

Többszörös kezdet, sokszoros közeg A magyar balett megszakított hagyománya

ENTRÉE: A magyar balettkutatás eszmetörténeti kérdései

A Többszörös kezdet, sokszoros közeg – A magyar balett megszakított hagyománya című tanulmány eszmetörténeti olvasatot nyújt a hazai táncjátékok történetéről. A dolgozat három közegmegközelítést tartalmaz: a magyar baletthagyományban elfogadott műfogalmat és a többszörös kezdet eszmetörténeti értelmezését, illetve egy esettanulmányt Erkel baletthez fűződő viszonyáról. A jelen cikk tehát művelődéstudományi horizonton tárgyalja a tánc-, a zene-, az intézmény-, a művelődés- és az eszmetörténethez kapcsolódó jelenségeket, és azokat a megszakítottság – mint közeg – fókusza körül rendezi el. A tanulmány célja, hogy modellezze a balettirodalom kutatási lehetőségeit. A rövid balettirodalom-történeti lottó előjátékként érzékelteti a magyar balettirodalom megszakított hagyományát. Mennyi tudással bírunk a közel kétszáz éves magyar színpadi táncjáték történetéről?

1. Melyik magyar zeneszerző írta a legtöbb balettet?
2. Ki az a magyar zeneszerző, aki ugyan egyetlen táncjátékot sem írt, műveit mégis a legtöbbször alkalmazták balettekben?
3. Ki a Bartók előtti korszak legnépszerűbb magyar balettkomponistája?
4. Ki a Kodály utáni korszak legnépszerűbb balettszerzője?
5. Melyik balettmű a magyar táncszínpad legsikeresebb darabja?
6. Melyik balettelőadást tiltották be erkölcsi okokra hivatkozva?
7. Melyik balettművet tiltották be politikai okokból?
8. Mely balettet be sem mutatták ideológiai okból?
9. Melyik magyar táncjáték alkalmaz szavalókórust?
10. Ki írta *Az idő küszöbén* című balett zenéjét?
11. Melyik az első magyar balett, amely teljes értékű szövegkönyvvel és végigkomponált zenei cselekménnyel rendelkezik?
12. Melyik magyar opera tartalmazza a legnépszerűbb magyar balettjelenetet?
13. Végül, melyik a legismertebb magyar színpadi táncepizód?

A balettkedvelők könnyűszerrel felelhetek a felsorolt kérdésekre, mivel ahhoz csupán egy lexikont kellett használni. Ha viszont az lett volna a kérdés, hogy a felsorolt művekből melyikhez fűződik személyes élménye, már sokkal kevesebb érdemi feleletet kapnánk. A válaszkérés már csak azért is könnyű lehetett, mert a huszadik században 10-15 évenként az aktuális intézettörténetek rendszeresen áttekintették a magyar balett alakulását is. Jemnitz Sándor¹, Vályi Rózi², Körtvélyes Ágnes³, Szenthegyi István⁴, Gelencsér Ágnes⁵, Körtvélyes Géza⁶, Kaán Éva⁷ és Pónyai Györgyi⁸ kutatásaiból a közönség könnyen tájékozódhatott a balettirodalom tárgyában. Az említett táncstudományi kutatások nyomán azonban eszmetörténeti ív rajzolható, s ha az egyes kutatók ideologikus keretei el is térnek, a balettjáték intézmény-, személy- és repertoártörténetét részletesen feltárták. Az egyes balettek részletes zenei megközelítése ugyanakkor csak Bartók esetén történt meg, más darabok értő zeneesztétikai megközelítését legfeljebb egyes kritikák kísérelték meg, de általános ilyen jellegű olvasat nem született.

ENCHAÎNEMENT: A hagyomány áramlatai

A magyar balettirodalom műfogalma

A zenei gyakorlatban legkésőbb a XIX. századra honosodott meg az az értelmezés, miszerint a zenemű az írott változatot jelöli, míg az előadás csupán értelmezése annak. Az írott változat tartalma ugyanakkor zeneszerzőként más és más rögzített, illetve bízott az előadó értelmezésére, ahogy az Liszt Ferenc és Richard Wagner partitúráiban mutatható ki. Wagner zenedrámáit zárt, míg Liszt saját alkotásait nyitott műnek tekintette. Wagner minden komponenszt szövegesen vagy egyértelmű jelekkel hangsúlyozott, ráadásul életműve zömében a hangszeres és énekes zenét a konkrét szövegtartalomnak rendelte alá. Wagner vezérkönyvei esetén ezért a karmesternek és a rendezőnek nincs (nem lenne) más dolga, mint követni a partitúra bejegyzéseit. Liszt ezzel szemben élete utolsó szakaszáig szeretett rögtönözni, s előadásain azokat zeneszerzőként értelmezte. Művei lejegyzésében így az feltételezhető, hogy csupán a legszükségesebb elemeket rögzítette, amelyekhez számos komponenszt még az előadónak kell hozzátennie. Így egy Liszt-partitúra szó szerinti előadása lefejezi a művet, mert a szerző által kinyitott lehetőségek közül egyet sem visz tovább. Egy Liszt-mű előadójának rendelkeznie kell zeneszerzői vénával és bátor kísérletező kedvvel.

A balett esetén a „műalkotás” (a dantói *art work*) mibenléte még bonyolultabb. Az az állapot, hogy a balett azonos lenne a megadott szövegtartalomra írt partitúrával, csak a XIX. század legvégére rögzült, de nem véglegesen. A balett esetében nem a történet, nem a zene, de nem is az előadás, hanem a koreográfia vált az azonosítás alapjává. A koreográfia azonban csak ritka esetben érhető el lejegyzett alakban, így gyakorlatilag a balettművészet a mai napig nem hozzáférhető szövegekben. Számos kutató felvetette, hogy még egy pontos lejegyzés sem rögzítené azonban a koreográfia alapját: a stílust, amely minden más elemet meghatároz. A kulturális köznyelv balettnak hívja a zenés színpadon megjelenő mindenféle táncos mozgást, kivéve a felismerhető nép- és társastáncot. A kortárs zenetudomány balettnak egy olyan alkalmazott műfajt hív, amely esetében egy táncelemekből álló zenefolyam történetet mond el, és a koreográfus az alapján előadást rendezhet. A táncstudomány viszont a koreográfiát tekinti balettdarabnak, függetlenül annak irodalmi szűzséjétől és zenei tartalmától. A betanítások műalkotási keretvé válásához az a szokás vezetett, hogy a balett táncait, zenéit, zenekarát és programját az adott lehetőségek közt módosították. Ebből a szempontból érthető az is, hogy *A hattyúk tava* hol másfél, hol harmadfél óra hosszúságú, hogy hol a fehér, hol a fekete hattyú győz, és hol Csajkovszkij muzsikájára adják elő, hol Elton Johnéval.

