

Susan M. Filler

A JIDDIS OPERA MINT ZSIDÓ NEMZETI SZÍNHÁZ*

A 19. század végén Kelet-Európa zsidó közösségei támogatták a jiddis nyelvű zenés színház fejlődését. A *shtetl*beli, kisvárosi élet nehézségei – a nemzsidó szomszédoktól való elszigeteltség, az iskoláztatás korlátozott lehetőségei, a szegénység és a politikai elnyomás – ellenére a jiddis opera fontos kifejezője lett a zsidó nacionalizmusnak.

A zsidó nacionalizmus zenéjének más nemzeti zenei mozgalmakkal való örszevetése kockázatos vállalkozás, hiszen a zsidó diaszpóra élesen elvált az Osztrák–Magyar Monarchia és Oroszország nemzsidó közösségeinek hasonló törekvéseitől.¹ A zsidó közösségek népzenejével kapcsolatos első tudományos publikációk, amelyek alkalmasint a zsidó operára is hatást gyakoroltak, csupán az első világháború idején láttak napvilágot,² tehát jóval később, mint a magyar, cseh vagy orosz népzenevel kapcsolatos hasonló tanulmányok.³ A „zsidó zene” definiálásának módszertani problémája, amely már a 19. században felmerült, mind a mai napig vitát kavart a kutatók körében. Ráadásul a jiddis színpadi zenét a zsidó nemzeti

* Az MTA Zenetudományi Intézet *Opera és nemzet* címmel rendezett nemzetközi zenetudományi konferenciáján 2010. október 28-án elhangzott „Yiddish Opera as Jewish National Theatre” című előadás írott változatának fordítása. A jiddis illetve héber szavakat a cikk eredeti, angolos írásmódjával közöljük.

1 Bartók és Kodály a terepen gyűjtöttek népdalokat – a különféle kelet-európai etnikai csoportok zenei stílusának osztályozásakor azonban nem hivatkoztak egyetlen zsidó példára sem.

2 „1908-ban egy Zsidó Népzenei Társaság jött létre Pétervárot azzal a céllal, hogy népdalokat gyűjtse-nek, s azokat művészi formában feldolgozzák. Az alapítók és a munkatársak képzett muzsikusok voltak. Ez a társaság 1911-ben egy iskolai és otthoni használatra szánt dalgyűjteményt is közreadott. A kötet 62, szólóhangra és háromszólamú kórusra alkalmazott zsidó dalt közöl a célnak megfelelően egyszerű zongorakísérettel, valamint a német és orosz klasszikus repertoárból válogatott 23 dal is helyet kapott benne. [...] A társaság működése azonban a világháború kitörésével megszakadt. A békekötés után az eredeti csoport néhány tagjának kezdeményezésére Berlinben megalakult a Juwal Verlag für jüdische Musik, amely 1922-től kezdve számos művet jelentetett meg, köztük jó néhány népdalfeldolgozást is.” – Abraham Zvi Idelsohn: *Jewish Music in its Historical Development*. New York: Holt Rinehart & Winston, 1929; New York: Schocken Books, 1956, 463–464.

3 Az orosz nemzeti komponisták különösen az „Ötök” tagjainak műveiben nem csupán az orosz, de a közép-ázsiai és kaukázusi népzene hatása is megjelenik – leghangsúlyosabban éppen Alekszandr Borogyin esetében, aki félig grúz származású volt. Még a „kozropolita” orosz zeneszerzőknél is, mint Csajkovszkij vagy a zsidó származású Glier, kitapintható ez a fajta inspiráció. Ugyanekkor tájt Csehországban Dvořák és Smetana is az elsők között léptek hasonló útra, majd a 20. század elején Janáček és az első világháború utáni zeneszerző-generáció (köztük számos olyan művész, akiket később Terezinbe deportáltak) vitte tovább a tradíciót.

opera történetének keretében is értelmeznünk kell, különösen olyan, a jiddisül beszélő kelet-európai közösségeken kívül élő, asszimilált zsidó zeneszerzők műveivel összefüggésben, mint Franciaországban Meyerbeer, Halévy és Offenbach, a Monarchiában Goldmark Károly, Oroszországban pedig Alkszandr Szerov. E komponisták néhány zsidó témájú operája – így például Halévy *A zsidónője*,⁴ Szerov *Juditja*⁵ vagy Goldmark legnépszerűbb műve, a *Sába királynője*⁶ – modellül szolgált Abraham Goldfaden, „a jiddis színház atyja” számára.

