nehézkesek, mintha kevésbé akarnák kielezni a helyzet humoros voltát, vagy csak tükrözik azt, ahogyan ezt az egészet látja a Grófné, hiszen az ő *Susanna, son morta!*<sup>435</sup> megszólalása meglehetősen vontatott, ziháló. Úgy tűnik, mintha nézőpontot váltanánk, és a Grófné szemszögéből látnánk a történeteket. Nem véletlen ez az előadási mód, hiszen a Grófné itt azt mondja, hogy *nem kapok levegőt*<sup>436</sup>. Susanna megnyugtatja őt a maga egyszerű hangvételével – mind zeneileg, mind előadásában – miközben a zenekarban a fuvola Asz-dúr cantabile témát játszik, azt

<sup>429</sup> Egyedül vagy?

<sup>430</sup> Qui ascoso sarà.

<sup>431</sup> Lássuk.

<sup>432</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.181.

<sup>433</sup> Abert: p.955.

<sup>434</sup> Abert: p.955.

<sup>435</sup> Susanna, meghalok!

<sup>436</sup> Il fiato mi manca.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

a témát, ami a boldogság nosztalgikus érzését eredményezi a Grófnénál, illetve magában hordozza a megbocsátás végkifejletét a ravaszság ismertetőjegyeivel egyidőben<sup>437</sup>.

A 175. ütemben elhangzik a 7. jelenet 121-125. ütemeinek felgyorsított mása, amikoris Susanna megjelent a grófi pár előtt, egyben utalás ez Cherubinóra is. Ez a z öt ütem tehát maga az intrika: a Gróf megalázottságát jelzi a negyedek szekvenciális ereszkedő menete. Ez a motívum még kétszer megismétlődik, majd jön a fuvola, a fagott, az oboa és végül a klarinét kromatikus kettőskötéses, majd pizzicato nyolcadmenetei, a gúny legszórakoztatóbb színeiben. Itt a két nő egyként áll háttal a Grófnak, a Gróf pedig zavartan, izzadva, ide-oda forgolódva bizonygatja, hogy megbánta tettét, egyben kimondja: *bocsánatot kérek!*<sup>438</sup> Gyönyörű, ahogyan Guth kiaknázza ezt a zenei helyet is, hogy nevetségessé tegye a Grófot saját elnagyolt drámai frázisaival, miközben a zene csak visszhangozza az összes alaptalan féltékenykedését az előbb említett gúnyos zenei eszközökkel. A zenében a cantabile dallam és az oboa jelenléte nosztalgikus szerelemidézés négy ütem erejéig, de benne van a humor is a pizzicatókban. A tempo akkor is vontatott marad, amikor a 191-195. ütemekben a nők válaszolnak, hogy *az örültsége nem érdemel bocsánatot*<sup>439</sup>.

Az oboa a 191. ütemben elindítja a fagottól a 171-175. ütemekben már hallott cantabile dallamot F-dúrban, amikor is a Gróf szerelmét bizonygatja a Grófnénak a *szeretlek*<sup>440</sup> mondattal. Azonban továbbra sem talál válaszra a Gróf kérése, épp ellenkezőleg, felháborítja a Grófnét a szerelmi vallomása. Tajtékszik, eddig nem látott energiákkal dühöng. A Grófot könnyű érzelmileg elbizonytalanítani, figurája érzékenyen reagál minden olyan zenei utalásra, amelyben az elutasítás nyilvánvaló. A B-dúr moduláció hatására hangvételét lágyabbra, kéréllőre veszi, és Susannához fordul lelki feloldozásért. Karaktere kifejezetten érzékeny a kudarcra és szeretetlenségre, éppen úgy, mint Mozart.<sup>441</sup>

A Grófné 211. ütemben kezdődő g-moll frázisa váltást hoz a zenei anyagban, bár a hangnem nem változik. A *dunque la fede*<sup>442</sup> kezdetű frázisban tetten érhető még a Gróf követelőző, zsarnokoskodó, kopogó düböge, de kisimultabb. Elmaradnak a nyújtott ritmusok, már csak a nyolcadok és negyedek, esetenként félkották váltakoznak.<sup>443</sup> A Grófné kinyilatkoztatás-szerű tanítása a hűségről, a szerelemről, reményekről Dorothea Röschmann előadásában energikus, dühöngő és nagyon domináns annak ellenére, hogy

<sup>437</sup> Abert: p.955.

<sup>438</sup> Perdono vi chiedo.

<sup>439</sup> le vostre follie non mertan pietà.

<sup>440</sup> Io v'amo.

<sup>441</sup> 1790. október 8. Feleségének írt levél. *Mozart's Letters*: p.424.

<sup>442</sup> Vajon a hűség.

<sup>443</sup> Ezt a ritmusvilágot Susanna előző mondatában már előlegezte.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

zenei anyagában fellelhető a Gróftól való függés. De Skovhus Grófja nem tud mit kezdeni ezzel a határozottsággal, ismét Susannához rohan.

Három ember közti meddő vitának tűnik ez a szakasz, mert senki sem fejlődik benne, és egymásra sem hatnak a szólamok. A 226. ütemben a hegedű ismét elkezd a nosztalgikus cantabile témát, most Esz-dúrban, azonban a klarinét két ütem után átveszi tőle, majd újabb kettő után a fuvola és az oboa is, ami fontos jelzés számunkra: a szerelem ismét jelen van. Kérdés viszont, hogy kiben és milyen irányba. Claus Guth úgy hagyja érvényesülni ezt a mozarti zenében élő viszonyrendszert, hogy a klarinét megjelenésével, a 226-227. ütemekben a Gróft és Susannát egymással szembe sodorja, Susanna megsimítja a Gróf arcát és egy pillanatig egyszerre rezonálnak a vágyban a tiltott gyümölcs után. Ez a pillanatuk elillan, és a nosztalgikus dallam folytonossága közben a Gróf folytatja tépelődését, szeretet-zsarolását. Rosinának szólítja a Gróf feleségét, amire ő ingerülten reagál, kijelentésével, hogy ő többé már nem Rosina, teljesen bezár a lelke, c-mollban zárul a frázis. A Grófné, megindokolván fájdalmát, csodálatosan szép legato ívet énekel a *ma il misero oggetto del vostro abbandono*<sup>444</sup> szövegre a 234-240. ütemekben.<sup>445</sup> A Grófné zenei anyagának kivilágosodásával Röschmann arca, hangja is szárnyal, amint a régmúlt szép időkről beszél. Csodálatosan bájosan énekl, majdhogynem lírai hangon a nyolc ütemes részletet. Ebben a szakaszban a Grófné arról énekel, hogy a Gróf milyen fájdalmat okozott neki azzal, hogy elhagyta másik örömeért. A Grófnénak ez a zenei részlete is a Gróf félkotta-nagynyújtott ritmusképletébe ágyazódik bele, mégis dallamának szárnyalásában felülmúlja a Grófné eddigi reményvesztett hangját a jelenetben. Ez a zenei diadal úgy hat a jelenetre, hogy a színpad elsötétül, és megjelenik a közepén fent vetítve egy folyamatosan mozgó fehér tollpihe, olyan, amilyennel Cherubim megbabonázta a szereplőket a darab elején.

A hármas tagolás hangsúlyos a színpadon. A Gróf áll középen és balra tőle háttal, az ablak felé fordulva Susanna, a Grófné pedig jobbról énekel a Grófnak. A múlt-jelen-jövő szerelmi vonatkozásainak zenei megjelenése ebben a fináléban kifejezetten domináns. Egyfelől szimmetrikus az elrendezés, másfelől jobb oldalon a Grófné lírai dallama fekete gyászruhával társul, míg bal oldalon Susanna arcát elborítja az ablakon beömlő fény mindaddig, amíg a közönség felé nem fordul.

Ekkor, a 242. ütemben elindul a következő expresszív passzázs, amelyet Guth következetesen alulvilágított színpadi tablóra rendez. Ezekben a tablóban épít a zene térképző és karakterábrázoló hatásaira, ami Mozart *Figarójában* olyan domináns, hogy egyéb jelzések nélkül is komplexet alkot.<sup>446</sup> Susanna prezentálja a már oly sokszor hallott bájos, szerelemről nosztalgizáló dallamot, míg a Grófné az ő indulatos *Crudele!*

<sup>444</sup> De az elhagyatásom nyomorult emléke.

<sup>445</sup> 18. kottapélda.

<sup>446</sup> 19. kottapélda

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

kijelentéseit énekli. A Gróf anyaga a két nő zenei anyagának egyvelege, egyik ütemben Susanna dallamát énekli tükörfordításban, a következőben a Grófnéét, vele párhuzamosan. A 246-253. ütemekben megfigyelhető az, hogy a Gróf felváltva azonosul ritmusban valamelyik nő témájával, kivéve a 251. ütemben, ahol Susanna és a Grófné ritmusa hangolódik össze rákfordításban, majd mindhárman egyesülnek a ritmusukban az Asz-dúr autentikus zárlaton.

A vetítésben a szállingózó tollpihe megvilágításában feltűnik egy-egy töredék egy függőleges vonal, és négy vízszintes kereszteződéséből. Nyugtalanító vizuális üzenet ez, ami utalhat egyrészt a Grófné darabokra tört, majd összeforrt szívére, illetve csak részben látszódoan, de van benne kereszt-metafora is. Talán Cherubinóé ez a kereszt, amelyen feláldozzák ártatlanul mások bűneinek bocsánatáért.<sup>447</sup>

Ebben a szakaszban énekli Susanna és a Gróf, hogy *összezavartan, bűnbánóan, majd teljesen megtisztulva kaphat kegyelmet*<sup>448</sup> a Gróf. Mi ez, ha nem egyértelmű utalás arra, hogy az isteni kegyelem jóvoltából mindenki elnyerheti a bűnbocsánatot? Claus Guth finom, de egyértelmű utalást tesz erre a transzcendentális vonatkozásra a vetítésben felsejlő kereszttel. Mozart egész életében rendíthetetlenül hitt Isten létezésében, és a földi halál utáni üdvözülésben.<sup>449</sup> Életében mindenért a Teremtőnek adott hálát és rábízta magát Isten akaratára.<sup>450</sup> Ebben a kontextusban egyáltalán nem hat idegenül a kereszt vizuális, vagy térben történő megjelenítése.

Harnoncourt a II. felvonás fináléjában is visszafogott allegrót vezényel, mindössze 144-es gyorsasággal. Ez azonban segíti a precíz artikulációt, és a zenei motívumok részletesebb értelmezését. A 253. ütemben, a harmadik apród-motívum után, a szűkített B-dúr akkordnál ismét kivilágosodik a színpad és folytatódik az aktív szakasza a cselekményeknek. A Gróf kérdéseire, hogy *De az apród bezárva?... De a dobogás?... És az a kegyetlen levél*<sup>451</sup>, Röschmann buffa-szerű arckifejezéssel, vidáman válaszol. A Gróf gyanakvó kérdéseit jól szétagolja a Grófné válasza alatti szerelmi téma a zenekarban, illetve az apród-téma. A szerelmi téma azt demonstrálja, hogy a bonyodalmon győzedelmeskedik az érzelem: az első alkalommal Asz-dúrban hangzik el, amit egy újabb apród-motívum követ<sup>452</sup>, azonban másodszor már f-mollban hangzik fel a téma, amint elkomorodik a Gróf féltékenységtől a szerelem hangja. A két nő a kérdések után felülkerekedik veszélyérzetén, tercmenetes válaszukat ragyogó arccal, kioktatóan, buffa-figurákként interpretálják. Szólamaik egyszerűsége és gyorsasága Susanna

<sup>447</sup> Ebben az előadásban az I. felvonás tercettjében is van utalás az ártatlanság-keresztrefeszítés párhuzamra. Az örök üdvösségbe vetett hitéről Mozart tanúbizonyságot tesz leveleiben:

1778. Július 3. Édesapjának írt levél. *Mozart's Letters*.: p.158.

<sup>448</sup> Confuso, pentito è troppo punito abbiate pietà.

<sup>449</sup> 1787. április 4-i levele Édesapjának. *Mozart's Letters*.p.389.

<sup>450</sup> I.m.

<sup>451</sup> Ma il paggio rinchiuso?...Ma i tremiti i palpiti?...Ma un foglio sì barbaro?

<sup>452</sup> 137.ütem, apród-téma.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

temperamentumát idézi. Érdeemes megemlítenünk, hogy a Claus Guth-előadásban az arcjáték is nagyon pontos, és ennek az énektechnika nem megy a rovására. Míg itt a Gróf kioktatásának könnyed a hangvétele, a Susannát játszó Anna Netrebko teljes komorsággal, dühvel van jelen ebben a jelenetben, így inkább tűnik a szólam játékos hangvétele zenei fricskának.

A nők erkölcsi tanításai nem fognak az előadásban a Grófon. Megbocsátást kérlelő szólamaiban egyszer Susannához közeledik gyengéden, majd a Grófnéhoz. Ez a kettősség ismét személyisége bipolaritására utal.

A 272-279. ütemekben a Gróf mondatának első részét, miszerint *jobb lenne a béke*<sup>453</sup>, Susannának éneklő hódítóan, ám második részében már Rosina hajlíthatatlanságára szeretne hatást gyakorolni. Ezt az érzelmi labilitást Susanna elítélően, rémülten figyeli. A Grófné válasza erre egy panaszáradat, ami szintén nyomasztóan hat a szobalányra. A Grófné szóló részeinél a nehézkességéről alkotott képünkhöz hozzájárulnak az egyébként is visszafogott tempón belül történő lassítások. *Ah quanto Susanna, son dolce di core*<sup>454</sup> kezdetű szakasza a 279. ütemben 144-es tempóról 132-re lassul. Nyilvánvalóan ez az ő szférájának gondolati tempója, ami mindig kicsit lassabb, kismultabb, mint a valós életsíkokban.

Susanna a 287-297. ütembéli szövegében, amiben a férfiak hajlíthatóságáról beszél<sup>455</sup>, elmarasztalóan, leíróan veszi el a Gróftól a melltűt, majd küldi oda őt a Grófnéhoz bocsánatot kérni. Míg zenéjében megjelenik a pajkosság, Anna Netrebko játékában és hangadásában ennek nyoma sem lelhető fel. Ő a bölcs, a nagyvonalú, a gyorseszű, az erkölcsileg elmarasztaló szolgálót játssza itt. Nála különösen érvényes, hogy hangszínében rendre tükröződik karakterének érzelmi állapota, így újabb terepet nyit meg előttünk az értelmezésre. Míg Cherubino jelenlétében ragyog a hangja és ő maga is, a Gróf és a Grófné együttes jelenlétében sötét és nehéz a hangja. Feltehetően túlzott teher neki a Grófné boldogtalansága iránt érzett felelősség, a szégyenérzet a Gróffal való szerelmi viszony miatt. Összetett érzelmi szituáció ez, amely magában a kottában gyökerezik, szövegének és zenei szerkesztésének komplexitásában. Guth ezt nem csak kiaknázza, hanem nagyon egyértelmű térbeli irányokkal segíti a motívumok érvényre jutását. A 297. ütemben ismét elindul a szerelmi dallam B-dúrban a hegedűk és a fagott játékában, de nem hoz megoldást a Gróf és a Grófné konfliktusára, Röschmann Grófnéja hajthatatlan, elutasító. Bűnbánatát kifejezve a Gróf letérdel a 307. ütemben induló sotto voce codára. Egyértelmű a salzburgi előadásban, hogy itt nem kettejük, hanem hármuk között zajlik a konfliktusmegoldás.

<sup>453</sup> Ebben se vi piace comune è la pace.

<sup>454</sup> Ah, milyen édesszívűek azok.

<sup>455</sup> Cogl'uomin signora, girate, volgete, vedrete che ognora si cade poi là.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

A *Da questo momento*<sup>456</sup> kezdetű együttesben a színpadkép feszültsége szinkronban van a zenei feszültség növekedésével. Ahogyan a crescendáló akkordmenet összeáll a három szereplő szólamából, úgy ér a Grófné és Susanna is a térdelő Grófhhoz az első g-moll zárlatra a 314. ütemben. Mindketten megfogják a vállát, és saját nőiségüknek megfelelően tolmácsolják gondolataikat, tehát a Grófné a számára kényelmes kétvonalas d hangon repetálva énekel, a Gróf felett egy nagy terccel, míg Susanna késleltetve lép be, egy kvárttal feljebb, a kétvonalas g-n. Ezen a hangon repetálva kezdi frázisát, és magassága és szólamának ambitusa végig kiemelkedő marad színében és intenzitásában. Így Susanna nem csak zenei-hangi értelemben kerekedik felül a Gróf és a Grófné érzelmi világán, hanem átvitt, emberi értelemben is. A tercett utolsó előtti frázisa harmóniai értelemben nyitva marad, ekkor Susanna és a Grófné elszánnak a Gróf mellől. Noha a 327. ütem B-dúr tonika zárlata azt sugallja, hogy lelki nyugvópontra jutottunk, a színpadon három külön helyen álló embert látunk különböző irányokba meredni. Ezek a zenei-dramaturgiai kontrasztok igen erős asszociációkat indítanak el a nézőben, miérték százát: a válaszoknak csak a kreativitás szab határt. Sokáig azonban nem kell a választ keresnünk, mert megérkezik Figaro, és vele együtt az újabb bonyodalom.

Míg a Guth-Harnoncourt zenei koncepciót nagymértékben meghatározza Harnoncourt tempódramaturgiája<sup>457</sup>, addig láthatunk példát a rohanásra vett No. 16-os tercetre is, például a Flimm&Hartmann darabban<sup>458</sup>. Egyszerű a magyarázata ennek, hiszen az utóbbiban nem aknázza ki a rendező összes lehetőséget, ami beleíratott a darabba Mozart keze által. Végigviszi rendezői koncepcióját, amelyben az eszköztelen Grófnénak nekiront az ő vadállat férje, aki inkább agressziójával, mint eszével fölényeskedik. De hiányzik belőle a zenei tér, amit hagyni kellene érvényesülni.

Alapvetően nem volna szükséges ütemről-ütemre vizsgálni a partitúrát, hiszen Mozart zenei motívumai az érzékeinkre hatva érik el hatásukat, míg a színház több érzékünket is stimulálja egyszerre. Azonban dolgozatomban a zenedramaturgia és a cselekmény párhuzamos vagy kontrapunktikus kapcsolatának hatását szeretném vizsgálni a női sorsok változásának tükrében. Ebben a megközelítésben meghatározó körülmény lehet a párhuzamok fennállása és hiánya is. A posztdramatikus színház csak a belső konfliktusok energiájából tud építkezni, az azok megoldása iránti vágy indítja az egyént cselekvésre, míg a külső – zene és dráma ellentéte – konfliktusok a nézőt kalauzolják újabb jelentéssíkok felé. Ezért olyan zseniálisak Mozart női sorsai, mert élők, folyamatosan egymásra vonatkoztatottak, és fejlődni képesek, mint bármelyikünk. Guth rendezése pedig ebben a fináléban is bizonyítja, hogy operát rendezni csak akkor érdemes, ha az újonnan társuló üzeneteket a zene cizellált szövetének megértése eredményezi.

<sup>456</sup> Ettől a pillanattól.

<sup>457</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.182.

<sup>458</sup> 180-190 bpm.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

Az aktuális szakaszra azért érdemes kiemelt figyelmet szentelni, mert a II. felvonás fináléja az emberi komplexitás karakterizálásának remekműve, ahogyan azt többen is megállapították. A karakterek egymásra hatása, vagy egymástól való függetlenedése mindent elárul a szereplők legbensőbb világáról. Ebben a jelenetben nem csak a primer értelmezési szintbe, tehát a szerelmi háromszög viszonylataiba, hanem azokba a többedleges jelentésrétegekbe is behatolunk, amelyek a kor aktualitásai. Meggyőződésem, hogy a *Figaro* összes karaktere Mozart legmélyebb, összetett érzelmi világából táplálkozik, ezért olyan őszinte és önazonos mindegyikük.<sup>459</sup> Ahogyan minden egyént, Mozart karaktereit is kontextusukban érdemes megfigyelni, környezetükre adott válaszaikban. Azért tökéletes ez a finálé viszonyulásaik megfigyelésére, mivel zenei anyagukban – expresszív és aktív szakaszaikban – folyamatosan reflektálnak egymásra, vagy éppen megtagadják az azonosulást a másikkal. Összetett és szisztematikus játék ez librettista és zeneszerző között. Azonban amikor a Guth-rendezést vizsgáljuk, bizonyítást nyer, hogy a rendező zeneértése is esszenciális ebben a munkában a mű életre kelése szempontjából.

## 9. jelenet

Fanfár-szerű zenekari anyagával Figaro berobbanása a jelenetbe mindenképpen felüdülést hoz hármuk bonyolult érzelmi szituációjába, azonban tovább bonyolítja a cselekményszálakat. Tempója Harnoncourt értelmezésében azonos az előző allegro szakaszéval.<sup>460</sup> Vokális szólama dallamilag követi a korábban elhangzott *Non più andrai*<sup>461</sup> ária dallamát, itt azonban 3/8-os a löktetés, tehát csak a dallam azonos. D’Arcangelo boldogan jön, Susanna is örömmel oldódik fel Figaro egyszerű látásmódjában, hogy siessenek gyorsan az esküvőre, ahol mulatság és tánc várja őket. Netrebko önfeledten mosolyog, miközben Figaróval körbepörögnek a színpadon. Allanbrook szerint Figaro túlon túl egyszerű közlésmódjának az oka az, hogy itt buffo maszk mögé bújva vesz részt a jelenetben, mintha csak egy komédiát látnánk.<sup>462</sup>

A Gróf válasza megbénítja ezt a könnyed lelkesedést a zenében, nyújtott ritmusú recitáló, *Pian, piano, men fretta*<sup>463</sup> szövegével. Netrebko a Gróf válaszatól kiábrándultan, idétlen mozdulatokkal esik ki táncukból, ahogyan Figaro kirántja magát a kezéből. Figaro folytatná előbbi lelkes nótáját, azonban a Gróf most erélyesebben, nagyobb ambitusú mondattal inti nyugalomra, majd átveszi Figarótól a nyolcadokban, egy hangon recitáló közlésmódot. Mintha értené, hogy ennek a fickónak csak így lehet tudomására juttatni mondandóját. A 369. ütemtől a már jól ismert bolyongást látjuk a színpadon: mindenki

<sup>459</sup> Egyes karakterek Mozart-tal közös vonásait külön-külön említettem.

<sup>460</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.182.

<sup>461</sup> Nem mész többet.

<sup>462</sup> Allanbrook: p.127.

<sup>463</sup> Halkan, lassabban.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

tanácsalannak tűnik. Ez a rövidke expresszív pazzsázs nem válik szürreális képpé, csak egy meghosszabbodott érzelmi reakció mind a négy szereplőtől. Zenéjük a következőt sugallja: Figaro, Susanna és a Grófné azonosulnak sotto voce anyagukban a Gróf témájának ellenpontjaként, tehát egy oldalon állnak.

Az andante részben ismét megvalósul a tökéletes inrtika, a cselekmények bonyolódása: senki sem tudja hogy mit tud, vagy mit hisz a másik, miközben mindenki színlel valamit, irányonként mást. De leginkább a két nőalak manipulativitása mutatkozik meg a következő részben, kettejük hasonlóságaival és különbözőségeivel.<sup>464</sup>

Rögtön a tempóváltás – allegro-andante - már dramaturgiai eszközként funkcionál, a Gróf első mondata, *Conoscete signor Figaro, questo foglio chi vergò?*<sup>465</sup> az eddigi leglassabb tempóban hangzik el, ez a zenei koncepción belül szándékos, hiszen a II. felvonás fináléjának tempójelzései közül az andante a legkevésbé menős. A zenekari anyag az I. felvonás G-dúr duettjének hegedű szólamát idézi. Itt a Gróf Figaro szögletes stílusában teszi fel kérdését, ami nem meglepő, hiszen ekkorra már többször válasz nélkül maradt saját stílusában feltett kérdéseivel. D’Arcangelo Figaróját nem könnyű megfélemlíteni, bátran válaszol a Grófnak. Ahogyan a Gróf számonkéri Figarót a levéllel kapcsolatban, és ő őszintén válaszolja, hogy nem tud semmit róla, a nők bevetik manipulatív eszközeiket. A 406. ütemben Susanna elsőként kérdez vissza, hogy *Nem ismered?*<sup>466</sup>. Egyértelműen Susannáé az irányítás és befolyásolás terhe, ő az, aki elsőként adja Figaro szájába azt, amit mondania kell, a Grófné csak kiegészíti, felbátorodván szobalánya helyzetmegoldó ötletein. Kérdésével, hogy *És nem te adtad Don Basiliónak...*<sup>467</sup> játékosan, szeretettel igyekszik újabb információt ráaggatni Figaróra.

Az No. 16-os tercett zenei anyagából már kiderült – és Mozart zenei karakterizálása sosem hiteltelen – hogy Susannának egyéni, senki máséhoz nem fogható ötletei vannak, bátran veszi kezébe az irányítást. Empátiája magasfokú, így könnyen és szívesen azonosul mások érzéseivel – témájával, ritmusával –, amennyiben azt érdeke megkívánja. Mindazonáltal ezekben az empatikus epizódokban belátással van saját érdekeire, és ilyenkor is kontrollálja az eseményeket. Manipulatív volta pontosan az empátiájának és talpraesettségének köszönhető. Ezeket a jellemvonásokat Mozart beleégette művébe, azonban Claus Guth előadása végérvényesen evidenciává teszi őket. Anna Netrebko egyszerre tud zseniálisan színes, mély érzésű és domináns lenni Susannaként, miközben manipulativitásának végzetessége megkérdőjelezhetetlen.

<sup>464</sup> Allanbrook ezt a zenei részletet a pasztorális himnusz műfajába sorolja, ahol is megnövekszik a bizalom és intimitás Susanna és a Grófné között, míg tudjuk, hogy a Grófnénak erre van a legnagyobb szüksége az események tükrében.

<sup>465</sup> Tudja Ön Figaro, hogy ezt a levelet ki írta?

<sup>466</sup> Nol conosci?

<sup>467</sup> E nol desti a Don Basilio...

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

A 427. ütem felütésével kezdődő, a Grófné és Susanna eleinte unisono, majd homoritmikus részletében szeretettel dédelgetik védelmükkel mindketten Figarót, a becsület mintaképét. Ebbe a zenei anyagba később az oboa is belép, amikor már azt mondják, hogy *nincs itt semmi nevetnivaló*<sup>468</sup>. Inkább erkölcsi állásfoglalás ez Susanna és a Grófné részéről, mint érzelmi. Nem nehéz a Gróf ellenében Figarót bátorítaniuk, mert a Gróf itt, mint egy eszetlen dúvad vagdalkozik.

A Gróf és Figaro csörtéjét Susanna eleinte nem érzi veszélyesnek, a Grófné inkább tűnik folyamatosan szorongónak. Idővel azonban már Susanna is aggódik Figaro idétlen reakciói miatt, és akkor fortéban, indulattal énekli a tizenhatodokon kisszekund hangközben recitáló *hallgass már, te számár*<sup>469</sup>! mondatát g, h, d majd f hangokról, a Grófné pedig egy terccel alatta énekli szólamát. Ez a fokozott indulat és hangerő nem éri el a célját, éppen ellenkezőleg. Figaro befogja a fülét, hiszen ez a folyamatosan visszhangzó, ismétlődő hangforrás zavarja autisztikus jellemét, talán a szirének énekét hallja benne.

Amint Figaro a 442. ütemben visszatér könnyed, nyájas témájához és az esküvő felé tereli a szót, Susannát kézen fogja és az ablak előtt álló Gróf elé vezeti. Netrebko arcán ekkor döbbenet látható. Itt megjelenik a zenekarban az oboa és a fagott is jelezvén, hogy nem csak az esküvő gyakorlati kivitelezése az, amire már nagyon vágyik Figaro. Az esküvő képére kapunk is egy utalást, elsötétül a színpad és menetelnek az oltár felé. Ez a kép kétségbeejtí az amúgy is ideges Gróft. Bo Skovhus Grófjától elválaszthatatlan a fehér kendője, amivel megpróbáltatások idején törölgeti arcát.

