

Mikusi Balázs

MINERVA PÁRISI NŐKALAPJA ÉS AZ IMPERÁTOR FEKETE FRAKKJA*

August Adelburg és a kozmopolita nemzeti opera

August Adelburg neve aligha cseng ismerősen a 19. századi operatörténet kutatóinak fülében, és e tanulmánynak sem célja, hogy a zeneszerző életművét kiragadja a nagyjában-egészében megérdemelt feledés homályából. Dolgozatomban mindössze egyetlen kompozícióra, a *Zrínyi* című ötfelvonásos operára szeretném felhívni a figyelmet, amely egyéni hangon járult hozzá a 19. század közepén a „nemzeti stílus” körül kibontakozó szenvedélyes diskurzushoz, s ennek köszönhetően jó néhány, a mai operabarátok számára sem ismeretlen „nemzeti opera” esztétikai hátterére világíthat rá.

Az „Adelburg” felvett nemesi név, a komponista ugyanis egy eredetileg Abramovič nevet viselő, patinás horvát arisztokrata család sarja volt. Apja, Eduard Adelburg-Abramovič diplomáciai szolgálatot teljesített, emellett azonban tudósként is hírnevet szerzett mind az orientalisztika, mind a botanika területén. August édesapja első házasságából született 1830-ban a ma Isztambulhoz tartozó Perában – anyanyelve ennek megfelelően a görög volt, s egész élete során ezen a nyelven beszélt a legszívesebben. Hétéves korában kezdett hegedülni tanulni, szülei döntése nyomán azonban hamarosan Bécsbe költözött, hogy aztán tizenegy esztendőn át a híres Theresianumban folytassa tanulmányait. Ebben az időszakban a jó nevű Josef Maysedertől vett hegedűleckéket, Joachim Hoffmann-nál pedig a zeneszerzés alapjait is elsajátította, s végül – családja mélyszégyen megbotránkozására – úgy döntött, nem lép a számára szülei által kijelölt diplomatapályára, hanem otthagyja az iskolát, hogy magát teljesen a zenének szentelhesse. 1854 októ-

* Az *Opera és nemzet* címmel Budapesten megrendezett nemzetközi zenetudományi konferencia keretében 2010. október 28-án elhangzott előadás kibővített változatának magyar fordítása. (A „Minerva’s Hat and the Emperor’s Tailcoat: August Adelburg’s Cosmopolitan ‘National Opera’ *Zrínyi*” című eredeti angol szöveg a *Studia musicologica* következő számában fog megjelenni.) Az idézetekben a korabeli források helyesírását követem, egy fontos kivétellel: a „Zrínyi” alak helyett mindvégig a ma szokásos „Zrínyi” formát használom. Hálával tartozom Domokos Máriának a „Zrínyi-riadó” dallamával kapcsolatos felvilágosításért, valamint Vjera Kataliničnak, aki az opera horvát kapcsolatainak felderítésében volt segítségemre (vö. 14. jegyzet).

berében családi ügyek szólították vissza Konstantinápolyba, ahol a vezető köröket is elkápráztatta hegedűjátékával – e sikereinek köszönhetően hamarosan utazó virtuózként koncertezett Bécsben, Lipcsében és Prágában, majd Párizsban, valamint Görögország, Svájc és Itália számos városában is.¹

Égész Európát átszelő utazásai során Adelburg gyakran vendégeskedett Pesten is, s végül egy itteni barátja, Vendelin Péter zongorakészítő mester Mária nevű lányát vette feleségül. A friggyel mintegy „tiszteletbeli magyarrá” avatott Adelburg igencsak zokon vette a *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* című kötetben kifejtett nézeteket a „cigányzene” eredetéről, és egy rövid esszével válaszolt Liszt (illetve Carolyne von Sayn-Wittgenstein) tévesnek tartott nézeteire. Az 1859 őszen, Alexander von Czeke előszavával kiadott vékonyka brosúra persze csupán egy lábjegyzetet érdemelne a „cigánykönyvvel” szembeni állásfoglalások hosszú sorában, jelen tanulmányban mégis érdemes részletesebben is szemügyre vennünk, Adelburg ugyanis ebben az esszében általánosságban is vizsgálja a „nemzeti zene” problémáját, s néhány évvel később éppen az itt kifejtett gondolatokhoz tér vissza a *Zrínyi*hez írott előszavában.

Adelburg mindenekelőtt leszögezi, hogy Liszt kötetének alaptézisét, miszerint a magyarok nemzeti zenéje voltaképp a cigányok szellemi tulajdona volna, maga a szerző sem gondolhatta komolyan.² Herder eszméit felelevenítve pedig azt is kifejti, hogy

minden nemzetnek, akár barbár, akár civilizált, megvan a maga jellegzetes, önálló zenei kifejezőmódja. A nemzeti zene a nemzeti költészettel együtt egy önmagába zárt, jellegzetesen eredeti nép legfontosabb szellemi sajátosságát képezi, amelynek révén ez a nép kiválik a többi közül, és amelyben feltűnően különbözik tőlük.³

E szabály alól természetesen a magyarok sem kivételek, és Adelburg furcsállja, miért akarja Liszt éppen az ő nemzeti muzsikájukat a cigányoknak tulajdonítani,

-
- 1 A fenti életrajzi adatok legfőbb forrása az a tanulmány, amely Adelburg 1855. december 16-án a lipcsei Gewandhausban adott hangversenyének beharangozójaként jelent meg Franz Brendel tollából a *Neue Zeitschrift für Musik* 1855. december 7-i számában. Az ifjú hegedűs-zeneszerző tehetségét meleg szavakkal méltató cikk egy példányát Adelburg a jelek szerint sokáig afféle ajánlólevélként hordta magával: az Ábrányi Kornél aláírásával a *Zenészetűi Lapok*ban (8. [1867–68], 615–619.) megjelent hasonló arcképvázlat egyértelműen Brendel szövege alapján készült. Adelburg ugyanakkor aligha őrizte hasonló ereklyeként az említett lipcsei hangverseny után kapott kritikákat. A *Neue Zeitschrift für Musik* beszámolója (1855. december 21., 282.) tapintatosan tompította Brendel előzetesen megfogalmazott, túlzottan lelkes proféciáit, a *The Musical World* 1856. január 5-i beszámolója (12.) viszont már kertelés nélkül tudósított a közönség óriási csalódásáról, miután Adelburg „puszta hegedűsnek” (*a mere fiddler*) bizonyult.
 - 2 August Ritter von Adelburg: *Entgegnung auf die von Dr. Franz Liszt in seinem Werke: „Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie” (Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn) aufgestellte Behauptung: dass es keine ungarische Nationalmusik, sondern bloss eine Musik der Zigeuner gibt.* Pest: Robert Lampel, 1859, 12. (A továbbiakban – Adelburg szóhasználatával is összhangban – a „cigánykönyv” szerzőjeként egyszerűen Lisztet említem, félretéve a Carolyne von Sayn-Wittgenstein társszerzői szerepével kapcsolatos közismert – jelen kontextusban azonban mellékes – fenntartásokat.)
 - 3 „Jede Nation, barbarisch oder civilisirt, eine ihr eigenthümliche, selbstständige Art und Weise des musikalischen Ausdrucks hat. Die National-Musik bildet mit der National-Poesie die wichtigsten geistigen Eigenthümlichkeiten eines in sich abgeschlossenen, typisch-originalen Volkes, wodurch sich dieses Volk von den übrigen Völkern auffallend sondert und unterscheidet.” Uott, 14.

