

M. Ö. úr X-ből

Szőnyiné Szerző Katalin: *Mihalovich-tanulmányok*.

Egy pannon zeneművész két világ határán

Budapest, Kossuth Klub, L'Harmattan Könyvkiadó, 2024, 263 oldal

2024 Könyvhetére jelent meg Szőnyiné Szerző Katalin *Mihalovich-tanulmányok* című kötete, amely a könyvészeti adatok szerint a szerző 1976-ban írt szakdolgozatának kibővített változata. Ez a tény önmagában a „miért most?” értetlenkedését válthatja ki sokakból. A könyv ismeretében azonban a „miért csak most?” felháborodása fogalmazódik meg az olvasóban. Holott, a legéletszerűbb megjegyzés az lehetne, hogy: „végre!”

Amikor Szerző Katalin a kutatását első ízben papírra vetette, akkor a magyar zenetörténet-írásban a slágertéma Liszt, Erkel, Bartók és Kodály volt. Közülük is az akkori szakmai közbeszéd egyeseket magasabb, másokat alacsonyabb polcra tett. Írásban nem rögzítették az értékítéletet, de az a megnyilvánulásokban és a kutatások, továbbá a rendezvények szervezésében egyértelműen leképeződött. Pedig Szabolcsi Bence pályatársai és tanítványai eleinte nagy lendülettel kezdtek neki a magyar zenetörténet-írás megújításának. 1956-ban jelent meg Goldmark Károlyról Várnai Péter, míg 1960-ban Mosonyi Mihályról Bónis Ferenc kötete. 1971-ben pedig Vázsonyi Bálint Dohnányi Ernő monográfiája is napvilágot látott (láthatott). Ám a sor a pártállam idején nem folytatódott. Olyannyira nem, hogy Lajtha László és Hubay Jenő zeneszerzői munkásságáról az első kötetek csak 1992-ben jelentek meg. Szerző Katalin 1976-os szakdolgozatának akkori megjelentetése tehát illetett volna Várnai, Bónis és Vázsonyi sorába.

A szerző a magyar humán értelmiség jellegzetes útját járta végig. Zeneakadémistaként a Zenetudományi Intézetben dolgozott, onnan a Zeneakadémia Könyvtárába került. Felelős zenei szerkesztőként folytatta a Zeneműkiadóban, végül 1989-től nyugdíjazásáig az Országos Széchényi Könyvtár tudományos munkatársa volt, 1994-től tizennégy éven át a Zeneműtár vezetőjeként. Az egyes állomáshelyek tiszteletteljes nevei eltakarják a szakmai út nehézségeit. Noha nem egy embert próbáló kihívás érte, azokat minden esetben tágabb kulturális és politikai összefüggésben látta. Az események fölé emelkedve – műveltsége, polgári neveltetése és érzékenysége révén – sikerült mindvégig megőriznie emberi és szakmai integritását. Annak köszönhetően találta meg újra és újra a hozzá

méltó következő munkahelyet is. Ahogy a magánéletben és a pályája alakításában a tisztánlátása segítette, úgy ugyanazzal az érzéssel fedezte fel Mihalovichban a jelentős alkotót, de az OSZK Esterházy-hagyatékában a világra szóló lehetőséget, és Dohnányi Ernő oratóriumában, a *Cantus vitae*-ban a remekművet is.

*

A kötet három hosszabb szöveget tartalmaz: az egykori operatörténeti szakdolgozatot (1976), majd Mihalovich zeneakadémiai munkásságáról szóló elemzést (első ízben: 1977), végül a szerző bőven adatolt műjegyzékét (első ízben: 1979). Magától értetődő, de azért írjuk le, hogy a kötetben korszerű és részletes kottagrafika, valamint bőséges jegyzetapparátus segíti az olvasást. Az említett első, egyben a leghosszabb részben behatóan elemzi Mihalovich négy zenedrámáját: *Hagbarth és Signe* (1874), *Wieland, der Schmied* (1879), *Eliána* (1887), *Toldi szerelme* (1890/1894). A *Hagbarth* Drezdában és Budapesten, az *Eliána* Budapesten és Bécsben hangzott el, a *Toldi* összesen négy ízben állították színre az Andrássy úton, míg a *Wieland*ot nem mutatták be. A négy opera négy külön világ, de összeköti őket, hogy a mondai-mitikus szereplők magánéleti tragédiáiról szólnak. Meglepő módon, vígoperát nem írt Mihalovich.

