

Sieghart Döhring

A KOZMOPOLITA ESZTÉTIKA ÉS A NEMZETI ELKÖTELEZETTSÉG KÖZÖTT*

Giacomo Meyerbeer és porosz operája: Ein Feldlager in Schlesien

A kozmopolita *grand opéra* legfőbb képviselője mint egy porosz opera szerzője – ez az irritáló jelenség a létrejöttét egy szokatlan történelmi szituációnak köszönheti, amelyben az életrajzi, kulturális és politikai szálak egymással találkozni látszanak.¹ Giacomo Meyerbeer 1842-ben Berlinben, Gaspare Spontini utódaként egy porosz főzeneigazgató posztját foglalta el: a született berlini számára valójában kézenfekvő döntés, Meyerbeer azonban az általa provinciálisnak tartott szülővárosától már régen és tartósan elidegenedett, és Párizsban talált új művészi hazára. Az, hogy a megtisztelő állást egyáltalában betöltötte, barátja, Alexander von Humboldt fáradozásának köszönhető, aki igen szoros privát kapcsolatban állt a porosz királyi házzal, különösen az ifjú uralkodóval, IV. Frigyes Vilmosmal, és aki a Frigyes Vilmos 1840-es trónra lépése utáni kulturális fellendülést ki akarta használni arra, hogy nemzetközi hírvű művészeket és tudósokat kössön Berlinhez. Közéjük tartozott Mendelssohn és Meyerbeer is. Meyerbeert a *Hugenották* (1836) óta Európa haldó művészi köreiből egy új operatípusnak, a történelmi operának mint zenei eszmedrámának a megalkotójaként ünnepezték. Ő a berlini ajánlat elfogadását ter-

* Az MTA Zenetudományi Intézet *Opera és nemzet* címmel rendezett nemzetközi zenetudományi konferenciáján, 2010. október 29-én elhangzott „Zwischen kosmopolitischer Ästhetik und nationaler Verpflichtung. Giacomo Meyerbeer und seine Preußenoper: *Ein Feldlager in Schlesien*” című előadás írott változatának fordítása.

1 A *Feldlager* keletkezésének történeti és életrajzi hátteréhez ld. Heinz Becker: „Giacomo Meyerbeer und seine Vaterstadt Berlin”. In: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. Carl Dahlhaus (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, 429-450; uő: „Es ist ein ernstes Lebensgeschäfft für mich. Zur Genese von Meyerbeers Preußenoper *Ein Feldlager in Schlesien*” [a továbbiakban: Becker: *Zur Genese*]. In: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, hrsg. Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, 41-63; Christoph Blitt: *Meyerbeers Ein Feldlager in Schlesien – eine Preußenoper?* [a továbbiakban: Blitt: *Feldlager*] (dissz. Universität Bayreuth 1998; kiad. előkészületben). Vö. e tanulmány szerzőjének összefoglaló írásait: „Meyerbeer – *Ein Feldlager in Schlesien* [...]”. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* [...], hrsg. Carl Dahlhaus, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring [a továbbiakban: Döhring: *Ein Feldlager*], Bd. 4 (Werke: Massine – Piccinni), München-Zürich 1991, 140ff.; „Nationalismus contra Internationalismus”. In: *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, hrsg. Georg Quander, Berlin, 1992, 93-115.

mészetesen soha nem tekintette kozmopolita művészetideáljától való eltávolodásnak: „Mivel a szívemben mindig Franciaországgé vagyok, nem szeretném, ha úgy tűnne fel, mintha megfeledkeztem volna róla” – jelentette ki röviddel az állás betöltése után,² és következő nagy operái számára a bemutató színhelyéül most is egyedül Párizs jött szóba.

