

Brahms magyar táncainak forrásai – 4. rész

Fejezetünkben először Mozart már vizsgált hegedűversenyeinek első tételeire irányítjuk figyelmünket. Már az A-dúr versenymű (1775) 3. tételének törökös és magyaros stílusváltásai – ahol Mozart remekül kihasználja a lüktetésbeli hasonlóságot – majd az 1778-ban komponált „Török induló”, és a következő évben, a két vonóshangszerre írt Esz-dúr Sinfonia concertante magyar táncmuzsika nyomán keletkezett 3. tétele, mind arról tanúskodnak, hogy mire 1781-ben nekikezd „Szöktetés a szerájból” c. „egzotikus” operájának, már birtokában van mindazon kifejezésbeli eszközöknek, amelyekkel kicsit félelmetes, kicsit mulatságos, „álbarbár” világát megteremtheti európai közönsége számára. Az A-dúr koncert (3. tétel) befejezésekor a $\downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$ ritmikai sémába illeszkedő, a tétel elején már elhangzott motívummal búcsúzik a szerző, és a fenti sémából – akárcsak korábban –, itt is elmarad a pontozott negyed.

Amint a továbbiakban látni fogjuk, ez a pontozott negyeddel kezdődő ritmikai formula lényegében menüett-lüktetésbe illeszthető, csonka változata annak a páros ütemű, szinkópás lüktetés által létrejött, „biharis” sémának, amellyel oly gyakran találkozhatunk a G-dúr, D-dúr és A-dúr hegedűversenyek első tételeiben. De előbb lássunk néhány példát arra, hogyan is ment végbe ez a szinkópás lüktetés által „vezérelt” ritmikai séma-alkotás a XVIII. század végén:



41

42

43



Bengráf: 12 magyar táncok (1802–1807) 3. és 9. szám, és Bihari: „Tánc vagy verbung” (1807) 1. szám.

Amellett, hogy a 19 éves Mozart, hegedűversenyeiben szinte rácsodálkozik a verbunkos zene igen eredeti hangulattípusára, szembeötlő, mennyire áthatja muzsikáját az a szinkópás lüktetés által vezérelt, könnyed, táncos hangvétel, ami „nemzeti” hangszerünk akkori művelőinek játékát is jellemezte. Lássuk hát, milyen hasonlóságokra bukkanunk a versenyművek első tételeiben, a korabeli magyar táncmuzsikából vett példák nyomán.

Először a G-dúr hegedűversenyből (106. ütem), annak d-mollban megszólaló, magyaros táncának a kadenciáig terjedő területéről emelünk ki néhány jellegzetes példát, amelynek témáját írásunk első részében már közöltük. Figyeljük meg az alábbi részlet végén a verbunkos dallamgerincre épülő, 'fá-mi-re-dó-ti-lá-,szi hangulattípust, valamint a két, magyaros ritmikai sémát:

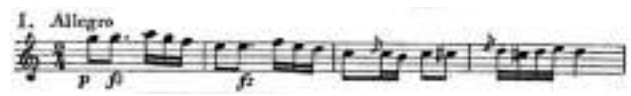
44



A G-dúr hegedűverseny 1. tételének magyaros táncában (117. és 120. ütem, ill. lásd a 49. sz. kottát) található ritmikai sémák a Szöktetés a szerájból c. operában (lásd Konstanza 6-os és Belmonte 17-es számú áriáját) is előfordulnak.

Hasonlítsuk össze a fenti ritmikai sémát a korabeli magyar táncokban található példákkal.

45



46



A G-dúr versenyműből vett példa (119–122. ütem) hangulati szempontból is figyelemre méltó, ugyanis az általunk verbunkos dallamgerincnek nevezett hangsor hangulattípusát meghatározó „sarokhangok” által kijelölt hangulati körben mozog, amint az Beethoven F-dúr hegedűrománjának szenvedélyes, f-moll középhészenében, vagy Mozart A-dúr hegedűversenyének magyaros táncában (3., tétel, Allegro 3. üteme) is látható. De itt jegyezzük meg, hogy a G-dúr hegedűverseny (1. tétel) 117. és 120. ütemének energikus ritmikai formulája ismétlődik 7 ütemen át (!) a „Szöktetés a szerájból” c. opera 6. számában, Konstanza áriájának befejező szakaszában. Az énekes záróhangjával egyidőben induló, rövid zenekari utójátékban pedig a G-dúr versenymű (1. tétel) főtémájának lüktetését érezzük. Ugyanennek a versenymű-tételnek magyaros melléktemájához tartozó területén (a 145. valamint a 117. és 120. ütemben) található lüktetést fedezhetjük fel Belmonte 17. számú áriájában, ahol az énekes által hozott, pontozott ritmikával indított motívumra annak energikusabb változatával válaszolnak a fafúvósok. A G-dúr versenymű (119–120. ütem) hangulata ('ti 'lá szi fá mi 're ,dó) megjelenik Mozart, fájdalmasan elakadó sóhajmotívumokból felépített, g-moll szimfóniájában is, (1788. július 25., K 550), az alább idézett főtéma-indítás folytatásában:

47



De vajon hogyan került a szimfónia egyenletesen zakatoló, kíséző nyolcadai fölé ez az akadozva haladó, azonos hangon megtorpanó, majd ugyanonnan tovább lépő hangok ismétlődésével, ismerős variációs technikára emlékeztető főtéma. (Hogy Mozart tudott magyarosan rögtönözni, ez kiderül az A-dúr hegedűverseny (3. tétel) Allegro-szakaszánál (lásd a 38. kotta 3. sorát).

Úgy tűnik, mintha egy hang mindig kimaradna Mozart panaszosan lüktető dallamából. Hasonlítsuk össze Borzó Miska Brahms 1. magyar táncából ismert, Isteni csárdásának 2. számát (1–8. ütem) a Mozart-főtéma 3. és 7. ütemében lefelé induló motívummal, majd hagyjuk el minden negyedik hangot a tizenhatodos variáció következő másfél üteméből. Az így megismert „elakadós” módszer segítségével variáljuk tovább Borzó 5-8. ütemét is, és látni fogjuk, hogy a Mozart-főtémával azonos hangulattípusú csárdásból a szimfónia újabb motívuma „bújik elő”:



Végül, a főtéma lezárásakor, a fuvola vezetésével, forte megszólaló fafúvósok akkordjaiban ismétlődik vészjóslóan az a Borzó Miska 1. csárdásának elején is előforduló, Mozart kortársait megborzongató ri-mi lépés, amihez a vonóskarnak a Sors dörömbölését felidéző „üstdobütései” adnak indulatos, drámai aláfestést.

A G-dúr koncert 85. ütemében a pontozott ritmika hetyke előkével történő variálása kezdődik (vö. 44., 45., 46. kotta), majd folytatódik a következő két ütemben, a verbunkos tánc jellegzetes ritmikai eszközeivel (vö. fuvola-hárfa-verseny 1. tétel, 15. ütem):



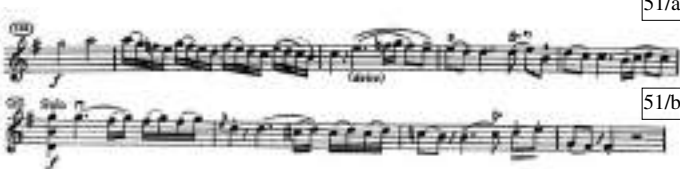
22 *Originelle, Ungarische Nationaltänze, Bécs 1806–1807, 8. szám*

A koncert magyaros melléktémáját követő szakaszban ugyanazt a trillás ritmikai képletet találjuk, mint a tétel elején, a szólólista által bemutatott főtéma 3. ütemében, valamint az A-dúr hegedűverseny 1. tételének lassú bevezetését követően, a szólóhegedű főtémájának 3. ütemében.

A G-dúr versenymű említett részében (143. ütem) a triola ugyanúgy magyaros jellegzetesség, mint az A-dúr koncert menüett-témájának utolsó visszatérésénél.

Lássunk most egy másik szakaszt a G-dúr hegedűverseny (138–143. ütem) magyaros részéből, amelynek vizsgálatához legyen a kiindulópontunk Bengráf József Bécsben, 1790-ben megjelent „12 Magyar Tántzok” c. sorozatának 9. sz. darabja, valamint a Bihari János „2 Ungarische Tänze oder Werbung” (1807, Bécs) c. kiadvány 1. táncra (lásd a 42. és 43. számú kottapéldákat).

A versenymű 138. ütemében ugyanazt a szinkópás lüktetést kiemelő, belső tagolásra utaló cezurát találjuk a kottában, mint a tétel főtémájának 2., 3. és 4. ütemében (Flesch bejegyzése, Peters kiadás), amit a tétel 55. ütemében is láthatunk:



A G-dúr hegedűversenyben (1. tétel) a szinkópás lüktetésen alapuló ritmikai tagolást Flesch közreadása (Peters) is jelzi.

