

Karakter-tenor ábrázolás Mozart operáiban

Énektanulásom középpontjában az elmúlt félévben - mint ahogy minden félévben más-más szerző - Mozart művei álltak. Érdeklődésem, hangom fejlődése és a karakterrajzban lelt öröm vezetett a két ária kiválasztásához. Az első ária Pedrillo áriája, a Szöktetés a szerájból című operából, a második Monostatos áriája, a Varázsfuvolából, a harmadik pedig Basilio áriája, a Figaró házasságából. Nagyon érdekesnek találom azt, ahogyan Mozart a tenor karaktereket elkülöníti egy operán belül. Két különböző világot teremt a lírai tenorral és a viccesebb buffo tenorral. Így a nézők is többféle szereplőt ismernek meg, ami színesebbé és élvezetesebbé teszi az előadást. Mozart figyel az ilyen apró különbségekre is, nem hiába az operatörténet kiemelkedő komponistája.

Rendkívüli zenei tehetsége már fiatalon megmutatkozott, így apja, Leopold Mozart, úgy érezte ezt a tehetséget kötelessége megmutatnia a világnak. Ennek érdekében hosszú koncertkörutak egész sorát szervezte meg gyermeke számára, amelyek során a csodagyerek a korabeli Európa szinte valamennyi jelentős zenei és uralkodói központjába eljutott. Mozartnak így már fiatalon lehetősége nyílt megismernie a 18. század zenei világát. 1769 decemberében nagy olaszországi útjára indultak apjával. Először Innsbruckba mentek, majd Roveretóba, Veronába és később Milánóba is eljutottak. Itt megismerkedett Sammartini zeneszerzővel, és megbízást kapott egy opera megírására. Később érintkezésbe került a nápolyi opera vezető szellemiségeivel, köztük Paisielloval, Di Majóval, Caffaróval, továbbá Caffarellivel, a híres kasztrált énekessel is. Mozart így első kézből láthatta, halhatta és tanulhatta az opera műfajának sajátosságait. Majd az első opera seriáját tizennégy évesen meg is komponálta.

Habár Mozart csodagyerekként már fiatalon operát írt, a műfaj kialakulásának idején még ennél is nehezebb volt megírni egy librettót. Még az is kérdés volt, hogy hogyan tudnák összekapcsolni a szöveget a zenével. Ennek kialakításában nagy szerepet játszott az Olaszországban megalakuló firenzei Camerata Társaság. A firenzei Camerata az 1500-as évek végén Firenzében működő, főleg irodalmárokból és zenészekből álló csoport volt. A csoport egyik összejövetelén merült fel az az ötlet, hogy az ókori görög dráma eszményét és alapelveit fel kéne eleveníteni. Miközben elkezdtek dolgozni, úgy döntöttek, hogy megtartják az ógörög színjátszásnak azt a jellegzetességét, hogy a szöveget nem beszélve, hanem jól érthető, deklamáló beszédstílusban adják elő, azaz énekelve. A Giovanni de Bardi gróf házában tartott összejövetel jelmondata így hangzott: „legyen a szöveg a zene ura, ne pedig szolgálja!” A

csoport által létrehozott stílus, a monódia, alapvető céljai, a vélt antik hagyomány feltámasztása mellett, a szöveg érthetőségét biztosító olyan zene létrehozása, mely leszámol a késő reneszánsz bonyolult megoldásaival. A Camerata csoport tagja volt az első opera szerzője Jacopo Peri, aki elsőként próbálkozott egy dramma per musica írásával.

Az ezerhatszázas évek elején még nem lehetett tudni, hogy a sok közös vonással rendelkező műfajok közül melyik fog fennmaradni. A madrigálkomédia, a pásztorjáték, vagy az opera. Ezt a kérdést végül Claudio Monteverdi döntötte el. Monteverdi a nagy műveltségű, széles látókörű reneszánsz alkotók egyik utolsó képviselője volt. Zenéje a firenzei Camerata újíto törekvéseit ötvözi a hagyományos zeneszerzői módszerekkel. Számára a régi és az új zene között a különbség nem annyira a kompozíciós módszerekben, mint inkább zene és szöveg viszonyában van. Régen a zene nem függött a szövegtől, míg az új zene a szövegben ábrázolt fogalmakat, érzelmeket fejezi ki, erősíti föl. A középkori zene tanítása olyan volt, mint a matematika egyik ága, a mostani zene fő célja pedig a szenvedélyek ábrázolásának, fölkelésének eszköze lett. A hagyományos eljárásokkal nem szakít, azokat az új törekvések eszközeként használja. Monteverdi többszólamúsága, azonban, már több vonatkozásban is eltér Palestrinától. Elkezdődik a modális gondolkodás fölváltása a funkciós-tonális gondolkodással, és megjelennek a hosszabb zárlati formulák, akkordsorozatok.