Goldfaden nem kevesebb, mint 26 jiddis nyelvű színpadi művet írt, amelyek gyakran feltűntek Kelet-Európa, majd az Egyesült Államok színpadain az 1870-es évektől egészen a szerző 1908-ban New Yorkban bekövetkezett haláláig. Korai műveiben Goldfaden a zsinagógában hallott vallásos énekektől a zsidó, ukrán és román népdalokig sokféle forrásból merít.⁷ Azt is tudjuk, hogy jól ismerte Verdi, Meyerbeer és Halévy operáit, és aligha kétséges, hogy a németországi zsidónak született, de Párizsban működő Jacques Offenbach is hatással volt rá.⁸

Az „opera”, az „operett” és a „zenés színház” közötti határvonalak meghúzásának nehézsége vissza-visszatérő problémája az Európa és az Egyesült Államok színházi zenéjét kutató történészeknek. Lévén, hogy Goldfaden számos művében prózai dialógust használt, ezeket általában operetteknek vagy kísérőzenével ellátott színdaraboknak tekintik. Az efféle meghatározások azonban korántsem problémamentesek. A standard operarepertoárban szereplő számos mű – köztük Mozart *A varázsfuvolója* – ugyancsak énekhang és prózadialógus kombinációjára épül. A 19. századi Párizsban viszont a *grand opéra* és az *opéra comique* közötti mesterkelt különbségtétel volt érvényben, amely Gounod, Meyerbeer, Wagner, Halévy és Offenbach műveinek előadásait is befolyásolta, s amelynek nyomán a különféle produkciók különböző operaházakban kerültek színpadra. Offenbach példája különösen jól illusztrálja ezt, hiszen egy sor operettet komponált az egyik, s csupán egyetlen drámai operát – a *Hoffmann meséit* – a másik színház számára.

4 Halévy *A zsidónő* (1835) negyedik felvonásában egy eredeti zsidó dallamot is felhasznált. Gradenwitz ezen kívül a *Le Juif errand* (1852), a *Le Nabab* (1853) és a *Les Plagues du Nil* (1859) operákat említi a zeneszerző zsidó témák iránti érdeklődésének további példáiként. Halévy mindemellett egy *Noe* című operatörredéket is hátrahagyott, amelyet Georges Bizet fejezett be. Lásd Peter Gradenwitz: *The Music of Israel. From the Biblical Era to Modern Times*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.

5 Alekszandr Szerov (1820–1871), aki maga is asszimilált zsidó volt, az apokrifákból merítette a történetet; az operát 1863-ban mutatták be Szentpétervárott.

6 A *Sába királynője* premierje 1875-ben volt Bécsben.

7 Goldfaden műveit részletesen tárgyalja Idelsohn: i. m. 447–453. További értékes információk találhatóak Goldfaden saját írásaiban, valamint a dalainak kiadásához Irene Heskes által fűzött kritikai jegyzetekben is. Lásd Abraham Goldfaden: *Oisgeklibene Shriftn* [Theatre-Music and Studies on the Jewish Literature.] Compiled by Yefim Yeshurin. Buenos Aires: Yoysef-Lifshits Fond fun der Literatur-Gezelshaft baym YIVO, 1963.

8 Offenbachot elsősorban színpadi kompozíciói révén ismerjük, de a kutatások ezenkívül feltárták hangszeres zenéjét, valamint számos zsidó liturgikus művét is, amelyekben a kölni zsinagóga kántoraként működő édesapja, Isaac Eberst von Offenbach példáját követte. Ezek közé tartozik a 113. zsoltár 1838-ból való feldolgozása, a *Widdui Mi-bene Ya'akob* (1842), valamint a pészahhoz kapcsolódó Haggada néhány részlete, amelyek megzenésítésén Offenbach Moritz Henlével együtt dolgozott.

Az operettet mindemellett többnyire a könnyű szórakozás körébe soroljuk – a műfajnak ezt az oldalát legjobban Johann Strauss, Lehár Ferenc és Gilbert & Sullivan művei domborítják ki. Goldfaden ugyan írt néhány vígjátékot is (a legismertebbek a *Di Beyde Kunilemls* és a *Shmendrig*), ezek a darabok azonban – csakúgy, mint Gound *Faustjának* vagy Lehár *A víg özvegyének* adaptációja⁹ – kivételesnek mondhatók az életműben, amely túlnyomórészt a zsidó történelemből vett komoly témákat dolgoz fel. Ezek közé tartozik a *Keynig Akhashverus* (a purim ünnep Eszter könyvében olvasható történetének dramatizálása), a *Bar Kochba* (amely egy, a rómaiak ellen kitört zsidó felkelés eseményein alapul), és Goldfaden legismertebb műve, a *Shulamith*. Ez utóbbi 25 számból áll; közülük a legnépszerűbb a *Rozhinkes mit mandeln*, amely egy jiddis népdal nyomán született.