Az eszmetörténeti olvasat a magyar balettirodalomban három modellt különböztet meg a zeneszerzői kompozíciós technika szempontjából:

1. *Eredeti táncjáték*: lazán vezetett cselekményhez igazodó táncsorozat.⁹
2. *Pantomimikus zenedráma* (szakirodalomban használt változata még: *szimfonikus pantomimika* vagy *szimfonikus balett*): szimfonikus költemény igényű tematikus táncsorozat.¹⁰
3. *Potpourri*: a koreográfia különböző, önálló létjogú zenéket alkalmaz. (Ezzel a modellel, mivel nem tartozik a balett zeneirodalmi hagyományába, a tanulmány bővebben nem foglalkozik.)¹¹

Az első modellel tehát, ahogy arra a bevezető is utalt, dramatizált táncsorozatot jelöl, amelynek hazai kezdete Heinisch József *Haramiabanda* (1834) című darabja. A színháztörténeti kutatások számos párhuzamosan kialakult, reformkorban hazánkban is népszerű műfajt neveznek meg: némajátékok (arlekinádok, életképek, víg némajátékok, történeti képek).¹² Ezek azonban gyorsan eltűnnek, s bár hagynak nyomot az elnyomatás

korának közönségi elvárásaiban, alapvetően nem befolyásolják az 1890 utáni magyar táncjátékok zeneiségét. A táncláncok viszont több mint egy évszázados hagyományra tettek szert, mert Heinisch után Rózsavölgyi *Körmagyarja* (1842) egyértelműen sikerre vitte a műfajt, majd pedig Sztojanovits Jenő *Csárdásában* (1890), Hubay–Harangozó *Csárdajelenetében* (1936!), végül Kenessey–Hubay *Keszkenőjében* (1952!) a műfaj – ha megkésett módon is, de – kiteljesedett, nemzetközi színvonalat ért el.¹³ Az, hogy az egyes előadás telítődött-e mélyebb tartalommal, érzelmileg, történelmileg vagy néprajzilag hiteles táncsal, a koreográfusoktól függött; az említett Harangozó Gyula esetében például világszínvonalú kompozíció született. A komplex tartalmú, a cselekményt, a zenét és a tánc tudatos, kompozíciós egységét megvalósító táncjátékok csak későn jelentek meg, elsőnek Szikla Adolf zeneszerző és Niccola Guerra koreográfus közös szerzeményét, *A törpe gránátost* tekinti a szakirodalom.¹⁴

A pantomimikus zenedráma – a korabeli elnevezése is utal rá – a pantomimból nőtt ki, s annak karakterjegyeit sokáig magán viselte. A modell megfigyelhető Szabó Xavér *Dárius kincse* (1893), Zichy Géza *Gemma* (1901), Dohnányi *Pierette fátyla* (1909), Bartók *A fából faragott királyfi* (1916), Kósa György *Dávid király* (1937) vagy Veress Sándor *Térszili Katicza* (1943) művében. Amíg az első modellből szabadon kiemelhetők a zenei elemek (tételtek), a másodikból csak a zenei cselekményt megszakító módon hagyható el egy-egy tétel. Jelzés értékű, ahogy Bartók a 42 perces *Fából faragottból* egy 10 perces, míg a 32 perces *Mandarinból* egy 19 perces zenekari szvitet alakított ki. A már említett *Dávid királyból* pedig csak zenei erőszakkal lehetne kivágni egy részletet.¹⁵

Stílusisan, zenetörténeti receptivitásában is jelentős a különbség a két modell között. Az első a verbunkos élő, poszt- vagy neoirányzatait használja fel a dallamszövevényben (s kreál hozzá stílusosan illő – olykor korszerű – harmóniát). A második modell az 1920-as évekig a wagneri zenedráma nyelvezetét írja újra (l. Szabó Xavér: *Dárius kincse*, Zichy Géza: *Gemma*, Dohnányi: *Pierette*). Bartók a *Fából faragottban* egyértelműen megnyilvánuló Wagner-hatás mellett éppen az 1910-es évtized második felében már a Sztravinszkij-recepciót dolgozza fel, s így *A csodálatos mandarinban* az is tetten érhető. A kései „Kodály-iskola” olyan erőteljes alkotói, mint Szokolay Sándor (pl. a *Hamlet* balettepizódja, 1968), Szöllősy András (pl. *Oly korban éltem*, 1963), vagy éppen Petrovics Emil (pl. *Salome*, 1971) – az őket sokfelől érő hatás közül – Bartókon keresztül Sztravinszkij orosz balettkorszakának recepcióját is újraírták. Bartók és Kodály tanítványai ugyanakkor konkrét népzenei elemekkel is gazdagították nyelvezetüket, vagy a teljes darabot a népzene dramatizálásából teremtették meg. Kósa György *Árva Józsi három csodája* (1930) kapcsán éppen azt emeli ki a szakirodalom, hogy noha a szerző a legújabb zenei irányzatok ismerője, a korszerű szimfonikus irodalom mestere és a kísérletezés fenegyereke, mégis elemi erővel tudta a népzenei ethoszt áttemelni abba a táncjátékába, amely másfelől *A fából faragott* ifjúkori újraírása.¹⁶

A második modellhez tartozik a mesebalettfaj, amely viszonylag későn jelent meg a magyar zenetörténetben. A *diótörő*höz képest közel harmincéves késéssel született meg Máder Rezső *Mályvácska királykisasszony* (1921), Gajary István *Árgyirus királyfi* (1924) és Kósa említett *Árva Józsi* című darabja, amelyek szép sikert mondhattak maguknak. Az előzmények ellenére a *gyereksbalett* műfaját Szőnyi Erzsébet (*Kerti mese*, 1949; *A tücsök és a hangya*, 1953) életművéhez köti a szakma, akitől tanítványa, Bozay Attila (*Séta Meseországban*, 1956) vette át a kezdeményezést.¹⁷ A műfaj Ránki György egyik utolsó darabjával (*Ökröcskék, ludak, sárkányok*, 1988), Faragó Béla (*A villik*, 1993) munkássága révén tört újra utat magának. A tudatos közönségnevelés jégében

rendelik meg Tallér Zsófia (*Bogármese*, 2006; *Pán Péter és a megtalált fiúk*, 2007; *Gulliver Liliputban*, 2009), Solti Árpád (*Állatmesék*, 2010) és Laczó Zoltán Vince (*Az Óperencián innen*, 2012) darabjait.

