

MARÓTHY JÁNOS

## ERKEL ÉS ZENETÖRTÉNETI HÁTTERE

A felszabadulás előtt kétfajta Erkel-kép élt a köztudatban. Az egyik még Erkel nemzedékétől származik; eszerint Erkel a magyar nemzeti zene atyja. A másikat a századfordulón indult magyar népi irányzat alkotta meg; eszerint Erkel művészete „inkább csak külsőségeiben magyar”, és a vele kapcsolatos illúziókat el kell távolítani ahhoz, hogy a „mélyebb magyarság” értelméhez eljuthassunk.

A „népiek” nemzedéke tehát polemizál a reformkor és a szabadságharc nemzedékének zenei világával; abban az egyben azonban egyetért vele, hogy a zeneművészet *fő feladata a nemzeti sajtóságok* érvényre juttatása.

Persze, a kétfajta koncepcióban maga a „nemzeti” fogalma sem azonos. A XIX. századi koncepció gazdagabb a XX. századinál, amennyiben „nemzet”-en mindenekelőtt *történetileg harcoló, politikai nemzetet* ért, míg a „népi” irányzatban mindinkább a nemzeti jelleg *formai-esztétikai-deszkriptív* elemei kerülnek az előtérbe. Másrészt viszont megfordítva: a XX. századi koncepció gazdagabb a XIX. századinál, amennyiben a XIX. század *illuzionizmusával a realitást* szögezi szembe, és nemzetfogalmának tengelyébe a *népet* (a parasztságot) helyezi, mégpedig nem mint idillizált-elképzelte „zsánert”, hanem mint a maga tényleges mivoltában fölfedezett valóságot.

De ismételjük: amikor a XIX. század a maga zenei eszményeit kialakítja, *éppúgy* a nemzeti jelleget írja zászlójára, mint a XX. századi népi irányzat, amikor *hadat üzen* ezeknek az eszményeknek.

A közös jelszót a közös társadalmi talaj magyarázza. A népi irányzat talaja ugyanis, ha más fokon és eltérő körülmények közt is, de ugyanúgy a *polgári forradalmiság* volt, mint XIX. századi elődjéé. Az a polgári forradalmiság, amely nálunk (és más, hasonló helyzetű országokban) különös súllyal vetette föl a *nemzetté válás* kérdését.

De a „magyar vagy nem magyar?”, „magyar vagy kevésbé magyar?” kérdésfölvétel, tehát a nemzeti jelleg végső soron *formai* kérdése a zenekultúra *tartalmi* kérdéseinek az *elhomályosodásához* vezetett; pontosabban, a végső és így egyben tartalmi kérdésnek az *igényével lépett föl*. Ha a XIX. század a verbunkosban fedezte is föl az „ázsiai színben fénylő nemességet”, a XX. század

pedig a pentaton népzénét tartotta is az uráli őshaza vagy a „honfoglaló lélek” örökösének, egyben megegyeztek: a magyarságot egyformán *időtlennnek*, alapvető vonásaiban már az ázsiai vagy uráli őshazában kiformalódottnak tekintették. Így a magyarságról „lehántottak mindent, ami történetileg alakult”. A kultúra történeti rétegeinek csak az a szerep jutott, hogy ezt az eleve adott magyarságot — tökéletlenebbül vagy tökéletesebben — *kifejazzék*.

Ez a szemlélet a XX. századi népi irányzatnál „Kelet—Nyugat” feloldatlan antagonizmusához vezetett. Képletében — némileg egyszerűsítve — a népzene történetitlen magyarsága állt szemben a hivatásos zenekultúra magyartalan — vagy csak fogyatékosan magyar — történetiségével. Itt viszont ellentmondásba kellett kerülni a tényekkel, éppúgy, mint a XIX. századi elődöknek, akik a verbunkosban látták az ősmagyarság letéteményesét. Az újabb kutatások ugyanis egyre több magyar *népzenei* rétegről teszik világossá, hogy azok *történetileg* alakultak, ráadásul jó részük már éppen újabkori, tehát *európai* történelmünk során; és hogy népzeneink régebbi rétegeinek más népzeneikkel való analógiái is messze meghaladják a „rokonnépi koncepció” kereteit.

