

Sziklavári Károly

Az örök újító

Mosonyi Mihály emlékezete



Mosonyi Mihály 1857-ben
Weber Henrik litográfija

Még az olyan zenerajongó vagy muzsikus számára, aki csupán *hallott* a romantikus magyar zeneszerző (1815–1870) életművéről, sem igen lehet ismeretlen annak a stílusfordulatnak a ténye és jelentősége, amely a pálya addigi ívéről való lekanyarodásként, alkotói névváltoztatással együttesen jelentkezett az 1850-es évtized utolsó esztendejében. Valóban rendkívüli volt e fordulat intenzitása, Mosonyi egész szellemi útjának leglátványosabb megújódását eredményezve: nem kevesebbet értve ez alatt, mint az 1859–62 közötti pályacsúcs-időszak mámoros-euforikus alkotói kiteljesedését, épp a megújódás jellegének s erejének hatásaként. Michael G. Brand magyarországi német zeneszerző ekkor lett Mosonyi Mihály magyar zene-

szerezővé, akinek szellemi orientációját immár nem – a hazai németség egykorú önkifejezési törekvéseire általában véve is jellemző módon – a külhoni német kultúrával történő, vegyes sikerű kapcsolatkeresés, illetve az abba való betagozódás individuális lehetőségei vezérelték tovább elsődlegesen,¹ hanem a magyarság összművelődésében való alakító részvétel kollektív céljai. Bár Mosonyi esetében individualista-romantikus küldetéstudattal áthatottan, mégis: önzetlenül. Így vált számára eszmei, sőt eszmetörténeti értelemben is *Vaterland*dá a magyar föld.

Eszmetörténeti értelemben is, hiszen épp az iménti utalás miatt volna téves gondolat mintegy önmagukban szemlélni az életpálya szóban forgó fej-

¹ Mosonyi korábbi szellemi irányultságára jellemző példák, hogy Op. 1-ként megjelent *B-dúr trióját* Bécsben publikálta (Haslinger, 1845), majd Op. 5. és Op. 6. jelzésű dalfűzérét, illetve dalciklusát egyaránt Lipcsében tette közzé (Breitkopf & Härtel, 1853, ill. 1854); első operáját Weimarban szerette volna színpadra vitetni; stb. Művészetének német gyökereit később sem tagadta meg, sőt a német zenetörténet számos vívmánya továbbra is ösztönzően hatott rá: elegendő a *Magyar gyermekvilág* schumanni ihlető hátterére gondolnunk, vagy a magyar törekvésekkel karöltve jelentkező Wagner-hatásra az *Álmosban*.

leményeit; azok személyes összetevői ugyanis részét alkották egy hatalmas, civilizációs méretű árhullámnak, amely addigra már fölerősödve kísérte s befolyásolta a magyarországi németiség nagyobbik részének napjait, életviszonyait: az asszimiláció szinte mindent áthevítő-átszellemítő folyamatát ideértve. Ám a hazai német ajkú lakosság már jóval annak tendenciái előtt, sőt azokkal párhuzamosan is, olyan civilizációs értékek képviselője s megtestesítője volt, amelyek meghatározó módon befolyásolták a kor Magyarországnak – illetve mindkét akkori hazának² – a kultúráját, művészetét. S e ponton kell rámutatnunk a szomorú hiányra: a magyarországi német zene(szerzés) történetének monografikus feldolgozatlanságára – szemben például a hazai német irodalom önálló útját tárgyaló, olykor heroikusnak is nevezhető munkákkal.³ Egy ilyen írásmű – jelenleg csupán elképzelhető – fejezetei sokkal egyértelműbben vizsgálhatnának rá Mosonyi „német” alkotói korszakának belső fejlődésvonalára s annak logikájára a magyarországi német zeneszerző-kortársak munkásságának, eredményeinek – helyesebben azok egészének mint szuverén és inspiratív szellemi kapcsolatrendszernek – a tükrében annál, ahogy mindezt jelenlegi, pusztán szórványos ismereteink alapján láthatjuk és értékelhetjük. S egyáltalán: ideje volna végleg szakítani azzal a szemléletmóddal, amely mindössze egyfajta „preludiumot” lát a Mosonyi-életmű „német” szakaszában, a majdani „lényeghez”, a „magyar” művek megszületéséhez elvezető úton.⁴ Elegendő ehhez arra gondolnunk, hogy a jelen írás kezdetén említett, alapvető fordulat előtt és után is, a szüntelen megújulás igénye, s azzal összefüggésben az egyéni leleményből fakadt, kisebb-nagyobb úttörések sorozatszerű – hol „csupán” a magyar, hol akár az egyetemes zenetörténet viszonylatában is figyelemre méltónak mondható – fejleményei kísérték végig a komponista Brand-Mosonyi teljes pályáját: annak „német” és „magyar” szakaszait egyaránt. Az alábbi dolgozat ezekből mutat be egy csokorra valót.

