

GELENCZEY-MIHÁLTZ ALIRÁN

## Opera és misztérium

Gondolatok Jan Assmannról és *A varázsfuvoláról*\*

„Csak az emelheti fel büntetlenül Ízisz fátylát,  
aki teljes hatalmát és erejét ismeri.”

Ignaz von Born

### *Opera duplex*

*A varázsfuvola* egyszerre Mozart legnépszerűbb és legkevésbé értett operája. Népszerűségét főlegesen bizonygatni, rendezők hada próbálja újra és újra, egyre aktualizáltabb és populárisabb formában színre vinni a művet,<sup>1</sup> ám egyre távolabb kerülve az alkotók, *a két szabadkőműves páholytestvér* (Mozart és a szövegkönyvíró Emmanuel Schikaneder) eredeti szándékától.

Ezzel szemben Jan Assmann *Varázsfuvola*-értelmezése abba a már ismert hagyományba illeszkedik, amely az operát nem mese és misztérium jól-rosszul sikerült kombinációjaként, hanem *teljes egészében misztériumjátékként* interpretálja: „Hogy *A varázsfuvola* tartalmaz egy rituálét, jelesül az Ízisz misztériumaiba való beavatását, azt természetesen mindenki felismerte, aki behatóbban foglalkozott a művel, azt azonban, hogy *egészében* – természetesen esztétikailag műalkotássá transzponálva – egy *rituálé* végrehajtását jeleníti meg, eddig nem látták. E felismerést csak az emlékeztörténeti megközelítés tette lehetővé. [...] Ez a megközelítés a várakozásokat is felülmúlva annyira termékenynek bizonyult, hogy fényében nemcsak az vált nyilvánvalóvá, a beavatási misztérium kétségkívül az opera egyik központi motívuma, hanem az is, hogy egyszersmind a mű felépítésének szervezőelve, mind a zene, mind pedig a szöveg tekintetében.”<sup>2</sup> *A varázsfuvola* valódi rituálét visz színre, s azt nemcsak lejátszatja a közönség előtt, hanem katartikusan be is vonja őket a rituálisan kötött esemény sorba: Tamino fejlődése így, az Éj királynőjének világába vetett hitétől

\* Tanulmányomban elsősorban Jan Assmann magyarul is megjelent két legutóbbi könyvére, *A varázsfuvolára* (2005/2012) és a *Religio duplexre* (2010/2013) támaszkodom. Mozart *Varázsfuvoláját* főként a saját interpretációmiban mutatom be, melyet a Mozart-operák kiváló ismerőjével, Fodor Gézával vitattam meg először. A Mozart-műveknél szereplő KV megjelölés Mozart műveinek jegyzékét, a *Köchel-Verzeichnis*t jelöli.

<sup>1</sup> Így például hazánkban a legújabban az Erkel Színházban rendezett *A parázsfuvolácska* című gyermekváltozat, melynek meséje cirkuszi környezetben, artistanövendékekkel játszódik, természetesen hatalmas sikerrel. De vannak ennél vadabb megoldások is, így például egy mindenki által letölthető angol nyelvű operafilm, melyben a mozarti zene II. világháborús környezetben hangzik fel (a [youtube.com](http://youtube.com) a tanulmány megírása óta törölte a film URL-jét).

<sup>2</sup> Jan ASSMANN, *A varázsfuvola: opera és misztérium*, ford. TATÁR Sándor, Bp., Atlantisz, 2012, 30. – Jan Assmann kiemelése.

a sarastrói világrépről való tudatos meggyőződéséig, *magának a nézőnek a fejlődése is*. A darab a bécsi külvárosi népszínház, a Theater an der Wien nézőinek sokszínű közönségéhez fordul, egyszerű emberekhez és tanultakhoz, kívülállókhöz és beavattakhoz, s ezáltal esztétikai kétértelműségével reprodukálja azt a kettős struktúrát, amely a korabeli misztériumelméleteket a pogány vallásokkal, mindenekelőtt az egyiptomi vallással összekötötte. Assmann szerint mindez azért volt lehetséges, mert az újkorban többféle értelmezésben használt ún. *religio duplex*, a kettős vallás elmélete, a *népi-* és *elitvallás* ellentétének megkonstruálásával *A varázsfuvolának* mint népoparának és misztériumjátéknak a kétarcúságában, vagyis „opera duplex” formában találta meg a kifejezését.<sup>3</sup> „*A varázsfuvola* nagyon rafinált és hatásos módon fordítja le cselekménnyé a kettős vallás elméletét.”<sup>4</sup>

Assmann szerint a *religio duplex* olyan vallási fogalom, melynek lényege egy alsóbb szintű, a „népnek”, valamint egy felső, szűkebb körnek szóló tanítás, teológia megkülönböztetése, amely kétféleképpen értelmezhető.<sup>5</sup> Az első értelmezés szerint a széles tömegek szellemi felkészültsége nem teszi lehetővé, hogy a kiválasztottak számára szolgáló vallási igazságban részesüljenek, vagyis egy szűkebb körnek szóló *elitvallás* határolódik el egy szélesebb körnek szóló *populáris vallástól*.<sup>6</sup> A másik szerint viszont a vallás kettősosztását „köz” és „privát/személyes” vallásra a *politikai szükségszerűség* hozza létre: az állam és az ún. „konnektív igazságosság”<sup>7</sup> társadalmi eszméjének fenntartása elengedhetetlenné teszi, hogy a nyilvános vallás az állami törvényeket szakrális keretbe foglaló rítusok, ünnepek és kultuszok formájában jelenjen meg. „A pogány vallás tehát a politikai rend, igazságosság és társadalmi béke szolgálatában álló fikció, s így nem papi család, hanem hatalmas civilizációs teljesítmény. Lényegét tekintve azonban politikai intézmény: a pogány vallás politikai teológiára épül.”<sup>8</sup>

A *religio duplex* elmélete antik, középkori és reneszánsz előzmények után először a cambridge-i újplatonikus és hebraista Ralph Cudworth hatalmas munkájában (*The True Intellectual System of the Universe*, Cambridge, 1678) körvonalazódott. „E művében Ralph Cudworth a *minden-egy* eszméjét az óegyiptomi vallás és teológia, pontosabban: az *egyik* egyiptomi teológia kvintesszenciájaként mutatta be; egyiptomi teológiából

<sup>3</sup> Bővebben FODOR Géza, *A helyreállított „Varázsfuvola”*, Holmi, 2007/1, 86–92; lásd még Uő, *A Mozart-opera világrépe*, Bp., Typotex, 2002, különösen *A varázsfuvola* (371–425) és az *Érdemes-e visszavonni A varázsfuvolát?* (497–564) című fejezeteket.

<sup>4</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 395.

<sup>5</sup> Jan ASSMANN, *Uralom és üdvösség*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2008, 319–320.

<sup>6</sup> A „vulgáris” politeizmus és az „elit” monoteizmus megkülönböztetése John Seldennél (1584–1654), a „religio duplex” kifejezés pedig Christopher Ludwig Launál (1670–1740) bukkan fel először. Lásd Jan ASSMANN, *Religio duplex: Az egyiptomi misztériumok és az európai felvilágosodás*, ford. V. HORVÁTH Károly, Bp., Atlantisz, 2013, 15, ill. 87–88.

<sup>7</sup> ASSMANN kategóriája az *Uralom és üdvösség*ben, i. m., 241. „A konnektív igazságosság működését az egyiptomiak az emberek egymás közti szolidaritásától tették függővé.” *Uo.*, 246.

<sup>8</sup> ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 107.

ugyanis kettő van: egy »publick« és egy »arcane theology«. Cudworth szerint valamennyi antik vallás bizonyos értelemben kettős, van egy külső oldala a hivatalos vallás alakjában, valamint egy belső oldala a misztériumok alakjában, *mindezen kettős vallások modellje, ősfarmája pedig a régi egyiptomiak vallása.*<sup>9</sup> William Warburton, Gloucester püspöke fejlesztette tovább a kettős vallás elméletét azzal, hogy kidolgozta a pogány vallások úgynevezett „nyílt” és „titkos” rituáléi között meglévő ellentéteknek a rendszerét (*The Divine Legation of Moses 1738–1741*).<sup>10</sup> Warburton Alexandriai Kelemtől vette át (akinél a megkülönböztetés az eleusisi misztériumokra vonatkozott) a „kis” és a „nagy misztériumok” közötti megkülönböztetést. Az ún. *kis misztériumok* a szimbólumokkal és érzékekre ható reprezentatív szertartásokkal a leendő beavatottak „alsóbb” rétegeit akarták „bevonni”. Ezek általában a lélek halhatatlanságáról és az eljövendő örök életről szóló tanítást közvetítettek, amely szerint az erényesekre jutalom, a bűnösökre pedig büntetés vár odaát. A *nagy misztériumokat* viszont annak a csekély számú beavatottnak tartották fenn, akiknek a lelke és szelleme elég erős volt ahhoz, hogy az „igazságot” elviselje, s akik épp ezért „uralkodásra” voltak teremtve.<sup>11</sup> „Mint mondtuk, a nagy misztériumokban a titok nem az attrakció, hanem az exklúzió szolgálatában állt.”<sup>12</sup>

Assmann lenyűgöző és kifinomult elemzések során mutatja be, hogy *A varázsfuvola* születésekor burjánzó német és osztrák misztériumelméleti irodalom milyen nagymértékben támaszkodott Warburton *religio duplex* elméletére. A könyv német nyelvű kiadásához (2005) mintegy 140 oldalas dokumentumgyűjtemény is tartozott (ezt a magyar változatban kihagyták), átfogó képet nyújtva a 18. században virágzó szabadkőműves misztériumelméleti kutatásokról, amelyek centrális jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. „Közelebről és konkrétan a XVIII. század misztériumelmélete az, aminek a fényében az opera egész cselekménye mint rituálé azonosítható.”<sup>13</sup> A misztériumelméleti kérdésnek igen nagy hordereje volt, mivel „misztériumok” címen a vallási igazságról és a vallási igazság emberi megismerhetőségéről folyt a vita.<sup>14</sup> „a felvilágoso-

<sup>9</sup> ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 15, kiemelés tőlem – G.-M. A. A terminológiai megkülönböztetés kiemelése Jan Assmanntól.

