



*Georg Kühlewind Alapítvány*

### **Harminckettedik hírlevél**

Kedves Olvasó!

Alapítványunk 32. hírlevelében Ungár István két írását közöljük. Egyben ismételten tájékoztatjuk az érdeklődőket, hogy 2016. november 26-án, szombaton 17 órakor alapítványunk támogatásával a Molnár C. Pál Múterem-Múzeumban (XI. Ménesi út 65. I. emelet) tart előadást Simándy József operaénekes születésének 100. évfordulója tiszteletére.

Többen jelezték, hogy tudomásukra jutott: film készül Massimo Scaligero életéről.

Továbbiakat Mark Willan itt következő leveléből olvashatják:

"Dear Friends,

Here are a couple of words about a project I hold very dear.

It is **OLTRE (BEYOND)**, a documentary on the life and work of MASSIMO SCALIGERO, being set up by my friend Piero Cammerinesi, and which has been on the back burner for years, and for which filming is due to start very soon directed by Davide Cincis.

**OLTRE (BEYOND)** is a *non-profit* project, intended for distribution free of charge.

Neither I nor Piero shall take one single cent from what we are collecting for this work, which is totally devoted to the being that was Massimo; however, to cover costs, we need to find funding for travel, the crew, subtitling (subtitles will be in English to ensure international distribution), post-production, etc.

Anyone who wants to contribute to this initiative - even with a few dollars, pounds or euros - can see the *crowdfunding* page that has been set up

at: <https://www.gofundme.com/OLTRE> where you can find a trailer for the film and the

budget for the documentary.

Thank you everyone for your help: and in any event I would ask you to **share this email** with any of your contacts who might be interested.

Warm regards

Mark Willan  
[mwillan@me.com](mailto:mwillan@me.com)"

*Fenyő Ervin*

\*

***Ungár István***

### **A képzelet játéka**

Egy másik életemben operát szeretnék rendezni.

Kisgyerek-korom óta bolondulok az opera világáért, most immár nagy gyerekként, hetvenegy esztendősen ugyanazzal az ámulattal és csodálattal tekintek rá, mint kis- és nagykamasként. A lényeg ugyanis nem változott, és nem is fog: a titok.

Zenepedagógus volt a hivatásom, a muzsika fogságában élek, az operával közelebbi kapcsolatot teremteni az álmom. Az évtizedek során kiérlelődött bennem jó néhány – tudomásom szerint soha meg nem valósult – elképzelés, amely az idő múlásával mindinkább igazolni látszott, szinte a bizonyosság öntudatát adta számomra. Közülük legalább néhányat boldogan átmenekítenék ama következő életembe.

De biztos, ami biztos, az ötleteimből kiválasztok egy-kettőt, és azt megírom. Hátha nem haszontalanok.

Úgy gondolom, az operarendezés egyik legnagyobb kihívása az indítás. A nyitány olykor segíti, máskor nehezíti a kezdést, az első benyomást. A 19. századtól, amikortól már nem volt szinte kötelező elvárás a darabot megelőző önálló zenekari ráhangolódás, a zeneszerzők felkínált dramaturgiai célzattal komponáltak vagy nem operanyitányt. Milyen nyitányt írt volna Verdi az *Otello* vagy a *Falstaff* elé?! A közönség egyszerre vágyik zenei és színházi élményre, ennek leginkább kritikus pontja a kezdés, a kapcsolatteremtés a nézőkkel, hallgatókkal. Amennyiben a rendező rátalál, az már fél siker, azonban ha mindjárt az elején kudarcot vall, az egész előadás bukását is előrevetíti.

Mi lenne például, ha Bizet *Carmen*-jének az aréna előtti forgatagát előre idéző Csinnadrattája – benne a torreador dal felvillantása – alatt a nézőtéri lámpák égve maradnának, a jegyszedők, mintha mi sem történt volna, végeznék tovább a dolgukat, a karmester észrevétlenül intene be a zenészeknek. A nyüzsgés nem maradna abba – napjainkban ez nem igazán okozna problémát –, legföljebb némely értetlenkedő arcot látnánk.