Az 1880-as évektől kezdve jó néhány, a jiddis színpadhoz kötődő zeneszerző és előadó emigrált Kelet-Európából az Egyesült Államokba, köztük Goldfaden is. Az őt követő nemzedék legjelentősebb komponistái Joseph Rumshinsky, Abraham Ellstein, Alexander Olshanetsky és Sholom Secunda voltak.¹⁰ Goldfadenhez hasonlóan ők is jól ismerték a nyugat-európai opera hagyományait, a zsidó liturgikus és népzene, valamint nemzsidó szomszédjaik zenéjét is. A zsidó közösségeket befogadó New Yorkban és más amerikai városokban mindezekre a szerzőkre számukra addig ismeretlen stílusok is hatottak, melyek legfontosabbika, a dzsessz ellentmondásos szerephez jutott az opera műfajában. A dzsessz a ragtime-ből fejlődött ki, amit Scott Joplin és más fekete muzsikusok honosítottak meg New Yorkban (maga Joplin *Treemonisha* címmel egy operát is írt, amelyet 1911-ben mutattak be).¹¹ Az első világháborút követően a dzsessz hatása olyan különböző zeneszerzők operáiban és zenekari műveiben vált kitapinthatóvá, mint Stravinsky, Ravel, Milhaud, Copland, Hindemith, Křenek és Lehár. Alighanem a Goldfaden követőinek zenéjében felbukkanó dzsesszhatás volt az előfutára a hangfelvételek első hőskorában írott filmzenéiknek, így például Ellstein a *Yidl mitn Fidl*hez (1936) készített partitúrájának is.

Joseph Rumshinskyt a „Yiddish Broadway”-ként is emlegetett Second Avenue-n működő National Theater arra szerződtette, hogy zenét komponáljon a jiddis nyelvű előadásokhoz. A színházat Boris Thomashevsky, egy befolyásos jiddis színházi dinasztia feje vezette; két legveszedelmesebb vetélytársa Maurice Schwartz és Jacob

9 Goldfaden jiddis nyelvű *Der Jidische Faustja* és *Di Tsigaynerbaronja* a legkorábbi ilyen adaptációk közé tartoznak. A későbbiekben többek között Gilbert és Sullivan művei is ismertté váltak ilyen formában.

10 A Goldfaden utáni zeneszerző-nemzedék tagjairól alig esik szó a szakirodalomban. Sem Olshanetskynek, sem Ellsteinnek nem írták meg az életrajzát, Rumshinskyról pedig csupán a *Dos Rumshinski-Bukh* szolgálg információval, amely saját írásai mellett életrajzi és kritikai tanulmányokat is tartalmaz: *Dos Rumshinski-Bukh*. Aroysgegebn li-khvod zeyn 50ten geburtstog. Redaktirt fun M. Osterovitsh [et alia]. Sekreter fun Redaktsie-kolegium S[holem] Perlmutter. New York: [k. n.], 1931. A Secundával kapcsolatos irodalomról lásd alább.

11 A *Treemonisha* előadása nem formális operaházi produkció volt, hanem csupán egy nyilvános próba. A partitúrát Joplin magánkiadásban jelentette meg 1911-ben. Néhány életrajzírója a zeneszerző egyre hanyatló egészségi állapotát, sőt 1917-ben bekövetkezett halálát is Joplin egy, a műhöz méltó előadásért vívott hiábavaló küzdelmével hozza összefüggésbe. Az elsődleges ok azonban kétségtelenül a neuroszifilisz volt.

