

dc_258_11

Schodel Rozália
és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei

Akadémiai Doktori Értekezés

Benyújtotta:

Tallián Tibor

Budapest
2011

Tézisek

Előzmények

A magyar zenei historiográfiát a 19. század honi zenetörténetében két tárgy foglalkoztatta elsődlegesen, ha nem éppen kizárólag. Az egyik a magyar stílus, a *style hongrois*, illetve annak megjelenése és hatása a műzenében, a másik ettől nem függetlenül a *három nagy* – Liszt, Erkel, Mosonyi – élete és műve. Ebből az irányból közelített az irodalom a zeneélet-történethez is. Németh Amadé Erkelről szóló írásai (elsősorban *Az Erkelek a magyar zenében. Az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben*) közölnek ugyan krónikaszerű áttekintéseket a 19. századi operajátszásról, de ezeket a gyakran pontatlan fölsorolásokat aligha tekinthetjük zenetörténeti feldolgozásnak. Az érdemes karnagy emléke iránti köteles tisztelettel hasonlóképpen nyilatkozhatunk magyar operakalauzáról: *A magyar opera története (1785-2000)*. Legány Dezső széleskörű adatközléseinek többségében ugyancsak Erkel és Liszt tevékenységének szín- és háttereként jelenik meg a magyarországi opera- és hangversenyélet. Várnai Péter Mátray Gáborról szóló alapvető tanulmányában tér ki a Honművész szerkesztőjének 1837 őszi, rövid néhány hétig tartói zenei-szervezői működésére a Nemzeti Színházban. Neki köszönhetjük a kevés kimondottan intézménytörténeti feldolgozás egyikét. A páрмаi Verdi-intézet felkérésére áttekintette Verdi operáinak fogadtatását a magyar színpadon; tanulmánya magyarul önálló könyvként jelent meg. A 20. század elejének Wagner-rajongása nagylélegzetű recepció-történeti értékelésre ihlette Haraszi Emilt. Munkája egyike volt az első zenetörténeti szak-metodikát alkalmazó írásoknak a magyar zenei szakirodalomban. Ugyanezt nem állíthatjuk Ábrányi Kornélról, aki nyolcvanadik éve felé közeledve, a 19-20. század fordulóján sorozatban jelentette meg könyveit Erkel Ferencről, illetve a magyar zene 19. századi történetéről. Írásainak egyike sem tekinthető szoros, sőt tág értelemben vett történeti munkának sem. Közlései emlékeztetere támaszkodnak, amely ekkor egyrészt halványulóban volt, másrészt engedelmesen szolgált is az idős írónak a későbbi fejlemények által befolyásolt tudatát arról, ahogy a dolgoknak egykor történniük kellett. Nem csupán Ábrányi történetírása, de más kor- és koronatanúk, így Szilágyi Pál, Frankenburg Adolf, sőt Déryné visszaemlékezései is megtévesztik az olvasót azáltal, hogy korabeli vagy későbbi folyóiratokból és más közlésekből vett anekdotákat kevernek abba, amit saját tapasztalatként és emlékként adnak elő. Ritkán találkozunk olyan megbízható – és persze gazdag ábrázolókésszeggel megáldott – memoárróval, mint Szigligeti Ede. Sajnos, ő énekesekről nem, legfeljebb éneklő színészekről – így idősebb Lendvay Mártonról – rajzolt

portrét. Énekes-életrajzok egyébként is ritkaságszámba mennek az irodalomban, s ami megjelent, az is inkább a helytörténet, semmint a zenetörténet körébe tartozik. Ide sorolhatjuk Benyovszky Károly és Diósszilágyi Sámuel munkáit a századközep két nevezetes magyar primadonnájáról, Schodelné Klein Rozáliáról és Hollósy Kornéliáról. Alig érintik a zenetörténeti szempontból legfontosabb kérdést, mennyiben és hogyan befolyásolta az énekesnők hang- és színpadi karaktere egyfelől adott időszak operai műsorszerkesztését, másfelől és különösen, a regnálásuk alatt, többnyire egyenesen az ő számukra írott operák personáit, cselekményét, dramaturgiáját, vokális és zenekari írásmódját.

Isoz Kálmántól joggal várta a magyar zenetörténeti közgondolkodás, hogy a kronológiai végpontig viszi a *Buda és Pest zenei művelődése 1686-1873* címen kiadott munkáját, mely valójában csak a 18. századot tekinti át. Sajnos, a második kötet munkálatai a kézirat tanúsága szerint megrekedtek az anyaggyűjtés fázisában. Hogy a 19. századi magyar operajátszás története mégsem maradt *terra incognita*, azt jóformán kizárólag a színháztörténet munkásainak köszönhetjük. Így például a *Magyar Színháztörténet* 1990-ben kiadott első kötetében maga a szerkesztő Kerényi Ferenc tárgyalja az operajátszást, kiválóan. Nem mintha a fájdalmasan korán távozott nagy irodalom- és színháztörténész muzikológusi babérokra pályázott volna. Valószínűbb, hiába keresett olyan zenei szakíró, akit a téma eléggé érdekelt volna ahhoz, hogy az ő magas mércéjével mérve elfogadható minőségű és mennyiségű kutatómunkát investáljon feldolgozásába. A kollégák feltételezhető húzódozásán alulírott pályázó nem csodálkozik – hogyan is csodálkozna, ha meggondolja, mutatis mutandis esetében is érvényesült Alan Walkernak a Liszt-életrajz utolsó kötetének bevezetésében olvasható bölcs aforizmája: *it takes a life to study a life*. Neki magának éppen tíz esztendejébe tellett a nemzeti színházi Schodelné-korszak tíz évének minden részletre ki sem terjedő studiózása. Volt-e, lesz-e valaha még olyan operamániás magyar zenetörténész, aki efféle sivár intézménytörténeti vizsgálatokra ily sok időt reáshán? Ennél is nyomasztóbb kérdés: a színháztörténet-írás kimagasló teljesítményei után várható-e egyáltalán a magyar operatörténet első, mondjuk úgy: Operaház előtti korszakára irányuló zenetörténeti kutatástól olyan új eredmény, amely igazolja a fáradságot? Az Operaház megnyitása ugyanis mind történetileg, mind historiográfiailag gyökeresen változtatott a műfaj helyzetén: az opera a színház világából átvonult a zene birodalmába. Transzferét utólagosan tükrözte, hogy az 1980-as évek elején, a dalszínház megnyitásának centenáriuma készülődve a Zeneműkiadó Vállalat, s nem valamely más kiadói vállalkozás határozta el az intézmény százéves történetét, műsorát,

személyzetét feldolgozó jubileumi kötet megjelentetését. Főszerkesztőnek ugyan jeles színháztörténészt kértek fel, de a döntés jogosultságát a legsovénabb zenetörténész sem kérdőjelezhetette meg. Staud Géza az Emléktár őreként évek óta foglalkozott az Operaház történetének tárgyi emlékeivel; ő volt az, aki tévedhetetlen archiváriusi ösztönétől vezettetve megtalálta a műintézet elveszettnek hitt levéltárát, benne gazdag, még a Nemzeti Színházban kelt iratokkal. Ezeket az 1884-es osztozkodáskor a kottákkal együtt szállították át az ünnepélyesen megnyitott második állami színházba. (Staud és Kerényi az iratokból reprezentatív válogatást tett közzé.) A színháztörténész főszerkesztő mellé, a „zenei” elem döntő szerepét kifejezendő az Operaház művészi tevékenységében, a kiadó a balett-, scenika- és rendezés tárgykörén kívül minden kérdéskör feldolgozására jelen sorok írójának személyében akkor még viszonylag fiatal zenetörténészt (egyben gyakorló operakritikust) rendelt ki. E tény – és talán a feldolgozás elfogadható színvonala – nyomán kapott aztán ugyanő megbízást az 1873 és 1919 közötti, majd az 1920-tól 1949-ig terjedő időszakok operatörténetének bemutatására a *Magyar Színháztörténet* második és harmadik kötetében.

