

TÚL AZ AMADEUSON

PINTÉR TIBOR

Wolfgang Hildesheimer: Mozart

Fordította: Györfly Miklós

Gondolat, Bp., 2006. 383 old., 2980 Ft

Maynard Solomon: Mozart

Fordította: Barabás András

Park Kiadó, Bp., 2006. 735 old., 7900 Ft

Volkmar Braunbehrens: Mozart – a bécsi évek

Fordította: Győri László

Osiris, Bp., 2006. 587 old., 3480 Ft

Feltűnő, hogy az életrajz műfaja Mozart esetében soha ki nem merülő lehetőségként kínálkozik a zenetudományi értekezéstől a ponyváig, noha éppen a biográfia nimbusza az utóbbi évtizedekben meglehetősen megtépázódott. A hermeneutika órájának mutatója ma a befogadó mezején jár, s amennyiben a szerző halálának barthes-i gondolata is megkísért bennünket, végképp érdektelenné válhat a szerzői életút rekonstrukciója. Ez különösen érzékenyen érintené a zenét, azt a művészetet, amely sokak számára a legtávolabb áll a hétköznapi valóságnak nevezett világtól, referencialitása úgyszólván nincs hozzá, s így meglehetősen szerencsétlen vállalkozásnak tűnik a szonorikus világot a történelmi valósággal összekapcsolni. Mármost ha elfogadjuk, hogy a zenemű, kiváltképp az abszolút zene műfajaiban, időtlen és mintegy a történelmi valóság fölött lebegő entitás. Ez az esztétikai felfogás a romantikus zenei metafizikában gyökerezik. Aki így nyilatkozik, gondolhatja ugyan, hogy saját esztétikai ítéletét fogalmazza meg, de mégiscsak állást foglal egy számára akár ismeretlen esztétikai problémában. A komponisták biográfiáinak recepcióját nézve, az életrajzírók többsége viszont mintegy ezzel ellentétes úton, a szerzői élet legkülönbözőbb epizódjaiban és a belőlük összerakható szellemi portréban keresi a kulcsot a zenemű megértéséhez, vagy legalábbis a zenemű létrehozásának indítékaihoz. Csakhogy ez is romantikus felfogás, mely az alkotói világot élet és művészet dichotómiájára osztja – ideális esetben e kettő fedi egymást. Hans Heinrich Eggebrecht így fogalmaz egy helyen: „A recepció, amennyiben Beethoven művei-

ből az éthoszt hallotta ki, s azt Beethoven életvitelében megtalálta, ezzel pedig a szenvedés, az akarat, a diadal fogalmaival közelített Beethoven megértésének ahhoz a középpontjához, amelyben mű és személyiség egymást fedi.”¹ Beethoven nyelvi megnyilvánulásai ebben a tekintetben kedveznek a biografikus megértésnek, még akkor is, ha a biográfus nem néz szembe azzal az esztétikai problémával, hogy a személyiség ismerete nem feltétlenül adja meg a kulcsot műve esztétikai tartalmához. Nem véletlen, hogy a Beethoven-biográfiák sora adta a mintát magának a zenei biográfiának, és a XIX. század komponistaéletrajz-írói kimondva vagy kimondatlanul olyan dokumentumokat kerestek, amelyekben a fenti Eggebrecht-idézet szellemében mű és személyiség fedésbe kerül. Ahol ilyesmit nem találtak, ott a romantikus fantázia megkonstruálta a hiányzó láncszemeket. A komponista biográfusának nem tárgya, hanem hőse lett: zenéje ethoszának kisugárzását a biográfus visszasugározta rá. Amennyiben a megrendítő mű megrendítő életesemény után kiált, akkor az idilli boldogságot sugárzó zene csakis a boldog pillanatok emlékműve lehet, a tépelődő drámai hang pedig tépelődő életbeli drámát kíván. Mű és élet attribútumai egymásnak megfeleltethetők: a mű leképezi tárgyát, az életeseményt vagy élményt, annak pszichológiai lecsapódása. Ez a felfogás a zeneművet vallomásnak tekinti – éppen attól a kortól kezdődően, amelytől valóban nem állt távol a zene vallomásszerűségének, a szubjektív élmény hangokba transzformálásának a gondolata. Másfelől ahol az elsődleges, autográf dokumentumok elégtelennek bizonyultak – mint például Bach esetében –, vagy ahol nem is igen voltak – ez Händel esete –, ott a pszichologizáló beleérezés teremtette meg mű és személyiség ideális, kölcsönös fedésbe kerülését. Sőt, ha a megfelelő dokumentáció hiányos, akkor misztifikálni, kevésbé finoman szólva: hamisítani is lehet. Egy 1825-ben hamisított Mozart-levélben nyilvánvalóan azt írta a hamisító, amit az akkorra hagyományossá vált, romantizált Mozart-kép diktált: magányosságról, elesettségről szól egy közelebről meg nem nevezett barátnak, aki számára olyan, mint „csillag az éjszakában, virág a télben”.² A hamisítástól a mítoszképzés nem is esik olyan távol, erre példa a *Mozart füle* című publikáció 1898-ból. Tudós szerzője azt bizonygatja, hogy a zenei zsenialitás a fül külső megjelenésében is manifestálódik, s ezt a Nissen-féle biográfiában (1828) olvasható leírásra alapozza, mely egy csinos rajzban

1 ■ Hans Heinrich Eggebrecht: *A Nyugat zenéje*. Ford. Ignácz Adám. Typotex, Bp., megjelenés alatt.

2 ■ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 34. szám, 1825. augusztus 23. Lásd <http://rnc.library.cornell.edu/mozart/myth.htm>

tárja elénk Mozart fülének különleges alakját. Más „Mozart füle”, és más egy „közönséges fül”.³

A romantikus zenetörténet-írás a saját paradigmájával közeledett a korábbi szerzőkhöz is, így alapozta meg az egyetemes zenetörténet grandiózus Nagy Elbeszélését: a zene történeti folyamata génuszok láncolata; a kis karsztvizek a nagy folyamok felé tartanak, a kismesterek „megelőlegeznek” egy-egy nagymestert, akinek életműve aztán megkoronáz egy egész történeti korszakot. A zenetörténeti folyamatban a remekművek mintegy kiemelkedő bóják, melyeket mintegy láncra fűzve összegzi a történetíró több évtized vagy akár egy egész évszázad zenetörténetét. Épp ezért váltak lényegessé a nagy komponista-életrajzok, melyekben a fejlődéses zme filológiai alapossággal párosult, bár bizonyos morális prejudikációk megengedhetővé tették a szerző életének átszínezését, egysíkúvá tételét. Mindezzel együtt a monumentális XIX. századi biográfiáknak el nem évülő érdemeik vannak. Maynard Solomon azt írja Otto Jahnról, hogy az övé „az egyetlen teljes értékűnek nevezhető életrajz” (676. old.), illetve „a legnagyobb Mozart-biográfusnak” nevezi (29. old.). Jahn Mozart-biográfiája (1856–1859), Friedrich Chrysander Händel-életrajza (1858–1867) vagy Philipp Spitta Bach-biográfiája (1873–1880) az eszményi szerzői alkat, a kibontakozás, kifejlődés és betetőzés heroikus leírása. Ami e komponisták körül történt a mestereket, a stílusokat, a zenei köznyelvet illetően, az mind csak hatás és integráció. Mindehhez nélkülözhetetlenek olyan életrajzi elemek, életesemények, amelyek mintegy a remekmű fogantatásához vezetnek, alátámasztva a nagy mű – nagy személyiség ideális konstellációját: a szerzői akarat bizonyítéka a remekmű, és a remekmű már fogantatásakor remek mű volt.

