

Európaiság és nemzeti jelleg a XIX. századi magyaros zenében

– Brahms, Erkel, Mosonyi, Liszt

A zenetörténetben a nemzeti jelleg kidomborításának kérdése legelősebben azokban az időszakokban merül fel, amikor a kívülről diktált, vagy öntörvényű zenei egységesedés a szokásosnál erőteljesebb volt. Kívülről irányított folyamat volt például a gregorián stílus terjesztésével kapcsolatos egységesedés 800 és 1100 között. Zenei folyamatok eredményezték a bécsi klasszika létrejöttét, amely európai alapokra épült: az olasz opera műfaj gyors terjedésével együtt járó egységesedésre, és az 1700 után kialakult, francia, olasz és német jegyeket összeolvasztó „kevert ízlésre” (gemischte Gut). A klasszikus stílus a legújabb ízléshullámok mellett beolvasztott egyfajta elvont népies hangvételt is – ez még szükséges volt a „lingva franca” jelleg kialakulásához, aminek révén világszerte elterjedt. (Például Haydn 104. szimfónia zárótételének népdalszerű témáját horvát dallamként tartják számon a horvát kutatók, de az angolok egy korabeli londoni halásus kikáltó dallamait hallják benne.⁴⁷¹)

A XIX. század viszonya a nemzeti zenéhez

A klasszikus stílusnak, ennek az egyetlennek érzett nyelvezetnek a reakciója a XIX. századi zene, a nemzeti stílusok korszaka, párhuzamosan az igen felerősödő nemzeti, hazafias érzéssel. Carl Dalhaus, a korszak neves kutatója szerint az a mű érhetett el európai szintű elismertséget, amelyben érződött a „colour local”, a helyi szín, ami a helyiek számára lényegében elegendő volt a nemzeti jelleg felismeréséhez is. Ekkoriban egyetemes – nemzeti nem ellentétpár, hanem egymásban gyökerező fogalmak. Mindezek miatt e korszak különös figyelmet szentelt a népies zenének, amivel jelezni tudták az emberek – nemcsak a zeneszerzők, hanem a polgárosodó zenekultúra növekvő tömegei – egyrészt összetartozásukat, másrészt hovatartozásukat. Elég volt, ha népdalszerűnek, népiesnek hatott a

⁴⁷¹ SOMFAI László: Joseph Haydn: 104., D-dúr szimfónia, in: *A hét zeneműve 1973/4.* (szerk. KROÓ György): Budapest: Zeneműkiadó, 68-79, Itt: 77.

felhasznált, vagy kitalált dallam, például Anton Florentin Zuccalmaglio (1803-1869) *Alte Volkslieder* című kiadványa saját szerzeményeit tartalmazza.⁴⁷²

Ez a fajta népiesség volt a háttére például a Wagner által első német operának kikiáltott Weber operának, a *Bűvös vadásznak* – egyetemes értékét jelzi, hogy prózai részeihez egy évtizeden belül már el is készítette Berlioz a francia recitativókat. Weber a bécsies keringő elterjesztésében is fontos szerepet játszott, az első nem kifejezetten báli zenei, hanem úgymond „komolyzenei” darab a *Felhívás keringőre* című zongoraműve, amit szintén Berlioz zenekari feldolgozásában ismert meg Európa. Ő pedig épp magyarországi sikerével érzett rá a népies zene elsöprő hatására a *Rákóczi induló* feldolgozásával (1846-ban!) – így került ez a magyar verbunkos zene a *Faust elkárhozása* című nagyszabású drámai legendájába, amin épp akkoriban dolgozott. Egyik legnagyobb hazai sikerét pedig a *Krisztus gyermekkora* című oratóriumával aratta, amelyben francia népéneket is feldolgozott (1854).

A fenti példák azt jelzik, hogy a német-francia-olasz fő vonalon belül is kialakult az igény a sajátosan nemzetire, de természetesen a fő vonal melletti zenekultúrák még jellegzetesebb színekkel törtek be az európai zenébe. Azok a nemzeti dallamalkotások voltak nagyobb hatással az európai zenére ebben az időben, amelyek bizonyos mértékig korábban is a köztudatban, sőt közhasználatban voltak: mint a lengyel (polacca) és a magyar zene (ungharesca). Így nagy népszerűségnek örvendhettek olyan „egzotikus” jelenségek a XIX. században, mint a lengyel népdal és néptánc megjelenése Chopin stílusában, a magyar zenei elemek Lisztnél.

