

## Brahms magyar táncainak forrásai – 5. rész

A XIX. századi magyar műzenei program jelentős sikeréről tanúsodó, Brahms által „Magyar Táncok” címmel megjelentetett sorozat forrásait ismertető munkánk befejező részéhez érkezünk.

Bár korábbi fejezeteinkben igyekeztünk kitérni a források mellett az előzményekre is, ezúttal alaposabb vizsgálódásra lesz szükségünk ebben a vonatkozásban, ha Brahms Táncainak helyét, jelentőségét világosan látni szeretnénk. Nem keveset kell visszalépünk az időben ahhoz, hogy bizonyos összefüggéseket jobban megértsünk, viszont ennek az időutazásnak érdekes, sőt néha talán váratlan fordulatai kárpótolhatnak bennünket a fáradságért.

Fogjunk hát neki ennek a tapasztalatszerző útnak, hogy aztán új ismeretekkel gazdagodva fejzessük be a Táncok forrásainak ismertetését, egy kis „ráadással” kiegészítve.

### Hangulati ringatózás a pentaton-bölcstől a Hány-Intermezzóig

Ősi, „Leszállott a páva...” szövegkezdettel, Bartók és Kodály által lejegyzett dallamunk első két ütemének hajlításai jól mutatják, hogyan ringatózhattak legrégebbi dallamaink a tiszta ötfokúság hangulati keretében. A további ütemek melodikus díszítéseiben megtalálható fá és ti-hangok ugyanakkor elárulják azt is, hogyan „ringatózott el” a hétfokúság irányába az idők során ez a szép, lá-pentaton dallam. Külön figyelmet érdemel a 3. ütem díszítésében előforduló lá-szi-lá-szó-fá hangulati kitérő, amelynek ringásában már a harmonikus moll-érzék is megjelenni látszik. A kezdeti, tiszta pentaton hangulattípus után tehát már tetten érhető a hangulattípusi törekvés.

Úgy tűnik tehát, hogy a lágy, érzelemgazdag, a lá-pentaton különösen kedvelő lelki beállítottságú, lovasnépi szemléletű magyarság, a hétfokúság kialakulását követően – lelke mélyén gyökerező, „ringatózó” hajlamával – könnyen utat talált a harmonikus moll hangulattípushoz, ami aztán megnyitotta az utat a további hangulati gazdagodás irányába. Ebben később segítségére voltak a keleties hatások. De tudnunk kell, hogy ezek a későbbi, „egzotikus” irányba történő „kiringatózások” csak úgy illeszkedhettek be a magyaros ízlésvilágba, ha – mintegy hangulati ellenpárként – egy másfajta, az ősi lá-pentaton hangulatra épülő, dallami „visszaringatózás” válaszolhatott azokra. Egészen természetes, hogy a magyar táncmuzsika nem a régi, kedvelt hangulattípusok helyett, hanem azok mellé keresett olyan, neki tetsző fordulatokat, amelyek ezt a hangulati változatosságot élvező, abban ide-oda ringatózó zenélési módot táplálták és élítették. Lássuk példaként a Chilesotti-féle, 16. századi német lantkézirat magyar táncának kezdő- és befejező sorát (Zenekar, 2004. szept., 43. l.). Itt jegyezzük meg, hogy a verbunkos muzsikából kiragadott benyomások nyomán „magyar skála”-ként (lá, ti dó ri mi fá szi lá és ,lá ,tá di re mi fá

szi 'lá) elterjedt, és gyakorlatilag a verbunkos hangulati fordulatok közül három, „pillanatfelvételtként” kiemelt, látványos, bővített szekundus, „tömény” egzotikumot előtérbe helyező „skálát” inkább a verbunkos muzsika hangulati eszköztára részeként, nem pedig hangsoraként tudjuk értelmezni.

Ahhoz túlságosan „elborsozott”, „elpaprikázott” ez a kivonat, hogy a magyar zenei hagyományon nevelkedett nép számára fogyasztható legyen, ráadásul azt sugallja, mintha a magyarság időközben, sutba dobta volna ősi pentatóniájára emlékeztető hangulattípusát...

Tinódi Lantos Sebestyén 23 művét tartalmazó, gyűjteményes kötetében, Hofgreff György kolozsvári nyomdájában jelent meg 1554-ben legjelentősebb műve, az „Eger vár viadaljáról való ének”, amelyet annak a nép között fennmaradt változatával együtt közlünk (lásd Szabolcsi B.: A magyar zenei történet kézikönyve, 20. l.) A népdalt Kodály gyűjtötte 1910-ben Erdélyben, Székelydobón.

Tinódi himnikus, archaikus szépségű, a lá-pentaton dallamvázat lépcsőzetes mozgással, „körülmenyesen” (körülmenősen) körülíró, „elmagyarázó” előadói stílusához képest a népi változat sokkal frissebbnek, egyszerűbbnek, kiérleltébbnek érezzük. Tinódi hétfokú dallama ugyanúgy a lá-pentatonra épül, mint azt a „Leszállott a páva...” esetében is láthattuk.

Megfigyelhetjük, hogy Tinódi himnikusan „lebegő”, feszültségtől mentes dallamához képest a népdalban (lásd a páva-dallam 3. ütemének szi-lá fordulatát is) már hangulati változatosságot előidéző „mozgási energiák” látszanak feltűnni: a kezdeti lá-szi lépésre a 3. ütem lá-szó fordulata válaszol, hűségesen megőrizve a Tinódi által „ráhagyományozott”, ötfokúságra épülő hangulattípust. A népdalt kezdő lá-hang elé – amolyan hangulati rávezetésként, mint Kodály Hány-Intermezzójának elején láthatjuk – nyugodtan odailleszthetnénk akár a mi-fi-szi fordulatot is, amely a 'lá hang irányába, felfelé törekvő dallami hullámozást emelné ki még jobban, amit a már említett 3. ütem hullámozgat majd vissza, miként Kodály is teszi (lásd Gáti I. verbunkos dalát, 1802) az Intermezzo folytatásában.

A Tinódi-dallam nyomán keletkezett népdal nagyonis élő lehetett az elkövetkezendő századok során, ugyanis a kezdő motívumnak előbb lépcsőzetesen felfelé ringatózó, majd ugyanígy visszafelé hullámozva körülíró változatát találjuk meg a XVIII. század

második feléből való, „34 pesti magyar tánc vagy verbunk hegedűre” című, Zgurits Imre, városi toronyzenész-karmester által lemásolt, Pestről származó gyűjtemény 23. és 32. számú táncában. Ennek a dallamnak későbbi, kiérleltebb változata a Gátiféle – a Hány-Intermezzo főtémájaként felhangzó – verbunkos dal. Lássuk most a gyűjtemény 23. számából a trió bennünket érdeklő részletét, amely egyébként a Weiner-Divertimentóból (Op. 20, 2. szám, 1933–34) jól ismert „Rókatánc” motívumával kezdődik:



A 23. számú pesti verbunk Tinódi dallamához hasonló, szekvenciaszerű, dallamkörülíró mozgással haladó trió-témájában a „mi, fi szi hangulati előkészítéssel induló, lá szi lá ti kezdetű motívumra a mi fá mi re hangulattípussal visszahajló motívum válaszol, egyúttal pontosan meghatározva a dallam karakterét és sajátos hangrendszerét, aminek a verbunkos moll dallamgerinc elnevezést adtuk. Könnyen lehet, hogy ez a trió-dallam szolgál majd mintául Mozart számára az A-dúr zongoraszonáta (K 331, Op. VI., Nr. 2., 1778 nyara) „Török induló” néven ismertté vált, tizenhatodikban mozgó, magyaros táncához.

Mindenesetre nyilvánvaló, hogy ezt a témát Mozart verbunkos táncból vette, és a „körülményesen” körülíró technika is pontosan követi a verbunkos táncmuzika korai időszakából való pesti verbunkos szekvenciaszerűen mozgó, régebbi stílusra emlékeztető mintáját.

