

# Nemzeti kultúra és világszínvonal: feszültség vagy összhang

*Mahler és a magyar szellemi élet*

• SZEGEDY - MASZÁK MIHÁLY

**I**smeretes, hogy a Nemzeti Színház zenei műsorát mindvégig a 19. század legjelentősebb magyar operaszerzője határozta meg, ki Meyerbeer operáit s az olasz műveket állította előtérbe. Lényegi változás akkor következett be, midőn az 1884 szeptemberében megnyílt Magyar Királyi Operaház élére 1888 őszén Gustav Mahler került. Ez az esemény jelentékeny hatással volt a magyar szellemi életre, különös hangsúllyal vetette föl a kérdést, milyen is a viszony helyi hagyományok és nemzetközi korszerűség között. Hogyan válaszoltak e kihívásra a magyar társadalom vezető körei, a főváros szellemi élete s a közvéleményt alakító írók? A válasz korántsem egyértelmű, s csakis a korszak s a kettős Monarchia eszméi, politikai s művészeti irányainak együttes mérlegelésével adható meg.

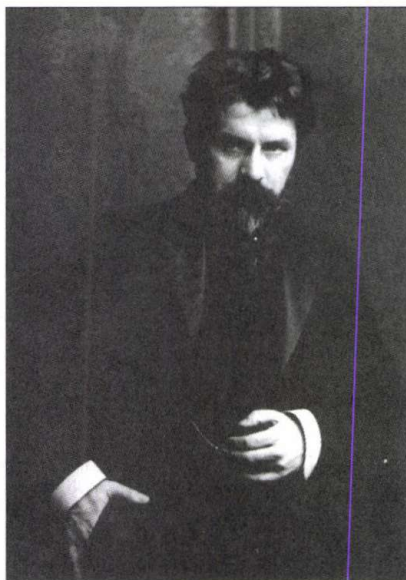
Magától értetődő igazság, hogy Mahlert életében elsősorban karmesterként értékelték, a jelenkorban viszont főként zeneszerzőként becsülik. Kortásai közül Nikisch Artúrnak maradtak fenn olyan hangfelvételei, amelyek alapján fogalmat alkothatunk magunknak kivételes jelentőségéről, Mahler esetében azonban ilyenek hiánya miatt a Welte–Mignon-felvételek alapján inkább csak sejtéseink lehetnek előadói gyakorlatáról. Ha összehasonlítjuk Richard Strauss e német cég által rögzített zongorázását zenekarral készített lemezeivel, csakis arra gondolhatunk, hogy Mahler ugyanilyen eljárással rögzített játéka is csak halvány fogalmat adhat vezényleseiről.

Ezért is nehéz eldönteni, miként jellemezhető az, ahogyan a magyar közönség fogadta budapesti tevékenységét. E kérdés megválaszolásához ugyanis legalább három tényezőt figyelembe kell venni: karmesteri és zeneszerzői teljesítményét, valamint személyiségét.

„Nietzsche Wagner-ellenességén felháborodott, és később el is fordult tőle; a nagy szimfonikus forma mesterét jellemző módon bosszantották Nietzsche aforisztikus írásai.” Bruno Walter észrevétele (Walter

1969, 156.) alapján azt lehet gyanítani, hogy különösen a széles léptékű alkotások foglalkoztathatták. Wagner örököséként mintegy a később totális színházként emlegetett eszmény elődei közé sorolható. A hagyományra vonatkozó, gyakran emlegetett kijelentése – akár a szüleikhez intézett, 1885. szeptember 5-én kelt levélre, akár a Kárpáth Lajos és Alfred Roller által idézett, 1904-ből származó változatra gondolunk – kifejezetten a színházra vonatkozik: „Was ihr Theaterleute eure Tradition nennt, das ist nicht anderes als eure Bequemlichkeiten und Schlamperien!” (de la Grange 1973, 137.; de la Grange 1983, 468.). Nehogy a sok félremagyarázóhoz csatlakozunk, azonnal szükséges megjegyezni, más alkalommal a „hagyomány megteremtésének” szükségességét sürgette (de la Grange 1983, 605.), vagyis a hagyománynak nem az érvényét tagadta, hanem azt, hogy a hagyomány eleve adottnak tekinthető. Nemcsak saját szimfóniáinak előadói utasításai, de nagy terjedelmű és sok előadót igénylő alkotások általa készített előadói tervei is azt sejtetik, hogy fokozottan érdekelték az előadás térszerű vonatkozásai, az előadók elhelyezésének különböző lehetőségei. Ezért is bizonyulhatott gyümölcsözőnek együttműködése Alfred Rollerral a bécsi években. Ezt a rendezőt az Oxfordban 1995-ben kiadott színház történeti kézikönyv rendkívül felületesen, csak Max Reinhardt kortársaként említi (Esslin 1999, 371.), szemben az 1930-ban kiadott magyar ismeretárral, amely sokkal inkább kiemeli önállóságát (Németh 1930, 2:736.).

Nikisch Artúr



Elhangzott szeptember 8-án, a Budapesti Fesztiválzékenar Mahler Ünnepeinek keretében megrendezett tudományos szimpóziumon.

Figyelembe véve, hogy elképzelései még a birodalmi fővárosban is ellenállásba ütköztek – az 1905. december 21-én bemutatott *Don Giovanni* mozgatható és átalakuló oszloppait a színházi s zenei tekintetben egyaránt meglehetősen maradi Bruno Walter is „állandó színpadkeret”-ként bírálta (Walter 1969, 92.) –, szinte bizonyosnak vehető, hogy Mahler a Magyar Királyi Opera rendezéseivel is elégedetlen volt. Budapesten az 1910-es évekig kellett várni, amikor Bánffy Miklós – részben a Gyagilev-társulat példájából okulva – fölismerte az operák és táncjátékok rendezésének jelentőségét. A teljes igazsághoz hozzá tartozik, hogy Bécsben már az újítás nevében is érte bírálat Roller rendezéseinek színgazdagságát, legalábbis Adolf Loos részéről, aki a *Trisz-*

tán 1903 februárjában bemutatott színreviteléhez képest az avantgárd szemszögéből a hagyományosabb rendezések mellé állt – ahogyan egy évtizeddel később Kassák köre is fönntartásokkal élt Bánffy általuk szecessziósnak minősített színpadképeivel szemben.

