

BEVEZETÉS

I. AZ OPERA KELETKEZÉSE

Erkel Ferenc első operáját, a *Bátori Máriát* 1840. augusztus 8-án mutatták be a pesti Nemzeti Színházban. Második, e műfajbeli műve, a *Hunyadi László* premierjére (1844. január 27., ugyanott) annak ellenére negyedfél évet kellett várakozni, hogy a Honművész már 1840. október 22-én közölte a hírt: „Szorgalmas Egressy Benjaminunk ismét egy új nemzeti opera textusán melynek címe Hunyady László dolgozik. (Zenéjét Erkel úr fogja készíteni)”¹ Hogy a várakozási idő mely részében foglalkozott Erkel ténylegesen a komponálással, annak meghatározásához támpontul szolgál a 2–4. felvonás datálása az autográf partitúrában; az 1. felvonást Erkel nem datálta. A második felvonás első lapját csupán az „1842” évszámmal látta el, a harmadik és negyedik első lapjára teljes dátumot jegyzett fel: „20/10 1842”, illetve „23/10 1842”. Somfai László szerint a dátumok „a hangszerelés kezdetét vagy inkább befejezését” jelölik.² 1842 végére az opera minden bizonnyal elkészült. 1843 februárjában „Grimm és Wagner uraknál” megjelent a 4. felvonást megelőző zenekari közjáték zongoraletétje, *Hattyúdal a Hunyadiból* címen.³

Úgy látszik tehát, 1842–43 fordulójától kezdve már a kész mű bemutatója szenvedett halasztást. Az operaterv bejelentésének korai időpontjához viszonyítva sejtethetően késett a darab kidolgozásának kezdete is, annál is inkább, mivel a *Bátori Márián* is akadt még csiszolni- és kiegészíteni való a bemutató utáni hónapokban.⁴ Erkel életrajzában Ábrányi Kornél elmondja: Egressy az új opera szövegét Tóth Lőrinc, az ifjú jurátus drámaíró Hunyadi Lászlóról írt tragédiája nyomán dolgozta ki.⁵ A dráma 1839-ben elnyerte a Magyar Tudóstársaság 100 forintos díját, és a színészek jelenlétében fel is olvasták a Magyar Színházban; ekkor ismerkedhetett meg a darabbal a leendő librettista.⁶ Tóth drámája azonban csak

1842. január 17-én került előadásra; Oltványi Ambrus szerint „nyilván” a cenzúra gördített akadályt bemutatása elé.⁷ Ha a cenzúra valóban akadékoskodott, az az operaváltozat készítőit is megfontolásra készíthette; Tóth Lőrinc sem örült volna, ha a dalművet előbb mutatják be, mint a darabot, mely alapanyagául szolgált. Feltarthatta azután Erkel a pesti operaegyüttes általános mizériája 1840 után. Némi túlzással szólva, a *Hunyadi László*ba a zeneszerző eredetileg egyetlen nagy opera seria-szerepet tervezett. Szöveggönyv és zene csak Szilágyi Erzsébetnek juttat nagyszabású *sortitát*, vagyis teljes jelenetre terjedő kétrészes, technikailag igényes bemutatkozó áriát. Az olasz dramaturgia szabályai szerint ugyancsak a primadonna, Erzsébet nagy szőlője (quasi *rondò*) alkotja a 4. felvonás fináléját. Az operaterv fogantatásának pillanatában a Hunyadi-fiúk anyjának szerepét a szerzők nem szánhatták másnak, mint Schodelné Klein Rozáliának, a magyar operaegyüttes egyik megalapítójának, a klasszikus magyar operai tragikának. A sors úgy hozta, hogy a primadonna a *Hunyadi László* bemutatóján valóban el is énekelhette az első és máig legjelentősebb heroikus magyar operai nőszerepet; alakítása „oly nagy volt, mint mily nagyszerű a szerep, mellyel megtisztelte őt e jeles dalműben a derék magyar maestro”.⁸ De 1840. december 5-ének estéje után jó ideig teljesen valószínűtlennek látszott, hogy nagy szerep és nagy énekes valaha összetalálkozzék. Schodelné a *Borgia Lucrezia* előadásán nyílt színi botrányba keveredett; ezután szerződését a Nemzeti Színház nem hosszabbította meg, ő pedig külföldre ment. Kiválása a tervezett Hunyadi-opera előadásának központi tartópillérét rendítette meg. Biztató jelek az együttesben tátongó szakadék áthidalására először 1841 nyarán mutatkoztak: Carl Henrietta, német színpadok jeles, bár fénykorán túljutott drámai énekesnője ez év júliusától mint vendég sorozatos előadásokon de facto primadonnaként működött a Nemzeti Színházban; az első karnagy iránti jószolgálati gesztusként megtanulta és elénekelte Bátori Mária szerepét is. Carl belépése kedvet csinálhatott Erkelnek az operakomponáláshoz; bizonyára figyelemre méltó Erzsébetet alakított volna. Egyidejűleg közkezdveltségnek örvendő lírai *seconda donna* is támadt a nemzeti színpadon, Mochonaky Amália személyében. A Honderű szerint Erkel neki szánta Gara Mária szerepét.⁹ Mochonakyt 1841 májusában

¹ A család lakhelyére vagy birtokára utaló -i képzővel végződő magyar nemesi neveket (Hunyad-i, latin megfelelője: de Hunyad) a 19. században gyakran írták a később elterjedt -y betűvel. Erkel a Bátori, Hunyadi, Cillei családneveket -i végződéssel írta, ahogy a mai magyar gyakorlat is középkori, ill. erdélyi családnevek esetében. Az idézetekben megtartjuk a forrás írásmódját.

² Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”, in: Szabolesi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Az opera történetéből*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 107. (Zenetudományi tanulmányok 9.)

³ *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 245.

⁴ Vö. Dolinszky Miklós bevezetőjét az opera kritikai kiadásához in: Dolinszky Miklós – Szacsvai Kim Katalin (közr.): *Bátori Mária*, Budapest: Rózsavölgyi, 2002, I, XIV–XV. (Erkel Ferenc Operái 1.)

⁵ Id. Ábrányi Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése (Kulturtörténelmi korrajz)*, Budapest: Schunda V. József, 1895, 36. „Tóth Lőrinc »két László« (eredetileg »Hunyady László« címen) drámája 100 arany jutalmat nyert az akadémiai pályázaton, de tartósabb sikert nem tud aratni. Az az előnye azonban megvolt, hogy ez a dráma lett szülőatyja Erkel Ferenc későbbi hasoncímű operájának.”

⁶ „»Hunyady László«, Tóth Lőrinc 100 aranyat nyert drámája, e napokban fölolvastaték, és színészek szerencsés színi hatást

reménylve attól, színpadra hozandják azt [...].” *Jelenkor*, 1839. december 28.

⁷ Oltványi Ambrus (sajtó alá rend.): *Vörösmarty Mihály Összes Művei 11, Drámák 6*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 292.

⁸ *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 162.

⁹ „Jövő szombaton, azaz mához egy hétre ritka operaélvre számolhatnak olvasóink. Derék maestronk Erkel Ferenc a már rég nélkülözött »Hunyady László« dalművét adandja jutalomjátékául, mellyben az anyát természetesen Schodelné assz., Gara Máriát pedig Paksyné assz. Mochonaky Amália, kinek számára azt a szerző

szerződtek, így a régebbi tagokkal, Erkel Józseffel (a komponista bátyja, sejtetően Hunyadi László szerepének címzettje) és Joób Zsigmonddal (Király) együtt lett volna a *Hunyadi* magas szólamaihoz szükséges kvartett.¹⁰ Erkel 1841 nyarán vagy őszén gyaníthatóan el is kezdett komponálni; 1842-ben a hangszerelésbe is belefogott. Az együttes viszonylagos nyugalmi állapota azonban csak ideig-óráig tartott. 1842 húsvétján kilépett Erkel József; az opera normális működését folytonosan zavaró ellenséges klikk hangoskodása pedig az interim-primadonna működését tette lehetetlenné a magyar színpadon (Carl utolsó fellépése: 1842. október 23.). Másoldalról viszont ösztönzést meríthetett Erkel a Magyarországról elszármazott neves tenor, Wurda József látogatásából 1842 nyarán; talán potenciális címszereplőt látott benne.

Csak találgatni tudjuk, miért vált sürgetően aktuálisá az opera befejezése 1842 őszén: a felfokozott munkatempót Bartay Endre feltűnése válthatta ki. Az ügyvédeneszerző 1842. december 19-i hatállyal átvette a Nemzeti Színház bérletét. Feltehetőleg folytatott előzetes tárgyalásokat, s ezekbe a színház zenei vezéregyéniségét, Erkel Ferencet is bevonta. Ekkor merülhetett fel a Hunyadi bemutatásának gondolata, amit Bartay bizonyára melegen pártfogolt. A kijelölt igazgató ugyan nem volt Schodelné feltétlen híve, azzal azonban tisztában volt, hogy nélküle magyar operát játszani még jó ideig nem lehet. A színházbérletről folytatott tárgyalásai részeként meg is kereste levélben Londonban, ahol az énekesnő egy német operatársaság tagjaként működött.¹¹ Schodelné talán már 1842 őszén kilátásba helyezte hazatérését a következő év elejére. A jó hírek hallatán Erkel pontot tett a partitúrára. Schodelné 1843 március végén meg is jelent Pesten,¹² de a visszaszerződéséről folytatott tárgyalások vég nélkül elhúzódtak. Csak 1843 szeptemberében vált ismét a Nemzeti Színház tagjává. Most már egyetlen „csekély” akadály leküzdése maradt hátra. A színház 1842 tavasza óta csak egy viszonylag jó minőségű tenort foglalkoztatott Joób Zsigmond személyében; ahhoz, hogy a két első tenorra számító *Hunyadi Lászlót* játszhassák, gondoskodni kellett a címszerepre hellyel-közzel alkalmas magas hangú férfi énekesről. A húsvétól húsvétig tartó színi évad kellős közepén legfeljebb vendéget lehetett

eredetileg írta, éneklendik.” *Honderű*, 2 (1844. szeptember 28.), 2. félév, 214. Mochonaky Amália 1843 tavaszán férjhez ment (Paksyné), és átmenetileg kivált a Nemzeti Színház együtteséből; Máriát a bemutatón Molnár Leopoldina kezdő énekesnő adta.

¹⁰ A *Bátori Mária* István herceget a bemutatón Erkel József énekelte, de az 1841. januári 29-i felújításon a karnagy átadta a szerepet a mozgékonyabb hangú Joób Zsigmondnak, kinek új áriát is komponált. Kétrészes, olaszos nagyáriával a második operában nem Lászlót, hanem a Királyt tünteti ki; e szerepet Erkel bizonyára Joóbnak szánta. A tenor a bemutató idején Bécsben énekelt próbát (katasztrofális eredménnyel), de ahogy hazatért, átvette a Király szerepét a kezdő Havi Mihálytól (1844. március 20.).

¹¹ A kapcsolatfelvételt Schodelné utalt 1844-ben Bartayval folytatott szerződési tárgyalásai közben.

¹² „Schodelné asszony, ki Prágában nagy tetszés közt énekelt, néhány nap óta városunkban mulat.” *Honderű*, 1 (1843. április 1.), 1. félév, 448.

szerződteni. Amúgy hirtelenjében a pozsonyi színházból Pestre csábították Pecz Adolfot. 1844 januárjának első napjaiban érkezett; három héttel később már el is énekelte – gyenge magyar tudással – Hunyadi Lászlót, a nemzeti operairodalom első nagy hősszerepét.

Ábrányi Kornél másképp adja elő Erkel második operája kihordásának viszontagságos történetét. „Mielőtt Erkel Ferenc »Báthory Máriája« után »Hunyady Lászlója«-nak megírásához kezdett, egy pár évet nehéz lelki tusák s bizonyára indikált lelki töprengések között töltött. Azt az eszményt, melyet maga elé tűzött: »magyar operairodalmat teremteni«, érezte, hogy Báthory Máriájával csak megközelítette, de távolról sem érte el.” Feltámadt benne a sejtélem – folytatja Ábrányi –, hogy eszményéhez közelebb viheti a „történelmi tárgyú” opera, abból a fajtából, melynek művelését „Auber kezdte »Portici némájával«, Rossini még sikeresebben folytatta »Tell Vilmosá«-val s az I-re épenséggel rátette a pontot Meyerbeer az ő »Hugenottái«-val.” A felismerés nyomában felmerült a kérdés: „De hol tegyen szert s kiáltal egy ily történelmi szöveggel?” A véletlen segített. Erkel a Kígyó utcában találkozott Egressy Bénivel, aki hóna alatt vitte a *Hunyadi László* kész szöveggel, melyet Bartay Endrének szánt. Erkel kivette kezéből, és „nem telt bele néhány hónap – mesélte volna életrajzírójának később többször is – s kész voltam az egész opera jeleneteinek vezérfonalával.”¹³ Ne tegyünk szemrehányást Ábrányinak a legendagyártásért: az anekdotát azért találta ki, hogy a véletlen, tehát csodaszerű fogantatás mítoszával kiemelje a *Hunyadi László* korszakos jelentőségét a nemzeti opera történetében. Tézisét a *Hunyadi* és a francia történelmi nagyopera rokonságáról a keletkezés fent rekonstruált menete önmagában nem cáfolja, hiszen Erkel már 1840-ben jól ismerhette az Ábrányi által felsorolt nevezetes darabokat, talán a *Hugenották* eredeti alakját kivéve; ezt a Habsburg-birodalomban nem játszhatták. Bizonyos konstrukciós hasonlóságot a *Hunyadi* és a francia opera dramaturgiája között nem is tagadhatunk. Hunyadi László sorstragédiája értelemszerűen a veszélyeztetett főhős körül forog, a többi szereplő az őt övező csillagképbe rendeződik – a nőszereplők is. Ez a drámatípus 1830 után valóban a francia operában volt általános, főleg Meyerbeernél. Az olasz romantikus operában többnyire a primadonna áll a középpontban. Olasz *soggettió*kban is sokszor előfordul, hogy két nőalak lép fel, mint a *Hunyadiban*, de azok általában rivalizálnak egymással (Norma–Adalgisa). Szilágyi Erzsébet és Gara Mária mint anya és ara nem vetélkedik (biztonság kedvéért nem is énekelnek együtt), hanem aggódva és segítőkészen állnak a sorsüldözött hős két oldalán. Így tett Alice és Isabella az *Ördög Róbertben*, Margit királynő és Valentine a *Hugenottákban*, így tesz majd Fidès és Bertha a *prófétában*.¹⁴

¹³ Ábrányi: i. m. (5. jegyzet), 44–45.

¹⁴ Donizetti Pesten is ismert *Belisarió*jában ugyancsak két női nemes szerepel, Antonina, a hős Belizár felesége és lányuk, Irene. Antonina női monstrum, intrikája következtében férjét megvakítják és száműzik; a sivatagban bolyongó apának Irene siet segítségére.

További hasonlóságok a történetből következnek. A krónikás hagyomány előírja azon főalakok minimumát, akik nélkül nem lehet Hunyadi László bukását tárgyaló tragédiát szerkeszteni. Az eset két protagonistát involvál (Hunyadi László–V. László), Erkel tehát hű maradhatott a *Bátori Máriában* alkalmazott két tenoros modellhez, amellyel többek között Halévy *Zsidónőjében* találkozhatott (a *Bánk bánban* is ezt alkalmazza).¹⁵ Nem nélkülözheti a Hunyadi-krónika, hogy felvillantsa a reményteli jövő ígérését a gyermek Mátyás figurájában; ennek köszönheti az opera a kisebbik Hunyadi-fiú franciás nadrágszerepét.

Francia hatás nyomát fedezhetjük fel a második, illetve negyedik felvonás autográf partitúrájának négy címadásában. (Francia nyelvű előadási utasítás másutt is előfordul.) Az opera 13. számát, Gara jelenetét az autográf *Air de Gara* címmel jelöli. Ugyanezen felvonás fináléjának Andante religioso szakasza a kéziratban *Morceau d'ensemble* címet visel. A 3. és 4. felvonást összekötő nevezetes *Hattyúdál* felirata a partitúrában: *Entre act* [sic]. Végezetül a 4. felvonás második képét bevezető gyászinduló címe eredetileg *Marche*, ehhez ceruzával később Erkel hozzátette a *funebre* [sic] jelzöt. Az áriát kivéve jellemzően dekoratív vagy regényes–elbeszélő tételeket jelölő francia címeknek éppen ez az együttese fordul elő a *Zsidónőben*: *Entr'acte* a 4. és 5. felvonás között, *Marche funèbre* az 5. felvonás kezdetén, *Morceau d'ensemble* a 2. felvonás nagy fináléjában; a drámai magánjelenetek közül Halévy csak Eleázár nagy áriáját címezi Air-nek (*Air de Éléazar*). Erkel a *Zsidónőt* már 1836-ban megismerhette a német színházban, ahol karnagyként működött. 1838-ban a pesti Magyar Színházban is tervbe vették bemutatását, de a premierre csak 1842. augusztus 6-án került sor Wurda József vendégszínháza alkalmával. 1842 nyarán, a bemutató előkészítése közben a karnagy bizonyára intenzíven foglalkozott e művel, és a (talán utólagosan adott francia) címek e foglalatosság nyomát őrzi.

A történelmi tárgy jellege és librettó formában történelmi feldolgozása szempontjából azonban nem állja meg a helyét Ábrányi elmélete, hogy a *Hunyadi László* a francia történelmi nagyoperával állna rokonságban. Az Ábrányi által mintaként említett nagyoperák egész társadalmakat felbolygató politikai revolúciókat visznek színpadra, a zenei és scenikai ábrázolás hírhedten tömeges eszközeivel. Hunyadi László sorsának operai előadása nem kísérelte meg, hogy a 15. századi Magyarországon megtörtént eseményeket Scribe történelmi–politikai panorámáihoz hasonló széles háttér elé vetítse. Legfeljebb a nándorfehérvári felvonásban ütköznek össze egy-

mással szembenálló politikai erőket képviselő kórusok. De túlzás lenne a *Hugenották* monumentális Rataplanjának visszhangját kihallani a magyar örök és a német zsoldosok feleselő kórusából; a népies hang inkább a magyar gyermekek kedvelt hidasjátékára emlékeztet. A királyi induló kivételével ez a lepolitikusabb felvonás is lemond a tömeghatásokra törekvő illusztratív zenei részletekről. Nem szükséges hangsúlyozni a „cseleszövő-kórus” politikai tartalmát. Történelmi–operai staffázs tekintetében a 2–4. felvonás puritánabb még a *Bátori Máriánál* is.¹⁶ Annak ellenére, hogy Erkel a *Morceau d'ensemble* címmel jelölte, az esküjelenet a 2. felvonás végén sem érződik nagyszabású francia operai záróképpnek, mivel hiányzik belőle a drámai kontraszt, amely például a *Zsidónő* hasonló című részletét áthatja. Erkel magyaros, történelmi és heroikus gyászindulója is erősen különbözik Halévy átszellemült, női halálmenetétől; ha francia mintát keresünk, inkább a *Vesztaszűz* 3. felvonásbeli patetikus gyászzenéjét halljuk benne visszacsendülni. Meglepő módon hiányzik az eredeti, 1844-es alakból a tánc, holott a *Bátori Mária* első felvonásához hasonlóan a *Hunyadi* is tartalmaz esküvői tabló-finálét, ami balettért kiált. Csak 1848 decemberétől egészítette ki a 3. felvonás eredetileg csökevényes záróképpét lassú–friss csárdás táncpár.¹⁷

A francia nagyoperát történelmi operaregénynek mondhatjuk: főhősei fiktív alakok, a cselekmény, vagy legalább a cselekmény egyik szála az ő magánügyeikkel foglalkozik. Ezzel szemben Hunyadi László drámája kizárólag historikus személyek cselekedeteit ábrázolja, fő vonalakban híven az egykor történetekhez. Abba a típusba sorolhatjuk, amit Luigi Baldacci Donizetti librettóiról szólva „történelmi feuilleton”-nak nevez – híres történelmi esetek megrendítő előadása az operaszínpadon.¹⁸ Donizetti két „történelmi feuilleton”-ja is szerepelt Schodelné 1840-es programján; ezeknek példája indíthatta Egressyt a Hunyadi-történet feldolgozására. A primadonna 1840 őszén *Boleyn Annát* kérte jutalomjátékul az igazgatóságtól; a premier azonban idő előtti távozása miatt elmaradt. Korábban viszont ténylegesen bemutatták a *Marino Falierót*. Mindkét darabban vérpadon ér véget a címszereplő életútja. A *Marino Faliero* fináléjában a velencei doge hitvese a színpad előteréből követi a színpad mögött zajló ítélezést férje sorsáról. A Tízek kimondják a halálos ítéletet; a „kivégzést dobszó jelenti be. Elena felkiált, és megsemmisülve zuhan a földre”. Igaz, a homályos középkori velencei cselekmény történelmi hitele kérdéses. Sokkoló elevenséggel élt viszont a 19. században az egész kontinens közönségének emléke-

gére. A gonosz anya fonák modelljét Egressy a magyar hagyományban élő Szilágyi Erzsébet-kép szellemében színére fordította.

¹⁵ Katona József *Bánk bánját* húsz évvel keletkezése után, 1839-ben mutatták be a pesti Magyar Színházban. Tóth Lőrinc a Hunyadi-dráma jó néhány jelenetében szöveg szerint is Katonát követi. V. László szerelme Gara Mária iránt nyilvánvalóan meráni Ottó Melinda utáni epekedésének motívumát veszi át. Oltványi: i. m. (7. jegyzet), 293.

¹⁶ Erre utal a Hölgyfutár a *Bátori Mária* 1858. február 1-i felújítása alkalmából: „Mondják, hogy ez operában valóban több kedély van, habár nem bírja »Hunyadi« emelkedett tragikai stíljét és megragadó eszméit.” *Hölgyfutár*, 1858. február 3.

¹⁷ A Magyar tánc először az 1848. december 9-i előadás színlapján szerepel.

¹⁸ Luigi Baldacci: „Donizetti e la storia”, in: *Atti del I. Convegno Internazionale di Studi Donizettiani I*, Bergamo: Azienda Autonoma di Turismo, 1983, 5.

zetében Boleyn Anna kivégzése, hasonlóan ahhoz, ahogy a magyar publikum Erkel és Egressy operaterve fogantatásakor négyszáz éve nem tudta feldolgozni a négy palloscsapást, mely Hunyadi László nyakára a Szent György téren lesújtott.

Vélnék, a történelmi hitel követelte meg, hogy az intrikus szerepét a szövegkönyv a szokástól eltérően kétszeresen ossza ki. Az 1. felvonás az első cselszövő – Cillei Ulrik – dramaturgiailag idő előtti halálában kulminál, és – mint Négyessy László írta – „a második felvonásból új irány mintegy új cselekmény indul meg Garáról”.¹⁹ A librettó illetően diszpozíciója azonban nem közvetlenül a történelmi tárgyból, hanem Tóth Lőrinc drámájából következik. Hunyadi László balsorsának korábbi drámai feldolgozásai csupán előzményként hivatkoztak az 1456. november 11-én Nándorfehérváron történetekre, vagyis Cillei meggyilkolására, de nem vitték azt színre. Tóthnál a voltaképpeni drámát „Előjáték” vezeti be, *Cillei halála* címen. A cím sugallta tartalom túl az önálló dráma méretét elérő prologusban misztériumjátékra emlékeztető retorikus küzdelem zajlik a magyarság védelmezői és ellenségei között a király lelkére gyakorolt befolyásért, ezáltal a Hunyadiak, vagyis a nemzet jó vagy rossz sorsáért. A magyarok védangyalának – és a költő szócsövének – szerepét Ronow Ágnes, a király *maîtresse*-e és Cillei ellenlábasa vállalja. Az előjáték végeztével a védangyal eltűnik Tóth Hunyadi-drámájából. Ronow Ágnes nevű történelmi nőalak sem a forrásokban, sem Hunyadi László tragédiájának 1810 előtti magyar és latin irodalmi feldolgozásaiban nem lép fel. Alakja a magyarországi születésű német történetíró, Ignaz Aurelius Fessler képzeletében született meg, a *Matthias Corvinus König der Hungarn* című korai regényes munkájában.²⁰ A magyar fordítás megjelenésétől kezdve (1813) Ronow Ágnes ott kísértett a legtöbb magyar Hunyadi-feldolgozásban (Vörösmarty Mihály *Czillei és a Hunyadiak* című drámáját beleértve); Tóth Lőrincet annyira foglalkoztatta a nő költött személye, hogy külön drámát is írt róla még 1839-ben.²¹ Hogy másfél évszázad lelkes magyar operabarátai mit sem tudnak Ronow Ágnesről, annak Egressy Béni váratlanul merész döntése az oka: kiiktatta személyét az előjátékból, ugyanúgy, ahogy következetesen lemondott Tóth bőbeszédűen idealista politikai retorikájáról is. Mindezek miatt az opera nándorfehérvári színe drasztikusan különbözik Tóth színművétől. Az eredményről joggal írta Négyessy: „az első felvonásban Cillei ármánya és bűnhődése, az összeütközés a nemzeti és az idegen elem közt, a király félelme és leplezett bosszúgondolata drámai hatás tekintetében a legjobban komponált színi-jelenetek közé tartozik”. Tény, a színdarabhoz képest

¹⁹ Négyessy László: „Erkel Ferenc operaszövegei mint drámai művek”, in: Fabó Bertalan (szerk.): *Erkel Ferenc emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára*, Budapest: Pátria Irodalmi Várlalat, 1910, 229.