Azokat az ellentmondásokat, amelyek a mítoszok és a tények közt feszülnek, végül is a *tartalmi kérdések vizsgálatának* kell föloldania. Bizonyos zenei stílusrétegek, korszakok „tősgyökeres nemzetinek” tekintett vonásai éppen azáltal lehettek egyben mégis nemzetköziesek, mert tartalmukban olyan *emberi viszonyokból* fakadtak, amelyek messze a magyar közösség határain túl is fennállottak; a pusztán „nemzetköziesek”, „átvételnék” tekintett vonások viszont azáltal lehettek mégis magyarrá, mert átvételük a *nálunk is* másokhoz hasonlóan formálódó emberi viszonyok legbelsőbb igénye volt.

Persze, ha hiba az általános tartalom kérdését a konkrét nemzeti formában föloldani, éppúgy hiba, ha a konkrét nemzeti formát oldjuk föl az általános tartalomban. De a *kulcsot* a formai kérdésekhez is csak a tartalmi kérdések adhatják.

\*

A zene tartalmi kérdéseinek a megfejtéséhez nélkülözhetetlen lépcsőfok az ún. „köznapi műfajok” funkciójának a fölismerése. Ezek a műfajok egy adott társadalom, osztály, réteg nagy tömegeinek a zenei gyakorlatát képviselik és emberi viszonyait rögzítik. B. V. ASZAFJEV „intonációs” elmélete vagy SZABOLCSI BENCE „makám”-elmélete egyaránt kimutatta, hogy a kimagasló zeneszerző egyéni teljesítményét csak abban a viszonyban mérhetjük, amelyben ez a teljesítmény *a zene tömeges társadalmi gyakorlatával* és az itt kikovácsolódott jellegzetes formula-, forma- és műfaj-típusokkal áll.

Ez az összefüggés annál világosabb, minél kevésbé differenciálódott még *egyedi műalkotásokban* valamely társadalom zenekultúrája. A magyar korai XIX. század egyedi műalkotásainak a kor fő „köznapi” műfajával: a *verbunkos-*

sal való elválaszthatatlan kapcsolata pl. már első pillantásra szembeötlő. Innen van a magyar zenekutatás bizonyos helyzeti előnye a nyugat-európaival szemben, ahol a nagy „csúcsok”, kimagasló zeneszerzői egyéniségek alatti „köznapi talajt” csak külön erőfeszítésekkel lehet kibányászni.

De azzal a ténymegállapítással, hogy pl. Erkel zenéje a verbunkos-stílusban gyökerezik, még nem oldottuk meg a problémát. Azzal sem, ha további lépésként a verbunkos magyar vagy idegen voltának az elvont kérdését tesszük föl. Mindezekre a kérdésekre a végső magyarázatot csak a verbunkos *osztály-tartalmának* a föltárása adhatja meg.

A verbunkossal párhuzamos európai zene tartalmi alapja a *polgári életviszonyok* kialakulása; alapvető köznapi műfaji háttére pedig a *polgári lírai szövegdal*. Az az „új érzelmesség”, amely a XVIII. században a barokk kor heroizmusával szemben végleges győzelmet aratott, legköznapibb zenei műfajként az „Ich-Lied”-ben fejezte ki a felszabaduló polgári *privát élet* újfajta pátosát. Sőt ebből bontotta ki, a forradalmak korában, a maga újfajta *heroizmusát* is, legköznapibb zenei műfajként az *induló* és a *himnusz* átlírizált válfajaiban. A „hósi-lírai” jelző kettősségének egysége (amely végső fokon a „citoyen-bourgeois” kettősségének egységéből fakad), nemcsak a kor operáját jellemzi, de a hangszeres műfajokat is. Gondoljunk pl. a szonátaforma konvenciószerűen heroikus *főtémájának* és konvenciószerűen lírai *melléktémájának* a kettősségére. (Képzőművészeti analógia: *David*: A Horatiusok esküje *hósi-patetikus* férfialakjainak és *lírai-elomló* női figuráinak „ellenpontozott” kettőssége. Ugyanilyen ellenpontozott egyidejűséggel szólal meg egyébként a két elem Beethoven VII. szimfóniájának lassú tételében.)

Ha a polgári dal kialakulásának általános európai útja a középkor és a reneszánsz paraszti-céhpolgári „Wir-Lied”-jétől vezet fokozatosan az érzelmesen árnyalt, expresszív „Ich-Lied”-ig, hasonló fejlődési vonalat lehet kimutatni a magyar dal fejlődésében is: az újstílusú magyar népdaltól a virágéneken és a kollégiumi dalirodalmon át a Versegly-féle dalokig. A „köznapi líra” érzelmes-patetikus *fölhevítése*, más síkra helyezése, amit a dalok szövegében oly szemléletesen mutat, hogy a köznapi realitás Borcsái és Örsikéi a Venusok és Phyllisek egébe emelkednek, zeneileg a graciózus tizenhatodmenetek, „érzelmes késleltetések” („sentimentale Vorhalte”) formuláiban testesül meg (Példa).

