
Brokés Ágnes

A NAP LEMENT

A nap lement. Vonaton utazunk.
Kopott mocsok, vastag nyomoruság.
Bicskát beléjük! A nap lement.

Hol van a testvér? Hol a barát?
A nap lement, vonaton utazunk.
Madarak szállnak esti égen át.

CSAPÓDNAK ORGONÁS VIZEK

Csapódnak orgonás vizek
Teát iszunk nem figyelünk

Ránk zárja ajtaját a szél
Becsukott szemekkel teázunk

Lefejezték a lenti cárt
Elfogyott rózsaszín teánk

Csapódnak orgonás rügyek
Vizek bomolnak hajnalig

ELFELEJTETTEM

Elfelejtettem, hogy sodort a tájfun.
Jó volt-e? Rossz-e? Nem emlékezem.
Ránk dült a ház? Talán mozgott a föld?
Igen, a csirkék repestek az ólban
S úgy rémlik, nyögtek a nagy tehének is.

Tallián Tibor

A MAGYAR OPERA MÁSIK MEGALAPÍTÓJA: SCHODEL ROZÁLIA

Fodor Géza emlékére

„A történet meg van történnve, s nekünk azt csak elbeszélniünk kell hogy mindenki elhigye.”¹

Dolgozatom címe konformizmusomról árulkodik. Csak azért nevezem Schodel Rozáliát a magyar opera *másik* megalapítójának, nehogy kihívjam a kodifikált zenetörténeti hagyományt, mely Erkel Ferencet tekinti a magyar opera alapvetőjének. De hiába óvatoskodom, a történet, mely meg van történnve, ahogy Vörösmarty az *Athenaeum*-nak az első Schodelné-korszakot diadallal lezáró krónikájában bizonyos germanizmusellenes babonákat meghazudtolva írja, egyértelműen vall róla: nevezett énekesnő a magyar operának nem a másik, hanem az egyik – első – megalapítója volt.

Azon nincs mit csodálkoznunk, hogy Schodelné magának vindikálta az alapítás érdemét az 1841 eleji válságos hetekben, midőn magyar színházbeli egyeduralmának hirtelen s dicstelen vége szakadt: „Fölléptem [...] s az előcsarnok homályos hideg oszlopai között vevék hont, hogy kulcsot segítjek keresni az avatottság templomához, hogy célt s irányt tűzzek ki, s megkísértsem egyengetni gyakorlati pályáját dalművészetünknek, mely ha a kezdet csarnokából ízlés s műértelem hajlékaiba lépendett, díszüljön legyen nemzetünknek, s élményt nyújtson a ház közönségének. [...] tanult, tanított – írja később –, s bár küzdve, folyton haladást tőn.” „Kertész-nőként” ápolta az opera palántáját, s reméli, az távozása után sem fog elsorvadni.² Az sem lep meg, hogy dicséretét egyöntetűen zengte Mátray Gábor, a *Honművész* „szerkezője” és más hívek kara. Schodelné fellépésének valódi jelentőségéről legékesebben az tesz tanúbizonyságot, hogy ezeket az érdemeket az énekesnő személye, általánosabban fogalmazva, az opera legkérlelhetetlenebb ellenfeleinek tábora, ha lehet, még a híveknél is következetesebben elismerte, noha persze nem helyeselte.

Az ellentétes érdekű táborok meglepő összhangját Schodelné alapító anyai érdemeit illetően a hírhedt „operaháború” két, szemben álló frontvonalon küzdő harcosának egyegy megnyilatkozásával illusztrálom. A Schodelné-pártiak szószólójaként a tenorista Bognár Ignácot idézem. Nem volt elfogulatlan tanú, hiszen Schodelné mellett történt kiállása idézte elő a Nemzeti Színház első korszakának ama legnagyobb botrányát, mely az énekesnőt három évre eltávolította a magyar színpadról. Akárcsak a primadonna, Bognár is egyike volt a kettős magyar hazából ifjan elszármazott s német színpadokon működött énekeseknek. A sokat emlegetett Reichellel, Wurdával, Dobrovskyval és a legnagyobbal, Unger Karolinával ellentétben ő is, akárcsak Schodelné, a magyar etnikumhoz tartozott, mit nemcsak neve, hanem leveleinek anyanyelvi magyarsága is bizonyít. Pályája elején, az 1830-as évek első felében Pozsonyban, Pesten és Budán tűnt fel, rövid ideig a bécsi operában állt színpadon (inkább kóruszólista, mint magánénekesként); ezután Innsbruckban, majd a coburg-gothai udvari opera első tenoristájaként szerepelt. A magyar színház vezetőit 1837-től ostromolta ajánlkozásával;³ 1839-es vendégszereplései nyomán szerződötték is. Előélete és helyzete nagyban hasonlított Scho-

delnééhez, de sem nem övezte hozzá fogható hódolat a közönség körében, sem nem élvezte a színházi notabilitások feltétlen pártfogását. Ez és gyaníthatóan köztudott természete eredményezte, hogy az operaellenes színészek az érinthetetlen Schodelnével s általában az operával szemben felhalmozódott ingerültségüket előszeretettel Bognáron töltötték ki. 1840 októberében Udvarhelyi Miklóssal tűzött össze, majd november közepén állítólag a nyílt színen esett áldozatul Szentpétery „*orvátamadásának*”.⁴ Bognárt a LUCREZIA BORGIA december 5-i előadásán kifütyülték, mire a primadonna átadta neki a közönségtől kapott koszorúját. Erre fel a közönség egy része még erősebb fütytykoncertbe kezdett. Bizonyos jelek egyértelműen utaltak a jelen voltak egy részének rosszhiszeműségére. Orosz József a *Századunkban* úgy nyilatkozott: „*nekem már néhány napokkal azelőtt több helyről értesemre esett, hogy Bognár ur Borgia Lucretiában ki fog fütyöltetni*”.⁵ Schodelné mindenesetre besétált a csapdába. Kígyók között nem lehet énekelni – kiáltotta le a közönségnek a színpadról; legalábbis ellenfeleinek füle ezt hallotta. A botránnyhősök a haza oltárát védelmező gáncstalan grállovagokként hördültek fel; Schodelnének nem volt maradása.⁶ Magával rántotta a bukásba a színházat irányító részvényestársaság urait is, a régi jó táblabírákat. A bujdosó Egressy Gábor, aki 1840 áprilisában felmondta szerződését a Magyar Színházzal,⁷ egy év múlva elégtétellel állapíthatta meg: „*A részvényes igazgatás megboldogult, a Schodelné-féle tragicomoedia lejátsszatott*.”⁸

A botránysorozat egyik kiváltója és áldozata, Bognár Ignác korábban, egy 1840. október 9-én, az Udvarhelyi Miklóssal történt összeütközés után kelt folyamodványában talán túlzó, de mindenesetre történeti távlatot felvillantó szavakkal a következőképpen értékelte a primadonna megjelenésének horderejét a magyar színházi művelődésben: „*Az Udvarhelivel való ügyemben csak azt felelem, hogy ott a hol a Schodelné asszonyságot a ki a színésztársaságot a piszokból kimosta, az utat előttek nagy nehezen megtörte, és a színész címet nékiek megérdemelte, és most ötet háladatosságból sárral dobálják, és minden méltatlanságot rajta elkövetnek, ott engem kénye szerint sértegethet akárki*.”⁹

Megdöbbenve kérdezhetjük: annak az együttesnek, mely Egressy Gábort, Lendvai Mártont, Lendvainé Hivatal Anikót, Laborfalvy Rózát, Szentpéteryt, Megyeryt és a magyar színháztörténet több más héroszát és heroináját számíthatta tagjai közé, szükség-e egy Schodelnére, hogy számukra „*a színész nevet megérdemlje*”? Bármilyen csábító lenne is a zenetörténész számára, hogy nietzscheánus módra a zene, az opera szelleméből, az operaprimadonna sokszorosan elismert drámai tehetségéből vezesse le a magyar drámai színészet születését, Bognár nyilván maga sem értette szó szerint sértett kifakadását. Isten övjon attól is, hogy szó szerint vegyük az énekes invektíváját, mintha a régi, Budáról átköltözött magyar színésztársaság fizikai, szakmai vagy erkölcsi értelemben mosdatlan lett volna, arra várt volna, hogy az idegenből hazatértek „*kimossák a piszokbul*!”¹⁰ Annyi azonban kétségtelen, hogy a magyar színésztársaság tagjainak sarkára az első állandó pesti színházba való beköltözéskor az évtizedes vándorszínjátszás útjának sara tapadt, ha nem is konkrét, de átvitt értelemben. A Pesti Magyar Színház megnyitása előtt a magyar színjátszás nem ismerte azt a viszonylagos stabilitást, amit a német udvari színház intézménye – Bognár hivatkozási alapja – sok viszontagság közepette ugyan, de a harmincéves háború vége óta mégiscsak élvezett: a német udvari színház a magyar vándortársulatok életéhez és működéséhez képest intézményileg mégiscsak „*tiszta ügynek*” volt tekinthető. Kisebb vagy nagyobb mértékben tisztázatlan volt a magyar színészek hivatásának voltaképpeni tartalma is. Kiténik ez a Schodelné előtti magyar operai gyakorlatból, mely az „operai” gyakorlat nevet csak nagy meggyőződéssel érdemelte meg. Ha a magyar drámai színjátszást az 1830-as évek-