²⁰ Oltványi: i. m. (7. jegyzet), 289.

²¹ Megjelent az *Olympia. Dramai pályavirágok Tóth Lőrincztől* című füzetben, Heckenastnál. A darab V. László prágai végnapjait ábrázolja.

különlegesen erőteljes expozíció után az opera 2. és 3. felvonásában elkerülhetetlenül esik valamelyest a drámai feszültség. Ám a közönség elnézi a veszteséget, cserébe az 1. felvonás nagy nyereségéért: a librettó és zene jóvoltából érzelmileg involvált tanúja lehet annak, mi történik, mi történik Nándorfehérváron. Ez az élményszerű participáció meghatározza végső erkölcsi ítéletét Hunyadi László jelleméről és sorsáról.

Tóth Lőrinc eredeti ötletei közül Egressy megtartotta még a királynak a temesvári színben hirtelen fellángoló szerelmét Hunyadi László jegyese, Gara Mária iránt. Az operának szüksége volt erre a motívumra, hogy a lehető legsötétebb színben tüntethesse fel Gara nádor alakját. Gara a korábbi Hunyadi-drámákban politikai okból állt László ellenfeleinek élére; Tóthnál és Egressynél azonban valódi intrikussá válik, aki leánya feláldozásától sem riad vissza, hogy érzékiségénél fogva hatalmába kerítthesse a királyt. Színmű és opera további részletes összevetését mellőzzük.²² Egressy javára szól, hogy a színmű szereplőinek és jeleneteinek sokaságát iktatta ki. Nem tartjuk valószínűnek, hogy valamiféle historikus puritanizmus mozgatta volna. Húzásainak radikalizmusát kiválthatták az operaműfaj szereposztási szabályszerűségei csakúgy, mint a pesti együttes énekeseinek korlátozott száma. De változtatásainak irányára alig találunk más magyarázatot, mint hogy bizonyos vonatkozásokban a Tóth-féle előzmény fölött az ősforrásokhoz, Bonfini és magyar krónikás követői lapidáris előadásához nyúlt vissza.²³

2. TÖRTÉNELEM ÉS ELBESZÉLÉS

Mátyás, a kisebbik Hunyadi fiú, a 18 éves korában váratlanul elhunyt V. László utódjaként 1458 és 1490 között uralkodott magyar király, udvari humanistájával, Antonio Bonfinival megíratta a magyar nemzet történetét. A *Rerum Ungaricarum Decades* nyolcadik könyve az ő kívánalmainak megfelelően, talán saját elbeszélése nyomán adja elő a Hunyadi-család történetét. Ez biztosította, hogy a következő évszázadok magyar közfelfogása „a Hunyadiakban a lelki nagyság és az igazságosság képviselőit látta”.²⁴ De Mátyásnak nem sikerült volna a Hunyadiak makulátlan képét ráerőltetnie az utókorra, ha az utókor nem őrzött volna halványulni nem akarón fényes képet magáról Mátyásról, a nagy királyról. A magyar gondolkodás semmit sem tartott túlzásnak vagy tódításnak, ha arról a nemzetségről volt szó, melyből történel-

²² Ujfalussy József részletekbe menően összehasonlította Tóth Lőrinc drámáját és az opera szövegkönyvét. Vö. Ujfalussy József: „A »Hunyadi László« és irodalmi előzményei”, in: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 219–230. (Zenetudományi Tanulmányok 2.)

²³ Benyomásunkat idézetnek tetsző allúziók is erősítik. Az 1. felvonás zárókórusának híressé vált kezdőfrázisa – „Meghalt a cselszövő / eltűnt a rút viszály” – mintha közvetlenül Bonfini parafrazeálná: „meghalt az ország ellensége, a nyugalom és a béke megbontója, azt mondják, hogy a cselszövő elnyerte méltó büntetését”. (32. jegyzet)

²⁴ Négyessy: i. m. (19. jegyzet), 230.

mének egyetlen, vetélytárs nélkül megválasztott, s a III. Frigyessel kötött alku után hatalmában soha meg nem kérdőjelezett nemzeti királya származott. Mátyás korát a nemzeti emlékezetben kitüntette a rend, mely lelkesítően különbözött a korábbi és következő évtizedek politikai anarchiájától. Udvarának reneszánsz szellemében az utókor a magyar kultúra fénykorát látta, cselekedetei halála után folklorizálódtak, emlékét mint „igazságos” királyét a legszelebb néprétegek őrizték meg. Államában és személyében a magyarság a „régiség” apogeumát látta, delelőt a későbbi feltartóztatathatlan hanyatlás előtt. Az önállóság elvesztése után megkeseredett magyar nemzeti szellem Mátyás ausztriai kalandozását mintegy előzetes revánsként fogta fel az utóbbi évszázadokért, melyek oly nyomasztóan megfordították az erőviszonyokat. Ebben a szellemben szólt Mátyás koráról Kölcsey *Himnusza*: „Zászlónk gyakran plántálád / Vad török sáncára, / S nyögte Mátyás bús hadát / Bécsnek büszke vára.”

A nemzeti királyság kairoszát Mátyás apja, Hunyadi János alapozta meg. A Havasalföldről a 15. század elején Magyarországra települt, bizonytalan eredetű nemzetség származékából példátlan sebességgel emelkedett Zsigmond király kegyencévé, 1444-től Magyarország kormányzójává, 1452-ben országos főkapitánnyá, az ország leggazdagabb és leghatalmasabb főurává. Kontinentális horderejű történelmi érdeme abban állott, hogy 1437-től húsz éven át változó eredménnyel, de vaskövetkezetességgel ellenállt az Európa irányában előrenyomuló oszmán török hódításnak, sőt minden alkalmat megragadott, hogy megfordítsa a szerepeket, és támadó erőként lépjen föl a Balkánon. Politikai és katonai életművére 1456-ban tette föl a koronát. II. Mehmed trónralépése „az oszmán terjeszkedés új, minden addiginál sikeresebb korszakát nyitotta meg [...]. A keresztény világ általános megdöbbenésére 1453. május 29-én török kézre került Konstantinápoly. [...] II. Mehmed 1456. évi hadjáratának célpontja már Magyarország déli határának főerődje, Nándorfehérvár volt”.²⁵ Mehmed július 4-én vette ostrom alá a Szilágyi Mihály, Hunyadi sógora által védett várat. Hunyadi a déli határvidékre sietett, a Kapisztrán János ferences szerzetes vezette népfelkelőkkel együtt július 22-én megfutamította a szultán seregét, és felszabadította Nándort. „A diadal jelentősége aligha szorul méltatásra. [...] A szultán és utódai 65 évig nem vállalkoztak újabb hasonló támadásra Magyarországra ellen. Hunyadi viszont megszilárdította híveiben a küldetésébe vetett hitet, és jelentősen megkönnyítette fia számára a trónhoz vezető utat” – írja egy újabb magyar történelmi összefoglalás.²⁶

Bátran parafrázálhatjuk a mondatot: Hunyadi János a nándorfehérvári győzelemmel, és azzal, hogy megnyitotta fia számára a trónhoz vezető utat, évszázadokra megszilárdította a magyar közfelfogásban a Hunyadiak küldetésébe vetett hitet. Apa és fiú, két nagyformátumú

történelmi figura, egyazon politikai művön dolgoztak sikerrel. E mű a mégoly fontos egyszeri győzelmeknél és hódításoknál is sokkal ígéretesebb üzenetet közvetített az utókorak: a nemzet önfenntartó képességének folytonosságáról tett tanúbizonyságot, amit a nemzeti kötelességek teljesítésének következetessége biztosít. Másrészt a Hunyadiak szinte csodaszerű váratlansággal léptek fel a nemzeti politika színpadára, működésüket tehát biztató előjelnek lehetett értelmezni a mindenkori sivar jelenben: a nemzet génusza a jövőben is képes lehet arra, hogy önmagát felülmúló erőfeszítést tegyen az adott kor súlyos feladatainak teljesítésére. A Hunyadiakat a magyar nemzettudat már a romantikát megelőzően a nemzeti siker jelképévé emelte; a Hunyadi János köré font tekintélyes, és a Hunyadi Mátyást övező hatalmas legendakoszorú évszázadokon át szolgált egy politikai jelenben frusztrált nemzet számára a dicsőséges múltból merített történelmi szíverősítőül.

A Hunyadiak történelmi csoportozatát az utókor a komédia műfajában ábrázolta újra meg újra, abban az értelemben, ahogy komédia minden jól végződő történet. A komédia azonban nem komédia, ha elejétől végig vidám, ha a néző minden pillanatban biztosra veheti az új világ eljövételét: a műfaj U-formát ír le, vagyis a régi világ biztonságából indul ki, középtájon lesüllyed a sötétség birodalmába, és onnan emelkedik fel az új világba.²⁷ Hunyadi János, az alapító, és Mátyás, a beteljesítő között a Hunyadi-család pokolraszállását a Mátyásnál tíz évvel idősebb első fiú, Hunyadi László sorsában ábrázolta a nemzeti mitológia. Sorsát a nemzeti emlékezet nem önálló elbeszélésként őrizte, hanem a Hunyadiakról szóló imaginárius trilógia középső elemeként. Négyessy László meg is írta Erkel operájáról, hogy a „befejezetlenség hatását is teszi, mert oly ponton hagyja félbe a történetet, ahol minden érzésünk appellál és mintegy folytatást követel. Azonban ez a folytatás s a költői elégtétel megvan a nemzeti köztudatban”.²⁸ Minden történelmi hősnek megvan a maga sorsa a rituáléban, ami a nemzet emlékezte. A magyar történetiségben Hunyadi László személyesítette meg a nemzet áldozatát a sors oltárán, mely nélkülözhetetlen volt a felemelkedéshez. Fraknói Vilmos írta a magyar honfoglalás millenniumán, 1896-ban: „a budai vérpad, amely arra volt hivatva, hogy a Hunyadi-ház hatalmának és az ahhoz csatlakozó nemzeti aspirációknak ravatalát képezze, talapzattá lett, amelyen a visszaállított nemzeti királyság épülete fölemelkedett”.²⁹

Hunyadi László huszonhárom évesen csupán néhány hónapon át vitt önálló szerepet a 15. századi Magyarország politikai színpadán. Szereplése szomorú és dicsőséges pillanatban kezdődött. Apja 1456. augusztus 11-én, három héttel a nándorfehérvári diadal után áldozatul esett a táborban kitört pestisjárványnak. A király és az

²⁵ Engel Pál– Kristó Gyula – Kubinyi András: *Magyarország története 1301–1526*, Budapest: Osiris, 1998, 209–210.

²⁶ Uo., 212.

²⁷ Northrop Frye: *The Great Code. The Bible and Literature*, London: Routledge and Kegan Paul, 1982, 169.

²⁸ Négyessy: i. m. (19. jegyzet), 229–230.

²⁹ Fraknói Vilmos: *A Hunyadiak és a Jagellók kora (1440–1526)*, Budapest: Athenaeum, 1896, 169. (A magyar nemzet története 4.)

udvari liga tagjai Budán várták ki a küzdelem végét, és talán Hunyadi vereségében reménykedtek. Halála után elérkezettnek látták az időt a leszámolásra a Hunyadi-párttal. A király az országos főkapitányi tisztelet nagybátyjára, a krajnai (ma Szlovénia) nagybirtokos Cillei Ulrikra ruházta, Lászlót pedig felszólította a végvárak átadására. Az átadandó várak között Nándorfehérvár állt első helyen. Hunyadi László – írja a már idézett történelmi összefoglalás – „a Bács megyei Futakon tartott országgyűlésen színleg meghódolt a királynak, őt és Cilleit kíséretük nélkül a nándorfehérvári várba csalta, ahol a grófot 1456. november 9-én híveivel meggyilkoltatta. A merénnyel ő lett a helyzet ura. A király, akit magával vitt Temesvárra, kénytelen volt ráruházni az országos főkapitányi tiszteletet, és eskü alatt megfogadni, hogy nem áll bosszút Cillei haláláért. Az apai örökséget csak rövid időre sikerült Lászlónak megkaparintania.” A király és tanácsadói „kivárták a pillanatot, amikor öccsével, Mátyással Budán tartózkodik. 1457. március 14-én híveikkel együtt mindkettőjüket őrizetbe vették, és a királyi tanács rögtönítélő bírósággá alakult, amely a Hunyadiakat elmarasztalta árulás, felségsértés és hűtlenség bűnében. A halálos ítéletet Lászlón két nap múlva, 16-án hajtották végre a budai Szent György téren. [...] Társai mind kegyelmet kaptak, és hamarosan meg is szöktek, kivéve az ifjú Mátyást, akit a király rövidesen magával vitt Csehországba.”³⁰

Adatszolgáltatóink szerint Nándorfehérvárott „hítségessé párosult gyilkosság” történt. Mentő körülményt nem ismernek el, legyen bár az csupán lélektani: három hónappal Hunyadi János halála után Cillei és a kamasz király elindulnak, hogy kiakolbólítsák a Hunyadiakat a várból, melyet négy hónappal előbb apjuk mentett fel – élete árán – a török támadóktól. Apja emléke iránti fiúi hűséget és a családi büszkeség sérelméről érzett felháborodást legalább annyira feltételezhet a tárgyilagos utókor a fiatalember gyilkos reakciójában, mint „ravasz-ságot és nagyravágyást”, ahogy az idézett történészek tették az 1990-es évek végén, a „történelmi korrektség” jegyében. Nem érezhette-e László a várat joggal a magáé-
nak, nem lehetett-e meggyőződve, hogy a hítségessé Cillei követte el ellene, apja emléke ellen? Az elbeszélő hagyomány egyik ága szerint László a tettet sajátkezűleg hajtott végre jogos felháborodásában: ez a hagyomány Cillei politikai aknamunkáját oly súlyos *politikai-erkölcsi* merénnyel tekintette nemcsak a Hunyadi-ház, hanem a magyar haza méltóságának sérelmére, amit László joggal torolt meg *tettlegetes* merénnyel.³¹ Bonfini sem

titkolja, hogy László már előzetesen tervet kovácsolt Cillei meggyilkolására. Ő Cillei politikai hítségessé az elfogott levél motívumával dramatizálja; ebben a gróf a Hunyadi-fiak fejét ígérte volna apósának, Brankovics György szerb despotának. Előadása szerint Hunyadi László fizikai értelemben e provokáció ellenére ártatlan volt Cillei halálában: érthető módon felindult a merénnyel tervének felfedezésén, de még ekkor sem emelt fegyvert Cilleire, hanem az rontott rá karddal, mire a Hunyadi-hívek lekaszabolták.³² Ki kardot ragad, kard által vész el.

Bonfini beszámolója Cillei haláláról a valószínűség határát súrolja – a valószínűség határán túlról. Ulriknak minden önfegyelmét el kellett volna veszítenie a vita során, hogy megfélemezze arról, túszként tartja a várban az, akit gyaláz és akire fegyverrel támad.³³ Az opera korai előadásai során be is bizonyosodott, nem lehet a jelenetet

³² Antonio Bonfini: *Magyar történelem tízedei*. Fordította Kulcsár Péter, Budapest: Balassi, 1995, 683–684. „A király mindenekelőtt átvette a kulcsot, majd azt mondta neki, hogy lássa el a vár gondját, viselje az apja tiszteletét, és legyen nyugodt. Mialatt ott időzött, Cilli grófja szüntelenül uszítja a királyt László ellen, mindenféleképpen ijesztgeti. Vakmerőséggel vádolja őt, amiért nem eresztette be a várba a fegyvereseket sokaságát. Az ifjú viszont a mindennapos vádaskodásokon bosszankodik fel; a gróf megöléséről tanakodik atyái barátjaival, elsősorban Vitéz János váradi püspökkel, Corvinus egykori tanácsadójával, akit később Mátyás király az esztergomi érsekségre emelt; ez vallásos lévén, hogy ne tartsák gyilkosság szerzőjének, azt feleli, hogy semmiképpen sem biztatja őt erre, de ha megtörténik, nem kárhozza; a többiek arra ösztökélik, hogy ölje meg ellenfelét. A leleplezett újabb áskálódások aztán sietteték a tervezett tettet. László nemrégiben jegyezte el a Garaiak igen nemes családjából származó nádorispán leányát, Ulrik felesége pedig a despota leánya volt. Már előbb írt egy levelet a despotának, hogy miután a királlyal megérkezik Fejérvárra, hamarosan két golyót küld neki, amellyel kedvére játszadózhat. Ezen Corvinus két fiának a fejét értette. László inasai elfogták a levelet, átadták uruknak, aki elolvasta azt. A király történetesen misén vett részt, a főurak pedig azon a napon, mely az isteni Mártonnak volt szentelve, egy félreeső teremben tanácsot tartottak. Odahívták a bűnének tudatában levő grófot, aki egy darabig habozott, hogy menjen-e; aztán, mielőtt odament volna, páncélinget húzott. A levél miatt dühbe gurult László elébe, magyarázatot követelve hadonászik a papírral, és árulónak kiáltja azt, aki egykor az apa, most a fiúk halálára tör aljasul, aki az ő ellenségévé tette a királyt; azt hajtogatja, hogy elérkezett a büntetés napja. Egyesek azt mondják, hogy a gróf előzőleg szidalmazta Lászlót, és vakmerőséggel vádolta, amiért a testőrsapatokat nem bocsátotta be a várba. Az bizonyos, hogy Ulrik kikapta a kardot az egyik fegyverhordozó kezéből, László fejéhez vágott vele, aki hirtelen felkapta a kezét, és feje tetején meg az ujjain megsérült, mire kitör az ordítozás, a magyarok a grófra rontanak, és miközben az hevesen védekezik, számos sebet ejtve rajta megölik. Ulrik halála után Lászlóval egyetemben a királyhoz mennek, kiáltozzák, hogy meghalt az ország ellensége, a nyugalom és a béke megbontója, azt mondják, hogy a cselszövő elnyerte méltó büntetését, a fejedelemnek nincs mitől tartania, hiszen most lett igazi király és úr, most kezdődik számára a nyugalmas uralkodás; mindeddig nem is volt király, mert Cillei gróf parancsolt kényekedve szerint. A király elleplezi fájalmát, haragját és félelmét, mégpedig ügyesebben, mint az korától elvárható volna, és kijelenti, hogy a grófot jogosan ölték meg, azonban a vakmerő tett nagyon megrázza. Barátai nyugalomra intik, mire azt mondja nekik, hogy el kell viselni, amit a kényszerítő szükség hozott; Ulrik életét nem lehet visszaadni, most az életben maradtak sorsáról van szó, és adja az isten, hogy az jobb legyen. A tettet Cillibe viteti, és ősei sírjába temeteti. Ulrik csinos és karcsú volt, erős testű, keskeny arcú, bájos és igen kedves tekintetű, nagy hódolója a női nemnek, miért is szakállát borotválta, haját ápolta, mindig finom holmikat viselt. Amikor a korai halál elérte, az ötvenes évei körül járt.”

³³ Tóth Lőrinc a Cillei–Hunyadi dialógust közvetlenül a Gertrudis–Bánk párbeszédéről másolta. Cilleihez hasonlóan Gertrudis is tört ragad, mielőtt Bánk leszárná.

³⁰ Engel – Kristó – Kubinyi: i. m. (25. jegyzet), 212–215.

³¹ „Az első jelenetben [...] Hunyadi László egyedül látható a színpadon. Felmutatja azt a véres kardot, amellyel csak az előbb ölte meg Cillei Ulrikot. [...] Az ifjú hős büszkén lengeti jobbujjában az ellenséget vértől még gőzölgő kardot, hiszen az – mint mondja – »a te üdvödnék édes hazám, és a Hunyadi-ház méltóságának bosszulója.«” Szörényi László: „Ismeretlen latin jezsuita dráma Hunyadi Lászlóról”, in: Pintér Márta Zsuzsanna – Kilián István (szerk.): *Iskola-dráma és folklór*, Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, Néprajzi Tanszék, 1989, 54. (Folklór és etnográfia 50.)

úgy megrendezni, hogy ne lepleződjék le a magyarok orgyilkos szándéka – a színi előadás, mint a bűneset rendőrségi rekonstrukciója, cáfolta a történelmi tanúkat.³⁴ László és a magyarok tettének Mátyás által sugallt, majd évszázadok során tovább érlelt és minduntalan aktualizált mentegetése mind személyi, mind politikai okokkal (László volt a megtámadott, László megbosszulta a Hunyadiakon és „édes hazáján” esett sérelmet) nem moshatta ki a történetből a kényelmetlen kérdést: vajon ha a Cillei-gyilkosság ügyében a pszichológiai és politikai igazság Hunyadi mellett is szólna, az isteni ítélet nem szól-e mégis ellene? László vétett a hatodik parancsolat ellen, és nehéz volt tökéletesen elhallgattatni a nyugtalanító gondolatot, valójában nem Cillei, hanem Hunyadi László halálában érvényesült a ki kardot ragad, kard által vész el jézusi tanítása. Nemcsak a király volt meggyőződve róla, hogy ha nem is László követte el személyesen, a gyilkosság mégis az ő lelkén szárad, hanem Szilágyi Erzsébet is. Így ábrázolta őt már Bonfini, így az ismeretlen jezsuita szerző a 18. század közepén (nála az iskolai színjáték szabályainak engedelmességgel Erzsébetet bátyja, Szilágyi Mihály helyettesítette) és nyomában Bessenyei

³⁴ Évtizedek kritikusai egyetértettek: e történelmi szcénát az operában nem sikeredett elfogadhatóan színpadra állítani. Vö. *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 365–367.: „Cillei megöletését drámailag hatályosan lehetne vala eszközölni, ha a magyar urak négy különböző ajtókból állának el Cilleinek mindenfelé kimenekvést kereső utját. Sőt lovagiasb és kevesbbé rabló színt adna a dolognak, ha Cilleit az utolsó ajtónál – hová csak egynek, legfőlebb kettőnek kellene rejtőznie – csupán csak az az egy, vagy legfőlebb kettő ejtené el, pedig rövid viadal után, mellyben a többinek élénk mimikával kellene részt vennie, s csak miután Cillei összerogyott, kellene rá több szűrást intéztetni. Egyébiránt mindezt ügyes rendező saját fejéből meglehetné, mert mindez a mise en scenehez tartozik.”; *Életképek*, 5 (1846), 793.: „Egy megjegyzendőnk van »H. László« és »Cillei« játékára nézve az első felvonásban, mert itt egy nagy, mondhatni, ügyetlen hiba stereotyp fogássá látszik emelkedni színpadunkon. Cillei egy nagy kürtöt visel keresztcsontja felett; miért, miért nem, azt ő tudja. Midőn C. H. Lászlót meglátogatja, s egymás ellen szemrehányásokra kelnek, C. ezek végeztével az ajtó felé lép 's távozni akar. Ekkor H. László – elég alacsony módon – hátulról neki rohan 's e' kürtöt lezibálja nyakáról; erre pedig C. – igen természetesen – megharagszik, 's az alacsony megtámadónak karddal válaszol. H. László a' kardcsapást a' lezibált kürttel felfogja, a' mire baráti előjőnek, 's hogy H. László heveskedését, illetlen, lovagiatlan megtámadását még szebbé tegyék, Cilleit agyon vagdalják. Azután jó a' király, 's H. László elég szemtelen, azt hazudni előtte, hogy őt a' fegyvertelent támadta meg Cillei [...]. Így áll t. i. a' dolog a' szerint, a' mint színpadunkon előadatik. Pedig nem így kellene ám állnia! A' megtámadónak, az alacsony megrohanónak Cilleit mondja mind a' történetírás, mind a' dalmű értelme, minél fogva nem lenne érdemtelen kísérlet, ha e' kettős követelésnek a' két szerep személyesítője megfelelni iparkodnék, 's az első megtámadást, kötelessége szerint, Cillei vállalná magára, kinek felé intézett kardcsapását H. Lászlónak nem volna szükséges épen a' Cillei hátáról leszakasztott kürttel felfognia, miután erre nézve valamely segédszert asztról vagy falról is lekaphat, sokkal nagyobb hihetőséggel. Így nem ferdítették e' jelenet torzképpé.”; *Hölgyfutár*, 1859. május 19.: „Kakas Márton [Jókai Mór] bölcsen felszólal a »Hunyadi László« opera szövege ellen. Egy értelemben vagyunk vele. A rossz versek kijavítását ugyan fölöslegesnek találjuk, mert azokat úgy éneklik, hogy senki sem érti (például: huhi je sihi, az az: »az isten képe van«), hanem az mindenesetre nemtelen dolog, a mikor 10–15 leskelődő magyar ember megrohan egy rittert, s aztán leapritja. Mi sokszor tanúi valánk, mikor idegen emberek ezen a jeleneten igen kicsinylőleg nevettek. Pedig a történetben nem történt ám ez úgy, hogy rajta nevetni lehetne.”