Persze a magyar valóság talaján mindez sajátosan ölt formát. Sajátos történelmi adottságok nyilvánulnak meg a „bujdosó líra” műfajában éppúgy, mint a kollégiumi daltípusokban; vagy abban, hogy a magyar líra egyes zenei elemei nem az európai polgári köznyelvhez, hanem az „Iszlám koiné” — egyébként ugyancsak városi — dialektusához közelítenek. Végül, paradox módon, még az is nemzeti sajátosság, hogy a polgári fejlődés visszamaradottsága miatt időnként kész idegen formákat vettünk át.

De a legfőbb magyar sajátosság az, hogy nálunk a fő köznapi műfaj szerepét a daltól a hangszeres tánczene egy fajtája: a *verbunkos* veszi át. Kissé

sematikusan szólva: ebben fejeződik ki a *nemesi vezetésű* polgári forradalmi fejlődés magyar sajátossága.

Ez a nemesi oldal az, amelyet a verbunkosokkal kapcsolatban eddig is a leggyakrabban hangsúlyoztak, amennyiben az osztálytartalom kérdése egyáltalán fölmerült. A múlt magyar történelemszemléletére egyébként általában is jellemző volt, hogy a magyar múltban *csak „urat és parasztot”* látott; történelmünk *polgári elemeit* vagy tekintetbe sem vették, vagy idegennek bélyegezve, elhanyagolhatónak tekintették.

Pedig többek közt a magyar zenetörténet olyan emlékeiben is, amelyeket korábban egyszerűen „főúriak” tekintettek, jelentős szerepet játszik már a polgári elem. Gondoljunk arra, hogy már Tinódi nemcsak Török Bálintot szolgáltatta, de — nyomtatásban *piacra* került művein keresztül — a vásárok, „sokadalmak” „árus népét”, a városi, mezővárosi polgárt és polgárosodó parasztot is; hogy az ún. „XVII. századi főúri zene” anyagát tartalmazó kódexek, tabulátúrák könyvek zöme már *városi*, mégpedig főként erdélyi és felvidéki városi eredetű! Nem is szólva a kollégiumokról, vagy éppen arról, hogy a verbunkos fejlődésében oly nagy szerepet játszó híres zenekarok nem vidéki kúriákon, hanem éppen az ország főbb *városaiban* alakulnak meg a XVIII—XIX. század fordulóján (pl. Bihari bandája Pesten). Ráadásul XVI—XIX. századi zenekultúránk fejlődése, *amennyiben még paraszti vagy nemesi rétegekbe nyúlik is*, nem a sztyeppe lovasszereplőire vagy a párducos Árpádokba, hanem az *árutermelés által gyökeresen átformált új paraszti és nemesi típusokba ereszti gyökereit* (a hajdúktól a marhakereskedő Thökölig).

A verbunkosnak tehát a nemesi jelleg csak az egyik oldala; másik, nemkevésbé fontos oldala viszont éppen az, hogy ez a műfaj *hogyan telik meg mindinkább polgári tartalommal*.

A verbunkosnak az a formája, ahogyan a XIX. században már készen áll előttünk, a réginek és az újnak a sajátos ötvözete. Az, ami benne régi, még az európai „barokk heroizmus” hangjára rezonál; az „új érzelmesség” tehát nálunk nem a barokk típusú pátosz *széttörésével*, hanem *belső átformálásával* jutott érvényre.

Ami a verbunkosban „barokkos” és éppen ezért néha még olyan közvetlen analógiáig is vezet, amelyek az európai barokk zene „magyar hatásainak” a kimutatására csábítanak, éppen azért lett ilyenné, mert létrejöttenek útja az általános európai úttal sok lényeges ponton egybeesett. Az előzmény, itt is, ott is: a polgári fejlődés által megmozgatott és az „outlaw-gerillaharcos”, a zsoldoskatonáé, vagy — szerencsés esetben — a városi-falusi árutermelő életformájánál kikötő szabadparaszti-pásztori réteg dramatikus-virtuóz táncjai (botostáncok, fegyvertáncok, ugrótáncok — az angol Morris dance-től a magyar hajdú- és kanásztáncokon át az ukrán hopak-ig). — A folytatás, itt is, ott is: e táncformák *átértelmeződése* az abszolút monarchiák nemesi-polgári konvenciójában, kimért-egyenletes-méltóságteljes felvonuló táncokká.