A főzeneigazgatói poszt elfoglalása után alig egy évvel, az 1843. augusztus 18-áról 19-ére virradó éjjel a Berlini Operaház – a II. Frigyes által építtetett, 1742-ben megnyitott Knobelsdorff-épület, a porosz főzeneigazgatók tevékenységének központi helyszíne – porig égett. A gyors újjáépítést célzó elhatározás hamar megszületett, és Meyerbeer tudta, hogy nem vonhatja ki magát a király megbízása, az új ház megnyitása alkalmából egy ünnepi opera megkomponálása alól. Magától értődő volt az is, hogy az új operának formai és tartalmi szempontból is meg kell felelnie a helynek és az alkalomnak; vagyis német nyelvű operának kell lennie, prózai dialógusokkal, német történelmi tárgyú szöveggel. Egy minden résztvevő számára fáradtságos időszak után, már 1844. december 7-én színre került az újjáépített házban az új mű, melynek librettóján (a darab egyetlen nyomtatott forrásán) ez a cím olvasható: „*Ein Feldlager in Schlesien*, Singspiel in drei Akten in Lebensbildern aus der Zeit Friedrich's des Großen von Ludwig Rellstab. In Musik gesetzt von Giacomo Meyerbeer.” [„*Tábor Sziléziában*, daljáték három felvonásban, életképekben Nagy Frigyes idejéből, Ludwig Rellstabtól. Megzenésítette Giacomo Meyerbeer.]³

Ami a mű létrehozása során, valamivel kevesebb, mint egy év alatt lejátszódott, azt annak idején a nyilvánosság felé csak töredékesen, és részben kifejezetten megtévesztő módon közvetítették. A titkolózás kiváltó oka Meyerbeernek az a meggyőződése volt, hogy Németországban nem lehet professzionális szintű együttműködésre képes szövegíróat találni, s ezért elhatározta, hogy a szöveg megírását a nagy színházi tapasztalattal rendelkező párizsi Eugène Scribe-re bízta. Ennek azonban titokban kellett maradnia, mert a német kritikusok, ebben Meyerbeer biztos lehetett, egy francia librettista felkérését a porosz nemzeti operához sértésként fogták volna fel. Scribe-et tehát Meyerbeer szerződésileg kötelezte titoktartásra, és egy német „strómant” alkalmazott, aki az ünnepi opera hivatalos szövegírójaként szerepelt, ám valójában fordítóként és a szöveg versbe szedőjeként működött közre. A feladatot az író és kritikus Ludwig Rellstab vállalta, aki addig Meyerbeer-ellenzőként tüntette ki magát, most azonban készségesen állt át

2 „Car comme je suis toujours de coeur à la France, je ne veux pas avoir l'air de l'avoir oubliée”: Brief Meyerbeers an Louis Gouin vom 16. April 1843, in: Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher [a továbbiakban: *Meyerbeer: Briefwechsel*], hrsg. und kommentiert von Heinz Becker und Gudrun Becker, Bd. 3: 1837-1845, Berlin, 1975, 437.

3 Az 1844-ben (a kiadó feltüntetése nélkül) megjelent librettó [a továbbiakban: ősbemutató-librettó], ahogyan a címlapon is szerepel, csak az „áriákat és énekeket” tartalmazza, a prózai dialógusokat nem. Ezek egyetlen (kéziratos) forrása: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin: N. Mus. Nachl. 97, R/18 [csak az 1. felvonás]; N. Mus. Nachl. 97, R/22). Az opera zenéje két partitúra-másolatban maradt fenn: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin: N. Mus. ms. 10115/1-6; Library of Congress Washington: M 1500 M61 F4.



1. kép. Eduard Gärtner: Pillantás az Operaházra és az Unter den Lindenre (1845). A képen az újra felépített berlini Hofoperntheater látható, közvetlenül 1844-es megnyitása, vagyis a Feldlager bemutatója után

az anyagi előnyökkel kecsegtető másik oldalra. Csak Meyerbeer bizalmasainak kis köre, köztük Alexander von Humboldt tudta az igazi összefüggéseket, amelyek azonban a széles közönség számára rejtve maradtak, és csak az újabb kutatás tárta fel őket.⁴ Meyerbeer viszont elérte, amit akart: ahogyan korábbi operáinál megszokta, úgy ennél a „*piece de circonstances*”-nél [politikai tartalmú alkalmi darabnál] is kipróbált munkatársával, Scribe-bel dolgozhatott együtt, s az egész tervezési és kidolgozási folyamatot saját elképzelései szerint irányíthatta. És megszületett a mű, amely egy nemzeti opera formai követelményeinek ugyan tökéletesen megfelelt, tartalma azonban finoman megkérdőjelezi azt.