<sup>10</sup> Az előzmények ennél régebbre mennek vissza: „Számomra evidensnek tűnik, hogy az ezoterikus politikai, valamint ezoterikus filozófiai teológiát megkülönböztető kettős vallás elmélete Maimonidészre nyúlik vissza.” ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 67.

<sup>11</sup> Nehéz pontosan leírni, hogy ez valójában mit jelenthetett. Az elképzelés valószínűleg onnan ered, hogy a beavatás eredetileg csak az uralkodóra korlátozódott. Plutarkhos a beavatott királyokról *De Iside et Osiride* 8, (ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 110.); vö. Jan ASSMANN, *Der König als Sonnenpriester: Ein kosmographischer Begleittext zur kultischen Sonnenhymnik in thebanischen Tempeln und Grabern*, Glückstadt, Augustin, 1970. Arról, hogy mi volt az „igazság”, amelyben a beavatandót részesítették, csak sejtéseink vannak.

<sup>12</sup> ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 109.

<sup>13</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 30.

<sup>14</sup> Az opera közvetlen szellemi hátterét adó bécsi ún. „tudományos szabadkőművesség” (Anton Kreil, bécsi szabadkőműves filozófus és klasszika-filológus terminológiája) munkásságának is ez volt a középponti témája.

dás korában (ugyanis<sup>15</sup>) a »misztérium« a kinyilatkoztatás ellenfogalmává fejlődött.<sup>16</sup> A vallás, amelyet Mózes kapott a Sínai-hegyen, kinyilatkoztatott vallás, ellentétben a Mózes előtti misztériumvallás típusú vallásokkal. Mivel minden misztérium ősi forrásának az óegyiptomi vallás számított, ezért az „ész vallását az ókori Egyiptomban, a filozófusok istenét pedig az egyiptomi misztériumokban keresték”.<sup>17</sup>

### *Mozart és a bécsi szabadkőművesség*

Mozart szabadkőműves kapcsolatai baráti salzburgi családok közvetítésével már kora ifjúságában elkezdődtek, majd az 1773 és 1779 közötti években váltak lényegesen szorosabbá, amikor a prominens szabadkőműves, Philipp Freiherr von Gebler *Thamos König in Agypten* című színdarabjához előbb zenét írt, majd átdolgozta azt. A páholyhoz azonban csak később csatlakozott, amikor 1784 decemberében a bécsi *Zur Wohltätigkeit* elnevezésű páholy tagjai közé lépett, majd 1785 januárjában segéddé, s nem sokkal később pedig mesterré avatták a *Zur Wahren Eintracht* testvérpáholyban. Az ifjúkora óta eltelt hat esztendő döntő fordulatot hozott az életében: az addig apja befolyása alatt álló ifjú 1781-ben botránys körülmények között vált meg „gazdájától”, a salzburgi hercegekről és Salzburgtól, apja akarata ellenére megnősült, és a zeneművészet történetében először, Bécsben kizárólag saját művei komponálásából akart megélni. A fiú csatlakozását a páholyhoz egy hónappal később követte az apáé – most már Wolfgang volt a kezdeményező kettőjük közül. 1786-ban II. József császár a meglevő nyolc páholyt rendeletileg háromba tömörítette, így jött létre a *Zur Wohltätigkeit* és a *Gekrönte Hoffnung* egyesítéséből a *Neugekrönte Hoffnung* páholya.<sup>18</sup> József, ha nem is volt szabadkőműves-ellenes, mindenesetre szemmel tartotta politikai és „vallási” tevékenységüket.<sup>19</sup> Apa és fia a kedvezőtlen fordulat ellenére az apa haláláig páholytestvérek maradtak, de 1784-től levelezésüket – a benne foglalt szabadkőműves vonatkozások miatt – jórészt megsemmisítették.

Wolfgang Amadeus szívvel-lélekkel szívta magába a páholyok felvilágosodott és misztikus gondolatait, és igen gyorsan szenvedélyes és meggyőződéses szabadkőmű-

<sup>15</sup> Betoldás tőlem, G.-M.A.

<sup>16</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 31.

<sup>17</sup> *Uo.*, 32. Lásd a könyv *Az egyiptomi misztériumok mint „tudományos szabadkőművesség”* című fejezetét, 137–147.

<sup>18</sup> A bécsi szabadkőművességről lásd ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 205–233 (*Illúzió és dezilluzionálás – a szabadkőművesek misztériumelmélete*); ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 131–166 (*A religio duplex és a szabadkőművesség*).

<sup>19</sup> Assmann felhívja a figyelmet arra is, hogy „[a] kőművesek azonban nem azért szövetkeznek, hogy forradalommal megdöntsék az államot, hanem a páholy szűkebb keretei között egy olyan alternatív államot kívánnak alapítani... mely a morálra épül. E miniállam eszményei az erény és igazságosság, a tevékeny emberszeretet, barátság és egyenlőség.” ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 127.

vessé vált. Nagyszámú szabadkőműves kompozícióját ismerjük, sőt önálló páholyt is akart alapítani „Barlang” (*La Grotta*) néven, melynek még a szervezeti szabályzatát is kidolgozta. Mozart páholya egy döntő ponton azonban eltért az általános szabadkőműves szabályzattól, amennyiben az övé mindkét nem számára egyaránt nyitott volt.<sup>20</sup> 1791-ben, második prágai útja alkalmával ellátogatott a *Zur Wahrheit und Eintracht* elnevezésű páholyba is, ahol a két sorban felállított testvérek a *Maurerfreude* (KV 471) kompozícióját énekelték neki, mire megjegyezte, hogy legközelebb jobban ki fogja fejezni a szabadkőművesség eszméjét...<sup>21</sup>

A *varázsfuvola* megkomponálását Mozart először csak szorult anyagi helyzetében vállalta el, és sokáig szabadkozott, hogyha baj lesz belőle, ő nem tehet róla, mert „varázs-operát” még sohasem komponált. Schikaneder szövegekönyve azonban végül is kedvére való volt, mert a „zene engedelmes lányának” bizonyult, s bár részleteiben kifogásolható volt, de „egészen a zene számára” íródott, vagyis feszes, egyértelmű, rövid és egyáltalán nem abból a fajtából való, melyek „a komponistának egész ideáját tönkreteszik”.<sup>22</sup>

A librettóval kapcsolatban majd minden monográfia megjegyzi, hogy egyik forrásaként az akkori divat szerint varázsköntösbe bújtatott konvencionális „szabadító történet” szolgálhatott, a *Lulu, avagy a varázsfuvola* című mese Wieland *Dschinnistanjából*. Valószínűbbnek tűnik azonban, hogy a mese inkább csak a „varázs-opera” megírásának *ötletét* vethette fel Schikanederben, mert a történet fő vonalaiban homlokegyenest ellenkező *A varázsfuvola*éval: a jó tündérről és leányáról szól, akit egy gonosz varázsló elrabol atyjától, s akinek Lulu herceg a keresésére indul. A mára teljesen abszurdá vált ún. „törés-elmélet” szerint<sup>23</sup> *A varázsfuvola* „első verziója” ezt adaptálta volna, és csak bizonyos okok – a konkurens *Kaspar der Fagottist* színre kerülése, esetleg Ignaz von Born bécsi nagymester halála – készítették volna Schikanedert és Mozartot a jó és a rossz, a világosság és sötétség szerepének a felcserélésére, vagyis a gonosz királynő és a jó varázsló alakjának megformálására. A kérdésnek – lévén központi jelentőségű – Assmann alaposan utánajár, kimutatva, hogy „kezdettől fogva világos és rögzített volt az egész opera koncepciója [...], s hogy Mozart maga is megkülönböztette az egyes stíluszinteket, és a stilárisan összetartozó darabokat lehetőség szerint mintegy összefoglaló blokkokban komponálta meg”.<sup>24</sup> Nem

<sup>20</sup> Ez a meggyőződése tükröződik *A varázsfuvola*ban is, hiszen a misztériumokba nemcsak Taminót, hanem Paminát is beavatják.

<sup>21</sup> Az anekdota egyértelművé teszi, hogy Mozart *A varázsfuvola*val a „szabadkőművesség eszméjét” akarta kifejezni.

<sup>22</sup> A mondatban előforduló idézetek Mozart korábbi leveleire utalnak. Lásd *Mozart breviárium*, szerk. Kovács János, Bp., Zeneműkiadó, 1961.

<sup>23</sup> Általánosan elfogadott kifejezés a librettónak arra a híres-hírhedt fordulatára, mely szerint a kezdetben jószágos, fájdalmas anya, az Éj királynője a történet harmadánál démoni figurává változik.

