

Ujvári Hedvig

Gustav Mahler és Magyarország

A budapesti évek recepciója a korabeli magyarországi sajtóban,
különös tekintettel a *Pester Lloyd*ra

Problémafelvetés

A magyarországi német nyelvű sajtó, tágabb értelemben az Osztrák–Magyar Monarchia szigorúan vett német nyelvterületen kívüli német nyelvű periodikáinak tudományos vizsgálatát illetően köztudott, hogy hatalmas anyaga, annak hatástörténete nagyrészt még mindig feltáratlan. Tárgyköre jellegénél fogva multidiszciplináris, a különböző tudományterületek felől érkező kutatók részéről feltételezi tulajdonképpen a szociológiai, recepcióelméleti és -történeti, valamint a komparatív szemlélet együttes módszertani érvényesítését.¹ A magyarországi német sajtó kutatására, szisztematikus feltárására irányuló törekvések kapcsán – noha ezek olykor megjelennek intézményi szinten –, jobbára csak projektekről, egyéni kutatási teljesítményekről lehet beszámolni.

Jelen tanulmány is ebbe a sorba illeszkedik: a Gustav Mahler-kutatáshoz kíván kapcsolódni a multidiszciplinaritás jegyében a magyarországi német nyelvű sajtó, elsősorban annak zászlóshajója, a *Pester Lloyd* kultúráközvetítő tevékenysége kapcsán. A vizsgálódás a lap által közvetített Gustav Mahler-narratívára fókuszál, tágabb értelemben viszont az orgánium zenekritikai irányultságát is érinti.

A kiegyezés utáni magyarországi német sajtó kulturális rovataival több ízben foglalkoztam Max Nordau újságírói tevékenysége (1867–1880), a bécsi világkiállítás (1873), illetve a Jókai-recepció egy része (1867–1904), valamint több orgánium történetének a feltérképezése során.² A végeláthatatlan mikrofilm-teker-cselés közben markánsan megmutatkozott, hogy például csak a *Pester Lloyd*-ban olyan mennyiségű zenei tárgyú írás – elsősorban tárca és kis hír – található, amely önálló feldolgozásra tarthat számot.

Kapcsolódva eddigi kutatásaimhoz, előtanulmányaimhoz, először Gustav Mahler *Pester Lloyd*-ra korlátozódó sajtóreceptiójának feldolgozására vállalkozom, amit majd a *Neues Pester Journal* zenei rovatának áttekintése fog követni. A két

¹ UJVÁRI Hedvig, *Több mint interdiszciplina? A magyarországi német nyelvű sajtó kutatásáról* = *Magyar Könyvszemle*, 131(2015), 15–23.

² Összegzésként ld. UJVÁRI, Hedvig, *Deutschsprachige Presse in der östlichen Hälfte der Habsburgermonarchie, Deutschsprachige Medien und ihre Rolle als Literaturvermittler in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Herne, Gabriele Schäfer Verlag, 2012. További bibliográfiai tételek: Magyar Tudományos Művek Tára (www.mtmt.hu).

mérvadó orgánum mellett indokolt a *Budapester Tagblatt*, a *Politisches Volksblatt*, továbbá a *Neues Politisches Volksblatt* kulturális vonatkozásainak, feuilleton-rovatának, híryanagának áttekintése és kontextualizálása is.

A teljes kutatás során, noha a fővárosi német nyelvű lapokra fókuszál, nem hagyhatók figyelmen kívül a korabeli magyar nyelvű sajtó zenei tárgyú írásai sem, hiszen alapvetően fővárosi sajtó létezett, a nyelvi kérdés csak másodsorban releváns. A teljesség igénye nélkül az alábbi lapok tárcarovatát, illetve híryanagát „olvasom össze” a német nyelvű lapokban publikált írásokkal: *Budapesti Hirlap* (Tóth Béla), *Egyetértés* (Ambrozovits Dezső), *Fővárosi Lapok* (Vavrinecz Mór, Lázár Béla, Péterfy Jenő), *Nemzet* (Keszler József), *Pesti Hirlap* (ifj. Ábrányi Kornél, Béli Izidor, Antalik Károly), *Pesti Napló* (id. Ábrányi Kornél), *Zenelap* (Kereszty István). A már említett német lapok esetében a *Pester Lloyd*-nál Beer Ágost, a *Neues Pester Journal*-nál Herzfeld Viktor és Diósy Béla, a *Budapester Tagblatt*-nál Steiger Lajos, a *Politisches Volksblatt*-nál Kern Aurél írta a zenei bírálatokat. (Természetesen a megadott névsor csak „tájékoztató” jellegű, egy lapban a zenei referens mellett mások is megnyilatkozhattak zenei témában.)

Adódik a kérdés: mi indokolja a kutatást, amikor Gustav Mahler két és fél évet felölelő budapesti munkássága – nem utolsósorban sajtótörténeti szempontból is – igen jól kikutatott területnek mondható?³

Máthé Miklós valóban tanulmányozta a korabeli sajtót A-tól Z-ig, azaz az *Alkotmánytól* a *Zeneviláig*, de vállalkozását inkább az ismeretterjesztés, semmint a tudományos munkálkodás szándéka vezette. Minimális jegyzetapparátust ad meg, a forrásai nagyrészt visszakereshetetlenek.⁴ Ezzel szemben Zoltan Roman Mahler-monográfiája tudományos igénnyel íródott, elsősorban a budapesti évekkel kapcsolatos források feldolgozásán alapul, amihez releváns sajtóforrásokat is bevont. Vizsgálódásának középpontjában a budapesti pályaképen túl az operabemutatók állnak, a színpadi tánc azonban a perifériára szorult.

A rendelkezésre álló szakirodalom, illetve a korabeli sajtóanyag mennyisége miatt saját kutatásomat két részre bontom: külön kívánom vizsgálni a Mahler idejében bemutatott operák sajtórecepcióját, és külön a működése alatt színpadra állított balettbemutatók fogadtatását,⁵ illetve az egyéb sajtómegjelenéseket (Erkel-jubileum, jótékonyági estek, az I. szimfónia budapesti bemutatója stb.).

Jelen tanulmányban a *Pester Lloyd*, illetve zenei referense, Beer Ágost Mahler-képet kívánom néhány írása alapján felvázolni.

³ GEDEON Tibor, MÁTHÉ Miklós, *Gustav Mahler*, Bp., Zeneműkiadó, 1965; ROMAN, Zoltán, *Mahler és Magyarország*, Bp., Geopen, 2010.

⁴ Nem ritkák az olyan mondatok, mint „Egy német nyelvű napilap *Pesti Élet* című rovatában 'Az Apostolok Úrvacsorája' címmel ír le egy vacsorát [...]” GEDEON, MÁTHÉ 1965, i. m. 69.

⁵ Egy mintavétel: UJVÁRI, Hedvig, *Before The Wooden Prince, Károly Szabados's Ballet Vióra (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet = Studia Musicologica*, 63(2022), 1–2, 111–129 (<https://akjournals.com/view/journals/6/63/1-2/article-p111.xml>, DOI: 10.1556/6.2022.00004).

*Gustav Mahler érkezése: új igazgató – régi problémák*⁶

Az osztrák karmester és zeneszerző, Gustav Mahler (1860–1911) pályafutásának két és fél éve összefonódik a Magyar Királyi Operaház történetével, mivel a ház zenei vezetéséért 1888 ősztől 1891. március közepéig ő felelt. Az opera, valamint a színpadi tánc hazánkban 1884-ben kapott önálló teátrumot, addig a Nemzeti Színház berkein belül működött. Mahler így egy fiatal intézmény, az Osztrák–Magyar Monarchia második operaházának művészeti vezetését vállalta el, de a feladat nem kevés kihívással járt együtt. Már elődje, Erkel Sándor (1846–1900) is nehezen birkózott meg a feladattal, elsősorban a pénzügyi krízis, a személyzeti politika és a rendelkezésre álló zenészi-művészi kvalitások közepszerűsége miatt. Ezeket a gondokat Mahler is megörökölte, s emellett nemegyszer az idegen származása miatti kritikákkal is szembesülnie kellett. Gyakran rótták fel neki az idegen nyelvű előadásokat, azaz azt, hogy az általa vezetett színház nem (vagy nem eléggé) viseli magán a nemzeti jelleget. A viták gyakran az országgyűlésig is elértek.