A kadencia előtt a verbunkos stílus jellegzetes, energikus, pontozott ritmusaival találkozhatunk. A már vizsgált terület 139. ütemének ritmikáját (51/a kotta, 4. ütem) vessük össze az A-dúr hegedűverseny (Allegro aperto) főtémájának 3. ütemével, majd – a 43. számú Bihari-kottapélda segítségével – figyeljük meg, hogyan folytatódik ez a táncos, szinkópás lüktetéssel tagolt muzsika:



A D-dúr hegedűverseny 1. tételében hasonló példákat találunk (lásd a Bihari-műjegyzék 56. számát is).



Fenti 53/b. számú kottapéldánk temperamentumos, „biharis” vonókezelést felidéző, „sűrű” ritmikájának újabb változatát hozza az I-betűnél (Peters) kezdődő, izgalmas modulációkkal tarkított, szinkópás ritmikai tagoláson alapuló, a végén „fényesen” pengő, trillás, nyújtott ritmusokkal záruló szakasz.

Hasonló, táncos lüktetésnek lehetünk tanúi az A-dúr koncert 1. tételének E-betű utáni (Peters) zenekari közjátékát követő, sejtelmes, titokzatos, cisz-mollban „elboruló” részénél is, ahol a hegedűs zabolátlatlan csapongó, rögtönző kedve jut kifejezésre, bővített szekundokkal, hangnemváltásokkal fűszerezve. A szólólista végül, lendületes nekirugaszkodással – a dúr hangsor lépcsőfokait kedvelt, egzotikus fi-fá, ri-re, di-dó lépéseivel körbetáncolva, „mindenfelé aprózva a lépést” (Réthei i. m. 53. l.) – érkezik meg a főtéma visszatéréséhez.

Mozart a G-dúr és D-dúr hegedűverseny 1. tételé elé allegro tempójelzést ír, és a zenekari bevezetést követően, minden átmenet nélkül hangzik fel a szólóhangszeren a főtéma.

Vajon miért tér el ettől a gyakorlattól Mozart, ráadásul éppen a legkiérleltebbnek tekinthető A-dúr koncert esetében? Milyen minta alapján kerül ide a zenekari előjáték után ez a „lassú” (Adagio), amely lényegében hangulati előkészítése a dúr hármashangzat-felbontással induló, majd záruló, „bécsi klasszikus” zenekari bevezetés után, szintén erre a dallam-vázra épülő, és a rövid Adagio után majd ismerősen csengő főtémának?

Az Adagio ritmikai készletének alaposabb vizsgálata után, erre a kérdésre a hegedűversenyek zárótételeinek magyaros táncritmusai-ban találjuk meg a választ.

Az Adagio 2. ütemének ritmikai lüktetését (lásd 52. sz. kotta) a valamivel korábban készült G-dúr versenymű (3. tétel) Andante feliratú epizódjának 1-2. ütemében találjuk meg (17. kotta), míg a 3. ütem lüktetése mögött a D-dúr koncert (3. tétel) utolsó, Andante grazioso felirattal álló főtéma-változatának 4–5. ütemét fedezhetjük fel (21. kotta), aminek szüneteit is dallammal tölti ki az Adagio-t játszó szólólista. (A 3. ütemben az éneklő dallamhoz igazodva ír harmincketted helyett tizenhatodot, a felső é-hangra.)

A 4. ütem szinkópás mozgása, majd az 5. ütem pontozott ritmusát követő, feszesebbre „pödört” és trillával fényesített, pontozott séma után – mintegy megkomponált lassításként – előbb a szinkópa, majd a 2. és 5. ütem trillás, pontozott formulája tűnik fel ismét, megnövelt ritmikai értékekkel.

Íme hát, egy táncos lüktetéstől áthatott, magyaros ritmikai eszközökből megszerkesztett „lassú” Mozart legkiforrottabbnak tekinthe-

tő hegedűkoncertje elején, a verbunkos hegedűmuzika hagyományainak figyelembevételével: kezdéskor mindig lassút játszik a hegedűs...

Az A-dúr versenymű 1. tételében (D-betű) lévő, egzotikus hangulati hullámzást Mozart feszes „tánclelépekkel”, fényesen csengő trillával zárja, gondoljunk csak a Himnusz elő- és utójátékát lezáró, halk „sarkantyúpengéssel” (előkével) kísért, pontozott ritmikai formulára. (A 2. ütem szenvedélyesen „megpödört” változatát találjuk Beethoven F-dúr románcának 36. ütemében.)

56



Az E-betű előtti 2. ütemben a szólólista szinkópás súllyal nyomatékossított, amúgy „biharisan odatett” ritmikai sémával, fényes trillával készíti elő a zenekar belépését.