A leírások alapján a mai kor egyszerre érezheti közel és távol magát Mahler előadói gyakorlatához képest. Mahler a jövőt vetítette előre azzal, hogy Budapesten és Bécsben egyaránt csembalón kísérte az énekeseket Mozart operáinak recitativóiban. Más megoldásait ma némelyek vitathatónak tartják. Igaz, a *Don Giovanni* végső hatosának elhagyásával olyan bécsi előadást tekinthetett példának, amelyet maga Mozart irányított, Bruckner szimfóniáinak rövidített előadásai viszont már nem éppen a legjobb hagyományt hagyta örökül későbbi nemzedékekre. Zenészek hivatottak eldönteni, mennyire lehetett szerencsés a K. 331-es zongoraszonáta *Alla turca* zárótételének beiktatása a *Szöktetés a szerájból* második felvonásának elejére – a Johann Herbeck által 1872-ben vezényelt előadás nyomán. Bülow az *Eroica* hangszerelésén változtatott. Talán tőle vett ösztönzést Mahler Beethoven 9. szimfóniájának kisebb-nagyobb átalakításakor, Schumann 4. szimfóniájának újrahangszerelésekor. Ismeretes, hogy kortársai műveinek megjavításától sem riadt vissza – Egon Wellesz szerint 1904-ben némileg módosított alakban vezényelte el a *Symphonia domesticát* (de la Grange 1983, 521.). Még magam is beszéltem olyan egykori csodálójával, aki elismerése mellett azt is leszögezte, hogy az efféle változtatások is okoztak feszültséget a budapesti fellépéseikor. Szükséges ehhez hozzátenni, hogy Mahler zeneszerzőként sem tartotta vitathatatlannak és állandónak a művek azonosságát, s ugyanarról az alkotásról is megváltozott a véleménye az évek során. 1896-ban „rosszul hangszerelt”-nek minősítette a *Meistersingert*, három évvel később viszont már így nyilatkozott róla: „Ha teljesen eltűnnék a német művészet, rekonstruálni lehetne belőle. Hozzá képest minden más üresnek és fölöslegesnek látszik” (de la Grange 1973, 382., 533.).

A jelenkorban örvendetesen gyakran lehet hallani Mahler műveit. Irodalmárként némi veszélyt sejtsek abban, hogy kortársai közül viszonylag kevésnek az alkotásait játsszák rendszeresen. Magyar vonatkozásban Reger, Delius vagy Franz Schmidt, de Pfitzner életművére is utalhatnak. Ismeretes, hogy Pfitzner és Mahler különböző okok miatt nem állt közel egymáshoz, de a Moszkvában született szerző 1908-ban Strassburgban elvezényelte Mahler 2. szimfóniáját, és Schönberg Pfitzner 1897-ben keletkezett *Die Rose vom Liebesgarten* című operájában látta a „Klangfarbenmelodie” eredetét (de la Grange 1983, 649.).

Műveket csak egymáshoz képest lehet érteni, és értelmezésük mindig hatásuk és befogadásuk történetétől függ. Mahler zenéjét kez-

detől fogva ugyanolyan fönntartásokkal fogadták Magyarországon, mint Bécsben vagy német földön. Ezek a kifogások merőben különböznek azoktól, amelyeket a 20. század második felében fogalmaztak meg, amikor a rádióval és hanglemezekkel terjesztett „»jó« tömegzene” megnyilvánulásaként értelmezték, például azok, akik általában a polgári házi muzsikálás vagy a pátosztól mentes francia örökség haláláról írtak (Barthes 1982, 243.). Ugyanennek a századnak az elején, egészen másféle történeti körülmények között érthetően másféle bírálat érte Mahler zenéjét a német művelődés vonzaskörében, ahol műveit rendszeresebben adták elő. Csáth Gézának a *Nyugatban* a zeneszerző halála után közölt rövid cikkéből kevésbé lehet visszakövetkeztetni az esetleges magyarországi fönntartásokra, mint Molnár Antal két évtizeddel későbbi szövegéből, amely „kohézió hiányát” állapítja meg, az „ekletikus vonás” mellett a „különségesen rendező atelier-munká”-t és a „szándékolt egyszerűsé-



Bánffy Miklós

get” említi az életmű fő jellemzőjeként, „dallambeli banalitásokhoz” vezető „nyersen éreztetett erőmegfeszítésekkel” vádolja a szerzőt (Molnár 1931, 2:94.). A modorosság s a Meyerbeer műveiben érzékelhetőhöz hasonló válogatás különböző stílusokból (az eklektika) állandóan ismétlődő elem a 20. század első évtizedének osztrák s német cikkeiben – Hofmannsthal még 1928-ban is ilyesféle ellenvetéseket hoz föl abban a Richard Strauss-hoz intézett levélben, amely Mahler zenéjét „inkább szándékolt, mint teremtett” (*mehr Ersehnte als Erschaffene*) keverékként jellemzi (de la Grange 1983, 1016.). Nem lehet elhallgatni, hogy a közönségesség, a „Volkstümlichkeit” emlegetésekor az ítések olykor magyarosságot is emlegettek.