Erre az ízlésváltozásra különbözőképpen reagáltak a zeneszerzők. Először is szívesen írtak más népek nemzeti stílusában is, hiszen a népies jelleg bizonyos mértékig a zenei nyelvtan közkincsévé vált; a nemzeti zenén belül pedig jellemzően kialakultak a nyugatos és radikális irányzatok. E három megközelítésmód természetesen nem jelent tiszta típusokat, egyetlen szerzői életműben is változhattak a hangsúlyok.

Magyaros stílus a XIX. században

Tanulmányomban a magyar nemzeti zene különböző vetületeit vizsgálom. Az a népies stílus, amely ennek háttérét adta, ezidőtájt szintén nem volt régi. Alapja a katonatoborzó verbunkos zene,⁴⁷³ a XVIII. század végének sajátos alkotása, amely három forrásból merítkezett: az

⁴⁷² Általában „Lied im Volkston” elnevezést használtak a „Volkslied” helyett.

⁴⁷³ Ironikus, hogy a legmagyarabbnak érzett stílus elnevezése német szóból származik: Werbung = toborzás.

osztrák népies stílusból, a klasszikus műzenei formálás és harmóniarend használatából és a cigánybandák által játszott improvizatív magyar tánczenéből. A verbunkosnak táncgyűjteményekben formálódó árnyalt hangulatvilága alakult ki néhány évtized alatt, úgyhogy a népiességre fogékony romantika már egy kész stílust talált. Amellett, hogy táptalajt nyújtott az értékes műzenének, a verbunkosra épülő magyaros zene öntörvényű fejlődése két ívet jelölt ki.

A népiesség talaján alakult ki a csárdás, illetve a magyar nóta, közülük több őriz hangszeres fordulatokat (*Cserebogár, sárga cserebogár*). A nótaszerzők közül egy nevet említek csak, a szegedi Dankó Pistát – akinek 2008-ban kettős jubileuma van: 150 éve született (1858. Szeged-Fölsőtanyán [Szatymaz]) és 105 éve halt meg (1903. Budapest). Ő a cigányzenészek között az egyetlen, aki nótaszerzéssel szerzett történelmi nevet magának. Négyszáznál több dalából nagyon sok vált népszerűvé, például: *Szőke kislány, csitt, csitt, csitt; Eltörött a hegedűm; Egy cica, két cica...; Még azt mondják, nincs Szegeden boszorkány...* Jellemző, hogy dalait magyar népdalként adták ki, például *Árvalányhaj. Tíz eredeti magyar népdal*, vagy *Három szegedi eredeti népdal*.⁴⁷⁴

A verbunkos tánczenéből a másik fejlődési ív a népies mellett a hangszeres elvontabb, klasszikus arányérzékre épített irányzatai felé vezet, mint Egressy, Lavotta, Csermák – elsősorban kamrazenei – szerzeményei. (Pl. Csermák program-vonósnégyese: az *Intézett veszedelem*). Néhány főbb jellegzetességben összefoglalhatóak zenei jegyeik: éles tagolás, klasszikus kisformák kedvelése, a lassú-friss felépítés – ezek előterében pedig a pontozott ritmusos képletek, a bővített szekund gyakori használata, a bokázó jellegű sorzárlat.

A magyaros stílus a közkedvelt nemzeti színek között is különösen népszerűnek tűnik a korabeli Európában, köszönhetően a stílust egységes eszköztárral terjesztő, sokszor írástudatlan, virtuóz magyar cigányzenészek nemzetközi jelenlétének és elismertségének. Mivel a szabadságharc alatt sok cigányzenész bandájával csatlakozott katonai egységekhez, 1849-ben menekülni kényszerült a megtorlások elől. Azt képviselték, amit a tanult európai zene már nem tudott: a zene öntörvényét, a pillanat ihletésű alkotást, a zene természetére hasonlító burjánzását megélve közvetíteni. Nem csoda, hogy a magát magyarnak valló Liszt Ferenc teljes mértékben magára talált zeneszerzőként ebben a stílusban,⁴⁷⁵ sőt még az 1879-es

⁴⁷⁴ Lásd: *Válogatás Dankó Pista dalaiból a korabeli kiadások alapján. Csongor Győző gyűjtéséből*, Szeged: Dankó Pista Emlékéért Alapítvány, 1999, 17. 13.