Cherubim a 449. ütemben, a *Deh signor nol contrastate*<sup>470</sup> kezdetű együttesre megjelenik a hátsó fal egy panele mögül. Kezével lassú mozdulatokkal irányítja négyüket. Ismét egy expresszív passzázs következik, amiben az arcreflektorok kikapcsolnak és csak a háttér kap hideg fehér fényt. Figaro előbbi témáját éneklik mollban, sotto voce. Ez a 18 ütemes Coda a *deh signor, nol contrastate*, avagy *Uram, ne hátráltassa vágyainkat!* két ütemes témáját dolgozza fel, hangneme mindvégig C-dúr marad. Ő úgy hat rájuk, hogy mind a négyen elkezdenek bolyongani, kapcsolódás nélkül, miközben arról énekel Figaro, Susanna és a Grófné, hogy a Gróf teljesítse vágyukat. Iránytalan menetelésükben kifejeződik, hogy mindegyikük máshogyan látja az esküvő megtörténtének következményeit. Susanna kételkedik, büntudat is gyötri. A Grófné csak teszi a feladatát, ahogyan Cherubim alakítja útját. Közben a Gróf pedig sürgetné, hogy Marcellina megérkezzen és bejelentse igényét Figaróra.

## 10. jelenet

<sup>468</sup> Non v'è nulla da ridir.

<sup>469</sup> Eh via che tati balordo.

<sup>470</sup> Uram, ne hátráltassa.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

Cherubino decasillabo ritmusa a zenekarban és Antonio megjelenése az ablakban *Ah signor* kezdetű sorával visszavezet minket és a szereplőket is a bonyodalmak gyakorlati síkjára. Az allegro molto 475-481. ütemében Susanna, a Grófné, a Gróf és Figaro ritmusa, szövege is azonos. Ez a rövid időre szóló zenei azonosulás a színpadon is megjelenik: mind a négyen egyként állnak Antoniával szemben. Antonio, a zenekar bevezetőjében imitált ritmusban, Cherubino *Non so più* című áriájának decasillabo<sup>471</sup> lüktetésében énekl el a 482-491. ütemben, hogy hogyan fedezte fel, hogy az apród még a kastélyban van. Ékes példája ez a karakterizálásnak, és a zenei *topoi*-k<sup>472</sup>-alkalmazásának, mind a zenekarban, mind a vokális szólamokban. Susanna és a Grófné ebben a helyzetben végig szimbiózisban vannak, legtöbb esetben unisono, vagy tercben válaszolnak és kérdeznak vissza. Ők is Cherubino lüktetése szerint énekelnek, azonosulnak a bajbajutottal. Nem nehéz Antoniával szemben hitetlennek lenni, ez a figura ijesztő, agresszív és örült. Susanna esze gyorsabban vág, mint a Grófnéé, hamarabb eszébe jut, mit kell tennie, ez ebben a zenei anyagban is érvényes, például a jelenet 536. ütemében, ahol Susanna előbb szól Figarónak, hogy *hallgasson!*<sup>473</sup>

Ahogy Antonio a Gróf és Figaro, mint két tűz között próbálja az igazát bizonygatni, a két nő rendkívül jól szórakozik, és egy percig sem aggódnak mindaddig, amíg Figaro ostoba módon ki nem mondja Cherubino nevét az 566. ütemben. Itt kezdenek a nők érzelmileg bevonódni az eddig komédiaként megélt képbe. Megközelítik Figarót, hogy kisegíthesség ötleteikkel. Figarónak az 589. ütemben kezdődő elmesélését mind az öten mozgóképként nézik a távolba meredve. Ezt ismét Cherubim hatása alatt teszik. A 603-604. ütemek érzéletes elbeszélése érdekében a vonósok alulintonálják az a-asz-g-gesz kromatikus skálát ad libitum lassítás mellett. Figaro Cherubim vezényletére leguggol, mint akinek megsérült a térde, a többiek pedig lehajtják a fejüket hirtelen. Fényváltás következik, ezidő alatt egy sorba rendeződik az öt szereplő.

Az andante részben hidegebb és gyengébb fényt ad csak Guth, és egy szürreális síkban találjuk magunkat, amint már megszoktuk Guth-tól az érzelmi passzázsoknál. Várakozásainkkal ellentétben most egy aktív szakasz jön tele akcióval. Amikor Guth lecsökkenti a fényt, mintha azt mondaná: most beszéljen a zene! És a mozarti zene beszél, mindent elmond, amit tudnunk kell.

A 605. ütemtől 6/8-os B-dúr andantében megjelenik egy új motívum a fagott és a kürtök tolmácsolásában. A szereplők továbbra is egy sorban állnak, megszólalásaik azonban különböző irányokba mennek. Figaro és a Gróf egymásnak címzik kellemetlen mondataikat, míg Susanna és a Grófné útjelző táblaként mutogatnak, miközben Figarót biztatják. Ez egy kimerevített kép arról, hogy melyikük hogyan éli meg a most keletkezett

<sup>471</sup> Allanbrook: p.85.

<sup>472</sup> Allanbrook: p.5.

<sup>473</sup> Olà, Figaro ascolta!

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

helyzetet. Ezt a jelenetet Cherubim vezényli saját kedve szerint, és jól szórakozik a színpad elején fekvő a megmerevedett szereplők láttán, akiket ebben a hideg fényben szembesítenek a közönséggel. Mind az ötük arcjátéka élő és felépített, szórakoztatóvá teszi ezt a jelenetet.

Az andante tánczenéje akár báljelenet is lehetne, ahol különös módon egymás fülébe suttogva próbálják megoldani a Gróf és Figaro konfliktusát. Valójában Figaro nem érzi magát veszélyben, interpretációjában magabiztosság uralkodik, tudja, hogy nem tudják zavarba hozni semmivel. A 626. ütemben előveszi a naptárát, amelyből kihullik jó pár fehér toll, nyilván Cherubiméi, de őt ez sem hozza zavarba. A jelenet B-dúrban zajlik egészen addig, amíg Figaro kénytelen látványosan beismerni, hogy a levelet az apródtól kapta. Itt, a 651. ütemben g-mollba modulál a zene, majd az 660. ütemben Esz-dúrba és végül, Figaro diadalmas válaszával vissza B-dúrba.

Az andante 674-679. ütemében a megkönnyebbülés reményében Susanna könnyed ritmusossággal énekli nagy ambitusú szólamát<sup>474</sup>, míg a Grófné csak terc távolságot fog át ugyanazzal a szöveggel, prezentálva a korábban a zenekartól hallott staccatós nyolcadokat. A 680. ütemtől homoritmiaiban egyesülnek a szólamok, a Grófné és Susanna azonos szöveggel, míg a Gróf és Figaro egymás ellenpólusai maradnak a Codában. Eközben a gyengén világított színpadon az énekesek végig bolyonganak, nem meghatározott irányokba, Cherubim indítására. A 687. és 691. ütem negyedik nyolcadán a *No!* Esz-dúr akkord nem csak zenei hangsúlyt kap, de mindkét alkalommal a Gróf megpördül a lassú bolyongása közepette, és Cherubim is leguggol, mintha egy lövedék elől hajolna el. Ezután ő a B-dúr akkordnál észrevétlenül kisomfordál a jelenetből, mintha maradni nem lenne számára biztonságos a továbbiakban.

## 11. jelenet

Hirtelen kivilágosodik a színpad, meleg fény árasztja el a jelenetet, és a négy főszereplő is felocsúdik az előbbi szürreális képből. Megérkezik Marcellina Bartolót kerekesszékekben tolván, és velük Basilio is. Érkezésük a B-dúr zárlat utáni közvetlen Esz-dúr hangnemmél ünnepélyes és hatásos. Az allegro assai tempója 210-es, a szólisták belépésével mérséklődik 185-190-esre.

Marcellináék a jobb oldalon a saját követelésüket harsogják, míg a bal oldalon az egy táborra formálódott Grófné, Susanna és Figaro állnak. A Gróf középen marad térben és látszólag álláspontjában is, amint a 742-745. és a 768-761. ütemekben elmondja, hogy *ő arra hivatott, hogy igazságot szolgáltatasson*.<sup>475</sup> Első ilyen kijelentése B-dúrban van, a második pedig borúsabb hangot üt meg, c-mollban. Ezen a ponton szeretném megjegyezni, hogy Bo Skovhus olasz nyelvű szövegmondása néhány helyen pontatlan, nem autentikus

<sup>474</sup> 20. kottapélda.

<sup>475</sup> Io son qui per giudicar.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

a hangzóformálása, például a *silenzio* szó végén az *io* helyett következetesen csak *o* hangzót ejt. Susanna és a Grófné háttérben maradnak ebben a szakaszban, és nem csak szólamaik szerkesztésében szorulnak a kommentátor szerepébe, hanem a színpadon is. Megszólalásaikban eltúlzott indulatokkal rohannak oda a Grófhhoz, majd a szólám végén ismét háttérbe szorulnak. Itt a komédiáé a főszerep, nem pedig az érzelmi drámáé. A rendező egyértelműen karikírozza a jelenetet. Ezt úgy támogatja meg zeneileg Harnoncourt, hogy a szólisztikus részekben mérsékli a tempót, majd az együttesek ütemeiben jobban összefogja. Párhuzamosan pulzál az indulat, a történet és a zene.

A *più allegro* részben visszatér a 11. jelenet zenekari főtémája. Elsötétül a színpad, nincsenek arcreflektorok, a színen levő hét ember egy sorba rendeződik. Szólamaikat a közönséggel szemben éneklük. Cherubim eléjük ül és ujmozdulataival felírja a távoli háttérre mindegyikük nevét.<sup>476</sup> A sötét háttéren egyenként megjelennek a nevek, balról jobbra mindegyikük feje fölött.

Ebben az expresszív szakaszban ismét a zene írja a szereplők sorsát és mozdulatlan táblájukban még inkább kihangsúlyozódnak motívumaik érzelem-metaforái; Susannának és a Grófnénak a 794. ütemben induló Esz-dúr futama dühös fúriák hangját visszhangozza a *Certo un diavol dell'inferno*<sup>477</sup> szövegre tercmenetben. Ez a szöveg lesz az érzelmi kinyílás a fináléban, amiben egyre fokozódik a feszültség, és a hangnemi kitérések is ebben érkeznek.<sup>478</sup>

A 821. ütemben lazul a tábló, amint sotto voce kezdenek énekelni a szereplők. Cherubim leplezetlenül, újjával mutogatva irányítja a többieket, mindig az aktuálisan éneklők csoportja mozog. Bár itt már szétválak Susanna és a Grófné szólama, hiszen Susanna *son confusa son stordita*<sup>479</sup> frázisa hosszabb és nagyobb ambitusú, ráadásul legato a Grófné kisszekund-ambitusú szaggatott szólamához képest a 824-827. ütemekben<sup>480</sup>, de mozgásuk szinkronban marad Figaróval egyetemben.

Míg Cherubim helyben forgatja az énekeseket, majd egymással helyet cserélve ezek a kapcsolódások nyílnak formájában megjelennek a fejük fölött. Nem csak a képen látható szereplők, hanem Barbarina neve is helyet foglal ezen a vetített háttéren ahol neveik időről-időre mással kavarnak össze. Cherubim mozdulataival végig azon dolgozik, hogy minél jobban bonyolítsa viszonyulásait a táblán, míg a zenében fokozódik a feszültség. Azonban lehet, hogy kissé túllő a célon, mert Susanna a 841. ütemben kezdődő kromatikusan lassan felfelé törekvő szólamára — a *Son confusa son stordita* szövegre —

<sup>476</sup> Ezek a nevek feltételezésem szerint Mozart kézírása alapján lettek megszerkesztve, de nem teljesen azonosak azzal. A legnagyobb különbség a Grófné nevének írásában van, míg a Guth-produkcióban *Contessaként* írják, addig a Figaro II. felvonásának kéziratában így olvasható a Grófné neve: *Contessa*.

<sup>477</sup> Biztosan egy ördög a pokolból.

<sup>478</sup> A 814. ütemben Esz-dúrból egy ütem erejéig B-dúrba modulál, majd vissza Esz-be.

<sup>479</sup> Össze vagyok zavarodva és megsédültem.

<sup>480</sup> 21. kottapélda.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
II. felvonás

a két csoport egy-egy sorba rendeződve szembefordul egymással és közelíteni kezdenek egymás felé. A 857. ütemtől, a nők forte *Certo un diavol dell'inferno* felfelé tartó futamától annyira eltökéltté válnak, hogy Cherubim megijed, amikor a két csapat, Marcellináék és Figaróék egymást keresztezik. Egy pillanatig úgy tűnik, mintha nem csak a szereplőknek lenne túl sok a bonyodalom, hanem Cherubimon is túlnőne az alkotása. Susanna a fejét fogja, amikor arról a bizonyos ördögről énekel. Minden bizonnyal ez az ördög az események végeláthatatlan bonyodalmat irányító Cherubim.

A 876. ütemtől induló részben Cherubino tánra bírja őket, csoportonként egységes mozgásra, de azon belül mindegyik szereplő egyéni jelleggel formálja mozdulatait. Dominánsan érvényesül a zene lüktetése ebben a szakaszban, amit még a mozgásba csempészett ritmusos tapsok, arcpaskolások hangsúlyoznak tovább. Itt lazul a drámai feszültség, ahogyan a témák is kidolgozás-szerűen ötvöződnek egy lazább szerkesztésű szakaszban, úgy a szereplők is kommentárként interpretálják frásaikat. A 892. ütemig a ritmus köti össze a vokális szölamokat, ahogyan a színpadot is a szereplők szinkronmozgása uralja. Ebből az egységből – a nyolcad-negyednyi megszólalásokból – csak a Grófné emelkedik ki nagynyújtott ritmusaival, illetve Susanna negyed kettőskötéseivel és a 888-889.ütemek-béli koloratúrájával.<sup>481</sup> Ebben a részben is megfigyelhető, de valójában a II. felvonás fináléjának egészére érvényes, hogy a két nő az, akik még a tébolyban is különleges érzelmi – és zenei – kreativitással reagálnak. Szólamaik rendszerint elkülönülnek az együttes többi tagjától, nagyobb ambitusú szölamokat csakis érzelmileg fokozott helyzetben énekelnek, és még egymáshoz viszonyítva is kizárólagos zenei jegyeket tartalmaznak. Elég megnéznünk a No. 14-es tercett 115-117., vagy a 130-132.-es ütemét, amelyben a Grófné kromatikus skálával fut fel kétvonalas a-ig a *carità*<sup>482</sup> szó utolsó szótagjára, vagy a No. 16. 9-13. ütemeket, amelyben a Grófné a Gróf nagynyújtott ritmusú felszólítására nyolcadokban hajlított szótagokkal válaszol. Hogy nem járunk rossz nyomon az érzelmi és zenei kreativitás párhuzamának megállapításával, azt Fodor Géza gondolatai is igazolják:

„Az énekszölam – amelyben az emberek közvetlenül megnyilvánulnak – már a hang fajtájának meghatározásával is, de főleg a melódia, a tempo, a ritmus, a hangsúlyok, a szünetek stb. rögzítésével emocionálisan összehasonlíthatatlanul egyértelműbbé teszi az egyéniségeket, mint a drámai szöveg. Általában a tempo, a ritmus, az atmoszféra, a pittoreszk jelleg, a lelki történés belső hullámozása az operában pontosabban rögzíthető. Mozart az önálló, egyszeri individuumokat, illetve viszonylataikat a maguk *hic et nunc* jellegében és dinamikájában egyaránt mikrokozmosz zártságú egységekben tudja ábrázolni.”<sup>483</sup>

<sup>481</sup> 22. kottapélda.

<sup>482</sup> Könyörület.

<sup>483</sup> Fodor: p.328.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

A 892. ütemben az Esz-dúr forte tuttiban Cherubim fehér tollak százait hullajtja szét a színpadon, az örület tovább fokozódik, míg a szólamokban kitartóan variálódnak témáik a következő 16 ütemben, stabil 120-as tempóban. Ezalatt a szereplők egyénileg bolyonganak a színpadon saját temperamentumukban. Susanna gyors léptekkel keresztezi a többieket, közebn úgy megy, mintha keresne valamit. A 900., 902. és 904. ütem második negyedén induló *certo* szóra széttárja kezeit, mintha átvárta volna valami természetfeletti hatás.

Ez a fejetlenség a 907. ütemben induló prestissimo részben – mely tempó igen ritka Mozartnál – káoszba torkollik. A hirtelen 175-ös tempót is ő vezényli ki a zenekarból, ahogyan Susanna, a Grófné és Figaro *Certo un diavol dell'inferno*<sup>484</sup> „szekundonként emelkedő unisono szólamának első tartott, 5 negyedet érő hangjából mintegy kirobbantja kézmozdulatával az asz-ig futó skálát. A szereplők még inkább beleőrülnek a zűrzavarba. Miközben Cherubim kézmozdulataival lesújtja egyiket, a másikat mintha meglőné, a karakterek egyenként összerogynak. A prestissimót energikusan játssza a zenekar, erős fortékkal, accelerando. A zenekar codája után, a záró Esz-dúr akkordra Cherubim elégedetten vigyorogva megáll a színpad végében. Cherubim tobzódik művében, valóban úgy futkos a színpadon, mint egy ördög: élvezzi hogy még mindid tud hatni ezeknek az embereknek az életére. Összességében a II. fináléről elmondhatjuk, hogy Claus Guth jó érzékkel alkalmazza színpadi eszközeit, míg eközben rendezői szabadságát elvitathatatlanul Mozart zenéjének szolgálatába állítja. Drámai hangsúlyai megegyeznek Mozart zenedramaturgiai és érzelmi hangsúlyai, hovatovább, a *Figaro házasságát* a zenei és drámai interpretáció tökéletes egységévé ötvözi a salzburgi előadásban.

---

<sup>484</sup> Biztosan egy ördög a pokolból.

### III. felvonás

#### 1. jelenet

A harmadik felvonás nyitó színpadképe az I. felvonására emlékeztet Claus Guth előadásában, azonban itt kiegészül egy, a színpadhoz képest alsóbb emelettel. A pince lépcsőjét korlát szegélyezi, mely megszakítás nélkül végigkíséri a pincétől az emeletig a lépcsőn haladókat. Lentről érkezik a Gróf. Eleinte csak a hangját halljuk, amint sorolja, micsoda zűrzavar kavardott.<sup>485</sup> Recitativo secco-jában az élettelen hollóval a kezében énekel, majd kidobja az ablakon, de ez idő alatt már a Grófné is közeledik Susannával, hogy a lány teljesíthesse a megbízatását.

#### 2. jelenet

##### Recitativo

A recitativóban Susannát új oldaláról ismerhetjük meg: önbizalma megrendült és harciassága is alábbhagyott. Inkább egy aggódó lánynak tűnik, aki ebben a feladatban nem a kihívást, sokkal inkább az érzelmi terhet látja.

Netrebko alázatos hangon szól a Grófhhoz – *Signor!..Mi par, che siete in collera!*<sup>486</sup> frázisában – miközben a lépcső tetején meghúzódó Grófnéra vissza-visszapillant, hogy bátorságot merítsen a találkozó kéréséhez. Lassacskán közel kerülnek egymáshoz, Susanna enged is a Gróf udvarlásának, de amikor eszébe jut Marcellina<sup>487</sup>, szélsőségesen megváltozik a hangulata. Lépteivel hátrálva, egészen fortén, drámaian éneкли e mondatát. Nem csak a szeszélyessége miatt teszi ezt, hanem mert tudja, mit akar elérni.

Manipulációs készsége és kreativitása ebben a röpke pár mondatban is megnyilatkozik, ahogyan a recitativo secco végén az *È mio dovere: e quell di sua Eccellenza è il mio volere*<sup>488</sup>- mondatot édes hangon énekelve, karját széttárja és ezzel úgy tesz, mintha felkínálná magát. Ebben a mondatában különleges líraisággal, mély érzésekkel teli hangon énekel Netrebko, le is lassítja az utolsó mondatot, hangszínében mélabú és édesség keveredik.

#### No. 17. Duettino

A *Crudel! Perchè finora* kezdetű duetttről azt írja Kovács János, hogy a Gróf itt bebizonyítja, hogy olyan hőfokú érzelmekre képes, mint a darab egyik szereplője sem.<sup>489</sup> Allanbrook pedig azért tartja a Gróffal kapcsolatos fontos állomásnak ezt a duettet, mert

<sup>485</sup> Che imbarazzo è mai questo.

<sup>486</sup> Uram, úgy tűnik, hogy Ön haragos!

<sup>487</sup> Pagando Marcellina colla dote.

<sup>488</sup> Kötelességem ez, amit az Úr óhajt, azt teszem én is!

<sup>489</sup> Kovács: p.141.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

a szolgálólány vélt beleegyezését követően énekel a Gróf először *mezzo carattere* gesztusokat a saját bonyolult ritmusai helyett.<sup>490</sup>

Vizsgáljuk meg, hogy Claus Guth miként emeli dramaturgiailag méltó helyre ezt a duettet. A bevezető a-moll motívum méltóságteljes hangon, monumentálisan szólal meg<sup>491</sup> Harnoncourt keze alatt a zenekarban. Ellentmondásos a jelenet zene és cselekvés szempontjából, hiszen míg a Gróf egymagában éneklí saját, nyolc ütemes moll témáját, Susanna éppen a lépcsőn háttal távolodik el tőle. A 10. ütem felütésével kezdődő *Signor, la donna ignora*<sup>492</sup> kezdetű szolamát, amely a Gróf frázisának dúr variációja, úgy éneklí Susanna, hogy közben rá-ránéz a Grófnéra, biztatást remélve tőle. A zene jelzi, hogy Susanna viszonzza a Gróf őszinte vágyódását, de a jelenet még várta arra, hogy ezek az érzelmek kiforrhassák magukat. Az ilyen jellegű zenei-dramaturgiai feszültség a kortárs színház gyakran használt eszköze, amely további asszociációkra készítet bennünket. Míg a zene azt sugallja, hogy ők ők ketten összefornak a szerelemben, sem Netrebko interpretációja, sem a rendezés nem engedelmeskedik a zenei anyagnak.

A Gróf drámaian éneklí teljes szolamát, küszködve önmagával, ostorozva Susannát, háttal a lánynak és a Grófnénak. Mivel a Grófné érzelmileg ugyanolyan aktív ebben a jelenetben, mint Susanna, egészen a 23. ütemig az az érzésünk, mintha a Gróf a Grófnénak udvarolna drámai és önmarcangoló mondataival és Susanna szócsőként, a Grófné helyett válaszolna ezekre. Susanna rendre bábuként néz vissza a Grófnéra, hogy megfelelő reakciót adott-e.

Először a 23. ütemben elhangzó *sì*<sup>493</sup> válaszánaál reflektál saját szolamára Susanna és ekkor – ráébredvén saját érzelmeire – elfordul a Grófnétől. Hangja sötét, arca gondterhelt, és szolamának tempója is vontatott. A 27-28. ütembéli, nyújtott ritmusban éneklét *No, non vi mancherò* frázisra visszafordul a Grófnéhez, és tépelődve, a korlátba kapaszkodva, ritmusának megfelelően vonakodva kér engedélyt a Grófnétől ahhoz, hogy belemenjen a játékba, mindezt hangsúlyos lassítással teszi: mélabús hangon éneklí az a-moll ereszkedő dallamot. A Grófné feszült arccal figyelte eddig is dialógusukat, most egy nagyon enyhe biccentéssel jelzi szolgálója felé, hogy belemehet a játékba. Közben megszakad a szíve.

Bo Skovhus boldogságtól kirobbanó *Mi sento dal contento*<sup>494</sup> kezdetű A-dúr frázisa kantábilisan, melegen, őszintén szólal meg. Ez egy miniatűr expresszív passzázs a zenében, azonban Guth itt nem teremt szürreális képet, ahogyan azt az együttesek expresszív szakaszaiban tette.<sup>495</sup> Susanna, a 32-36. ütemekben a nyolcadokba tagolt

<sup>490</sup> Allanbrook: p.139.

<sup>491</sup> 50 bpm.

<sup>492</sup> Uran, a nők mindenkor.

<sup>493</sup> Igen.

<sup>494</sup> Úgy érzem, hogy az elégedettségtől.

<sup>495</sup> Platoff: p. 194.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

szólamát – *Scusatemi se mento, voi ch'intendete amor*<sup>496</sup> – különösen legatón énekli, egészen a Gróféhoz hasonlóan, csökkentve ezzel a szólam játékosságát. Ekkor indul csak le a lépcsőn maga mögött hagyva a Grófnét, lassan közeledve a Grófhhoz, nem igazán túlfűtötten, inkább óvatosan, hangadása kissé kemény. Ez még a kötelességtudat hangja.

Susanna első igazán csábító célú megszólalása a 39. ütembeli *Se piace voi verrò*<sup>497</sup>. Ebben a frázisban már felismerjük az eddig is többször tetten ért manipulativitását: kettőskötéseit érzéken felköti kétvonalas f-re a *voi* szóra, ez a motívum igazán csábító a Gróf szemében. Netrebko hangjában ekkor már megjelenik a gyengédség, mint a női nem princípiuma, vibratói is jobban hallhatóak. A Grófné idáig bírja nézni, amit férje és Susanna folytatnak egymással, ezen a ponton elindul a lépcsőn felfelé.

A 41. ütemtől valódi duetté válik jelenetük, kezeiket összekulcsolva háttal egymásnak dőlnek. Ez egy igazi zenei flört: miközben fizikailag nem kerülnek közelebb egymáshoz, zenei anyaguk egymás becézgetését, simogatását festi le. Netrebko hangszíne kivilágosodik, miközben Bo Skovhus hangja is eddig nem hallott lágyágban cseng. Ez a szélsőséges változás, ami a Gróf zenéjében, hanghordozásában és jellemében felsejlik, ismét Susanna érdeme.

A 45-46. ütemben Netrebko már teljesen őszinte Susanna, ahogyan a hosszan, kétvonalas f-en tartott *sì*, vagy *no* válaszaihoz nyolcadokban gyöngyöző magyarázatot mellékel – *sì, se piace a voi verrò*<sup>498</sup> –, ezekben Susanna teljes erotikája benne van a sóhajtól a kacagásig.

Zene és dráma itt teljes harmóniában létezik. Amikor az 54. ütem felütésétől a Gróf visszahozza a boldogságtól túlbuggyanó A-dúr témáját – a *Mi sento dal contento*-t – Susanna is átveszi egy kvárttal feljebb, tehát szubdominánsban, ez mindenképpen érzelmi labilitásáról árulkodik. Láthatjuk ezt a labilitást Netrebko arcán is: ártatlanság, vágyódás, de tartózkodás jellemzi jelenlétét, hangadását pedig szárnyalás, melegség és kifinomultság. Ezek a jelzők mind Susanna nőiségének ismérvei, amit a Gróf ismételtelen kihozott belőle. A Guth-előadásban hátukkal egymásnak dőlve, beleolvadván, feloldódván az utolsó ütemek codájában leguggolnak, és heves csókolózásba kezdenek.

A Flimm&Hartmann produkciót érdemes megemlíteni az eddig látottak ellenpontjaként. A jelenet a tengerpart strandján kap helyet, ahol a Grófné és Susanna együtt napoznak napszemüvegben. Susanna köntösben és kifejezetten mini nadrágban, míg a Grófné talpig felöltözve beszélgetnek a nyugágyon, így zajlik recitativójuk. Ruházatuk különbözősége egyértelmű utalás arra, hogy a Grófné jóval idősebb Susannánál és az alakja sem fiatalos már. Susanna a napfényben sütkérezve találja a Grófot. Duettjük szórakoztató, mert váratlan fordulatok egymásutánja, a rendezők nem

<sup>496</sup> Bocsásza meg színlelésem Ön, aki szerelmet akar.

<sup>497</sup> Ha tetszik Önnek, eljövök.