<sup>24</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 366. Assmann a megállapításait Karl-Heinz Köhlernek a partitúrákézirát-vizsgálatára alapozza.

beszélve arról, hogy az elmélet igen sértő lenne Mozartra nézve – akiről feltételezték, hogy komponálás közben (!) a félig kész művet száznyolcvan fokos fordulattal folytatta tovább, felrúgva minden dramaturgiai és zenei kontinuitást –, arra a Mozartra, aki a *Szöktetés...* óta a legkisebb kompromisszumra sem volt hajlandó művészi tekintetben, nemhogy ilyesféle elvtelenségre. Az így vélekedők elfeledkeznek arról, hogy a Lulu-mese *A varázsfuvola* egyik legfontosabb momentumát nem tartalmazza: *az ember felemelkedését a próbákon át a beavatottságig*. „Ha ugyanis elfogadjuk, hogy az opera egy rítus esztétikai formába öntése, akkor a beavatandók – nem csupán Tamino és Pamina, hanem maguk a nézők is – át kell hogy essenek egy dezilluzionálási folyamaton, korábbi téveszméiktől meg kell szabadulniuk.”<sup>25</sup>

Bizonyosnak tűnik viszont, hogy *A varázsfuvola* legfontosabb forrása a szabadkőműves Abbé Jean Terrason 1731-ben megjelent *Sethos, Histoire ou vie, tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte* című beavatási regénye. Schikaneder és Mozart a regény Matthias Claudius *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos* címmel, 1778-ban megjelent fordítását használta, amelyre a páholytestvérek még egy évszázaddal később is autoritásként hivatkoztak az egyiptomi misztériumokat illetően. Nem is a regény és a librettó közötti párhuzamok, számmisztikai azonosságok és különbségek teszik a regényt érdekessé, hanem az a *közvetítő szerep*, melyet az egyiptomi-hellenisztikus misztériumok és a bécsi ún. „tudományos szabadkőművesség”, valamint Mozart és Schikaneder között betölt, hiszen „az egyiptomi misztériumokat illetően a napnyugat arra a képre volt ráutalva, amilyenek a görögök *elragadtatott tekintete* látta az egyiptomi kultúrát” – írja Assmann.<sup>26</sup> Mint ahogy nem véletlen az sem, hogy Terrason a késő-hellenisztikus történetírót, Diodorus Siculust<sup>27</sup> fordította franciára, innen ered a *Sethos* többrendbeli, tudatosan antikizáló szövegegyezése Diodorus munkájával: *A varázsfuvola* két helyen is majdnem szó szerint megegyezik Terrason regényével: Sarastro F-dúr áriájának és a két páncélos c-moll duettjének misztikus soraiban.

Schikaneder szövegtényének tehát több előnye is volt: ilyen mindenekelőtt az a dramaturgiai lehetőség, az az átfogó katartikus elv, mely szerint Tamino fejlődése – az Éj királynője világképétől a sarastrói világképről való önkéntes és tudatos meggyőződéséig – magának a nézőnek a fejlődése is. A második a librettó történeti aktualizása, melybe a felvilágosodás majd minden lényeges gondolatát belesűrítette, a fény győzelmébe vetett hittől és a természetes élet egyszerű szépségének felfedezésétől az

<sup>25</sup> SOMHEGYI Zoltán, *A varázsfuvola koordinátái*, Magyar Filozófia Szemle, 2014/2, 153.

<sup>26</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 32, kiemelés tőlem – G.-M. A.

<sup>27</sup> Diodorus Siculus (Szicíliai Diodóros) Caesar és Augustus korában élt történetíró, életét alig ismerjük, biztosan tudjuk viszont azt, hogy az írásában említett legkésőbbi dátumok Kr. e. 36., ill. 21. Járt Rómában és Egyiptomban is, 40 könyvben írta meg világtörténetét grandiózus kompiláció formájában. Diodorust elsősorban a forrásai miatt tanulmányozzák, számos kiváló történetíró töredéke(i)t őrizte meg az utókornak. A *Bibliothéka*-ból az 1–5. könyv teljes egészében fennmaradt, közülük az 1. könyv foglalkozik Egyiptommal. Lásd Anne BURTON, *Diodorus Siculus, Book 1: A Commentary*, Leiden, Brill, 1972.

„ész jegyében” fogant erényes élet lehetőségéig. Végül pedig az a tartalmi sokrétőség, amely Mozartnak lehetőséget adott arra, hogy személyes hitét a kétezer éves európai kultúrkinccsel egybeötvözve öntse zenébe.

### *Isis és Osiris misztériumai*

Az Isis és Osiris misztériumaiba való beavatás legjobb leírása Apuleius *Metamorphosés*ének híres 11. könyvében maradt ránk:<sup>28</sup> „A halál határán jártam, Proserpina küszöbét tapostam, végigmentem az összes elemeken s visszatértem, láttam éjfélkor hófehér fényben szikrázni a napot, odajárultam az alvilági istenek színe elé és színről-színre imádtam őket. [...] Fölvirradt a reggel, véget ért az avatóünnep, és én – miután fölszenteltek tizenkét talárban – most kiléptem a templomba; [...] A templom kellős közepén az istennő szobra előtt faemelvény állott; erre kellett fellépnem. [...] Jobb kezemben lánggal égő fáklyát tartottam, fejemet pompás pálmaágból font gyönyörű koszorú övezte, amelynek levelei sugarak módjára szétálltak. Napisten-öltözetemben szobor módjára álltam ott.”<sup>29</sup> A jelölt régi mivoltában meghal (az alvilág küszöbéig jut el), majd végigszáguldv a mindenséget jelképező négy elemen, szemtől szembe kerül az istenséggel, és a napisten képmásaként születik újjá.

Apuleius ezután *különbséget tesz Isis és Osiris misztériumai között*, mondván, hogy első alkalommal őt csak az istennő titkaiba avatták be. A párhuzam *A varázsfuvola* beavatási fokozataival nyilvánvaló, s ezt a szakirodalom is bőszégesen kommentálja, Mozart zenéjét azonban leginkább érintetlenül hagyják. Assmann ebben is úttörőnek bizonyul, mélyreható zenei elemzéseit sorról sorra igazítja a beavatási rituálé világához: „Munkám célkitűzését »szoros műleírás«-ként lehetne meghatározni” – írja.<sup>30</sup> Talán épp ezért ritkábban vállalkozik a rituáléstruktúrára túli átfogó zenei jelenségek vizsgálatára,<sup>31</sup> így az opera strukturális vázát biztosító hangnemek összefüggésrendszérének megvilágítására sem. Pedig épp *A varázsfuvola* tonális szerkezete domborítja

<sup>28</sup> Az ún. „Isis-könyv” legjobb elemzése: John G. GRIFFITH, *Apuleius of Madauros: The Isis-book (Metamorphoses XI)*, Leiden, Brill, 1975. A misztériumokhoz máig alapvető: Uő, *Plutarch's De Iside et Osiride*, Cambridge, University of Wales Press, 1970, magyarul: PLUTARKHOSZ, *Iszisz és Oszirisz*, ford. W. SALGÓ Ágnes, Bp., Európa, 1986; John G. GRIFFITH, *The Origins of Osiris and his Cult*, Leiden, Brill, 1980.

<sup>29</sup> Apul. *Met.* 11, 23. Magyarul: APULEIUS, *Az aranyszamár*, ford. RÉVAY József, Bp., Magyar Helikon, 1971, 252–253, kiemelés tőlem – G.-M. A. A híres részlet rövid tartalmi összefoglalása: „Reggel, mire a szent rítusokat végrehajtottam, a szentély közepén az istennő szobra előtt felállított emelvényen a hívók serege elé léphettem. Rajtam a felavatottak díszruhája, az »olümposzi köntös«, jobbomban égő fáklya, fejem a Nap sugarait jelképező pálmalevél koszorú. [...] Így váltam magam is a Napisten képmásává.” HAHN István, *Istenek és népek*, Bp., Minerva, 1980, 233.

<sup>30</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 38. Assmann egyébként az előszóban köszönetet mond Harald Haslmayr grazi zenetudósna a könyv kéziratának zenetudományi szempontból való ellenőrzéséért. *Uo.*, 17.

<sup>31</sup> Bár *A varázsfuvola*-könyv utolsó fejezete (*Epilógus az opera egységéről és sokarcúságáról*) komoly kísérletet tesz erre: ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 361–412.

ki leginkább a látszólag ellentétes princípiumok (a Nap és a Hold, Osiris és Isis) mélyben meghúzódó, kontrasztokon átívelő egységét.<sup>32</sup>

Az opera alaphangneme Esz-dúr, amely Sarastro és papjai világának adja a végső beteljesülés fényét, a nyitány és záróakkordjai is Esz-dúrban hangzanak fel, az Esz-dúr ugyanis magának a szabadkőművességnek a zenei szimbóluma. (Az újabb kutatás Mozart nagy Esz-dúr szerzeményeiben – szimfónia, zongoraverseny, szerenád, vonósnegyes, divertimento – is szabadkőműves szimbolikát fedezett fel.) Az éj Birodalmának, azaz a királynőnek és kíséretének hangneme viszont c-mollban, vagyis az Esz-dúr párhuzamos molljában íródott a Sötétség szimbólumaként. A királynő két önálló zárt számának hangneme az I. felvonásban a g-mollt, a második felvonásban viszont a d-mollt intonálja.