II. Frigyes porosz király, a nagy hadvezér és művészetpártoló tisztelete a 19. század elején valósággal kultikus jelleget öltött. Abban a korban, amikor az államot a pusztulás szélére sodró napóleoni háborúk sokkhatása után a poroszország újjászületett, Nagy Frigyes egy ideális Poroszország történelmi vezéralakja lett, akiben a hatalom és a jog, a katonai erő és a művészi fantázia együttesen volt jelen. Frigyesben Napóleon ellentétét látták. Napóleon személyiségében ugyan mindezek a tulajdonságok szintén együtt voltak, de a megvalósítás önmaga túlbecsülése miatt zátonyra futott. Frigyes hatása Poroszország határain túlra is elért, ő lett az uralkodó mintaképe egész Németország számára, amely a napóleoni háborúk után most kezdett nemzetté formálódni. A remények és várakozások felerősödtek az új porosz király, IV. Frigyes Vilmos (egy „szellemes, igazi humánus király”, ahogyan Meyerbeer Heinrich Heinével szemben⁵ nevezte) trónra lépésével, akitől

4 A Meyerbeer által szervezett „titkolozási akció” részleteit, a zeneszerző Eugène Scribe-bel, Alexander von Humboldttal és másokkal történt levélváltásának értékelését ld. Becker: *Zur Genese*.

5 Meyerbeer 1841. szeptember 21-én Heinéhez írt levelét ld. in: Meyerbeer. *Briefwechsel*, Bd. 3, 368.



2. kép. Adolph Menzel: Nagy Frigyes fuvolakoncertje Sanssouciban (1852)

mindenki a társadalmi és művészeti fellendülés új korszakának kezdetét várta. Növekvő számú – tudományos és népszerűsítő – értekezés, illetve művészi ábrázolás tanúsítja a Nagy Frigyes személye és Poroszország általa teremtett aranykora iránti élénk érdeklődést.

Nyilvánvaló volt a kapcsolat a nemzeti tradíció és egy olyan általános emberi utópia között, amely a Frigyes-anyagot operaszüzsékként Meyerbeer számára érdekessé tette. Scribe-et a zeneszerző olyan librettó elkészítésére kérte, amelynek a következőket kellett tartalmaznia: „Legalább 2 felvonás. 2 óra időtartam. – Tündérvilág. Színj., balett: Opera: Dessau induló. Müller Arnold – 7 éves háború. Hazafias. Fuvola – nem személyesen Frigyes.”⁶ Néhány nappal később pontosította: „A király ne jelenjen meg a színpadon, csak a fuvolája.”⁷ Frigyes színpadi távollétét mindig a cenzúra kívánságaként interpretálták, amelyhez a szerzőknek tartaniuk kellett magukat. Valójában a királyi ház tagjainak megjelenését a porosz színházakban ugyan szigorú feltételekhez kötötték, de kimondottan nem tiltották. Inkább Meyerbeer volt az, aki librettistájának ezt a megoldást előírta, s akinek kezdettől fogva tisztában kellett lennie a benne rejlő dramaturgiai lehetőségekkel. Azzal, hogy a király láthatatlan maradt, és nem szavakkal beszélt, hanem fuvolája által

6 Meyerbeer zsebnaptárának 1843. október 28-án kelt bejegyzései egy Scribe-hez írandó levélhez, ld. *Meyerbeer. Briefwechsel*, Bd. 3, 455.