A *Hagbarth* a középkor hajnalán, egy képzelt dán és norvég háborúban játszódó Rómeó és Júlia-történet. (Ehhez a mondakörhöz köthető az opera komponálása idején született *A rémhajó* zenekari ballada is.) A második befejezett zenedráma, a *Wieland*, a germán mitológiai hőskor egyik szerelmi háromszögtörténete, amelyben a címszereplő alkotóművész (ötvös) és a világi hatalom (zsarnok uralkodó) csap össze. A történetben a művész szerelmi mágiát kiváltó gyűrűket készít, illetve más varázstárgyakat. Előbb egy politikai menekült lányba (hatyúkirálylány) szeret bele, majd a szerelmét üldöző zsarnok uralkodó lányába, aki a művész bűvös gyűrűjét a férfi ellen fordítja. Wieland azonban felszabadul a varázslat alól, szakít ármánykodó kedvesével, a királyon pedig önmagát is elpusztítva áll bosszút. Egy másik síkon az őt el-

emésztő tűzből – deus ex machina – egy új műalkotása (szárnyak) révén hattyúkedvese után szállhat. Vagyis, bár elszenvedi a tűzhalált, a művész emlékezete a művei révén túléli a földi hatalmakat.

Az *Eliána* az Artúr-mondakör szerelmi háromszögtörténetét jeleníti meg (Lancelot, Ginevra királyné és a címszereplő között). Az opera dramaturgiai fordulata, hogy ezúttal nem a csatákon és női szíveken győztes Lancelot a központi alak, hanem a címszereplőnő. A lovag menekülve Ginevrával folytatott bűnös kapcsolatából, találkozik az álmodozó Eliánával. A lánynak tetszik Lancelot, ám nem marad vele – az ismeretség első napján – egy pásztorórára, így a királyné a férfit könnyen visszacsábítja. A harmadik felvonásban Eliána, a hűtlenségtől meggyötörve a királyi udvar nyilvánossága előtt követeli a lovagtól, hogy valljon színt. Lancelot mindent bevall, ám ennek hatására Eliána belehal a fájdalomába, a királyné pedig öngyilkosságot követ el. A lovag megrendülten szerzetesnek áll. A hatalom (Artúr és a királyi udvar) itt nem tehet mást, mint tudomásul veszi a bűnt és a bűnhődést.

Végül, a *Toldi szerelme* Arany János elbeszélő költeményéből ismételtelen a szerelmi tragédiát emeli ki. Ráadásul, abban is összecsap a magánember (Toldi) a hatalommal (Lajos király), és szintén az utóbbi kerül ki győztesen. A zeneszerző önmagára több ízben Toldi lovagként hivatkozott, így a zenedráma talányos önarckép.

Mindegyik történet a jól ismert drámai konfliktusokat a mondák világába emeli át. A szerelmi háromszögtörténet és a hatalommal való összecsapás, noha operai közhelyeknek számítanak, erőteljes érzelmeket szíthat fel mind az alkotóban, mind a nézőben. A kortárs befogadót erősen kónozza a kérdés, hogy a szerelmi ármány vajon csak a műfaji zsáner sajátja, vagy a szerző tényleges élményére utal. Szerző Katalin mindvégig távol tartja a szöveget efféle belemagyarázástól. Sőt, minden esetben rámutat a szöveggönyvek gyengeségére, s arra, ahol Mihalovich azaktól elszakadt.

Amíg tehát a mondai alaptörténetek a kor európai ízlése szerinti szűzség voltak (a német operairodalomban mindenképpen), addig a zenei nyelv egyértelműen a wagneri zenedrámából merít (például vezérmotívum-technika, szerelmi megváltás-tematika, harmóniai szimbólumrendszer, jelenet- és felvonás-építkezés). A szerző és a kritikusai ezt a tényt sokat emlegették. Innen csak egy lépés az epigonítélet: Mihalovich „lop Wagnertől”. Ez azonban csak addig érvényes, amíg meg nem hallgatjuk magát a zenét.