Mahler zenéjének hatástörténetét átfogó igénytel tudtommal még nem írták meg. A méltatások és a hangfölvételek nyilvánvalóan alapvető változásokat tükröznek. Richard Strauss az *Adagietto* tételt vélte az 5. szimfónia gyenge pontjának, és Romain Rolland tőle függetlenül hasonló véleményre jutott, amikor „érzelgősséggel” („une sentimentalité douceâtre”) társította ugyanezt a tételt (de la Grange 1983, 596., 676.). Az értékeléseknek ilyen bizonytalansága különösen gyakori a 19-20. század fordulóján keletkezett művek esetében – Mahler például a „Hétfátyoltánc” néven ismert zenekari betétet tartotta az egyébként általa nagyra becsült *Salome* fogyatékoságának (de la Grange 1983, 671.). Egyfelől igyekezett függetleníteni magát mások véleményétől, mondván, hogy „minden siker félreértésen alapszik” (de la Grange 1983, 868.), másrészt mégis némely kifogásokat is figyelembe vett az átdolgozásakor – nemcsak az 1. szimfónia Budapesten bemutatott változatának átalakítása tanúsítja ezt.

Alkotásainak befogadástörténete kétségkívül nem függetleníthető személyiségének megítélésétől. Durva egyszerűsítés volna azt hangoztatni, hogy döntő változásról lehet beszélni azóta, amióta már nem élnek azok, akik személyesen ismerték, mert felesége írásos hagyatéka máig alakítja a Mahlerről megfogalmazott véleményeket. „Mostantól egyetlen hivatása lehet: *engem boldoggá tenni!*” – a zeneszerző ezt a célt tűzte ki menyasszonya elé (de la Grange 1973, 688.). A házasságukról fennmaradt sok írásos emlék óhatatlanul is egy sor nehezen megválaszolható kérdést vet föl. Mahler a saját korát meghatározó szellemi irányzatok közül nyilvánvalóan teljesen érzéketlen volt a nők egyenjogúsításáért küzdő mozgalommal szemben, és a szocializmus iránti érdeklődése is meglehetősen rövid ideig tarthatott. Mint a viszonylag szegény sorsú családból származó csehországi zsidók többsége, valamennyire beszélhetett cseh nyelven, de lényegében a vidékiességgel azonosíthatta a cseh nemzeti mozgalmat. Ha a *Daliborról* azt nyilatkozta, hogy Smetanát „megbénította szakmai képességének hiánya és cseh származása, mely elvágta őt az európai művelődéstől” (de la Grange 1973, 455.), aligha lehetett jobb véleménye Erkel zenéjéről, s ha ehhez még hozzá számítjuk azt, mennyire föltétlenül csodálta Wagnert, máris adva van két olyan tényező, amely a magyar közönség nem lebecsülhető részének ellenérzését kelthette föl. Az sem valószínű, hogy Mahler komolyan számolt volna az osztrák nemzeti azonosság létezésével. Talán nem volna helyes azt hangoztatni, hogy ellenezte a nemzetieséget. Inkább azt lehet mondani, érzéketlennek mutatkozott vele szemben. Óvatosan még azt a föltevést is meg lehet kockáztatni, hogy számára nyilvánvalónak látszott a német zenei hagyomány elsődlegessége.

A 20. század közepe óta érthetően egyre többeket foglalkoztat az a kérdés, mennyiben érezte magát a zsidó közösség tagjának. Nehéz volna elhallgatni, hogy a tudósok olykor találgatásokkal pótolták az alapkutatókat. Egyetlen példára hivatkozva, Salomon Sulzer (1804–1891) bécsi kántor ötvenéves tevékenységének megünneplését egy értekező a következő indoklással tekintette fontosnak a zeneszerző fejlődése szempontjából: „elképzeltetlen, hogy Mahler ne vett volna részt az ünneplésben” (Karbusický 2005, 198.). A kortársak visszaemlékezéseinek nem mindig adható hitel. Magának a zeneszerzőnek a levelei azt sugallhatják, hogy a zsidósággal éppoly elmentmondásossá vált a viszonya, mint az egészen más rétegből, a nagypolgárságból származott Wittgensteinnek, aki önmagára is vonatkoztatta a hiedelmet, mely szerint a zsidók nem tekinthetők igazán alkotó („*nur reproduktiv*”) természetűnek, s ennek igazolására éppen Mahler és Bruckner szimfóniáit állította szembe egymással (Wittgenstein 1984, 18–20.).

Feleségének írt leveleiben Mahler a fajra vonatkozó elméletek képtelenségét azzal bizonyítja, hogy semmi közösséget nem érez a lengyel zsidókkal, és a Monarchia zsidó értelmiségének egy részétől talán az is elidegeníthette, hogy Hanslick nagyon elítélően írt a zenéjéről. Noha az önrombolásnak kortársai közül Otto Weininger által is képviselt változata vagy bármiféle önostorozás távol állt tőle, azonosította magát Mime alakjával – miközben rá jellemző módon egyáltalán nem bírálta Wagnert, sőt dicsérte, amiért a szöveggel és a zenével „oly okosan” figurázta ki a zsidók „kicsinyes értelmességét és mo-

hóságát” (de la Grange 1973, 482.). Ez a felfogás messze áll Adornónak a zsidóüldözés hatására kialakított nézetétől. Nyilvánvalóan a keresztény polgári művelődésbe való beilleszkedés szándéka ösztönözte. Ugyanez a törekvés, tehát nem a pályaeépítés gyakorlati szempontja indokolhatta, hogy 1897-ben kikeresztelkedett, és házassága révén is a nem zsidó közösséghez kívánt csatlakozni. Úgy is lehet fogalmazni, hogy saját sorsát az asszimiláció jegyében fogta föl.

Nagyon sok adat vall arra, hogy nemcsak összetett személyisége, de törekvő hajlama is szembeállíthatta a társadalom bizonyos képviselőivel. Ellentmondást nem tűrő határozottságát még az uralkodóval szemben is érvényesítette, s ugyanez jellemezte budapesti viselkedését, társítva azzal az ironiával, melyet sokan értetlenül fogadtak és – alighanem joggal – a fensőbbség érzetére, sőt lenézésre vezettek vissza.

