

FÓNAGY ZOLTÁN

Zenei nyilvánosság és polgári viselkedéskultúra

A 19. századi hangversenyterem
társadalomtörténeti látószögből

A muzsika minden emberi kultúrában a mindennapi élet magától értetődően jelen levő eleme volt. Fajtái társadalmi rétegekhez és a hagyomány által meghatározott alkalmakhoz tartoztak. A zene azonban csak a modern polgári társadalomban vált a kulturális gyakorlat önálló, üzleti alapon megszervezett területévé, a nyilvános koncert pedig a zenekultúra központi kategóriájává.¹ Ebben a korban rögzült a zenei praxis három eleme: a személytelen nyilvánosság előtti bemutatás céljára komponáló alkotóművész (zeneszerző), valamint az előadás és a recepció kérdéseiben szabadon döntő személyek két csoportja: a zenész, aki a zenét mint árut kínálja a szabad piacon, illetve a közönség, amely tetszése szerint választ a kínálatból és fizetés ellenében „elsajátítja” az árut.²

Tanulmányunkban a harmadik komponensre, a közönségre, illetve az „elsajátítás” aktusára, a hangversenyre koncentrálnak. Érdeklődésünket a zenei élet mint a modern városi nyilvánosság egyik korai színtere keltette fel: a 19. század első felének koncerttermében olyan kísérleti laboratóriumot vélünk felfedezni, amelyben – más színterek, mindenekelőtt a színházi nézőterek mellett – elkezdődött a nyilvános térben való viselkedés normáinak kialakulása, a polgári viselkedéskultúra kánonjának érvényre jutása. Vizsgálódásunkat tudatosan a hangversenyteremre korlátoztuk, mivel itt a színházhoz képest kisebb és válogatottabb közönséggel van dolgunk, amelynek soraiban magas arányban voltak jelen a *Bildungsbürgertum* és a felső osztályok tagjai. A tisztán akusztikus élmény élvezete ugyanis valamelyest nagyobb (zenei) műveltséget, illetve absztrakciós készséget igényelt, mint a zenés színházé, ahová a színpad látványa, a darab meseje olyanokat is vonzott, akik a zene iránt kevésbé érdeklődtek.

A nyilvános koncert kialakulása

Bár a hangverseny egyes elemei az antikvitás óta fellelhetők az európai zenei gyakorlatban, közönség a „nyilvánosság” értelmében nem létezett a polgári kor előtt. A zenei magaskultúra a középkorban döntően az egyházi reprezentáció

1 Peter Wicke: A szórakoztató zene Mozarttól Madonnáig. Athenaeum 2000, Bp., 1998. 7–9.

2 Heinz Alfred Brockhaus: Europäische Musikgeschichte. II. Europäische Musikkulturen vom Barock bis zur Klassik. Neue Musik, Berlin, 1986. 212–213.

szolgáltatásban alakult ki. A kora újkortól kezdve a világi hatalom is követni kezdte ezt a gyakorlatot: az állami-uralkodói reprezentáció eszközeként specializált struktúrák alakultak ki, a műfaji változatosság pedig kibővült. A zene funkciója ugyanaz volt, mint a luxus egyéb megnyilvánulásainak: az uralkodó, az állam, illetve a hatalmasok kivételességét jelenítette meg. A művészi tartalom a reprezentációs igényeknek rendelődött alá, a nyilvánosan elhangzó zene a fogadások, állami aktusok, parádék akusztikus díszleteként szolgált. (Magyarországi udvartartás híján az újkorban idehaza a fejedelmi reprezentáció kivételes alkalmakra: koronázásokra, a ritka uralkodói látogatásokra, esetleg a nádori udvartartás ünnepi eseményeire szorítkozott. Zenei vonatkozásait tekintve kiemelkedett közülük József főherceg orosz feleségének Budára érkezése 1800-ban, amelynek köszönhetően Haydn és Beethoven is megfordult a budai palotában.)³ A barokk korban az udvari zenekultúrából kiindulva a magánterekben egy másik irányú fejlődés is elindult: a főúri palotákban, majd mintájuk nyomán a nagypolgári szalonban, annak bensőséges szellemi profiljához alkalmazkodva kialakult a kamarazene műfaja, illetve „fogyasztásának” szokásrendje.

A nyilvános hangverseny egyik közvetlen előzményét a kései reneszánsz zenei gyakorlatában találjuk meg. Itália és Anglia nagyobb városaiban alakult ki az úgynevezett aláírási koncertek (*Subskriptionskonzert*) gyakorlata. Ezek átmenei formát jelentettek a nyilvánosság felé; a fejedelmi-főúri rezidenciális zenestruktúrát a költségmegosztás irányába fejlesztették tovább. Az aláírók a későbbi, belépőjegyes koncertek áraihoz képest nagyságrendekkel magasabb hozzájárulást vállaltak a költségekből. Az aláírásgyűjtés útján finanszírozott koncerteket a 19. század elejéig az exkluzivitás jellemezte. A viszonylag kisszámú közönség a magasabb osztályok, az előkelő, vagyonos, egymást ismerő családok tagjai közül került ki, hiszen az aláírási lista nem is igen került a kezébe olyanoknak, akik nem a „jó társaságba” tartozott.⁴ (A kollektív mecenatúrának tekinthető aláírásgyűjtés eszközét a reformkori Magyarországon is gyakran alkalmazták a kulturális, illetve társas élet eseményeinek finanszírozására.)⁵

A nyilvános koncert előzményeinek tekinthetők a művészeti akadémiák rendezvényei is. Az akadémiák szintén a 16–17. századi Itáliában alakultak ki, és

3 *Sebestyén Ede*: József nádor és Pavlovna Alexandra bevonulása és ünneplése Pest Budán 1800-ban. *Tanulmányok Budapest múltjából* 7. (1939) 152–159.

4 *Brockhaus, H. A.*: i. m. (2. jz.) 212–213.; *Heinrich W. Schwab*: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17–19. Jahrhundert. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971. 68.; *Rainer Gstrein*: Musik in der intimité du salon. Pariser Salons des frühen 19. Jahrhundert als Stätten privaten Musizierens. In: *Musica Privata. Festschrift für Walter Salmen zum 65. Geburtstag*. Hrsg. Monika Fink–Rainer Gstrein–Günter Mössmer. Helbling, Innsbruck, 1991. 119.

5 A pozsonyi országgyűlések szerényebb anyagi lehetőségekkel rendelkező résztvevői – fiatal, még nem önálló arisztokraták, köznemes követek – gyakran „résztvevő” alapon, azaz közös költségviseléssel rendeztek zenés multságokat, bálakat vagy hangversenyt. *Podmaniczky Frigyes*: Egy régi gavallér emlékei. Válogatás a naplótöredékekből 1824–1887. Vál., szerk., jegyz. Steinert Ágota. Helikon, Bp., 1984. 184. Ugyancsak „aláírási útján rendeztetett nagyszerű vacsora” Liszt tiszteletére 1846-os temesvári hangverseny után. Honderű 1846. november 17. 396–398.

a művészetek barátait, illetve magukat a művészeket fogták össze. Koncertjeik elsősorban új és eredeti zenei élményt kívántak nyújtani egy erősen érdeklődő publikumnak, az akadémia tagjainak és a fizetővendégeknek. Elsődlegesen az új művek létrehozását ösztönözték, hangversenyeiket főleg azok bemutatására szervezték.

Az „akadémia” szó a 18. század végén már nem kapcsolódott kizárólagosan a szervezethez: egyszerűen nyilvános hangversenyt is jelentett. Magyarországon főleg ezen elnevezés alatt jelentek meg az önmagáért való zenehallgatás alkalmi. Eleinte az egyháznagyok zártkörű zeneestéjeit jelölte a fogalom, de fokozatosan kiterjedt nyilvános eseményekre is. Budán egy színházi „muzikális akadémia” első ismert említése 1789-ből való. A Várszínházat ettől kezdve viszonylag rendszeresen hasznosították önálló zenei rendezvények (jellemzően a déli órákra engedélyezett „muzsikai akadémia”) céljára a normanapokon, azaz a színjátszási tilalom alá eső egyházi ünnepeken.⁶ Az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött nyomtatott hangversenyprogramok egységes formája arra utal, hogy Brassóban az 1820-as években *musikalische Akademie*, *musikalische Abendunterhaltung*, *Vocal- und Instrumental-Concert* elnevezések alatt – átutazó osztrák–német művészekre, helyi hivatásos, illetve műkedvelő zenészekre alapozva – rendszeres hangversenyélet zajlott.⁷

Bár a 18. században kezdődött specializálódás nyomán az „akadémia” szó elsősorban a tudomány és az irodalom művelőit összefogó „tudós társaság” értelmet kapott, illetve a művészképzés legrangosabb intézményeit jelölte, a 19. század második feléig megőrizte a koncertszervező tevékenységhez kötődő jelentését is. Az 1862-ben megjelent akadémiai nagyszótár szerint a szó egyik jelentése „valami nagyobbszerű hangművészeti p[éldául] szavalási, zenei előadás”. (A tisztán zenei darabokból álló hangverseny ezekben az évtizedekben még ritkaságnak számított: a „koncert” fogalma alatt többnyire énekes számok, zenekari darabok, versenyművek, versek, színpadi monológok, úgynevezett élőképek, esetleg táncok egyvelegét értették.) Még 1868-ban is akadémiának nevezték a honvédek javára rendezett Nemzeti Színház-beli vegyes műfajú előadást.⁸

A fejlődési vonalak közt meg kell még említeni a protestáns németalföldi és északnémet kereskedővárosok gyakorlatát, ahol a 17. századtól rendeztek nyilvános – gyakran jótékony céllal egybekapcsolt – templomi hangversenyeket. Többnyire a templom volt az egyetlen városi zárt tér, amely akár közreműködők százait és hallgatók ezreit be tudta fogadni. Az istentisztelettől függetlenül, attól elkülönítve, belépőjegy vagy önkéntes pénzadomány ellenében főleg egyházi – de mindenképp a hely méltóságához illőnek tartott – zenét lehetett hallgatni.⁹

6 *Isoz Kálmán*: Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873). Bp., 1926. 164., 167.; *Dobszay László*: Magyar zenetörténet. Gondolat, Bp., 1984. 235.