ben joggal nevezték hivatásosnak, a dalszínészetnek megmaradt amatőrrjellege. A daljátékokban a prózai színészek énekeltek, kik egyáltalán nem vagy csak hiányos énekesi képzésben részesültek. Énekhangjuk, ha volt egyáltalán, nem testesített meg jellegzetes hangfajeszemélyt, melyet a romantikus opera egyre határozottabban megkövetelt; énekszámukhoz a színpadi szerep s nem az énekszólamban megrajzolt stilizált zenei egyéniség felől közeledtek. Ahogy Szigligeti Ede megállapította: „*általában a mi legelső operistáink sokkal jobb színészek voltak, mint énekesek. [...] Egyik sem volt bravour-énekes, sőt az egyiknek orr, a másiknak inkább gége, mint mellhangja volt, de előadásuk oly kifejező és jellemző vala, mintha nem is énekeltek, hanem csak drámailag játszottak volna*”.¹⁰ Lendvay Mártonról, aki az első hetekben még a pesti színháznak is egyedüli tenoristája volt, azt írta: „*Ki tanította Lendvayt énekelni? bizonyosan nem tudom, meglehet Grosz Péter (kolozsvári énektanító) vagy aki fülemilét és pacsirtát tanítja. Ezzel azonban nem azt akarom mondani, hogy Lendvay a magyar opera fülemiléje vagy pacsirtája volt, mert e címeket mások vitték magukkal: de hogy Zampát és Fra-Diavolót nála szebben senki nem játszta el, azt merem állítani. Úgy nevezett naturalista volt, a szó szoros értelmében, de ezen művészetét is egész tüzessel és dicsvággal gyakorolta [...]. Lendvay még Pesten is Zampázott egy kicsit, de nem sokára végképp hátat fordított az operának s egész lélekkel valódi hivatásának, a drámának élt.*”¹¹ Mintha a Schodelné operai reformjával éppen nem rokonszenvező Szigligeti az utolsó mondatban Bognár Ignác negatív kijelentését fordítaná pozitívrá: a magyar társulat tagjait Schodelné s vele az igazi operai eszmények megjelenése kényszerítette rá, hogy lemondjanak a vegyes műfajú fellépésekről, s rátaláljanak igazi hivatásukra, a „nemzeti színházi” drámai színjátszásra. Ebben az értelemben valóban Schodelné törte meg előttük az utat, s érdemelte meg számukra a színész nevet. Ez persze fájdalmas folyamat volt. Míg Lendvay a „profitisztitásból” művészi hasznot húzott, a vegyes műfajt játszó régi együttes több tagjának vissza kellett vonulnia az operajátszástól, sőt a színpadtól is. Közöttük a legnagyobb csapás Déryné érte; csillaga, jóval túl fénykorán, végérvényesen elhalványult az új sztár mellett. (Naplójának tanúsága szerint Déryné, aki még gyermeklányként ismerte meg a kis Klein Rozáliát Kolozsvárott, nem az ő rovására írta kiszorulását a Nemzeti Színházból. Igaz, ennek kegyeleti oka is lehetett: a Napló megírásakor Schodelné már rég távozott az élők sorából.) Az 1830-as évek végén nemcsak a nemzedék, hanem – ahogy mondani szokás – operai paradigmaváltás, ideálváltás ideje jött el a magyar operaszínpadon. Az *Athenaeum* színházi referense – bizonyára Schedel-Toldy Ferenc – írta a Magyar Színház első NORMA-előadása után Dérynéről: „*Ezen énekesnének megvannak a maga tagadhatatlan érdemei a magyar opera körül, s ref. őt, virágzása korában, sok szerencsével látta munkálódni. De Normához más iskola kell, mint a daljátéki, mely az övé volt.*”¹² Az 1837. október 30-i sorsfordító második NORMA-előadás után, mely Schodelné bemutatkozásának szolgált keretétül, a *Rajzolatok* egyenesen malíciát feltételezett az igazgatóság részéről: „*Az igazgatóságtul némi faggatás lehetett e külhonban képezett, teljes virágzatú, ifjú csengő organumot Déryné mellett mindjárt másod napra hallatni s így a két énekesné közti nagy különbséget annál szembeszökőbbé tenni [...].*”¹³ Bajza pedig az igazgatói állásból történt leköszönése után kiadott SZÓZAT-ában kénytelen-kelletlen megállapította: Schodelné nélkül operát adni nem lehet, mivel „*Déryné a pesti közönségnek többé nem kedvence*”.¹⁴

Hogy Bajza József az igazgatásról történt leköszönése után a Pesti Magyar Színház ügyében egyáltalán pamfletet adott ki, azt jóformán egyedül az opera elburjánzása indokolta. Pontosabban szólva, az opera – azaz ami akkor azzal egyet jelentett: Schodelné – hatása a színház addigi, kétéves történetére, illetve jövőjére. A Pesti Magyar Színház első igazgatója a következőképpen ecsetelte az operának az ő, Bajza szemében arány-

talán, sőt káros fejlődését az 1837 őszevel kezdődött másfél évben, kiemelve abban Schodelné szerepét: „azon idő óta legalább, hogy Schodelné magát a pesti magyar színház tagjává szerződéssel kötelezte, minden figyelem az operára van függesztve s a színdarabok ügye másod rendű, hogy ne mondjam mellék-tárggyá vált. [...] Schodelné tehetségei tagadhatatlanok; ő – ha bár nem oly csoda is, mint a criticának némelly gyarló fiai velünk elhívetni akarnák – kétségkívül jeles énekeső s érdekes jelenet a magyar színpadon. Neki a magyar színházi opera sokat köszönhet, nélküle az oly rövid idő alatt alig birt volna annyira kifejlődni, alig magának oly sok kedvelőket szerezni. Annak ő lelke, ő elevenítő forrása. [...] Ha Schodelné Német-, Francia-, vagy Olaszországban tette volna azt az opera megalapításában, mit nálunk tevé, mindenki örömmel és közt emléthette volna nevét. [...] épen ez énekeső és opera azok, mik a mostani igazgatás pártolását oly mértéken túl megnyerék, s a közönség kedvezéseit, tapsait egészen magukhoz ragadták, hogy jelenleg a színészet a szó legsajátabb értelmében háttérbe van tolva. [...] Az igazgatás pártolásának lehetetlen, hogy a közönségre befolyása ne legyen. Ha ő akarja, a most pártolt operákat szinte úgy megunathatja a közönséggel, mint megunattak a színdarabok. Ne legyen csak az operákra annyi ügyelet, ne oly tömérdek költség, mint most, legyenek az előadások hanyagok, meg fogjuk látni, hányan látogatandák az operai előadásokat. Most az általános pártolás alatt az opera szépen virágzik; az énekesek szembeötlő haladást tesznek a művészetben; előadásai szorgalomra, készültségre mutatnak, az opera-repertorium érdekes és változatos; sem előadásoknál, sem újdonságok szerzésében költség nem kiméltetik s a mi első előadásokban nem tón kitiűnő szerencsét, mint Vesta szűze, Csel, Mari stb. attól a közönség igen óvatosan kiméltetik”.¹⁵

Láthatjuk: Bajza József mint exigazgató és mint jelenbeli művelődéspolitikus, egyértelműen pozitíve láttelezte a magyar operatörténet kulcsfontosságú két esztendejét. Nem kevésbé izgalmas, ahogyan a láttelelet értékeli: „Meg kell itt gyónnom, hogy valahányszor én egy olasz Bájítalt vagy Normát hallgatókkal tömött házban előadatni látok s utána más napon egy eredeti magyar színművet üres falak közt, mind annyiszor elszomorodik lelkem s néha elkeseredésemben azt kérdelem magamtól: minek e népnek színház? Ez még itt is hazájától fut; nem azt pártolja, mi lételenek alapjait vetné meg, mi halottaiból támasztaná fel lassanként, hanem épen azt, mivel semmi hazafíú célok egybe nem kötvék, itt is külföldiskedik s mivel az opera a németnél, a franciánál inkább divat mint a színdarabok, ő is meg akarja mutatni, hogy divatszerű, nem gondolván meg helyzetünk különbségét a német s franciától, kiknek nyelve kiirt-hatatlanul van meggyökerezve, [...] s hogy ha operákban jobban gyönyörködne is, nem ezeket, hanem a színészetet kellene pártolnunk. És ha csak operáért járjuk a házat, minden józan azt fogja kiáltani: Egy fillért se színházra, mert az nem mozdít elő nemzeti célokat, hanem csak vét-kes külföldiskedés fészkévé vált; örültek házát inkább mint operaházat! arra bennünket erkölcsi kötelek is kényszerítnek, erre csak mulatozási vágy von; annak haszna lészen, ennek inkább káros következtéseit várhatni.”