Álljunk is meg itt egy szóra! Szerző Katalin ugyanis négy olyan zeneműről ír, amely sem élő előadáson, sem felvételen nem elérhető. (Azóta is csak a *Toldi* keresztmetszete található meg a világhálón.) A kottájuk ugyan hozzáférhető volt, bár többük csak kéziratban, ám a nagy-

zenekarra, kórusra és számos énekes szólistára írt partitúrákat neki kellett belső hallással és zongorajátékával megszólaltatnia. Amíg egy Erkel-, Liszt-, Bartók- vagy Kodály-darabnak élő hagyománya volt és van, addig Mihalovich esetében a megszólaltatás módját a kutatónak kellett mögé hallania. (A legfőbb kísértés az volt, hogy ne Wagnert halljon ott, ahol egy dallam- vagy akkordmenet azt invokálta volna. Ugyanakkor az is ismert, hogy a Beethoven és Richard Strauss közötti időszak kontinentális zenei nyelve olyan, hogy alapos kutatással bármelyik jelentős részletben megtalálunk legalább egy „konkrét” előképet vagy „párhuzamot”). A könyvtárból a zongorakivonatokkal átmehetett egy másik terembe, ahol közel egy hónapon keresztül tanulmányozhatta zongora segítségével a négy művet. Az elemzés alapján ezt a – zenetudósoknál elvárható, mégis nagy elismeréssel említhető – lépést sikerrel tette meg.

Visszatérve az operák zenéjére, Mihalovich eleinte lelkesen másolva tanulja a szakmát. A *Hagbarth* első két változata nem más, mint *Trisztán*-utánérzés. Azonban a szerző szerencséjére az első felvonást eljuttassa Wagnernek (Richter János közreműködésével). A mester pedig vállalva a felelősséget, kemény kritikával illeti, és sokkal erőteljesebb önálló hangra inti. Ezt az intést erősíti fel Mihalovich akkori zeneszerzéstanára, Peter Cornelius és Liszt Ferenc is. A művészi tanácsok, valamint a szerzőt ért lelki élmények hatására Mihalovich stílusa érik. Szerző Katalin úgy látja, hogy a *Hagbarth*-ban a formai építkezést, az operai dallamvezetést és a hangszerelést sajátítja el, valamint megírja első nagy izzású képeit, a szerelmi jeleneteket. Azok ugyanis már ebben az első operában is őszinték és áradóak. A szerző igen szigorú kritikájának (vagyis a többi jelenet iskolás) ellentmond, hogy a darabhiánnyal nem küzdő drezdai és budapesti operatársulat is bemutatta a zenedrámát.

A *Wieland* opera azért emelkedik ki a sorból, mert az alapszűzsét maga Wagner írta, és ajándékozta az eredeti fogalmazványt Mihalovichnak. Az eredet, valamint az, hogy művészdramáról van szó, nagy erőt adott neki. A komponálás közben más műveivel, így dalaival és zenekari balladáival kritikai és közönségikert arat. Az elismeréseket azonban beárnyékolja édesanyja hosszú betegsége és halála. Szerző Katalin az opera első felvonását látja elsőrangúnak, amelynek szárnyalását a másik két felvonás már nem éri el. Ám mind az előjáték, mind a szerelmi és hatalmi konfliktus bemutatása, valamint a művészi önpórté erőteljes, sőt színpadra való, hatásos zene.

A kutató a harmadik operát, az *Eliánát* – annak posztwagneriánus jellege ellenére is – önállóan, egyben a legszébbnek tartja. Mihalovich két jelentős példaképe távozott a komponálás során, Wagner a librettóválasztás idején, Liszt a második felvonás megírása során. Az összetett ér-

zelmek intenzitása, a gazdag szakmai tapasztalat és a szerencsésen választott librettó együttesen érlelte meg legjobb operáját. Ebben a műben (amelyet „költeménynek” nevezett) önálló életet élnek a vezérmotívumok, az ének-dallamok, valamint a zenekari szólamok. Az opera egyik síkja a változatos természetzene, amely összeütközik a civilizáció dekadensen kromatikus világával. Bár sem korai impresszionizmus vagy szimbolizmus nem jelenik meg a mű stílusában, az a finom pasztell zenei alaphangulat, amely az egészet végigkíséri, egészen új szín a magyar operatörténetben.