7 Országos Széchényi Könyvtár (= OSZK), Plakát- és Kisnyomtatványtár, Zenei Apró 1825–1827.

8 *Czuczor Gergely–Fogarasi János*: A magyar nyelv szótára. I. MTA, Pest, 1862. 73.; A magyar nyelv nagyszótára. II. MTA Nyelvtudományi Intézet, Bp., 2006. 257.

9 *Schwab, H. W.*: i. m. (4. jz.) 92.

A zene előadása és hallgatása tiszta piaci formában Londonban jelent meg a 17. században. Az első név szerint ismert hangversenyszervező egy szolgálatból elbocsátott udvari zenész, John Banister volt. 1670 körül nyitott egy termet, ahol belépődíj ellenében a betérő meghallgathatott néhány zeneszámot. Mivel az üzlet jövedelmezőnek bizonyult, követői is lettek: a 18. század első évtizedeiben a nyilvános hangverseny Londonban már a polgári zenei élet ismert formája volt.

1774-ben nyílt meg a Hanover Square Rooms, Johann Christian Bach és Friedrich Abel vállalkozása, amely bérlettel vagy egyes jegyekkel látogatható hangversenyei révén hamarosan az európai zenei élet mértékadó pódiumává vált.

A 18. század végére készen volt tehát a polgári zenei nyilvánosság formája: szerkezete a megelőző évtizedekben lényegében azonos mintázat szerint alakult ki Nyugat- és Közép-Európa nagyobb városaiban. Franciaországban a hangversenyek főleg a polgári műkedvelők nyilvánosság elé jutásának szolgálatában terjedtek el. Németországban a kereskedőtársaságok zártkörű társas eseményei váltak nyilvánossá, részben hasonló önreprezentáló funkcióval, mint az udvari zeneélet esetében. Hamburgban 1761-ben nyílt az első nyilvános hangversenyterem, Frankfurtban a kereskedőcsarnokban rendezték a koncerteket. Lipcsében 1781-ben alakították ki az első hangversenytermet a Gewandhausban, a textil- és gyapjúkereskedők épületében.¹⁰ Münchenben viszont az Udvari Zenekar tagjai alapítottak 1811-ben Akadémiát, amely előbb a bálók számára épült Redoutban, majd a királyi színházban rendezett nyilvános hangversenyeket. Ezekben az udvartartás tagjai és az udvarba belépésre jogosultak mellett a „közönséges publikum” is részt vehetett a nézőtér elkülönített részén. Zürichben az 1613-ban alapított Musikgesellschaft termében a 19. század elejéig magánvállalkozók is rendeztek aláírással koncerteket a szociálisan válogatott közönség számára. Amszterdamban 1788-ban nyílt meg az akadémia jellegű Felix Meritis Társaság háza, ahol állandó karmester vezetésével, hivatásos és műkedvelő zenészek közreműködésével a téli hónapokban heti rendszerességgel rendeztek koncerteket.¹¹

Bécsben szintén a 18. század utolsó harmadában kezdett eloldódni a zene az udvari reprezentációs funkciótól. A nyilvános koncertek korai formáinak – akadémia, Subskriptionskonzert – színházak (Kärtnerthortheater, Hofburgtheater), a császári és az arisztokrata paloták dísztermei, vállalkozó által működtetett rendezvényterem (Mehlgrube), illetve egyes vendéglők különtermei adtak helyet. A koncertszervezés egyik úttörője az udvari, színházi és egyházi szolgálatban álló zenészek 1771-ben alakult nyugdíj- és betegségbiztosító egylete (Wiener Tonkünstler-Societat der freyen Tonkunst für Witwen und Waisen) volt, amely jótékony célból évente egy-két hangversenyt rendezett.¹²

¹⁰ Brockhaus, H. A.: i. m. (2. jz.) 214–216.

¹¹ Schwab, H. W.: i. m. (4. jz.) 68., 74., 78.

¹² Andreas Gebesmair: Bürgerliche Öffentlichkeit und Distanzierung. Zur gesellschaftlichen Verortung pianistischer Darbietungen. In: Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart. Hrsg. Michael Huber et al. Vier-Viertel Verlag, Strasshof, 2001. 92.

A polgári zenei élet kereteinek létrehozásában mérföldkőnek tekinthető a hivatásos zenészeket, illetve a zeneszerető polgárságot és nemességet összefogó reprezentatív zenei társaságok alapítása a 19. század elején. Az említett szerényebb igényű 18. századi előzmények után a Londoni Filharmonikus Társaság (1813) és a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde (1812–1814) alapítása jelzi az áttörést a zene „polgárosításának” folyamatában, mivel ezek a hangversenyszervezésen túl saját zenekar működtetését is célul tűzték. A következő évtizedben alakultak meg Berlin (1825) és Párizs (1828) zeneegyletének állandó zenekarai is. A zenei társaságok alapításában alig maradt el a nagy zenei centrumoktól Észak-, illetve Kelet-Közép-Európa: Grazban 1815-ben, Stockholmban 1820-ban, Helsinkiben 1827-ben, Koppenhágában és Pest-Budán 1836-ban, Oslóban 1846-ban keletkezett a folyamatos hangversenyéletet intézményesítő szervezet. A városi-polgári zeneegyletek tevékenysége – erőforrásaik függvényében – négy területre terjedt ki: a koncertszervező tevékenység mellett részben vagy egészen hivatásos zenészekből álló zenekarokat tartottak fenn, a művészatánpótlást is ki-nevelő, de a polgárság gyermekeinek is zenei képzést nyújtó ének- és zeneiskolákat (konzervatórium) működtettek, illetve a legnagyobb városokban reprezentatív hangversenytermeket építettek.¹³ A bécsi Musikverein például 1831-ben rendezte be saját, 700 fős hangversenytermét: ekkortól ez számított a császárváros zenei élete központjának, s a zenei rendezvények a korábbi alkalmi termekből ide koncentráálódtak.¹⁴ A következő évtizedekben egyre inkább ezek a társaságok artikulálták és intézményesítették az esztétikai kódexet.

Magyarországon a 19. század elejétől muzsikai, hangász stb. néven alakuló egyesületek elsősorban a polgárság saját zenélési kedvének teremtettek szervezeti keretet: hangversenyek szervezésére és zeneiskola felállítására, támogatására mozgósították a zenekedvelő polgárokat. A hosszabb-rövidebb életű, különböző aktivitást kifejtő vidéki (Kolozsvár 1819, Veszprém 1823, Sopron 1829, Pozsony 1833, Kőszeg, 1840, Győr 1846) és pesti (1818 és 1824) egyletek közül kiemelkedett a Schedius Lajos professzor és Trexler Antal tisztviselő által a bécsi Musikverein mintájára 1836-ban alapított Pest-Budai Hangászegyesület. A 15 évig működő egyesület – amelynek egy év múlva már 600 tagja volt – a hangversenyszervezést tartotta legfontosabb feladatának, ebben érte el a legnagyobb sikereket is. Koncertjeiken a hivatásos zenészek mellett rendszeresen felléptek műkedvelők is. A század első felében a korábbi szűk körű, félig nyilvános zeneestekből néhány városban lassanként kibontakozott a nyilvános, polgári értelemben vett hangversenyélet, gyakoribbá – az egyesületet is kitermelő városokban rendszeressé – váltak a belépőjegyes koncertek, amelyek a közönség megnyerése érdekében vegyes programot kínáltak. Vegyesek voltak ezek a hangversenyek

13 *John Stanley*: Klasszikus zene. Mesterek és mesterművek a kezdetektől napjainkig. Kossuth, Bp., 2006. 14–15.; *Schwab, H. W.*: i. m. (4. jz.) 80., 90.; *Gebesmair, A.*: i. m. (12. jz.) 95–97.; *Musikgeschichte Nordeuropas*. Hrsg. Gregor Andersson. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2001. 119–120.

14 *Eduard Hanslick*: Geschichte des Concertwesens in Wien. Graumüller, Wien, 1869. 361–362.

abban az értelemben is, hogy hivatásos és műkedvelő előadók felváltva léptek fel; a két kategória között olykor nem is lehetett éles határt húzni. A „komoly” zenét önmagáért hallgatók köre azonban még a nagyobb vidéki városokban is elég szűk lehetett: a nagyobb közönséget vonzó hangversenyek többnyire jótékony céllal voltak összekapcsolva, jellemzően valamilyen katasztrófa áldozatainak megsegítését szolgálták. Nem volt éles a határ a házi zenélés és a hangverseny között sem – néha a házi zene vált (fél)nyilvánossá, s esetleg a hallgatóság egy-egy tagja is belépett a közös zenélésbe.¹⁵

A zenei nyilvánosság megteremtésében, a kánonok kialakításában és érvényre juttatásában nélkülözhetetlen szerepet játszott a sajtó. Azzal, hogy a művészeti produktumok létrejötte függetlenedett az egyházi és udvari reprezentációtól, általánosan hozzáférhető piaci terméké lettek, elvesztették szakrális jellegüket, így a racionális alapú diszkusszió tárgyává is váltak.¹⁶ Zenei tudósításokat a hírlapok, illetve folyóiratok kulturális és társasági tárgyú írásai között is lehetett olvasni, de a 18. században már megindultak az első zenei folyóiratok is. A professzionális zenekritika megjelenése leginkább az *Allgemeine Musikalische Zeitschrift* 1798-as indulásához köthető. Magyarországon a *Regélő–Honművész* közölt először 1833–1841 között rendszeresen zenekritikákat Mátray Gábor tollából, de a többi reformkori lap is foglalkozott híryanagában zenei eseményekkel, sőt kritikai jellegű írások is megjelentek. Az első igazi szaklap, a *Zenészeti Lapok* azonban csak 1860-ban indult el (1876-ig létezett).¹⁷

Zeneértés és zenefogyasztás – A társadalmi tér változásai

A szaksajtó létrejötte kézzelfoghatóvá teszi a polgári zenei élettel szinte egyidős kettősséget is: a popularitás és a zeneművészeti kánon dichotómiáját is. A polgári koncertterem külsőségei, illetve a később tárgyalandó viselkedési kánon egyik oldalon azt sugallják, hogy a zeneművészet szakrális státusszal bírt egy szekulari-

15 Dobszay L.: i. m. (6. jz.) 232., 319–321.; Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Szerk. Kosáry Domokos. Írta Nagy Lajos. Akadémiai, Bp., 1975. (Budapest története III.) 511–512.; Várnai Péter: Egy magyar muzsikus a reformkorban. Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig. In: Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Szerk. Szabolcsi Benecé-Bartha Dénes. Akadémiai, Bp., 1954. (Zenetudományi Tanulmányok 2.) 242. Egy-egy vidéki város zenei nyilvánosságának születését rekonstruálja Bárdos Kornél: Székesfehérvár zenéje 1688–1892. Akadémiai, Bp., 1993. 236–246.; Uő: A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846. Akadémiai, Bp., 1978. 51–68., ill. Uő: Eger zenéje 1867–1887. Akadémiai, Bp., 1987. 220–242. Ld. még Legány Dezső: A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban. Zeneműkiadó, Bp., 1962. 94–95., 114–116., 118., 205–207. Adalékok Arad, Brassó, Kolozsvár, Nagyszombat, Pozsony, Sopron hangversenyéleteéhez: OSZK Plakát- és Kisnyomtatványtár, Zenei Apró 1825–1844; A községi hangász-egyesület alapszabályai. Kőszeg, 1840.; A Pestbudai Hangász-egyesület kormányzó biztosságának jelentése. Pest, 1837, 1838.