Mahler működése zeneileg és intézménytörténetileg is vizsgálható; utóbbi kapcsán tulajdonképpen a Mahler–Beniczky-tandemről lehet beszélni.⁷ Beniczky Ferenc (1833–1905) a pénzügyi helyzet konszolidációjára kinevezett intendánsként került az Operaház élére, és művészeti vezetőként egy karmestert – lehetőség szerint külföldit – kívánt szerződtetni. Egyik kiszemeltje Arthur Nikisch (1855–1922) volt, aki azonban a kaotikus viszonyokról tudomást szerezve visszautasította az ajánlatot. Beniczky számára fontos volt a professzionális hozzáállás, a művészetpolitikai aspektusok, s nem utolsósorban Nikisch kapcsolati tőkéje. Ezeknek a kritériumoknak alapvetően az ekkor huszonnyolc éves Mahler is megfelelt, akit Mihalovich Ödön, Popper Dávid, valamint Guido Adler ajánlott az intendáns figyelmébe.⁸ A fiatal karmester örömmel fogadta el a felkérést, mivel tisztában volt a budapesti állás nyújtotta karrierlehetőséggel.

Gustav Mahler érkezése azonban több szempontból is problematikusnak bizonyult: német gyökerei, zsidó származása és wagneriánus volta miatt.

Mahler előtt, Podmaniczky Frigyes (1924–1907) intendánsi működése idején főleg francia és olasz darabokat állítottak színpadra, a legtöbbet játszott szerző Giuseppe Verdi volt, őt Erkel Ferenc követte. Mahler kapcsán leginkább a német operák arányának növekedésétől félték, amit a karmester *Ring*-bemutatóval kapcsolatos tervei igencsak tápláltak. Mahler vállalásának tudatában mind a kívülről, mind a belülről jövő elvárásoknak meg akart felelni, az alapvető dilemmát azonban

⁶ GEDEON, MÁTHÉ 1956, i. m.; ROMAN 2010, i. m.

⁷ *A budapesti Operaház száz éve*, szerk. Staud Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984.

⁸ Mihalovich Ödön (1842–1929) zeneszerző, zenepedagógus, az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia (Ma: Színház- és Filmművészeti Egyetem), majd a Zeneakadémia igazgatója. Popper Dávid (1843–1913) gordonkaművész, a Zeneakadémia tanára, Hubay Jenő vonónégyesének a tagja. Guido Adler (1855–1941) osztrák zenetudós, a Bécsi Egyetemen a zene-tudományi intézet megalapítója.

nem tudta meg-, illetve feloldani: tisztában volt azzal, hogy valódi nemzeti jelleget csak Erkel operái hordoznak magukban, de a német operákról sem tudott és akart lemondani.

A másik aspektus Mahler zsidó származása volt, ami nem számított rendkívülinek a 'fin de siècle' korában: azt az asszimilálódott közép-európai zsidóságot jelentette meg, akitől a cionista gondolatok teljes mértékben idegenek voltak, illetve egyéb nemzeti eszmékkel, mozgalmakkal sem tudott azonosulni. Későbbi konvertálása a katolikus hitre (1897-ben) részben a karrierlehetőségek mérlegelése miatt történt, valamint a német kultúra iránti teljes asszimiláció jegyében.⁹ A hazai zsidóság azonban a magyar kultúrával kívánt azonosulni, nem a némettel. Mahler számára ez kétszeres problémát jelentett, mivel zsidó származású volt, de a szellemi, kulturális, zenei képzése a német kultúrában gyökerezett, ráadásul wagneriánus mivoltát sem tudta leplezni. Állása azonban egy olyan kulturális intézményhez kötötte, amelyben – a magyar irodalommal ellentétben – a nemzeti jelleg még nem tudott kibontakozni.¹⁰

Gustav Mahler a Magyar Királyi Operaház élén – a Pester Lloyd narratívája

1888 őszén, amikor Beniczky Ferencnek sikerült megnyernie Gustav Mahlert a megüresedett zeneigazgatói poszt betöltésére, nem csupán a nemzeti dalszínház élén történt változás. A mérvadó német nyelvű fővárosi napilap, a *Pester Lloyd* főszerkesztőjének, Falk Miksának (1828–1908) ugyancsak személyi kérdésekkel kellett foglalkoznia, mivel a fiatal, ambiciózus zenei referens, Schütz Miksa (1852–1888) váratlan halálát követően állandó zenei szakírót kellett keresnie.¹¹ A megoldást Beer Ágost jelentette, akinek a neve ezt követően negyedszázados zenekritikai munkássága révén szinte egybeforrt a Falk Miksa, majd Vészi József által szerkesztett lappal.

Beer Ágost¹² Gustav Mahlerhez hasonlóan Morvaországból (Csehországból) származott, Iglauban (Iglón) született 1853-ban, más források szerint 1850-ben. Előbb orvosnak készült, de szívesebben foglalkozott zenével. Bécsben a zeneaka-

⁹ A probléma részletes kifejtésére jelen dolgozat nem vállalkozik. Mahler 1897 áprilisában lett a Bécsi Udvari Opera zeneigazgatója, de előtte, még a hamburgi időszakában áttért a katolikus hitre. A lépésre nem vallási meggyőződése sarkallta, sokkal inkább tudatában volt annak, hogy az ekkor antiszemita felhangoktól erősen átítatott császárvárosban csak kikeresztelkedve viheti valamire.

¹⁰ A Monarchia zsidóságának problematikájához ld. többek között McCAGG, William O. Jun., *A History of Habsburg Jews, 1670–1918 (The Modern Jewish Experience)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989; UJVÁRI Hedvig, *Identitások és kommunikációs csatornák, Magyar–német–zsidó kulturális metszéspontok a dualizmus kori Magyarországon*, Bp., MTA BTK, 2017.

¹¹ Ld. UJVÁRI Hedvig, *Adalékok a pesti német nyelvű lapok, elsősorban a Pester Lloyd zenekritikusainak pályaképéhez a kiegyezés utáni időszakban = Magyar Könyvszemle*, 138(2022), 535–546.

¹² Ld. UJVÁRI Hedvig, „A gondolatai is ferencczsefben jártak”, *Adalékok Beer Ágost zenei szakíró életrajzához = Magyar Könyvszemle*, 138(2022), 126–131.

délián Eduard Hanslick tanítványa volt, és zenepedagógusként is működött. Nagybátyja, Schuschny Jakab pesti főkantor révén került Budapestre 1877-ben, ahol negyven éven át elsősorban zenekritikusként tevékenykedett, emellett zongoraórákat is adott. Szakíróként először Bródy Zsigmond *Neues Pester Journal* című lapjának dolgozott, majd Max Schütz halálát követően 1888-tól élete végéig, 1915-ig a *Pester Lloyd* műbírálója volt.

Zenekritikusként nemcsak a mindenkori hírlapjához, hanem az Operaház tevékenységéhez is kapcsolódott, mivel a benyújtott operákat bíráló bizottság munkájában is részt vett. Tagja volt továbbá a Műbarátok Köre zenei szakbizottság bírálóbizottságának, amelyet Hubay Jenő elnökölt, valamint bevásztották a Liszt Ferenc Társaság választmányába. Részt vett a budapesti zenekritikusok szindikátusa megalapításában is, melynek ő lett a tiszteletbeli elnöke. Az Operaházzal kapcsolatos művészi kérdésekben miniszteri szinten is számítottak a szakértelmére. Az 1914-ben alapított Országos Magyar Zeneművészeti Társulat (elnök: Mihalovich Ödön) szintén felvette tagjai közé, Beer a sajtóbizottságban kapott helyet.

A Beniczky-éráról nem minden sajtóorgánum írt pozitív előjellel, de Falk Miksa lapja, a *Pester Lloyd* többször rámutatott arra, hogy ez a két, eltérő személyiségű ember milyen összhangban tudott együtt dolgozni. Természetesen két év nem volt elegendő az eredeti célok megvalósításához, azaz több tucat magyar mű színre viteléhez. (Nehézséget jelentett az is, hogy kevés hasonló mű állt rendelkezésre.) Mahler érdemei azonban elvitathatatlanok: bő két év alatt megeremtetten a nemzeti operajátszás alapjait. Érkezésekor, 1888 őszén egy középszerű, morálishan, munkakultúrájában gyenge együttest vett át, majd két év alatt olyan zenei társulatot formált belőle, amely magas szinten játszott Wagner- és Mozart-operákat. A Mahler-korszak a hazai operajátszás első nagy időszakának nevezhető, amely jó alapot nyújtott a következő korok művészi produkcióihoz.

