

Kisebb balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler működése alatt

Ujvári Hedvig

PPKE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet, egyetemi docens

Smaller Ballet Performances at the Hungarian Royal Opera House during Gustav Mahler's Tenure.

Abstract: The scholarly examination of Gustav Mahler's tenure in Budapest (October 1888–March 1891) has primarily focused on his roles as artistic director and conductor as well as the compositional history of his *Symphony No. 1*. However, following the inauguration of the Hungarian Royal Opera House in 1884, the ballet repertoire, along with operas, was transferred from the National Theatre to the Hungarian Royal Opera House, warranting further investigation into this aspect of his directorship. This study aims to shed light on the reception history of two lesser-known ballets, *A négy kérő* (*The Four Suitors*) and *A párisi festők* (*The Parisian Painters*), which have so far remained on the periphery of academic discourse. The analysis relies exclusively on reports and reviews published in contemporary Hungarian and German-language press in Budapest.

Absztrakt

Gustav Mahler budapesti működésével (1888. október – 1891. március) kapcsolatban elsősorban zeneigazgatói és karmesteri tevékenysége, illetve az *I. szimfónia* keletkezéstörténete áll a kutatói érdeklődés középpontjában. A Magyar Királyi Operaház megnyitását követően, 1884-ben azonban az operák mellett a balettrepertoár is átkerült a Nemzeti Színházból a dalszínházba, így ezek vizsgálata szintén indokolt. Az alábbi tanulmány két kisebb, mindeddig a kutatás perifériájára szorult balett, *A négy kérő* és *A párisi festők* fogadtatástörténetének a bemutatására vállalkozik. Forrásként csupán a korabeli fővárosi magyar és német sajtó híradásaira lehetett támaszkodni.

I. A megkésett nemzeti táncjáték

A 19. században a magyar nemzeti táncjáték a nemzeti identitás és a függetlenségi törekvések fontos kulturális kifejeződése volt, bár a fejlődése sokáig késlekedett. Míg Erkel Ferenc már a század közepén megteremtette a magyar nemzeti opera alapjait, a balett és a táncjáték terén csak az 1830-as években kezdődtek bizonytalan próbálkozások, mint például Heinisch József *A haramiabanda* című „magyar pantomim”-ja. Ez a mű különböző zenei forrásokat ötvözött: a verbunkos és népzenei elemek mellett Beethoven hatása is érezhető volt benne. A szabadságharc bukása és az azt követő neoabszolutista időszak azonban jelentősen visszavetette a nemzeti törekvéseket, így a táncművészet terén is hosszú stagnálás következett. Az 1840-es és 1850-es évekből ugyan Doppler Ferenc *Ilka vagy a huszártoborzó*, valamint Aranyváry Emília *Toborzók* című alkotása említhető, de ezek nem hozták meg a kívánt áttörést. A magyar színpadi tánc évtizedekig csupán Erkel operáinak jeleneteiben kapott helyet (Vályi, 1956a; Kerényi, 1979; Major, 1987, 25; Ujvári, 2023b).

A fejlődés lehetősége a Magyar Királyi Operaház megépülésével érkezett el, amely méltó környezetet biztosított a magyar táncjáték számára (Gelencsér, 1984; Staud, 1984;

Tallián, 2001). Sztojanovits *Csárdás* című műve a nemzeti táncjáték egyik mérföldkövének számított (Ujvári, 2023b). A darab sikerét a különböző zenei és táncelemek harmonikus ötvözése biztosította: a verbunkos stilizáció, a reformkori dalok, az európai zenei hatások és a nemzetiségi táncok mellett az olasz koreográfiai megoldások is jelentős szerepet játszottak. Ez a gazdag, operettekre emlékeztető sokszínűség nagy közönségsikert eredményezett. Az 1891-ben bemutatott *Vióra* premierje már a magyar nemzeti táncművészet diadalának tekinthető, amelyet a *Pesti Hirlap* a magyar génusz győzelmeként ünnepelt. A nemzeti tematika, az autentikus néptáncbetétek és a magyar intendáns által támogatott előadás mind a korabeli magyar kultúra szimbolikus eseményévé emelték a bemutatót (Ujvári, 2023b).

A nemzeti táncjáték kialakulása és jelentősége a magyar társadalom történeti és kulturális folyamataiba ágyazódik. A 19. század polgárosodási törekvései, a nemzeti függetlenség visszaszerzésére tett kísérletek és azok kudarcai egyaránt hatással voltak a művészeti ágak fejlődésére. Miközben a magyar zeneművészet Liszt, Erkel, Bartók és Kodály révén nemzetközi szinten is kiemelkedett, a balett területén nem alakult ki hasonló ív. A magyar táncművészet nem tudta megtalálni saját autonóm identitását; a bécsi minták hatása alatt állt, miközben a nemzeti elemek csak ritkán jelentek meg. A 19. század végére azonban a nemzeti táncművészet iránti társadalmi igény egyre erősödött. A néprajzi gyűjtések és bemutatók, mint az 1896-os millenniumi kiállításon szervezett parasztfalu és táncprodukciók, szintén a nemzeti táncok kulturális fontosságát hangsúlyozták. Az Operaházban színre vitt két balett, a *Csárdás* és a *Vióra* már eredeti néptáncbetéteket is tartalmazott, amelyeket vidékről hozott táncosok adtak elő, hitelesítve a művek nemzeti jellegét (Körtvélyes, 1966, 34–35; Ujvári, 2023b).

A nemzeti táncjáték fejlődése számos kihívással nézett szembe. A szabadságharc bukása után a művészi törekvések visszaesése, a népies műzene stagnálása, valamint a budapesti Operaház belső konfliktusai és olasz gyökerű balettmesterei mind akadályozták a magyar színpadi táncművészet megerősödését. A kiegyezést követően a magyar társas- és báli táncok, mint a palotás, a körmagyar és a csárdás, fokozatosan veszítettek a jelentőségükből. Mindezek ellenére az 1890-es években bemutatott nemzeti balettek, köztük a *Csárdás*, a *Vióra* és a *Dárius kincse*, a szerény lehetőségek közepe is fontos állomást jelentettek a magyar táncjáték megújulásában (Maác, 1992, 11; Ujvári, 2023b).