Ezután? Nos, ezután a mellbevágó vonóskari tremolók alatt végighúzódo vészjósoló motívum megszólalásakor egy csapásra kialudnának a fények, a jegyszedők

megmerevednének, a bejárati ajtók, függönyök becsukódnának, összehúzódnának. Ez a katarzis megegyezik a szerző szándékával. Sokkoló és felejthetetlen.

A *Carmen* előjátékának első szakasza ravaszul becsalogat: csak tessék-tessék, folyvást-folyvást – akár egy mulató vásárban. Amikor majd újra itt járunk, nem lesz ilyen felhőtlen ez a kavarodás, ez a kavalkád. Aztán csattan a zenei pofon, a baljós vérmotívum, ami fáj, bele is sápadunk; amely ekkor leleplezi a valót: egy súlyos tragédia fog kibontakozni előttünk, ami korábban szőtt, ha tetszik, álca volt, igaz, nemcsak az, hiszen ugyanakkor előremutat a zárásra. Ami a rendezés sajátsága: feltétel a lebonyolításhoz, hogy bevonjuk ütemnyi pontossággal a világosítót, a nézőtéri felügyelőt, és nem utolsó sorban a jegyszedőket. Minden aznapra beosztott alkalmazottat be kellene avatni a könyörtelen meglepetésbe. De, hát nem ez az igazi színház?!

Régi bánatom, hogy Beethoven *Fidelio*-jának E-dúr nyitánya zárt színpad előtt szokott elhangzani. Igen, egyértelmű idézetek (Florestan-ária, szabadító trombitászó) a *II.* és *III. Leonóra-nyitány*ban található, de az is nyilvánvaló, hogy mind gigantikus méretüknél, mind fajsúlyuknál fogva inkább koncertszerű művek. Talán még a szerényebb *I. Leonóra-nyitány* is, amelyben ugyancsak megbújik a Florestan-ária jellegzetes és szimbolikus témája.

A *Fidelio* E-dúr hangnemű felvezető zenéjét meghatározza egy fanfártéma, amely egyértelmű rokona Leonóra hősiiesen elszánt dallamtöredékének, amelyik ugyancsak E-dúrban van. Ezt a rokonságot megfontolandó, hogy esetleg képileg is megjelenítsük.

Ennél erőteljesebb a hiányérzetem azonban az egyik legizgalmasabb zenei folyamat indításánál. A nyitány C-dúrtól, majd mellék-domináns szeptimjén keresztül F-dúron át útnak ered az alaphangnem irányába, ott a pianókból egy történés alakul ki, misztikus homályból vezetnek a vonósok – később sokat sejtető tompa üstdobütések – a némi kerülővel négy kereszt világosságához való megérkezés dicsőségéig. Ez a pár ütemnyi szakasz szinte kiköveteli a színpadnyitást, mert mesél valamiről. Egy várbörtön rémségeiről – amelyet le tud győzni a hitvesi összetartozás, a hűség, a mindent elsöpörni képes szeretet és az igazság.

A színpadon kirajzolódhatnának e várbörtön körvonalai, amelybe aztán beágyazható volna az egész kompozíció. Mindez halványan, fokozatosan bontakozna ki. A *Fidelio-nyitányt* ugyanaz a kazán fűti, mint a *Leonóra nyitányokét*, az *Appassionata szonátát* vagy az *V. szimfóniát*, csak kisebb lélegzetvételi azoknál. Süllyesztett zenekar és zárt színpad ilyen hőfokú szenvedélytől izzó operanyitánynál olyan, mintha cserbenhagyták volna a közönséget. Napjaink képernyő-függősége alól az operalátogató sem mentes. Jobban meg kell küzdeni a figyelméért, mint azelőtt. A *Fidelio* nyitányának felkiáltójelszerű első taktusai, amelyek hamarosan megismétlődnek a subdominánsan, nem éppen lankadó figyelmet érdemelnek. A mozdulatlan függöny ellene dolgozik a zene mozgalmasságának, valósággal lebénítja azt. A zenekari árok, nem hangversenydobogó, így nem tekinthetünk el különbözőségüktől. Ez pedig a rendező felelőssége.