Kovács Sándor említi az A-dúr hegedűversenyről készített írásában (A hét zeneműve, 1981. jan. 19.) az 1. tétel főtémájának pontozott ritmikájáról: „A pregnáns, pontozott ritmus pedig különösen megsokszorozza a téma energiáját...”, majd hasonló, energikus zenéi nyitógondolatként idézi a „Szöktetés a szerájból” Konstanzája, híres C-dúr áriájának kezdetét.

És éppen itt van a lényeg: a feszes, pontozott ritmusoktól duzzadó, energikus szinkópás lüktetéstől áthatott, ritmikai választékban igen gazdag verbunkos tánczene képes volt energiát, „őserőt” adni a bécsi klasszikus mesterek zenéjének, különösen a hegedű-muzsikának.

Figyelembe véve Mozart ellenállhatatlan rögtönző kedvét – ami-ben a „hegedűs” Mozart rokonlélek kora verbunkos hegedűseivel –, valamint kiindulva a magyar táncmuzika szinte korlátlan ritmikai változatosságot kínáló lehetőségeiből, éppen azon csodálkozhatnánk, ha nem így történt volna.

Végül lássuk újra Bihari sokat emlegetett, tüzes táncmuzikához szokott vonókezelésről árulkodó ritmikai formuláját (43. kotta), és tegyük mellé Windt Mór 2/4-es ütemben mozgó, ritmikai elrendezését tekintve szintén szinkópás lüktetésen alapuló Emma csárdásának (Brahms 2. magyar tánca forrásának) kezdetét, az újabb magyar tánc-muzsikának, a csárdásnak, a verbunkos friss „jogutódjának” lüktetésébe ágyazva:

57



58



A csárdás-táncstílus később – Brahms magyar táncai és Johann Strauss operettjei révén – elindul világhódító útjára. A Párizsban élő hegedűs, balett- és operettszerző, Vittorio Monti (1868–1922), „Csárdás” című, figyelemreméltó stílusérzékkel megírt hegedűdarabja (amelynek sodró lendületű csárdásának első és második szakasza éppúgy a verbunkos dallamgerinc jellegzetes hangsorával zárul, mint például Kodály Hány-intermezzójának trio előtti része) világszerte népszerűvé válik. Kálmán Imre 1912-ben, a „Cigányprímás” c. színpadi művel megalkotja a csárdás-dallamokkal átszőtt magyar operett típusát.

Ennek a temperamentumtól fűtött, tüzes, és méltán népszerű magyar muzsikának csak évszázadokban mérhető múltja tükrében

Brahms magyar táncai hasonlatosak a napfényben megcsillanó jég-hegy csúcsához: a lényeg a mélyben van, nem látható. Egykori táncmuzsikánk emlékét a nagy, bécsi klasszikus mesterek táncosan lüktető dallamai őrzik...

* * *

Mozart muzsikája után térjünk vissza ismét Brahms-hoz, és folytassuk a Táncok ismertetését.

9. Ami a 9. magyar tánc első két dallamát illeti, fontos tudnunk, hogy népdalokról van szó, amelyek a Makói csárdásba annak 1. és 2. Frissekén kerültek be. (A „T... J...-től zongorára” 1849-ben, Pesten megjelentetett darab egy F-dúr Andantéval kezdődik, majd a Poco Allegretto-tétel után következik a két Friss, Travnyik János feldolgozásában.)

A 2. számú Friss (Brahms táncának 17–34. üteme) dallamát Kodály is feldolgozta a Kállai kettősben, lásd a „Nem vagyok én senkinek is adósa, adósa...” kezdettel, Doppler Károly Szigligeti E. „Nagyapó” (1881) című népszínművéhez írt kísérőzenéjét (13. szám), és Böhm G.: „Huszárcsíny” c. népszínművéből (1855) a „Míg él az én feleségem édesapja...” kezdetű dalt (13. szám). (Lásd: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai, Bp., 1984, 312–313. l.)

A csárdás 1. és 2. Frissének dallama 19. számmal szerepel a Füredi Mihály által összegyűjtött és Bognár Ignác zongorakíséretével, Pesten 1851-ben, majd 1853-ban megjelent „100 magyar népdal” című gyűjteményben.

A fentiekkel kapcsolatos további információ, hogy az 1845–50 között Magyarországon többször koncertező Rudolf Willners német zongoraművész 1850. december 17-én játszotta a Makói csárdást pesti hangversenyén. Érdemes beleolvasni a Pesti Divatlap egy korábbi, 1846-ban megjelent számába (286. l.), amely a német művésznek a Nemzeti Kör ebédjén való részvételéről számol be: „... Ebéd után Travnyik csinos népdalokat, Erkel és Thern dalművei néhány szebb részét köztetszésre játszák zongorán. Az érczhangu Füredy is énekelt egy két népdalt. Maga Willmers délután is több izben zongorázott s többnyire magyarokkal gyönyörködtette bennünket...”