Első operája az 1607-ben bemutatott Orfeusz volt. Ez az opera drámai fejlődés volt az elődökhöz képest. Gazdagabb lett a zene, a zenekar és a kórus létszáma és szerepe is megnövekedett. Megjelent az első nyitány és az első duett. Sőt itt találkozhatunk a vezérmotívum első csírájával is. Mint minden újító Monteverdi sem kerülhette el a sorsát, neki is akadt valaki, aki keresztezni próbálta minden lépését. Ez az ember, a többszólamúság lelkes híve, Giovanni Maria Artusi volt. Négy értekezést írt Monteverdiről, amelyekben nem egyszer a zene megrontójának nevezte őt. Monteverdi azonban, mindezt figyelmen kívül hagyva elszántan halad a maga kijelölt útján.

Monteverdi óta az olasz opera túlságosan is színes lett egyes zeneszerzők ízlésének, így született meg az opera seria. Fő törekvése a mindenféle mulatságos, giccses elemek eltüntetése volt. Az áramlat leghíresebb librettistája Pietro Metastasio volt. Librettóit racionalitás, konzervativizmus és méltóságteljeség jellemezte. Történeteinek helyszíne az Árkádia volt, az ártatlanságot és természetet jelképező vidék hősei intrikákba és erkölcsi dilemmákba keverednek, amelyektől végül boldogabbá válnak. Legismertebb műve a Didone abbandonata volt. Szövegeit feldolgozó legnagyobb zeneszerzők volt például Antonio Salieri is.

Az opera buffa csírái már a 16. században megjelentek a Plautus és Terentius-utánpótlások és a *commedia dell'arte*-darabokban. A műfaj állandó szereplőkkel dolgozott. A szerelmes és zsugori velencei kalmár, az agyafűrt szolga, a fecsegő ügyvéd, a két vidám női alak, a hetvenkedő katona, stb. Ugyanekkor a régi, komoly operákban is megvolt az a hajlandóság, hogy mitológiai, vagy hősi történeti témákat tréfás szereplőkkel, vicces jelenetekkel ékesítsék. A tréfás jelenetek azonban, többnyire két felvonás közé voltak iktatva intermezzóként, csak később lett belőle különálló darab. Nemsokára azonban az opera buffa egész Európát meghódította, népszerűségének az volt az oka, hogy a nagy hősök, istenek történetei helyébe a hétköznapi ember gondjait, bajait, örömeit helyezte. Az első igazi opera buffa Faggioli La Cillája volt, amit 1706-ban komponált. 1724-ben a nápolyi Niovo és Palace színházak megnyitották kapuikat az opera buffa előtt, s ettől kezdve addigi komoly szerzők is próbálkozhattak a műfajjal. Az opera buffa csúcsa azonban nem Itália földjén termett, hanem Bécsben, éspedig Mozart tollából a Figaro házassága, és a *Così fan tutte* darabokban.