Abban a bizonyos másik életben módfelett érzékenyen nyúlnék Verdi *Traviatájának* bevezető muzsikájához. A magas vonósokon csendesesen elsírt költészet h-mollban vetíti előre egy valaha ledér, könnyűvérű, kicsapongó lány a szerelemben felnőtt,

megtisztult, a földi élettől kegyetlenül ideje korán búcsúzni kényszerülő alakját. Végzetes betegsége a zeneszerző fájdalmasan szép aggódó szeretetétől kísérve az egyik legszívbe-markolóbb operaindítás. Ez a gyönyörű, meghitt előjáték – módosulva ugyan – megismétlődik a záró felvonás előtt c-mollban. Öt kvintet zuhanunk az első felvonáshoz viszonyítva. Ekkor már felkészültünk az elkerülhetetlenre. Violetta a szívünkbe zártuk: így még torokszorítóbb, még bensőségesebb talán ez utóbbi előjáték. A rendezői koncepcióban mindenképpen kiemelt szerepet kell kapnia, hogy ez a két zenei egység összetartozik, kiegészíti egymást, elválaszthatatlanok és már az első taktusok árulkodnak egy szomorú és egyúttal emelkedett, könnyes históriáról.

Nos, a *Traviata* elején nem húznám szét a függönyt, ám sokat mondóan megvárnám, amíg mindenki ráhangolódik arra a szertartásszerű áhítatra, amelyet ez a finoman sirató muzsika megkíván. Ebbe is részt kellene vennie mindenkinek a közönségen túl, akik részesei az előadásnak. Ugyanezt a légkört kell megteremteni a III. felvonást előkészítő c-moll előjáték alatt, ami lényegében már gyászzene. Jóval nehezebb megvalósítani a büféből, szünetbeli trécselésből visszatóduló nagyérdemű teljes koncentrációját. Ehhez azonban ragaszkodni kell még némi teatralitás árán is, hiszen gyászolunk. Miután az utolsó fészkelődések, helykeresések is elcsitulnak, és a várakozás feszültsége érzékelhető, ismét jöhet Verdi dallamvilága. Akkor aztán visszautalni az opera elejére, sötétbe burkolódzott nézőtér, figyelemfelhívó, összezárt függöny, a többit rábízhatjuk a zeneszerzőre. Éppen ezért rendezőként ne elé álljunk, hanem mögé! Amúgy záró ütemeiben maga tárja fel a függönyt, és vezet a haldokló Violetta betegágyához. Úgy vélem, hogy a *Traviatához* valami méltóságteljesen egyszerű és visszafogott rendezés illik.

A zeneirodalom egyik legzseniálisabban megkomponált operanyitánya Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* szimfonikus előhírnöke. Vezérmotívumokat felvonultató, a végtelenségig koncentrált zenekari darab, felöleli az opera mondandójának egészét. Felcsendülése hangversenyteremben, operaházban egyaránt ünnepszamba megy. A nyitány főszereplője a DAL, mely az *Abgesang*<sup>1</sup> képviselteti magát, de ott találjuk Beckmesser karikatúráját, a gúnyosan morgoló, nevetgélő nürnbergieket, a mesteremberek diadalittas bevonulását, Hans Sachs megdicsőülését. A C-dúr pompájában ragyogó fenséges nyitány a koncertterem dobogóján igazi ékkőként díszelget; míg az árokban, ha magára hagyják, nem tud kellőképpen érvényesülni. Filozófiai mélységű alkotás, amely nyilván nem követhető jelzések sokaságával, hiszen nem elemezni akarjuk a művet.