Tinódi lépcsőzetesen haladó, ősi pentaton dallamvázat körülíró technikájának nyomait a Pesten először 1801 szilveszterén megjelenő, az előző 10 esztendőben a Győrhez közeli Bőnyön élt Biharai János verbunkosában is felfedezhetjük (15 Ungarische Tänze für 2 Violinen, Bécs, 1811, 15. szám):



Joggal vetődhet fel a kérdés, vajon miért tartotta fontosnak „odapödörni” Kodály a Hány-Intermezzo elejére a „kurucos” rajtaütéssel induló, majd ugyanolyan váratlan megtorpanással (cselvetéssel) végződő hangulati effektust? Ezzel kapcsolatban említjük a Bárdos Lajos által „kuruc hangsor”-nak nevezett, „mi, fi szi lá ti 'dó' re hangsor, Liszt Ferenc „népi” hangsorai c. tanulmányából (Magyar zenetörténeti tanulmányok, 1968, 177. l.), amire példaként a „Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját...” kezdetű dalmunk befejező sorát hozza. Ugyanezt a „kurucos” hangsort mi a verbunkos dallamgerincet alkotó hangsorok A-hangulattípusaként kezeljük, lásd még Szabolcsi: A magyar zenetörténet kézikönyve c. munkájának 63. lapján, „A kuruc katonanóta útja a verbunkosig” felirat alatt közölt dallamokat, köztük a „Te vagy a legény, Tyukodi pajtás...” szövegkezdettel jól ismert dallamot.

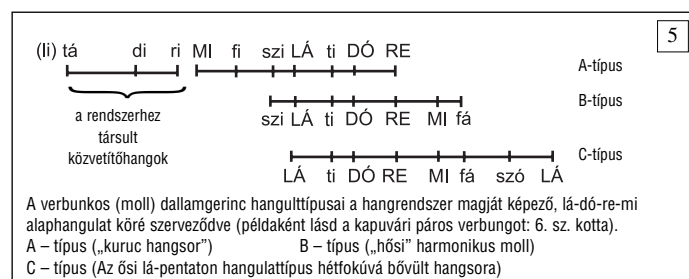
A kérdésre visszatérve, Kodály „felütése” – amely ilyen formában nem szerepel az eredeti, Gátiféle verbunkos dalban – felfogható ugyan valamiféle táncra mozgósító, figyelemfelkeltő effek-

tusnak is, de elsősorban nem ez a szerepe. A szerző ezzel a hangulati ráringatózással – gondoljunk csak a páva-dallam 1. ütemének az ötfokú hangrendszer jellegzetes alaphangulatát felidéző hajlításaira – tulajdonképpen azt jelzi, milyen hangulati rendszerbe (verbunkos dallamgerinc) illik bele a megszólaló főtéma, egyben egy ősi éneklési szokásunkat is felelevenítve (16. sz. kotta).

Mindenesetre elmondhatjuk, hogy az igen hosszú múltra visszatekintő, természetes magyar táncagyománnyal együtt fejlődő táncmuzsikánk a stílusbeli fejlődés során változatos hangulati eszköztárat alakított ki, mely törekvés mögött észre kell vennünk az improvizációs mozgástér kiszélesítésének és a hangulati változatosság igényének belső hajtóerejét is.

Népdalkincsünk mellett tehát jelentőségének megfelelően kell számon tartanunk önálló hangrendszerrel rendelkező, minden másfajta stílustól elütő, verbunkos tánczenénket, amelynek eredetiségét kisugárzása bizonyítja legjobban, amint azt a továbbiakban látni fogjuk.

### A verbunkos 12 fokú, moll hangrendszere



A fenti ábra afféle „ásatási” rajz formájában, az egyre mélyebb rétegek felé haladva próbálja szemléltetni, hogyan alakíthatta ki a lágy, moll jellegű hangulattípushoz különösen vonzó magyarországi, különféle hangulattípusok állandó váltakozására épülő moll hangrendszert (verbunkos moll dallamgerincet), amely gyakori hangulatváltásaival képes a teljes 12 fokú hangsoron „végigringatózni”.

A moll jellegű, verbunkos dallamgerincben meghatározó, központi magként szerepel az ősi, lá-pentaton gyökerekből táplálkozó „lá dó re mi – a hétfokúság átvételét követően a ti-hang bekapcsolásával is ezt a hangulati alapélményt őrző – hangulattípus. Az ötfokú páva-dallam 3. ütemének szi-lá „kiringatózásához” hasonlóan (harmonikus moll érzék) ennek a magnak a mi-hangjára ri-vel történő ráhajlás is igen kedvelt, gyakori fordulata a verbunkos zenének (lásd a kapuvári verbungban található példákat és Haydn 103. számú „Üstdobpergés” szimfóniája 2. tételének főtémáját, stb.). Ennek ellenére a ri-t nem soroltuk be a verbunkos dallamgerinc három fő hangulattípusának (hangsorának) egyikébe sem, mivel inkább színező és közvetítőhang-jellege van. (Ez jól látható a Török induló középrészében, amikor a lefelé ringatózó tizenhatod-menet az ellenkező irányba fordul, majd a felfelé hullámzó dallam a ri-hang által „rátapadva” pihen meg a mi-hangon, hogy utána ismét lefelé folytassa útját.)

\*

Ami a később, a magyar táncmuzsikát ért keleties (török) hatásokat illeti, számunkra úgy tűnik, ezek meglehetősen kapóra jöhettek a hangulati változatosságot kedvelő magyar táncmuzsikának, ugyanis „elringatózási” lehetőséget kínáltak az ősi, pentaton hangu-

lattípus nyomán kiformalódott hétfokúsághoz képest, hangulati ellenpárját képezve ennek az ősi, „tisza” zenei világnak. (Mozart Török indulójának magyaros közép-részében is jól megfigyelhető ez a hangulati ellenpár.)

A mind térben, mind időben messziről jött magyar tánczenei hagyomány ősi, ázsiai sajátosságait magával hozva, és később azokat török és egyéb hatásokkal elegyítve, végül igen eredeti, moll jellegű hangulati rendszert (hangrendszer) formált ki, és ezáltal új színekkel tudta gazdagítani az európai zenélés csúcsát jelentő bécsi klasszikus muzsikát (lásd: minore-dallamok).

Ezek azok az „egzotikumok”, amelyeket Liszt majd magyarnak ismer meg, annak érez, és „saját” nyelvezeteként büszkén fedez fel. Ezt a szoros lelki-érzelmi kötődést fejezik ki a 26 éves Liszt Velencéből írott sorai is: „Magyar vagyok!... Én is e régi, erős fajhoz tartozom, én is fia vagyok e megtörhetetlen nemzetnek, melyre – hiszem – még jobb napok is várnak.”

### Mozart magyar „skálája”

Magyar „skála” márpedig nem létezik, csak magyaros hangulattípusokat hordozó, önálló (moll jellegű) hangrendszer alkotó, és azon belül hangulatváltásokkal „ringatózó” hangsorok vannak – kezdetben írásunk következő részét, az előző oldalon látható verbunkos hangrendszerhez (dallamgerinchez) kapcsolódva.

Mozart 1775-től, a hegedűversenyek évétől figyel fel a nyugati moll hangsortól elütő, keleties, „egzotikus” közvetítőhangokkal kibővült, verbunkos dallamgerince, és a benne rejlő, improvizációra és hangulati hullámvásárra alkalmas lehetőségekre.

Valószínűleg „őserőt” érezhetett abban a „barbár” energiát sugárzó, hősi lelki beállítottságot tükröző muzsikában, ami a régi magyar tánc-hagyományt megújító és stilizáló verbunkost jellemezte.

Amint mellékelt ábránkon láthatjuk, a verbunkos dallamgerinc 9 fokú hangsorához, a gyakori hangulatváltások miatt 3 közvetítőhang is társul, így az átmenetekről „ringatózva” gondoskodó dallamvezetés mindig az éppen aktuális közvetítőhangot, illetve fordulatot részesítheti előnyben.