Nem feladatunk annak megítélése, vajon ellenfelei joggal sejtettek-e önös érdeket meghúzódn Bajza és írótsai drámafélte mögött: azt állították, a bukott honi dramaturgok nevében hivatkozik itt a nemzetiességre, kiknek darabjai az operával ellentétben a közönségből nem váltottak ki rokonszenvet. A magyar operatörténet szempontjából Bajza utóbb idézett kijelentéseinek az a jelentősége, hogy kimondják: a Schodelné által kiváltott pesti operaláz maximálisan kor- és időszerű jelenségként kapcsolódott az európai művelődés egy jellegzetes tünetéhez, a nagy európai romantikus operai fellángoláshoz. Amit Bajza 1839-ben diagnosztizált, vagyis hogy az opera az 1830-as években Európa-szerte uralkodó színházi szórakozási formává vált, visszaté-rintve a *Zenészeti Lapok* is megerősítette éppen harminc évvel később, 1869-ben: „Ugyan

*ekkor – ti. a Nemzeti Színház megnyitása idején – a világ-színpadokon óriás lendületet nyert az ének és zeneművészet, mely mindinkább háttérbe kezdé szorítani a szín és drámai művészetet [...]. A közvélemény, a korizlés, tüntetések rendezett azok érdekében a színművészet rovására. A Nemzeti Színház akkori igazgatóságai is hódoltak e korszakellenek s így történt, hogy mire észre vették magukat, az opera előnye bevégzett tényre vált az egyetlen nemzeti színházban.*¹⁶

Schodelné nyilvánvalóan nem kultúrheroinei elhivatottságtól fűtve érkezett 1837-ben Pestre, hogy megalapítsa az operajátszást a magyar színházban. Mi céllal érkezett hát, közepesen fénylő hatéves énekesi pályafutással a háta mögött, amit a bécsi Hofoperben kezdett meg, majd közepes német városi színházakban folytatott? Igaz, hogy a bécsi színházi lap pesti tudósítói némi ellenérzéssel figyelték a magyar színházi vállalkozás kibontakozását, mert tisztességtelennek tekintették a versenyt, amit az agresszív nemzeti politikát folytató intézet a piaci alapon működő német városi színházzal szemben támasztott. De a Schodelné szerződteséről megjelent csípős kommentár tartalmilag találoán elemezte a történeteket: „Mint értesülünk róla, Mad. Schodelt hosszas tárgyalások után enormis feltételekkel szerződtette az itteni magyar színház. [...] Az ügy mesésen hangzik, ámde könnyen megtalálhatjuk természetes magyarázatát. A magyar színpad kiváló színészekkel rendelkezik, de Mad. Schodel Európa egyetlen, tagadhatatlan énekesi tehetségekkel rendelkező énekesnője, ki beszél a magyar nyelvet. Hízélgés nélkül legyen mondva, a magyar nyelvű éneklés számára ő az, ami Malibran, Pasta, Grisi és Tachinardi voltak és vannak az olaszban; mint a magyar énekesnők királynéja, megengedheti magának, hogy diktálja a feltételeket. A belátó és körültekintő magyar színházi igazgatóság jól tette, midőn nem riadt vissza az áldozattól, hogy az egyetlen lehetséges énekesnőt megnyerje az intézmény számára; Mad. Schodel is jól tette, hogy a körülményeket a maga javára kihasználta. Efféle sültgalambok Németországban soha nem repültek volna szájába. Am én is jól teszem, midőn német énekeseknek és énekesnőknek barátilag azt tanácslom, sürgősen szerezzék be Marton, Mailáth gróf vagy Vörösmarty magyar nyelvtanát – félév igyekezet és szorgalom, megfelelő emlékezőképességgel párosulva, olyan szerződéshez juttathatja őket, melyről legmerészebb képzelgésükben sem álmodhattak. Az ének, ha magyar hangokkal párosul, oly ritka, értékes áru, mit nem lehet eléggé túlfizetni.”¹⁷

Valóban: Schodelné előtt a Pesti Magyar Színházban, annak mecénáspózbán tetszelgő táblabírái jóvoltából, váratlanul olyan aranybánya nyílt meg, amit addig hiába keresett. Szavajárásával ellentétben ugyanis, miszerint előtte nyitva áll a külföld, s kizárólag a honleányi hűség mozgatja, midőn a magyar színház primitív állapotaival megelégszik, tartósan addig és később sem állt nyitva a külföld olyan fizetési feltételekkel, aminőket Pesten kiharcolt magának – még 1841–42-es hannoveri vendégszereplése idején sem, pedig ott igen nagy népszerűséget élvezett Pestről történt száműzetése idején.¹⁸ Vajon pénzsóvárság vitte-e rá Schodelné a szívós harcra a minél magasabb gáziért? Ha igen, akkor sem egyedül az ő személyes kapzsisága húzódott meg a háttérben. Úgy sejtjük, hogy Schodel János, a zeneileg kevésbé tehetséges férj nemcsak menedzselte feleségét, hanem ki is zsákmányolta, méghozzá zavartalan lelkiismerettel. Nem pusztá jótékonyaságból fektetett be a tizennégy évesen nőül vett lány, majd aszszony képzésébe sok energiát és pénzt, hanem előrelátó üzletemberként, aki a pálya delelőjén egyetlen fillért sem akart elveszíteni az osztalékból – tudván tudva, mily rövid az az idő, melyet a kor énekesnői képességeik teljében a színpadon tölthetnek. Klein Róza sorsa tipikusnak mondható: a korban sűrűn előfordult, hogy az énekesnő nőül vette ígéretes fiatal tanítványát, és ily módon gondoskodott a maga időskori anyagi biztonságáról, nem beszélve egyéb örömeiről. De az énekesnőtől sem vehette rossz néven senki, hogy produkcióját a lehető legjobban igyekezett értékesíteni a pia-

con. Az 1844-ben Bartayval folytatott kínos szerződési tárgyalások kapcsán írta a színházi választmányának: „*szeretem s tisztelem honomat még jobban, s annyira, hogy nékie, s egyedül nékie szolgálni legfőbb óhajtam. Hogy ezt minden fizetés nélkül nem tehetem, nekem fáj legjobban; mert minden anyagi érdek nélkül szentelhetni magamat a honi művészetnek lelkesnek legfőbb élvezete lenne: de szüleim után vagyont nem öröklöttem s azt magamnak kell megszerezni*”.¹⁹ Miért „kellett” az énekesnek vagyont szereznie? A „vagyon” itt azt a tőkét jelenti, melynek birtokában a szabadfoglalkozású, évről évre szerződő énekes biztonsággal nézhetett amaz idő elé, mikor hivatását már nem gyakorolja. Schodelné (és bizonyára férje) pénzsóvárságát menti, hogy a színházi nyugdíj intézménye még nem létezett, s különösen az állandó szerződéssel nem rendelkező, városról városra járva vendégeskedő énekesek esetében a legdiadalmasabb színpadi pályára is elkövetkezhetett öregkorban a teljes nyomor. Ferdinand Ritter von Seyfried írja színházi emlékirataiban: „*Siebert basszista ugyanúgy végezte, mint a maga idején ugyancsak hírneves énekesnő Marianne Ernst, az első bécsi Norma: utcai énekesként Svájcban, ki tányérozva gyűjti be a közönség adományait.*”²⁰ Mad. Ernst a Kärntnertortheater első énekesnője volt Schodelné ottani működése idején; az 1836-os bérlőváltáskor az ő szerződését sem újították meg.

A másik motívum, mely a Schodelné első pesti éveinek káprázatos operai fellendülése mögött gyanítható, szintén önösnek mondható; egocentrizmusának ez az aspektusa azonban nem pekuniáris, hanem művészi természetű volt. Kezdeti ígéretes, de nem szenzációs másodprimadonnai szereplés után a bécsi Theater nächst dem Kärntnertorban (Hofoper) Sophie Löwe feltűnése 1833-ban háttérbe szorította, és kevés reménye volt rá, hogy felemelkedjék az első drámai primadonna státusába és szerepkörébe. Egy esztendőre Berlinbe szerződött, de *Honművész*-beli életrajzának állításával ellentétben nem a királyi operaházba, hanem a vállalkozói alapon működő Königsstädter Theaterba. Újabb, átmeneti bécsi évek után 1836 elején a Hofoper új bérlői felbontották szerződését. Türelmetlenül vágyott rá, hogy kitűnhessen olasz romantikus primadonnaszerepekben, ezért 1836 tavaszán a másodrangú Theater in der Josephstadtban elénekelte a Beatrice di Tenda címszerepét. Ha a külvárosi színpad nem is volt éppen méltó az addigi Hofopernsängerin rangjához, annál sikeresebbnek bizonyult a demonstráció: „*Aki Mad. Schodelt korábban az udvari színházban hallotta, s most itt hallja, szerfelett meglepődik élénk játékán és művésziül képzett énekén, úgy tűnik, mintha csak támadt volna benne bizalom saját művészi képességei iránt, s ezzel együtt az éneklés magabiztoságát is meghódította.*”²¹ NB: a józsefvárosi opera-előadásokat Konradin Kreutzer, a neves zeneszerző és karnagy vezényelte, kihez régi kapcsolat fűzte Schodelné: 1831-ben Kreutzer szerzői hangversenyén mutatkozott be Bécsben még mint „*Dilettantin*”, a fellépés után hamarosan szerződtette Louis Duport, a Kärntnertortheater akkori bérlője. Azt is tudjuk, hogy Kreutzer 1833-ban Berlinben a Königsstädter Theaterben vendégeskedett; lehetségesnek tartom, hogy az ő ajánlására kapott ott egyéves szerződést Schodelné.