Alighogy az ifjú muzsikus Brand elhagyta a délvidéki kastély számára már nyilvánvalóan szűk alkotói mozgásteret kínáló környezetét – működését Pestre, az ország dinamikusan fejlődő központjába helyezve át⁵ –, egymás után került sor különböző szerzeményeinek előadásaira: így például *I. szimfóniáját* két alkalommal is hallhatta a város közönsége 1844 márciusában (3-án és 24-én). Tény, hogy számos szimfónia látott már napvilágot magyar földön azt megelőzően is – J. Haydnnak az 1760-as évtized eleji alkotásaitól kezdve –, ámde alighanem Brand-Mosonyi kompozícióját tekinthetjük az első, magyarországi

² 19. századi szóhasználat, Erdélyt is ideértve.

³ Mindenekelőtt Pukánszky Béla grandiózus művére utalva: *A magyarországi német irodalom története / A legrégebb időktől 1848-ig* (1926; ²2002); lásd továbbá egyebek mellett Kalász Márton – Kovács József László – Balogh F. András – Komáromi Sándor kötetét: *Fejezetek a magyarországi német irodalom történetéből* (Budapest, 2002). A magyar–német együttélés civilizációs hatásairól lásd többek között Pukánszky Béla könyvét: *Német polgárság magyar földön* (1940; ²2000), valamint Farkas Gyula munkáit.

⁴ Ennek az első Mosonyi-életrajzíró id. Ábrányi Kornéltól eredő értékelésnek a kizárólagossága sajnos máig vissza-visszatér a szakirodalomban.

⁵ 1835–42 között gróf Pejachevich Péter szlavóniai kastélyában élt a komponista (Rétfalu; ma: Retfala, Eszék/Osijek, Horvátország); 1842 közepe táján költözött Pestre.

születésű zeneszerző tollából, idehaza keletkezett *valódi* szimfóniának,⁶ s a pálya egészének történeti ívét is figyelembe véve, deklarálan: az első magyar szimfóniának. Jóllehet a Mosonyival azonos esztendőben, Budán született – bécsi zenei iskolázottságú, később Esztergomban működő – Seyler Károly (1815–1884)⁷ is írt egy szimfóniát, de nem tudni, hol és mikor: a datálatlan műről csupán egyes 19. századi nyilvántartások informálnak. Így amíg napvilágra nem jutnak Seyler szerzeményének keletkezési adatai, feltétlenül Mosonyié marad az elsőség ezen a téren.