7 Meyerbeer zsebnaptárának 1843 novemberében kelt bejegyzése, ld. *Meyerbeer. Briefwechsel*, Bd. 3, 464.

imaginárius hangon szólalt meg, reális személyből eszményi, szimbolikus figurává változott. Egyúttal célzás volt ez a történelmi Frigyes személyes tulajdonságaira: szenvedélyes zeneszeretetére, illetve zeneszerzői és fuvolajátékosai képességeire is. Franz Kugler *Nagy Frigyes története* [*Geschichte Friedrich des Großen*, 1840] című könyve, amely – mindenekelőtt a fiatal Adolph Menzel rajzai révén – gyorsan „népkönyvvé” avanszált, Frigyesnek ezt a vonását különösen előtérbe állítja: a fuvola egyenesen a király szellemi hatalmának attribútuma lesz. Meyerbeer operája felhasználta ezt a motívumot, és átvitte a színházba, ahonnan az újra visszahatott a képzőművészetre: Menzel 1850 körül keletkezett festménye, a „Nagy Frigyes fuvolakoncertje Sanssouci-ban”, ami Frigyes fuvolajáték közben, a műzsának hódoló udvari társaság középpontjában ábrázolja, a *Feldlager* III. felvonásának szellemét és atmoszféráját árasztja, mintegy vizualizálva annak művészi mondanivalóját.⁸

A librettó az első és a második sziléziai háború (1741–1745) ugyan drámaian kiszínezett, de hiteles epizódjait fűzi egybe lazán strukturált cselekménnyé. Ennek során az öreg Saldorf kapitány és családja megmenti a király életét, amiért az uralkodó a győztes csata után, hálája jeléül Saldorf két házasságából származó saját, illetve fogadott gyermekei között két házasságot hoz létre. A Saldorf családhoz tartozik a látnoki képességekkel rendelkező cigánylány, Vielka is, aki az opera végén dicsőséges jövőt jósol a porosz uralkodóháznak és a porosz népnek. A király megmentése körüli cselszövés uralja a Saldorf sziléziai házában játszódó I. felvonást; a *lieto fine* [happy end] helyszíne a Sanssouci királyi kastély, a középső felvonás pedig a „tábor”, ahová először a király elfogásának, majd nem sokkal ezután szerencsés kiszabadításának híre érkezik, melynek hallatán a katonák fellelkesülve indulnak a döntő csatába. Frigyes fuvolája kétszer szólal meg – az I., illetve a III. felvonásban –, és hangja mindkét alkalommal sikeres megmenekülést jelez. Az I. felvonásban magának a királynak, a III.-ban Saldorf halálra ítélt fiának megmenekülését, a királyi kegyelmet: „Szerencsét hoznak ezek a hangok”, így reagál Vielka, aki vőlegényét, Conradot arra kéri, hogy a király fuvolajátéka fölötti ujjongáshoz saját fuvolajátékával járuljon hozzá. Az eredmény a Jenny Lind számára komponált ária szopránra és két koncertáló fuvolára, amelyet Meyerbeer (rövidítve és redukált hangszerapparátussal) átvett az *Észak csillaga* [*L'Étoile du nord*] című operájába is, s amely virtuóz műsorszámként világhírű lett. Eredeti változatában, a *Feldlager*-ben természetesen sokkal több ennél, egy utópisztikus állam hangzó ideája, ahol a fegyverek a szeretetnek és a művészeteknek engedték át a hatalmat.

Sanssouci, a „porosz Árkádia”⁹ olyan fontos színhely volt Meyerbeer számára, hogy a kedvéért tudatosan eltért a történelmi tényektől – hiszen az operában ábrázolt események a két sziléziai háború idején történtek, akkor, amikor a Sanssouci

8 A Frigyes-kultuszhoz a 19. század képzőművészetében ld. többek között Andrea M. Kluxen: *Bild eines Königs. Friedrich der Große in der Graphik* (Aus dem Deutschen Adelsarchiv, Bd. 8), Limburg a. d. Lahn, ide: 160-202; Hubertus Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*. Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 1, München-Berlin 2001, ide: 75-80.