**H**ogyan láthatták Mahlert azok, akik viszonylag rövid magyarországi tartózkodásai alatt érintkezésbe kerültek vele? Valószínűsíthető, hogy Mahlert vonzotta a lehetőség, hogy olyan országban folytasson kezdeményező munkásságot, ahol hite szerint még kevés az előítéletekkel terhelt rossz örökség. Magyarországon született zenészekkel már korán kapcsolatba került, így 1877-ben meghallgatta Liszt utolsó bécsi hangversenyét, 1883-ban pedig elküldte e zeneszerzőnek az utóbb *Das klagende Lied* címmel ellátott művének akkor még alighanem Waldmärchen elnevezésű változatát. Noha az idős mester a szöveget kifejezetten szerencsétlennek találta, ez nem változtatott Mahlernak iránta érzett tiszteletén. Mindvégig becsülte Liszt zenéjét – a Szent Erzsébet legendáját időről időre elvezényelte. Személyes kapcsolatai között is kezdettől fogva akadtak magyar vonatkozások: magyar főrendek is támogatták, s legidősebb nővére Ludwig Quittner magyarországi zsidó kereskedőhöz ment feleségül. Kárpáth Lajossal kötött barátságát az sem zavarta, hogy e zeneíró Goldmark unokaöccse volt, kinek műveit Mahler nem kedvelte.

Inkább csak találgatások ismertek arról, miként hatott Mahlerra az első magyarországi tartózkodása. 1879 nyarán a szintén zsidó származású Baumgarten Móric zongoratanárnak szerződtette a fiatal zenészt. Legrészletesebb életrajzának elkészítője szerint 1882 nyarán újra eleget tett e kérésnek, s ezért nem lehetett jelen a *Parsifal* bemutóján. Noha e tartózkodások helye, a Fehér megyei Batta ez idő tájt postahivatallal, vasút-, hajó- s távbeszélő állomással ellátott nagyközség volt (Lányi–Szatmári 1902, 34.), Mahler a magyar pusztáról benne élő elképzelés megerősítéseként élte át e faluban töltött idejét. A leveleiben emlegetett Farkas nevű pásztor sípjáról olyan elragadtatással írt, hogy elképzelhető, ennek emléke hozzájárulhatott a „Volkstümlichkeit”-ről vallott felfogásának kialakulásához.

Tekintettel arra, hogy Mahler nem igazán rokonszenvezett Richter János előadói felfogásával, érdemes volna tudni, mennyiben térhetett el a Győrből származott karmester előadói gyakorlatától a pesti születésű Seidl Antalé (1850–1898). Mahler 1885-ben került érintkezésbe e Wagner-tanítvánnyal, amikor prágai *Lohengrin*-bemutatót készített elő idősebb pályatársa számára. Seidl a *Zenészeti Lapokban* írt méltatással is igyekezett meghonosítani a magyar fővárosban



Justh Zsigmond

Wagner zenéjét, majd 1883-ban ő vezényelte a *Ring* első teljes budapesti előadását. Tény, hogy erre az eseményre a Német Színházban került sor, de félrevezető az állítás, mely szerint „a magyar főváros szélesebb közönségének 1889-ig nem volt élménye Wagner érett zenéjéről” (Roman 1991, 52.), hiszen adatokkal bizonyítható, hogy a Német Színház és a Nemzeti operaközönsége jó részt megegyezett.

Miért szerződtek az akkor még pályája elején álló, huszonnyolc éves Mahlert a Magyar Királyi Operához? E kérdést nem lehet megkerülni, ha tárgyilagosságra törekszünk. Először hihetőleg Nikisch Artúrra gondoltak, mert a zeneértők őt tartották a Richter utáni nemzedék legkiválóbb, magyarul jól tudó karmesterének. Mivel ő lipcsei állása miatt nem tudta elfogadni az ajánlatot, Felix Mottlra esett a választás, amiből egyértelműen arra lehet következtetni, hogy a döntéshozók Wagner hívei voltak. Az 1888. január 13-án hivatalba lépett s köznevesi családból származó kormánybiztos, Beniczky Ferenc (1833–1905) is a német zeneszerző műveinek csodálói közé tartozott. Mivel az 1888. szeptember 26-án Pestre érkezett Mahlertől is a német művek előtérbe állítását lehetett várni, Beniczky az évad elején bejelentette: az előadások nyelve a magyar lesz, leszámítva a vendégfellépéseket. A karmester tehát csak az ő üzenetét ismételte a *Budapesti Hírlap* október 7-én megjelent számában.

Nyolcvan zenekari próba előzte meg a *Ring* első két részének 1889. január 26-án, illetve 27-én tartott bemutatóját. A *walkür* húzás nélkül hangzott fel, aminek jelentőségét talán eléggé bizonyíthatja, hogy Wotan második felvonásbeli monológját sok helyen még 1945 után is megkurtították – 1950-ben még Furtwängler is húzásra kényszerült a Scalában. Péterfy Jenő, a kor legjelentősebb és legszigorúbb magyar ítése egyértelműen a karmester érdemét emelte ki a *Budapesti Szemlé*ben: „Hogy az előadásnak stílje volt, az az ő érdeme, ki a zenekaron is úgy uralkodott, mint Alberich a maga törpéin” (Péterfy 1901-3, 2:468.). Az osztatlan elismeréstől egyedül Komlóssy Ferenc római katolikus pap országházbeli beszéde tért el. Zsidóellenes megnyilatkozását maga Baross Gábor belügyminiszter utasította vissza.

Az 1889. április 3-án kelt naplófüljegyzés, amelyben Justh Zsigmond Mahlert is említi, a zenei szakirodalom egy részében téves értelmezést kapott, ezért alaposabb figyelmet érdemel: „Magyar zené-

nek magából kellene fakadnia, nem kéne mesterségesen fejleszteni, mint a magyar piktúrát. (...) Igazán magyarnak kell lennie annak a művésznak, kinek művészetét ez a humus fogja táplálni. Mihalovich, Pinkus, Mahler és más ilyen alakok nem meríthetnek belőle semmit, mert megvetik, csak a készlet ismerik el, csak a *mesterséget* bámulják” (Justh 1977, 361.). Ezek a szavak olyan személytől származnak, aki az önálló magyar zene megteremtését, mint ahogy az irodalomban és a képzőművészetben is a nemzeti jelleg kifejezését sürgette.