<sup>498</sup> 45-47. ütem.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

spórolnak sem a mozgással, sem a kellékekkel a színpadon. Kettejük recitativója alatt úgy tűnik, a Gróf nem érdeklődik különösebben Susanna iránt, a lány kelletti magát neki, hogy felkeltse érdeklődését. Érdemes visszaemlékeznünk, hogy ebben a produkcióban Ildebrando D’Arcangelo alakítja a Grófot, aki mind színészként, mind hangilag buffa-figuraként játssza azt. Éneklése a komédiás jelenetekben öblögetős, mozgása idétlen, egyszerűen nem lehet komolyan venni. Biztosan komoly színészi munkája van abban, hogy jó megjelenését és meleg hangadását felülírja az ormótlanság. A duett első tíz ütemében Susanna köntösének kötőjét fogja a Gróf, és így csalogatja közelebb magához Susanna. Kölcsönös flört ez kettejük részéről, de Susanna a saját belépésénél – *Signor, la donna ognora*<sup>499</sup> kezdettel – már kelletlenül énekli szólamát, amikor a legszorosabban ölelkezik a Gróffal. Eltűnik a báj és az őszinteség az arcáról, mintha pénzért bármit hajlandó lenne megtenni, tehát a Gróf szólamával való azonosulása is csak ennek köszönhető. Pezsgőt tölt magának, és a vállá mögé vetve válaszolgat a felizgatott Grófnak – aki még mindig a köntös kötőjével játszik erotikus játékokat –, hogy *sì*, és *no*. Tovább fűti a Grófot, de Susanna arcán nincs mosoly, inkább kegyetlen tudatosság az, ami előre viszi. Anna Prohaska hangja ettől még fényes marad és vivőerős, de szenvtelen és nem különösebben érzéki. Tulajdonképpen a duettben egyre jobban felizgatja a Grófot azzal, hogy folyamatosan kelletti magát, de mindig ki tud hátrálni a Gróf rámenős közeledéséből. A duett végén az utolsó A-dúr zárlat *Voì* szavára kadenciát énekel Susanna, mégpedig a kétvonalas a-t körülírva,<sup>500</sup> amit aposztrofálhatuk erotikus felhangnak, vagy éppen érzelmi ürességnek, ahogyan a koloratúrákat értelmezték a 18. században. Akár így, akár úgy vesszük, Susannának a duett végén sikerül megszöknie a Gróf bekebelező közeledése elől. Természetesen itt is érvényes az az állítás, melyszerint a zene és dráma ellentétes iránya is jelentéstartalmat hordoz, ugyanakkor eddig Susanna zenei motívumainak elemzésekor kadenciát, fioritúrát, díszítéseket csak dús érzelmi közegben tapasztaltunk. Ebből adódóan arra a következtetésre jutottam, hogy a Flimm&Hartmann produkció értelmezésével kapcsolatban külön kell választani azokat a jeleneteket, amiket buffa-jelenetnek szánt a rendező – és azokat ennek megfelelően kezelni –, és azokat, amik inkább a valódi drámához tartoznak. Ilyen volt a Flimm&Hartmann produkcióban a Grófné Esz-dúr Cavatinája.

Noha két teljesen különböző kifejeletű rendezést tárgyaltunk az előbb, mindenképpen megállapíthatjuk, hogy nagy az az út, amit bejár Susanna ennek a duettnek a zenei szálán végighaladva. A néző, aki szem- és fültanúja a duettnek – bármely előadásban is –, nehezen tudja eldönteni, tényleg mit érezhet Susanna a lelke mélyén, mert a zenei anyag is többértelmű. Kovács János így ír erről a dilemmáról:

<sup>499</sup> Uram, a nők mindenkor.

<sup>500</sup> Fisz-gisz-a-fisz a kottában szereplő fisz félkotta helyett.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

„Itt hatalmasabb szenvedély vonzókörébe kerül Susanne, s hevesebben reagál rá, mint bárki mással szemben, az érzések sodra őt is magával ragadja. Vajon tényleg csak alakoskodik-e? Vagy talán Mozart muzsikája ez egyszer hátatfordítva a szövegnek és cselekménynek, ha úgy tetszik, dramaturgiailag következtlenül, igazi érzelmet szólaltat meg ott is, ahol csak játék van? Egy sorba állítja Susanne hangvételét az őszintén érző Gróféval, nem tud és nem akar különbséget tenni köztük ebben a pillanatban, mikor kigyulladt erre a Mozart számára mindennél nagyobb és szentebb szóra: szerelem?”<sup>501</sup>

Kovács János több, mint 60 évvel ezelőtt publikált tanulmányának megállapításait – amely szerint Susanna alakja is legalább annyira intenzíven éli meg a szerelem érzését ebben a duettben, mint a Gróf – jelen korunkban is érvényesnek érzem, azonban vitatkoznom kell azzal a magyarázattal, hogy mindezt az érzelmi töltetet Mozart a szövegnek és a cselekménynek hátat fordítva teszi bele a duettbe. Disszertációm korábbi fejezetében már utaltam rá, hogy evidenciaként kell kezelnünk azt, hogy a zene olyan dolgokat mond el, amit szóban már nem lehet elmondani: „a szöveg a » felszín«, a zene a »mély«.”<sup>502</sup> Hovatovább, „a szövegnek zene engedelmes szolgálóleányának lennie”, – ahogyan Mozart fogalmaz egyik levelében.<sup>503</sup> Tehát az a-moll/A-dúr duett sugárzó zenei erotikája megkérdőjelezhetetlenül hat a közönségre, és üzen, mégpedig Susanna vágyairól. Ezzel egyidőben befogadja a közönség a szöveget és a színpadi cselekményt is – eltérő üzenetük feszültséget kelt – és ezen tényezők egyidejű percepciójából származik a nézőben a mű lenyomata. Fodor Géza a duettel kapcsolatban a Gróf szenvedélyes hangvételére és a Gróf elvakult hiúságára helyezi a hangsúlyt, amelyet az esztéta úgy magyaráz, hogy a Gróf mindig önmagához méri hangját, nem pedig partneréhez.<sup>504</sup>

„Általában a Gróf olyan perzselő, olyan erős szenvedéllyel énekel, mintha nem egy komornával, hanem legalábbis egy vele azonos formátumú hősnővel állna szemben.”<sup>505</sup>

Kovács János azonban vitatja Susanna másodrendűségének elméletét, hivatkozával egyfelől a *Figaro* keletkezéstörténetében azokra a momentumokra, amelyek Susanna zenei anyagának kialakulására vonatkoznak, például, hogy a No.14. és No.16. tercettekben átvett, eredetileg a Grófnénak szánt részeket.<sup>506</sup> Másfelől pedig arra, hogy Mozart már a *Figaró* előtt is törekedett két teljesen egyenrangú női szerep megformálására<sup>507</sup>, a *Figaró*ban pedig végleg eltörölte a rangkülönbséget a primadonna

<sup>501</sup> Kovács: p.112.

<sup>502</sup> Almási-Tóth: p.33.

<sup>503</sup> 1781. október 13. levél. *Mozart's Letters*:p.289

<sup>504</sup> Fodor: p.302.

<sup>505</sup> I.h.

<sup>506</sup> Kovács: p.98.

<sup>507</sup> 1783. május 7. Édesapjának írt levél. *Mozart's Letters*. p.350.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

és a szubrett között.<sup>508</sup> Fodor Géza ezen felül úgy értelmezi Susanna részvételét a duettben, mintha egyértelmű lenne, hogy a lány valóban csak színleltlen van jelen ebben a helyzetben és minden túlfűtöttség zenei motívuma a Gróf hiú önimádatának jele.<sup>509</sup> Ezzel a megállapítással nem tudok egyetérteni sem a zenei elemzésem, sem a Guth-előadás tükrében.

### Recitativo

A duett utáni recitativo seccóban a Gróf első megszólalásakor hirtelen felugrik Susanna karjaiból és rendezgetni kezdi a szobalány ruháját, gondoskodóan, precízen. Susanna továbbra is nyugodtan fekszik a földön, mintha álmodna, ő még nem tért vissza a Gróf racionális síkjára. Morális szempontból érdekes ez a kép, amiben a Gróf hamarabb ijed meg a házasságtörés tényétől, mint Susanna. Miközben Susanna feláll, beszélgetésük érzelmes, megértő, de Susannában van egy bénultság, hangja is érdektelenül szól mondataiban. A Gróf becézgeti Susannát, csókolgatja a kezét. Csak akkor kezd újra gondolkodni Susanna, amikor a Gróf felidézi a duettben mondottakat, hogy Susanna *nem fog eljönni*.<sup>510</sup> Susanna erre eltávolodik a Gróftól, de még egyszer, amikor azt mondja, hogy: *kifogás volt, ő nem mondott ilyet*<sup>511</sup>, elgyengül. Ebből a helyzetből csak az menti meg, hogy valaki érkezik. A Gróf a függöny mögé rejtőzik, mire Figaro felér az alagsorból.

### 3. jelenet

Susanna felrohan a félemeleti lépcsőn, onnan Figaróval együtt távozik, miközben elújságolja neki, hogy megoldódott a helyzet. *Hai già vinta la causa*<sup>512</sup> mondatát beszédhangon kiabálja, majd utána hangosan felkacag, és eltűnnek az emeleten. Nem csak beszélgetésüket, de ezt a cinikus kacagást is hallja a Gróf, a függöny mögül.

### 4. jelenet

#### No. 18 Recitativo ed Aria

A Grófot a hallottak szörnyen feldűlják, ennek eredményeként énekli recitativóját. D-dúr áriájában Cherubino a legkülönbözőbb módokon megkínazza őt, majd otthagyja. A Gróf alig szedi össze magát a lidércnyomás után, megérkezik a képbe Don Curzio, Figaro, Marcellina és Bartolo.

---

<sup>508</sup> Kovács: p.98.

<sup>509</sup> Fodor: p.304.

<sup>510</sup> Se tu manchi.

<sup>511</sup> Eh fu un pretesto: parlato io non avrei senza di questo.

<sup>512</sup> Megnyerted a pert.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

## 5. jelenet

### Recitativo

Interpretáció-analitikai szempontból fontos megjegyezni, hogy a recitativóban Don Curzio nem dadog, ahogyan azt számos *Figaro*-előadásban tapasztalhattuk.<sup>513</sup> Figaro ebben a jelenetben, ahol egyértelműen kijelenti, hogy nem fogja Marcellinát feleségül venni, sokkal nagyobb volumenű férfinak tűnik, mint amilyennek Susanna mellett látjuk. Az opera buffára jellemző szórakoztató fordulat Guth-nál sem marad el, Figaro a 15. ütembeli *Son gentiluomo*<sup>514</sup> mondatánál megmutatja óráját a jelenlévőknek, amin minden szereplő megdöbben, a közönség felnevet. Nyilvánvalóan az óra értéke az, amivel ebben a jelenetben függetlenségét tudja demonstrálni.

### No.19 Sextetto

Susannát az a-moll duett után a szextettben láthatjuk legközelebb. Ellentmondásos érzelmekkel hagyta el a színpadot akkor, amely helyzet nyugvópontra kívánczik, így reméli a néző, hogy jó irányt vesznek a történések a következőkben.

Mire Susanna újra a színpadra lép, addigra Marcellina és Bartolo felismerik Figaróban elveszett fiukat és megoldódik a bonyodalomnak ez a szála, de erről Susanna semmit sem tud. Ez a felismerési-jelenet különleges olyan szempontból, hogy most Susanna lesz az, akit szánunk, amiért bolondot csinál magából alaptalan féltékenységgel.

A *Riconosci questo amplesso* kezdetű szextett úgy indul a Guth-előadásban, hogy Figaro ájultan fekszik a földön, miután a recitativóban Marcellina bejelentette neki, hogy ő és Bartolo a szülei. A megtalált gyermeket boldogan dédelgetik mindketten nem csak mozdulataikkal, de szólamaik is belsőséges boldogság hangjai. Az első hegedűk csodálatosan filigrán, fényes hangon játsszák ezalatt a 2-3. és a 4-5. ütemekben bájos repetált, majd nyújtott ritmusú motívumukat<sup>515</sup>, később ennek négy ütemesre bővült variációját Bartolo atyai szavai – *Resistenza la coscienza*<sup>516</sup> – közben. Jól hallhatóak tizenhatod kettős-kötéseik is, amik gyermekien ártatlannak tűnnek. Marcellina maga is elájul az érzelmileg megterhelő találkozástól, ezért Figaro szeretné felsegíteni. Susanna megérkezése előtt a zene F-dúrból C-dúrba modulál. Susanna a Grófhhoz szól az emeleti lépcsőn, hogy Figarót megválthassa. Zenéjében nyoma sincs a Gróffal eltöltött szerelmi

<sup>513</sup> Evvel kapcsolatban Michael Kelly emlékirataiban leírja, hogy Mozart megkérte őt, hogy ebben a szextettben tartózkodjon a dadogástól, amit egyébként az általa játszott Don Curziótól elvárt, mert az elrontaná a szextett zenéjét.

Waldoff: p.11.

<sup>514</sup> Uriember vagyok.

<sup>515</sup> 23. kottapélda.

<sup>516</sup> A lelkiismeret kitartása.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

duettnek, motívuma elkötelezettséget tükröz Figaro iránt, ennek megfelelően személytelen a Gróffal való találkozása a színpadon.

A 40. ütemben Susanna haragra gerjed az ölelkező Figaro és Marcellina láttán. Ez a jelenet Guth-nál egyértelműen, gyakorlatban képeződik le a színpadra. Susanna *Già d'accordo colla sposa*<sup>517</sup> kezdetű kirohanásával lesiet a lépcsőn. Figaro mentegetőzését pofonnal utasítja el az 53. ütemben *Senti questa!*<sup>518</sup> mondat után. Ettől a pofontól kortárs előadás esetében el is tekinthetnénk, hiszen ez egyike a *Figaro* interpretációtörténetének sztereotíp mozzanatai közül, azonban tekintve, hogy a No. 18. szextett zenei felépítésében igazi buffa jelenet, üdvözljük a komédia létrejöttét a színpadon is.

Az 54. ütemben, Marcellina, Bartolo és Figaro, tehát az új család *è un effetto di buon core*<sup>519</sup> frázisának kezdetekor elsötétül a színpad, és a jobb oldali nyitott ajtón fény és fehér madártollak repülnek be. Nem lepődünk meg, hogy Cherubim is megérkezik. Egykerekűvel körbejárja hatuk mozdulatlan tablóját, még több madártollat fúj közéjük. Ez az absztrakt expresszionista kép gyönyörűen megjeleníti mindannyiuk érzelmi kapcsolatát az eseményekkel, ami mind az opera-buffa finálé hagyománynak is fontos része<sup>520</sup>, mind a mozarti világkép ábrázolásnak.

Claus Guth ismét egy lesötétített tablót rendezett ide, hogy lássuk, hogyan ábrázolja a karakterek érzéseit Mozart a No. 18-as szextettben. Mindenekelőtt ejtsünk egy pár szót ennek az expresszív passzázsnak a rendezői ötletéről: a szakasz elején kinyílik a földszint jobb oldali ajtó, amin fény és madártollak ömlenek be a sötét színpadra. Cherubim egykerekűn érkezik az ajtóból, maga előtt a tenyeréből fújva a tömérdek madártollat. A sötét képben egykerekűző Uli Kirsch látványa annyira koncentrálni a néző figyelmét, hogy alig tud a zenei szövetre koncentrálni, ám ez egy gondosan eltervezett hatás: a zenei anyag homogénné formálódik és csak a kisnyújtott ritmusú frázisok türemkednek ki belőle egyfajta érzelmi zakatolás, vagy a szó elakadásának jelképeként. Susanna az 54-71. ütemekben a Gróffal azonos temperamentumban énekli<sup>521</sup> a nyújtott nyolcad-tizenhatod párokat, szövegük is azonos. Míg a Gróf domináns–tonika hármashangzat-felbontásban énekli, hogy *fremo, smanio dal furore*<sup>522</sup>, addig Susanna a tonikából megy a domináns VII. fok felé első megszólalásában. Az ő interpretációja félelemmel teljes, míg a Grófé inkább dühös. Természetes ez, hiszen a Grófnak ezek a fejlemények akadályt gördítenek az útjába, míg Susannának pedig szabaddá válik az út a házasságkötéshez. Netrebko hangadása félénk, hiszen eddig is zavarosak voltak az érzései, ez a helyzet már a kétségbeesésbe dönti. Jól szemlélteti ezt a zene is, ami itt szintén, mintha Susanna szemüvegén keresztül

<sup>517</sup> Már együtt van a menyecskével.

<sup>518</sup> Ezt érezd!

<sup>519</sup> A jó szív hatása.

<sup>520</sup> Platoff: p.194.

<sup>521</sup> 24. kottapélda.

<sup>522</sup> Felemészt a düh.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

láttatná a történeteket: az 58-62. ütemben a *fremo, smanio dal furore* frázist mindkét ismétlésében szűkített hármashangzat felbontásként énekli, majd magabiztosabb pillanataiban a C-dúr hármashangzat-felbontásában szólaltatja meg ugyanezt a mondatot. Jessica Waldoff *Recognition in Mozart's Operas* című könyvében innovatív módon közelít az opera-dráma kérdésköréhez azzal a tézissel, hogy a felismerési jelenetek – melyek közül a legdrámaibb ez – sokkal nagyobb mértékben drámai, mint zenei építőkövei az operának, azonfelül problémás pillanatok is, mivel az olyan helyzetekre hívják fel a figyelmet, amelyek ravaszul fikciónak tűnnek, mégis a valóságban megtörténnek.<sup>523</sup> A Guth-előadás színpadképe pontosan tükrözi a No. 18-as szextettben, hogy a szereplők mennyire valótlanként élik meg a történeteket, és ezért érzelmi reakciójuk is korlátolt

Visszatérvén a színpadra, a 72. ütemben visszaváltunk a valóságba, a színpad újra erősen világított és a szereplők is újra életszerűen kommunikálnak. Marcellina a szextett elején már bemutatott témájának variációját énekli Susannának: a 78-79. ütemben megismétli *sua madre abbracciate, che or vostra sara*<sup>524</sup> mondatát, kiszélesítve dallamának ambitusát, amelyet a fagott megtámogat melegségével. Marcellina frázisa nőies, gyengéd, és ünnepélyes a teljes F-dúr oktávot átölelő nyolcadaival. Elégedett helyzetével, nem érzi magát vesztesnek, hogy Figarónak végül is nem a felesége lett.

A 80. ütemtől az intrika játéka zajlik a zenében és a színpadon is: Susanna hitetlenkedve fogadja, hogy Figaro szülei Marcellina és Bartolo. A 89. ütemben, Figaro *E quello è mio padre che a te lo dirà, che a te lo dirà*<sup>525</sup> szövegrészletének végén álzárlatra érkezik a zenekar, itt érezhető, hogy még nem nyert bizonyosságot ez a rokonsági fok. A következő hasonló részben, a 98., a 100. ütemben is VI. fokra érkezik Figaro, amikor édesanyjáról beszél, míg a 102. ütem első negyedén végre tonikán zárul le ez a dallam.

Ezzel az F-dúr akkorddal kezdődik el a szextett utolsó expresszív passzázs, amelyben mindenki lereagálja a történeteket, mégpedig mind a hatan sotto voce indítanak. A színpad elsötétül, hogy a zene építse a teret. Cherubim a félemelet ajtaján érkezik a színpadra és a fenti lépcsőn állva irányítja nyugodt mozdulatokkal a helyzetet. A szereplők sötétben állnak, így csak a sziluettjük látszik. Lassan mozogva egy sorba rendeződnek<sup>526</sup>, majd ott mindannyian helyben mozogva éneklik el a szextett legkifejezőbb ütemeit. A 112-124. ütemek között láthatjuk, hogy Figaro az egyetlen, aki mozdulatlanul áll, a többi szereplő mozog, forog a saját tengelye körül, Susanna egyik lábáról a másikra áll. Az andante tempója itt 107-es, majdhogynem gyorsnak érezzük, pedig tudjuk, hogy az Andante Mozart korában a gyorsabb tempók közé tartozott.<sup>527</sup> Bár a zenei anyagban

<sup>523</sup> Waldoff: p.10.

<sup>524</sup> Öleld meg az anyját, aki a tiéd is lesz!

<sup>525</sup> És ez itt az apám, aki majd megmondja neked.

<sup>526</sup> A 112. ütemre.

<sup>527</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.177.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

erősen kiemelkedik Susanna *Al dolce contento*<sup>528</sup> kezdetű cantabile frázisa, ami lelke sokszínűségéről, érzelmi telítettségéről tesz tanúságot, ebben az interpretációban nem kap hangsúlyt szólamának törekénysége, hajlékonysága. Sokkal inkább Anna Netrebkónak az a törekvése érzékelhető, hogy a nagy ambitusú dallama ne emelkedjen ki a szextett zenei homogenitásából. Fodor Géza így ír erről a zenei részről:

„Susanna nem az intrika stílusában, de még csak nem is a »kerti«- ária szerelmes kitárulkozásában fogalmazza meg önmaga lényegét a legtökéletesebben, hanem a 18. szextett egy különös sotto voce dallamában. (...) Mozart ebben a gyöngysorszerű dallamban, amelynek minden egyes fordulata egy mély kedélyből, szabad, odaadó és mégis visszafogott érzésből fakadó ékesség, tökéletesen megfogalmazta Susanna lényének belső emberi arányosságát, morális és esztétikai harmóniáját.”<sup>529</sup>

Kovács János ezt a részletet, reflektálván Susanna sotto voce dinamikai utasítására a csendes, befelé forduló öröm hangjaként értelmezi.<sup>530</sup> Tekintve, hogy ezt az új zenei anyagot mind a hat szereplő sotto voce énekli, én nem helyeznék nagyobb hangsúlyt erre az utasításra Susanna esetében sem, azonban ha az elemzett előadás interpretáció-analízisében magyarázatot keresnénk az említett hely hangsúlytalanságára, Fodor Géza és Kovács János meglátásában egyaránt megtalálhatjuk azt: mindkettőjüknél helyet kap a zenei részlet jellemzésében a visszafogottság, a befelé fordulás gesztusa.

A 112. ütemtől a női lelkek – Susanna és Marcellina – közös érzésvilágra jutnak. A 116-124. ütemekben szólamaikban generációs különbség jelenik meg: míg Susanna hajlékony, koloratúr, érzelmesen gyöngyöző dallamban fejezi ki megkönnyebbülését, addig Marcellina ugyanezeket a színeket használja, de a hajlékonyság, és a fiatalság koloratúr üdesége nélkül.<sup>531</sup> Ez a megkönnyebbülés a féltékenységeinek alaptalanságából fakad, nem pedig az új rokonok felismeréséből.

A 124. ütem második félkottájában található emelt IV. fokú szűk szeptim akkorddal dramaturgiai váltás következik: Cherubim úgy húzogatja-forgatja a szereplőket a maga képzeletbeli mazagjain, hogy a Gróf és Don Curzio egyre közelebb kerüljenek az ajtóhoz, míg a többiek egy csoportba rendezi középre. A 124-128. ütemekben Marcellina és Susanna szólamai azonos ritmusban forrnak össze és párhuzamosan vagy kotrapunktikusan haladnak. A 128. ütemtől Bartolo és Figaro is azonsulnak a két nő ritmusával – így jön létre egy új család. A megszegyenült Gróf Don Curzióval együtt megállás nélküli nyolcadmenetekben énekel dühéről és csalódottságáról. Őket kettejüket Cherubim kiüldözi a színpadról úgy, mintha a Grófot valami démon szállta volna meg. Ebben a pillanatban látjuk, hogy a Gróf már ártalmatlan, senkire nem jelenthet veszélyt,

<sup>528</sup> Az édes boldogságnak.

<sup>529</sup> Fodor: p.312.

<sup>530</sup> Kovács: p.113.

<sup>531</sup> 25. kottapélda.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

azonban tudjuk, hogy még a Grófnéval elszámolnivalója van. A szextett után Cherubim elégedett művével, hogy összehozta a családot, akik négyen egy tömbben vannak a színpad közepén, míg a Gróf vereséget szenvedett és lemondhat Susannáról.

Megdöbbenően eredeti, modern rendezői megoldása ez a No. 18-as szextettnek. Azonban, ahogyan azt elemzésem is mutatja, a színpadi történetek minden egyes mozdulatát a zenei anyag motívumai, szavakba nem önthető üzenetei súgják. Ez a zenei hely, illetve maga a modern opera-jelenet egy kifejezetten szemléletes példája annak, amikor a zene „kierőszakolja a rendezést”<sup>532</sup>. Ebből láthatjuk, hogy Mozart zenéje időtlen, örök és modern.

## 6. jelenet

### Recitativo

A következő recitativo seccóban Susanna *Voliamo ad informar d'ogni avventura madama e nostro zio, Chi al par di me contenta!*<sup>533</sup> mondatait mosolygósan, gyermeki ártatlansággal énekli. A második *Chi al par di me contenta!*<sup>534</sup> frázist egészen mély érzésektől vezérelve, legatón énekli és kiszélesíti, a kétvonalas f koronáján pedig valósággal szárnyal a hangja. Erotika, gondtalanság, várakozás tölti meg a teret ezekben a másodpercekben. Igenám, de a frázis lezárása után groteszk arcot vág Netrebko, amely elárulja, hogy ez az éterien gyönyörű dallamív csak a gúny hangja volt. Ezzel újat tanulunk róla. Még az is, ami annyira tisztának tűnik, lehet színlelt és őszintétlen. *E schiatti il signor Conte al gusto mio* kvártettjüket a végén sotto voce, összeszedetten éneklük, visszafogott tempóban.<sup>535</sup>

## 8.jelenet

### No. 20. Recitativo instrumentato ed Aria

A Grófné *E Susanna non vien!* kezdetű recitativójában, majd az áriában jól megfigyelhető Mozart zenei karakterizálása. A recitativo accompagnatóban használt *chiaroscuro* eszközök: az andante-allegretto, forte-piano, staccato-legato kontrasztjai villanásszerű impressziókra adnak lehetőséget, és ezt Harnoncourt kihasználja a közös zenei-drámai koncepció beteljesítése érdekében. A recitativónak keretes tempódramaturgiája van: andante – allegretto – andante.

Interpretációjában Dorothea Röschmann szétagolja a recitativót, ennek erős dramaturgiai oka van: váltások, elrédések, amikre kell az idő. A zenekari közbevetések

<sup>532</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. p.226.

<sup>533</sup> Szeretnénk értesíteni minden kalandos történésről a Grófnét és a nagybácsinkat!

<sup>534</sup> Olyan nagyon boldog vagyok!

<sup>535</sup> 93 bpm.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

a szóló frázisok között az ő érzelmi fejlődésének rusztikus vásznát szövik tovább, így eredményezve újabb felkavaró kijelentéseket a vokális szólamban. Röschmann frázisait drámai hangon énekli, néhol elcsigázva, azonban feltűnően élénkek érzelmi reakciói és ezek hatnak ránk. Érzelmi állapotai, színészi játéka és énekbeszédének tempója tökéletes harmóniában van.

A 17. ütemben induló *Che dopo avermi*<sup>536</sup> félmondatát teljes mellhangon énekli a Grófné, amely még inkább azt sugallja, hogy érzései a legmélyebbről fakadnak és a legelemibb dühöt támasztják benne. Ahogyan azt már az F-dúr Cavatina kapcsán említettük, a Grófné a való élettől elvont síkokon érzi magát otthon: ott, ahol érzelmei szerint létezhet és egyedül van, de elvontsága ellenére hat környezetére. Ezt megfogalmazhatjuk a szeparált szférák elméletével<sup>537</sup>, vagy Hunter Rousseau-hoz kötődő magyarázatai alapján is,<sup>538</sup> amely szerint

„a nőiség egy sor tudatos ravaszságból, az ellenkező nem konstans ismeretéből és egy előre megtervezett manipulatív viselkedésből áll, ami anélkül hat másokra, hogy ők a befolyásolás tényét felismernék benne.”<sup>539</sup>

Kétségtelen, hogy a Grófné az opera buffa síkjától is független, erre nem csak zenéjének természetfeletti tisztasága utal<sup>540</sup>, hanem Kovács János szerint szövege is ezt erősíti: *Mily hitvány az eszköz, amelyre magamat adtam hűtlen férjem miatt!*<sup>541</sup>

Charles Ford sokkal inkább azt tartja fontosnak a Grófné fájdalmával kapcsolatban, hogy Mozart minden képességét arra használta, hogy bemutassa nőiségének rettenetes szorongását úgy, hogy az egy ritka szépség képében nyerje el szimpátiánkat.<sup>542</sup>

Bárhogyan is van, a Grófné zenéje önmagáért beszél. A Guth-előadás jelenete is. A Grófné fehér menyasszonyi ruhával a kezében sétál lefelé a lépcsőn, miközben recitativóját elbeszéli az eddig megszokott fekete ruhájában. A kép hátborzongató, zenéje mélyre hatol, tudjuk, hogy itt egy élet – vagy talán a teljes női nem – kudarcáról van szó. A recitativo accompagnato drámai csúcspontján – ami a 24-25. ütemben a *Fammi or cercar la mia serva aita*<sup>543</sup> frázis – Röschmann is eléri érzelmi maximumát.