Adler volt, akik maguk is dinasztiaalapítók lettek az amerikai színházi életben.¹² Amikor Thomashevsky és Rumshinsky összekülönbözött, s az utóbbi végül is Thomashevsky riválisainak ajánlotta fel szolgálatait,¹³ az impresszárió két fiatal zeneszerzőt – Sholom Secundát és George Gershwint – szerződtetett a színház további jiddis előadásaihoz. Secunda zsinagógai kántornak készülve még az Óvilágban kezdte meg zenei tanulmányait.¹⁴ A New Yorkban megtapasztalt pénzügyi nehézségek azonban tervei megváltoztatására bírták a korábban még felsőfokú zenei tanulmányokban reménykedő zeneszerzőt: Secunda hosszú éveken keresztül egyaránt komponált jiddis operákat a színház és liturgikus zenét a zsinagóga számára.¹⁵ Gershwin ugyanakkor a Tin Pan Alley gyűjtőnéven emlegetett kommersz zeneműkiadók számára írt dalokat, s amikor Thomashevsky szerződést ajánlott neki, zenei képzettsége egyértelműen elmaradt Secundáé mögött. Jóllehet Gershwin jiddisül beszélő bevándorlók gyermeke volt, ő maga sohasem zenésített meg jiddis szöveget (pedig jól ismerte Goldfaden zenéjét, és gyakran látogatott különféle előadásokat a Second Avenue-n).¹⁶ Mark Slobin feljegyezte, hogy Gershwin egy alkalommal belopózott Thomashevsky házába, amikor Rumshinsky a *Di Tsebrochene Fidelé*hez írott kísérőzenéjét játszotta,¹⁷ ami legalábbis Gershwin érdeklődéséről tanúskodik. Thomashevsky ajánlatának megvitatása után Gershwin és Secunda végül is külön utakon, de egy irányba indultak el: jóllehet kompozícióik alapjául nem azonos nyelvű szövegeket választottak, a '20-as évektől fogva írott vokális műveik öszszvetése arról tanúskodik, hogy lényegében egyazon stílusban komponáltak.¹⁸

-
- 12 Boris és Bessie Thomashevsky eredetileg előadóként jelentek meg a jiddis színpadon: miután az 1880-as években az Egyesült Államokba emigráltak, elsőként Goldfaden *Di Kishnefmakherin* című operájában léptek fel. Boris főként romantikus szerepekben vált ismertté, míg Bessie a drámára specializálódott. Az első világháború kitörésekor már a Second Avenue több színháza is a tulajdonukban volt, s számos előadóművész és zeneszerzőt foglalkoztattak. Két fiuk közül az egyik Ted Thomas volt, a karmester Michael Tilson Thomas édesapja. Boris unokahúga, Bella pedig Muni Weisenfreundhoz ment férjhez, aki ugyancsak jiddis nyelvű színészként, Paul Muni művésznévén vált ismertté.
- 13 Rumshinsky Goldfaden színpadi műveinek átdolgozójaként is nevet szerzett magának: a New Yorkban működő Hebrew Publishing Company 1911-ben az általa szerkesztett változatban adta ki a *Die Beyde Kunilems* és a *Shmendrig* kottáját. Rumshinsky és Sholom Secunda ádáz riválisok lettek.
- 14 Lásd Victoria Secunda: *Bei mir bist du schoen: the Life of Sholom Secunda*. Weston, Connecticut–New York: Magic Circle Press, 1982. A kötet szerzője Secunda menyje volt.
- 15 Secunda liturgikus, koncert- és kamarazenéjéről a legbőrségesebb információt Alfred Sendrey művéből nyerhetjük: *Bibliography of Jewish Music*. New York: Columbia University Press, 1951. Apósáról írott életrajzában Victoria Secunda számos hasznos információt közöl, Secunda műveinek tételes jegyzéke azonban nagy nyeresége volna a vonatkozó zenetudományi szakirodalomnak.
- 16 Lásd Charles Schwartz: *Gershwin. His Life and Music*. Indianapolis–New York: Bobbs-Merrill, 1973; illetve Jack Gottlieb: *Funny, it Doesn't Sound Jewish. How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*. Albany–New York: State University of New York–Library of Congress, 2004.
- 17 A fiatal Gershwinnnek a jiddis színpadi zene iránt táplált érdeklődéséről lásd Mark Slobin: „Some Intersections of Jews, Music, and Theater”. In: Sarah Blacher Cohen (ed.): *From Hester Street to Hollywood: the Jewish American Stage and Screen*. Bloomington: Indiana University Press, 1983; illetve Nahma Sandrow: *Yiddish Theater and American Theater*, uott.
- 18 Secunda és Gershwin később barátságot kötöttek, és alkalmanként együtt vacsoráztak egy-egy New York-i előadást követően. Victoria Secunda számos esetet említ, amikor Gershwin barátainak is bemutatta Secundát, szakmai sikereit a Thomashevsky ajánlatára közösen adott elutasító válaszuknak tulajdonítja.