Naczpáli Justh Zsigmond (1863–1894) Kielben, Zürichben s Párizsban folytatott jogi s nemzetgazdasági tanulmányokat. Írói munkásságának megítélésében nincs egység a szakértők között, de munkásságának történeti jelentőségét nem lehet tagadni, hiszen naplója tanulságokkal szolgálhat a korabeli magyar ízlés tanulmányozói számára, irányregényei pedig döntő hatást tettek Szabó Dezső hasonló jellegű könyveire. Elbeszéléseit Péterfy eredetietlenséggel vádolta, azt állítván, hogy „a rajzban csak a név magyar; maga a rajz utánczat”, „minduntalan értékesíti irodalmi reminiscenciáit, alakjai nagyobb olvasottsága érdekében”, s olyan szerzőt látott benne, aki divatos eszmékhez igazodik, például „a Nirvána tanát novellizálja” (Péterfy é. n., 51., 48., 50.). Évtizedekkel később, az idézett napló közreadója, Halász Gábor is „elbeszéléseinek papiroshangját” emlegette, s olyan szerzőként mutatta be, kit „idegenszerűségekkel telezsúfolt, affektált, megszokott magyar vonások nélküli, gyakran jellegtelen írásmód” jellemez (Halász é. n., 17., 23.).

A Mahlert is szóba hozó kijelentés fogyatékos művészi képességű fiatalembertől származik, de hiba zsidóellenességet tulajdonítani neki. Justh 1888-ban Párizsban Sarah Bernhardt legszorosabb baráti köréhez tartozott, s kedvenc festője Gustave Moreau volt. Rá egy évvel a zsidókkal szemben tanúsított elfogultságáért élesen bírálta

Beniczky Ferenc



Andreánszky Gábort. A kortárs magyar irodalomból Kiss József költeményeit és Bródy Sándor prózáját becsülte nagyra. Párizsban megismerkedett Taine-nel, akitől átvette a „race” fogalmát, de hangsúlyozottan a „croisée”, azaz a kevert származást tartotta előnyösnek (Justh 1977, 79.). „A legeslegutolsó zsidó íróval, zsurnalisztával, kinek van műveltsége, jobban szeretek lenni, mint egy »dunaközi« földesúrral, kire nézve a világ agaraszat, ivás és váltó” – írta naplójában (Justh 1977, 372.).

Justh Beniczkyhez hasonlóan Felső-Magyarország egykori köznemességének ahhoz a részéhez tartozott, amely közel állt a főrend tagjaihoz. Mindkettejük példája arra figyelmeztet, hogy legalábbis korlátozni kell annak a közhiedelemnek az érvényességét, mely szerint a gentry nem érdeklődött a művészetek iránt. Beniczky a reformkor ismert értekezőjének és költőjének, Bajza Józsefnek regényíró lányát vette feleségül, Justh pedig Mednyánszky László bárónak volt közeli barátja; *Fuimus* című 1895-ben kiadott regényének szereplői közül Czobor Lipótot e festő alakjáról mintázta.

A tizenhárom évvel fiatalabb Justh féltékenyen vett tudomást arról, hogy Beniczky az opera irányítását kapta feladatként. Mintegy két hónappal a kormánybiztos kinevezése után, Beniczkyéknél elköltött ebéd után a következő jellemzést adta vendéglátójáról: „közszerű politikus, ki miután Beniczky Lenke férje lett, ki író – most (kivált hogy politikában használhatatlan) a művészi ügyekkel lett megnyomorítva. Keveset tud mind ebben, mind abban, s éppen azért mindenben igen bizonyos. Különbön a perfekt gentleman. Sem ruháihoz, sem lelkéhez nem fért szenny. S az utóbbi ma már érdem.” Később Justh utána érdeklődött, mennyiben tudott Beniczky eleget tenni annak, amit vártak tőle, s megtudta, „hogyan utalványozta ki mint államtitkár a belügyminisztérium fondjaiból az ezreket, amelyeket mint intendáns felhasznált az Operára” (Justh 1977, 325-326., 422.). Mielőtt valaki azt hihetné, hogy visszaélésről volt szó, érdemes arra emlékeztetni, hogy a budapesti Opera akkor a Belügyminisztériumhoz tartozott. Beniczky valóban minden követ megmozgatott, hogy az Andrásy úti palota hatalmas adósságát eltüntesse, ám sikerét az akkori törvények tökéletes megtartásával érte el.

Justh sem volt zeneileg műveletlen. Jól zongorázott, s a viola d'amore volt a kedvenc hangszere, mert „férfiasabb, mélyebb, mint a hegedű, lágyabb, mint a gordonka” (Justh 1977, 395.). Ő is szerette Wagner műveit, de úgy vélte, a bayreuthi mester mások számára is a nemzeti dalmű létrehozására mutatott példát. Párizsban szembekeverült a francia zenészek kisebbségi érzésével. Láta a küzdelmet, amelyet azért folytattak, hogy eltávolodjanak a német zenétől. Magyarországon is járt hangversenyre. Egyértelműen Berlioz és az „új német iskola” híve volt. 1889. március 27-én például a Filharmóniai Társaság Zenekarának előadásában Berlioz *Lear király* nyitányát, Brahms *Hegedűversenyét* és a *Trisztán* előjátékát meghallgatván, a következő megjegyzést tette: „Lear és a T. I. nyitány elragadnak. Brahms! Sok semmi, művészi köntösbe elrejtve” (Justh 1977, 346.). Párizs imádója „a legkiállhatatlanabb nagyváros”-nak nevezte Bécsset, csak hanyatlást vélt látni a császárvárosban, a Ringstrasse építészetét pedig egyértelműen elutasította, mintegy előre vetítve a szecesszió ítéletét: „Az új ringek hidegek, élettelenek” (Justh 1977, 436., 441.). A Bécsből való függés jeleként vett tudomást arról, hogy Budapesten

élő szerzők német nyelvű operákat írtak. Ezért nevezte „csinált, fel-fúj nagyság”-nak a szlavóniai születésű Mihalovich Ödönt (Justh 1977, 369.), akiről nemcsak azt tudta, hogy Mahler egyik fő támogatója volt, de azt is, hogy szemben állt Hubay Jenővel, aki éppúgy Justh baráti köréhez tartozott, mint Zichy Géza gróf, aki Beniczky leváltása után, 1891. február elsején lett az Opera intendánsa.