A két hangnem az Éj Királynőjének egy-egy lényegi aspektusát rajzolja meg, egyiket Sarastroval, a másikat lányával, Paminával való viszonyában. Az F-dúr az operában a papok ezoterikus világának a legsajátabb jellemzője: a II. felvonás elején a papok indulója és Sarastro áriája is ebben a hangnemben íródott. A királynő d-mollja ismét párhuzamos mollja az F-dúrnak, akárcsak a c-moll volt előbb az Esz-dúrnak, sőt a d-moll a beavatottak harmadik „zártkörű” megjelenésével is rokon: a papok kórusa a II. felvonásban D-dúrban szólal meg. *Az Éj királynőjének hangja tehát leginkább úgy jelenik meg, mint Sarastro világának állandó, párhuzamos mollban megszólaló kísérője:* mondhatni, úgy követi, ahogy a Napot az Éj. Talán nem túlzás ezt mondani, mert így a mozarti zenén alapszik az a megállapítás, hogy Sarastrónak és az Éj királynőjének tonális és harmóniai rokonsága csak akkor nem feloldhatatlan dramaturgiai paradoxon, ha feltételezzük, hogy személyük – bár erősen átköltöten – az egyiptomi Isist és Osiris (illetve annak „képviselőjét”, főpapját) takarja. Osiris világa így állandóan jelen van a darabban, csak maga Osiris nincs, és nem is lehet jelen, hiszen ő maga a láthatatlan és kimondhatatlan végső valóság az egyiptomi teológia tanítása szerint.<sup>33</sup>

### *Eleusis: a Kis és a Nagy misztériumok*

Isist Diodorus Siculus maga azonosítja Démétérrel, a nagy eleusisi istenséggel 40 kötetes kompilációja, a *Bibliothéka* egyik helyén (1, 13, 259).<sup>34</sup> Démétér és Isis azono-

<sup>32</sup> Mozartnál az egyes jellemek és situációk határozott hangnemi regiszterrel és karakterrel rendelkeznek, nála a tonalitás épp ezért lényegi és kikerülhetetlen kérdés.

<sup>33</sup> Sarastro tehát nem Osiris, csak Osiris főpapja, azonban Osirishoz csak rajta keresztül vezet az út, tehát szimbolikusan Osiris képviseli. A görögök és egyiptomiak a hellenisztikus misztériumok korában (Kr. e. 4. sz. – Kr. u. 3. sz.) Isist leginkább Holddal azonosították (így Apuleiusnál is holdszerű az Istennő megjelenése: *Apul. Met.* 11, 1–2), míg társát és fivérét, az Alvilág uralkodóját, Osiriszt az „éjjeli” (alvilági) Nappal.

<sup>34</sup> Isis és Démétér azonosítása már viszonylag korán, a Kr. e. 5. század közepén, Hérodotosznál megtalálható (*Hdt.* 2, 171, 2–3), vagyis az azonosítás még ennél is régebbi időkre mehet vissza. Terrasson a *Sethosban* viszont Diodorust idézi, tehát *A varázsfuvola* keletkezésének szempontjából ez a döntő.



sítása nem véletlen, mivel mindkét istenség lényegéhez tartozik *a keresés és az út az Alvilágba*. Az eleusisi misztériumok „tartalmának”, Koré (a lány) elrablásának legrégebb leírása a homérosi Démétér himnusz élén áll.<sup>35</sup> „A két istennő», így hívták őket Eleusisban [...] Kettős alaknak kell felfognunk őket, amelynek egyik fele ideaszzerűen kiegészíti és megalapozza a másikat. Persephoné ebben az összefüggésben kiváltképp anyja koréja: Démétér nélküle nem volna »Métér«.” [...] Persephoné (Koré) éppen leányapjásaival gyűjt virágot, amikor az Alvilág ura, Hádés elragadja. Démétér vigasztalhatatlan, határtalan elkeseredésében Koré után indul: „Az eleusisi élmény a gyász, a vándorlás, a keresés állapotával kezdődött. Ez felelt meg Démétér bolyongásának és siralmának. Valószínűleg már Eleusison kívül kezdődött ez, a mystések böjtölésével. Eleusis a *heuresis*, Koré megtalálásának helye volt.”<sup>36</sup> Hasonlítsuk csak össze az Éj királynője g-moll/B-dúr I. felvonásbeli áriájának és Pamina párhuzamos g-mollban íródott szólójának kezdő frázisát! Nemcsak az azonos szituáció, hanem az arra való reagálás is feltűnően rokon, sőt az áriák befejezése is hasonló egymáshoz, *Pamina valóban anyja „koré”-jának bizonyul*.

A két mítosz, Isis-Démétér és Isis-Osiris mítosza azonban jól elkülöníthető módon el is válik egymástól. Apuleius azt írja Isis és Osiris kultuszáról, hogy „ámbar a két istenség és mindkettőjük tisztelete összefügg, mégis igen nagy különbség van a beavatásban”.<sup>37</sup> Többen (így Assmann is) az opera II. felvonásának Paminát és Taminót üdvözlő C-dúr kórusa utáni lezárását „meglehetősen rövidnek” tartják. (Kroó György például a „túl éles metszet” – szinte zenei „törés” – okát kutatva úgy véli, hogy itt egy ki nem dolgozott harmadik felvonás torzójával, vagy pedig egy kétszakaszos finálé első tervezetével állunk szemben.<sup>38</sup>) Ismét a beavatási rituálén alapuló interpretáció a legmerészebb, de egyúttal a legkézenfekvőbb is, és Assmann is ezt a megoldást választja (bár ő alexandriai Kelemen és Warburton nyomán „eleusisi nyelvezeten”, „kis” és „nagy” misztériumokról beszél).<sup>39</sup>

A C-dúr diadalkórusig így az opera voltaképpen az Isis-Démétér misztériumai-ba történő beavatás (a szövegben is csak Isis neve fordul elő: „Der Isis Weihe ist nun dein”),<sup>40</sup> a keresésről, „koré” kereséséről és megtalálásáról szól. Csak a C-dúr kórustól a befejező Esz-dúr kórusig terjedő zenei tömb *a teljes, az oziriánus beavattatás, a „Nagy*

<sup>35</sup> Az Eleusisra vonatkozó legfontosabb irodalom: George E. MYLONAS, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, Princeton University Press, 1961; Walter BURKERT, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1987.

<sup>36</sup> *Homérosi himnuszok Aphroditéhez, az Istenanyákhoz, Hestiához, a Naphoz és a Holdhoz*: görögül és magyarul, DEVECSERI Gábor ford., KERÉNYI Károly bevezető tanulmányával az eleusisi misztériumokról (*Prótoگونos koré*), Bp., Officina, 1941, 17 és 57, kiemelés tőlem – G.-M.A.

<sup>37</sup> APULEIUS, *i. m.*, 11, 27.

<sup>38</sup> KROÓ György, *A varázsfuvola = Mozart operái: hat tanulmány*, KÁRPÁTI János [et. al.], Bp., Zeneműkiadó, 1956, 362.

<sup>39</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, *i. m.*, 224.

<sup>40</sup> A német szöveget az alábbi kiadás alapján idézem: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte: Oper in 2 Aufzügen*, Klavier-Auszug Nr. 71, Leipzig, Peters, 1932.

*misztérium*” (a szövegben: „Dank sey dir, Osiris und Isis, gebracht”). Az Éj átadja a helyét a Napnak, a Napisten föltámad<sup>41</sup> – íme a felvilágosodás alapeszméje a misztériumok köntösében.

### *Orpheus Egyiptomban: Terrason regénye, a Séthos (1731)*

Az eleusisi misztériumokban nem szerepel olyan hős, aki az anya jajszávára az elrabolt leány szabadítására indul az Alvilágba, a szerelemnek mint motivációnak nincs kulcs-szerepe. A *Séthosban*, *Terrason* regényében azonban találunk egy megjegyzést Diodorus Siculus nyomán, miszerint az eleusisi misztériumokat Orpheus vitte Egyiptomból Görögországba.<sup>42</sup> Mivel Terrason elmeséli a trák költő legendáját, ezért *A varázsfuvola* szerzőinek nem is kellett az Orpheus-mondánál tovább kutatnia a mese körvonalainak konkrétabb kibontásához.