A magyar baletthagyomány három kezdete

A jelen tanulmány a magyar balettirodalom három kezdete kapcsán tesz fel hosszú távú, eszmetörténeti alapkérdéseket. A tánc tudományi megközelítés kiterjesztése azért indokolt, mert bár 180-200-ra tehető a partitúrával, szövegkönyvvel rendelkező magyar balettdarabok száma, a közönség csupán a Bartók-táncjátékokat ismeri.¹⁸ A többi sem kortárs színházi élményként, sem koncertélményként, sem használati tánc alakjában nem élvezheti, s nem éri el az egy tucatot se a hangfelvételek száma. Az eszmetörténeti kutatás azonban feltárja az elfedett műveket, az azokat létrehívó hagyomány művelődési keretét és a recepció megszakadás okát. A tanulmány kiinduló pontja az előző adatok ismeretében az, hogy balettjeinket is jellemzi a magyar művelődés huszadik századi alapjelensége, ti. hogy a magyar balettirodalom hagyománya megszakadt. Az eszmetörténeti olvasatban a hagyomány azonban átível megszakítottságon, így eszmei kánont sugall, abból pedig a művészetágra jellemző autonóm esztétika fakad. A balettirodalom kutatása tehát klasszikus mintázatot rajzol ki az eszmetörténeten át a kulturális emlékezetkutatás számára is.

A hagyományvizsgálat alapján világosan látszik a magyar balettirodalom-történet három kezdete és ezzel együtt három eltérő értelmezése:

1. színháztörténeti kezdet (Heinisch József: *Haramiabanda*, 1834),
2. zenetörténeti kezdet (Sztójanovits Jenő: *Csárdás*, 1890),
3. koreográfiatörténeti kezdet (Harangozó Gyula – Hubay Jenő: *Csárdajelenet*, 1936).

A három kezdet eltérő, bár egymásra támaszkodó (intézményi, műfogalom-értelmezési és részben stilisztikai) hagyományt jelöl. Ma csupán az utolsó él, az előző kettőt politikai és szakmai döntéshozók megszakították, művelését ellehetetlenítették. Egy másik értelmezésben a három kezdet a művészeti ág történeti változásainak felel meg, amennyiben a korban „balettként” elismert műalkotás egyre összetettebbé válik. Így a színháztörténeti kezdet megfeleltethető azzal a mozzanattal, hogy táncgyűveletet alkalmaznak színpadra a korabeli szövegkönyvi (némajátékos) program alapján. A zenetörténeti kezdet másként az első, nemzetközi igényű balettzenére utal, amelyben a táncételeket szimfonikus szerkesztésmód jellemzi. A koreográfiai kezdet pedig olyan produciók létrehozását jelöli, amelyekben a drámai jellegű előadás egyetemes igényű zene, cselekmény és tánc egységére épül. Noha így feloldható a három hagyomány egy nagy hagyományban, az is látszik, hogy a fordulatok az egyes balettszerzemények tekintetében nem váltak visszafordíthatatlanná. A fentebb említett hagyományszakadás következtében egyes balettkompozíciós technikák folyamatosan együtt éltek, de hagyománya csak az utolsónak maradt meg, a másik kettő a kései zeneszerzők számára nem vált elérhetővé.

Az előzőkből következik, de csak részben annak következménye, hogy élesen elválik egymástól a balettdarabok hagyománya, a balettirodalom recepciója és művelődési beágyazódása. Noha a kánonelmélet alapján azt várhatnánk, hogy az esztétikai horizont központi alkotását játsszák a legtöbbet és ezáltal ismerik a legtöbbben, e feltevésünkben a magyar balettirodalom esetén csalódnunk kell. A kánon, a recepció és a repertoár bár *párbeszédet folytat*, de – főként az intézményvezetői döntések következtében – jelentős mértékben eltér egymástól. Tényként kezelhetjük azt a paradox felismerést, hogy zenetörténetileg *A csodálatos mandarin* a legjelentősebb magyar pantomim, mégis Erkel Ferenc *Palotását* ismerik a legtöbbben, látni viszont Kocsák Tibor *Hét törpe* című baletjtét lehet.

Az eszmetörténeti kutatás a műalkotás tárgyát, stílusát, zenéjét, koreográfiáját, fogadtatását és szellemtörténeti kapcsolatrendszerét is vizsgálja. Egy bukás példája előrevetíti az összetett kutatási szempontokat és módszertant. Szabó Xavér Ferenc *Dárius kincse* (1893) című balettje nem sokkal a bemutató után megbukott, jórészt művelődéstörténeti okok miatt. A zeneszerző egyértelmű Wagner-recepciója oly mértékben írta újra – vagy még inkább felül – a darab keretét adó és a korban divatos székely mitologémát, hogy az jelentős ellenszenvet váltott ki. A korban még Wagner-ellenes hazai közvélemény a német szerzőre emlékeztető zeneműveket idegenséggel fogadta, s csak Richard Strauss és Debussy sikerei után szökhettett szárba egy széles bázisú magyar Wagner-kultusz.¹⁹ A korszak legtöbb hazai balettzeneje nem múlta sokban felül Szabó Xavér invencióját, ám mivel a Verdi-, a Delibes- vagy éppenséggel az Erkel-recepció hozzátartozott a korszak elfogadott baletthangzásához, így az azokból merítők könnyebben kaptak elismerést. Ellenpéldaként állítható Szabados Károly erkeli és delibesi recepcióból induló *Vióra* (1891) című balettje, amely ugyanazt a mitologémát használta, cselekménye sem volt fajsúlyosabb, mégis sikert aratott. Szabados alkalmazkodott a korabeli közönség elvárási horizontjához, s a darab közkedvelt is maradt évtizedekig. A *Dáriusszal* szembeni ellenérzések olyan erősek voltak, hogy noha még a legádázabb kritikások is elismertek abból több táncjátékot, azok soha nem kerültek előadásra.²⁰ A hagyomány – itt szűk értelemben: egy korszak természetesnek vett értelmezése – tehát befolyásolja az egyes művek sorsát. A hagyomány megszakadása után pedig éppen ezen hiány miatt nem kanonizálódott a sikeres és megrendítő *Az iszonyat balladája* (Szokolay Sándor, 1960) sem.²¹