9 Vö.: Döhring: *Ein Feldlager*, 142.

kastély még egyáltalán nem létezett, ezért a cselekményt áttette a hétéves háború (1756–1763) idejére. Miután a Sanssouci-felvonásban a távoli, ideális uralkodó képe fog megjelenni, az I. felvonás a polgárkirályt mutatja be, aki nemcsak bátor, hanem furfangos is – a két megjelenítés együttesen tanúsítja azt a széles spektrumú 19. századi Frigyes-recepciót, amely képes volt a különböző társadalmi elvárásoknak és politikai érdekeknek megfelelni. Meyerbeer a szöveggönyvbe a néphez kötődő Frigyes ábrázolásában is olyan jellegzetes hangsúlyokat helyezett el, amelyekkel zeneszerzőként azonosulni tudott. Ennek egyik példája Conrad I. felvonásbeli áriája, amelyben a fiatalember elmeséli találkozását a királlyal, aki a csata folyamán az ellenség elől egy híd alá rejtőzött. A librettó kéziratos verziójában szerepel egy ilyen mondat: „lent ült egy tiszt, / szigorúan hallgatásra intett.” A két sor közé Meyerbeer beírta a margóra: „egy agárral”¹⁰ – utalásként arra, hogy Frigyes igen kedvelte a kutyákat, mindenekelőtt az agarakat. A jelenet történetileg hiteles, Franz Kugler ugyanígy írja le. Meyerbeer, aki a szöveges forrásokban jól kiismerte magát, az általa hozzáfűzött szavak (közvetlenül ezután egy másik sort is beiktatott) megzenésítésekor karcsúsított zenekari hangzással gondoskodott arról, hogy a szöveg mindkét helyen jól érthető legyen. A művészet-, illetve kutyakedvelő Frigyes képe, akármennyire különbözik is egymástól, egyaránt antiheroikus.

A II. felvonás mozgalmas katonai tablója ugyan buzog a porosz nemzeti pátosztól és a király- és hazaszeretet kinyilvánításaitól, de az uralkodó képének nem ad új kontúrokat. Zeneileg a reprezentativitás kerül előtérbe, a Meyerbeer stílusára jellemző diszkurzív módon. A „romantikus ellenpont” végletekig kiélezett használata minden csúcspontonál nem az egyformaságot, hanem a kontrasztot célozza; a hatalmas vokális és instrumentális apparátusnak (két színpadi zenekarral) csodálatot kell keltenie, nem letaglóznia. Ez igaz a felvonás (ha ugyan nem az egész opera) legérdekesebb jelenetére is. A hadsereg különböző képviselőinek büszkeségtől dagadó bemutatkozása közepén a szerző egy seregnyi parasztot jelentet meg egy „ősz földműves” vezetésével, aki politikai „üzenetét” – és itt nem kevesebbről van szó – kétstrófás dalban hirdeti a katonáknak. Látszólag arról szól ez a dal, hogy a katonák mellett a parasztok is támogatják a királyt és a hazát; mindegyikük teszi a kötelességét – az egyik a háborúban, a másik békében. Mégis, a kettő közötti súlyelosztás kétséget ébreszt a frigyesi állam társadalmi harmóniája iránt:

Der Waffen Ruhm – dem Frieden groß're Ehre!
 Er reicht der Waffenthat den sanften Lohn;
 Ihr seid des Königs Schutz und tapfre Wehre,
 Wir schmücken ihm mit Gaben reich den Thron.

Ihr führt den Krieg, um Frieden zu erwerben,
 Er bringt allein der Welt das Glück und Heil,
 Seid Ihr bereit für's Vaterland zu sterben –
 Dafür zu leben, dass ist unser Theil!”