Mindenesetre figyelemre méltó körülmény, hogy hárman is vannak az 1846-os tudósítás szereplői között (Travnyik, Füredi, Willmers), akik néhány évvel később – kiadóként vagy előadóként – kapcsolatba kerülnek a Makói csárdással. A csárdást 1851-ben a Schott kiadó is megjelentette Mainzban (lásd Major E.: Fejezetek... 209. l.).

Amint Liszt 1853. március 19-én, Hans von Bülowhoz, Bécsben koncertező tanítványához írt leveléből tudjuk, Liszt azzal a céllal küldte Bülow-t a Sopron környéki birtokán tartózkodó Fáy István grófhhoz, hogy vásárolja meg tőle azokat a kottákat, amiket Liszt már korábban kiválasztott magának a gróf nagy gyűjteményéből. Bülow május 7-én, Bécsből arról tájékoztatja Lisztet, hogy „nem minden nehézség nélkül” ugyan, de sikerült a kiszemelt kották egyharmadát megszereznie.

Valószínűleg azokról a kottákról írt levelében Bülow (7 Csermák-, 6 Bihari-, 1-1- Lavotta- és Zomb József kompozícióról), amelyek alapján – az eredeti szerzők nevének feltüntetésével – Liszt átíratott készített „magyar románcgyűjtemény” felirattal ellátva kottafüzetét. Az említett feldolgozások között négy olyan darab is van – köztük a Makói csárdás valamennyi dallamának feldolgozása (a 27. oldaltól, 11. szám) – ahol Liszt nem tünteti fel a dallam szerzőjét.

Liszt románc-gyűjteményét (Ungarischer Romanzero) gazdagítja majd 1853. június 22-én 19 magyar dallammal Reményi Ede, aki Brahmszal együtt már két hónapja németországi turnén van, és Weimarban együtt keresik fel Lisztet. (Az „Ungarischer Romanzero”-ról készült másolat jelzete a Régi Zeneakadémia könyvtárában: Ms. mus. L. foto 155).

A weimari Liszt-múzeumban (Ms. 12 Nr. 5.) fennmaradt egy, a teljes „Makói csárdás”-t tartalmazó, Gustav Pressel (1827–1890) zongoraművész és zeneszerző által lemásolt kézirat (az eleje F-dúrban, a Friss-tételek f-mollban), zongorára. Pressel 1850 ősztől Bécsben tanul zongorát és zeneszerzést, de zene-tudományi tevékenységet is folytat. (Korábban evangélikus teológiát végez, és közben zenét tanul.) 1852-ben tanulmányt jelentet meg a lipcsei „Neue Zeitschrift für Musik” folyóiratban a magyar zenéről (a Stuttgartból beküldött tanulmányt 4 folytatásban közli a lap 1852. ápr. 23-án, 30-án, máj. 7-én és 14-én), ami 1856. okt. 25-én Bostonban, a „Dwight’s Journal of Music”-ban angolul is megjelenik. A lipcsei folyóirat cikke Liszthez is eljut, aki meghívja magához a fiatalembert Weimárba. (Lisztnek a cigányokról és zenéjükéről írott könyve majd csak 1859-ben jelenik meg!)

A Pressel által lemásolt kézirat végén egy latin nyelvű idézet található, ami Gárdonyi Zoltán véleménye szerint valószínűleg Reményi Edétől származik (lásd Studia M. 29, 1987, 196. l.).

Az idézet így hangzik: „Hec ubi carta legis, reminiscere Pressel am ici!” (E lapokat olvasva, emlékezz Pressel barátságára.) Pressel a latin szöveg alá, saját szavaival, németül írja be a következő tréfás szójátékot is tartalmazó (liszt-liest) mondatot: „Man diese Blätter liszt, gedente zuweilen der Freundschaft!” (E lapokat olvasva, Liszt, emlékezz néha a barátságra!)

Úgy tűnik, hogy az iskolásan „skandáló” stílusban (daktulusban= - - -) ritmizált, latin nyelvű, Pressel írásmódjától különböző bejegyzés valóban Reményitől származhat: gondoljunk csak arra, hogy mielőtt Bécsbe ment, Egerben járt egyházi iskolába. Magyarországon akkoriban a latin nyelv dominált, a német ellenében. A Lisztnek ajándékozott kotta latin szövegét bejegyző személy a Makói csárdást lemásoló Presselt helyezi udvariasan előtérbe, míg Pressel ezt finoman úgy viszonzozza, hogy általánosabban fogalmaz: „emlékezz néha a barátságra!”