Az *I. szimfóniát* követően, 1844 folyamán komponált *Zongoraverseny* hasonlíthatatlanul modernebb alkotás lett a maga idején: a félig-meddig még posztklasszikusnak mondható mű zenei világával ellentétben már ízig-vérig a romantika „fő áramának” szellemi gyermekeként. Sokszor hangsúlyozott szerkezeti novitásai (a három tétel egybekomponáltsága, a szélsők tematikus összefüggései stb.) mindazonáltal csupán relatív újdonságoknak számítottak akkoriban – legföljebb magyar földön minősülve ténylegesen azoknak –, versenyművének formakoncepciója révén ugyanis alapvetően a nemzetközi irodalom *concertino-* (*Konzertstück-*) hagyományait folytatta Mosonyi (a viszonylagos teljesség kedvéért előbbiekhöz sorolva C. V. Alkan párizsi *Kamarakonzertjeit* is). Kérdés azonban: ténylegesen mit ismerhetett mindezekből a pesti zeneszerző? C. M. v. Weber gyakorta fölhangzott *f-moll Koncertstückjének* (Op. 79) közvetlen hatásáról aligha lehet nála szó;⁸ C. Czerny *concertinói* szintűgy a kor általános repertoár-darabjai közé tartoztak, ám a jelen sorok írójának bevallottan nincsenek konkrét ismeretei e gyakorlatilag elfeledetté vált művekről. Mosonyi *e-moll zongoraversenyének* szerzői „concerto” műfajmegjelölése viszont arra enged következtetni, hogy a darab szerkezeti elgondolásaira az elsőként F. Mendelssohn-Bartholdy által, a komponista *g-moll zongoraversenyével* (1831) életre hívott újszerű, romantikus versenymű-koncepció⁹ – ideértve egyebek mellett a tételek *attacca* összekapcsolását s azok tematikus hálóját¹⁰ – szintűgy hatással lehetett. Mendelssohn modern megoldását később többen is átvették, de ő maga is újraalkalmazta további versenyműveiben.¹¹ A Mosonyi-szakirodalomban immár hagyománynak számít Mendelssohn-hatást emlegetni a szerző *Zongoraversenye* kapcsán, ezért itt érdemes megjegyezni, hogy

⁶ A műfaji sajátágok Beethoven utáni értelmében. Az olyan darabok, mint az akár magyarországi, akár nem magyarországi születésű, Tatán működő Menner Bernátnak a szakirodalomban félreérthetően nyilvántartott, nyúlfarknyi terjedelmű, alkalmi kompozíciója – mely műfaji tekintetben ráadásul igen régies módon kötődik a színpad világához (kézirata: Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. IV. 1503) –, semmiképp sem tekinthetők annak.

⁷ Mint köztudott, Mosonyi és Seyler később rivális szerzőkké lettek Liszt Ferenc *Esztergomi miséjének* *gradualéja* és *offertoriuma* kapcsán.

⁸ A két mű zenei világának gyökeresen eltérő volta miatt. (Annál több joggal beszélhetünk arról Liszt Ferenc versenyművei és versenymű jellegű alkotásai esetében.)

⁹ Amelyre szintűgy nyilvanvaló hatást gyakorolt az említett *concertino-* (*Konzertstück-*) hagyomány, de ennek bővebb taglalása nem tartozik közvetlenül a jelen témához.

¹⁰ Lásd bővebben Gerald Abraham összefoglalását: *The New Oxford History of Music IX. / Romanticism (1830–1890)*, edited by Gerald Abraham, Oxford University Press, 1990, 47–48.

¹¹ Vö. *The New Oxford History of Music IX.*, 48–49.

kiváltképp a darab fináléjának zsánere olyan, amelyre ráillik a „mendelssohni” jelző.¹² Általában véve a mű *bel canto* írásmódja ugyanakkor Chopin-hatást sejtet: főként az azonos hangnemű *Zongoraversenyét* (Op. 11.).