⁴⁷⁵ A történet szomorú voltára világít rá, hogy úgynevezett „Cigánykönyve” (*A cigányokról és cigányzenéről Magyarországon*) és annak egy teljes antiszemita fejezettel kibővített második kiadása rengeteg alapvető tévedést tartalmaz, és súlyos konfliktusokat okozott Lisztnek hazájával. (A zsidó felekezet számára is

párizsi világkiállításon is nagy volt az érdeklődés irántuk, többek között Debussyt nyugtázták le.

Zeneszerzői megközelítések

A zeneszerzői megközelítés-típusok közül elsőként említem azt, amely elsősorban a nem hazai szerzőkre jellemző: a legjellegzetesebb elemek illetve kész dallamok átvétele, gyakran szín-értékkel, szórakoztató-zenei céllal. A XIX. századi magyaros zene tekintetében Brahms erre a legjobb példa. Ő első kézből ismerte meg a magyar zenét és a nevezetes „magyaros rubatót” Reményi Ede (1828-1891), Németországba menekült hegedűművész kamarapartneréként, aki a szabadságharc idején Görgey Artúr tábori hegedűse volt.⁴⁷⁶ Ez a fiatalkori élmény valószínűleg Brahms előadói stílusára is hatott, és megihlette a *Magyar táncok* sorozatot is, amit 19 évesen elkezdett írni, közvetlenül Reményivel való megismerkedése után. Nagy részük dallamát magyar kottakiadványokból merítette. A négy füzetbe rendezett 21 darabból álló sorozat szórakoztató zenei, házi muzsikálási alkalmakra tervezett voltát jelzi, hogy eredetileg négykezes zongora-letétben készült, és a kiadványok opusz-szám nélküliek. Mégis sok időt áldozott rájuk, tizet közülük 1872-ben – ötvenévesen – átdolgozott zongorára két kézre is, hármat pedig zenekarra is (1. 3. 10.). Ez nemcsak népszerűségüket jelzi, hanem azt is, hogy Brahms maga is örömét lelte e művekben, és magában a stílusban is. Ahogy Swafford ábrázolta 1997-es életrajzában: „Órákig tudott üldögélni a Café Czarda fái alatt a Praterben, korsó sörök mellett, hallgatva a cigánybandákat, akik mindig különös tűzzel játszottak, ha látták, hogy ott van a Herr Professor.”⁴⁷⁷

A nemzeti identitást leginkább kifejező és tömegekhez eljutó zenei műfaj a történelmi tárgyú opera volt, ami már az oroszoknál is megjelent Glinka *Ivan Szuszanyin*jával 1836-ban, és nemzeti szellemben értelmezte a közönség Weber, Auber sőt Verdi operáit is.⁴⁷⁸ Sürgető elvárás volt ezért Magyarországon is a nemzeti opera létrehozása, amit Erkel Ferenc teljesített

jótekonysági koncertet adó Lisztnek komoly lelkiismereti kérdést okozott ez a probléma. Végül az úriember győzött: soha nem vallotta be, hogy a könyv mindkét változatát élettársa, Carolyne Sayn-Wittgenstein adta ki az ő neve alatt.) Lásd: HAMBURGER Klára: Liszt Cigánykönyvének fogadtatása. *Muzsika* 2001/1 11-17. Itt: 11.

Ezzel kapcsolatosan még súlyosabb a hosszú távú kártevés, amely alapján manapság is cigány népzenenek titulálhatja egy francia kutató a magyar cigányzenét. Lásd: SÁROSI Bálint: Párizsi ítélet: a magyar népies zene a cigányoké. *Muzsika* 1997/3 3-6. Itt: 3.

⁴⁷⁶ BORGÓ András: „Pharao barna ivadéka” és a klezmorim. A cigány és jiddis zenekultúra magyarországi kapcsolatai, *Muzsika* 1993/9 32-40. Itt: 32.

⁴⁷⁷ SWAFFORD, Jan: *Johannes Brahms: A Biography*, New York: First Vintage Books Edition, 1999, (Magyar nyelvű idézet letöltve 2008. október 1.