Mozart 1775 után készült, magyaros hangvételtől árulkodó művei alapján megállapíthatjuk, hogy a XVIII. század utolsó harmadának kezdetétől már kiforrott verbunkos stílussal kell számolnunk. Gyanítjuk, hogy az osztrák örökösödési, majd a hétéves háborúban (1756–1763) az események középpontjába került, és Hadik András nevével fémjelzett magyar huszárság hírneve, illetve a gyakori katonatoborzások hozhatták el az első jelentősebb felívelést az újabb magyar táncstílus számára, amely majd a napóleoni háborúk idején, és azt követően, Bihari működésével éri el igazi fénykorát. Bár az első, nyomtatásban megjelentetett verbunkos táncok csak Mária Terézia uralkodását követően tűnnek fel a bécsi zeneműpiacon, ennek oka nem abban keresendő, hogy nem lettek volna kiadható táncdallamaink már korábban is. Amint láthattuk, a verbunkos moll hangsor „ringatózási” területe a 12 fokú hangsor (9+3) valamennyi fokára kiterjed, ami a táncos ritmikák rendkívül széles választékát is figyelembe véve igen nagy szabadságot és mozgásteret biztosított a szüntelenül „újraalkotó” verbunkos hegedűs számára.

Ez tükröződik a Bihari-kiadványokban is: ezek valójában nem is „művek”, hanem inkább minden alkalommal újraalkotott rögtönzések, Bihari szárnyaló fantáziájának zenei megnyilvánulásairól készült pillanatképek. Ennek a stílusnak a kifogyhatatlan improvizáló

hajlam az éltetője, mindenfajta véglegesség, betanultság – miként a magyar táncról is – idegen tőle. És éppen itt rejlik a titok: hogyan volt képes a magas fokú bécsi művészethez képest klasszikus értelemben fejletlen magyar táncmuzsika olyan maradandó hatást gyakorolni a kor variációs művészetének óriásaira, hogyan volt képes „energiával” feltölteni Mozart és mások alkotó fantáziáját.

Mozartnál a G-dúr hegedűverseny (K 216, 1775. szept. 12.) 1. tételében, a 106. ütem magyaros melléktemájában találkozhattunk először a ri-hanggal kibővült, verbunkos dallamgerinccel.

Valamivel később, az 1778 nyarán keletkezett Török induló közép-részében (K 331) mintegy összefoglalja a magyaros dallamgerinc mozgásterében rejlő hangulatváltási, „ringatózási” lehetőségeket: itt a ri-közvetítőhang mellett már a di is szerepel. (A közép-részt vö. a Mozart A-dúr hegedűverseny zárótételének magyaros témájával.)

Az 1786. március 14-én elkészült, c-moll zongoraverseny (K 491) szintén magyaros inspiráció nyomán készült zárótételében még tovább tágítja magyar „skálájának” mozgásterét: megjelenik a tá-hang is.

Legalább vázlatosan szaladjunk át a versenymű 3. tételén, amihez a kapuvári páros verbung hangulati körében található fordulatok, ide-odahullámzó hangulattípusok lesznek segítségünk.

Dunántúli népi táncdallam (kapuvári páros verbung) 6

7

Mind a kapuvári verbung, mind a zongoraverseny-főtéma indításánál ugyanaz a táncos lüktetés, hangismélteléses ringatózás figyelhető meg. Hasonló lüktetés érezhető Mozart g-moll szimfóniája (K 550, 1788. július 25.) 1. tételének főtémájában is, aprózott ritmikával.

Itt említjük, hogy Weiner „Rókatánc” tételének (1. Divertimento, Op. 20, 1933–34) 1. Figurájában, a főtéma megjelenését követően lényegében a kapuvári páros verbung 1-2. üteméhez is jól illő variáció hangzik fel, amely nagyon jól párba állítható Mozart g-moll szimfóniája 1. tételének 4. ütemével, de míg az előbbi a lá-hangról felfelé, utóbbi onnan lefelé ringatózva alkalmazza a jellegzetes, magyaros ritmikát. (A szimfónia-témát lásd: Zenekar, 2005/2., 31. l.)

A kanasztánc ritmusú, az egész magyar nyelvterületen népszerű dallamtípust északi vidékeinken rókatáncnak is nevezik. A Weiner

Tempo giusto [♩ = 120] 8

1. Figura

Hegedű

által feldolgozott dallamot Lajtha László gyűjtötte 1930-ban, Balassagyarmaton (lásd: Tari Lujza: Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében – Weiner-tanulmányok, 2. köt., Bp., 1989, 76. és 126. l.).

Amint már említettük, Weiner főtémájának szintén kanásztánc-típusú változata már az 1700-as évek második feléből való „34 pesti magyar tánc vagy verbunk hegedűre” c. sorozat 23. számának triójában is megjelenik. Még jobban kiemeli a hangulati egyezést, hogy Mozart a verbungot indító motívum töredékével kezdi a főtémát, amely a 2. ütem végétől jellegzetes verbunkos hangulatban, a jól ismert kis szeksztre ráhajlítva ringatózik tovább. A „mi-lá lépésnek itt ugyanaz a hangulati töltése, mint a Hány-Intermezzo elejére „sodort”, kurucos ráringatózásnak.

Hogy mennyire hasonló hangulattípust képvisel Mozart főtémája, mint a kapuvári verbung, ez látható egyrészt a verbung 2. ütemének hasonló dallamívéből, továbbá a 3., 1., 2., és 3. ütem kezdőhangjaiból összeáll, hasonló dallami rajzolatból is.

Jellegzetes verbunkos hangulatváltást hoz a versenymű-főtéma 5–6. ütemének fá-hangja, amely a 7. ütemben fi-re hajlik fel. Beethoven Mozartnak ezt a művét érezte magához legközelebb állónak, így külön érdekességet jelent, hogy Beethoven Esz-dúr zongoraversenye (1808–1809) 1. tételének hőszi hangvétélű, induló-zenéjébe is bekerült a Mozart-főtéma előkével megfricskázott, jókedvű, magyaros ritmikája, (Zenekar, 2004. jan., 25. l.) amihez hasonlót Beethoven majd két évvel később, az István király-nyitány Presto-indításának 5. ütemében is „odapödör”, magyaros hangulatot keltve. A Mozart-versenymű főtéma-utótagjának 11–12. ütemében indul az a sejtelmesen ringatózó, fá-mi-ri-re hullámvonal, amelynek felfelé hajló párvával („ri mi fá fi szó szí 'lá) a G-dúr hegedűverseny 1. tételének magyaros szakaszában (114. és 116. ütem) már találkozhattunk.

A főtéma-utótag zárógondolatában (vö. a kapuvári verbung utolsó előtti ütemével) újabb „egzotikum” bukkan fel: a tá-hang. Ezzel kapcsolatban érdemes párhuzamot vonni – figyelembe véve a kapuvári verbung primo- és szekundó-szakaszát is – Bárdos Lajos: Liszt Ferenc „népi” hangsorai c. tanulmányában VI. számmal szereplő harmonikus fríggel ('lá 'szi fá mi re dó ,tá ,lá) és a VIII. számmal található, cigányos fríggel ('lá 'szi fá mi ri dó ,tá ,lá).

Mozart, nyolc variációból álló zárótétele nyolcadokban mozgó, dallamkörülíró variációval folytatódik, ahol a verbunkos muzsika ri és di-közvetítőhangja mellé már a li is felsorakozik. (Vö. Bárdos Lajos cigányos fríggelével, a másik szolmizációs változatban: mi-ri-dó-ti li-szó-fá-mi.)

A 21–23. ütemben a zongora ugyanazzal az energikus, verbunkos ritmikával folytatja a variációt, ami már a G-dúr hegedűverseny (1775) 1. tételének magyaros szakaszában (117. és 120. ütem) is felbukkant. Ugyancsak jellegzetes a 40. ütemben kezdődő, magyaros előkével indított, tizenhatodos variáció hangvétele.