10 Az autográf bejegyzés az I. felvonás kéziratos librettójának 33. oldalán található [ld. a 3. lábjegyzetet].

*A fegyvereknek dicsőség – a békének nagyobb tisztesség!
Ő éri el a haditett szelíd jutalmát;
Ti vagytok a király oltalma és bátor védelme,
Mi ajándékokkal díszítjük fel trónját.*

*Ti vezetitek a háborút, hogy békét nyerjünk,
Csak a béke hozza el a világnak a boldogságot és az üdvöt,
Legyetek készek meghalni a hazáért –
Élni érte, az a mi osztályrészünk.*

Ezt azt jelenti, hogy bár a katona és a paraszt tevékenysége kiegészíti egymást, a kettő nem egyenértékű. Sokkal inkább a katonának kell segítenie a paraszt áldásos működését, mert egyedül ettől várható a világ „boldogsága és üdve”. Az „ősz földműves” dala zenei szempontból is egyedülálló az opera számai között: egy pastorelle, hangsúlyozottan egyszerű melodikával és kamarazenei hangszereléssel. Politikailag kényes tartalmát az ősbemutató közönsége teljes terjedelmében csak a librettó elolvasásakor ismerhette meg (ott mind a két strófát kinyomtatták, az elsőt idézőjelben); a színpadon csak a harmonikus második strófa hangzott el, amely a katona és a paraszt közös célját hangsúlyozza.¹¹ A további előadásokon ezt is, vagyis az egész dalt elhagyták. Teljes egészében megszólaltatva felkavaró hatása lett volna: az előtte és utána megjelenő militáns pompát új szellemi koordinátarendszerbe állítva lehetetlenné tette volna, hogy az emberek naivan és spontán módon azonosuljanak vele.

A nemzeti klisékkel szemben további, ha lehet, még erősebb támadást tartogat a zárójelenet, amelyben Vielka, a cigánylány a porosz királyi ház boldog jövőjét jósolja meg oly módon, hogy a jó szellemek védelme alatt alvó király gondolatait szavakra és képekre fordítja le. Ez utóbbit szó szerint kell érteni, az opera tulajdonképpeni befejezése után ugyanis még hat élőkép következik, amelyek a porosz történelmet ábrázolják egészen a jelenig, az újra felépített operaházig. A cigánylány – egy porosz operában különös – szerepeltetésének okát (eredetileg Zdenka lett volna a neve) egyesek abban látják, hogy Meyerbeer a mű palettáját talán valamilyen mágikus-egzotikus színnel akarta gazdagítani¹² (ezt a lehetőséget valóban maximálisan ki is használta). Már nem sokkal a darab kezdete után, Vielka első szólószámában (*Melodráma* és *Románc*) utalás történik a cigánylány látnoki képességeire, amelyeket meghalt anyjától kapott („haldokolva a fejemre tette a kezét”), és amelyeknek révén kapcsolatba kerülhetett a királlyal („Csodás alakok lebegnek körülöttem, amikor valami nemesre, nagyra gondolok, mint most királyunkra”). Ennek a jelenetnek a szövege és zenéje visszatér az opera végén, amikor Vielka megjósolja Poroszország jövőjét.¹³ Mindez zeneileg és dramaturgiailag igen fontos szerepet játszik, kiváltképp az anya-tematikával összefüggésben, ami Meyerbeer számára mindig fontos volt, és a zárójelenet megformálását természetesen az

11 Ősbemutató-librettó, 37 sk.

12 Ld. Becker: *Zur Genese*, 61.

13 Ősbemutató-librettó, 7. és 65 sk.

is befolyásolta, hogy a Vielkát alakító Jenny Lind még egy lehetőséget szeretett volna kapni fenomenális énekművészete bemutatására.

Bár ezek a magyarázatok önmagukban nem igazán meggyőzőek, mégis következetesnek bizonyulnak, ha egy eszme színpadi kereteként értelmezzük őket. Vielka „víziójának” (ez a felirat áll a jelenet fölött) megszövegezése sokáig tartott, mert a szerzőknek tisztában kellett lenniük azzal, hogy egy porosz ünnepi opera szövegét, kiváltképp ezen az exponált helyen, egyenesen „hivatalos” dokumentumként fogják olvasni. (Az ősbemutatóra kinyomtatott librettóban még egy elvetett változat szerepel – nyilvánvalóan túl későn rögzült a végleges szövegezés, amit a vezénylő partitúrába írtak be utólag.) A szöveg a „Heil Dir, im Siegerkranz” („Üdv néked, győzelmi koszorúval ékes”) kezdetű porosz himnuszt (a későbbi császárhimnuszt) idézi, ám alapvető változtatásokkal:

„Heil Dir, im Sternenglanz,
Vater des Vaterland’s
Heil König Dir!” –
[Palme und Lorbeerreis,
Des Friedens und Sieges Preis,
Schmückt nach der Kampfe heiß
Die Stirne Dir.
Noch höhern Lohnes Glück
Führt Dir das Weltgeschick
Waltend herbei.]
Das ganze Vaterland,
Stark durch der Eintracht Band,
Reicht sich die Bruderhand
Glücklich und frei!”