Azt hiszem, el is ijesztenék a hallgatóságot. Azonban egy ilyen fényárban úszó zene, behúzott függönnyel, elsötétített nézőtérrel elvesztheti az erejét. Itt is feltétlenül nyitott színpad kéne, odavarázsolva a 16. századi Nürnberg káprázatos látképét, vagy egy kivetített, korabeli képsor feleleveníthetne egy Freyungot.<sup>2</sup> Ez azért is célravezető volna, mert az

---

<sup>1</sup> Az *Abgesang* a Baar-formájú mesterdal (Stollen - Stollen - *Abgesang*) záró egysége. Az első kettő zeneileg lényegében ugyanaz, a harmadik nagyobb terjedelmű és belőlük nő ki ("Akár a gyermek s a szülők, különbözően egyezők").

<sup>2</sup> A Freyung azt az ünnepet jelenti, amely a dalnokversenyeket életre hívta. Ez alkalommal mesterségük jelképét hozva felvonultak a céhes mesterek.

operanyitány beleszalad abba a templomi kórusba, amely díszbe öltözteti Eva és Walter első találkozását. A zenekari anyag önmagában tapsra ingerel, a záró ütemei valóban megkoronázzák a nyitányt, de színházi előadásnál szerencsésebb, ha belénk szorul a taps, és odacsöppenünk a misére. Az opera vége énekkel kiegészítve azonos a nyitány lezárásával, majd akkor lesz ok és mód az önfeledt tetszésnyilvánításra. Wagner vérbeli színpadi szerzőként valószínűleg ezért helyezné a nyakunkba a mesterdálnok emblémát.

Abban a másik életben nem hagyta nyugodni Verdi *Aidájának* nem-evilági befejezése, Mozart *A varázsfuvola* magasztos, az opera keretein messze túllépő bölcs áldása ugyancsak majdnem a darab végén, és annak a Képáriának színpadi értelmezése, amelyik a *Varázsfuvola* tartalmi elindulása azon az úton, amelyen a mesebeli herceg rátalál Sarastro szentélyének napsugaras, tiszta humánumára, s ahová a szerelem első áramütése kalauzolta.

Verdi *Aidája* rendezői szempontból igen problémás feladat.

Az ünnepélyes, népszerű tömegjelenet táncokkal tarkítva szabadtéri előadásokra kívánczik, míg a sziklabörtönből kitárulkozó menny, lélegzet-visszafojtott, megilletődött ppp-val, azaz piapianissimóval búcsúzik. Ez a záró jelenet méltán válhatott a dalszínházak egyik legnehezebb színpadi, megoldandó feladatává. Az általában kétszintű színpad alsó felében énekelnek a földi világtól távolodó szerelmesek: Aida és Radames. Gesz-dúr kettősük az indító nagy szeptimmal a szerelmesek egymásra találásának és összetartozásának egyik legmegindítóbb zenei csodája. Boldogan néznek szembe a halállal, csakúgy, mint a váratlan fordulatra nem számító Constanze és Belmonte Mozart *Szöktetés a szerájból* című daljátékának B-dúr duettjében. Csakhogy itt nincs váratlan fordulat. A színpad felső felében a magára maradt, elutasított fáraólány: Amneris, aki rajongva imádott, de örökre elvesztett Radames lelki békéjéért mormol szüntelen, véget nem érő imát. Lent harmónia, fent vigasztalhatatlan, nyugalmat nem találó, kétségbeesett bánat. Az ifjú pár kettőse „emlékké nemesül”. Lent a múlt, fent a jelen, jövő sehol. Amikor a szerelmespár éneke véget ér, egy szólóhegedű égi dallama emlékeztet a kettős lírai vallomására, szimbolizálva, hogy kettejük összefonódott eggyé tartozása már nem a sziklabörtön zord falai között, hanem valahol az angyalok, halandók számára el nem érhető magaslatából szól. Befogadták őket az égiek. Nincsenek velünk, már nem élnek. Ezt kellene a színpadon érezhetővé és varázslatossá tenni egyszerre. Például úgy, hogy Amneris időtlen belső imája alatt – akár évek is eltelhettek – a színpad alsó részét a hegedűszóló felhangzásának pillanatában teljesen elsötétítjük, így a fáraólány magánya és tehetetlensége még szívbemarkolóbb, és a szerelem legyőzhetetlensége még nemesebben tündököl. Ehhez fogható elfogódott opera-befejezés még egy nincs. A hegedűk éteri magassága, Amneris gyötrelmeinek mélységével párosul. A magasság ott van a zenekar felső szólamaiban, a mélység Amneris keservében, ő itt marad velünk, így Amnerist – és csak őt – látnunk kell a színpadon, amíg le nem gördül a függöny.