Nevezetes példa Mozart valóban rendkívüli *a-moll zongoraszonátája* (K. 300d; 310). Az irodalomban elterjedt vélekedés, hogy ha Mozart mollban írt valamit, akkor annak oka volt. Az *a-moll szonáta* keletkezése ama 1778-as évre esik, amikor Mozart elvesztette édesanyját (1778. július 3.). A biográfiák gyakran visszatérő motívuma, hogy az *a-moll szonáta* e veszteség zenei manifestációja, és az 1778-as év egyik legnagyobb zenei teljesítménye. Az utolsó tagmonddal egyetérthetünk: az *a-moll szonáta* nagy mű. Azonban ha megnézzük a műjegyzéket, 1778 nyarának termésében nem találunk olyan bizonyosságot, amely egyértelművé tenné, hogy az *a-moll szonáta* megírására a gyász készítette Mozartot. Nyár elején keletkezett a szintén megrázó erejű *e-moll zongora-hegedű szonáta* mellett a *D-dúr szonáta* is (mindkettő op.1-ként jelenik meg négy másik szonátával együtt még ugyanabban az évben Párizsban), júniusban komponálta Mozart a *D-dúr „Párizsi” szimfóniát*, miközben a végül befejezetlenül maradt *Zaide* című operán is dolgozott. Azaz a *Párizsi szimfóniának* sem kronológiailag, sem érzelmitelileg, az *e-moll szonátának* kronológiailag, a *D-dúr szonátának* érzelmitelileg, a *Zaide*-nak pedig tematikailag nem lehet köze a veszteséghez. Egyedül az

a-moll szonáta az, amely érzelmitelileg és feltehetőleg kronológiailag is metszi a gyászos eseményt. Ugyanakkor a levelezésében nincs nyoma, hogy egy *művel* tisztelgett volna édesanyja emlékének, vagy egy *műbe* öntötte volna fájdalmát. Sőt kevés tudomásunk van arról is, milyen volt ez az anya–fiú viszony. Érezhetően egyre bizonytalanabb, egyre ingoványosabb értelmezéseink alatt a talaj. De az igazi probléma nem is az, hogy az *a-moll szonáta* megfelele-e a ráosztott szerepnek, hanem hogy a XVIII. század utolsó harmadában beszélhetünk-e ilyen értelemben vett „vallo-más-zenéről”. A XIX. században széles körben elfogadott felfogás a zene szerepéről korábban még nem ismert. Viszont e retrospektív feltételezéseknek legendaképző hatásuk van, s olyan nagy karriert befutó mitológémákban öltenek testet, mint hogy a *Don Giovanni* Kormányzója a mű komponálásának évében (1787) meghalt apa, Leopold Mozart operai inkarnációja volna, vagy hogy a *Requiem*ben Mozart a saját gyászmiséjét írta meg. Nem kevesebbről van szó, mint a zene totális átértelmezéséről a szenvedélyek ábrázolásától a szubjektív érzelmek kifejezéséig. Ez a folyamat pedig éppen a két század fordulóján zajlott le.

A Nagy Elbeszélés alkonyán a zenetörténet-írás is válságba került, majd új lendületet vett. Az utóbbi 20-25 év fejleményei éppen dekonstrukciós jellegük-nél fogva figyelemre méltók. Minden kor olyan zeneszerzőképeket kap, amilyeneket megérdemel; a heroikus életrajzok alól kicsúszott a talaj. A korábbi biográfiák felülírása olyan nagy jelentőségű monográfiákban öltött testet, mint például Christoph Wolff *Bach – a tudós zeneszerző* című műve.⁴ Wolffnál a romantikus Bach-képet felváltja a zenei-tudományos képzettségű XVIII. századi muzsikusi-entellektüel, aki a kor zenéjében minden szinten jelen van, aki elődeinek és kortársainak éppen annyit köszönhet, mint magának. Wolff a zsenialitást körülvevő televényre

3 ■ *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin* 5. Heft. 1898, február, 165. old. Ld. <http://rnc.library.cornell.edu/mozart/cult/ear.htm>

4 ■ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*. New York, 2001. Magyarul: *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Ford. Székely János. Park, Bp., 2004.

5 ■ H. W. Hitchcock : *Marc-Antoine Charpentier*. Oxford, 1990; K. J. Snyder: *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. New York, 1987. Még sajátosabb jelenség az olyan egészen lokális köztársasági életművek feldolgozása, mint pl. Joachim Gerstenbüttel, aki Telemann elődje volt Hamburgban. Lásd: J. Krämer: *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche: ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs*. Hamburg, 1997.

6 ■ Két keresztnevére elfogadott: Constanze és Konstanze. Hildesheimer az előbbi, Solomon és Braunbehrens az utóbbit használja. Én az egyszerűség kedvéért a Konstanze mellett maradok.

7 ■ Stendhal: *Mozart élete*. In: Stendhal Művei, 9. kötet: *Zenei írások*. Magyar Helikon, 1973. 163–207. old.

8 ■ Mindhárom korai életrajzot közli Otto Erich Deutsch: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*. Lipcse, 1961.

9 ■ Modern kiadása: Rosemary Hughes (ed.): *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829*. London, 1955.

10 ■ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 128. old.

éppen annyira kíváncsi, mint e zsenialitásra magára, sőt e televényhez minden gyökérszáláig vissza kívánja vezetni a zsenialitást, tudva, hogy maga a zsenialitás megmagyarázhatatlan, de vannak a természetének megismeréséhez vezető utak. A másik jelentős fordulat az ún. kismesterek felemelkedése, a lokális zenekultúrák felértékelődése, a megkonstruált normáktól és fejlődési tipológiáktól idegen szerzők növekvő megbecsülése, amit Charpentier vagy Buxtehude életművének átfogó monográfiája példáz.⁵

A Mozart-életrajzírásnak is megvan a maga életrajza. Az első életrajzot (1791) Friedrich Schlichtegroll jegyzi, aki elsősorban Konstanze Mozart,⁶ a komponista özvegye emlékeire hagyatkozik. Schlichtegroll életrajzának kalandos utóélete van. Stendhal Louis-Alexandre-César Bombet álnéven – saját bevallása szerint – lefordítja a Schlichtegroll-féle életrajzot, de valójában C. Winckler francia nyelvű, Schlichtegrollt plagizáló munkáját plagizálja.⁷ A második nagy hatású biográfia Franz Xaver Niemetscheké (1798), a harmadik Johann Friedrich Rochlitzé (1798/1801)⁸. E három életrajz együtt már tartalmazza a Mozart-irodalom anekdotaanyagának javát, és a XIX. század nagymértékben belőlük merít, különösen Rochlitztól. Ugyancsak sokáig forrásértékűnek számított a Georg Nikolaus von Nissenől, Konstanze Mozart második férjétől származó életrajz, melyet feleségével együtt írt, és 1828-ban publikált. Nissen a három korábbi biográfiát, valamint felesége és a család egy másik tagjának emlékeit, illetve a családi levelezés anyagát is felhasználta – bár sok levélből törli a morálisan kifogásolható vagy a biedermeier nyárspolgárt megbotránkoztató részeket.

Értékes anekdoták tárháza Vincent és Mary Novello beszélgetéseinek gyűjteménye is, melyeket a lelkes Mozart-rajongó testvérpár a zeneszerző nővérel, özvegyével és sógornőjével folytatott 1829-ben.⁹ Mindez a későbbiekben megbízhatatlannak bizonyult históriák halmaza, mégis máig él, és olyan műveket táplál, mint a populáris kultúra Mozart-képét meghatározó Shaffer-Forman-féle *Amadeus* (1984) vagy a *Mozart!* (1999) című musical.