Orpheus és Euridiké híres szerelmi története közismert, Terrason változatában azonban kicsit másként hangzik el. Orpheus, a már híres költő elhatározza, hogy elhagyja Görögországot és *Egyiptomba látogat, hogy megismerje Isis misztériumait*, mert úgy gondolja, hogy tudása/művészete csak akkor válhat még tökéletesebbé, ha alaposan tanulmányozza a teológiát, az erkölcsöt és a természetet, amelyben Egyiptom az igazi mester. Elhajózik és a feleségét is magával viszi, de alighogy partot ér a Piramisok Földjén, szerencsétlenség történik: Euridikét megcsípi egy rovar és a mérges csípésbe nemsokára belehal, majd nem sokkal ezután az „idegenek számára” fenntartott katakombába temetik. Orpheus kétségbeesetten bolyong a katakombákban, melyek egy piramishoz tartoznak,<sup>43</sup> s eközben titokzatos fecsegést hall a halotról, aki éjszakánként a földalatti járatokban „sétálgat”. A következő éjjel Orpheus egyedül megy el a piramisba, kétségbeesetten kiáltozva Euridiké nevét. Véletlenül egy addig számára ismeretlen kútra talál, mely egy földalatti beavatási szertartáshoz vezet. Mindenre elszántan ereszkedik le a mélybe. A kút fenekén gyönyörű zenét hall, női hangokat, s az egyikben Euri-

<sup>41</sup> Osirist, aki az Alvilág ura – különösen az egyiptomi Újbirodalom korától – azonosították Rével, a Napistennel, ez az egyiptomi vallás egyik legmélyebb és legtitkosabb misztériuma. A bőséges szakirodalomból lásd: Andrej NIWINSKI, *The Solar-Osirian Unity as Principle of the Theology of the „State of Amun” in Thebes in the 21st Dyanasty*, JEOL 1987/1988, 89–106; John C. DARNELL, *The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity: Cryptographic Compositions in the Tombs of Tutankhamun, Ramesses VI. and Ramesses IX*, Fribourg – Göttingen, Academic Press – Vandenhoeck and Ruprecht, 2004; Anthony J. SPALINGER, *The Great Dedicatory Inscription of Ramesses II.: A Solar-Osirian Tractate at Abydos*, Leiden, Brill, 2009. Természetesen Jan Assmann, Erik Hornung, Harco Willems és mások írásai is gyakran utalnak a szoláris-oziríanus egységről szóló teológiai tanításra.

<sup>42</sup> Diod. Sic. 1, 14, 4; 5, 5, 2. Orpheus mint az eleusisi misztériumok alapítója (Diod. Sic. 1, 23, 2). Az orphikus és eleusisi misztériumok azonosítása Pausaniásnál (Paus. 1, 37, 4).

<sup>43</sup> A szabadkőműves misztérium-kutatások szerint Egyiptomban a piramisok alatt katakombák voltak találhatóak, ahol a beavatások történtek, és ahol a beavatottak a kiválasztottak életét éltek. Lásd Ignaz von BORN, *Mysterien der Aegyptier*, Journal für Freymauer, 1784/1, 15–132. Idézi ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 217, 27. l.j.

dikéét véli felismerni. De meglepetése még nagyobb lesz, mikor a kút fenekén levő feliratot olvassa: „Quiconque fera cette route seul, et sans regarder derriere lui, sera purifié par le feu, par l'eau et par l'air; et s'il peut vaincre la frayeur de la mort, il sortira du sein de la terre, il reverra la lumière, et il aura droit de préparer son âme à la révélation des mystères de la grande déesse Isis.” (*Séthos*)<sup>44</sup> – ahogy *A varázsfuvola* második felvonásának fináléjában megszólal: „Der welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden/ Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden/ Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann/ Schwingt er sich aus der Erde Himmel an. / Erleuchtet wird er dann im Stande seyn/ Sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n.”, magyar fordításban: „Aki e gyötrelmes utat végigjárja, / Megtisztul a tűz, a víz, a levegő és a föld által. / Ha képes legyőzni halálfélelmét, a Földről az Égbe emelkedik. / Megvilágosodva azután képes lesz egészen Ízisz misztériumainak szentelni magát.”

A probléma ismét az, hogy Mozart zenéje mennyire engedi meg *Tamino azonosítását Orpheusszal*, a költővel, a Múza és Apollón fiával. Az operában Taminónak két áriája is van, az Esz-dúr képária és a C-dúr, a „fuvolás” ária – mindkettő a misztériumok hangnemében (a fuvolás ária C-dúrja Isis tonalitása – a II. felvonás fináléjában az Istenő misztériumaiba való beavatáskor Tamino fuvolója ismét C-dúrban szólal majd meg, így fékezi meg bűvös hangja az elemeket). A fuvola-motívum mindössze háromszor fordul elő az operában, de ezek a megjelenések igen sokatmondóak. A frázis mindhárom esetben a művészetre utal, három hangnemi regisztere pedig a beavatottak világát idézi. Az első alkalommal az elemek megfékezésekor a rézfúvók és üstdobok által szimbolizált vészterhes szakadék fölött lebeg, védelmet nyújtva a szerelmespárnak (C-dúr); másodsorra Pamina és Tamino a két páncélossal együtt dicsőítik a muzsika hatalmát egy csodálatos, lélegzet-elállító himnuszban (F-dúr); végül pedig a zárókórusban a Bölcsesség, Erő és Szépség trónra ültetésekor ugyanez a makám jelenik meg a „Schönheit” szóra (Esz-dúr). A „Szépség” talán ennek a zenei gondolatnak a legtisztább megragadása. Ezért nem is meglepő, hogy a „szépség” és Tamino herceg zenei „névjegye” (a Képária nyitódallama) tökéletesen fedi egymást, Tamino ugyanúgy lehet Kalliopé vagy Apollón fia, mint ahogy Orpheus az volt.<sup>45</sup>

A fuvola nemcsak az operában, hanem a misztériumokban is központi szerepet játszott. Az avató szertartásokon felhangzó fuvolás zenének kettős célja volt: az újoncot a

<sup>44</sup> A Terrason regényéből vett francia nyelvű idézet magyar fordítása: „Aki egyedül jár ezen az úton, anélkül, hogy visszanézne, azt a tűz, a víz, a levegő és a föld megtisztítják, és ha képes legyőzni a haláltól való retteget, újra kijut a föld öléből, újra látja majd a fényt, s jogot formálhat arra, hogy lelkét fölkészítse a nagy Ízisz istennő kinyilatkoztatásának befogadására.” ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 326–327.

<sup>45</sup> Delphoi hangszeres versenyének műsorába már Kr. e. 582-ben felvették az aulodikát (fuvolaversenyt) a lantverseny (kitharódia) mellé, úgyhogy talán már az archaikus korban kialakulhatott az a mítosz, hogy Apollón és a múzsák hangszere eredetileg fuvola volt, mielőtt Hermés a lantot feltalálta (Str. 9, 3,10). Az áldozatoknak a fuvola olyan nélkülözhetetlen kísérőeszköze lett, hogy például Hérodotos (Hdt. 1, 132, 1) a perzsák jellemző tulajdonságai közé sorolja azt is, hogy áldozataikat fuvolaszó nélkül mutatják be. Fuvolaszó kísérté nemcsak a véres, hanem az olyan vértelen áldozatokat is, mint amilyenek a füst- és italáldozatok voltak.

démonok okozta bűnök és szenvedélyek szennyétől megtisztítani, és a ritmust megadni a papoknak, hogy a felavatandót körültáncolhassák. Lukianos szerint (*De saltatione* 15) a szertartásokat maga Orpheus és Musaios honosították meg Hellasban. A zene volt hivatott a misztériumok éjjeli orgiáiban a lélek ekstázisát előidézni, vagyis az embert a vele érintkező istenség felvételére alkalmas lelkiállapotba hozni.

### *Alvilágjárás és beavatás*

A *varázsfuvola* cselekménye és mondanivalója tehát három szálon is (Isis-Osiris, Déméter-Persephoné, Orpheus-Euridiké) az Alvilágba vezet, mégis az első pillanatban abszurdnak tűnhet Sarastro Birodalmát az Alvilággal összefüggésbe hozni. Pedig a halandó lét, a halál problémája a szabadkőművességtől egyáltalán nem idegen, sőt beavatási szertartásaiknak is része a halál közeli állapotban a „halál élményében” való intenzív elmélyülés. „Melyek voltak a felvételek körülményei? Bekötötték a szememet, azután bevezettek egy fekete kamrába, ahol a kötelékeket szememről eltávolították. – Miért vezettek a fekete kamrába? Hogy magamra hagyva és csak a mulandóságot látva gondolkozzam.”<sup>46</sup>

Mozart levelezéséből – mint ismeretes – 1784 utánról alig maradt dokumentum, azonban ránk maradt Wolfgang utolsó levele nagybeteg apjához 1787. április 4-ről, melyben – tőle szokatlan módon, legbelsőbb problémákat érintve – higgadtan, meghatódottság vagy keserűség nélkül ír a halálról: „Minthogy a halál (szigorúan véve) életünk valódi végcélja, pár év óta az embereknek ezzel az igazi, legjobb barátjával annyira megbarátkoztam, hogy képe nemcsak nem rettent meg, hanem erősen nyugtat és megvigasztal. Köszönöm Istennek, hogy ily boldogságra méltatott, és (hiszen Ön megért engem) alkalmat adott, hogy *igazi boldogságunk kulcsát megismerhettem* [...] ezért a boldogságért hálát adok mindennap a teremtőmnak, és kívánom ezt minden embertársamnak.”<sup>47</sup>

Különösen feltűnő a halál gondolatának a jelenléte *A varázsfuvolában* a *Requiem*mel (KV 626) összehasonlítva (a *Requiem*et Mozart *A varázsfuvolával* felváltva komponálta lázas sietséggel). Gyakorlatlan fül számára is feltűnő a gyászmise hangszerelésbeli rokonsága *A varázsfuvola* „papi” jeleneteivel, mindkét műben a pozanok, illetve baszuskürtök adnak a zenekarnak sötét, borongós, fátyolozott hangzást. Dent hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Requiem*ben Pamina és Tamino nem egy frázisa fellelhető.<sup>48</sup> A

<sup>46</sup> BALASSA József, *A szabadkőművesség kézikönyve, I.* Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy, Bp., 1946, 11. Bár nincs részletesen kifejtve, a jelölt az emberi lét mulandóságán elmélkedve jut el a halálban rejlő újjászületés ígérléséhez.