1836 tavaszán, feje körül a Hofopernsängerin ekkor már nem egészen joggal viselt nimbuszával, Rozália vendégkörútra indult az északibb Németország színházaiba. A józsefvárosi szereplés tanúsította alkalmasságát a nagyobb formátumú heroikus és drámai primadonnaszerepekre – Bellini- és Donizetti-hősnők meg a francia és a német repertoár egy-egy nagy drámai primadonnaszerepének megformálására, aminő Julie a *VESZTASZŰZ*-ben, Ankarström (ahogy akkoriban német színpadon hívták: Reiterholm) grófné Auber *BÁLÉJ*-ében, Valentine a *HUGENOTTÁK*-ban (amit *GUELFEK* és *Ghibellinek* címen játszottak), Rebecca Marschner a *TEPLÁRIUS*-ban. A vándorévek során bonta-

kozott ki színészi ambíciója; sejtésem szerint a németországi tapasztalatok, elsősorban Schröder-Devrient példája nyomán; bizonyára tüzetesen megfigyelte a szőke Wilhelminét a berlini évben, mikor ő a királyvárosi színházban, a nagy drámai énekesnő a királyi színházakban vendég szerepelt. A pesti *Spiegel* szerint Schodelné Romeóban hűségesen másolta Schröder-Devrient alakítását. Meglehetősen jó eredménnyel szerepelt Braunschweig, Mainz, Wiesbaden, Hannover, Hamburg színpadain; úgy tűnik, legértelműbb rokonszenvvel Frankfurtban fogadták, ahova többször visszatért. Sikere azonban részleges maradt. A bécsi színházi sajtóban biztonnyal az utazó énekesnő vagy férje kezdeményezésére havi gyakorisággal felröppentett hírek, miszerint küszöbön áll Schodelné állandó szerződésének Frankfurtba, Prágába, Berlinbe vagy éppen Pétervárra, láthatóan minden alapot nélkülöztek. Egyetlen tényleges tartós szerződést kötött 1836 őszén Boroszlóban, de ott csak három hónapig bírta ki: az eredetileg júniusig szóló kötött szerződést már márciusban elégedetlenül felbontotta, mert foglalkoztatottságát nem érezte hírnevéhez méltónak.²² Vagyis a pesti álláshely csodaszerű megnyílása előtt másfél év alatt nem sikerült elérnie a főcél, az állandó szerződést rangos német színházban. A pénzügyi bizonytalanságon kívül az örökös vendégeskedés negatív következménye volt a művészi munka egyoldalúsága és rögtönzöttsége. A vendégénekesnő egyfelől mindig ugyanazokat a szerepeket énekelte – a legnépszerűbbeket, melyeket más utazó énekesnők természetesen a helyi primadonnák is énekeltek. Másfelől viszont fel kellett készülnie arra, hogy szinte előkészület nélkül új, számára ismeretlen szerepet kell vállalnia, mint Schodelnének 1841-ben Bécsben Valentine-t a *HUGENOTTÁK*-ban, amit öt nap alatt tanult meg. Mindkét véglet kizárta a távlatos művészi munkát, a művészi személyiség tervszerű fejlesztését; erre csak rezidens énekesnőnek volt módja a német színházi szisztémában, ahol az új produkciókat állandó együttesek vitték színpadra, mégpedig a mai átlaghoz képest elképesztő sűrűséggel. Hogy Schodelnében a szó több értelmében is igen erős szereplési vágy élt, azt a pesti évek sokak számára túlságosan világossággal mutatták meg. Feltűnni akarásában azonban dominált a színpadi szereplés iránti szenvedélyes vágyakozás, legalábbis az énekesnő fénykorában, ami megállapításom szerint az 1836 és 1844 közötti évekre korlátozódott. Ezt a szereplési vágyat vagy, mondjuk úgy, főszereplési vágyat 1837 őszé előtt csak korlátozott mértékben tudta kielégíteni. A Pesti Magyar Színház 1837. október 30-i *NORMA*-előadásának közönsége nem gyaníthatta, azonban könnyen lehet, hogy Schodelné a pesti bemutatkozás alkalmával énekelte első ízben e nagy szerepet – a korábbi években általában a kétprimadonnás olasz operák második szerepét alakította, így a *MONTECCHI E CAPULETTI*-ben Giuliettát, a *NORMA*-ban Adalgisát, a *STRANIERÁ*-ban Isolettát, a *BOLEYN ANNÁ*-ban Seymourt. Első drámai primadonnaszerepeket rendszeresen, egy együttes állandó tagjaként először Breslauban adhatott. Pest az anyagi feltételek kedvező volta mellett a szereplés terén is addig nem ismert, szinte korlátlan lehetőségeket kínált neki; első ízben engedte meg, hogy kettős értelemben is megvalósítsa szerepálmait: a nagy primadonna szerepét és a nagy primadonnaszerepeket. Mindenki által elismerten óriási aktivitása az első pesti korszakban egy fiatal művész önmegvalósítási szenvedélyéből táplálkozott – ne feledjük, huszonhat évesen hódította meg Pestet –; az *Athenaeum*-ban megrovólag emlegetett megférhetetlenségét a zelosz hevítette, a semmire tekintettel nem lévő szent düh a cél elérésére. Igazi avantgardista volt az avantgarde minden jó és rossz tulajdonságával – a legújabb stílust akarta bevezetni, a legújabb műveket előadni, az általa ismert leghatékonyabb színházi szervezetet hetek-hónapok leforgása alatt felállítani a vándorszínészet évtizedes dermedt-

ségből alighogy ocsúdóban lévő Magyar Színházban; és ehhez nem restellt, hogy úgy mondjuk, antidemokratikus eszközökhöz folyamodni.

Befejezésül utaljunk arra a meghatározó szerepre, amit az operát a Pesti Magyar Színházba erőszakkal beplántáló Schodelné a magyar opera „első alapítójának” pályáján, tágabb értelemben a magyar nemzeti drámai művészet kibontakozásában magáénak mondhatott. Bajza József a Pesti Magyar Színház ügyében kiadott SZÓZAT-ában, miután a föld alá mocskolta a „nemzetietlen” zenés színházi műfajt, nagyvonalú engedményt tett irányában. Ezeket írta: „*Nem állítom, hogy zeneművészet általában s különösen az operai ne fejezhessen ki nemzeti érzelmeket, sőt ellenkezőleg, azt hiszem, hogy operák által fog idővel nemzeti zenénk kifejlődni, s nemzeti zenével érzékek, sympathiák nemzetiek. Ha nyelv ügyét nem is, vagy csak kis mértékben, de nemzeti érzelmeket bizonyosan terjeszthetnek, életben tarthatnak az operák, de ezen operáknak aztán magyar szelleműeknek kell lenni s magyar eredetieknek, nem pedig olyaknak, mint a mostaniak, melyekben nemzetiségünknek még csak szikrája sincs. De mikor fog ezen időszak bekövetkezni? mikor zeneművészeink támadozni, kik még talán nem is születtek, kik a felsőbb magyar zenét teremtenek? Miként az opera ma áll s talán még ötven évig fog, nyelv és nemzetiség tekintetéből csak annyiban érdemel pártoltatást a magyar színházban, [...] mennyiben a színművek jobb előadását eszközölheti.*” Ijesztő elgondolni, mi történik, ha Schodelné nem jön Pestre, nem harcolja ki enormis honoráriumát, nem alapítja meg a magyar operaegyüttest, és primadonnai önmegvalósításához nem tartja elengedhetetlennek, amit Pasta, Grisi, Strepponi és annyian elengedhetetlennek tartottak az opera nagy évtizedeiben: hogy eredeti, nagy primadonnaszerepet kreáljon. Ez a vágya épp abban a kivételes időpontban éledt, amikor a romantikus opera kibontakozása nemcsak Franciaországban, Itáliában és Németországban, de a nemzeti ébredést átélő országokban is a legaktuálisabb volt, sőt: egyedül ekkor, a Vormärz nemzeti fellendülésének éveiben volt aktuális. Mi történt volna, ha a magyar opera kivárja a bajzai ötven évet, ha Schodelné 1839-ben nem ösztönzi Erkelt egy virtuóz primadonnaszerep megírására (mert Mátray Gábortól legalábbis annyit tudunk, hogy Bátor Mária szerepét magának szánta), s ha valamivel később a sajnálatos gyorsasággal nehezedő-élesedő hang s az azzal párhuzamosan frenetikus mélyülő tragikus színpadi ábrázolóerő nem sugallja a zeneszerzőnek a Hunyadi-téma feldolgozását, csúcspontján Erzsébet MISERERÉ-jével? Ötven évvel Bajza vágyálma után, az 1890-es években, a magyar opera a Hubay FALU ROSSZA-féle nem érdektelen, de reménytelen nemzetiopera-kísérletek korában találta magát; tudjuk, hogyan sikerült akkoriban heves nemzeti érzelmeket kiváltania az operának... Szerencsére nem ez történt; a Schodelné jegyében egyik napról a másikra kialakult korszerűnek mondható, noha sok tekintetben csökevényes színházi üzem, mely az opera, e csodaszerűen lehetetlen műfaj lehetőségességének, szenvedélykeltő fontosságának, sőt nélkülözhetetlenségének légkörét árasztotta, megtermékenyítette a magyar nemzeti zene összejtjét, és megfogant az az életmű, amely nemcsak megindította, de bizonyos értelemben be is teljesítette a magyar nemzeti opera fejlődését. Bajzának és Vörösmartynak nem nyújtana vigaszt, de elégtételt ad az általuk igaztalanul és értetlenül támadott operának: ez az idegen műfaji talajon kinőtt nemzeti palánta predesztináltatott arra, hogy a kor könyvtárakban senyvedő irodalmi drámáját túlélve, másfél száz év óta egyedül képviselje maradóan az élő nemzeti színpadon a magyar romantika drámai üzenetét. Mintha – Bogárnár szavával – nemcsak a magyar színészek számára a színész nevet, de a magyar dráma számára a dráma nevet is Schodelné érdemelte volna meg.