A 19. század végére a magyar nemzeti táncjáték a nemzeti identitás és a kulturális önállóság szimbólumává vált. Bár fejlődése számos akadályba ütközött, a műfaj jelentősége abban áll, hogy a magyar zene és tánc nemzeti karakterét őrizte meg és mutatta be a közönségnek, ezzel hozzájárulva a nemzeti kultúra megerősödéséhez (Gelencsér, 1984, 153–154).

Az alábbiakban a balettrepertoár, illetve a balettbemutatók táblázatos áttekintése olvasható:

Balett címe	Budapesti bemutató	Bécsi bemutató
	Nemzeti Színház ¹	
<i>Coppélia</i>	1877	1876
<i>Naila</i>	1880	1878
<i>Rococo</i>	1880	1876
<i>Satanella</i>	1882	1870
<i>Renaissance</i>	1883	1879
	Magyar Királyi Operaház	
<i>Bécsi keringő</i> ²	1885	1885
<i>Excelsior</i> ³	1887	1885
<i>(Neversi Mária)</i>	(1888) ⁴	

1. táblázat: A balettrepertoár Gustav Mahler előtt és alatt

Alkotók ⁵	Cím	Bemutató és/vagy új produkció az Operaházban
Corradi, Casimiro Smeraldi, Cézár	<i>A négy kérő</i>	1888. november 22.
Bayer, Josef Haßreiter, Joseph L: Haßreiter és Gaul, Franz	<i>A babatündér</i> ⁶	1888. december 13. (Bécs: 1888. október. 4. – 1944)
Sztojanovits Jenő és Steiger Lajos Mazzantini, Lajos ⁷	<i>Új Rómeó</i>	1889. április 16.
Strebinger, Matthias Mazzantini	<i>A párisi festők</i>	1889. október 20. (Bécs: 1858)
Bayer, Josef Haßreiter / Mazzantini L: Haßreiter és Gaul	<i>Nap és föld</i>	1889. december 21. (Bécs: 1889. november 19. – 1927)
Schmidt, Hermann Mazzantini (előtte: Campilli, Frigyes)	<i>Robert és Bertram</i>	1890. január 26. (Bécs: 1869 előtt)
Sztojanovits Jenő Mazzantini L: Mazzantini és Záray Samu	<i>Csárdás</i>	1890. december 7.
Szabados, Károly Mazzantini	<i>Vióra</i>	1891. március 14.

2. táblázat: Balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler működése alatt

¹ Vályi, 1956b; Ujvári, 2024a.

² Ujvári, 2023a.

³ Ujvári, 2023c.

⁴ Egyszer volt műsoron.

⁵ Noha a tánc világában a műveket a koreográfus(ok) alapján jegyzik, a korabeli bírálatok zeneszerző-centrikusak, ezért a tanulmány a kevésbé megszokott zeneszerző-koreográfus sorrendet követi, a librettista pedig csak akkor van külön (L) feltüntetve, ha nem azonos a koreográfussal.

⁶ Ujvári, 2024b.

⁷ A hazánkban huzamosabb ideig dolgozó külföldi táncművészek neve gyakran magyarosított formában szerepelt a színlapokon, illetve az újságok híradásaiban, így a Mazzantini Lajos/Luigi ugyanúgy előfordul, ahogy például a Smeraldi Cézár/Cesare vagy Campilli Frigyes/Federico is.

2. A négy kérő

Antalik Károly (1889), a *Pesti Hirlap* referense⁸ szerint a Magyar Királyi Operaházban az elmúlt években tapasztalt viszontagságok Beniczky Ferenc intendánsi kinevezésével,⁹ racionális gazdálkodásával, a leépítésekkel, az átszervezett ügyvitellel (két színház adminisztrációját egyesítette) szinte köddé váltak, és minden a helyére került. Az adminisztráció vezetőjeként nem akart belefolyni a művészeti kérdésekbe; erre a feladatra hosszas keresés, majd sok potenciális jelölt visszalépését követően megtalálta Gustav Mahlert (Gedeon & Máthé, 1965; Roman, 2010; La Grange, 2020). Meglátása szerint Mahlerben ott volt a munkája iránti lelkesedés, a határtalan munkakedv, a fáradhatatlan letterő, a töretlen akaraterő, s mindehhez kellő céltudatosság is társult. Néha ugyan túlságosan heves; „kíméletlen erélye talán sérteni fogja néha a személyeket, de hasznára lesz az ügynek. Sőt hasznára vált már is” (Antalik, 1889, 5). Érkezésekor a programját három szóban foglalta össze: munka, munka, munka, s így is állt neki a ház művészeti vezetésének:

„Az operaház szinpadi helyiségeiben szokatlan sürgés-forgás támadt. Énekesek és énekesnők, akik azelőtt heteken át sem néztek a színház felé, mert soha sem volt dolguk, egyszerre 2-3 szerepet kaptak kiosztva; a színház előcsarnokában levő nagy fekete tábla, melyre a próbákat szokták kiírni, egyszerre kicsi lett a sok följegyzés számára; a szinpad, a próbatermek, az igazgatói szoba, az egész ház kora reggeltől késő estig visszhangzik az énektől. És ez így megy minden nap, a vasár- és ünnepnapot sem véve ki.” (Antalik, 1889, 5)

Az eredmény két hónap után önmagáért beszélt: három opera- és két balettbemutatót tartottak (*Gyöngyhalászok; Mari, az ezred lánya; A granadai éji szállás; A négy kérő; A babatündér*). A balettet illetően a referens nem rejtette véka alá, hogy a helyzet sajnálatos, amiért egyértelműen a balettmestert nevezte meg felelősként:

„[...] nem fojthatjuk el sajnálkozásunkat ballétünk hanyatlása fölött. Nem a személyzet létszámának apadását értjük, hanem azt a fegyelmezetlenséget, azt a pongyolaságot, mely a ballétnél egy idő óta uralkodik és mely néha a legbotrányosabb ide-oda ugrádozásban nyilvánul. Nézze csak végig valaki például a »Bécsi keringő« mostani előadását és hasonlítsa össze a két év előttivel: látni fogja az óriási különbséget a kettő közt. Úgy látszik, a balettmesterben van a hiba. Talán itt is üdvös volna a személyváltás.” (Antalik, 1889, 5–6)

Az *Excelsior* hazai premierjét (1887) követően (Ujvári, 2023c) egy kisebb, csekély érdeklődést kiváltó balett, *A négy kérő* került színpadra.¹⁰ A magyarországi bemutatója 1888. november 22-én volt; két hét alatt ötször adták, majd a hatodik alkalom (1889. február 22.)

⁸ A korabeli zenekritikusokhoz lásd Ujvári, 2022.

⁹ Beniczky Ferenc (1833–1905): főispán, országgyűlési képviselő, belügyi államtitkár, 1888-tól az állami színházak kormánybiztosa, majd 1889-től 1891. február 1-jéig intendánsa.

¹⁰ A 19. század elején Potsdamban játszottak már azonos című darabot: „Die vier Freier, Divertissement vom Königl. Balletmeister Telle” (Winkler 1819, 217).

után le is vették a műsorról (OperaDigitár). A zenéjét Casimiro Corradi¹¹ (Corradi Kázmér) szerezte, a koreográfiát pedig Smeraldi¹² készítette. A darab cselekménye nagyon egyszerű: négy kérő, egy francia, egy spanyol, egy cseh és egy magyar verseng a szép Leontine kezéért, akik közül ő a magyar udvarlót választja. A balett Kreutzer *A granadai éji szállás* című, Bécsben már 1834-ben játszott operájával együtt került színre (1. ábra).



1. ábra: A Vár-színház¹³ 1888. december 7-i műsora *A granadai éji szállással* és *A négy kérővel*
(forrás: *Fővárosi Lapok*, 1888. december 7., 2489)

Míg a hazai kritika az operát fajsúlyának megfelelően kezelte, a táncjátékról, illetve annak szerzőjéről szinte lekezelően írt:

„Az opera után »A négy kérő« című ballet járta, valami Corradi [!] Kázmértől. Báli kaland, jobban mondva egy német, egy hollandi és egy spanyol kérő kikoszarozása egy délceg magyar ifjúért. Banális zenére ugrál az álarcos, jelmezes csoport. De

¹¹ Casimiro Corradi (1834–1905): olasz hegedűművész, karmester. 1886–1887-ben (pontosan december 26-ától február 28-áig) az úgynevezett Carneval Stagione keretében a genovai Theater Carlo Felice-ben balett-karmesterként működött; Manzotti *Sieba* című balettjét dirigálta (n.n., 1887, 259, Genua, 8 Dec.). 1889-ben Genovában, az akkor alakult városi zenekar, a hatvantagú Banda *municipale* karmestereként tevékenykedett, előtte pedig Sestri Ponentében látott el hasonló feladatot (n.n., 1889f, 867, Genua, 24. September; lásd továbbá: <http://www.filarmonicasesestre.com/ENG/storia.php>).

¹² Cesare Smeraldi (1845/6–1924) 1886-ban került a Magyar Királyi Operaházba; Campilli Frigyes mellé szerződötték táncosként és balettmesteri pozícióba.

¹³ A budai Várszínház 1886-tól a közös intendatúra révén a Nemzeti Színház és az Operaház játszóhelyeként szolgált.

kedvünk telhetett Müller Katalin^[14] kisasszony kecses pas-jaiban és ropogós magyar csárdásában, melyet Zsuzsanics Emilia^[15] kisasszonynyal járt az Allaga¹⁶ zenéjére. Meg is ismételtették. Bravourral táncolta Smeraldi balletmesterrel a hollandi kettőst is. A balletecskét hevenyészve vették elő. A nagy számú, közönségnek tetszett ez is.” (szk, 1888, 2380)

A *Nemzet* ítése is jelentéktelennek értékelte a darabot:

„Ez igen simpla egy mű. Zenéje igénytelen; drámai tartalma pedig még annál is kevesebb. De hiszen nem is praetendálja a tartalmat, hiszen a színlapon is csak úgy van adva, mint »táncgyeveg«. Ez egyvelegben egész különleges szépen tánczolt Müller Katalin kisasszony, kit a négy kérő ostromol. Entrée-ját kellő bravourral járta; két character-tánczában pedig jelentékeny hatást tett. A kérők: Zsuzsanics (magyar), Smeraldi (hollandi?), Kürthy^[17] (spanyol) és Pini^[18] (francia), szintén tetszésben részesültek.” (n.n., 1888c)

A *Pester Lloyd* csupán néhány sort szánt a táncműnek *A granadai éji szállással* foglalkozó írása végén. A cselekmény egymondatos ismertetőjét követően annyit jegyez meg, hogy a *divertissement*¹⁹ zenéjét „Corradi kevésbé találóan állította össze” (Beer, 1888).²⁰ A hölgynek hét *divertissement*-t kellett táncolnia, amelyek lényegében akadályokat jelentettek, de a szívet végül a hetedik, magyar jelölt nyeri el.

Herzfeld Viktor (1888, 1) a kispolgárság által olvasott *Neues Pester Journal*ban hasonlóképp látta: az olasz eredetű balett szép kiállítású, tetszetősen vitték színre (2. ábra), és legnagyobb erénye, hogy rövid. Cselekménye rendkívül egyszerű: a négy udvarló közül a fiatal özvegy kezét a délceg magyar huszár nyeri el, majd egy fürge csárdással pecsételik meg a két szív egymásra találását. A közönség az igénytelen újdonságban nem lelte nagy örömét.