<sup>47</sup> *Mozart bécsi levelei*, szerk. ford., GEDEON Tibor, Bp., Gondolat, 1960, 262. Kiemelés tőlem – G.-M. A.

<sup>48</sup> Edward J. DENT, *Mozart's Operas*, Oxford, Oxford University Press, 1947, 253.

gyázmisében a híres „Varázsfuvola-harmóniamenet”<sup>49</sup> csak egyszer fordul elő, de ez az egyetlen hely leleplező erejű: a „Rex tremendae” tételben Élet és Halál ura lép elő a rettenet és szépség eszkatológikus víziójából: „Te hatalmas fölségű Király, aki kegyelemmel annyinak irgalmaztál, szabadíts meg engem is, Te, ki a kegyelem forrása vagy!”

Az eleusisi misztériumokban a beavatást jelentő szó annyi, mint zárni, ami a szemek behunyására, a sötétségben való elmerülésre utal. „Sophoklés háromszoros boldogoknak nevezi azokat, akik Eleusisban elérték a »telos«-t és láttak: csak nekik van élet a halálban, másoknak Hades csupa rossz.”<sup>50</sup>

A halál közelsége több helyen is felbukkan *A varázsfuvolában* – mégpedig a jellegzetes harmóniasoron, és csak akkor, ha ezek a bizonyos akkordok a kezdő ütemekben hangzanak fel. Tamino már Sarastro Birodalmának kapujában mintegy „mottóként” találkozik vele: a „Sprecher” első dallamos megnyilvánulása egy hosszú deklamatorikus rész után – a pap a beavatottak titkára hivatkozik, melyet egyelőre még nem fedhet fel Tamino előtt. A II. felvonás F-dúr előjátéka és Sarastro F-dúr áriája Taminóért könyörög: az istenek óvják a herceget halálos veszélyekkel teli útján. A második pap és a „Sprecher” C-dúr duettje fojtott hangon („sotto voce”) figyelmeztetik Taminóékat, hogy halál és kétségbeesés a jutalma annak, aki gyöngének bizonyul (a két pap fátklyával jelenik meg a magukra hagyott „vándorok” előtt, minden úgy zajlik, ahogy annak idején...). A II. felvonás G-dúr quintettjének kezdetén ismét belép a „Varázsfuvola-menet”: az együttes nem más, mint maga a hallgatás próbája. Végül a B-dúr tercettben Pamina féltő szerelme és Sarastro szigorú unszolása kíséri a halálos útra induló Taminót. *A jellegzetes harmóniasorral kiemelt események zárt rendszert alkotnak, mégpedig a rituális beavatási szertartás zárt rendjét.*

A halál jelenléte csak a II. felvonás fináléjában válik fenyegető valósággá. A két páncélos Diodorus Siculus (azaz Terrason/Schikaneder) szövegére Bach egyik korálját éneкли Luther strófáira („Ach Gott vom Himmel sieh darein”),<sup>51</sup> alatta pedig a zenekar drámai hatású kontrapunktja c-mollban. Nettl után a szakirodalom általában elfogadja, hogy a hangok egyenletes kopogása a „kő faragását” illusztrálja.<sup>52</sup> „A durva kő magát a tanoncot jelképezi, akinek szenvedélyek és előítéletek durvaságát kell magáról lefaragnia”,<sup>53</sup> az istenek felé szárnyaló korál pedig reményt önt a csüggedőbe: a megpróbáltatások célja nem a pusztulás, hanem a megtisztulás az elemek által („Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden”), a rosszban rejlő jó az egyéni sorson túli halhatatlanság megélése.

Végül pedig *A varázsfuvola* lenyűgöző nyitánya, úgy illik, hogy utolsónak hagyjuk,

<sup>49</sup> Részletes elemzését lásd később.

<sup>50</sup> Soph. frg. 753, Nauck; frg. 837, Radt. *Homéroszi himnuszok...*, i. m., 60.

<sup>51</sup> Vö. ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 333.

<sup>52</sup> Paul NETTL (*Mozart und die königliche Kunst: die freimaurerische Grundlage der "Zauberflote"*, Berlin, Wunder, 1932) könyvében többször is említi.

<sup>53</sup> BALASSA, i. m., 21.

hiszen Mozart is a legvégén, mintegy szellemi összegzésképpen komponálta meg operái „bevezetőjét”. E nagyszerű kompozícióban Mozart teremtő zsenialitása teljes fényében ragyog: a nyitány a fúga és szonátaelv grandiózus egysége. Itt világlik ki csak igazán, hogy *a misztérium lényege* (a „tanonc kifaragása”) *mennyire túlmutat önmagán*: „a nyitányba belesűrítette az emberi nem küzdelmét és győzelmét”.<sup>54</sup>

### *Az opera mint rituálé*

A felvilágosodott „racionalista-dualista” sémában számtalanszor elemezték már *A varázsfuvola* zenéjét. E séma szerint Sötétség és Fény küzdenek egymással, a tét a világ és az ember feletti uralom birtoklása. „[H]alálos konfliktus ez” – írja Assmann – „amelyet az opera a babonát, a szemfényvesztést és a nép elbolondítását megtestesítő Éj Királynője és a bölcsesség, az ész ügyét képviselő Sarastro ellentéteként jelenít meg. E kibékíthetetlen szembenállásnak a kései XVIII. század világában megvolt a megfelelője általában véve az egyház és a felvilágosodás, vagy konkrétabb példával: az egykori jezsuiták és szabadkőművesek konfliktusában.”<sup>55</sup> Ennek megfelelően az opera szereplőit jól elkülöníthető három csoportra lehet osztani aszerint, hogy melyik princípium köréhez tartoznak: az Éj és a Nap világára, valamint a közöttük tévelygő, kereső, majd választás elé állított emberek csoportjára. E csoportok jellemzése intonációjukon keresztül valósul meg: így például a Sötétség princípiumait az *opera seria* elavulóban levő, a *Singspieltől* idegen stílusa, a Fényt a szabadkőműves, papi hangvétel sajátos harmónia- és melódiavilága képviseli. „Mozart épp az operaszínpadon mutatja be, hogyan is hangzik a nem operaszerű szakrális muzsika.”<sup>56</sup> A zenetörténészek könyvtárnyi irodalmat írtak már minderről, de *A varázsfuvola* „titkához” mégsem sikerült közelebb férközniük.

A legközelebb talán Szabolcsi Bence járt az igazsághoz, mikor e „titkot” *A varázsfuvola* jellegzetes harmóniamenetében kereste: „Alaprajza szerint már a nyitány első ütemeiben feltűnik (I-VI-IV, stb.), *bővebb, kibontottabb formájában pedig (I-V-VI-III-IV-I) jóformán mindenütt jelen van*, s bármennyire általános, közismert formula, valami megkülönböztető, saját jegyet ad a teljes operának. Az éjszaka hölgyei mögött éppúgy ott lebeg, mint a három tündérfiú első idézésekor. Tamino ott találkozik vele a Bölcsesség Temploma előtt, Sarastrónak és papjainak valósággal elválaszthatatlan kíséréje, de az Éj királynőjének titokzatos és szenvedélyes sugárkörében is ott ragyog... Miért

<sup>54</sup> Alfred EINSTEIN, *Mozart*, Oxford, Oxford University Press, 1962, 484.

<sup>55</sup> ASSMANN, *A Varázsfuvola...*, i. m., 239.

<sup>56</sup> ASSMANN, *Uo.*, 276. A 18. századi szabadkőművesek többször is kiadták dalaik gyűjteményét: egyike ezeknek az 1772-es *Regensburger Liederbuch*. Az, hogy Mozart a könyvet olvasta, kétségtelen, mivel egyik dalának szövege („O heiliges Band”, KV 158) innen származik. A könyvben szereplő dallamok elemzése során nyilvánvalóvá vált, hogy *A varázsfuvola* éppen a legkarakterisztikusabb, legexponáltabb helyeken a szabadkőműves dalokéhoz hasonló dallami, harmóniai és ritmikai fordulatokat használ.

hangsúlyozta így és ennyire épp a Varázsfuvolában? Az opera légkörében nyilván volt valami *rejtett*, amit így akart értésünkre adni.<sup>57</sup> Még ha el is fogadjuk, hogy Mozart zenéje szabadkőműves és misztikus jellegű, még mindig nem találjuk a választ arra, hogy mi ennek a misztériumnak a valódi jelentése. Ha a zene valóban gondolatokat is akar közvetíteni felénk (és nem „csupán” érzelmeket és a zenei struktúrák élvezetét), akkor milyen gondolatok fogalmazódnak meg Mozart *Varázsfuvolájában*?

Bár az első pillanatban Schikaneder librettója tűnik a legmegbízhatóbb kalauznak, mégis mindnyájan érezzük, hogy Mozart többet és mást is akart mondani.

### *Perspektívaváltás és újjászületés a halálban*

Az Assmann által „dezilluzionálásnak” nevezett folyamat, a sokak számára érthetetlen „perspektívaváltás” megvilágításához *A varázsfuvola*nak csupán egyetlen részletét, dramaturgiai és zenei „kulcsjelenetét”, az ún. *Sprecher-jelenet*<sup>58</sup> szeretném értelmezni. Valóban pusztán a beavatottak papi bölcsessége, a dolgok helyes megismerése oszlatja el Tamino félreértéseit? Tényleg megváltozik a szemlélete ezen a néhány partitúraoldalon? Valóban tisztán a felvilágosodás szellemében írt drámai összecsapással állunk szemben?