A Mozart-biográfiaírás nagy fordulópontja Otto Jahn életrajza, melynek hatására kialakul az „apollói Mozart” képe. Hogy ismét Solomont idézzem: Mozart itt válik a „tehetséges és kiegyensúlyozott ember klasszikus ideáljának megtestesítőjévé” (676. old.). Jahn hatalmas, négykötetes életrajza Hermann Abert sokak szerint erősen problematikus átdolgozásában (Lipcse, 1919–1921) a Mozart-irodalom megkerülhetetlen műve maradt a XX. században is. Legutóbb

a 11. kiadása látott napvilágot 1990-ben. Természetesen itt a Mozart-irodalomnak csak az életrajzi szegmensét említettem meg, és abból is csak a történeti érdekességű vagy fontos műveket. Tavaly, a komponista születésének 250. évfordulóján megjelent tömörked könyv között sok magyar kiadó is letette a maga kötetét a Mozartnak emelt oltárra, de köztük csak három könyv lényeges, és ezek egyike újrakiadás.

Wolfgang Hildesheimer regényíró Mozart-könyve

1977-ben jelent meg, első magyar kiadása 1985-ben, a második 2006-ban. (A kiadó a kötet fontossága miatt jól döntött az újrakiadás mellett, azonban elmulasztotta közölni, hogy második kiadásról van szó.) Hildesheimer nem kevesebbre vállalkozott, mint a megelőző, hozzávetőlegesen 180 év alatt összehordott anyag kritikai (de nem tudományos) felülvizsgálatára. Ezt a képzőművészetben restaurálásnak hívják. Hildesheimer is így nevezi kísérletét: „ez a könyv nem utolsósorban az ellentmondás könyve, válasz egy kihívásra, helyreállítási, megtisztítási kísérlete egy freskónak, amelyet az évszázadok folyamán többször átfestettek. A restaurátor nem módszeresen jár el, hanem részletről részletre ott

avatkozik be, ahol korábbi rétegek kezdenek leválni.” (7–8. old.) Ahogyan a restaurátor feltételez egy eredeti képet, úgy Hildesheimer is reméli, eljuthat az eredetihez. A korábbi rétegek a restaurátor keze nyomán lassan leperognak, s úgy hiheti, a megtalált kép az eredeti. Ez merőben az anyag szintjén még kivitelezhető, azonban a rekonstrukció értelmezése már problematikus. Hans-Georg Gadamer írja: „Mint minden restauráció, az eredeti feltételek helyreállítása is reménytelen létünk történetisége miatt. A helyreállított, az elidegenedésből visszahozott élet nem az eredeti élet. Még [...] a régi állapotában helyreállított építmény sem az, ami valaha volt – turisztikai látványossággá válik. S hasonlóképp, az olyan hermeneutikai tevékenység, amely a megértésnek az eredeti helyreállítását tartja, csupán holt értelmet közölne.”¹⁰ Ebben az esetben első látásra azt gondolhatnánk, hogy Hildesheimer feltételez egy eredeti Mozart-képet, és a restaurálás nyomán ehhez akar eljutni. De mivel egy életrajz, pontosabban egy személyiségkép a valódihoz képest imaginárius, nehéz lenne amellett érvelni, hogy létezne egy eredeti Mozart-személyiségkép. Itt különböző mentális képek halmazának lenyomatai rajzolódnak ki: azoké, amelyeket ő írt magáról, és azoké, amelyekben őt látták mások. Ennél tovább nem juthatunk. Viszont nagy a kísértés, hogy a mozarti zenét is megtegyük a mentális önkép lenyomatának. A zene azonban ellenáll. A verbális művészetekben is bajos a művet az életre vonatkoztatni, a zene esetében



P. A. Lorenzoni, 1763.

ez egyenesen *salto mortale*. Hildesheimer ennek tudatában „dallamvivő szólamként” fogja fel Mozart zenéjét, amelyhez képest a kíséret, a generálbasszus Mozart élete. E kettő között közvetít az életrajzírók munkája: „a két létező, nevezetesen az élmény és a – vélt – műbeli lecsapódás közé odakomponálták az összekötő rendszert” – mint középső szólamot. „Ezért megnő a kísértés, hogy megszabadítsuk Mozart életének partitúráját ettől a feldolgozástól, és helyreállítsuk azt az *ainigmát*, amely gyanánt Mozartnak meg kell jelennie előttünk, ha elhatározzuk, hogy minden életrajzot, sőt, minden történetírást azzal a szkepszissel szemlélünk, amely az évszázadok folyamán célszerűnek bizonyult.” (14. old.) A rekonstrukció célja tehát a nullpontra való eljutás, az enigmára, a megfejthetetlen titokra való rámutatás. Ez a titok pedig egyszerűen fogalmazva az, hogy Mozart esetében élet és mű között olyan hatalmas a szakadék, hogy semmilyen életrajzírói teljesítménnyel sem hidalható át. Ha a fent említett mentális képek lenyomatait: leveleket, a korai életrajzokban lévő visszaemlékezéseket tekintjük, akkor meghökkentő, hogy ezzel a mennyiségileg óriási anyaggal valójában egy tapodtat sem haladtunk előre. Mozart kiterjedt levelezésében alig-alig mond valamit érdemben a műveiről. Mintha az erre irányuló reflexió egyáltalán nem is érdekelt volna. „Az volt tehát a cél, hogy eltöröljünk fennálló képeket, és nem az, hogy közvetítsünk olvasó és hős között. Ezzel – épp ellenkezőleg – ennek a kísérletnek az a szándéka, hogy a két oldal között növelje a távolságot” (14. old.) – folytatja Hildesheimer. Vagyis, az előző metaforához visszatérve, a középső szólam törlése Hildesheimer célja. Mivel nem volt zenetudós vagy -történész, vállalkozása érzékenyen érintette a szakmát, aminek tudatában is volt. Ironikusan megjegyzi, hogy miután a maga hangját hozzáadta a kórushoz, „ezek után visszaszolgáltatom a témát a céhnek” (7. old.).

E céh a későbbiekben sem vállalkozott arra, amire egy *outsider*, s el kellett fogadnia: jelentős átértelmezés született, egyszerűen a legegyszerűbb probléma felvetésével és végiggondolásával. Solomon például, aki kötetének bibliográfiájában egy-egy megjegyzést fűz a Mozart-irodalom fontosabb darabjaihoz, Hildesheimer könyvéről kissé bővebben ír: „Laza szerkezetű, érzékenyen és éles szemmel megírt elmélkedés, amely átsiklik a történelmi tények fölött. Nagyrészt a Hildesheimernél – és a részben általa inspirált, Peter Shaffer-féle *Amadeus*-ban – túlzó módon feltámasztott korai romantikus toposzok visszahatásaként a későbbi művek előszeretettel [...] hangsúlyozzák Mozart bécsi éveinek prózaibb oldalát. [...] úgy ábrázolja a zeneszerzőt, mint aki érzelmileg képtelen igazi emberi kapcsolatokra.” (676–678. old.) A főszövegben pedig azt olvassuk, hogy Hildesheimer felelevenítette a „Mozart jellemét és intellektusát alábecsülő tendenciát” (30. old.).