A jubileumi kötet nem utolsó sorban azáltal tanúskodik az operatörténet „zenetörténeti kezelésbe vételéről”, hogy a zenei fejezetek írója engedélyt kapott a terjedelem megterhelésére száz év magyar operáinak zenei-dramaturgiai elemzésével. A zenetörténész talán többet tudott és mert mondani a nemzetközi repertoár alakulásáról is – ezen keresztül az opera műfajának ugyan nem száz-, de legalább ötven éves világtörténetéről, ahogyan az a műsor változásaiban tükröződött. (1930 után a műsor nagyjában-egészében megszűnt tükröt tartani az operatörténet elé; az Operaház egyre csökkenő arányban, egyre önkényesebb válogatásban mutatott be nemzetközi újdonságokat, az avantgarde-ot pedig már korábban is csupán szórványosan és „könnyített” formában bocsátotta falai közé.) Gyanítható, hogy az opera iránt érdeklődő, az 1980-as években még tízezres lélekszámú olvasóközönséget mindezen közlendőknél jobban lekötötte az, amit a könyvből megtudhatott a Ház belső életéről, a meghatározó művész-személyiségek emberi karakteréről és előadói habitusáról, no meg persze az ügyekről és afférokrol, melyekben az Opera története mindig bővelkedett. Legerősebben az énekesek hangjának, előadóművészetének, szerepformálásainak jellemzése ragadta meg, úgy, ahogyan az száz év operatörténeti időfolyamának sodrában végighullámozott a kötet lapjain. A szerző bevallja: ugyanez az érdeklődés ösztönözte őt is, hogy sok száz oldalon át görgesse a rengeteg adatot, melyből az operatörténeti időfolyam és annak virtuális hullámverése kialakult. Ahogy a kötet jelenbeli olvasóközönsége a múlt operaközönséggé alakult át, úgy alakult át ő

maga a jelenben író történészből múltbeli operakritikussá. Negyedszázaddal később a szerző opponensei szigorától tartva vallja be, hogy doktori értekezésének megírásával ugyanazt a szakmát negyven éve gyakorló operakritikust bízta meg.

Kézikönyvről lévén szó, a *Budapesti Operaház 100 éve* című kötet lemondott a jegyzetelésről. A kiadó csupán áttekintő bibliográfiát csatolt az egyes fejezetekhez, amelyet központilag, előzetesen állítottak össze. Nem csoda, hogy a jegyzék csak töredékeiben tartalmazta a ténylegesen felhasznált irodalmi forrásokat. Így bizonyos joggal merült fel az igényes, és a területen kevésbé járatos szakemberben a kétely: vajon van-e az előadásnak tudományos forrásvidéke, s ha van, merre található; van-e ellenőrizhető ténybeli-történeti fedezete az énekesekről, karmesterekről, bemutatókról szóló elbeszélésnek? Irodalmi adatokra a szerző „menet közben” csak ritkán hivatkozhatott, ha nem akarta veszélyeztetni a bemutatás folyamatosságát. Ebben a helyzetben hogyan is adhatta volna át olvasóinak és bírálóinak zenetörténet-írói felismerését, mely a feldolgozás kezdetétől végéig kísérte munkáját? Az a felismerés volt ez, melyet Heinz Becker így fogalmaz meg az újság mint zenetörténeti forrás jelentőségéről az újkorban: „Die Bedeutung der Zeitung als Quelle für die musikgeschichtliche Forschung wächst in dem Maße, wie der Einfluß der Zeitung auf das kulturelle Leben einer Epoche zunimmt.” Becker kronológiai specifikációját – „Das gilt besonders für das 19. Jahrhundert” – az Operaház történetére vonatkozóan kiterjeszthetjük a megnyitástól az 1944. márciusi német megszállásig terjedő hat évtizedre, és bizonyos értelemben abszolutizálhatjuk is. Ebben a korban a sajtó mint információs forrás számos olyan területen túlnyomó jelentőségre tett szert, melyekről korábban kizárólag vagy elsősorban a levéltárak szolgáltak adatokkal. Nem csupán azon ismert, szomorú negatívum kölcsönöz a sajtóban megjelent közléseknek primer jelentőséget, hogy az Operaház és felettes hatóságainak iratanyaga háborús károk és gondatlan kezelés következtében tekintélyes részben elpusztult. Színházi levéltárak bizonyos típusú anyagainak történeti relevanciája a modern, iparosodott korban ettől függetlenül is radikálisan csökken. Szórványosan fennmaradt ábrázolások és tervek mellett az 1870-es évekig főként a díszlet- és jelmezkönyvekből, továbbá a felhasznált anyagok jegyzékei és számlái alapján tudjuk rekonstruálni az előadás képét és folyamatát. A 19. század végén az archivális dokumentumok szerepét ezen a területen előbb a kritikák tárgyilagos vagy impresszionista, de a korábbinál mindenképp részletezőbb-epikusabb leírásai, majd az egyre fejlettebb technikával készülő képi ábrázolások veszik át. Az operai előadóművészet legfontosabb eleméről, a hangról és énekmodról, továbbá a zenekari munka

minőségéről a levéltárak éppenséggel minimális vagy semmiféle adalékkal nem szolgálnak (a kottatárak annál inkább). Igazgatósági akták főleg, ha nem kizárólag fegyelmi ügyekről kínálnak emberileg jellemző és anekdotisztikusan szórakoztató, de a dolog lényegét kevésbé érintő tájékoztatást. Az auditív összetevő tekintetében a vizuálisnál is jobban függünk a kortárs bírálók leírásaitól, melyeket a 20. század elejétől elérhető hangfelvételek csupán megvilágítanak, de nem helyettesítenek. A korai *record*okat technikai, a későbbieket esztétika- vagy ízléstörténeti okból nem lehet-nem szabad „mai füllel” hallgatni. Az 1900 körüli nagyhírű énekesek felvételeinek ismeretében az előadás-történet kutatói titkon örvendenek, hogy a hangrögzítés feltalálását megelőző évtizedek-évszázadok énekes nagyságait nem hallhatják, teljesítményüket csak a saját koruk kritikai mércéjével tudják mérni. (Vannak nagy kivételek, kiknek felvételei ellentétes vágyat ébresztenek: Adelina Patti, Caruso, Saljapin.)