Az I. felvonás fináléja Sarastro Birodalmába vezet: három templom áll a tisztáson: a Természet, az Ész és középen a Bölcsesség Temploma. A három fiú ezüstpálmával (amely a nap sugarait jelképezi Apuleiusnál) mutatja az utat Taminónak: a zene kimért, ünnepélyes tempója, hangneme, az Isis-misztérium C-dúrja, hangszerelése a beavatottak világából való. A lélekvezető génuszok kitartásra, türesre, hallgatásra szólítják fel a herceget. Tamino kérdésében („Ihr holden Kleinen sagt mir an, ob ich Pamina retten kann.”)<sup>59</sup> a fiúk ritmusát veszi át: lelkében teljesen azonosul azzal a szellemmel, melynek a fiúk/génuszok az első követői. Ámulva néz körül, deklamációja kantábilissé oldódik a kitörő lelkesedéstől („wo Thätigkeit thronet und Müsiggang weicht”). E hang igencsak hasonlít és hangnemében is azonos Taminónak a Sprecherrel folytatott beszélgetése *utáni* intonációjához, akárcsak a következő recitativo töredék („Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht”). A Bölcsesség Templomából előlépő Pap/Sprecher első kérdésére („Was suchst du hier im Heiligthum?”) nagyon is tudatosan, határozottan fogalmaz, ráadásul a misztikus Varázsfuvola-harmóniasoron („Der Lieb und Tugend Eigenthum”). Mindebből arra következtethetünk, hogy Tamino már a Sprecherrel való

<sup>57</sup> SZABOLCSI Bence, *Dallam-modellek Mozart és Beethoven műveiben*, Muzsika, 1970/12, 2, 5. – Kiemelés tőlem – G.-M. A.

<sup>58</sup> A *Sprecher-jelenet* az „Öreg Pap” és Tamino szóváltásának elnevezése az I. felvonás fináléjából, a Bölcsesség Temploma (Tempel der Weisheit) kapujánál.

<sup>59</sup> A librettó szövegét a továbbiakban a prozódia ritmikájára való tekintettel ismét a német eredetiben idézem.

találkozás *előtt* is a sarastroi világképet képviseli, azaz Tamino és a Sprecher között elvi vita nincs, legfeljebb egy félreértés tisztázása, egy illúzió szertefoszlata a párbeszéd célja. Ez megfelel annak a szabadkőműves gondolatnak, hogy „nem a páholyban leszünk szabadkőművesekké, *bensőnkben* kell azokká lennünk, még *mielőtt* a szövetségbe léptünk volna.”<sup>60</sup>

A jelenetnek kétségkívül tartalma az út a sötétségből a világosság felé, a gondolat szabadkőműves szimbolikája Salamon templomának (a Bölcsesség temploma) egyik oszlopára vésett „J” betűre utalhat, mely csak a már beavatott „tanonc” számára bír jelentéssel: „Az Úr fel fog emelni”, ti. a sötétségből a világosságba.<sup>61</sup> Tamino csodálatosan tömör megfogalmazását („Der Lieb und Tugend Eigenthum”) a pap elismerő szavai követik, ismét a szabadkőműves alaptonalításban („Die Worte sind von hohem Sinn!”), és Sarastro nevének említésekor ugyancsak az Esz-dúrt intonálja („Er herrscht im Weisheitstempel hier”).

Tamino, akinek meggyőződése, hogy Sarastro az általa gyűlölt, aljas szörnyeteg, kétségbeesetten kiált fel az alptonalitástól legtávolabb eső b-mollban („Es ist denn Alles Heucheley!”), és menni akar (f-moll). Ismeretes, hogy az f-moll Mozartnál legtöbbször „pseudo-helyzetet” jelöl, s így nem véletlen, hogy először épp az Éj királynője által megtévesztett Tamino jut ebbe a hangnembe. A Sprecher szavai valóban kétségtelemné teszik, hogy az f-moll valóban a csalásra utalt („dich täuschet ein Betrug”), de a herceg tántorítatlanul hisz eredeti meggyőződésében, és továbbra is f-mollt intonál („Sarastro wohnt hier, das ist mir schon genug”). A Pap „nyomósabb” érvekkel kíván Tamino-ra hatni, hangja kényszerítő erővel, a hercegre eddig mindig oly fenyegető c-mollba fordul („Wenn du dein Leben liebst, so rede, bleibe da!”), és indokait kérdezi, miért gyűlöli annyira Sarastrót. Az ifjú hevesen kifakad, és a c-moll most Sarastro „Esz-dúr uralmának” negatív visszfénye („Er ist ein Unmensch, ein Tyrann!”), de bizonyítékként nem tud egyebet mondani, mint azt, hogy egy boldogtalan, kétségbeesett anya szavának kell hitelt adnia: a g-moll hangnem az Éj királynőjének panaszos áriáját intonálja („Durch ein unglücklich Weib bewiesen”).

A Sprecher azonban most cáfolat helyett kitérő választ ad, az asszonyok cselekvés helyett fecsegő természetéről bölcselkedik C-dúrban („Ein Weib thut wenig plaudert viel”). Mert egészen más lenne a helyzet, ha Tamino értené Sarastro cselekedetének mélyebb indítékait: az operában először bukkan fel a „titok” motívuma, a misztérium legbenső értelmét képviselő F-dúrban („O legte doch Sarastro dir die Absicht seiner Handlung für”), majd pár ütemmel később a pap ugyancsak a „titok”-ra hivatkozva tagadja meg a korábbi felvilágosítást – a hangnem, mint az előbb, F-dúr („Die Zunge bindet Eid und Pflicht”). A pap tehát nemcsak a szöveg szerint, hanem zeneileg sem raci-

<sup>60</sup> BALASSA, *i. m.*, 10. Kiemelés tőlem – G.-M.A.

<sup>61</sup> *Uo.*, 9. Salamon templomának szimbolikája része a szabadkőműves tanításoknak. A régi történet szerint Izrael gyermekei a kőműveséget (azaz a misztériumokról szóló tanításokat) Egyiptomban sajátították el.



onálisan érvel: az első indok kétes értékű szentencia, a második pedig lényegében meghatárlás Tamino kérdései elől, a probléma elodázása a „titoktartás” árnyékába húzódva.

Miért hiszi el Tamino mégis, hogy a Sprechernek igaza van? A megoldást a Pap *hangvétele* adja. „A papnak nincs szüksége heveskedésre, Tamino igazságtalan vádakodásának pont az ő tiszta lelkiismeretű nyugalmán, emelkedett érzületén kell megtörnie.”<sup>62</sup> Mozart zenéje ezt a recitativo látszólagos egyformaságában is hihetően ábrázolja, mindenekelőtt Tamino és a Pap deklamációjának tempóbeli különbségével. Legelőször a gyorsaság tűnik el a herceg recitálásából, majd Tamino zenekari kíséretébe is belép az a több ütemen keresztül tartott akkord, mely eddig csak a pap intonációját jellemezte. Ez a hosszú akkord másodszor már dramaturgiaiilag döntő helyen hangzik fel, a-mollban („Wann also wird die Decke schwinden?”). Ez az a-moll intonáció meghatározó jelentőségű Tamino újjászületésében, nem azért, mert Paminára vonatkozó kérdéseit már az előbb is ebben a hangnemben tette fel a Papnak, hanem mert az a-moll az opera két legmisztikusabb hangnemének (az F-dúrnak és a C-dúrnek) a legközelebbi rokona, s amelynek használata Mozartnál „mindig valami idegenszerűt jelentett.”<sup>63</sup> Tamino megérkezése a-mollba „újjászületésének” első fázisa – szemben az Esz-dúrral, az opera alaptonalitásával, mely mindig „új énjének” a „régivel” való azonosságára is utal.

A herceg kérdése olyan szenzibilisen irányul magára a lényegre, hogy a Sprecher, a Megmutató Pap – homályosan és burkoltan bár – felfedi előtte a titkot, nem szavainak értelmével, hanem a híres harmóniameneten megszólaló csodálatos, mélyen rezignált és fájdalmas a-moll zenével, melyről Kroó György azt írja, hogy „ha egyetlen dallammal kellene szignálni *A varázsfuvola* alapeszméjét, a sarastrói világnézetet, azt hisszük, hogy habozás nélkül mindenki ezt választaná.”<sup>64</sup> A Sprecher intonációjának kulcsát a Pap misztériumbeli szerepének a megfejtése adja. A szabadkőműves beavatási szertartások leírásánál mindig megemlékeznek arról az idősebb „testvérről”, aki a felavatandót a misztikus ismeretek elsajátításában kalauzolja. Eleusisban a szertartás cselekményének igei megjelölése annyi, mint a „cél felé vinni”. Ahogy Kerényi írja: „»Amit az *epopteia* részesei láttak, az itt az egyedül fontos, – így foglalja össze Wilamowitz pozitív és negatív tudásunkat. – Valami *drémosyné* volt ez, a *hierophantés dolga*. Amit ő mutatott, az volt a fődolog.» (Neve, hierophantés, a szent titkok »megmutató papját« jelenti.)<sup>65</sup>

Hogy mi történt azokkal, akik elérték Eleusisban a *telost* és láttak? Emlékezzünk, Sophoklés háromszorosan boldognak nevezte őket, mert csak nekik van élet a halálban, másoknak Hádés csupa rossz...<sup>66</sup> Az a-moll szakasz szívszorító kantinélája ennek a végző belátással szerzett boldogságnak az intonációs summázata.