Tipikus verbunkos variációt hallunk a 64. ütemtől, amelynek „hőszi” hangvétélű, pontozott ritmikájához a balkéz magyaros triolái adnak hangulati aláfestést.

A variáció utótagjában – a tétel 9. ütemében kezdődő főtéma-utótaghoz hasonlóan – hangulati továbbfejlesztésnek lehetünk tanúi: Mozart „barbaro” hangvétellel hullámozgatja végig a verbunkos dallamgerinchez rendszeresen társuló, „egzotikus” ri ,di és tá-hangokon, a variáció bővérű, energikus, pontozott ritmikától duzzadó, második szakaszát. Ezzel a hőszi, verbunkos hangvétellel már Mozart a-moll zongoraszonátája 1. tételének (K 310, Nr. 16, 1778 kora nyara) pontozott ritmikákkal, energikus szinkópákkal lüktető, hetyke ri-mi előkés negyeddal induló főtémájában is találkozhattunk (Zenekar, 2004. szeptember, 42. l.), amelynek 1. üte-

mében Beethoven Eroica-szimfóniájának (4. tétel) pontozott lovaglórítmusaira, 3. ütemében az Eroica (2. tétel) főtéma-utótagjának 2. ütemére, és az Eroica (4. tétel) főtémájának energikus lüktetésére ismerhetünk rá. A 96. ütemtől ismét táncos variációt hallunk, majd a 169. ütemtől a G-dúr hegedűverseny 1. tételének magyaros részéből már ismert ritmikai séma tűnik fel.

A Brahms-hegedűverseny (1878) magyaros zárótételéhez hasonlóan, a 221. ütemben Mozart is a mozgalmasabb 6/8-os lüktetésre vált. A táncos főtéma új köntösben lép elének, és a 257. ütemben, a „kuruc” hangsoron felfutó zongora oktávjátékkal emeli ki a „szi-lá-tá-ti-'dó-'di egzotikus dallami hullámzást.

## Lóháton ringatózó táncművelés

Beethoven, magyarok részére írt, István király-nyitányának Presto-része a magyar táncmuzsikára jellemző, energikus szinkópás ritmikákkal indul, majd egy előkével megfricskázott, magyaros ritmikai képlet állandóan ismétlődő lüktetésével folytatódik.

Vegyük jobban szemügyre ezt a ritmikát, amely nyilvánvalóan nem véletlenül került be ebbe a magyar történelmi témát feldolgozó kompozícióba.

Mivel ez a „ritmikai közhely” igen gyakran fordul elő már a XVIII. századi magyar táncokban is, érdemes egyúttal – egy kis történelmi kitéréssel – kísérletet tenni a táncmuzsikánkban előforduló, kedvelt ritmikai formulák eredetének tisztázására. Ez a vizsgálódás a távoli múltba, a magyar őstörténet világába vezet vissza bennünket, amikor úgy 6000 évvel ezelőtt, az Eurázsia síkságain élő népek – közöttük a magyarok elődei – megszelídítették a vadlovat. A ló háziasítása rendkívüli hatással volt népünk életére, és a lovas vándorlás életmódjának népförmálói hatásait a mindmáig ható lószertetben, közvetlenül is érzékelhetjük. Az állat teljesítményének döntő szerep jutott a csaták kimenetelére szempontjából, és innen származik az ismert, régi kínai mondás: a ló háta formálja az államot. (Lásd: Gulyás László: Lovas nemzet a magyar, Moson megyei műhely, 2005/1., 73. l.)

Álláspontunk szerint a magyarság legősibb mozgásélményeit a lónak köszönheti. A „négy lábón ringatózó” lovasnépi életforma során már gyermekkortól lelkébe ivódtak az állattal való szoros együttműködésnek köszönhetően „eltanult”, és egyben ízlésvilágát is formáló sajátosságok, a ló járásmódjaiból adódó ritmusok, amelyekben a lóval „együtt táncoló-ringatózó” lovas otthonosan mozgott. Az a bizonyos lóháthat tehát sok mindent formált.

A megfáradt lovas, tagjainak kimoogatása, lelkének táncos való felfrissítése során is bizonyára hű maradt ezekhez a „négy lábón haladó”, páros ütembe illeszkedő ritmusokhoz, amelyek őt hűség társára, erre a büszke és okos állatra emlékeztették.

A lovasnépi életforma, ember és állat szoros kapcsolata nagyon kedvezett a csikóknak, és a fiatal lovaknak, a fokozatosság elvét szem előtt tartó betanítása tekintetében is, ugyanis ennek módjától – illetve a ló izomzatának megfelelő méretű, fokozatos megerősödésétől – nagy mértékben függ későbbi használhatósága.

A „betörés” helytelen végrehajtása annak a nagy szakértelmet és nyugodtságot igénylő munkának, amit a fiatal ló betanításakor végezni kell, ugyanis a rossz tapasztalatok feltételes reflexei a lovat élete végéig elkísérik. Elgondolkodtató az is, hogy a honfoglaló magyarok nem használtak sarkantyút. Azzal (akkor még a csengő hangot adó, tarajos változat nem létezett) csak a Kárpát-medencében ismerkedtek meg. A lovasnépi életforma szoros kötődést, „lelki” kapcsolatot alakított ki az állattal, amelyhez ha-

sonló munkavégzésre használt lovak esetében csak ritkán alakul ki. Táncmuzsikánk hangulati változatossága (hullámzása), régi népdalaink egy bizonyos hangulattípuson belül ringatózó hajlításai mögött is ezt a bizonyos lovasnépi, „imbolyogva billegő” ízléskultúrát véljük felfedezni, és a verbunkost táncoló táncos büszke, méltóságteljes visszafogottsága mögött is a lovasember egyenes tartással párosult, egyenes jellemvonását, bátorságát és nyíltságát érezzük. Amint sorozatunk második fejezetében (35. l.) már olvashattuk, Lenau, a német romantikus költészett nagy alakja – aki a huszároknak külön versciklust szentelt – így írt róluk: „Szeretnék olyan tősgyökeres, tüzes, nyílt és természetes, huszárosan bátor és jószívű lenni, mint ők ...”

Itt jegyezzük meg, Réthei P. Marián kitűnő könyvére utalva (A magyarság táncai, 1924, 37. l.), hogy a szintén síkvidéki lovasnép, a kozákok tánca ugyanakkor nem mutat egyezést sem a magyar lassú, sem a friss táncokkal. A tüzes, de féktelenkedéstől, illetlenségtől mentes, büszke magyar tánchoz hasonlítva – amelyből szinte sugárzik a lélek áradása – a kozák tánc show-műsorba illő testmozgásai (földreguggolások, „rugdalózások”, hirtelen felugrások) elütnek ettől a lelki beállítódástól.

Lássuk hát, hogy a „lágyabb” lelki beállítódású, mélyérzésű, inkább a moll (illetve lá-pentaton) karakterhez vonzó magyarországi milyen ritmusokat tanulhatott el kedves társától, a – lovas aktív, ritmikus mozgását, együttműködését is feltétlenül igénylő – lovaglások idején. A ló az évezredek során, a vele „testi-lelki” jóbarátságban élő lovasember jellemét és tulajdonságait is formálta.

Ami a magyarság lovainak temperamentumát illeti, feltétlenül figyelembe kell vennünk, hogy az ázsiai lovak az ún. melegvérű típusba tartozó, gyorsmozgású, kitartó, élénk vérmérsékletű állatok voltak, szemben a nyugati, hidegvérű, nyugodtabb temperamentumú lovakkal. Lássuk hát, milyen megfigyelések adódnak az öröklött, belülről fakadó ritmusérzék (akinek nincs ritmusérzéke, sohasem lesz jó lovas) által ösztönzött, energikus táncstílus – annak könnyedén ringatózó, rögtönzésre, aprózásokra hajlamos természete – és a lovasnépi életmód összefüggésében.