Beer Ágost Mahler első igazgatói évadának összegzésekor kiemeli, hogy az Operaházban tisztességesen dolgoztak, és tisztességes eredményeket tudnak felmutatni. Hosszú évek után örömteli ez az évadbúcsú, mivel van ok az elégedettségre, „egy új, jobb szellem költözött a szép, de nagyon elhanyagolt házba”.¹³ E rövid idő alatt már megmutatkozott az új vezetés művészi színvonala, és ennek nyomán „az Operaház erkölcsi hitelének jelentős emelkedése”. A közönség egyre inkább bízik az intézmény fennmaradásában, valamint teljesítőképességében, a szenzációhajhászás visszaszorulóban van. „Egy színházzal ugyanaz a helyzet, mint egy asszonnyal: minél kevesebbet beszélnek róla, annál jobb.” Beniczky szerepe Beer szerint megkérdőjelezhetetlen, a megfelelő ember van a megfelelő helyen, gazdasági – elsősorban megszorító – intézkedései gyümölcsözőnek bizonyultak. Feladatkörét „céltudatosan és csendben végzi”, művészi kérdésekbe nem szól bele, ezekben teljesen szabad kezet hagy az igazgatónak, Gustav Mahlernek, aki „nehéz és felelősségteljes pozíciójában” a legnagyobb mértékben helyt állt, ezt a közönség és a sajtó sem vitatja.¹⁴

¹³ BEER, August, *Von der königlichen Oper = Pester Lloyd*, 1889. május 24., melléklet.

¹⁴ *Uo.* A tanulmányban közölt minden fordítás tőlem származik.

Mahler működésének egyik leginkább szembetűnő eredménye a repertoár bővítése, amelyben helyet kaptak Budapesten még be nem mutatott darabok, valamint ismert, de felújított operák is.¹⁵ Az arányok abba az irányba billentek, amit Beer már a szezon elején is a siker titkaként határozott meg: a stagnáló repertoár újragondolása és elmélyítése érdekében a német és francia darabok kerültek előtérbe, míg az olasz operák valamelyest háttérbe szorultak. A régebbi olasz darabok számunkra „elvirágoztak”, és ahogy már a költészet és a festészet terén, úgy a zenében is a vezető szerepet át kellett adniuk a németeknek és franciáknak. A franciák jóval ellenállóbbak, zenéjük minden meghatározó része – esprit, báj, elegancia, mozgalmas ritmus és harmónia, fényes hangszerelési technika, finom humor és az ábrázoláshoz való érzék – ugyanonnan merít, ahonnan a vígopera és a játéköpera is. A franciák zenéje jóval közelebb áll hozzánk, mivel náluk forma és kifejezés szorosan összekapcsolódik, a szereplők könnyed, de találó vonásokkal megrajzolt „zenei egyéniségek”. *A granadai éji szállás*, *Az ezred lánya*, a *Villars dragonyosai* mind nagy sikert arattak, és ez a jövőben iránymutatásként kell, hogy szolgáljon az Operaház vezetése felé a repertoár további alakítása során – véli Beer.¹⁶ Ez nem is annyira a helyi közönségizléssel függ össze, sokkal inkább a korszellemmel, ami nagyon kedvez a közép műfajoknak, azaz azoknak a műveknek, amelyek a tragikus opera és az operett között helyezkednek el, s így a megszűnés fenyegeti őket. A közönség a komoly operák tragikus viharai és feszült helyzetei helyett inkább szórakozni akar.

Beer szerint egy Mahler-kaliberű, energikus és szorgalmas igazgató számára Budapest a művészi kibontakozás terepeként szolgálhat. Elsődleges feladata a hátrányok ledolgozása lesz, mivel Budapesten számtalan operát nem játszottak még, amely másutt már régóta a repertoár része: „A németek azért böjtölnek, mert Wagnert már megemésztették, a franciák pedig azért, mert még hozzá sem nyúltak.”¹⁷ A nagyoperákat illetően adja magát a feladat: a *Siegfried* és *Az istenek alkonya* zárja a *Ringet*.¹⁸ A két újdonságsikere a tetralógia korábbi részeinek kedvező fogadtatása alapján biztosra vehető. Ezt követően bizonyos időközönként a teljes ciklust lehetne játszani, mivel a közönség meglepő gyorsasággal befogadta „az extrém irány Wagnerét”. A következő feladat ezek után szinte adja magát: a még hiányzó Wagner-operák, a *Rienzi* és a *Tristan* beillesztése a repertoárba. Ezt követhetné *A repülő hollandi*, a *Tannhäuser*, a *Lohengrin*, valamint *A nürnbergi mesterdalnokok* felújítása és gondos színre vitele, amely újdonságként hatna és komoly vonzerőt jelentene. Ezzel meglehetne a teljes Wagner-ciklus, s ha ehhez társulna még néhány darab Heinrich August Marschnertől és Carl Maria von

¹⁵ Mahler első budapesti évada során állította színpadra az alábbi operákat: *A gyöngyhalászkok*, *Az ezred lánya*, *A granadai éji szállás*, *A Rajna kincse*, *A walkür*, *Brankovics György*, *Villars dragonyosai*. Balettek: *A négy kérő*, *A babatündér*.

¹⁶ A tendencia alakulásához a Mahler előtti és alatti repertoár számszaki adatai is beszédesek. Ld. ROMAN 2010, i. m. 189–194.

¹⁷ BEER 1889, i. m.

¹⁸ Mahlernek Budapesten nem sikerült a tetralógiát színpadra állítani, csak az első két részt.

Webertől, adott esetben valamilyen párizsi újdonság, továbbá egy-két mű a kisebb műfajokból a még nem teljesen kiaknázott szerzőktől,¹⁹ úgy nagy vonalakban a repertoár el lenne látva a következő három évre újdonságokkal. „Mindeközben türelemmel és alázattal várhatjuk az új Messiás eljövételét, aki az olasz széperzék, a gall esprit és a német mélység zseniális ötvözetével hirdeti nekünk a huszadik század zenei evangéliumát.”²⁰

Beer tovább vizionál. Alaptétele szerint egy jó operaház elsődleges feltétele a jó repertoár. Egy jó műsorrend alapja pedig a jó társulat; a kettő kéz a kézben jár. A művészet két alapfogalma a *mit* és a *hogyan*. Egy társulat létrehozása és egyben tartása az, ami „egy zseniális színházi vezetés sajátja”. A wagneri értelemben vett jó társulat rendkívül ritka. Ugyanakkor a prózai színházzal szemben egy operatársulat létrehozásához jóval kedvezőtlenebbek a feltételek. Ennek egyik tényezője az egyéni és a kollektív teljesítmény kérdése, az énekművészi pálya viszonylagos rövidege és szűkösebb lehetőségei, a generációváltás problémája, ami kedvezőtlenül befolyásolja a homogenitást. Ezenfelül egy operaház vezetősége a korábbi műének és az új recitatív irányzat közötti feszültségből fakadó, mind erőteljesebben megjelenő problémával is szembesül, így a szólisták számát majdnem meg kell kétszerezni,²¹ hogy mindkét igénynek megfeleljenek.

Beer rámutat arra is, hogy a budapesti Operaháznak van még egy dilemmája, nevezetesen, hogy nem csupán egy szakmailag megfelelő társulat, hanem egy kiváló és nemzeti társulat létrehozása a cél. A prózai színházakkal ellentétben azonban az Operának nincs olyan utánpótlásbázisa, amiből meríthetne, nem támaszkodhat vidéki társulatok művészeire. A Zeneakadémia utánpótlás-nevelése lehet a legfőbb merítési lehetősége, ahol a legutóbbi vizsga azt mutatja, hogy van is néhány ígéretes tehetség, valamint a külföldre szerződött magyar származású fiatal énekesek vendégszereplése jelenthet megoldást a társulatépítésben. Ugyanakkor az élénk jövés-menésben arra is ügyelni kell, hogy a leszerződött, de nem megfelelő énekesektől megváljanak. A közös anyanyelv nem írhatja felül a művészi alkalmatlanságot.

Az új vezetés alatt a szólisták, a kórus és a zenekar jelentős fejlődésen ment keresztül, ami természetesen egyelőre csak a Mahler által betanított új művek esetében mutatkozott meg. A zenekar ezekben az operákban nagyszerű teljesítményt nyújtott tisztaság, polifónia, gazdag árnyalások, ritmikai precizitás terén, valamint hagyta érvényesülni az énekeseket, és a kórust sem harsogta túl. A két Wagner-műben (*A Rajna kincse*, *A walkür*) és a *Villars dragonyosa*iban érződött,

¹⁹ François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber, Luigi Cherubini, Ferdinand Hérold, Ambroise Thomas, valamint a német Albert Lortzing, Otto Nicolai, Peter Cornelius neve merült fel. W. A. Mozarttól pedig a *Szöktetés a szerájból* című operája.