16 Jürgen Habermas: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Gondolat, Bp., 1971. 57.; Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete. I–II. Gondolat, Bp., 1969. II. 177.

17 Várnai P.: i. m. (15. jz.) 251.; Dobszay L.: i. m. (6. jz.) 323.

zálódó társadalomban, s „szimbolikus formában pótolta mindazt az emelkedettséget, nagyságot és heroizmust, mely a jámbor mindennapokban nem volt fellelhető”.¹⁸ A zenefogyasztók számának növekedése ugyanakkor a könnyen befogadható, behízelt, kevésbé komplikált muzsikák iránti igényt helyezte előtérbe, ami a rövidebb lélegzetű, szórakoztató jellegű, változatosabb formák terjedésének kedvezett. A gondtalan könnyedségnek, az önfeledt játéknak a legmagasabb rendű, az egész létet átszellemítő ethosszal való egysége (amely Mozartnál még magától értetődő volt) felbomlott: a zeneszerzők szándékolatlan a közönség különböző kategóriáit célozták meg. Egyik oldalon a kezdetektől a virtuózok és a populáris „zenetermelés” áll, ahol a sikert a teli koncerttermek, a gazdasági és társadalmi elitnek elismerése jelenti. Ezzel szemben áll az autonóm szakértői kultúra, amely a hozzáértő kevesek érdeklődésén és elismerésén méri a sikert.¹⁹

Amíg a „magas” zenekultúra közönsége az udvari és arisztokrata körökre korlátozódott, azt bizonyos homogenitás jellemezte. Feltehető, hogy az Adorno zeneszociológiájában a „jó hallgató” kategóriába sorolt zeneértők – nem feltétlenül szakértők – aránya a polgárosodás következményeként a zenehallgatók rohamosan növekvő számához képest egyre csökkent. Annál nagyobb arányban maradt fenn ez a típus, minél jelentősebb volt az arisztokratikus elemek aránya (például Bécsben). A zeneértő helyét a kultúrafogyasztó vette át, aki a „zenét, mint a kulturális javak egyikét tiszteli, gyakran mint olyasvalamit, amit saját társadalmi érvényesülése érdekében kell ismernie. Ez az attitűd a komoly elkötelezettség érzésétől a legvadabb sznobizmusig terjedhet. [...] Viszonyát a zenéhez egészében véve valamiféle fétisszerűség jellemzi. A fogyasztandó termékek elismertségének mértéke szerint fogyaszt. A fogyasztás öröme [...] nagyobb annál az örömnél, amit a [...] zene maga műalkotás formájában szerezni képes [...]. Az egyetlen, amit ez a típus igényel, a mérhető teljesítmény, tehát valamiféle nyaktörő virtuozitás, egészen a show-eszmény jegyében. A technika imponál neki, öncélként – az eszköz.”²⁰ A Liszt 1839-es bécsi hangversenyeiről beszámoló zeneértő Walter Teréz is kiemeli naplójában: a művész hírnevének legfontosabb eleme, hogy a technikai „nehézségeket legyőzi”, s a közönség „inkább megindul a bámulattól, mint az igazi gyönyörűségtől”.²¹

A zenefogyasztás tömegesedésével, a fogyasztók összetételének megváltozásával hozható összefüggésbe a modern piacgazdaság marketingeszközeinek megjelenése a zeneéletben. A virtuóz előadó prototípusának számító Paganini portréját 1830-as németországi koncertútja során több százezer példányban adták el réz- és kőmetszetben, dobozokon, kalapokon, ruhaanyagon, kendőn, pipán, gombon stb. Fordulópontként tartja számon a koncertügy története a szá-

18 *Wicke, P.*: i. m. (1. jz.) 13.

19 *Gebesmair, A.*: i. m. (12. jz.) 97–99.

20 *Theodor W. Adorno*: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In: A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok. Vál. Zoltai Dénes. Helikon, Bp., 1998. 310–311.

21 Liszt Ferenc árvízi hangversenyei Bécsben. Walter Teréz (Pulszky Ferencné) naplójából. Ford. és bev. Csuka Béla. Bp., 1941. 38.

zad közepén néhány virtuóz – mindenekelőtt Jenny Lind, a „svéd csalogány” – amerikai koncertkörútját, amelyen először alkalmazták intenzíven a modern impresszáriók teljes eszköztárát: a sajtó manipulatív felhasználását az imázsépítésben (az énekesnő jótékonyására alapozva), a képek, emléktárgyak tömeges forgalmazását, a nyilvánosság számára megrendezett szituációkat stb. A 19. század második negyedének virtuózkultuszát értelmezhetjük az emberi teljesítőképesség határainak kitágulását csodáló, ünneplő, a töretlen haladáshit bővületében élő korszak tüneteként is, és párhuzamba állíthatjuk az ipari forradalom, a technika és a tudomány eredményeinek szinte vallásos tiszteletével. Ugyanakkor észrevehetjük még benne – különösen a nagy számban feltűnő művész-csodagyerekek iránti érdeklődésben – az előző korok leplezetlen kíváncsiságát is a *rendellenes* iránt. Liszt így emlékezett vissza saját ünnepeelt-csodált csodagyerek-korszakára felnőtt művészként: „A fényes társaság megtapsolta annak a kisfiúnak az akrobatamutatványait, akit a »csodagyermek« dicső és megszegyenítő bélyegével tisztelt meg. [...] Én ösztönszerű ellenszenvvel éltem át a művész-háziállat rosszul leplezett lealacsonyodását, [...] akit támogatnak és díjaznak, mint valami szemfényvesztőt, vagy Munitót, a tudós kutyát.”²²

A nyilvános koncertek jelentőségének növekedésével a művészek számára új, az arisztokrata mecenatúrától független cselekvési tér nyílt meg. A rezidenciális és a piaci alapú zenestruktúra közötti átmenet azonban lassú folyamat volt, számos párhuzamossággal. A „komoly” zene kánonjának, illetve a megfelelő előadási és befogadói konvenciónak a kialakulásában és rögzülésében – ami a polgári zenekultúra középpontját képezi – az arisztokrácia jelentős szerepet játszott. Még a 19. század második negyedének hangszeres virtuózai számára is – mint Paganini, Liszt vagy Thalberg –, akiknek egzisztenciáját már lényegében a polgári zenekultúra intézményei biztosították, magától értetődő volt, hogy fellépjenek a fejedelmi udvarokban, illetve a régi és új társadalmi elit magántermeiben, hiszen az ott aratott siker növelte piaci értéküket is.²³

A rezidenciák 1848-ig bizonyos mértékig még eredeti szerepüket is megőrizték a zenei életben, bár az a polgári formák terjedésével összefüggésben veszített jelentőségéből, majd meg is szűnt. Magyarországon a csúcsteljesítménynek számító Esterházy hercegi udvari zenekar egészen 1848-ig létezett, de 1813-tól kezdve jelentősége és színvonala erősen lecsökkent. Nem csak a hercegi udvar ragaszkodott a hatalmi reprezentáció akusztikus kellékéhez: a tatai Esterházy-uradalomban, a keszthelyi Festetich-kastélyban, a gyulai Wenckheim családnál, illetve Simontornyán az Erdődyeknél is fennmaradt a rezidenciális zeneélet, a székesegyházi zenekarok pedig gyakran működtek a püspökök udvari zenekaraként is.²⁴

22 Schwab, H. W.: i. m. (4. jz.) 84., 114., 116.; Liszt Ferenc válogatott írásai. I–II. Vál., ford. jegyz. Hankiss János. Zeneműkiadó, Bp., 1959. I. 64.

23 Gebesmair, A.: i. m. (12. jz.) 92–94.; Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Athenaeon & Laaber, Wiesbaden, 1980. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft VI.) 40.