„Üdv néked, csillagfényes,
A haza atyja,
Üdv Néked, király!”
[Pálma és babérág,
A béke és a győzelem díja
Ékesíti a küzdelem után
homlokod.
Még nagyobb jutalom boldogságát
Hozza Neked
A világ sorsa.]
Az egész haza
Az egyetértés erős köteléke által
Testvéri kezét nyújt
Boldogan és szabadon!”¹⁴

A monarchista hódoló költemény nyelvi pompájában a Vormärz [az 1848-at megelőző korszak] politikai filozófiájából eredő társadalmi fejlődés eszméje tükröződik: háborúban és békében való működése révén a király ismeri a hazától a nemzetig („az egész hazáig”) vezető utat, s a nép egyetértéséből ered a szabadság. Az aktuális politikai helyzetre vonatkoztatva ez a szakasz nem jelenthet mást, mint az ifjú királyhoz (IV. Frigyes Vilmoshoz) intézett felszólítást az öreg király (II. Frigyes) álmának valóra váltására (a „szabad” az opera utolsó szava!). És Meyerbeer megzenésítése valósággal sulykolja ezt az üzenetet a hallgatóság fejébe, amikor a megelőző, pianissimo szakasz után (többször is szerepel a partitúrában, hogy itt „az egész zenekar a lehető leghalkabban játsszon”) a „szabad” szóra robban be a fortissimo.

Vajon felfedezte-e a közönség és a kritikusok köre a *Feldlagernek* a Vormärz szellemében fogant mögöttes mondanivalóját, s ha igen, hogyan regált rá? Habár a bemutatón Vielka szerepét Lind helyett (aki csak egy későbbi előadáson mutatko-

14 Partitúramásolat: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (N. Mus. ms. 10115/3, 82 v. – 90 v.).

zott be) a helyi Leopoldine Tuczek énekelte, a siker átütő volt. Az emberek megittasodtak a művészi és társasági események csillogásától. Ugyanilyen pozitív, bár lényegesen visszafogottabb volt a kritikai visszhang, és ha valamit kifogásoltak, az az állítólag elrajzolt Frigyes-kép volt, amin a hősi vonásokat hiányolták. A szemrehányások mindenesetre – a szövegíró személyét illető hivatalos közlést komolyan véve – Rellstab, és nem Meyerbeer felé irányultak.¹⁵ Az elkövetkező időkben a zeneszerző Berlinen kívül a *Feldlager*nek sem kinyomtatását, sem előadását nem engedélyezte; a mű fél évszázadig, 1894-ig szerepelt az udvari opera műsorán, ám egyre több húzással, épp a megértés szempontjából döntő helyeken. Ez a földműves dalán kívül érintette Vielka „víziójának” „csillagfényes”-versszakát is. A vezénylő partitúrába ezen a helyen egy új, 16 oldalas, tisztán hangszeres befejezés van betoldva, Meyerbeer kézírásával, a margón arra utaló megjegyzéssel, hogy ez a befejezés az 1860-as években volt használatban. Ami ebben az időben a *Feldlager*-ből még megmaradt, az az eredetinek pusztá kivonata volt, egy „katonai revü”, ami a reprezentatív igényeket mindenesetre ki tudta elégíteni.