A darab nem került előadásra a komponista életében, viszont – talán az 1850-es évtized folyamán¹³ – Mosonyi megalkotta annak szeptett-kíséretes verzióját is: bizonyára a publikálás gondolatától vezérelten, a kor hasonló jellegű kiadványainak ösztönzésére (s vélhetően ez lett volna a 4. számú kinyomtatott opusa). Pest-Budán előtte már Charles Angelus Winkhler (Winkhler Károly Angyal: 1786–1845), József nádor udvari zongoraművésze komponált zongoraversenyt,¹⁴ s tett közzé (Mosonyi verziójához hasonló apparátusú) kamarakíséretes formában zongoraverseny jellegű alkotásokat,¹⁵ amelyekről elképzelhető, hogy mintaként szolgáltak Mosonyi számára: e tanulságos eset is nyomatékkal figyelmeztet az egykori hazai német zeneszerzők munkásságát, illetve tevékenységük egymásra gyakorolt hatását tárgyaló, átfogó monográfia szükségére. (Érdekességképpen megjegyezve egyúttal azt is, hogy Winkhler 1820-as évtized közepi, Op. 23. jelzésű zongora-zenekari variációsorozatának felépítésében – mint az a kor megannyi hasonló alkotásánál szintén megfigyelhető – ugyancsak érvényesülnek annak a szerkezeti elgondolásnak a nyomai, melyre az imént mint *concertino*-nagyformára hivatkoztunk.) Winkhler azonban nem volt magyarországi születésű muzsikus, ezért Mosonyi alkotását tekinthetjük az első, magyar földön született szerző tollából, itthon keletkezett zongoraversenynek, s mindenképpen: az első ránk maradt magyar zongoraversenynek.¹⁶

S mint azt egyetlen versenyművének esete is mutatja, a laza, füzérszerű nagyformákat mindinkább a romantikus egység gondolat jegyében álló szerkezeti koncepciók váltották föl Mosonyi legigényesebb alkotásaiban, már a negyvenes évtized derekától kezdve. Ilyen lett később a *Schilflieder* c. dalciklus; még később a *Tisztulás ünnepe* kantáta (1859), valamint az *Álmos* opera (1862). De öntörvényű zenei, vagy akár romantikus-narratív szerepű rendezőelveknek a zongoradarabok olyan kötetei sem voltak híján, mint a *Drey Klavierstücke* (Op. 2) és a *Zwey Perlen* (Op. 3); ugyanez hatványozott érvénnyel mondható el a nagyszabású magyar sorozatok (a *Gyermekvilág, Tanulmányok...*) vonatkozásában.

¹² Részint konkrétan Mendelssohn *g-moll zongoraversenyére* is utalva ezzel.

¹³ Amint arra kéziratának (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 485/1–2) sajtósági alapján következtetni lehet.

¹⁴ 1837. évi előadásának műsorlapja az Országos Széchényi Könyvtár Kisnyomtatvány Tárában lelhető föl.

¹⁵ *Gran Rondo Brillante alla Polacca* Op. 17; *Variations brillantes* Op. 23; *Grand Rondo Polonais* Op. 41. Winkhler *Variations brillantes*-jának kísérőapparátusa: fuvola, hegedű 1–2, mélyhegedű, gordonka, gordon; a Mosonyi-mű kamaraverziójáé: fuvola, hegedű 1–2, mélyhegedű 1–2, gordonka, gordon.

¹⁶ Ez utóbbi megállapítás tartalmát illetően figyelembe véve a zeneszerzői pálya egészének ívét (mint az *I. szimfónia* esetében is). Liszt Ferenc Párizsban komponált, gyermekkori zongoraversenyeiről mindössze adatok alapján tudunk. Az általa később írt, de a tényleges zongoraversenyeket időben még megelőző zongora-zenekari alkotások csupán versenymű jellegű darabok.

A magyarországi születésű, német ajkú költő, Nikolaus Lenau (1802–1850) versciklusára komponált *Schilfliedert* (= *Nádi dalok/ Dalok a nádasról*) Lipcsében, hatodik opusaként tette közzé Mosonyi 1854 folyamán; keletkezését tekintve nem is lehet annál sokkal korábbi alkotás. Zenei világa igazi különlegességszámba megy: a tartalmi tekintetben koherens egységet képező öt verset „egyetlen dalból álló ciklus”-ként zenésítette meg Mosonyi, kvázi öttételes, ám a tételhatárokat átvezető anyagok révén feloldó, egybekomponált zenei folyamatot létrehozva. Műve így, különleges szerkezeti koncepciója révén, mondhatni, egyedülálló fejleménye lett a romantikus művészi dal történetének. Ráadásul e ciklus meghatóan-megrendítően személyes tónusú: Lenau fájdalomlíróját az elhunyt Kedvesre való emlékezéssé lényegítette át a zeneszerző tolla.¹⁷ A *Schilflied* Mosonyi egyetlen tényleges dalciklusa, melyet – amennyiben ki nem derül az ellenkezője a magyarországi német zeneszerzés történetének remélhető majdani,

behatóbb vizsgálata során – az első hazai romantikus dalciklusként tarthatunk nyilván egyszersmind!¹⁸