Ezek a színdarabok a hétköznapi életből vett történetek, melyekben a cselekmények kusza összefűzéséből bonyolult, komikus jeleneteket és csattanókat hoz létre. A hétköznapi ember problémáit és a hierarchikus társadalmi rendszert kifigurázó színpadi művek hamar elnyerték a közönség szeretetét. A *commedia dell'arte* nagyon jól szemlélteti ezt a gondolkodásmódot, cselekményszerkesztést. Az állandó karaktertípusok kész, kiforrott jellemek voltak, és a cselekmény felépítését is nagyban meghatározták. Rajtuk keresztül a darabok tematikája is a régi sémákhoz igazodott. Legtöbbjük egy ifjú párról szólt, akik számos nehézség árán a házasság kötelékébe akartak lépni. A cselekményben a szolgák, zanni-szereplők is kulcsfontosságú szerepet játszottak, hiszen valósággal rajtuk múlt minden. A szereplő típusokat úgy csoportosították, hogy alkalmasak legyenek urak-szolgák, öregek-fiatalok, okosok-buták kettőseinek ábrázolására, melyek a *commediából* elmaradhatatlan ellentétek és kontrasztok. Ezt az ellentétjátékot a *commedia dell'arte* az antik vígjátékokból emelte át, aktualizálta az új játéktílusnak megfelelően.

A Mozart operáiban megjelenő szereplők többféle szempontból hasonlíthatók össze. Lehet a szerepkörük alapján elhelyezni, hogy segítik-e a cselekményt vagy éppen hátráltatják. Lehet egy-egy csoport tagjaiként is szemlélni őket, azaz pozitív vagy negatív „táborhoz” tartoznak-e. A hős tenori szerepeket a jó célokért küzdő főhősökre szokták osztani, akik akár életüket is feláldozva küzdenek azokért a dolgokért, amik számukra fontosak. Ezeket a szereplőket általában a szerelem vagy egy nagyobb belső indíttatás készíti arra, hogy mindent feláldozva „elinduljanak az ismeretlenbe”. Ezt a fennkölt, emelkedett érzést az áriák is jól kifejezik. A dallamívekre jellemző *legato*, *cantabile* a szárnyalóbb dallamívek, a

tempójelzések jól szemléltetik ezt az érzületet. A Szöktetés a szerájból című operából, Belmonte áriái andante és adagio, Ferrando áriája, a Cosi fan tuttéból, andante caantabile, Don Ottavio áriája, a Don Giovanniból, andantino sostenuto jelzéssel vannak ellátva. Ezek a nyugodt, megfontolt érzések ellenpontot képeznek a karaktertenorok áriáival szemben, mivel az általuk énekelt dallamok pattogósabbak, frissebbek, nyolcad és tizenhatod mozgások jellemzik. Ezeket a szereplőket ezért érezhetjük komolytalannak, léhának. A néző ezzel a jellemmel jobban tud azonosulni, mivel sokkal emberibb, földhözragadtabb. Megfigyelhető még egy különbség a kétfajta tenor karakter között. Míg a hős tenori áriákban egy szótagra akár hosszú dallamívet is énekelhet az előadó, addig a karakter darabokban minden szótagra majdnem mindig egy hang jut. Ez is jelzi a frissességet, az egyszerűséget. Nemcsak különbséget, hanem párhuzamot is találhatunk. A belső vagy külső motiváció a nagy hősoknél és az őket segítő vagy éppen hátráltató mellékszereplőknél is ugyanolyan formában fellelhető. A mellékszereplők, kik a főhősöket segítik, a legtöbb esetben egyszerű szolgák, kik maguk is egy számukra fontos dologért küzdenek. Ők általában kisebb vágyak elérésére törekednek, de nem éppen kisebb akaraterővel küzdenek e cél eléréséhez.

Mi is ez a cél? Minden ember vágya, amiért nap, mint nap küzd az a boldogság, a család, a nyugodt, békés élet és persze a szívből jövő, őszinte szerelem. Vannak szereplők, akik ezeket komolyan gondolják és valóban így is érznek, mint például a Szöktetésből Belmonte, Konstanza, Pedrillo, Blonde a Varázsfuvolából pedig Tamino, Pamina és Sarastro. Pedrillót, a főhöst segítő mellékszereplőt, a pillanatnyi érzések hajtják, a mának él. Ő a csapat esze, ügyes a helyzetek megoldásában. Segítségével jut be Belmonte a palotába és Ozmin kijátszását is ő találja ki. Pedrillo egy pozitív mellékszereplő, de előfordulnak olyanok is, akik cselekedeteiket öncélból, önzőségből hajtják végre, mint például Monostatos. Monostatos egy szerecsen, aki az Éj királynő kémeként, Sarastro palotájában szolgál. A származása miatt ő egy kitaszított férfi, aki ezért is csatlakozik a gonosz oldalhoz. Mozart egy olyan karakterként ábrázolta, aki nem szeretni akar egy nőt, hanem birtokolni. Ebben nagyon hasonlít a Szöktetés a szerájból, Ozminra, a hárem őrére, aki Blondét próbálja megszerezni. Ezek a szereplők tehát nem úgy tekintenek a nőkre, mint az elérhetetlen, felettük álló szépségekre, hanem mint egy tárgyra, akit saját elképzelésük szerint cselekszik. Csak a saját érdeküket tartják szemelőtt, így az sem áll távol tőlük, hogy elvegyék másoktól azt, ami nem lehet az övék. Ezek a karakterek a mának, a pillanatnyi érzéseknek élnek.