Gershwin éppen ebben az időszakban tett egy lépést a Tin Pan Alleytől a Broadway felé, és az 1925-ben, a *Song of the Flame* filmhez írott *Vodka* című dal zenei nyelvezete igen közel áll ahhoz, amelyet Secunda is használt a *Bay mir bistu sheyn*-hez hasonló számokban (az utóbbit a *M'Ken Lebn Nor M'Lost Nit* című zenés komédia számára komponálta 1932-ben).

Charles Schwartz hívta fel a figyelmet arra a szerződésre, amely szerint Gershwin 1929-ben egy régi zsidó legendán alapuló operát tervezett írni *Dybbuk* címmel a Metropolitan Opera számára. Mikor azonban megtudta, hogy Olaszországban a nem zsidó származású Lodovico Rocca már korábban belevágott egy hasonló vállalkozásba, lemondott a tervről.¹⁹ Néhány évvel később Gershwin végül is egészen más operát írt, amely viszont – ha témájában nem is, de zenei stílusában egyértelműen – jiddis szövegeket megzenésítő elődeinek hatásáról árulkodik.

A Németországból kitelepült, ugyancsak zsidó származású Kurt Weill is a Gershwin és Secunda által használt zenei stílusban komponálta színpadi műveit. Weill egy zsinagógai kántor fia volt, akárcsak elődei közül Halévy és Offenbach, gyermekként tehát mindhármójuk napi gyakorisággal találkozott a zsidó liturgikus zenével. Német nyelvű színpadi műveiben – különösen a *Mahagonny városának tündöklése és bukása* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) és a *Koldusopera* (*Die Dreigroschenoper*) címűekben – Weill ugyan felhasználta a dzsessz elemeit is, de sosem tévesztette szem elől zsidó örökségét. A nácik persze nem is engedték volna, hogy elfeledkezzen róla. Hitler propagandaminisztere, Paul Joseph Goebbels a zenei stílusárnyalatok iránt csekély érdeklődést tanúsítva jelentette ki, hogy

meglehetősen szabadon kell beszélnünk arról, vajon a német rádióknak kellene-e ügynevezett „dzsesszt” közvetítenie. Amennyiben a „dzsessz” olyan zenét jelent, amely egyáltalán nincs tekintettel a dallamra, sőt gúnyt űz belőle, és amelyben a ritmus többnyire a hangszerek csúf, fülünket sértő nyikorgásában nyilvánul meg, erre csakis tagadólag válaszolhatunk.²⁰

Weill nem sokkal Hitler hatalomra jutását követően, 1933 márciusában elhagyta Németországot. Párizsban komponálta meg *Der Kuhhandel* című operáját, amely Londonban *A Kingdom for a Cow* címmel került színre 1935-ben.²¹ Még ugyanebben az évben a zeneszerző továbbutazott New Yorkba, ahol végleg letelepedett. Operája angol változatát visszavonta, hogy utóbb visszatérjen a német eredetihez – a végső revízióra azonban számos egyéb elfoglaltsága miatt sosem került sor. A zene bizonyos részeit mégis felhasználta New Yorkban írott színpadi műveiben; köztük Juan egyik áriáját, amely a *Knickerbocker Holiday* című zenés komédia *September Song*jaként vált ismertté.

19 A szerződést közli Schwartz: *Gershwin*, 24. skk.

20 Lásd Roger Manvell–Heinrich Fraenkel: *Doctor Goebbels. His Life and Death*. London: Heinemann, 1960; New York: Skyhorse Publishing, 2010, 187.

21 A *Der Kuhhandel*t maga Weill mint Offenbach hatása alatt írott operettet emlegette. Valószínűleg azzal is tisztában volt, hogy Offenbach édesapja – a sajátjához hasonlóan – kántorként működött egy zsinagógában, s hogy ennél fogva zeneszerzőként mindkettőjükre hatással volt a zsidó liturgikus zene.

New Yorkba érkezését követően Weill több nyíltan zsidó színpadi művet komponált az amerikai közönség számára. Ezek közül az első azonban voltaképpen a *Der Kuhhandel* egy időben, Párizsban keletkezett: a *Der Weg der Verheißung*ot végül 1937-ben New Yorkban mutatták be *The Eternal Road* cím alatt. A szöveg írója az ugyancsak németországi zsidó Franz Werfel volt, aki a nácik elől menekülve 1940-ben maga is New Yorkba érkezett, s végül Kaliforniában telepedett le.²² Weillt a Broadwayn bemutatott színpadi művei tették híressé, amelyek – ha nem is tekintették őket operának – olyan szorosan kapcsolódtak a korábbi német műveiben használt operastílushoz, hogy a különféle műfajok közötti különbségtétel a nyelvtől függetlenül is problematikusnak tűnik. Ez a nehézség ráadásul nem csak Weill esetében jelentkezik: az 1920-as évek elején a New Yorkban bemutatott angol nyelvű színpadi művek alkotói – mindenekelőtt Sigmund Romberg és Jerome Kern – ugyanezen a finom határvonalon egyensúlyoztak olyan műveikben, mint a *The Student Prince*, a *The Desert Song* vagy a *Show Boat*.²³