Ezt az átalakulást éppoly szemléletesen mutatja a nyugati „Allemande” útja a XVI. századi „fegyvertáncos” típusoktól a XVII—XVIII. század „barokkos-felvonuló” típusaiig, mint a magyar hajdú- és kanásztánc-típusok útja a verbunkos „lassú”-jáig.

Íme egy XVI. századi „Allemande”:

*Példa* : „Allemande” Phalesius gyűjteményéből

és magyar megfelelője: a kanásztánc-hajdútánc-típus

*Példa* : „Megismerni a kanászt”

vagy ugyanaz, hangszeres figurációkkal:

*Példa* : U. annak népi zenekari változata

Velük szemben pedig a „barokk-felvonuló” Allemande-típus:

*Példa* : Allemande, Bach e-moll zong.-partitájából

és magyar megfelelője: a lassú verbunkos felvonulótánc-típusa:

*Példa* : Lassu, Ruzitska „Bucsuzó és friss”-éből

Hogy ez a lassú-felvonuló tánc-típus a magyar zenében újabb fejlemény, mutatja, hogy eredetileg „nemes táncnak” nevezték, és a XVIII. század 60-as éveiben még idegenszerűen hatott. Mint Gvadányi következő sorai mondják:

„Lassú nemes tántzot hogy vonni kezdték,  
Nagy méltóságosan lépéseket tettek.  
De a nemes nótát ördög sem értette,  
Az Abderitáktól eredetét vette.”

De alig néhány évtized múlva a verbunkos már *városi népünnepélyeken* hódít, ahol — mint SZABOLCSI idézi — „a’ Városiakkal, s’ némelly Nemesekkel. a’ falukból bé-jött szürös és bocskoros pórnép is járta aprózva a’ Magyar tántzot a térséges útszákon.”

Ahhoz, hogy a verbunkos éppen a polgári fejlődéssel születő *össz nemzeti forradalmi illúziók* hordozójává válhasson, éppen a polgárság újfajta érzelmességének és újfajta heroizmusának az elemeivel: a *polgári dalszerűség* elemeivel kellett telítődnie. Az a formula pl., amely a fölemelt negyedik fok „vezérhangosodott” feszítőerejével tör a dominánsra, a XVII. század kimért barokk tánczenéjében még a következőképpen szól:

*Példa* : Chorea ex F, a Lőcsei tabulatúrás gyűjteményből

De Lavottánál már körülíró, „érzelmesen késleltető” hangok graciózus arabszkeji írják körül:

*Példa* : Lavotta J.: „Verbunkos nóta”

E fordulatban könnyű felismerni az európai polgári dal egy általánosan elterjedt expresszív fordulatát, amely így hangzik pl. Beethovennél:

*Példa* : Beethoven : 1. f-moll zong. szon. lassú tételéből

(A legjellegzetesebb új a domináns-célpontnak a felső váltóhang késleltetési szerepén keresztüli elérése, és az így nyert érzelmes akcentus.)

\*

A verbunkos tehát olyan gyűjtőmedence nálunk, ahova a polgári dal csatornái is beletorkollanak. Ez a tény mégsem semmisíti meg az önálló magyar polgári dal-műfajt, sőt új ösztönzésekkel gazdagítja. A „dal-verbunkos” mellett nemkevésbé fontos a „verbunkos-dal” műfaja: a magyar nemesi-polgári dal-műfaj éppen a verbunkos segítségével találja csak meg — külföldi minták hosszas másolása után — a maga sajátos hangját.

A magyar dal-műfajnak ez az útja a köznapiságból az érzelmes-patetikus expresszivitás felé ritmikailag a *jambizálásban* jut kifejezésre. Érdekes, hogy a szélesebben kibontott és már szinte operaária-szerű kísérletek hogyan tolják a jambus felé még a plebejus dal legközkeletűbb mértékeit is. *Rózsavölgyi Márk* 1824-ből származó dallama pl. a közkeletű nyolcas mérték szokásos ritmizálása helyett a sorok első felét jambikusra tolja át, nyilván azért, hogy megfeleljen a heroikus téma verbunkosban fogant, patetikus intonálásának (példa).