Többségükben jóval ismertebbek a „magyar” zeneszerzői korszak úttörései. Mosonyi volt a cimbalom mint specifikusan nemzeti hangszerünk első nagyzenekari alkalmazója (*Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének*, 1860);¹⁹ ötletét alig valamivel később Erkel Ferenc kamatoztatta az operaszínpadon, a *Bánk bán* zenéjében. Majd utóbb az operakomponista Mosonyi is számottevő inspirációt gyakorolt az operaszerző Erkelre: a *Sarolta* elképzelhetetlen lett volna a *Szép Ilonka* – az első tisztán magyar zenéjű dalmű – hatása nélkül, míg a *Dózsa György* wagneres újonságait leginkább az *Álmos* mint a wagneri vívmányokat műfajkeretei közé olvasztó – jelen szempontból tehát „közvetítő” szerepű – opera zenei világa magyarázza.²⁰ Feltéve hogy az események nem vesznek olyannyira szerencsétlen fordu-



Mosonyi Mihály Lenau-dalciklusa: *Schilflieder* (Op. 6, Leipzig, 1854), a kiadvány címlapja

¹⁷ Mosonyi fiatal neje, Weber Paulina, 1851-ben távozott el a földi létből.

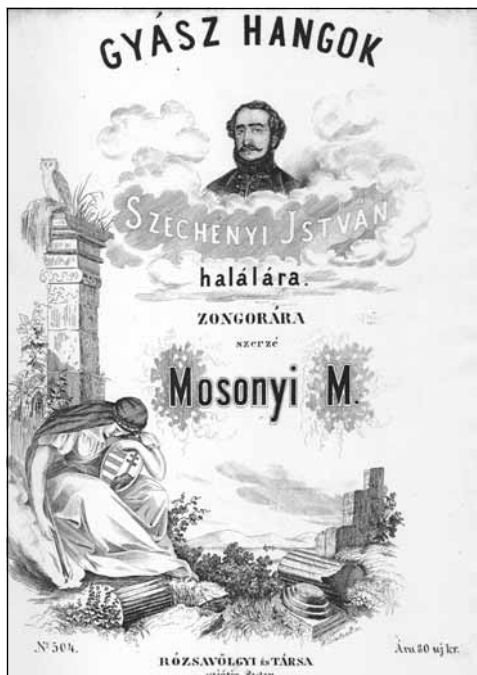
¹⁸ De nem előzmények nélkül: példaként már Spech János *Hat magyar dala* (Op. 30; 1822) határozott belső narratívával rendelkezik a versszövegek elrendezettsége folytán (s így akár már romantikus típusú/lényegű alkotáskoncepcióról is beszélhetnénk), ám zenei világát illetően e dalciklus semmiképp sem minősíthető még romantikus értelemben vett ciklusnak.

¹⁹ Lásd továbbá a komponista *Egy szó a cimbalom érdekében* c. írását a Zeneészeti Lapok 1860. november 7-i számában.

²⁰ Mint azt e sorok írója több alkalommal is, bővebben kifejtette már: lásd például *Egy ritkán hallható Erkel-operáról* című tanulmányát, közzétéve a Partium folyóirat 2004. nyári számában.

latot az 1862-t követő években,²¹ hosszabb távon Mosonyi lehetett volna Erkel egyetlen komoly hazai riválisa a Nemzeti Teátrum operaszínpadán. Kettejük dalmű-szerzői versengése nemesnek és gyümölcsözőnek indult, s amíg Mosonyi operairással foglalkozott, elsősorban ő hatott Erkelre, és nem megfordítva.²² Az *Álmos* után viszont már nem írt több operát,²³ így az általa úttörő jelleggel megkezdett, kísérletező hangú, magyar zenedrámai irányt Erkel folytatta a *Dózsával*, majd pár évre rá a *Brankovics Györggyel*.