A három csaknem egykorú zeneszerző (Secunda 1894-ben, Gershwin 1898-ban, Weill pedig 1900-ban született) három különböző nyelven írta operáit, de mindannyian egy olyan zenei stílussal jegyezték el magukat, amelyet a nácik mint „elfajzotat” utasítottak el. Gershwin és Weill ugyan nem szentelte színpadi művei zömét zsidó témáknak, mint Secunda, egy-egy olyan mű azonban, mint a *Porgy és Bess* (amelynek opera- és Broadway-változata is ismert)²⁴ mögöttes politikai jelentést is hordozott, amelyet a New York-i közönség zsidó tagjai bizonyára könnyen megfejtettek. Goldfaden stílusának Gershwinre gyakorolt hatása pedig félreérthetetlenül kitapintható a *Porgy és Bess* elején, a híres *Summertime*-ban. A nemzsidó zeneszerző, kritikus és örök zsémbelődő Virgil Thomson külön is felhívta a figyelmet a *Porgy és Bess* „gefiltetfés” hangszerelésére – az efféle megjegyzések azonban Thomson kritikáinak visszatérő elemei voltak, így az askenázi ételkülönlegességre való utalás nem feltétlenül tekinthető a rejtett antiszemitizmus megnyilvánulásának.

Nem véletlen, hogy Weill angol nyelvű darbjait éppen Gershwinéihez hasonlították, aki alig hat hónappal a *The Eternal Road* bemutatója után hunyt el váratlanul. Az 1930-as és '40-es évek fordulóján Weill ráadásul többször is együttműködött Ira Gershwinnel, a zeneszerző bátyjával és librettistájával²⁵ – valószínű,

22 Franz Werfel életének erről a szakaszáról felesége, Alma önéletrajzában olvashatunk, amely angolul *And the Bridge is Love* címmel jelent meg (New York: Harcourt, Brace, 1958; németül két évvel később: *Mein Leben*. Frankfurt am Main: Fischer, 1960). Alma korábban a zeneszerző Gustav Mahler és az építész Walter Gropius felesége volt, valamint a festő Oskar Kokoschkával is viszonyt folytatott – a saját és életársai pályájáról írott beszámolóját természetesen kritikus szemmel kell olvasnunk. Lásd még Alexander L. Ringer: „Strangers in Strangers' Land. Werfel, Weill, and The Eternal Road”. In: Reinhold Brinkmann–Christoph Wolff (ed.): *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley, Los Angeles–London: University of California Press, 1999, 243–260.

23 Sigmund Romberg két leghíresebb művét, a *The Student Prince*-t és a *The Desert Song*ot 1924-ben, illetve 1926-ban mutatták be; Kern *Show Boat*jának premierje 1927-ben volt. Később valamennyi műből filmváltozat is készült.

24 A *Porgy és Bess* operaváltozatának kritikai kiadását Wayne Shirley készítette a Library of Congress égisze alatt.

25 Weill és Ira Gershwin együttműködésének legfontosabb gyümölcse a *Lady in the Dark* (1940) és a *The Firebrand of Florence* (1944).

hogy a testvére halálát csak nehezen feldolgozó Ira nem csupán szakmai, hanem éppannyira személyes okok miatt is fordult Weillhez.

Goldfaden és követőinek darabjai tehát megteremtették a maguk lojális közönségét a New York-i Lower East Side-on és más városok hasonló, bevándorolt zsidó közösségeiben is. Tevékenységük legjelentősebb kulturális hozadéka azonban az amerikai zsidó integráció elősegítése volt. A jiddis és angol nyelvű színházi produkciók egymás mellett éltek az első világháború alatt és azután is, amint azonban az előadók és közönségük tagjai egyaránt asszimilálódtak, az angol nyelvű darabok fokozatosan kiszorították a jiddis szövegűeket. Az 1930-as és '40-es évek során a Harmadik Birodalomban és a Szovjetunióban lezajló politikai változások ráadásul éppúgy számos jiddis nyelvű zsidó közösség felszámolásával fenyegettek, mint az angolul beszélő csoportok asszimilációja.