hiszen a zenének minden országban megvan a maga „helyi színezete” (amelyre a szöveg nem a ma bevettnek számító, francia *couleur locale* kifejezéssel, hanem a német *Lokalfärbung* terminussal utal). Minthogy a Spanyolországban, Romániában vagy Törökországban élő cigányok ugyancsak spanyol, román, illetve török zenét játszanak, ennyi erővel amellet is érvelhetnénk, hogy voltaképpen e három nemzet zenéje is a cigányoktól ered – efféle hipotézisekkel mégsem állt elő senki. Ez pedig korántsem véletlen, hiszen Adelburg szerint éppen a cigány az, aki bizonyos értelemben kivételt képez az általános szabály alól: számára a zene nem a lélek legmélyebb rezdüléseinek tükré, hanem „puszta ’spekuláció’; éppúgy a megélhetés egy módja, mint a kovácmesterség, amelyet kiváltképpen és leginkább keleten űz.”⁴ Ennélfogva a magyar zene minden kétséget kizáróan a magyarok szellemi tulajdona, s a cigányok csupán tőlük tanulták el azt.

Minthogy a Magyarországon ősidők óta meghonosodott cigány *olyannyira azonosult a magyar alaptermészettel*, hogy mondhatni, *maga is magyarrá lett*, a benne uralkodó zenei *utánzókostón* semmiképp sem vonhatta ki magát a nemzeti hatás alól. Éppígy a magyar cigányok többnyire csupán magyarul beszélnek, míg más országokban megvan a maguk sajátos idiómája – így hát a legkevésbé sem csodálkozhatunk azon, hogy [a cigány] ennek következtében *magyarul gondolkodik, érez és – magyarul zenél!*⁵

Miután leleplezte a cigányok próteuszi természetét, Adelburg a rendkívüli érényekkel büszkélkedhető magyarokat kezdi dicsérni, s érvelését egy szónoki kérdéssel nyomatékosítja: „Ez a nép szorult volna rá, hogy kóborló cigánybandáktól kolduljon egy kis zenét érzelmei kifejezéséhez? Különös!”⁶ Mindez annál is valószínűtlenebbnek tűnik, minthogy a cigányok nem alkotnak nemzetet – ám akkor hogyan is lehetne saját, önálló zenéjük? „Egy általános ’cigány művészet’ [...] egyetlen, önmagába zárt, egyazon nyelvet beszélő, ugyanabban a birodalomban élő ’cigány nemzet’ létét előfeltételezné.”⁷

Tanulmányának e pontján napnál világosabbá válik Adelburg gondolatmenetének politikai motivációja. Érvelése szerint a sajátosan magyar zenei stílus léte szorosán összefügg Magyarország mint állam közjogi státuszával, amely az 1848–49-es szabadságharc leverése után meglehetősen bizonytalanná vált. A Rákóczi-induló azonban a pillanatnyi ingatag helyzetben is félreérthetetlenül tanúsítja a magyarok

4 „Reine ’Spekulation’, ein Nahrungszweig gleich dem Schmiedehandwerke, das er vorzugsweise und hauptsächlich im Oriente betreibt.” Uott, 17.

5 „Da nemlich der seit uralten Zeiten in Ungarn einheimisch gewordene Zigeuner *sich mit dem magyarischen Elemente also identificirt* hat, dass er, so zu sagen, *selbst Ungar geworden*, so konnte sein vorherrschendes musikalisches *Nachhaltungstalent* sich unmöglich dem nationalen Einflusse entziehen. Ebenso sprechen die ungarischen Zigeuner meistens nur ungarisch, während sie in anderen Ländern ihr eigenthümliches Idiom besitzen – und so ist’s nicht im Geringsten zu bewundern, dass er in Folge dessen *magyarisch denkt, fühlt, und – magyarisch Musik macht!*” Uott, 19.

6 „Dies Volk hätte bei herumstreichenden Zigeunerbanden um ein klein wenig Musik zum Ausdrucke seiner Empfindungen zu betteln gebraucht? Seltsam!” Uott, 20.

7 „Eine allgemeine ’Zigeunerkunst’ müsste [...] eine einzige, für sich abgeschlossene, dieselbe Sprache sprechende, dasselbe Reich bewohnende ’Zigeunernation’ voraussetzen.” Uott, 21.

harci vitéségét, s a csárdás ugyancsak rendkívüli értékű, autochton kulturális teljesítmény – a nemzetnek tehát politikai tekintetben is feltétlenül újra meg kellene kapnia azt az önállóságot, amelyről zenéje oly egyértelműen tanúskodik.

A cigányoknak és a magyaroknak azonban mégis van egy fontos közös vonása: „Történetileg lényegében megállapítást nyert, hogy a magyarok tatár, tehát tisztán ázsiai eredetűek és származásúak.”⁸ Ez a tény pedig nagy jelentőséggel bír, lévén minden keleti nép zenéjében közös „valami egészen sajátos, monoton-melancholikus”⁹ vonás, amely elsősorban az akár negyedhangokat is befogadni képes, különleges hangnemekben nyilvánul meg (szemben a nyugati nemzetek alapvetően diatonikus skáláival). Igaz ugyan, hogy a magyar nép még a keletiek között is kivételesnek mondható, hiszen „a vérmérséklet élnétségét tekintve csaknem valamennyi ázsiai vérrokonán túltesz”.¹⁰ Az alapvető hasonlóságoknak köszönhetően azonban a cigányok – akik természetesen éppígy birtokában vannak a „tatár faj” archetipikus mentális jellemzőinek – a magyar zene konzseniális előadóinak bizonyulnak, s éppen ez a tény vezethette Lisztet arra a téves következtetésre, hogy ők volnának e muzsika valódi alkotói is.

Jóllehet az Adelburg esszéjéhez írott bevezetőben Alexander von Czeke arra hivatkozott, hogy a szerző nem magyar volta különös súlyt ad az írásában felsorakoztatott érveknek,¹¹ maga Adelburg éppenséggel egy érzelmes körmondatral zárja gondolatmenetét, arról biztosítván minden magyart, hogy nálánál „sohasem találhatnak ügyük lelkesebb hívére; keleti, izzó lélettől szikrázó nemzeti zenéjük nagyobb, együtt érzőbb tisztelőjére”.¹² Ez a zárógondolat pedig a jelek szerint több volt pusztá frázisnál, hiszen a magyarok iránt érzett nagyrebecsülését Adelburg alig kilenc évvel később egy, „a lovagias magyar nemzetnek, a hősök népének”¹³ ajánlott ötfelvonásos operában is kifejezésre juttatta, amely a nemzet egyik kiemelkedő héroszának alakját idézi meg.¹⁴ Sőt, ezáltal voltaképpen az egész Zrínyi családot is,

8 „Es ist geschichtlich so ziemlich festgestellt, dass die Magyaren tartarischen, also reinasiatischen Ursprung's und Herkommens sind.” Uott, 24.

9 „[...] etwas so ganz Eigenthümliches, Monoton-Melancholisches”. Uott, 24.

10 „An Lebhaftigkeit des Temperamentes so ziemlich alle seine asiatischen Blutsverwandten übertrifft.” Uott, 25.

