

# Brahms magyar táncainak forrásai

## 1. rész

Az elnyomatásban élő népek a lelkükben – az irodalomban, zenében, festészetben védelmezik meg hazájukat. A Brahms által Magyar táncok elnevezéssel feldolgozott táncdarabok forrásai az 1848-49-es szabadságharc táján, vagy azt követően keletkeztek, s jelentettek lelki támaszt egy dicső korszakra emlékező nemzet számára.

Az önkényuralom éveiben akadt egy fiatal hamburgi zeneszerző, aki nem elégedett meg azzal, hogy hallás után jegyezzen le magyar dallamokat, hanem módszeresen kezdte gyűjteni a magyar táncdarabokat tartalmazó kottakiadványokat.

Így jelenhet majd meg 1869-ben zongorára, négy kézre az első tíz magyar tánc, amit 1880-ban – nem sokkal a D-dúr hegedűverseny megjelenése után – újabb tizenegy darab követ.

1874-ben, egy bécsi zeneszerzői pályázat alkalmával Brahms felfigyel egy 23 éves cseh zeneszerzőre, Antonín Dvořákra, aki Brahms támogatásával jelenteti meg Németországban, 1878-ban, zongorára, négy kézre a „Szláv táncok” első sorozatát, majd 1886–87-ben a másodikát, és ezzel elindul a világhír felé.

\*

A Magyar táncok forrásaival először Wilhelm Tappert német zenetörténész foglalkozott. Az Allgemeine Musikalische Zeitung 1874. évi évfolyamában (348–349. l.) tesz kísérletet az első 10 magyar táncban szereplő dallamok azonosítására. Bár az általa közölt lista több helyen is kiegészítésre szorul, a magyar zenetörténeti kutatás csaknem 60 évvel később kezd csak komolyan foglalkozni Brahms magyar táncainak eredetével.

„E dolgozatomat 1932–33 telén, Bartók Béla kérésére írtam” – olvashatjuk Major Ervinnek, a „Magyar táncok” forrásait feltáró munkájában (Major: Fejezetek a magyar zene történetéből, 239. l.).

Mivel egyes táncok több dallamot is tartalmaznak, tanulmánya – bár igyekszik alapos munkát végezni – nem teljes. Bereczky János 1990-ben további hét dallam eredetének felkutatásával gazdagítja addigi ismereteinket. Brahms kottagyűjteményének tanulmányozását követően, 1995-ben Szerző Katalin újabb adatokkal szolgál a Magyar táncokkal kapcsolatban. (Az előbbi tanulmányokat lásd: Zenetudományi Dolgozatok, 1990–91. és 1995–96.) A témával kapcsolatos, további forrás O. Goldhammer munkája, amely a Studia Musicologica c. zenei folyóiratban jelent meg (Bp., 1963. V., 89–100. l.), valamint Bónis Ferenc tanulmánya (Mozarttól Bartókig, Bp., 2000, 201–208. l.).

\*

Gróf Festetics Leó zeneszerző, a Nemzeti Színház művészeti igazgatója „Déliab” című folyóiratának 1853. december 18-i számában (801. l.) a következő, kissé pontatlan híradás jelenik meg egy 20 esztendő, hamburgi fiatalemberről, Johannes Brahmsról:

„Lipcseben új virtuost fedeztek fel: a neve: Hanz Brahm, kora: 20 éves, feje: rafaelő. Roppant érdeket gerjesztett feltű-

nése, s azt állítják, hogy ha zeneművei elterjednek az egész világon, híres művésszé leend.”

Vegyük hát az eseményeket sorjában, hiszen a fiatalember pályájának alakulásában fontos szerepet játszik két magyar hegedűművész is, másrészt csak akkor érthetjük meg igazán, hogyan válik Brahms a magyar zene elkötelezett hívévé, ha megismerjük életének 1849–53 közötti időszakát.

Történetünk a magyar szabadságharc után, az aradi tizenhárom kivégzését követően kezdődik.

Reményi Ede 1849. október 17-én, titokban kényszerül távozni Magyarországról, mivel neve ott szerepel a keresett személyek listáján. Amerikába készül, ezért sok, távozni kényszerülő magyar honvédtiszthez hasonlóan ő is Hamburgba utazik.