A zárósor még így is csaknem a népies dal konvencionális záróformulájába fut bele; de a patetikus késleltetések, valamint a zárás előtt elhelyezett újabb csúcspont, az ismét jambikusra átfordított lejtés és az így hangsúlyosra tolt záróhang a konvencionális formulát teljesen újjáalkotják (példa).

(Az ellenkezőjére is van példa: amikor egy eredetileg jambikus vers „köznapiasodik” a kanásztáncos-polkás plebejus intonációk szellemében. Az alábbi verset pl.:

o — o — o — o —  
 Mi zaj riad, mi nép tolong,  
 o — o — o —  
 Alpár, határidon?

Tóth István gyűjteményében a következő dallammal leljük meg (példa).

A plebejus dal „köznapis” formáinak és a patetikus lírizmusnak ez a kettőssége egy újabb műfajban: a *népies műdalban* került szintézisbe. Itt ismét

egy *nemzetközi* műfaj sajátos magyar változatáról van szó. E műfaj abban a polgári forradalmi fejlődésben születik, ahol a magánéleti líra közéleti pátosszá hevül, ahol a háztáji örömök kispolgári-lírai bensőségessége a nemzet, a nép, a társadalom nagy kérdéseiig tárul ki; ahol a „Heim”-ből „Heimat”, a „düm”-ből „domov”, a „ház”-ből „haza” lesz. Az európai népdal egy jellegzetes típusa, amelynek második sora a kvint-oktáv-központú hangrendszer felső régiójában tárul ki, így válik egy új népies daltípus kiindulópontjává. Ez a „kitárulkozó”-érzelmes dúr fordulat éppúgy énekelhet a távoli szülők hajlékáról, mint a haza, az „én hazám” hömpölygő folyóiról, zúgó erdőiről, kertekben tündöklő virágairól.

Annak bizonyítására, hogy ezek a műfajok még közvetlen „hatás” nélkül is, a legtávolabbi helyeken is létrejöhetnek a belső társadalmi igényből, két igen távoli példát idézek. Az egyik a polgárháború előtti évek Amerikájának leghíresebb népies dala: Stephen Foster „Old Folks at Home”-ja („Az öregek, otthon”); a másik a cseh Škroup nemzeti himnuszává vált dala, a múlt század 30-as éveiből: „Kde domov muj?” („Hol az én hazám?”)

A magyar népies műdal persze ennek a „tágabb otthon-hangnak” a megfogalmazásához a maga előzményeiből jutott el. Ilyen előzmény volt mindenekelőtt az új stílusú magyar népdal. Hogy a népies műdal nálunk hogyan formált valami újat a népdal jellegzetes ritmikai-dallami elemeiből, mutassuk be az egyik leghíresebb népies műdal példáján:

*Példa* : „Magasan repül a daru”

A versmérték az új stílusú népdal egyik leggyakoribb mértéke: a 11-es. De dalunk a népdalban szokásos ritmizálást a verbunkos széles-, „felvonulás-szerű” lejtésében, patetikus „magyar choriambusaiban” realizálja. A dallam pedig az új stílusú népdal szokásos felső kvintváltása után új anyagot hoz; és éppen ez az új anyag adja a legtöbbet a dallam *érzelmes-patetikus* kibontásában.

Bármennyire sajátosan magyar is tehát ez a dal, *emberi tartalmát* tekintve éppúgy közeláll cseh vagy amerikai rokonaihoz, mint ahogyan Kisfaludy verse: a „Mi füstölög ott a síkon távolba” sem tagadhatja meg rokonságát a Stephen Foster-i „távoli öreg szülők otthonával”, anélkül, hogy a két szerző közti *közvetlen kölcsönhatás* kimutatására bárki is komolyan gondolhatna.

\*

Mostanáig nem Erkelről, csupán korának tipikus műfajairól volt szó. De Erkel kivételes nagysága — mint más nagy zeneszerzőké is — éppen abban állt, hogy *hallatlan erővel tudta kifejezni azt a leglényegesebbet, ami a kor emberi viszonyaiban és éppen ezért közkeletű műfajaiban is már régóta érlelődött*. A negyvenes évek Pestjének forradalmi légköre és egy olyan nagy tehetség, akiben korának, környezetének legmélyebb törekvései rezonáltak — ez kellett hozzá, hogy Erkel opera-művészete létrejöjjön.