11 Uott, III. – Megjegyzendő, hogy Alexander von Czeke maga is a magyar zene szakértőjének számított egy tíz évvel korábbi tanulmánya folytán: „Über ungarische Musik und Zigeuner”. *Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte*, 4. (1858), 588–597. Ez az írás hamarosan magyarul is megjelent Rózsáági Antal fordításában: „A magyar zene és a cigányok”. *Szépirodalmi Közlöny* 2. (1858), 154. sk.

12 „Einen begeisterteren Anhänger ihrer Sache, einen grösseren, sympathischeren Verehrer ihrer orientalischen, glühendes Leben sprühenden National-Musik finden sie nun und nimmermehr.” Adelburg: *Entgegnung*, 30.

13 Az ajánlás a zeneszerző a nyomtatott librettóhoz fűzött előszavának végén jelenik meg. Adelburg Ágost: *Zrínyi. Történelmi drámai zenekép öt felvonásban*. Pest: id. Poldini Ede, 1868, 15.

14 Ebben az összefüggésben fontos emlékeztetnünk, hogy Zrínyi Miklóst nem csupán a magyarok, de – Nikola Zrinski néven – a horvátok is nemzeti hősként tartják számon. Franjo Ksaver Kuhač egy tanulmányában ráadásul arról számolt be, hogy Adelburg először Zágrábban próbálta előadni operáját, az ottani színház azonban – megfelelő zenei társulat híján – kénytelen volt visszautasítani a művet. (Lásd „Abramovič August”. *Prosvjeta* 18/1. [1910], 9–11.; újraközlés: *Kolo* 8/4. [1998], 657–659.) Kuhač szerint Adelburg csak e kudarcot követően fordult a pesti Nemzeti Színházhoz, s ekkor bizonyos

(folytatása a következő oldalon)

amelynek több tagját mind a mai napig számon tartja a történelmi emlékezet. Egyikük, Zrínyi Miklós a pogány ellen harcolt a 16. század közepe táján, és Szigetvár török ostroma során halt hősi halált. Azonos nevű dédunokája egy évszázaddal később ugyancsak az Oszmán Birodalom terjeszkedésének próbálta útját állni, s dédapja emlékét a *Szigeti veszedelemben* örökítette meg. Ez utóbbi unokahúga, Zrínyi Ilona pedig elsősorban II. Rákóczi Ferenc édesanyjaként, illetve (I. Rákóczi Ferenc halálát követően) Thököly Imre feleségeként bukkan fel az általános iskolai történelemkönyvekben. Adelburg *Zrínyije* e három szimbolikus figura közül az elsővel foglalkozik – talán mert a szigetvári hős halálának (az opera bemutatója előtt két esztendővel ünnepelt) 300. évfordulója különösen magára vonta a zeneszerző figyelmét. Éppily fontos szempont lehetett azonban, hogy Theodor Körner 1812-ben bemutatott és utóbb Magyarországon is népszerűvé vált Zrínyi-drámája alkalmas kiindulópontul szolgált a librettó kidolgozásához.¹⁵

Adelburg operájának keletkezéstörténetéről viszonylag keveset tudunk, 1867 nyarán azonban az elbírálásra benyújtott partitúra már bizonyosan a pesti Nemzeti Színház igazgatójának asztalán feküdt. Egy július 3-án írott levelében a zeneszerző arra kérte Ábrányi Kornélt, hogy az eredetileg német nyelvű librettó magyar fordítását – amelyen Ábrányi korábban Adelburg feleségének kívánságára kezdett dolgozni – mihamarabb fejezze be.¹⁶ A zeneszerző emellett arra is emlé-

jelentek elhagyásával, egy kolo csárdásra cserélésével és hasonló praktikákkal erőteljesen „magyarosítania” kellett a művet, hogy az igazgatóság végül elfogadja azt. Egyéb bizonyíték híján Kuhač beszámolóját sajnos aligha vehetjük készpénznek: a *Zrínyi* „horvátságában” való hite elsősorban a maga nacionalista meggyőződésében gyökerezhetett, Kuhač előítéleteinek ismeretében pedig a vele folytatott beszélgetések során talán már maga Adelburg is kiszínezte az opera keletkezéstörténetét, eképp igazolva magát honfitársa előtt. A *Zrínyi* egy kézirat partitúrája egyébként az 1827-ben alapított zágrábi „Musikverein” (*Hrvatski Glazbeni Zavod*) gyűjteményében is fennmaradt, a számomra fotó formájában hozzáférhető néhány kéziratoldal azonban azt sugallja, hogy az ebben szereplő műforma lényegében azonos a Pesten 1868-ban előadott változattal (amelyet az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őriz ZBK 4/a jelzet alatt), s a zene nyilvánvalóan magyaros részletei éppenséggel cáfolni látszanak Kuhačnak az opera utólagos magyarosításával kapcsolatos feltevését. Ennek fényében a továbbiakban Adelburg művét kizárólag a magyar operatörténet kontextusában vizsgálom, a mű esetleges horvát gyökereinek vizsgálatát olyan kutatókra hagyva, akik valamilyen újabb forrás bevonásával talán igazolhatják Kuhač hipotézisét. Nagy hálával tartozom ugyanakkor Vjera Katalinićnak, amiért felhívta figyelmemet Kuhač cikkére, és készségesen hozzásegített, hogy az abban megfogalmazott állítások valóságtartalmát is felmérhessem.

- 15 Említésre érdemes, hogy a *Zrínyi*, amelyet sokan Körner legjobb drámájának tartanak, alig néhány évvel keletkezése után a magyar irodalmi körökben is közsímet lett. Szemere Pál már 1818-ban lefordította egy, a pesti Német Színházban tartott amatőr előadás kedvéért, három évvel később pedig a kolozsvári magyar színház is Körner drámájának előadásával nyitotta meg kapuit, immár Petrichevich Horváth Dániel magyarázásában tűzve műsorra a darabot. Szemere magyar változata ráadásul maga is afféle klasszikussá lett: miután 1826-ban nyomtatásban is megjelent az *Élet és Literatura* hasábjain, a szöveg számos későbbi drámafordítás számára szolgált mércéül, Kölcsey Ferenc pedig egész tanulmányt szentelt neki, amelyben a „tragikus” mint esztétikai kategória elméletét is részletesen kidolgozta. Az 1830-as évekre Körner drámája olyannyira szerves részévé vált a magyarországi irodalmi kánonnak, hogy Pesten még egy francia próza fordítása is megjelent Johann Nepomuk Millakovitch tollából: *Nicolas Zrinyi, banus de Croatie Dalmatie et Slavonie. Tragédie en cinq actes*. Pest: Trattner-Károlyi, 1835.