A *Budapester Tagblatt* szakírója, vélhetően Steiger Lajos,²¹ direkt módon fogalmazott: noha a darabot Bécsben többször adták, nálunk mérsékelt fogadtatásban volt része. Zenéje „szintiszta cirkuszi zene”, és a táncok sem mutattak túlzott eredetiséget.

¹⁴ Müller Katica (1860–1929) a Nemzeti Színház, majd a Magyar Királyi Operaház (továbbiakban csak Operaház) primabalerinája volt 1879 és 1897 között, utána tánctanárnőként dolgozott.

¹⁵ Zsuzsanits Emilia (1859–1906): magántáncosnő, a Nemzeti színház, majd az Operaház tagja 1874 és 1900 között. A *négy kérő*ben férfi szerepet, Bercsényit, a katonatisztet alakította.

¹⁶ Allaga Géza (1841–1913): gordonkaművész, cimbalomtanár, zeneszerző. 1884 és 1898 között az Operaház első gordonkása volt.

¹⁷ Kürthy Anna (? – 1934 után) az Operaház tánckarának tagja 1867 és 1894 között.

¹⁸ Enrico Pini/Pini Henrik (1844–1916): magántáncos, az Operaház tagja 1880 és 1916 között.

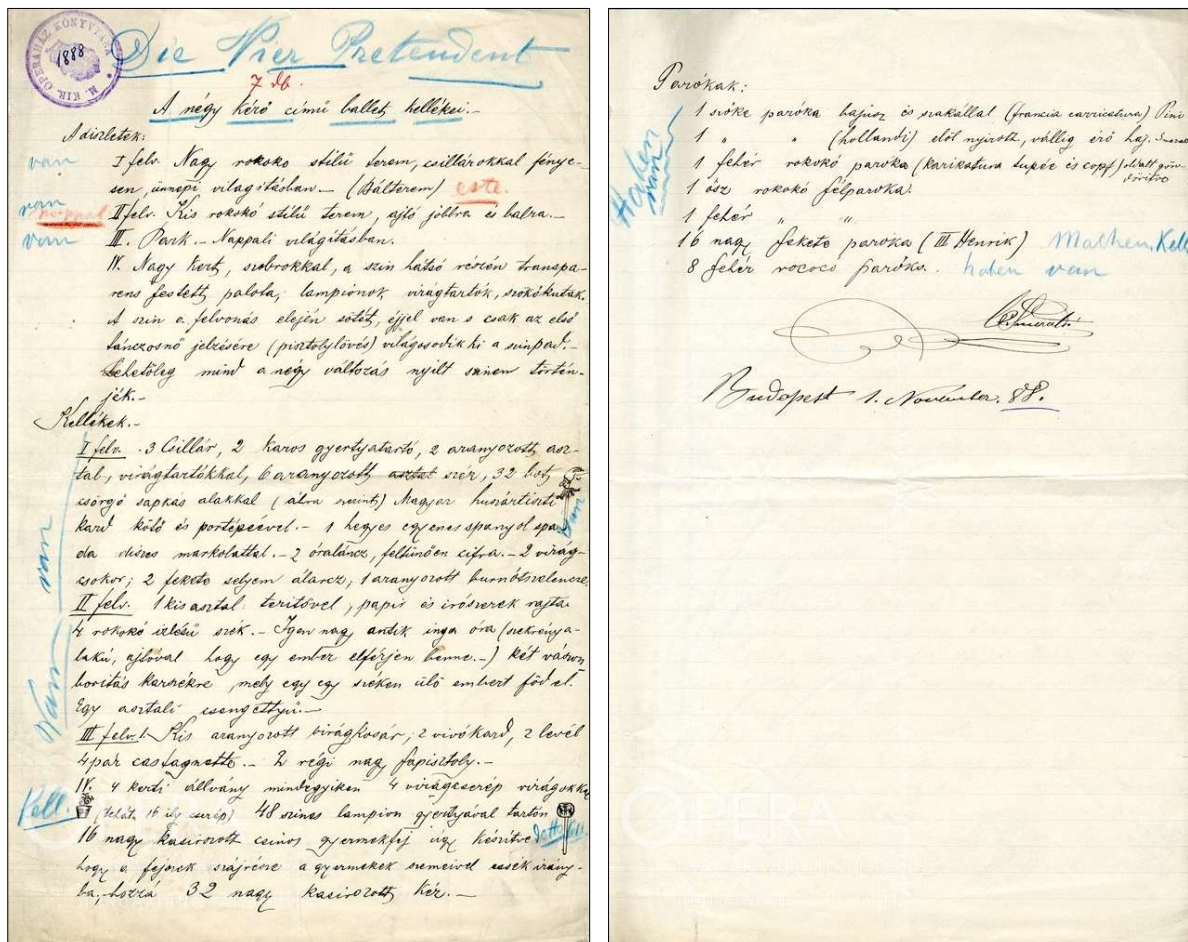
¹⁹ A *divertissement* szórakoztató táncbetét; egy nagyobb balett vagy opera része; jellemzője, hogy nincs önálló cselekménye.

²⁰ A tanulmányban közölt fordítások tőlem (U. H.) származnak.

²¹ Steiger Lajos (1862–1901) nemcsak zenei szakíróként, a *Budapester Tagblatt* zenekritikusaként volt ismert, hanem zeneszerzőként, ügyvédként, valamint a pesti zsidó hitközség helyettes titkáraként is tevékenykedett.

A legnagyobb sikert Müller és Zsuzsanits kettőse aratta, akik egy Allaga-féle csárdást jártak, melynek hangszerelése Szabados Károlyt²² dicsérte (n.n., 1888a).

Más laptárs szerint sem hozott nagy áttörést a balett; a zenéje közönséges; nem keltette fel az érdeklődést, viszont a díszletek és jelmezek elnyerték a közönség tetszését (2. ábra). A szereplők közül leginkább Müller Katica brillírozott, aki remekül meg tudta mutatni virtuóz táncteknikáját (n.n., 1888b).