²⁰ BEER 1889, i. m.

²¹ A műének (ária) egy önállóan is értelmezhető dallam, melyet kifejező és erőteljes érzellemmel kell előadni, gyakran önálló énekesi teljesítményt követel. A recitatív egy olyan énekstílus, amely sokkal közelebb áll a beszédhez, ritkábban rendelkezik kidolgozott dallammal; a cselekmény előrehaladását segíti, és a szövegértésre koncentrálni.

hogy egy művészi társulat adta elő ezeket, az énekesek előadásmódja és játéka már sokkal jobban összhangban volt egymással, továbbá érezhető volt a kapcsolat az énekesek, a zenekar és a karmester, illetve az előadók és a közönség között. Beer ugyanakkor rámutat arra is, hogy a szólistáknak van még hova fejlődniük a karakteres előadásmód terén, mivel a közönség az énekesektől már nem csupán énektudást, hanem színpadi játékot is vár. A fiatal énekművészeknek kifejezetten ajánlott, hogy „szabadnapjaikon szorgalmasan látogassák a Nemzeti Színház előadásait”, de a játékmester és a rendező utasításait is érdemes megfogadniuk, hogy minél inkább elmélyüljenek a szereplő karakterében, alakításuk élethűbb, arcjátékuk sokoldalúbb legyen, „és a szüneteket, az operaelőadás legnehezebb feladatát, megfelelően töltsék ki”.²²

Beer kiállása Mahler I. szimfóniája mellett

Mahlernek Budapesten karmesteri működése mellett lehetősége nyílt zeneszerzői tevékenységének bemutatására is. 1889 őszén filharmóniai hangverseny keretében adták elő a napisajtó által „szimfonikus költeményként” hirdetett művét, melynek nyilvános főpróbája november 19-én volt a Vigadóban, majd másnap került sor a koncertre. Ennek kapcsán a *Pester Lloyd* hosszas ismertetést közölt a műről, de nem Beer Ágost, hanem Ábrányi Kornél tollából.²³

Ábrányi a darab keletkezése kapcsán rögzíti, hogy a dalszerző Mahlert már megismerhette a hazai közönség, most bemutatandó szimfóniáját pedig néhány évvel korábban, Lipcsében komponálta. A szerzemény mindaddig Mahler fiókjában lapult, s maga Mahler is csak az első zenekari próbákon hallotta azt.

A kritikus úgy látja, hogy a szimfóniák szöveg híján nagyobb teret engednek a zeneszerzőnek, „az emberi érzelmek, hangulatok és szenvedélyek szabad és határtalan áramlását teszik lehetővé anélkül, hogy az ember örömeinek vagy fájdalmának mozgatórugóit fel kellene fedniük”.²⁴ A szimfónia műfaja kedvez a zenei motívumok, különböző ritmikai formák és technikai eszközök szabad kombinációjának. Másfelől egy szimfónia a szöveg irányába is közelíthet, alkalmas a történetmesélésre, meríthet a vers, a ballada, a dráma, az eposz kelléktárából, akár transzcendentális magasságokba is emelkedhet. Noha formailag bizonyos korlátok közé van szorítva, tartalmában végtelenül szárnyalhat. Vannak szimfóniák, melyek egyes zenei iskolák erőteljes hatását mutatják, de a műben a szerző egyéniségéből semmi nem nyilvánul meg, s vannak olyan darabok, melyek teljes egészében a zeneszerző egyéni kézjegyét viselik magukon és az egyedi jellegzetességek miatt semmilyen irányzathoz nem sorolhatók. Természetesen azok a szimfóniák állnak a legmagasabb fokon és azok hatnak a legmélyebben, melyek a zenei sokszínűség

²² Uo.

²³ K[ornél] Á[BRÁNYI], *Gustav Mahler's „Symphonische Dichtung” = Pester Lloyd*, 1889. november 19., melléklet.

²⁴ Uo.

és a gondolatiság mellett nemcsak a zeneszerző felkészültségét, hanem az alkotó egyéniségét is tükrözik. A zene befogadását azonban ronthatja, ha a hallgató nem egyszerűen az érzékeire támaszkodva szívhatja azt magába, hanem a megértéshez, a zenével való összeolvadáshoz gondolkodnia is kell. Másfelől a zene úgy is képes hatni, ha a befogadó tisztában van a szerzői intenciókkal, így a közönség a műélvezet fokozása érdekében nagy érdeklődést mutat az alkotás mozgatórugói iránt.

Ábrányi a folytatásban kifejti: Gustav Mahler minden téren és minden tekintetben „túlságosan plasztikusan megjelenő egyéniség ahhoz, hogy költőként úgy alkosson, hogy műve ne viselje magán alkotója kézjegyét.” Zeneszerzőként mindekenélőtt eredetisége különbözteti meg elődeitől:

„A zeneileg kifejezésre juttatott hangulatokból, érzésekből és szenvedélyekből teljesen egyéni lelkivilágot alkot, amely a naiv illúziótól a szkeptikus határozatlanságig mindent felölel, miközben sem arra nem képes, hogy Mozarthoz hasonlóan a teljes elégedettséget érezze, sem arra, hogy a problémákkal való küzdelemben összeroskadjon, mint Schumann. Azonban az elvesztett illúziók és az elszenvedett nagy fájdalom után tudja, hogyan jut el az objektív világnézetig, és mindenben, amit birtokolt vagy birtokolni vélt, és amitől az élet vagy a világrend által megfosztatott, győz a rezignáció, amely biztos védelmet nyújt az élet minden viharával szemben.”²⁵

Ábrányi olvasatában ennek a harcnak és tisztulási folyamatnak az eredménye ez a szimfónia, melynek, ha címet kellene adnia, „Az élet” lenne a legtalálóbbs; az az élet, „melyet minden élőlény nap mint nap lát, megél és megtapasztal, s mégis az élet legnagyobb talánya” a születéstől az elmúlásig.²⁶

Mahler műve két részből és öt kisebb egységből áll. Az első két tétel valójában „egy rózsaillatú felhőkkel takart csalogató szakadék, amely mindenkit vonz”, de végül csak keveseknek sikerül testileg és szellemileg épségben átjutni. A szimfónia első három tételében különböző „hangulatok és illúziók” váltakoznak: a mámorító tavasz, a boldog ábrándozás (szerenád-motívum), valamint a zabolátlan jókedv és öröm (menyegzői tánc), majd a negyedik rész váratlanul meghozza a tragikus fordulatot: egy megható gyászindulással kezdetét veszi az illúziók temetése. Természetesen nem konvencionális értelemben vett szertartásról van szó, hanem inkább arról, ahogy az erdő állatai eltemetik a vadászt: körös-körül zöldellő erdő, szikrázó napsütés, kristálytisza égbolt, a nyulak táncra perdülnek, a rókák játszadoznak, a szarvasok húzzák a halottaskocsit. Élet, öröm, ujjongás árad, csak a vadász halott. „Ahhoz hasonló, mint amikor a lélekben kihál a remény és az illúzió, a világ azonban változatlan marad: körbe-körbe öröm és ünneplés, csak a lélek illúziói fekszenek a ravatalon.” Ábrányi szerint „[a] szimfóniának ez a része az egyik legbátrabb és legerőteljesebb koncepció. Az élni kívánó öröme tömegé-

²⁵ Uo.