A menekült magyarok megalakítják a „Magyar Kivándorlók Társaságát”-t, és – amint november 7-én megjelent újsághirdetésükből megtudjuk – meghatva attól az ószinte együttérzéstől és nagylelkű támogatástól, amiben Hamburg lakói igen nagy számban részesítették őket, Amerikába történő elutazásuk előtt, szívből jövő köszönetüket kifejezve, nov. 10-én a városi színházban hangversenyt szerveznek, amin bajtársuk, Reményi Ede működik közre hegedűn. Többek között Ernst „Elégiá”-ját, Moliere „Souvenir de la Hongrie” c. művét és egy „Ungarische Nationalmelodien” című összeállítást játszik, a saját feldolgozásában.

Amikor nov. 19-én, a Tonhalle nagytermében második hangversenyét adja, a programon szereplő „Ungarische Nationalmelodien” című műsorszámot (vajon ez ugyanaz volt-e, mint az első?) már saját szerzeményeként tünteti fel. (Később meg is vádolják, hogy a magyar kulturális közvagyont a maga céljaira sajátítja ki.)

Akkoriban a fiatal Johannes Brahms még harmadrangú táncos helyeken, kocsmákban zongorázik, zongorát tanít, kísérleteket vállal, hogy megélhetési költségeit biztosítani tudja. Ekkor már két, önálló, nyilvános hamburgi fellépés áll a 16 éves fiatal zongorista mögött (1848. szept. 20-án és 1849. ápr. 14-én), második hangversenyének műsorán már Beethoven „Waldstein” szonátája is szerepel. Reményi ezt követően „fedez fel” a nagyszerűen rögtönző és ügyesen kísérő fiatalembert, és köt vele barátságot.

Miközben tisztársai már lassan mind hajóra szállnak, Reményi továbbra is szervezi „röviddel Amerikába utazása előtti” búcsúkoncertjeit, így 1850. nov. 25-én a városi színházban lép fel ismét. Decemberre újabb koncertet tervez, de erre csak 1851. január 27-én kerül sor, mely alkalmával zongorán az akkoriban Hamburgban élő Bartay András működik közre. (Bartay 1845-ig a pesti Nemzeti Színház élén állt, majd külföldre távozott.) Reményi február 11-én még fellép egy magánszervezésű hangversenyen, és valószínűleg ezt követően hajózik át Amerikába.

Amikor nem sokkal később Kálozdy János kitűnő lóci zenekara 1851. április 28-án, 29-én, május 1-jén, 3-án és 5-én fellép a hamburgi Thália-színházban (tehát ott, ahol Brahms is alkal-

mazásban áll ebben az időszakban), Reményi nevét már nem említik a lapok.

A szalonzenekar-jellegű lóci együttes 1851. januárjában kezdi meg több évig tartó külföldi turnéját Németországban, Hollandiában, Belgiumban, Franciaországban és Angliában, mindenütt előadnak magyar darabokat is (lásd: Szíjjártó Csaba: *A cigány útra ment... c. könyvét*, Masszi kiadó, 2002. 101–140. l.). A 15 tagú (négy hegedű, három brácsa, egy cselló, egy bőgő, két klarinét, 1 szárnykürt, 2 trombita, 1 kürt összeállítású), igen feyelmeztet, remek összejátékkal működő együttes nagyszerű külföldi kritikákat kap, 1851. márc. 27-i berlini hangversenyükön Meyerbeer is megjelenik. Amint az esetről tudósító „Hölygfutár” bizakodva írja: „A lóci cigányokat Berlinben Meyerbeer rendkívül megdicsérte, és néhány leckét vett Kálozdytól, hogy nemzeti zenénk szellemével jól megismerkedhessék. E szerint talán valami nagyszerűt várhatunk.”

Bár nem tudjuk pontosan, milyen magyar darabok hangzottak el Kálozdyék öt hamburgi fellépése alkalmával, témánk szempontjából nem érdektelen említeni, hogy az 1850. november 4-i, a pesti Nemzeti Színházban tartott búcsúhangversenyük műsorán, 5. számként a „Tolnai lakodalmás” csárdás szerepelt (lásd Szíjjártó Cs. i. m. 232. l.), aminek egyes részleteivel majd Barahms 3. és 10. magyar táncában találkozhatunk. Hogy Brahms később módszeresen kezdte gyűjteni a magyar táncok szerzőinek kottakiadványait, ebben a Kálozdy-zenekarral kapcsolatos hallásélmény valószínűleg fontos szerepet játszott.