2. ábra: A négy kéro kelléklisztája

(forrás: OperaDigitár, <https://digitar.opera.hu/alkotas/a-negy-ker/9456/>)

3. A párisi festők

3.1. Bécsben

A budapesti dalszínházban alig három hét múlva vitték színre *A babatündért*, majd 1889 áprilisában következett a Sztojanovits Jenő és Steiger Lajos zenéjére Mazzantini²³ által koreografált *Új Rómeó* (Ujvári, 2023b; Ujvári, 2024b). Fél év múlva, 1889. október 20-án

²² Szabados Károly (1860–1892): zongoraművész, zeneszerző, a *Vióra* című balett szerzője. Részletesen lásd Ujvári 2023b.

²³ Mazzantini Lajos (Róma, 1857 – Budapest, 1921): olasz származású táncos, koreográfus és balettmester; Bécsből került Budapestre.

volt a két képből álló táncegyveleg, *A párisi festők* premierje. A balett bécsi eredetére a budapesti bemutatóval kapcsolatban Beer Ágost (1889) utal: valójában egy régebbi szerzemény, a Strebinger jegyezte,²⁴ a császárvárosban három évtizeddel korábban színpadra vitt *Abenteuer eines Pariser Malers*²⁵ kivonata.

Az 1858-ban közölt bécsi recenziók szerint a darabot nagy sikerrel játszották, ugyanakkor a lapok zenei referensei a balett hiányosságait, elsősorban a cselekmény-nélküliségét rótták fel a szerzőnek. A *Fremden-Blatt* kritikusa a művet a kortárs viszonyok között értelmezte, ám nézetei szerint a műfaj megrekedni látszott, a koreográfia pedig, az énekművészethez hasonlóan, az utóbbi években visszafejlődött. A mitológia és a mesevilág a szilfidekkel és nimfákkal, a keleti pasákkal és odaliszkekkel, illetve Satanella és Uriella, a csábító ördöglányok már a legkevésbé sem voltak képesek felcsigázni a közönség érdeklődését. A Fanny Elßler által megformált Gizella vagy a Taglioni-féle Sylphide az évtized közepére már mítosszá nőtte ki magát,²⁶ a tánckedvelők számára a modern táncművészet egyetlen fokmérőjének az érzékek izgatása bizonyult. Ebből a szempontból nézve Borri²⁷ alkotása mestermunkának tekinthető (n.n., 1858d). Mivel a nemzeti táncokat az udvari színpadon elsősorban Golinelli²⁸ szinte unalomig kifacsarta, utódainak ezen a téren már nem sok lehetősége maradt. Borri például a párizsi kánkánhoz nyúlt, amely talán a leginkább találkozott a kor ízlésével. Ehhez hozzáadott még néhány jól sikerült jelenetet a párizsi életből, szereplőként diákokat és grizetteket, s máris eleget tett a kor nem túl magas művészi követelményeinek (n.n., 1858d).

A sovány cselekmény egy álarcosbál, egy festő műterme, egy különös éjszaka és egy divatüzlet körül mozog, ami még kiegészül egy teljesen felesleges párbajjal. A siker további kellékei a szereplők, azaz egy kedves, bájos balerina, egy bravúros férfi táncos és két jó humorú komikus. A csoportozatok is egész ízlésesek — véli a recenzens —, viszont a harmadik felvonásban a *ballabile*²⁹ a kötelező krinolinokkal és a kánkánnal feledhető lenne. A második felvonásban az álarcosbál meglepően jó volt. A nagy *pas de deux*³⁰ azonban a férfi táncos jellegtelensége miatt egy *pas de seulre*³¹ zsugorodott össze,

²⁴ Matthias Strebinger (1807–1874): osztrák hegedűs és zeneszerző.

²⁵ Teljes címe: *Karnevals-Abenteuer in Paris. Komisches Ballet in drei Akten*; szerző: Pasquale Borri; zene: [Matthias] Strebinger (Wien, 1880). Bécsi ősbemutató: 1858. október 8. Libretto: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00059443?page=,1>. A darabot 1881-ig játszották Bécsben (kivéve 1877-ben), és az Udvari Színházba is átkerült. 1884-től új betanulásban adták, majd 1885-ben lekerült a műsorról.

²⁶ A bécsi Fanny Elßler (1810–1884) és az olasz–svéd származású Marie Taglioni (1804–1884) koruk leghíresebb balerinái voltak.

²⁷ Pasquale Borri (1820–1884): olasz táncos, balettmester, koreográfus és librettista.

²⁸ Giovanni Golinelli (Bologna, 1809 – Braunschweig, 1884) 1836 és 1859 között a Bécsi Udvari Operában táncosként és rendezőként egyaránt tevékenykedett.

²⁹ Csoportos táncjelenet.

³⁰ Kétszemélyes tánc.

³¹ Egyéni tánc (szóló).

így a primabalerina meg tudta villantani minden művészi képességét, amit a közönség is hangos tetszésnyilvánítással jutalmazott (n.n., 1858d).

A publikum nagyon jól fogadta a vidám darabot. A színes, nyüzsgő párizsi élet ábrázolása jól sikerült; főleg az első két felvonás nyújtott sok látnivalót. A balett kiállítása is pazar volt: a jelmezek változatosak és festői szépségűek voltak. A díszlet Joachimowitz és Brioschi munkáját (3. ábra) dicsérte.³² Strebinger könnyed muzikája teljesen megfelelt a balettzenével szemben támasztott elvárásoknak (n.n., 1858d).