Solomonnak több szempontból igazat kell adnunk. A laza szerkezetre tett megjegyzés arra utal, hogy Hildesheimer egészen egyszerűen egyáltalán nem tagol-

ta szövegét, bekezdések óriási, diffúz halmaza a kötet, amelyben nehéz eligazodni. Viszont a családi dráma mind Hildesheimernél, mind Solomonnál jelentős súlyt kap, csakhogy Hildesheimer céltáblája Konstanze Mozart, Solomoné pedig Leopold Mozart. Mindketten elmélyülnek a legapróbb részletekben, ironikus túlzással akár odáig is elmenve, hogy Konstanze „csakugyan megfoltozta-e Mozart harisnyáit, és kimosta-e ágyneműjét” (240. old.). Mozart–Apollo, amint meztől várja, hogy harisnyáját megstoppolják! Milyen távolságban van ez a kép attól, amit Alfred Einstein írt 1947-es könyvében,¹¹ és amit azóta is szívesen idézgetnek: Mozart „csak vendég volt ezen a földön”. Hildesheimer emberré fokozza le az isteni komponistát. De mi legyen az emberrel? Milyen életet élt? Hogy teltek a napjai? Kiket szeretett? Odaadó felesége volt-e Konstanze, rendes apja volt-e Leopold? És így tovább. Vagyis végső soron: milyen sorsa volt? Ha nem látjuk a kérdés mögött meghúzódó biográfiai trónfosztást, akkor legyinthetünk, miért is volna mindez érdekes. De éppen a hildesheimeri átértelmeződés során azzal kell szembesülnünk, hogy az ember kikutatható, de a mű enigma marad. Ha viszont nem hisszük, hogy az élet magyarázattal szolgált volna a zenére és fordítva, akkor érdekes-e egyáltalán, milyen élete volt Mozartnak? Nem kellene-e inkább csöndben maradni, és csak a zenét hallgatni?

Élet és mű diszkrepanciája megoldhatatlan. „Mozart reakcióit életkörülményeire és lelkiállapotaire, miként azok a dokumentumokból kiolvashatók, nem világítja meg az életmű.” (8. old.) Marad az élet, annál is inkább, mert Hildesheimer nem vállalkozik nagyszabású zenei analízisekre, noha meghökkentően finom passzusai vannak a zenéről is. Ha a korábbi életrajzok folytonos tagadására épít, nem válik-e az egész munka egyetlen nagyszabású vitairattá? Hildesheimer a pszichoanalízishez folyamodik: „[M]ivelhogy a zseni és az interpretátor lelkülete között általában csekély az affinitás, ezért az interpretátornak a pszichonálízis felismeréseit – és pedig az önmagán végzett pszichoanalízisét – kell alkalmaznia.” (10. old.) Programja a megva-

11 ■ Alfred Einstein: *Mozart. His Character – His Work*. New York, 1945. Az eredeti német szöveg két évvel később jelent meg: *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*. Stockholm, 1947.

12 ■ *The Musical Quarterly*, 59 (1983), 2. szám, 278–279. old.

13 ■ 1984 után sorra jelentek meg azok a publikációk, amelyek kihívásnak tekintették az *Amadeust*. A magyarul is megjelent könyveket említve, H. C. Robbins Landon: *1791 – Mozart utolsó éve* (1988; magyarul 2001) című művének bevezetőjében kedélyesen utal az *Amadeusra*, jó színűnek és remek filmnek tartja, de munkája megírásának okát mégiscsak az *Amadeus*-ban jelöli meg. Volkmar Braunbehrens kifejezetten ingerülten említi mind a darabot, mind a filmet, olyannyira, hogy említi sem hajlandó leírni az *Amadeus* keresztnevet. Ezt egyébként Mozart valóban nem használta, de az *Amadé*t igen. Az *Amadeus* nevet egyszer írta csak le, tréfából: Wolfgangus Amadeus Mozartus. Keresztlevelében a Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus név szerepel. A Theophilus latinus alakja az *Amadeus*. Ennek német változata, a Gottlieb is előfordul egyes dokumentumokban.

14 ■ Matthew Head: *Myths of a Sinful Father: Maynard Solomon's 'Mozart'*. *Music & Letters*, 80 (1999), 1. szám, 74. old.

lósításban gyenge lábakon áll. Célja, hogy a Mozart-pszichét kövesse nyomon, de sokszor mégiscsak a pszichológiai affinitás az, amit ő maga analízisnek nevez. „[O]lyan emberi kapcsolatokat, amelyekben nekünk részünk van, ő nem ismert, és szüksége sem volt rájuk.” (231. old.) Ezt a mondatot Solomon is idézi (31. old.), éppen a „Mozart jellemét és intellektusát alábécsülő tendencia” példaként.

Hildesheimer túl erőse színezi az elmagányosodó és elszegényedő Mozart képét – részben saját beleérző képességére, részben a bőséges, de megbízhatatlan anekdotaanyagot felvonultató korai életrajzokra hivatkozva. A munkájának megjelenése óta eltelt harminc évben az egykori bécsi zenei élet alapos kutatása bebizonyította, hogy Mozart annak kulcsszereplője volt, és nem is szegényedett el. (Legjobban dokumentált összegzése éppen Volkmar Braunbehrens 1986-os munkájában olvasható.) Nyilván nem lehet a későbbi kutatás eredményeit számon kérni a szerzón, de a történelmi tények nagyvonalú kezelését igen. Mint a könyv angol kiadásának (1982) recenziójában Solomon is megállapította: „Hildesheimer Mozart friss pszichológiai portréját ígerte [...] Csak eredetiségében és rábeszélő képességében tudná igazolni magát e könyv, mivel nem szándéka, hogy átfogó és összefoglaló biográfia, útbaigazító mű vagy zenei újraértelmezés legyen. [...] Mozart életének realitását – mely kevéssé melodramatikus, de végül is drámaibb – nem szolgálja jól e biográfia.”¹² Az előszóban megjelölt műfaji „kísérlet” megmaradt kísérletnek – szubjektív elmélkedésnek Mozart élete és sorsa fölött. A kérdések nagyszerűek, de Hildesheimer válaszai vitathatók. A pszichologizálás nem kedvez a tárgyyszerűségnek, a tényközlés sok esetben pontatlan, és nincsenek egyértelmű válaszok. Nemcsak a mű, az élet is enigmatikus marad. Hildesheimer szkepszise szellemileg megtermékenyítő, ám ez annak, aki pozitív ismeretekre vágyik, kevés.

Maynard Solomon könyvét ezzel szemben a történelmi tények feltérképezése és a hatalmas anyag szorgalmas feldolgozása jellemzi. 735 oldalon a legvaskosabb magyarul olvasható Mozart-életrajz. A fordítás remek, finom distinkciókat tesz a XVIII. századi és a mai nyelvhasználat között, a magyarul már meglévő idézeteket a korábbi kiadásokból veszi át, a hivatkozott művek magyar kiadását jelzi. A magyar nyelvű Mozart-irodalom gondosan összeállított és egészen friss bibliográfiája a kötet végén Fazekas Gergely munkája. A szöveggondozás és a nyomdai kivitel is kiváló, ugyanaz a körültekintő munka jellemzi, mint a kiadó korábbi zenei tárgyú könyvét, Wolff Bach-

monográfiáját. Solomon a mai észak-amerikai zene-tudomány fontos személyisége, elsősorban Beethoven-, Schubert- és Mozart-írásai keltettek feltűnést. 1995-ben megjelent könyve a zenére és az életútra alkalmazott pszichoanalízis legnagyobbas műve a Mozart-irodalomban. Az életrajzot a családi keretek feltérképezésére építi: a szülők, a nővér, Maria Anna („Nannerl”), valamint a feleség, Konstanze. Rekonstruálni akarja a magánéleti drámát anélkül, hogy

leválasztaná a művet az életéről. Nemhogy törölné ama hildesheimeri középső szöveget, ellenkezőleg: utat keres a mozarti zene pszichológiájához, de nem az életrajzi elemek és a zene összekapcsolásával, hanem a szerzői lélek és a befogadói magatartás pszichoanalitikus értelmezésével. Így a leplezetlenül szubjektív zenei analízisek keverednek a szerzői psziché analízisével, mely elsősorban a levelezésen alapul. Arany Hamlet-fordítását idézve azt mondanám, Solomon elkülöníti a „külembert” és a „belembert”.