De nem csupán Erkelre, hanem Lisztre is hatott a zeneszerző Mosonyi, sőt úgy tűnik, hatás és visszahatás kettősségéről beszélhetünk az utóbbi megállapítás kapcsán. Mosonyi 1860. évi zenekari alkotásain egyértelműen érződik Liszt szimfonikus költeményeinek – mint a kor legmodernebb nyelvezetű zenekari opusainak – inspirációja. A *Zenészet* Lapok 1864. július 7-i számában közzétett, általa írt Liszt-méltatásban kiemelte a szimfonikus költemények sorából a *Hősi siratót*.²⁴ E jórészt magyar hangú alkotásával az 1849. évi tragikus eseményeknek állított hangzó emléket Liszt. A műben többször is megszólal egy magyar anyagú, ismétlődő – basszusostinato – tetrachord-képlet (elsőként a 69–71. ütemekben: *desz-c-b-a* hangmagasságokon). Mosonyi vélhetően 1860 folyamán keletkezett, *A honvédek* című – id. Ábrányi Kornél emlékei szerint eredetileg „A magyar honvéd győzelme és keserve” feliratot viselő –, s eszmei programjában szintúgy a szabadságharcra visszatekintő zenekari fantáziájának szövege egy, az iméntihez feltűnően hasonlatos, és úgyszintén magyar tónusú basszusostinato-formulát (*d-cisz-b-a*)



Mosonyi Mihály: *Gyász hangok Széchenyi István halálára*, zongorára (Rózsavölgyi, Pest, 1860), a kiadvány címlapja

²¹ Midőn Mosonyi és Erkel viszonya elhidegültté, sőt nem egy tekintetben ellenségeskedővé vált, egészen az évtized közepéig tartó érvénnyel.

²² Vitathatatlan ugyanakkor, hogy a *Hunyadi László* és a *Bánk bán* zenéje magasztos példa gyanánt, de nem feltétlenül követendő mintaként állt az első magyar operáját komponáló Mosonyi előtt. *Bánk bán*-elemzései a magyar zenekritika, zeneesztétika irodalmának kiemelkedő remekei közé tartoznak. Az Erkel-operák hősnői is hatással lehettek *Szép Ilonka* alakjának megformálására (Bónis Ferenc: *Mosonyi Mihály*, Budapest, 1960, 189–90.).

²³ Jóllehet tréfásan, de fölvetette egy harmadik magyar dalmű megírásának ötletét: *Zenészet* Lapok 1863. január 1., 110.

²⁴ A *Hősi sirató* Mosonyi tulajdonában levő partitúrája később (1886) a tanítvány Erkel Sándortól került a Filharmóniai Társaság kottatárába, ahol a 82. számon lelhető föl.

tartalmaz, még hozzá igen hasonló narratív szerepet betöltve, épp a mű „kerves” szakaszában. A szerző legismertebb és legtöbbet méltatott hangszeres művei egyikében, melyet *Gyász hangok Széchenyi István halálára* címmel – a krónika szerint még 1860 áprilisában, napokkal a legnagyobb magyar elhunytát követően – először zongoraműként fogalmazott meg, majd ugyanabban az évben nagyzenekarra is meghangszerelt, már jóval markánsabb magyar baszszusostinato-motívum (*g–b–cisz–fisz*) fölött bomlik ki a hangzó folyamat. Liszt ezt a képletet átvéve – s bizonyos fokig más tekintetben is a Mosonyi-mű zenei anyagától inspiráltan – alkotta meg *Gyászelőjáték és gyászinduló*, majd *Teleki László c. zongoradarabjait* (LW A334; 335/3: 1885).