- 16 Adelburg levelét az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára őrzi: Fond XII/20, Ep. mus. 517.

keztette Ábrányit, hogy a szövegeknyvhöz írott bevezető esszéjének fordítására is számít – amely szűk egy esztendővel később valóban be is került az 1868. június 23-i bemutatóra megjelent librettófüzetbe.¹⁷ Jóllehet Adelburg operája több izgalmas zenei részlete folytán is érdemes lehet a figyelmünkre, elsősorban ez az esszé teszi a művet a „nemzeti opera” körüli korabeli diskurzus egyik legizgalmasabb dokumentumává. Adelburg többszöri ismétlésekkel hígított, kissé széteső szövegének lényegét a következőképpen foglalhatjuk össze.¹⁸

A költészet és a dal lehetséges legnemesebb feladata, hogy „nagy nemzetek és férfiak nemes és dicső tetteit” énekelje meg.¹⁹ Ez a tétel ráadásul napjainkban igazabb, mint valaha, hiszen

aki a népek nemzetiségi törekvését, vágját és küzdelmét – eme minden idők legmagasabb világfájdalmát – nem képes költői lényegében fölfogni, az nem értette át korát, s céltalanul foglalkozik a költészettel.²⁰

A valódi művésznek ugyanakkor magasabb szempontokat is figyelembe kell vennie:

A költő maga fölül áll minden nemzetiségi törekvés és műveleten; mint valódi vilápolgár, azonosítja magát a nemzetek minden költészeti szépével, azok szerint szól hozzájuk és hat kedélyükre anélkül, hogy szorosán az egyik vagy a másikhoz tartoznék, mert ép a szép érvényreemelésé által tartozik mindegyikhez.²¹

Adelburg szerint a fenti tézis hatványozottan érvényes a zene esetében, lévén ez „azon világnyelv, mely egymáshoz fűzi a legkülönbözőbb világrészeket”.²² Mind-ebből pedig nem kevesebb következik, mint hogy az opera történetét oly hosszú időn át meghatározó nagy „nemzeti iskolák” ideje lejárt:

Nincs többé kizárólagos német, olasz és francia zene; a hangoknak csak egy kifejezési nyelve van, mely ugyan anyi dialektusra oszlik, ahány zenészeti nemzet van a világon; az az: minden nemzet, a dal és ének zenekifejezési nyelvébe a nemzeti költészet jellegét önti, azért kell, hogy ezentúl a drámai zeneköltő alakjait azok sajátlagos énekmodorához alkalmazkodó mód szerint jellemezze zenészetileg.²³

Konkrétabban fogalmazva:

Ha egy zeneköltő a magyar nemzet valamelyik történelmi mozzanatát olasz, a németét francia, a keletit pedig német zeneirányban eszményitené s ezáltal saját nemzetiségi

17 Lásd a 13. lábjegyzetet.

18 A zeneszerző bevezetőjének eredeti német szövege az Alexander von Czeke által szerkesztett bécsi hetilap, az *Aesthetische Rundschau* 1866. október elsejei, nyitószámában jelent meg. Minthogy jelen tanulmányban Adelburg esztétikai nézeteit a Zrínyi pesti előadásainak összefüggésében vizsgálom, a továbbiakban a bevezető szövegét Ábrányi magyar fordítása alapján idézem („Előszó 'Zrínyi' című történelmi drámai zeneképhez”), amelyet a *Zenészeti Lapok* – a nyomtatott librettóban való megjelenést jóval megelőzve – már 1867 szeptemberében közölt (789–792., 804–806., 819–823.).

19 Adelburg: *Előszó*, 789.

20 Uott, 789.

21 Uott, 789–790.

22 Uott, 790.

23 Uott, 790.

szűk körének határai közt keresné a kifejezési igazságot: ezzel körülbelül olyan nemzeti jellemzési badarságot követne el, mintha valaki Minerva fejére antik sisak helyett párisi nőkalapot illesztene s a római imperátorokat sagum helyett fekete frakkba öltöztetné!²⁴

Ez a gondolatmenet nyílt lázadás valamennyi német, olasz és francia zeneszerző ellen, aki „saját nemzeti zenészeti ruhájába öltözteti zenedrámája minden alakját és mozzanatait, bármelyik nemzetiség köréhez tartozzanak is azok”.²⁵ Ezt a visszás helyzetet azonban Adelburg szerint korántsem oldaná meg, ha a többi nép is ugyanebbe a hibába esne, s operáiban egyetlen, maga formálta nyelven jelenítene meg valamennyi szereplőt. A magyaroknak, araboknak, törököknek, görögöknek, szlávoknak természetesen ki kell alakítaniuk a maguk zenei dialektusát, nemzeti operáik azonban semmiképp sem szorítkozhatnak erre az egyetlen kifejezési módra:

Véleményem szerint egy zeneköltemény nem csak azért nevezhető nemzetinek, mert a nemzeties kifejezési mód korlátolt határait át nem lépheti s csak kizárólagosan nemzeti zenészeti külsőségeket állít előtérbe, továbbá nemcsak azért, hogy az ének, a dallam, kizárólagosan nemzeti typos szerint legyen idomitva oly végből, hogy a különleges nemzeti énekkifejezést néhány új dalformával gazdagítsa, elzárván ez által az ily alkotású mű általános fölfoghatási és élvezhetésének az útját. Ily korlátolt értelemben én részemről nem fogom fel a nemzeti dalmű eszméjét. A különféle nemzetek mind csak egyes részei a nagy egyetemes emberiségnek, s mind együttvéve segítenek alkotni a világtörténelmet. Azért, egyes nemzetek kiváló tettei s műveletei, melyek korszakot képezve az egész emberiségre befolyással vannak, általános emberiségi jelentőséggel is bírnak. Az emberiség külön családjainak jelesei nemcsak saját nemzetüké, de az egész emberiségé. Az emberiség szelleme magában hordja a kozmopolitismus fogalmát és terjeszkedését. Ugy szintén a drámai zenemű is mint műegész; vagy is: megtartja sajátos színezetét a nemzeti képnek, de ahol általános emberi érzületek húrjai rezzennek s lépnek előtérbe, minden helyi színezés túlságos vagy épen kizárólagos föltüntetésétől visszatartja magát, s az ily situatiokat az általánosult emberi érzemények és szenvedélyek hangján ecseteli. Szóval: nem a situatio külsőlegességére hanem az azt előidéző benső indokokra fekteti a súlyt.²⁶

Adelburg előszavának java a fentiekhez hasonló, általános esztétikai kérdéseket tárgyal, sok tekintetben a zene mint egy-egy nemzet legbensőbb kifejezési formájával kapcsolatos korábbi – már az 1859-es Liszt-esszéiben megfogalmazott – nézeteit fejlesztve tovább. Az utolsó néhány oldalt viszont magának a *Zrinyinek* szenteli a szerző, hangsúlyozva, hogy az elmondottaknak megfelelően ebben az operában „két népfaj zenészeti jellemzése vált földatommá, melyek zenészeti alapszínezetben rokonok ugyan egymással, de dallamkifejezési modorukra nézve egymástól mégis különböznek”.²⁷ Ez a megállapítás természetesen ismét csak a szerző egy korábbi tézisének eleveníti fel, mely szerint a „keleti” népek karaktere és zenéje sok te-

24 Uott, 806.

25 Uott, 805.

26 Uott, 791–792.

27 Uott, 821.

kintetben hasonló. Míg azonban a Liszt tézisei ellen érvelő könyvecskéjében Adalburg legfőbb célja annak indoklása volt, miért képesek a cigányok olyan idiomatikus tökéletességgel elbirtokolni a magyarok zenei anyanyelvét, ugyanez az érv a *Zrínyi* előszavában mintha pusztá apológiává laposodna, mellyel a szerző az operában felbukkanó két – egymással elvileg kontrasztáló – nemzeti stílus közötti elkerülhetetlen áthallásokat, kapcsolódási pontokat próbálná indokolni.