<<http://www.filharmonikusok.hu/content.php?section=3&tmp=esresz&eid=591> - 26k)

⁴⁷⁸ 1934-ben ő írta a csak halála után ismertté vált nemzeti himnuszt is, amely 1940-től Moszkva városi himnusza volt, majd 1990-től 2000-ig orosz nemzeti himnusz.

be. Ő a nyugatos irányt képviselte, hiszen Verdi operáit vezényelve, azok alapos ismeretében alakította ki saját operai stílusát. A hazai termésből leginkább népszínházokra támaszkodhatott (ilyet maga is írt többet), illetve néhány korábbi operai-kísérletre – 1793-ból Chudy József: *Pikkó herceg és Jutka perzsi*, 1822-ből (már magyar történelmi tárgyú) Ruzitska József: *Béla futása*. Erkel a kisebb visszhangot keltett 1840-es *Bátori Mária* után 1844-ben előállt egy mindenki által egyértelműen magyar nemzetinek értett operával, a *Hunyadi Lászlóval*. Ennek terjedése is hihetetlen gyors volt: katonazenekarok, cigánybandák játszották legnépszerűbb részeit, vándor színtársulatok eljuttatták az ország nagy részére; így a nemzeti összefogás, a függetlenedési törekvések szimbólumává válhatott. Még ebben az évben megírta a *Himnusz*t is Erkel.

A romantika az az időszak, amikor a nemzeti himnuszok keletkeznek egymás után.⁴⁷⁹ A himnusz toposz, himnikus hangvétel zenei gyökere a klasszikában keresendő – Haydn egyes vonósnégyeseinek lassútételében, vagy Mozartnál Sarastro áriájában, és különösen Haydn császári himnuszában, aminek hihetetlen nagy kedveltsége rengeteg átiratot és vele párhuzamosan felmérhetetlen hatást, és így mintát jelentett igen széles körben. – Érdekes itt tudatosítani egy újabb európai kapcsolódást: Haydnnek a londoni útján megismert királynői himnusz adta az ötletet. – Beethoven már több művében igen jellegzetesen használta ezt a karaktert, amit a romantikus csodálói előszeretettel utánoztak, vettek át, fejlesztettek tovább. Az ekkortájt keletkezett nemzeti himnuszokban megfigyelhető a himnusz-toposzhoz hozzáadott helyi szín – például a magyar himnusz az erőteljesen stilizált lassú verbunkból építkezik. Erkel *Himnusz*ának nemzeti himnusszá válásában fontos dátum 1845. május 16., amikor – a Pesti Hírlap tanúsága szerint – „Több mint száz fáklya világánál a' helybeli hangászkar... megdicsőült Kölcseynek hymnuszának a' tisztelgő fiatalság általi eldallása...” fogadta Kolozsvárott Deák Ferencet és Vörösmarty Mihályt.⁴⁸⁰ Hivatalos állami rendezvényen 1848. augusztus 20-án csendül fel először.

A *Hunyadi László*nál tizenöt évvel későbbi *Bánk bán*ban még jobban sikerült a kortárs európai fő iránynak – ami főleg Verdit és német mintákat jelentett – és a magyaros zenének a magas szintű egybeolvasztása. Különösen a II. felvonásról írtak nagyon szépeket a kortársak, több kritikus kiemelte Bánk és Melinda jelenetét. Ábrányi Kornél, a Zeneakadémia első zenetörténet tanára és titkára, a *Zenészet*i Lapok alapítója így írt a bemutató kapcsán:

⁴⁷⁹ A nemzeti himnusz általában vagy himnusz-hangvételű, vagy indulókarakterű.

⁴⁸⁰ Erdélyi Híradó. *Pesti Hírlap* 1845. május 27. Letöltve 2008. október 1.

<<http://www.nemzetijelkepek.hu/himnusz.shtml>

Mondhatni igéző hatást idéz elő Erkel a II. felvonás 4. jelenetében – mely minden tekintetben az egész dalmű fénypontjának nevezhető – midőn Bánk-bán találkozik őrvjögő nejével, azt elátkozza, az ártatlan gyermek közbejő, s végre egymástól búcsút vesznek. Ezen dráma s szívet megindító jelenethez szerző részint oly hangszereket használ, melyek mindeddig még színházi zenekarokban nem szerepeltek, mint a cimbalmot, s szerelem-hegedűt (viola d'amour) részint pedig olyakat, melyek a legköltőibb hangszerek közé tartoznak úgy mint: a hárfát s az úgynevezett angolkürtöt. E hangszereknek együttemes színezete leírhatatlan hatást gyakorol a hallgatóra s nem egy két kendőt láttunk könnyek felszárításával foglalkozni.⁴⁸¹