A Figaro házasságában megjelenő karakterek viszonya máshogyan alakul, mint az eddig említett operákban. Az összes jelentős férfi énekes a mély hangfekvésből kerül ki. A

címszereplő, Figaro, és a második legfontosabb férfi szereplő, Almaviva gróf, is bariton hangfaj, tehát a tenor ebben az esetben, mint karakterszerep jelenik meg, ám mint a két karakter tenor közül a fontosabb, ennek megfelelően az ária felépítése, hossza, a tenor hang gazdagabb kihasználtsága nagyvonalúbb.

Zenei elemzés:

Monostatos áriája – W. A. Mozart: Varázsfuvola

Az opera röviden. A bölcs király összeházasodott a gonosz királynéval. Született egy lányuk, akit Paminának hívtak. A király egy nap faragott egy fuvolát, melyet megfújva minden állatot megszelídített, s mindenki szívébe melegség költözött. Sarastro, Ízisz és Ozirisz bölcs papja, Paminát a templomba vitte, hogy megvédje anyjának, az Éj Királynőjének befolyásától. A királyné megbízta Tamino herceget, hogy találja meg és szabadítsa ki a lányát. Tamino meg is találja, azonban ő is egy fiatal Sarastróvá válik, mivel megtanulja csodálni a bölcsességét. Majd Tamino és Pamina egymásba szeretnek.

Monostatos áriája a második felvonás harmadik színében hangzik el. Pamina alszik a kertben, amikor Monostatos jön. Monostatos szerelmes Paminába és azon töpreng, hogy lopjon-e egy csókot vagy ne. Nagyon izgatott, amit már az ária bevezetőjében megjelenő tizenhatod mozgások, először bal kézben, aztán a periódus második felénél a jobb kézben is, jól érzékeltetnek. A dallam egyszerűnek mondható, nincsenek benne nagy ugrások. A nagy és a kis nyújtott ritmusok a feszültség kifejezésére szolgálnak. A tonalitás C-dúr, a harmóniavilág és a domináns irányú moduláció is a karakter egyszerűségét húzza alá. Monostatos nyugtalan, mert nehéz döntés előtt áll. Merjen-e csókot lopni? Nézi-e valaki? Mi lesz, ha rosszul sül el ez a dolog? Mozart az ária előtti prózai szövegben egy kis feloldozást ad neki, megengedi, hogy hezitáljon a döntésen, de végül mégis rábeszéli magát. Megmutatkozik a jó arca Monostatosnak is, de végül mégis a rossznak enged. A zene nehézségei a gyors tempó és az egymás után jövő díszítések lehetnek, melyekre a szöveg ráéneklése sem egyszerű feladat. A második versszak strófikusan megismétlődik.

Az opera műfaja singspiel, ahol a történetek és a párbeszédnek nem recitatívó formájában, hanem prózában hangzanak el. Így a közönség könnyebben ráhangolódik magára a szereplőre és annak mondanivalójára is. Ezért az áriák előadása előtt, egy rövid prózai részt fogok kivenni az operából, hogy a karakter, a zene megértését jobban elő tudjam segíteni. Ez az előadási koncepcióm egyik fontos eleme.