A magyar balettirodalom történetében az is látszik, hogy hasonlóan az operához s a szimfóniához, megrendelésfüggő. Noha van olyan alkotó, aki az asztalfiókjának is megírja a műveit (pl. Kósa György és Lajtha László), a legtöbb darab konkrét kérésre és koreográfusi koncepcióhoz igazodva íródott. A huszadik század előestéjén, amikor a magyar balettirodalom „hirtelen” megszületett, az Operaház karmesterei kezdték meg a táncalkötemények, majd a pantomimek komponálását. Sztojanovits Jenő, Szabados Károly, Kerner István vagy Szikla Adolf mind az Andrassy úti zenepalota munkatársai-ként sajátították el a színpadszerűség gyakorlatát s hozták létre sikeres darabjaikat. Csak a „Kodály-iskola” szerzői esetében történik majd meg az Operától való leválás, de az ő esetükben is (pl. Szokolay, Petrovics, Ránki) kimutatható a színpaddal való egyéb közvetlen kapcsolat. Mindez természetesen visszavetítve is igaz, így valóban csak akkor tud a magyar balettirodalom kialakulni, amikor az ahhoz szükséges intézményi feltételek is adottá válnak. A XIX. század második felében a Nemzeti Színházban a tánckar hosszú évtizedeken keresztül mostoha körülmények között dolgozott, és csak az Operaház átadása teremtette meg a balettkar fejlődése számára az utat. Így az 1884-ben átadott épület, intézmény és szakmai műhely 1889-ben teremtte első gyümölcsét: Sztojanovits Jenő *Új Romeo* című balettjével, amelynek tapasztalatai alapozták meg a korszak legnépszerűbb magyar táncjátékát: a *Csárdást*. A darab sikeréhez azonban kellett még valami: a kompozit (erősen eltérő jellegű elemeket egybefűző) stílus társadalmi elfogadása. A *Csárdás* sikerének pikantériája, hogy zenéje a Verdi-féle recepcióra és a reformkorban népszerű dalokra, táncokra és indulókra épül. Az Erkel-recepcióból hozza a verbunkos stilizációt és a korszerű hangszerelést, illetve az etnikailag színes táncszívet: magyar társas, illetve magyar, cigány, szerb és román népi (!) táncok elevenednek meg a harmadik felvonásban. A színrevitel koreográfiája viszont hangsúlyosan olasz jellegű. Így az operettek sokszínűségét, a k. u. k. kultúra többveretűségét képezte le a táncszínpadon is, s mivel minden eleme a kortársak számára minőséginek bizonyult, egyetlen balettnarratívaként élvezték.²²

Esettanulmány: Erkel és a magyar balett kiindulási közege

Erkel jól ismert előzmények után megteremti a romantikus magyar operairodalmat és kialakítja a romantikus magyar operajátszást. Színházi emberként, majd vezetőként prózával, zenével és tánccal is foglalkozik, de legjelentősebb eredményeit zeneszerzőként és karmesterként aratja. Óriási életművében a balett hiányát keresni értelmetlen, utólagos elvárás lenne. Annak vizsgálata azonban előre viheti a kutatást, hogy zenei koncepciójában milyen szerepet játszottak a táncos műfajok. Az közismert, hogy Erkel gyakorlatias emberként az adott körülményeket figyelembe véve alkotott, vagy hozott létre új jelenségeket. Így például a Filharmóniai Társaságot ő alapította, de nem a semmiből kellett megszerveznie, hanem egy már működő zenekari közeget épített tovább és segítőkkel – többek között Liszt Ferenc támogatásával – számolhatott. A fentebb említett gyenge tánckar ismeretében egy magyar *A hatyúk tava* koncepciója nem is merülhetett fel benne.

Műcím	Zeneszerző	Koreográfus	Bemutató
<i>A véletlen vőlegény</i>	Fray Károly	Farkas József	1829 előtt
<i>Haramiák</i>	Herfurth Károly	Szöllősy Szabó Lajos	1833
<i>Haramiabanda</i>	Heinisch József	Szöllősy Szabó Lajos	1834
<i>Nagyidai lakodalom</i>	Herfurth József	Szöllősy Szabó Lajos	1834
<i>Pervonte a Lámpás-szigeten</i>	Ellinger József	Kaczér Ferenc és Campilli	1834
<i>Varsói ütközet</i>	Ellinger József	Emile	1834
<i>A szürke törpe a bűvös hegyekben</i>	Kaczér Ferenc	Kaczér Ferenc	1835
<i>Toborzók, avagy a szüret</i>	Ellinger József	Kaczér Ferenc	1835
<i>Erlabolt hölgy</i>	Heinisch József	Szöllősy Szabó Lajos	1835
<i>A természet növendéke</i>	Kaczér Ferenc	Kaczér Ferenc	1839
<i>Arlekin kalandjai</i>	Kaczér Ferenc	Kolosánszky János	1839
<i>Arlekin mint angol lovagművész</i>	Ellenbogen Adolf	Hasenhut	1840
<i>Körmagyar</i>	Rózsavölgyi Márk	Szöllősy Szabó Lajos	1842
<i>Társalgó</i>	Rózsavölgyi Márk	Veszter Sándor	1845
<i>Sobri</i>	Szöllősy Szabó Lajos	Szöllősy Szabó Lajos és Kilényi Lajos	1848
<i>Csata Fehértemplomnál</i>	Szöllősy Szabó Lajos	Szöllősy Szabó Lajos és Kilényi Lajos	1848
<i>Elvéa, a vízitünde</i>	Doppler Károly	id. Kóbler Ferenc	1852

Műcím	Zeneszerző	Koreográfus	Bemutató
<i>Toborzók</i>	Doppler Károly	Aranyváry Emília	1854
<i>Egy táncos kalandjai</i>	Kaczér Ferenc	Kaczér Ferenc	1854