Mosonyi Mihály pedig a *Bánk bán* zongorakivonatához írt a *Zenészet*i Lapokba három részben leközölt, terjedelmes ismertetőt. Ebben így fogalmazott:

Erkel *Bánk bán* dalművében több eredeti magyar zenei gondolat található, mint bármely másban. A magyar zene alkotó elemei benne már plasztikai egésszé alakulnak, a szerző szabadabban mozog az anyagi alakítás terén, mely nem köti meg többé kezeit, sőt szabad rendelkezésére adja magát a formára nézve. S innen van azután, hogy alakjai művészi kerekésséggel, s formakellemmel vannak kidolgozva. [Amint már többször is kimutattuk, szükséges, hogy a magyar dalművészet utai szélesebb kiterjedésű alapokra legyenek fektetve.]⁴⁸²

A kritikák természetesen a magyar elemről beszélnek mint újdonságról, egyrészt a nemzeti identitás művészi kifejezését keresik benne, másrészt mert a zeneszerzésben az európai eszköztár használata – evidencia.

Ezt az evidenciát kérdőjelezi meg – a lehetséges határokig – a nemzeti zenekultúrák radikális irányzata, amit Magyarországon leginkább az imént idézett Mosonyi Mihály, eredeti nevén Michael Brandt képviselt, 1860 körül írott műveivel. Szegény sorsú tízgyermekes családból származott, 14 éves korától lényegében önfenntartó volt. Támogatói segítségével tanítóképzőt végzett, majd – ajánlásukra – grófi alkalmazásban zenetanár lehetett. Eközben önképző módon fejlesztette zenei tudását. 1842-ben költözött Pestre, zongoratanárként, ahol hamarosan a zeneélet szervezője, véleményformálója lett. Beethoven modorában írt korai darabjai zeneszerzőként is meglehetősen elismertséget hoztak számára. Fordulatot pályáján

⁴⁸¹ ÁBRÁNYI Kornél: [beszámoló Erkel Ferenc: Bánk bán március 8-i ősbemutatójáról]. *Zenészet*i Lapok. 1861. márc. 13. Idézi: BARNA István: Erkel nagy művei és a kritika, in: *Zenatudományi tanulmányok IV. A magyar zene történetéből*, (szerk. BARTHA Dénes) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 211-270. Itt: 227.

⁴⁸² MOSONYI Mihály: [Erkel Ferenc: Bánk bán című opera kétkezes zongorakivonatának ismertetése.] *Zenészet*i Lapok. 1861. Idézi: BARNA (mint fenn) Itt: 229.

1856-ban egy olyan esemény hozott, amely a magyar katolicizmus ünnepe volt, de a porba sújtott ország számára szinte nemzeti ünnepet jelentett: a monarchia legnagyobb templomának, az esztergomi bazilikának felszentelési ceremóniája. Az ünnepélyes alkalmon Liszt *Esztergomi miséjét* adták elő a szerző vezényletével. Mosonyi így írt erről:

Őszintén bevallom, hogy akkor ez a mű rám nézve az a fénysugár volt, amely egykor Sault Pállá változtatá. Mert addig az általános közvélemény nyomán, én is csak a sok üres szót szaporítám annak érdekében, mely Lisztet mint kiváló zongoravirtuózt dicsőítette ugyan, de nagy zeneköltőnek egyáltalán nem akarta elismerni. De a kérdése mise próbái alatt lehullott a hályog a szememről s töredelmes szívvel vertem a mea culpa-t!⁴⁸³

Ugyanebben az évben hallotta Clara Schumann három pesti hangversenyén Schumann több zongoraművét, ami szintén reveláció volt számára. E két hatás nyomán a célkitűzése, a programja, az új magyar romantikus zene megteremtése lett, amit a *Zenészet*⁴⁸⁴ főmunkatársaként írásában is hirdetett: „a magyar zenének művészi értelemben vett kifejlesztése által (a német, olasz s francia zeneirány és iskola mellett) teremtsük meg a negyedik világhírű írmódort is: a magyart.” Magának első merész próbálkozása az Erzsébet királyné magyarországi útjára kiállított emlékkönyvbe, az *Erzsébet emlénybe* készült. A körülbelül 10 perces zongorafantázia („ábránd”) címe *Pusztai élet*.