Hogy Brahmsnak lehetett alkalma még ennél is korábban, 1847-ben színvonalas magyar előadásokat hallgatni Hamburgban, erre jó példa a Házi Mihály igazgatása alatt működő, Európa több országát bejáró, erdélyi magyar dal- és táncművész társaság, akik 1847. szept. 25-én, 28-án, 30-án, okt. 2-án és 5-én léptek fel önálló műsorral a Thalia-Színházban, illetve a táncosok még az okt. 3-i színházi előadás szüneteiben is (lásd Szíjjártó Cs. i. m. 91. és 402. l.).

Több magyar művet, így a Hunyadi László c. opera nyitányát, az opera egyik jelenetét és a Finálét, egy „Ungarischer Rittertanz”-ot (vagyis magyar verbunkos katonatáncot, gyaníthatóan Erkel „Palotás”-át), és a Fóti dalt is előadták.

Amint Kalbeck írja a Riemann zenei lexikonra hivatkozva (J. Brahms, 1. köt. 61. l.): Reményi időközben kiváló hegedűssé képezte magát Amerikában, és 1852 márciusában, majd szeptemberében (ekkor Herz zongoragyáros szalonjában) Párizsban lép fel. (Lásd: Szíjjártó Cs. i. m. 135. l.) Decemberben újra Hamburgban van, ahol ismét találkozik Brahmszal. Ezzel kapcsolatban érdekes adat, hogy Brahms 1853. január 17-én jegyzi le az „Ez a kis lány hamis kis lány...” kezdetű népdal dalmát (lásd: Füredi M. – Bognár I.: 100 magyar népdal, Pest, 1853, 22. szám; 1. kiadás: 1851.), aminek témájára később megírja 14 variációt tartalmazó, „Variationen über ein ungarisches Lied” (Op. 21, Nr. 2. D-dúr) című zongoradarabját. (1856 júliusában küldi el a kéziratot Joachimnak, hogy mondjon róla véleményt, majd 1857 januárjában a kézirat módosított változatát.)

Reményi és Brahms elhatározzák, hogy 1853 tavaszán együtt indulnak németországi turnéra, aminek költségeit közösen viselik.

Április 19-én indulnak útnak Hamburgból, és Hannover érinésével végül júniusban érkeznek Weimarba, Liszthez, ahol egy-két hetet töltenek együtt. Június 22-én Reményi tizenkilenc, általa akkoriban játszott magyar dallamot jegyez be Liszt „Magyar

románcok” című kottásfüzetébe, köztük a majdani Brahms-táncok 3. és 7. számát. Brahms június végén utazik el Weimárból.

Amint Kalbeck írja (J. Brahms, 1. köt. 61. l., 1904), a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában megtalálható az 1852–54 között összegyűjtött dallamok sorában a már említett Op. 21-es (Nr. 2.) zongora-variáció témája, és a 3. és 7. magyar tánc témája is (az előbbi Esz-dúrban, utóbbi F-dúrban, tehát a Reményi által játszott hangnemekben, lásd Liszt „Magyar románcok” c. kottásfüzetének 5. és 8. számait).

A Brahms-műjegyzékben a következőket olvashatjuk a magyar táncokról:

„Már a kézzel írt gyűjteményben... amit Brahms 1854. június 8-ra (Robert Schumann születésnapjára) küldött, „Ungarische Volksweisen” felirat alatt, nyolc másik dallam (köztük az Op. 21. Nr. 2.) mellett már a későbbi 3. és 7. számú magyar tánc is megtalálható – egy zongorára írott tétel vázlataként... Az »Anhalt Va 3« gyűjteményben Brahms lejegyezte annak a két táncnak a dalmát, amelyeket minden bizonnyal a legrégebbieknél tekintetünk... [Clara Schumann] már 1858-ban játszott Brahmstól magyar táncokat hangversenyen, Düsseldorfban, Budapesten és Bécsben... Amikor maga Brahms játszotta a Táncok két kézre írt változatát 1867 áprilisában, Budapesten, felkínálta azokat megjelentetésre a Dunkl Nepomuk János kiadónak. A Magyar Táncokat 1868 novemberében, hamburgi koncertjén is műsorra tűzte.”