1. táblázat: A magyar táncjáték kezdetei, válogatás²³

Mindazon korai romantikus magyar táncjáték, amelyet Erkel ismerhetett, az 1. számú táblázatban látható. A korabeli műsorokban sablonos szüzsék alapján, a korabeli arlekinádok szellemében, illetve közkedvelt táncelemek (pl. körmagyar) köré épített darabokat játszottak.²⁴ Az első önálló zeneiséggel bíró magyar színpadi táncjáték a fentebb már említett Heinisch József *Haramiabanda* (1834) volt, amely azonban nem aratott sikert. Őt követte a kor egyik kiemelkedő jelentőségű zeneszerző-koreográfus-táncosa, Kaczér Ferenc a *Toborzókjával* (1835), amely modellezi a korabeli táncjátékokat. A közönséget először Rózsavölgyi Márk *Körmagyar* (1842) című táncjátéka tudta hosszabban megszólítani Szöllősy Szabó Lajos koreográfiájával. Az önálló zenéjű táncjáték a reformkori magyar színházi (vö.: az intézményi feltételek, az elméleti háttér és a közönség kialakulása) folyamat természetes fejleményeként jött létre, és annak hullámában virágzott, majd hunyt ki – jelképesen is – 1854-ben Kaczér Ferenc *Egy táncos kalandjaival*. A táncjátékok kritikai fogadtatásából nyilvánvaló, hogy a színházi szórakoztatás kategóriájában azért váltak e darabok a köztes színházi időt kitöltő erőművész-produkcióknál népszerűbbé, mert volt magyar(os) tartalmuk. Így a hazafias (patrióta) és a nemzeti (XIX. századi: liberális-nemzeti) érzések és eszme együttes megjelenését értékelték a nézők. A kibontakozó nemzeti identitás igazolta az új táncok létjogosultságát, amelyekben a közép-európai korszerűség és nemzeti karakter együttesen érvényesülhetett. A szabadságharc leverése után a Habsburg-kormányzat a nemzeti, a lakosság a korszerű jellegét utasította el, mindkettő a maga módján. A kormányzat rendeletben tiltotta meg a nemzeti jelleget hordozó műalkotások (pl. *Rákóczi induló*) előadását, a közönség pedig a távolmaradásával büntetett. Így adódott, hogy az intézményi mélypont egybeesett a közönség kényszerű ízlésváltozásával és az adminisztratív korlátozásokkal. A nemzeti táncok iránti lelkesedés és annak értékelése a balettban az 1890-es *Csárdás* kirobbanó sikere esetén válik újra minden korábbi feltételezést elsöprően nyilvánvalóvá.

Erkel Ferenc, a fiatalon Pestre került hangász (zongorász, karnagy és komponista) ebben a művelődési-társadalmi környezetben hozta létre életművét. A kilenc operát író zeneszerző nyilvánvalóan fogékony volt a tánc iránt, annak színpadi változatát nemcsak vezényelte, de komponálta is. Indulók, fegyvertáncok és takarodók, máskor palotások, lengyel táncok és kolók, vagy éppen háremtánc, örülesi jelenet és pogány rítus mind megjelentek a palettáján. Mégis kérdés, hogy vajon az operán belüli, hangsúlyosan nem társastánc-stilizálással, hanem balettel miért csak egyszer, a *Bánk bánban* kísérletezett. A válasz Erkel kompozíciós módszerében kereshető. Hasonlóan Wagnerhez, minden főhősben önmagát mutatta meg, noha Erkel életrajza a legkevésbé sem olvasható ki a főhősök tragédiáiból. Viszont az igenis követhető, ahogy az operák központi alakja egyre idősödik (István királyfítól István királyig), s az egyre súlyosabb életrajzi drámákhoz maga a zeneszerző is érettebb, tapasztaltabb és meggyötörtebb lesz. Szokás Erkel azzal bíráltni, hogy lassan írt, s ezt hívei mindig a sok elfoglaltsággal indokolták.²⁵ Lassította az írást az a folyamat is, amíg egy opera központi tragikumát okozó lelki élményét magában kiérlelte vagy a saját életében megélte. Anna de La Grange és Hollósy Kornélia számára írott külön-számái ugyanakkor felhívják a figyelmet arra, hogy a magas művészi kihívást nyújtó

lehetőségeket megragadta. Így Campilli Frigyes vagy Aranyváry Emília lehetett volna rá olyan hatással, hogy koreográfiájuk számára zenét írjon. A titokzatos *Sakkjáték* (1853) éppen azzal kecsegtetett az új utakkal kísérletező erkeli életműben, hogy megírja a maga *Sylvia*-ját. A mára elveszett partitúra, s annak alig datált egykori előadása, nem fedi fel, hogy Erkel mit gondolhatott a balettről.²⁶ Az viszont jelzésértékű, hogy az *Erzsébet* Harang-kara milyen tökéletes kompozíció akár táncolva is, s hogy a *Bánk bán* eredeti első felvonásában hosszú balettallegória található. A királyi győzelmet ünneplő táncjátékot Nádasdyék megrövidítve előre tették, illetve az előadások során kihúzták azt teljesen. Erkel szimfonikus műveivel hasonlóan, a hangszeres táncjátékát sem értékelte tehát az utókor.

Ezek fényében érthető, hogy a *Palotás* miért vált olyannyira egységesen elfogadottá, amelyhez legfeljebb a *Dózsa* fegyvertánca tudott népszerűségében felzárkózni. A *Palotás* nemcsak táncdarabként szerencsés minőségű, hanem a népszerű opera rokonszenves főhőshöz kötődik, annak násztáncaként. Amint a közönség kimondva, ki nem mondva Hunyadi révén azonosult a magyar nemzeti törekvésekkel, úgy rögzült a tánc a nemzeti identitásában is. A reformkori közönség egyértelműen a bécsi keringő magyar (ellen)párjaként, önálló táncidomként értelmezte a palotás táncot. Korabeli meghatározása azonban kiemelte annak szerkesztett, előadási jellegét is: „*a valódi magyar palotás-nóta nem egyéb, mint magyar irányban s külön sajátzerű stylben írt »concert-darab«*”.²⁷ Erkelnek nagy hatása volt abban, hogy a palotás fogalma mára ne dallam-, hanem táncfajtát jelentsen. Az imént idézett szöveg ugyanis 1858-ban is még a dallamfajtaról értekezik, s abban korunk olvasóját mosolyra ingerelve a következőt jegyzi meg: „*Különben ki ne ismerne Erkel Ferenc remek Hunyady László-ját s az abban előforduló Hattyú-dalt, mely a valódi palotás-notát leginkább megközelíti.* [Kiemelés: W. Á.]”²⁸ Erkel *Palotása* a kiegyezés korára telítődött vélt és valós elemekkel, de az is a hagyományképzést segítette elő, hogy egy közös ünneplésre mozgósított. A reformkori – utólagosan túlszínezett – eufória hiányzott az elnyomatás és némileg a dualizmus korában ahhoz, hogy a közben megszülető táncbetétek, táncművelemek beékelődhessenek a nemzeti művelődési kánonba. A *Bánk bán*ban, amelyben a konfliktust értette a közönség, csak az első felvonásban nyílt dramaturgiai alkalom a táncra, de annak helyét több ízben megváltoztatta Erkel. Először kialakította az udvari nyitótáncot, majd a finálé elé iktatott egy magyar táncsorozatot. A bemutatót követően a magyar táncsort rövidítette, csárdássá alakította át és előrébb hozta. A magyar tánc így ugyan megmaradt, de helyét a későbbi átdolgozók is variálták. A *Bánk bán* monumentális drámájához – főként a nyitófelvonás dramaturgiai egyenetlenségei következtében – nem tudott egyik táncsorozat sem szervesen illeszkedni. A *Dózsa* és a *Névtelen hősök* fegyvertánca, noha telítődhetett nemzeti érzelmekkel, de a kiegyezés idején már az nem mozgósított, hanem emlékeztette a kései nemzedéket az egykori harcokra. A *Hunyadi* Palotása azonosulásra, beleélésre, sőt részvételre mozgósít, a két idézett fegyvertánc visszanezésre, emlékezésre, kívülről láttatásra hív.