<sup>62</sup> FODOR Géza, *Zene és dráma*, Bp., Magvető, 1974, 642.

<sup>63</sup> Hermann ABERT, W. A. *Mozart*, II, Leipzig, Breitkopf – Härtel, 1956, 656.

<sup>64</sup> KROÓ, *A varázsfuvola...*, i. m., 340.

<sup>65</sup> *Homérosi himnuszok...*, i. m., 55.

<sup>66</sup> *Soph. frg.* 753, Nauck; frg. 837, Radt. Vö. 50. lj.

A Pap eltávozik a színről, Tamino pedig kábultan egyedül marad: „O ewige Nacht! Wann wirst du schwinden?” – kérdezi elbizonytalanodva és megrendülve a titok szédítő mélységétől – a dallam az Éj királynője recitativójának kezdő ütemeit idézi, a hangnem viszont továbbra is a-moll. A Bölcsesség templomából titokzatos hangok szólnak, a hangszerelés pozanokkal egészül ki, és ha lehet, a válasz még szorongatóbb és tragikusabb, mint az előbb („Bald Jüngling, oder nie”). Ez a tragikum azonban korántsem a beavatottak holmi bizonytalanságából fakad, hanem egy mély meggyőződésből és bizonyosságból, melyet Mozart egyszer úgy fogalmazott, hogy „*igazi boldogságunk kulcsa a halál!*”<sup>67</sup> Ha az ifjú kiállja a próbákat, hamarosan ő is birtokosa lesz e tudásnak.

### *Az emberiségvallás igézetében, avagy megérthetjük-e A varázsfuvolát?*

Assmann könyvének az egyik legfontosabb kérdése éppen ebben rejlik: ha *A varázsfuvola* alapja az a rituáléstruktúra, amely a 18. század misztériumelméletéből származik, mi akkor az oka annak, hogy ezt a struktúrát már a kortársak sem igazán értették? A válasz kézenfekvő és egyúttal mélyen elgondolkodtató: az opera, a bécsi „szabadkőműves felvilágosodás” szellemi közege már az 1791-es ősbemutató idejére szinte felbomlott, az 1800-as évek elejére pedig teljesen eltűnt, vagyis a mű elveszítette eredeti környezetét. A szabadkőműves páholyokban szenvedélyesen kutatott és tárgyalt misztériumkoncepció is nemsokára feledésbe merült, s ezzel együtt *A varázsfuvola* cselekményének felépítése és értelme (a rituálé) lassan érthetlenné változott. A titkos társaságok virágkora lejárt, „az elitnek az államban és a társadalomban elfoglalt helyét és a folyamatos világjobbításban betöltött szerepét meghatározó és megerősítő »új misztériumok« kutatását olyan »új mitológia« keresése váltotta fel, amely képes nemzetet és népet nagy tettekre sarkallva egyesíteni.”<sup>68</sup> A Champollion előtti kor<sup>69</sup> romantikus színezetű egyiptomániáját a modern egyiptológia volumenében lenyűgöző, ám olykor kiábrándítóan pozitívista szemlélete váltotta fel.<sup>70</sup> „A mű szellemi kontextusának kikopása az emlékezetből a legkevésbé sem csökkentette *A varázsfuvola* hatását és kisugárzását. Rejtve is hatott az alapját képező rituáléstruktúra.”<sup>71</sup> Ráadásul meseszerűségének és népszínházi jellegének köszönhetően az opera mit sem veszített népszerűségéből, és továbbra is a színházak elvülhetetlen és örök kedvence maradt. Ám valódi tartalma és mondanivalója – sajnálatos módon – visszavonhatatlanul eltűnt, talán még a Mozart-rajongók tudatából is.

<sup>67</sup> Mozart utolsó, 1787. április 4-i leveléből: *Mozart bécsi levelei, i. m.*, 262. Kiemelés tőlem – G.-M. A.

<sup>68</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 37.

<sup>69</sup> Az egyiptológia területén mindmáig alapvető a Champollion előtti és a hieroglifák megfejtése utáni (1822) modern egyiptológia korszakainak éles megkülönböztetése. Assmann mintha enyhíteni szeretne a szigorú elkülönítésen.

<sup>70</sup> Ez a szemlélet máig uralkodó az ún. „modern egyiptológiában”, talán az újra és újra fellángoló ezotériától való elhatárolódás fokozott igénye miatt.

<sup>71</sup> ASSMANN, *A varázsfuvola...*, i. m., 37.

A történetnek van viszont még egy különös következménye – legalábbis Assmann és olvasói számára: a *religio duplex* fogalmának és interpretációjának újragondolása, hiszen – amint már idéztem – „A *varázsfuvola* nagyon rafinált és hatásos módon fordítja le cselekményé a kettős vallás elméletét”.<sup>72</sup> Assmann részletesen bemutatja azt is, hogy a fogalom forradalmi átalakulása már a 18. században elkezdődött: „E reform egyszerűre jelentett kifelé, a kozmopolitizmus felé, valamint befelé tett fordulatot. A »népi« és a »titkos vallás« ellentéte áthelyeződött az egyénbe, mégpedig nem vagy-vagy, hanem a kettős kötődés is-is formájában. Az emberiségvallás megismerése nem jelentette egyben valamely meghatározott, ősi vallás feladását”.<sup>74</sup>

Valamiféle hasonló vallási érzületre próbál Assmann „átnevelni” bennünket lenyűgöző tudásával, zeneileg pontos és érzékeny, filológiaiag tévedhetetlen, vallás- és kultúrtörténeti kontextusában pedig felbecsülhetetlenül gazdag könyveivel. A *Religio duplex* bevezetőjében leszögezi, hogy „globalizált világunkban a vallásnak csak *religio duplex*ként, vagyis olyan kettős vallásként van helye, amely egynek tekinti magát a többi között, s képes a másik szemével nézni, ugyanakkor soha nem veszíti szem elől a rejtett Istent vagy rejtett igazságot mint valamennyi vallás iránypontját”.<sup>75</sup>

Ám a könyv befejezése még ennél is radikálisabb következtetésre jut: „Ha igaz az, hogy a *religio duplex* kétszintű struktúrája a vallás normál formája, eredete és jövődjéje, akkor a vallás egyetlen szintre korlátozódó formája beszűkülést jelent (!), ami nem felel meg sem Isten, sem az ember lényegének”.<sup>76</sup> Talán ezért kell *A varázsfuvolában* megtestesült hitet és kultuszt tisztelnünk és mélységesen komolyan vennünk, mint egy olyan vallás utolsó hírnökét, amely az *emberiségvallás* nevet viselhetné:

[Í]me itt vagyok én, a természet anyja (*rerum naturae parens*), minden elemek úrasszonya, időtlen idők legősibb gyermeke (*saeculorum progenies initialis*), istenségek legnagyobbika [...] akinek alakjában minden isten és istennő egybeolvad (*deorum dearumque facies uniformis*) [...] akinek egyetlen istenségét sokféle alakban, százféle szertartással, ezernyi néven imádja a földkerekség [...] az ősrégi bölcs tanításokban dús aegyptusiak, akik külön szertartásokkal tisztelnek, *igazi nevemen Isis királynőnek neveznek*.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> *Uo.*, 395.

<sup>73</sup> Lessing, Mendelssohn, Herder, Wieland, Schiller és mások műveiben, lásd a *Globalizáció korszakában: a religio duplex mint kettős kötődés* című fejezetet: ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 167–217.

<sup>74</sup> ASSMANN, *Religio duplex...*, i. m., 209–210.

<sup>75</sup> *Uo.*, 22, kiemelés tőlem – G.-M. A.

<sup>76</sup> *Uo.*, 249, kiemelés tőlem – G.-M. A.

<sup>77</sup> *Apul. Met.* 11, 5, i. m., 238–239, kiemelés tőlem – G.-M. A.

ALIRÁN GELENCZEY-MIHÁLTZ

*Opera and Mysterium**Some Thoughts on Jan Assmann and The Magic Flute*

In his fascinating book *Die Zauberflöte, Oper und Mysterium* (München-Wien, Carl Hanser Verlag, 2005; *A varázsfuvola, opera és misztérium*, Budapest, Atlantisz, 2012), Jan Assmann saw Mozart's opera as a link between the Egyptian–Hellenistic mystery religions and the 18th-century Freemasonry and its legacy. According to his theory, *Die Zauberflöte* inherently contains an initiation ritual, which, in light of the Masonic interpretation of the mysteries, we can see as representing the "lesser" and "greater" stages of the masonic initiation. This study demonstrates that the musical intonation of the opera (the structure of tonalities, melody, harmony, rhythm and orchestration, etc.) leads finally even through three lines to the Nether World (Isis-Osiris/ Demeter-Persephone/ Orpheus-Euridice); yet in spite of all it may seem to be an absurd idea to connect Sarastro's Empire with it. But the problem of rebirth in voluntary death-experience is not unfamiliar within Freemasonry, the intensive absorption in mortality is a part of their initiating processes. The "secret" of Mozart's "masonic opera" is the summary of a mystical happiness got by insight into the last stage of masonic initiation.