AZ OPERA VÁZLATOS CSELEKVÉNYE

1. *felvonás.* Szolimán török szultán táborában vagyunk Belgrád közelében. A janicsárok kórusát a török seregeket kísérő cigányok dala és tánca követi, majd a müezzín imára szólítja a hívőket. Szolimán a német csapatok megtámadását javasló hadvezéreinek tanácsát figyelmen kívül hagyva úgy dönt, előbb Szigetvár ostromát kezdi meg. Búcsút vesz háremhölgyeitől, és katonáit a Zrínyi parancsnoksága alatt álló vár ellen vezeti.

2. *felvonás.* Zrínyi feleségének, Évának és leányuknak, Ilonának a várban folytatott párbeszédéből megtudjuk, hogy a lány szíve apja egyik legderékabb vitézéért, Juranicsért dobog. Zrínyi kimenekítené szeretteit az ostromlott várból, ám Éva és Ilona osztozni akar a családfő sorsában. A felderítőútjáról visszatérő Juranics izgatottan számol be róla, hogy a török hadsereg már átkelt a Dráván, és gyorsan közeledik. Amikor engedélyt kér, hogy rajtaüthessen az ellenségen, Ilona kétségbeesett tiltakozása váratlanul mindenki előtt leleplezi a lány érzelmeit. Juranics megkéri Ilona kezét, és Zrínyi áldását is adja a frigyre – az örömtől repeső vitéz ezek után még inkább méltó akar lenni a lány kezére, s merészen kivágtat a várból, hogy meglepje a gyanútlan törököket.

3. *felvonás.* A magyarok felkészülnek az ostromra: a katonák a bor és a nők hatalmáról énekel dalból próbálnak erőt meríteni a harchoz. Zrínyi vezetésével megesküsznek, hogy utolsó csepp vérükig védik majd a várat. Ilona szerelmes ábrándokba merül, és jegyese remélt diadalára gondolva végül önkivületbe esik. Mikor a győzelmes Juranics visszatér, a lány fokról fokra nyeri vissza eszméletét, s végül szerelmi kettősben forrnak össze.

4. *felvonás.* Parancsnoki sátrában Szolimán türelmetlenül várja a remélt győzelemről szóló híreket, ehelyett azonban váratlanul a magyarok elől menekülő török csapatok rontanak be a színre. Az egyik magyar vitéz, Alapi ugyan fogságba esett, de a szultánnak semmi erővel sem sikerül árulásra bírnia: a hős végül egy janicsártól elragadott karddal leszúrja magát, utolsó szavaival is a törököket átkozva. A nagyvezír a magyarok táborába indul, hogy a béke feltételeiről tárgyaljon – távozása után nem sokkal a csalódott Szolimán meghal. Háremhölgyei úgy hiszik, csupán elaludt, és csábító dallamokkal próbálják megédesíteni álmát.

5. *felvonás.* Miután Szigetvár védőinek helyzete tarthatatlanná vált, Zrínyi a kitörés mellett dönt. A várba érkező nagyvezír korábban fogságba esett fiának sorsával próbálja zsarolni a várparancsnokot, de ő hajthatatlan marad: a magyarok kitűzik a halált jelző fekete lobogót, és lángba borítják házaikat. Ilona a pincében felhalmozott lőporos hordók között bolyong egy égő fáklyával a kezében. Juranics érkezik, hogy búcsút vegyen szerelmesétől, majd sietve visszatér bajtársai közé. Végre feltárul a kapu, és a magyar vitézek maroknyi csapata nekirent a török seregnek. Amint Zrínyi utolsó bajtársa is el-esik, Ilona jelenik meg a lőportorony erkélyén, és levegőbe repíti a várat. A záró apoteózis során a megdicsőült hősök árnyait látjuk a füstfelhőből az ég felé emelkedni.

Tempo giusto e rubato

Tenori

Üdv — So — li — mán nagy ha — tal — mu, oh nagy ha — tal — mu Sul — tán

Bassi

1. kotta. Janicsárok kara az 1. felvonásból

Poco più moto

2. kotta. Balletto alla Zingarese az 1. felvonásból

Czi — gány é — let Te gyöngy é — let A sza — bad — ság Van te — vé — led.

3. kotta. Cigányok kara az 1. felvonásból

Összhangban Adelburg alaptézisével, mely szerint szereplőinek egyéni cselekedeteit általános emberi érzelmek határozzák meg, a *Zrinyi*ben a nemzeti stílusok legvilágosabb formájukban az individuumot háttérbe szorító tömegjelenetekben bukkanak fel. Az első felvonás kezdetén elhangzó janicsárokorus szépen példázza e kompozíciós stratégiát: az a-moll hangnem, a szűkített tercek és bővített szekundok hangsúlyos felbukkanása, valamint a cintányér és a nagydob ütései félreérthetetlen egzotikus atmoszférát teremtenek (1. kotta).²⁸ Dramaturgiai szempontból különösen érdekes, hogy a janicsárokort a törökökkel együtt vándorló cigányok táncjelenete követi:

28 Az itt következő kottapéldákban a zenekari szólamokat a Nemzeti Színházban a bemutató próbáin is használt, korabeli kéziratot zongorakivonat alapján közlöm (jelzete az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában: ZBK 4/b). Minthogy a zongorakivonat és a partitúra több helyütt csupán az opera eredeti német szövegét tartalmazza, az énekszólamok pedig hiányosak, a közölt részletek magyar szövegét egyes pontokon saját kútfőből – a nyomtatott librettót a kottához alkalmazva – adom meg.

Adelburg aligha véletlenül kapcsolta ilyen szorosan össze a két részletet, hiszen azok egymásmellettisége mintha éppen korábbi Liszt-esszéjének központi tételét igazolná, miszerint a cigányok korántsem kötődnek szorosan és szükségképpen a magyarokhoz (az operában a későbbiek folyamán – a magyarok táborában játszódó részletekben – már egyetlen cigány szereplő sem bukkan fel). Ezzel összhangban a cigányok színre lépését kísérő táncdallam (2. kotta) gondosan kerül a 19. század közepén szokásosnak mondható „magyar stílus” gesztusait – hangzása inkább a (többek között Schumann műveiből ismerős) „spanyol cigány” intonációt idézi emlékezetünkbe; vagy talán egyfajta idejétmúlt, archaikus verbunkos idiómát, amelyet az 1868-as pesti bemutató közönsége már semmiképp sem azonosíthatott „jellegzetesen magyar” hangzásuként. Mi több, amint a kórus is belép, hogy a cigányok afféle *ars poeticáját* fogalmazza meg, még ez az „archaizáló” stílus is háttérbe szorul, és a zene a megtevesztésig hasonul a felvonás kezdetén hallott janicsárcórusához (3. kotta). Az opera nyitójelentének dramaturgiája tehát mintha szántszándékkal azt sulykolná, hogy a cigányok természetük szerint hajlamosak bármelyik „valódi nemzet” zenéjét utánozni, amellyel csak kapcsolatba kerülnek – különösen, ha vendéglátóik hozzájuk hasonlóan keleti gyökerekkel bírnak, mint a törökök és a magyarok. A cigányok által újból felidézett törökös hangvétel pedig megőrződik a következő jelenetben is, amikor a müezzin egy kromatikus hegedűdallam kíséretében hozzáfog esti imájához:

Andante non troppo Lístezzo tempo, poco rubato

Al - lah! ó az

Úr! Pró - fé - tá - ja

Ma - ho - med

p

4. kotta. A müezzin éneke az 1. felvonásból

A törökök és a magyarok közös „keleti” gyökerei folytán Adelburg csupán korlátozott lehetőségekkel rendelkezett a két néphez kapcsolódó (feltehetőleg elsősorban a tonalitást, illetve a skálákat magában foglaló) „zenészeti alapszínezet” különbségeinek bemutatására. A szükséges kontraszt így leginkább az eltérő „dallamkifejezési modorban” nyilvánulhat meg, amelyen Adelburg minden jel szerint a frázisok egymáshoz kapcsolódásának módját, illetve azok jellegzetes ritmusképleteit érti. Ami az első tényezőt illeti, érdemes felidézni, hogy amikor August Wilhelm Ambros a *Geschichte der Musik* nyitókötetében egy török dallamot is közölt Adelburg saját gyűjtéséből, a példához kapcsolódó kommentárban éppen a „kellemetlenül különös, vég és cél nélkül ide-oda tántorgó menetekre” hívta fel a figyelmet, amelyek félreérthetetlenül nem-európai jelleggel ruházzák fel a melódiát és – a 4. kottában bemutatott hegedűdallamhoz hasonlóan – tökéletesen kifejezik a passzivitásra hajló török nemzeti karaktert.²⁹ A ritmikai aspektus vizsgálatakor pedig elég egyetlen pillantást vetnünk a *Zrínyi* 3. felvonásának az ostromlott magyar táborban játszódó nyitójelentére: míg a magyar katona énekét kísérő hegedűdallamban (5. kotta) ugyanolyan bővített szekundok és dallamornamensek bukkannak fel, mint a műezsin korábbi meg-

5. kotta. Magyar katona dala a 3. felvonásból

szólásakor, a szabályos metrikus keret és főképp az élesen pontozott ritmusok pillanatnyi kétséget sem hagynak a szakasz magyar jellege felől. Ez a párhuzam értelem-szerűen leleplezi a két nép közös „zenészeti alapszínezetét” is; amikor azonban ugyan-

29 „Peinlich sonderbaren, ohne Ende und Ziel herumtaumelnden Gängen.” August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*, 1. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1862, 111. Ambros a közölt dallam „céltalanságát” egyértelműen primitív vonásnak tekinti, s egy ponton (111–112.) ki is fakad, hogy „Egy nép, amelynek körében az ember nemzeti ének gyanánt ilyenféle dallamokat hall, még nagyon távol áll az európai kultúrától!” („Ein Volk, bei dem man Melodien dieser Art als Nationalgesänge zu hören bekommt, ist noch sehr weit von europäischer Cultur!”)

Andante maestoso

The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked *f* and contains a 5-measure rest in both the treble and bass staves. The tempo is *Andante maestoso*. The key signature has one sharp (F#).

6. kotta. A 2. felvonás kezdete

ezek a pontozott ritmusok dúrban jelennek meg, a hallgató még magabiztosabban azonosíthatja a helyszínt – mint például a 2. felvonás kezdetén (6. kotta), amely ugyancsak a magyarok táborában játszódik. Az utóbbiból kibomló csárdásépizódznak ugyan – viszonylagos „modernsége” folytán – aligha van sok köze a keleti gyökerekhez, de értelemszerűen tovább erősíti a táncjelenet magyaros karakterét:

Allegro

The score consists of two systems of piano accompaniment with lyrics. The tempo is *Allegro*. The key signature has one sharp (F#).

Ku - pát e - lé, __ tölts bort be - lé Ku - pát e - lé, __ tölts bort be - lé

Az ád e - rőt, __ tö - rök ve - rőt, az ád e - rőt ád e - rőt

7. kotta. Csárdás karakterű kórusrészlet a 3. felvonásból

Moderato maestoso

Ha Zrí - nyi - por - ba hull s Szi - get - vár - rom - ba dül

ak - kor ha mar a né - me - tek - re tá - ma - dunk majd a

né - me - tek - re tá - ma - dunk a né - me - tek - re gyor - - - - san

8. kotta. Szolimán ariája az 1. felvonásból

Az Adelburg előszavában kifejtett elvekkel összhangban a dráma egyéni hősei egy „univerzálisabb” zenei nyelven szólalnak meg, amelyet leginkább a három hagyományos operastílus – az olasz, a francia és a német – egyfajta keverékeként értelmezhetünk. Amikor a török szultán, Szolimán azon mereng, miként tudná Zrínyi legyőzése után a német seregek ellenállását is megtörni, a bosszúáriák közismert toposzait veszi számba (8. kotta). De a legderékabb magyar vitéz, Juranics sem talál alkalmasabb módot Zrínyi lánya iránti érzelmeinek kifejezésére, mint hogy egy pillanatra valódi olasz tenorral változzék (9. kotta).

Maga Zrínyi ugyancsak a rettenthetetlen hősök nemzetközi nyelvét beszéli, egy személyéhez kapcsolódó, az opera folyamán többször visszatérő dallam azonban részben nemzeti hovatartozására is emlékeztet. Mint Adelburg az előszóban részletesen kifejti, „Zrínyi 'harci dalá'-nak, valamint az ahhoz énekelt szövegnek történelmi érdeke van s ama kor jellemzéséhez tartozik”³⁰ – a librettó pedig valóban idézőjelek között közli a vonatkozó szakaszt, amelyet Thaly Kálmán néhány

30 Adelburg: *Előszó*, 822–823.

Andante

Ne sirj, ne_ sirj sze - rel - - mem, mél - tó csak így le szek rád, mél

tó csak így le-szek rád, ne sirj, ne_ sirj, sze - rel - - mem, mél - tó csak így le - szek rád, mél -

tó _ csak így le - szek _ rád _ l -

lon! csil - la - gom vagy te, ki fényt ló - velsz u - tam - - - ra

The musical score is for a vocal piece in G major, 4/4 time, marked Andante. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics in Hungarian and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ne sirj, ne_ sirj sze - rel - - mem, mél - tó csak így le szek rád, mél", "tó csak így le-szek rád, ne sirj, ne_ sirj, sze - rel - - mem, mél - tó csak így le - szek rád, mél -", "tó _ csak így le - szek _ rád _ l -", and "lon! csil - la - gom vagy te, ki fényt ló - velsz u - tam - - - ra". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.