24 Dobszay L.: i. m. (6. jz.) 214–216., 220.; Bárdos K.: A tatai Esterházyak zenéje i. m. (15. jz.) 28–39.

Az infrastruktúra fejlődése is előfeltétele volt az 1830-as, 1840-es évek virtuóz-kultusza kialakulásának. A polgári koncertszervezet megteremtése – részben vállalkozói, részben egyesületi alapokon – a nagyobb városokban egyszerűvé tette a fellépési lehetőség biztosítását. A Napóleon utáni időkben a határok viszonylag egyszerűen átjárhatóak voltak, a közlekedésügy pedig ugrásszerűen fejlődött, ami lehetővé tette a „ma itt, holnap ott” jellegű koncertturnékat. A virtuózt többek között éppen nagyfokú mobilitása különböztette meg a zenekari zenésztől.²⁵

A lakosság – azaz a potenciális közönség – növekedése, illetve a kulturális infrastruktúra alapjainak kiépülése alapozta meg Pest-Budán is a rendszeres polgári-városi zenei nyilvánosság kialakulását. A közlekedési viszonyok fejlődésével (gőzhajó-összeköttetés Béccsel 1831-től, vasúti 1851-től) szoros összefüggésben a város valamelyest bekapcsolódott az európai zenei piac áramlásába is. Az 1830-as években fordultak meg először nemzetközi rangú hangszeres előadók Pesten; az 1840-es évekre ezek az alkalmak megsűrűsödtek, de igazán csak az 1850–1860-as években vált szerves részévé a nemzetközi hangversenyéletnek a magyar főváros.²⁶

A koncertterem mint a modern városi tér laboratóriuma

A városi-polgári koncert a szabad hozzáférés elvén alakult ki. A nyilvános, belépődíj ellenében bárki által látogatható hangversenyterem mint speciális funkcióval rendelkező, a nyilvános társas élet céljait szolgáló köztér egyike lett a modern város „kellékeinek”. Létrejött szervesen összefügg azzal a folyamattal, amelynek során a köz- és a magán-szféra terei élesen különváltak.²⁷ Bár a közönség köre elvileg nyitott – a hozzáférés egyetlen formális korlátja, hogy belépti díjat kell érte fizetni –, a tényleges publikum kiterjedése a városi „nép” tömegéhez viszonyítva elenyésző volt (a falusi lakosságról nem is szólva): az írástudatlan tömegek sem kulturális, sem anyagi tőkével nem rendelkeztek a részvételhez.²⁸

Az udvari vagy főúri zenei élet a saját rend szociális reprodukcióját is szolgálta exkluzivitásával, amely a beavatottság varázsát hordozta. A polgári szalon magánterében a közös zenélés vagy zenehallgatás ugyancsak a belső kötelékeket erősítette. A nyilvános koncert ezzel szemben a szabad hozzáférés és a hallgatók átmeneti egyenlőségének elvén alapult: „A hangművészet naponként olyan csodát visz végbe itt, amire különben csak a szeretet képes: minden rendet egyenlő-

25 Konrad Küster: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*. Bärenreiter, Kassel etc., 1993. 128.

26 *Id. Ábrányi Kornél*: Magyar zene a 19. században. Bp., 1900. 142–145.; *Sebestyén Ede*: Buda és Pest nagy hangversenyei a XIX. század első felében. *Tanulmányok Budapest múltjából* 8. (1940) 95–109.

27 Gyáni Gábor: *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*. Új Mandátum, Bp., 1999. 32., 35.

28 *Habermas, J.*: i. m. (16. jz.) 58.

vé tesz. Nemesek és polgárok, fejedelmek és alattvalóik, előjárók és alárendeltek egy pódiumnál ülnek, és a hangok harmóniáján keresztül elfelejtik rendjük diszharmóniáját” – fogalmazta meg biedermeier szépelgéssel a koncertterem nyilvános terének homogenizáló jellegét az osztrák hivatalos újság 1808-ban.²⁹ Habermas a francia salonokat és a német tudós asztaltársaságokat jelöli meg a „közönség eszméjének” szülőszobáiként. Ezekben a társadalmi terekben ugyanis a jelenlétnek nem volt előfeltétele a státus egyenlősége: „a rangok szertartási rendjével szemben tendenciaszerűen felülkerekedik az egyenrangúak közti tapintat”.³⁰

A homogenizáló tendencia mellett a hangversenyterem „társadalma” azonban kitűnő illusztrációja Richard Sennett elméletének is, amely a modern nagyvárosi tér és nyilvánosság egyik legfontosabb jellemzőjeként írja le a magát megmutató, a nyilvános szereplésre professzionalizálódó kisebbség és a passzív szemlélődők tömegének éles szétválását. A folyamat egyik oldalán megszületett a romantika művészideálja, aki fölötté áll a hétköznapi embernek, akire nem vonatkoznak a hétköznapi élet normái. Az ő küldetése, hogy az embereket túl emelje a hétköznapi korlátain, kifejezze, megfogalmazza vágyaikat, amelyeket maguk nem tudnak artikulálni. A romantika művészképében a zsenit áthidalhatatlan szakadék választja el a közönséges emberektől, a művészt a publikumtól. A „bohémek” szándékosan törekedtek az elkülönülésre a „normális” átlagemberektől: különködő ruházatuk, hajviseletük, arcszörzetük, fesztelen és paradox kifejezőmódjuk, a társas élet vagy a társadalom hagyományos rendjének semibevevétele azt szolgálta, hogy elhatárolják magukat a polgári társadalomtól, s ráadásul ezt az elhatárolódást kedvükre valónak tüntessék fel.

Az előadóművészek mint „aktív közéleti személyiségek” sokkoló taktikákat alkalmaztak. Ennek következtében a közönség erőteljes személyiségként érzékelte, sőt felsőbbrendű lényként kezelte őket: az előadóművész kiemelkedett a 18. századi szolga kategóriából. A többség számára ugyanakkor a nyilvánosság terében a passzív nézői (hallgatói) attitűd vált a viselkedés általános normájává.³¹

A házi zenéléstől megkülönböztető sajátosságként alakult ki a nyilvános koncert térbeli elrendezése, a hallgatók és a közreműködők éles térbeli elválasztása. A tér rendjének szignifikáns sajátosságaként rögzült a két csoportot egymástól elválasztó pódium, amelyik lehetetlenné teszi, hogy valaki az előadó mögött üljön, szemben a házi zenélésre jellemző vegyes elrendezéssel, illetve térbeli „rendetlenséggel”.³² A városi-polgári nyilvános koncert fejlődéstörténetének első évtizedeiben még erőteljesen magán viselte a rezidenciális zenehallgatás so-

29 *A Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* tudósítását idézi: *Gebesmair, A.*: i. m. (12. jz.) 101.

30 *Habermas, J.*: i. m. (16. jz.) 54–57.

31 *Richard Sennett*: A közéleti ember bukása. Helikon, Bp., 1998. 219–223.; *Gyáni G.*: i. m. (27. jz.) 24–25.; *Dobák Pál*: A romantikus zene története. Tankönyvkiadó, Bp., 1990. 9.; *Hauser A.*: i. m. (16. jz.) II. 153.

32 *Schwab, H. W.*: i. m. (4. jz.) 68.

rán ráruházott funkciót: legalább annyira társasági, mint zenei eseménynek tekintették a résztvevők. Mivel nagyon kevés város rendelkezett még speciálisan célra épített, kialakított és berendezett termekkel, a hangversenyeket alkalmi teremben: paloták dísztermeiben, középületek üléstermeiben, szállók, vendéglők nagytermében tartották. Itt a közönség gyakran rendezetlen formációkban, asztalok mellett, akár evés-ivás közben hallgatta a zenét. A helyre szóló jegyek 1830 körül terjedtek csak el az egyre inkább funkcionálisan berendezett helyszíneken.³³ A Pestbudai Hangászegylet 1841-ben, ötéves működése tapasztalatai alapján vezette be redoutbeli hangversenyein tagjai számára a „számjegyes székeket”.³⁴ A közönség „helyhez kötése”, valamint a jegyárakon keresztül kialakuló térbeli tagolás – a társadalmi tagolódás leképeződése – egyúttal megővta a „művelt” közönséget az „illetlen” szituációktól: a helyekért való tolongástól, lökdösdéstől, az elvárt viselkedési normákat megsértő szomszédától.³⁵

A zenehallgatás nyilvános formáinak rituáléja nagyon pontosan értelmezhető a Norbert Elias által leírt civilizációs folyamat fogalmi kereteiben. Ennek a folyamatnak egyik fő tartalma az önmagunk feletti állandó felügyelet érvényre juttatása, a viselkedés differenciált önszabályozása, a „pszichés belső kényszerapparátus sajátos stabilitása, amely minden »civilizált« ember magatartásának egyik döntő vonása”.³⁶ A folyamat során a nyilvánosság tereiben a viselkedés fő zsinórmértékévé az önmegtartóztató fegyelem vált. „Főkéllék a föltétlen nyugalom. Ezt követeli úgy a hallgatóság, mint az előadók iránt való figyelem” – hangsúlyozták az illemtörvények a nézőtéri viselkedés irányadó elvét.³⁷

Az önfegyelem birtoklását különösen jól lehetett demonstrálni a csendben maradással, főleg olyan szituációkban, „amikor valaki vagy valami mély érzelmi hatást vált ki [...], például egy színészi alakítás, egy zenemű meghallgatása vagy valamilyen drámai kifejtetű hétköznapi esemény”.³⁸ A „csend térfoglalásában” a 19. század első felében úttörő szerepet játszottak a nagyvárosok színházai és hangversenytermei. A magaskultúra intézményeiben alakult ki az a viselkedési norma, amelynek következtében negatív értéktartalommal telítődött, társadalmi presztízsveszteséggel járt, szociálisan leértékelte az elkövetőt mindaz, ami elűtött a passzív nézői-hallgatói attitűdtől. A szélesedő és ezzel együtt heterogé-

33 *Dobák P.*: i. m. (31. jz.) 13.

34 Az 1836. évben alapított Pestbudai Hangászegyesület szabályai. Trattner-Károly, Pest, 1841.

35 „Tegnap egy huncfut sváb a leopoldstadti theatrumban olyan goromba volt hozzám, hogy csudálkozom phlegmámon. Előtte állok feltett kalappal, egyszer csak egy döfést érzek, s parancsoló hangon azt kiáltja: den Hut abnehmen. Adósa ugyan nem maradtam, de ki azért nem kötöttem vele, mert a nevetlen bécsi canaille-től egyebet nem is várhattam, mellyel ezen komisz theatrum örökké tele van” – örökölte meg a Bécsben hivatalnokoskodó művelt erdélyi arisztokrata 1824-ben a nézőtéri keveredés kellemetlenségeit. *Gyulay Lajos*: Hamuszín könyv (1824. január 14.–1824. augusztus 2.). S. a. r. Zentai Mária–Szalisznyó Lilla. SZTE, Szeged, 2009. 60.

36 *Norbert Elias*: A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások. Gondolat, Bp., 1987. 683–684.

37 *Kalocsa Róza*: Az illem könyve. Révai, Bp., 1884. 585–586.