Brahms 1867. ápr. 22-én és 26-án adott zongoraestet Budapesten, utóbbi alkalommal a jól ismert Lujza-csárdást (8. tánc) is előadta. Mielőtt Brahms ajánlatára válaszolt volna, Dunkl szeretne tudni, hogy tetszenek a Táncok Brahms átíratában a magyar közönségnek. Mivel a közönség és a kritika ellenérzessel viseltetett a magyar dallamok „germanizálása” iránt, Dunkl – életének legnagyobb tévedését elkövetve – elutasította a Táncok kiadását!

Az első 10 tánc (I.–II. füzet) zongorára, négy kézre jelent meg 1868 őszén a Simrock-kiadónál, a következő 11 (III.–IV. füzet) pedig 1880 márciusában.

Amint Brahms már az eredeti nyomdai hirdetési dokumentációban, Simrocknak írja, a Magyar táncok »igazi pusztafiak és cigánygyerekek. Nem én hoztam őket a világra, csupán felneveltem őket azzal, hogy tejet és kenyeret adtam nekik.« (Megj.: Brahms „pusztafiak”-szóhasználatának eredetét nem nehéz megfejteni. Már Kalbeck is említést tesz Brahms-életrajzában a „Lenau által megénekelt pusztafiakról” (i. m. 58. l.).

Nikolaus Lenau (1802–1850) magyarországi származású, osztrák költő volt, aki gyermek- és ifjúkorát Magyarországon töltötte, tanulmányait is nagyrészt itt végezte. Nagy hatással volt rá a magyar zene és népköltészet, ő fedezte fel Magyarországot a világirodalom számára. Verseit jól ismerték Németországban is.

Ennek ékes bizonyítéka többek között a Kálozdy János vezette lóci zenekar 1851. márc. 24-i, első berlini fellépéséről beszámoló kritika (Neue Preussische Zeitung) megállapítása: „... a táncoknál az ember mintha a Lenau által megénekelt cigány dallamokat (Zigeunerklänge) hallotta volna.” (lásd: Szíjjártó Cs. i. m. 120. l.).

A továbbiakban a lélekben félig magyarrá lett Lenau „Délre” c. versének kezdő sorait idézzük, Babits Mihály fordításában:

„Arra délre száll a zápor,  
dél felé repül a szél,  
hol villám cikázik távol,  
arra délre vágyom én.

Ott, távol magyar hazámban  
áll egy nyájas kis falu,  
oldalában erdőárny van,  
benn a szellő áldva fű...”

A Tisza és a Bodrog összefolyásánál, ahol „Tokaj fürtje mosolyog; dalolva az éjszakában három víg huszár kocog...” kezdi Lenau „Miska a Tiszánál” című, a magyar táncmuzsikával kapcsolatos élményének emléket állító költeményét, majd később így folytatja:

„... Így áradoz, nézve Miska  
a szép magyar lovasokra  
s fogva hangszerét nyakon,  
próbát tesz a húrokon;  
a vonót is meggyantázza  
s nagy fodor haját megrázva,  
veti hátra, nyakába –  
hegedűjén az álla:  
sötét szeme-villanása  
tüzet szór a bandára...”

Lassan kezd – telítve majd –  
egy ó, régi csatadalt,  
olyant, ami rég elillant  
seregeknek zengett, hajdan,  
vad sirámmal gyújtva őket,  
mert naponkint, valaha,  
török vérben fürdött itt meg  
a magyarok csillaga;

.....  
Hajh! a magyar huszárak  
hogy táncolnak- hah! mi táncot!  
Viharában a jó kedvnek  
mint sodródni, mint repkedni!  
Pergetik őket a hangok,  
lendülnek, fűrgén, erősen,  
palack billeg bal kezükben  
és jobbjukban szablya villog.  
Tokaji bor édes lángja  
fröccsen torkuk öblén által,  
áramlik, együtt a táncsal,  
mint szívükben a dal árja.  
Rezg a nóta ütemére,  
a sarkantyúk vas-csörgése;...”  
(Jankovich Ferenc fordítása)

Amint Brahms a magyar táncok dallamaival kapcsolatban Simrocknak írja 1888 márciusában: „Némelyiket teljesen magamtól találtam ki.” Megjegyzése feltehetően a 14. és 16. tánc dallamaira vonatkozik, mivel ezek forrásait ezidáig nem sikerült azonosítani.