A *Morgen-Post* ugyan ennél rövidebben, de szinte ugyanezeket a gondolatokat fogalmazta meg. Művészek, grizettek, divatárúüzlet, eladónők, operabál és vad táncokba torkolló pezsgőmámor — ebből állt az egész balett. Amit cselekmény alatt értünk, azt hiába keressük benne; még értelmetlen cselekményt sem tartalmaz — vélte a recenzens: „balettkomponistáink végre belátták és feladták, hogy olyasmivel kínlódjanak, amit soha nem tudnak megvalósítani, de élet van benne, pezsgő, sodró, féktelen élet. Időnként már nagyon, sőt túlságosan féktelen.” Nevezetesen az első felvonás, amely a párizsi diákok, művészek és grizettek életét „már majdnem valóság-hű természetességében rajzolja meg”. Ez, valamint az ezt követő felvonás színes és gyakran egészen eredeti szóló-, illetve csoporttáncokban bővelkedett (n.n., 1858e).

Az *Ost-Deutsche Post* is hasonlóan írt. A darab sikere arra engedett következtetni, hogy a szerzője, Borri „ezzel a jól sikerült dobással a nagy művészetreformátorok sorába lépett” (n.n., 1858b). Ennek azonban ellentmondott, hogy a darab tartalma nem haladta meg a modern balett szintjét — vélte a recenzens. A lelkes fogadtatás a szép, karakteres, eredeti s olykor egészen meglepő táncoknak, továbbá a tetszetős kiállításnak, és nem utolsósorban a remek előadásnak szólt. A lap ítése a témát néhány nap múlva ismét felhozta, a véleményét pedig röviden a tárcarovatban is megismételte. E szerint ahogy a háborúhoz három dolog (pénz, pénz, pénz) kell, úgy a modern baletthez is három tényező szükséges: tánc, tánc, tánc, valamint az első *quadrille*-ban „egy helyes pofika”. A cselekmény csupán egy szükséges rossz, ami mellőzhető, továbbá a mimika és az elegancia is „a lábujjhegyek ereje és rugalmassága” mögé soroltatott (n.n., 1858c).

A *Wiener Zeitung* ugyanezt írta. Noha a balett nagy tetszést aratott, a fényes siker sem zeneileg, sem a tánc tekintetében nem egy remekműnek szólt, mivel a darab híján volt az értelmes cselekménynek és újszerű zenei gondolatoknak. A hatást sokkal inkább a vidám és jókedvet árasztó táncoknak lehetett köszönni, ami a szerző érdeme, de az előadásuk talán még pajkosabbra sikeredett, mint ahogy ezt elvárta volna. A darab kiállítása nagyon díszes volt (n.n., 1858a) (3. és 4. ábra).

³² A lengyel–ukrán származású Joachimovich, valójában Theodor Jachimowicz (1800–1889), és Carlo Brioschi (Milánó, 1826 – Bécs, 1895) a császárváros legismertebb színházi festői voltak.



3. ábra: Carlo Brioschi színpadképe Bécsben, 1858-ból
(forrás: Theatermuseum, Wien, www.theatermuseum.at/de/object/962389/)



4. ábra: Bécsi színpadkép 1870-ből, Paul Gropius munkája
(forrás: Theatermuseum, Wien, www.theatermuseum.at/de/object/898555/)

3.2. Budapest

Ilyen előzmények után mutatták be Budapesten az 1889/90-es évadban Mazzantini *A párisi festők* című, két képből álló táncegyvelegét (n. n., 1889e; n.n., 1889j; n.n., 1889l). A darab újdonsága abban állt, hogy az első képben a balettkar (és maga Mazzantini) kánkánt járt. E szilaj tánc megjelenése az Operaház színpadán nem volt megszokott, így a nézőkből vegyes érzelmeket váltott ki, ugyanakkor fokozta a darab iránti érdeklődést.

A sajtóhírek szerint az új *divertissement* eredetéről annyit lehetett tudni, hogy „egy néhai bécsi balletmester zenei hagyatékából” került elő (n.n., 1889k), és vélhetően Matthias Strebing a szerző (OperaDigitár). A színlap nem nevezi új szerzeménynek, csak annyit jelez, hogy az újdonságot Mazzantini állította össze. A recenzens szerint

amelyben — a tánckar mellett — maga is részt vett, s így lehetősége nyílt „kiváló készültségét, meglepő ruganyosságát, leleményességét és sokoldalú ügyességét bemutatni”. A zajos tapsból kijutott Müller Katicának is (n.n., 1889c; n.n., 1889d).

A második kép egy álarcosbálba vezet; a szereplők (5. ábra) az előbbi társaság. Több tánc is színre kerül: keringő, mazurka, spanyol tánc és a bohóc tánca; az utóbbiban ismét Mazzantini remekelt.

A *Pester Lloyd* szakírója, Beer Ágost (1889) szerint noha a színlap *divertissement*-ként hirdette a darabot, a néző mégis elvárt valamiféle cselekményt vagy legalább egy vezérgondolatot, amelyet „az elkényeztetett kultúrember manapság már egy balettől is megkövetel”. Az első kép nem volt annyira rossz, szinte expozícióként hatott, azonban ez nem folytatódott a második képben — vélte. A helyszín egy párizsi festőműhely, ahol fiatal, vidám művészek dolgoznak szorgosan az állványaik előtt; modellt álló lányokat festenek meg. Megjelenik a normandiai nagybirtokos, Dumont úr is ártatlan vidéki lányával, akiről portrét szeretne festetni. A gyors festészet nem ismer határokat: a portré megvan egy perc alatt, a gazdag papa pedig örömmel fizet. A festők jókedvüket egy kánkánban élik ki.

Mazzantini és Müller a virtuóz előtáncosok; a közönség felől a hatás nem is maradt el. Mazzantini igazi párizsi hévvel táncolt, ami nagyon látványos volt, ugyanakkor adódott a kérdés, hogy „az ilyen erősen borsozott realizmus számára valóban a Királyi Opera színpada a legmegfelelőbb hely”-e. Ezt követően a második kép nem állt az elsővel semmilyen összefüggésben: egy álarcosbál elevenedett meg, amely szinte kínálta a lehetőséget a különböző nemzeti táncokhoz (keringő, mazurka, tarantella stb.). A kritikus szerint a kép egy sablonszerű tucat-*divertissement* volt, amit a tánckar precízen kivitelezett. A balettmuzsikáról lakonikusan csak annyit jegyzett meg: „A zenéjéről is írni kellene, ha lenne mit”.