A kézirat mindenesetre azt látszik alátámasztani, hogy Pressel – majd pedig Liszt is – Reményi révén ismerhette meg a csárdást, amit feltehetően Reményi Pressel kíséretével játszott el Lisztnek, 1853 márciusában, Weimarban, és Liszt érdeklődésére Pressel ekkor másolta le, és ajándékozta azt Lisztnek. Eszerint helyénvalónak tűnik Reményi későbbi állítása, hogy ezek a dallamok (a 9. magyar tánc két Frissének forrásai) „tőle valók”. Ezt követően áprilisban indult Reményi és Brahms több hetes németországi turnéra, tehát valószínű, hogy ekkor már Brahms előtt sem lehettek ismeretlenek a Makói csárdás dallamai. Reményi nyilván azért nem írta le később Lisztnek a csárdást, mert tudta, hogy Presseltől már korábban megkapta, és ezt követően került be a „Magyar románcgyűjtemény”-be, 11-es sorszámmal Liszt átírata. Ha Lisztnek meglett volna a Wagner József, illetve Wagner Ferenc által, a valószínűleg 1849-ben, Pesten kiadott csárdás kottája (lásd: Major E.: Fejezetek... 209. l.), miért kellett volna azt Presselnek lemásolnia?

Ha Pressel másolatát összevetjük Travnyik János kiadványával, több eltérést is találunk benne. Pressel az 1. tétel elé 2/4-et ír (Travnyik 4/8-ot), a hangsúlyok gondosan be vannak jelölve (Travnyiknál egy sincs), a jobb kéz szólama – kettősfogásaival,

Fűredy-Bognár: 100 magyar népdal (1851).

díszítéseivel – mintha hegedűs előadásmód nyomán készült volna, a 2. számú Friss tizenhatod-meneteiben „reményis”, bővített szekundok találhatóak, amelyek sem Travnyiknál, sem Bognár feldolgozásában nem fordulnak elő.

Meg kell ugyanakkor jegyeznünk, hogy a csárdás 1. számú Frisse, amit Reményi Pesten, 1859-ben megjelentetett, „Eredeti magyar”-jához illesztett hozzá „nemzeti táncdal”-ként, már jóval egyénibb, egzotikus elemekkel megtűzdelt változat Pressel másolatához képest.

Az 1854–60 között Angliában élő Reményi – már a császári amnesztiára várva és a hazatéréshez készülődve – 1859-ben, Pesten, Reményi Károly kiadásában (Haske és társa) jelentette meg a csárdás 1. számú Frissét, a következő ajánlással: „Gróf Wass Emma kisasszony ő nagyságának windsori emlékül.”

62

Bartalus István: 101 magyar népdal – folytatás.

11. A 11. tánc dallama Bunkó Ferenc „13 karancsalji palóc nóta” címmel, Pesten jelent meg 1857-ben (7. szám). Címlapján szó szerint a következő olvasható: „13 karancsai palóc nota. Szerző Bunkó Ferencz.”

Ezt a dallamforrást Bereczky János azonosította (lásd: Brahms hét magyar témájának forrása, Zenetudományi Dolgozatok 1990-91, 79. l.).

Bunkó Ferenc: 13 karancsalji palóc nóta, 7. szám

A továbbiakban ebből a tanulmányból idézünk:

„...E tizenhárom nótából a hetediket használta föl Brahms, egy – az utolsó ütemben alkalmazott – díszítőhangot leszámítva nemcsak a nagy, hanem még a kiskottákban is hangról hangra átvéve az eredetit, szintén még annak hangnemét is. Föltűnő és tanulságos azonban, hogy – mintegy egy ismétlőjel betoldásával – az eredetileg hatsoros dallamot négy hosszú sorból állóvá alakította. A magyar népzeneben is rendkívüli 2+4-es hatsorosság nyilván az ő szimmetriaérzékét is zavarta...”

Ami a magyar paraszti zenei hagyománnyal, az autochton (bennszülött, ősi eredeti) magyar népzenevel való kapcsolatot ill. az ahhoz való közelséget illeti, Bunkó Ferencnek – ennek a csakugyan a nógrádi Karancs-hegy tájékáról származott cigány-prímásnak – 13 karancsalji palóc nótája magasan kiemelkedik kora csárdásirodalmából. Érdemes lenne a feledésből való kiemelésre és a fennmaradt néphagyománnyal való összevetésre.