²⁶ Uo.

be hátborzongató módon vegyül az elhunytért megkonduló harangszó [...]” Majd végül az ötödik, az utolsó rész hozza el a megoldást. A megtisztulás folyamatát a pogányság kereszténységbe való beolvadásához, valamint Goethe *Faustj*ának 'Die Erde hat mich wieder!' felkiáltásához, illetve Madách Ádámjának a Paradicsomból való kiűzetését követően az élet értelmét a munkában és a hitben megtalált harmóniájához hasonlítja. A fáradságos harc után egy pillanatra megjelenik „a kábulat apátiája” – ez a bukás, amely azonban nem vereséget jelent. Az ember ismét feláll, és azáltal győzedelmeskedik, hogy „megteremti saját maga belső világát, melyet a továbbiakban sem élet, sem halál nem ragadhat el tőle”. A megtisztulási folyamat során visszatér az elveszett illúziók emléke, s egyben ezzel zárul a szimfónia mint „az elmúlás költészete, a belenyugvás filozófiája, az örök igazság összeolvadása a Földön egyedül engesztelést nyújtó harmóniával”.²⁷

Beer Ágost két nappal később írt bírálatában utal arra, hogy a filharmonikusok koncertjén másorra tűzött *Szimfonikus költeményt* a szerző személye miatt nagy várakozás előzte meg. Mahler néhány napon belül kétszer állt a koncertpódiumon úgy, hogy saját műveit vezényelte: először kisebb dalokat, ahol jóval szerényebb kifejezőkészség állt rendelkezésére, majd a szimfóniát, amelynek nagy, széles formákat nyújtó műfaja az instrumentális zene csúcspontját jelenti. Noha két, alapjaiban különböző műformáról van szó, közös bennük, hogy a szerzeményeken átüt „a mélyérzésű, zenei tehetséggel jócskán megáldott művész”, akiben az „élénk képzelőerő magasán fejlett tettekkészséggel párosul”.²⁸

Mahler *Szimfonikus költeménye* azért is érdemel kiemelt figyelmet, mivel évekkorábban írta, azaz a húszas éveinek a közepén merészkedett összetett zenei problémák közelébe. Amennyiben a kritikus számára nem lenne ismert a mű keletkezési időpontja, akkor sem lenne kétséges számára, hogy egy fiatalkori művel, egy feltétlenül tehetséges, de még kiforratlan zeneszerző ígéretes korai alkotásával van dolga. Érződik a szerzeményen, hogy a komponista mennyire törekszik „a magasabb művészi kifejezőmód” elérésére, arra, hogy „fantáziájának szakadatlanul tóduló képeit jellegzetes zenei világgá formálja”. Mahlernek ebben éppen a rá jellemző szokatlanul magas szintű technikai tudás válik hátrányára:

„Meghökkenítő, milyen virtuozitással kezeli a zenekart, mennyire birtokában van a hangszeres kifejezési módoknak, ami Berlioz és Wagner partitúráiban való elmélyülés, valamint veleszületett kolorista képességek nélkül elképzelhetetlen. Az egyes hangszerek színeivel és azok keverésével ugyanúgy tisztában van, mint a nagyhangtömbök vezetésével, csakhogy éppen ez a technikai fölény viszi őt

²⁷ Uo.

²⁸ A[ugust] B[EER], *Philharmonisches Konzert = Pester Lloyd*, 1889. november 21., 1. melléklet. Az írásra Zoltan Roman nem hivatkozik. A Beer-kritika emellett azért is említésre méltó, mert a fővárosi sajtóban rajta kívül csupán Keszler József írt pozitív hangú műbírálatot. Ld. *Nemzet*, 1889. november 21., 3.

könnyedén tévútra a harsány színhasználat és a kifejezés eltúlzása terén [...]”²⁹

Utóbbira példaként hozza fel a finálét, amelyben olyan „zenekari viharokat” produkál, amelyek helyenként Berlioz *Fantasztikus szimfóniáján* is túlmutatnak.

A művészi mérték elvetése azonban a kisebbik probléma, jóval zavaróbb, hogy „a műből hiányzik az egységes alaphang, valamint bizonyos részek, mint az első tétel és a finálé, hajlamosak a formátlanságra”. Továbbá úgy véli, hogy egy szimfonikus költemény a műfaj nyújtotta tágabb keretek ellenére legyen zenei értelemben lezárt, és gondolatiságában mutasson valamilyen irányba, legyen az egy költői gondolat vagy összefüggő lelki és külső folyamatok sorozatának illusztrálása. Hector Berlioz, Liszt Ferenc, Camille Saint-Saëns egy drámát, verset, történelmi eseményt vagy saját költésű történetet adott vissza szimfonikus köntösben. „Mahler szerzeménye azonban azt a benyomást kelti, hogy zenéjéhez a programot csak később alakította ki. Erre enged következtetni az a nagy úr, amely az első három és az utolsó két tétel között tátong.”³⁰

Míg előbbiben a vidéki idill elevenedik meg (költői erdőjelenet, álmodozás, vidám lakodalom), utóbbit a halál lengi körbe, valamint egy drámai finálé, „egy nagy dimenziókban felépített apoteózis, amely már aránytalan terjedelménél fogva is elnyomja a korábbi rövidebb tételeket”. Ettől a hirtelen hangulati váltástól és a felépítés aránytalanságaitól el kell tekinteni ahhoz, hogy a mű szépségei feltáruljanak.³¹

Az első tétel egy költői erdei idill, tele „lágyság, finom illatokkal”, a madárcsicsergést furulya és oboa hangja adja vissza, szerepet kap a vadászkürt is, a hegedűk játéka vidámságot sugall. A tétel valódi tavaszi hangulatot áraszt, azonban a színek dominálnak a háttérbe szorított tematika ellenében, s néhány üres hely is adódik. Az ezt követő szerenádot a trombita „bensőséges-áradozó dallama” uralja az oboa búskomor hangjával szemben, nem nehéz felismerni benne a szerelmespár dialógusának megjelenítését. A két hangszert egy vonósnégyes kíséri finoman. A harmadik, scherzo tételben a falusi kocsmáskodás elevenedik meg, benne igazi népi tánccal, egészséges, életközeli realizmussal, melyet a bőgő, a hegedű és a klarinét hangja ölel körbe. Az ezt követő lassú keringő már jóval gyengédebb, de a halotti induló véget vet a kürtök tavaszi idilljének.

Ez a záró rész a 'Bruder Martin, schläfst Du schon' kezdetű humoros, kocsmákban gyakran énekelt kánonnal veszi kezdetét, majd a magyar stílusú második rész következik, amely mind témában, mind harmóniáiban nagyban hasonlít Schubert műve, a *Momentes musicales*³² egy részéhez, „a hegedűk ironikus akcentusaiban itt is visszaköszön a parodisztikus hangnem. Majd csak a trió a maga

²⁹ A. B. 1889, i. m.

³⁰ *Uo.*

³¹ *Uo.*

³² A hat, zongorára írt Schubert-mű (Op. 94) címének egyéb előforduló írásmódjai: *Moments musicaux*, *Moments musicaux*.

szép, gyengéden vigasztaló kantilénájában felel meg egy halotti búcsúztató valódi jellegének.”³³ Fináléja lendületes, szenvedélyesen tűnik fel benne az első téma, amelyet egy ünnepi himnusz követ. A motívumok gyakori ismétlődése már-már fárasztó, ahogy a hangszerek tömeges használata is, mindenekelőtt a dobé és a cintányéré, az erős dinamikai hatások eléréseért. „Egy közbeiktatott epizód, melyben az első rész és a halotti búcsúztató témái – részben harmonikusan átalakítva – ismétlődnek, külsőleg legalábbis összekapcsolja az első és a második részt.”³⁴

Beer összegzése szerint, ahogy a mű két része nem egyenlő színvonalú, úgy a darab fogadtatása is hullámzó volt. Az első részt a közönség nagy érdeklődése kísérte, Mahlert pedig minden tétel után nagy tapsban részesítette. A halotti indulót követően azonban megváltozott a hangulat, majd a finálé után a publikum kisebbik része nemtetszésének adott hangot. A zenekar a nehéz művet „nagy precizitással” játszotta, ahogy a műsor egyéb részeit is.

Beer versus Mahler

Beer Ágost Mahler budapesti működését folyamatosan figyelemmel kísérte, és alapvetően kiegyensúlyozott, tárgyilagos hangnemben írt karmesteri és igazgatói tevékenységéről, ő azonban úgy érezte, hogy a kritikus nem kedveli. Következő állomáshelyén, már Hamburgban kelt levelében írja: „Majdnem rendszeresen olvasom a *'Pester Lloyd'*-ot, ebből persze nem alkothatok ítéletet. Feltűnt, hogy a műsor nagyon sablonszerűen volt összeállítva. Magáról az előadások színvonaláról nem nyerhettem képet. Úgy látszik, A. B. úr most nagyon civilizálttá és jóakaróvá lett. Sajnos, én nem voltam az ő enynyire [!] gyengéd bánásmódjának osztályosa.”³⁵

Beer két és fél év alatt írt több tucat bírálatának ismeretében kijelenthető, hogy Mahlert valószínűleg nagyon érzékenyen érinthették a kritikák, mivel a számtalan méltatást, elismerést megfogalmazó hosszú feuilletonok és rövidebb cikkek mellett a *Pester Lloyd* zenei referense mindössze egy (!) alkalommal, az úgynevezett *Hugenotta*-ügy kapcsán írt kifejezetten elmarasztaló bírálatot,³⁶ de azt is zenei érvek mentén, tárgyilagos hangnemben, építő jelleggel. A zenei referens és az igazgató között többfordulós pengeváltásra került sor. A polémia alapjául az a *Pester Lloyd*-ban megjelent rövid, hatsoros híradás szolgált, mely szerint az Operaház vezetése arról tájékoztatta a közönséget, hogy művészi szempontokat figye-

³³ Uo.