Az *Aida* után úgy állunk fel, hogy irigyeljük a fiatal pár túlvilágon is megtalált boldogságát, s szánjuk a sorsába bele nem törődő, sebeitől soha szabadulni nem képes, igazi vesztés Amnerist. Amennyiben ezután futólépésben igyekeznek az emberek a ruhatár irányába, a hiba nem Verdi készülékében van, hanem a rendezőjében. Ilyen bűnös érzéketlenségért csakis ott van a felelősség, mert ha nem, akkor nagyon nagy a baj.

Abban az eljövendő életemben a leginkább féltve őrzött operarendezői terveim *A varázsfuvolához* kötődnek.

Mozartot színpadra vinni – miközben az opera műfaja az életmű talán legmeghatározóbb szelete, hiszen a vérében volt –, embert próbáló feladat. Az ő muzsikájában ugyanis még a legkisebb részlet is magába rejti az egészet, a teljességet. Mindössze harmincöt esztendőre szabott rövid életében, ha valaki, akkor Mozart valóban birtokolta a bölcsék kövét. (Egy alkalommal Fischer Annie a K 482-es *Esz-dúr zongoraversenyével* kápráztatta el a hangverseny-látogatókat. Az elragadtatott gratulációkra szerényen, szinte mentegetődzve mondta: „Az a baj, hogy még nem öregedtem fel eléggé hozzá.” A művésznő ekkor volt 76 éves.)

*A varázsfuvola* az egyetemes zeneirodalom *Bibliája*. Ez a szentírás Tamino *Esz-dúr* (az opera alaphangneme) Képáriájával kezdődik. A sárkánykígyó, a három udvarhölgy rivalizálása, a mókás madártollas Papageno még mókásabb büntetése eljelentéktelenedik abban a pillanatban, amint a herceg meglátja Pamína arcképét, és nem ismer önmagára, mert kiderül, hogy a korábbi kalandok megsemmisülni látszanak számára attól a felismeréstől, hogy az igazi kaland még előtte áll. Nem érti, mi történt vele. Mi tudjuk, szerelmes lett. Fiatal életének legmeghatározóbb lépcsőfokára lépett. Valóban az első találkozás a szerelemmel olyasvalami, ami mellett eltörpül, mit eltörpül, valóban megsemmisül minden más. A legendás Bergmann-filmen a képben megelevenedik a királylány. Ez mozivásznon lehet, hogy helyénvaló, de élő előadás esetében súlyos hiba. Az, hogy ki van a képen itt és most – lényegtelen. Ám a fiatalember átváltozása, ha tetszik felnőtte válásának első állomása az már más, minden egyebet elsöpör az útjából. Ha rajtam múlna, én az udvarhölgyek kuncogása és a megszegyenített Papageno elkullogása után sokáig várnék, elhúznék egy, az előzményeket kizáró függőnyt. Taminót minden külső tényezőtől elzárnám, a képbe pedig ki-ki helyezzen be egy arcképet – kamaszkorú fiúk előnyben –, de nem kötném gúzsba senki fantáziáját, semmilyen módon nem befolyásolnám abban, hogy akár vonatkoztasson el a mese fonalától. Az már e bibliai mese folytatása, hogy ez a fordulat készíti elő hőünket, hogy kétségeit leküzdve az igaz utat válassza, és elkötelezetten, azt követve lelje meg a boldogságot. Ami a képet illeti, akár a muzsika lényege, maradjon titok, minden egyes ember saját, legbensőbb titka, ami egyedül csak az övé.

„Heil, sei euch Geweihten,

Ihr drönget durch Nacht!

Dank! sei dir Osiris!