Meyerbeer nem hitt a *Feldlager* színpadi utóéletében, és egész életében igyekezett a Berlinen kívüli előadásokat megakadályozni. Bécs számára 1847-ben, *Vielka* címmel egy Lind képére formált, mindenekelőtt a III. felvonásban mélyreható átdolgozást készített (Vielka haldoklásával a zárójelenetben), amelynek azonban a hamarosan bekövetkező politikai forrongás miatt a siker ellenére sem alakulhatott ki a városban helyi előadási tradíciója. A zeneszerző az 1850-es évek elején újabb átdolgozásba kezdett Párizs számára és Scribe új szövegére, ám annak ellenére, hogy egyes számokat felhasznált a *Feldlager*ből, végül teljesen új mű született, az *Észak csillaga* [*L'étoile du nord*]. A zenei eszmeszínház világtörténelmi perspektívájú darabjának, *A próféta* [*Le prophete*] című operának a megkomponálása után pedig Meyerbeer és a zenei világ is minden érdeklődését elvesztette a *Feldlager* behatároltan német tematikája iránt. Hogy a *Feldlager* mestermű-e, vagy csupán egy mester műve, ne firtassuk. Tudományos érdeklődésre azonban ez a kozmopolita szellemű porosz ünnepi opera a zenés színház eszmetörténetének kiemelkedő dokumentumaként mégiscsak számot tarthat.

Péteri Judit fordítása

15 A *Feldlager*-bemutató sajtóvisszhangjáról és az opera recepciójáról ld. Becker: *Zur Genese*, 60-63. Az ősbemutatóról további írásokat idéz Blitt: *Feldlager*.

ABSTRACT

SIEGHART DÖHRING

BETWEEN A COSMOPOLITAN AESTHETIC AND COMMITMENT TO THE NATION

Giacomo Meyerbeer and His Prussian Opera Ein Feldlager in Schlesien

The chief representative of cosmopolitan grand opéra as the composer of an opera for Prussia – this uncomfortable phenomenon owes its origin to an unusual historical situation. Giacomo Meyerbeer was invited to succeed Gaspare Spontini as the chief director of music in Berlin, the city of his birth, and he could not evade the honour of being commissioned to compose a festive opera for the re-opening of the Berlin Opera after its destruction in a fire, even though he considered Paris, now as before, to be his artistic home and the future headquarters of his work as a composer for the theatre. Together with his friend Alexander von Humboldt, who had very close ties to the Prussian royal house, in particular to the young King Friedrich Wilhelm IV, Meyerbeer sought and found a diplomatic solution which made it possible for him to fulfil his commission without too great an artistic compromise. He asked the skilled Parisian librettist Eugène Scribe to write a prose text in French, but to remain anonymous while the official librettist was advertised as Ludwig Rellstab, who translated the French into German, and put the words of the sung items into verse. Since Scribe here also worked strictly to the dramaturgical prescriptions of the composer, the resulting „Lebensbilder aus der Zeit Friedrichs des Großen” („Pictures from the time of Frederick the Great”, the subtitle of the work) pays homage to the king of Prussia as the patron of peace and the arts. Given this interpretation, which was inspired by contemporary literary and pictorial portraits of Friedrich II (by Franz Kugler and Adolph von Menzel), the confrontation with authority found in Meyerbeer’s grand historical operas was here given new life in an unusual context, one which made the concept of the nation relative to a generalized ideal of humanity.

Sieghart Döhring studied Theology, Philosophy and Musicology at the University of Hamburg and at the Philipps-University of Marburg/Lahn. There he gained his doctorate in 1969 and became an assistant, a lecturer, and a professor at the Musikwissenschaftlichen Institut. From 1983 to 2006 he was head of the Forschungsinstitut für Musiktheater of the University of Bayreuth in Thurnau, and after his habilitation at the Technical University of Berlin he has been since 1987 also a head of department at the Lehrstuhl für Theaterwissenschaft at the University of Bayreuth, with special emphasis on musical theatre. From 1996 to 2000 he was president of the Gesellschaft für Theaterwissenschaft, and since 1996 president of the Europäischen Musiktheater-Akademie (EMA) and head of the Meyerbeer-Institut. The central area of his teaching and research is the history of European musical theatre.