Erkel zsúfolt életébe többek között kilenc opera, egy filharmóniai társaság és zeneakadémia alapítása, állandó karmesteri munka, zenekari darabok megírása és gyerekeinek felnevelése fért bele. Életműve a magyar zenetörténet impozáns alapzata, hozzá köthető a nemzeti opera és a nemzetközi szintű magyar nyitányok létrehozása. Színpadi emberként a palettáján nyilvánvalóan szereplő lehetséges baletthez azonban hiányozott a szikra. A szakirodalom nevesíti is a szikra ki nem pattintóját: Campilli Frigyeset. Az olasz balettművész iránt kifejezetten megértő Gelencsér így fogalmazott: „*Munkássága során a nyugat-európai romantika számos darabját saját – egyszerűsített – változatában tűzte műsorra, s a jellegzetesen nemzeti balettkultúra kifejlesztésére pedig eleve nem is vállalkozott.*”²⁹ Így Erkelnek nem maradt más választása, örökölni hagyta kései utódaira a magyar balett megeremtését.

Műcím	Műfaj	Táncbetét	Bemutató	Elérhetőség	Koreográfus
<i>Bátori Mária</i>	opera	induló	1840	Összkiadás, 2002	Kolosánszky János
<i>Kegyenc</i>	szomorújáték	táncok	1841	ismeretlen	Hasenhut
-	kísérő zene	orgiatánc	1842	ismeretlen	Fáncsy Lajos
<i>Hunyadi László</i>	opera	palotás	1844	Összkiadás 2006	Kolosánszky János
<i>Két pisztoly</i>	népszínmű	kanásztánc, bálkeringő	1844	Ms.	Kolosánszky János
<i>Zsidó</i>	népszínmű	tánc	1844	Ms.	Kolosánszky János
<i>Egy szekrény rejtelmek</i>	népszínmű	zapedato	1845	Ms.	Kolosánszky János
<i>Sakkjáték</i>	pantomim	-	1853	ismeretlen	Campilli Frigyes
<i>Csárdás</i>	zenekari szám	-	1853	ismeretlen	?
<i>Bánk bán</i>	opera	balettzene	1860	Összkiadás, 2009	Campilli Frigyes
<i>Sarolta</i>	opera	csárdás, fegyvertánc	1861	Ms.	Campilli Frigyes
<i>Dózsa György</i>	opera	fegyvertánc	1867	Ms.	Campilli Frigyes
<i>Brankovics György</i>	opera	koló, hárem- tánc	1874	Ms.	Campilli Frigyes
<i>Névtelen hősök</i>	opera	toborzó, takarodó, lengyel tánc, fegyvertánc, csárdásfinálé	1880	Ms.	Campilli Frigyes
<i>István király</i>	opera	élmű	1885	Ms.	Campilli Frigyes

2. táblázat: Színpadi tánc Erkel műveiben³⁰

GRAND BALLET: A magyar balettirodalom megszületése

Az 1890-ban megszülető magyar balettirodalomnak jelentős szakirodalma van, amelyeket korszerű történetírás is ismeret.³¹ A feltételek javulása, ti. az Operaház anyagi és szakmai nyitása a balettművészet felé lehetővé tette a nemzeti balett kialakulását (vagy

annak mindenestre életerős kísérletét). A három jelentős balettszerző, Sztojanovits, Máder Rezső és Szikla Adolf mind ismerte a korabeli közönség ízlését, a színpadszerűség elveit és a koreográfiai gyakorlatot. A *Csárdást* (Sztojanovits, 1890), a *Piros cipellőket* (Máder, 1897) és *A törpe gránátost* (Szikla, 1903) száznál többször játszották egyenként. Az első nemzeti allegóriát ábrázol, a második egy haszid történetet, a harmadik egy egyszerű vásári tréfát. A népszerűséget a tárgy kevéssé magyarázza, de jelzi, hogy színes érdeklődésű, nyitott volt a budapesti közönség. Jellemző a korra, hogy ezt a magas előadásszámot – a vizsgált korszakban – a magyar operák közül csak a *Hunyadi* és a *Bánk bán* érte el, az összes többi messze alatta maradt. A „hirtelen” felbukkanó magyar balett olykor élt nemzeti elemekkel, de sokkal inkább csak alkalmazott nemzetközi sztenderdeket és azokat beemelte a hazai hagyományba. A zeneszerzők karmesteri tapasztalata és tudása mellé még tehetség is adatott számukra invenciózus zene komponálására. Szintén fontos szempont, hogy olyan koreográfus érkezett az Operához, aki képes volt egyre jobb zenékre ösztönözni a komponistákat, a közvetlen munkatársait. Luigi Mazzantini, Cesare Smeraldi és Nicola Guerra három olasz balettmester, akik a maguk képességei szerint alakították a magyar balettdarabot. Mindhárman feladatuknak kapták a kinevezésükkor, hogy hozzák létre a nemzeti balettet, s ezt mindhárman komolyan is vették mind a kritika, mind a közönség visszajelzése alapján. Annak eszmetörténeti értékelése, hogy balettjeik vajon magyarok voltak-e, a korabeli közönség lelkesedése alapján tehát könnyedén igennel válaszolhatjuk meg. Ha konkrét stilisztikai elemekkel kellene előbbi állításunkat alátámasztani, akkor mindenképp a már korábban említett nemzeti táncidomok megjelenítését, az ismert magyar dallamok beemelését, illetve a hazai közönség számára ismerősnek tűnő nemzetközi recepció alkalmazását említenénk. Mindez azonban már egy másik tanulmány tárgya lesz.