Dank! dir Isis gebracht!” – éneklik, akár egy korált *A varázsfuvola* második fináléjának végén a beavatottak, miután a világosság elűzte a sötétben settenkedő gonosz erőket: az Éj királynőjét, udvarhölgyeit, valamint az időközben hozzájuk csatlakozott Monostatost. Ez a néhány ütem valójában nem része az operának. Több annál! Hálaadás (Dank!) az isteneknek, hogy győzedelmeskedhetett a jó. Áldás és fohász az utókornak, hogy rátaláljanak az igazságra, és részesüljenek Sarastro tündöklő napsugarának melegében. A „Dank!” szilárd oszlopai méltóságteljes ünnepélyességgel, s egyszersmind alázattal ékelődnek

ebbe a himnikus és meghatott muzsikába, amely kilép a dalszínház zárt falai közül, szétfeszíti a műfaj korlátait, és megszólítja azokat is, akik nem ülnek a nézőtér soraiban.

Ennek megoldására merész ötletem született, és az idők során egyre inkább megerősödött bennem. Úgy vélem, hogy ennek a néhány taktusnak nem a színpadon van a helye. Szűk a számára. Valahol a karzatról, vagy akár a földszintről, a közönséget körülölelve, körülfogva, a cselekménytől teljesen elválasztva kéne átnyújtani, nemcsak egy kivételes zeneszerző, de egy legalább ugyanakkora emberóriás lényegében utolsó, megszentelt üzenetét, végakarátát. Sarastro ígéhirdetése után („Die Strahlen der Sonne...”) mint egy égi szózatként hangzik el ez a mindentudó mosollyal biztató, örökérvényű énekkari szakasz. A *varázsfuvola* másutt is kilép a meséből (Sprecher, Sarastro F-dúr ária férfikarral, a D-dúr papkórus, tűz-, vízpróba), de ezeket nem lehet áthelyezni a színpadról. Természetesen Tamino és Pamína egybekelése, vagyis a mese vége visszatérhet a színpadra. Csakhogy amit bűcsúzasként elviszünk magunkkal, ami közvetlenül majdhogynem megszólít bennünket, az megelőzi a felhőtlen elrendeződést: „Es singte die Störke und krönet zum Lohn...” Az a zene megkívánja, hogy kiemelkedjen színpadi környezetéből.

Én meg azt kívánom, hogy ezek a Dank-ok vigyázzanak rám, amíg el nem jutok abba a másik életembe – ha ugyan van, s ha nincs, még inkább –, óvjanak és maradjanak mellettem, amíg be nem szállok a ladikba Charonhoz, vagy át nem lépek Schubert útjelzőjén túl az ismeretlen semmibe.

2016. május 10.

### A Rózsaaária tövise

A boldogság, a fiatalság, a beteljesült szerelem, egy gyönyörű este varázslata egyesül Susanne 6/8-os siciliano, ringató ritmikájú fuvola-, oboa- és fagott-virágfűzérrel átkötött, a vonósok szelíd – nagyrészt pengetéssel csendesített – ölelésébe ágyazott szoprán áriájában Mozart *Figaro házassága* című operájának záró fináléja előtt. Ifjú araként ábrándozva, mámorban fürödve szólítgatja kedvesét. Hol itt a tüske, hol itt a tövis?! Ott – legalábbis a számomra –, hogy több mint fél évszázada motoszkál bennem egy rejtély, amit a mai napig nem tudok megmagyarázni, pedig próbálkoztam. Az az áhítat, ami ezt a dalt átjárja, igazi ünnep. A grófnak csapdát állítva Susanne már magára öltötte a grófnő ruháját. Olyan hangulatot áraszt maga körül, amelyet a férje hűtlenségétől és kicsapongásaitól meggyötört grófnő talán már el is felejtett, vagy nem volt benne része soha. Susanne és Rosina ruhacseréje a legkevésbé sem játék, még akkor sem, ha az amúgy talpraesett, cserfes szobalány az úri öltözékben – legalább e meghitt muzsika idejére – igenis élvezi a különös, szinte mesébe illő szerepet. Felhőtlen bűvöletét csak úrnője iránti együttérzése árnyékolja be. Ami alatt Susanne mintegy bódultan, álomba merülve énekel – ahogy Annuska (Nanett) tündérkirálynőként a *Falstaff* éjszakai erdejében, – Figaro, alig pár órás férje féltékenyen ólálkodik a bokrok között a kertben. Ez az ária legalább annyira nem tűr meg társaságot, mint Tamino Képáriája a *Varázsfuvolában*. Susanne azonban valójában nincs egyedül. Ott hallgatózik Figaro, aki benne a grófnőt látja. Mit hall? Azt véli, hogy az oly sokszor megbántott, megalázott asszony csábító nótába kezd? Mi gondol a komornyik, akihez énekel az álgrófnő? Az ugyanis, hogy az anyjának panaszkodik arról, mennyire hűtlen imádott