A „külembert” krónikája a szokásos: a csodagyerek mutatványaitól az utazások gondos adatolását és a munkakapcsolatok hálózatát a bécsi évek teljes feldolgozásáig minden a helyén van. Solomon könyvében sok olyan elemmel találkozunk, amit már korábban mások is leírtak, de egy rendes életrajznak mégiscsak el kell mondania az ismert tényeket is. Az olvasó komplex biográfiát szeretne látni. Recenzióink szempontjából sokkal fontosabb a „belembert” portréja. Solomon számára is kihívás az *Amadeus* és annak filmváltozata.¹³ A zenetörténet-írás neuralgikus pontja lett e mű, mert mintha teljesen hiábavaló lett volna minden igyekezet a Mozart-portré megtisztítására a romantikus elemektől. Az új zenetörténeti portrék versenybe sem szállhattak a színmű, s még kevésbé a film ismertségével. De vajon érdemes-e számon kérni rajtuk a történelmi igazságot? Egy biztos: az *Amadeus* olajat öntött a Mozart-kutatás tüzére, és ha a pozitív mérleget nézzük, akkor jelentős írások köszönhetőek neki. Solomon értelmezésében a mozarti életút nem a romantikus toposzokban, hanem a boldog gyerekkor és a felnőtté válás drámája pszichoanalízisében rajzolódik ki.

A Mozart-biográfiaírás és -műértelmezés kedveli a pszichoanalitikus interpretációt. Mint Matthew Head megjegyzi Solomon könyvéről írt recenziójában, „az apákról és fiúkról szóló pszichoanalitikus gondolkodás hosszú ideje színesíti a Mozart-életrajz-írást, de tudomásom szerint senki sem foglalkozik Haydn (vagy Dittersdorf vagy Domenico Scarlatti) pszichoanalitikus életrajzával”.¹⁴ Vagyis egyes zeneszerzőket kitüntet figyelmével a pszichoanalitikus



Keith Hering, 1985.

életrajzírás (Solomon például Beethoven és Schubertet), másokat viszont nem ér ilyen tisztesség. Vajon Haydn vagy Scarlatti pszichéje üresebb lett volna Mozarténál? Nyilván nem. A pszichoanalitikus történetíráshoz nélkülözhetetlen az írásos dokumentáció, ami Haydn esetében megvan, Scarlatti esetében pedig hiányzik. Így plauzibilisebb magyarázat az, hogy Mozart (vagy Beethoven, vagy Schubert) mítosza jobban kedvez az efféle olvasatoknak, s ennél fogva a pszichoanalitikus értelmező is a mítosz foglyául esik. Lévéen a romantikus mítosz *passé*, egy másik, új mitikus réteg kerül fel a szerzők portréira. Valószínűleg szíve szerint Hildesheimer ezeket is restaurálta volna.

Solomon pszichoanalitikus értelmezésében a kulcsszereplő Leopold Mozart. Head szerint a könyv legalább annyira az ő életrajza, mint a fiáé.¹⁵ Solomon gyakorlatilag a teljes fennmaradt levelezést feldolgozva arra a végkövetkeztetésre jut, hogy egy megkeseredett, művészként kudarcot vallott, törőlmetszett nyárspolgár akarta minden ízében a maga kedve szerint megformálni fiát mint élete főművét. Solomon Leopold Mozart-képe lesújtó. Ugyanakkor a fiúról igen teátrális jellemrajzot kapunk: „Mozart végzetes jósága a gyermeki kötelességtudatban gyökerezett, hasonlóan ahhoz, amit Goethe látott Hamlet alakjában: »Egy szép, tiszta, nemes, fölötté erkölcös lény, melyben nincs meg a hőöket alkotó érzéki erő, tönkremegy egy olyan teher súlya alatt, melyet sem viselni, sem ledobni nem tud; minden kötelesség szent előtte, ez túlságosan nehéz. Lehetetlent követelnek tőle; nem olyasmit, ami magában véve lehetetlen, hanem azt, ami neki lehetetlen.«” (282. old.)¹⁶ Nem bonyolodnék bele, hogy egyfelől mennyire tendenciózus ez a retorikai fogás, elvégre magát Goethét idézi a szerző, aki mégiscsak a felvilágosodás kultúrájának éppen akkora hőse, mint Mozart; másfelől új utat nyit a hamleti alkatú Mozart mítoszának, ami enyhén szólva is messze visz a történelmi tények tisztázásától. A levelezés értelmezésére (mint minden értelmezésre) igaz lehet egy XV. századi prédikátor szellemes mondása: „a Szentírás olyan, mint egy viaszor, arra lehet csavarni, amerre akarjuk.”¹⁷ A szabad zeneművész alakja szociológiailag a XIX. század terméke. Norbert Elias utolsó, Mozartról szóló írásában e szerep tragikus beteljesíthetlenségéről ír: „Mozart tragédiájának oka nem utolsósorban abban keresendő, hogy egyéni sorsával és művével egyedül, magányosan próbálta meg áttörni társadalmi korlátait, miközben zenei képzelőereje és lelke még erősen kötődött e társadalmi ízlés-hagyományához. És mindezt a társadalmi fejlődés olyan fázisában tette, amikor a régi hatalmi viszonyok még többé-kevésbé érintetlenek voltak.”¹⁸ Leopold Mozart azt tanácsolta a fiának, hogy fogadjon el egy jól fizető stallumot valamely udvarban, ha már Salzburgot végképp el akarja hagyni. „Leopold Mozart újra meg újra lebeszélte fiát a független életmódról, megakadályozva ezzel, hogy a legegyszerűbb, leglogikusabb és leggyakorlatiasabb módon kezdje karrierjét.” (166. old.)

Solomon azonban itt történetileg téved. Az 1770-es évek végén a leggyakorlatiasabb és leglogikusabb megoldás éppen az volt, amit Leopold tanácsolt. Mozart annak a generációnak a tagja, amely a zenét udvari megbízásaként műveli, ahogy szinte egész életében Haydn is. A korszakváltás éppen a század végén figyelhető meg, amikor a szabad művész színre lép, de nem az arisztokratikus művészet központjaiban, hanem például Londonban, ahol ennek ráadásul komoly hagyományai vannak: Händel a század első felében operavállalkozóként élt, a század végén pedig az idős Haydn jól fizető londoni bérleti koncertjei lesznek a dicsőséges állomásai ennek az életformának. Nem véletlen, hogy Mozartnak élete végén meg nem valósított nagy terve egy londoni út volt. Ami a francia forradalom előtti Bécsben még elképzelhetetlen volt, Beethovennek az 1800-as évek első évtizedében már sikerül. (Schubertnek ugyan nem, de ez az ő esetében inkább habituális probléma.) Leopold Mozart világosan látta, hogy fia törekvései kockázatosak. Ami a magánéletet illeti, ott Solomon szintén a zsarnoki apa arcképét rajzolja meg, aki nem engedi szabad újtára fiát a szerelem terén sem, akinek elfogadhatatlanok fia korábbi szerelmi kapcsolata, majd a házassága.