Zárszóként álljon itt egy 1893-as visszatekintés a hőskor küzdelmeire:

„A Doppler és Szabó [Xavér Ferenc: *Dárius kincse*] balettjei közt eltelt periódusban a reformszellem a lábgyimnasztikával szövetkező zenét is megcsapta. [...] Nálunk a két Taglioninak és Hoguet-nek, de első sorban a francia baletttől kifejlődésének hatása alatt készült az első számbavehető balettmuzsika. Az ide szakadt érdemes Doppler Ferencet kétségtelen zenei leleménye – bizonyos muzsikáló ösztönszerűsége, – fejlett ritmikai érzéke, a zenekar kezelésében való jártassága (gondoljunk a partitúrában helyenként fölcillanó érdekességekre, nevezetesen a fafűvőknek a franciák által nagy tökélyre vitt alkalmazása körül) eléggé kvalifikálták arra, hogy tetszős balettenet írjon (így az öt szakaszból álló *Szerelmes ördögöt*, egyebek közt a sikerült spanyol *ballabile*-l és az odaliszktáncsal). Erkel balettbetéteinek zenéje inkább zamatjánál, mint válogatott szövésénél fogva nem tévesztett hatást.

Nem rajtunk múlik, hogy a magyar balettszene történetét ilyen nagy vonásokban kell fölidéznünk: a nemzeti dalmű fejlődésének vonatott tempójával tart csigalépést a magyar balett. Egy-két csinosabb klassziszú apróság után és szomszédországban a modern balettszenei tónust Szabados Károly megütötte a *Viorában*, míg Sztojanovits Jenő a *Csárdásban* a nemzeti tánc parafrázisát kísérleté meg, és megkísérlette vele azt, hogy 2/4-es ütemben férközzék közelébb kedélyünkhöz, a mi mindennapos módon elropott csárdásunkat általadva a balettmester etikettszabályainak, a cigány vonóját pedig a melodikus sarkantyúcsöngéssel egyetemben az illetendő nagy zenekarnak. Íme – a jelenség egészen nyilvánvaló: – egyrésztől a balettműzene tiszteletreméltó tollvonásai, másrésztől a nemzeti elemnek a balettet járó dolmányok társaságában való emancipálása.”³²

Műcím	Zeneszerző	Koreográfus	Színpadon	Előadás
Új Romeo	Sztojanovits Jenő	Luigi Mazzantini	1889	19
Csárdás	Sztojanovits Jenő	Luigi Mazzantini	1890	több, mint 100
<i>Viora</i>	Szabados Károly	Luigi Mazzantini	1891	50
<i>Nivita</i>	Rieger Alfréd	Luigi Mazzantini	1891	14
<i>Tous les trois</i>	Sztojanovits Jenő	Luigi Mazzantini	1892	29
<i>Hazánk</i>	Erkel Sándor	Luigi Mazzantini	1892	5
<i>Dárius kincse</i>	Szabó Xavér Ferenc	Luigi Mazzantini	1893	6
<i>She</i>	Máder Rezső	Grundlah Lajos	1893	57
<i>Északi fény</i>	Poldini Ede	Luigi Mazzantini	1894	18
<i>Nappal és éjjel</i>	Metz Adolf	Cesare Smeraldi	1895	40
<i>Ércember</i>	Kerner	Cesare Smeraldi	1896	16
Piros cipellők	Máder Rezső	Cesare Smeraldi	1897	109
<i>Zulejka</i>	Stern Ármin	Cesare Smeraldi	1900	18
<i>Szerelmi kaland</i>	Máder Rezső	Cesare Smeraldi	1902	22
A törpe gránátos	Szikla Adolf	Nicola Guerra	1903	több, mint 100
<i>Gemma</i>	Zichy Géza	Nicola Guerra	1904	9+
<i>Álom</i>	Szikla	Nicola Guerra	1905	25
<i>Magyar táncgyveleg</i>	Szikla, Liszt, Rózsavölgyi	Nicola Guerra	1907	52
<i>Csodaváza</i>	Hüvös Iván	Nicola Guerra	1908	34
<i>Pierette fátyola</i>	Dohnányi Ernő	Nicola Guerra	1910	56
<i>Havasi gyopár</i>	Hüvös Iván	Nicola Guerra	1911	20

3. táblázat: A magyar balettirodalom kezdetei³³

IRODALOMJEGYZÉK

- ÁBRÁNYI Kornél, id.: *Dárius kincse = Pesti Napló*, 1893. október 5., 1–2.
- ALPÁR Ágnes: *Az Operaház 100 éves műsora = A Budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984, 441–492.
- Dárius kincse = Pesti Hírlap*, 1893. október 5., 86.
- GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban (1884–1919) = Tánc tudományi Tanulmányok 12.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, 9–36.
- JEMNITZ Sándor: *Operaházunk és a magyar balett = A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., Havas Ödön kiadása, 1936, 63–72.
- KAÁN Zsuzsa: *Táncművészet = Magyarország a XX. században*. Szerk. KOLLEGA TARSOLY István, Szekszárd, Babits Kiadó, 1996–2000, 529–547.
- KERÉNYI Ferenc: *A reformkori magyar táncjátékról = Tánc tudományi Tanulmányok 10., 1978–1979*. Szerk. DIENES Gedeon – PESOVÁR Ernő, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, 123–142.
- KERN Aurél: *Dárius kincse = Budapesti Hírlap*, 1893. október 5., 1–2.
- KÖRTVÉLYES Ágnes: *Magyar balettek a XIX. század végén* = B. EGEY Klára – SZENTHEGYI István – VÁLYI Rózi – KÖRTVÉLYES Ágnes – TÉRY Tibor – CSIZMADIA György: *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 148–162.
- KÖRTVÉLYES Géza: *Balettművészetünk az Operaházban (1919–1945) = Tánc tudományi Tanulmányok 12.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, 37–78.
- KÖRTVÉLYES Géza: *Massine és a szimfonikus balett = Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966*. Szerk. DIENES Gedeon, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1967, 27–37.
- LEGÁNY Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Bp., Zeneműkiadó, 1975.
- MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848) = Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987*. Szerk. FUCHS Livia – PESOVÁR Ernő, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 25–44.
- MOLNÁR Géza: *Dárius kincse = Fővárosi Lapok*, 1893. október 5., 2251. [sic!]
- NYÁRY Gyula: *A palotás-nótákról = Divatcsarnok*, 1858. március 2., 133–135.
- PINTÉR Csilla: *Szőnyi Erzsébet*. Bp., Mágus, 2003.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Szerk. BOLVÁRI Gábor, Bp., Planétás, 2009.
- SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az Erzsébet előtti színpadi zenékben = Zenetudományi Dolgozatok 2009*. Szerk. KIS Gábor, Bp., MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–243.
- SZENTHEGYI István: *Vázlatok a magyar balettenéről = Tánc tudományi Tanulmányok 1.* Szerk. MORVAY Péter, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1958, 18–29.
- TÉRY Tibor: *Az Operaház megnyitása utáni 50 évben színrekerült balettek, némajátékok, táncgyvelegek jegyzéke = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép, 1956, 230–235.
- VÁLYI Rózi: *Nemzeti tánc hagyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában* = B. EGEY Klára – SZENTHEGYI István – VÁLYI Rózi – KÖRTVÉLYES Ágnes – TÉRY Tibor – CSIZMADIA György: *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1956., 92–145.