Jegyzetek

1. MAGYAR JÁTÉKSZINI KRÓNIKA. *Athenaeum*, 5 (1841, 1. félév). 29.
2. *Honművész*, 9 (1841). 106.
3. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár, Bognár Ignác levele Ráday Gedeonhoz, 1837. június 3.
4. Uo., Bognár Ignác feljegyzése Udvarhelyi [Miklóshoz]: „*Rendező Ur! Mióta a világ fenn áll, civilizált emberek között ill botránokozó megbántás, millet Szentpéteri úr rajtam elkövetett, soha egy színpadon még nem történt, – mellék következtében meg kérem a Rendező Urat alázatos kérésemet a Tekintetes Igazgatósággal eszközölni, hogy engem a fellépéstől mind addig felmenteni méltóztatna, míg a Törvény mint nekem, mint az én bennem egész a botránkozásig meg gyaláztatott és meg becstelennített Nemzeti Intézetnek elégtételt nem adand. Pesten 13ik Novemb 1840 Bognár Ignác m.k.*” [Külzet] *Udvarhelyi Urnak A Nemzeti Színház Rendezőjének in loco*.
5. A szerkesztő [Orosz József]: A MAGYAR SZÍNHÁZI UJDON KIS ÁRTAITLAN MULATSÁG. *Századunk*, 1840. december 17.
6. „*Im ung Theater Lucretia Borgia. Mme Schodel ausgepfiffen, und sie darob wüthend und grob. Grosse Bewegung. Ein Pfeiffer hinausgeworfen. Stuller! C est la faveur*” – jegyezte be naplójába december 5-én Széchényi István. Vö. Viszota Gyula (szerk.): GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN NAPLÓI 5. (1836–1843.) Magyar Történelmi Társulat, 1937. 427. (MAGYARORSZÁG ÚJABBKORI TÖRTÉNETÉNEK FORRÁSAI. GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN ÖSSZES MUNKÁI 14.)
7. „*A részvényes választmány igazgatásától s az erkölcsi halálból (dögvéstől helyesebben) megszabadítám magam April 13-ikán 1840, hosszas nyomorgások után*” – jegyezte be naplójába Egressy. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Oct. Hung 611. 1. EGRESSY GÁBOR NAPLÓ-JEGYZETEI 1840–44. Fol Iv.
8. Uo. fol 6r.
9. Országos Széchényi Könyvtár, Színház-történeti Tár, Fond 4: Nemzeti Színház eredeti iratai, 31. csomó: A színház működésére vonatkozó vegyes tartalmú iratok. Bognár Ignác folyamodványának egykorú másolata.
10. NEMZETI SZÍNHÁZI KÉPCSARNOK. Írta Szigligeti. Pest: Corvina Társulat, 1870. 155.
11. Uo. 88.
12. *Athenaeum*, 1 (1837, 2. félév). 605.
13. *Rajzolatok a társas élet és divatvilágból*, 3 (1837). 704.
14. SZÓZAT A PESTI MAGYAR SZÍNHÁZ ÜGYÉBEN BAJZÁTÓL. Buda: Magyar Királyi Egyetem betűivel, 1839. Hozzáférhető számos új kiadásban.
15. Gasparo Spontini: A VESZTASZŰZ, Bartay Endre: A CSEL, Ferdinand Hérol: ZAMPA. A Pesti Magyar Színház első éveinek kevésbé sikeres operabemutatói.
16. *Zenészeti Lapok*, 10 (1869). 35.
17. Aus Pesth den 21 Jänner 1838, *Allgemeine Theaterzeitung*, 31 (1838). 90.
18. „*Nach 1 1/2 jähriger Tätigkeit trat auch die Schodel aus, da ihre hohe Forderung von 8200 Thlr. bei einem obendrein kleinen REPERTOIR ein dauern-des Engagement verhinderte.*” Georg Fischer: MUSIK IN HANNOVER. Hannover–Leipzig: Hahn’sche Buchhandlung, 1903. 110.
19. Schodelné levele a Nemzeti Színház igazgatói választmányához, Budán, 1844. június 24-én. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár.
20. Ferdinand Ritter von Seyfried: RÜCKSCHAU IN DAS THEATERLEBEN WIENS SEIT DEN LETZTEN FÜNFZIG JAHREN. Wien: Selbstverlag, 1864. 239.
21. *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836). 231.
22. *Allgemeine Theater-Chronik*, 1837. május 1.

Somfai László

A HAYDN-ÉV ÉS A KVARTETTEZÉS ALKONYA

Féltem Haydnt, hogy halálának 200. évfordulóján a sok látványos esemény ellenére megint egyszer a rövidebbet húzza. Most nem fiatalon elhunyt pályatársának, Mozartnak hosszúra nyúló árnyéka vetül rá, mint annyiszor a XIX–XX. század során. Például azzal, hogy milyen vonzerejű város vállalja kultuszukat (Kismarton mégsem Salzburg); hogy készül-e műveikből kottaösszkiadás (Haydnnál az első nekifutás megkésett és elakadt); hogy mindkettejüknél befejezik-e a szimfóniák historikus megalapozottságú, felfedezésértékű tolmácsolásának hanglemezsorozatát (nem, mert a lemezcég számára a jóval több Haydn-szimfónia nem bizonyult nyereséges üzletnek). S bár nem a legfontosabb, hogy írnak-e Haydnról is regényeket, készítenek-e életéről Miloš Forman AMADEUS-ához mérhető művészfilmet.

Voltaképpen nem az ugyancsak 2009-ben ünneplendő nagy zeneszerzők rontják Haydn esélyeit. A halálának évében, 1809-ben született Felix Mendelssohn-Bartholdy reflektorfénybe állítása semmiképpen nem akadályozza az ő kultuszát. A 250 éves Händel-halálévforduló persze kiemelt zenei esemény világszerte, de javarészt más műfajokat érint. Habár az operaházak Händel iránti érdeklődése most világszerte felfelé ível, miközben a Haydn-operák játszottága változatlanul instabil (jobban hisznek benne az előadók, mint a publikum), Joseph Haydn gazdag terméséből mindig fel lehet fedezni érdekes műcsoportokat. Olyan spektakuláris pedig talán egy zeneszerzőnek sem jutott még osztályrészül, mint Haydnnak a 2009-es *World Creation Day* kitalálásával: halála napján, május 31-én szerencsés aszinkronban, ahogyan a nap földünkön körbefut, számos ország zenei centrumaiban csendült fel a SCHÖPFUNG/CREATION/TEREMTÉS oratórium.

Amitől mégis féltem Haydnt, az hosszabb távon bontakozik ki, és alkalmasint megfordíthatatlan. Nevezetesen világszerte zsugorodik az a polgári közönség, amelyik Haydn életművének meghatározóan fontos műfajait változatlanul fontosnak, a maga élete részének tartja. Ezt észlelve a zenei előadó-művészet tisztelete és érdeklődése is lanyhul, például a vonósnégyes műfajában. Márpedig ennek messzire nyúló mellékhatásai lehetnek, ártalmasak a muzsikusképzés egésze szempontjából. Megkísérlem számlakra bontani a problémacsomót annak a zenetörténésznek bevallott elfogultságával, aki a Haydn-vonósnégyesek korpuszát pályája kezdete óta kutatja, s az európai művészi zene egyik etalonjaként tiszteli.

Műkedvelő vagy hivatásos kvartettezés?

Először egy kevés zenetörténet személyes értelmezésben. A vonósnégyes olyan természetes „találmány”, hogy nincs is feltalálója. Haydn sem volt az, bár ráragasztották a „vonósnégyes atyja” címet. Igaz, még mielőtt elszerződött volna a magyar Esterházy családnak, Bécsben, az 1750-es években öttételes divertimentóival egyike volt azoknak, akik feltűnést keltettek négy vonós hangszerre írt *quadróikkal*. De a műfaj megszilárdulásában döntő 1760-as években, ezt talán nem mindenki tudja, Haydn hallgatott, miközben a kottametszés és nyomtatás fővárosában, Párizsban a fiatal csellóvirtuóz

Luigi Boccherini elkezdte megjelentetni új szellemű vonósnégyeseit. Ezek és az általa inspirált szerzők darabjai egyszerre szolgálták a muzsikálásban részt vevők és az őket hallgatók gyönyörködtetését.