Végül az opus magnum, a *Toldi szerelme*, a kutató értelmezésében a stílus önállósága terén visszalépés (hiszen szerkezetében a *Lohengrint* írja újra, tárgyában a *Trisztánt*), ám más zenei eredményei miatt mégis korszakalkotó. Kiemeli az első felvonás finálóját, a teljes második felvonást és néhány részletet az új harmadik felvonásból. (Mihalovich a *Toldit* 1890-ben zárja le, ám mind barátja, Gustav Mahler javaslata, mind az 1893-as bemutató kritikái alapján átdolgozza a második felvonás finálóját, és egy új harmadik felvonást ír.) A teljes mű – észszerű húzásokkal az első és a harmadik felvonásban – a magyar romantikus operairodalom ritka magaslatát képviseli. Mind a harmóniakészlet frissessége, mind a németes és a magyaros idiómák életszerű ötvözése, mind a tagolás és szólamépítkezés, végül a hangszerelés egyértelműen sikeres összegzése annak a törekvésnek, amit Szabolcsi a „negyedik zenei világstílnak” nevezett. Csak egyetérteni tudok Szerző Katalinnal, hogy a hazai operarepertoárban helye van.

A kötetet olvasva néha nem értjük a szerző kemény bírálatát. A kritika mögött ott érezzük azt a fiatal kutatót, aki éppen leteszi Kroó György frissen megjelent Wagner-könyvét (Gondolat, 1968), és aki a Bartók-reneszánsz során ismeri meg a zeneirodalom csúcsait. Szintén igazolhatja a határozott hangot, hogy a kutató felismeri a wagneri előképeket, mintákat és modelleket, amelyeket rögzít is a szövegben. Ugyanakkor azt is tudhatjuk, hogy mivel tisztelte a szerzőt, és a zenéjébe egyre inkább beleszeretett, a bírálata elővigyázatosságból született. Ám még így sem tudta sem magát, sem a zeneszerzőt megvédeni. A védés során több professzor – a nevek merüljenek örök feledésbe – számonkérte, hogy miképpen is képzelte, hogy Mihalovichot nagy szerzőnek tekinti, és hogy ennyire megemeli? A kutató az egyenlőtlen vita során megértette, hogy Mihalovichcsal nem fog tudni hosszabban foglalkozni.

A későbbiekben Legány Dezsővel együttműködve kutatott, de Mihalovichhoz hosszú ideig valóban nem térhetett vissza. Három jellemző esetet mesélt, mindhárom a rendszerváltozás után történt. 1992-ben, a szerző születésének százötvenedik évfordulója alkalmával kis kiál-

lítást szervezett az OSZK-ban, és annak plakátját elvitte Mihalovich életének kiemelt helyszínére, a Zeneakadémiára. Ott egy ügyintéző közölte, hogy nem ismeri a nevezettet, és holmi könyvtár ide nem tehet ki semmilyen plakátot. Arra a válaszra, hogy ez az épület, valamint az illető álláshelye is Mihalovich munkájának eredménye, az ügyintéző annyit mondott, hogy az Akadémia akkor sem könyvtár. Egy másik évforduló kapcsán felkért egy neves énekest és zongoraművészt, hogy az operák néhány kettőséből és áriájából adjanak estet a Régi Zeneakadémián. Mindkét művész a fellépés előtti nap lemondta a közreműködést. Nem mellesleg, a Rádiózenekar is visszalépett különösebb ok nélkül a már műsorba vett koncerttől, amelyre a kottamásolóval a szólamokat is kiírátták az archív forrásokból.