Pedrillo-áriája – W. A. Mozart: Szöktetés a szerájból

Az áriát megelőző történetekben Belmonte és Pedrillo előkészítik a lányszöktetést. A két férfi leitatja Ozmint, a szeráj őrét és így már könnyebben tudják megszöktetni hőn áhított szerelmeiket. A terv szerint Pedrillo fogja megadni a jelet. A jel ez az ária lesz, melyet az „éj leple alatt” kell elénekelnie. A tonalitás váltakozása, az állandó moduláció a helyzet bizonytalanságát festi le. Ez a cselekmény az opera harmadik felvonásának egyik legfontosabb pillanata. Ezen a ponton dől el, hogy megmenekülnek-e, hogy sikerül-e a lányszöktetés.

Ez az ária strófikus szerkezetű, tehát a téma minden strófában, versszakban ugyanaz a zenei anyag jelenik meg. Az első négy ütem a bevezető vagy előjáték. Mozart a kíséretet úgy komponálta meg, hogy az egy gitár vagy lant játékára, hangjára emlékeztessen. Tulajdonképpen ez egy szerenád, ami ritmikailag táncos jellegű, a hatnyolcad a zene könnyedségét, játékosságát érzékelteti. Ez a mozgás egyaránt végigvonul a kíséretben és a dallamban is. Dallamilag egyszerű, nincsenek benne nagy ugrások. Az előadónak az igazi nehézséget a karakterek megjelenítése jelenti. Pedrillo ebben az áriában tulajdonképpen a saját történetük, a kiszabadítás vágyát meséli el. Az ária tempójelzése is erzählend, azaz elmesélve. Dinamikailag az előadó a szöveg tartalma szerint építkezik. Az első versszak halkán kezdődik, ugyanis szöktetés van, nem szabad hangoskodni. A második strófában elfeledkezik magáról és hangosabban énekel. Majd a harmadik versszakban visszafogja a hangerőt, mert rájön, hogy a kimentés során még az őrség is elkaphatja. A legutolsó, negyedik strófában, pedig kikel magából, mert most már biztosan érzi, hogy ő egy hős, aki megmenti szerelmesét.

Basilio áriája - W.A. Mozart: Figaró házassága

A Figaró házasságában megjelenő két tenor karakterek, mint mellékszereplők jelennek meg, a fontosabb férfi szerepeket a bariton hangfaj birtokolja. Basilio és Don Curzio közül is az előbbinek jut a fontosabb szerep, ami abban is megmutatkozik, hogy az ő által énekelt részek jóval kiterjedtebbek. Basilio áriája nem strófikus szerkezetű és nem annyira játékos, mint a Pedrillo és Monostatos által énekelt áriák. Három részből építkezik, míg az andante nyitószakasztól a Tempo di menuettón keresztül eljut az Allegróig. Tehát végül ennek az dalnak is, mint a többi karaktertenor áriának, gyorsá válik a tempója. Ez azonban a tartalom

függvénye is. Az ária komoly témája is megkülönbözteti a többitől és segíti a komolyabb forma létrejöttét.

Előadói koncepciómat a következő képen alakítottam. Az áriák előtt az operákon belül prózai megszólalás, monológ, vagy dialóg szerepel. Ezek részleteit beemelem a produkcióba, azaz mindkét ária előtt rövid prózai bevezetővel szeretném segíteni az operabeli szituáció és hangulat megteremtését. Az áriákon belül fontos hangsúlyt helyezek a ritmikai és dinamikai megoldásokra, melyek éppen e karakterek és jellegzetes szituációk jellemzésében és bemutatásában fontosak. Ebben a szerepkörben fontosnak tartom a hangulatteremtést és a játékosságot. Előadásomban ezekre a jellemzőkre fektetem a hangsúlyt.

Bibliográfia:

- Fodor Géza: Zene és dráma, Bp.1974. Magvető Könyvkiadó
- Spike Hughes: Mozart operakalauz, Bp.1976. Zeneműkiadó
- Kelemen Imre: A zene története 1750-ig, Bp.1998. Nemzeti Tankönyvkiadó
- Liebner János: Mozart a színpadon dramaturgiai tanulmányok, Bp.1961. Zeneműkiadó
- Fidelio (honlap) =
http://fidelio.hu/fidipedia/klasszikus/zeneszerzo/wolfgang_amadeus_mozart
- Fazekas Enciklopédia (honlap) =
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:uR8Tz5PnPTkJ:enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Commedia_dell_arte.htm+&cd=8&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=firefox-a