A jiddis színházi művek aranykora után keletkezett nemzeti zsidó operákat három kategóriába sorolhatjuk, amelyek egyszersmind a túlélés lehetséges módozatairól is tanúskodnak:

- zsidó témákat feldolgozó művek, például Arnold Schoenberg *Mózes és Áronja*²⁶
- „zsidó zenei stílusban” írott művek, például Osvaldo Golijov *Ainadamarja*²⁷
- zsidó témát zsidó zenei stílusban feldolgozó művek, melyek Wagner *Gesamtkunstwerk*-teóriájára reflektálnak, pl. Josef Tal *Amnon and Tamarja*²⁸

A második világháború utáni zeneszerző-generációk a zsidó nemzeti opera felé fordultak, s ezt a fordulatot korántsem csupán a korábbi jiddis művek, hanem a holokausztot követő politikai események is motiválták. Az első jelentős héber nyelvű operát, Marc Lavry *Dan the Guardj*át 1945-ben mutatták be,²⁹ még az izraeli állam megalapítása előtt. Abraham Ellstein *The Golemjének* angol nyelvű premierjére a New York City Operában került sor 1962-ben.³⁰ Egy másik zsidó legenda

26 Schoenberg 1928-ban, még Németországban fogott hozzá a *Mózes és Áron* komponálásához. Az Egyesült Államokba történő kivándorlásakor az első két felvonás már készen állt, a harmadiknak azonban 1951-ben bekövetkezett haláláig csupán a szövegét sikerült befejeznie.

27 Az *Ainadamarja* a Tanglewoodi Fesztivál keretében mutatták be 2003-ban. A következő két évben Golijov librettistája, David Henry Hwang és a rendező Peter Sellars közreműködésével alaposan átdolgozta a művet; a revideált változatot a Santa Fe Opera állította színpadra 2005-ben. Golijov művészetében meghatározó szerepet játszik a zsidó zenei múltban való elmélyedés a kelet-európai és dél-amerikai askenázi hagyományoktól egészen az izraeli szefárd zenéig. Ugyanakkor nehéz volna eldönteni, hogy operájának a spanyol polgárháborúban játszódó cselekménye vajon a spanyol zsidók történelmére reflektál-e.

28 Az 1958-ban bemutatott *Amnon and Tamar* csupán egy Tal Izraelben írott, a zsidó történelmet feldolgozó operái közül – hasonló művei még a *Saul at Endor*, az *Ashmeda'I* (1970), a *Massada 967* (1972) és a *Josef* (1995).

29 Lavry 1944-ben kezdett dolgozni a *Dan the Guardon*. A zsidók a második világháború alatt a Palesztinát az első világháború óta irányító, brit vezetésű kormányt támogatták.

30 Ellstein Prágába utazott, ahol a Gólem legendája egészen a 16. század – tehát az alak megalkotójának tekintett Jehuda Loew ben Bezalel rabbi működése – óta jelen volt. Prágai tartózkodása során Ellstein meglátogatta a zsidó negyedet és magát a zsinagógát is, ahol a legenda szerint a Gólem teste nyugszik. Nem sokkal az opera 1962-ben lezajlott bemutatója előtt a zeneszerző kijelentette, hogy a mű megírását már több mint 30 éve tervezte – nyitott kérdés azonban, hogy a zenét vajon csupán a megbízás kézhez vétele után kezdte komponálni, vagy talán már korábban.

nyomán a dibbuk alakját David Tamkin és Shulamith Ran is feldolgozta egy-egy angol nyelvű operában³¹ (sajnos nem tudhatjuk, ezek hogyan viszonyultak volna Gershwin végül elvetett, 1929-es operatervéhez). Hely hiányában csupán egyetlen további példát hozhatok egy zsidó komponista jiddis előfutárok hatása alatt született operájára. A Leonard Bernstein életművét feltáró tanulmányok már számos mű zsidó inspirációjára hívták fel a figyelmet a *West Side Story*tól és a *Chichester Psalms*-tól a *Miséig* és a *Jubilee Gamesig*.³² Ebben az összefüggésben talán kevésbé volnánk hajlamosak a *Candide* című operára is gondolni, amely Voltaire-nek az inkvizíció működését bemutató történetére épül – a téma ugyan obskúrussá tetszhet, de semmiképp sem volt előzmények nélkül való. Az egyik mellékszereplő – az öregasszony – *I am Easily Assimilated* kezdetű kóruskíséretes áriája olyan problémát érint, amely természetesen már Goldfaden idejében is intenzíven foglalkoztatta a zsidó bevándorlókat.