38 *Gyáni G.*: i. m. (27. jz.) 24–25.

nebbé váló publikum fokozatosan elfogadta, hogy az előadás közbeni beszélgetés, a hangos tetszés- vagy nemtetszés-nyilvánítás a műveletlenség ítéletét vonja maga után. „A módosság ellen vétkeznénk, ha a koncertekben [...] az előadott dalokat vagy muzsika darabokat dalolva vagy füttyülve kísérnők; ha fejünkkel, kezünkkel vagy lábunkkal a taktust vernők, s másoknak figyelmét így háborgatnók” – sulykolta a pest-budai hangversenyélet intézményesülésének évtizedében megjelent viselkedési normagyűjtemény.³⁹ (A civilizált ember csendjének előállításában a „nagyipari termelés” beköszöntét azonban majd csak az iskoláztatás tömegessé, illetve általánossá válása jelezte. A tanítói-tanári erőfeszítések jelentős hányada irányult ennek a képességnek az elsajátíttatására, de a középosztályi család is állandó gyakorlási alkalmat kínált ehhez, például az étkezések alkalmával. „Asztalnál csak akkor beszélünk mi gyerekek, ha kérdeztek; azt hiszem, ez akkor, a tekintélytisztelet hőskorában, általános szokás volt” – jellemezte az 1870-es évek polgári családjának nevelési normáit Herczegh Ferenc.)⁴⁰

A 19. század első felében a színházi előadás vagy koncert közben a beszélgetés, bekiabálás, tetszés- vagy nemtetszés-nyilvánítás még szinte természetesenek számított. A reformkori pesti koncertek résztvevőinek tudósításából is kiderül, hogy a hallgatók még a nemzetközi virtuózok (Liszt vagy a belga hegedűművész Vieuxtemps) hangversenyén is gyakran jöttek-mentek, beszélgettek a zene közben.⁴¹ Bártfay éppen azzal jellemzi egy másik zenész szuggesztív hatását, hogy „a színház tömve volt s míg Ole Bull játszott, a legmélyebb csend uralkodott”.⁴² A „beavatatlanok” szemében a zenehallgatáskor kötelező csend még a különködés színét is viselhette. Amikor Pulszky Ferencet bécsi magyar hivatalnok ismerőse be akarta vezetni Walter bankár házába, elmondta, hogy a heti két „jour de fix” közül ő a csütörtökiekhez nem jár, mert azok „magas zeneestélyek, melyeknél zene közben minden szó, sőt minden suttogás tilos, mert a házikis-asszony alapos zeneismerő s valóságos virtuóz”. Az emlékiratíró Pulszky magát viszont művelt européer úriemberként jeleníti meg egy későbbi látogatás leírásakor: „csöndesen s némán beléptem, hogy senkit ne háborgassak”, mert a szalonban majdani felesége, „Teréz éppen a harmóniumon kísért nem tudom mily híres zongoraművészt”.⁴³ A csendre való törekvés jegyében tiltották ki a gyerekeket is a koncertteremből a 19. század folyamán.⁴⁴

A század második felében, a zenehallgatás alkalmainak szaporodásával és helyszíneinek differenciálódásával az illemkönyvek már különbséget tettek a ma-

39 A mívelt társalkodó vagy a világba lépő ifjú és a jó tónusú finom művelésű ifjú dáma. Heckenast, Pest, 1836. 87–88.

40 *Herczegh Ferenc*: Emlékezései. A Várhegy. Szépirodalmi, Bp., 1985.

41 „...kacérkodni fogok vele”. Schlachta Etelka soproni úrileány naplója. 1838–1840. I. Közreadja Katona Csaba. Mediawave Alapítvány, Győr, 2004. 121.; Pest-budai hétköznapok. Egykorú naplók és emlékiratok tükrében. 1805–1848. Vál., s. a. r. Vörös Károly. BTM, Bp., 1966. 51–52. (Szekrényessy Józsefné Schlachta Etelka naplójából. 1842).

42 Bártfay László Napló. S. a. r. Kalla Zsuzsa. Ráció, Bp., 2011. 199.

43 *Pulszky Ferenc*: Életem és korom. I–II. Szépirodalmi, Bp., 1958. I. 235., 239.

44 *Schwab, H. W.*: i. m. (4. jz.) 74.

gántérben és a nyilvános térben elvárt viselkedés között, az utóbbiban szigorúbb önkorlátozást írva elő. Mások (az idegenek) személyes terét itt azért (is) kell tiszteletben tartani, mert az ott-tartózkodás jogalapja mindenki számára ugyanaz: a pénzért megvásárolt részvételi jog. Ez bizonyos egyenlőséget teremt: „senki ne viselje úgy magát, mintha az előadás pusztán csak az ő kedvéért lenne”.⁴⁵

A hangversenyteremre érvényes (s általában a színházzal együtt felsorolt) tilalmak a század közepén is a spontán, érzelemvezérelt, kontrollálatlan, idegekkel interakciót kezdeményező, figyelemkeltő viselkedésre vonatkoznak: „néző helyeken [...] összegyűlt sokaság között nem illik másoktól a láthatást fölállással vagy kalappal elfogni, tolongani, taszigálódni, helyért veszekedni, zörögni, lármázni, fütyölni, feszegetni, közbetapsolni, kacérkodni, pajkoskodni, szemüvegekkel másokat nézegetni”.⁴⁶ A nagyvárosi tömeg személytelenségében illetlenségnek minősülnek az idegen iránti érdeklődés látható jelei – például a szemkontaktus keresése – is: „A [...] nyilvános helyeken, úgy mint kontzertekben, játékszínekben, sétáló-helyeken s.a.t. [...] illetlen p. o. az ott lévőkre merőn nézni, a mit könnyen rossz néven vehetnének” és különösen „illetlen mások felől sértegető észrevételeket fen szóval nyilatkoztatni”.⁴⁷

A negyedszázaddal későbbi szabálygyűjtemény szűkszavúságából már arra következtethetünk, hogy bizonyos korábbi nézőtéri viselkedésmódok, a „láthatatlanság és hallhatatlanság” követelményének legkirívóbb megsértései (például testi vagy verbális agresszió a helyek megszerzése során) már eltűntek a gyakorlatból. Feltűnő azonban, hogy az elit számára leginkább mértékadónak tekintett illetlan még a század második felében sem tiltja kategorikusan az előadás közbeni beszédet: „folytonos mozgás, hangos beszéd s hadonászás rendkívüli neveltelenségről tanúskodik. Jól nevelt, finom modorral bíró egyének nyugodtan ülnek helyeiken s halkan beszélnek, hogy ne zavarják sem a játszókat, sem a nézőket.”⁴⁸ A súlyos illetlenségre – a nézői-hallgatói csend megtörésére – főleg a környezetet vizuális ingerei csábítanak: a hangversenyterem „sok megbeszéltnivalót nyújt: valami kiváló szép öltözék, kitűnő egyéniség, könnyen közlékenységre csábítják a hallgatót: de mindez ingert le kell győzni, ott vannak a szünetek”.⁴⁹

A hangversenyterem alkalmas terepnek ígérkezik a történész számára a civilizációs folyamat további jellemzőinek megfigyelésére is. Ilyenek a társadalom – fizikailag érintkező – felső és alsó rétegei közötti viselkedésbeli különbségek csökkenése, a „civilizált viselkedés” árnyalatainak szaporodása, a szabályrendszer differenciálódása, cizelláltabbá válása. A hangversenyterembe mint a városi nyilvánosság új terébe az arisztokrácia a „civilizáció úttörőjeként” vitte magával a „helyes magaviselet” normáit, amelyeket korábban csak ők, a beavatottak, akik a jó körökben forognak, ismertek. A gazdagabb és/vagy műveltebb polgári

45 *Kalocsa R.*: i. m. (37. jz.) 585.

46 *Sasku Károly*: A művelt társalkodó, vagyis az illendőség és jó erkölcsű magaviselet szabályai. Heckenast, Bp., 1856. 12–15., 98.

47 A művelt társalkodó i. m. (39. jz.) 87.

48 [*Wohl Janka*:] Az illem. Útmutató a művelt társaséletben. Athenaeum, Bp., 1880. 32.

49 *Kalocsa R.*: i. m. (37. jz.) 589.

rétegekkel való érintkezés azután elősegítette, hogy modoruk, szokásaik, ízlésük és nyelvezetük előbb csak ezekben az elitcsoportokban, majd a polgári aspirációjú városi rétegek szélesebb köreibben is elterjedjen.⁵⁰

Az arisztokrácia normaközvetítő szerepével a reformkori zeneélet pest-budai nyilvános és félnyilvános tereiben is találkozunk. Az alapítók szándékai szerint a társadalmi elit homogenizációját célzó, de a valóságban az arisztokrácia által dominált Nemzeti Kaszinó például az 1830-as évek második felétől vasárnap délben heti-kétheti rendszerességgel nyilvános kamarakonzerteket rendezett, helyi – hivatásos és műkedvelő – zenészek, időnként egy-egy Pesten vendégszereplő művész közreműködésével. A *Honművész* 1834-es tudósítása szerint a kizárólag „mívelt hallgatók” által látogatott helyszínen már érvényesült a nagyvárosi ember-től elvárt önfegyelműző mechanizmus: amikor megszólalt a zene, „mély csend lőn; a hallgatók mozdulatlan szobrokként figyelmeztek [...]; semmi nesz se háborítá meg a varázslókat”.⁵¹ Az előkelő „közönségképző” összességében szűk körben fejthette ki hatását. „A [nemzeti] casinóban tartani szokott hangversenyek közül kettő már megtartaték, csaknem üres széksorok előtt. [...] A közönség – mely a classikai zenét alig türheti – félmérföldre fut a dorottyautca sarkától minden vasárnap, amint üti a 12-öt.” „A pesti közönségnek classikai zenére egyáltalában sem hajlama, sem fogékonysága nincs” – sajnálkozott többször is az arisztokrácia társas életének közlönye, a *Honderű* című divatlap.⁵² A fiatalon rendszeres részvevő Podmaniczky Frigyes báró emlékezete csak a szociabilitás alkalmaként, s nem a művészi tartalom miatt őrizte meg ezeket az eseményeket, amelyek a „társas élet kellemeit fokozni voltak hivatva az ott egybegyűlő, fényes hölgyvilág előidézte érdeklődés segélyével” – a fiatal embert legalábbis bevallottan a nők iránti érdeklődés vonzotta a hangversenyekre.⁵³ A *Honművész* fentebb idézett tudósítója is nagy teret szentelt a vizuális élmény leírásában a női jelenlétnek: a különösen magas presztízsű városi tér – a kereskedőtestület palotájának Dunára néző dísztermét a korabeli városleírások egybehangzóan Pest legelegánsabb termékének minősítették – mellett a „szépek” színes ünneplőruhái és főkötői kínáltak elfoglaltságot a szemlélődőnek a hangverseny előtt.