Mindezt azért idézem fel, mert amikor hosszú szünet után 1770-ben Haydn elszánta magát igazi vonósnégyesek írására, alapvetően másfélét akart komponálni, mint pályatársai. Műfaji elképzelésének fő mozgatója nem egy elképzelt közönség gyönyörködtetése vagy a kotta jó eladhatósága volt. Ő mindenekelőtt a négy muzsikusknak komponált olyan kvartetteket, amelyek előadása nemcsak a hangszerjáték, hanem sokkal inkább az értelmezés, a tolmácsolás retorikai felépítése, az intellektuális alkotómunka tekintetében addig szokatlan, feljázóan érdekes feladat elé állította a közreműködőket. Ez nem csupán afféle zenetörténelmi feltételezés. A kottázás módja – amit és ahogyan Haydn a játékosoknak az előadásmódról a kottába beírt, továbbá amit nem írt be, hiszen képzett muzsikussal számolt – egyértelművé teszi a műfaj címzettjeit. Hogy volt-e a szobában hallgatóság ehhez a felfedezőúthoz, az úgyszólván közömbös lehetett Haydn számára. Legalábbis az volt 1770-ben, amikor első négyteteles vonósnégyeseit (op. 9) kipróbálta, feltehetően Eszterházán, a Muzsikaházban a koncertmester Tomasinivel és többi kollégájával. Mindezt nagy szellemi erőbefektetéssel és a rá jellemző módszerességgel tette Haydn. Három esztendő alatt három hat-hat kvartettből álló sorozatot írt (1770–1772: op. 9, 17, 20). S nem az üzleti haszon reményében komponált vonósnégyeseket. Ezeket a sorozatokat még nem ő küldte el távoli országok kiadóinak, bár opuszai kalózmásolatok révén mégis eljutottak oda, és megjelentek nyomtatásban.

Egyértelmű, dokumentálható, hogy ez a haydni vonósnégyes-koncepció ragadta meg az 1773-ban Bécsbe látogató fiatal Mozartot, nem pedig Boccherini vagy mások tetszetős kvartett-termése. Ezt a vonalat folytatta azután Beethoven és Schubert, s utánuk, főként Beethoven igézetében, Schoenbergig, Bartókig, sőt egészen a mai komponistákig szinte minden zeneszerző. A XX. vagy XXI. századi zenei kifejezéshez, harmóniavilághoz már nem alaphelyzet a négy hangszer négyszólamúsága, viszont máig a vonósnégyesek a legigényesebb, legösszecsiszoltabban játszó profi muzsikuskok. A hangszeres műfajok hierarchiájában egészen magasra rangsorolt vonósnégyes prototípusát tehát valóban Haydn teremtette meg.

Különböző kvartettstílusai volnának Haydnnak? A történet megismerését a mai hangverseny-látogató és a mai kvartettező szempontjából egyaránt lényegesnek vélem. Több mint kétszáz év távlatából ugyanis egy termékeny szerző egész műfaja általában egyetlen nagy könyv, amit hol itt, hol amott lapozunk fel. Akár játszunk, akár csupán hallgatjuk, önkéntelenül is a közös jellemvonásokat fürkészzük, hogy milyen Haydn – szemben mondjuk Mozarttal vagy Beethovennel. Vagy hogy milyen a kvartettek Haydnja – szemben a szimfóniák, a szonáták, a zongorás triók Haydnjával. Nos, ebből az eddig tárgyalt, szívemhez közeli, a BÚCSÚSZIMFÓNIA-t megelőzően írt tizennyolc mesterműből manapság talán kettő sorolható az ismertebbek közé: a cigánymenüettes D-dúr, valamint a fűgájáról emlékezetes f-moll, mindkettő az op. 20-ból.

Intenzív vonósnégyesíró évei után Haydn elhallgatott, s csak kilenc esztendő után vette fel a fonalat. De ezzel új korszak kezdődött. Tudomására jutott, mekkora sikert aratnak vonósnégyeseivel a külföldi kiadók. Stratégiát váltott, más célokat tűzött maga elé. 1781-ben, az op. 33-ként ismert hat kvartett elkészülésekor, hogy még a nyomtatott kiadás előtt néhány pártfogójának jó pénzért eladhassa a nála beszerezhető másolt kottát, leveleket írt, kiemelve, hogy ezeket „új, egészen különleges stílusban” komponálta. A kutatás száz év óta különféle magyarázatait adja ennek a kijelentésnek, bár az is felvetődött, hogy talán csupán üzleti fogásként hangsúlyozta az egészen különleges

stílust. Az én meggyőződésem az, hogy a korábbi, befelé forduló muzsikuműfaj után Haydn most a tudatosán kifelé, a közönség felé forduló, őket gyönyörködtetni, meglepni, meghatni, fellelkesíteni akaró invenciózus fogalmazásra volt elsősorban büszke.

Számítása bevált, új darabjai átütő sikert arattak és divatot teremtettek a fiatalabb komponisták körében. Egy társak nélkül maradt darab (op. 42) kivételével újabb hat éven át mégsem komponált vonósnegyest; lekötötték a más műfajú megrendelések és az Esterházy hercegi operaüzem számára egyre terhesebb vezetése. 1787 után azonban, négy év alatt ismét három hatos sorozatot írt. Ezúttal mindhárom más-más törekvés jegyében született (és mindegyikben akad névvel elhíresült kompozíció: FROSCH, RASIERMESSER, PACSIRTA). Mindegyiket külföldre szánta, és attól függően, mit hallott, mit sejtett a célba vett ország-város zenei ízléséről, más-más módon akarta a maga stílusát, e műfajbéli rangját, eredetiségét demonstrálni. A három közül az első sorozat, az op. 50 célállomása London, ahonnan Forster kiadó rendelt tőle vonósnegyeseket. A második, az op. 50/op. 54 számozással két füzetben kiadott hatos sorozat címlapján egy bizonyos „M. Tost” neve áll (Haydn hegedűse volt, majd üzletemberként próbált szerencsét, Haydn kompozíciókat is közvetített külföldre), de ezeket egyértelműen Párizsnak szánta, valósággal halmozva bennük a látványos, az elkápráztató ötleteket. A harmadik, op. 64-es sorozatot eredetileg szintén Tost exportálta volna, azonban ennek írása közben, 1790-ben hunyt el „Fényes” Miklós herceg, vált függetlenné Haydn, bukkant fel Bécsben Johann Peter Salomon hegedűs és impresszárió, aki mesterünket magával vitte Londonba. Vagyis ennek a hat kvartettnek legalább utolsó darabjait, köztük a PACSIRTA kvartettet már úgy írta, hogy tudta, Angliában kerülnek bemutatásra.

Hogy a kvartettezés műkedvelő vagy hivatásos zenélési forma-e, Haydn számára új megvilágításba került akkor, amikor 1791-ben Londonba megérkezve tapasztalnia kellett: vonósnegyese alkalmasint szimfóniák, áriák, versenyművek szomszédságában hangzik fel nagy hangversenytermekben, a jegyüket megvásárló és annak tudatában cseveggő, feltűnősködő koncertlátogatók előtt. A bécsi szalonokban Haydn új darabját áhítattal váró művelt hallgatósággal ellentétben itt a vonósnegyest tanácsos volt csendteremtő akkordokkal elkezdni s a témáknak olyan formát adni, amely a kevésbé vajt fülűek figyelmét is megragadja. Az op. 71/74 hatos sorozat már ennek szellemében készült. Ezzel az opusszal Haydn megteremtette a maga „londoni vonósnegyeseit”, s itt, mint szimfóniái esetében, akár abba is hagyhatta volna. De fontos pártfogók ostromolták nekik szóló dedikációért. A londoni sorozat bécsi kiadásának címlapján a Haydn szabadkőműves páholyba való felvételét támogató Apponyi Antal gróf neve olvasható. Majd miután két angliai útja után Haydn visszatért a császárvárosba, újabb megrendelések várták. A TEREMTÉS oratóriummal párhuzamosan Erdődy József gróf felkérésére megírta utolsó hatos kvartett opuszát, az op. 76-ot, amelyik vitathatatlanul csúcса e műfajbéli termésének. Sőt két és fél darab még elkészült Lobkowitz herceg megrendeléséből is (op. 77, illetve a csonkán maradt, kéttételnyi op. 103). Ez a nyolc utolsó vonósnegyes – az op. 76 a három címről ismert (KAISER, QUINTEN, NAPFELKELTE) és a három nem kevésbé zseniális társ (G-dúr, D-dúr, Esz-dúr) révén, valamint az op. 77-es F-dúr és a G-dúr – a profi kvartettek szempontjából a Haydn-termés csúcса. Mi több, a házi muzsikálás nagy szerencséjére, több-kevesebb sikerrel a műkedvelő kvartettezés szintjén is birtokba vehető remekmű.

Ezekben az utolsó vonósnegyeseiben – és persze a TEREMTÉS és ÉVZAKOK oratóriumok, a hat késői mise fogalmazásával – Haydn kitalálta azt az *Universalsprachét*, azt az egyetemes zenei nyelvet, amely nem a hallgatók egyik vagy másik rétegének szól, ha-

nem mindenkinek, kinek-kinek módjával. Nagy energiát fektetett abba, hogy késői kompozícióinak, kvartettjeinek is több szinten legyen üzenete. Legyen felemelő és frappírozó a mű akár a zenehallgatásra először betévedő polgár számára is. Gyönyörködtesse viszonylag könnyen felfedezhető zenei utalásokkal azokat, akik mögé látnak a homlokzatnak, akik egy vokális műben értik a szövegutalásokat, s a hangszeres művekben ismerik a műfaji tradíciókat. És mindezekon felül itt-ott legyen külön üzenet Haydn komponistatársainak, akik egy-egy új mű partitúráját zeneszerzési dolgozatként olvassák, érzékenyen figyelve az elődöktől örökölt „tanult stílus” jelenlétének jegyeire éppúgy, mint a mesterségbeli nívumokra.