Műfaj és intézmény iránt őszintén és folyamatosan érdeklődő évtizedeknek az operával foglalkozó színházi és zenei sajtója további előnyöket is élvez az archivális anyagokkal szemben. (A sajtó operatörténeti – általában véve történeti – forrásként való hasznosítása viszonylag transzparens, plurális politikai viszonyokat feltételez. Mikor e körülmények nincsenek adva, mint Magyarországon a szocialista gleichschaltolással kezdődő évtizedekben, a sajtó történeti forrás értéke quasi nullára csökken, noha a korállapotok tükréeként akkor is jellemző marad. Megnövekszik viszont a döntéshozatal és irányítás hátterét és tényleges történetét megvilágító titkos dokumentumok és visszaemlékezések tanúságának jelentősége.) Minél professzionálisabban vezetnek egy intézményt, annál hivatalosabbak az ügyintézés során képződő akták. Ez egyrészt a tevékenység rutinszerűségéből következik, másrészt a bürokratikus centralizációból. Többször a vezetőség hagyja jóvá – esetenként konkrétan, máskor általános irányelvek rögzítésével – hogy a *verbából* és *actából*, vagyis a múlandó szavakból és tettekből a kancelláriában mit bízzanak a maradandó *scriptára*, mit foglaljanak írásba. Az érintettek – intendánsok, igazgatók, rendezők, színészek – nyilvános visszaemlékezéseiben is gyakran érvényesül utólagos cenzúra vagy öncenzúra. Valamivel kevésbé kell ilyesmitől tartani az adott intézmény levéltárán kívül fellelhető, nem publikált iratokban: naplókban, magánlevelekben. Ezek tanulságos és izgalmas adalékokkal járulhatnak hozzá az egykori színházi történések egyik-másik homályos mozzanatának megvilágításához. Sajnos, az országban-világban szétszórt dokumentumokat még az internet korában is szinte lehetetlen szisztematikusan feltárni. Sokszor felesleges is: amit az archívumi polcfolyómétereken őrzött

levél fülébe sűg az utókornak, az néha alig különbözik attól, amiről a kortársak még annak idején tudomást szerezhettek bennfentes újságok, folyóiratok lapjairól. Különösen úgy, hogy – mint az értekezésben alkalmunk van jó néhány esetben meggyőződni róla – ami annak idején nyomtatásban megjelent, azt ma sokszor nem hírnek, hanem közleménynek neveznénk. Inkább szabálynak, mint kivételnek tekinthetjük, hogy operai pártharcok antagonistái a belső ügyeket előbb-utóbb kivitték a sajtó nyílt terére. Megtették ezt magasabb hatalmak, illetve képviselőik is; az Operaház vezetése körül ötnegyed évszázada zajló, kinevezéseket és bukásokat eldöntő nyilvános és titkos politikai küzdelmekről és alkukról a dolog természetéből kifolyólag jóval nagyobb részben értesülünk a mindig pártos sajtóból, mint publikálatlan irományokból. Persze a kor kiadványaiban fellelt sokszínű mozaikdarabkákból csak a valamelyest tájékozott olvasónak sikerülhet történetileg többé-kevésbé hiteles képet kiraknia. Igazi türelemjáték ez; minél nagyobb a kép, annál nehezebb a feladat. És annál nehezebb minden egyes konkrét esetben az elvárható magabiztossággal válaszolni az információk eredetét firtató kérdésre.

Célkitűzés

Metodikai tekintetben az értekezés az információk eredetét érintő kérdések demonstratív megválaszolását tűzi ki célul. Viszonylag rövid, időben és történetileg zárt, áttekinthető mennyiségű és magas minőségű forrással bíró korszak operaművelésének részletekbe menő elemzése révén kívánja bemutatni a forrásokból kinyerhető információk tartalmát, valamint felhasználhatóságukat az intézménytörténet és előadóművészet-történet ábrázolásában. A történészi becsvágy és ökonómia parancsára olyan időszakot akartunk kiválasztani a demonstráció médiumául, melynek kronológiai keretei között korszakformáló művészi személyiségek léptek fel és működtek; amely ennek köszönhetően művészi és intézményi teljesítményében kimagaslót nyújtott, továbbá műfajtörténeti tekintetben is meghatározó jelentőséggel bírt. A Pesti Magyar Színház–Nemzeti Színház működésének bő első évtizede (1837-1849) e feltételeket minden tekintetben kielégíti. Korszak-kezdet kijelölésére kívánni sem lehetne konkrétabb határvonalat. 1837. augusztus 22-én az intézet megnyitotta kapuit, novemberben pedig elhatározást nyert a „nagyopera” megalapítása. A végponton a szabadságharc bukása teremtett radikálisan új körülményeket, melyek az opera számára tudvalévőleg nem voltak kedvezőtlenek: ahogyan Jókai írta, 1850-ben megkezdődött a Próféta-epocha.

Külön tárgyalásra méltó és arra alkalmas korszakká teszi az évtizedet egy másik, operán kívüli újdonság is. Nem más ez, mint a magyar divatlap- és újságkiadás reformkori fellendülése. Virágzása párhuzamos az opera-alapítással, talán nem is független tőle. Mivel a Nemzeti Színház ebben az időben a társasági és társadalmi nyilvánosság legfontosabb fóruma és egyik legjelentősebb témája, és mivel az opera ismert és ismertető okból a színházi műfajok, történetek és személyiségek között is különleges publicisztikai figyelemben részesül, a viszonylag kisszámú folyóirat a későbbi időszakoknál töményebben értesít az opera ügyeiről. Szerencsére nem csak ügyekről, hanem a művészi tevékenységről is, bár nem mindig olyan minőségben, mint szeretnénk. Nem csoda: aki a magyar operatörténet első évtizedéről ír, egyben a magyar operai szak-kritika abszolút kezdeteiről is ír. Pándi Marianne úttörő munkái iránti köteles tisztelettel legyen mondva, magyar zenekritika-történeti áttekintés nem létezvén – nem is beszélve olyan monumentális kritikátörténeti forrásközlésről, aminőt Kirchmeyer állított össze a német zenekritikából –, az 1840-es évtized magyar operai sajtójának feldolgozása önmagában is megér egy misét, vagyis egy terjedelmesebb dolgozatot.

Az értekezés címe – *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* – legalább kettő teljesülését sugallja a metodikai vizsgálat fentebb kijelölt kritériumai közül: a demonstrációra kiválasztott periódusban lépjenek fel és működjenek korszakformáló művészi személyiségek, és az időszak ennek köszönhetően nyújtson művészi és intézményi teljesítményében kimagaslót. Tudvalévő, az első évtized diadalmasan megfelelt a harmadik kritériumnak is – vagyis, hogy az időszak bírjon műfaj történeti tekintetben is meghatározó jelentőséggel: Schodel Rozália fellépése és a magyar operajátszás hivatásossá válása eredményezte a magyar nemzeti opera születését. Ezt az evidenciát csupán leszögezzük, de nem taglaljuk részletesen, mert nem kívánunk ismétlésekbe bocsátkozni: a szerző és a közreadók bőven szóltak a kérdésről az Erkel Ferenc Operái kritikai kiadás első három kötetében. Ugyanezen okból nem elemezzük a Schodelnének írt Erkel-szerepeket a hatodik fejezetben. Kitérünk viszont az évtized operai átalakulásának rendkívüli horderejére a nemzetközi műfaj történetben, mely közvetve lehetővé tette mind a rohamos intézményi átalakulást, mind a nemzeti műfaj kialakulását a magyar operában.

A dolgozat írójának be kell ismernie: korántsem nevezhető forradalmian újnak azon belátás, hogy a professzionális magyar opera kialakulása közvetlen ok-okozati kapcsolatban állt Schodel Rozália működésével a Pesti Magyar Színházban. Ha ilyesmit állítana, tódítását kórusban cáfolná minden tájékozott magyar színháztörténész. Schodelnének a magyar opera