Ismeretes, hogy ez a művészet korának egyik legfőbb *politikai* szószéke volt. Aktualitása nem ártott maradandóságának (mint ahogyan egyes mai szerzők félnek tőle); sőt éppen ez biztosította számára a maradandóságot. Így jutott el olyan széles tömegek szívéhez, hogy Magyarországon ma talán nincs is ember, aki ne ismerné legalább a „Hazám, hazám”-áriát; a „Hunyadi” „Cselszövő-kórusát” pedig *Kodály* még *népi dudajátékosok repertoárjában* is megtalálta!

A leghíresebb Erkel-operarészletek éppen azért lettek oly elterjedtekké, mert koruk köznapi műfajaiból a legtipikusabbat emelték ki, és a legidőszerűbb igények szerint fejlesztették tovább.

A „Cselszövő-kar” annak az igénynek köszönhette létrejöttét, amely — a francia forradalom „szabadulási operáitól” Verdi és a kelet-európai szerzők „szabadság-operáitig” — az „*opera-tömegdal*” műfaja felé mutatott. Nagy drámai helyzetek, ahol a hős a rabságból szabadulni vágyik vagy ki is szabadul, ahol a gonosz erőket legyűrik és szenvedélyes-lírai-heroikus dallamokkal lehet megénekelni a szabadság diadalát; és ahol ezeket a dallamokat tömör-plasztikus formájuk alkalmassá teszi, hogy másnap a barikádokon terjedjenek: az operaszínpadnak és a *harcoló utcának* ez az egybefonódása szülte meg Erkel híres dallamát.

A dallam alapja az az „átlírizált” verbunkos-fordulat, amelyet korábbi verbunkos-példáinkban már elemeztünk; a szöveg pedig egyszerű jambikus trimeter:

o — o — o — / o — o — o —  
 Meghalt a cselszövő, / elült a rút viszály,  
 Éljen so- ká a hon, / éljen László király!

amelynek versformáját másutt Erkel ugyanilyen jambikus lejtéssel ülteti át

o — o — o — o — o — o —

a zenébe (pl. „Ha férfi lelketet — egy hölgyre föltevéd”).

De itt Erkelnek *népies* formát, méghozzá *forradalmi dalt* kellett alkotnia! A jambikus ritmust így *daktílikus induló-ritmussá* értelmezi át. Az a forma lebeghetett a szeme előtt, amely (a „metrum Alcmanicum” egy modern változataként) nemcsak a kor legkülönbözőbb népies dalaiban volt otthonos, mintegy „átlírizáltan” (példa), de a forradalmi dal nemzetközi repertoárjában is, és további útja, már a munkásmozgalomban, egészen a „Varsavjanká”-ig, vagy a híres magyar 19-es proletárindulóig vezetett (példa). A daktílikus lejtést Erkel a jambikus szövegből úgy bontja ki, hogy ahol a hosszú tagokat a fölös szótagok miatt ki kell apróznia, legalábbis a kezdő tag pontozásos megnyújtásával él.

Így hozza itt Erkel szintézisbe a kor *dallamvilágának* egyik *legérzelme-  
sebb* fordulát egy olyan *ritmussal*, amelynek kemény, dobbantó daktilikus  
indításai még a hajdútáncba nyúlnak vissza és a munkásdalig mutatnak előre.

Hasonlóan lehetne megrajzolni a másik leghíresebb Erkel-dallam: a  
„Hazám, hazám”-ária dallamtípusának az útját, nemzetközi és magyar talajon.  
Ez a fordulat Európa-szerte éppúgy a népies dal érzelmes-bensőséges világából  
nő heroikus „opera-tömegdal”-intonációvá (pl. Verdi „Nabucco”-jában a híres  
„Va, pensiero” középrésze), mint ahogyan Erkelnél is a népies műdal „otthon-  
hangjából” nő a hazaszeretet szenvedélyes vallomásáig.

A népies műdalban: (példa).

És Erkelnél: (példa).

Amennyire tipikus a verbunkos pontozott ritmusainak a patetikus jam-  
bikus lejtésbe való beoltása, annyira tipikus a feszítő hatású kromatikus át-  
menőhang beiktatása is.