9. kotta. *Juranics áriája a 2. felvonásból*

ével korábban adott közre egy népszerű antológiában.³¹ Thaly szerkesztői kommentárja szerint a szöveg valószínűleg a törökök és a magyarok közötti utolsó háborúk idején keletkezhetett – annak a dallamnak az eredetére vonatkozóan azon-

31 Thaly Kálmán: *Régi Magyar Vitézi Énekek és Elegyes Dalok XVI-ik, XVII-ik és XVIII-ik századbeli eredeti kéziratokból*, 1. Pest: Lauffer, 1864, 322. Tekintettel Thaly szövegközléseinek kétes reputációjára, érdemes megemlítenünk, hogy a most tárgyalt szöveget szerkesztőként valóban egy korábbi kéziratoss forrásból vette át.

ban, amelyet Adelburg a szöveghez társít, és azzal egykorúnak vél, sajnos nincs történeti adatunk (10. kotta).³² Domokos Mária szíves felvilágosítása szerint ez a dallam egyáltalán nem rí ki a 19. század közepén népszerű magyar műdalok közül, s így minden valószínűség szerint maga is friss kompozíció lehet, amelyet alighanem a Thaly kötetében közölt szöveg nyomán írhatott Adelburg egyik kortársa. De ha valóban így van is, a zeneszerző szándéka kétségkívül egy Zrínyi személyéhez kapcsolódó történelmi relikvia megidézése volt – talán éppen azzal a céllal, hogy ismét bizonyítsa: a magyaroknak már a cigányokkal való termékeny zenei kapcsolat létrejötte előtt is megvolt a maguk autochton muzsikája.³³

Moderato maestoso

Trom - bi - ták - nak szőr - nyü ri - va - dá - sát Sip - nak
dob - nak hal - lom har - so - gá - sát. A vér - on - tó Mars - nak
hang - ja ez, nem más - nak Baj - no - ki éb - red - nek lár - má - já - ra
A csa - tá - ra, a csa - tá - ra, a csa - tá - ra.

10. kotta. Zrínyi riadója a 2. felvonásból

Az alaposan kidolgozott esztétikai háttér, a csábítóan egzotikus jelenetek és az autentikusnak vélt „Zrínyi-riadó” idézete ellenére Adelburg operájának az 1868. június 23-i bemutató után nem sikerült meggyökeresednie a Nemzeti Színház repertoárján.³⁴

32 Az opera cselekvényét bemutató írásában (*Zenészeti Lapok*, 8. [1867–68], 577–583, ide: 578.) Ábrányi arról is beszámol, hogy Adelburg alapos kutatásba kezdett a Zrínyi és társai által a kirohanás közben énekelt dallam azonosítására, s végül Horvátországban sikerült megtalálnia és lejegyeznie az eredeti „riadót”.

33 Adelburg *Entgegnungjához* írt előszavában (VIII.) Alexander von Czeke Mátray Gábor egy nemrégiben megjelent gyűjteményére hívta fel a figyelmet, mondván, Tinódi Lantos Sebestyén énekei kétségtelen bizonyítékai a magyar zenekultúra történelmi önállóságának. Vö. Mátray Gábor: *Történeti, bibliai és gúnyos magyar énekek dallamai a XVI. századból*. Pest: Emich Gusztáv, 1859, 65–139. – Talán éppen ez a gondolatmenet adta az ötletet Adelburgnak, hogy egy hasonlóan ősi magyar dallamot illesszen a partitúrájába. (Hogy a szövegre írott dallamot a zeneszerző valóban Horvátországban hallotta-e, vagy az Ábrányinál olvasható homályos utalás a zeneszerző ottani „gyűjtőútjára” pusztá álca lehetett, mai tudásunk szerint nem dönthető el.)

34 A későbbi előadásokra meglehetősen rendszertelen időközökben került sor 1868. június 27-én, augusztus 29-én és szeptember 22-én; 1869. január 5-én, február 23-án, november 13-án és 30-án; illetve 1870. február 19-én és október 4-én.

A kudarc okai korántsem kézenfekvők, hiszen a bemutató egyértelmű sikert aratott: Adelburgot már a műezsin első felvonásbeli éneke után – s később több más alkalommal is – a színpadra szólította a lelkes közönség. A kritikák sem voltak éppen barátságosak: a *Pester Lloyd* június 25-én egyenesen a műfaj korabeli termésének legjáva közé sorolta a *Zrínyit*, ugyanaznap számában pedig a *Pesti Napló* is meleg hangon méltatta a zene eredetiségét – jóllehet e dicséretet abban a dupla fenekű formában fogalmazva meg, hogy Adelburg muzsikája önmagában, egy operához alkalmas cselekmény nélkül is sikerre vitte a művet. A librettó gyengeségét más kritikusok is felpanaszolták: három nappal később a *Vasárnapi Újság* a jelenelek bármiféle koherens történet híján való egymás mellé sorjázását kárhóztatta, a *Fővárosi Lapok* 1869. február 25-i beszámolója pedig mindenekelőtt a mű hosszúságát hánytorgatta fel, amely elkerülhetetlenül kimerítette a közönséget. (Ezzel szemben ugyanezen folyóirat egy korábbi írásában Ábrányi Kornél éppen arra hivatkozva dicsérte a *Zrínyit*, hogy abban a „zeneileg illusztrált történelmi képek [...] közé nem vegyül semmi keresett színpadi intriga, vagy mesterkélt hatásadás” – a librettó fordítójának véleménye azonban természetesen a legkevésbé sem volt elfogulatlan, amint arról az Adelburg érdekében kifejtett folyamatos propaganda-hadjárata is tanúskodik.)³⁵

A drámai cselekvény hiánya elkerülhetetlenül még jobban kiélezte a már érintett másik problémát: az általános vélekedés szerint a *Zrínyi* – még az egyre kiterjedtebb húzásokot követően is – borzasztóan hosszúnak bizonyult mind egyes jeleneteiben, mind pedig egészében.³⁶ Az impozáns látványelemek természetesen valamelyest kárpótolhattak volna e gyengeségért, e tekintetben azonban a kritikusok véleménye igencsak megoszlott: míg *A hon* dicsérte a keleties jelmezeket, a török tábor díszleteit és a záróképet, s a *Vasárnapi Újság* is osztotta e véleményt, a *Pester Lloyd* kritikusa ugyanezeket a részleteket (néhány díszlet kivételével) ízléstelennek találta,³⁷ Ábrányi pedig kemény szavakkal vetette az igazgatóság szemére, hogy csupán az első felvonás török táborához készítették új díszleteket és jelmezeket, s így „a sultán sátorában olyan kopott diván volt, mintha a tandlmarkról hozták volna”.³⁸ Tekintettel arra, hogy – *A hon* imént idézett kritikája szerint – a Nemzeti Színház társulata alig volt képes megbirkózni Adelburg partitúrájának nehézségeivel, a tíz előadás, amelyet a *Zrínyi* a pesti színpadon 1868 júniusa és 1870 októbere között megért, nem is mondható kevésnek – még ha figyelmen kívül hagyjuk is a *Fővárosi Lapok*ban oly gonoszul felvetett pletykát, hogy a művet talán éppen Erkel Ferenc intrikája szorította volna ki a repertoárból, lévén Adelburg

35 *Fővárosi Lapok*, 1868. június 25. Ábrányi a *Zrínyi* érdekében szervezett sajtóhadjárata természetesen az általa szerkesztett *Zenészet*i *Lapok*ban valósult meg a legszemérmertlenebb formában: a folyóirat nem csupán Adelburgnak a librettóhoz írott előszavát (vö. 18. jegyzet) és a zeneszerző részletes életrajzát (vö. 1. jegyzet) közölte, hanem – kilenc nappal a premier előtt – a *Zrínyi* cselekvényének hosszadalmas bemutatását is (vö. 32. jegyzet).

36 A jelek szerint hasonló fenntartásaik lehettek az előadóknak is, a *Tenore 2^{do}* szólam egyik példányának a végén ugyanis a következő bejegyzés olvasható: *Hála az égnek, csak hogy már vége van!*

37 *A hon*, 1868. június 24.; *Vasárnapi Újság*, 1868. június 28.; *Pester Lloyd*, 1868. június 25.