György az első magyar történelmi tragédiában, mely éppen Hunyadi László történetét dolgozta fel, mondhatni, elkerülhetetlen módon. Tóth Lőrinc ugyan mind a gyilkosság előtt, mind utána minden lehetséges érveléssel igyekszik a vérbűnből kimosdatni hősét, de Szilágyi Erzsébet aggályait ő sem hallgattathatja el.³⁵ Egressy verbális szempontból csökevényes előadásában egyértelműen kifejezésre jut, hogy az anya mélységesen elítéli a tettet.

Ha óvatosan is, de Négyessy László kimondja: Hunyadi László Nándorfehérváron vétséget követett el; méltó büntetésként várt rá a budai vérpad.³⁶ A Hunyadi-párt-hívek elfogatása, László statáriális tárgyalása és az elfogatástól számított két nap múlva végrehajtott kivégzés azonban nem a vétség büntetéséről, még csak nem is klánok közötti vérbosszúról tanúskodik. Büntetés ürügyén politikai gyilkosságot követtek el Budán, célzottan likvidálták az ellenpárt fejét. Megerősíti ezt az interpretációt, hogy a társakat felmentették és hagyták elszökni, a Hunyadi-párt várományos vezetőjét, a kamasz Mátyást pedig túsul ejtették és Prágába hurcolták, noha az ő kezén aligha száradhatott Cillei vére.³⁷ A modern szemlélő helyezkedhet a politikai szkepszis álláspontjára: pártok és módszerek között nincs, nem is volt különbség. A 16–19. században lehengerlő mennyiségű bizonyíték szerint másképp ítélték. Volt egy ma már alig átélhető ok, ami miatt a két halál, Cillei meggyilkolása és Hunyadi László kivégzése közé nem tettek egyenlőségjelet, s ez nem volt más, mint az opera 2. felvonásának címe és tárgya: „A királyi eskü”. Hunyadi László hitszegést követett el Nándorfehérváron, a király hitszegést követett el Budán. Hitszegés azonban nem azonos hitszegéssel, mert a király helyzete nem azonos Hunyadi Lászlóéval – a király: király. Esküje megszegésével a közfelfogás szerint gyilkosságnál nagyobb bünt követett el: elárulta királyi funkciójának lényegét, az uralkodói kegyet, az isteni kegy földi kisugárzását. V. László saját felségére mért csapást, midőn hitszegő módon elfogatta és kivégeztette Hunyadi Lászlót. László kiszolgáltatta magát a királynak, mert nem hihette, hogy a felség morális öngyilkosságot kövessen el. (V. László hirtelen halálát Prágában a magyarok az esküszegéssel bekövetkezett erkölcsi halál testi konzekvenciájának tekintették.) Ha nem is azzal az idiotizmus határán járó naivitással, mint Tóth feldolgozása el akarja hitetni, a történeti Hunyadi László valamilyen formá-

³⁵ Igaz, kifejtteni sem engedi. A temesvári felvonás – A királyi eskü – elején a hősnői lelkületű Gara Mária belefajta a szót Erzsébetbe; rendíthetetlen és gazdagon verbalizált hite László büntelenségében arra szolgál, hogy csírájukban elhallgattassa nemcsak az anya, hanem a néző aggályait is.

³⁶ Négyessy (i. m. [19. jegyzet], 229.) úgy látta, Egressynek „érzéke van aziránt, hogy Cillei megölésében a darab személyzetének jó része a vétség elemét lássa, épen Szilágyi Erzsébet is s ez a mozzanat, valamint a két halál okozati kapcsolata az operában jobban kiemelkedik, mint a drámában, mindez erősíti a szöveg tragikus jellegét”.

³⁷ Tóth Lőrinc a gyermek Mátyást is belekeverte a gyilkosságba. Egressy delikát érzései nem tűrik, hogy az ifjú akárcsak tanúja is legyen a leszámolásnak. Mátyás a *cavatina* után kilép a cselekményből, és nem is hallatja hangját a második, temesvári felvonás tercettjéig. Szilágyi Erzsébet azonban Egressy szövegében is mindkét fiát felelősnek tartja.

ban valóban áldozatául esett a „magyarság veleszületett hűségének a törvényes király iránt”.³⁸

Négyessy klasszicista drámaesztétikája megtagadja Hunyadi Lászlótól a tragikus hős minősítését: „magát Hunyadi Lászlót is többen színpadra vitték már Tóth Lőrincz előtt is, mint Bessenyei György, Virág Benedek, Szentmiklóssy Alajos. Tragédiát egynek sem sikerült alkotni, mint utóbb Vörösmartynak sem, mert kötve voltak a közfelfogástól, mely a Hunyadiakban a lelki nagyság és az igazságosság képviselőit látta s tragikai vétségre képtelen hősöknek tekintette.” Hunyadi László valóban nem lehet klasszikus tragédia hőse, mert az ábrázolási hagyomány szerint Cillei meggyilkolása hőstett és nem tragikai vétség úgy, ahogy a Katona József *Bánk bánja* által elkövetett királynégyilkosság viszont az. A vétséget a király követi el, s László ennek következményeit szenved. Ám a magyar történelemfelfogás szerint mégis hőssé emelte valami: a justizmordnak a király iránti hűségéből fakadó feltétlen elfogadása. Hunyadi László a nemzeti emlékezetben nem drámai hős, hanem passiót jár végig. Mint a Nemzet Fia, végigjárja a nemzet passióját. Ahogy Négyessy folytatja előbb idézett megállapítását: „de az egyéni tragikum híján is mintegy a nemzeti tragikum érzése lappangott a tárgyban, s ezt a tragikus nemzeti küzdelmet juttatta kifejezésre Egressy szövege is.”³⁹ Ebben az értelemben látta a romantika Hunyadi László szenvedéstörténetében „évrajzainknak ezen, valódi nemzeti tragoediára csaknem legalkalmasb tárgyát”.⁴⁰

3. ZENE ÉS FOGADTATÁS

A *Hunyadi László* bemutatóját a teremben olyan nagy tetszés fogadta, aminő addig „klasszikus”, vagyis a művészet magas igényével készült magyar alkotást nem tüntetett ki. Mű és fővárosi publikuma között hamar családias kapcsolat alakult ki: „»Hunyady László« szép és rossz időben egyenlő diadalokat vív ki, mint valódi magyar csatár, ki minden akadályon tulteszi magát”.⁴¹ A közönség részleteiben megismerte a művet, kiválasztotta kedvelt

számait, és élvezettel hajtotta végre elhangzásuk után a siker rítusait, beleértve a többszöri ismételtetést és a szerző tradicionális kihívását az opera reményteli hangulati csúcspontján, az eskü-jelenet után.⁴² Voltak, hogyne lettek volna az előadástörténet hosszú évtizedei alatt apályok is a közönség érdeklődésében.⁴³ De ha a kevésbé szeretett Mária elvitte, a körülrajongott Mária visszahozta a közönséget, úgyhogy a sajtó kissé nagyizolva írhatta: „e mű adatása mindannyiszor korszakot szokott képezni nemzeti színházunk heti repertoriumában”.⁴⁴ A magyar közönség rokonszenvének okát a kortársak kezdettől elemezték. Közvetlenül a bemutató után még felemelte tiltakozó hangját a javíthatatlan Vahot Imre, amiért az opera köztisztelőben álló magyar ősokeket és hősokeket énekelte meg, mint holmi bohózat- és paródia-szereplőket – ez ugyanúgy sérti a kegyeletet, mint ha a közelmúlt nemzeti nagyságait vonszolnák operaszínpadra, Kölcsey Ferencet például, a Himnusz költőjét. Szép s szórakoztató műfaj az opera, ám maradjon csak meg a maga kaptafájánál, a „tarka képzelődés megyéjében”, vagyis romantikus mesetémáknál, írta a *Regélő Pesti Divatlap*.⁴⁵ De a kritikusok túlnyomó részét már 1844 január–februárjában éppen a mű hűséges historizmusa érintette, sőt rendítette meg. A Budán kiadott *Der Spiegel* dicsérte Egressyt, amiért „félreismerhetetlen költői készséggel és történeti hitellel [kiemelés tőlem, T. T.] fokozta felvonásról felvonásra a cselekmény érdekességét, a végső, meglepő hatásig.”⁴⁶ Ha észrevételezték is, hogy a szikár előadásból hiányzik a „költészet”, érzékelték: mint a króni-

Ferenc művei és korabeli történetük, Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 37–39.

⁴² „Művészettörténelmi szempontból érdekes lett volna a színlapra följegyezni: hogy egyúttal hányadszor adták e nemzeti dalművet, melynek érdeke és közönsége – úgy látszik – az idővel egyre nő. – Adhatják ez operát a legszigorúbb körülmények közt, nagy művészek vendégszereplése után, pénzkrisisek közepette, esőben, viharban; – a színház még is mindig megtelik; a közönség egyre lelkesül rajta; ismételteti egy pár szebb helyét; s a gyönyörű templomi jelenet után minden alkalommal kitapsolja a jeles zeneköltőt – Erkel.” *Hölgyfutár*, 1858. május 4.

⁴³ „»Hunyadi László« kisszámú közönség előtt került színre; »nagy számú« közönséget is mondhattam volna, hanem ha a »Zsidó hölgy« tömött házban adatik, nemzeti előszeretettel fogva »Hunyadi« középszámú nézőit »kevés« nek van jogunk nevezni. Nem akarjuk a közönséget hidegséggel, vagy közönyösséggel vádolni azon viseletéért, melyet e nemzeti remek mű iránt tanusit, annyit azonban bátran mondhatunk, hogy úgy mint nálunk, minden hónapban egyszer adva, a birodalom, ugy a külföld bármelly színházát is színre kerülése alkalmával szűkké tenné. Ha magyar közönség legjobb operája hallására nem siet, ugy nem tudjuk, mit akar.” *Hölgyfutár*, 1853. június 2.

⁴⁴ *Divatcsarnok*, 1853. november 10.

⁴⁵ *Regélő Pesti Divatlap*, 3 (1844), 156–157.

⁴⁶ „Mit unverkennbarem, poetischem Geschike u. historischer Authentizität wußte Hr. Egressy das Interesse der Handlung von Akt zu Akt, *au comble* des überraschendsten Effektes, zu steigern. Diese Hauptidee, durch frappante Episoden gehoben, diente dem ausgezeichneten Compositeur als Folie zu einem originellen, echt nationalen Tongemälde, desgleichen die vaterländische Tonmuse noch keines produzierte – und das die Hoffnung auf einen umfassenderen Aufschwung unverfälschter, nationaler Tonkunst im Herzen eines jeden wahren Patrioten beleben muß.” *Der Spiegel*, 1844. január 31.

³⁸ „Das Sujet dieser, vom bedeutenden Fortschritt des Autors und Compositeurs zeugenden Oper vergegenwärtigt die erschütternde, historische Katastrophe der unglücklichen Sprößlinge des Helden Johann Hunyady, Ladislaus und Mathias. Von Intriguen niedriger Vasallen und Schranken umnetzt, erscheint Ladislaus Hunyadys frühes, unverschuldetes, tragisches Ende, als Fügung der Vorsehung, um den Glanzpunkt der angestammten Magyarentreue für den rechtmäßigen König, in der Rettung des kleinen Mathias Corvinus zu verherrlichen.” *Der Spiegel*, 1844. január 31.

³⁹ Négyessy: i. m. (19. jegyzet), 230.

⁴⁰ *Életképek*, 7 (1847), 218–219.

⁴¹ *Hölgyfutár*, 1850. augusztus 8. 1846-ban a színházi közönség a fővároson kívül is ismerkedni kezdett az operával, először a bemutató V. Lászlója, Havi Mihály tevékenysége jóvoltából, aki egy évig énekelte a Nemzeti Színházban, ezután társult Szabó Józseffel, és utazó daltársulatot alapítottak. Növekvő sugarú körben járták előbb a magyar vidék, Horvátország, majd a külföld városait (vö. a 142. jegyzettel). Vegyes ének- és táncműsorukon prominensen szerepeltek a *Hunyadi László* részletei. 1846-ban a Nemzeti Színházban is bemutatkoztak. A teljes operát adták Aradon 1852-ben, Kolozsvárott 1853-ban, majd más vidéki városokban is. A Hunyadi László magyar vidéki előadásairól Erkel életében vö. Legány Dezső: *Erkel*

kák egykori eredeti életközegében, a színházban sem kell más, csupán a prezentáció „ügyes szerkezete”, s a mindenki által ismert, önmagában nagyszerű és lenyűgöző történet akadálytalanul kifejti teljes érzelmi hatását.⁴⁷ Évtizedek szálltak el, de a nézők nem tudtak betelni a tragikus, mégis fényes nemzeti múlt tablójának szemléletével.⁴⁸

Külön kérdésként merül fel a *Hunyadi László* politikai helyi értéke a bemutató idején, illetve a szabadságharc leverését követően. A bemutató és a forradalom közötti négy évben a cenzúrahivatal nem talált kifogásolnivalót az operán. Lehetséges, hogy a Tóth Lőrinc-féle ősförmában kínosan túlhangsúlyozott és az operában is főmotívumként szereplő királyhűség eszménye nyugtatta meg a hivatalosságot; abban pedig mintha egyenesen megállapodott volna a hivatal és közönség: a Hunyadi-fiúk elveszejtésére törő középkori „aljas udvaroncok és vazallusok” (*Der Spiegel*) alakját nem vetíti rá egyetlen korabeli politikai személyiségre sem. A jelenkori „cseleszövő” kiléte körüli cinkos hallgatás csak 1848. március 15-én este szakadt meg. E napon szabályos előadást nem lehetett tartani; a rögtönzött forradalmi műsorban a nemzeti önazonosság zenei jelképei között a *Hunyadi László* két részlete is megszólalt. Nem maradhatott el, hogy végre kimondják, amit négy éve gondoltak, s az 1. felvonás zárókórusát Metternich személyére vonatkoztassák.⁴⁹

Nem esett tilalom alá a *Hunyadi* az önkényuralom éveiben sem. Sőt, aulikus színházi ünnepek műsorára is alkalmasnak találták, méghozzá éppen a Cillei halálát ábrázoló első felvonást.⁵⁰ Úgy látszik, a nemzeti operát érzelmi–esztétikai szelepek tekintették; engedték, hogy a mű az „elégikus” hangulatok csatornáin levezesse a lappangó politikai–érzelmi feszültségeket. Így a *Hunyadi* kristályosodási

pontja lehetett a nyilvánosságban a nemzeti szenvedélyeknek és törekvéseknek. Harminc évvel a bemutató, negyedszázaddal a forradalom után, a kiegyezés korszakának nemzeti elégedettségében, egy visszaemlékező leírta az opera mindkét funkcióját. *Hunyadi László* „első előadása roppant sensációt költött; szikrát dobott a nemzet szívébe, mely akkor, a közelgő forradalom megmagyarázhatatlan érzése alatt sajátságosan tudott lelkesedni. Hunyady László a nemzeti ébredés korszakában született s magán viseli e csodás korszak bélyegét. Van benne valami abból a tűzből, mely Petőfi verseiben lobog. – Mikor minden emelkedett, minden új életre kelt: költészet, irodalom, politika, a művészet sem maradhatott ki a sorból s akadt egy fiatal zeneköltő, aki varázsos hangokba öntötte mindazt, a miről Magyarország álmódzott, s a zene nyelvén hirdette a hajnalt, mely a láthatáron már megjelent. [...] Az 50-es évek alatt hű őre volt a nemzeti érzületnek. Sok erélyt tanusított szemben az abszolutizmussal, mely a muzsákat is erősen sa nyargatta.”⁵¹

Egressy dramaturgiai érdemeinek elismerése mellett a librettó nyelvi botlásait az első előadásoktól kezdve hevesen kifogásolták;⁵² a kiigazítások, átszövegezések hamarosan megkezdődtek, és az opera egész pályáját végigkísérték. De hát, mint olvastuk, „ez nem igen von le becséből, mert dalműben a szavak tartalma csak alárendelt” a zenének. A zene pedig – az évtizedek során oly sokan osztották e meggyőződést – nagyszerűen kiemelte a szöveg lényegét, a nemzeti történelem reprezentációját: „a történeti cselekvénynek is annyira megfelelők Erkel művei, miként azokból történettudalom, vagy mélyebb zenészi avatottság nélkül könnyen megfejthetni minden drámai mozzanatot. Erkel operáiban a zenesugár a multak sűrű fellegzetén, egész csoportozatot mutat fel szivárványos fényben előttünk. Az egyes alakok, lelkületeikkel, érzelmeikkel ’s minden életjelenségeikkel mozognak előttünk.”⁵³ Az operakronika passiószerűsége, melyre már utaltunk, annyit is jelent, hogy a történetet a hallgató két szinten követi végig: mint a vallás/kultúra/nemzet szempontjából sorsdöntő történeti (üdv-történeti) esemény reprezentációját, és mint minden egyes tanút közvetlenül érintő emberi alaphelyzetek egymásutánját. Az Ember Fiának halála az ember halálát reprezentálja. Egressy és Erkel operaterve már az 1. felvonásban, Hunyadi László szerelmes áriájával átmelegíti a recitativókban és turbákban előrehaladó nyilvános dráma politikumát, majd a második felvonástól kezdve az emberi alaphelyzetekre összpontosít. Egymást követi a *mater dolorosa* balsejtelmektől, látomásoktól és reménytől áthatott áriája (1850 után: két áriája), anya és fiai tercettje, a szerelmi kettős mint a boldog szerelem ábrázolása, a búcsú-kettős, melyben férfi és nő együtt néz-

⁴⁷ „E daljáték könyve vagyis szövege egészen egyszerű, annyira, hogy majd prozailag egyszerűnek mondhatnók, olly kevésbé emelkedik a történeti tény-folyam előadása fölé költészet szárnyain. Azonban ez nem igen von le becséből, mert dalműben a szavak tartalma csak alárendelt ’s Hunyady László története magában is olly tárgy levén, mellynek legegyszerűbb elmondás is érdeket gerjeszt, indulatokat ébreszt, vajmi könnyen von kellő figyelmet magára a sorozati ügyes szerkezet által [...]” *Életképek*, 1 (1844), 195.

⁴⁸ „E nemzeti dalmű, nem csak a magyar zenészet egyik legnagyobb kincse, hanem egyszersmind egy fényes történeti korszak szinpaditábléauja, mellynek zenéjét minden magyar lelkesedve hallgatja, s képeit lelkesedve nézi.” *Hölgyfutár*, 1856. szeptember 9.

⁴⁹ „Elég az hozzá, a zenekar Rákóczyindulója [sic!] után nem sokára francia dalt, a marseillet játszá mi a legkitörőbb harsány tetszéssel fogadtatott, ugy szinte a többi darab is különösen a Hunyady László operának Bognár, Füredy és Wolf kardalnokok [!] által rendkívüli lelkesedéssel elénekelt első felvonásbeli hatalmas, buzditó finaléja, melly így kezdődik: »Meghalt a cseleszövő!« – Már ekkor megérkezvén a bécsi forradalom, s az austriai ministerium bukásának hire, – a dal szövegére vonatkozólag többen Metternich gyűlölt nevét kiáltozták. – [...] Az Erkel Ferencz által vezérlett zenekar Hunyady László Hattyudalát is eljátszá, – s ekkor többen kiáltozák: »Ez most a censorok hattyudala!«” *Pesti Divatlap*, 5 (1848. március 19.), 361–362.

⁵⁰ „Opera töredékek Hunyadi László és Ilkából. – Az udvari páholy-nak magas vendége volt, Leopold főherceg, ő. cs. k. k. Fensége; az előadáson kivüle jelen voltak, Albrecht főherceg Hildegardé főherceg asszony, s Erneszt főherceg ő Fenségeik.” *Hölgyfutár*, 1856. május 13. Erkel politikai megbízhatóságához nem férhetett kétség; ő tanította zongorázni a helytartói pár gyermekeit.

⁵¹ *Pesti Napló*, 1874. február 25. [Ábr]-á-[nyi?]

⁵² „Hunyady László, tizenkettedszer tele házban adatott. Szokott előadás. Vajjon a szövegíró nem simíthatná le a librettonak némelly fülsértőbb helyeit, s azok’ legfülsértőbbikét, mellyet Füredy ur énekel: »és te hályogos szemű bolond Hunyad!«? Legalább ugy hiszszük, illy lesimítások nem fognának ártani.” *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 292.

⁵³ *Életképek*, 8 (1847), 700.

nek szembe a halállal, végül a zárójelenet *miserere*-je: tételek, melyek fölülmelkednek a politikai és szerelmi cselszövéseken, az emberi lét a priori tragikumát sugározzák. A magánjelenetek között mint pillérek állnak a monumentális nyilvános szcénák: a három vérborbácsoló kórusjelenet az első felvonásban (kezdetől az opera sikerének legfőbb biztosítékai), a királyi eskü vallásos áhítata a másodikban, a másik zseniális utógondolat, a csárdás az esküvői jelenetben, végül a nemzeti gyászinduló és a viharjelenet a fináléban. A nyilvános és bensőséges elem, a krónika és a magántragédia váltakozó képei nemcsak mintaszerűen szerves, de példásan releváns szekvenciát alkotnak.