Mielőtt valaki arra következtetne, hogy Justh egyértelműen Zichy mellett állt volna, érdemes arra emlékeztetni, hogy az írónak a félkarú zenésztől alkotott véleménye korántsem volt egyértelmű: „Igazán művész csak akkor, ha – énekel, bár hangja nincs. Játéka bámulatos, darabjai – csodálatosak –, csak hát játéka lehetetlen, hogy művészi legyen. Pedig van egypár opusa igen szép”. Ez a jellemzés félig kimondva utal az egykori Liszt-tanítvány életének tragédiájára, vagyis arra, hogy tizennégy éves korában egy vadászaton elveszítette jobb karját, s az idézett jellemzés kétértelműségét csak megerősíti az a későbbi naplórészlet, amely a *Dolores* című dal meghallgatásáról így ad számot: „Egy igen szép tavaszi dal, a Walkür »Winterstürme wichen dem Wonnemond«-jának hatása alatt, s egy gyönyörű kórus (a finálé). Különbön mint Géza minden opusa, úgy ez is egyhangú, unalmas, nincs hátgerince. (...) jó ember, de végtelenül hiú, egyike a legesleghibbáknak, kiket valaha láttam” (Justh 1977, 373., 405.). Az a tény, hogy Zichy hatalomra kerülése után egy Erkel Sándor vezényelte *Lohengrin*-előadáson a hallgatóság Mahlert éltette és az új intendánst szidalmazta, bizonyítja, hogy a közönség korántsem volt elégedett a változással. A félkarú zenésznek Mahlerrel szemben tanúsított magatartása végső soron Zichy kisebbségi érzésére vezethető vissza. Nem engedélyezett a távozó művész számára búcsúfölpépet, Mahler pedig utólag elzárkózott Zichy egyik dalművének bécsi bemutatójától.

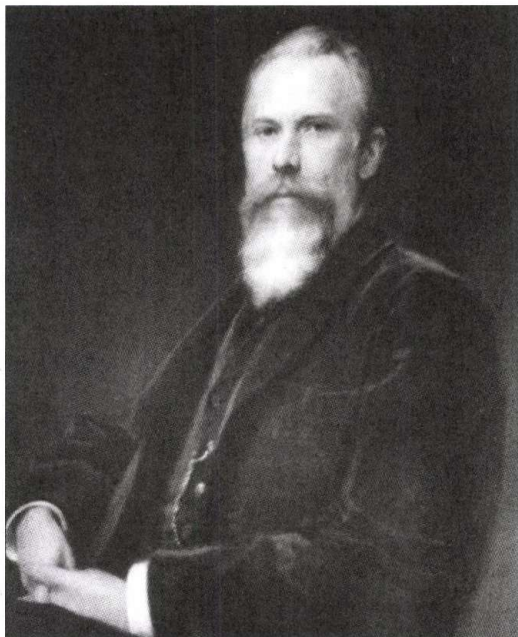


Zichy Géza

Más személyi feszültség is zavarhatta Mahler budapesti tevékenységét. Ez sem tekinthető magyar sajátosságának. Mahler a karmestert és a rendezőt tekintette az operaelőadás meghatározó tényezőjének, ami lényegében minden állomáshelyén kiváltotta egyes énekesek ellenállását. Másként fogalmazva, Mahler olyan felfogást vallott a színházról, amely élesen különbözött attól a szemlélettől, mely nemcsak Budapesten, de Bécsben, Párizsban, sőt szinte az egész világon uralkodott a 19. század végén. Takács Mihály (1861–1913) már 1889-ben is nemzetközi rangú művésznek tekinthette magát. Az a részlet Justh naplójában, amelyet gyakran szokás idézni, elsősorban ennek a kétségkívül jelentős előadónak a karmester elleni indulatos kifakadására vonatkozik:

„Azt állítja, hogy a legönhittebb ember, kivel életében találkozott, Erkel Sándort ülve szokta fogadni, mint egy kiskirály, Odrynak egyszer azt kiáltotta fel: »Sie Ochs!« Gorombáskodik mindenkivel, a zenekarból minden Wagner-előadás után elcsap néhány embert (...). Takács egyáltalában azt állítja, ha Mahler egymaga volna az operánál, egész csomó operát nem lehetne előadni, hogy sem Aida, sem Othello-t dirigálni nem tudja. (...) A zsidó vallású, fajú és német születésű Mahler első pillanattól fogva a magyar hazafiságot hangsúlyozza, és a szélrózsa minden oldaláról hazahozza »házánkfiait«, ti. a külföldön levő magyar zsidó énekeseket” (Justh 1977, 375–376.).