A kaszinói hangversenysorozatot Festetics Leó gróf kezdeményezte és tartotta életben. A zenebarát arisztokrata az 1830-as évek végén Nádor utcai lakásán is rendszeresen tartott vasárnapi matinékat, amelyeket a „házigazda műértő rendezése” a laikusok számára a zenehallgatásba való tudatos bevezetés alkalmának szánt.⁵⁴ Hasonló rendszeres félnyilvános koncerteket, „zenével s énekkel egybekötött reggélyeket” rendezett az 1840-es évek közepén Petrichevich Horváth Lázár báró, a felsőosztálybeli nőolvasóknak szánt irodalmi divatlap, a *Honderű* szerkesztője és kiadója. „Nagy közönség eljár ezekre” – jegyezte fel a ple-

50 *Elias, N.*: i. m. (36. jz.) 683–684., 693.

51 *Honművész* 1834. március 1. 143. Szekrényessy József beszámolója a Nemzeti Kaszinó „hangászati multságáról”.

52 *Honderű* 1843. november 18. 641–642.

53 *Podmaniczky Fr.*: i. m. (5. jz.) 106.

54 Uo.

bejus irodalmi körben forgolódo Degré Alajos, aki maga is megfordult a körben. A közreműködői kör azonos volt a kaszinói hangversenyekével: főleg a színházi hivatásos zenészek és magasabban képzett műkedvelők.⁵⁵ A pest-budai polgári zenei nyilvánosság megszervezésében kiemelkedő szerepet játszó Mátray Gábor – a Hangászegyesület első titkára, a Pesti Magyar Színház első zeneigazgatója – fiatal felnőtt éveit 1817–1830 között Széchenyi Lajos gyermekeinek nevelőjeként töltötte. A zenekedvelő, a bécsi arisztokrácia körében tekintélyes pozícióval rendelkező grófnál (Zsófia főherceggasszony udvarmesterénél) betöltött állásának köszönhetően bejáratos volt az arisztokrácia házi hangversenyeire.⁵⁶

Amikor a nyilvános zenehallgatás polgári normáinak érvényesülését, formáinak kialakulását vizsgáljuk, szembevetően jelentkeznek a civilizációs folyamat ellentmondásos hatásai is. A belső kontroll felerősödésének következményeként a szélsőséges szenvedélyek szabadjára engedésével szemben egyfajta állandó „lelki középállapot” válik kívánatossá; ez veszélytelenebbé, ugyanakkor affektusmentessé, élvezetszegényebbé is teszi az életet, legalábbis azok közvetlen megnyilvánulásai tekintetében. A civilizált ember azután a mindennapokból száműzött primer élvezetek helyett álomban, könyvekben, képekben és zenében keres pótlékot. „A harctér bizonyos értelemben az ember belső világába helyeződik át. Azoknak a feszültségeknek és szenvedélyeknek egy részét, amelyet egykor közvetlenül az embernek ember elleni harcában vezettek le, most az embernek önmagában kell leküzdenie.”⁵⁷

„Oly érzeméni örvényt kavarr fel játékával s hangjai özönével, millyennek azon hős keblében kell áradoznia, ki egy iszonyú csatát végez, s az elzengett zaj után, – képzeletem szerint – biztos pillanattal s a diadal szent dühével néz szerete, s lelke csak akkor remeg, midőn már nincs többé mit legyőznie” – interpretálja a Liszt zongorajátéka által kiváltott érzemli vihart naplójában Bártfay László. A *Bildungsbürger* sajátosan magyar változatának megtestesítője egyébként naplójában explicit módon meg is fogalmazta, hogy a heves érzemlek károsak a hétköznapokban, illetve a közéletben, de a művészetekben – elsősorban a zenében – kívánatosak. Két nappal a „harctéri” élmény után újra ott szorongott a Redout zsúfolásig telt nagytermében, hogy átélje, amint „valami dāmoni, tündéri s iszonyatos gyönyör ragadja ellenállhatatlanul a hallgatót, ki nek lelke örömben sír és tombol”.⁵⁸

Az előadás interaktív kísérése helyett a koncertteremben a passzív befogadás vált normává, ami egyúttal gyengítette a néző, illetve hallgató érzemli élményének intenzitását. A fegyelmező, eltávolító folyamat egyik (tulajdonképpen groteszk) következménye, hogy egy idő után a közönség nagy része már kívülről – a hivatásos kritikustól – várja, hogy magyarázza el neki, mit is kellett (volna)

55 *Degré Alajos*: Visszaemlékezéseim. Szépirodalmi, Bp., 1983. 140. Egy „hangászati reggély” meghívóját – programmal együtt – közli: Petrichevich Horváth Lázár Naplója. In: A Petrichevich Horváth család naplói. Közli Báró Petrichevich Horváth Emil. Bp., 1941. XIX.

56 *Várnai P.*: i. m. (15. jz.) 247–248.

57 *Eliás, N.*: i. m. (36. jz.) 693.

58 Bártfay László Naplója i. m. (42. jz.) 303., 305.

éreznie, milyen reakciókat kell(ene) kiváltania az előadásnak. A „tájékozott műértő” szerepét a művészeti produktum megítélésében a közönség körének bővülésével párhuzamosan a hivatásos műkritika vette át, amely egyszerre lépett fel a közönség megbízottjának és pedagógusának szerepében.⁵⁹

A romantika korának hangversenyeiről szóló leírások alapján azt feltételezhetjük, hogy a tömegjellegű virtuózkoncertek tipikus látogatója emocionális hallgató volt, akinek a zenehallgatás „az egyébként elfojtott vagy a civilizáció normái által fékezett ösztönmegnyilvánulások kiváltója, sokszor valamiféle irracionális érzetnek forrása. [...] Ez a típus mindenekelőtt [...] szembeszökően érzelmi telítettségű zenére tart igényt [...] könnyen és szívesen sírva fakad.”⁶⁰

A passzív szemlélő mint aktor: a tetszésnyilvánítás rendje

A 19. század első felében még viszonylag gyakran előfordult, hogy a hangversenytérben a szereplő (aktor) és a néző közötti határ elmosódott, valaki a passzív szemlélő szerepből kilépve – akaratlanul – a figyelem tárgyává, vagy – szándékosan – cselekvővé vált.⁶¹ Az előbbi szituációba közszereplők kerültek időnként. Amikor például Liszt 1839 végén – még az első pesti koncertje előtti napokban – a *Fidelio* nyitánya közben megjelent a Magyar Színházban Festetics Leó gróf páholyában, akkora taps és zaj tört ki, hogy félbemaradt a zene, és a zaj elültével újra kellett kezdeni a művet.⁶² Reményi Ede 1860-as egri kaszinói koncertjén az érsek vált szereplővé: megjelenését „a közönség örömteljes éljenzéssel” üdvözölte.⁶³

Főleg a tetszésnyilvánítás aktusai – sokkal ritkábban a nemtetszésé – nyújtottak alkalmat a passzív nézőnek-hallgatónak, hogy maga is az előadás részévé, aktív szereplőjévé váljon, legalább statisztaként. A kiemelkedő kulturális és közéleti szereplők kultuszának jellegzetes formai elemei voltak a 19. század középső évtizedeiben a városi nyilvános térben rendezett – többnyire nem spontán – tömegdemonstrációk: a köszöntő díszmenet, fáklyásmenet, zenés köszöntés. Lisztet például 1839 januárjában, első pesti koncertje után többezres tömeg kísérte a Magyar Színháztól a belváros fő útjain keresztül Nádor utcai szállásáig. Az utca a színpad folytatásává, a menetben vonuló közönség pedig aktorrá vált, amely

59 Habermas, J.: i. m. (16. jz.) 64.

60 Adorno, Th W.: i. m. (20. jz.) 312.

61 A publikum aktorrá válásának speciális esete volt, amikor egy, az aktuális kulturális eseménytől lényegében független politikai, helyi közéleti vagy szociális konfliktus manifesztálódott a nézőtérben, többnyire az előadás normális rendjét megzavaró demonstráció formájában. Egy ilyen, a versengő nacionalizmusok által motivált botrányt – Vieuxtemps belga hegedűművész meghiúsult koncertje 1843-ban a pesti Városi Színházban – mutat be esettanulmányunk: *Fónagy Zoltán: Egy színházi botrány anatómiája. Adalékok a viselkedéskultúra polgárisodásához*. In: *Milyen nemzetet, kinek és hogyan? Tanulmányok Magyarország történetéből 1780–1948*. Szerk. Dobszay Tamás–Erdődy Gábor–Mannherz Orsolya. ELTE BTK, Bp., 2012. 73–84.