Nem meglepő, ha Mozart szexuális élete is nagy szerepet kap Solomonnál. Részletesen elemzi az ún. Húgocska-leveleket. Mozart unokatestvérével, Maria Anna Thekla Mozarttal keveredett liezonba 1777-ben. Kettejük levelezését sokáig rejtegette a zenetörténet, éppen az isteni komponista képének védelmében. Amióta hozzáférhető, e levelek a biográfusok kedvencei. Solomon sem kivétel, majdnem egy teljes fejezetet szentel a fekálianyelvben és a nyílt szexuális utalásokban gazdag levelezésnek. Leopold Mozart számláját terheli a viszony megszakadása, sőt az Aloysia Weber (későbbi feleségének testvére) iránti szerelem kudarca is: „A lázadás és behódolás hullámzásából álló küzdelem utolsó szakaszában Mozart feladta a játszmat. [...] férfiúi mivoltának egy részét is veszni [hagyta], hiszen apja diadala együtt járt a kényszerű önmegtartóztatással. Apja utasítására már korábban szakított Aloysiával; most az unokatestvéri kapcsolatot kellett fölládoznia a fiúi engedelmesség oltárán.” (206. old.) Solomon értelmezésében az apa fölötti győzelem akarása, a minták teljes elvetése, vagyis a végül tökéletes kudarcba fulladó szimbolikus apagyilkosság olyan harc, melyben Mozart felesége tökéletes társ. Kapcsolata anyjával is melegebb, bensőségebb, mint apjával: „a zeneszerző

15 ■ Uo. 77. old.

16 ■ Az idézet a *Wilhelm Meister tanulóéveiből* való. Ford. Benedek Marcell, Európa, Bp., 1983. 277. old.

17 ■ „Die heilige geschrift ist wie ein wachseni nas, man bügt es war man wil.” (Johannes Geiler von Kaisersberg, 1445–1510. A mondás története a XIII. századig, Alanus ab Insulsig vezethető vissza. Az adatért köszönet Geréby Györgynek.)

18 ■ Norbert Elias: *Mozart – egy zseni szociológiája*. Ford. Györy László. Európa, Bp., 2000. 20. old.

édesanyja fölfogta: fiának a maga útját kell járnia ahhoz, hogy kitapasztalja saját lehetőségeit.” Az anya elvesztését követő nagy zeneanalitikus fejezet – mely a sokatmondó *Szorongás a Paradicsomban* címet viseli – nem véletlenül foglalkozik a már említett *a-moll zongoraszonátáival*. Nem kapcsolja össze közvetlenül a gyászos eseménnyel. Solomon az átalakuló, új zenei formái retorikai elemekkel gazdagodó szerzői pszichét követi nyomon (melyek majd Schubert *impromptu*iban vagy Chopin *nocturne*-jeiben is megjelennek). Ezt nevezi a mozarti „adagio/andante archetipusnak”. Igen tágan értelmezi ezt a zenei-stilisztikai átrétegződést: egy „érzsmátrix hozza létre a fölülmúlhatatlanul szép kisgyermekkori édenkertet, ugyanakkor azt az állapotot is, amelyben a gyerek teljesen ki van szolgáltatva szeparációs félelmének. [...] Nincs kizárva, hogy épp e kifejezhetetlen eksztázis és elképzelhetetlen szorongás összeütközésének veszélyes pillanatát érezzük Mozart *a-moll* szonátájának *Andantéjában* – ez a tétel, lényegére csupasítva, a *Paradicsomban* lezajlott viharos közjáték történetét meséli el.” (229–230. old.) Erdemes felfigyelni arra, hogy a Mozart-tétel befogadói átéléséről beszél Solomon, nem a szerzői élmény kifejezéséről. Ezzel az élménykifejezés romantikus toposza átcsúszik a befogadói reakcióra, amely viszont egyfajta zenei befogadói archetípussá válik, mely visszavezethető a szerzői psziché átalakulására. Ezután Solomon széles ívű pszichoanalitikus kitérőt tesz a zenei befogadás reagálásmódjai felé, s némiképp túlfeszítve univerzalizálja a zenehallgatás pszichoanalitikus értelmezését. Voltaképp a mai hallgatói attitűdöt kutatja a szerzői psziché analizisére támaszkodva. A már szintén említett *e-moll zongora-hegedűszonáta* menüett-tételének triójáról így ír: „Az E-dúr triószakaszban, amelyet Alfred Einstein »a boldogság röpke pillanatának« nevez, a mi terminológiánk szerint a szimbiózisszerű eggyé olvadás pillanata jön el, a legteljesebb, belső visszavonulás felfedezése, amely megszabadít a viszálykodástól.” (232. old.) Ezek szerint esetleg csak terminológiai különbségek lennének, és Solomon a pszichoanalízis terminológiájával írja felül a fél évszázaddal korábbi einsteini kijelentés poétikus terminológiáját a „boldogság röpke pillanatáról”? Hihetetlen finomsággal egyensúlyoz a szerzői én és a befogadói én között, de a művek fogantatását összefüggésbe hozza a szerzői élményvilággal. Az *a-moll szonátáról* ugyanakkor azt írja, hogy nem tudjuk, közvetlenül édesanyja halála előtt vagy után írta-e Mozart, de „a komponálás időszakára az anya és fiú eggyé olvadásának, illetve szeparációjának kérdése legalább annyira rányomta bélyegét, mint amennyire az apa-fiú szimbiózis kettészakadása is” (238. old.). Mármost akárhonnán nézzük, az *a-moll szonáta* lassú tétele egy családi lelki dráma lenyomata a solomoni értelmezésben, és így – hogy kellőképpen ódivatú legyek – megszüntetve megőrzi az élménykifejezés elvét.

A *Dissonanzen vonósnégyest* nyitó adagio-tételről ezt olvassuk: „A valóság idegenné vált, a hátborzongató

titkok kiszorították a közhelyeket. Ebben a bevezetésben Mozart megjeleníti a sötétségből a fényre, az alvilágból a felszínre, az ösztönentől az egóhoz vezető átmeneteket. *Mert bármilyen metaforikus keretben beszéljünk is róla*, ez a zene végső fokon a bezártságról és a kibontakozásról szól.” (235. old., kiemelés tőlem) Ha a pszichoanalitikus beszédmód a többitől elkülönülő metaforikus keret, akkor milyen új értelmezéssel szolgál? Vajon valóban ugyanazt jelenti – csak más-más metaforikus közegben – az alvilág és a felszín, a sötétség és a fény, a bezártság és a kibontakozás, valamint az ösztön és az ego? Kétlem. Úgy látom, a pszichoanalízis zenére vonatkoztatott beszédmódja csak formálisan lendül túl a korábbi beszédmódokon vagy metaforikus kereteken. Ugyanakkor anakronisztikus. Egy *adott* metaforikus keretet egy *adott* kultúra határoz meg, és nem mindegy, melyik kultúra metaforikus készletét rendeljük hozzá az *adott kultúra* műalkotásaihoz. A freudianus történetírás Solomonnál gyarmatosítja a múltat. Hallgatólagosan elfogadja, hogy a psziché és működési feltételei azonosak a XVIII. és a XX. századi emberben. Amint Head rámutat: az apa-fiú konfliktusok „a társadalmi szerződés XVII. és XVIII. századi elméletíróinál, Hobbesnál vagy Rousseau-nál eredetüket és lényegüket tekintve politikai természetűek voltak”.¹⁹