Brahms munkamódszerét illetően egyébként áruklódó mondat található a Simrock kiadóhoz, 1876. március 31-én írt levél-

ben, a 6. magyar táncsal kapcsolatban: „Nem minden esetben tudom, hogy hallás után jegyeztem-e le ezeket, vagy láttam is őket.”

Az 1., 3. és 10. tánc zenekari változatát Simrock kívánságára maga Brahms készítette el, ezek 1874 októberében jelentek meg Simrocknál, Berlinben. 1876-ban Albert Parlow írta át az 5. és 6. táncot zenekarra, majd 1881-ben a III. füzet (11–16. tánc) anyagát is.

1881-ben Antonín Dvořák készítette el a IV. füzet (17–21. tánc) zenekari partitúráját. Ennek előzménye: Dvořák 1874-ben bécsi ösztöndíjat pályázott meg, ekkor figyelt fel rá Brahms. Javaslatára 1878-ban Simrock kiadta „Szláv táncok” (Op. 46) című, négykezes zongoradarabjait, amelynek második sorozata (Op. 72.) 1886/87-ben jelent meg. Brahms őszinte barátságot táplált a fiatal cseh muzsikusról, aki az ő támogatásának köszönhetően első külföldi sikereit.

1894-ben Andreas Hallén készítette el a 2. és 7. tánc zenekari anyagát. Ezek tehát azok az átíratok, amelyek még Brahms életében kerültek kiadásra.

\*

További fontos ismeretekkel gazdagodhatunk Brahms pályakezdésének időszakával kapcsolatban, ha beleolvasunk Max Kalbeck Brahms-életrajzába (Berlin, 1904, I. köt. 56–59. l.), majd pedig Andreas Moser „Joseph Joachim” címmel megjelent könyvébe (London, 1901, 121-128. l.).

„A színház az ifjoncot sokkal többet látta vendégként, mint a koncertterem. Így aztán Brahms a színházzal közelebbi kapcsolatba került, mivel 1850-ben a Thália-színház és az egyesített Stadttheater igazgatósága többször alkalmazta a színpadok mögött zongoristaként és harmónium-játékosként (zenés darabokban), és néha a színpadon szereplő koncert-virtuózok kíséreként. A színpadi koncert-fellépés egyike volt azon rosszaknak, amiket Schröder idejéből örökölt meg. Amíg hiányzott a városban a nagy zenei csarnok, a neves zenészeknek is kivétel nélkül a színház színpadán kellett fellépni, ez bevett gyakorlat volt. A bevételi források gazdagabban csörgedeztek a komponistákhoz, ha egy ismert valcerhez készítettek átíratot. Egy gyakorlatias üzletember úgy gondolta, hogy aki ilyen kellemes valcer-átíratokra képes, az a nem kevésbé kedvelt opera-melódiákat is fogyaszthatóvá tudja tenni a hétköznapi ember számára. Ez az ügyes zeneműkiadó August Franz volt, az egyik Brahms-tanítvány apja, és Alwin barátja. Kettő és négy kézre írott, könnyen játszható egyvelegekre volt szüksége cégének számára. E kedvelt, feldolgozott darabok zenei anyagának a napi divathoz kellett alkalmazkodni, és nem kellett okvetlenül operáknak lenniük, hiszen a könnyű anyag felhasználói nagyon elégedettek voltak katonaindulókkal, és egyéb nemzeti jellegű, éppen aktuális darabokkal. Az ifjú Brahms nagy mennyiségben készített ilyen zenei „szórolapokat”. Ezek formai szempontból kísértetiesen hasonlítottak tanítójának, Marxennek régimódi fantáziáihoz, miközben ezek anyagát még szabadabban kezelte, igen ügyes rögtönző módjára, aki minden pillanatban készen áll, hogy a felvetett témára tovább »fantáziáljon«. A számos ál-opus mögött rejtőző készítő egyszer sem árulja el magát a megszokottól eltérő fordulatot használ. Így történhetett, hogy Brahms már Op. 1-es műve előtt kiadott egy Op. 151-et, amely G. W. Marxen nevével viseli, és címe: »Souvenir de la Russie«... Ezek az átíratok igazolják, hogy Brahms már Reményihez fűződő kapcsolata előtt