Baj-e, ha sok van belőle?

Fél évszázada még 83 Haydn-kvartetről beszéltünk. Ennyi szerepelt a szólamok XIX. század óta használt Peters-kiadásában, az Eulenburg kispartitúra-sorozatban. Ebben még benne volt a KRISZTUS HÉT SZAVA vonósnégyes-átírata, a SZERENÁD-tétel révén sikeres karriert befutott „Opus 3” hat kvartettje (amelynek hitelességét ifjúkori buzgalommal jómagam kérdőjeleztem meg elsőként; mint utóbb kiderült, szerzőjük egy Haydn utánzó német bencés muzsikust, Romanus Hoffstettert), valamint az op. 1 és op. 2 alatt összefoglalt korai kvartettek közé más műfajokból keveredett néhány darab. A kölni Haydn Intézetben szerkesztett új összkiadás már csak 68 két hegedűre, brácsára, cselőra komponált Haydn-művet tett közzé hitelesként. Hogy mekkora ez a termés? Mindenképpen óriási. Összehasonlításként: Mozart csak 23 vonósnégyest komponált (igaz, néhány kvintettet is), Beethoven még kevesebbet, 16-ot. De nem a legbőségesebb termés: Boccherini például 91 vonósnégyest írt, és mellette sok kétcsellós kvintettet is.

Sajnos a zenei repertoárban, egy-egy szerző azonos műfajú darabjainak áttekinthetőségében is van „kritikus tömeg”. Kilenc szimfóniára még viszonylag könnyű emlékezni, 104-re nem lehet; a tizenhat Beethoven-kvartett még többé-kevésbé felidézhető, a 68 Haydn már csak néhány szakember emlékezetében különül el. A polgári házi muzsikálás szempontjából az összes Haydn persze aranybánya. Bárhol érdemes felütni a szólamköteteket és felfedezni egy még ismeretlen, rátalálni egy valaha már végigblattolt vonósnégyesre, esetenként ráakadni egy-egy olyanra, amit éppen hangversenyen hallottunk. A művek nagy száma azonban a muzsikuskok és a műsorszerkesztők dolgát kétségkívül nehezíti. A Haydn halála után ragadványnévvel kitüntetett kvartettek váltak a legnépszerűbbé: a PACSIRTA, a NAPPELKELTE, a RASIERMESSER-QUARTETT, a QUINTEN-QUARTETT, a KAISER, a JOKE, a RITTER, a VOGEL és társaik. Nagyjából egy-másfél tucat kvartettet könnyebb felidézni-megjegyezni, mint hatvannyolcat. A közönségre hivatkozva, bár nem tudom, így van-e, általában ezeket kéri a művészeketől. Vagyis valóban visszafelé sül el a fegyver: ha kevesebb vonósnégyest ír Haydn, ma talán könnyebb volna a hozzá vezető út.

Haydn nem a műkedvelő házi kvartettezőknek okozott fejfájást, hiszen ők az évek során akár valamennyit átjátszogatták a maguk örömére. Azonban a XX. században világszerte szaporodó számú, egyre sikeresebb, részben már csupán ebből, turnézva megélő profi kvartettegyüttesek számára jelentett gondot Haydn. Repertoárjukban a műfaj megalapítója és nagymestere, Haydn, másodhegedűsnél is szerényebb szerepet játszott Beethoven és Mozart mellett. Az összes Beethoven eljátszása a hivatásos kvartett-társaságoknak régóta bevett gyakorlata. Ezt számos nagy hírű együttesnél (egyebek közt már a Busch Quartetnél is) az összes Schubert egészítette ki, esetleg csatlakozott a tíz nagy Mozart-vonósnégyes (például Kolischéknál, az Amadeus Quartetnél, a Ma-

gyar vonósnegyesnél). Ha a hanglemezen rögzített repertoárt vizsgáljuk, különösen halvány Haydn szereplése, mert a lemezcégek üzleti megfontolásokból mérsékelten érdeklődtek Haydn iránt. Egy jellemző példa: Székely Zoltánék kvartettje, a Magyar vonósnegyes mindössze hét Haydn-bejátszást készített négy műből: háromszor is felvették velük a PACSIRTÁ-t, kétszer a QUINTEN-QUARTETT-et, továbbá egyszer az ERDŐDY-SOROZAT D-dúrját és az op. 77-es F-dúrt.

Az LP lemezfelvételek készítésének beindulásával szinte szükségszerűen megjelent a másik fenyegetettség: ha a világhírű vonósnegyesek csak szemelvényeket játszanak Haydntól, vegyük lemezre az egész kvartett-termést egy erre specializálódott együttesel! Valami jó persze van az összkiadásszerű lemezsorozatokban, hiszen meghallgathatóvá, nagyjából egységes szemléletű előadásban összemérhetővé válik mind a 68 (vagy akár 83) Haydn-vonósnegyes, de milyen színvonalon? Az Amerikában rettegett zenetudós-kritikus Richard Taruskin egy helyütt „*Haydn-kvartett-maratonisták*”-ként aposztrofálta ezeket az együtteseket. Mint a hosszútávfutók az embertelen vállalkozás egy-egy szakaszában, az összes Haydnt stúdióban eljátszó kvartett-társaságok a több-éves munka egyik-másik pontján lényegében ugyancsak agonizálnak: hangversenyeken nem beérlelt tolmácsolásokat igyekeznek legalább korrektül előadni. Amerikában a Schneider Quartet, Európában sokáig az angol Aeolian Quartet Haydn-összkiadása volt a zsinórmérték. Mi, idősebbek még emlékszünk, hogy a Tátrai-vonósnegyes Haydn-értelmezése sem volt végig magas színvonalú, összkiadásuk hanyatlott.

A CD-korszak megteremtette a maga összes-Haydn-bejátszásait, de tegyük szívünkre a kezünket, nem ismét mesterünk húzza-e a rövidebbet? Miközben se szeri, se száma a jobbnál jobb összes Beethoven-, összes Bartók-vonósnegyes CD-kiadásoknak, a manapság etalonként emlegetett Kodály vonósnegyes vagy az amerikai Angeles String Quartet összes Haydnjánál nem lelkesítőbb-e egy-egy opusz vagy csupán valamely válogatás rögzítése, ha a turnékon csiszolódott interpretációt az Emerson, a Melos, az Alban Berg, a Haagen-kvartett játssza? Talán csak a brit Lindsey kvartett 1990-es években lemezre vett Haydnja különbözött markánsan a modern hangszeren játszó többi együttes tolmácsolásától; sikerük nem is volt osztatlan, s mára visszavonultak. Kvartettező barátaim megköveznek, de kimondom: számottevő fejlődést a hivatásos vonósnegyes-társaságok Haydn-tolmácsolásában alig érzékelek, mi több, fél évszázada – a Juilliard, a Magyar, a Tátrai-vonósnegyes fénykorában – a stílári változatosság nagyobb volt.

A korhű hangszeren Haydnt játszó kvartettek számomra ígéretesebbnek tűnnek. Az 1970-es évek első próbálkozásait ugyan joggal lehetett kritizálni, de már Jaap Schröder 1975-ben alapított holland Quartetto Esterházyja produkált néhány mintaértékű hanglemezt Haydnból, majd a Simon Standage vezette Salomon Quartettel, az op. 71/74-ből 1984-ben készített lemezükkel az igazi profizmus ebben a közegeben is megjelent. Legerősebb riválisuk szerintem Erich Höbarth együttese, a Quatuor Mosaïque. Nyomukban Angliában, de egyebek között Magyarországon is, számos fiatalabb kvartett izgalmasabb Haydnnal jelentkezik, mint a modern hangszeren játszó muzsikuskok. Miközben Mozart vonósnegyeseinél még csak részben, Beethovennél alig-alig, Haydnnál ma már nagymértékben ebből az irányból érkeznek friss szelek.

A profi muzsikuskoknak azonban máig fejfájást okoz a Haydn-vonósnegyesek kottája: miből játsszanak, minek higgyenek? A hangversenyek közönsége nem is sejti, milyen horderejű ez a probléma.

Zűrzavar a kottával

Nos, a hiteles kotta kérdése botrányos történet, ami Haydnt eleve előnytelen helyzetbe hozta. Beethoven vonósnégyeseinek kottaszövege kezdettől elfogadható volt. Mozarttól, Alfred Einstein kiadásának köszönhetően, legalább a tíz nagy kvartett már az új kritikai összkiadás előtt is hiteles formában rendelkezésre állt. Eközben Haydn kvartettjeiből e sorok írásakor még mindig nem teljes a Kölnben szerkesztett, a Henle cégnél kinyomtatott JOSEPH HAYDN WERKE összkiadás. Az utolsó kötet a POROSZ és az I. TOST kvartettek tizenkét mesterművével idéni, a Haydn-évre jelenik meg, és a méregdrága, könyvtárakba szánt példányt végre talán követi valamennyi vonósnégyes kispártitúra-változata s főként szólamanyaga.