Más szakíró (n.n., 1889i) is osztotta ezt a véleményt: a balett zenéjét nem érezte szórakoztatónak; „maga a megtestesült trivialisitás”. Ezt ellensúlyozták a Mazzantini által nagyon hatásosan koreografált táncok, melyek közül a nagy lendülettel előadott kánkán, illetve a második képben a keringő, a mazurka, a tarantella, valamint a záró galopp aratott sikert. Mazzantini és Müller produkcióját értékelte a közönség.

A cselekménynélküliséget emelte ki a *Neues Pester Journal* kritikusa is (n.n., 1889h), aki szerint Mazzantini balettje, zenéje ismeretlen eredetű, illetve a darabnak nincs tartalma. A szerző egy egyszerű recept alapján dolgozott: adott egy tetszőleges címet, és azt eltáncoltatta a balettegyüttessel. Az ugyanis nem járja, hogy bájos grizettek megszállnak egy festő műtermet, majd ott egy kánkánt adnak elő, s ezt egy sor keringő, mazurka, spanyol, olasz és francia tánc követi, ráadásul más helyen és másik jelenetben — kifogásolta a recenzens. Cselekmény híján maradt a céltalan báj mint táncművészet, a frivol kánkán, Mazzantini mesterien kivitelezett ugrógyakorlatai, amit a közönség nagy tapsal jutalmazott, „de sem festői, sem architektonikus, sem plasztikus téren nem

hozott újat a táncművészetben” (n.n., 1889h). A jelmezek nem voltak látványosak; az evolúciók és a csoportozatok a lehető legegyszerűbbek voltak.

Egy ennél jóval megengedőbb és optimistább vélemény (n.n., 1889g) szerint a balett nagyon sekély cselekmény mellett számtalan vonzó táncot vonultatott fel. A koreográfia modern irányba mozdult el; főleg a jól kivitelezett kánkán mutatott „naturalista allűröket”, amelyek elnyerték a közönség tetszését. A második képben az álarcosbálban számtalan nemzet tánca jelent meg, melyekben Müller és Mazzantini megvillanhatta kiváló tánctudását. A recenzens prognózisa — miszerint a balett valószínűleg hosszabb ideig tud majd műsoron maradni — nem igazolódott be.

4. Összefoglalás

Mahler mint a Magyar Királyi Operaház művészeti vezetője elsődleges feladatának az operajátszást tekintette; az operarepertoár alakításában volt érdekelt; a színpadi tánc alakulása kevésbé foglalkoztatta. Gedeon és Máthé (1965, 182) diszkrét magyarázata szerint „úgy Beniczky, mint Mahler erkölcsi szemléletétől távol állott a balett, amelyet akkoriban – napjainktól eltérőleg – nemcsak táncművészeti szempontból tartottak érdekesnek”, de a pénzügyi aspektusokra is tekintettel kellett lenni: mivel a balettek valóságos közönségmágnesként funkcionáltak, kedvező hatással voltak a bevételre. Nem utolsósorban annak az elvárásnak is meg kellett felelni, hogy a hazai szerzők művét szintén műsorra tűzze a dalszínház vezetése. A nemzeti táncjáték létrejöttében azonban az előzmények korántsem voltak annyira ideálisak, mint a már létező nemzeti dráma vagy opera esetében.

Noha a Magyar Királyi Operaház 1884-ben nyitotta meg a kapuit, a Nemzeti Színházban mintegy két évtizednyi csend után, az 1870-es években ismét megjelentek az egész estés balettek, melyek közül több átkerült a dalszínház repertoárjába, például a *Coppélia*, a *Naila*, valamint a kisebb táncművek közül a *Rococo*, a *Satanella* és a *Renaissance*. Az újonnan megnyílt Operaházban az első balettpremier a Josef Bayer zenéjére összeállított *divertissement*, a *Bécsi keringő* volt 1886-ban, amelyet egy évvel később az Európa-szerte hódító, revüszerű produkció, az *Excelsior* követett.

Gustav Mahler budapesti működése során is egymást érték a bemutatók; a dalszínház élén eltöltött két és fél év alatt négy balettpremierre és több felújításra került sor. Ezek között voltak kisebb művek, mint *A négy kérő* vagy *A párisi festők*, de a három évtizeddel korábban bemutatott *Robert és Bertram* is újra a repertoár részét képezte (ha nem is a teljes mű). Bécsi közvetítéssel került Budapestre a nagy sikerű *A babatündér*, valamint a *Nap és föld*. Mahler budapesti éveiben jelentek meg a nagyon várt magyar szerzőségű és/vagy tematikájú balettbemutatók is az Operaházban, az *Új Rómeó*, valamint a *Csárdás*. Ugyanakkor a sajtó által éveken át sürgetett *Vióra* bemutatója nem Mahler érdeme, hanem az már Zichy Gézához köthető; a premier egybeesett Mahler távozásával.