62 Bártfay László Naplói i. m. (42. jz.) 296. 1839. december 28-i bejegyzés.

63 Vasárnapi Újság 1860. április 22. 202.

még nézőket is kapott a nyitott, kivilágított ablakokban tapsoló pestiek személynében. A tömegesemény látszólagos spontán jellegét persze megkérdőjelezi a menet élén vonuló fáklyások, illetve a katonazenekar jelenléte. A köztéri tisztelgések koreográfiájának nélkülözhetetlen eleme volt, hogy a személytelen tömeg választott képviselője útján kapcsolatot teremtsen az ünnepelttel: ez alkalommal például a művész kíséretének belső köréhez tartozók mondtak beszédeket útközben. A kollektív előadás végén helyreállt a kiinduló állapot rendje: az ablakból integető Liszt mintegy visszatért a pódiumra, az alatt várakozó tömeg pedig engedelmesen tudomásul vette, hogy vége az előadásnak.⁶⁴

A 19. század első évtizedeiben a tetszésnyilvánításnak Európában differenciált rendje és gazdag formanyelve alakult ki, az általánosan érvényesülő tendenciák mellett jelentős lokális különbségekkel. Zürichben, ahol már a 18. században kialakult a rendszeres hangversenyélet, csak a műkedvelőknek tapsoltak, a hivatásos zenészeknek nem, mondván, hogy ők fizetésért játszanak, így csak a kötelességüket teszik. Németországban 1800 körül, a nyilvános hangversenyélet kiszélesedésével diskurzus alakult ki a tapsról: a zeneértő közvélemény arra ösztönözte a zeneigazgatókat, hogy a „szokásos közbetapsolásokat”, „amelyek tulajdonképpen a színházhoz tartoznak”, szorítsák ki, illetve ne is engedjék meghonosodni. A frankfurti Museums-Gesellschaft alapszabályában (1808) is leszögezte, hogy „a tetszés jobban kifejeződik a figyelmes hallgatás, mint a tapsolás által”. Német rezidenciális városokban még a 19. századi nyilvános koncerteken is megfigyelték, hogy a közönség visszatartotta a tetszésnyilvánítás kifejezését mindaddig, amíg a király arra a jelet meg nem adta.

Szentpétervári koncertje kapcsán Berlioz is rögzítette a lokális hagyományok különbözőségeit: itt „üdvövésekkel, visszahívásokkal, kiabálással és dobogással” nyilvánította ki tetszését a közönség, „ahogy csak Bécsben hallja az ember”.⁶⁵ A bécsi zenekritikus, Eduard Hanslick 1862-ben Londonban állapította meg, hogy „itt is tapsolnak, ha hűvösebben is, mint nálunk. Nem a hangos tetszésnyilvánítás [...] az, amit hiányolunk: a nézők csendes, befelé forduló tapsát a darab közben. Egy német koncertteremben a megértésnek milyen megindult mormolását [...] hallhatjuk egy zseniális átmenetnél, egy megkapó melódiánál!”⁶⁶

Az 1870-es évekre alakult ki, illetve jutott érvényre Európa-szerte a taps szigorúbb rendje: ekkortól már csak a színpadi jelenet, az operaária, illetve a szimfónia végén illett tapsolni. Helyi különbségek azonban továbbra is léteztek: Spanyolországban például még a század végén is közbetapsoltak, ha valami nagyon tetszett.⁶⁷

A reformkori magyar koncertlátogató közönség még nem vagy kevésbé sajátította el az önfegyelmézést, az indulatok és érzelmek nyilvános térben való el-

64 Bártfay László Naplói i. m. (42. jz.) 304–305.

65 Schwab, H. W.: i. m. (4. jz.) 86–87.

66 Uo.

67 Uo.

rejtésének normáját. A pesti virtuózkoncertek kapcsán többször megjegyezték, hogy itt Nyugat-Európához képest szabadabb, spontánabb, zajosabb, az érzelmeknek szabad utat engedő a közönség reagálása. Az Európa-szerte fellépő olasz opera-énekesnőt, Tandolint például 1843-as nemzeti színházi fellépésén „nem kevésbé lepte meg [...] az erőteljes zaj, mely Bécsnek rendszerezett örömkimutatásától lényegesen különbözik”.⁶⁸ Liszt 1846-os temesvári hangversenyén a „fúladásig tömve volt” megyeházi nagyteremben az „éljenzúgás, tapsvihar, kihívások” olyan erősek voltak, „hogy a terem falai reszketének”.⁶⁹ A nemzetközi sztárokhöz nem jutó vidéki közönség szerényebb művészi teljesítmények után engedte szabadjára érzelmeit: Kolozsvárott például a „pesti hegedűvirtuóz”, Kohn Dávid és 12 éves tanítványa, Singer Ödön „ragadák szünni nem akaró tapsokra a közönséget” két hangversenyükön.⁷⁰

Gyakran előfordult, hogy egy-egy részlet olyan erős azonnali reakciót váltott ki, hogy az megakasztotta az előadást: a zajban ugyanis „hallhatatlanná” vált a zene. Az érzelmi kitörést a közönség újra és újra át akarta élni: a részletet – vagy ez egész művet – megismételtette, esetleg többször is. A leggyakrabban a Rákóczi-induló – amely a forradalom előtti évtizedben az akusztikus nemzeti szimbólum szerepét töltötte be – váltott ki kontrollálhatatlannak látszó érzelmi hullámokat. Amikor Liszt első magyar színházbeli koncertjén felhangzott, „riadás, de irtóztató riadás tölté el a színházat. Azt lehete várni, hogy az egész színház halomra török a végtelen tombolástól.” A művésznek félbe kellett hagynia a darabot a zaj miatt, majd újra kezdve már „olgy csend uralkodék, hogy egyetlen egy szusszanást sem lehete hallani – mintha mindenik lélekzetét visszatartaná s kővé meredt volna”.⁷¹ Hasonlóan reagáltak hat évvel később ugyanott Hector Berlioz zenekari koncertjének hallgatói is. „A váratlan bevezetést némán és nyugodtan hallgatták. Mikor azonban a hosszú crescendoban fúgaszerűen megszólaltak a téma részei, amelyeket a nagydobnak távoli ágyúdörgéshez hasonló tompa ütései szakítottak meg, a teremben leírhatatlan moraj támadt. Abban a pillanatban, amikor a felszabadult zenekar szilajul nekieresztette sokáig visszatartott fortissimoját, tragikus kiáltások és önfelelt lábdobogás zaja töltötték meg a termet. A viharzó lelkekből olyan hangon tört ki az addig visszafojtott lelkesedés, amely megborzongatott engem [...]. Ettől a taktustól kezdve tudtam, hogy szó sem lehet a teljes műsor előadásáról. A zenekar hasztalan küzdött a szenvedelmek kitörései ellen, az indulót meg kellett ismételni. Még ekkor sem tudott magán uralkodni a közönség.”⁷² Másfél évtizeddel később – a neoabszolutizmus megingásának, a nemzeti szimbólumok felértékelődésének hónapjaiban – az induló még mindig, illetve újra hasonló reakciókat váltott ki: a Filharmóniai Társaság hangversenyén a Nemzeti Múzeum dísztermét, sőt még az előcsarnokokat

68 Honderű 1843. július 8. 27–28.

69 Honderű 1846. november 17. 396–398.

70 Honderű 1843. május 6. 62.

71 Bártfay László Naplói i. m. (42. jz.) 303.

72 Hector Berlioz Emlékiratai: utazásai Olaszországban, Németországban, Oroszországban és Angliában 1803–1865. S. a. r. Kóla Margit. Zeneműkiadó, Bp., 1956.

is megtöltő közönség „szünni nem akaró tapsai és éljenzései között” a mű „utolsó szakát háromszor kelle a zenekarnak ismételni”.⁷³

Az érzelmek, indulatok kontrollálásának parancsa, nyilvános megjelenítésének tilalma, vagy legalábbis korlátozása a tetszésnyilvánítás aktusaira is egyre szorosabban kiterjeszkedett. Az élményre azonnal, spontán módon – tehát nem a „helyes” időben – hevesen, zajosan reagáló hallgató/néző kulturális értelem-ben vett kisebbértékűségét manifesztálta. A gesztusrend segítségével láthatóvá vált a társadalom vertikális tagolódása: a vegyes publikum által látogatott színházban, hangversenyen a jobb helyeket – páholy, zártszék – elfoglaló felső- és középosztályi közönség az érzelmek elfojtásával is megkülönböztette, elhatárolta magát a „műveltség nélküli néposztálytól”. A horizontális tagolódást érzékelték a nagyvárosi művészek vidéki vendégszerepléseik alkalmával, illetve a nagyvárosi közönség a nézőtéren megjelenő vidékiek révén: a műveltséghiány demonstrálásának tekintették, hogy a nagyvárosoktól távol jóval tovább fennmaradt a spontán – ezért feltűnő – reakálás a látottakra-hallottakra.⁷⁴

A tetszés-nemtetszés látható kinyilvánításának korlátozása a felsőbb osztályok, illetve a nők esetében érvényesült korábban, illetve erősebben. A norvég hegedűvirtuóz, Ole Bull magyar színházbeli hangversenyén már 1839-ben feljegyzésre érdemesnek találta a naplóíró középrendű, hogy a jelen lévő István és Károly főhercegek is tapsoltak a „hangversenylőknek”.⁷⁵ A művelt középosztálynak szánt viselkedési tanácsadók a század utolsó harmadában határozottan korlátoztak, illetve tiltottak: „hölgyek csak akkor tapsolnak, ha valamely kiváló nagy művésznek vagy művésznőnek akarják ezáltal hódolatukat kifejezni. De ez kivételes eset, s rendszeren a férfiaknak engedik át ezen kissé tüntető tetszésnyilvánítást.”⁷⁶ A másik mértékadó gyűjtemény még kategorikusabban fogalmazott: „tetszés vagy nem tetszés hangos kinyilvánítása kerülendő”.⁷⁷

A közvetlen – bár spontaneitásában és intenzitásában egyre inkább korlátozott – kollektív tetszésnyilvánításon, a tapson kívül a romantika virtuózokkultuszának korszakában Európa-szerte gazdag formanyelve alakult ki a megszervezett, (ön)reprezentációt szolgáló tetszésnyilvánításnak is. Az előadás végén a művészre – főleg művésznőre – időnként virágeső hullt, a nézőtéren dicsőítő alkalmi versnyomatványt osztogattak vagy babérkoszorút nyújtott át neki valamely közösség képviselője.⁷⁸ A művész „megkoszorúzásával” kifejezett hódolat – az aktus az antikvitás óta az isteni jellegre, illetve a győzelemre asszociált – az igazán nagy sztárok esetében még fokozódhatott: Lisztnek a Hangászegylettől kapott

73 Nefelejts 1860. január 1. 479.

74 *Sennet, R.*: i. m. (31. jz.) 224.

75 Bártfay László Napló i. m. (42. jz.) 199.

76 *Wohl J.*: i. m. (48. jz.) 33.

77 *Kalocsa R.*: i. m. (37. jz.) 589.