születésében játszott sorsdöntő szerepével tökéletesen tisztában voltak már a kortársak is, és eszményeik, érdekük és esztétikai szenvedélyeik függvényében ujjongtak vagy háborogtak miatta. Elegendő Bajza József nemzeti színházi ügyben kiadott, a dolgozatban részletesen elemzett Szózatának kulcsmondatát idézni: „ha Schodelné Német-, Francia-, vagy Olaszországban tette volna azt az opera megalapításában, mit nálunk teve, mindenki örömmel és közt említhette volna nevét”. Ilyen hangnemű korabeli dokumentumokkal szembesülve, személyének és működésének mindig is nagy figyelmet szentelt a Nemzeti Színház történetét feldolgozó szakirodalom, mely Pukánszky Kádár Jolán, majd Kerényi Ferenc munkásságában a legmagasabb színvonalra emelkedett, és opera-ügyben is példás tájékozottságot és tárgyilagosságot árul el. Az 1838 és 1841 között – és tovább – Schodelné körül dúlt operaháború eléggé nevezetes, a politika szálaival is összefonódott skandaluma volt a reformkori magyar művelődésnek ahhoz, hogy érdeklődést keltsen a színháztörténet kutatóinak körén kívül is. Semmi kétség: a szerző indoklással tartozik, ilyen nagy elődök és témába vágó előzmények után vajon miért kezdeményez mégis perújrafelvételt Schodelné és a korai magyar operajátszás ügyében, miért merészkedik újra meríteni korábban már feltárt forrásokból, melyek hozama az úttörők működése óta csupán csekély mértékben növekedett, annál nagyobb veszteségeket szenvedett el? (Pukánszky még a Nemzeti Színház teljes iratanyagát áttekinthette. Az archívum a második világháborúban részben megsemmisült.) Mivel a vállalkozás mentegése egyben a konkrét célok kitűzését is jelenti, előzetesen fel kell sorolnunk, mi az, amiről – éppen a magas szintű színháztörténeti feldolgozottság miatt – az értekezésben nem, vagy csak érintőlegesen esik szó. A tárgyalás *in medias res* kezdődik, ám az eposzi szabállyal ellentétben csak annyiban tekint vissza előzményekre, amennyiben azok a *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* közkeletűvé vált fogalma értelmében részét képezték a tíz év történetének. Például Déryné személyével és énekművészetével csak abban a – negatív – aspektusban foglalkozunk, ahogyan az idősödő énekesnő a Nemzeti Színházban töltött egyetlen évad során a kortársak szemében megjelent. A történelmi kataklizma és Schodelné visszavonulása miatt az előadás ugyanolyan hirtelenséggel fejeződik be a dolgozat negyedik fejezetének – a második Schodelné-korszak ismertetésének – végén, ahogy elkezdődött. De a tárgyi évtizeden belül is fesledezőnek érezheti a *canvas* szövedékét az az olvasó, aki nem veszi tudomásul a tárgy kijelölését, és elvárja, hogy számot adjunk a Nemzeti Színház teljes igazgatás-történetéről, újra-csócsáljuk az operával kapcsolatban előszeretettel hivatkozott nézőszám-statisztikákat, és nyilatkozunk abban a *sub specie operae* mondhatatlanul irreleváns kérdésben, vajon a műfaj bevételt hozott-e, vagy deficitet. Sőt, a hatalmas

terjedelemhez képest megbocsáthatatlannak tűnő felületességgel még az opera üzemének és teljesítményének egészét sem mutatjuk be. Csupán érintjük az első karnagy személyét és a Nemzeti Színház zenekarának működését, részben pozitív, részben negatív okból. A pozitív indok: zenekarról és karmesteréről nemrégiben terjedelmes tanulmányokban nyilatkozunk magyar és nemzetközi publikációkban. A negatív ok: amennyire lehet, kerülni igyekeztünk, hogy közel két évszázaddal az események után a tényleges és dokumentált operaháború mögé valamiféle Erkel kontra Schodelné háború árnyait fessük fel. Ugyanezért törekszünk teljes pártatlanságra a Hollósy és Schodelné egyidejű jelenléte nyomán kirobbant primadonna-háború ábrázolásában.

Eredeti célkitűzésével ellentétben a tanulmány csupán céloz az 1837-től 1847-ig tartó évtized magyar színházi csetepatéinak hátterében zajló, valóban sorsdöntő művelődéstörténeti háborúra, arra, amely az offenzív magyar és a defenzívába szorult német színház között dúlt – a dolog természetéből következőleg főleg operai fronton. A két színház együttélésének bemutatásáról azért mondunk le, mert felismertük, hogy a téma további kutatást igényel, és Pukánszky, valamint Binal munkái után is megérdemli az önálló tárgyalást. Reméljük, az olvasó mégis úgy találja majd, hogy a dolgozat „német” fejezetei legalább olyan mértékben szolgálnak előtanulmányként a pesti német opera történetének feldolgozásához, amennyire nélkülözhetetlenek a nemzeti színházi opera kialakulásának tárgyalásánál. E tény szorosan kötődik Schodelné kétlaki, nyelvi szempontból *cross-cultural* pályájához.

Eredmények

Bizonyára felmerül a kérdés: ha a felsorolt témák egyikéről sem, miről kíván hát szólni az értekezés? Engedtettsék meg, hogy a válaszadást a disszertáció tartalomjegyzékének ideiktatásával kezdjük:

I. „... a magyar opera egyik alapítója”. Opera a Pesti Magyar Színházban 1837-1840

1. „... ő dirigált, még pedig katonásan”
2. „... most egészen új személyzetünk van, hasonlíthatatlanul jobb a réginél”
3. „... minden tagja a társaságnak a rendezőtől való függés alól ki nem eshetik”
4. „... kevés kivétellel minden új dalművet közbenjárásomra szerzett meg az intézet”
5. „... babérát a rút kajánság férge hiába igyekszik rágni”

II. „... magát külföldön kimivelt dalszínésznő”. Német opera, német ének

1. „Schodel úr engemet elviszen külföldre”

2. „Wien, die Schule des Gesangs”

3. „Fleiß, Studium, Skala”

4. „... ächt vaterländische Schule”

III. „... külföld által is irigylett művésznék”. Schodelné német operaszínpadokon

1. „... a bécsi udvari dalház jeles tagja”

2. „... műutazásra engedelmet nyervén, Berlinbe ment”

3. „... megjárván német országnak minden nevezetesebb városát”

4. „... eine große dramatische Künstlerinn”

5. „... ein Stern am Londoner Gesangshimmel”

6. „... eine deutsche singende Celebrität”

IV. „... ein fester Thurm aus lauter Quadratsteinen”. Opera a Nemzeti Színházban 1841-1849

1. „... operistáink a gyöngesség legmagasabb fokán állanak”

2. „... színi változás feketéről fehérre”

3. „... édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza”

4. „... a színpadok kényelemszerető lakói”

5. „... a magyar közönségnek nem szabad általánosan jól betöltött drámai operát hallani”

V. „... vajjon a színésznőt vagy énekesnőt csodálja-e inkább?”. Operakritika a reformkorban

1. „... ajánlanánk nagyobb természetűséget a beszédben és szavalásban”

2. „... szabatos, tiszta ének, kellemes előadás, ügyes játék”

3. „... játéka hű, élénk és jellemzetes”

4. „... utólérhetetlen a nagyfájdalmakat megrázólag kifejező nagyszerű hangjával”