## Aria

<sup>536</sup> Miután meghallotta.

<sup>537</sup> Hunter: „Rousseau, the Countess, the Female Domain” .p.12.

<sup>538</sup> I.m:p.19.

<sup>539</sup> I.h.

<sup>540</sup> Kovács: p.115.

<sup>541</sup> Oh cielo, a qual umil stato fatale io son ridotta da un consorte crudel!

<sup>542</sup> Charles Ford: *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. Routledge( Oxfordshire, 2016) p.99.

<sup>543</sup> Rábízva szolgálóm segítségére.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

A recitativo végéhez képest az ária első négy taktusa – *Dove sono is bei momenti*<sup>544</sup> – érzelmileg, hangilag visszafogott, megnyugvást ad a Grófné felhevült lelkének, miközben egyik karját a menyasszonyi ruhába bújtatva királynői méltósággal sétál lefelé a lépcsőn. Az ária andantino tempómegjelölése Harnoncourt olvasatában lassabb, mint az andante<sup>545</sup>. A szép időkről szóló nosztalgijában fényes, szárnyaló hangon énekel, miközben befelé fordulásának legszembetűnőbb jele, hogy Röschmann csukott szemmel éneklí az első ütemeket. Az ellentétek egyidőben vannak jelen, ettől olyan komplex a Grófné alakja. Egyszemélyben pásztor és harcos.<sup>546</sup>

A Grófné szólama, illetve az oboa és fagott szólamok tökéletes összefonódása teljesen kiegyenlített. A nosztalgikus képet az emlékezés egyre mélyebb sikja keserűvé teszi, így a 13-15. ütem *di quel labbro menzogner*<sup>547</sup> nyújtott tizenhatodaival zaklatottan ér fel a szubdominánsra. Itt még egy pillanatra próbál inkább a szép emlékekre koncentrálni a 16-18. ütemekben, de eluralkodik rajta a becsapottság és dekadencia, legato ívét meg is szakítja levegővétellel a 17. ütem *menzogner*<sup>548</sup> szava előtt.

A 20. ütemben, miután az oboa derűs G-dúr motívumát meghallja, a Grófnéból felszakad a kérdés, hogy miért kellett ezeknek a szép időeknek könnyekké és fájdalommá változnia<sup>549</sup>, eközben már az oboa is mollban ismétli az előző motívumát, lefestvén ezzel azt a változást, ami alig észrevehetően történt. A 27. ütemben a *la memoria di quel bene*<sup>550</sup> első megjelenésekor unisono kísérik a vonósok a Grófné szólamát, ám a következő alkalommal, a 31-32. ütemben már az oboa imitálja a Grófné anyagát. A *la memoria di quel bene* második megjelenésében<sup>551</sup> az oboát követve a szerelem hangját visszhangozza, amelynek emléke nem hagyja őt a haragban és lemondásban nyugodni.

Hosszú korona után a főtéma visszatérését széles lassítással<sup>552</sup> éneklí Röschmann, és láthatjuk, ahogyan ismét lenyugszik a Grófné háborgó lelke. Az énekes egybeolvad az oboa szólam szárnyalásával, azonban nem tudja ebben a lassú tempóban – és talán a megelőző recitativo drámaiságának felróhatóan – a zenei íveket egybefoglalni, néhol megszakítja levegővételekkel, néhok sírásba fúló frázisvégekkel. Nyilvánvalóan ezen a helyen énektechnikai okai vannak ezeknek a vokális megoldásoknak, azonban azt nem szabad elfelejtenünk, hogy csak az ennyire intenzíven átélt érzelmek alapján lehet felépíteni bármely operai figurát. Így tekinthetünk a rövid levegőkre, vagy az elernyedő dallamvégekre a karakter jellemábrázolásának eszközeként. Röschmann fejét először jobb,

<sup>544</sup> Hol vannak a szép pillanatok.

<sup>545</sup> Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd*. p.169.

<sup>546</sup> I.m. p.160.

<sup>547</sup> A hazug ajkaké.

<sup>548</sup> Hazug.

<sup>549</sup> Perchè mai se in pianti e in pene per me tutto si cangiò.

<sup>550</sup> A jó emléke.

<sup>551</sup> 32-34. ütemek.

<sup>552</sup> 33 bpm.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

majd bal kezével is fogja, miközben a 41-44. ütemekben az *édes és örömteli*<sup>553</sup> emlékekről énekel.

Az allegro részben hirtelen attitűdöt vált, csak a remény sugárzik belőle, az agyában peregnek a gondolatok; eszébe jut, hogy állhatatosnak kell lennie<sup>554</sup>. Azonban – az 55-56. ütemekben *a nel languire amando ognor*<sup>555</sup> szakaszban – beárnyékolja szívét a fájdalom a c-moll váltással. Ez a lelkiállapot Röschmann letörtségén, és hangszínének drámaiságában tetten érhető. Először ezen a fájdalomon felülemelkedik, majd megtorpan, aztán végül mégis győz az elszántsága az 56. ütemben megjelenő diadalmas C-dúr zenei anyaggal.

A 63. ütem új C-dúr motívuma elsőprő erőről, dinamizmusról tanúskodik, míg a Grófnén is ezt látjuk a Guth-előadásban. Elindul a lépcsőről a földszintre, de megtorpan, amikor meglátja Cherubino fehér tollait és a száraz leveleket a földön. A 64-65. és a 69-70. ütemek játékos oboa kromatikus szekvenciája ravaszságával emlékezteti a Grófnét a kitervelt cselre, és sikerét remélve önbizalmat nyer.<sup>556</sup> Már semmi nem tarthatja vissza őt elhatározásától, hogy állhatatosan küzdjön szerelméért, ezt bizonyítja a 63-107. ütemek zenei anyaga és annak megvalósulása a Guth-előadás színpadán.

A 66. ütemben, az *Ah, se almen la mia costanza*<sup>557</sup> első megjelenésekor, ahogyan a zenei feszültség is tovább fokozódik, a rendezésben előjön az alma-motívum, amely a darab elejétől a szerelmet szimbolizálja. A zenekari anyagban a játékoság, ravaszság, de az eljövendő boldogság előképei is lehetnek. Röschmann almát formál a kezéből, majd oldásnál, a tonalitásban akaratlanul összepréseli azt a *costanza* szó – ami állhatatosságot jelent – utolsó két szótagjára, A 73-76. ütemekben a *nel languire amando ognor*<sup>558</sup> frázisánál ismét előjön a borús, fájdalmas c-moll, aminek melankóliájába bele is supped a Grófné, de a C-dúr oldásban, amikor arról beszél, hogy ez reményt adhat neki<sup>559</sup>, újra dinamikus önmagára talál.

A 80. ütemtől induló variációs részben, amikor még apróbb részletekre bomlanak az eddigi témák a zenekar visszhangjaival, Röschmann újra megpróbálja, az eddigi legnagyobb elszántsággal az alma formázását két kezéből, de a *di cangiar l'ingrato cor*<sup>560</sup> szakasz tartott a-jára összeszorítja kezét. A kétvonalas a-hangot nagyon élesen, sikoltás-

<sup>553</sup> Di dolcezza e di piacer.

<sup>554</sup> Ah! se almen la mia costanza

<sup>555</sup> A fájdalomban is kitartóan szeretni.

<sup>556</sup> Wye Jamison Allanbrook az allegro részt és a drámai recitativo accompagnatót a tragikus stílus ismertetőjeleként említi meg, és ez a megközelítés megint csak a Grófné távolságát igazolja az opera buffa műfajától.

Allanbrook:p.158.

<sup>557</sup> Ah, ha legalább az én kitartásom.

<sup>558</sup> A bánatban mindig szeretve őt.

<sup>559</sup> Mi portasse una speranza.

<sup>560</sup> Megváltoztatni a kegyetlen szívét.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

szerűen fogja meg mindkét alkalommal. A keze összeszorítva is marad a négy ütemes frázis ismétlésének egészében a 88-92. ütemekben. Ezen a helyen csodálatos érzékenységgel énekli Röschmann *a di cangiar* tartott a-jának kromatikus levezetését g-re, majd onnan tercek kettőskötésében a c-ig. Arcán látszik az érzelmek fokozatos leépülése és a fájdalom elmélyülése minden egyes félhang lelépéssel. Az ária hátralevő szakaszában már nem sikerül úrrá lennie bezárt szívének görcsbe szorult metaforáján, az alma végleg összeroppant. A codát harciasan, elszántan énekli, de azt is egyértelműsíti, hogy nem a fájdalom megsemmisítése lesz az út a boldogság megtalálásához, hanem az azon való felülemelkedés. Fontos megjegyezni, hogy az alma az egyetlen olyan tárgyi szimbólum ebben az előadásban, ami élő: friss, roppanós almákat ad Cherubim a pároknak, míg a varjú dölgött, a falevelek szárazak, a madártollak elhullottak. Az alma lehet egyfelől a bűnbeesés jelképe, másfelől a termékenység is szimbolizálhatja gömbölyded alakjával, éltető húsával. A Guth-előadásban, a Grófné második áriájában mindkét metafora megjelenik a síkon: az alma összenyomása a bűn megbocsátásáról vagy eltörléséről árulkodik, míg az, hogy két kezéből többszöri próbálkozással sem tud formát ölteni, egy pár terméketlenségére is utalhat. Jelen korunk társadalmában mindkettő központi téma, így a Guth-féle *Figaro* kapcsán bebizonyosodik, hogy Mozart zenéje és világképe hallatlanul friss és aktuális.

Ez az ária zenei anyagában a Grófné emberfeletti erejéről, dominanciájáról és eltökéltségéről tanúskodik, miközben érzékenysége is előtérbe kerül általa. A vokális szólam és a fafúvósok interakciója ember és hangszer egyenrangúságukról árulkodik, ezért ezt az áriát Webster és Waldoff tanulmányukban *multiple persona* kifejezéssel illetik.<sup>561</sup> Allanbrook szerint az allegro túlfűtött mars ritmusa és az elégikus fúvósok jelenléte a Grófné azon kínlását hivatott lefesteni, ahogyan saját természetét meghazudtoló módon meg akarja akadályozni, hogy fájdalma dühvé alakuljon.<sup>562</sup> Utolsó mondata félúton van a melankólia és a reményteljesség között, azonban szárnyalóan győzedelmes C-dúr zenéje a bizonyosságot példázó kürtkísérettel egyértelműsíti számunkra, hogy ezen a ponton az a dráma aktív cselekvőjévé kíván és tud válni.<sup>563</sup> Steffen Lösel szerint ez az ária annak a pillatana, amikor a Grófné feminista öntudatára ébred.<sup>564</sup> A Grófnéről így ír Fodor Géza:

„A mesehős otthontalan a valódi életben, lelkének erejét és töretlenségét csak a bensőségben óvhatja meg, a praktikus életről le kell mondania. A Grófné Susannával szemben nagy formátumú személyiség, szellemi és erkölcsi tulajdonságai teljesebben, gazdagabban és sokoldalúbban kibontottak az operában. Méltóságteljesége mellett

<sup>561</sup> Jessica Waldoff – James Webster: „Operatic Plotting in Figaro”. In: Royal Musical Association Mozart (ed.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and His Music*. 250-295. p.267.

<sup>562</sup> Allanbrook: p.352.

<sup>563</sup> Lösel: p.83.

<sup>564</sup> I.h.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

szüntelen ott van a melankólia, amit hűtlen férje okoz, de sosem mocskolná be becsületét azzal, hogy ő is hűtlenséggel torolja meg a fájdalmát. Életének ellentmondásai megoldhatatlanok és örökké reprodukálódnak. Létalapja az, hogy van is és nincs is morál. Nincs, hiszen a világ amorális; van, hiszen ő morális. Számára egyetlen nagy és szimbolikus gesztus lehetséges csak, a megbocsátás. Tudja, hogy a világot nem lehet megjavítani, de egyetlen alkalmat sem lehet megtagadni, amikor mégis hajlandónak mutatkozik a megjavulásra.”<sup>565</sup>

Most pedig nézzük meg, hogy hogyan éneklí Dorothea Röschmann a *Dove sono i bei momenti* kezdetű áriát a Flimm&Hartmann produkcióban. Azért különösen érdekes ez, mert az előadóművész egyéni látásmódja a szereppel kapcsolatban mindenképpen megjelenik valamilyen formában interpretációjában. Azonban, az hogy saját szemléletét mennyire tudja a művész alárendelni a rendezői koncepciónak, az profizmus és felkészültség függvénye.

Először szenteljünk némi figyelmet a látványnak: a Grófné az egész előadásban Röschmann répa-szabású, enyhén buggyos nadrágban és lovaglókabátban szerepel, itt is abban jelenik meg. Ez az összeállítás sokkal kevésbé nőies, mint Guth-nál. De kifejezetten nőietlen Susanna testhezálló, rövidnadrágos vagy szoknyás ruházatával összehasonlítva.

Recitativójában Röschmann csalódottan énekel, amiért Susanna nem jelenik meg a tengerparton, azonban egyre inkább befordul saját gondolatai felé. A recitativo allegrettójában felélénkül és – bár próbálja könnyedén venni a gyötrő érzéseket –, gondolatainak cikázása még gyászosabb képeket hoz elő belőle. Ezek a gyászos képek először pusztán melankólikusak, majd örjítőekké válnak számára. A 14. ütemtől fokozatosan lovallja bele magát a múlt sérelmeibe, drámai hangon énekel a féltékenységről és megvetésről<sup>566</sup>, de hirtelen rendkívül gyengéden hangon számol be az egykori szerelem megvalósulásáról.<sup>567</sup> Ebben az előadásban a recitativo drámai csúcspontjai a *megbántás* és *megcsalás*<sup>568</sup> szavakon vannak.

Röschmann tartózkodó érzelmekkel kezdi az áriát; lírai hangon szólaltatja meg, világos, összefogott két ütemes egységekben, 78-as tempóban, mintha az előtte elhangzó kifejezetten drámai recitativónak nem is lenne hatása az érzelmi állapotára. A 19. ütemben induló új oboa-témára még inkább koncentrált érzelmi visszafogottsággal reagál, mintha szégyellné az önsajnálatát, visszakozik. A *Per me tutto si cangio*<sup>569</sup> nagy ambitusú frázisát is anélkül éneklí, hogy rájátszana az oktáv lelépés drámaiságára. Visszatérésében csodálatosan szép ívet énekel a *Dove sono i bei momenti* négy ütemében, majd díszíti a *di piacer* frázist, a d-t egy e-d nyolcadpárra osztja. A dallam kivételesen gyönyörű lesz

<sup>565</sup> Fodor: p.324.

<sup>566</sup> 19-20. ütem: di gelosia, di sdegni.

<sup>567</sup> 20-21. ütem: prima amata.

<sup>568</sup> Indi offesa e alfin tradita.

<sup>569</sup> Bennem minden megváltozott.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

így. Dorothea Röschmann nagyon kevés levegőt ad a hang megszólaltatásához, ebben gyökerezik hangjának szárnyalása és finomsága is. A távolságtartás is –a Grófné és az emlékei között– játékonyan hat hangi produkciójára. Az allegro részben igen drámaian énekel, eltűnik mozgásából és hangadásából a líraiság és a nőiesség is, csak a harcosság jellemzi ezt a szakaszt. Susanna megérkezik a jelenetbe, neki éneklő szemtől szembe az allegrot, a szakasz nagy elhatározását egészen az ária végéig. Erős a kontraszt az ária eleji andantinohoz képest. Itt Röschmann már nem csak drámai, hanem eltűzöttan domináns. Visszaköszön interpretációjában az Esz-dúr Cavatina merevsége, és a letűnt korok operénekesnőire jellemző mimikák és gesztusok. Olybá tűnik, hogy Röschmann erőlködik az ária codájában, a 92-93. ütemekben kifejezetten alacsonyan intonáltak közép-hangjai. Vokális szolamának lezárultával megkönnyebült mosollyal nevet Susannára és gyermeki idétlenséggel szalad el az új elhatározástól felfűtve. Nehéz eldönteni, hogy az énekesnő megkönnyebbülését látjuk egy fárasztó ária után, vagy a Grófné új elhatározásának lendületét. A szép zenei megoldások ellenére inkább komikus, mint drámai ez a jelenet, és – bár a Flimm& Hartmann páros is kiemeli a Grófnét a *Figaro* többi szereplője közül, ez nem feltétlenül az az értelmezés, ami a Grófné karakterének transzcendentális voltát megjeleníti.

Wielernél a III. felvonás-beli ária andante szakasza noha menősebb, nem sokkal élettelibb, mint a Cavatina larghetto-ja. A rendező a régi szép időkről való ábrándozást is éppolyan statikusan ábrázolja, mint a II. felvonásbeli agóniát. A Grófné itt egy fényképre révedve éneklő az andante szakaszt, egészen a főtéma visszatéréséig. Itt azonban kinyílik valami a személyiségeből, zeneileg kiteljesedik a visszatérés díszítésében. Különös módon virágzik fel a karakter ezen a ponton, nem csak az énekes díszít, hanem az oboa szolamába is betoldanak felső díszítéseket, ezzel azonosítva a hangszert a szereplővel, azonban ez inkább eltereli a figyelmet a visszatérés mondandójáról ahelyett, hogy nyomatékosítaná azt.

Noha vitathatatlan, hogy az alkotó a koncepciója érdekében nem adhat hozzá, vagy vehet el a mozarti anyagból, tisztán látszik ebben az előadásban a karakterek és viszonyok alapvetően zenei alapon történő kibontakoztatásának törekvése. A rendezés olyan állandósult személyiségjegyeket aggat a Grófnéra, mint a fásultság, a melankólia, a visszavonultság, a passzivitás, és ebből nem fejlődik tovább. Ruházata, a szürke nadrágkosztüm a nőiesség eltemetését jelképezi. Az a színpadi helyzet, hogy egy irodaszéken ülve éneklő az áriát és az allegro életteli, reményteli, diadalittas hangjainál sem változtat helyzetet, kifejezetten nehéz előadói feladattá teszi a kontraszt kivitelezését az andante és az allegro téma között. A kérdés inkább az, hogy nem az-e a cél ezzel a merev rendezéssel, hogy a Grófné érzelmi köré korlátot vonjon. Bár Celia Costea szépen elkülöníti az andante érzelmi-hangi színeitől az allegrot, nem válik mérföldkövé

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

jelelmében ez a pillanat. Az ária végét konklúzióval zárja ugyan, de elhatározásának volumene inkább hétköznapiak tűnik.

## 9. jelenet

### Recitativo

Az ária után megjelenik Antonio és a Gróf, és velük egyidőben észrevétlenül Susanna is. Recitativójuk közben a színpadon megmarad a Grófné áriájának feszültése, távozáskor már a Grófnét találjuk és Susannát, aki a Gróf szeme elől elbújtatta a lépcsőn maradt fehér menyasszonyi ruhát.

### Recitativo

*Cosa mi narri?*<sup>570</sup> kezdetű recitativo seccójuk derűs hangulatban kezdődik: a Grófné, mintha elfelejtette volna, hogy látta Susanna és a Gróf duettjét, vidáman, tette készen szövi tervét. Ebben a magatartásában felismerhetjük erkölcsi makulátlanságát, nagyvonalúságát és frissességét is. Susanna csak akkor komorodik el, amikor a Grófné rákérdez, hova is beszélték meg a találkát. Ekkor Cherubim kiveszi a kezéből az esküvői ruhát, és a kezébe ad egy fehér tollat, ami szintén külön jelentéssel bír, talán ez a *szerелеm pennája*. Érzelmileg leblokkolja Susannát ez a helyzet, láthatóan karaktere mélyebben érez annál, minthogy a Gróf által megtapasztalt vibrálást beáldozza a női bosszúért. Kihátrálna, ha tehetné, de ezen a ponton érvényre jutnak a társadalmi különbségek, tehát teszi, amit az úrnője mond. Fordított helyzet ez kettejük kapcsolatában, mert ebben a helyzetben a Grófné életerős, vidám és elszánt, míg Susanna megtorpantan cselekszi, amit muszáj tennie, míg lelkében valami mély melankólia van. Míg Röschmann tökéletesen megvalósítja a Mozart által elképzelt<sup>571</sup> énekelt beszédet tempójában és dinamikájában, addig Netrebko egy elvont idősikban reagál, lassan, elnyújtott, sötét hangokkal, például *in giardino*<sup>572</sup> válaszában a 8. ütemben. Cherubim, miután Susanna kezébe adta a tollat és a levélkomponálás megkezdődött, lassan elhagyja a színpadot a félelemletti ajtón.

### No.21 Duettino

A két női főszereplő karakterét a *Che soave zeffiretto*<sup>573</sup> kezdetű duettben új szempontból vizsgálhatjuk, mivel itt vokális szólamaik közvetlenül egymáshoz kapcsolódnak. A dallamívek tagoltsága, a triolák és a kettőskötések könnyedsége már a mozarti anyagban újabb karakterjegyeket rögzítenek, azonban ezen felül is létezik az az előadói és alkotói

<sup>570</sup> Mit mesélsz nekem?

<sup>571</sup> 1778. november 12-i levél Édesapjának. *Mozart's Letters*. p.194.

<sup>572</sup> A kertben.

<sup>573</sup> Milyen lágy szellőcske.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

szabadság, mely tovább bontja és építi a nőalakok sokszínűségét és különbözőségét. A triola kíséret és a fúvósok csábító hangja a *Levél-duett*ben és a *Rózsáriában* egyaránt a pasztorál sítlusjegyeit viselik magukon.<sup>574</sup> Továbbá, ami ebben a duettben és a *Dove sono* kezdetű, illetve a *Rózsáriában* is közös, hogy a fagott és az oboa szerepe hasonló: összekötő, kérdés-felelet, és karakterizáló funkciója van.

A No. 21-es B-dúr duettinót lendületesen<sup>575</sup> indítja a zenekar, az oboa szép ívet ír le, együttérző hangon szól az allegretto három ütemes bevezetőjében. Netrebko visszafogja ezt a tempót belépésével. A Grófné sziporkázik a levél szövegének diktálásában, szándékosan eltúlozza a 23-26.os ütemek *sotto is pini del boschetto*<sup>576</sup> dallamának karakterét, egyenesen buffa-szerű mosollyal és beszédszerűséggel, talán a Grófot imitálja ezen a helyen, de lehet a Grófné érzelmi ellazulásának is a jele, hogy beszédszerűvé teszi a kottában azonos hosszúságúnak jelölt összekötött hangokat<sup>577</sup>. Ez teljes mértékben stílushű, sőt, Harnoncourt kifejezetten úgy látja, hogy az előadónak jó zenei érzéssel hozzá kell tennie ezeket az egyéni jegyeket interpretációjához.<sup>578</sup> Míg a Grófné egyre inkább belelelkesedik a helyzetbe, Susanna annál komorabbnak és aggodalmasabbnak tűnik a Guth-előadásban. A kontraszt egyre nő karakterük és a tökéletesen egyensúlyban lévő I-IV-V-I tonikai láncolatú zene között.

Több olyan álláspont van, mely szerint ez a duett a legnagyobb egyetértésben zajlik kettejük között, amik a szölamok egymásra építettségre hivatkoznak: a vonósok 6/8-os hármas hangzat-felbontásai a vokális szölamok kíséretében kétségtelenül olyanok, mintha már megelőlegeznék a IV. felvonás kerti jelenetének hangulatát. A téma második megszólalásakor, a 39. ütemtől Susanna mutatja be a főtemát és a Grófné folytatja úgy, hogy szölamaik egymásba folynak. A Grófné 48. ütem-béli, majd Susanna 50. ütem-béli kissetekundus trillái a - B-dúrban különleges - E-F hangokon a nőiség esszenciái, azonban ezek külön hangzanak el, tehát a nőiség erotikus vonatkozásaiban nincs közös bennük. Ami viszont a közös érzelmi bázis mellett szól, hogy a szóló oboa és a vokális szölam dialógusa a Grófné *Dove sono* kezdetű és Susanna *Deh vieni non tardar* kezdetű áriájának közös vonása, amiből arra következtethetnénk, hogy ebben a duettinóban egy nyelvet beszélnek, azonos az érzelmi bázisuk. Ez a megállapítás egyfelől érvényes Guth-nál, azonban itt ennél komplexebb interpretációnak vagyunk szem- és fültanúi.

A színpadon állóképben hangzik el a duett második fele a 37.ütemtől: A Grófné a földön fekvő Susanna ölbe hajtja a fejét, így összefonódva éneklük a főtema variációját.

<sup>574</sup> McClymonds, Marita p.: „Opera seria? Opera buffa? Genre and Style as Sign”. In: Mary Hunter- James Webster ( ed.): *Mozart's Opera Buffa in Vienna*. Cambridge University Press ( Cambridge, 2000) 197-231. p.213.

<sup>575</sup> 145-148 bpm.

<sup>576</sup> Az erdőcske fenyői alatt.

<sup>577</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. p.45.

<sup>578</sup> I.m. p.46.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

Susanna testbeszéde, hangvétele továbbra is érzelmi tartózkodásáról árulkodik, ahogyan az arcjátéka is. Sötét, enervált hangon énekel, és legato ívei a Grófné íveivel szemben nem szárnyalnak, hanem inkább visszahúzzák azokat. Hangi szempontból is kétségtelen, hogy két egyenrangú női karaktert látunk, de a jelenet üzenete szerint csak a Gróf személye iránti érzelem a közös bennük, minden egyéb síkon ellentétes pólust képviselnek. Claus Guth ahhoz használja ezt a mozdulatlan képet, hogy jól megértsük a különböző szólamok kapcsolódásának jelentését: a fúvósok csak addig töltenek be szóló funkciót, amíg a Grófné a levél szövegét diktálja, azonban, amikor a levél már összeállt és azt visszolvassák, a vokális szólamok egymáshoz kapcsolódása dominánsabb lesz és a fafúvósok háttérbe szorulnak, ezzel a nosztalgia elmúlik és a jelen életre kel, a múltból. A két nő egyetértésének bizonyítéka is lehetne a 34.-37. ütemekben tercállásban lekettőzött szólamuk, hiszen Claus Guth is utal erre az egységre jutásra: ekkor térdel le Susanna a Grófné mellé. Abert erről a zenei pillanatról azt írja, hogy a rendkívül közel lekettőzött szólamokban a csábítás összes titka benne van, ami ezt az estét megtölti.<sup>579</sup> Azonban a Guth-előadásban pontosan azt érzékeljük, hogy milyen fantasztikusan különböző tud ugyanannak a zenei anyagnak a stílusos interpretációja lenni. Ez a különbözőség Susanna és a Grófné komplex emberi mivoltának pillanatnyi állapotaiból adódik. Az utolsó nyolc ütem codája a duett eredeti hangnemében, B-dúrban zajlik, ez a rövid szakasz az *il capirà*<sup>580</sup> szócskára kettejük egyetértésének megerősítése<sup>581</sup>, azonban a színpadon látjuk, hogy a két nő számára egészen más tétje van ennek a közelgő kerti találkozónak. Jessica Waldoff szerint a két nő közötti szolidaritás legvilágosabb zenei megnyilvánulásai a B-dúr canzonettában lelhetők fel.<sup>582</sup> Ebben a duettben minden rangbéli különbség eltűnik, és a nők tiszta emberi mivoltukban jelennek meg – idézi Paul Robinsont Steffen Lösel.<sup>583</sup> Fodor Géza így fogalmaz a duett-tel kapcsolatban:

„A Grófné életproblémájának kiindulópontja azonos a Susannáéval. Az élet számára is csak szerelemben és életközösségben teljesülhet be. Szereti a Grófot, és ez számára feltétlen morális elkötelezettséget, hűséget jelent. Még akkor is, ha férje megcsalja. A Grófné ereje azonos szerelme morális erejével; az önmegvalósítás számára nem más, mint életének példaszerűsége.”<sup>584</sup>

Természetesen azt nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy miközben az életprobléma azonos, a Gróf iránti érzéseik ambivalensek. Míg Susanna a vibrálást érzi általa, a Grófné a megcsaltságot, míg Susanna nőisége a tetőfokára ér általa, a Grófné női önbecsülése

<sup>579</sup> Abert: p.967.

<sup>580</sup> Érteleni fogja.

<sup>581</sup> 26. kottapéllda.

<sup>582</sup> Waldoff: p.91.