Petrichevich Horváth Lázár, színházi és zenei *arbiter elegantiarum* az 1840-es évek Budapestjén, a bemutató idején a Honderűben három folytatásra terjedő tanulmányban lelkesedett „e nagyszerű történeti énekdráma magasztos bájai”-ért,⁵⁴ azért a *trouville*-ért, hogy Erkel a nemzeti zenét a nemzeti történelemhez társította, átlátván, „hogy csak a nemzet múltjában és – mellyet az visszatükröz – saját jellemében gyökerezett tárgyából fakadhat ki egy valódi fönségű nemzeti zenészet”.⁵⁵ Mások tetszéssel regisztrálták a zene tónusegységét, amit kétségkívül a nemzeti zenei háttérnek köszönhetett. A Spiegel „jóleső, szívhez szóló elégikus típus”-ról írt, mely az új opera „valamennyi számát átjárja”. Ám észrevenni vélt valamit, amit az egységes tónus fonákjaként értékel: „a helyenként feltűnő dallamhiányt”.⁵⁶ Igaz, később revideálta nézeteit, és kimondta: „e dallamok a nép szájára kerültek, és ott tovább fognak élni”.⁵⁷ Az 1. felvonás hamarosan valóban népdallá vált zárókórusa estéről estére a „magyar elem és melódia” kettős jegyében győzött.⁵⁸ „Szigorú bírálók” mégis fenntartották „a dallamosság és áriák hiányát” illető vádjait.⁵⁹ Holott cavatinák és nagyszabású scenák és áriák, a szónak az 1840-es években az olasz műfajban érvényes értelmében, nem hiányoznak a *Hunyadi László* eredeti zenedramaturgiai tervéből: Mátyás kétrészes cavatinája a bevezető jelenetben (*Primo tempo* – Moderato, *Cabaletta* – Allegro); Erzsébet háromrészes sortitája (*Primo tempo* –

Andantino, *Tempo di mezzo* – Allegro non tanto, Molto allegro e agitato, *Cabaletta* – Allegro moderato); Gara egytétéles, önmagában háromrészes, visszatéréses scenája; a Király jelenete kéttétéles nagy áriával (*Primo tempo* – Andantino, *Cabaletta* – Allegro non troppo); végzetül az opera fináléja, tulajdonképpen különleges formájú *gran scena ed aria* Erzsébet számára: a bevezető scena viharjelenetbe torkollik (mint a *Straniera* 1. fináléjában); a primo tempo olasz operák kedvelt *Preghiera*-ját mintázza (mint a *Bátori Mária* is), a záró gyorsrész (szerencsére nem cabaletta) az első ária agitato közepérszét hozza vissza: Erzsébet temesvári látomása beteljesül Budán. Szilágyi Erzsébet magánszámait lenyűgözték a hallgatóságot. „A második szakaszban Hunyady özvegyének aggálya s reménydús lelkesége szívből fakadt s szívhez tér”. A finálé „díszes helyre jogosítja a szerzőt a lelkes zeneköltők között, ezen jelenet, mely oly szemekből is könyüket sajtolt, mik különben nem igen szoktak minden csekélységen megindulni”. De a többi ária sem fült részvétlenségbe. „A harmadik szakasz fénypontja a király ábrándozása, mely ritka hűséggel tükrözi lelki küzdelmeit.”⁶⁰ Gara ritmikájában és hangterjedelmében igényes áriájával az első évek veterán vagy kezdő, de egyképp naturalista énekesei nem tudtak megbirkózni. Új, izgalmas képet csak 1847-ben nyert róla közönség és kritika az olasz Reina Jánostól: „különösen az »Öröme fel Gará«-val kezdődő recitativszerű magándal nehézségein jó felfogása- s óriási hangjával férfiasan diadalmaskodott, s minthogy ez egészen új tünemény vala szinpadunkon, az elragadott közönség nagy lármával ismételteté azon nehéz szakot, mi még eddig soha nem idézett elő illy hatást”.⁶¹ Hasonlóan járt Mátyás szerepe. Ez lényegében a nyitó cavatinára és a tercetre korlátozódik, és eleinte szinte észrevétlen maradt, mígnem 1846-ban „Csillag Rózával mondhatlanul sokat nyert a kis Mátyás szerepe, mely ez idáig, Lászlónét kivéve, rendesen avatatlan kezekben nyomorgott”.⁶²

Mindezek ellenére az opera összhatásában a jelek szerint elhalványultak az áriák. Erkel mintha maga is egyetértett volna kritikusaival: az opera öt jelentős utólagos szerzői kiegészítése közül három az áriák kontingensét gyarapította. A betétekkel a három vezető szerepbe – Erzsébet, Mária, László – az évek során újonnan beálló énekeseket ajándékozta meg. Először Mária szólama gyarapított terjedelmes és vokálisan nagyon igényes szólószámmal. Hollósy Kornélia, a magyar színház egy évvel korábban feltűnt, körülrajongott csillagának a szerepben történt 1847-es bemutatkozása alkalmából „a 3-dik felv. végén az egybekelési ünnepély jelenetében felettelte csinos ariát” kapott.⁶³ Gara Mária szólamának felértékeléséhez az utolsó lépést a francia koloratúrcsillag, Désirée Artôt vendég szereplése alkalmával tette meg Er-

⁵⁴ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 245.

⁵⁵ *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 205–211.

⁵⁶ „Der hie und da auffallende Mangel an Melodie wird vom gediegenen Saze, von der trefflichen Instrumentirung und von einem wohlthuenden, aus Herz gehenden elegischen Typus, welcher alle Nummern durchflutet, und von den meisterhaften Ensembles überdekt.” *Der Spiegel*, 1844. január 31.

⁵⁷ „Es bleibt uns nur zu bemerken, daß wenn einst ein ungarischer Typus im Opernstyl geschaffen werden sollte, Herr Erkel in »Bátori Maria« und »Hunyady« gewiß den Grundstein dazu gelegt hat, worauf seine Nachfolger fortbauen können. Diese Weisen sind in den Mund des Volks übergegangen und werden dort fortleben.” *Der Spiegel*, 1847. november 17. A *Hunyadi* dallamainak folklorizálásáról vö. Kodály Zoltán: „Erkel és a népzene”, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Budapest: Zeneműkiadó, 1964, II, 91–96.

⁵⁸ „Ismét nagy közönség előtt adatott, s a köztetszés kitörése az első felvonásnak legmagyarosabb szellemű befejezésekor még mindig a legmagasabb fokon áll. Lám, mit nem tesz a magyar elem és melódia!” *Pesti Divatlap*, 1 (1844), 2. kötet, 62.

⁵⁹ Céloz rájuk a *Hölgyfutár*, 1858. január 27.

⁶⁰ *Életképek*, 1 (1844), 197.

⁶¹ *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 26.

⁶² *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 1013.

⁶³ *Életképek*, 8 (1847), 701. Erkel a szokott lassú–gyors kettős ária helyett a jelenetbe csak cabalettát, azaz gyors ariát illesztett. Egyrészes, szárnyaló, boldog áriához a mintát Linda di Chamounix

kel, 1862 júniusában. Mária szólamának bővítéseivel nem mindenki értett egyet: az Életképek idézett kritikája szerint az 1847-ben komponált új ária, „elhalmozva a legválasztékosb énekarabeskokkal; mely azonban csak H. C. által érdekesítve, csak jolite bagatellenek tekinthető”. Az Artôt-féle kadencia pedig vörös posztóként hatott az 1860-as években immár Pestre is behatolt wagnerizmus híveire.⁶⁴ Mások – főképpen a rajongó nagyközönség – megértette Erkel zseniális utógondolatát: a cabalettával valódi canticum canticorum került az esküvői jelentbe, menyasszonyi énekek éneke; transzcendens koloratúrái szavak nélkül szólaltatják meg a szív hangját.⁶⁵ A virtuóz betétek, a szerelmes érzelmek és egyes nagy énekesnők kisugárzása okán Mária egyes estéken, vagy egész évadokon át megkérdőjelezte Szilágyi Erzsébet abszolút primadonna voltát a *Hunyadi*-előadásokon. A Hollós-cabaletta betoldása után „Mátyás anyja” három évig késlekedett revánsot venni. Anne de La Grange 1850 nyári vendégszereplése során betanulta és magyarul énekelte Szilágyi Erzsébet szerepét; e 12 előadás szenzációja a Schodelné-féle első sorozatét is felülmúlta. La Grange sokkal nagyobb hangterjedelmet és látványosabb metódust mondhatott magának, mint bármely drámai primadonna, aki korábban Szilágyi Erzsébet alakítójaként Erkel látó- és hallóterébe került. A különbséget az első ária szerény, illetve a La Grange számára komponált betétária etűdszerűen igényes vocalise-ei és szélsőséges terjedelembeli kontrasztjai illusztrálják. A prófétabeli Fidès olykor szikrázó, máskor bensőséges hangvétele nyilvánvaló nyomokat hagyott az ária vokális stílusán.⁶⁶ Dramaturgiailag a La Grange-ária voltaképpen redundáns, a *sortita* attitűdjét és formáját ismétli

szerepébe a párizsi bemutatóra betoldott *O luce di quest'anima* szolgáltathatta.

⁶⁴ „Mindenekelőtt megemlítjük azon hosszú, igen hosszú kadenciát, amit Erkel Artôt számára áriájának záradékául összeállított, s a melyet zenészetű szempontból megdicsérnünk nem lehet, mert abban még a legjobb akarattal sem vagyunk képesek valami rendszabályosan szépet találni, csak az emlékező tehetségre s a torokra nézve egyaránt túlhalmozta a nehézségeket. Mi meg vagyunk győződve, hogy bárki más – a ki nem bir Artôt-nak ritka emlékező tehetségével s még ritkább zenészetű képességével – ezzel az unalmas kadenciával megbukik. Azok nagyon rosszul ítélték meg Artôt-t, a kik szükségesnek tarták egy ily háladatlan fáradságra kényszeríteni őt. Tetszett volna ő egy rövidebb s egyszerűbb kadenciával is, neki nincs szüksége szemvakító futamokra, értéktelen fiaturákra, mert bir azon isteni szikrával, a mely keveseknek jut adományul, s a melylyel a legegyszerűbb jelenetekből is meg ragadó dolgokat lehet előidézni. A kiknek nincs előadási talentumok, s nem birnak a drámai jelenetekhez elkerülhetlenül szükséges tűzzel, lélekkel, azok jól teszik, mert kénytelenek vele, ha minden hatást csak a trilláktól s kadenciáktól várnak, de egy Artôt-nak, a ki a »Traviata« utolsó fölvonását, s »Hunyadi László«-ban a tömlöc-jelenetet oly – minden várakozást túlhaladó tragikai erővel képes játszani, annak bizony nincs szüksége reá, hogy geniális előadását a nálunk – fájdalom megszokott – tulságos sallangokkal elferdítsék.” *Hölgyfutár*, 1862. június 21.

⁶⁵ „Az Erkel által különösen a művésznő számára ujonan készített magándalt, a fuvola kíséretében, mint valami *túlvilági varázshangokat* [kiemelés tőlem, T. T.], szinte nagy hatással adá elő, s a gyakran kitért köztetszésnek riadásait a vihar legerősebb zajával lehetne összehasonlítani.” *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 26.

⁶⁶ „»Hunyadi László« olly nagy tolongást idézett elő, minőt még a »Proféta« sem birt okozni, mert ezuttal még több ember tért vissza

meg leegyszerűsítve. Magyaros motivikája és technikai ragyogása ettől függetlenül az opera egyik legsikeresebb számává és a szerep próbakövévé avatta. Énekesnők a későbbi években sokszor ki is tértek a megpróbál[tat]ás elől. 1873-ban a kritika külön megemlíti, „Nagyné-Benza Ida már tavaly is [vagyis első pesti évadában] a Lagrange-áriával énekelte Erzsébetet”; a kiemelésből következik: elődeivel ellentétben.⁶⁷

1859 őszén két hónapra Pestre jött vendégeskedni a tenorista Stéger Ferenc.⁶⁸ Többek között hat Hunyadi-alkítással – a szerep addig látott legjobb tolmácsolásával – ragadta el a közönséget. „Erkel ez alkalommal egy szép új dalt is irt Stéger számára, mely köztetszésben részesült” – regisztrálta a *Hölgyfutár*.⁶⁹ A kottás források arra vallanak, hogy nem teljesen új dal keletkezett, hanem az 1. felvonásbeli eredetileg szerény románc egészült ki ékes dallami invenciójú, rendkívüli, mégis ökonomikus szerkezetű és szervesen merész modulációs tervű bővítménnyel, ismeretlen költő soraira (Stéger vendégszereplése idején Egressy már nyolc éve nem volt az élők sorában). Az 1844-ben elhangzott románc bensőséges fűvós bevezetés után lírai, melodikus D-dúr accompaniátóval kezdődik. Ennek végén egyetlen moduláló unisono vonósüttem vezet át a cantabiléhoz, mely B-dúrban áll, és csak kódában tér vissza az alaphangnembe, a jelenet hangszeres bevezetésének felidézésével. Az eredeti ária fő melodikus tartalmát az a gyengéd nyolcadmozgású szekvencia-motívum alkotja, melyet László és Mária visszaidéznek szerelmi duettjükben; ezt viszont az esküvői jelenet végén idézik fel, a katasztrófa pillanata előtt. A zenekari utójátékban visszatérnek a bevezető fűvós ütemek. A végleges változat az erősen átdolgozott, hárfaszólammal kiegészített recitativóval kezdődik, ehhez illeszkedik a bővítmény, melynek első szakasza az eredeti-

jegyek hiánya miatt, mint a »Proféta« előadásainak alkalmával. A sikerről röviden csak annyit mondunk, hogy az a legvérmesb várakozásokat is messze túlhaladta minden tekintetben. Az új dal, mit Erkel külön La Grangenő számára irt, alkalmat nyujta e rendkívüli művésznőnek csodával határos hangterjedelmét még ragyogóbb színben tüntetni ki, s a közönség lelkesülése határtalan vala.” *Hölgyfutár*, 1850. július 19.

⁶⁷ A két rivális primadonnaszerep „gyújtó hatását” figyelhette meg ezen az előadáson a kritikus: „a nők közt a zsufolt s gyulékony hangulatban levő ház nem tudta a jutalmat kinek ossza, tapsolt mindkettőnek tenyérszakadtáig. Nagyné-Benza Ida már tavaly is a Lagrange-áriával énekelte Erzsébetet s e fárasztó feladatot ma este is technikája teljes bravourjával és megtisztult csengő hanggal oldotta meg. Az érdeklődés azonban kiválóképen Hauck Minnie Gara Máriajára volt irányozva. Ő volt az est egész ujdonsága. Megjelenésével azonnal hódított magyar öltözékében, melynek fényét az izlés emelte, igen kedves képet mutatott. Kiejtése még bizonytalan, vagy inkább bátortalan, de egy-két próba után fogja a magyar szót oly tisztán kiejteni, mint sok nevezetes énekesünk. Gara Mária várakozáson felül sikerült, kellemet, szeretetre-méltóságot, bájt fejtett ki benne. Az ismert duóban Lászlóval elragadta a közönséget.” *Pesti Napló*, 1873. október 22.

⁶⁸ Stéger Ferenc 1848-ban lépett fel először a nemzeti színpadon mint vendég: V. Lászlót énekelte. Szerződtették, és 1852 márciusáig a Nemzeti Színházban működött. Bár nagy hőstenor szerepeket is énekel (ő volt az első magyar Leydeni János), a *Hunyadi László*-ban mindvégig a Király szerepében foglalkoztatták, mivel a címszerepet ekkor még az érdemes Wolf (Farkas) Károly birtokolta.

⁶⁹ *Hölgyfutár*, 1859. november 15.

nél szélesebb ívű melodikával tűnik ki. Második szakaszában felhangzik az eredeti áriából ismert szekvencia-motívum. A bővítmény után kidolgozott zenekari kísérettel visszatér a bevezető recitativo, végül a szám a régi moduláló ütemmel átmege az eredeti áriába. E változat formáját tehát így modellálhatjuk: I (instrumentális bevezetés) – A (accompagnato) – B (szélesívű bővítmény, az eredeti ária motívumaival) – A_v (az accompagnato változata) – C (eredeti ária) – I (instrumentális utójáték). Ami a modulációs tervet illeti, az accompagnato D-dúrja után a bővítmény A-dúrban kezdődik, és a továbbiakban E-dúrba, C-dúrba, a-mollba vált, majd diadalmas A-dúrban zárul. Az accompagnato melodikus repríze megmarad D-ben, majd ehhez kapcsolódik a régi ária B-dúr–D-dúr tonalitásban: D-A-(E-C-a)-A-D-B-D.

Erkel eljárása a Hunyadi-szólam gazdagításában lényegileg eltér a szerelmespár női oldalán alkalmazottól. Mária szerepe az ősfórmában egyáltalán nem tartalmazott nagyobb szólószámot, alakját csak a Lászlóval énekelt két duett, és a 4. felvonásban apjához intézett szelíd könyörgő „dal” – inkább csak ariózus periódus – állította rivaldafénybe.⁷⁰ Az, hogy a szólam 1847-ben virtuóz „áriával” gazdagodott, kitágította vagy inkább hatályon kívül helyezte az eredeti stílus-koncepciót, melynek magvát a „dal”-szerű lírai megszólalások alkották.⁷¹ László vokális karakterét viszont Erkel nem módosította, csak kiegészítette, gazdagította. Nem változott Hunyadi másik, börtönjelenetbeli magyar melodikájú románca. Ez mérsékelt tempójával (Andantino) és moll-dúr kettős strófászerkezetével (c-moll, Asz-dúr) elégikus hangot üt meg, és szerény, bár az eredeti 1. felvonásbeli áriánál tágasabb dal, pontosabban románc-formátumot tölt ki.

Másik arcélét, azt, amit „egy hősi személyesítőjétől várhatók”, az 1. felvonás politikai dialógusaiban mutatja Hunyadi László, azon jelenetekben „midőn a királylyal szemközt vagy hős társai közt lépett fel”,⁷² valamint a végzetes összecsapásban Cilleivel. Itt sem válik egészen hűtlenné a dalszerűséghez; a Király fogadásának accom-

pagnatójába Erkel olyasféle „kifejezetten ariózus periódust” iktat, amilyenekkel Bellini a Straniera Artúrját tüntette ki, mintegy kárpótlásul, amiért áriát egyáltalán nem énekelhet.⁷³ A politikai dialógusok egyébként szikár recitativóban peregnek le. Talán e jelenetekre is vonatkozott a Der Ungar csípős megjegyzése egyes „képzetszegény és szorongó recitativókról”, melyek a várt áriák helyét elfoglalják.⁷⁴ Tény, hogy jól esnék, ha a Hunyadi–Cillei párbeszéd zenéje elérné Cillei és a Király kettősének szövedékbéli differenciáltságát, bár azt is csonkává teszi, hogy hiányzik a helyzetet kiteljesítő reflektív gyors rész. E hiány ellenére a Király és Cillei kettősében (és a másik intrikussal, Garával a 3. felvonásban énekelt duettjében) a kritika még húsz évvel később, a drámai ábrázolás újabb tapasztalataival gazdagodva is „Erkelnek a magyar dalműről helyes felfogása” érvényesülését üdvözölte.⁷⁵ László egészen más, konzervatív és konfliktusmentes ensemble-okben működik közre. Szilágyi Erzsébet és két fiának G-dúr tercettje, az opera legharmonikusabb száma mozartias derűvel bontakozik ki. László és Mária kétrészes A-dúr kettőse a 2. felvonásban olasz *bel canto* duettek mintáját csárdás-motívumokkal elegyíti sikeresen; a két szólam vagy azonos dallamot ismételve egymásnak válaszolva, vagy szextpárhuzamokban lebeg (László hangja szokatlanul magas fekvésben, falzett-regiszterben h³-ig hullámzik fel). Hasonló technikát használ a búcsúkettős: a magyar stílust úgy telíti emelkedetten tragikus légkörrel, hogy érintetlenül hagyja a táncdal formai és dallami struktúráját. (A két duett szépségével a közönség nem tudott betelni.)⁷⁶ Kötött formájú, „elégikus” vagy lírai hangulatú magyar dal- és táncstílus a zárt számokban, erőteljes, meglehetősen dísztelen deklamáció a párbeszédekben: vajon nem a Vahot Imrék intését fogadta meg Erkel, ne áriáztassa a magyar történelem nagyjait? Kétségtelen, hogy Hunyadi

⁷⁰ A libretto eredetileg még kisebb szerepet szánt Gara Máriának; a szöveg, amit Erkel szerelmi kettősként zenésített meg, az első kiadású nyomtatott szövegben László áriájaként szolgál.

⁷¹ Frappánsan tett különbséget Gara Mária régi és új szférái, dal és ária között a Pesti Napló a lengyel primadonna, Maria Leszniewska Gara Mária-alakításáról szólva: „Sajnáljuk, hogy a közönségnek sokszor nagyon is buzgó része a tisztelt művésznő énekének ép azon részét nem tapsolá meg, melyet mi mai éneke fénypontjának tarthatunk teljes okkal u. m. a börtönbeli *dalt*, melyet atyja előtt térdelve énekel »Imádott jó atyám«. Mint igen szép részt emeljük ki ezt s nem oszthatjuk azok véleményét, kik a nagy coloratura-áriában a t. művésznő énekét jelesnek és correctnek tarták. Ez ének sokszor nem volt biztos.” (kiemelések tőlem, T. T.) *Pesti Napló*, 1857. augusztus 11. „Dal” és „ária” között máskor is különbséget tettek, a Hunyadi László zongora-sűrítményének kottakiadását például így hirdették: „dalmű zongorára írta Erkel Ferencz, megjelent Treichlinger J. műárosnál; összesen u. m. a nyitány, a *dalok* három füzete, a Hattyudal, az induló, La Grange számára szerzett *ária* és induló, 5 ftért kapható; ugyan-e részek egyenkint is megszerzhetők.” (Kiemelések tőlem, T. T.) *Hölgyfutár*, 1860. március 14. A *Hölgyfutár* 1850. július 19-i kritikája a betétáriát így említi: „Az új dal, mit Erkel külön La Grangenő számára írt”, a színlapon azonban szabatosan fogalmazott: La Grange „a zeneszerző által különösen számára írt, új áriát fog énekelni”.

⁷² *Életképek*, 5 (1846), 793.

⁷³ Friedrich Lippmann: *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln–Wien: Böhlau Verlag, 1969, 105. (Analecta musicologica 6.)

⁷⁴ „[...] die teutsche, schwersäbige Kraft zuweilen [erhält] die Oberhand über die Stimme der Inspiration [...], namentlich da, wo ein großer Anlauf zu einer wirksamen Arie gemacht wird, und das Ganze in ein phantasieloses, übertrieben ängstliches Recitative hinausläuft”. *Der Ungar*, 1845. október 31.

⁷⁵ „Midőn például Cillei a királynak szemrehányást tesz Hunyadi László iránti gyengeségéért, »hányszor megmondtam már te rászédett király« stb. ez nem Aria, sem Duett, a szokásos modor szerint, hanem a dalműcomposíciónak oly módja, melyben rendesen a zenekar, többnyire a hegedűk, az énektől független melodiat játszanak (az érintett esetben teszik ezt a hegedűk a fuvó hangszerekkel felváltva, a mi a helyet még érdekesbé teszi), mi alatt az illető énekes, rendesen fontos és az egyént jellemző tényt mond el; az ilyenekben tűnik ki Erkelnek a magyar dalműről helyes felfogása, mert azok is magyar szellemben vannak írva. – Ezen uton kezdett ő már Batori Máriában haladni, a magyar zeneszerzőnek, ki e büszke névre szert akar tenni, azt kell követnie. Nem hisszük, hogy a király lelki állapotát, midőn a 3-ik fölönásban Gara a rágalom mérgeével a félénk király lelkét eltölti, jobban lehetne zeneszerűen kifejezni, midőn a Violoncellok és Violák a mélységbe indulnak és a hegedűk hozzájuk csatlakozván, szintén legmélyebb fekvésükben fel s alá hullámanak, ez valódi érzés. A hallgató keble szorul, s midőn a király felkiált: »többé nincs irgalom!« érzi, hogy Hunyadi László elveszett! – és mind ez nemcsak magyar nyelven, de magyar zenével is van mondva.” *Pesti Napló*, 1863. június 2.