³⁴ Uo.

³⁵ [N. N.], *Mahler Gusztáv kiadatlan leveleiből* = *A Zene*, 7(1925), 7–9, hivatkozott rész: 8.

³⁶ Giacomo Meyerbeer nagyoperája, *A hugenották* (1836) történetének alapját a francia vallásháborúk egyik legtragikusabb eseménye, az 1572. évi Szent Bertalan-éji mészárlás képezi, mikor is a Párizsban összesereglett francia reformátusokat (hugenottákat) a király tudtával lemészárolták.

lembe véve a darabot lerövidítve, az utolsó felvonás nélkül tűzik műsorra, így az opera ezt követően Raoul és Valentine nagy duettjével ér véget.³⁷

A darab kapcsán hírértékkel bírt, hogy a női főszerepet egy vendégművész, Rossini kisasszony énekelte,³⁸ színpadi alakítása azonban nem hagyott maradéktalanul kedvező benyomást maga után. Az énekesnő értékei mellett élesebben kiütköztek a hibái, leginkább előadásmódjának egyenetlenségei. A Marcellal és Raoullal³⁹ közös duettek jól fogadta a közönség, a kritikus szerint azonban ez inkább csak a látszat, színpadi jelenléte sokszor azon a határon mozgott, ahol „megszűnik a művészet, és sajnálatosan a manír kerül előtérbe”. Beer értékelése szerint a közép- és a mélyebb hangok a helyükön voltak, testes hangzást nyújtottak, viszont a két duettnek éppen a legszenvedélyesebb részei, azaz ahol a felfokozott kifejezőmód miatt a hang is természetsszerűleg emelkedik, megsínylették ezt a fajta kilengést. Az énekesnő valószínűleg indiszponált volt, ami egyrészt a magas hangok gyenge kiéneklésében, másrészt „a második felvonásban mutatott passzív magatartásában is megmutatkozott, ahol átlagon felül kímélte magát, talán azért, hogy a következő jelenetekben akcióképesebb lehessen”.⁴⁰ A többi szereplő alakításáról semmi újat nem lehet mondani.

Az est azonban egy kevésbé örvendetes újdonsággal is szolgált, ugyanis az opera a nagy duettel zárult, majd miután Raoul az ablakon át elmenekült, legördült a függöny. Az ötödik felvonást korábban Raoul, Valentine és Marcel tercettjével játszották, azonban ezt jó ideje lerövidítették egyetlen jelenetre, most pedig az egész felvonást törölték, s ezt művészi okokra hivatkozva a jövőben is így szándékozták játszani. Beer azonban merőben más véleményt képviselt, s ennek hangot is adott. Nézetei szerint semmilyen indok, a legkevésbé „művészi” okok nem indokolhatják az ötödik felvonás elhagyását:

„Egy opera nem áriák, duettek, csoportozatok és jelenetek önkényes egymásutánja vagy összevisszasága, hanem egy zenébe komponált dráma, amely ugyanazokat a művészi szabályszerűségeket követi, mint a recitált dráma. Az ötödik felvonás, de leginkább az utolsó jelenet, melyet az újabb, ha nem is a legbölcsebb színházi gyakorlat szerint önmagában adnak elő, maga a katasztrófa: Raoul meghal vallási meggyőződése miatt, Valentinét apja parancsára, aki nem ismeri őt fel a tömegben, katolikus katonák ölik meg. Halála engesztelés az apjával és férjével szembeni mulasztásokért. Ez jelenti a

³⁷ c. n. = *Pester Lloyd*, 1889. november 28., 1. melléklet. Az opera a dalszínház megnyitását követően egyből átkerült a Nemzeti Színházból, és 1914-ig volt műsoron. Ld. <http://digitar.opera.hu>.

³⁸ Paolina Rossini (1851 v. 1852–?) olasz szoprán, 1889. október 19. és 1890. január 28. között vendégszerepelt Budapesten. *A hugenottákban* Valentine, a királyné udvarhölgye szerepét énekelte. Ld. www.digitar.opera.hu.

³⁹ A szereplők közül Raoul de Nangis protestáns nemes (tenor), Marcel pedig Raoul fegyvernöke (basszus) volt.

⁴⁰ A[ugust] B[EER], *Königliches Opernhaus = Pester Lloyd*, 1889. november 29., melléklet.

drámai igazságszolgáltatás beteljesülését. Ennek a végnek az elhagyásával az opera érthetetlen torzó marad, mai színrevitele egy nagy kérdéssel végződik, és a két főszereplő további sorsa felől teljes mértékben kétségek közt maradnak a nézők.”

Beer nem tagadja, hogy a publikum jelentős része a duett után elhagyja a színházat, mivel az azt követő felvonást egy hosszú szünet előzi meg, és ezt már csak kevesek akarják megvárni, „de ha csak egy tucat néző marad, nekik joguk van a darab eredeti végét látni”. A kritikus szívesen megismerné az Operaház vezetésének álláspontját is.⁴¹

A válasz nyomában érkezik, August Beer észrevételeire Mahler levélben fejti ki álláspontját a *Pester Lloyd*-nak, amit az újság másnap le is közöl.⁴²

Mahler írásának elején világossá teszi, hogy nem szokása az általa vezetett intézményről, illetve annak teljesítményéről a sajtóban megjelenő véleményekkel vitába szállni, mivel nem érzi egyenrangúnak az erőviszonyokat. Meglátása szerint minden körülmények között a ’kihívóé’ az utolsó szó, így a győzelemre való esélye rendkívül csekély. Jelen esetben azonban mégis kivételt tesz, mivel a zenei referens maga hívja ki a „küzdőterre”, így „fel kell vennie a kesztyűt”.

Mahler helyesli Beer zenedrámával kapcsolatos gondolatait, ugyanakkor a legtöbb opera esetében markáns ellenérveket is megfogalmaz. Nézete szerint a legtöbb, Wagner előtt keletkezett opera – kevés kivételtől eltekintve – valójában csupán „zeneszámok ’önkényes összevisszasága’, melyeket egy mese laza, külső fonala fűz egybe, és az operák közül köztudottan Meyerbeer művei, főképp *A hugenották* az, amelyet különösen érint ez a hiányosság”.⁴³ A darab bemutatása húzás nélkül hat órát vesz igénybe, és még Párizsban is két részletben, két nap tűzték műsorra.

Amennyiben egy dalszínház nem a párizsi mintát kívánja követni, kénytelen minimum háromórnyi zenei anyagot kivágni a műből ahhoz, hogy az opera „repertoárképessé” váljon. A tapasztalat és a szokás alapján rendszeressé vált, hogy a világ számtalan operaszínházán a darabot rövidítve adják elő. Ennek megfelelően az utolsó felvonásból nem maradt más meg, mint az úgynevezett „lövöldözés”, az opera végét Raoul és Valentine halála jelenti. Természetesen lehet amellel érvelni, hogy bizonyos színházi történések (a főhős agyonlövése, felakasztása, fulladásos halála) a kulisszák mögött menjenek végbe, és a néző vérmérsékletére, fantáziájára bízzák a mű befejezését, lekerekítését. Az is érthető, ha a nézők a drámai igazságszolgáltatást a saját szemükkel kívánják látni. Az azonban már nehezen védhető művészi szempontból, hogy egy gyönyörű zenei részekben és magával ragadó cselekményekben bővelkedő felvonás után csak azért jöjjön vissza a néző, hogy egy egyperces öldöklést lásson fülsiketítő zenei lezárással. Mah-

⁴¹ Uo.

⁴² [Gustav MAHLER]: *Vom Direktor der königlichen Oper* [...] = *Pester Lloyd*, 1889. november 30., melléklet.

⁴³ Uo.

ler számára az a lényegi kérdés, hogy a közönséget meg lehet-e kímélni ettől az 'élménytől' anélkül, hogy közben a darab egészének értelme csorbát szenvedjen.