Visszaigazolásul szolgált Szerző Katalin számára, hogy egy bécsi zenetudományi konferenciára a *Wieland*-ról írt tanulmányát és az abban közölt kottarészleteket a kinti szakmai közönség határozottan elismerte. Szintén őt igazolta, hogy Virág Emese, Meláth Andrea és Fekete Attila a Hungarotonnál lemezen rögzítette a szerző német nyelvű dalait, amelyeket a szakma jól fogadott. Igaz, repertoárszámmá nem váltak. Később, Virág Emese e dalokból írta a DLA-dolgozatát.

*

Mihalovich Ödön életművén merengve a megszakított hagyományok megannyi tapasztalatával szembesülünk. Amikor ugyanis a zenetörténet-írásban és a koncertéletben nem a fősodorhoz tartozó szerzővel találkozunk, óhatatlanul felmerül az emberben három kérdés: a nem ismert művész esetében a feledés tragikus, vagy az utókornak van-e igaza? Akár a munkássága, akár a művei esztétikai értékei alapján rehabilitálhatjuk-e? Végül, a jelenkor feladata-e a műveket a repertoárba felvenni?

Egyetértek Szerző Katalin álláspontjával: egy nagy ívű zeneszerzői életműről beszélhetünk, amelynek egyes darabjai nemcsak a hazai ízek iránti előzékenység következtében, de önnön zenei értékük alapján is joggal szerepelhetnének a hangversenyéletben. Égető ügy, hogy mielőbb megtörténjen a művek bevonása. Az a kérdés azonban, hogy Mihalovich tragikus hős-e, ahogy Papp Viktor zenetörténész írt róla, vagy egy zsákutcába tévedt műkedvelő, ahogy Szabolcsi jellemezte, önmagában is félrevezető. Szerző Katalin – 1976-ot írtunk akkor – elfogadta Szabolcsi Bence megállapítását a kiegyezésről, és Mihalovich történeti státuszáról (Liszt és Bartók közötti szereplő), jelentőségéről azonban, ahogy láttuk, merőben mást állított. Annyit érdemes megjegyezni, hogy ma sem a kort nem látjuk sekélyesnek, sem pedig Mihalovich életművét nem ítéltük meg Bartók későbbi nemzetközi sikere alapján.



TOLDI SZERELME.

Zenedráma három felvonásban.

Szövegét Arany János eposa után irták:

9025
10722 CSIKY GERGELY és ÁBRÁNYI EMIL.

Zenét szerzette:

MIHALOVICH ÖDÖN.

Vezérkönyv.

Ezen példány birtoka csak abban az esetben jogosít nyilvános előadásra, ha ez iránt a szerzővel bebizonyítható egyesség kötött.

TOLDI'S LIEBE.

Musikdrama in drei Aufzügen

nach Johann Arany's Epos

von

GREGOR CSIKY und EMIL ÁBRÁNYI.

Ins Deutsche übertragen von Ludwig von Dóczi.

MUSIK VON

EDMUND VON MIHALOVICH.

Partitur.

Der Besitz dieses Exemplares gibt nur dann ein Recht zur öffentlichen Aufführung, wenn eine nachweisbare Einigung mit dem Autor darüber stattgefunden hat.



BUDAPEST

A szerző fiatakorának vezető (hazai és nemzetközi) zenésze Liszt volt, az ő nyomdokaiba lépett: külföldön előadták dalait, szimfonikus balladáit és operáját. Ugyanakkor, Mihailovich tudatosan döntött úgy – Liszt határozott figyelmeztetése ellenére –, hogy hazajön Magyarországra, és nem marad Münchenben, holott a karrierje ott indult el. A zenekari műveivel és operáival más irányzatot hozott haza, mint ami itt dominált. Az is jellemző rá, hogy akkor lép elő zenekari szerzővé, amikor egykori tanára, Mosonyi visszavonul (majd nem sokkal később meghal), és akkor hagyja abba a zeneszerzést, amikor Dohnányi beérkezik a *d-moll szimfóniával*. Nem volt híd, mert zeneszerzőként szigetként működött, a Zeneakadémia igazgatójaként viszont a rónából termőföldet hozott létre szívós, kitartó és sokszor ellenséges közegben.