A kiegyezés felé haladó magyar szellemi közegben végre újra volt lehetőség a nemzeti érzések kimondására: 1859-ben Kazinczy Ferenc születésének 100 éves évfordulója szelepe volt a korábbi elfojtásnak. Erre az alkalomra Mosonyi – mostantól Mosonyi Mihály néven – két nagyszabású művel jelentkezett: egy zongoradarabbal, amit hamarosan meg is hangszerelt – *Hódolat Kazinczy szellemének* – és egy Kazinczy szövegre írott kantátával – *A tisztulás ünnepe az Ungnál 886-ik esztendőben*.⁴⁸⁵ Ebben az évben készült a *Tanulmányok zongorára a magyar zene előadásának képzésére* című etűdkötete is, amelyben a címekkel ellátott darabok Liszt hatását mutatják.⁴⁸⁶ A következő hazafias alkalmat Széchenyi tragikus halála jelentette 1860-ban, Mosonyi a *Gyász hangok Széchenyi István halálára* című zongoraművel és a belőle

⁴⁸³ BÓNIS Ferenc: *Mosonyi Mihály*, Budapest: Gondolat Könyvkiadó (Kis Zenei Könyvtár), 1960, 64.

⁴⁸⁴ Az első magyar zenei szaklap, alapítója Ábrányi Kornél.

⁴⁸⁵ Ösbemutatója 1953-bn volt. 2001-ben a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar előadta a kantátát. Erről lásd: MIKUSI Balázs: Vezénylő hegedűs Miskolcon, Hősi ének Szombathelyen, *Muzsika* 2001/4 41-42.

⁴⁸⁶ A „Fátyol modorában” feliratú tétel Fátyol Károlyra, a híres „cselló-prímásra” utal, aki kivételesen nem hegedűsként vezette a cigánybandáját. Ennek megfelelően mély regiszterben jár a fő dallamvonal. Wagner, aki 1863-ban ismerte meg a sorozatot, Ábrányinak így írt e tételről: „Ki ne ismerné fel e darabban – mely másfelől a magyar »lassú« típusát formázza – Sebastian Bach egyik legfantasztikusabb prelúdiójának szellemiségét?” Idézi: BÓNIS Ferenc: *Mosonyi Mihály*, Budapest: Mágus (Magyar zeneszerzők 10.), 2000, 18. (A meg nem nevezett „prelúdium”, valószínűleg J. S. Bach *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének D-dúr fűgája.)

átdolgozott zenekari darabbal gyászolt. Ábrányi Kornél szerint: „Oly mély drámai hatással tükrözta vissza a nemzet akkori fájdmát, hogy általa Mosonyi egyszerre a nemzet ünnepezt zeneköltőjévé vált.”

E sikeren felbuzdulva Mosonyi 1861-ben, a Bánk bán bemutatásának évében előállt első operájával, a Vörösmarty versre írott *Szép Ilonkával*. A kritika túlzásnak érezte elszakadási törekvéseit az európai hagyományoktól: „még a szüneteket is kisujtásozta” – írták róla.⁴⁸⁷ *Álmos* című következő operája egyensúlyt keresett az európai és magyar hagyományok között – sajnos e művét azonban már nem ismerte meg a közvélemény.⁴⁸⁸

Mosonyi háttérbe szorulását, a zenei élet hangadó köreitől való elszigetelődését az okozta, hogy két, látszólag egymásnak ellentmondó ügyért küzdött elszántan és megalkuvás nélkül: a magyar zene műveléséért és a – történetesen német – modern zene, Wagner műveinek magyarországi terjesztésért.

Évtizedekig vita tárgya volt a nemzetközi irodalomban, hogy Liszt Ferenc, a kozmopolita művész, a mindenhol körülrajongott virtuóz nemzetisége francia-e vagy német,⁴⁸⁹ pedig 62 évesen egy levélben egyértelműen fogalmazott ezzel kapcsolatban Liszt: „Bizonytal megengedik nekem, hogy a magyar nyelvnek sajnálatos nem tudásától eltekintve, én születésemtől síromig szívemben és gondolataimban magyar maradjak.” Akik vitatják Liszt magyarságát, nyilvánvalóan nem ismerik fel a zenéjét átható magyaros eszköztárat.