Az alábbiakban felvázoljuk a ló fontosabb járásmódjait, megjegyezve, hogy a lábdobbanások során hallott ritmikai képlet – folyamatos mozgásról lévén szó – aszerint változhat, hogy melyik mozgási fázisban kívánunk bekapcsolódni a folyamatba.

**1. Lépés** – mérsékelt tempójú, 4/4-es ütembe helyezhető patadobbanásokat hallunk a négylábú állattól, aki egyszerre csak az egyik lábát emeli: ♩ ♩ ♩ ♩

**2. Ügetés** – a hallásélmény hasonló, mint a lépésnél, de egyszerre két láb hagyja el a talajt (a jobb első a bal hátsóval, a bal első a jobb hátsóval egyszerre lép), így gyorsabb, energikusabb, ugrásokkal „lebegve” haladó a ló mozgása.

A vágtnak (galoppnak) különböző fajtái vannak.

**3. Rövid vágta** (iskolagalopp) – a ló két hátsó lába majdnem egyidőben, „előkés” módon, éles ritmusban ér földet, amit a két első láb dobbanása követ. A ló teste közben felfelé irányuló mozgást is végez, ami fokozott mozgásbeli összerendezettséget kíván, elegáns, nem gyors, „rövid” haladást eredményezve.

Ritmikai képlete: ♩ ♩ ♩ ♩ A paták dobbanása a valóságban – a haladási sebességtől függően – ilyenformán hangzik: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ vagy ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ hasonlóan a Mozart C-dúr fuvola-hárfa-verseny (1778) zárótételének, magyarosan bokázó főtémájában többször is előforduló ritmikához.

**4. Közepes tempójú vágta** – mivel gyorsabb a rövid vágtnál, a ló két hátsó lába nagyjából egyszerre ér földet, amihez a két első

láb a rövid vágtnál látott módon csatlakozik. Ritmikai képlete: ♩ ♩ ♩ ♩ a paták dobbanása a következőképpen alakul (lásd Beethoven István király-nyitányának (1811) Presto-főtémáját, valamint régi magyar táncaink ritmikáit): ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

**5. Vágta** – gyors haladási mód, a ló az egyik hátsó lábával rugaszkodik el, de két hátsó lába nagyjából egyidőben ér földet, majd két első lába kis „lebegési” szünet után, gyors egymásutánban ér talajt. Képlete ♩ ♩ ♩ ♩

A patadobbanások gyakorlatilag a következő ritmikát adják ki, lásd Beethoven G-dúr (Op. 58, 1805–1806) zongoraversenyének zárótételét (Rondo, vivace): ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

**6. Versenyvágta** – a leggyorsabb haladási mód, a ló térőlelő ugrásokkal halad. A hátsó két lábbal történő elugráskor nagyjából egy, majd az első lábakkal közel egyidőben a talajra érkezéskor szintén egy dobbanást hallunk. Mindkét patadobbanás alig hallható, igen rövid „előkével” szólal meg. A két dobbanás közötti, hosszú „lebegési” szünetben a ló nyújtott testhelyzetben van. Ennek a nyújtott ritmusú „lovaglórítmusnak” a lüktetését adja vissza Beethoven a III. szimfónia zárótételének magyaros epizódjában ♩ ♩ ♩ ♩ / ♩ ♩ ♩ ♩ / ritmikával, valamint a VII. szimfónia magyaros zárótételében is, utalva a tétel tartalmiságára.

A versenyvágta során a ló mozgásában egy – a lovas által is jól érzékelhető – gyors, *szinkópás lüktetés*: ♩ ♩ ♩ ♩ is érvényesül, az alábbi patadobbanásokkal: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

A fentiek alapján tehát a következő, igen fontos megállapítást kockáztathatjuk meg: az évezredek során, a lovak járásmódjai révén beivódott mozgásélmények azt valószínűsítik, hogy már a magyarok ősi tánca is az imént bemutatott patadobbanások ritmikai kombinációjára, variálására épülhetett, és páros ütemben lüktetett.

Ennek alapján a XVIII. századi magyar hangszeres zene kánasztánc-típusú ritmikai is feltehetően ősi, még a lóval való „együtt táncolás” mozgásélményében gyökerező ritmusokat hordozhatnak magukban, (mári és csuvas dalokkal egyező ritmikák!) és gyanítható, hogy ennek a fajta, páros ütemű tánc típusnak az elterjesztésében az Európába egyetlen félnomád ázsiai lovasnépként sikerrel beékelődött magyarságnak fontos szerep jutott.

Megfontolandó lenne tehát a magyaros „lovasnépi ritmika” kategóriába besorolni azokat a magyaros ritmusokat, amelyek szép számmal fordulnak elő Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században c. kiadványában is (1978).

Úgy tűnik hát, tulajdonképpen a lényegre tapint Csokonai a Dorottyában (1799), amikor a magyar tánc hallatán azt írja: „...minden magyar szívek azonnal buzdulnak, Ősi természetes lángjaiktól gyúlnak.” Ezzel kapcsolatban igen tanulságos olvasmány Réthei Prikk Marián: A magyarság táncai című, alapvető munkájának (1924) „Táncos magyarok” című fejezete (9–19. l.).

## Verbunkos és magyar nóta

Korábban (Zenekar, 2005/1., 41. l.) már foglalkoztunk Mozart C-dúr fuvola-hárfa-versenye (1778. április, K 199) zárótételének magyaros főtémájával, annak később a csárdás-irodalom által is kedvelt „icike, picike, de csinos” záróformulájával.

További összehasonlításként itt közöljük a „34 pesti magyar tánc vagy verbunk hegedűre” című gyűjtemény 32. sz. táncát. A 2., 15., 3. és 2. ütem tizenhatod-meneteiből a Török induló (1778 nyara) magyaros közép része bontakozik ki előttünk, míg a 6. ütem második felében induló motívumban a fuvola-hárfa-verseny „icike, picike...” záróformulájára ismerünk rá.

Moderato sempre in C minore

9

10

De még azt is meg-dup-lár-ta, ha az a - nyám meg-dor-gál-ta;  
Az lett a sok nó-ta vé-ge, kint nyug-szik a te-me-tő-bei;

11

Megy a nász-nép lá-nyos ház-hoz, lúz a cí-gány ví-gat, zen-gót, ví-gat, zen-gót.

A fentiek alapján feltételezhetjük, hogy a Pestről származó, és Zgurits Imre, városi toronyzenész-karmester által lemásolt gyűjtemény táncai 1778 előttről valók. Minthogy a 32. számú verbunk első sorának dallama a Hány-Intermezzo forrásául szolgáló, 1802-ben, Budán megjelent, Gáti-féle verbunkos dal főtémájának kevésbé kiforrott előzményének tűnik, ez is arra utal, hogy néhány évtizeddel a századforduló előtt keletkezhetett.

Mozart „csárdás”-dallamához kapcsolódva, az időben kicsit előre ugorva említjük, hogy az 1840-es éveket követő népies műdal-korszak magával viszi a verbunkos-korszak hangulatvilágát. Visszaköszön belőle a verbunkos (moll) dallamgerincből (B-hangulattípus) eredeztethető hangulati fordulat, a „lá-'fá kis szekest-lépés, amellyel pl. Haydn g-moll, zongorás triójának (1. tétel) főtémájában (1794, Hoboken-jegyzék XV. 19), Mozart g-moll szimfóniájának (1. tétel) főtémájában, Beethoven G-dúr hegedűrománcaának 65. és 67. ütemében, és az F-dúr hegedűrománca „hősi”, Kossuth-nóta refrénre emlékeztető, f-moll közép-résében (59–60. ütem) is találkozhatunk. Mozart d-moll zongoraversenyének (K 466, 1785. febr. 10.) zárótételében, a magyaros főtéma kis szekestre fellépő fordulatóból (vö. a 7. sz. kotta 3. ütemével is) például Huszka Jenő „Gül baba” c. operettjének (1905) verbunkos hangulatot felelevenítő, „Darumadár fönn az égen...” kezdetű (Mujko nótája), népies műdalának jellegzetes motívumát halljuk ki, amit népzene kutatóink „hivatalból” szentimentális fordulatként jellemeznek... (A d-moll zongoraverseny-főtémát lásd Zenekar, 2004. szept., 42. l.) Huszka dallama a verbunkos moll dallamgerincen hullámzik végig, a XVIII. század óta kedvelt, di-hangulati kitérővel. Amint az előjáték is mutatja, a dallam a „kuruc hangsor”-ba (A-hangulattípus) illeszkedik, de a 2. versorban (az Andante tempójelzésű dal 4. ütemében) – jellegzetes verbunkos hangulatváltással – fá-hangra vált. A Piu mosso-szakasz újabb hangulati hullámzást hoz, végül a dal verbunkos jellegű lezárását az utójáték még karakterisztikusabban ismétli, a Himnusz elő- és utójátékát lezáró ütem halk, előkés „sarkantyúpendítéssel” kísért, táncos formulájával.