<sup>583</sup> Lösel: p.84.

<sup>584</sup> Fodor: p.321.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

megsemmisül. És itt jutunk el arra a pontra, amit Harmoncourt is említ egy, a *Figaróval* kapcsolatos interjújában:

„Nem vagyok biztos benne, hogy a házasság az, ami az előtérben van, kíváncsi lennék, hogy nem inkább a nemek közötti, a különféle emberek közötti jelenlegi kapcsolatokról van-e szó, és ezeket akarta Mozart elmondani da Pontéval.”<sup>585</sup>

### Recitativo

Ez a duett azért is kiemelt jelentőségű, mert a levél megírása az utolsó intrikus cselekmény, ami a IV. felvonás bonyoldalmait okozni fogja. A duett utáni recitativóban Susanna baljós előérzetekkel terhelve énekel, hangvétele továbbra is melankólikus, sötét tónusban éneklí a recitativót. A Grófné csakúgy szárnyal, ötletei sziporkáznak.

### 11. jelenet

#### No.22. Coro

Ha jól megfigyeljük a III. felvonás felépítését, megfigyelhető, hogy az együttesek és áriák szabályosan váltakoznak benne. A *Ricevete, oh padroncina* kezdetű kórus az egyetlen, ami formabontó, hiszen a *Levél-duett* után következik, de ezt a homogén szerkezetű zenei részletet tekinthetjük egyfajta felkészülésnek a fináléra. A lányok kórusa Claus Guth-nál teljes színpadot betöltő mozgásművészeti szám. A kóristák a kezükben egy-egy szál vörös rózsával állnak, és abból szórnak szíromesőt a Grófnéra, aki köztük sétál és töltökezik fiatalságukból. Itt visszautalnék Tia DeNora a No.8 és No. 9. kapcsán idézett tanulmányára, mely az opera buffa virág-szimbólumairól szól <sup>586</sup>. Ennek alapján egyértelmű, hogy a vörös rózsza az ártatlanságnak, vagy annak elvesztésének metaforája. A kórusdarab vége után egy hamarosan csak Barbarina és Cherubino állnak a színpadon, ebben a helyzetben zajlik adja át Cherubino a virágot a Grófnénak. A Grófné vitalitása minden korábbi jelenetét felülmúlja, Susanna ismét felderül és gondtalanul mosolyog Cherubino esetlenkedésén. Mint már korábban említettem, Netrebko Susannája Cherubino jelenlétében mindig szárnyal és világos hangon énekel.

### 12.jelenet

#### Recitativo

<sup>585</sup> Az interjú megtekinthető a <https://www.youtube.com/watch?v=fS2pgUM5quA> linken. Utoljára megtekintve: 2020.01.28.

<sup>586</sup> Tia DeNora: „The Biology Lessons in Opera Buffa” In: Mary Hunter – James Webster: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge University Press ( Cambridge, 2000)p.146-163.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

Négyük komédiájának csak a Gróf és Antonio érkezése vet véget. A Grófné feszültté válik és mentegetőzni kezd a Grófnak Cherubinóval kapcsolatban. Mint arról már korábban értekeztem, a Grófné olyan erős morális öntudatról tesz tanúságot ebben a koncepcióban, hogy amiatt nem hagyhatja, hogy a Gróf azt higgye, hogy hűtlenséget követ el. Barbarina közbelépése, hogy mentse Cherubinót a Gróftól ebben az előadásban kiemelt hangsúlyt kap, mert annyira meggyötri a Grófnét annak a tudomása, hogy Barbarinának is udvarolt a férje, hogy elhagyja a színpadot.

### No. 23 Finale

A Gróf, Antonio és Figaro recitativója közben szólal meg a fuvola, a kürt és a vonósok tolmácsolásában a marcia. Figaro egyből vált, a ritmus – mégpedig a győzedelmes ritmus - rabjaként lép ki a szituációból és sétál előre, miközben azt énekli, hogy mindenki kerüljön a helyére<sup>587</sup>. Ekkor Figaróék elhagyják a színpadot az alagsori lépcsőn, a Grófné és a Gróf pedig egyedül maradnak. Őszintén és érzelemdúsan zajlik le köztük a dialógus, a Grófné meglehetősen gyakorlatiasan reagál az újabb becsületsértés helyzetére. A 18-20. ütemekben *Seggiamo!*<sup>588</sup> mondataikkal a földszinti lépcsőn helyet foglalnak, hogy köszönthessék a két párt, de a színpadon egyelőre csak ők ketten vannak.

### 14. jelenet

A 23. ütemben kezdődő zenekari marsban csak őket látjuk a lépcsőn ülve. A Grófné lelki tusáját vívja, miközben a zenekar egyre jobban crescendál a marciában, ebben az ünnepélyesen és diadalittasan menetelő 4/4-ben. A 29. ütem felütésére a Grófné feláll és az emeletre tartó lépcsőn rohan fel. A Gróf utána megy, tartja felé a kezét, erre a Grófné hosszas - nyolc ütemes – vívódás után elindul vele anélkül, hogy kezét adná neki, a nemesekhez illő test és kéztartásban a lépcsőn lefelé. Lelke sebzettsége nem engedi sokáig színlelni: a marcia-szerű zene 48. ütemére leroskad a lépcsőre.

A Gróf eszköztelennek tűnik, és elrohanna, ha a Grófné nem nyúlna utána, tartan erősen a kezét és húzna vissza férjét. A Gróf kirántja a kezét önhittségében és megszégyenítettségében, de mégis leül felesége mellé a lépcsőre. Mindketten szenvednek, házasságuk kilátástalannak tűnik, de hirtelen meglátjuk, ahogyan a Grófné ismét almát próbál formázni a kezéből, és tudjuk, ő nem fogja feladni, amíg lélegzik, meg fog férjének bocsájtani, ahogyan azt elhatározta a C-dúr áriában. A marcia záróütemére a Gróf kezdeményezésére kezeik egymásba fonódnak.

A III. Finálé allegretto részében, az *Amanti, costanti* kezdetű kórusdarab közben lezajlik a két pár megáldása gyakorlatban, azonban sem Figaro, sem Susanna nem boldog.

<sup>587</sup> Ai vostri, oh belle, ai vostri posti.

<sup>588</sup> Foglaljunk helyet!

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
III. felvonás

Figaro harcos tekintettel néz a Grófra, míg Susanna szorong, lesütött szemmel, arcjáték nélkül lépked. A Gróf is tajtékszik, a Grófné pedig szenved, miközben az egész színpadot betöltő páros tánclepteikkel átfésüli egymást a két pár. Az andante táncrészben a kórossal együtt két sorba rendeződve táncolják a menüettet. Az összes szereplő mozgása szinkronban van, azonban még ebbe a szigorúan koreografált képbe is beleférfkőznek a személyek közötti viszonylatok testi leképeződései. Amint Susanna átadja a Grófnak a levelet, melyben találkozóra hívja, egy pillanatra mindketten lelassulnak ebben a hármas lüktetésben. Figaro gyanúsan néz Susannára, akinek tekintete változatlanul aggódalmas,

komor. Az andante rész végén, a levéllel a zsebében Bo Skovhus elindul, hogy elhagyja a helyszínt, de Röschmann visszarántja, hogy teljesítse úri kötelességét: jelentse be az esküvői vacsorát. Ebben a helyzetben ismét a Grófné az, aki morális felelősséget érezvén a férje viselkedése iránt, jobb belátásra téríti a Grófot. Ez a jelenet is a Grófné személyiségének volumenéről tesz tanúságot ismét az opera buffa világán kívülre helyezve őt. A Gróf *Andate amici*<sup>589</sup> kezdetű recitativo accompagnatóját heves érzelmek irányítják, miközben próbál a formalitásnál maradni. A

Grófné észreveszi, amint a Gróf a tút Barbarinának adja, ezzel egy újabb seb esik a becsületén. Figaro meglepő módon most tud olvasni a sorok közt és ráeszmél, hogy még mindig veszélyben van boldogsága.

Érzelmi zavarából Susanna sem lendült ki, virágkoszorúját levéve a színpad közepén marad hófehér menyasszonyi ruhájában, miután végignézte, ahogy a Gróf a Grófnéval elindul a lépcsőn. Azonban a Grófné nem bírja türtőztetni magát ennyi megaláztatás után, inkább egyedül távozik. A Gróf ott marad, lenéz a szomorú Susannára. Figaro csukott szemmel begubózva, Marcellina és Bartolo pedig a lépcsőn ülve zárják a III. felvonást. A színpadképben ismét kereszt-motívum rajzolódik ki az emberalakok pozíciójában, ennek a keresztnek a középpontja, és a teteje a csúcsa a nézők felé mutat. A bonyodalmak nagy része bár megoldódott, az érzelmi feszültségek még csak most érik el csúcspontjukat, miközben az utolsó levélke tovább borzolja majd a kedélyeket a IV. felvonásban.

## IV. felvonás

A IV. felvonásban az áriák felvonása a *Figaróban*, kezdve egyből Barbarina f-moll cavatinájával. Marcellina *Il capro e la capretta* című áriáját gyakran egyáltalán nem játsszák az előadásokban, ahogyan Basilio áriája is gyakran húzásra kerül. A Guth-produkcióban mindkettő elhangzik, mégpedig beleágyazva a IV. felvonás kontextusába: ahogyan Barbarina is, úgy Marcellina, Basilio és Figaro is Cherubim befolyása alatt éneklik IV. felvonásbeli áriájukat.

---

<sup>589</sup> Menjetek barátaim!

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

## 1. jelenet

### No. 24 Cavatina

Barbarina f-moll áriája a IV. felvonás elején nehéz előadói feladat; nincs előtte recitativo, ami felépíthetné a szélsőséges érzelmi állapotot, és az esetek nagy többségében partnerek sincsenek a jelenetben, akiknek a közléseire kialakulna a mondanivaló. Továbbá a színpadi magány azzal a veszéllyel fenyeget, hogy az előadó a cavatina szívbemarkoló zenei anyaga által megérintve beleveszik az önsajnálatba. Noha Barbarina keveset van színpadon, távollétében többször említést tesznek róla. Ezek a megnyilvánulások alighanem meghatározóak karakterábrázolásában. Ebből adódóan téves a tradicionális operajátszás azon gyakorlata, amely az előadókat csak a szerepük nagyságának megfelelő próbamennyiségre predesztinálja. Gondolkodó énekes-színész számára még egy vokális értelemben vett rövidebb szerep is a darab kontextusában történő tudatos szellemi építkezést kíván, mivel a karakterek nem vizsgálhatóak önmagukban, csakis egymásra vonatkoztatottan.

A Guth-előadásban a IV. felvonás játékerét lecsökkenti egy színpad-szélességű falsík három duplaszárnyú ajtóval. Nincs függöny, a jelenet úgy kezdődik, hogy Cherubim ül a falsík előtt a földön, és irányítólag csettint egyet az ajtó irányába, ahol Barbarina kijön. Becsapja az ajtót, és háttal a közönségnek nekitámaszkodik. Csak ezután kezdődik el az f-moll ária együttérző bevezetője: a hegedűk 55-ös tempóban játsszák a 6/8 lüktetésű anyag hangzat-felbontásait. Cherubimot megindítja a kétségbeesett Barbarina látványa.

Barbarina háttal állva énekli az ária első ütemeit, azonban amikor kifordul a közönség felé, meglátjuk, hogy arcán a rúzs elmaszatolódott, és frizurája, ruhája is rendezetlen. Látványos, hogy hajában ott van a tű, amit a Gróftól kapott, tehát tudjuk, hogy nem azt keresi. Úgy énekli a *L'ho perduta, me meschina, ah chi sà dove sarà*<sup>590</sup> sorokat, mintha ártatlan gyermeki mivoltát gyászolná. Eva Liebau áriája közben ruháját rendezgeti, de rémületében csak félbehagyott mozdulatok ezek, nem tud koncentrálni. A 19-21. ütemek *l'ho perduta, meschinella*<sup>591</sup> frázisát forte énekli, még levegővétellel is elválasztja a két félmondatot. Hangvétele ettől a három ütemtől eltekintve az egész áriában kifinomult, hangjának légies vibrátója még inkább árnyalja a zavarodott lány képét. A 35. ütemben pianón énekel kadenciát a tartott f hangra. Az ária befejezése után Cherubim úgy int, mintha lezárná a képet.

Liebau interpretációja drámai, majdhogynem eltúlzott; arca szenvedő, homlokát, szemöldökét ráncolja miközben énekel. Ne felejtjük el azonban, hogy Barbarina még nem egy kiforrott személyiség, tehát impulzív érzelmi reakciói nem tekinthetőek túlkapásnak. Nem is gyermek már, hiszen egy húsz év feletti énekesnőt látunk a színpadon, azonban rá

<sup>590</sup> Elvesztettem, én szegény, ki tudja, hol lehet.

<sup>591</sup> Elvesztettem, én szegényke!

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

pontosan illik jelen korunk tinédzsereinek jellemrajza: érzelmileg éretlenül, felkészületlenül feszegeti szabadsága korlátait, amelyet az idősebb generációkkal szembeni dacként él meg. Azonban ha megnézzük a IV. felvonás 1. jelenetét a Guth-előadásban, nem látunk mást, csak egy lányt, aki halálra rémült valamitől, amit nemrég megtudott, elkövetett, vagy elkövettek ellene: ő társadalma szabados erkölcsének áldozata.

A Flimm&Hartmann produkcióban ez az ária a ködös nyári éjszakában játszódik, Barbarina Cherubino mellett ébred a földön, és valóban a tűt keresi az ária közben. Bár itt nem ruházza fel további jelentésekkel az áriát a rendezőpáros, Barbarina karaktere mégis jól definiált a produkcióban: a Grófné és Cherubino jeleneteiben is részt vett, így sokkal tapasztalatabb lett, mindent tud a nemi ellentétek gyakorlati síkjairól. Az ő karaktere kevésbé gyermeki, mint a Guth-előadás Barbarinájáé.

## 2. jelenet

Cherubim intésére érkezik meg a középső ajtón Figaro. *Barbarina cos'hai*<sup>592</sup> kérdésére Barbarina még ebben a félelemtől bódult állapotában remegve elkezd mondani neki, hogy *elvesztett valamit*.<sup>593</sup> Összegörnyedt testtel áll, kezeit elől összekulcsolva. Sajnálatot ébreszt bennünk. Figaro kérdésére, hogy *mit vesztett el*<sup>594</sup>, hirtelen észbekap, és a földre térdelve úgy tesz, mintha nagyon keresgélne a tűt. Innentől a recitativo visszaáll a gyakorlati síkba. Barbarina feltétlen őszinteséggel reagál Figaro faggatására, a Gróf megbízásáról világos hangon, mosolyogva számol be. Amikor a tűvel elindul Figarótól, boldogan mondja, hogy *megy Susannához*<sup>595</sup>, de elkomorodik, amikor Cherubinót említi.

## 3. jelenet

Amint már azt korábban említettem, a kortárs opera különösen jól működik a recitativókban. Mozart recitativói ráadásul nagyon jól komponáltak, és a drámai folyamat részei, majdhogynem fontosabbak, mint maga az ária. Marcellina és Figaro recitativójában értékes gender-elméleti tartalmakat találunk. Marcellina azt válaszolja, amikor Figaro panaszkodik Susanna vélt hűtlenségéről: *ez neked inkább egy jel, hogy őrségben állj, és élj gyanakvásban: de nem tudhatod, hogy valójában...*<sup>596</sup> Ezzel Marcellina nem a gyanú megalapozottságát erősíti, hanem a nők figyelem iránti igényét. A Figaróban mostanra több helyzetben is láthattuk, hogy a nők bármire képesek azért, hogy figyelmet kapjanak férjeiktől. Figaro elviharzik.

---

<sup>592</sup> Barbarina, mi van veled?

<sup>593</sup> L'ho perduta, cugino.

<sup>594</sup> Cosa?

<sup>595</sup> Vo da Susanna, e poi Cherubino.

<sup>596</sup> È ver, ma questo al più ti porge un dritto di stare in guardia, e vivere in sospetto: ma non sai, se in effetto...

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

#### 4. jelenet

Marcellina védelmébe veszi Susannát, őszintén beszél arról, hogy Susannát becsületes lánynak látja, indítására kezd el a női sorsokról beszélni. Recitativójában fontos összegzés hangzik el arról, hogy a nők csak a saját nemük képviselőire számíthatnak a kegyetlen férfiakkal szemben.

#### No. 25 Aria

Marcellina arcát megérinti Cherubim, és ezzel a varázslattal kezdődik az áriája. Marie McLaughlin a recitativót is derűs arccal énekelte, azonban most még inkább feldobódik Cherubim hatására, és a menüett-jellegű zenére elegáns testtartásban, balett-mozdulatokkal vonul a közönség elé. A Guth-rendezés egyértelműsíti, hogy ez az ária dal-szerűségéből adódóan<sup>597</sup> egy, az előadáson belüli külön egység, azonban ez önmagában nem ad kifejezett hangsúlyt mondanójának, mivel ebben a produkcióban a legtöbb ária elvont síkokban zajlik. Az, hogy Marcellina áriája nem kerül húzásra ebben a produkcióban, állásfoglalás üzenetének érvényessége mellett. Bár Abert úgy véli, ez az ária kifejezetten nem drámai, hanem csakis a szórakoztatásról és az énekes vokális magamutogatásáról szól<sup>598</sup>, tartalma felértékelődik korunk önmagát kereső női számára, így vélhetően ezért kaphatott helyet a koncepcióban.

A vokális szolam belépésénél Marcellina leveszi fejéről a kalapot, és kezébe veszi a virágkoszorút. Elmélázik az emberi női sorsokon, ebből adódóan éneklí az *Il capro e la capretta*<sup>599</sup> kezdetű tanítását az állatok békés együttéléséről. Eközben Cherubim kinyitja a bal oldali kétszárnyú ajtót, ami mögött Figaro áll elegánsan kezét nyújtva, kalapban, mogorva tekintettel. A 32-34. ütemekben Marie McLaughlin egyszerűsített koloratúrát énekel, ami közben nyújtja is kezét Figaróé felé. Figaróra azonban nem hat a koloratúrának a női princípiumot egybefoglaló kifinomultsága és álhatatossága, elhúzódik, és az ajtó is bezárul. Ez egyértelmű állásfoglalás a rendező részéről a férfi-női kapcsolat harmóniájának lehetetlenségéről.

Az allegro szakasz fő témájának ismétlésekor – *sol noi povere femmine che tanto amiam questi uomini*<sup>600</sup> szöveggel – Marcellina újabb jelenetben találja magát, természetesen Cherubimnak köszönhetően. A jobb oldali ajtó kinyílik, és egy tucatnyi frakkos, kalapos úriember áll mögötte, akik mankóval a kezükben próbálják hátrahúzni Marcellinát a 69-74. ütemekben. A 71-72. ütemek tizenhatodainak hirtelen lelassulása<sup>601</sup>

<sup>597</sup> A dal-szerű áriáknak a szereplővel való viszonyáról Mary Hunter írt „Rousseau, the Countess and the Female Domain” című tanulmányában. p.19.

<sup>598</sup> Abert: p.969.

<sup>599</sup> A kecske bak és a nőtény.

<sup>600</sup> Csak mi, szegény nők, akik annyira szeretjük ezeket a férfiakat.

<sup>601</sup> 110-ről 90-re.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

egyértelmű interpretációs utalás a visszahúzó erőre, amit a háttérben álló férfiak fogyatékságai jelentenek. A mankók hegyes végei a *trattate siam dai perfidi ognor con crudeltà*<sup>602</sup> mondat többszöri, koloratúrával gazdagított megjelenésénél körbefogják Marcellina testét, aki derekasan küzd az elesés ellen. Koloratúráit – a női álhatatosság és kitartó szeretet metaforáit – energikusan, a küzdelem hevében énekli, azonban az ária végére mégiscsak lehúzzák magukhoz, és kimerülten összeesik a férfiak ölelésében. Az ajtó bezárul, a gondolatindító kép is eltűnik. Az ária záró zenekari ütemeiben Cherubim gondosan jegyzeteli Marcellina tanításait az alkarjára. Megállapíthatjuk, hogy ebben az előadásban Marcellina is áldozat.

**No. 26 Aria**

Basilio *In quegl'anni*<sup>603</sup> kezdetű B-dúr áriája egy újabb, ám kiegyenlítetlen harc Cherubim és a férfinem között. Basilio megfoghatatlan Cherubim számára, nem talál rajta fogást, ám ő annál jobban megsérül és elfárad a küzdelemben.

---

<sup>602</sup> Cudarul bánnak velünk az álnokok, kegyetlenül.

<sup>603</sup> Azokban az években.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

## No. 27 Recitativo ed Aria

Cherubim Basilio áriája után ismét csettint egyet, ezzel előhívva Figarót a középső ajtó mögül. A recitativo 5. ütemében elvarázsolja őt arca megcsinálásával, ezután Ildebrando D'Arcangelo még érzékenyebben énekli frázisait.

*Aprite un po' quegli'occhi*<sup>604</sup> belépésével párhuzamosan int kezével, és kinyílik a bal oldali ajtó, ami mögül fiatal lányok csalogatják csókokkal, kecses kézmozdulatokkal Figarót. A másik két ajtó is csinos lányokat rejt, akik mind csábító mozdulatokkal próbálják őt befolyásolni. A 38-39. ütemek szekvenciálisan emelkedő nyolcad-triolái alatt már szinte magukkal rántják Figarót a nők, de ő kitör a befolyásukból a 41-43. ütemek *non senton pietà, no no no no*<sup>605</sup> szövegre repetált esz-hangjaival. A visszatérés variációját már teljesen egyedül énekli, Cherubim a nőkkel együtt eltűnt, mintha felfogta volna, hogy nem tudja magával rántani Figarót a romlásba.

## 10. jelenet

### Recitativo

A III. felvonás fináléja óta nem láttuk sem Susannát, sem a Grófnét. Ez lehetne evidencia is, de a kortárs operában gyakran anélkül jelennek meg a szereplők bizonyos jelenetekben, hogy vokális szólamuk lenne, ezzel gazdagítva karakterábrázolásukat, a darabban bejárt útjuk teljességét, és nem utolsósorban csökkentve az éneklő partner színpadai magányát. Feltehetően dramaturgiai oka van, hogy a IV. felvonásban nem élt a rendező ezzel az eszközzel.

A Grófné és Susanna recitativójának elején Cherubim felgördíti a falat, ami előtt Figaro az Esz-dúr áriáját énekelte. Figaro átsétál az új síkba, ami sötét, csak a mozgó faleveleken átszűrődő fény világít benne, egyébként nagyon hasonlít a harmadik az első felvonás díszletére. A kortárs színházban, mivel nincsenek esztétikai okokból megjelenő díszletek vagy kellékek, nagy figyelmet kell fordítanunk arra, amikor egy téma variációjával találkozunk a díszletben; biztosak lehetünk benne, hogy a változások szimbolikus jelentéssel bírnak. Például a földszint padlója ebben a képben a lépcső vonalában véget ér. Egy verem látszik utána és egy alsóbb szint ablakai a tátongó lyukból. A földszinti lépcsőn kiterítve fekszik az a fehér menyasszonyi ruha, amit már Susannán is láttunk, de a Grófné is ezzel a darabbal énekelte III. felvonás-beli áriáját. Ez a ruha egyértelműen egy kétdimenziós szimbólum. A legnagyobb változás azonban háromdimenziós: úgy tűnik, mintha a lépcső diagonális vonalai mentén le lenne tükrözve a tér. Van egy fejjel lefelé álló lépcsősík is korlátokkal, ami azt jelenti, hogy a

<sup>604</sup> Nyissák ki a szemüket.

<sup>605</sup> Nincs bennük irgalom, nem nem nem nem.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

legmagasabb lépcsőnek – aminek eddig csak az alját láttuk – a tükörképében megjelennek a maga lépcsőfokai is, illetve a félemeleti lépcsőnek is vannak alsó lépcsőfokai. Ez a jelzés sok kérdésünkre választ adhat, egyértelműsíti, hogy nem a végtelenbe tart a lépcső a kanyar után, csak egy fölsőbb emeletre. Van azonban két olyan részlet, ami nem a lépcső, hanem a tér jobb és bal oldalának kettős – azaz vízszintes és függőleges – tükrözését igazolja: a bal oldalon a lépcsősíkhöz igazodó, fejjel lefelé lógó ajtó, és a bal oldali, égből lógó lépcsőn fekvő másik fehér ruha. Nyilvánvalóan a díszletnek a kettős csavara a fináléban közelgő 2x2 ember kavardását előlegezi meg.

A Guth-Harnoncourt koncepcióból kimarad a 9. jelenet, Marcellina és Susanna recitativója, ezért a 9. ütem g-molljáig a recitativo hangjait módosítva éneklő Susanna és a Grófné. A félemeleti lépcsőn látjuk őket érkezni, míg Figaro az ablak függönye mögé bújik el. A két nő beszélgetése nyugodt, mind a ketten elszántak tervükben. Ebben a dialógusban is a *Levél-duett* hangulatának kettőssége érezhető rajtuk. Susanna gyengéden szól a Grófnéhoz, de gondterheltnek tűnik, amikor azt mondja, hogy *e fák alatt, ha úrnőm engedi, maradok felfrissülni egy fél órára*<sup>606</sup>. Érti, hogy még nagyobb morális felelőssége van a Grófné boldogtalanságában azért, mert mindazt, amit tesz, a Grófné közbenjárásával teszi. A Grófné gyanakvás nélkül, széles mosollyal éneklő, és komédiába illően elnagyolja a *Restaci un buon'ora*<sup>607</sup> frázisát.

#### **No. 28 Recitativo instrumentato ed Aria**

Csakúgy, mint a Grófné B-dúr cavatinája, a *Rózsária* is sarkalatos pontja a *Figaro* előadásoknak. Nem mintha nem maga lenne a színek, hangulatok kavalkádja, mégis, talán épp ez a zenei túlburjánzás, ami miatt gyakran úgy érzik az alkotók, hogy a *Rózsáriában* annyi is elég, ha a zene gyönyörködtet. Pedig drámai csúcs felé közeledünk, mégpedig, ha az előadásban jól volt felépítve az előző három felvonás cselekményszála, rengeteg kérdés van a befogadóban. Állást kell foglalni arról, hogy Susanna valójában kihez tud hűséges lenni. Közelgő esküvője bár gyakorlati kérdés, mégis, lassan elérkezik az igazság pillanata, amikor valamilyen irányba el kell dőlnie kapcsolatainak. Claus Guth Susannájáról már sokat megtudtunk mostanra, azt mindenképpen, hogy rátermett, gyakorlatias és kifejezetten manipulatív, nőiségének csúcsán van, de morális értelemben nem makulátlan. Tudja, mi vár rá azon a bizonyos első éjszakán, így nem az ismeretlen elébe néz közelgő esküvőjével.

<sup>606</sup> Io sotto queste piante, se madame permettete, resto a prendere il fresco una mezz'ora.

<sup>607</sup> Pihenj egy órácskát.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

### Recitativo instrumentato

Waldoff és Webster szerint a *Rózsáriának* kifejezetten hangsúlyos funkciója a darabban: ez az első olyan pillanat, melyben a Grófné és Susanna fejlődő egyenrangúsága és növekvő bizalma manifesztálódik.<sup>608</sup> A *Deh vieni non tardar*<sup>609</sup> kezdetű ária szerkesztésében hasonlít a Grófné harmadik felvonásbeli áriájához: ahogyan a 9-10. ütemekben Susanna szólamának utolsó hangját összeköti a következő frázis kezdő hangjával, vagy ahogyan a hangszerek közjátéka önálló életre kel a vokális szólamok szüneteiben.