JEGYZETEK

- JEMNITZ Sándor: *Operaházunk és a magyar balett = A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., Havas Ödön kiadása, 1936, 63–72.
- VÁLYI Rózi: *Nemzeti tánc hagyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában* = B. EGEY Klára – SZENTHEGYI István – VÁLYI Rózi – KÖRTVÉLYES Ágnes – TÉRY Tibor – CSIZMADIA György: *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 92–145.

- VÁLYI Rózsi, Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 148–162.
- 4 SZENTHEGYI István: *Vázlatok a magyar balettzenéről = Tánc tudományi Tanulmányok 1.* Szerk. MORVAY Péter, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1958, 18–29.
- 5 GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban (1884–1919) = Tánc tudományi Tanulmányok 12.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, 9–36.
- 6 KÖRTVÉLYES Géza: *Balettművészetünk az Operaházban (1919–1945) = Tánc tudományi Tanulmányok 12.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, 37–78.
- 7 KAÁN Zsuzsa: *Táncművészet = Magyarország a XX. században.* Szerk. KOLLEGA TARSOLY István, Szekszárd, Babits Kiadó, 1996–2000, 529–547.
- 8 PÖNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből.* Szerk. BOLVÁRI Gábor, Bp., Planétás, 2009.
- 9 A fogalmat használja és magyarázza: MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848) = Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987.* Szerk. FUCHS Livia és PESOVÁR Ernő, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 29.
- 10 ÁBRÁNYI Kornél, id.: *Dárius kincse = Pesti Napló*, 1893. október 5., 1–2.; KERN Aurél: *Dárius kincse = Budapesti Hírlap*, 1893. október 5., 1–2.; KÖRTVÉLYES Géza: „Massine és a szimfonikus balett” = *Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966.* Szerk. DIENES Gedeon, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1967, 28.
- 11 Több esetben, pl. Milloss Aurél, Harangozó Gyula vagy Eck Imre rendezésében egy szerző pl. Liszt, Bartók vagy Kodály műveiből építettek szimfonikus-színpadai koreográfiát, amely a zeneműveket lényegileg írta újra.
- 12 MAJOR: *i. m.* (1987), 28–32.
- 13 KÖRTVÉLYES: *i. m.* (1983), 61.
- 14 GELENCSÉR: *i. m.* (1983), 23.
- 15 KÓSA Gábor, Kósa György fiának írásos válasza a szerzőnek a *Dávid király* újraelőadása kapcsán. A digitális levél (2007. 05. 16.) a szerző tulajdonában.
- 16 SZENTHEGYI: *i. m.* (1958), 26.
- 17 PINTÉR Csilla: *Szónyi Erzsébet.* Bp., Mágus, 2003, 11.
- 18 Az 1910 utáni legtöbb ismert mű felsorolását lásd a Budapest Music Center (BMC) oldalán: <https://t.ly/20nm>
- 19 A kérdés hihetetlen összetettségét itt nincs mód bemutatni. A közönség idegenkedése magyarázható többek között a hazai szimfonikus és operakultúra megkérdésességéből fakadó ismeret- (és élmény-) hiányával, a nem megfelelő színvonalú előadásokkal, a zenedrámákhoz tapadó eszmei tartalmak iránti bizalmatlansággal. Az olaszos irányzat könnyebben nyert polgárjogot a hazai zenés színpadon. A befogadástörténetben Erkelnek magának is újra és újra meg kellett küzdenie stílusa miatt a közönség kegyeiért. A tárgy önálló kifejtést igényelne.
- 20 *Dárius kincse = Pesti Hírlap*, 1893. október 5., 86.
- 21 Szokolay darabját Eck Imre állította színpadra 1960-ban, amelyet több felújításban is előadtak azóta. Noha kulcsmű a magyar balettirodalomban, a pécsi előadásokon kívül elérhetetlen. Így nem tudta azt a recepciósztétikai szerepet betölteni, mint *A csodálatos mandarin*.
- 22 A Csárdással nem tudtunk mit kezdeni a balett történetírás. Sem KÖRTVÉLYES (*i. m.* [1956], 150–153.), sem GELENCSÉR (*i. m.* [1983], 15–16.), sem PÖNYAI (*i. m.* [2009], 69.) élesen bírálja a darab zeneiségét és nem vet számot a közönség részéről évtizedekig kitartó lelkesedéssel.
- 23 Több forrás alapján: MAJOR: *i. m.* (1987), 39–43.; KERÉNYI Ferenc: *A reformkori magyar táncjátékról = Tánc tudományi Tanulmányok 10., 1978–1979.* Szerk. DIENES Gedeon – PESOVÁR Ernő, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, 123–142.
- 24 A jelen bekezdés alapvetően támaszkodik: MAJOR: *i. m.* (1987), 28–34.
- 25 LEGÁNY Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük.* Bp., Zeneműkiadó, 1975, 52.
- 26 LEGÁNY: *i. m.* (1975), 63.
- 27 NYÁRY Gyula: *A palotás-nótákról = Divatcsarnok*, 1858. március 2., 133–135.
- 28 Uo.
- 29 GELENCSÉR: *i. m.* (1983), 9.
- 30 Források: LEGÁNY: *i. m.* (1986); SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az Erzsébet előtti színpadai zenékben = Zenetudományi Dolgozatok 2009.* Szerk. KIS Gábor, Bp., MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–243.
- 31 Lásd: KÖRTVÉLYES: *i. m.* (1956), 148–162; KAÁN: *i. m.* (2000), III: 531; PÖNYAI: *i. m.* (2009), 55–96.
- 32 MOLNÁR Géza: *Dárius kincse = Fővárosi Lapok*, 1893. október 5., 2251.
- 33 Vö.: TÉRY Tibor: *Az Operaház megnyitása utáni 50 évben színrekerült balettek, némjátékok, táncgyvelegek jegyzéke = A magyar balett történetéből.* Szerk. VÁLYI Rózsi, Bp., Művelt Nép, 1956, 230–235.; JEMNITZ: *i. m.* (1936), 73–74.; ALPÁR Ágnes: *Az Operaház 100 éves műsora = A Budapesti Operaház 100 éve.* Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984, 441–492.