Másféle, igen régi hangulattípust idéz meg Dankó Pista „Eltörött a hegedűm...”, kezdetű, a lá-pentaton dallamok egyszerűségére emlékeztető nótája (a lány, moll jellegű dallam teljes hangkészlete lá ti dó re mi). A dallam rendkívüli népszerűsége is bizonyítja, hogy népünk továbbra is mennyire kötődött ehhez a távoli múltat felidéző, „tiszta” hangulattípushoz. „Visszaadtál nekem egy vesztett világot!” – írja Dankó Pistára emlékezve Ady „Dankó” c. versében (1903).

A továbbiakban lássunk két példát arra, hogyan él tovább az a bizonyos hangulati ringatózás a magyar nótában, aminek sémaszerű előfordulását mind a verbunkos muzsikában, mind pedig Mozart és Beethoven magyar inspirációra keletkezett műveiben már korábban is megfigyelhettünk (lásd Zenekar 2004. szeptember, 42. l. – Török induló, és Zenekar 2004. január: Bihari- és Beethoven kottapélda a 22. lapon).

Az utóbbi két kottapéldát – a Fejes Imre által szerzett „Nótáskedvű volt az apám...” és Kurucz János: „Balogh Örsze keszkenője...” kezdetű nótát – a Zeneműkiadó „Szól a nóta” címmel kiadott füzetéből (2. kötet, 1964. és 1. kötet, 1962) vettük. A „kuruc hangsor”-on (A-típus) ringatózik felfelé Vincze Zsigmond „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország...” kezdetű népies műdala (a „Hamburgi menyasszony” c. operettben, annak bemutatója alkalmával hangzott el először 1922 januárjának végén, a Városi (Erkel) Színházban), utána az ősi pentaton (ti-vel kiegészült) hangulattípuson (C-típus) lefelé ereszkedve, majd a „hősi” harmonikus moll (B-típus) lépcsőfokain ismét felfelé haladva.

Ezt követően, a verbunkos hangulati hagyományokat őrző műdal elején hallható dallam hangzik fel ismét, de ezúttal diadalmasan hullámzik végig a „hősi” harmonikus moll hangsoron a befeljező zenei gondolat, hogy végül szép, lá-pentaton hangulatra emlékeztető fordulattal pihenjen meg a záróhangon. Bartók a zenekarra írt Concerto (1943) 4. tételében gyönyörűen hullámoztatja, „ringatja meg” Vincze Zsigmond szép dallamát, aki ezt már nem érthette meg, mert aránylag korán, 1936-ban utolérte a halál.

Tehát a fentiek alapján semmi okunk rá, hogy népies műzenénk hasonló fordulatait látva üres, gyökértelen, újabb fajta stílus-teremtő próbálkozásként tekintsünk ezekre, még ha esetlen, ügyetlen formában jelennek is meg a XIX. század „zenei demokratizmusa” jegyében alkotó „szerzők” neve alatt.

A magyar nótában mi nem elsősorban a népdal valamiféle „elkorcsosult” változatát (bár lehetnek köztük ilyenek is szép számmal), hanem a verbunkos táncmuzsika hangulatvilágából kisarjadt, újabb, magyar népies műzenei stílust látjuk.

Természetesen nem áll szándékunkban védelmünkbe venni ennek a talán túlságosan is széles körben, „aktívan” művelt stílusnak sekélyes produktumait, csupán megjegyezzük, hogy a felületes és általánosító ítékezés miatt a nóta-szónak mára meglehetősen negatív kicsengése lett, pedig ez a tömegtermelésre berendezkedett, népies dalkultúra a korábbi századok muzsikálásában gyökerezik. Tehát ha már összehasonlításokra törekszünk, ezt leginkább a nóta és a verbunkos zene vonatkozásában lenne érdemes megtennünk, hogy lássuk, hogyan követi ezt a „hősi” hangulati elemeket hordozó, de a XIX. század derekára már elvirágzott stílust, a szövegének köszönhetően mindenki számára könnyen hozzáférhető – a népdalkutatók szemszögéből nézve szentimentálisnak tűnő – nótastílus. És itt hadd utaljunk a magyar lélek mély érzelmi gazdagságot rejtő, elérzékenyülésre hajlamos, belső világának ismeretében (lásd a téma „szakértőinek”, Petőfinek és Lenaunak versrészleteit: Zenekar, 2004. december, 35–36. l.) a később, a felületes általánosítás eredményeként, a saját paródiájukba átcsapó, kocsmai produkciók nyomán megalkotott, „sírva-vígadó magyar” típusára...

\*

És most következzenek a Magyar Táncok c. sorozat utolsó három táncának forrásai:

**19.** A tánc első dallamának eredetére Bereczky János mutatott rá: „Egressy halotti harangozása (2. Friss), a már említett, Kecskeméty Józsi munkái zongorára” c. sorozatból.

Friss.  
No. 2.

A 2. dallam (25. ütem) a „Kis szekeres, nagy szekeres...” kezdetű népies műdal, amit már Anton Rubinstein is feldolgozott „Fantasie sur des Mélodies Hongroises pour le Piano” c. művében (1858), írja Major E. (A népies műdal Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai – 62. szám, megjelent 1865 és 1872 – című gyűjteményében is megtalálható.) Szöveg nélküli változata Sárközy Ferenc „Elfogyott a nóta” című csárdása (1. Allegro), amely Pesten jelent meg 1853-ban. Bognár Ignác „50 eredeti Nép és Magyar Dal” c. kiadványa közli szöveges változatát. Íme Sárközy csárdása:

Allegro.

**20.** Brahms 20. magyar táncának ismertetése előtt, elsőként vegyük szemügyre Haydn 1794-ben írt, kései g-moll zongorás triója (Hoboken XV. 19.) 1. tételének, ri-hangra hullámoztatott, verbunkos hangulatot árasztó főtémáját (közli Szabolcsi: Válaszút, 1963, 152. l.).

Andante

A főtéma pontosan tükrözi Brahms 20. magyar táncának hangulatát, és az 5. ütem hangulattípusa jelenik meg kissé variált ritmikával Mozart d-moll zongoraversenye (1785) 3. tételének magyaros főtémájában, valamint Schubert gyönyörű, f-moll, négykezes fantáziájának tempo primo részében (1828).

A 20. magyar tánc témájához elvezető, hasonló hangulattípusú képviselő dallamok sorából helyezük most előbbi példánk mellé, a szintén Haydn kései korszakából való, 103. számú (Esz-dúr) „Üstdobpergés” szimfónia (1795) 2. tételének elején felhangzó főtémát, és az ismétlődés utáni 8–11. ütemet.

**12** A verbunkos dallamgerince épülő, jellegzetes ri hangulati kiterővel színesített főtéma 2. ütemének vége a Kodály Hány-Intermezzo elejéről jól ismert, „kurucos” hangulati háttérbe illeszkedik, és erre „rímél” a 4. ütemben hallható fordulat is.