Már a recitativo instrumentato bevezetője is nagyon izgalmas a Guth-rendezésben: az allegro vivace assai –rész elején a hegedűk bizsergően fűrgén<sup>610</sup>, szeánsz-szerűen hívják a lányt bevezető négy ütemükkel ebbe a mágikus világba. Tényleg meglehetősen élénken vezényli Harnoncourt az első négy ütemet, 187-es tempóban. Susanna a félelemleti lépcsőfordulóra lelépve befogja saját szemét és megpördül, rábízván magát az éjszaka varázslatára. Ruhája az eddigi fekete A-vonalú, csak a fehér kötény hiányzik róla, így egyre hasonlatosabbá válik a Grófnéhoz. Netrebko távolságtartással énekli hangszeres recitativóját, odaadóan, de kissé színtelenül, ami nem előadói hiányosság, hanem feltehetően a koncepció része. Éneklése inkább jól nevelt, didaktikus, mintsem érzelmes. *Timide cure, uscite dal mio petto, a turbar non venite il mio diletto*<sup>611</sup> mondatát a földszinti lépcső ugyanazon pontján, ugyanabban a testhelyzetben énekli, mint amikor a Gróffal való duettjében a Grófné szeretete és a Gróf csábítása között tipródott a lelke<sup>612</sup>. A 17. ütemtől invokációként alkalmazza mondatait, próbálja magát rábízni a természet és a világ szépségeire, és ebből ihletet meríteni az áriához. Ő maga is elhiszi, hogy tud majd abban a helyzetben boldog lenni.

### Aria

A bevezető oboa-szólam nyugodtsága, de mégis friss<sup>613</sup> legato játéka Netrebko arcára várakozással teli derűt hoz.<sup>614</sup> Rátekint a lépcsőn fekvő menyasszonyi ruhára, a szóló oboa hat üteme alatt ráfekszik és kezébe veszi a mellette található fehér madártollat. Úgy mozgatja a kezében, mintha azt imitálná, ahogyan Cherubim elvarázsolja őt.

<sup>608</sup> Jessica Waldoff – James Webster: „Operatic Plotting in Figaro”. In: Royal Musical Association Mozart (ed.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and Music*. 250-295. p.272.

<sup>609</sup> Gyere, ne késleltessd.

<sup>610</sup> Az allegro vivace assai tempót úgy fordítja Harnoncourt, hogy „gyorsan és meglehetősen élénken

<sup>611</sup> Aggodalmas gondolatok, tűnjetek el a lelkemből, ne zavarjátok meg örömeimet!

<sup>612</sup> No. 17. 26-28.ütemekben: No, non vi mancherò.

<sup>613</sup> 158 bpm.

<sup>614</sup> Érdekesség, hogy - bár az oboa a keresztes hangnemekben szól a legédesebben – Mozart a *Rózsáriát* F-dúrba írta.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

Netrebko *Deh, vieni non tardar*<sup>615</sup> belépésével lelassítja a tempót<sup>616</sup>, és interpretációjában egyértelműen eltávolítja önmagától, tehát Susanna karakterétől. Első sorait a helyzethez fűzött kommentárként énekli. Ez az eltávolítás visszavezethető az ária dalszerű mivoltára, amely az opera buffában a karakter szerepváltását, vagy a helyzet önmagától való eltávolítását jelenti. Ebben az áriában több olyan stílusjegy is található, mint a II. felvonást nyitó *Porgi amor*-ban. Egyszerre van jelen a verssorok harmadik ütemének nyújtott ritmusa, továbbá megfigyelhető a *note cambiate* alkalmazása is a kíséretben, ezek tipikus mozarti jegyek.

A Guth-előadásban Susanna tudatosan vezeti végig a ceremóniát, amivel nemcsak saját érzelmeit próbálja belátásra bírni - a 12-18. ütemekben a tollal való lágy körkörös mozdulatokkal -, hanem a környezetétől is azt várja, hogy áldást, inspirációt kapjon ehhez. Ennek jeleként áriája közben különböző irányokba távolra tekint, majd a 18. ütem oboaszólójánál észrevesz valamit, ami a magasból hullik, ezért odasétál. A *Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura*<sup>617</sup> frázisban fehér hópihe-szerűség hullik a kezébe, minden bizonnyal fehér madártollak azok. Ezek hullása közben kiegyenlítően énekel Netrebko, lassan mozogva. Az ária andante tempója egyébként 124-es gyorsaságú, menős, légies, aminek ellenpontjává válik Susanna lassú mozgása, összességében nyugodt hatása van. A *Qui ridono I fioretti*<sup>618</sup> zenei szakasz elején Cherubim előbújása a tátongó lyukból nem meglepő jelenség, azonban tökéletes időzítés, mert a 27-29. ütem zenei anyaga olyan új ritmikai és díszítőelemeket tartalmaz, amik egyértelműen érzékenyebbé, erotikusabbá tesz Susanna szolamát, tehát a bevonódást ismét Cherubim jelenlétének tulajdonítjuk. Nyilvánvalóan itt a virág-szimbólumra reagál az érzékibb hangadással Susanna. A 33. ütem *Vieni ben mio, tra queste piante ascose*<sup>619</sup> frázist az előbbinél jóval lassabbnak érzékeljük<sup>620</sup>, miközben Cherubim Susanna mögé áll, és így lépkednek nagyon lassan előre. A 37-38. ütemekben az oboa kiszélesíti staccato tizenhatodait, így a *Vieni, vieni*<sup>621</sup> frázis nagyon lelassul. Ezt dramaturgiailag Susanna és Cherubim vágyódással teli összesimulása indokolja. Az ő karjában elfekve énekli első *ti vo' la fronte incoronar*<sup>622</sup> szövegű F-dúr futamát, mely testhelyzetben egyébként nehéz énekesi feladat ilyen hosszú és nagy ambitusú futamot énekelni. Netrebko kifogástalanul interpretálja szolamát így is, technikájában nagy hangsúlyt kap a hát megtámasztó szerepe. A nagy ívű – egyvonalas f-től kétvonalas a-ig tartó - motívum kapcsán sem érezzük a vágy kiszabadulását, inkább enervált álmodozás képét jeleníti meg előadásmódja. A második futamban Cherubim

<sup>615</sup> Gyere, ne késleltesd.

<sup>616</sup> 114 bpm.

<sup>617</sup> Itt zúgolódik a patak, itt a levegő játszik.

<sup>618</sup> Itt mosolyognak a virágocskák.

<sup>619</sup> Gyere kedvesem e rejtett fák közé.

<sup>620</sup> 97 bpm.

<sup>621</sup> Gyere, gyere!

<sup>622</sup> A fejedet meg akarom koronázni rózsával.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

felemeli Susannát, aki karjaival szárnycsapásokat idézve, lábaival lassan kalimpálva futást imitál. Ezután elengedi Cherubim, és a 47-48. ütem *di rose* részletére Susanna ismét saját szemére teszi kezét, ezzel bezárva az álmodozás kapuját. Az oboa staccato tizenhatodos F-dúr skálájára mosollyal, a térben körbetekintő izgatott arccal regál, majd elhagyja a színpadot a földszinti jobb oldali ajtón. A *Rózsária* cselekménye ebben az előadásban nem túl mozgalmas, mégis, lehetőséget teremt az énekes számára irányokat találni azzal, hogy a lépcsőfordulóban játszódik, ami utalhat az úton lét, a döntéshelyzet, megszokottság, de a megérkezés állapotára is.

Fontosnak tartom felhívni rá a figyelmet, hogy Claus Guth rendezésében egyáltalán nincsen kert, a IV. felvonásban sem kapunk rá semmi tárgyi utalást. Nincsenek növények, sem virágok. Minden, ami a természettel kapcsolatos, az egész operában Cherubim által jut be a színpadra, de – mint már említettem – ezek a falevelek szárazak, a holló pedig döglött. Minden bizonnyal azért nem hangsúlyos a természet tárgyi kifejezése Claus Guth színpadán, mert mindaz, amit a természet allegóriájával ír le da Ponte és Mozart, nem más, mint a nők és az ő természetük. A nők privát szféráját már nem csak gyakorlati teendők színhelyeként mutatják be, hanem a „meleg, egyénivé váló, meleg szeretet női menedékhelyeként”.<sup>623</sup>

Meglátásom szerint a *Rózsária* a Guth-előadásban Susannának nem csak a nászéjszakára való mentális felkészülését jeleníti meg – annak pejoratív és pozitív vonatkozásaiban –, hanem sokkal tovább mutat annál: a *Rózsária* ezen interpretációja summája Susannának a darabban megtett érzelmi fejlődésének, egyúttal a női princípiumokról szóló okfejtés. Az ária első szakaszában<sup>624</sup> Susanna harang-szabású, térdig érő fekete ruhájában ül a lépcsőre kiterített hófehér, szintén harang-szabású, hosszú menyasszonyi ruhán. A fekete-fehér, rövid-hosszú, sík-többdimenziós kontrasztok két életsíkot vetítenek elénk, miközben Netrebko az ária első részének invokációját énekli fehér tollal a kezében. Ebben az oboa-fagott és a vokális szólamok interakciója sokrétű, folytonossága gyönyörködtet. Az ária második részében<sup>625</sup>, amikor Netrebko az oboa és fagott szólam hívására feláll és természet terminusaival írja le fantáziája frissességét és áramlását<sup>626</sup>, eltávolodik a két életlehetőség síkjától. Marad annál, melyet a fekete, rövid, de háromdimenzióban érzékelhető ruha képvisel. A madártollak hullása az áldás jelképe, miközben félelemmel és várakozással teli arckifejezése a női sorsok érzelmi kiszolgáltatottságát jeleníti meg. A Cherubimmal való együttszárnyalása, és az ária végén látható elégedett mosolya egyben jele annak, hogy a Netrebko által megformált Susanna

<sup>623</sup> Tia DeNora: „The Biology Lessons of Opera Buffa”. In: Mary Hunter, James Webster (ed.): *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge University Press (Cambridge, 2000). 146-164. p. 164.

<sup>624</sup> 5.-18. ütemek.

<sup>625</sup> 18.-19. ütemek.

<sup>626</sup> Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura, ..., qui ridono is fioretti e l'erba è fresca.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

személyisége az operában, és az áriában egyaránt termékenyén érett a női lét egy újabb feladatára, egy új élet befogadására.

A Wieler-Morabito-féle *Rózsária* sokkal több meglepetést tartogat számunkra. Az eddig akaratos, kissé öntörvényű, mégis alázatos Susanna karakterét a IV. felvonásban is tovább tudja bontani a rendezés, hogy élénk tárulhasson a gyermeki lélek, aki nyitott szívvel, izgatottan és természetes félelemmel áll az új élmény elébe. A színpadi szituáció elvont, Susanna a színpadról kifelé tekintve áll egy helyben, míg a vetítésben látjuk Figarót, amint elfogódottan várakozik az éjszaka leple alatt a fenyők között. Danielle De Niese még hangadásában is újít, borzongásszerű vibratóval vezeti végig az ária első húsz ütemét, miközben minden hangját átjárja a szeretetteljes melegség, mintha egész testét eluralnák a vágyakozás és várakozás fiziológiai tünetei. Nem kétséges, hogy ez a Susanna nem az általánosságban vett gyengédséget, hanem Figaro közelségét idézi meg. A zenekar játékaival háttérbe húzódik, inkább csak kísér, aláfest, nem egészíti ki a képet azokkal a szólisztikus mozarti eszközökkel, melyeket a szerző a fafúvósok szólamába adott. Bár a rendezés nem központosza a jelenetet, sőt, Susanna statikus alakja eltörpül a kivetítőn bolyongó Figaróhoz képest, mégis ez a messzemenő nőies nő uralja a jelenetet végig az ária közben.

## 11. jelenet

### Recitativo

A Grófné Susannaként való megjelenése az ő szempontjából kockázatos helyzet, és ennek tudatában van jelen Dorothea Röschmann Grófnéja a jelenetben. Ruhája pontosan olyan, mint Susannáé volt, hossza valószínűleg csak esztétikai okokból nem egyezik Netrebkóéval. Cherubino alakja ebben a recitativóban sem igazán súlyos, érezhető, hogy a Grófné és ő nem azonos életsíkból mozognak. *E se il Conte ora vien, sorte tiranna!*<sup>627</sup> a-moll frázisában az univerzális morálról szóló képének féltése érezhető, nem pedig az aktuális helyzet fenyegetése.

### No. 29 Finale

Cherubino és a Grófné A-dúr duettjének előadása a zenei anyagnak megfelelően nélkülözi a közös pontot. Claus Guth Grófnéja ügyetlenül, a nőiesség szikrája nélkül mozog Susanna ruhájában. Cherubino közeledésének erotikus jellegére sem fogékony, csak úgy szalad el előle, mintha valaki kergetné. Hogy a Grófné Susanna világában teljesen elvész, azt az is szimbolizálja, ahogyan a földszinti lépcsőn a korlátba kapaszkodva lesiet. A mozgássor ugyanaz, mint Susannáé, csak mesterséges és sajnálatra méltóan ügyetlen.

<sup>627</sup> És ha most jön a Gróf, zsarnok sors!

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

A zenei anyagban fellelhető utalások is azt vetítik elénk, hogy a Grófné – bár képes megragadni Susanna jellemének sarkalatos pontjait - mégsem képes azt megfelelő formába önteni. Ilyen utalás például a Grófné szolamában található nyújtott ritmusok láncolata a 19-20. ütemben, mely erős hangsúlyt kap Röschmann előadásában. Ez a hely Susanna örült dühét jelképezi a No. 18-as szextettből.<sup>628</sup> Ahogyan azonban a Guth-produkció színpadán is látható, a Grófné önazonosságát, immakulátlan moralitását még áruhában sem tudja egy percre sem tudja megtagadni. Ez a 16-17. ütemek oktávlépéseinél egyértelműen kirajzolódik. Cherubino jellegtelen közeledése, a Grófné menekülése inkább groteszk, mint erotikus helyzet. Cherubino a kezénél fogva húzná le a Grófnét maga mellé a földre, de a Grófné csak azzal törődik eközben is, hogy látja-e valaki. Itt is a becsülete forog kockán, annak ellenére, hogy egyáltalán nem partner Cherubino csábításában.

## 12. jelenet

A Gróf az ablakból érkezik a jelenetbe, Susanna a földszinti jobb oldali ajtóból jön a Grófnéhez hasonló ruhában, Figaro pedig a hátsó mélység pereméről énekel, Mellette Cherubim. A Gróf szolamára adott válaszukban Susanna és Figaro egységesen éneklük a Gróféra hasonló homoritmikus szolamaikat.

A Grófné végül lefekszik a földre Cherubino unszolására, de arcát a közönség felé fordítva egészen élettelenül fest. Cherubino föléje magasodva próbálna közelebb kerülni, miközben a Grófné nem csak testbeszédével, de 31-33. ütembeli ismételt *Temerario!*<sup>629</sup> nyújtott ritmusú frázisaival is elutasítja őt. Mindeközben a tempó kiegyenlített, nem ingadozik, Harnoncourt 60-as tempóban vezényli az andantét. Miközben a Grófné azon ügyeskedik, hogy kibújjon Cherubino alól, a Gróf, meg akarván csókolni az ál-Susannát, Cherubinót csókolja meg. Ezután dühében megpofozná Cherubinót, de Figarót csapja arcon. Ez utóbbi két mozzanatnak a színpadi utasítása a kottában is megtalálható, tehát ilyen értelemben konvencionális a jelenet.<sup>630</sup>

Ahogy Cherubino kiszalad félelmében a színpadról, kezdődik egy expresszív szakasz a 40. ütemmel: a Grófné, a Gróf, Figaro és Susanna egymás mellett térdelnek, és Cherubim hátulról a kezével irányítja lelkük rezdüléseit. Ahogyan már megszoktuk ebben az előadásban, ilyenkor a zené a főszerep. Miközben szövegük csak ragozásában tér el, szolamaik egyéni jegyeket viselnek magukon, de megtalálható Susanna és a Grófné szolamának hasonlósága a tizenhatodaik gyengédségében a 40-41. ütemben, vagy Susanna és a Gróf unisono frázisa a 42. ütemben. Ezeket az érzelmi reakciókat Guth úgy

<sup>628</sup> A Grófné 19-20. ütembeli nyújtott tizenhatod-harmincketted ritmusának ismétlődése egyértelműen Susanna, a No. 18. 62-64.ütembeli *Fremo, smania dal furore* szolamának diminuálása.

<sup>629</sup> Szemtelen.

<sup>630</sup> 37. és 39. ütem.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

jeleníti meg, hogy mind a négyen egyszerre mozdulnak Cherubim irányításával, felsőtestükkel körözve. A rendező a szakasz elején található utasítást, mely szerint Susannának nevetnie kellene<sup>631</sup> áthelyezte későbbre, a 44. ütem koronás forte *ah!* hangjára, Itt Susanna elfojthatatlan, néma nevetésben tör ki, míg a másik három szereplő érzelmi felindultságban énekel. A 45. ütemben coda-szerűen szerveződő együttesben Cherubim megpróbálja a karakterek viszonyulását is meghatározni, így a Grófné a Gróf ölébe bújik, aki kicsattanó örömmel kezdi az ál-Susanna mellkasát simogatni. Susanna pedig Figaróhoz bújik, és arcát szeretettel simogatva ismételteti mondatát: *Ah ci ha fatto un bel guadagno colla sua curiosità!*<sup>632</sup> Ez a kép négyükről megelőlegezi a darab végén várt idillt, hogy a szálak végre kisimuljanak.

Az 50. ütem vonós tizenhatodjai alatt Cherubim szétrobbantja ezt az idilli képet, a szereplőket egymástól távolra küldi. Az 51. ütem *con un poco di più moto* tempója<sup>633</sup> lendületesebbé varázsolja a képet, míg a fagott és a hegedű könnyed G-dúr dallama újabb színfolt a zenei palettán.

A Gróf és a Grófné kettőse az 52. ütemtől színpadi megjelenésében a III. felvonásbeli A-dúr/a-moll duett paródiája. A Gróf és a Grófné egymásnak háttal, kezeiket összekulcsolva énekelnek, miközben a Grófné kézmozdulataival korbácsolja a Gróf vágyát és éterien fényes hangon interpretálja az ál-Susanna szólamát. Röschmann játékában szembeötlő, hogy mennyire tetszik a Grófnénak a helyzet, ahol nyilvánvalóan játszhat a Gróf legérzékenyebb pontjával, mielőtt a leleplezésénél megszégyeníti. Itt önazonos, ám mégis játékos és erotikus a Grófné. Minél jobban elborítja a Gróf agyát a vágyakozás – a *mi pizzica, mi stuzzica*<sup>634</sup> frázisban<sup>635</sup> –, annál jobban élvezi a játékot.

Eközben Susanna és Figaro kommentárjaikat teljesen ellentétes hangulatban éneklük, míg Susanna jól szórakozik, addig Figaro bizalmát veszve Susannában: egyre mélyebbre zuhan.

A Gróf új e-moll témájával a 80. ütemben dramaturgiai mérföldkőhöz érkezünk: a Grófné a földön fekvő már teljesen kimerül a Gróf udvarlásában, elterül védtelenül, amikor is a Gróf gyűrűt húz az ujjára. Erre a kegyelemdőfésre Röschmann még inkább szenvedélyes hangvételben válaszol: *Tutto Susanna piglia dal suo benefattore*<sup>636</sup> mondatával. Mindezt Cherubim hátulról, a lépcsőkorláton ülve nézi. A gyűrű felhúzása után Bo Skovhus Grófjának vágya fékezhetetlenné válik és nekilát az ál-Susanna szoknyáját is feltűrni. Ekkor a Grófné felpattan, és összeszedi magát, a Susannától tanult illedelmességgel próbál kimenekülni a helyzetből. Megdöbbentő a Grófné ereje és

<sup>631</sup> 40. ütemben.

<sup>632</sup> Jó kis nyereséget hozott nekünk a kíváncsiságával!

<sup>633</sup> Harnoncourt 85-ös tempóban vezényli.

<sup>634</sup> Szúrkál engem, feszít!

<sup>635</sup> 66. ütemben.

<sup>636</sup> Susanna mindent elfogad az ő jótevőjétől.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

kitartása ebben a nagy lelki megpróbáltatásban. A Gróffal szemben sokkal hitelesebben játssza a szolgálólány szerepét, mint Cherubinóval tette. A 97-98. ütemben még egyszer közel engedi magához a Grófot, és teljes valójával azt sugallja, élvezi a helyzetet, majd Figaro belépésével bájosan, derűs arccal és világos hangvétellel köszön el: *è Figaro: men vò!*<sup>637</sup> Figaro 98. ütembeli témája még elhangzik ezek után kétszer G-dúrban, aztán g-mollban, majd megérkezünk Esz-dúrba.

### 13. jelenet

*Tutto è tranquillo e placido*<sup>638</sup> kezdetű larghetto szakaszának zenei anyaga Figaro egy új oldalát mutatja meg. Már önmagában a zenei anyag is túllontúl érzékeny: a klarinét és a kürtök repetáló hangjai és a vonósok triola arpeggiói egyszerre ünnepélyesek és kifinomultak. Harnoncourt 55-ös tempójú larghettója teret enged a zene térképésének. Figaro Cherubim irányításával rajzol kezével két teljes kört, amik nem érintkeznek egymással, mintegy szimbolizálva Susanna és a Gróf eggyé válását, és az ő ettől távoli szerepét. D’Arcangelo hangvétele csodálatosan bensőséges, miközben jelen van mozdulataiban és arcjátékában az a Figarói racionalizmus, ami nem engedi őt a fájdalom martalékává válni. Susanna nem csak a Grófné ruhájában, de az ő mozgásával lép be a színpadra az allegro di molto résznél, a 121. ütemben. A larghetto- allegro di molto zenedramaturgiai váltás hangsúlyossá válik Harnoncourt értelmezésében, minekután 55-ös tempóról 145-ös tempóra vált.

Anna Netrebko az ál-Grófné szerepében eltúlozza a Grófné zenei személyiségjegyeit, és éles hangon, túlpontozva énekli a 141-145. ütemekben található szólamát, annak oktávugrásainak felső kétvonalas g-it lábujjhegyre emelkedve<sup>639</sup>. Testtartása merev, kéztartása groteszk, lassan sétál súlyos szatén ruhájában felfelé a félemeleti lépcsőn, majd megáll a félemeleti lépcsőfordulóban. A 165-169. ütemek anyagát már saját jelleméből hozza, saját magvas hangján, nincs élesség benne, sokkal rugalmasabb itt a szólam.

Figaro kedvesen és udvariasan közeledik az ál-Grófné felé, amire Netrebko *Come la man mi pizzica*<sup>640</sup> frázisában hangos nevetésben tör ki, és továbbra is gondtalan marad, még akkor is, amikor Figaro a mellkasára helyezi a kezét. Csak ott rémíti meg, hogy Figaro miként közeledik az ál-Grófnéhoz, amikor a 227. ütemben a *datemi un po’ la mano*<sup>641</sup> frázisra behúzná magával a félemeleti ajtó mögé. Nem csodálkozunk rajta, hogy ettől dühbe jön Susanna, hiszen tudja, hogy ő maga milyen kalandok részeseivé vált amögött az ajtó mögött. Már az ajtóban elkezd pofozni Figarót pontosan a kottában

<sup>637</sup> Ez Figaro, én megyek!

<sup>638</sup> Egyszerre mindenütt csend és béke lett.

<sup>639</sup> 27. kottapélda.

<sup>640</sup> Hogy csikiz engem a keze!

<sup>641</sup> Adj ide egy kicsit e kezét!

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

megjelölt helyeken<sup>642</sup>. Szólamát Netrebko közben egészen beszédszeren interpretálja, néha rikácsolva, de a pofozkodás erős fizikai igénybevétele mellett is teljesen tisztán intonál, nyújtott ritmusai rugalmasak, ahogyan azt Harnoncourt is várja az előadótól<sup>643</sup>. Figarón úgy vesszük észre, hogy besokallt már Susanna őrzöngésétől: füleire tapasztja kezeit és úgy éneklő a 246. ütembeli *Oh schiaffì graziosissimi*<sup>644</sup> frázisát szeretetteljes hangon, molto legato. Míg Susanna szólama Figaróénak az ellentpontjaként lép fel: a terclépésben mozgó nyolcadpárok szakítják meg Figaro kis- és nagyszekund távolságban összekötött félkotta-negyed hangjait, addig Susanna tombol, és a frázisok élességét is eltúlozza. A 254. ütemtől zenei anyaguk utat talál egymás felé: Figaro szólamát kvárttal feljebb ismétli meg<sup>645</sup> Susanna, majd a 261. ütemtől Susanna szekvenciálisan felfelé törekvő tartott hangjait kvinttel lejjebb Figaro is hozza zenei anyagában. Míg Susanna arról énekel, hogy *Figaro tanul csábítónak lenni*<sup>646</sup>, addig Figaro kitart *ó micsoda boldogság szólama*<sup>647</sup> mellett. Ez az útkeresés egymás felé létrejön a színpadi jelenetben is Guth-nál: a földszinti lépcsőn ülve énekelnek a 254. ütemtől. Figaro stabil érzelmeiben, saját moralitásában és szándékaiban, Susanna pedig teljesen elbizonytalanodva ül és csak lassacskán csillapodik dühe, ami valószínűleg saját családságának kivetítése Figaróra. A 272. ütem Esz-dúr zárlatára Susanna tombolása szomorúsággá válik, Netrebko ártatlan gyermekként kezd sírni.

#### 14. jelenet

A *Pace pace, mio dolce tesoro*<sup>648</sup> kezdetű B-dúr andante szakasz zenedramaturgiai váltást eredményez az előadásban, a 140-es tempó lelassul 60-asra, a színpad közepén könyökölve fekvő Cherubim egy hosszú fehér tollat enged fel az égbe, ami szépen lassal el is kezd emelkedni. A békét kereső zenei szakasz a 281. ütemek fagott triola akkordfelbontásaival és az oboa bájos legato motívumával jelzi a néző számára, hogy megoldódni látszik kettejük békétlensége. Az előadás hűen követi ebben a jelenetben a zene dramaturgiáját: Netrebko a fagott trioláival elkezd nyitni, bizalmas, nőies, fényes hangon kérdez vissza, hogy tényleg a hangjáról ismerte-e fel Figaro őt.<sup>649</sup> A 285-293. ütemekben hallható pasztoráljukban Netrebko és D'Arcangelo egyre közelebb csúsznak egymáshoz a földszinti lépcsőn, miközben a 289. és a 291. ütemek második nyolcadjára eső *Pace*<sup>650</sup> szót kifejezetten hangsúlyosan éneklők. B-dúr zárlatukkal nem csak szólamaik

<sup>642</sup> 232-356. ütemekben.

<sup>643</sup> Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. p.36.

<sup>644</sup> Ó borzasztóan kecses pofonok!

<sup>645</sup> 261-265. ütemek.

<sup>646</sup> Impara, oh perfido, a fare il seduttore.

<sup>647</sup> Oh, mio felice amor!

<sup>648</sup> Nyugodj meg, édes kincsem!

<sup>649</sup> 282-283. ütemek: La mia voce?

<sup>650</sup> Béke.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

tökéletesednek egymáshoz – szöveg, ritmus, dallam és hangvétel szerint- , hanem ez a két jellem egymásban is megtalálja neg a békét, a szerelmet. Csókban fornak össze. Ez a színpadi kép olyan egyszerű: semmi mást nem jelent, mint hogy abban a pillanatban harmónia van közöttük.

A Gróf megjelenése sem zaklatja fel Susannát a 293. ütemben, Figaróval szövetségben, egyetértésben bújnak el. Homoritmikus szólamaik továbbra is harmónikusan csengenek. Susanna 301. ütembeli modulációjára a 319. ütemig F-dúrban marad a zene, ami erős utalás lehet a *Rózsária* hangnemére, illetve Figaro I. felvonásbeli *Se vuol ballare* című áriájára. Végére is, ebben a szakaszban összeforr a Gróf megleckéztetésének beteljesülése és Susanna önátadása Figaro felé. A 313-324. ütemekben Susanna és Figaro kiparodizálják a Gróf és a Grófné szerelmi jelenetét a Gróf szeme láttára, természetesen a saját temperamentumuknak megfelelően. Susanna Figaro ölében ül és *Io son qui faccio quell che volete*<sup>651</sup> mondatával ritmusosan mozog Figarón. Még karjával is köröz, mintha rodeóbikán ülne, közben hátra-hátra pillant, mennyire ijeszti meg a Grófot, hogy ezt csinálja a feleségének hitt nő.

Az andante szakasz utolsó nyolc ütemében újra összefonódnak Figaróék, körbetáncolnak, egységük minden értelemben megbonthatatlaná válik: grazioso éneklik 326-334. ütemek beli frázisukat, hogy *fussunk, kedvesem, a fájdalmakat kárpótolja az öröm*<sup>652</sup>, míg hangadásuk csupa szeretet, elfogadás és béke. Így hagyják el a színpadot.