is tanulmányozta a cigányzenét. Rögtön a forrásból meríthetett, mivel a forradalom éveiben, és később is még Hamburgban koncertezett többféle magyar nemzeti zenekar. Innen adódik a fogalomzavar, ami a cigány- és magyar zenét minden további nélkül összemosza. Minden, ami Magyarországról jött, ebben a szabad városban – amely a többi fővárossal ellentétben köztársaságnak érezte magát – nyíltszívv fogadtatásra talált. A felháborodás kiáltása, amely 1849-ben Európából hallatszott, amikor az osztrákok az oroszok segítségével legyőzték a diadalmas szabadságukért küzdő magyarokat, Hamburgban igen eleven visszhangra talált, mivel a hazájukból elűdözöttek ide fordultak, hogy a régi rossz világot egy jobb újra cseréljék. A lelkesedés hullámai magasra csaptak, és főleg a hölgyek lelkesedtek a sötétszemű, fekete hajú menekültekért, a Lenau által megénekelt »pusztafiakért«. Brahms a maga módján fejezte ki mérgét az oroszok ellen, és rokonszenvét a felkelők iránt. A „Souvenir de la Russie” nem csupán emlékeztető, de felháborodást kifejező röpirat is Oroszország ellen. A felháborodott komponista a Rákóczi-indulót küldi harcba Lvov cári himnusza ellen. (Megj.: Alekszej F. Lvov kiváló hegedűművész, a cári udvari énekkar vezetője volt, hegedűsként külföldön is sikerrel koncertezett, 1833-ben ő zenésítette meg a cári himnuszt.) Az első fantáziában felveszi a harcot, ami az abszolutizmus és a felkelők között zajlik, és ami a felkelők indulója, valamint a cári himnusz ellenpontszerű feldolgozásával, keményen egymásnak ütközik. A darab nem úgy fejeződik be, ahogy azt egy »Souvenir de la Russie«-ről feltételeznénk, himnusként dicsőítve, hanem a történelmi események brutalitását korrigálva, szabad teret engedve a Rákóczi-induló motívumainak. Még Alabiess, cigányok zenéjéből eredő »Rossignol«-dallamainak is – amiket Brahms nagyban felhasznált – meg kellett elégedniük azzal, hogy a felkelők »Rákóczi«-jának dobpergése kísérelje őket. (Megj.: Victorin de Joncières (Félix Ludger Rossignol) francia zeneszerzőnek (1839-1903) van egy „Magyar szvit” c. műve.) Csalogányok és dobpergés – 1849 véres tavaszának hangjai! (Megj.: Kálozdy János (1812?-1882?), aki Esterházy Pál herceg támogatásával a bécsi konzervatóriumban tanult hegedülni, az akkori legkiválóbb magyar cigány muzsikusból álló, ún. lóci zenekarával évekig turnézott Európában. 1851. ápr. 28. és máj. 5. között öt hangversenyt adtak a hamburgi Thália színházban, ahol – amint a Freie Presse und Hamburger Geschäftspost beszámol róla – különösen a Rákóczi-induló kavarta fel az indulatokat (lásd: Szíjjártó Cs. i. m. 120. l.). A szabadságharcban táborig muzsikusként részt vett Kálozdy által vezetett produkció felkavaró élménye valószínűleg a fiatal Brahmsra is nagy hatást gyakorolhatott.)

...Hogy fedezze zenei rendezvényeinek költségét, Santhal zeneigazgató – aki a »Promenad- und Konversation«-koncertek (szabadtéri, „beszélgetős”-hangversenyek) rendezője volt Hamburgban – két indulóhoz, a »Klapka« és a »Hyäne« (hiéna) indulóhoz tért vissza, és ezeket a magyar hősöknek szentelt zene-műveket mindjárt kétszer is műsorára tűzte. A »Hyäne-induló« alcíme ez volt: »Avagy megkegyelmezés puskapor és ólom által«, és valódi fegyverropogással zárult. Ezzel Santhal a kívándorlókat csalogatóként használta fel a Walhallában sorra kerülő zenés estékhez. A koncertre szóló felhívásban ezt írja: »Meghívásomra az itt jelenlévő magyar vendégek részt vesznek az estélyen«.