Lássuk most Kodály Intermezzo-főtémáját, és annak 4. ütemében ugyanazt a verbunkos formulát, amit Haydn 4. ütemében is megfigyelhettünk:

Andante maestoso, ma con fuoco ♩ = 120

**13** Kodály a folytatásban az 1. ütemet egy kvinttel feljebb megismétli, és utána illeszti oda a 2. ütem motívumát. Beethoven a G-dúr hegedűrománc verbunkosában (63–64. ütem) ugyanezt teszi! (Lásd Zenekar 2004. szept., 44. l., 3. ütem.) De visszatérve Haydn főtémájához – és egyúttal aláhúzva, hogy ez a Haydn által a hegedűkre bízott dallam, magyaros inspiráció nyomán, magyar közvetítéssel kerülhetett Haydn-hez – hívjuk fel a figyelmet a szimfónia 2. tételének ismétlődés utáni 8–11. ütemében található, a végén jellegzetesen visszahajló verbunkos motívumra (ennek a verbunkos dallamgerinc B-hangulattípusához tartozó motívumnak hangulatváltó szerepe van az előtte lévő A-hangulattípushoz képest), amely ugyanilyen hangulatváltó szerepkörben, és ugyanazzal a végén visszahajló módon található meg Beethoven G-dúr hegedűrománcának verbunkos szakaszában (1801–1802), illetve c-moll vonósnégyese (Op. 18, 1801) 4. tételének elején (Lásd Zenekar, 2004. szeptember, 44–45. l.). Csupán feltételezzük, hogy ennek a motívumnak a forrása a XVIII. sz. utolsó évtizedeiben keletkezett „Cse-rebogár”-nótánk 3. sora lehetett, de mindenesetre egyértelmű, hogy a motívum a verbunkos dallamgerinc B-hangulattípusára épül. Haydn 2. tételének főtéma-periódusa végén – a hangulati ringatózás eszközeként – a di, majd három ütemmel később a tá-hang is megjelenik, így elmondhatjuk, hogy Haydn a tétel első (c-moll) szakaszában – a moll verbunkos dallamgerinc vonzáskörébe került „egzotikus” közvetítőhangokat is számítva – egy önálló, 12 fokú hangrendszerre szerveződött, moll jellegű hangsoron vezeti végig dallamát. Ez a moll hangsor a hozzá tartozó „különlegességekkel” teljesen elüt a nyugati zenében, korábban használt moll hangsortól. A verbunkos zene „egzotikus” sajátosságainak vizsgálata során természetesen számításba kell vennünk, hogy a balkáni népeket is érték keleties zenei hatások. Ezért csupán annyit állítunk, hogy a sajátos karaktert képviselő, ugyanakkor nyitottsága révén szívesen és sikeresen asszimiláló, a lá-pentaton hangulati körben nevelkedett, ehhez a lágyabb hangulattípushoz a hétfokúság kialakulása után is kötődő, de időközben más hangulattípusok irányába is szívesen elringatózó, igen eredeti sajátosságokkal rendelkező magyar táncmuzsika közvetítésével kerülhettek ezek az egzotikus elemek Haydn 103. szimfóniájának lassú tételébe.

**14** Természetesen a magyar táncmuzsikában szép számmal vannak dúr jellegű dallamok is, de ehhez a zenestílushoz a lágyabb karakter áll közelebb. Ennek a lelki beállítódásnak következménye a verbunkos moll dallamgerinc, és a köréje szerveződött közvetítőhangok rendszere. Itt jegyezzük meg, hogy Haydn magyar hatáso-

kat mutató szerzeményeinek zöme 1780 után keletkezett. A tanulmányunkban hivatkozott g-moll zongorás trió (1794), a Rondo all'ongrese (1795) és az „Üstdobpergés” szimfónia (1795) mind a kései művek sorába tartoznak. Elmondhatjuk tehát, hogy míg Mozart már 1775 nyaratól kezd komolyan foglalkozni a magyar táncmuzikával, a nála 24 esztendővel idősebb – ráadásul 1769-től az év nagy részét Fertődön töltő – Haydn esetében ez az érdeklődés csak fokozatosan nyilvánul meg. Még közelebb visz bennünket Brahms 20. magyar táncának első témájához Svastits N. János „Érzés hangjai” címmel, Császár Ferenc: Aradi vészlapok c. könyvének (Pest, 1844) végén megjelent, lassú verbunkosa, amit érdemes összehasonlítani Haydn g-moll zongorástriójának főtemájával (lásd 14. sz. kotta.) A Svastits-dallamforrás jelzete a Zenetudományi Intézet könyvtárában Ma 987.



A Svastits dallamához hasonlóan, a ri-hangra ráringatózó, és a „kuruc” hangsor hangulatába illeszkedő (lásd a „Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját...” kezdetű dallamunk 1. és 4. sorát) motívummal találkozunk Borzó Miska Isteni csárdásának első 4 ütemében is, amelynek felütése mögött a mi-fi-szi-lá fordulat rejtezik (lásd Zenekar, 2004. szept., 43. l.)

Végül lássuk Patikáros Károlynak (Rózsavölgyi Márk zenekarában muzsikált) Galgóczi emlék címmel, Pesten, 1853-ban megjelent kiadványának 2. frissét, amelynek dallamát 1862-ben Mosonyi Mihály Palotási János szerzeményeként dolgozta fel.



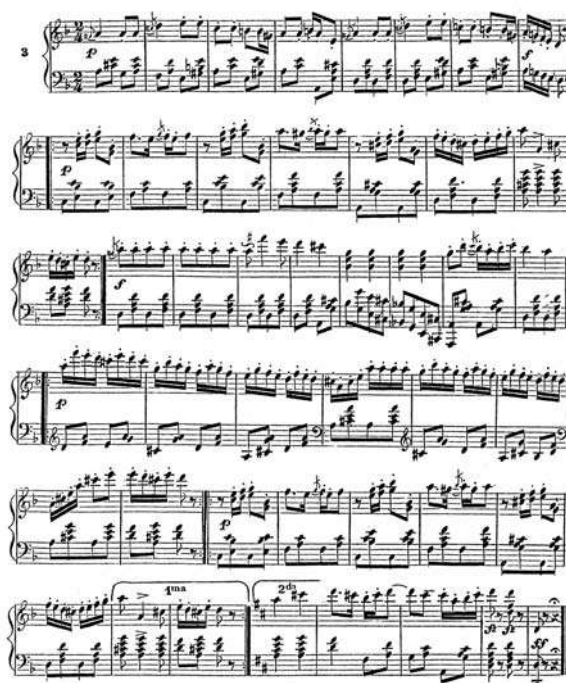
Hogy ezt a dallamot Palotási szerzeménynek tartották, ebben a kor szemlélete is tükröződni látszik, amely vitatta, hogy egy cigányprímás lehet az igazi szerző. Esetünkben ebben van is némi igazság, ugyanis Patikáros Károly 2. Frissének vezető motívuma (amely a Friss-ben háromszor is elhangzik, miként majd Brahms 20. táncában is) szinte teljesen Svastits bevezető motívumát követi (amit viszont érdemes összevetni 4. kottapéldánk, 1811-ből való, Bihari-dallamával). Ami Patikáros 4 ütemes, átvezető motívumát illeti (amit Brahms szintén felhasznál), ez ritmikai lüktetését tekintve Svastits 2–3. üteméből látszik meríteni, és lényegében verbunkos módra „megringatott” változata annak a hasonló terjedelmű és hangulatú, szintén átvezető motívumnak, amely néhány évtizeddel később Dankó Pista (1858–1903) híres, „Most van a nap lemenőben...” (1900) kezdetű nótájának 9–10. és 13–14. ütemében él majd tovább (lásd: Szabolcsi: A magyar zenetörténet kézikönyve, 1955, 150. l.). Mindez persze nem változtat a tényen, hogy Palotási nem tekinthető a dallam szerzőjének, ezért az 1853-as Patikáros-féle kiadvány alapján mutatjuk be a dallamot. Min-

denesetre Haydn már említett, g-moll zongorás triójának (1794) verbunkos jellegű, igen hasonló főtemája (1. tétel) azt sejteti, hogy a dallam előzménye valahol a XVIII. század második felében gyökerezik. A 20. tánc 25. ütemétől (Vivace) hallható téma a „Két Honvéd dal és Csárdás Zongorára” c. füzetből való (Pest, Treichlinger J. kiadása, lásd a 2. dal utáni 2. csárdást) – írja Major Ervin.