Lászlót a zene gondosan távol tartja a nagyoperai szférától. Fogalmazhatunk kissé sarkítva úgy is, *ennek* a Lászlónak nincs szüksége nagyoperai áriára és zenedrámái dialógusjelenetekre, „melly ritka hűséggel tükrözi lelki küzdelmeit”, mint a *másik* Lászlónak. A Király áriájában és duettjeiben a személyiség belső meghasonlásából valódi drámai konfliktus jeleit halljuk. Erkel tudta, ha nem is fejtette ki mélyebben: az opera valódi tragikus karaktere a Király. Hunyadi nem tragikus hős, nem él át lelki küzdelmeket: egy tömbből faragott magyar jellem. Zenei megnyilvánulásainak stílusában Erkel annak a közösségnek – a nemességnek és a nemességhez hasonlítani kívánó városi rétegeknek – korabeli használati zenéjét romantizálja, amelyet a hős jelképez; azt a használati zenét, mely már eleve romantikus ön- és történelemérzetből született.

Hunyadi mégse csökevényesedik daljáték-figurává az operában. Erről az énekes megszólalások magától értődő nemességén túl a hangszeres motívumok és tételek gondoskodnak, amelyek kiemelik személyét és személyiségét a színpadi műfaj trivialisitásától, és mintegy a hősré, az eposz láthatatlan, de a zenében élményszerűen átélhető közegébe emelik. Kizárólag László fellépését kíséri az operában saját jellem- vagy sorsmotívum. A személyhez, helyzethez kapcsolódó emlékeztető motívum alkalmazását általában a francia vígopera jellegzetességének tartják, amelynek modern formája nem mindig volt víg, sokszor inkább balladás. A 19. század ifjú nemzeti operai törekvései számára – ideértve a németet is – az *opéra comique* az érvényes minták egyik legfontosabbikát képezte, egyrészt azért, mert a balladás típust a nemzeti-népi opera különösen jól tudta hasznosítani, másrészt a helyi együttesek szerény vokális kompetenciájának a daljáték-stílus jobban megfelelt, mint az olasz vagy francia nagyopera igényesebb írásmódja. A *Hunyadi László*-nál néhány évvel korábban Wagner Erkelnél sokkal határozottabban, de hasonló jelleggel alkalmazta a balladai sorsmotívumot *A bolygó hollandiban*. László sorsmotívuma moll-jellegű, kurucos tárogató szignál, mely a *Rákóczi-induló*ból ismert jellegzetes Doppelschlag-figurával kezdődik. Az első felvonásban tárogató híján szárnykürtökön szólal meg, a negyedikben fafúvók játsszák (a nyitányban trombiták). A jóserejű, melankolikus, mégis nyugalommal telített hívó-dallam az 1. felvonásban kétszer jelenti a hős belépését (2. jelenet: László érkezik Futakról, 4. jelenet: László a Király előtt). Hallgat a 2–3. felvonásban; ez a családi jelenetekben érthető, a Gara–Hunyadi duettre azonban ráférne felidézése.⁷⁷ A 4. felvonásban a románc (Andantino) első, c-moll ré-

szében az énekszólam zenekari ellenmotívumát alkotja, végezetül ebből alakítja Erkel a rövid moduláló átvezetőzenét a börtön és a Szent György-téri kép között, az autográfban *Introduzione [!] del [!] Marcia* felirattal.

A 4. felvonás első képe, a börtönjelenet Gara gúnyos parancsával – „Hurcoljátok utánam!” (tudniillik Lászlót) nyitva marad az *Introduzione della Marcia* előtt, utóbbi pedig a gyászinduló hangnemének (esz-moll) domináns félzárlatán áll meg. Vagyis a 4. felvonás két képe között a színváltás elvileg szünet nélkül, zenekísérettel megy végbe (a színpadi gyakorlatban az *introduzione* után valószínűleg szünetet kellett tartani).⁷⁸ A zene epikus folyamattá egyesíti László utolsó útjának stációit: börtönária, búcsúduett és gyászinduló. Valójában az egyesítés már előbb elkezdődik, az úgynevezett Hattyúdallal. A tételt az opera autográfjában Erkel az utolsó felvonás elejére jegyezte be, s *Entre act.* [sic] címmel jelölte. Korabeli adatot a közzene előadásának mikéntjéről nem ismerünk, de tudjuk, hogy a színielőadásokon a felvonások közötti szüneteket a zenekar kötelességszerűen végigjátszotta. Valószínű, hogy a *Hattyúdall* mint közzene de facto kitöltötte az opera 3. és 4. felvonása közti szünetet, és nem a 4. előjátékként hangzott el. Ezzel az átkötéssel Hunyadi László tragédiája a menyegzői jelenet ragyogásától – benne a második zseniális utógondolattal, az 1848-as táncpárral – a kivégzés viharos sötétjéig megszakítás nélkül pereg le. E folyamaton belül az *entr'acte* lassú-gyors-kóda szerkezetű zenekari verbunkos ciklusa, mely a zongoraváltozat címe szerint egyértelműen a főhős személyéhez kapcsolódik,⁷⁹ a maga programzenei módján a hős romantikus visszatekintését énekl meg életére. Az első rész méltóságos lassúja a tulajdonképpeni hattyúdall: hallgató, vagyis befelé tekintő, belső ének, meditáció. A gyors rész melodikus fordulataiban kuruc motívika, a *Rákóczi-induló* emléke bujkál: a vitézi élet emléke. Az utolsó, néhány ütemes *Più mosso* szakasz a 2. felvonásbeli *Terzetto* kódáját parafrázeálja, és a szerelmi kettős bevezető ütemeire is emlékeztet: a hős anyalaira, anyjára és arájára gondol. (A *Più mosso*t Erkel oly jellemző karakternek tartotta, hogy a nyitányban a „tragikus véget” ábrázoló lassú bevezetésében harmadik témaként használta fel a Hunyadi-motívum és a búcsú-kettős dallama után.)

Az opera hangszeres rétege technikában és atmoszférában szinte mindvégig organikusnak és színvonalasnak mutatkozik (ezt a vokális részekről nem mindenütt lehet elmondani). Magyarázatul talán az szolgál, hogy a nemzeti zenei alapanyag, amelyre az opera hivatkozik, eredendően maga is hangszeres idiómaként alakult ki. Mű-

⁷⁶ „Lesniewska k. a. ma is a legkedvesebb »Gara Mária« volt; duoit Mazzi úrral (Hunyadi László) most is annyi kecses és correctnességgel énekelte, hogy önkéntelenül riasztá viharzó tapsokra a közönséget.” *Divatcsarnok*, 1855. február 20.; „[Hollósy Kornélia] Ellingerrel kettőse a második s utolsó felvonásban egyike a legszebb énekrészeknek.” *Hölgyfutár*, 1860. augusztus 4.

⁷⁷ László és Gara kettőséről sajátos módon talán soha nem emlékeznek meg a színházi beszámolók, nem dicsérik, nem szidják, nem követelik kihagyását vagy visszaállítását: mintha nem is ismernék – valószínűleg korán a húzás áldozatául esett.

⁷⁸ A 4. felvonás két képe között tehát eleve megvolt az átvezető zene; 1854-ben ehhez hasonlót kértek Erkeltől a többihez is: „Erkel Ferenczel [...] a miatt értekezett az igazgatóság, hogy »Hunyadi László«-ja – a gyakori színváltás kikerülése végett – Szigligeti által sceniroztatnék újra, s ő az összekötő helyek zenéjét dolgozná ki. Erkel ezt megígérte: az igazgatóság pedig viszont: hogy operáját egészen ujonnan fogja kiállítani.” *Hölgyfutár*, 1854. december 9.

⁷⁹ A kiadvány címe a címlapon: *Hattyúdall Hunyadi László operából*. Az első kottaoldalon: *Hunyadi László Hattyúdall*.

zenei feldolgozása Erkel idején már fél évszázados múlta tekintett vissza, nem csak provinciális mesterek, hanem a klasszikusok tollából. A zeneszerzői technika és nemzeti kifejezés harmóniáját Erkelnek legtökéletesebben a legklasszikusabb tételben, a nyitányban sikerült elérnie. Minthogy az opera komponálása éveken át húzódott, a befejezés valószínű időpontjától a bemutatóig további egy év telt el, nem múlhatott időhiányon, hogy e bravúrdarab csak több mint másfél évvel a premier után hangzott el először a színházban (1845. október 29.). Mielőtt megkomponálta volna, Erkel nyilván sorozatos előadásokon akarta megélni saját operáját, nem egyszerűen azért, hogy azonosítsa a legsikeresebb részeket, s azokat használja fel (a minden előadáson ismételt szerelmi kettőst például nem idézi). A fő drámai funkciókat és hangsúlyokat akarta kihallani az operából, hogy a nyitányban exponálja a dráma szereplőktől és cselekménytől elvont kvintesszenciáját. Azzal a céllal is, hogy a nyitány mint szimfonikus tétel révén zenei–drámai lényeg kijuthasson a színház falai közül. Várakozása a legfényesebben betelt, a *Hunyadi*-nyitány már a maga korában – és azóta is – a 19. század legtöbbet játszott magyar zenekari darabja lett. A színházon belül is az elvárható legtöbbet teljesítette: már a függöny felhúzása előtt rákényszerítette a közönségre a nemzeti passiójátékhoz illő magatartást, ami bizony a 19. század közepén egyáltalán nem értődött magától.⁸⁰

1874. február 24-én, egy hónappal a bemutató harmincadik évfordulója után tartották meg a *Hunyadi László* kétszázadik előadását, ünnepi külsőségek között. További ötven előadást jegyeznek fel az annalesek 1884. május 13-ig; e napon játszották utoljára az operát a Nemzeti Színházban. (Ősszel megnyitotta kapuit a Magyar Királyi Operaház, s az adott új otthont Erkel társulatának és Erkel operáinak.) Negyven év, kétszázötven előadás – ezzel a teljesítménnyel a *Hunyadi* az abszolút első helyet biztosította magának a Nemzeti Színház majdnem félszáz éves operai működése során. Mintegy 70 előadással megelőzte a második helyezettet, az 1846-ban bemutatott *Lammermoori Luciát*.⁸¹ Erkel operája kivételes mértékben élvezte a repertoár 1830 után megindult konzervatív stabilizálódásának hasznát, illetve járult hozzá e folyamat előrehaladásához a pesti színházban. E diadalmas negyven évet egyetlen, de annál mélyebb csalódás árnyékolta be: hiábavalónak bizonyult oly sok magyar és külföldi zenész, énekes és „kulturális diplomata”, közöttük Liszt, Thalberg, de La Grange, Petrichevich Horváth Lázár és Marie Witt, a nagy bécsi énekesnő, a feledhetetlen Erzsébet erőfeszítése, hogy elérjék az opera előadását valamelyik nagy külföldi színpadon, kimagasló előadókkal. A sikertelen próbálkozásoknak a magyar zenei köztudatot évtizedeken át ostromozó (frusztráló) negatív tör-

ténetét nem ismertetjük.⁸² Az okot, amely Erkel Ferenc második operájának hatását Magyarországra korlátozta, profetikus szavakkal megfogalmazta már a bemutató egyik világosan látó kritikusa: „nemzetileg véve egésze elzárt saját körben mozog, minél fogva kitűnőleg azon hazatulajdonává lesz, mely azt szülé”.⁸³

4. A SZERZŐSÉG PROBLÉMÁI

Erkel Ferenc *Bánk bán*jával és későbbi operáinak szerzőségével kapcsolatban már a bemutatókkal egy időben kérdések merültek fel. A *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* szerzőségét azonban sem a kortársak, sem a későbbi elemzők nem kérdőjelezték meg. Somfai László, aki Erkel szerzőségének kényes kérdését elsőként tette szisztematikus filológiai vizsgálat tárgyává, megállapította: a két korai mű autográf partitúrájának alaprége Erkel szerzőségével kapcsolatban nem ad kételkedésre okot. Az autográfokban idegen kéztől származó bejegyzés nem fordul elő.⁸⁴

A két opera korai változatának autenticitását az újabban feldolgozott nemzeti színházi forrásanyag is megerősíti. Az Erkel vezetése alatt használt, csaknem hiánytalanul fennmaradt, a bemutató korából származó szólamfüzet-együttes mindkét opera esetében egy, az autográf alaprégével megegyező zenei szöveget tartalmaz. A vezérkönyvként is szolgáló szerzői kézirat utólagos bejegyzéseit, melyek a *Bátori Mária*ban kizárólag, a *Hunyadi*ban pedig kevés kivétellel Erkel Ferenctől származnak, a szólamfüzetekben is megtaláljuk. A bemutatók után készült partitúra-másolatok mindkét mű esetében már alaprégükben hordozzák az autográf korai bejegyzéseit, bizonyítva ezzel a korai javítások megszilárdulását a szerző által vezényelt nemzeti színházi előadásokon.

E források tanúsága szerint Erkel a *Bátori Mária*án intenzíven tovább dolgozott közvetlenül a darab 1840-es premierjét követően.⁸⁵ A *Hunyadi László* alkotói folyamata alapvetően eltért a *Bátori Mária*étól. A *Hunyadi* több tekintetben a *Bátori* formatervét követte, és így nem véletlen, hogy a komponálás sem húzódott el oly mértékben, mint a *Bátori* vagy a későbbi operák esetében. A bemutató itt valóban határkövet jelentett. Nemcsak abban az értelemben, hogy Erkel – a szintén utólagos, egy évvel későbbi, 1845-ös nyitányt nem számítva – néhány évig egyáltalán nem nyúlt az operához, hanem abból a szempontból is, hogy amikor ezt később megtette, elsősorban nem a darabmal kapcsolatos hiányérzete, a javítás szándéka motiválta, hanem valamilyen külső tényező. Újon-

⁸² A *Hunyadi László* külföldi bemutatóira irányuló kísérletekre vonatkozóan vö. Legány: i. m. (41. jegyzet), 39–45.

⁸³ *Életképek*, I (1844), 198.

⁸⁴ Somfai: i. m. (2. jegyzet), 105., 107.

⁸⁵ A *Bátori Mária* forrásaihoz és kompozíciójához lásd Dolinszky Miklós bevezetőjét, i. m. (4. jegyzet), XIV–XXI., valamint Szacsvai Kim Katalin: „Bátori Mária – források és változatok”, *Muzsika*, 2003. január, 14–17.

⁸⁰ „Zsufolt ház, és a közönség a fenséges nyitány megkezdése előtt jóformán együtt volt, és azt a szokottnál nagyobb csöndességben hallgatta végig.” *Magyar Sajtó*, 1856. június 10.

⁸¹ A Nemzeti Színház napi műsoráról több kézirat, illetve kiadatlan feldolgozás készült, ezeket az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában tanulmányozhatjuk.

nan beálló énekesek inspirálták, akiknek kedvéért a kritika által amúgy is melódiaszegénynek tartott operája főszerepeit szívesen egészítette ki áriákkal. A mélyebb, személyes motiváció, valamint az a tény, hogy a betétekhez Erkel a későbbiekben is ragaszkodott, s ezek megszilárdultak az opera előadási gyakorlatában, a számok szerzőségére nézve is garanciát jelent. A szerzőséget alátámasztják maguk a források is. Ismert a Mária-cabaletta és a La Grange-ária szerzői kézírata; a No. 7 (Stéger számára írt) kibővített középrészének – mára elveszett – partitúrájára az autográfban külön bejegyzés utal. Fennmaradt továbbá mindhárom szám eredeti, nemzeti színházi betétlap-garnitúrája.

Úgy tűnik tehát, a *Hunyadi László* szerzősége mind a mű első, bemutató-korabeli változatát, mind a későbbi vokális betétszámokat tekintve nagy vonalakban biztosnak mondható. Annál kevésbé bizonyítható egyértelműen az operába utólag beillesztett, igen népszerűvé vált *Magyar tánc* (későbbi nevén *Palotás*) szerzősége. E betéttel kapcsolatban már többen megfogalmazták kételyeiket.⁸⁶ A *Magyar tánc* forráshelyzete valóban problematikus. Autográf nem maradt fenn. A korabeli gyakorlat pedig meglehetősen szabadságot biztosított a táncok felhasználása terén. E betéteket nem tekintették feltétlenül az operák szerves részének. A táncok, táncablók számára fenntartott helyek, kialakított helyzetek állandóak voltak, maga a zenei kíséret azonban a koreográfia függvényében változhatott, bővíthetett. Erkel nemegyszer idegen szerzőkkel íratott táncokat operáihoz, vagy szükség esetén alkalmilag saját operáiból kölcsönzött táncbetéteket. Gondoljunk a *Bátori Mária* kérdéses szerzőségű, utólagos magyar táncaira, vagy a *Dózsa György* Erkel Gyulától származó *Fegyvertáncára*, amelyet Erkel Ferenc a *Hunyadi László* és az *Erzsébet* néhány általa dirigált előadásába is átemelt.⁸⁷ A *Hunyadiban* a *Fegyvertánc* a No. 19-es *Cabaletta* után (239. ütem) kapott helyet.⁸⁸ Hasonló jellegű alkalmi kiegészítéseket Erkel korábban is eszközölt. 1852-ben az általa dirigált produkció két egymást követő előadását a színlapok nemcsak a „Magyar táncz”-cal, hanem a második felvonásban „Hármas eszményi komoly” táncsal, a harmadikban pedig „Komoly lengyel táncz”-cal hirdették. E „komoly”

⁸⁶ Lásd többek között Kassai István műjegyzékét: „Erkel Ferenc hangszeres művei”, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről és koráról*, Budapest: Püski, 1995, 68. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), valamint Sziklavári Károly: „Erkel művek keletkezése nyomában”, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és koráról*, Budapest: Püski, 2001, 51. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok).

⁸⁷ Lásd a *Hunyadi* 1871. augusztus 25-i (a belga királyné, József nádor leánya jelenlétében), 1872. április 4-i, 1873. május 12-i és az *Erzsébet* 1879. április 24-i és 26-i előadásainak színlapjait (Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Nemzeti Színház, színlapok katasztere). Az említett helyeken kívül e táncot Szigligeti Edének a koronázási díszelőadásra (1867. június 11.) írt *Kemény Simon* című drámájában is felhasználták. Vö. Legány: i. m. (41. jegyzet), 89.

⁸⁸ A *Hunyadi* egyik nemzeti színházi gordonka-szólamfüzetének utólagos bejegyzése alapján.

táncok zenéjét nem ismerjük, de alkalmi jellegük alapján valószínűsíthető, hogy idegen betétekről volt szó.⁸⁹

Noha a magyar tánc felvétele a *Hunyadi László* számai közé nem volt véletlen, első pillanatban mégis szintén alkalminak bizonyult. Pedig egy ilyen betétre már a kezdetektől meglehetett az igény. Az operából ugyanis annak ellenére hiányzott a balett, hogy a nászjelenet erre igen alkalmas keretet biztosított, s hogy a „magyar jellem-tánc” iránt a forradalom előtti években egyre növekvő érdeklődést tanúsított társulat és közönség egyaránt. A *Bátori Mária* három előadásán már 1846–1847-ben bemutattak egy „nagy magyar kettőtáncot csoportozatokkal”, 1848 augusztusától pedig Tóth Somára, a magyar tánc elkötelezett művészeire bízta a magyar táncablók koreográfiáját. A *Hunyadi László* első magyar táncbetétét feltehetőleg szintén Tóth Soma koreografálta és táncolta el negyedmagával 1848. december 9-én.⁹⁰ Ennek az előadásnak csupán a forradalom bukását követő legnehezebb hónapok elteltével, 1849. december 8-án lehetett folytatása, úgyhogy a magyar tánc végül az újonnan szerződött Campilli Frigyes balettmester koreográfiájával és közreműködésével megvalósult bemutatóját követően vált az opera állandó számává.⁹¹

Pontosan nem dokumentálható, hogy milyen zene kísérte Tóth Soma 1848-as produkcióját, majd az 1849-től állandóan színen lévő magyar táncokat. Az azonban bizonyosnak tűnik, hogy a ma is játszott *Magyar tánc* (*Palotás*) már igen korán és minden bizonnyal többé-kevésbé folyamatosan megszólalt a *Hunyadi László* előadásain. A tánc újabban feldolgozott nemzeti színházi betétlap-garnitúrája ugyanis nagyobb hiányok nélkül ma is megtalálható a szólamfüzetekben;⁹² másolásukra 1847 után, de még 1862 előtt került sor,⁹³ egy korábban ismeretlen partitúramásolata (NSZ–M) – a címlap bejegyzése szerint – eredetileg Campilli Frigyes tulajdonát képezte, és így feltételezhető, hogy már az 1850-es években használatban volt.⁹⁴ A szerző kilétéről forrásaink nem igazítanak el. A színlapok, a sajtóhírek, a nemzeti színházi betétlap-garnitúra és Campilli partitúrája e tekintet-

⁸⁹ Az 1852. július 7-i és december 4-i előadás hirdetését közli a *Der Spiegel*, 1852. június 21., 557. (140. sz.); 1852. december 4., 1117. (278. sz.).

⁹⁰ Színlapadat. Az Erkel-kutatás mindeddig a La Grange-ária 1850. július 18-i bemutatójával (Legány: i. m. [41. jegyzet], 36.), illetve az opera 1849. december 8-i előadásával (Sziklavári: i. m. [86. jegyzet], 51.) hozta kapcsolatba a *Magyar tánc* legkorábbi megszólalását.

⁹¹ A színlapok tanúsága szerint, 1848-as egyszeri fellépést követően Tóth Soma 1856. június 7. és 1863. március 14. között vette át újból a *Hunyadi* magyar táncainak koreográfiáját.

⁹² Mindössze a 2. fuvola, az 1. fagott, a 3–4. kürt és a tuba szólamának másolata veszett el.

⁹³ A *Magyar tánc* a Nemzeti Színház 1847 utáni nagybőgő-szólamfüzetéből (NSZ cb/2) még hiányzik, az 1859 után, 1862 előtt készült gordonkafüzetben (NSZ vlc/3) azonban már megjelenik a másolat alaprétegében. A nagybőgő szólamának egyik betétlapján található előadási bejegyzés szerint a Désirée Artôt vendég szereplésével tartott 1862. május 3-i és június 17-i előadásokon ez a magyar tánc kísérte Tóth Soma és társainak fellépését.

⁹⁴ Campilli saját példányát később átadta Doppler [Károly]-nak. A másolat feltehetőleg ezt követően került a Nemzeti Színház, majd az Operaház tulajdonába.

ben egyformán hiányosak. A táncnak a kottás forrásokban található, feltehetőleg eredeti verziója alapján némi képp megkérdőjelezhető Erkel szerzősége. E korai változat részletes artikulációja és aprólékosan kidolgozott *violino primo*-szólama kissé idegen a *Hunyadi* alkotójának kottázásától, és inkább egy gyakorló vonósjátékoszeneszerzőt sejtet a darab komponálásának vagy kialakításának hátterében. Ugyanakkor a források alapján felmerülő újabb szempontok: a *Magyar tánc* keletkezésének korai időpontja, és az a folyamatos előadói gyakorlat, amelyet a nemzeti színházi betétszólások és a Campilliféle partitúra, valamint az autográf és a másolt vezérkönyv (NSZ–P) táncbetétre vonatkozó bejegyzései dokumentálnak, Erkel szerzőségét valószínűsítik.⁹⁵ A táncbetét olyan periódusban keletkezett és állandósult a *Hunyadi* számai között, amikor az opera minden előadását maga a komponista vezényelte. Ráadásul beillesztése az opera zenei szövegének alapos ismeretéről tanúsodik. A *Magyar tánc* nemcsak hangnemileg folytatja a No. 19-es kórust, hanem a transzponáló fúvós hangszerek hangolását is megtartja.⁹⁶

Erkel operái közül a *Hunyadi László* volt a legsikeresebb. A társulat és a közönség ragaszkodott Erkel *Hunyadijához*, de nem ragaszkodott annak minden részletéhez. Fontosabbnak tartotta, hogy a mű kövesse kora változó ízlését. A korabeli kritikák alapján erre néha magát Erkel is felszólították. 1863-ban a *Pesti Napló* örömmel újságolja, hogy „Szemere Bertalan hazánk fia, a párisi olasz [Théâtre des Italiens] és nagy opera színház [Théâtre de l’Opéra] igazgatóságainak specialis kívánata folytán Párisból felhívást intézett kitűnő zeneköltőnk, Erkel Ferenczhez: küldené meg a legközelebbi póstával »Hunyady László« dalművének partitúráját, hogy e gyönyörű opera a nevezett színpadokon előadathassék. [...] Erkel épen most foglalkozik azon, írja a »P. Ll.« [Pester Lloyd], hogy »Hunyady László«-jának némely kardalait stb. nagyobb arányra dolgozza át, úgy a mint az ama nagy világszínházakhoz illő.”⁹⁷ 1878-ban a *Fővárosi*

Lapok írja: „Erkel Ferencet, midőn a zenekarban megjelent, hogy a vezénybotot fölvegye, üdvözetül most is megtapsolták – egy kicsit; élénkebb fogadtatást is megérdemelt volna ép most, midőn külföldön is híressé vált nyitányát a nem rég foganatba vett simításokkal, tömörítésekkel most mutatta be először. A lényeg megmaradván, ezt nem valami sokan vehették észre; de a hangszerezés alapos ismerői ráismertek az igazgató kéz jónyomaira s legfőlebb azt kívánhatták még: vajha ez a kéz benyult volna az opera némely részeibe is, hol fölösleges sallangok vagy banális zenephrázisok fordulnak elő.”⁹⁸ 1885. február 19-én, az Operaházban tartott első *Hunyadi*-előadás kritikájában, immár túl a darab 250. megszólalásán, az *Egyetértés*ben meglepéssel nyugtázzák: „Több olyan változást mellőztek, amelyek zavaróan hatottak a régi jelenetelés alatt. Az egész előadás gyorsabb tempóban folyt, mint korábban a Nemzeti Színházban.”⁹⁹ A cikk írója – egyébként nem elsőként – ugyanitt azt is javasolja, hogy a levélfelolvasás ezentúl ne szavalat, hanem „recitativo” legyen, mert ezt a *Bánk bán*ban és a *Brankovics*ban is avult szokásnak találja.