Más alkalommal már kimutattam, hogy ez a fordulat mennyire végigkí-  
sérte Erkel egész életművét, mindenütt a legexponáltabb drámai helyzetekben.  
Most csak egy példa, késői művéből, a „Névtelen hősök”-ből, amikor a falu  
életének szürkességében a honvédek megérkezésével ragyog fel a szabadságharc  
diadalmas, de egyben már mégis nosztalgikusan fájdalmas emléke: (példa).

\*

Ami a 48-as forradalmi illúziókból *illúzió* volt, annak a 48 utáni új  
történelmi valóság próbakövén kellett darabokra hullania.

Erkel itt ismét *nemzetközileg élő* problematikát: a „vesztett illúziók”  
Európájának a problematikáját szólaltatja meg a sajátos magyar viszonyok  
között. A polgári „lírikus heroizmus” alkonyának a kora ez; az a kor, amely  
fölött már nem „Hayden mester ömledő dala lebelg”; amely elődeinek rajongá-  
sát már *kritikus-szatirikus* szemmel nézi; ahol a privát élet felszabaduló páto-  
szát a privát élet beszűkülő-szorongó *elmagányosodása* váltja föl; és ahol a  
legnagyobb alkotók azért tolják félre a hanyatló polgári művészet látszat-  
valóságát, hogy megtalálják a teljesebb, igazibb valóságot.

A verbunkos-induló már Erkel „Saroltá”-jában *szatirikus* megvilági-  
tásban jelenik meg, egy nevetséges tyúkper-konfliktus karikírozottan „mar-  
kás” harci indulójaként (példa). A keserű nemzeti öngúny hasonló hangja  
ez, mint Aranyé a „Nagyidai cigányok”-ban.

Hasonló sorsra jut az a „templomi-himnikus” religioso intonáció, amely  
a „Bánk”-ban még a tragikus zárójelenetet keretezte be (példa), de a „Dózsá”-  
ban már a paptól megrettenő parasztok lelkiállapotának *szatirikus* kifeje-  
zője lesz (példa).

Az egyértelmű hősök, a „hőstenor-típusok” helyét Erkel élete második  
felében a *vívódó-felbomló* hősök foglalják el. Itt jutnak különleges szerephez a.

*zenei elrajzolttság* eszközei: mindenekelőtt az „atonális” szűkített kvint-pillér, amely a tonális tiszta kvint-pillér helyébe lép, továbbá az *egészhangú skála*. Megjegyzendő, hogy ezeket az eszközöket egyes polgári modernisták szeretik „a” modern zene általános sajátjaiként feltüntetni, mint tartalomtól független, merő technikai vívmányokat. Holott ezek az eszközök már első fölmerülésüktől: a XVI—XVII. század fordulójától kezdve *teljesen meghatározott tartalomhoz*: a *szubjektív-tragikus egyéni izoláció félelmes-baljóslatúvá torzult világához* kapcsolódnak! A legvilágosabb ez azoknál a kelet-európai realistáknál, ahol a világnak ez a szubjektív-felbomló oldala szakadatlanul a *másik oldallal*: a feltörő népi erők világával, mégpedig tonális, tiszta kvint-pilléres világával állítódik szembe.

A kromatikus elrajzolttság, az atonalitás felé mutató eszközök Erkelnél is törvényszerűen ott lépnek föl, ahol a vívódó-felbomló hősök világát kell kifejezniök. Így pl. a „Dózsa”-ban, ahol a kivégzésre váró főhős gondolatában ilyen *eltorzult formában* vonulnak el az élete főbb állomásaihoz kapcsolódó motívumok, vagy a máglya-ácsolás embertelen-brutális-mechanikus, három üstdob megszólaltatta szűkített akkordjaiban; így visszhangzanak a kétségbeesett Brankovics Mara fülében Hunyadi győzelmes seregének eredetileg tisztán tonális, dúrhármashangzatos trombita-jelei; végül így pecsételődik meg Brankovics György teljes belső összeomlása, ahol a *szűkített kvintes* szekvencia ráadásul az *egészhangú skála* fokait futja végig.

De ha a 48-as forradalmi illúziókból darabokra tört mindaz, ami valóban csak *illúzió* volt, Erkel szívében mégis tovább élt mindaz, ami valóban *forradalmi* volt. Éppen ez az, ami egyre gyökeresebb szakításhoz vezeteti őt nemesi-polgári közönségével. De egyben ez az, ami a kritikai realizmus leghaladóbbjaihoz közelíti: azokhoz, akik nemcsak fölismerték a régi világkép hamisságát, de itt nem álltak meg, hanem az új, igazibb világképet is magában a valóságban, *a népnél, az egyszerű emberek tömegeinek a mindennapjaiban* keresték.