A negyedik felvonás vége sokatmondó. A két szerelmes már leküzdött minden akadályt és ledobott magáról minden erkölcsi béklyót, amely őket szétválasztotta, érzik közeli halálukat. Raoul kiszakítja magát szerelme karjai közül és testvéreihez siet, akik ágyúörgés és Párizs lángjai között a számukra legszentebbért adják életüket. Tudható, hogy egy hugenotta sem fogja túlélni ezt az éjszakát, így Raoul sorsa sem kétséges. Eközben Valentine eszméletlenül fekszik, és sejthető, hogy már nem fog felébredni.

Egy ilyen szép és drámai jelenet után valóban szükséges, hogy még egy tízperces szünetet követően egy rövid pillanatra felgördüljön a függöny? Mi lenne a célja? – teszi fel a kérdést Mahler, majd rögtön meg is válaszolja. Csupán annyi, hogy örült öldöklés és fegyverropogás közepette a két szerelemes halálát lehessen látni, s utána máris legördülne a függöny.

Mahler utal Beer szakmai felkészültségére, aki tisztában van azzal, hogy Raoul és Valentine utolsó duettje nemcsak Meyerbeer munkásságának kimagasló alkotása, hanem az egész operairodalom gyöngyszeme. Kezdetben nem is szerepelt a darabban, mivel sem a zeneszerző, sem a librettista nem ambicionálta, csupán egy tenorista kérésére került bele az operába. Ha így nézzük, akár a szerzői intenciók szerint ki is maradhatna az előadásból. Mahler példaként Mozart *Don Juan*-ját említi,⁴⁴ amelyet az eredetiben szereplő utolsó felvonás nélkül játszanak, mivel művészi megfontolások ezt indokolják.

Beer Ágost nem hagyja válasz nélkül Mahler felvetéseit, nyomban reagál a *Pester Lloyd*-ban.⁴⁵ Előljáróban leszögezi: Mahler alapos zenei felkészültségéhez nem fér kétség, erről budapesti működése során az operalátogatók is meggyőződhetek, azonban válasza nem oszlatta el maradéktalanul az utolsó felvonás elhagyásával kapcsolatos aggályait, ezért reflektálni kíván a zeneigazgató felvetéseire.

Teljes mértékben osztja Mahler nézeteit *A hugenották* szövegkönyvét illetően: valóban nem a legideálisabb librettó, de ez még nem jogosít arra, hogy a meglévő hibáit továbbiak tetézzék. Beer szerint Mahler olvasatában nem jelenik meg teljes egészében a drámai igazságszolgáltatás, túl sokat bíz a közönség képzelőerejére: Raoul kiugrik az ablakon, hogy bajba jutott társainak segítsen, további sorsa, esetleges halála azonban homályba vész, így a néző csak remélheti, hogy nem válik az öldöklés áldozatává. Valentine eszméletét veszti, de további sorsa szintén bizonytalan, halála dramaturgiaiag nehezen magyarázható. „Scribe, aki a meyerbeeri szövegkönyveket illetően bizonyára nem gyakorolt szigorú önkritikát”, Valentine tragikus végzetét máshogy szötte: szerelmével egyesül, nem tágít mellőle, követi őt a harcba, ahonnan vagy élve, vagy halva kerülnek ki mindketten. Mahlernek Beer abban igazat ad, hogy az ötödik felvonás nem állhat csak egy rövid utolsó jelenetből, mivel az a nagy duett hatását jelentősen gyengítené, és

⁴⁴ A *Don Giovanni* című kétfelvonásos Mozart-opera 1787-ből.

⁴⁵ BEER, August, *Von unserem ständigen Musikreferenten [...]* = *Pester Lloyd*, 1889. december 1., 1. melléklet.

önmagában, elszigetelten „visszataszító” lenne. Az ötödik felvonás azonban köztudottan három részből áll. A báljelenet a cselekmény szempontjából jelentéktelen, így sehol nem játsszák, az azt követő templomjelenet a Luther-korállal, a zeneileg jelentős tercettel azonban nem hanyagolható el, mivel ez, kiegészülve az ellenséges kórusokkal,⁴⁶ „nagy, drámailag mozgalmas és szellemesen kezelt együttesé nővi ki magát”, amely egyben átvezet a legutolsó jelenethez.⁴⁷

Beer szerint ez a megfelelően kivitelezett ötödik felvonás a maga „dallamos és drámai zenei szépségeivel, valamint izgalmas, a két főhős és St. Bris gróf tragikus vétségét magába foglaló cselekményével sok nézőt ott tartana a színházban.”⁴⁸ A játékidő nagyjából azonos lenne a teljes *Lohengrin*-ével és a rövidítés nélküli *A walkür*-ével, feltéve, ha a szüneteket nem húzzák el.

Végezetül a *Don Juan* utolsó jelenete kapcsán Beer azzal zárja a hozzászólását, hogy az összevetés nem teljesen helyénvaló, mivel Mozartnál az utolsó jelenet, „a finálé fináléja” egy gyengéd, Donna Anna és Octavio közötti duettel, valamint egy „kenetteljes, erkölcsi intelmeket tartalmazó szextettel”, egy dramaturgiailag jelentéktelen „kolonccal” zárul, melynek elhagyását maga Mozart kérte.⁴⁹

Mahler távozása

Mahler budapesti működése szervesen kapcsolódott Beniczky Ferenc kormánybiztosi, illetve intendánsi működéséhez. Ennek a sikeres együttműködésnek azonban vége szakadt, mivel a ház adminisztrációjáért felelős politikust 1890 végén kinevezték Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye főispánjává. Feladatait 1891. február 1-jétől gróf Zichy Géza⁵⁰ vette át, aki azonban tehetséges zongoristaként a zeneművészeti kérdésekben is maga kívánt dönteni.

A kialakult helyzet Mahler számára tarthatatlannak bizonyult. 1891. március 15-én jelenik meg hírként a *Pester Lloyd*-ban Mahler távozása. Néhány nappal korábban Zichy intendáns felé írásban jelezte, hogy 25 000 forintos végkielégítés ellenében hajlandó visszalépni a közte és az Operaház között tíz éve kötött, még nyolc évig fennálló szerződéstől. Zichy ezt az ajánlatot elfogadta, és a kért összeget kifizette, így Mahler és az Operaház között fennálló viszony megszűnt. Ennek

⁴⁶ Az 5. felvonás 2. képének egyik jelenetében hugenotta asszonyok imádkoznak a templomban, majd katolikus merénylők törnek be, és lemészárolják az ott bujkáló protestánsokat. Eközben a protestáns hitre áttérő Valentine és Raoul esketése zajlik. Ez a kettősség, a szembenállás visszaköszön a zenében is, amelyben recitatívók, áriák és kórusrészletek kapcsolódnak egymáshoz, illetve fogják össze a cselekményt, valamint nagy zenei tablókka formálják át a jeleneteket.

⁴⁷ *Uo.*

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ *Uo.*

⁵⁰ Zichy Géza (1849–1924) író, zeneszerző, félkarú zongoraművész és politikus volt. (Fél karját baleset következtében veszítette el.) 1891 és 1894 között az állami színházak (Nemzeti Színház, Magyar Királyi Operaház) intendánsaként tevékenykedett, majd 1895 és 1916 között az Operaház zeneszerző-vendégkarnagyaként is fellépett.

kapcsán Mahler közlemény megjelentetésére kért több napilapot, így a *Pester Lloyd*ot is, amelyben elköszön a budapesti közönségtől, az intézmény személyzetétől, s nem utolsósorban megköszöni a fővárosi sajtó támogatását.⁵¹

Beer Ágost Mahler távozása kapcsán azt a művészi veszteséget láttatja, ami ezáltal a dalszínházat éri, illetve ennek nyomán csokorba szedi Mahler elévülhetetlen karmesteri és igazgatói érdemeit.

A zeneigazgató felmondása, noha nem volt váratlan, mégis hirtelen történt. Energikusan és sikeresen tartotta kezében mind az intézmény vezetését, mind a karmesteri pálcát két és fél éven át. Távozásának körülményeit Beer nem fejt ki, ehhez Mahler művészi teljesítményének semmi köze nem volt; éppen ellenkezőleg, tevékenységének ez az oldala mindvégig egyhangú, kedvező megítélés alá esett. Éppen ezért, véleménye szerint, Mahlert nem kell félteni, hiszen bőven van Európában olyan színpad, ahol egy ilyen tehetséggel megáldott és „szellemileg rugalmas” művészt szívesen látnak. Ószintén sajnálja Mahler távozását az Operaház éléről, aki azt erejének legjavával szolgálta, színvonalának emelkedéséhez jelentősen hozzájárult, s a néhány melléfogása fiatal, heves természetének és nem utolsósorban sajátos helyi viszonyainkban való járatlanságának tudható be.