Susanne-ja az esküvője után azonnal, még talán felfogható hülyeség a részéről. A végén történt megkavarodása – a gróf izléstelen udvarlását és a látszólag ezt nem visszautasító ál-Susanne megfigyelésének, gyanakvó kétségeinek igazolását megélve –, a szolga mégis mindenkor alarendeltségét érezve, megérthető. Hiába lázad, alulmarad. Amikor tévesen „megtapasztalja” totális félreértését, olyan elveszett, olyan védtelen, és olyan szerelmes, hogy ekkor őszintén nemcsak szánjuk, de végképp szívünkbe zárjuk. Itt az okoskodás bűn. Mozart muzsikájának bölcsesége ezt nem engedi. A grófnő igaztalan, olykor otromba támadásokat is elviselő méltósága megdicsőül, és a gróf megalázó szégyent szenved. Ez Mozart vígoperájának nem is olyan víg végkifejlete. Igen ám, de a Rózsária!

Susanne mindaddig nagyon is földön járó lény itt felemelkedik onnan. Szárnyakat kap, és röpköd, miközben Figaróját égeti a féltékenység, mert pillanatnyilag elment az esze. Beaumarchais darabjában nem kell szembesülnünk a különös ellentmondással, hogy a szerelemmel, odaadó rajongással csordultig telt, fenséges, lélegzetelállító áriának „tárgya” megtörve, keserűen, a fák között lapulva leleskedik és figyel. Mire? A gróf úri jogának tartja, hogy a szobalánynak is tegye – mert teheti – a szépet, és elvakult úri gögje hatalmazza fel, hogy szerető feleségét ne társnak, hanem birtoklandó jussának tartsa.

Milyen szédült gondolat Figaro fejében, hogy a grófnő csodaszép légyottról, rózsával díszes fejfedőről énekel. Mit keres Figaro ott? Merthogy ott van Lorenzo da Ponte szövegkönyve szerint is. Nem szólal meg – de nem ébreszt kételyeket, hogy valami még sincs rendben. Amikor a végén felfedezi a „turpisságot”, felfogja vajon, milyen vallomást kapott a párjától? Mialatt ismét békésen enyelegnek, célirányosan a gróf csöbe húzásának eszközeként, tisztában van azzal, mekkora érték kíséri egész jövőjét? Vallomás-zenét a gróftól és Figarótól nem hallunk. Figaro érzéseiről csak akkor dalol igazán, amikor a féltékenység dühössé és látszólag tehetetlenné teszi. A gróf? Ő bosszúáriát énekel, amiért a jóváhagyásával Susanne másé lesz. Rosinára majd csak az opera könnyes záró-képe irányítja a figyelmet. Mindazonáltal a Rózsária – mint Mozart operaszínpadán sok más is – kilép a cselekményből, és önálló életre kel. A ruhacserének a történetek szempontjából vajmi csekély a jelentősége. Az amúgy igencsak cselekmény-dús operából úgy válik ki szinte nem evilági boldogságával, ahogyan a grófnő fájdalma a szívszorító cavatinában és a reményt is felcsillantó C-dúr áriában.

Ezeknek a zenéknek nem lehet színpadi tanúja. Hozzánk szólnak. Ne kuksoljon ott se Figaro, se más, mert megszúrja a rózsátöviset!

Sopron, 2016. június 2-6.