Szükségsszerű mindezek után feltenni a következő kérdést is: akkor miért nem ismerjük Mihailovichot, miért nem játsszák a zenekarok, operaházak, és miért nem énekelik a dalait kamaraesteken? A válasz összetett, de szétszálazható. Jól tudjuk, hogy egy alkotói életmű sorsa nem csupán a művész tehetségétől, ihletettségétől és képzettségétől függ, hanem a forgandó szerencsén kívül a szerző érdekérvényesítő képességétől, kapcsolatrendszerétől és a saját kora kulturális hálózatának működésétől is. Az utóbbin érthetjük – a jelen esetre vetítve – a koncertélet intézményeit (kiépültségét és kanonizáló erejét), a közönséget (annak műveltségét és érdeklődési körét), az egyes előadókat (karmesterek és zenészek ízlését, illetve érdekét), valamint a sajtót (zenei műveltségét és ízlését, esetleg elfogultságát) és a kottakiadást (lehetőségeit és érdekét).

Az operáit csak nagy társulat és nagy hangterjedelemmel bíró drámai tenor és szopránénekes tudja előadni. (Ez a nehézség a *Bánk bán* címszereplőjét, Ottót és Gertrudist is sújtja, ám ott számos áthidaló megoldást alakított ki még maga az idős mester.) Több opera partitúrája is azért várt olykor tíz évet az Operaház igazgatói irodájában, mert nem találtak megfelelő énekeseket hozzá. (A *Toldi* egyik népszerű előadás-sorozata a harmadik előadás után azért szakadt meg, mert a címszerep énekesé magánéleti okból elszökött az országból.) Ehhez járul még, hogy Mihailovich termékeny éveiben a pesti dalszínház látogatói számára az operát elsősorban Erkel jelentette. Sajnos, a mestertől is kizárólag a *Hunyadi László*, illetve a *Bánk bán*, de a későbbi remekművek (*Dózsa*, *Brankovics*, *Névtelen hősök*), valamint a *Toldival* párhuzamba állítható *István király* már nem. (Feltételezésem szerint a budapesti közönség a magyar opera stílusát az 1880-as évtizedig zömmel a bel canto és a verbunkos alapján képzelte el. Ezért fordult el Erkel más stílusú, kései operáitól is.) Az, amit még opera alatt a korabeli közönség értett, igen színes volt, és sokban megegyezik napjaink repertoárjával, így jellemzően Mozart, Gounod, Verdi és Weber. (A lista

nem teljes, csak jelzésértékű. Ám a további finomítás esetén nem a teljes életművek jelennének meg, hanem egyes alkotások, így említhetnénk még bel canto-műveket, a francia nagyopera néhány darabját, vagy néhány német rémoperát).

Ha azonban Wagnert is értettek alatta, akkor az már a XX. század legeleje, amikor nálunk is megjelenik a széles tömegeket megmozgató kultusz. Ebben a mezőnyben magyar opera, sőt zenedráma csak nehezen tudott megkapaszkodni, Erkel említett két darabján túl, az állandó repertoárba – a korszakban – csak Hubay Jenő *A cremonai hegedűse* került be. Lezárva a gondolatot, Mihailovich operáit a mai énektechnika révén egy felkészült társaság stabilan elő tudja adni. Az egyetlen kihívást az jelenti, hogy az előadásmódot ne „erkelesen” vagy „wagneresen” játsszák, hanem kövessék a szerzői instrukciókat. Ez a kísértés ugyan nagy, de elkerülhető. Ezt bizonyította a *Toldi szerelme* 2022-es keresztmetszetének Bartal László által vezényelt előadása is. (A felvétel elérhető a YouTube-on.)

A dalait viszont számos esten énekelték Németországban, Ausztriában és Magyarországon. Hat ciklusából ötben német költeményeket (például Lenau, Geibel, Heine) zenésített meg, amelyek sok esetben zenekari színeket is tartalmaznak. A dalok általában kisformában íródtak, tömörségük ellenére is kifejezőek. Kizárólag magánéleti témájú költeményeket válogatott e ciklusokba. Meglepő módon a magyar kötetbe is, amelyet Endrődi Sándor *Kurucdalaiból* állított össze. A kuruchangzásra ugyan rájátszott, de a Rákóczi-motívumot nem használta fel. Az egyes ciklusok megjelenéséről német és magyar lapok is írtak, és a szerző leveleiből, illetve korabeli műsorokból látszik, hogy nyilvánosan is sokszor elhangzottak.