Azt lehetne remélni, hogy a kötetet záró opera-fejezet esetleg eligazít bennünket zene és pszichoanalízis viszonyában, azonban a probléma itt más természetűvé válik. Ez a mindösszesen tizenhat oldal (ami nem sok egy ekkora könyvben) az operák hőseiben visszaköszönő traumák, lehetséges és lehetetlen konfliktusmegoldások latolgatásának reménytelenül diffúz leírása. A bűnbánó Don Giovanni és a bűneit meg nem bánó Don Giovanni tökéletesen nivellálódik: „Don Giovanni mindenképpen diadalt aratva távozik.” (558. old.) Legalább tenne némi distinkciót a szerző az esetleges kétféle befejezés között, arról már nem is beszélve, hogy az európai kultúrában a Don Juan-mítosz feldolgozása mégis egyszerűen a szerzői akaratra bízva. Solomon így summazza az operákat: „A Da Ponte-operák és *A varázsfuvola* alapján úgy tűnik, Mozart egyike azon ritka alkotóknak, akik felbukkanásukkal elviszik az egész világ álmát”, s arra emlékeztet, „hogy nincs itt rendben semmi, hogy baj van a dolgok felszínén is, meg a mélyén is, hogy a jelenségek nem azok, amiknek látszanak. [...] Mélységesen nyugtalanító, amikor a zene hatalma gyilkosokkal, zsarnokokkal, emberrablókkal, csábítókkal, nemi erőszaktevőkkel vagy nőgyűlölőkkel boronálja össze a hallgatót.” (561–563. old.) Hát bizony, ezek szomorú dolgok... De az európai zenei drámakultúra ilyen figurákkal van tele, ugyanis a zenei dráma nem a jóság, a mértékletesség és a tiszta szív temploma. Az ilyen kijelentésekkel nemhogy a Mozart-drámához, de magához a műfajhoz sem jutunk közelebb – sem zeneileg, sem dramaturgiailag, sem pszichoanalitikusan. Solomon zenei elemzés helyett moralizáló közhelyeket sorol, majd a pszichoanalízis metaforikus nyelvén

így zárja könyvét: „Mozart eredményesen oszlatja el szeparációs félelmeinket, szorongásunkat az elhagyatástól és a csöndtől, amit elsősorban éppen az ő operái keltek fel bennünk.” (573. old.) Ezek után úgy tűnik, nem marad más, mint egyetérteni, és a műelemzésre is kiterjeszteni Lawrence Stone állítását, miszerint a pszichoanalitikus történetírás tudományos „katasztrófa terület”.²⁰

A hagyományos Mozart-portrékat illető kritika legnagyobb vállalkozása Volkmar Braunbehrensé, aki Mozart utolsó tíz évét dolgozza fel összesen 587 oldalon. A magyar fordítás (amely szép, csiszolt stílusú, sok bravúros nyelvi fordulattal rendelkező szöveg) 20 évet késelt, így a magyar olvasó meglehetősen későn értesül mindarról, ami a német biográfiaírásban lezajlott. Braunbehrens is érzékenyen érinti az *Amadeus*. Már maga a név mint cím leválik a valódi életrajzról „egyértelműen jelezve, hogy a történetnek nincs köze Mozart valódi életéhez. Az »Amadeus« név a Mozart-legendák és képzelgések hőiséhez tapad.” (11. old.) A bécsi évekre korlátozódását a szerző azal indokolja, hogy megfelelő dokumentáció egyedül Bécsben lelhető föl. Salzburgban Mozart viszonylag kevés időt töltött, míg utazásainak éveiről természetesen sincs egybefüggő, lokálisan kötött dokumentáció. Másfelől a mozarti életmű Bécsben teljesedik ki. Braunbehrens igencsak éles iróniával utasítja el a hagyományos Mozart-képek egyoldalúságát, mi több hamisságát, amikor „Mozart mélységes belső magánya” kerül szóba: „Az ember már-már olykor azt hinné, az életrajzok szerzői az olvasók kedvéért barkácsolják össze ezt a Mozart-képet, amelyről tudták, hogy tetszik az embereknek: a magányos, félreismeret zseni képét, aki fiatalon, de »kiteljesedve« halt meg, akit aztán tömegsírban földeltek el, mert senki sem ismerte fel jelentőségét. Az olvasó pedig – az érzélgős történet olvastán – mély megrendülést érez, hiszen ő tudja értékelni Mozartot, rajong Mozartért, és szereti zenéjét (már ha egyáltalán ismeri), és együtt szenved magányos hőisével.” (514. old.) Ennek a szarkasztikus mondatnak az igazságtartalmát természetesen a megelőző 500 oldal biztosítja. A 2006-os kiadáshoz írott előszavában Braunbehrens megfogalmazza programját, amely az eltelt 20 évben semmit sem változott. Ha Solomon a „belember” portréját festi, akkor Braunbehrens a „külember” portréját rajzolja meg. Indíttatása közös Hildesheimerével, szerinte sem lehet a mozarti művet az élet lenyomatáént értelmezni: „Nincs rálátásunk a komponálásra, a zeneszerző bensőjében lezajló folyamatokra, [...] nem láthatunk bele a lelki eseményekbe, valamint a művészi önkifejezés kérdéseibe.” (150–151. old.) A pszichológizáló életrajzírással szemben jegyzi meg Leopold Mozart halála és e ténynek fiára gyakorolt hatása kapcsán: „Szélhámosság lenne, ha megkísérelnénk valami értelmi összefüggést teremteni azok között az egyes események között, amelyek e napokban, mint megannyi vándorkő állnak egymás mellett. A lélektani magyarázathoz – kivált egy történelmi

alak esetében, akit nem áll módunkban kikérdezni – arra volna szükségünk, hogy minden információnak a birtokában legyünk.” (368. old.) Így Braunbehrenstől – a közös célok ellenére is – távol áll Hildesheimer beleérző módszere, és még inkább a solomoni pszichoanalitikus megközelítés. Ám ő sem muzikológus, hanem történész. Zenei elemzésekre nem vállalkozik, ha az operák kapcsán egy-egy esetben mégis kitér a zenedramaturgiára, akkor sajnos klisékkel dolgozik és szakszerűtlen.²¹ Marad tehát a külső életesemények leírása, ami önmagában elég soványnak tűnik. Braunbehrens ott nyit új távlatokat, ahol Mozart életét beilleszti a XVIII. századi bécsi kultúrába: a mindennapi életviteltől kezdve a korabeli fizetések feltérképezésén át mindazon személyekig, akikkel Mozart tudhatóan kapcsolatban állt; a császári udvar működésétől a jozefinista államrezon leírásán át a színházi életig. Könyvének alcíme ez is lehetne: „Mozart helye a XVIII. századi Bécs művelődéstörténetében.” Az olvasó első pillantásra talán azt gondolhatja, hogy ez afféle „mellékterméke” a Mozart-kutatásnak, nem több érdekes adaléknál. A könyvnek azonban ennél jóval nagyobb értékei vannak.

Vegyük sorjában. Tematikailag, de nem szerkezeti- leg, az első nagy téma Leopold Mozart helye fia életében és a korabeli kultúrában. Braunbehrens leszámol a „rettenetes apa” (14. old.) képével, és mindezt Leopold Mozart tudós zeneszerzői munkásságának leírásával vegyíti. Említést kap főműve, a *Hegedűiskola*, amely máig az egyik legfőbb retorikai-stilisztikai forrás a XVIII. század előadói gyakorlatáról,²² 12 oratóriuma, 8 miséje és az a tény is, hogy az életmű még mindig kifejezetten mellőzött. Braunbehrensnél Leopold a korabeli zenei viszonyok szakértője, akinek hallatlanul kiterjedt kapcsolatait mozgósítva kellett megszerveznie az 1760–70-es évek zenei utazásait. Az udvari muzsikusok előző generációjának tagjaként egyáltalán nem alaptalanul aggódik fia szabad

19 ■ Head: i. m. 78. old.

20 ■ Uo.

21 ■ Furcsa, hogy a körületekintő biográfus *A varázsfuvolában* Monostatos borszínéről értekezik, felülve a „political correctness” jegyében született operaértelmezéseknek, holott látni kellene, hogy egy XVIII. századi mesedramában a „fekete embernek” az égvilágon semmi köze nincs az emancipáció hiányához vagy a gyarmatosításhoz. A papok kórusa kapcsán pedig megjegyzi: „Még az is kérdéses, hogy vajon a papokon csak férfiak értendők-e, elvégre a papok kórusát Mozart egyértelműen szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólamra írta.” Ez is tévedés, a papok kórusának szólambeosztása: tenor I–II, basszus I–II. Az operaelemzések kapcsán a teljes magyarul olvasható Mozart-irodalomban mindmáig Fodor Géza könyve a legnagyobb. In: uő: *Zene és dráma*. Gondolat, Bp., 1974. Önálló kötetként második, átdolgozott kiadásban: *A Mozart-opera világgépe*. Typotex, Bp., 2002.