A sajtóban említett átdolgozásoknak, illetve az átdolgozásokra tett javaslatoknak az eredménye a Nemzeti Színház anyagában nem azonosítható pontosan. Lehetséges ugyan, hogy a játszópéldányok egyes húzásai az 1885-ös felújításhoz kapcsolódnak,¹⁰⁰ és elképzelhető, hogy a *Magyar tánc* is ekkor került a No. 19-es *Cabaletta* utáni helyére,¹⁰¹ a *Fővárosi Lapok*ban említett tömörítésekről, hangszerezést érintő jelentősebb javításokról azonban a korabeli kottás források nem számolnak be. Pedig e javításoknak, amennyiben valóban sor került rájuk, szerepelniük kellene a Nemzeti Színház anyagában. Az 1844-es bemutató szólamfüzeteiből és későbbi duplumaiból a Nemzeti Színház, majd az Operaház együttese 1927-ig játszott. Erkel feltehetőleg mindvégig az autográfból vezényelt, amelyet rajta kívül két fia, Gyula és Sándor, sőt alkalmanként talán mások is használtak, legalább 1894-ig.¹⁰² A kezdetben csupán német szöveggel ellátott

⁹⁵ A *Magyar tánc* betétpartitúrája mind az opera autográf kéziratából, mind ennek nemzeti színházi másolatából (NSZ–P) hiányzik.

⁹⁶ Csupán a 3–4. kürt hangolása tér el. Hosszú előadási gyakorlata során a *Magyar tánc* zenei szövegébe gyakran beavatkoztak. A 19. század végén a táncot áthelyezték – mai helyére – a *Cabaletta* mögé. (Arra a helyre, ahova korábban maga Erkel a *Fegyvertáncot* ékelte be.) E lépés nemcsak dramaturgiai, hanem zenei következményekkel is járt. Harmóniai okokból ugyanis egy rövid átvezetés/bevezetés vált szükségessé. A *Magyar tánc* ma is érvényben lévő négyütemes indítása legkorábban az opera 1896-os zongorakivonatában jelenik meg (Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1896. Sajtó alá rendezte és németre fordította Kern Aurél), az 1927-es operai szólamfüzetekben azonban beragasztott lapokon szerepel. E kiélesszítést közreadásunk kritikái jegyzeteiben közöljük.

⁹⁷ *Pesti Napló*, 1863. november 6. A *Hunyadi* párizsi színrehozatalával kapcsolatos próbálkozásokról lásd Isov Kálmán: „Kísérletek Erkel »Hunyadi László«-jának párisi [sic!] színrehozatalára”, *Muzsika*, 1929. szeptember, 16–22., valamint Legány: i. m. (41. jegyzet), 36. Erkel Ferenc, Szemere Bertalan és Szemere Bertalanné, valamint Liszt Ferenc e tárgyban folyó 1863-as levelezését magyar fordításban közreadja továbbá Albert Gábor: *Szemere Bertalan leveleskönyve (1849–1865)*, Budapest: Balassi, 1999, 166–169., 171–172., 174., 243–244.

⁹⁸ *Fővárosi Lapok*, 1878. november 9., 1250.

⁹⁹ *Egyetértés*, 1885. február 20.

¹⁰⁰ Dramaturgiai szempontból 1927-ig nem nyúltak a darabhoz. Az ekkor készült operai szólamfüzetek lényegében megegyeznek a darab 1860-as évek elejére kialakult verziójával.

¹⁰¹ Vö. a 96. lábjegyzettel.

¹⁰² Kevéssel a bemutató után, az 1844. március 20-i előadáson a pesti német színház karmestere, Louis Schindelmeisser helyettesítette Erkel. Vö. *Honderű*, 13 (1844), 1. félév, 428–429. Schindelmeisser jól ismerhette az autográfort. 1844 februárjában a *WAMZ* négy egymást követő számában „Ein Deutscher” álnéven részletes elemző kritikát közölt Erkel *Hunyadijéről*. Vö. Szőnyiné Szerző Katalin: „A Wiener Allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indításáról (1841–1848)”, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és koráról*, Budapest: Püski, 2001, 82–84. (Magyar Zenei Történelmi Tanulmányok). A színlapok tanúsága szerint a korai időszakban Erkel ezt követően csupán Doppler Károlynak adta át a *Hunyadi* vezetését: a *Bánk bán* komponálása idején, 1860 augusztusában (az augusztus 2-i és 28-i előadáson), valamint 1861 nyarán (július 23., augusztus 3., 10., 24.) és 1861. december 26-án, mely időszakban feltehetőleg a *Sarolta* kompozíciós munkája foglalta le. Vö. Legány: i. m. (41. jegyzet), 73., 79. A Mária szerepét 1894. március 10-től éneklő Bárdossy Ilona neve még előfor-

másolt partitúra (NSZ–P) külföldi szereplések reményében készült a bemutató utáni egy-két évben, magyar szöveggel kiegészítve később vidéki előadások kölcsönpéldánya lett. 1874 után azonban az Erkel Ferencet fokozatosan felváltó karmesterek, közöttük Erkel Sándor vezérkönyveként szolgált egészen az 1900-as évek elejéig.¹⁰³ Ezekbe a forrásokba tehát Erkelnek mindenképpen be kellett volna vezetnie a sajtóhírekben szereplő módosításokat. Csupán a párizsi előadás reményében eszközölt javításai esetében feltételezhető, hogy a kézirat elkalodott. A javítás tényéről ő maga is beszámol Szemere Bertalannak címzett levelében. 1863. november 14-én írja: „Én egy pár darabot újból átdolgoztam, illetőleg szélesebb, nagyobb szerű alapra fektettem és ugyanez okból a partitúrát csak a jövő hét elején fogom a postának átadni.”¹⁰⁴ A kérdéses partitúra azonban nem lehetett azonos a nemzeti színházi kölcsönpéldánnyal, amelyben nagyobb átalakítás nyomát nem találjuk. Márpedig a *Hunyadi* háromkötetes vezérkönyve 1863. november végén megérkezett Párizsba,¹⁰⁵ ezt Szemereék közbenjárásának eredményeként a Théâtre Lyrique – a *Pesti Napló*ban jelzett két nagy operaház helyett végül a harmadik – alapos tanulmányozásra kérte be 1864 novemberében.¹⁰⁶ Az előadásra nem került sor. A kotta további sorsáról nincs tudomásunk. A *Hunyadi László*nak a francia történelmi nagyopera igényeihez igazított 1863-as *Fassung letzter Hand*ját homály fedi.

A sajtóhírek értékelése alapján úgy tűnhet, Erkel a pesti társulat és közönsége kedvéért nem szívesen módosított operája alapszövegén. A nemzeti színházi játszópéldányokban azonban látható, hogy – noha erről a darabot egyébként előadásról előadásra végigkövető kritikák nem szólnak – a társulat állandóan változó adottságaiból kifolyólag, ugyanakkor a közönség figyelmének fenntartása céljából is, a *Hunyadi* eredeti zenei anyaga számos módosításon esett át. Az operai gyakorlat által megkövetelt húzások és transzpozíciók, a partitúra mikroszintjét érintő tipikus karmesteri beavatkozások mellett több szerzői jellegű javításra is sor került. Utóbbiakat szintén az előadások mindennapjai kényszerítették ki: egyes énekesekhez kapcsolódtak, vagy a hang-

szerezés felfrissítését célozták. Ezek közül talán a legkorábbi a László és Mária No. 14-es *Cabalettájának* G-dúr transzpozíciójához komponált átvezetés (*Appendix III*), melyet az autográfba illesztett szerzői betétlapról a nemzeti színházi szólamok feltehetőleg már 1847 előtt átvettek. Ezt a kiegészítést később a másolt partitúrába is bevezették.

A további utólagos javítások közül szerzői kézirattal csupán a No. 19-es *Cabaletta* korábban ismeretlen egyik kadenciája (*Appendix V*) és szintén újabban előkerült, rövidített, áthangszerelt változata (*Appendix VI*) rendelkezik. A kadencia autográf-fogalmazványa (AU–Cd) az opera törzsanyagától elszakadva maradt fenn, lejegyzése számos javítást tartalmaz. A lapalji szerzői bejegyzés („zurück in die Hauptstimme”) alapján biztosra vehető, hogy ezt a változatot Erkel érvényesnek tartotta. Hogy a szerzői utasítás a *Cabaletta* mely pontjára vonatkozik, nem tudhatjuk – az idők folyamán e számban több húzást eszközöltek –, az azonban nyilvánvaló, hogy az új koloratúrának a főrészek végén megszólaló kadenciát kellett helyettesítenie. A fogalmazvány datálása kérdéses. A korabeli sajtó csupán egyetlen alkalommal jelzett változást a *Cabalettában*. Ábrányi Kornél a *Zenészet*i Lapokban megjelent, Legány Dezső által hivatkozott kritikájában említi meg, hogy a vendégként fellépő Désirée Artôt 1862. június 15-én és 17-én a számot kibővített formában adta elő, az újabb részeket pedig maga a szerző kísérte zongorán.¹⁰⁷ Az Erkel-irodalom e bővítéseket az autográfba Erkel Gyula által bejegyzett, talán általa is komponált, és a *Hunyadi* előadásain megszilárdult, mindmáig érvényben maradt utólagos kadenciákkal azonosította (lásd főszöveg 1–14, 69–105 / 184–220. ütem).¹⁰⁸ Feltűnik azonban, hogy Ábrányi 1862-es kritikájának leírása meglehetősen nehezen egyeztethető össze akár az Erkel Ferenc autográf fogalmazványában, akár a Gyula írásával fennmaradt kiegészítéssel. E két verzió *Besetzung*ja mellett aligha lett volna szükség Erkel Ferenc Ábrányi cikkében említett zongorakíséretére: a koloratúrák ugyanis ének–fuvola-kettősre épülnek, melyet csupán a befejező ütemekben egészít ki egy párütemes hárfaszólam, és Gyulánál egy további kürt-pedál. Lehetséges ugyan, hogy a színház korábbi gyakorlatának megfelelően a hárfaszólamot Erkelnek kellett eljátszania vagy szabadon kiegészítenie zongorán, de tudjuk, hogy épp néhány hónappal korábban az együttes kitűnő hárfást szerződtetett.¹⁰⁹ Elgondolkodtató továbbá, hogy Ábrá-

dul az autográf előadási bejegyzései között. A szerzői kézirat 1904-ben került a Nemzeti Múzeum gyűjteményébe. Vö. Major Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 11–43., (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 11., valamint Somfai: i. m. (2. jegyzet), 86.

¹⁰³ A partitúrában az Operaházban 1913-tól működő Pilinszky Zsigmond neve is megjelenik.

¹⁰⁴ Közli Isoz: i. m. (97. jegyzet), 18., és Albert: i. m. (97. jegyzet), 168.

¹⁰⁵ Lásd Szemere Bertalan 1863. november 26-i levelét Anne de La Grange-hoz, közli Isoz i. m. (97. jegyzet), 19., és Albert: i. m. (97. jegyzet), 171. A partitúra postázásáról beszámolt a *Revue et Gazette musicale de Paris* is (1864. január. 17., 31. évf., 3. szám, 23.): „On écrit de Pesh: « On ne tardera pas sans doute à entendre un opéra hongrois à Paris; la partition de Hunyady, par Erkely [sic!], vient d'être expédiée pour cette capitale, et nous attendons avec une vive curiosité le succès de cette oeuvre madgyare. »”

¹⁰⁶ Vö. Isoz: i. m. (97. jegyzet), 22.

¹⁰⁷ *Zenészet*i Lapok, 1862. június 19.

¹⁰⁸ Az utólagos kadencia szerzőségét elsőként Somfai László (i. m. [2. jegyzet], 109.) kérdőjelezte meg. A javítás Gyula 1862 utáni kézírásában maradt fenn. Operái véglegesítése során Erkel Ferenc ebben az időben már számos kompozíciós feladat megoldásával fiát bízta meg.

¹⁰⁹ A Nemzeti Színházban éveken át működő Dubez Péter érkezését 1862. április 26-án adja hírül a *Hölgyfutár*: „A hárfá megint polgárjogot nyert a nemzeti színház zenekarában. Dubez orosz udvari hárfaművész ide szerződtette magát és már megérkezett. Dávid e szép hangszerét az utóbbi időkben zongora pótolta zenekarunkban.” A *Zenészet*i Lapok az 1862. május 10-i előadással kapcsolatban már külön kiemeli Dubez színvonalas közreműködését:

nyi, valamint a *Hölgyfutár* korabeli cikkírója is határozottan a *Cabaletta* végéhez írt új részletről beszél, Gyula viszont, feltehetőleg egyidejűleg, a szám elejéhez és végéhez jegyzett be új kadenciát, amely ráadásul inkább kiegészítette, mintsem helyettesítette az eredetit (ti. csupán az 5–7., 78–96/193–211. ütem önálló invenció). Nehezen hihető, hogy a kadencia ezen – újnak vagy idegenszerűnek aligha érezhető – változata képes lett volna kiváltani azt a szokatlanul erős hangú kritikát, amelyben az Artôt által előadott verzió részesült.¹¹⁰

Láthattuk, Erkel nem hódolt be feltétlenül kritikusaiknak,¹¹¹ de talán elképzelhető, hogy Ábrányi éles hangú elutasítása után ő maga sem kívánt a kadenciával újból megpróbálkozni. Márpedig a Gyula által 1862-ben, vagy röviddel ezután bejegyzett javítás megszilárdult az opera szövegében. Ez a változat került be abba a zongorakivonatba, amelyből – ha hihetünk a korabeli előadási bejegyzésnek – Hollósy Kornélia énekelt 1864-ben Tatán tartott hangversenyén.¹¹² Annak ellenére, hogy a karmesterek és énekesek a későbbiekben többször is hozzányúltak e helyhez, a koloratúra az opera 1896-os zongorakivonatában, és több 20. századi forrásban is szerepel. Az eredeti kadencia kibővítésének és áthangszerelésének 1862 és 1864 közötti időszakra datálása alapján ugyanakkor elképzelhető, hogy e változtatásokra nem a híres francia énekesnő vendégszereplése, hanem a *Hunyadi* partitúrájának a párizsi előadás reményében történt 1863-as átdolgozása adott alkalmat. A bemutatóját követően talán elvetett 1862-es kadenciával pedig a meglévő változatok közül inkább az opera korpuszától elkülönülve fennmaradt autográf fogalmazvány nemzeti színházi játszópéldányokból hiányzó verziója feleltethető meg. Mivel azonban a kadenciák zenei szövege legkevésbé sem kötött, könnyen előfordulhat, hogy a Désirée Artôt által előadott új részlet a fenti koloratúrák egyikével sem azonos.

Az opera számai között a Hollósy Kornéliának komponált Mária-cabaletta bizonyult az egyik legtörékenyebbnek. Zenei anyaga prózai módon ki volt szolgáltatva a Hollósy után beálló új énekesnők technikai képességeinek is. Talán e szempont is szerepet játszott abban, hogy a *Cabalettának* egy áthangszerelt, rövidített változata is elkészült (*Appendix VI*). Kézenfekvő lenne a kisebb hangszeres együtttest igénylő s a nagy koloratúrákat mellőző verziót a *Cabaletta* egy korábbi változatának tekinteni.¹¹³ Ez azonban nem valószínű. Egyrészt, mint mondtuk, a *Cabalettával* Erkel épp a Nemzeti Színház új

»Lammermoori Lucia«. [...] Dubez úr mesterileg játszta a nagy hárfá-magányrészt, s szinte felüdültünk, midőn végre e szép hangszert ismét régi jogaiba visszaállítva élvezhettük a zenekarban."

¹¹⁰ Vö. a 64. jegyzettel.

¹¹¹ Sőt, néha kimondottan keményen bírálta őket, mint például a már említett Szemere Bertalannak írt levelében. Vö. Isoz: i. m. (97. jegyzet) és Albert: i. m. (97. jegyzet), 168.

¹¹² „Menyasszonydal Hunyadi Lászlóból. Éneklé Hollósy Cornélia / fuvola kíséret mellett / 1864. febr. 20^{kán} / Kövér Gábor” (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. IV. 1966.). A hangversenyéről lásd a *Magyar Sajtó* 1864. február 23-i számában megjelent kritikát.

¹¹³ Vö. Sziklavári: i. m. (86. jegyzet), 50.

csillaga, Hollósy Kornélia különleges énektechnikai képességeit akarta kiemelni, másrészt a bemutató kritikái egyértelműen utalnak Hollósy és Doppler Ferenc virtuóz fuvola–ének-kadenciájára, amely a rövid verzióból ki-maradt.¹¹⁴ Az utóbbi szerzői kézírata (AU–Cb) ugyan az opera korpuszától elkülönülve maradt fenn, a korabeli szólamanag (NSZ–Cb) 1860 előttre datálása és nemzeti színházi provenienciája azonban valószínűvé teszi, hogy e változat az Erkel vezetése alatt zajló *Hunyadi*-előadások részeként is megszólalt. A szöveglapokat a Nemzeti Színház 1860-ban nyugalomba vonult klarinétosa és kopistája, Kocsi János készítette,¹¹⁵ és ezeket „Einlage zu Hunyadi László” feliratokkal látta el. A betétlapokon és szöveglapokban egymásnak megfelelő *vide*-jelzések láthatók. A Mária szerepét többé-kevésbé folyamatosan játszó Hollósy Kornéliát 1847 és 1860 között rövid időre két olyan énekesnő váltotta fel, akivel a *Cabaletta* egyszerűsített változata esetleg összefüggésbe hozható: Erdélyi Mária 1851-ben két alkalommal mint tanuló alakította Mária szerepét, bemutatkozását „első színi próba”-ként hirdették meg. 1852. december 4-én Leiter Paulina szintén Mária szerepében debütált, majd további hat alkalommal lépett fel. Az egyszerűsített *Cabaletta* azonban nem csupán a két kezdő szoprán kedvéért készülhetett. Lehetséges, hogy e változatot Erkel eredetileg az Anne de La Grange vendégszereplésével tartott előadásokra szánta; a francia sztárra való tekintettel ekkor valamit talán visszavett az opera második nőszerepének fényéből: Gara Mária tizenkét alkalommal – a Hollósy Kornéliához nem mérhető – Stégerne Szymanszka Leona alakította.

Az opera alapszövegének további lényeges javításai a hangszerelést érintették. Szerzőségük ugyan kérdéses, a mű előadói gyakorlatában azonban mind megszilárdult. E módosítások közül talán a legproblematisabb az opera több számába utólag bevezetett hárfaszólam. A hangszer korabeli szöveglapja elveszett; legkorábbi ismert másolata 1927-ből származik, Erkel kézírásában pedig mindössze László No. 7-es, és a Király No. 17-es áriájának hárfakísérete maradt fenn.

A No. 7 bevezető és záróütemeinek hárfaszólamát Erkel érdekes módon kizárólag a másolt partitúrába (NSZ–P) jegyezte be.¹¹⁶ E szólammal a szám eredeti változatát egészítette ki, valamint egyes hangszerek és az énekszólam ritmusán néhány további, a bővítés miatt szükségessé vált apró változtatást eszközölt. A szerzői bejegyzés egyértelműen utólagos, úgy tűnik azonban, a kopista már eleve felvette a hárfát az első fejbe. Eszerint elképzelhető, hogy a bővítés a partitúra kimásolásának időpontjában, vagyis már 1847 előtt Erkel tervei között

¹¹⁴ *Életképek*, 1847. november 21.: „Mult héten Hunyady Lászlót adták harminczadszor. – Még most is nagyszerű. – Hollósy Cornélia gyönyörű magándalt énekelt benne, hangját nem lehet megkülönböztetni a fuvolakísérettől. – Nem lehet olyan szépet mondani róla, melly felényire is szép legyen, mint a’ valóság maga.”

¹¹⁵ Vö. a 134. jegyzettel.

¹¹⁶ Ez azért különleges, mivel Erkel e partitúrát nem használta, és e hárfakíséretet kívül szerzői bejegyzéseket a másolat nem tartalmaz.

szerepelt. E kiegészítésről a későbbiekben mintha maga a zeneszerző is megfedkezett volna. A No. 7 1859-es bővítésének szerzői kézírata és eredeti hárfaszólama ugyan elveszett, de az ekkor készült hangszeres betétlapokon a korábbi hárfa-kiegészítés által szükségessé tett javítások a bevezető recitativo és a zárlat ütemeiben csak utólagos bejegyzésként jelennek meg. A javításra mindenképp szükség volt, hiszen az újonnan komponált közép részt Erkel eleve hárfakísérettel látta el.