VI. Kazuisztika

1. Vierge sage, femme folle

2. Gentil fanciulle, furie maligne

3. La schiava

4. La straniera

5. Mia rivale

Függelék I. Az I. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok

Függelék II. A II. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok

Függelék III. A III. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok

Függelék IV. A IV. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok

Függelék V. Az V. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok

Függelék VI. Digitális kottamellékletek listája

Bibliográfia

A tartalom tömör összefoglalása talán önmagában is sejteti: van létjogosultsága vállalkozásunknak, mellyel a színháztörténeti feldolgozások alaposságát elismerve mégis újabb vizsgálatnak vetjük alá a Nemzeti Színház operájának történetét a megnyitást követő első évtizedben. Az indokoltságot legáltalánosabban a zenetörténeti vizsgálat sajátos diszciplináris célja, és az abból származó eredmények garantálják. Elképzelhető, de nem valószínű – legalábbis eddig tudtunkkal nem volt rá példa – hogy színháztörténeti szakmunka a Nemzeti Színház alapításának korszakát és annak működését a vezető énekesnő személye és szerepe ilyen mértékű kiemelésével, Heinrich Böllt parafrázálva, a *Gruppenbild mit Dame* műfajában ábrázolja; hogy a történeteket ne az *operaháború*, hanem az *opera* szemszögéből tárgyalja, vagyis ne zavaró tényezőt, hanem fermentumot lásson a zenés műfaj és művelőinek váratlan és offenzív térhódításában. Megengedhető feltételezés, hogy az 1830-as évek opera-epidémiáját elsősorban vagy kizárólag a zenetörténész tekinti örvendetes művelődéstörténeti jelenségnek; hogy a jelenség regisztrálása elsősorban a zenetörténészt ösztönzi arra, hogy nemzetközi összehasonlító anyagot gyűjtsön értékeléséhez, mégpedig az általa rendszeresen járt úton, a zenetudományi irodalomban. Így jut el, meglepetésére és elégtétellel, olyan szaktekinetékhez, mint Michael Walter, aki lenyűgözően széleskörű adatgyűjtésre alapozva határozottan kijelenti: „Die Geschichte des deutschen Theatersystems im 19. Jahrhundert ist [...] in erster Linie eine Geschichte des Opernsystems.” (A német színházi szisztéma története a 19. században elsősorban a német opera-szisztéma története.) A magyar zenetörténeti öntudat kimondatlanul és kimondhatatlanul zavarban van, sőt lelkiismeret furdalást érez azért, mert az opera – zenészek egy részének szemében is *wohlfeile Dirne* – oly sok bosszúságot okozott a nemzet nagyjainak, egy Vörösmartynak, egy Bajzának. Sőt, a *régi jó táblabírák* még pert is akasztottak e kiválóságok nyakába, mert a szajhával nem voltak hajlandók úgy bánni, mintha úrinő lenne. Az énekes-színész Eduard Devrient megnyugtatja a zenész-lelkiismeretet: a sajtóper talán nem, de maga az opera uralma az adott időszakban mindenütt a „haladást” képviselte a színházművészetben, így a Nemzeti Színházban is. Tudvalévő – és a dolgozat dokumentálja ezt – a kortárs és barát Richard Wagner messzemenően egyetértett Devrienttel. Athenaeum-pártiak ellene vethetik: éppen Richard Wagner lenne elfogulatlan tanú opera-ügyben? Ha nem is elfogulatlan, mindenesetre közvetlenül érintett tanú, s azzal, hogy dolgozatában őt idézheti, az író szinte úgy érzi, máris az összeurópai zenei magaskultúra távlatába állította a magyar operát. Érzésének van némi alapja. Schodelné Klein Rozália, aki 1838-ban Pesten korabeli paródia szerint olyan méltósággal viselkedett, mint az „Opera Királyné a művészet országában”, a megelőző években német operaénekesnőként ugyanazon a

pályán keringett, mint az akkor még obskúrus autodidakta karmester és kezdő operakomponista. A berlini Königsstädtisches Theaterben és a boroszlói város színházban kis híján metszette is egymást vándormuzsikusi bolygó-pályájuk.

E majdnem-találkozás idején egyikük planétája sem keringett a legmagasabb szférákban még Németországban sem – és hol volt a német opera Európától?! Wagner a teuton színházi szisztéma legprovinciálisabb környezetéből indult, hogy aztán 1842-ben váratlanul a legmagasabb csúcsok egyikére lendüljön fel. Nem lehetetlen, hogy a drezdai udvari opera újsütetű másodkarnagyaként 1843 elején ő vezényelte Schodelné utolsó német művészi utazásának két ottani fellépését: *Don Juan*, *Templer und Jüdin* (Marschner). Ezzel szemben Schodel Rozália Németország első operaszínpadán, a bécsi Hofoperben kezdte pályáját, s ha udvari operai szerződése 1836 tavaszán meg is szűnt, és egy évre a német provinciába kényszerült, mégsem teljesen méltatlanul vette magát körül a Hofopernsängerin nimbuszával, midőn másfél évvel később belépett az operaművészet *előcsarnokának homályos hideg oszlopai közé*, ahogyan az őt Pesten fogadó viszonyokat 1841-ben minősítette, kétségkívül joggal. Német pályafutását kiemelten traktálta a korabeli magyar sajtó, így kezeli kisszámú életrajza, és ha más összefüggésben nem is, a színházi gázsi-vitákról referálva megemlíti az általános színháztörténeti irodalom. Megemlíti, de részleteiben nem tárgyalja. Jó történész lelkiismerettel ezt nem is tehetné a rendelkezésére álló szórványos, pontatlan, ráadásul részint Schodelék által sugalmazott, részint Déryné által kolportált, mindkét esetben erősen mitizált adatok alapján. Tekintettel arra, hogy a primadonna külföldi tapasztalatainak döntő szerep jutott a magyar színházi opera megalapításában, a dolgozat eredeti, a véglegesnél jóval szűkebb célkitűzése, Schodelné ország- és nyelvi határokon túli működésének feltárása önmagában is méltó kutatási témának minősülhet. A terv kivitelezésére egy hosszabb bécsi tanulmányúton, továbbá három vagy négy rövidebb bécsi, egy berlin-hannoveri, és egy londoni tanulmányi kiránduláson került sor. A *Theater nächst dem Kärnthnerthore* színpadán töltött évek feldolgozását a színlapok kijegyzetelésével kezdtük, s az ott megismert dátumok alapján tártuk fel a kritikai fogadtatást. A pálya Bécsen kívüli szakaszairól az első információkat a Bäuerle-féle, pótolhatatlan *Allgemeine Theaterzeitung* szolgáltatta. Ennek sokszor magától az érintettől származó híradásai nyomán elindulva, berlini és londoni napilapok, továbbá kulturális és zenei folyóiratok – többek között a *Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, a berlini *Gesellschafter*, a frankfurti *Phoenix*, a hannoveri *Die Posaune*, a londoni *The Athenaeum*, a *Neue Zeitschrift für Musik* és az *Allgemeine*

Musikalische Zeitung –, valamint az egész német terület színházi produkcióit lefedő, évenként kiadott színházi almanachok és figyelők alapján dokumentáltuk mind a szereplések helyszíneit, időpontjait és a szerepeket, mind a kritikai recepciót. Az adatok összegyűjtésével és tárgyilagos értékelésével az értekezés olyan részletességgel és szakszerűséggel ábrázolja e valóban „korszakalkotó” 19. századi magyar előadóművész Magyarországon kívüli pályáját, ahogyan ez eddig legfeljebb csak Liszt Ferencsel történt meg. Az adatolás gyakorlati okból nem lehetett teljes, de mindenképp elégségesnek tekinthető: már csak a németországi évadok rövidege miatt sem valószínű, hogy újabb források gyökeresen megváltoztatnák a képet, amelyet a tanulmány Schodelné, a német operahősnő művészi személyiségéről és énekesi formátumáról kialakít.