38 *Zenészet*i *Lapok*, 8. (1867–68), 620.

tartós sikere veszélyeztethette volna az ő (hallgatólagos) privilégiumát a magyar történelmi opera művelésére.³⁹

Hogy Erkel valójában mit gondolt Adelburg operájáról, nem tudhatjuk: az a tény, hogy a Zrínyi előadásainak vezénylését helyettesére, Huber Károlyra hagyta, a mű iránti érdeklődés teljes hiányáról is tanúskodhat, de éppennyire hihető, hogy Erkel talán valóban nem szeretett volna személyesen hozzájárulni egy, az ő „operai felségterületére” merészkedő rivális sikeréhez. Maga a mű mindenestre talán mégsem hagyta egészen hidegen, s ezt feltételezve befejezésül hadd vessek fel egy hipotézist, amely szerint a Zrínyi Erkel következő operájának stílusára is döntő hatással lehetett, s így egyfajta „hiányzó láncszeme” a 19. század magyar operatörténetének.

Jóllehet Adelburg előszava elsősorban általános zenei és esztétikai kérdésekkel foglalkozik, érvelésének egy pontján meglehetősen nyíltan kapcsolódik a magyar nemzeti opera körüli korabeli diskurzushoz. A „tisza magyar” stílusú operáért írásaiban többször is síkra szálló Mosonyi Mihály 1861-ben fejezte be a *Szép Ilont*, amelyben nézeteinek gyakorlati megvalósítására tett kísérletet. A szakmai körökben türelmetlenül várt mű lényegében megbukott, a látványos kudarc ellenére azonban egy évvel később Erkel is színpadra vitte esztétikailag hasonló úton járó vígoperáját, a *Saroltát*. Ám a *Sarolta* sem aratott sikert, ezzel egyszer s mindenkorra hiteltelenné téve a „tisza magyar” stílusban írott opera gondolatát a korabeli közönség körében. Adelburg nyilvánvalóan erre a problémakörre utal, amikor (mint korábban már idéztem) úgy fogalmaz, hogy

véleményem szerint egy zeneköltemény nem csak azért nevezhető nemzetinek, mert a nemzeti kifejezési mód korlátolt határait át nem lépheti s csak kizárólagosan nemzeti zenészeti külsőségeket állít előtérbe, továbbá nemcsak azért, hogy az ének, a dallam, kizárólagosan nemzeti typus szerint legyen idomítva oly végből, hogy a különleges nemzeti énekkifejezést néhány új dalformával gazdagítsa, elzárván ez által az ily alkotásu mű általános fölfoghatási és élvezhetésének az útját.⁴⁰

Adelburg Zrínyije ezzel a szűkkeblűen nemzeti felfogással szemben kínál alternatívát, hiszen az ő „kozmpopolita” operája két különböző nemzet zenei stílusát (sőt, harmadikként az „univerzális” operai nyelvezetet is) ötvözi egyetlen művön belül – nagyon is hasonlóan ahhoz, ahogyan az a *Brankovics György*ben történik, amelyen Erkel tudomásunk szerint éppen 1868-ban kezdett dolgozni (amikorra a Nemzeti Színház zenei vezetőjeként egészen biztosan meg kellett ismerkednie Adelburg operájával). Erkel persze némileg takarékosabban bánik a karakteresen nemzeti részletekkel, mint Adelburg, a helyszín azonban ezúttal is Magyarország déli határvidéke, az ellenség pedig természetesen a török – még ha a *Brankovics*ban

39 Mint már említettem (vö. 35. jegyzet), Ábrányi a *Fővárosi Lapok*ban is beszámolólt közölt Adelburg operájáról, így kézenfekvőnek tűnik, hogy e folyóirat a Zrínyi iránt tanúsított kitüntetett érdeklődése, valamint a cikkek egyértelműen Adelburg-párti (és egyszersmind Erkel-ellenes) hangvétele ugyancsak az ő befolyását tükrözi.

40 Vö. 26. jegyzet.

nem csupán két, hanem három nemzeti stílus vegyül is egybe, s a magyarnak épenséggel kisebb szerep jut, mint a szerbnek. Lehetséges, hogy Erkelnek éppen Adelburg Zrínyije – s még konkrétan: a librettó előszavában kifejtett esztétikai érvrendszer – adta az ihletet a háromféle stílus összekapcsolásához? Közvetlen bizonyíték híján e kérdést nyitva kell hagynunk, a *Brankovics* Erkel életművében elfoglalt különleges helye – ez ugyanis a zeneszerző egyetlen nem magyar környezetben játszó operája – mégis azt sugallja, hogy efféle külső inspirációra talán nagyon is szükség lehetett. S ha valóban így történt, a magyar zenetörténet kutatójának ismét eggyel több oka van, hogy ne feledkezzék meg August Adelburgról, a horvát arisztokratáról, aki egy fontos operát ajánlott „a lovagias magyar nemzetnek”, s egyszersmind legjelentősebb magyar zeneszerzőkortársa figyelmét is a „kozmpolita opera” új lehetőségei felé fordította.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

MINERVA'S PARISIAN LADY'S HAT AND THE EMPEROR'S BLACK TAILCOAT

August Adelburg's Cosmopolitan National Opera

Born to a Croatian father in Constantinople and educated in Vienna, August Adelburg (1830–1873) was a true cosmopolitan. His explicitly „national opera” about Miklós Zrínyi (c1508–1566), a Hungarian national hero of Croatian origins, was premiered in Hungarian translation on 23 June 1868 in the National Theater in Pest. The libretto (originally in German and adapted by the composer from Theodor Körner's drama) includes a preface that adumbrates a wholesale theory of cosmopolitanized national opera, as it were. Elaborating his views as expressed in his 1859 essay against Liszt's *On the Gypsies and their music in Hungary*, Adelburg insists that the hegemony of the three traditional musical styles – German, French and Italian – has become obsolete, since „the tones have a single expressive language, which is divided into as many dialects as there are musical nations in the world.” At the same time, he also considers the overly use of less „worn-out” national styles misguided, since letting each character sing in the same manner is like „putting a Parisian lady's hat, instead of an antique helmet, on Minerva's head, and dressing the Roman emperors in black tailcoat, rather than *sagum*.” Therefore, a truly up-to-date national opera must in fact be „cosmopolitan” (Adelburg himself uses the term) in its sensitive portrayal of each individual character.

Following a brief analysis of some of the most prominent „national” numbers of the work, I conclude by suggesting that Adelburg's ideas about „cosmopolitanizing the national” render his *Zrínyi* a kind of mediator between two outstanding Hungarian operas of the period: Mihály Mosonyi's „all-Hungarian” *Szép Ilon* (1861) and Ferenc Erkel's „cosmopolitan” *György Brankovics* (1874).

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been Head of Music at the National Széchényi Library, Budapest, since January 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but vocal music from the 18th and 19th centuries plays a special role – he has published several articles about the music of Joseph Haydn (*Eighteenth Century Music, Journal of Musicological Research, Ad Parnassum, Studia Musicologica*) and Mozart (*The Musical Times, Mozart-Jahrbuch*), a study of Mendelssohn's „Scottish” tonality (*Nineteenth Century Music*), as well as an essay on Schumann's „exotic” works (*The Musical Times*). He is also author of a larger study on Bartók's Scarlatti reception (*Studia Musicologica*).