A zenekari darabok közül szimfonikus költeményei: *A rémhajó* (1871), *A sellő* (1874), *Hero és Leander* (1875), *Boszorkányszombat* (1878), *Faust-fantázia* (1880), *Pán halála* (1898), a Deák Ferenc halálára írt *Gyászhangok* (1876), valamint a *Toldi-előjáték* (1888) a mai közönség ízlésével is találkozhatnak. A saját korában *A sellő* és a *Toldi-előjáték* volt a legjátszottabb, valamint némileg kevesebbszer szólalt meg, de a kedveltek között volt a *Boszorkányszombat* is. (Az első kettőről még 1940-ben is született műsorismertetések.) A művek értékét jelzi, hogy Liszt *A rémhajót*, *A sellőt* Hans von Bülow, a *Toldi-előjátékot* Gustav Mahler, a *Pán halálát* Ferruccio Busoni is dirigálta, utóbbi a Berlini Filharmonikusok élén. A szimfonikus költeményeket – a *Pán halálát* kivéve – Richter János nézte át a kottakiadás előtt, s jelentős részüket vezényelte is. Vitán kívül a hazai zenei élet vesztesége, hogy a magyar romantika e zenekari alkotásait nem játsszák.

Az életmű másik szeglete a négy nagy romantikus szimfónia. Amíg az előző művek a maguk negyedórához közeli időtartamukkal könnyedén illeszkedtek egykor is,

és illeszkednének jelenleg is a műsorba, a szimfóniák más mérce alá esnek. Az *I. (d-moll) szimfónia* (1879) három-negyedórás hatalmas – igen szín- és karaktergazdag – gyászkiáltás édesanyja halálára. A *II. (h-moll) szimfónia* (1892) valamivel több mint fél órát vesz igénybe, s a *Toldi*-opera abszolút zenei újraírása. A *III. (Patetikus, a-moll) szimfónia* (1899) tematikájában visszautal az elsőre, mert gyázmű, ám akit sirat, az Erzsébet királyné. Ez a mű, amely bruckneri utalásokat és magyaros elemeket ötvöz nagy hőfokon, ötvenperces volt eredeti alakjában. Végül az életművet lezáró hatyúdál, a *IV. (c-moll) szimfónia* (1902) összegző erejű vallomás, amelybe a kortárs kritikusok a plein air stílusvarázst is belehallották. Az eredetileg ötvenperces alkotást Dohnányi az 1940-es emlékkoncert alkalmával harmincöt percre rövidítette, ami jót tett a műnek. Noha mindegyik szimfónia önértéke jelentős, időtartamuk miatt nehezebben találhatnak helyet a mai koncertéletben. A szimfonikus együttesek számára kihívás lenne a bruckneri léptékű, de annál melodikusabb zene megszólaltatása, ugyanakkor a hangszerszerű szólalmok miatt a muzsikásokat nem állítja túlzott elvárások elé. A magyar romantikus szimfóniairodalom kiemelkedő darabjai, így műsorba iktatásuk révén egy gazdagabb magyar zenetörténeti távlat születne.

Ami az érdekérvényesítést illeti, Mihalovich Ödön, a horvát-magyar főnemesi családból származó zeneszerző, aki negyvenöt évesen a Zeneakadémia igazgatója lett, alapvetően nem a saját művei, hanem az általa vezetett intézmény érdekében használta kapcsolatait. Nem maradt ideje a műveiért kilincselni vagy könyökölni. A Zeneakadémiát, amit Lisztől és Erkelről örökölt, viszont nemzetközi színvonalra emelte fel, s tette hazai zenei műhellyé. Így kaphatott ott állást a fiatal Bartók, Kodály, Weiner, majd a később hazaérkező Dohnányi is.