78 *Schwab, H. W.*: i. m. (4. jz.) 88. Liszt pódiumára 1844-es párizsi koncertje végén „koszorúk hullottak mindenfelől”. *Gyulay Lajos: Napló (1820–1848)*. Vál., bev. Csetri Elek. Kriterion, Kolozsvár, 2004. 363. A Reményi Edével együtt koncertező Beale angol zongoraművész iránt szintén „koszorú-nyújtásban nyilvánult [...] a közelismerés”. Vasárnapi Újság 1860. április 22. 202.

borostyánkoszorúját a közönség a koncert után szétszaggatta, hogy elvihessen emlékül egy-egy levelet, így kapcsolva össze a pogány tradíciót a kereszténység ereklyekultuszával.⁷⁹ (Soproni koncertje után a kaszinói bál előkelő vendégei vitték haza ereklyeként Liszt egyik kesztyűjét apró darabokra tépve.)⁸⁰ Gyakran adtak át nyilvánosan a művésznek különböző emléktárgyakat is: gyűrűt, arany- vagy ezüstszelencét, porcelánvázát, esetleg ezüst karmesterpalcát. Ebbe a sorba tartozott Liszt 1840-es pesti „kitüntetése” is díszkarddal.⁸¹

Az egyesületek tiszteletbeli tagságát tanúsító vagy városi díszpolgárságot adományozó díszes oklevelek – magyarországi specialitásként: vármegyei tábla-bíróvá való kinevezés – sokkal inkább a kitüntető intézmény önreprezentációjának tekinthetők, mint valódi kitüntetésnek. A Lisztet tiszteletbeli taggá választó hangászegyesületek, a pesti „polgárörserég” vagy a díszpolgári címet adományozó városok⁸² tisztában voltak a presztízsvizonyokkal: nem gondolták provinciális beszűkültségükben, hogy az ő kitüntetésük emeli a „nagyvilág” ünnepelt személyiségének presztízst, hanem fordítva: ők kívántak részesülni a formális kapcsolat által az ő társadalmi tőkéből. A hangversenypiac fő útvonalaitól távol eső városok közönsége valószínűleg műveltségét, azaz a nagyvilág szokásainak ismeretét is demonstrálta a sztárkultusz teljes eszköztárának alkalmazásával: Liszt temesvári koncertje után „hat kis leánya [...] bíborvankoson pompás aranykoszorút nyújta át Lisztnek [...] ezalatt a nézőhelyre versek szórattak a közönség közé. Színház után fáklyák- és zenével kísértetett a művész a megyeházi terembe, hol aláírás útján nagyszerű vacsora rendeztetett tiszteletére.”⁸³

Bár a művészi és anyagi sikert a 19. században már elsősorban a polgári nyilvánosság intézményeiben, a piaci mechanizmusok használatával lehetett elérni, de a műzene udvari, rezidenciális eredetének eleven emlékeként az uralkodótól, illetve a rendi eredetű elittől kapott formális vagy informális elismerésnek még mindig komoly presztízsnövelő szerepe volt, ami azután visszahatott a művész piaci értékére is. Az 1830-as, 1840-es évek leghíresebb virtuózai számos uralkodói kitüntetést begyűjtöttek, és ezeket időnként marketingcéllal használták is. Ole Bull norvég hegedűművész 1839-es pesti koncertjeinek műsorlapján a Wasa Rend lovagjaként hirdette magát.⁸⁴ Liszt legnagyobb előadó-riválisa, Sigismund Thalberg egész sor uralkodói kitüntetést tudhatott magáénak: a Francia Becsületrendet, a holland Tölgykorona Rendet, a Dán Rend Lovagkeresztjét, a svéd Wasa Rendet, a nápolyi Károly Rendet, a portugál Szeplőtelen Fogantatás Rendet. A kitüntetés szólhatott egyszerűen a „zenialitás csodálatának” is, de gyakran a művész karitatív tevékenységével indokolták (ahogyan a

79 *Vörös Károly*: Pesti karnevál. In: *Uő*: Hétköznapiak a polgári Magyarországon. MTA TTI, Bp., 1997. (Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok 22.) 136.

80 Schlachta Etelka soproni úrileány naplója i. m. (41. jz.) 121.

81 *Schwab, H. W.*: i. m. (4. jz.) 86–88.; *Vörös K.*: i. m. (79. jz.) 136.

82 Aradon „városi tanácsunk őt polgári oklevéllel tisztelte meg”. Honderű 1846. december 1. 439–440.

83 Honderű 1846. november 17. 396–398.

84 OSZK Színháztörténeti Tár, SzL BP NSZ 1839. 05.01.

polgári tiszteleti címeket is gyakran egy-egy jótékony célra adott hangverseny fejében adományozták).

A nyilvános koncert utáni privát – főleg uralkodói – meghívás is az elismerés fontos aktusa volt. Szólhatott ez a belső kör számára tartandó zártkörű koncertre is – a királyi megbízók a virtuózoknak ilyenkor ellenszolgáltatásként gyakran értékes tárgyat ajándékoztak, mert a pénzbeli honoráriumot „méltatlannak” találták –, de meghívhatták kitüntetett vendégként, az udvarképes társaság megkülönböztetett tagjaként is. A Nemzeti Színház zeneigazgatójának fia, ifj. Bartay Endre bukaresti zongorakoncertjeiről szóló tudósítás beszámolt a közönség- és anyagi sikerről is, de a művész meghívását a fejedelem, illetve az osztrák és a porosz konzul termeibe a siker azonos fontosságú fokmérőjeként méltatta.⁸⁵ Pest-Budán – udvar híján – az uralkodói elismerést is igyekeztek pótolni a félnyilvános városi, megyei, egyesületi díszlakomák vagy egyes főúri házak meghívásaival. (József nádor nem ambicionálta, hogy budai lakhelye társasági központ legyen.) Liszt 1846-os vendégszereplésekor megfordult a budai hivatalviselő arisztokrácia társas életének központjában, Keglevich Gábor gróf tárnokmester palotájában éppúgy, mint Széchenyi István lakásán. Az egyesületek megteremtették ennek az exkluzív magán-társaséleti eseménynek a félnyilvános változatát is: így például Liszt tiszteletére 1846-ban Pesten a Nemzeti Kaszinó és a Nemzeti Kör is rendezett díszebédet. Az uralkodói meghívás kitüntető jellege egyébként a század utolsó harmadában is megmaradt. „Tegnap végre meghallgathattam a Nilsson énekét. A császárné hívta meg magához, akit elbűvölt – miként minket is – a csodás hangjával!” – számolt be a Budapesten vendégszereplő európai hírű svéd szoprán, Christina Nilsson budai magánfellépéséről Erzsébet királyné udvarhölgye.⁸⁶

*

A polgári-városi zenei nyilvánosság kialakulásának történetét további látószögekkel is bővíthetnénk. Ilyen az építészet- és a technikatörténeté: a hangszerkészítés technológiai fejlődése következtében a hangszerek hangosabbak és tisztábbak lettek, így képessé váltak a növekvő méretű operaházak és hangversenytermek bejátszására. Ezzel párhuzamosan növekedett a zenekarok mérete is, mintegy visszatükrözve a tőkés gazdaság, illetve a modern bürokratikus állam szervezeteinek expanzióját. Alaposabb vizsgálatot érdemelne a zenész társadalmi státusának alakulása is. Jelen tanulmányunk párjaként a közeljövőben azt kívánjuk áttekinteni, milyen helyet foglalt el a zene – zenei képzés, zenélés és zenefogyasztás – a középosztály magán-, illetve magánjellegű társas életében.

85 Honderú 1846. március 17. 218.

86 Egy udvarhölgy naplójából. Festetics Mária grófnő, udvarhölgy naplójának Budán és Gödöllőn papírra vetett részei. Ford., bev. Tolnayné Kiss Mária. Gödöllői Királyi Kastély Múzeum, Gödöllő, 2009. 113. (Buda, 1877. január 18.)

ZOLTÁN FÓNAGY
MUSICAL PUBLICITY AND BOURGEOIS CULTURE OF BEHAVIOUR.
THE 19TH-CENTURY CONCERT HALL FROM THE PERSPECTIVE
OF SOCIAL HISTORY

It is only in modern bourgeois society that music has become an independent area of cultural practice, organised on a financial basis, and public concert the central category of musical culture. Public concert hall, accessible against the payment of an entry fee, as a public space with a special function, serving the functions of a public social life, has become one of the “coulisses” of the modern city.

The present study deals with musical concert as one of the scenes of modern urban public life, where the norms of behaviour which later came to determine the public sphere can be observed relatively early, already in the first half of the 19th century.

As an introduction, the author surveys the origins of the public concert in Europe, from the residential musical performances through the “subscription concerts”, and musical academies to a public musical life already organised on more or less purely market principles.

Bourgeois musical life was characterised by a certain twofoldedness right from the start. The norms regulating the “consumption of music” suggested that the art of music occupied a sacral status in an increasingly secularised society. Yet in the eyes of the great majority of those in the middle classes going to musical concerts was no more than one of the requisites of belonging to “good society”, and their consumption of music correlated with the popularity of the product to be consumed. The cult of virtuosi which flourished in the second quarter of the 19th century can only be described with terms borrowed from the sociology of fashion. It was with the generalisation of musical consumption and the transformation in the composition of consumers that the marketing procedures of modern market economy emerged.

Public concert was based on the twin principles of free accessibility and the temporary equality of the listeners. The emerging audience – the middle classes continuously enlarged from below – had to learn the ability of exerting regular self-control. In the institutions of high culture there developed a set of norms regulating behaviour, which socially devalued everything which went against the passive attitude of spectator/listener, that is, spontaneous, emotionally-driven, uncontrolled, attention-provoking behaviour. Other features of the civilising process, such as the diminution of the differences in behaviour between the upper and lower strata of society, and the differentiation of the set of rules, can also be observed in the music hall.

It was only the acts of expressing pleasure which offered for the passive listeners opportunities to become somewhat more active participants. In the first decades of the 19th century a differentiated order and rich language of expressing pleasure emerged in Europe, with important local varieties alongside general tendencies.

That the concertgoing audience in the Hungarian “reform era” was still at a very early phase in the long process of internalising the norm of self-discipline and of concealing passions and emotions in the public sphere, is demonstrated by the present study with the help of several contemporary documents and press reports.