A kortársi diagnózisok nem hagynak helyt a kétkedésnek: az énekesnő, mint az európai operaműfaj és operaművelés pesti titkos ügynökének sikeres működését elsősorban átütő személyisége és művészi formátuma tette lehetővé. Távolról sem mellékes azonban, hol szerezte képesítését a feladatra. Bár ő maga és hívei előszeretettel láttatták a „külföld”, értsd: a legmagasabb kontinentális operaművészet küldötteként, Schodelné valójában a német operajátszás reprezentánsaként érkezett Pestre, és vált a magyar opera születésének katalizátorává. Német operát addig is játszottak Pesten, azon operarajongók pedig, akik megengedhették maguknak, gyakran látogatták a bécsi udvari színházat, ahol az olasz évadokban valóban az operai *crème de la crème* élvezetében lehetett részük. Rozália kiküldésével azonban a német operakultúra más taktikát alkalmazott a magyar megtermékenyítésére. Mint valami trójai faló belsejébe rejtőzött hódító amazon, úgy csempészte be a primadonna a német opera módszerait a magyar színházművészet óvatlanul tágra nyitott kapuján. Mit is hozott magával? Veleszületett adottságain túl bécsi neveltetésének és németországi pályafutásának eredményeit és tapasztalatait, tágabb értelemben az osztrák-német énekesképzés és operaművelés hagyományát és gyakorlatát. Fényt és árnyat úgy, ahogyan azt ő maga és kortársai – közöttük a pesti német színpadokon addig és azután működött olyan német énekesek is, mint Agnese Schebest, akinek értékes önéletírására a dolgozat sűrűn hivatkozik – a 19. század első felében szülői háznál, iskolában és színházban megtapasztalhatták–megélhették. (Hasonló módon közvetítették a német zenekultúrát a zenészek is, nem utolsósorban a pesti városi színházban karmesteri gyakorlatot szerzett Erkel Ferenc; a színész- és énekes-társadalomban azonban korábban ismeretlen volt az ilyesféle mediator-szerep.) Bizonyítottnak véve a modell meghatározó voltát, szükségesnek látszott Schodelné személyétől függetlenül ismertetni a

német operai művelődés fő jellemzőit. Az olvasó talán úgy véli, egyes témák határait túlságosan vontuk meg. Mert vajon miért is kell Schodelné s a 19. századi német énekkultúra ürügyén bekezdésről bekezdésre parafrázálni Tosi száz évvel korábbi énektanát? A diszkusszió remélhetőleg bevilágító választ a kérdésre. A német éneklélmélet és énekkoktatás Tositól Johann Adam Hiller *Anweisung*jain, a Conservatoire *Méthode*-ján, Peter von Winter *Gesangsschul*éjén és Ferdinand Häser számos énektanán át Heinrich Ferdinand Mannstein: *Die große italienische Gesangsschule*jáig fő vonalaiban az olasz énektan-hagyomány folytatójának tekintette magát, alig lévén tudatában a szemléletváltásnak, ami a hagyományra való folyamatos hivatkozás közben a 18-19. század fordulóján végbement. E változás bemutatását az író a dolgozat egyik legizgalmasabb tematikus szálának tekinti, és nem restelli hangsúlyozni, hogy itt is, mint a tárgyalás folyamán mindenütt, tárgyat nem az amúgy is sovány szekunder-irodalom alapján, hanem az eredeti közlések – énekiskolák és zenei folyóiratokban megjelent cikkek tucatjai – értelmezésével fejt ki. Ugyancsak kortársi, vagy kevéssel későbbi forrásokból merítve ábrázolja a Schodelné ifjú korában körülvevő, és általa a magyarhoz közvetített német operai-művelődéstörténeti közeget. Bemutatja a német énekesnevelés rendszerét és a rendszer körül fel-fellángoló vitákat – különös tekintettel a magántanárokra, a konzervatóriumokra, valamint az udvari színházak „operastúdióira”. Ezzel a módszerrel mintegy közvetett formában írja meg a hősnő Bildungsromanját, hiszen ő valamennyi lépcsőt végigjárta a magántanulástól (Schodel János), a konzervatóriumi képzésen át (Kolozsvár, Bécs) az udvari színházi „operastúdióig” (Ciccimarra iskolája a bécsi Hofoperben). A német operai közeg megelevenítéséhez járul hozzá a bepillantás a Kärntnertor Theater Duport-érájának működési szisztémájába, valamint a német nemzeti énekstílus Bécsben gyökerező ideológiájába. Jelentőségükhöz képest rövid, a dolgozat szűken felfogott tárgyához képest nagy terjedelmű exkurzusokat szentelünk a német énekiskola mintaadó nagy alakjainak (Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder-Devrient). E kitekintésekkel erősíteni kívánjuk a metodikai alapkérdésre adható válasz hitelét is: jelentősebb művészi példák gazdagabb korabeli ábrázolásával könnyebb demonstrálni, mi mindent árul el múlt idők énekeseiről a kortárs hírlapi- és folyóirat-kritika.

A dolgozat első és negyedik fejezete a Pesti Magyar Színház – 1840 augusztusától Magyar Nemzeti Színház – operájának működését, e működés kiemelkedően fontos összetevőit mutatja be a kezdetektől Schodelné visszavonulásáig. Vagyis a legtágabb értelemben vizsgálja, hogyan ment végbe, milyen eredményeket hozott, és milyen konfliktusokat váltott

ki a leegyszerűsítve és nyilvánvaló túlzással „német udvari operai modell”-nek nevezett szisztéma implantációja a magyar színház hagyományos rendszerébe (vagy inkább rendszertelenségébe). Az első fejezet a Magyar Színház operájának első három esztendejét, a tulajdonképpeni alapítás viharos időszakát tárgyalja, de egyes kérdésekben (rendezés, repertoárpolitika) az egész évtizedre kitekint. Ismerteti Schodelné Pestre érkezését, szerződötetését, aktivitását az opera ügyében és érdekében, hatását a színház zenekarának, kórusának és szcenikai részlegeinek fejlesztésére. Áttekinti a magyar operaéneklés korabeli állapotát, azt az együttest, melyet a primadonna „igazgatni” kezdett, majd szisztematikusan átalakított. Bemutatja az operák megszerzésének gyakorlatát, a színház kiépülő nemzetközi ügynöki kapcsolatait. Ábrázolja az „operaháború” frontjait és menetét – a zenetörténész vállalt részrehajlásával. A negyedik rész első fejezete külön érdekességet kölcsönöz a szemlének, amennyiben Schodelné távolléte 1841-től 1843-ig mintegy kontroll-időszakot kínál: hogyan működött az opera, mikor nem „ő dirigált, még pedig katonásan”, ahogy Szilágyi Pál az első korszakról írja. A következő alfejezetek felmutatják Bartay Endre bérletének fény- és árnyoldalait, feldolgozzák a Pestre visszatért művész pályájának utolsó öt évét, Hollósy Kornélia feltűnését és a kettejük hívei között kirobbant primadonnaháborút. Nyilvánvalóan e fejezetekkel kapcsolatban merülnek fel a novitást illető legsúlyosabb kétségek. Eloszlatásukra remélhetőleg alkalmas lesz maga a dolgozat szövege, de a közölt tartalomjegyzék is tanúságot tesz arról, hogy az író az operajátszásnak és –üzemnek korábban részletesen nem ismert-nem ismert területét is áttekinti. Ennek előfeltételeként az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményében átnézte az évtizedek szorgalmas munkájával létrehozott sokrétű adattárakat, a zenei gyűjteményhez szervesen hozzátartozó kéziratos és nyomtatott szövegkönyveket, valamint a Nemzeti Játékszín és a Nemzeti Színház levéltárának részben eredeti állapotban, részben Pukánszky Kádár Jolán másolatában fennmaradt, töredék-voltában is tekintélyes és tartalmas anyagát. Az itt szerzett ismeretek birtokában lépett tovább, s keresett operatörténeti dokumentumokat a Széchényi Könyvtár Kézirattára, a Pest Megyei Levéltára, a Magyar Színházi Intézet és Múzeum gyűjteményében, valamint az Operaház Emléktárában. A többségükben a kutatók számára ismert iratokat, melyeknek egy részét korábban már közzé is tették – az Erkel és Mátray személyéhez és működéséhez kapcsolódóakat zenetörténeti közleményekben is – sajátos operatörténeti szempontjai szerint értékelte ki, és használta fel a tárgy megvilágításához. A levéltári dokumentumokat magától értődően összevetette a sajtó – az első időszakban elsősorban az operaügyeket napról napra követő, Schodelnéval láthatóan bensőséges kapcsolatot ápoló *Honművész* – közléseivel. Az így nyert információkat az opera

megalapításának és az operauzem nemzetközi kapcsolatai kiépítésének a korábbinál teljesebb rekonstruálására használta fel. Kiemelt jelentőséget tulajdonít az operarendezésre vonatkozó dokumentumok vizsgálatának, melynek keretében közreadja a feltehetően első magyar operai rendezőpéldánynak a színrevitel rekonstruálására alkalmas korabeli bejegyzéseit (Donizetti: *Marino Faliero*, 1840). Ismerteti az 1838 nyarán az operaháború előcsatározásaként, a Vesztausz diadalmenetének rendezése kapcsán kialakult affért, s ezt felhasználja az operarendezést a próza-dráma színpadra vitelétől megkülönböztető jellegzetességek tárgyalására a korabeli német színházi lexikon elméleti cikkeinek felhasználásával. Kitér a rendező és karnagy (Erkel Ferenc) közötti prioritás-vitára is, mely ugyanekkor lángolt fel.