21. Major E. erről a következőket írja: „A 21. táncból csupán a 2. (záró) dallam (Helyre Kati) ismeretes. Herdy Ferenc már a hatvanas években átírta zongorára.” Mivel a tánc 1–48. ütemében feldolgozott dallamok forrására a zenetudománynak azóta sem sikerült nyomára akadni, ezúton élünk a lehetőséggel, és közöljük Patikáros Ferenc „Bárándy emlék. Eredeti csárdás” (Pest, 1855) 3. számú Frissét, a Régi Zeneakadémia könyvtárának anyagából.

A tánc 49. ütemétől hallható a Herdy Ferenc által Pesten, „Népies csárdások zongorára” címmel megjelentetett kiadványban található „Hejre Kati”.



## 21 magyar tánc – és egy „ráadás”...

Brahms magyar táncainak eredetét vizsgálva, külön ki kell térnünk a röviddel a Táncok 3-4. füzetének elkészülte előtt komponált, D-dúr hegedűverseny zárótételének magyaros főtémájára.

A kettősfogásokban, energikus akkordokkal megszólaltatott h-moll főtémában Reményi Ede robusztus, erőtől duzzadó, tüzes, tercmenetekben és akkordjátékban gazdag, látványos hegedülési stílusára ismerünk rá. Úgy tűnik, az ő 1849–50. évi hamburgi fellépéseinek emléke, majd 1852 decemberében történő, újbóli megjelenését követően, Brahmsra gyakorolt hatása érhető tetten ebben a táncos zárótételben. Brahms 1853. január 17-én jegyzi le az „Ez a kis lány, hamis kis lány...” című dal témáját, aminek dallamára majd megírja Op. 21-es (Nr. 2.) „Variationen über ein ungarisches Lied” című, 14 variációt tartalmazó zongoradarabját.

A népies dal a Füredi-Bognár féle, „100 magyar népdal” c. gyűjteményben 22-es számmal, 1851-ben, majd a bővített kiadásban 1853-ban jelent meg. A dallam a 3. számú darabja annak a tizenkilenc, Reményi által lejegyzett, magyar dallamokat tartalmazó sorozatnak, ami 1853. június 22-én került be Liszt „Magyar románygyűjtemény” feliratú kottáskönyvébe, Weimarban:



„Ez a kis lány, hamis kis lány...” „D’origine selon toute probabilité de Heves” (Wagner Museum, Bayreuth, NA II Ch 1.)

A dallam akkordikus lejegyzése Reményi energikus előadásmódjára vall, amit Brahms 1861-ben megjelent zongoradarabjának témájára pillantva is felismerhetünk, amely szintén D-dúrban áll.

## Nr. 2 (Thema) (mit 14 Variationen)

Allegro



De még tanulságosabb számunkra a Liszt-kottáskönyvben 13. számmal szereplő, töredékesen fennmaradt (csak a befejező 4. ütemet tartalmazó), Reményi Kossuth-nóta-feldolgozásának tűnő, Reményi-bejegyzés vizsgálata (Wagner Museum, NA II Ch 1.):



A töredék 2. üteme akkordikus köntösbe öltözteti a világosan felismerhető, Kossuth-nóta-motívumot, és mivel annak lejegyzésére akkor került sor, amikor közös, két hónapos németországi turnéjuk végén Reményi és Brahms Liszt-nél vendégeskedett Weimarban, okkal feltételezhetjük, hogy az 1848-as szabadsághős szerepét nyíltan vállaló Reményi Kossuth-nóta-feldolgozása Brahms számára sem lehetett ismeretlen.

Ennek a kézirat-töredéknek (lásd a 2. ütem akkordsorának felső tercmenetét) dallamot „feldúsító”, reményis játékmódját követve közöljük most Brahms magyaros főtémája mellé helyezve a Kossuth-nóta óta tercmenetekben mozgó dallamát, a Brahms-főtéma hangkészletének felhasználásával:



A Brahms-hegedűverseny zárótételének főtémája a Kossuth-nóta pontos hangulati „lenyomata” (Az összehasonlítást a főtéma 6. ütemétől kell kezdeni, az ütem végét alsó físszel figyelembe véve, majd a főtéma elejére ugrani.)



B. Fehér Jenő: „Szép asszonynak kurizálok...” Kurizál (courtiser)=udvarol („Szól a nóta” című sorozat, 1. fűzet)

Íme hát, a Kossuth-nóta hangulati „megidézése” Reményi előadásmódjában, Brahms hegedűversenyében!

Ha jobban szemügyre vesszük a versenymű főtémája 6. ütemének hangkészletét (alsó físszel), majd a főtéma elejére ugorva követjük végig a főtémát, az abban elrejtett Kossuth-nóta dallamát ismerhetjük fel. A főtéma pontos hangulati lenyomata a Kossuth-nótának, amely verbunkos táncritmusokkal ad „energiát” a Brahms által először 1849 őszén, Hamburg-Altona kikötőjében, a menekült magyar honvédtisztoktól hallott dallamnak.

Az energikus ritmika régi verbunkos táncaink lüktetését követi, feszes „tánclépéssel” adva nyomatékot a 3. ütem utolsó nyolcadának, amihez a vonósok mozgalmassá váló, feszes nyolcadai biztosítanak hangulati háttérrel.

Érdemes összevetni a hegedűverseny főtémája 3. ütemének utolsó nyolcadára eső hangsúlyt a Reményi-kézirat 5. számában, az 1. ütem 4. nyolcadára gondosan kiírt, táncos hangsúllyal (lásd Brahms 3. táncának forrását: Zenekar, 2004. december, 38. l.).

Ha összehasonlítjuk a főtémát uraló ritmikai sémát verbunkos táncaink szinkópás lüktetés által vezérelt, energikus ritmusaival, látni fogjuk, honnan nyerte a ritmikai inspirációt a Kossuth-nóta nyomán keletkezett, táncos főtéma.

Amint korábban már láthattuk, ugyanerről a töről fakad az a táncos lüktetés is, ami Mozart hegedűmuzsikáját áthatja (lásd Zenekar, 2005/2., 31–32. l.).

Reményi belső tüztől, szenvedélytől áthatott, spontán („cigányos”) előadói stílusával kapcsolatban tanulságos elolvasni Liszt véleményét (A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon): „Reményi eszménye valószínűleg a cigányoké, ezek egész büszkeségében, a keserűség mély érzelmében, sokoldalú és sokszínű álmodozásában, vitor és czifrázkodó ihletében áll az... Ő az egyedüli, ki a mostani hegedűjátékok közt bírja a valódi forma hitelen hagyományait, valamint e művészet ezoterikus (megj.: csak a beavatottak számára érthető) érzékét...”

A Brahms-versenymű zárótétele a „Poco piu presto” szakasszal ér véget, amely a főtéma lüktetésének triolálás átalakításával vesz szilaj lendületet, mintha a kíséret trioláinak sodrása most már a szólistát is magával ragadná. Végül a szilaj vágta alábbhagy, a lendület megtörik, és a megfáradt hegedű csendesesen suttozja maga elé: „Elfogyott a regimentje...”

Pillanatnyi csend támad, és – mintha hamvaiból újjászülető fönix szárnyalna fel – diadalmas D-dúr akkordok zendülnek.

Így zárul Brahms 1878-ban, mintegy ráadásként írt, „saját” magyar tánc – a huszonkettedik... Rakos Miklós