Eleinte szinte talált tárgyként kezelte a magyar motívumot „európai” darabjaiban, direkt módon hangsúlyozva a magyaros vonásokat. Liszt felnőttkori magyar kapcsolatai drámai módon kezdődtek az 1838-as pesti árvíz hírével, a híres felkiáltással – „Ó, távoli, vad hazám! Ismeretlen barátaim! Széles nagy családom! Fájdalmad kiáltása visszahívott hozzád”⁴⁹⁰ – és a nyolceztés bécsi jótékonyági koncertsorozattal. 1840-ben megírta a *Magyar dallók* sorozatot, amit 1847 után átdolgozott és *Magyar rapszódia*k címen jelentetett meg 1851 és 1853 között. A sorozat nagyrészt ismert dallamokra készült, a többnyire lassú-friss felépítésű daraboknak megmaradt bizonyos szórakoztató-zenei, táncfüzér jellege.

Negyvenéves kora körül, a zeneszerzői elmélyülés idején témaválasztásában is érdekelte a történelmi magyarsághoz való kapcsolódás (pl. *Hungaria* szimfonikus költemény,

⁴⁸⁷ BÓNIS 2000, 20.

⁴⁸⁸ Mosonyi életében nem került bemutatásra, és később sem vált ismertté.

⁴⁸⁹ WALKER, Alan: *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek 1811-1847*, Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 73., BOZÓ Péter: Liszt és a német egység. *Muzsika* 2008/11 20-26. Itt: 20.

⁴⁹⁰ WALKER 1986, 267.

Funérailles az 1849-es tragédia emlékére), ezekben a darabokban nincs konkrét idézet, a magyaros vonások szervezesebben beépülnek saját stílusába. Egyik legnagyobb alkotásában pedig, a *h-moll szonátában* formaképző szerepet kap a magyar skálából kialakított fordulat. Középső alkotókorszakának műveiben az induló karakter sosem nélkülözi a verbunkos jellegzetességeit, így van ez az 1860. körül komponált *Christus* oratóriumban is, ahol a Három királyok érkeznek magyar indulózenére „Ha Rubens flamandokat festhetett biblikus képeire, akkor egyik mágusomnak én is adhattam kipödört bajuszt.”⁴⁹¹ Az európai romantikus zene egyfajta summázataként értelmezhető *Haláltánc* zongoraversenyben⁴⁹² pedig a kidolgozási résznek magyaros tánczene a tetőpontja.

A kései korszak a gyász hangvételéhez társítja a lassú verbunk „hallgató” zenéjét, a Lisztre korábban is olyan jellemző filozofikus jelentéskörhöz. Ennek korai megjelenését figyelhetjük meg a nagyon modern hangzású *Christus* tételben: „*Tristis est anima mea*” (ZH). A *Három Gyászóda* kapcsán 1866. novemberében Rómában írta az alábbiakat Liszt:

Ha a temetésem zenélnének, azt szeretném, hogy e gyászódák közül a másodikra essék a választás a partitúra 3. 4. 5. és 6. oldalán lévő magyar kadencia miatt. (feliratuk: Dulces moriens reminiscitur Argos – A haldokló visszaemlékezik az édes Argoszra)⁴⁹³

A *Magyar történelmi arcképek* – Széchenyi István, Eötvös József, Vörösmarty Mihály, Teleki László, Deák Ferenc, Petőfi Sándor, Mosonyi Mihály⁴⁹⁴ – is többnyire gyász-zenék, a megidézett történelmi személyiségekhez legtöbb esetben személyes kapcsolat is fűzte.

Fájdalmas volt Liszt számára, hogy zeneszerzőként nem ért el olyan sikereket, mint zongoristaként, de ez a viszonylagos közömbösség adott neki egyfajta szabadságot. A 60-as években jegyezte le egy levélben az alábbi szavakat: „A dolgaim megírása számomra művészi szükségszerűség, megírásuk tényével tökéletesen megelégszem”⁴⁹⁵ Kései korszakában a fő vonulattól leágazó, modern utakon járt – részben épp a magyaros zenéhez kapcsolódó „egzotikus” hallásmód eredményeképpen. Dobszay Lászlót idézem:

⁴⁹¹ VÁRNAI Péter: *Oratóriumok könyve*, Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 256.

⁴⁹² Formai összetettség: variáció, szonáta-elv, szonáta ciklus (azaz komplex szonátaforma); gregorián téma mögöttes tartalmával, utalások meg nem nevezett régies stílusokra (barokk, reneszánsz jellegű részek, magyaros stílus) és zeneszerzőkre, Bachra, Berliozra.

⁴⁹³ Idézi: HAMBURGER Klára: *Liszt*, Budapest: Gondolat (Zenei Kiskönyvtár), 1980, 309.