1859–62 közötti pályacsúcsát követően Mosonyi alkotói érdeklődése mindinkább vokális irányúvá lett, e helyütt részletezésre nem kerülő okokból főként a kisformákra (dalok, kórusművek) összpontosulva, s a nagy lélegzetű műfajokhoz (mise, kantáta) csupán időnként vissza-visszatérve. Tény mindazonáltal, hogy öt nagyszabású magyar dalával²⁵ a század hazai, művészi daltermésének etalonértékű remekeit hívta életre. (Méltó gyümölcseiként annak az alkotói programként is megfogalmazott törekvésének, hogy miként is válhatott lehetségessé a magyar zene – saját szavait hasonlat céljára kölcsönvéve – 1860 körüli „őserdejéből” – „a végzetlen sűrűségeken keresztül tisztább ösvényeket” vágva, szorgos gyomlálással, nemesítéssel, rendezéssel²⁶ – idilli kultúrtájait létrehozni.) S habár vitathatatlan tény, hogy férfikarai vegyes színvonalúak, nem egy előadásra érdemes, ihletett kompozíció akad azért e művek között is! Amennyiben pedig hihetünk a – tartalmi vonatkozásában ma már ellenőrizhetetlennek tűnő – krónikási közlésnek, Mosonyi alkotói szerepe a férfikari mozgalom fantasztikus ívű kibontakozásának egyik fejleményét illetően is – akarla-akaratlanul – üttörővé lett! Földidézve a Vajda Viktor szerkesztette, 1870. évi dalárdatörténeti könyvet:²⁷ a hatvanas évtized előrehaladtával „a nevezetesebb dalárdák siettek magokat jellemző daligékkal ellátni. E részben a kezdeményezés a nagyszombati dalárdát illeti, melynek daligéjét Mosonyi Mihály szerzette. Utána nemsokára Wusching Konrád is szerzett egyet a lugosi dalárda számára. Példáját követték a pécsi dalárda számára Szigriszt József [stb.]”.²⁸

Kérdés azonban: miért hanyagolta el Mosonyi az instrumentális nagyformákat 1860 után? Az olyan, immár ízig-vérig magyar hangszeres idiómában fogant remekművek megalkotásával a háta mögött, mint a *Gyász hangok Széchenyi István halálára* vagy a *Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének*? Önmagukban nem szolgálhatnak erre kellő magyarázatként a vokális fő művek egy részének sikertelen előadási kísérletei a hatvanas évek folyamán (a *Tisztulást* és az *Álmost* ideértve), de ugyanúgy az Erkelrel való konfrontálódás következményei sem. Miért nem írt például *magyar vonósnegyest* ő maga, az 1850-es évtized végi stílusfordulatát követően? (Megtehetette volna fél tucat korábbi,

²⁵ *A szerelem, a szerelem* (1860, Petőfi Sándor); *Letészem a lantot* (1863, Arany János); *Gara Mária* (1864, Tóth Kálmán); *Mátyás anyja* (1864, Arany János); *Boldogság emléke* (1870, Komócsy József)

²⁶ *Zenészeti Lapok* 1860. október 10., 10–11.

²⁷ *Dalár-émlény, szerkeszté Vajda Viktor* (Pest, 1870), 97.

²⁸ Mosonyi szerzeménye a *Zenészeti Lapok* 1864. július 7-i számában került közlésre.

GYÁSZ HANGOK.

3

Mosonyi Mihály.

Maestoso

ff *cresc.* *f* *f* *f* *f*

f *Ad libitum.* *pp* *p* *crescendo.* *f dim.*

p dim. *a Tempo* *pp* *p* *cre- scen-*

do *poco a po - - - co cre - - - scen - - - do.*

ff *dimin.* *p* *dimin.* *pp*

Mosonyi Mihály: Gyász hangok Széchenyi István halálára, zongorára (Rózsavölgyi, Pest, 1860), a kiadvány kezdő kottaoldala

65

Maestros.

Gyász hangok.



Mosonyi Mihály.