Az 1837-1849-es évkör operatörténetének feltárásában teljesen új elemet képvisel a Nemzeti Színház néhány súlyos – elsősorban a magyar operákat sújtó – veszteségtől eltekintve intakt kottatárának bevonása a vizsgálatba. Az 1990-es évek második felében megkezdett szemle nem csak a színháztörténetben, de az egész magyar zenetörténeti kutatásban is előzmény nélkül áll, és a jelen értekezésen, valamint a szerző más tanulmányain – így a Meyerbeer pesti fogadtatását ismertető, forráskutatáson alapuló könyvrészleten – kívül olyan nagyszabású nemzeti zenekulturális vállalkozásoknak is kiindulópontjául szolgált, mint Erkel Ferenc operáinak kritikai kiadása. Áttekintettük a teljes Schodelné-repertoár kéziratot partitúráit, zenekari- és kóruszólamait, a kéziratot szerepszólamokat, valamint a gyűjteményben fellelhető, részben Schodelné által beszerzett korabeli nyomtatott zongorakivonatokat. Arra sajnos nem volt mód, hogy vizsgálat tárgyává tegyük valamennyi műsorra vett opera korabeli kottaszövegének autenticitását, annál is kevésbé, mert „autentikus” alak eleve ritkán áll rendelkezésre. Eseti elemzésekkel mégis sikerült tisztázni, hogyan viszonyul néhány jelentős bemutató pesti szövege az „eredetihez” (*La straniera*, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *Il giuramento*, *Lucrezia Borgia*). A kisszámú fennmaradt szerepszólamba bejegyzett ékítmények módot adtak a korabeli énekesek díszítési manírjainak tanulmányozására. Bőségesen találni ceruzás variánsokat a színházi kottatárban őrzött egyetlen, tudhatóan csak Schodelné által használt szerepszólambában is: a *Saardami polgármestert* (Donizetti) négy előadás után levették a műsorról. Faksimilében közöljük női főszereplőjének ékítmény-variánsokkal meghintett Cavatináját. A színházi kottatár információit figyelemre méltóan kiegészíti az egykori Nemzeti Zenede könyvtárában megőrzött, Schodelné tulajdonából származó kottaanyag. Legérdekesebb darabja, Donizetti *Boleyn Annájának* zongorakivonata ceruzás bejegyzés formájában tartalmazza a librettó egyes szakaszainak magyar változatát, a Honművészen

1841 elején Schodelné neve alatt közölt szöveg piszkozatát. A magyar szövegkönyv-töredék legizgalmasabb passzusain kívül közöljük a zongorakivonatba bejegyzett ékesítés- és cadenza-változatokat is. Ugyanezen kézirat tanulságos megfigyelésekre ad alkalmat az operák magyar szövegének előállításáról.

A fordítások kérdésére az ötödik rész első alfejezetében térünk ki. A fejezet egészét a magyar operakritika kategóriarendje ismertetésének szenteljük. Ezenközben a magyar operabírálatokban használt terminusok elemzését sokszorosán oda- és vissza- (ám remélhetőleg nem összevissza) kapcsoljuk a magyar mintájául és forrásául szolgáló német operakritika nyelvének, stílusának és módszereinek ismertetésével. Ezzel befejeződik a kortárs zenei publicisztika információ-tartalmának kiértékelése, melyre összesen három irányban tett kísérletet a dolgozat: az „ügyek” feltárása (kiragadva: operaháború, igazgatástörténet, rendezéstörténet, énekoktatás, kottabeszerezés, szerződéspolitika); operai előadóművészet (énekes-archépek és előadás-ábrázolások); operakritika (szövegelemzés nem a „mit ír le”, hanem a „hogyan írja le” kérdésfelvetésével). Az aspektusok tökéletes elválasztása nem volt lehetséges, de nem is volt célunk. A hármastükör minél teljesebb felmutatásának szándéka terjedelmes publicisztikai anyag közreadását tette szükségessé, túlnyomóan idézetként. Nem lehetett szó olyasfajta lenyűgözően teljes kritikai kiadásról, aminőt Kerényi Ferenc közzétett a Nemzeti Színház megnyitását megelőző évtizedek magyar színházi bírálataiból és híradásaiból. Egyrészt azért nem, mert a művelődési és társasági folyóirat-kiadás volumene a tárgyalt évtizedben minden összkiadásszerű vállalkozást lehetetlenné tesz. De az *in toto* közléstől az előadások számának növekedése, a színházi rutin kialakulása miatt is el kellett és lehetett tekinteni. Kivételt csak néhány terjedelmes – esetenként valószínűleg a primadonna köre által sugalmazott –, esszé-számba menő korabeli kritika közlésével teszünk, melyek elemzéséből kibontakozik az első magyar operai tragika előadói ars poeticája.

Előadóművészi hitvallás önmagában nem, csak műveken keresztül fogalmazódhat meg, és fejtheti ki hatást. A magyar opera első drámai primadonnája ugyan a német operaszínpadról települt át a magyarra, német műhelymunka tapasztalatait közvetítette, ám előadói személyisége nem a német, hanem az olasz opera auráját sugározta. A magyar színház történetében az ő működése tette átélhetővé a színház történeti tény: Európa és az Amerikák opera-függőségét nem csak úgy általában váltotta ki a műfaj – ahhoz, hogy az opera-szenvedély lángot vessen, nélkülözhetetlen volt a regényes olasz opera elsőprő érzelmi töltetű zeneisége, az a vad dramaturgia, amely a zenével társulva visszahozta a színházba a katarzis Shakespeare-i