Ez esetben is egy igen régies, ereszkedő (kvartváltással elegy) kvintváltó, kimondottan a palóc vidékre jellemző dudánótászerű népdalt használt föl, mely négy soros formájában máig is hallható-gyűjthető éppen a Karancs-alja kicsit tágabban vett környékén, de amely – Kodály Zoltán gyűjtéseinek tanúsága szerint – a századfordulón még a Bunkó ill. Brahms által használt különleges hatsoros formájában is eleven volt...”

„A 11. táncról ... így ír Major: »Meg kell jegyeznünk, hogy a 11., 14. és 16. számúak – Joachim és Brüll Ignác tanúsága szerint – Brahms eredeti szerzeményei... Valóban, az itt előforduló dallamok közül egyet sem lehetett agnoszkálni.« (Megj.: Joachim és Brüll óvatosan megfogalmazott feltételezései nyomán Major elhamarkodottan, tényként közli, hogy ezek mind Brahms saját szerzeményei.) Érdekes, hogy sem neki, sem másoknak, akik akár Kalbeck könyve, akár az ő dolgozata nyomán Brahms szerzőségét kétely nélkül elfogadták, nem tűnt föl, hogy e tánc főtémája dór hangnemben van (ráadásul Brahmsnál egyedülállóan dór előjegyzéssel!) azonkívül könnyen fölismerhetően kvintváltó. Vagyis a huszonegy magyar tánc összes témája közül – mondhatni – a legmagyarabb. Brahms pedig – minden beleérzése mellett – nem írhatott magyarabb dallamot azoknál, amiket egyébként fölhasznált...”

A fentiek alapján tehát végre tisztázódott a 11. magyar tánc eredete is. Bunkó Ferenc (szül. 1814 vagy 1813, Osgyán, Gömör vármegye – megh. Pest, 1889) az 1830-as években Zemplén megyében működött, majd mint honvédkarmester vett részt a szabadságharcban. Később Egerben, majd Pesten muzsikált. 1854-ben Párizsban, 1863-ban Boroszlóban, 1865-ben Berlinben és Hamburgban játszott (lásd: Szíjjártó Csaba: A cigány útra ment..., Masszi kiadó, 2002, 100., 168–170. és 523–528. l.).

12. A 12. tánc dallamának forrásait Major Ervin közölte. Brahms tánc a Petőfi versére írt „Tíz pár csókot egy végből...” kezdetű Szentirmay-dallal kezdődik, amely Szentirmay eredeti neve alatt (Németh János) jelent meg a „Szerelem dalok” című füzet 2. számaként. A dallamot Demény Dezső népdalként adta közre „100 magyar nóta” című kiadványában (1929, 59. l.).

Szentirmay Elemér „Tíz pár csókot...” kezdetű népies műdala Petőfi versére (részlet)

A D-dúr „Poco meno presto” rész (61. ütemtől), vagyis a tánc triója az úgynevezett Galgóczi Emlék"-ből való Friss. Erről Major E. a következőket írja: „A csárdás szerzője ismeretlen, Mosonyi Mihály 1862-ben mint Palotási (Pecsenyánszky) János szerzeményét dolgozta fel, megjelent a Zenészeti Lapok mellékleteként. Fabó Bertalan is Palotási-szerzeményként említi. A magyar népdal zenei fejlődése c. művében (1908, 366. l.). Palotási aligha lehet a valódi szerző. 1853-ban ugyanez a csárdás ugyanilyen címen Patikáros Károly műveként jelent meg Treichlingernél („Zongorára szerzé Patikáros Károly”). Megtalálható az ugyancsak 1853-ból való Morog a brúgó c. csárdásban is, melyet Bartay Ede »alkalmazott« zongorára.”



Mosonyi Mihály: Galgóczi emlék (részlet)

Mosonyi „Galgóczi emlék”-e 9–16. ütemének dallamát Brahms táncának „animato” részében (77–84. ütem) halljuk. A Major által említett Patikáros Károly Rózsavölgyi Márk zenekarában muzsikált.

Zimay László „Édes rózsám...” kezdetű népies műdala Losonczy László szövegére (részlet)

13. A 13. táncban felhasznált dallamok forrásait Major Ervin azonosította.

Az Andantino grazioso-szakasz Zimay László „Édes rózsám...” kezdetű dalának első 12 ütemét használja fel, a dal Losonczy László versére készült (lásd Losonczy költeményeinek 1853-ban megjelent I. kötetét).