22 ■ *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756. Magyarul: *Hegedűiskola*. Ford. Székely András. Mágus, Bp., é. n. [1998].

23 ■ Fontos adalékokkal szolgál ehhez a nemrégiben megjelent legjobb szabadkőművességről szóló monográfia: W. Kirk MacNulty: *A szabadkőművesség jelképei, titkai, jelentősége*. Ford. Varga Csaba. Kossuth, Bp., 2006. Az angol eredeti *Freemasonry. Symbols, Secrets, Significance* színtén 2006-os, bámulatosan gyorsan jelent meg a magyar változat.

művészi próbálkozásai miatt. Braunbehrens nem sétál bele az apa–fiú kapcsolat elemzésének pszichológiai csapdájába. Világosan látja, hogy erről nincs, és nem is lehet kellő ismeretünk. Semmi okunk kételkedni Konstanze pozitív szerepében, akiről a szerző meggyőzően bizonyítja, hogy nem csalta meg férjét Süßmayrral – a *Requiemet* befejező tanítvánnyal. Ami ennél is fontosabb: „Konstanze Mozartot gyakorta illették a kapzsiság vádjával, hogy pénzéhségét csillapítandó elherdálta Mozart kéziratait, és hogy a kiadókkal folytatott tárgyalásai során szatócsmód alkudozott. Mindebből egy szó sem igaz. Éppen ellenkezőleg, elsősorban az ő érdeme, hogy sok minden abból, ami Mozart életében nem jelent meg nyomtatásban [...], megbízható kiadásokban maradt meg.” (144. old.) A levelezés kezelésében azonban már rosszabb Konstanze Mozart bizonyítványa, amit Braunbehrens – részben – azzal indokol, hogy a szabadkőműves-ellenesség II. Ferenc uralkodásának kezdetétől (1792) kifejezetten veszélyessé tette az ilyen tárgyú levelek birtoklását. Ezért a pusztítás. Azt viszont, hogy számtalan levélben törölt, tett olvashatatlaná nevetek, már nehezebb a politikai klímával magyarázni. Itt bizony élhetünk a gyanúperrel, hogy a második férj által írt életrajz tendenciózusságához kellett a selejtezés: a nagy mű és a nagy élet azonoságának romantikus eszméje szolgálatában. De erről szerzőnk nem beszél. Ugyanígy Konstanze Mozart számlájára írják a „szegénymetést”, a jeltelen tömegsírba hantolás rémes képét. Braunbehrens művelődéstörténeti kutatásai például ennek tisztázásában bizonyulnak nagyszerűnek. A jozefinista állam ugyanis a temetéseket „racionalizálta”: elrendelte az „egykoporsós temetést” és a jeltelen, nagy sírok használatát. A megboldogulttól templomban (Mozart esetében nem akárhol, a Stephansdomban) búcsúztak szerettei, tisztelői, majd a koporsóskocsi csak a pappal ment ki a városvegi temetőbe. Éppen úgy, ahogy az *Amadeus* záró képsoraiban látjuk. Nem is lehetett volna másmilyen a temetés. (Az *Amadeus*ban a legendának megfelelő tendenciózus ábrázolás éppen az, hogy gyászszertartás nincs, van viszont zsákba varrt halott.) Ugyanígy körültekintően rajzolja meg Braunbehrens a szabadkőművesség bécsi mozgalmát, fellebbentve a fátylat nem egy mitikus életrajzi elemről. Például arról, hogy Mozart és Schikaneder elárulta volna *A varázsfuvola*ban a testvériséget, és ezért a szabadkőművesek ölték volna meg Mozartot. Érdekes, hogy Schikanedernek a haja szála sem görbült, másfelől nem volt mit elárulni, mert a páholyélet nem is volt olyan titokzatos.²³ Braunbehrens ahol csak lehet, teljes életrajzi leírást ad Mozart kortársairól. Közülük kiemelkedik Hieronymus Colloredo salzburgi hercegérsek és II. József. Mozartnak a hercegérsekkel és az uralkodóval való viszonyát aprólékosan elemzi, mintegy eltávolodva Mozart alakjától, kellőképpen respektálva a zenetörténetben rossz hírbe keveredett két személyiség érdekeit, aki Colloredo felvilágosult reformeszméit (aki

engedélyezte és meg is nézte Beaumarchais *Figaró*jának előadását Salzburgban). E reformok valóban nem szántak nagy szerepet a zenének, sem a palotában, sem a dómban. Mozartot ez kétségkívül kellemtelenül érintette, ezért is szórt leveleiben átkokat a „főripókra”. De feltétlenül mindent és mindenkit Mozart optikáján át kell néznünk? Braunbehrens erre nemmel válaszol. A császár sem volt az a botfülű, a múzsai művészetektől idegenkedő természet, mint a legendákban, s Antonio Salieri sem forralt semmit Mozart ellen. Természetes rivalizálás volt kettejük közt, de az, hogy a császár kérésére „Schönbrunnban egy este mutatták be Mozart *A színigazgató* és Salieri *Prima la musica e poi le parole* című darabját” (222. old.), nem azt erősíti, hogy a két szerző gyilkos haragban állt volna egymással. A kortársak életrajzai tekintetében Braunbehrens néhol túlírja könyvét. A *Szöktetés a szerájból* kapcsán hosszú kitérőt tesz egy bizonyos Angelo Soliman afrikai hercegről, aki kalandos úton lett Bécs előkelő közönségének látványossága; illetve egy Franz Zählheim nevű szélhámosról, akit végül kerékbe törtek.

Ha már a „külembert” és környezetét ilyen aprólékosan bemutatta a szerző, fontos tisztáznia a pénzügyeket is, amelyeket a romantikus legendák igen csak kerültek. Isten kegyeltje, amint komoly összegeket kasszíroz? Braunbehrens főkönyvelőt megszegényítő módon tárja elénk a kor társadalmának pénzügyeit, a különféle rangú zenészek bevételeit, és ennek fényében mutatja ki Mozart jövedelmének valószínűs értéket. Az alsó szint a templomi énekesek évi 40 guldenes jövedelme, amiből csak éhen halni lehetett. Leopold Mozart Salzburgban helyettes karnagyként 350 guldent keresett, fia udvari orgonistaként 1779-ben 450-et, ez idő tájt Haydn összes stallumával ezret, miközben a mannheimi zenekar karnagya 3000 guldent. A bécsi években a szabad művész Mozart bizonyított bevétele évi 756 és 3725 gulden között mozgott. A koncertek bevételeiről, a kiadók honoráriumairól azonban semmilyen dokumentáció nem maradt fenn, ezért a megadott összegeket Braunbehrens minimumnak könyveli el. De Mozart így is mindig többet keresett, mint apja. Ráadásul a legmagasabb összeg éppen halálának évére, 1791-re esik. Így szertefoszlik az éhező, mellőzött zseniről alkotott kép, s még Norbert Eliásnak a szabad művészről tett, fent idézett állítása is kérdéssé válik.

Kétségtelenül Braunbehrensé a legfrissebb Mozart-kép. Hildesheimer programját valójában ő teljessé teheti, amennyiben a rekonstrukció tárgya az életút története. A zenei biográfia legmeggyőzőbb útja mégiscsak a kultúrtörténeti, ha sokszor mégoly prózainak tűnik is. Hiszen Babitscsal szólva „az istenek hálnak, az ember él”. □