Talán ironikusnak hat, de az utóbbi időben számos országban megélenkült az érdeklődés a jiddis kultúra iránt – ez a zene területén mindenekelőtt a jiddis nyelvű operák felújításaiban és közreadásaiban ölt testet.³³ E generációkon keresztül elhanyagolt repertoár újjászületése nyilvánvalóan összefügg napjaink újraéledő európai és észak-amerikai nacionalizmusaival is. A tény pedig, hogy ez a repertoár együtt él az Izrael megalapítása óta született modern zsidó zenével, azt igazolja, hogy a zsidó nemzeti opera a zsidó történelem folyamatosságán alapul. Jóllehet a zsidó zene definícióját mindmáig nem sikerült megalkotni, a zsidó operát befolyásoló történeti hatások azonosítása fontos lépés e cél felé vezető úton.

Mikusi Balázs fordítása

-
- 31 Tamkin 1931-ben látott hozzá a *The Dybbuk* komponálásához, de a premierre csak 1951-ben került sor a New York City Operában. Shulamith Ran *Between Two Worlds: the Dybbuk* című operáját a chicagói Lyric Opera Center for American Artists mutatta be 1997-ben. Lodovico Rocca műve (amelynek hírére hallva Gershwin végül is visszaadta a Metropolitan Operától korábban kapott megbízást) a La Scalában szólalt meg először 1934-ben.
- 32 A *West Side Story* kezdete a nagyobb ünnepek idején a zsinagógában megszólaló sófár hangját idézi meg. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a sófárra vonatkozó történeti utalások főként a hangszer ősi, harci kürtként való felhasználásáról tanúskodnak, ami tökéletesen illik a bandák közötti erőszakot bemutató cselekményhez. A *Somewhere* szövege és zenéje Goldfaden zenei és szövegi prioritásainak – talán Gershwinen átszűrve – hatásáról árulkodik.
- 33 Lásd Jacob Lateiner és Sigmund Mogulesko: *Dovid's Fidele*. New York: Hebrew Publishing Company, 1899. A művet Mark Slobin adta ismét közre kritikai kiadásban: *Yiddish Theater in America. David's Violin (1897) and Shloyme Gorgl (189-)*. New York: Garland Publishing, 1994.

ABSTRACT

SUSAN M. FILLER

YIDDISH OPERA AS JEWISH NATIONAL THEATRE

In the last decades of the nineteenth century, staged productions of opera in Yiddish became popular in the Jewish communities of Eastern Europe. The composers of these works were influenced by music in non-Jewish venues expressing the rise of political nationalism prior to the First World War. However, the works of Abraham Goldfaden (the „father of Yiddish theater”) were not the first Jewish-oriented stage spectacles; assimilated Jewish composers, including Serov, Halévy, Meyerbeer, Goldmark, Rubinstein and Offenbach, had contributed operas based on Jewish subject matter and exploring Jewish musical style as it was defined during that period.

Goldfaden and other composers brought their stage works to North America in the wake of Jewish immigration by the turn of the twentieth century. After Goldfaden’s death in 1908, composers of the next generation including Joseph Rumshinsky, Abraham Ellstein, Alexander Olshanetsky and Sholom Secunda contributed works of their own, often co-existing with Jewish composers of English productions including Sigmund Romberg, Jerome Kern and George Gershwin. The influence of these works (whether in Yiddish or English) is traceable to this day in the operatic and Broadway works of Shulamit Ran, Leonard Bernstein and Osvaldo Golijov, among others.

Susan M. Filler completed her doctoral dissertation at Northwestern University. She has contributed articles and reviews to such periodicals as *Journal of Musicological Research*, *Pendragon Review*, *Journal of the Central Conservatory of Music* [Beijing], *News About Mahler Research* [Vienna], *College Music Symposium*, *Music and Letters*, *Music Library Association Notes*, *Transversal* [Graz], and *Shofar*. She is the author of two editions of *Gustav and Alma Mahler: A Research and Information Guide* (Garland Publishing, 1989; Routledge, 2008), and co-edited *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology* (Northwestern University Press, 2001). She has published essays in books from Salem Press, Northwestern University Press, Peter Lang, Indiana University Press, Ashgate Publishing and Creighton University Press. While continuing her long involvement with the lives and work of Gustav and Alma Mahler, she has branched out into the history of Jewish music. She has just begun compiling a critical catalogue of the works of Sholom Secunda.