Mosonyi Mihály: Gyász hangok Széchenyi István halálára, zenekari verzió (1860), az eredetileg a Filharmoniai Társaság tulajdonában levő, majd a 20. század folyamán elveszett szerzői partitúra kezdő kottaoldala (közétette Fabó Bertalan az általa szerkesztett, 1910. évi Erkel Ferencz Emlékkönyvben)

oly nagyszerű alkotással a háta mögött,²⁹ sőt valójában mi más lehetett volna kézenfekvőbb a pálya szoban forgó időszakában?) Miért (csak) Reményi Edét biztatta erre 1861 tavaszán?³⁰ Hiszen alkotói lendülete még egyáltalán nem tört meg addigra, csupán évekkel később. S miért nem írt *magyar szimfóniát*, midőn lehetősége nyílt egy, annak esetleges előadására alkalmas együttessel, a *Zenekedvelőket* irányítani a hatvanas évtized végén? Miért negyed századdal korábbi *I. szimfóniájának* felelevenítésén gondolkodott inkább, mint azt az általa akkortájt elkészített szólammásolati réteg tanúsíthatja?³¹ Miért nem teremtette meg ő maga a negyedik világhírű „zeneírómodort”,³² ilyen formátumú instrumentális művek megalkotása révén? Megválaszolhatatlan kérdések!

Amit legjobb magyar műveiben végrehajtott, mégis, tagadhatatlanul: egy-fajta *szintézis* lett, egyetemes zenei vívmányok s itthoni hagyomány kettősségének jegyében. Mosonyi ezáltal több 20. századi magyar mester előfutárának és szellemi rokonának minősíthető. Amihez persze nélkülözhetetlen szükség volt az ő teoretikus, sőt bölcselő tevékenységére – illetve személyére –, kora magyar hangművészetének *poeta doctus*aként; idő előtti elhunytával pedig „meghalt a magyar zenének egyetlen vigyázója és kényes fejlesztője, akinek szavára mindenki hallgatott”. Fabó Bertalan méltatta így a zeneszerző Mosonyi Mihályt az általa szerkesztett *Erkel Ferencz Emlékkönyvben* (1910).³³ A kapcsolódó záró gondolatokat még inkább érdemes fölidézni e helyütt, hiszen azok egy része – 1910 perspektívájából közvetlenül a megelőző évtizedre visszatekintve – tartalmában egyértelműen az akkor föllépett, új magyar zeneszerző-generáció: Bartók Béla, Kodály Zoltán nemzedékének munkásságára és eredményeire látszik utalni, miközben a szakíró Fabó szellemi párhuzamot von Mosonyi eszméi s a századelő modern magyar zenei törekvései között: „a magyar nemzeti zene fejlődése tekintetében a 70-es, 80-as és 90-es évek igen nagy visszaesést jelentenek és mutatnak. A fejlődésnek, sőt a virágzásnak nagyszabású nekiindulását csakis az utolsó évtizedben élvezhetjük, amikor kezdünk rájönni Mosonyinak szavára és tanítására, hogy minden modern vívmányt és fejlődést meg kell tanulni és el kell sajátítani és amellett folyton kell tanulmányozni a régi magyart és a népiest; így lehet a magyar zene modern, világnagy és egyúttal mindig nemzeti.”

²⁹ Bizonyos szakirodalmi állításokkal ellentétben Mosonyi csupán hat vonósnégyest írt: az egyesek által hetediknek vélt *h-moll kvartett* azonos a harmadikkal. A művek kéziratos forrásai: Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, *Ms. mus. 283, Ms. mus. 284, Ms. mus. 486*; MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, *Major Ervin hagyatéka, C-250*.

³⁰ Lásd erről Bónis Ferenc hivatkozott könyvét: 171–72.; 196.

³¹ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, *Ms. mus. 4236*.

³² Mosonyi saját szavait idézve a *Zeneszeti Lapok* 1861. július 17-i számából: „a magyar zenének művészi értelemben vett kifejlesztése által (a német, olasz s francia zeneirály s iskola mellett) alapítsuk meg a 4-ik világhírű zeneírómodort is: a *magyart*!”

³³ Annak 48. oldalán. E megállapítás érvényességének lényegén nem változtat az a tény sem, hogy tudjuk: Mosonyira sem hallgatott azért mindenki – messzemenően nem –, viszont aligha akadt másik magyar muzsikusa a kornak, akire annyian hallgattak volna, mint rá!