Zimay dala „2 Magyar eredeti dal” című kiadványában jelent meg Pesten, évszám nélkül. (Mint Major közli, a Vasárnapi Újság 1859. július 3-i száma jelezte megjelenését.)

Zimay dalát Székely Imre is feldolgozta 10. Magyar ábrándjában (1864). A 19. ütemtől felhangzó dallam (Vivace) forrása Limbay Elemér Magyar Dal Albumának (II. kötet, 386. szám, 1880) „Valamit súgok magának...” kezdetű népies műdala.

A „Valamit súgok magának...” kezdetű népies műdal Limbay Elemér albumában (részlet)

14. A tánc dallamforrását a zenetudomány ezidáig nem sikerült feltárnia. Amint maga Brahms írja kiadójának, Simrocknak 1888 márciusában, a Táncokkal kapcsolatban: „Némelyiket teljesen magamtól találtam ki”. Tehát nem kell minden esetben eredeti magyar témát gyanítanunk a Táncokban előforduló dallamok mögött. (Lásd még a 16. magyar táncról írottakat.)

15. Amint Major E. írja, a tánc főmotívuma a „Hej! Haj! Magyarember” kezdetű dal, amelynek szövegét Vahot Imre írta a Farsangi viola c. vígjátékba szöve (1844), dallama Egressy Béni szerzeménye (lásd Vahot Imre emlékiratai, I. köt., 1880, 50. l.).

A dallam először Egressy Ábrándjának „Friss” részében jelent meg, zongorára.

Egressy Béni: Ábránd. Friss

A trió-rész (35. ütem) dallamforrását Bereczky János azonosította: „Egressy halotti harangozása”, Kecskeméty Józsi munkái zongorára, Pest, 1853. Csárdás (1. Friss).



Kecskeméty Józsi: Egri palota

A 69. ütemtől (piu vivace) Brahms ismét hozza Egri „Ábránd”-jének dallamait.

16. A tánc dallamforrását – akárcsak a 14. tánc esetében – nem ismerjük. Joachim József feltételezése szerint a 11., 14. és 16. táncok Brahms saját szerzeményei lehetnek. Feltételezését Kalbeck „Johannes Brahms” c. könyve (Berlin, 1921) nyomán Major E. tényként közli

A 11. tánc forrására Berezky János bukkant rá egy Pesten, 1857-ben megjelent kottakiadványban: a dallam Bunkó Ferenc 13 karancsalji palóc nótájában 3. számmal szerepel. Ezzel bebizonyosodott a korábbi feltételezés tarthatatlansága. A fentiek alapján jegyzi meg Berezky János (lásd: Brahms hét magyar témájának forrása, Zenetudományi Dolgozatok, 1990–1991, 78. l.), hogy a korábbi feltételezés a 14. és 16. tánc esetében is felülvizsgálatra szorul: „Annál is inkább, mert a 16. tánc már maga négy témából van fölfűzve, melyek közül a harmadik kvintváltó és 2x6 ütemű, s mint ilyen lehetetlen, hogy Brahmstól származzék” – írja.

17. A tánc 1. dallamának (Andantino) eredetijét Berezky János azonosította a 11. táncnál már említett kiadvány segítségével: Bunkó Ferenc: „13 karancsalji palóc nota”, 3. szám, Pest, 1857.

A 35. ütemtől (Vivace) felhangzó dallam (lásd Major E. tanulmányát) Simonffy Kálmán dala Szelestey László „Hej az én szeretóm...” (Ez az én szeretóm) kezdetű versére. Simonffy dala 1854-ben jelent meg először (Magyar Dalbokréta, I. füzet, 2. szám), majd – némileg eltérő változatban – a Dalvirágok-ban, 1863-ban (15. szám).

Major E. kimutatta (Fejezetek a magyar zene történetéből, 87. l.), hogy Brahms az ismert csillagász és zeneszerző,



Bunkó Ferenc: 13 karancsalji palóc nótája, 3. szám (részlet)

Konkoly-Thege Miklós 1860-ban megjelent, „Komáromi emlék” című „átírata” alapján (amely nem tesz említést Simonffyról, az eredeti szerzőről) dolgozta fel a dallamot, szintén fizs-mollban.

Itt jegyezzük meg, hogy Szerző Katalin: Magyar zeneműnyomtatványok Brahms könyvtárában című tanulmánya (Zenetudományi Dolgozatok, 1995–1996, 160. l.) tanúsága szerint Brahms kottagyűjteményében volt egy-egy kottakiadvány Simonffytól és Konkoly-Thegétől is, de ezek címét a tanulmány nem közli.



Simonffy Kálmán népies műdala Konkoly Thege Miklós zongoraátírataiban