A Király áriájának cabalettája esetében lehetséges, hogy a hárfaszólama már a szám eredeti változatában is szerepelt. Az autográfban Erkel bejegyzése nem tűnik utólagosnak, és a hárfaszólama is megjelenik a párhuzamos szólamok azon szerzői korrekciói, amelyeket Erkel minden bizonnyal még 1847 előtt eszközölt.¹¹⁷ Ez azonban azt jelentené, hogy eredetileg a teljes operában csak ezen a helyen szólalt volna meg a hangszer, amely egyébként 1846 előtt nem szerepelt a színház zenekarában. Az opera 1927-re kialakult és ma is játszott hárfaszólamának további részeit szerzői kézirat nem hitelesíti, és így joggal merül fel e kiegészítések idegenkezűségének gyanúja. A No. 9-es *Aria*, a No. 19-es *Coro*, valamint a No. 22-es *Preghiera* előtti átvezetés (*Appendix VII*) hárfakíséretének legrégebbi forrásai a nemzeti színházi másolt partitúra utólagos bejegyzései. A No. 19-es *Cabalettában*, a koloratúrákat nem számítva, folyamatos hárfakíséret eddigi ismereteink szerint legkorábban a hangszer 1927-es operai szólamfüzetében jelentkezik.¹¹⁸ A nyitány hárfaszólamát egy, a 19. század utolsó harmadában kereskedelmi forgalomba került másolat (RO), ennek egy némiképp átdolgozott verzióját pedig az *Overtura* 1902-es kiadása tartalmazza. Az első három kiegészítésről elképzelhető, hogy Erkel Ferenc vezetése alatt is elhangozhattak. A három, feltehetőleg azonos kéztől származó kiegészítés közül kettő 1847 előttre vezethető vissza, és így összefüggésbe hozható Jochen Erzse, bécsi hárfaművész szerződtetésével a Nemzeti Színház zenekarába.¹¹⁹ A No. 9 *Aria* másolatának alaprétégekben az ének- és vonószólamok között elhelyezett kapcsoló utal arra, hogy Erkel ebben a számban már 1847 előtt tervezte a hárfa felvételét. A No. 19 *Coro* függelékben elhelyezett utólagos hárfafelvetje még a szám eredeti formáját követi, a kéziratnak a *Magyar táncra* és az 1847-es *Cabalettára* vonatkozó utasításai viszont későbbi, idegen bejegyzések. A No. 19-es *Cabaletta* és a nyitány nem csupán forrásanyagát tekintve problematikusabb, hanem hárfaszólamuk jellege is eltér az előbbiektől. Az Erkel által komponált hárfafelveteket és a másolt partitúra bejegy-

zéseit egyaránt jellemző idiomatikus megfogalmazás helyett itt egyszerű, semleges akkordkíséretet találunk, amellyel feltehetőleg mindeddig ismeretlen szerzők egészítették ki a zenekari tuttitkat.¹²⁰

Az Erkel-kutatás régóta jelezte, hogy az autográfban a No. 13-as Gara-ária előtt jól látható ragasztás utal az Anne de La Grange számára készült 1850-es betétára – jelenleg az opera partitúrájától elszakadva, önálló egységként őrzött – szerzői kéziratának (AU–L) helyére. Nem lehetetlen azonban, hogy e kézíraton kívül itt egy másik, mára elveszett betétlap is szerepelt, amely a Gara No. 13-as áriájának átdolgozott bevezetését tartalmazta. Ez utóbbira az autográfban ma már csupán néhány egyidejű piros ceruzás – valószínűleg szerzői – bejegyzés utal: a cím alatt megjelenő, a La Grange-áriára is vonatkozó „Einlage”-utasításon kívül az első nyolc ütem áthúzása, illetve a nyolcadik ütem után egy *vide*-jelzés vége jelzi, hogy a szám elejét Erkel átírta. A La Grange-ária beiktatásával valószínűleg összefüggő szerzői korrekciókat tartalmazó betétlap elveszett. Viszonylag korán kiemelhetők a kottából, az autográfot használó idegen karmesternek bizonyára ezért kellett memo-jelleggel a gordonka sorába jegyeznie az új hangszerelés vezérszólamát. Nem tudhatjuk, hogy e nyolcütemes *violoncello*-szólam megfelel-e a hiányzó szerzői betétlap tartalmának. Mindenesetre megegyezik azzal a változattal, amely a nemzeti színházi szólamfüzetekben és a másolt partitúrában utólagos korrekcióként megjelenik, így pedig nem zárható ki, hogy az első nyolc ütemnek a forrásokban egyöntetűen szereplő új verziója a szerzői betétlapra megy vissza. E beavatkozást folytatva az eredeti 11–12. ütemet utólag mind az autográfban (későbbi grafit ceruzával), mind a játszópéldányokban és a másolt partitúrában húzták, továbbá korrigálták a Gara-belépés zárlat előtti ritmusát, kialakítva ezáltal a Gara-ária bevezetésének máig érvényben lévő változatát (*Appendix II*). A zárlat javítása mindazonáltal igen késői lehet, hiszen a nemzeti színházi szólamfüzetek közül csupán az 1885 előtt készült legújabb *violino primo*-szólamfüzet hordozza alaprétégekben; ez a forráshelyzet a szerzőséget is megkérdőjelezi. Az idegenkezűség gyanúja a No. 13 bevezetésének egy további változata esetében is felmerül. Ez a verzió azonban, amelyet a Gara-ária Asz-dúr transzpozíciójához készített betétlapokon szereplő egységes javítások alapján rekonstruálhatunk, a Nemzeti Színház előadásain minden bizonnyal csak alkalmi jelleggel hangzott el.¹²¹

Nem tudhatjuk biztosan, hogy az autográfból mikor és milyen okból emelték ki a La Grange-ária szerzői kéziratát. Alkalmat adhattak erre hangversenyszerű előadások;¹²² az ária olykor hosszabb ideig tartó mellőzése is in-

¹¹⁷ Az 56. ütem első C-dúr akkordját például Erkel B-dúr-ra javította. Az utóbbi akkord a másolt partitúrában és az 1850 előtti brácsa, valamint az 1847 előtti gordonka szólamfüzetnek már az alaprétégekben szerepel.

¹¹⁸ Utóbbi a kritikai jegyzetek kottapéldái között tesszük közzé. Az 1927-es operai szólamfüzetekben a *Cabaletta* egy, a közreadásunk főszerzőjénél lényegesen rövidebb változatban szerepel.

¹¹⁹ A színházi zsebkönyvek együtteslistáin csupán 1848-tól szerepel, levéltári adatok szerint azonban már 1846 nyarán szerződtette a Nemzeti Színház. Vö. Tallián Tibor: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1999*, 284.

¹²⁰ A *Cabaletta* esetében akár zavaró is lehet, hogy a kísérő hangszerrek jellegzetes ritmusát a hárfa nem veszi át.

¹²¹ A betétlapok egy része mára elveszett, a bevezető ütemek e változata – melyet a kritikai jegyzetek kötetében teszünk közzé – csupán hiányosan rekonstruálható.

¹²² Az ária többek között La Grange 1851. július 26-án tartott nemzeti színházi hangversenyén is szerepelt.

dokolhatta az önálló hangversenyszámként is sikeres darab szerzői kéziratának eltávolítását az opera autográf partitúrájából. Az áthangszerelt változat talán épp az ária újra-beiktatásával egyidőben készült el (*Appendix I*). Az eredetit feledésre ítélt új verzió már 1878 előtt meggyökeresedett a Nemzeti Színház gyakorlatában,¹²³ és mindmáig érvényben van. Furcsa módon az Erkel-kutatás mindeddig nem foglalkozott a La Grange-ária két változatának kérdésével, pedig a betét autográf partitúrája lényegesen eltér a köztudatban lévő megfogalmazástól. Erkel Ferenc részvételét az ária átdolgozásában több, ezúttal Erkel Sándor szerzőségét erősíteni látszó körülmény teszi kérdésessé. Minthogy tevékenységének súlypontját a Zeneakadémiára helyezte át, 1874-től az idős Erkel egyre ritkábban fordult meg a Nemzeti Színházban, miközben Sándor éppen ebben az évben állt a zenekar, sőt az egész operatársulat élére. Noha a színlapok a karmester személyét 1874 után nem tüntetik fel, és e tekintetben többnyire a korabeli sajtó is hallgat, valószínűnek tűnik, hogy Erkel Ferenc – ha nem is teljes rendszerességgel – de már 1878 előtt átadta fiának a *Hunyadi*-előadások vezetését.¹²⁴ Erkel Ferencről származó autográf ebből a verzióból nem maradt fenn. A La Grange-ária átdolgozott változatának legkorábbi forrása az az Erkel Sándor által készített partitúra, amelyet utólag befűztek az operának az ő általa vezérkönyvként használt másolatába. A betét tisztázata jellegű kéziratának néhány javítása alapján feltételezhető, hogy a hangszerelés átdolgozásakor Erkel Sándor előtt feküdt az ária eredetije.¹²⁵ Végül: Somfai László említett tanulmányából tudjuk, hogy Sándor már 1865–1866-tól segített apjának a kompozíciós munkában. Utólagos szerzői jellegű korrekciói pedig minden általa vezényelt Erkel-operában, a *Bátorit* kivéve minden vezérkönyvként használt Erkel-opera szerzői kéziratában előfordulnak. Ilyen típusú javításokat már nemzeti színházi ténykedésének korai szakaszában is eszközölt. Legkorábbi datálható revíziója az *Erzsébet* 1879-es felújításához kapcsolódik, amikor végigjavította az opera Erkel Ferenc (és részben Doppler Ferenc) által írt második felvonásának partitúráját. Egyrészt rendkívüli odafigyeléssel pótolta a párhuzamos és analóg helyek előadási jeleit, új artikulációt, illetve dinamikát vezetett be, másrészt engedélyt kapott egyes számok áthangszerelésére is. Kiegészítéseit Erkel Ferencnél soha elő nem forduló részletesség és aprólékoság jellemzi.¹²⁶ Az a számos eltérés, amelyet a La Grange-

ária Erkel-féle eredeti, és a későbbi, Sándor kéziratában fennmaradt változata között találunk, az *Erzsébet*hez hasonló szellemű javítások eredménye. Az 1870-es évek óta megszilárdult átdolgozott változatnál az eredeti verzió lényegesen áttetszőbb hangzású volt, a *colla parte* játsszó angolkürt és klarinét helyett fuvola kísérte az énekszólómat, az oboának és általában a fúvós hangszereknek kisebb szerep jutott. Az ária kezdetének összehasonlításából például kiderül, hogy későbbi fejlemény többek között az – *espressivo*-utasítással ellátott – tematikus anyag áthelyezése a fuvola, az első klarinét és az első hegedű szólamába; az angolkürt szintén *espressivo* sóhajmotívuma – s egyáltalán maga az angolkürt; szintén későbbi fejlemény a hegedűk kísérőfiguráját átvevő második klarinét; a basszust immár *legato*-ban duplázó fagottbelépés. A kürtök egyszerű *ostinato*-ját csupán a későbbi változat ritmizálta, magát az *ostinato*-t a két kürt között osztva szét; és új a korábban szünetelő másik kürtpár dallamos töltőszólama, valamint a *violoncello* – a vonós basszustól önállósuló –, szintén *espressivo*-utasítással ellátott, az áriát megelőző terzettből kölcsönzött, úgynevezett öröm-motívuma.

Az artikuláció és a dinamika rendkívüli aprólékoságán túl a La Grange-ária két változata tematikus anyagában is kisebb eltéréseket mutat. Az eltérések egy része az énekszólóban található, és a szólam technikai nehézségein volt hivatott könnyíteni. Ezek a Sándor kézírásával fennmaradt, a mindenkori operai gyakorlatban egyébként sűrűn előforduló javítások, a magánének-szólamfüzetek tanúsága szerint éppúgy nem szilárdultak meg, mint az eredeti verzió.¹²⁷ A javítások másik csoportja a *Recitativót* és az ária befejezését érinti. Eredményeképp nem egyszerűen a hangszerelés lett más, hanem maga a tematikus anyag változott. Erkel ugyanis az eredeti változat recitativójában és a záróütemekben nem kapcsolódik az áriát megelőző No. 12-es *Terzetto* tematikájához, különösen pedig nem idézi fel a tercett azon motívumát, az ún öröm-motívumot, amellyel a La Grange-átdolgozás recitativója indul, és amelynek szekvenciális ismétlésével később az ária befejezése is kibővült. E motívum az ária eredeti verziójában nem fordulhatott elő, miután Erkel ezt a tercettben olyannyira elhasználta: nemcsak tematikus anyagként van itt fontos szerepe, hanem záratként is, ugyanis a szám vége szintén ebből a motívumból építkezik. Annak, hogy az átdolgozás mégis ilyen mértékben támaszkodott az öröm-motívumra, az lehet a

¹²³ A második fagott szólamfüzetében ugyanis megjelenik az *Erzsébet* szólamát 1878-ig éneklő Benza Ida neve.

¹²⁴ Köztudott például, hogy a *Brankovics György* bemutatóján (1874. május 20.) Erkel Sándor vezényelte a negyedik felvonást, a két újabb Erkel-operát pedig ő tanította be.

¹²⁵ Összehasonlítva például a 4–5. faksimile oldalait, láthatjuk, hogy mielőtt a tematikus anyagot az oboára bízta volna, Erkel Sándor előbb kimásolta az eredeti változathoz az első fuvola szólamát.

¹²⁶ Ütemenkénti dinamikai váltások, apró *crescendo*–*decrescendók*, *subitók*, nagyon sok (Erkel Ferencnél szinte hiányzó) *mf*; a zenekari hangzást egy karmester igényességével leképező szólamdinamika szerepel javításai között. Erkel Sándor a hangszerelést újabb kopolázó és töltőszólamokat játsszó fúvós hangszerekkel

gazdagította (többek között az oboa jutott az eddigénél nagyobb szerephez); a zenei szöveget új kísérőfigurákkal sűrítette; a teret megnyitotta azáltal, hogy gyakran oktávval feljebb transzponálta a tematikus anyagot játsszó hegedűket; dramatizálta a *recitativók* egyszerű vonósakkordokra épülő kíséretét, az *accompagnatő*ba bevonta a fúvóshangszereket; nem utolsósorban pedig új hangszerekkel bővítette a zenekari együttest, amelyet az angolkürt mellett basszusklarinéttal, és a Nemzeti Színház zenekarában (egyáltalán az operai zenekarokban) ezekben az években megjelenő szaxofonnal egészített ki.

¹²⁷ Erkel Sándor például a hangszeres szólamokba helyezte át az énekszólam eredeti oktávugrásait. Vö. 21. ütem és analóg helyei.

magyarázata, hogy az általunk ismert későbbi változat eredetileg nem betétje, hanem *osszája* volt Erzsébet, László és Mátyás tercettjének. Erre utalnak a nemzeti színházi szövegekben a tercett húzására, a nemzeti színházi másolt partitúrában pedig az ária húzására vonatkozó alkalmi bejegyzések, valamint az a tény, hogy az ária későbbi verziója eredetileg mind az Erkel Sándor-féle partitúrában, mind a korai nemzeti színházi betétlapokon – „No. 12 1/2” helyett – „No. 11 1/2” vagy „No. 11 *Einlage*” cím illetve szám alatt szerepelt. Az Erkel-fiúk által felügyelt 1896-os Kern Aurél-féle zongorakivonat pedig „No. 12a”-ként, vagyis a No. 12 *osszájaként* közli Erzsébet betétáriáját. A tematikus anyagot is érintő utóbbi beavatkozás mindazonáltal nem tulajdonítható teljes biztonsággal Erkel Sándornak. Szilágyi Erzsébet szövegeinek 1880 előtti, talán az 1860-as években Anna Carina számára készült, később a nagy Marie Wilt által használt magyar és olasz nyelvű nemzeti színházi másolatában ugyanis már szerepel a bevezető recitativo fent említett változata, miközben ugyanitt az énekszöveg Erkel Sándor partitúrájában feltűnő további korrekciói nem jelennek meg. Mivel ugyanakkor e szövegek több helyen az autográfól is eltér, elképzelhető, hogy *Vorlage*-ja egy mára eltűnt, a La Grange-ária eddig ismeretlen, korábbi „köztes” verzióját tartalmazó vezérkönyv lehetett.

5. A KÖZREADÁS FORRÁSAI

A *Hunyadi László* jelen kritikái közreadása az opera Erkel Ferenc idejében elhangzott, összes eddig ismert betétszámáról, illetve szerzői módosításáról számot ad. Tekintettel a mű folyamatos, a zeneszerző által évtizedeken át kontrollált előadói gyakorlatára, amelyet a vezérkönyvként szolgáló autográffal egy időben használt nemzeti színházi szövegek is részletesen dokumentálnak, lehetőség nyílt arra, hogy közreadásunk főszövegében a darab bemutatón elhangzott változata helyett azt, a nagyjából 1862–1864-re kialakult verziót közöljük, amely a legfontosabb szerzői kiegészítéseket és javításokat már magában foglalja. Az opera bemutató-korabeli számai mellett főszövegben szerepel az 1847-es Mária-cabaletta és annak két, legkésőbb 1862–1864-re elkészült kadenciája (*No. 19 Finale*), Erzsébet betétáriájának 1850-es eredeti változata (*No. 12b*), László első felvonásbeli áriájának (*No. 7*) 1859-ben komponált közep-része, és az 1850-es években megszilárdult *Magyar tánc* (*No. 19 Finale*). A lecserélt vagy alkalmi szerzői változatok, a No. 14-es *Cabaletta* transzpozíciójához komponált átvezetés (*Appendix III*), a No. 19-es *Cabaletta* két eredeti koloratúrája (*Appendix IVa–b*), e *Cabaletta* önálló autográf fogalmazványban, az opera korpuszától elkülönülve fennmaradt újabb kadenciaváltozata (*Appendix V*) és rövidített, áthangszerelt verziója (*Appendix VI*)

a függelékben kapott helyet. Ugyanitt adjuk közre az opera néhány kétes vagy idegen szerzőségű, a későbbiekben azonban megszilárdult, máig érvényben lévő fontosabb javítását is: a La Grange-ária áthangszerelt változatát (*Appendix I*), a No. 13-as Gara-ária újraírt bevezetését (*Appendix II*) és a *Preghierát* megelőző, szintén utólagos hárfakadenciát (*Appendix VII*). A hárfaszöveg további bizonytalan szerzőségű részleteit a közreadás főszövegében kiskottával közöljük. Átvettük továbbá a partitúra mikroszintjét érintő javítások közül mindazokat, amelyek a korai szövegekben fordulnak elő először, az Erkel idejében készült duplumokban viszont már a másolatok alaprétégében jelentkeznek. Az 1844-es bemutatón megszólalt, ám a szerző által később húzott részeket *vide*-jelek közé téve tartottuk meg a partitúra főszövegében. A felhasznált forrásokban előforduló késői, idegen bejegyzésekről a kritikai jegyzetekben számolunk be.

Közreadásunk előkészítése során a *Hunyadi László* forrásainak széleskörű feltérképezésére törekedtünk. Az opera gazdag forrásanyagából az eddigi kutatások viszonylag keveset tártak fel, és tekintve a mű korai népszerűségét, feltételezhető, hogy e kör a továbbiakban is bővülni fog. Legány Dezső 1975-ös műjegyzéke a korabeli zongorakivonatok mellett mindössze az opera, és az önálló korpuszként fennmaradt La Grange-ária autográf partitúrájáról (AU, ill. AU-L), valamint a nyitány kereskedelmi forgalomba került 19. századi másolatáról (RO) tudott.¹²⁸ A műjegyzék a későbbiekben csupán a darab néhány, a gyulai Erkel Múzeumban őrzött forrásával bővült.¹²⁹ A mű előadási anyagától elszakadva itt található a Király szövegeinek bemutatón készült nemzeti színházi másolata, a La Grange-ária eredeti változatának szerzői korrekciókat is tartalmazó szerep-szövege, illetve fúvós- és ütőszövegeinek néhány betétlapja (NSZ); valamint a Mária-cabalettához készült újabb kadenciaváltozat autográf-fogalmazványa (AU-Cd) és a szám áthangszerelt, rövidített verziójának zenekari szövege (NSZ-Cb).

Az opera korabeli forrásainak jegyzékét kutatásaink elsősorban a Nemzeti Színház és a vidéki társulatok előadási anyagaival bővítették. A nemzeti színházi szövegek (NSZ) az autográffal együtt közreadásunk fő forrása lett. A bemutató szövegei, a vonós- és karszövegek Erkel idejében készült duplumai és a betétek szövegei csaknem hiánytalanul fennmaradtak.¹³⁰ A zeneszerző vezetése alatt lezajlott előadásokon használt több ezer oldalnyi kottaanyag az autográfnál is részletesebben őrzi mindazon instrukciók nyomát, amelyeket vezérkönyvként szolgáló szerzői kéziratába Erkel a maga számára nem mindig tartott fontosnak bejegyez-

¹²⁸ Legány: i. m. (41. jegyzet), 33–34.

¹²⁹ Ismerteti Sziklavári: i. m. (86. jegyzet), 50–52.

¹³⁰ Egyedül a hárfaszövege és – nem számítva a Király szövegeinek két másolatát – a magánénekszövegek vesztek el.

ni.¹³¹ A nyitány, a *No. 7 közép-része* és a *Magyar tánc* autográf hiányában e szövegek fordulóiban fordul elő legkorábban. A bizonytalan szerzőségű betéteket: a *No. 13* későbbi bevezetését és a Mária-cabaletta Erkel Gyula írásában fennmaradt kadenciáit szerzői kézirat helyett a komponista jelenlétében használt zenekari szövegmásolatok autorizálják; ugyancsak az eredeti nemzeti színházi betétlapok bizonyítják, hogy a La Grange-ária feltehetőleg Erkel Sándor által átdolgozott hangszerelése már Erkel Ferenc idejében megszilárdult.

A Nemzeti Színház másolt partitúrájának (NSZ–P) forrásértéke a közreadás szempontjából problematikus. Az autográfból 1847 előtt készült másolat¹³² kezdetben kizárólag német szöveget tartalmazott (ezt a szerzői kéziratban maga Erkel dolgozta ki);¹³³ feltehető, hogy eredetileg a darab külföldi bemutatásának céljából állították össze; később vidéki társulatok kölcsönpéldányként funkcionált, mígnem a *Hunyadi* nemzeti színházi előadásait Erkel után átvevő új karmestergeneráció vezérkönyve lett. A kézirat eredeti reprezentatív funkciójából adódik, hogy már alaprégében eltér az autográf és a nemzeti színházi szövegmásolatok kottaszövegétől. A másoló, Kocsi János, a zenekar klarinétosaként Erkel egyik sokat foglalkoztatott kopistája volt,¹³⁴ és úgy tűnik, a zeneszerző szabad kezét adott neki az autográf hiányos, néha ellentmondásos artikulációjának, dinamikájának vagy éppen tempóváltásainak pontosításában, kiegészítésében. Kocsi javításai muzikálisak, azonban annak ellenére, hogy háttérükben a mű Erkel keze alatt megszólaló változatának hangzó élménye áll, nem minden esetben vágnak egybe a szövegmásolatok bejegyzéseivel – ugyanakkor viszont a partitúra „rendezettségének” érdekében gyakran túlterhelik, illetve túlzottan egységesítik a kottaszöveget. A közreadás szempontjából mindazonáltal ez a másolat értékes referenciaforrás, és a kézirat nemzeti színházi eredete indokolta, hogy eltéréseiről a kritikai

jegyzetekben részletesen számot adjunk. A partitúrát az idők folyamán több ízben aktualizálták. A német nyelvű kottába bevezették az eredeti magyar szöveget,¹³⁵ pótolták az időközben elkészült újabb szerzői betéteket,¹³⁶ és a hangszerelésre, illetve a partitúra mikroszintjére vonatkozó javításokat eszközölték. Utóbbi beavatkozások szerzősége kérdéses, hiszen Erkel Ferenc kézírása csupán a *No. 7-es Aria* bevezető és záróütemeinek hárfaszólamában fordul elő, a javítások többsége tehát minden bizonnyal a partitúrát vezérkönyvként használó karmesterektől származik. A másolt vezérkönyv így annak a későbbi, Erkel aktív karmesteri éveit követő periódusnak az előadói gyakorlatába nyújt betekintést, amelyben – elsősorban Erkel Sándor dirigensi működésének köszönhetően – nem csupán a La Grange-ária átdolgozása szilárdult meg, hanem az opera számos további, máig érvényben lévő apró módosítása is.

A *Hunyadi* nyitánya – az egyik legkorábbi jelentős magyar szimfonikus alkotás – korán önállósult az opera szövegétől, és talán éppen mobilitása volt az oka, hogy szerzői kézírata mára elveszett. Különös azonban, hogy korai partitúramásolatok sem maradtak fenn, pedig hangversenydarabként nemcsak Pesten, hanem már a bemutatót követő első években vidéken és külföldön is megszólalt. Feltételezhető például, hogy a nyitány partitúrájának egy másolata hosszabb-rövidebb ideig Liszt Ferenc birtokában volt. Liszt 1846 májusában tartott pesti hangversenyei idején ismerte meg Erkel *Hunyadi Lászlóját*. A kifejezetten számára megrendezett operaelőadás¹³⁷ és az erőteljes pesti élmények hatása alatt Bécsbe visszatérve a *Hunyadi* nyitányát búcsúhangversenyének műsorára is felvette, s a császárváros közönsége előtt elvezényelte.¹³⁸ A partitúra valószínűleg ezt kö-

¹³¹ Az 1927-ig használatban maradt bemutató-korabeli szövegmásolatok későbbi kiegészítéseinek, javításainak, húzásainak elkülönítésénél a bejegyzések írásképe, színe, tartalma, és nem utolsósorban a duplumokban való előfordulása, illetve megszilárdulása igazít el.