⁴⁹⁴ A kiadó hibás sorrendje ez, a szerzői szándék szerint a középső tételek rendje: Deák, Teleki, Eötvös, Vörösmarty. WALKER, Alan: *Liszt Ferenc. 3. Az utolsó évek 1861-1886*, Zeneműkiadó Budapest, 2003. 443

⁴⁹⁵ Idézi: HAMBURGER Klára: *Liszt: Christus* [a partitúra előszava], Budapest: Editio Mica [é. n.]

A verbunkos elemek beépítése úgy hat gondolkodásmódjára, mint a régi európai zenével való megismerkedés – egy korszerű zenei anyagot egy tőle idegen zenei anyaggal kell a szerzőnek összeépíteni. [...] E művekben a tiszta európai szellem beszél, mindazt felszíva és mindazon túljutva, amit előtte évszázadok produkáltak.⁴⁹⁶

Összegzés

A zene univerzális nyelv – szokták mondani; de valljuk be, érthetőbb, ha nem dialektusban szól, hanem nagyobb közösség hagyománykészletére támaszkodik. Ám a háttérben, szükség van a pillérekre, a dialektus ébrentartására. Liszt Ferenc teljes elfogadással volt barátja Mosonyi Mihálynak, sőt parafrázist írt „szuper-verbunkos” operájára.⁴⁹⁷ Mosonyi halálhírére reagálva pedig azt írta Ábrányinak: „Bárki is büszke lehetett vele egy lépést tartani az általa követett úton... Tiszteljük emlékét azzal, hogy igyekezzünk gyümölcsözővé tenni példáját és útmutatásait.”

Az a fajta népies stílus, ami a XIX. században elég volt a nemzeti karakter beazonosításához, a colour local megteremtéséhez és így a nemzetközi „érdekességhez” éppúgy, mint a hazafias öntudat demonstrálásához, a XX. század elejére elértéktelenedett. Ez történelmi okok mellett zeneikkel is magyarázható. Először is a XX. századra hitelét veszítette maga az a romantikus népi idill, ami a verbunkos zenén alapuló ál-eredeti dalok táncok tömegeit termette, másodsor ezt a stílust a daloskörök, dalárdák kedvelték és őrizték, amelyek erre az időszakra művészi minőség szempontjából nagyon alacsonyra csúsztak, többek között a mozgalom széleskörű tömegesedése révén. Kodály számára a leginkább degradáló jelző a „dalárda-stílus” volt.

Bár a népművészettel, népzenevel való mélyebb, tudományos kutatáson is alapuló kapcsolatot a XX. század kiépítette, a szerzői megközelítésmódok nem változtak. Továbbra is csak a legnagyobbak – Liszt nyomdokain Bartók, és például Ligeti – értek el olyan művészi mélységű szintézist, amely a nemzetire épülő európai zeneművészet mindig új dimenzióját jelentette. A művészi minőségtől és megközelítésmódoktól elvonatkoztatva pedig kijelenthetjük, hogy a zenei gyökerekhez való kötődés minden korban fontos tényező az identitás megélésében, függetlenül attól, hogy mit is ért egy-egy korszak zenei gyökereken.

⁴⁹⁶ DOBSZAY László: *Magyar zenetörténet*, Budapest: Gondolat, 1984, 317-318.

⁴⁹⁷ Liszt hálás volt Mosonyinak rajongásáért, és baráti szolgálataiért – például Mosonyi lemásolta híresen szép kézírásával Liszt egész *Koronázási miséjét*, hogy ne lehessen olvashatlanságra hivatkozva visszautasítani az előadását a magyar királyi koronázáson – és legközelebbi barátai közé sorolta, támogatva zeneszerzői törekvéseit is.

Summary

European idiom and national characteristics

in 19th century hungarian (and hungarian-like) music

The revival of national styles is typical of 19th century European music. That time the concepts “universal” and “national” were ideas rooted in each other. Contemporary European audience welcomed the new “exotic” approaches deriving from the popular character of various countries’ national music. The most popular impacts were of Polish, Hungarian and Russian influence, the characteristics of which were often adopted by a number of European composers. Two main streams evolved in national music cultures: the traditional European and the national radical wing. Their influence on the national music culture resulted in the presence of three approaches in compositions.

The study examines some pieces by Brahms, Erkel, Mosonyi and Liszt as examples of compositions which involve the characteristics of different approaches besides those of Hungarian music.