Hasonlóképpen nem hadakozott a sajtóval sem. Az életművét végigkíséri a szigorú id. Ábrányi Kornél, aki majd minden művéről kifejti véleményét. Amilyen sokat köszönhet neki Mihalovich, olyannyira meggyűlik a baja a későbbi újságíró-nemzedékkel. Utóbbiak ugyanis Gustav Mahler mentorát, Apponyi Albert barátját és a Zeneakadémia igazgatóját támadják rejtve és nyíltan. Ennél is kártékonyabb az a sajtóhadjárat, amely Mihalovich liberalizmusát hazafiatlan kozmopolitizmusnak láttatja, és azt mind a zeneműveiben, mind a zeneakadémiai működésében kimutathatónak véli. A személye és tevékenysége vélt árnyai alapján kapott támadások természetesen a közönséget is befolyásolják, így néhány őszinte kritikuskál olvashatunk a befogadók otthonról hozott előzetes ítéleteiről.

Nem elhanyagolható a magyar zenetörténet-írás szerepe sem, amelynek a Szabolcsi kezdeményezte megújításáról és annak megtorpanásáról már esett szó. Ebben

a dolgozatban nincs hely kifejtetni, hogy az alternatív olvasatok felszámolása révén az 1960-as évekbe kialakított egyveretű narratíva miként is működött, és az miként élte túl a kulturális rendszerváltoztatást is. Ha ma már sikerül is sokdimenziósan látni a romantikát és a kora modernitást, ennek a tudásnak a széles körű – a zenészek, koncertszervezők és a közönség általi – elsajátítása akár évtizedekig is eltarthat.

Végül még egy szempontot hadd említsek. Az életművek szerkezete, időtartama és jellege miatt munkássága Antonín Dvořákéval vethető össze, igaz, a cseh szerző érdekérvényesítő magatartása igen erőteljes volt. De forduljunk a kevésbé felkapott szerzők felé. Érdemes elgondolkodni azon, hogy Mihalovich k.u.k. fiatalabb kortársai közül – kezdve néhány, nálunk kevésbé játszott szerzővel, mint Zdeněk Fibich, Josef Suk és Vítězslav Novák, vagy Emil von Reznicek – teljes zenekari életművük elérhető bakeliten, CD-n és a YouTube-on is. A Liszt köreiből megismert német kortársai, Felix Draeseke, Hans Bronsart von Schellendorf és Felix Weingartner, továbbá az olasz Giovanni Sgambati esetében már a többedik lemez- és kottakiadásnál tartanak. Az egykori pesti iskolateremtő Robert Volkmann és Mosonyi fellelhető zenekari darabjai szintúgy meghallgathatóak. Sőt, Mihalovich pályatársa és szövetségese, Hubay Jenő zenekari művei közül is egyre több hangzik el. Mihalovich esetében tehát a hiány látványos.

*

Szőnyiné Szerző Katalin könyve nemcsak egy elfeledett zeneszerző rehabilitációja, hanem egyben a magyar zenetörténet-írás adósságának törlesztése is. A kötet megjelenése felveti azt a kérdést, hány hasonló értékű életmű vár még felfedezésre vagy újralfedezésre kulturális emlékezetünk mélyén. A *Mihalovich-tanulmányok* legnagyobb érdeme, hogy az értékfeltáró munka nem merül ki a filológiai aprómunkában, hanem eleven képet rajzol egy alkotóról, aki a maga korában nemcsak zeneszerzőként, hanem kultúraszervezőként is jelentős alakja volt a magyar zenei életnek.

A kötet talán fordulópontot is jelenthet: alkalmat teremthet arra, hogy Mihalovich Ödön művei végre méltó helyükre kerüljenek a hangversenytermekben és az operaszínpadokon. Az azonban, hogy ez a lehetőség valósággá válik-e, már nem a zenetörténésznek, hanem a zenei intézményrendszernek, a karmesterek, énekesek és zenekarok vezetőinek elkötelezettségén és bátorságán múlik. Addig is a *Mihalovich-tanulmányok* maradandó értékű dokumentuma annak, hogy a magyar zenei romantika gazdagabb, sokszínűbb és európaibb volt, mint azt a kanonizált zenetörténeti narratíva sugallja.