### Utolsó jelenet

Az utolsó jelenet allegro assai tempója kapcsán Harnoncourt-tól megkapjuk azt a tempódramaturgiai váltást, amire számítunk a Gróf felbőszült G-dúr *Gente, gente, all'armi, all'armi!*<sup>653</sup> felkiáltásától. Harnoncourt a 63-as andante tempóról 210-es tempóra vált az allegro assai utasításnál.

Bo Skovhus őrvongása egészen komikus jelenet, míg Figarót számonkéri, amiért a Grófnét elhódította, addig a verem szélén deréktól látszó Basilio, Bartolo, Antonio és Don Curzio<sup>654</sup> a 352-355. ütemekbeli *Son stordito, sbalordito*<sup>655</sup> szólamaikat félkottánként párosával leguggolva, majd együttesen felállva éneklik. Miközben arról énekelnek, hogy mennyire meg vannak döbbenve, fürge mozgásukkal egyfajta színpadi effektté válnak, a rendező így bagatellizálja el a Gróf felindultságának értékét.

Cherubino, Barbarina, Marcellina és Susanna érkezése a jelenetbe konvencionálisan zajlik Guth-nál is, egy sorba vonulnak fel mind a négyen. A zenei anyag is azonos motívumokkal hívja őket elő a 367-376. ütemben. Sem zenei, sem dramaturgiai fontosság

<sup>651</sup> Itt vagyok és azt csinálom, amit óhajtsz.

<sup>652</sup> Ah corriamo, mio bene, e le pene compensi il piacer.

<sup>653</sup> Emberek, emberek, fegyverbe!

<sup>654</sup> Itt a rendező Bartolónak is ad szótlanot, tehát mind a négyen énekelnek.

<sup>655</sup> Le vagyok döbbenve, elalélok.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

szempontjából nincsen különbség négyük között ebben a helyzetben. A színlelt bocsánatkérés aktusát Netrebko látványos iróniával teszi meg, míg Figaro hangvételén és alázatos testtartásán súlyos érzelmi tartalmak szűrődnek át, miközben mindannyian letérdelnek.

A Grófné 398. ütembeli belépésével nem veszít lendületéből a zene, Röschmann a félemeleti ajtóból érkezik és *Legalább én megbocsátok nekik*<sup>656</sup> frázisát követően a lépcsőn lesétál a jelenlevőkhöz. Susanna, Marcellina, Barbarina és Cherubino megjelenésére lassan hátra, majd fokozatosan körbefordulnak. Arcukon döbbenet látszik, még Susanna is döbbsent arckifejezéssel áll. A Grófné a Gróf elé veti a fehér kötetnyt, amivel Susannának álcázta magát és a gyémántgyűrűt, amit kapott kerti légyottjukkor tőle.

Bo Skovhus a 421. ütem felütésére letérdel Röschmann elé és szívből szóló hangon kezdi *Contessa perdono!*<sup>657</sup> G-dúr frázisát<sup>658</sup>. Első ütemében 58-as tempóban énekel, majd a szöveg megismétlésekor már folyamatosan lassít. A Grófné nagy szünetet tart, mielőtt válaszolna, azonban válasza éterien világos hangon szól. Röschmann *Più docile io sono, e dico di sì, e dico di sì*<sup>659</sup> szolamát mélyen átélve, a Grófné keménységét és sértettségét levetközve interpretálja, és a 429. ütem első negyedének szubdomináns akkordjára békülőleg a Gróf vállára helyezi a kezét.

A hegedűk érzékenyen lépnek be ebbe a helyzetbe G-dúr akkordfelbontásukkal, nyugodt, békés andantét játszva. Az 431. ütem felütésétől kezdődő sotto voce *Ah tutti contenti saremo così*<sup>660</sup> szakaszban megmarad ez a döbbenettől halk és kimért tempó, míg Cherubim nekikezd, hogy a szereplőket elrendezze a tablón. Testük öntudatlanul mozdul az ő irányító mozgólatai mentén, a világítás lecsökken. A 431-447. ütemek alatt, miközben a tablókép összeáll, expresszív passzázst hallunk a zenében, és a lassú színpadi mozgásnak megfelelően a zenedramaturgiai vonatkozások jól értelmezhetővé válnak. A Grófné és Susanna szolama immáron egybeolvadt, eddig még nem tapasztalt teljes egyenrangúságra léptek<sup>661</sup>. Elvitathatatlan jelzése ez annak, hogy mindketten azonos súlyú tapasztalatokkal gazdagodtak az elmúlt négy felvonás alatt, és, hogy rangban azonos értékű női karakterek.

Miközben a zene a G-dúr stabilizálódásával a konfliktusok megoldódását jelzi, a tablón azt látjuk, hogy Figaro és Susanna egymás ölébe hajtják fejüket, azonban a Grófné a földön ülve Cherubinóhoz bújik, a Gróf pedig mellette ül, de testével ellentétes irányba fordul, Barbarinával az ölében. Erős a kontraszt a cselekmény, a zene és az expresszív szakasz üzenete között. Cherubim elindul az ablak felé, hogy távozzon, azonban a 445-

<sup>656</sup> Almeno io per loro perdono otterrò.

<sup>657</sup> Grófné bocsásson meg!

<sup>658</sup> 28. kottapélda.

<sup>659</sup> Az én szívem szelídebb, és azt mondom, igen!

<sup>660</sup> Ah, így mindannyian elégedettek leszünk!

<sup>661</sup> 29. kottapélda.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

447. ütemek növekvő zenei feszültsége - miközben az oboa megszólal az e-moll akkordban, majd a fagott is megjelenik a cisz-moll akkordban – elbizonytalanítja mindenhatóságával kapcsolatban. Visszafordul, és aggódó tekintettel inti nyugalomra a szereplőket, hogy ne mozogjanak, maradjanak csak úgy, ahogyan ő beállította őket.

De a zene érzékelteti az allegro assai első ütemében dübörgő oktavugrásokkal, a d-moll domináns szeptim akkorddal és a visszafogott tempóval<sup>662</sup> a dramaturgiai csúcspont közeledését. A szereplők öntudatukra ébredve szétszélednek a tablóról, mindenki megkeresi a saját igazodási pontját: Susanna a Grófné által ledobott fehér kötenyét visszaveszi és Figaro mellé áll. Marcellina keresgél, majd Bartolo mellé, a Grófné pedig némi bolyongás után a Gróf mellé áll. Cherubino Barbarinára talál rá. Antonio, Don Curzio és Basilio pedig hárman lesznek egy csoporttá. Cherubim ezt kétségbeesve nézi, gondosan figyeli, melyiküket lehetne még saját maga hatása alá vonni. A szereplők önmagukra találását jól karakterizálja a zenében a d-mollban induló, de hamarosan fényes, ünnepélyes D-dúrba moduláló zenéje.

A 476. ütem kezdetétől Cherubim megpróbál még akadályt gördíteni a harmónia útjába, egyenként megy oda a felnőtt párokhoz, és próbálja őket szétválasztani, ám ezt mind Figaro, mind Marcellina és a Grófné is fizikai aktussal hárítja. Ötletlenül áll, majd eszébe jut valami: odamegy Cherubinóhoz és magához ölel, aki fáradt, kifejezéstelen arcát megkönnyebbülten hajtja Cherubim vállára az 505.ütemben. Ezután Cherubim elsiet, kicsit esetlenül szaladva, felmászik az ablakba. Az 513. ütem D-dúr zárlatára még visszanéz. Biccent egyet a fejével, majd a fáradt apród élettelenül összeesik a tablón. Az 521. ütem D-dúr zárlatával hirtelen lesz teljesen sötét a salzburgi színpad.

Megrázó mozzanat ez a IV. felvonás végén, ám kellően súlyos ahhoz, hogy kiegyensúlyozza és lereagálja a felvonás fináléjának túlbonyolított cselekményét. Értelmezésem szerint Cherubim nem megöli Cherubinót az opera végén, hanem feloldja a további feladatok alól azzal, hogy fárasztó, gyötrő emberi életének véget vet. Ezt mozdulatainak gyengédsége jelzi a jelenetben. Az előadás kontextusába beleillik a Cherubino- Jézus Krisztus-párhuzam, melyet az ártatlanság mások bűneiért történő meghurcolása hív elő a nézőből.

A *Figaro*-elemzésekben a IV. felvonás fináléját többen úgy értékelik, hogy nem ér fel a II. felvonás szerkezeti és dramaturgiai komplexitásához. Charles Ford egyenesen azt mondja a IV. fináléről, hogy „túlstruktúrált, aminek oka a librettó alkalmatlansága, hiszen az, hogy hat ember összetévessze egymást a sötétben, nem az igazán jó operákra lett kitalálva”.<sup>663</sup> Bár a IV. finálé számos opera buffa-elemt tartalmaz, üzenete jóval túlmutat a buffa-konvenciókon, hovatovább, nem is feltétlenül üzenetben, hanem

<sup>662</sup> 190 bpm.

<sup>663</sup> Charles Ford: *Music, Sexuality and Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. Routledge (Oxfordshire, 2016) p.181.

Claus Guth *Figarója*, a kortárs színház és Mozart tökéletes találkozása  
IV. felvonás

kérdésfelvetésben fogalmazódik meg konklúziója: vajon a Grófné képes lesz a megszámlálhatatlanul sok megalázó helyzet után őszintén megbocsátani?

James Webster szerint a *Figaro* megoldását a IV. finálé szerkesztésének komplexitása, pompája magában hordozza: a bocsánatkérés-megbocsátás aktusa G-dúrban, majd ezt megerősítendő az összes szereplő elégedettségének hangja szintén G-dúrban.<sup>664</sup>

A Guth-előadás egyértelmű választ ad a kérdésünkre: a grófi pár nem közvetlenül a Grófné megbocsátó szavai után, hanem a Cherubim hatalmából való kiszakadáskor olvad egybe, akkorra viszont egységük megbonthatatlaná válik. Dorothea Röschmann Grófnéjának emberi és szellemi nagysága még azt a lehetetlennek tűnő élethelyzetet is hitelesíti, hogy házassága a Gróffal a darab eseményei után boldog lehet.

Barrie Kosky 2014-ben, a berlini Komische Operben megtekintett *Figaro*-rendezésében nem kaptunk választ erre. A finálé végére a Grófnénak és a Grófnak egy-egy bőröndöt hoznak be a statiszták, és azt magukhoz véve állnak, mielőtt a színpad elsötétül. Abban a koncepcióban is a néző kreativitására bízta a rendező a morális végkifejletet.

Az általam gyakran említett Flimm&Hartmann előadás sem konkretizálja, hogy a Grófné és a Gróf kapcsolata innenről hogyan fog alakulni: fejlődik-e a megbocsátás aktusa által a bizalom kettejük között: válhat-e boldog feleséggé a Grófné, ha ez a momentum tiszta lapot biztosít a Grófnak? Abban a koncepcióban a Grófné a megbocsátás után összebújik a férjével és így is maradnak az andante részben. Az allegro assai tempójelzéstől a színpadra statiszták hoznak kellékeket, kalapot, kabátot, bőröndöt. Ezek a gesztusok nyilvánvalóan a véget érő nyaralást szimbolizálják a nyaralóhelyen. A Gróf és a Grófné is kap egy ilyen bőröndöt, és az allegro assai szakaszban vígan búcsúzkodva a többiektől, kivonulnak a zenekari árok elé épített színpadnyúlványon. Így ér véget ott a IV. felvonás. Nem tudjuk biztosan, hogy életük ezután együtt, vagy külön folytatódik majd. Az erkölcsi állásfoglalás ez esetben is elmarad a rendező részéről, ezzel aktív résztvevővé téve a befogadót, akinek magában kell kialakítani a befejezést.

Kovács János úgy látja, hogy a Mozart-operában a IV. finálé egésze a Grófné legfontosabb zenei jellemzőjére épül: a felfelé törekvő nemes-vonalú dallamra, ami általában kvárt-hangközzel lép magasra. Kovács János szerint a Gróf öneki hódol a bocsánatkérés – *Contessa, perdono*<sup>665</sup> – himnikusan szárnyaló, nemes gesztusú dallamával, ami arra engedi következtetni, hogy Mozart szemében a Grófné valódi angyal volt.<sup>666</sup>

<sup>664</sup> James Webster: „Review: The Mozart Operas and the Myth of Musical Unity”. In: *Cambridge Opera Journal* Vol 2. No.2. (July, 1990)197-218.p.216.

<sup>665</sup> Grófné, bocsásson meg.

<sup>666</sup> Kovács: p.122.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

#### 14. *Ah, tutti contenti*<sup>667</sup>

A *Figaro* boldog végkifejlete a finálé szövegi tartalma ellenére nem egyértelmű. Az egyik álláspont szerint a boldogság záloga a Grófné megbocsátása. Ivan Nagel a Mozart-operákkal kapcsolatos kegyelem és autonómia kérdésében írt esszéjében így fogalmaz:

„A Grófné karaktere morálisan makulátlan. Ez az a tulajdonsága, amin az egész opera kimenetele múlik. Csak az képes meggyőzően megbocsátani, akinek nincs szüksége az elnézésre.”<sup>668</sup>

Nagel szerint a Grófné moralitásában áll megbocsátásának nagyvonalúsága, nem pedig transzcendentális vonatkozásaiban. Nicholas Till meglátása ezzel szemben az isteni vonatkozásokat támasztja alá:

„A Grófné által tanúsított házassági hűség az Isten saját egyezsége, hogy az emberiségbe vetett bizalom megmaradjon.”<sup>669</sup>

Nem Till az egyetlen, aki az utolsó fináléban vallási utalást vél felfedezni. Steffen Lösel arra hívja fel figyelmünket, hogy a IV. finálé megbocsátási jelenete olyan liturgikus zenei motívumokat hordoz magában, mint a korál, az ellenpont, a szólóének és a kórus rezponzorikus megjelenése.<sup>670</sup> Ebből arra következtet a teológus-zenetudós, hogy „a Grófné megbocsátása túlmutat az operában elfoglalt szerepén, sokkal inkább egy, a közösséget érintő, univerzális aktussá válik”<sup>671</sup>. A Guth-előadásnak szintén transzcendentális konklúziója van.

Akik tagadják az utolsó jelenet vallási vonatkozásait, a humanizmus erejére támaszkodva teszik azt. Ahogyan azt Mozart *Figarójában* tapasztaltuk, valójában mindenki egyenlő, nincsenek társadalmi osztályok. Steffen Lösel nyugvópontra juttatja az ezzel kapcsolatos vitát; akár vallási üzenetnek, akár a humanizmus szimbólumának nevezzük a kegyelem aktusát a darab végén:

„Mozart egy olyan társadalom képét tárja elénk, mely a kölcsönös szereteten, megbocsátáson és megbékélésen alapszik, továbbá egy olyan teológiai modellét, melyben a kegyelem és a megbocsátás leképeződik és reakciókat hoz az emberi szférákban.”<sup>672</sup>

<sup>667</sup> Ah, mindannyian boldogok leszünk,

<sup>668</sup> Lösel: p.87.

<sup>669</sup> Nicholas Till: *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. W. W. Norton (New York, 1995)p.171.

<sup>670</sup> Lösel: p.89.

<sup>671</sup> I.h.

<sup>672</sup> I.m.p.93.

*Ah, tutti contenti*

A koncepció többedleges jelentéssíkainak száma végtelen. A díszletet, jelmezt és kellékeket Claus Guth művészeti rangra emeli azáltal, hogy minden megjelenésükben jelentést hordoznak, ezáltal számuk csökken, a cselekményt nem nehezíti el feleslegesen triviális tartalmak leképezése. Ilyen formán az énekes-színészek is önmagukban jelentések hordozóivá válnak, így elsődlegessé válik a koncepció érvényesítése szempontjából az előadó személyének kiválasztása. Guth a szóló jelenetek csoportossá alakításával – mint a kortárs operajátzás legfontosabb eszközével – nem csak a színészi magányt szünteti meg, hanem párhuzamos belső monológok egyidejű hatásával gazdagítja a mű mondandóját.

Az előadásban a díszlet geometrikus kivitele és a szereplők térbeli elrendezésének dramaturgiai felépítettsége a zenei és színpadi tér folytonos egymásra vonatkoztatottságáról tesz tanúbizonyságot; hol harmóniát, hol feszültséget jelez. A szférák hol határozottan elkülönülnek, hol pedig fedik egymást. Mindeközben a darab tere plasztikus és szubjektív. Az autentikus operajátzáshoz képest lecsupaszított játéktér; a díszletek és kellékek minimalizálása a kortárs színház jól bevált eszköze. Olyan előnyösen hat a befogadóra ez a megközelítés, mint a gyermekekre az olvasott mese a nézett mesével szemben: ha nem kapunk kapaszkodókat a történet képi világának részleteit illetően, – ebben az esetben kellékek, ruhák, cselekvések, színek formájában – a képzeletünk bevonódik, és fantáziavilágunk szerint teljesítjük ki a mese hiányzó részleteit.<sup>673</sup> Így válik ebben az előadásban minden néző jelentéssíkok hordozójává, ami kulcs a művészet céljának beteljesítéséhez: érvényes, hétköznapi tartalmakat juttat el a befogadóhoz.

Cherubim már az előadás elején magához ragadja a dramaturgia hatalmát: az ő működése nélkül el sem kezdődhetne a *Figaro* bonyolult emberi konfliktusainak végeláthatatlan sora. Úgy tetszik, hogy Cherubim a darab során saját ötletétől vezérelve alakítja az eseményeket, bevonva szürreális képeibe a táncművészetet, a sportot, a vetítést.<sup>674</sup> Ezzel szemben részletes zenei-dramaturgiai elemzésben bizonyítást nyert, hogy Cherubim csak és kizárólag a zene által körülírt személyiségrajzokat, viszonyulásokat rendezi színpadra. Bár figurája Cherubino alteregója a színpadon, még hosszú operai szerepe ellenére sem tudnánk annyi jelzővel illetni Cherubinót, mint amennyi metafora érvényes lehet Cherubimra, a néma szereplőre. Cherubino szerepének lekettőzése a színpadon még inkább elvont síkba tereli az apród amúgy is nehezen definiálható létét. Uli Kirsch színészként és mozgásművészként teljesen új horizontra helyezi a *Figaro*-

<sup>673</sup> Bruno Bettelheim: *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford.. Kunos László. Gondolat Kiadó (Budapest, 1985).

<sup>674</sup> Ezek a hatások a legkülönbözőbbek: pontosan a kortárs operarendezői eszközöknek köszönhető, azoknak a művészeteknek, amelyeknek bevonása egyenként is új gondolati síkokra terelik a közönség percepcióját: a vetítés a vizuális ingerek, az egykerekűzés a mozgás és az emberi test kapcsolatának összetettsége miatt, a tánc pedig a ritmus és mozgás összehangolásával az ember – a gondolkodó, érző, élő ember, tehát az énekes színész - legősből önkifejezési formájaként jelenik meg.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

viszonyulásait. A Grófné és Susanna egyértelműen külön világba kerülnek: egyikük érinthetetlen Cherubim számára, másikuk viszont lépten-nyomon a hatása alá kerül. A disszertációm tárgymeghatározásából következik, hogy értekezésemben különösen nagy figyelmet kaptak Anna Netrebko és Dorothea Röschmann előadóművészi képességei. A két szoprán énektechnikája sok szempontból különböző, így a mozarti karakterábrázolás más-más módon érvényesül interpretációjukban, ez a különbözőség szintén egy a jellemábrázolás síkjai közül. Archetipusuk is eltérő, azonban személyiségük súlya azonos. Kettejük viszonya nem meghatározható, mivel életsíkjaik nem érnek össze; ami Susannának a szabadságot jelenti, az a Grófnénak morális megsemmisülést jelentene. A Grófné morális tisztasága megkérdőjelezhető ugyan az *Öltöztetőáriában* a Cherubinóval váltott csók kapcsán, de mivel a darab kontextusában Cherubinót nem értelmezhetjük emberi lényként, így kapcsolódásait is át kell kódolnunk. Mint ahogyan a Grófné szeretetlensége utalás Mozart legbensőbb világára, a Gróf nőkön való uralkodási vágyát, de permanens szorongását is tetten érhetjük Mozart személyiségében.<sup>675</sup> Mindemellett Figaro befelé fordulása és autisztikus jegyei a triviális társadalmi vonatkozások mellett a nagy művész zsenialitásának árnyoldalát képezik le. Susanna, az ideális nő megtestesítője, aki semmilyen helyzetben nem veszik el, még a pénzsűke sem futamíthatja meg. Ez az a stabilitás és kisugárzás, amire Mozart egész életében vágyott, hogy saját személyiségébe integrálni tudja. Cherubino, a zabolátlan vágytól vezérelt ösztönös lény a maga zsenialitásával, de kis formátumú megjelenésével szintén Wolfgang lelki világát eleveníti fel, szexuális fixáltásával egyértelműsítve a párhuzamot. Megállapíthatjuk, hogy Mozart egy emberként magában hordozta a *Figaro* mind az öt életlehetőségét. Vajon Cherubimban nem Mozartot látjuk, aki megpróbálja az önmagában rejlő tartalmakat tudatosan összebékíteni? Amennyiben a válasz igen, úgy a Guth-előadás vége: kudarc. Cherubim legyőzötten távozik, Cherubino élettelenül összeesik.

Susanna személyének korlátlan befolyása embertársaira vonzó, egyben félelmetes tulajdonság, ahogyan a Gróf tántoríthatatlan önzése és gátlástalansága is. Imponáló személyiségük dominanciája hátrányba taszítja a tiszta embereket, így morális válságba kerül a néző is.

A nyugtalanító érzést azonban feloldja valami. Cherubimnak, az emberek számára észrevétlen transzcendentális működése logikátlanul ugyan, de határozott irányba tereli az életutakat anélkül, hogy létezését bárki ésszel felfoghatná. Ennek eredménye, hogy a szereplők hosszút utat tesznek meg az egzisztencia-féltés árnyékában: Susanna egészen a IV. felvonásig érzelmi kettősségben él, szereti Figarót, de annyira ösztönösen hat rá a Gróf, hogy hatását nem tudja, illetve nem is akarja kizárni. A *Rózsáriában* tudatosan hangolja magát az eljövendő élet szépségére, a női princípiumok befogadására. Minthogy

<sup>675</sup> Ezeket a párhuzamokat a darab elemzése kapcsán említettem, az odavonatkozó levél megjelölésével. *Mozart's Letters*.

*Ah, tutti contenti*

mindez tudatos volt, innentől kezdve a Gróf nem létezik számára, csakis Figaróhoz lojális és gyengéd. Ezek a viszonyulások sűrűm igazolódnak a IV. felvonás fináléjának bonyolult cselekményében.

A Grófné útja bár küzdelmes, mégsem jut igazán messzire a darab eleji állapotához képest, ugyanis inkább ő az, akihez a szereplők felnőnek a darab során: Susanna állhatatosságában, morális megtisztulásában, Barbarina pedig tapasztalásaiban. Barbarina karakterrajza a darabban kevéske szövegének lecsökkentésével<sup>676</sup> leginkább az áriájára korlátozódik: a rémült, rettegő lányt látjuk, aki megtanulta az élet leckéjéből, hogy hogyan kell pillanatok alatt felejtetni és derűs arcot vágni mindenhez. Marcellina ugyan a Grófné gondolatait mondja ki áriájában – hiszen ő már túl van mindazon a küzdelmen, amiben a Grófné aktuálisan benne van –, mégsem emelhető ő a Grófné rangjához, belőle hiányoznak az olyan erények, mint elköteleződés, becsület és moralitás. Emlékezzünk rá, hogy áriájában, – egyetlen véleményformáló megnyilatkozásában – a férfi nemről teljes mértékben általánosítva beszél, és mozgásos epizódjai is egy tucat férfival való kontaktust jelenítenek meg. Mindebből azt szűrhetjük le, hogy Marcellina bár megtanulta az élet igazságait, azonban azok a saját érdekei szempontjából érvényesek, összességében nem jutott a valós erkölcsi értékek integrálásáig. Vele szemben a Grófné a darab eleji depressziójából és érzelmi vákuumjából kitörve életre szólóan elkötelezi magát a Gróf mellett. Eljut oda, hogy aktív cselekvővé váljon a saját életében úgy, hogy ezért a Gróf semmilyen pozitív dolgot nem tett, de még bünbánatot sem tanúsított.. A Grófné az a személy, aki a darab végére tökéletesen megszemélyesíti az isteni irgalom fogalmát a Guth-produkcióban.

Essen még néhány szó Cherubimról. Értékítéletünk egészen a IV. felvonás fináléjáig bizonytalan vele kapcsolatban: Cherubim, ez az elbűvölően bájos teremtség szívesen nézi mosolyogva, míg a szereplők lelkük felindultságából énekelnek, és különösen vonzza, ha összegabalyíthatja az emberek viszonyulásait. Hatására Figaro bosszút esküszik<sup>677</sup>, Cherubino úgy önti szóba felajzottságát, hogy az életre hívja Susanna és a Grófné nőiségének tudatalatti dimenzióit<sup>678</sup>, Susanna több irányú vágyakkal telik meg áriáiban<sup>679</sup>. Ezek alapján Cherubim a zene metaforája is lehetne. Almái romlást hoznak az emberek közé, tollai minden egyes szereplőt a gátlástalanság irányába taszítanak, ezzel egyidőben azonban izgalommal és elsöprő érzelmekkel dúsítja az életüket. Érdemes megfigyelni, hogy a Guth-előadásban a Grófné személyére nincsen jelentős hatással Cherubim. Mindkét áriáját úgy énekli Röschmann, hogy Cherubim nincs benne a jelenetben. Ha az ő általa befűjt levelekkel találkozik, megtorpan ugyan, de átlép rajtuk. Őt nem tudja

<sup>676</sup> A IV. felvonás 5.jelenének recitativója húzásra került, Nel padiglione a manca kezdettel.

<sup>677</sup> No.3.

<sup>678</sup> No.6.

<sup>679</sup> No.13 és No. 28.

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

megérinteni, hatalmába vonni. Hasonmása, Cherubino többször válik a meghurcolt ártatlanná a darabban, ennek szimbólumaként a kereszt több formában megjelenik.

A IV. felvonás hatalmas dramaturgiai fordulópontján – amikor a már megbékélt szereplők egy csoportba rendeződve éneklik az *Ah, tutti contenti saremo così*<sup>680</sup>-frázis variációit –, látjuk, hogy a harmónia csak látszólag érkezett el, hiszen a Gróf Barbarinát simogatja, a Grófné pedig Cherubinót. Cherubim ebben a helyzetben akarna távozni az általa rendezett jelenetből, nyitva hagyván azokat a kapukat, amelyeken majd ismét besétálhat egyszer, újra bonyodalmat hozva az életébe. Az allegro assai dühöngő, ördögi zenéje a *Questo giorno di tormenti, di capricci e di follia*<sup>681</sup> mondatra elemi erővel tör ki a *Figaro* zenei egységéből, felülírva mindent, amit eddig igaznak és jónak hittünk: Cherubimot legyőzi az emberek álhatatossága és erkölcs iránti vágya, amelyet varázsa csak ideig-óráig tudott elnyomni. Mozdulataikban a szereplők ellentmondást nem tűrően jelzik számára, hogy nincs többé maradása a világukban. Talán ez az elutasítás magának a bűnnek szól?

Az allegro assai éneklése közben a szereplők arcát a diadalmas, ámde küzdelmes elhatározás uralja az elköteleződés és erkölcsi stabilitás iránt. Nem akarnak többé Cherubim bábjai lenni, a saját útjukat akarják járni. Az emberek feletti hatalmának elvesztését konstatálva Cherubim nem tehet mást, mint eloldalog. Utolsó mozdulatában, az utolsó akkordokban azonban még visszahívja magához hű helytartóját, Cherubinót, aki egy szempillantás alatt befejezi földi létét.

---

<sup>680</sup> Ah, mindannyian boldogok leszünk így.

<sup>681</sup> A gyötrelmek, a szeszélyesség és örület napján.

## 15. Összegzés

A Mozart-Da Ponte: *Figaro házassága* már a kortársak szemében is kiemelkedő értéket képviselt emberközpontúsága és karakterábrázolásának komplexitása miatt. Kutatómunkám megkezdésekor azt a célt tűztem ki magam elé, hogy bebizonyítsam, van létjogosultsága a Mozart-operák interpretációi között a *Figaro házassága* 21. századi rendezéseinek, a női sorsok alakulásának vizsgálatán keresztül. A Claus Guth-Nikolaus Harnoncourt-konceptió – összművészeti jellegéből adódóan – a *Figaro* komplex zenei, és szellemi világának még annál is több értelmezési dimenzióját nyitotta meg az elemzés kapcsán, mint amennyire eredetileg számítottam. Ennek eredményeként arra jutottam, hogy csakis az ilyen jellegű analitikus-intepretáló előadás tud a ma embere számára értékes és érvényes, befogadható tartalmat közölni.