sűrűségű élményét. Mindennél inkább kellett hozzá a romantikus dalmű fókuszában álló tragikus nőalak, aki az operán belül és operán kívül él (végül többnyire hal), és uralkodik. Pesten Schodelné személyesítette meg e centrális, inkommenzurábilis női személyiséget, ő volt a magyar operában az első és egyetlen valódi primadonna assoluta. (Kell-e ennél alaposabb indok, hogy a magunk eszközeivel tisztelegjünk előtte, születésének bicentenáriumán?) Magyar operatörténeti ismereteken túl a dolgozat utoljára, de nem utolsó sorban az írónak azt a meggyőződését kívánja közvetíteni, hogy a Bellini- és Donizetti-kiváltotta opera-mámor nem az *age of general darkness* tünete volt, ahogy Henry James a *Washington Square*-ben ironikusan kommentálja a hősnő operakedvelését. A kérdésre, hogy akkor vajon mi volt a romantikus opera-rajongás oka, ha abban nem az *általános sötétség korának* lenyomatát kell látnunk, Maria Callas – jelen dolgozat titkos tárgya – fellépése óta lemezfelvételek százai válaszolnak félreérthetetlen nyelven. Ezen túlmenően, és a mi vállalkozásunkat közelebbről érintően, a kérdésre az óceán mindkét partján kimagasló tudós-személyiségek által külön-külön és együttműködve végzett, magas színvonalú Bellini-, Donizetti- és Verdi-kutatás is egyre érzékenyebb történeti, analitikus, esztétikai és reményt keltően megalapozott filológiai válaszokkal szolgál. A Callas nyomdokain megindult színpadi- és hangfelvétel-*revival*, illetve a tudományos feldolgozás előrehaladása mindenkit, akinek füle van a hallásra, szeme az olvasásra, meggyőzhet az olasz romantikus repertoár immanens zenei és drámai értékeiről. E termés egyfelől kiteljesítette és lezárta az európai vokalitás 1700 körül kezdődött fénykorát, méghozzá – mint a Callas-példa mutatja – a későbbi korok által több-kevesebb biztonsággal rekonstruálható formában. Ugyanezt tudott okból nem mondhatjuk el az 1810. előtti évtizedekről. Másfelől a virtuóz vokalitás hordozóinak *csonkítatlan* humánumától – hogy úgy mondjuk, természetes személyiségétől – nem függetlenül, ekkor az operában is beköszönt az újkor, megjelennek az új kor emberei, azon lelki és társadalmi problémák hordozói és áldozatai, amelyekkel a világ máig együtt él. (A 18. századi aulikus seriáról ez nem mondható el minden további nélkül.) A romantika operáját hallgatva magunkat tapasztaljuk meg, közvetlen, átlelkedült, mégis klasszikus formában. A szerző sok évtizedes személyes operai *megtapasztalásáról* igyekszik számot adni a dolgozat utolsó, dramaturgiai- és szerep-elemzésekkel *kísérletező* fejezete, amelynek az előzőektől eltérő, *esszéisztikus* modorát és bőbeszédűségét szigorú olvasók talán nem érzik ide- és helyénvalónak. Az értekezés benyújtója őszintén reméli, hogy a fejezet az olvasók kevésbé intranzigens többségének ugyanazt nyújtja majd, amit neki – a tények kásahegyének átrágása után az elmerülés jutalmát a költőizenei fantázia életvizeinek fürdőjében.

A szerzőnek az értekezés témájában megjelent munkái

Tallián Tibor: „Intézménytörténet 1884-1911”, „Intézménytörténet 1912-1919”, „A magyar opera fejlődése 1884-1919”, Intézménytörténet 1920-1944”, „A magyar opera fejlődése 1920-1944”, „Intézménytörténet 1945-1956”, „Intézménytörténet 1957-től napjainkig”, „A magyar opera története a felszabadulás után”, in Staud Géza (főszerk.): *A budapesti Operaház száz éve*, Budapest: Zeneműkiadó, 1984., 63-150, 185-236, 275-346.

„Musiktheater in Budapest um die Jahrhundertwende”, in Farkas, R (szerk.) *Musiktheater um die Jahrhundertwende: Wien, Budapest um 1900*, Wien: Böhlau Verlag, 1990., 53-60.

„A gróf szolgálatban. Bánffy Miklós az Operaház élén (1912-1918)”, *Protestáns Szemle*, 55 (1993), 189-97.

„Meghalt Erkel - éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért”, I-II., *Muzsika*, 36 (1993), 8, 5-12; 9, 6-11.

„Társadalmi szkepszis - nemzeti apoteózis”, in Dolinszky M (szerk.): *Erkel Ferenc: Dózsa György*, Budapest: Magyar Állami Operaház, 1994., 12-9.

„Főváros és vidék a magyar operaművelésben (1).: Az Operaház alapításától az I. világháború végéig, (2).: Trianontól az államosításig, *Muzsika*, 40 (1997). 1, 6-10; 2, 5-9.

„Népopera kezdeményezések a századelő Budapestjén” *Muzsika*, 40, 10 (1997), 13-6.

„A kolozsvár-szegedi opera (1). Kolozsvár (1941-1944)”, *Muzsika*, 41, 9 (1998), 26-9.

„A kolozsvár-szegedi opera (2). Szeged (1945-1949)”, *Muzsika*, 41 (1998), 26-9.

„Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in Gupcsó Á (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1999*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999., 281-6.

„Bemerkungen zur frühen Geschichte der städtisch-institutionellen Oper in Ungarn”, in Loos H., Möller E. (szerk.): *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Heft 4*, Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 1998., 39-45.

„From Singspiel to post-modern. Two hundred years of Hungarian opera”, *The Hungarian Quarterly*, 43 (1999), 144-56.

„Magyar operajátszás az utódállamokban - az első világháború végétől a második világháborúig”, *Muzsika*, 42, 4 (1999), 24-7.

„The prophet in the province”, in Loos H, Möller E (szerk.): *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Heft 4*, Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag 1998., 117-26.

„Az operában ki gyönyörködik? Irodalmi adalékok a magyar operai művelődés történetéhez, in Sz. Farkas M (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2000*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000., 121-72.

„A Magyar Királyi Operaház”, in Gajdó T (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Budapest: Magyar Könyvklub - Országos Színháztörténeti Intézet, 2001., 54-101.

„A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében”, in Bónis F (szerk.): Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról, Budapest: Püski, 2000., 26-40. (Magyar zenetörténeti tanulmányok 8)

„Opera a magyar irodalomban”, in Gergely J, Izsák L (szerk.): *A magyar államiság ezer éve*, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2000., 465-74.

„Operajátszás vidéken”, in Gajdó T (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Budapest: Magyar Könyvklub - Országos Színháztörténeti Intézet, 2001., 762-80.

„Die Rezeption der Opéra comique in Ungarn im 19. Jahrhundert”, in Pospisil M, Jacobshagen A (szerk.): *Le Rayonnement de l'Opéra comique en Europe au XIXe siècle*, Praha: KLP (Koniasch Latin Press), 1999., 200-11.

„Nemzeti színház - nemzeti opera”, in Kárpáti J (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004., 140-61.

„»Opern dieses Grössten Meisters des Jetztzeit.« Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadokon”, in Sz. Farkas M (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2004-2005*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005., 1-62.

„A budapesti Operaház és a hazai operajátszás története”, in Bécsy Tamás, Székely György (szerk.): *Magyar színháztörténet 1920-1949*, Budapest: Magyar Könyvklub, 2005., 313-75.

„1. Origins of the Opera, 2. History and Narration, 3. Music and Reception”, in Szacsvai-Kim K (szerk.): *Erkel Ferenc: Hunyadi László*, Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 2006., 33-47. (Erkel Ferenc operák = Ferenc Erkel operas; 2.1-3.)

Operaország.: Kísérletek a magyar operajátszásról 1994-2005, Pécs: Jelenkor, 2006.

„»Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit.« Meyerbeer's Reception on the 19th-Century Hungarian Opera Stage, in Jensen N M, Piperno F (szerk.): *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe. II. The Orchestra in the Theatre: Composers, Works and Performance*, Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008., 263-96.

„Opernorchester in Ungarn im 18. und 19. Jahrhundert”, in Jensen N M, Piperno F (szerk.): *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe. I: The Orchestra in Society*, Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008., 151-216.

„A magyar opera másik megalapítója: Schodel Rozália”, *Holmi*, 21 (2009), 937-45.

„A bírás zenije.: Pillanatfelvételek Erkel Ferencről”, *Muzsika*, 53 (2010), 11, 3-8.

„Erkel, az operarendező. Zenei mise en scène a Hunyadi Lászlóban”, in Somorjai O (szerk.): „... de még szebb a színház”. *Írások Belitska-Scholtz Hedvig emlékére*, Budapest: Argumentum Kiadó, 2010., 103-11.

dc_258_11