Noha Takács Mihály Justh barátai közé tartozott, e baritonista hangfölvételei és a föllépéseiről írt bírálatok alapján megállapítható, nemcsak az író személyes elfogultsága indokolta, hogy az Alberich szerepét éneklő művész teljesítményét emelje ki a *Ring* előestéjének 1889. április 13-án hallott előadásából: „Hát bizony gyenge előadás volt, s így nem volna szabad Rheingolddal előállani, ha már egyáltalán előállnak vele. A sellők hamisan énekeltek, az egy Ábrányinét kivéve, a nők mind gyengék. Férfiak közül Ney szépen énekel. Csak egy Takács Mihály van művészi színvonalon. (...) A zenekar jó, finoman árnyal s hozza ki a motívumokat. Mahler igazgató láthatatlan, csak a vezénylő bot hegyéről látszik, hogy nagyon ideges” (Justh 1977, 374.). Ez a vélemény lényegesen fejlettebb zenei ízlésre vall, mint az a torzkép, melyet Eötvös Károly rajzolt Mahlerről: „A mikor kart vezetett, hat kézzel, hat lábbal és hat füffel dolgozott s ugrált, mint a majom a fán. A saruszját se oldhatta zeneértésben és karvezetésben a mi Erkel Sándorunknak, de azért három akkora fizetése volt, mint ennek” (Eötvös 1906, 194.).



Mihalovich Ödön

Takács és Mahler ellentéte a továbbiakban csak fokozódott; a baritonista egyike volt annak a két énekesnek, akiket 1890 őszén a karmester egy próbán rendreutasított, s miután ezért nem volt hajlandó utólag elnézést kérni, a társulatnak e két tagja párbajra hívta ki a

színház zenei irányítóját. E feszültség ismeretében különös hangsúllyal esik latba az a tény, hogy Justh kedvenc énekesének indulatos panasza ellenére nagy elismeréssel írt a *Ring* második részének előadásáról, kiemelve, milyen „kitűnő a zenekar”. Egyedül azt tette szóvá, hogy „nagyon lassítja a tempókat” (Justh 1977, 374.), s ezzel olyan kérdést érintett, amelynek fölelegetése kezdettől végigkísérte Mahler karmesteri pályafutását. Tempóváltásai mindenütt megosztották a közönséget. Ellenzői között olyan kiváló zeneész is volt, mint Martin Krause (1853–1918), Liszt tanítványa, aki később olyan elsőrendű művészeket nevelt, mint Edwin Fischer és Claudio Arrau. Richard Strauss 1887. október 29-én Bülow-hoz intézett levelében Wagner örökségként méltatta Mahler tempóváltoztatásait (de la Grange 1973, 169.), és ezt mások is megerősítették, akik rubato vezénylési módját a rögtönzéssel hozták összefüggésbe. A létező hangfölvételek alapján megkockáztatható az észrevétel, hogy e felfo-

gáshoz hasonlót képviselt a Mahlerral szoros kapcsolatba került karmesterek közül Oskar Fried és Willem Mengelberg. Furtwängler ugyan viszonylag kevészer vezényelte Mahler szimfóniáit, de általában véve az ő rugalmas tempóiban is ennek az örökségnek a megnyilvánulásait lehet sejtteni – szemben Toscanini ritmikai pontosságot hangsúlyozó, vagy akár Klemperer új tárgyiaszággal társítható gyakorlatával.

Mahler tempóértelmezése a magyar közönségben is vitát váltott ki. Ha ettől eltekintünk, 1889-ben a *Figaro*, a *Lohengrin*, sőt a *A windsori víg nők* tolmácsolásával éppúgy nagyon nagy sikert aratott, mint a következő évben Beethoven 3. *Leonóra-nyitányának* s 5. *szimfóniájának*, Mozart *g-moll szimfóniájának*, az *Oberon* vagy a *Meistersinger* nyitányának vezénylésével. 1890 decemberében a *Don Giovanni* két előadásán Lilli Lehmann is közreműködött. Az első alkalommal Brahms is megjelent, és a legnagyobb elismerését fejezte ki a karmesternek. December 26-án a *Parasztbecsület* került bemutatásra. Mascagni egyfelvonásos olasz földön kívül addig még csak Stockholmban és Madridban hangzott föl (Gedeon–Máthé 1965, 371.). A nagy siker legalábbis elgondolkottatta azokat, akik Mahlert kizárólag német művek előadására tartották alkalmasnak. A teljes igazsághoz azonban hozzá tartozik, hogy döntései olykor erős ellenállásba ütköztek, s ezek egy részét hibásnak lehet tekinteni. Próbálkozott Mendelssohn befejezetlen operájának, Marschner és Lortzing, sőt a náluk lényegesen kevésbé színvonalas Alberto Franchetti egy-egy dalművének bemutatásával, *A hugenottákat* pedig az ötödik felvonás elhagyásával vitte színre. A *Ring* második részét tizenhárom hónapon belül

tizenegyszer vezényelte el, amit később Bécsben sem próbált megtenni. Nem valószínű, hogy sokan várták volna tőle, hogy tanulja meg a magyar nyelvet, de azt hihetőleg rossz néven vették, hogy tevékenysége nem hatott ösztönzőleg magyar operák keletkezésére. Bizonyára akartak olyanok is, akik saját szerzeményeit is értetlenül fogadták; dalai meglehetősen sikert arattak, de az 1. szimfóniának ekkor még szimfonikus költemény alcímű változatát a zeneszerző barátja, Herzfeld Viktor is elutasította a *Neues Pester Journal*-ban közölt cikkében.

Mindezen kudarcok ellenére tagadhatatlan, hogy Mahler rendíthetetlen híveket szerzett magának rövid budapesti tevékenységével. Közéjük tartozott a főnemes Apponyi Albert, a zeneszerző Mihalovich Ödön s a gentry Beniczky Ferenc, kinek 1893. január 31-én nem Mahler támogatása miatt kellett távoznia állásából, hanem azért, mert a Magyar Királyi Operaház anyagi fölvirágoztatása érdekében tett példátlan erőfeszítéseivel hatalommal rendelkező politikusok ellenszenvét váltotta ki. „Minő eredményeket ért ez a lángész a sokszor igaztalanul mellőzött hazai erőkkal! Milyen ünnepnapot jelentett minden előadás, melyet ő tanított be és ő vezényelt! Egészen különösen neki köszönhetem Mozart jelentőségének megértését, melyhez egész sajtáságosan, csak később és az általa betanított és remekül előadott »Figaro lakodalma« és »Don Juan« által jutottam” – írta később Apponyi Albert (Apponyi 1922, 1:48.). Az a tény, hogy még a nemzetieskedő Rákosi Jenő is sajnálta a karmester eltávozását, világosan mutatja, milyen döntő hatást tett a magyar szellemi életre.