Irodalomjegyzék

- Antalik K. (1889). A magyar kir. opera. (Egy kis visszatekintés és egy pillantás a jövőbe). Pesti Hirlap, 11(1), január 1., 3–6.
- B[eer], A. (1888). Königliches Opernhaus. Pester Lloyd, 35(324), november 23., [7].
- B[eer], A. (1889). Königliches Opernhaus. Pester Lloyd, 36(290), október 21., [3].
- Gedeon T. & Máthé M. (1965). Gustav Mahler. Zeneműkiadó.
- Gelencsér Á. (1984). Balettművészet az Operaházban. In Staud G. (szerk.), A Budapesti Operaház 100 éve (pp. 151–164). Zeneműkiadó.
- [Herzfe]ld, V. (1888). Das Nachtlager in Granada. Neues Pester Journal, (17), november 23., 1.
- Kerényi F. (1979). A reformkori magyar táncjátékról. In Dienes G. & Pesovár E. (szerk.), Tánctudományi Tanulmányok, 1978–1979 (pp. 123–143). Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- Körtvélyes G. (1966). Balett és néptánc. Muzsika, 9(2), 34–35.
- La Grange, H.-L. de, & Werner, S. (szerk.). (2020). Gustav Mahler: The Arduous Road to Vienna (1860–1897). Brepols.
- Maác L. (1992). Rendszerváltások a magyar táncművészetben. In Maác L. (szerk.), Tánctudományi Tanulmányok, 1990–91 (pp. 7–25). Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Major R. (1987). Romantika és nemzeti táncművészet (1833–1848). In Fuchs L. & Pesovár E. (szerk.), Tánctudományi Tanulmányok, 1986–1987 (pp. 25–45). Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- [n.n.] (1858a). [c.n.] Wiener Zeitung, október 10., 3841.
- [n.n.] (1858b). Ein neues komisches Ballet. Ost-Deutsche Post, 10(232), október 9., [3].
- [n.n.] (1858c). Feuilleton. Ost-Deutsche Post, 10(236), október 14., [1–2].
- [n.n.] (1858d). K. k. Hofoperntheater. Fremden-Blatt, 12(232), október 9., [4–5].
- [n.n.] (1858e). K. k. Hofoperntheater. Morgen-Post, 8(278), október 9., [2].
- [n.n.] (1887). Dur und Moll. Signale für die musikalische Welt, 45(17), 259–264.
- [n.n.] (1888a). „Das Nachtlager in Granada”. Budapesti Tagblatt, november 23., 5.
- [n.n.] (1888b). Kön. ung. Opernhaus. Neues Politisches Volksblatt, november 23., 6.
- [n.n.] (1888c). Magyar kir. operaház. Nemzet, november 22., [3].
- [n.n.] (1889a). „A párisi festők.” Budapesti Hirlap, 9(290), október 21., 2.
- [n.n.] (1889b). „A párisi festők.” Ország-Világ, 10(44), október 26., 707.
- [n.n.] (1889c). Az operában. Pesti Hirlap, 11(290), október 21., 3.
- [n.n.] (1889d). Az operaházban. Fővárosi Lapok, 26(289), október 21., 2144.
- [n.n.] (1889e). Az opera-színházról. Pesti Napló, 40(278), október 9., [2].
- [n.n.] (1889f). Dur und Moll. Signale für die musikalische Welt, 47(55), 867–870.
- [n.n.] (1889g). Kön. ung. Opernhaus. Neues Politisches Volksblatt, október 21., 6.
- [n.n.] (1889h). Königliche Oper. Neues Pester Journal, 1889. október 21., 3.
- [n.n.] (1889i). Königliches Opernhaus. Budapesti Tagblatt, október 21., [5].
- [n.n.] (1889j). Opera. Budapesti Hirlap, 9(288), október 19., 3.

- [n.n.] (1889k). Operaház. Fővárosi Lapok, 26(287), október 19., 2129.
- [n.n.] (1889l). Ujdonságok az operában. Pesti Hirlap, 11(288), október 19., 6.
- OperaDigitár. <https://digital.opera.hu/>
- Roman, Z. (2010). Mahler és Magyarország. Geopen.
- Staud G. (1984). Előzmények. In Staud G. (szerk.), A Budapesti Operaház 100 éve (pp. 8–59). Zeneműkiadó.
- szk (1888). „A granadai éji szállás”: Kreutzer K. dalműve. Fővárosi Lapok, 25(324), november 23., 2380.
- Tallián T. (2001). A Magyar Királyi Operaház. In Gajdó T. (szerk.), Magyar Színháztörténet II. 1873–1920 (pp. 54–101). Magyar Könyvklub, & Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Ujvári H. (2022). Der Pester Lloyd als Quelle musikhistorischer Forschungen: Ein Annäherungsversuch mit Beispielen aus dem 19. Jahrhundert. *Studia Musicologica*, 63(3–4), 277–298. <https://doi.org/10.1556/6.2022.00017>
- Ujvári H. (2023a). A Bécsi keringő recepció- és társadalomtörténeti kontextusa Bécsben és Budapesten. *Tánc és Nevelés / Dance and Education*, 4(1), 55–68. <https://doi.org/10.46819/TN.4.1.55-68>
- Ujvári H. (2023b). Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében (Új Rómeó – Csárdás – Vióra). In Paál V. (szerk.), Médiatörténeti mozaikok 2022 (pp. 41–72). (Médiatörténeti könyvtár 48). Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatudományi Intézet. https://nmhh.hu/upload/mediatortenet_i_mozaikok_2022.pdf
- Ujvári H. (2023c). „This Musical Peace is Worse than War”: Cultural History, Musical Banality and Political Context in the Ballet *Excelsior*. *Studia Musicologica*, 64(3–4), 269–286. <https://doi.org/10.1556/6.2023.00017>
- Ujvári H. (2024a). A Nemzeti Színház balettbemutatói a Magyar Királyi Operaház megnyitása előtti utolsó években. *Theatron*, 18(1), 192–209. <https://doi.org/10.55502/the.2024.1.192>
- Ujvári H. (2024b). „A rövidség a balettköltők udvariassága”: Balett – zene – kritika Bécsben és Budapesten, különös tekintettel Eduard Hanslick bírálataira. *Hitel: Irodalmi, társadalmi és művészeti folyóirat*, 37(11), 10–124. <https://www.hitelfolyoirat.hu/2024/11/18/ujvari-hedvig/>
- Vályi R. (1956a). Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában. In Vályi R. (szerk.), A magyar balett történetéből (pp. 92–145). Művelt Nép.
- Vályi R. (1956b). Az Operaház megnyitása előtt a Nemzeti Színházban színrekerült balettek jegyzéke (1849–1884-ig). In Vályi R. (szerk.), A magyar balett történetéből (pp. 146–147). Művelt Nép.
- Winkler, K. Th. (szerk.) (1819). *Tagebuch der deutschen Bühnen: Jahrgang 1819, No. 1. Januar. Dresden.*