Mahler megítélése mind a szakmai körök, mind a közönség körében azonos: a dalszínház kiváló, feladatát kifogástalanul ellátó dirigenszt veszít el, magasan képzett, zeneileg érzékeny muzsikust, tele munkakedvvel és energikus művészi kezdeményezésekkel.

Beniczky az intendánsi posztról való távozása után büszkén utalt a rendezett pénzügyi viszonyokra, amelyet utódjára hagyott. Mahler az igazgatói poszt átadása után legalább ennyire büszke lehet arra a művészi teljesítményre, amit a rábízott intézmény vezetőjeként elért. A dalszínházat nehéz időszakban vette át: híján voltak a szölistáknak, gyenge volt a fegyelem, szűkös a repertoár, érdektelenség, a közönség részéről állandó bizalmatlanság mutatkozott, s mindezt jelentős adósság tetézte. Mahler budapesti bemutatkozását rögtön hatalmas siker koronázta két egymást követő estén *A Rajna kincse* és *A walkür* premierje révén. Nemcsak arra volt képes, hogy néhány hét alatt jól szervezett énekegyüttest kovácsoljon egy széthullott társulattól, hanem egy olyan együttest formált, amely az operairodalom két legnehezebb darabját megfelelő színvonalon, helyenként kifogástalanul tudta előadni. Az előadásokon érezhető volt Mahler biztos, erős keze, műveltsége, művészete. Emellett egy csapásra sikerült csillapítani az intézményben jelen lévő művészi, valamint a még ennél is rosszabb morális válságot, felébresztette a nézők szimpátiáját és az énekesek önbizalmát.

Mint írta, Mahler távozásával leginkább a karmesteri pálcá fog hiányozni, mivel a zenekar Hans Richter⁵² óta nem játszott ilyen színvonalon: árnyalt játéka,

⁵¹ N. N., (*Herr Gustav Mahler*) = *Pester Lloyd*, 1891. március 15., 1. melléklet.

⁵² Hans Richter / Richter János (1843, Győr – 1916, Bayreuth) magyar–osztrák karmester, korának egyik legkiemelkedőbb zenei tekintélye volt. 1871–1875 között a Nemzeti Színház karmestereként tevékenykedett, négy év alatt huszonhat zenekari hangversenyt adott, elsősorban Wagner, Beethoven, Liszt-műveket játszottak hatalmas sikerrel. Pályafutását Bécsben folytatta.

tiszta hangszíne, átszellemült előadásmódja, az énekesek diszkrét kísérése, fényes és gazdag színvilága révén a legelismertebb együttesekkel vetekedhet. Természetesen Erkel Sándort is dicséret illeti, aki „megbízható, tapasztalt karmester, Mahler azonban ennek a nyolcvan fős hangszernek a zseniális virtuóza volt”.⁵³

Beer értékelésében kifejti, hogy természetesen a Wagner-premierek után nem hiányoztak a negatív felhangok sem: Mahlert megrögzött wagneriánusnak, Bayreuth elkötelezett hívének kiáltották ki. Mahler azonban nem Wagner, hanem a minőség mellett tette le a voksát: *minden* műfajt helyzetbe akart hozni, csak az *unalmasat* utasította el, az újdonságok iránt azonban fogékonynak mutatkozott. Semmi nem állt távolabb tőle, mint hogy egysíkú repertoárt alakítson ki, sokkal inkább a közönség ízlését és a zenei hagyományokat tartotta szem előtt. Az ekkori bemutatók teljes mértékben alátámasztják ezt a törekvést, hiszen különböző műfajokban különböző nemzetek (német, francia, olasz, magyar) zeneszerzőinek darabjai kerültek színpadra. A magyar művek színre vitelére – a feléje támasztott elvárások értelmében – kiemelten figyelt, így Erkel *Bánk bánját* részben új szereposztásban játszották,⁵⁴ elővették a régóta pihentetett *Brankovicsot* is,⁵⁵ két magyar szerzőtől is adtak balettet,⁵⁶ és Mihalovich Ödön új operáját, a *Toldi szerelmét* is be akarták mutatni. A középső műfajokra, vagyis a lírai, a víg- és a játékooperákra is kellő figyelmet fordított. Mahler gyakorlatias színházi vezetőként pontosan tudta, hogy a kortárs igényekre és legalább ennyire a színház pénzügyi helyzetére is tekintettel kell lenni, így könnyebb fajsúlyú, szórakozást nyújtó darabokat is műsorra tűzött: *A windsori víg nők*, *A granadai éji szállás*, *Az ezred lánya*, a *Villars dragonyosai*, *A fegyverkovács*, a *Parasztbecsület* mind ebbe a sorba illettek. Mahler érdeme, hogy a fiatal hazai énekesek fejlődését is segítette.

Természetesen Mahlernek sem sikerült mindent megvalósítania, de működésének nem a csekély hibáit, sokkal inkább az eredményeit érdemes nézni – értékel Beer. Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy nem egy szilárd alapokkal rendelkező együtteshez került, hanem szinte az alapoktól kellett építkeznie. Mahler budapesti működéséről, számtalan érdeméről csak a dicséret hangján lehet szólni: repertoárja sokszínű és érdekes volt, az általa vezényelt előadások a rendelkezésre álló zenei erőkhöz képest meglepően jól összehangolt együttes képét mutatták, inspiráló egyéni teljesítményekkel és élményt nyújtó zenekari játékkal. Mahlernek sikerült szép számban maga köré gyűjtenie olyan énekeseket, akik – némi kiegészítéssel – a jövőben egy ígéretes társulat alapját képezhetik.⁵⁷

Összegezve: Mahler az operaház művészeti vezetőjeként a legfontosabb zenei elképzeléseit megvalósította (*Lohengrin* felújítása, Mozart-operák bemutatása, a *Ring* első két részének a színpadra állítása, a *Parasztbecsület* színrevitele stb.).

⁵³ N. N., (*Herr Gustav Mahler*) = *Pester Lloyd*, 1891. március 15., 1. melléklet.

⁵⁴ 1890. október 5-én adták először új betanulásban.

⁵⁵ 1889. február 23-én volt az operaházi bemutatója.

⁵⁶ Sztojanovits Jenő: *Új Rómeó* (Steiger Lajossal, 1889), *Csárdás* (1890), Szabados Károly: *Vióra* (1891).

⁵⁷ A[ugust] B[EER], *Gustav Mahler* = *Pester Lloyd*, 1891. március 18. melléklet.

Vezetői képességeknek sem volt híján, ám a házon belüli ellentétek mederben tartása sok energiáját felemésztette. Beniczky távozásával, majd Zichy Géza érkezésével a helyzet annyira tarthatatlanná vált számára, hogy a hamburgi opera ajánlatát elfogadva 1891 tavaszán befejezte budapesti tevékenységét, és áprilisban már Németországban vezényelt.

Ujvári, Hedvig

**Gustav Mahler and Hungary. The reception of the Budapest years
in the contemporary Hungarian press, with particular regard
to *Pester Lloyd***

The following study aims to connect with the Gustav Mahler research through the Hungarian German-language press, primarily focusing on its flagship, the *Pester Lloyd*, and its cultural mediation activities. The investigation faces, on one hand, the Gustav Mahler narrative conveyed by the newspaper and, on the other hand, addresses the newspaper's orientation in music criticism.

The question arises: What justifies the research when Gustav Mahler's work in Budapest, spanning two and a half years, is considered a well-explored area, especially from the perspective of press history? Zoltan Roman's Mahler monograph was written with scientific rigour, primarily based on the processing of sources related to the Budapest years, including relevant press sources. Beyond the Budapest career, the central focus of his study is on opera premieres, while stage dance has been marginalized, this segment has not yet been explored. Taking this into account, given the available literature and the quantity of contemporary press material, I divide my research into two parts: I intend to separately examine the press reception of operas premiered during Mahler's time and the reception of ballet performances staged during his tenure. In this study, I aim to outline the Mahler image of *Pester Lloyd* and its music reviewer, Ágost Beer, based on some of his writings.

Keywords: Gustav Mahler, Budapest, *Pester Lloyd*, music criticism, Hungarian Royal Opera House.