Közülük a legnagyobb, a modern zene ténylegesen új, forradalmi irányzatának a legfőbb előkészítője *Muszorgszkij* volt. És *Erkel második korszakának páratlan jelentőségét az adja meg, hogy teljesen magárahagyottan is, társak és példák nélkül is. éppen a Muszorgszkij-típusú realizmushoz* közeledett.

Nagy népdramai kísérletei: a „Dózsa” és a „Brankovics” széttörik a kamara-centrikus polgári opera kereteit, hogy a hősök életét a széles népi nyilvánossággal, a tömegekben formálódó sorsokkal fonják egybe. A felbomló egyéni hős világát kifejező új eszközeivel szemben tehát *a másik oldalon* a forradalmi nép világát kifejező új eszközei állnak.

A legfontosabb új itt: a tömegek mindennapi viszonyainak az új meglátása, mindenekelőtt a *hanglejtés-típizálation* keresztül.

Így oldódnak föl Erkelnél új értelemben a „globális-patetikus” jambusok, hogy a tipikus hanglejtéseken keresztül tipikus alakok, tipikus viszonyok kifejezőjévé váljanak.

Ez a jambikus sor pl.:

o —      o —      o —      o  
Paraszt! Le a kalappal!

Lőrincz pap felkiáltásában így ölt testet: (példa).

Az alábbi jambikus szöveget: a paraszt Barna és a polgár Ambrus párbeszédét a régi Erkel — ha ugyan ilyen témát egyáltalán választott volna — valahogy így formálta volna meg: (példa).

De a „Dózsá”-ban így hangzik: (példa).

Az ilyen példákkal kapcsolatban szokás azt a közhelyet ismételni, hogy Erkel élete második felében kezdett jobban megtanulni magyarul, és hogy itt általában „a” magyar hanglejtéshez idomuló zenét kereste. Ez a közhely jellemző példa arra, hogy hogyan szorították ki nálunk a nemzeti jelleg formai-nyelvi kérdései a tartalmi kérdéseket. Erkel ugyanis *a jambikus szöveg magyar deklamációs formáját igen jól meg tudta találni már „hősi-lírai” korszakában is, anélkül, hogy ezzel a pontozott ritmusok „globális patetizmusát” a legcsekélyebb sérelem is érte volna!* Egyszerűen a jambus rövid tagját kellett zeneileg hangsúlyos helyre áttolnia.

De most nem egyszerűen a magyar nyelvhez való jobb alkalmazkodásról van szó (ebben Erkel most is legalább annyi hibát vét, mint eddig!), hanem a jambikus „globális patetizmus” feloldásáról, az emberi viszonyok patetikus illúzióktól ment, *köznapi valóságának* a kutatásáról, az emberi helyzetek és lelkiállapotok tényleges mozgásának a feltárásáról: *a jambikus diszruha nélküli, meztelen igazságról!*

Erkelnek ezek a kísérletei persze sokszor csak kísérletek maradtak. A legnagyobb korlátot saját világnézete emelte eléje: mert hiába mutatta ki operáiban a 48-as illúziók széthullását; a végső reményt, a végső fogódzót még legutolsó műveiben is a mindörökre széthullt nemzeti egység *visszaálmódása*, és a hozzá kapcsolódó hősi-lírai hang jelentette számára. Ezért nép-ábrázolása is az *idillikus zsáner*, vagy az idill- de egyben zsáner-nélküli *csupasz recitatív*, vagy végül a *félelmes-embertelen* intonációk hármassága közt mozog. A *népi műfajt*, mint nem idillikus, de nem is félelmetes, hanem *pozitív realitást* csak ritkább pillanatokban sikerült megragadnia. De e pár pillanat (mint a „Brankovics” vagy a „Névtelen hősök” nagy népi tömegjelenetei) mégis rendkívüli értékű: általuk Bartók és Kodály új, népi-realista törekvéseinek az előfutára lett.

\*

Erkel tehát kivételes nagyságú alkotó volt. Életművét a finnyás esztéták minden erőfeszítése sem törölheti ki a zene történetéből, a tömegek szívéből. Kivételes nagyságát pedig éppen annak köszönhetette, hogy korának, társadalmának a legfőbb, legtipikusabb tendenciáit volt képes magába szívni és megragadó formában kifejezni.