1893. június 1-jén Nikisch lett a budapesti Opera művészeti igazgatója, az a karmester, akit Mahler Bülow-hoz és Mengelberghez hasonlóan sokra tartott. Ez a döntés is azt bizonyította, hogy a magyar értelmiség, sőt a politikusok egy része a legmagasabb színvonalú zenei munkát akarta biztosítani a budapesti Operában. Két év sikeres munkája után Nikisch is elhagyta Magyarországot, mert Mahlerhez hasonlóan a nemzetközi zeneélet élvonalába tartozott, és a számára legkedvezőbb munkakörülményeket kereste.

Későbbi pályafutása során Mahlernek élesebb személyi feszültségekkel kellett megküzdenie, mint Budapesten – például Hamburgban arra kényszerült, hogy rendőrségi védelmet kérjen maga számára. Általában szívesen emlékezett magyarországi éveire. 1897-ben visszalátogatott, és nagy sikerű hangversenyt adott a Filharmóniai Társaság Zenekarával, amelyen saját 3. szimfóniájának egy tétele is elhangzott. A bécsi Opera főzeneigazgatói pályázatának elnyeréséhez döntően hozzájárult Beniczky és Mihalovich véleménye. „Apponyi Albert 1897. január 10-én kelt levele bizonyult a leghatásosabb ajánlásnak” – olvasható Mahler legutóbbi életrajzában azokról a Ferenc Józsefhez intézett sorokról, amelyekben egy magyar főnemes élesen elítéli saját osztályának egy másik tagját „értetlensége és uralomvágya miatt”, és Mahler budapesti tevékenységének érdemi méltatását



Apponyi Albert

ezzel a következtetéssel zárja: „egy teljesen hitelét veszített együttesből két év alatt a legjelentősebb művészi teljesítményeket tudta kihozni. (...) Soha nem találkoztam még ilyen harmonikus teljességű művészalkattal” (Bekh 2005, 168–169.). Noha e vélemény értelemszerűen karmesteri tevékenységre vonatkozott, a magyar közönség lassan Mahler szimfóniáit is megtanulhatta értékelni. 1905-ben Feld Kálmán olyan sikeresen vezényelte el a 3. szimfóniát, hogy a zeneszerző Mengelberg figyelmébe ajánlotta a fiatal karmestert. 1911-ben Csáth Géza már sokak véleményét összegezte az új magyar irodalmat megteremtő folyóiratban, amikor ezt írta: „Halála pótolhatatlan hiányt jelent az egész világnak” (Csáth 1977, 299.).

## HIVATKOZÁSOK

- Dr. Gróf Apponyi, Albert (1922) *Emlékirataim*. Budapest: Pantheon.
- Barthes, Roland (1982) *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil.
- Bekh, Wolfgang Johannes (2005) *Gustav Mahler oder die letzten Dinge: Die Biographie*. Wien: Amalthea.
- Csáth, Géza (1977) „Mahler”, in *Ismeretlen házban II. kötet: Kritikák, tanulmányok, cikkek*. Összegejtette és az utószót írta Dér Zoltán. Újvidék: Forum, 298–299.
- De la Grange, Henry-Louis (1973) *Mahler: Volume One*. Garden City, NY: Doubleday and Co.
- De la Grange, Henry-Louis (1983) *Gustav Mahler: Chronique d'une vie II: L'age d'or de Vienne (1900–1907)*. Paris: Fayard.
- Eötvös, Károly (1906) *Szilágyi és Káldy*. Budapest: Révai testvérek.
- Esslin, Martin (1999) „A modern színház 1890–1920”, in *Képes színháztörténet*. Ford. Imre Zoltán. Budapest: Magyar Könyvklub, 341–379.
- Gedeon, Tibor–Máthé Miklós (1965) *Gustav Mahler*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Halász, Gábor (é. n.) „Justh Párizsban”, in Justh, Zsigmond *Naplója*. Sajtó alá rendezte Halász Gábor. Budapest: Athenaeum, 9–23.
- Justh, Zsigmond (1977) *Naplója és levelei*. Budapest: Szépirodalmi.
- Karbusický, Vladimír (2005) „Gustav Mahler's Musical Jewishness”, in Barham, Jeremy (ed.) *Perspectives on Gustav Mahler*. Aldersnot, Hants.: Ashgate, 195–216.
- Lányi, Róbert–Szatmári J. Jenő (összeáll.) (1902) *Forgalmi és Távolágszámoló*. Budapest: Posner Károly Lajos és fia.
- Molnár, Antal (1931) „Mahler”, in Szabolcsi, Bence – Tóth Aladár (szerk.) *Zenei lexikon: A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*. Budapest: Győző Andor, 2: 93–95.
- Németh, Antal (szerk.) (1930) *Színészeti lexikon*. Budapest: Győző Andor.
- Péterfy, Jenő (1901–3) „Színházi szemle (Wagner: *Rajna kincse* és *Walkür*)”, in *Összegejtött munkái*, Budapest: Franklin-társulat, 2:456–468.
- Péterfy, Jenő (é. n.) „Justh Zsigmond: Káprázatok”, in *Magyar irodalmi bírálatok*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 45–52.
- Roman, Zoltan (1991) *Gustav Mahler in Hungary*. Budapest: Akadémiai.
- Walter, Bruno (1969) *Gustav Mahler*. Ford. Fazekas Anna. Budapest: Gondolat.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Culture and Value*. Chicago: The University of Chicago Press.

(A tanulmány illusztrációit a magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye bocsátotta rendelkezésünkre.)