A Guth-előadás megkérdőjelezhetetlen érvényességének tartópillére Nikolaus Harnoncourt zenei koncepciója – különös tekintettel tempódramaturgiájára –, ami a zenei értelmezés és tudatosság által az első hangtól az utolsóig üzenetet közvetít a nézőnek. A tempó, amiben egy szereplő megéli az adott jelenetet, máris egy másik nézőpont lehetőségét kínálja az értelmezésre, felkeltve ezzel a befogadó empátiáját és kreativitását: gondolkodásra készteti a ma emberét, hogy a saját, hétköznapi életében megélt tapasztalatai szerint fogja fel a mű üzenetét. A zenei anyag – a zenekar és a partnerek szólamának – részletes ismerete és analízise, amelyet Harnoncourt megkövetel énekeseitől egy olyan kongruens interpretációs módot eredményez a Guth-előadásban, amelyeken keresztül a hallgató bátran rábízhata magát saját impresszióira.

Az elmúlt húsz év *Figaro*-színrevitelei mind tartalmazznak olyan színpadi képsorokat, amelyeket a *Figaro* zenei anyaga ihletett: ezek Mozart, de a mi életünk igazságai is. Azonban ezek az előadások csak hosszabb-rövidebb részleteikben képesek felmutatni a zene és színpad kongruenciáját, így üzenetük érvényessége megkérdőjelezhető. Ezek a koncepciók egytől egyig kiszélesítik, és a hétköznapijainkban adaptálhatóvá teszik a *Figaro* mondanivalóját a jelentések szekunder, esetleg tercier szintjén is. Mindenképpen gazdagodik az a néző, aki ezeket az előadásokat látja.

Ezzel szemben a jelen értekezésben tárgyalt előadás, Claus Guth és Nikolaus Harnoncourt *Figarója* univerzális művészeti alkotás, amely túllép a Mozart *Figaro házassága* zenei és dramaturgiai interpretálásán. Hús-vér szereplőinek életválságaival – amelyek egyszerre jelentenek az egyiküknek boldogságot, a másiknak pedig nyomort –, beférkőzik mindannyiunk legbensőbb érzelmi világába, és négy felvonáson keresztül tükröt tart elénk. A Guth-előadásban a *Figaro* igazsága az utolsó ütemekre a hétköznapiától az isteniig emelkedik. Ahány néző, legalább annyi morális és transzcendentális kinyilatkoztatás lakozik ebben a *Figaro*-előadásban. Úgy hiszem, hogy kortárs operarendező ennél többet nem adhat művével a jelennek.

## 16. Bibliográfia

- Allanbrook, Wye Jamison: *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Allanbrook, Wye Jamison, Gretchen A. Wheelock és Mary Hunter. „Staging Mozart's Women.” Smart, Ann(ed.). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton: Princeton University Press, 2000. 47-66.
- Almási-Tóth András. *Az opera-egy zárt világ*. Budapest: Typotex, 2008.
- Wilheim András (szerk.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Budapest: Typotex, 2003.
- Appia, Adolphe: *Zene és rendezés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.
- Badura- Skoda, Eva; Badura-Skoda, Paul: „Mozart-interpretáció” ( 1957). Ford.: Bánky József. In: Fülep Tamás ( szerk.): *Zenepedagógiai füzetek 9*. Budapest, 1989
- Beaumarchais, Pierre Augustin De Caron: *Figaro házassága avagy egy bolond nap*. Ford. Illyés Gyula. Budapest: Magyar Helikon, 1977.
- Bettelheim, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford.. Kunos László. Gondolat Kiadó ( Budapest, 1985).
- Buss, D. M. ; Barnes, M.: „Preferences in Human Mate Selection”. In: *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 50. No. 3. 1986, March. 559-570.
- Szabolcsi Bence: „Figaro házassága.” In: Wilhelm András( szerk.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Budapest: Typotex, 2003. 62-64.
- Szabolcsi Bence: „Mozart. Kísérlet.” In: Wilhelm András (szerk.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Budapest: Typotex, 2003. 9-33.
- Carter, Tim. *Le nozze di Figaro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- De Marinis, Marco: „The Dramaturgy of the Spectator”. In: De Marinis, Marco, Dwyer, Paul (ed.): *The Drama Review*. Vol.31. No. 2.( 1987, summer) 110-114.
- DeNora, Tia : „The Biology Lessons of Opera Buffa.” Hunter, Mary és Webster, James (ed.): *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press,2000. 146-163.
- Einstein, Alfred.:*Mozart. His Character. His Work*. Ford. Nathan Broder és Arthur Mendel. USA: Oxford University Press, 1965.
- Elias, Norbert: *Mozart. Egy zseni szociológiája*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.
- Felsenstein, Walter: *Zenés színház*. Ford.: Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Fischer, Burton D. : *Mozart's Da Ponte Operas. The Marriage of Figaro. Così fan tutte. Don Giovanni*. Miami: Opera Journey's Publishing, 2007.
- Ford, Charles: *Music, Sexuality and Enlightenment*. Oxfordshire: Routledge, 2016.
- Fodor Géza: *Zene és dráma*. Budapest: Magvető Kiadó, 1974.
- Glover, Jane: *Mozart's Women. His Family.His Friends.His Music*. Oxford: Macmillan, 2006.

- Sólyom György: „A Mozart-opera világképe.” In: Kárpáti János, Kovács, János, Kroó György, Pándi Marianne, Sólyom György: *Mozart operái. Hat tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1956. 5-24.
- Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* Ford. Péteri Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- : *Zene, mint párbeszéd.* Ford. Dolinszky Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.
- Hámori József: „Az emberi agy és a zene”. In: *Hang és lélek.* Budapest: Magyar Zenei Tanács, 2002. 40-42.
- : *Az emberi agy asszimmetriái.* Budapest-Pécs: Dialóg Campus: 2005.
- Heartz, Daniel: *Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781-1802.* New York: W. W. Norton, 2009.
- : *Mozart's Operas.* Berkeley: University of California Press, 1990.
- Hildesheimer, Wolfgang: *Mozart.* Ford. Györffy Miklós. Budapest: Gondolat, 1985.
- Hodges, Sheila: *Lorenzo Da Ponte. The Life and Time of Mozart's Librettist.* Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002
- Hunter, Mary és Webster, James: „Introduction.” In: Hunter, Mary és Webster, James: *Opera Buffa in Mozart's Vienna.* Oxford: Oxford University Press, 1999. 1-21.
- Hunter, Mary: „Rousseau, the Countess, the Female Domain.” Eisen, Cliff ( ed.). *Mozart studies 2.* Oxford: Clarendon Press, 1997. 1-26.
- Kovács János: „Figaro házassága.” In: Kárpáti János, Kovács, János, Kroó György, Pándi Marianne, Sólyom György: *Mozart operái. Hat tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1956. 89-158.
- Kerman, Joseph. *Opera and Drama.* USA: University of California Press, 2005.
- Harminc tanulmány Bachtók Bartókig.* Gyoma: Gyomai Kner Nyomda Zrt., 2015. 13-27.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház.* Ford. : Berecz Zsuzsa, Schein Gábor Kricsfalusi Beatrix. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- Lösel, Steffen: „THEOLOGIA CANTANS: Mozart on Love, Forgiveness, and the Kenosis of Patriarchy.” *Soundings: An Interdisciplinary Journal* Vol. 89.No.1/2 (2006): 73-99.
- McClymonds, Marita P. „Opera seria? Opera Buffa? Genre and Style as sign.” Hunter, Mary és Webster, James ( ed.): *Opera Buffa in Mozart's Vienna.* Princeton: Princeton University Press, 2000. 197-231.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Le nozze di Figaro.* Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG., 2001.
- Platoff, John: „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale.” *The Journal of Musicology* Vol.7.No.2. (1989 Spring): 191-230.
- Solomon, Maynard: *Mozart.* Ford. Barabás András. Budapest: Park Könyvkiadó, 2006.
- Somfai László: „Kottakép és műalkotás.” In: Somfai László: *Kottakép és műalkotás.*

DR. ILLÉSNÉ JAKAB ILDIKÓ EMESE  
NŐI KARAKTEREK MOZART: *FIGARO HÁZASSÁGA* CÍMŰ OPERÁJÁBAN, A KORTÁRS  
OPERAJÁTSZÁS TÜKRÉBEN

- Spaethling, Robert (ed.). *Mozart's Letters. Mozart's Life*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 2006.
- Starobinski, Jean. *A varázslónők*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2009.
- Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram, 2007.
- Koltai Tamás: *Brook. Szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1976.
- Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays on Music Performance*. Oxford University Press (Oxford, 1995), p. 91.
- Till, Nicholas: *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. New York: W.W.Norton, 1995.
- Tyson, Alan: „Le Nozze di Figaro. Lessons from the Autograph Score”. *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1661 Publisher: Mucial Times Publications Ltd. (Jul., 1981), p.456-461.
- Vigeland, Carl: *The Mostly Mozart Guide to Mozart*. Chichester: Turner Publishing Company, 2010.
- Waldoff, Jessica és Webster, James: „Operatic Plotting in Figaro.” In: Sadie, Stanley: *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and Music*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 250-295.
- Walton, Michael (ed.): *Craig on Theatre*. London: Methuen, 1983.
- Webster, James : „Review: Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity.” *Cambridge Opera Journal* Vol.2. No.2.( July, 1990): 197-218.
- : „The Analysis of Mozart Arias.” Eisen, Cliff(ed.). *Mozart Studies* . Oxford: Clarendon Press, 1991. 101-199.
- : „To Understand Verdi and Wagner We Must Understand Mozart.” *19th Century Music* (Vol 11. N. 2.): 175-193.
- : „Understanding Opera Buffa: Analysis=Interpretation.” Hunter, Mary és Webster, James ( ed.): *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 340-377.

**1. kottapéllda** Sinfonia 12–17. ütem**(Presto)**

12 *ff*

16

**2. kottapéllda** No. 2 Duettino 84–96. ütem**in tempo (Allegro)**

84 *Susanna* *p*

Se u - dir bra - mi il re - sto, se u - dir bra - mi il re - sto,

*p*

92 *f*

di - scac - cia i so - spet - ti che tor - to mi fan.

*cresc.* *f* *p*

**3. kottapéllda** No. 5 Duettino 58–64. ütem**(Allegro)**

58 *Susanna*

-cre - pi-ta, da ri - der, da ri - der mi fa.

*Marcellina*

per Bac - co pre - ci - pi-to, se an - cor re - sto qua, Per Bac - co pre -

*cresc.* *p*

3

61

Si - bil - la de - cre - pi-ta, da ri - der, da ri - der mi fa.

- ci - pi-to, per Bac - co pre - ci - pi-to, se an- cor re- sto qua,

*cresc.* *f*

**4./a kottapélda** No. 7 Terzetto 23–27. ütem

(Allegro assai)

23 *Susanna*

Che ru - i - na, me me- schi - na, son op- pres - sa dal do - lor,

*f*

**4./b kottapélda** No. 24 Cavatina 9–13. ütem

(Andante)

9 *Barbarina*

L'ho per - du - ta... me me- schi - na... ah chi sa do-ve sa - rà,

*f*

**5. kottapélda** No. 11 Cavatina 23–26. ütem

(Larghetto)

23 *La Contessa*

a' miei so - spir...

## 6. kottapélda No. 11 Cavatina 28–36. ütem

(Larghetto)

*La Contessa*

28

O mi ren - di il mio te - so - ro,

32

O mi la - scia al - men mo - rir, o mi la - scia al - men mo - rir.

## 7. kottapélda No. 13 Aria

Allegretto

*Susanna*

Ve - ni-te in-gi-noc-chia-te-vi: re-

7

sta - te fer - mo lì, re - sta-te, re - sta-te, re - sta-te fer - mo lì, re - sta-te fer - mo

14

lì. Pian pia - no or via gi - ra - te-vi:

19

bra - vo, va ben co - sì.

24

La fac-cia o-ra vol - ge - te-mi: o -

29

- là que-gli oc-chi a me, o - là que-gli oc-chi a me. Drit - tis - si-mo, drit -

34

- tis - si-mo: guar - da - te - mi guar - da-te-mi. Ma - da-ma qui non

*cresc.* *p*

40

è. La fac-cia o-ra vol - ge-te-mi: o - là que-gli oc-chia

44

me. Drit - tis - si - mo: guar - da - te - mi. Ma - da - ma, ma -

49

- da - ma qui non è. Ma - da - ma qui non è. Re - sta - te

54

fer - mo... or via gi - ra - te - vi... guar - da - te - mi...

59

bra - vo... più al - to quel col -

64

- let - to... quel ci - glio un po' più bas - so...

69

le ma-ni sot-to il pet-to... ve-dre-mo po-scia il

74

pas-so quan-do sa-re-te piè ve-dre-mo po-scia il pas-so

79

quan-do sa-re-te in piè.

83

Mi-ra-te il bric-con-cel-lo! mi-ra-te quan-to è bel-lo!

87

che fur-ba quar-da-tu-ra! che vez-zo, che fi-gu-ra! mi-ra-te il bric-con

91

cel - lo! mi-ra - te quan-to è bel - lo! che fur-ba guar-da - tu - ra! che vez-zo, che fi - gu - ra! Se

95

l'a-ma-no le fem-mi-ne han cer-to il lor per - ché. Se l'a ma - no, han

101

cer - to il lor per - ché, han cer-to cer-to cer - to il lor per - ché, han cer-to cer to

108

cer - to il lor per - ché, han cer - to cer - to il lor per - ché, han cer - to

113

cer - to il lor per - ché, il lor per - ché, il lor per - ché.

## 8-9. kottapéllda No. 14 Terzetto 22–36. ütem

(Allegro spiritoso)

22

*La Contessa*

Un a - bi - to da spo - sa pro - van - do el-la si sta, pro-

27

van - do el-la si sta. Bru - tis - si-ma è la

*Il Conte p*

Chia - ris - si-ma è la co - sa: l'a - man - te qui sa -

32

*Susanna*

Ca - pi - sco qual-che co - sa, veg - gia - mo co-me va.

co - sa, bru - tis - si-ma è la co - sa, chi sa co - sa sa - rà.

- rà, chia - ris - si-ma è la co - sa: l'a - man - te qui sa - rà.

**10. kottapélda** No. 14 Terzetto 76–83. ütem

76 *La Contessa*

Nem - men nem - men nem - me - no, io v'or - di - no ta -

*Il Conte*

Su - san - na se qui sie - te...

*cresc.*

81

- ce - te, ta - ce - te, ta - ce - te.

**11. kottapélda** No. 14 Terzetto 121–132. ütem

121 *Recitativo* *Susanna* ***f*** **a tempo**

Oh cie - lo! un pre - ci - pi - zio, un

*La Contessa* ***f***

Giu - di - zio! con - sor - te mio giu - di - zio, un

*Il Conte* ***f***

Giu - di - zio! con - sor - te mia giu - di - zio, un

***f*** ***p*** ***f*** ***p***

127

scan - da - lo un dis - or - di - ne, qui cer - to na - sce - rà, na - sce - rà,

scan - da - lo un dis - or - di - ne, schi - viam per ca - ri - tà,

scan - da - lo un dis - or - di - ne, schi - viam per ca - ri - tà, per ca - ri - tà,

*f p f p f p*

**12. kottapéllda** No. 16 Finale 5–13. ütem
5 (Allegro) *La Contessa*

Ah si - gno - re, quel fu - ro - re per lui fam - mi il cor tre -

*p cresc.*

9

- mar, per lui fam - mi il cor tre - mar, per lui fam - mi il cor tre - mar,

*f p cresc. f*

**13./a kottapéllda** No. 16 Finale 27–31. ütem
27 *La Contessa*

e lo sta - to in che il tro - va - te... sciol - to il col - lo... nu - do il pet - to...

**13./b kottapélda** No. 16 Finale 77–92. ütem

77 *La Contessa*

*Il Conte* non son re - a.

non a - scol - to.

*f*

**14. kottapélda** No. 16 Finale 90–98. ütem

90 *La Contessa*

*Il Conte* fa far. Ah la

mo - ra mo - ra e più non si - a,

93

cie - ca ge - lo - si - a qual - che ec - ces - so gli fa

ria ca - gion, ria ca - gion del mio pe -

96

far. Mi fa tor - to

nar. Ah com - pren - do, in -

*f* *p* <sup>3</sup> *f* *p* <sup>3</sup> *f* *p* <sup>3</sup>

**15. kottapélda** No. 16 Finale 133–145. ütem

**(Molto andante)**

133 *Susanna* (con ironia)

Il bran-do pren - de - te, il pag-gio uc - ci - de - te, quel

138

pag - gio mal - na - to, ve - de - te - lo qua, quel pag - gio mal -

143

-na - to, ve - de - te - lo qua.

**16. kottapélda** No. 16 Finale 146–155. ütem

**(Molto andante)**

*Susanna* (da sè) <sup>3</sup> Con-fu-sa han la

*La Contessa* (da sè)

*Il Conte* (da sè) (Che sto - ria è mai que - sta; Su -

(Che sco - la! la te - sta gi -

150

te - sta non san co - me va. Con - fu - sa han la te - sta non san co - me  
 san - na v'è là. Che sto - ria è mai  
 ran - do mi va. Che sco - la! la

153

va. Con - fu - sa han la te - sta non san co - me va.)  
 que - sta; Su - san - na v'è là.)  
 te - sta gi - ran - do mi va.)

**17. kottapélda** No. 16 Finale 167–176. ütem
**Allegro**

167

*Susanna*

- rà.  
*La Contessa*  
*Il Conte* Su - san - na, son mor - ta: il fia - to mi  
 - rà.  
 - rà.

171

*Susanna*

Più lie - ta più fran - ca in sal - vo è di  
man - ca.

175

già.  
Che sba - glio mai

**18. kottapélda** No. 16 Finale 234–242. ütem
**(Allegro)**

234

*La Contessa*

ma il mi - se - ro og - get - to del vo - stro ab - ban

238

- do - no che a - ve - te di - let - to di - far di - spe - rar.  
Con - fu - so

**19. kottapélda** No. 16 Finale 242–253. ütem

**(Allegro)**

242

*Susanna*

Con - fu - so pen - ti - to è trop - po pu -

*La Contessa*  
Cru - de - le! cru

*Il Conte*  
pen - ti - to son trop - po pu - ni - to,

246

- ni - to è trop - po pu - ni - to ab - bia - te pie

- de - le! sof - rir sì gran tor - to que - st'al - ma non

ah son trop - po pu - ni - to ab - bia - te pie

250

- tà, ab - bia - te ab - bia - te pie - tà.

sa, ah no que - st'al - ma non sa.

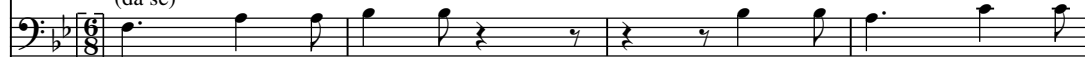
- tà, ab - bia - te, ab - bia - te pie - tà.

*cresc.* *f*

**20. kottapélda** No. 16 Finale 674–679. ütem

**(Andante)**

674

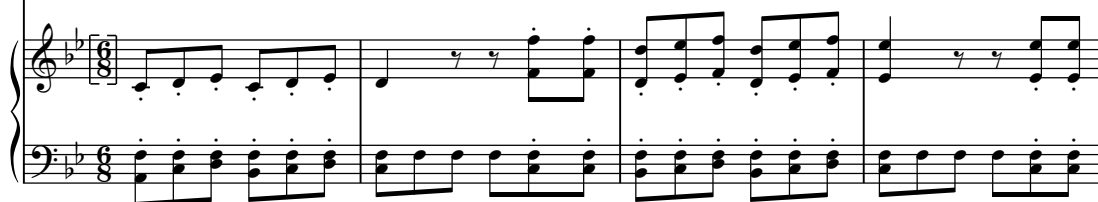
*Susanna* (da sè)*La Contessa* (da sè)*Il Conte*  
(da sè)

(to - glie il cer - vel - lo,

tut - to tut - to è un mi -

*Figaro* (da sè)

(Sbuf-fa in - va-no e la ter - ra cal - pe - sta; po - ve -



678



- - - - sta.



av - vi nau - fra - gio per me.



ste - ro per me.



-ri - no ne sa men di me.



**21. kottapélda** No. 16 Finale 824–827. ütem

**(Più allegro)**

824 *Susanna* *sotto voce*

Son con - fu - - sa son stor - di - ta

*La Contessa* *sotto voce*

Son con - fu - sa son stor - di - ta

*Marcellina*

a noi

*Basilio*

- me, a noi

*Bartolo*

- me, a noi

*Il Conte*

- me, a noi

*Figaro* *sotto voce*

Son con - fu - sa son stor - di - ta

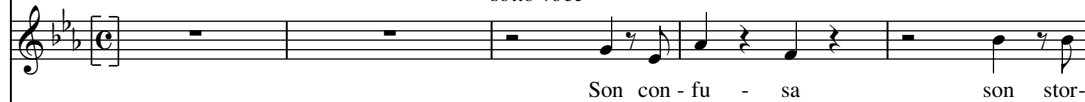
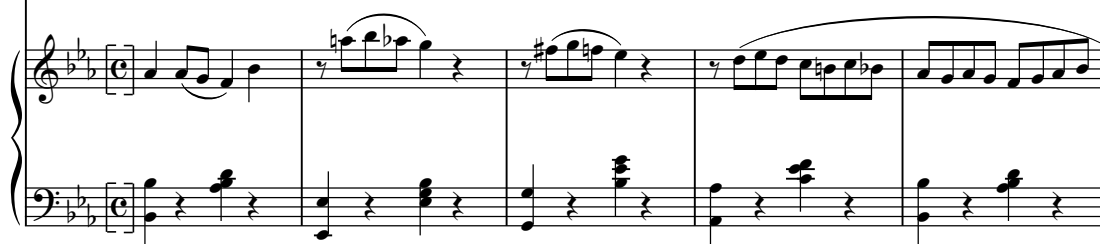
*p*

a noi

**22. kottapélda** No. 16 Finale 878–891. ütem

**(Più allegro)**

878

*Susanna**La Contessa**sotto voce**Marcellina**Basilio**Bartolo**Il Conte**Figaro*

883

fer - no \_\_\_\_\_ qui li ha fat - ti \_\_\_\_\_ ca - pi - tar, \_\_\_\_\_

- di - ta di - spe - ra - ta sba - lor - di - ta.

na - so qual - che nu - me a noi pro - pi - zio

na - so qual - che nu - me a noi pro - pi - zio

na - so qual - che nu - me a noi pro - pi - zio

na - so qual - che nu - me a noi pro - pi - zio

di - spe - ra - to sba - lor - di - to.

888

ca - pi - tar.

qui ci ha fat - ti ca - pi - tar.

qui ci ha fat - ti ca - pi - tar.

qui ci ha fat - ti ca - pi - tar.

qui ci ha fat - ti ca - pi - tar.

**23. kottapélda** No. 19 Sestetto 1–5. ütem

## Andante

Marcellina

*marcenna*

Ri - co - no-sci in que - sto am- ples - so u - na ma-dre, a- ma - to fi - glio!

*Figaro*

Pa - dre

*sfp*

*p*

*f*

**24. kottapélda** No. 19 Sestetto 56–60. ütem

**(Andante)**

Susanna

56

36

*Susanna*  
*p*  
Fre - mo, sma - nio dal fu - ro - re, fre - mo, sma - nio dal fu

*Marcellina*  
*(p)*  
di bon co - re, tut - - - to a -

*Don Curzio*  
*p*  
Fre - me e sma - nia, fre - me e

*Il Conte*  
*(p)*  
-ro - re, il de - sti - no a me la fa,

*Bartolo*  
*(p)*  
di bon co - - re, tut - - to a - -

*Figaro*  
*(p)*  
di bon co - - re, tut - - to a - -

The image shows the first system of a musical score for 'Le Nozze di Figaro'. It consists of six staves. The first five staves are vocal parts: Susanna (soprano), Marcellina (soprano), Don Curzio (soprano), Il Conte (bass), and Bartolo (bass). The sixth staff is a piano accompaniment. The music is in 6/8 time and B-flat major. The lyrics are in Italian. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts have various melodic lines, some with rests. The lyrics are: Susanna: Fre - mo, sma - nio dal fu - ro - re, fre - mo, sma - nio dal fu; Marcellina: di bon co - re, tut - - - to a -; Don Curzio: Fre - me e sma - nia, fre - me e; Il Conte: -ro - re, il de - sti - no a me la fa,; Bartolo: di bon co - - re, tut - - to a - -; Figaro: di bon co - - re, tut - - to a - -.

59

-ro - re, fre - mo, sma - nio dal fu - ro - re,  
 mo - re è quel che fa, \_\_\_\_\_ tut - to a  
 sma - nia dal fu - ro - re,  
 fre - mo e sma - nia dal fu - ro - re,  
 -mo - re, tut - to a - mo - re, tut - to a  
 -mo - re, tut - to a - mo - re, tut - to a

**25. kottapélda** No. 19 Sestetto 120–124. ütem

**(Andante)**

120

*Susanna*  
 que - st'a - ni-ma ap - pe - na re - si - ster or sa,  
*Marcellina*  
 que - st'a - ni-ma ap - pe - na re - si - ster or sa,  
*Don Curzio*  
 re - si-ster or sa, al fie - ro tor-men-to  
*Il Conte*  
 re - si-ster or sa, al fie - ro tor-men-to  
*Bartolo*  
 que - st'a - ni-ma ap - pe - na re - si - ster or sa,  
*Figaro*  
 que - st'a - ni-ma ap - pe - na re - si - ster or sa,

**26. kottapélda** No. 21 Duettino 47–50. ütem

**(Allegretto)**

47 *Susanna*

cer - to il ca - pi - rà, il ca - pi - rà,

*La Contessa*

-rà, il ca - pi - - rà, ei \_\_\_\_\_

**27. kottapélda** No. 29 Finale 204–213. ütem

**(Larghetto)**

204 *Susanna (da sè)*

*f* ( che sma - - nia, che \_\_\_\_\_ fu - ror, \_\_\_\_\_ che sma - - nia,

*Figaro (da sè)*

*f* (-lor, che \_\_\_\_\_ sma - nia \_\_\_\_\_ che \_\_\_\_\_ ca - lor, \_\_\_\_\_ che sma - nia,

209 *p*

che sma - nia, che fu - ror, che sma - nia, che fu - ror!)

*p*

che ca - lor, oh che ca - lor!)

**28. kottapélda** No. 29 Finale 420–430. ütem

420 **Andante** *La Contessa*

Più do - ci - le io

*Il Conte*

sò?) Con - tes - sa per - do - no! per - do - no! per - do - no!

*p*

426

so - no, e di - co di sì, e di - co di sì.

*p*

**29. kottapélda** No. 29 Finale 436–445. ütem

**(Andante)**

436 *Susanna, La Contessa*

*f* Ah tut - ti con - ten - ti sa - re - mo co -

*Barbarina, Cherubino, Marcellina*

*f* Ah tut - ti con - ten - ti sa - re - mo co -

*Basilio*

*f* Ah tut - ti con - ten - ti sa - re - mo co -

*Il Conte*

*f* Ah tut - ti con - ten - ti sa - re - mo co -

*Antonio, Figaro*

*f* Ah tut - ti con - ten - ti sa - re - mo co -

*f* *decresc.* *p*

439

-sì. Ah\_\_\_ tut - - ti con - ten - ti sa - re - -

-sì. Ah\_\_\_ tut - - ti con - ten - ti sa - -

-sì. Ah tut - ti con - ten - ti sa - -

-sì. Ah\_\_\_ tut - - ti con - ten - ti sa - -

-sì. Ah\_\_\_ tut - - ti con - ten - ti sa - -

443

- mo, sa - re - mo co - sì.

-re - mo, sa - re - mo co - sì.

-re - mo, sa - re - mo co - sì.

-re - mo, sa - re - mo co - sì.

-re - mo, sa - re - mo co - sì.