Miközben az amatőr kvartettezőknek éppenséggel megfelelt a régi Peters-szólamkotta, a hiteles szerzői kottaszöveget kereső hivatásos vonósnégyesek tanácstalanok voltak. Ilyen-amolyan források alapján javították az öreg szólamanyagot. Próbálkoztak az osztrák Diletto Musicale sorozat „Urtext”-nek nevezett kiadásával, de azt, joggal, gyanúsak találták. Láttam olyat, hogy a frissiben megjelent kölni összkiadás partitúráját fénymásolták, szólamokra vágták és négy füzetként összeragasztották, ami persze nem legális. Az utóbbi években a megújult Peters kiadó még nem teljes, új Haydn-kiadása (benne partitúra és négy szólam) pótolni próbálja a hiányzó összkiadásköteket – annak, aki meg tudja fizetni. Hogy mindez mennyibe kerül? Például Haydn leggyakrabban játszott hatos sorozatának, az op. 76 ERDŐDY-kvartetteknek kispártitúrája és szólamanyaga a Henle-kiadásban több mint 53 euro, az új Peters-kiadásban nagyjából 33 eurónak megfelelő angol font. Tessék elképzelni, mibe kerül, ha egy pályakezdő kvartett meg szeretné szerezni a 68 Haydn-vonósnégyes végre megbízható kottáját. Egyáltalán, egy már meglévő, a próbákon berendezett szólamanyagtól, ha gyanús is a kiadás, nehezen válik meg a négy muzsikus.

Mostanában egyre gyakrabban látom, élvonalbeli kamarazene-tanárok sugallhatják, hogy a négy fiatal muzsikus előtt szólamok helyett nagy kottalapokon a partitúra erősen kicsinyített-felragasztott formája áll, abból játszanak. Micsoda előrelépés!, mondják sokan, én azonban nem vagyok lelkes. A kicsinyítésben már alig olvashatók az előadási részletek, a kis kötések, staccatojelek és egyebek, vagyis nagyjából fejből megy az előadás. Ez pedig nem műfajszerű. Igenis, mindannyiszor olvasni-ellenőrizni érdemes a szerző kottaszövegét, éberén hallgatva, mit játszik három társunk.

A maximális figyelemmel játszás, a váratlanra felkészülő koncentráció természetesen kulcskérdés a kamarazenélésben. Az évtizedekig aktív kvartettjátékos, majd kamarazene-professzor Devich Sándor kiváló könyve (A VONÓSNÉGYES EGYKOR ÉS MA, Rózsavölgyi, 2005) hallgatónak és aktív muzsikusnak egyaránt tanító és egyben szórakoztató bevezetés ebbe a különös világba. Én azzal tetézem az ott olvashatókat, hogy pontokba szedve elmondom, miként zajlott a kvartettezés Haydn korában, s mi az, amiben véleményem szerint mi sosem fogjuk utolérni az általa elképzelt hallgatóságot.

- A vonósnégyesek XVIII. századi előadói zömmel első látásra olvasták-játszották a kottába foglalt, számukra új, nemegyszer felajzónan modern Haydn-zenét. Ennek következtében a kvartettezőknek nemcsak kihívást jelentő élmény volt az első összejátszás, hanem amikor megismételtek egy-egy formarészt, nyomban működésbe lépett a retorikai értelemben vett memória: jólesett egyes mozzanatokat precízebben, másokat új oldalukról megközelítve, talán itt-ott egy-egy apró cifrázattal dekorálva előadni. A játékosok a maguk gyönyörűségére alkotótársakká váltak.

- Ma el sem tudjuk képzelni, de Haydn korának négy játékos a maga szólamának kottáját láthatta, az egész zenét tartalmazó partitúra ugyanis nem létezett (azt követően, hogy Haydn a művet, természetesen partitúraformában, megírta, és abból házi másolója a négy szólamot kírta). Nyomtatásban vagy másolatban csak a szólamok voltak beszerezhetőek. Vagyis a négy muzsikos, miközben a maga szólamának kottáját olvasta és játszotta, éberrel fülni kényszerült: mit játszanak a többiek? Mi benne az ő szerepe?
- Hallgatóságuk, már ha egyáltalán volt, nemcsak kellő tisztelettel fogadta a népszerű mester egy-egy új darabját, hanem *connaisseur*ként várta az addig még nem hallott munkát, emlékezve a korábbi kompozíciókra. Ez a művelt közönség nem fáradtan esett be a szalonba, mint a mai koncertlátogató az esti hangversenyre. Nekik nem kellett itt egyszerűsítve, amott feltölcésézve túljátszaniuk Haydnt. Ne áltassuk magunkat: az a hallgatóság magasabb szinten volt képes megérteni a zeneszerzői üzenetet, mint korunk embere.

Kinek és hogyan szóljon a kamaramuzsika?

Kedvez-e korunk a kamarazenenek s azon belül a Haydn-játéknak? Rövid válaszom: határozottan *nem*. Tényként kezelem a következő kedvezőtlen körülményeket:

- A vonós játék az elmúlt fél évszázad alatt egyre inkább a nagy hangerő, a bőséges vibrálás, a kevesebb vonásféleséggel üzembiztos előadás irányába fejlődött, nemcsak a szólistáknál, hanem általában, még a zenekari játékokban is. Ezzel együtt már az oktatásban csökken a kamarazenei szemponjtól meghatározóan fontos egészen tiszta intonálás és dinamikai alkalmazkodás iránti igényesség.
- Ha négy kiváló fiatal a konzervatóriumi/egyetemi kamarazene-órán összeül kvartettezni, még mielőtt egyszerűbb anyagon (például Bach-korálokot játszva, könnyebb Haydn-adagiókat kitaratóan gyakorolva) kialakulna bennük a maximális egymásra figyelés fegyelme, még mielőtt valóban vonósnégyesként lélegeznének együtt, már nehéz kvartetteket próbálnak játszani – Beethovent (akár a NAGY FÜGÁ-t is), a legnehezebb Schuberteket vagy Bartókot.
- Amint közönség elé kerül az új vonósnégyes-együttes, szembetalálkozik egy, a korábbi generációkénál jóval nehezebb helyzettel: országonként más-más mértékig, de riasztóan olvad az igényes kamarazene-koncertek-bérletek száma. Az új publikum vagy kis kamarateremnyi csupán, vagy nagytermekben az a javarészt arc nélküli tömeg, részben az újjagzad koncertlátogatók, akiket sztárallúrokkal játszó szólisták kényeztetnek, s akik nem tudják értékelni a kamarazene finomságait, de vevők a virtuozitásra, szélsőségekre tempóban és hangerőben; akiknek a kamarazenei lírát éppúgy, mint a humort feltölcésézve kell tálalni.
- Kvartettezésből megélni ma már csaknem reménytelen. Egy nemzetközi vonósnégyesverseny díja talán segít az első lépésekben, de nincs elég fellépési lehetőség, s alig lehet hangfelvételtelhez jutni. Ha pedig egy fiatal és ambiciózus vonósnégyes-társaságnak valóban Haydn a szívügye, már van erről a repertoárról új mondanivalója: szintiszta Haydn programokat, akár több opuszt egységes koncepcióban bemutató hangversenyciklusokat legfeljebb egy-egy Haydn-év alkalmából vagy valamelyik Haydn-fesztivál keretében remélhet.

Epilógusként egy friss élmény. A világ különböző pontjain rendezett Haydn-maratonok egyikeként ez év márciusában a kanadai Montrealban, a McGill University szervezésében négy nap leforgása alatt előadták mind a 68 Haydn-vonósnégyest. Hallgatóknak és szakzenészeknek egyaránt egészen különleges alkalom volt ez. Nyolc profi kvartett-társaság és húsznál több diákvonósnégyes játszott nagy hangversenyteremben és múzeumi miliőben egyaránt, a késő délelőtti óráktól este 11-ig. A jó hír az, hogy a kanadai metropolisban mindegyre volt jelentős számú érdeklődő, jegyet vásárló közönség. A rossz hír, legalábbis ahogyan én érzékeltem, az előadásokban megmutatkozó művészi törekvések torzulása. Az egyetlen európai, egyben az egyetlen régi hangszeres kvartettet kivéve (Festetics vonósnégyes), a külsőségekre összpontosító, elmélyültség helyett sekélyes tolmácsolások domináltak. A kamarazenélés légköre, emelkedettsége, bensősége – ugyanakkor maximális igényessége, hiszen végtére is a kvartett a zeneművészet zsinórmértéke komponálásban, előadó-művészetben egyaránt – áttételesen is alig érvényesült. A hangszeres virtuozitás, a szükségtelenül gyors, de azonnali bravózást, a hangverseny végén *standing ovation*ot kiváltó tempók túlsúlya, a szinte kizárólag az érzelmekre hatni akaró előadási stratégiák sokasága dominált. Úgyszólván minden tételben rejtve maradtak jelentős értékek – a nagy vesztes Haydn volt.

Kényszerből bár, de abba talán beletörődünk, hogy a XXI. század életformái közepette a polgári világ házi muzsikálása, a régi Haydn-kvartettkottákban való boldog lapozgatás, bele-beleköstölés ma már csupán kuriózum, kevesek úri szórakozása. Azt azonban különösen nehéz magamban feldolgoznom, hogy a professzionális vonósnégyesjátékban visszavonhatatlan a külsőségek felülkerekedése. Hogy lassanként már a partitúra olvasására kell fanyalodnom, vagy régi hanglemezeimet kell elővennem, ha a partitúrák teljes mélysége-szépsége érdekel, ha igazán lebilincselő-felemelő Haydn-vonósnégyes-interpretáció meghallgatására vágyom.