¹³² Az 1847-es Mária-cabaletta a másolat alaprégében még nem szerepel.

¹³³ Az autográf német fordításából egy, az opera 1847 és 1850 közötti változatát rögzítő német nyelvű sűgőpéldányt is összeállítottak. (Lelőhelye: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 32.814; régi jelzet: Ser. nov. 10.882.)

¹³⁴ Kocsit az Erkel-kutatás mindmáig a *Himnusz* kopistájaként tartotta számon. Vö. Falvy Zoltán: „A Himnusz kézírata”, *Musika*, 1960. március, 14–19.; Somfai László: „A Himnusz ősbemutatójának szövegmásolata”, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, Budapest: Zene-műkiadó, 1968, 57–62., (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok). Kézírását a *Hunyadi*-bemutatóra készült magánének-, kórus- és zenekari szövegmásolatok, valamint a karpartitúra 1844. január 29-én kiállított másolási nyugtája alapján azonosítottuk. (Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Nemzeti Színház iratai, Fond 4/50/1/20f. – A Nemzeti Színház iratanyagát a Színháztörténeti Tár munkatársai dolgozták fel és bocsátották rendelkezésünkre, melyért e helyen is köszönetet mondunk.) Kocsi a nemzeti színházi zsebkönyvek szerint 1838-tól 1860-as nyugdíjazásáig volt az együttes klarinétosa.

¹³⁵ A kiegészítés Udvarhelyi Miklóstól (1790–1864), a nemzeti színház rendezőjétől és énekesétől származik. Kézírásának azonosítása a *Hunyadi* bemutatóra készült sűgőpéldányának 1844. január 28-i másolási nyugtája (Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Nemzeti Színház iratai, Fond 4/50/1/1f.) alapján volt lehetséges.

¹³⁶ A *No. 14-es Cabaletta* transzpozíciójához tartozó átvezetés már az alaprégé kopistájának írásában, korai beragasztott kottalapon szerepel. Későbbi hozzátétel a nyitány, a *No. 7* kibővített változata, a La Grange-ária – Erkel Sándor hangszerelésében –, az 1862/1864-es kadenciákkal ellátott *No. 19-es Cabaletta* és a *No. 13* bevezetésének betétlapja, valamint további javítása. A *Magyar tánc* partitúráját a másolat ma már nem tartalmazza, egykori létezésére a táncra vonatkozó bejegyzések alapján következtethetünk.

¹³⁷ „Mult szerdán [május 13-án] Liszt tiszteletére a nemzeti színházi rendezőség Erkel »Hunyadi László«-ját adatá déli órákban teljes kivilágítással 's színpadi costumben. A hallgatók hivatalosak voltak. Wolf urnak gyöngékedése, ki mind a' mellett sem akará közremunkálatát a' nagy művész iránti tiszteletből megvonni, és Schodelné asszonyság indispositiója, mely miatt több énekdarabok kimaradtak, csökkenték ugyan kissé a' jeles műnek hatását; – de az ünnepezt művész azonnal megismervén annak szépségeit, több ízben lelkesült és lelkesítő tapsokra fakadt 's derék szerzőjét 'kitünő tehetség'-nek nevezé.” *Életrajzok*, 5 (1846), 636.

¹³⁸ „Liszt Ferencz' Bécsben mult héten adott hangversenyében többi között Erkel': Hunyady László című operájának nyitánya is eljátszatott, Liszt' saját igazgatása mellett. Egy bécsi lap azt írja ezen nyitányról, hogy ez: »dallamdu, erőteljesen hangszerzet, egészen eredeti 's fölötté hatásos szerzemény«, – mely fölötté nagy

vetően is a birtokában maradt. Sajtóhírek szerint 1846 szeptemberében a nyitány zongoraátiratának kiadását tervezte, ez ügyben a Treichlinger, majd a Wagner pesti kiadókkal tárgyalt.¹³⁹ A kérdéses átírat azonban feltehetően nem készült el – legalábbis az 1846. október 11-i hangversenyen a *Hunyadi László* számai közül Liszt csupán a *Hattyúdakra* és az *Örömkardakra* írt parafrázisát (Raabe jegyzék, 160. szám) adta elő.¹⁴⁰

Az opera nyitányának egy további partitúramásolatával a Havi Mihály és Szabó (Schneider) József igazgatása alatt álló daltársaságnak is rendelkeznie kellett. A korabeli sajtóbeszámolók szerint a *Hunyadi* első felvonásának fináléját már 1846-os osztrák–olasz turnéjukon, és pesti, valamint vidéki előadásaikon is nagy sikerrel játszották.¹⁴¹ A társulat újabban előkerült szólamkottáinak (HSZ) tanúsága szerint 1847–1848-ban, számos európai városon átvezető újabb turnéjuk alkalmával műsoruk állandó számai között az első felvonást záró kardal mellett az opera nyitánya, az első felvonás nyitókórusa és a No. 17-es ária is szerepelt.¹⁴² Az *Overtura* Liszt Ferenc által dirigált bécsi előadásától eltekintve – a Nemzeti Színház és Erkel Ferenc minden próbálkozása ellenére – a Havi–Szabó társulathoz fűződik a *Hu-*

tetszéssel fogadtatott, úgy annyira hogy Liszt meg nem állhatta annak ismételtetését.” *Pesti Hírlap*, 1846. május 5.

¹³⁹ E tervekkel kapcsolatban lásd *Honderű* (1846. szeptember. 15. és 22.), *Életrajzok*, 5 (1846. szeptember 26.). A *Hunyadi* nyitányának és néhány további számának zongorakivonata egyébként néhány hónappal korábban, 1846 júniusában már megjelent. Ábrányi szerint (i. m. [5. jegyzet], 48.) maga Erkel kivonatolta operája legszebb részeit a Treichlinger-féle zeneműkereskedés kiadványa számára.

¹⁴⁰ Vö. Legány: i. m. (41. jegyzet), 44. Itt jegyezzük meg, hogy Liszt 1856-ban elő kívánta adni a weimari színházban Erkel *Hunyadiját*. Lásd Liszt Erkelhez írt 1856. szeptember 19-i és november 21-i levelét. Közli Prahács Margit in: *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835–1886*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 92., 95.

¹⁴¹ Lásd a *Regélő Pesti Divatlap* (1846. augusztus 1., 29., október 24., 31.), a *Honderű* (1846. szeptember 15.), a *Pesti Hírlap* (1846. október 22., 27.), a *Múlt és jelen* (1846. szeptember 20.) és az *Életrajzok* (1846. október 31.) beszámolóit a turné különböző állomásairól, majd a társulat sikeres bemutatkozásáról a Nemzeti Színházban. Lásd továbbá Ferenczi Zoltán: *A kolozsvári színház és színház története*, Kolozsvár, 1897, 367–368.

¹⁴² A szólamfüzetek az aradi állandó színház 19. századi kottatárában maradtak fenn, melyet jelenleg a város Szépművészeti Múzeuma őriz feldolgozatlan anyagként. A múzeum munkatársainak szíves segítségét ezúttal is megköszönjük. A mindeddig csupán említések szintjén ismert turné helyszínei a szólamfüzeteket használó zenekari zenészek bejegyzései alapján: Prága (1847), Olmütz (1847. április 10.), Baden (1847. július 3.), Brünn (1847. július 29.), Tíglitz (1847. szeptember 4.), Berlin (1847. szeptember 21.), Frankfurt an der Oder (1847. október 18., 19., 20.), Stettin (1847. október 26., 28.), Koppenhága (1847. november? 14.), Hamburg (1847. november 23.), Altona (1847. november), Hannover (1847. december 5., 11.), Hildesheim (1847. december 12.), Minden (1847. december 15.), Kasdorf (1847. december 20.), Köln (1847. december 23.), Aachen (1847. december 28.), Brüsszel (1848. január 8., Théâtre Royal: 1848 január 10., 12.), Gent (1848. január 14., 16., 18.), Antwerpen (1848. január 18. [sic!], 19., 21.), Liège (1848. január 31.), Namur (1848. január 31. [sic!], február 1.), Mons (1848. február 2.), Párizs (1848. február 13.), Nancy (1848. június 10.), Lunéville (1848. június 22.), Augsburg (1848. november 22., 23., 24.)

nyadi részleteinek, majd később a teljes operának lényegében minden eddig ismert korabeli külföldi megszólalása.¹⁴³ Az 1847–1848-ban használt szólamfüzetek azonban nem csupán a mindeddig ismeretlen külföldi bemutatósorozatot dokumentálják, hanem a közreadásnak is hasznos forrásai. Az anyag korai datálása, Erkel Ferenc Havi–Szabó társulatához fűződő személyes, családi kapcsolatai¹⁴⁴ és nem utolsósorban a kottaszöveg alapján joggal feltételezhető, hogy e szólamanyag összeállításához a zeneszerző az együttes rendelkezésére bocsátotta a darab vezérkönyvét. A Havi–Szabó dalszínész társaság szólamfüzeteinek alaprétegében ugyanis már megjelennek az opera egyes utólagos – a nemzeti színházi füzetekbe ceruzával bejegyzett – korrekciói, melyek szerzőségének megállapításában (például a nyitány esetében is) e másolatok nyújtják az egyetlen támpontot.

A nyitány forrásai között két olyan partitúra szerepel, amelyet közreadásunkban referenciaként felhasználtunk. A Nemzeti Színház másolt partitúrájába (NSZ–P) utólag beillesztett nyitány-kézirat kottaszövege, amely a Havi–Szabó-féle társulat anyagához hasonlóan már alaprétegében hordozza Erkel néhány korai beavatkozását, nyilvánvalóan a helyben használt vezérkönyvre mehet vissza. A nyitány másik, a közreadás szempontjából is értékelhető forrása egy kereskedelmi forgalomba került, minden bizonnyal késői másolat (RO).¹⁴⁵ E partitúra számos problémát vet fel: *Vorlagéját* nem ismerjük, kottaszövege pedig több, javítás nélkül maradt hibát tartalmaz. A közreadás számára e kézirat mégis megkerülhetetlen, mivel ebben található a nyitány utólagos hárfaszólamának legkorábbi lejegyzése. A letét szerzősége, mint említettük, nagyon kérdéses. Hogy kiadásunk főszövegében kiskottával mégis megtartottuk, annak nem csupán a hárfaszólamot máig őrző előadási gyakorlat az oka, hanem az a tény is, hogy a hárfaszólam mind a nyitány 1902-es, talán Erkel fiai által is felügyelt első kiadásában,¹⁴⁶ mind az Operaház 1927-es, a Nemzeti

¹⁴³ Az opera bécsi bemutatójáról lásd Pándi Marianne: „A Hunyadi László két külföldi bemutatója a múlt század közepén”, *Magyar Zene*, 6 (1965. február), 75–77.

¹⁴⁴ Énekesként e társulattal turnézott Erkel József, a zeneszerző testvére és annak felesége, Szabó Amália színésznő is, aki az együttest vezető Szabó József nővére volt.

¹⁴⁵ Lásd a címdalton megjelenő „Rózsavölgyi és Társa / ... udvari zeneműker[eskedés] / Budapest” pecsétet. A cégnév változata alapján a pecsét 1885 után kerülhetett a kottába. Vö. Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük. 1774–1867*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989, 120. (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez II.) A Rózsavölgyi cég egyébként 1892-ben, majd 1896-ban hirdette a *Hunyadi* nyitányának és vezérkönyvének másolatát. Vö. Legány: i. m. (41. jegyzet), 43.

¹⁴⁶ Budapest u. Leipzig, Rózsavölgyi & Co., Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Érdemes itt megjegyeznünk, hogy szintén lipcei műhelyből került ki a nyitány áthangszerelt változatának szólamanyag-garnitúrája. (Lelőhely: Amsterdam, Concertgebouw könyvtára. A forrásra Véber Gyula volt szíves felhívni figyelmünket.) E változat lényegesen eltér Erkel eredeti megfogalmazásától, és számos jel mutat arra, hogy egy, a Treichlinger-féle korai zongorakivonathoz készült hangszerelésről van szó. A *Hunyadi* 1878-as nemzeti színházi előadásának kritikájában

Színház előadási anyagának felhasználásával készült szölamanyagában megjelenik.

A *Hunyadi László* forrásainak központi csoportjához tartoznak, de a jelen közreadásban nem kaptak szerepet az opera további, vidéken fennmaradt vezérkönyvei és játszópéldányai. E másolatok a korabeli operai viszonyoknak és a *Hunyadi* adaptációinak beszédes dokumentumai. A Havi–Szabó társulat korai szölamfüzetei mellett az 1874-ben megnyitott állandó aradi színház kottatárából újabban előkerült a teljes opera korabeli partitúrája és a szölamanyag egy része (A–PSZ). Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában pedig rendelkezésünkre áll a *Hunyadi* néhány további, az Erkel-kutatás által még nem regisztrált előadási anyaga: a kolozsvári állandó társulat 19. századi vezérkönyve és csaknem teljes szölamanyaga (K–PSZ), Krecsányi Ignác szíinigazgató századfordulós hagyatékából a nyitány és az opera néhány számának partitúrája és szölamfüzete;¹⁴⁷ továbbá a teljes opera 1906 és 1930 között használt szölamanyaga Farkas Ferenc szíinigazgató kottatárából.¹⁴⁸ A *Hunyadi* No. 17-es Király-áriájának mindeddig ismeretlen provenienciájú korai másolata egy vokális–hangszeres egyházi kompozíciókat – többek között a 18. század végén, illetve a 19. század első felében népszerű egyházi szerzők figurális műveit – tartalmazó államosított gyűjtemény részeként került a Zeneműtár állományába.¹⁴⁹ E másolatok többségének létezése a *Hunyadi* előadási adatainak ismeretében feltételezhető volt, lehetséges tehát, hogy e kör a későbbiekben tovább fog bővülni. Az 1860–1870-es évek debreceni és székesfehérvári előadásait, továbbá az opera 1882–1885-ös pécsi és miskolci bemutatóit megvalósító színtársulatok kottaanyaga ugyanis mindmáig lappang.¹⁵⁰

A *Hunyadi László* zenei kéziratait kiegészítő tisztán szöveges forrásanyag hasonlóképpen gazdag: a korabeli nyomtatott librettók mellett számos, mindmáig ismeretlen, kéziratot sűgópéldány áll rendelkezésünkre. Az opera Udvarhelyi Miklós által készített eredeti sűgőkönnyve elveszett, lehetséges azonban, hogy épp arra a máig fennmaradt, egyetlen nemzeti színházi példányra (SK1) cserélték le, amelyből 1865-től követték évtizedeken át a *Hunyadi* előadásait.¹⁵¹ Az időközben elkészült betétszámok és az eltelt mintegy két évtized alatt foganatosított korrekciók minden bizonnyal túlterhelték a bemutató sűgópéldányának oldalait. Novák György, nemzeti színházi kopista 1865-ös másolata – a felhasznált vokális szölamkották mellett a libretto közreadásának fő forrása – a La Grange-ária kivételével mindezen kiegészítéseket, ja-

említett változtatásokkal e minden bizonnyal idegen szerzőségű verzió tehát nem azonosítható.

¹⁴⁷ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Színház 1002.

¹⁴⁸ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Színház 102/I–III.

¹⁴⁹ Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtára, Ms. Mus. IV. 2276.

¹⁵⁰ Vö. Legány: i. m. (41. jegyzet), 39.

¹⁵¹ Az előadók nevének bejegyzései alapján megállapítható, hogy a sűgőkönnyv 1886-ig mindenképp használatban volt.

vításokat alaprétegében hordozza. E sűgőkönnyv ugyanakkor egy korszakhatáron áll: 1865 után ugyanis Erkel már lényegileg nem avatkozott be operája zenei anyagába.

A *Hunyadi* librettójának kéziratot forrásai között a legkorábbi példány (SK2) a kolozsvári magyar opera kottatárában maradt fenn. A feltehetőleg nemzeti színházi forrásból készült korai másolat végigkísérte a *Hunyadi* előadástörténetének mintegy ötven évét.¹⁵² A címloldalon egy 1854-es nagyszabású cenzori bejegyzés utal arra, hogy a sűgőkönnyvet eredetileg a Havi–Szabó társulat használta. A Nemzeti Színházon kívül ez idő tájt ugyanis kizárólag e daltársaság játszotta Erkel operáját: a *Hunyadi* egyes részeit az együttes, mint láthattuk, már 1846-tól műsorán tartotta, a teljes operával pedig 1852-től ország-szerte rendszeresen turnézott. A kéziratot Havi Mihály hagyta a kolozsvári együttesre, miután 1860-ban felhagyott szíinigazgatói tevékenységével. Havi utolsó színi vállalkozásaként 1860-ban a nemzeti színházi tagokkal kiegészített kolozsvári együttest Bukarestbe vitte vendég szerepelni,¹⁵³ ezt követően a sűgőktől származó bejegyzések, egyetlen kivétellel, kizárólag kolozsvári vonatkozásúak. A kivétel: Szilágyi Béla székesfehérvári együttesének pozsonyi előadása, melyen Erzsébet szerepét vendégként Benza Ida, a Nemzeti Színház primadonnája énekelte.¹⁵⁴

A *Hunyadi* nyomtatott librettói lényegében olvasódrámák, melyek nem követik szorosán a darab énekelt szövegét. Az opera 1862-ig megjelent négy pesti kiadása – az olvashatóság érdekében tett szükséges beavatkozásoktól eltekintve – a szöveg közreadása és az opera kompozíciós folyamatának megértése szempontjából mégis értékes forrás. A bemutatóra készült 1844-es libretto (LI) például olyan sehol máshol elő nem forduló szövegrészleteket tartalmaz, melyekről Erkel már a komponálás folyamán lemondott, s melyeket talán nem is zenésített meg,¹⁵⁵ nem közli ugyanakkor Erzsébet imáját az opera fináléjából. Elképzelhető, tehát, hogy a *Preghiera*

¹⁵² A kézirat alaprétegében az opera 1847 utáni betétszámai még nem szerepelnek – ezeket később pótolták –, a bemutató után foganatosított korai nemzeti színházi húzások azonban már érvényesülnek; László és Rozgonyi jelenete a *No. 3 Scena* elején és a teljes *No. 16-os* szám eleve kimaradt a másolatból.

¹⁵³ A nemzeti színházi *Hunyadi*-előadások állandó énekesei közül Lonovicsné Hollósy Kornélia (Mária), Ernstné Kaiser Jozefa (Erzsébet), Jekelfalusi Albert (Király, Hunyadi László) és Füredi Mihály (Cillei, Gara) vett részt a Havi által szervezett bukaresti turnén. Vö. Lakatos István: „Ferenc Erkel Opern in Klausenburg (Kolozsvár, Cluj) und Bukarest”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11 (1969), 264.

¹⁵⁴ A nagy sikerű előadás kritikájához lásd *Pressburger Zeitung*, 114/122 (1878. május 27.), 3. Szilágyi Béla társulata a *Hunyadi Lászlót* első alkalommal 1876. október 28-án adta elő Székesfehérváron, Erkel Elek vezényletével. Vö. Legány: i. m. (41. jegyzet), 38. Erdemes megjegyeznünk, hogy Szilágyi korábban Havi–Szabó dalszínész társaságában működött.

¹⁵⁵ A *No. 3 Scena* 77. ütemétől például László számára egy arioso szövegét, majd a kórus egy további belépését közli, a szám végén pedig László szölamában egy recitativót jelez, majd a bosszúkórus újravételét. E szövegrészletek megzenésítésére utaló bejegyzés az autográfban nem látható.

utólagos, ám még bemutató előtti pótlásként került a *Hunyadi* szövegébe.¹⁵⁶ A további három libretto (L2–4), mely az opera szövegének 1850 utáni állapotát rögzíti, szintén szoros kapcsolatot mutat a darab nemzeti színházi szerzői változataival. E kiadványok egyetlen forrásláncot alkotnak, melynek *Vorlagéja* minden bizonnyal a Nemzeti Színház aktuálisan használatban lévő, mára elveszett sűgópéldánya lehetett. Nem számítva ugyanis a No. 7 1859-es közléését,¹⁵⁷ a három nyomtatott

libretto szinte kivétel nélkül magában foglalja mindazokat a beavatkozásokat, amelyek az Erkel vezetése alatt folyó nemzeti színházi előadások során az 1860-as évek elejére kialakult – kritikai közreadásunk által reprezentált – szerzői változathoz elvezettek.¹⁵⁸

Tallián Tibor (1–3)
Szacsvai Kim Katalin (4–5)

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

- AU Az opera autográf partitúrája. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. 4.
- AU–L A La Grange-ária (No. 12b) autográf partitúrája. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. 7.
- AU–Cb A No. 19 *Cabaletta* áthangszerelt, rövidített változatának (Appendix VI) autográf partitúrája. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 72.33.
- AU–Cd A No. 19 *Cabalettához* készült utólagos kadencia autográf-fogalmazványa (Appendix V). Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.51.1.
- NSZ–P A Nemzeti Színház másolt partitúrája. I–II. kötet: Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, B 64a; III. kötet: Magyar Állami Operaház Kottaarchívuma, jelzet nélkül.
- NSZ–M A *Magyar tánc* egykor Campilli Frigyes balettmester tulajdonában lévő partitúramásolata. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 92.51.
- NSZ A Nemzeti Színházban használt kézirat szövege. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, B 64c, e, f, g; Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 84.17.1. (a Király szólamfüzete), 91.49.1 és 91.50.1 (a La Grange-ária eredeti változatának betétlapjai).

- NSZ–Cb A No. 19 *Cabaletta* áthangszerelt, rövidített változatának (Appendix VI) nemzeti színházi kézirat szövege. Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.50.1.
- HSZ Az *Overtura*, a No. 1 *Coro*, a No. 8 *Finale con Stretto* és a No. 17 *Aria*, a Havi–Szabó dalszínész társaság számára készült kézirat szövege. Arad, Szépművészeti Múzeum, jelzet nélkül.
- A–PSZ Az opera másolt partitúrája és kézirat szövege. Arad, Szépművészeti Múzeum, jelzet nélkül.
- K–PSZ Az opera kolozsvári másolatának partitúrája és szövege. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, B 64a, c, e, f, g.
- RO A nyitánypartitúra *Rózsavölgyi és Társa*-pecsétellátott másolata. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 1664.
- SK1 Sűgőkönyv, 1865. Kézirat. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 81.24.
- SK2 Sűgőkönyv, 1854 előtt. Kézirat. Kolozsvári Állami Magyar Opera Archívuma, Z–1033/5809.
- L1 Nyomtatott szövegek, első kiadás. Pest, Beimel József, 1844.
- L2 Nyomtatott szövegek. Pest: Lukács és Társa, é. n.
- L3 Nyomtatott szövegek. Pest: Herz János, 1856.
- L4 Nyomtatott szövegek. Pest: Herz János, 1862.

¹⁵⁶ Az autográf és a bemutató-korabeli szövegek lejegyzése e helyen folyamatos.

¹⁵⁷ A kiegészítésre ugyan lehetőség lett volna, ám az 1862-es L4-ben a No. 7 *Aria* 1859-es újabb verssorai nem szerepelnek. A kiadvány újratördelt alakban kisebb eltérésekkel az 1856-ban kiadott L3 szöveget veszi át.

¹⁵⁸ A bemutató változathoz képest L2–4-ben már megjelennek a szöveg – az 1865-ös sűgőkönyv alaprétegében is szereplő – apró korrekciói és a későbbi szerzői betétek: Mária 1847-es *Cabalettája*, valamint az 1850-es La Grange-ária. (A La Grange-áriát furcsa módon nem a folyószövegben, hanem betétlapként befűzve közlik. Lehetséges, hogy a kiadók az aria szövegét separatumként is forgalmazták.) A Nemzeti Színház előadásain időközben foganatosított szerzői húzásokkal összhangban e librettókból kihagyták László és Rozgonyi eredetileg a No. 8 *Scenát* bevezető párbeszédét, valamint a teljes No. 16-os számot. Rozgonyi szerepét egyébként a színlapok mindössze 1846. február 17-ig jelzik. Előadója mindvégig Egressy Béni volt.