A magyar szabadságharc bukása utáni európai közhangulatot tükrözi Odze Györgynek (néhány évvel ezelőtt, londoni követ-ségünkön látott el sajtódiplomáciai feladatot) „Feljegyzések egy

különös szigetországból” című, kéziratban lévő írásából vett, alábbi részlet is:

„Annak idején még azt is megírták az angol lapok, hogy egy Haynau nevű osztrák tábornok miccsoda ellensége volt a magyar szabadságharcnak. Aztán 1850-ben, amikor itt járt, persze már üzletemberként (amint bukott politikusok szoktak), egy külvárosi sörfőzde munkásai felismerték, és a nyílt utcán (Southwark-ban, a Park Street sarkán, hogy egészen pontos legyenek) alaposan megverték. És még mondják, hogy az angolokat nem érdekli, mi történik a világban...”

(Megj.: a Southwark-városrész Londonban, a Waterloo pályaudvar környékén fekszik, a Themze folyó Parlamenttel szemközi oldalán. Haynaut az olasz szabadságharcosok elleni, 1848-as kegyetlenkedéseiről bresciai hiénának nevezték el. A magyar szabadságharc bukása után, mint Magyarország teljhatalmú parancsnoka, valóságos irtóhadjáratot vezetett a szabadsághősök ellen, százakat küldve várbörtönökbe, és ezrével vitette a volt magyar honvédeket a német és olasz tartományokban állomásozó osztrák seregekbe.)

\*

Andreas Moser, Joachim-életrajzában így ír:

A német-dán háború (1848–50) után, egy osztrák tartalék-haderő állomásozott Hamburgban és Altonában. Az utóbbi helyen lévő táborban, de főleg a magyar ezredeknél a hegedűs Reményi Ede lelkesítette honfitársait fantasztikus előadásaival, amelyeken magyar dalok és táncok szerepeltek. (Megj.: Lestyán Sándor „Repülj fecském” című, Reményi-életrajzában említi, hogy egykori honvédtisztek Görgey, Klapka seregéből vártak Altonában hajóra, hogy Dánia elleni háborúba vigyék őket zsoldos katonának, amitől megélhetésük biztosítását remélték, lásd 31. lap.)

Egy fiatal hamburgi muzsikust annyira elbűvölt a kalandos szellemű, romantikus hegedűs, hogy hozzá társult, és zongorán kísérte előadásait. A hegedűs mindjárt észrevette, milyen nagyszerű támogatóra lelt a kísérelőben, és amikor a zongorista megvallotta neki, hogy jól ismeri a klasszikus kamarazene irodalmát, a két muzsikusz megállapodott, hogy koncert-turnéra utaznak Észak-Németországban. A turné során Hannoverbe jöttek, és mivel Reményi hallotta, hogy Joachim – akit még a bécsi konzervatóriumból ismert – Hannoverben lakik, igyekezett mihamarább megtudni tartózkodási helyét, és jelentkezni nála társával, akit így mutatott be: „Johannes Brahms, remek muzsikusz és zongorista, Hamburgból”. Joachim első örömeiben, hogy egykori iskolatársát látja, nem fordított túl nagy figyelmet Reményi kísérelőjére, de a beszélgetés során rendkívüli benyomást tett rá a frissen érkezett fiatalember személyisége. (megj.: Reményi 25, Joachim 22, Brahms 20 éves volt ekkor), és a bizonyos kérdésekre adott, határozott válaszai nagyon felkeltették Joachim érdeklődését; amikor Brahms zongorához ült és eljátszott néhány tételt a C-dúr szonátából (amit később op. 1-ként Joachimnak ajánlott), és az op. 4-es Scherzo-t, Joachim elképedt a hallottakon, és nem tudott hova lenni ámulatában, hogy egy ismeretlen fiatalember már ilyen kész dolgokat hordoz magában. De amikor ezután Brahms még más darabokat, köztük az „O Versenk” című dalt is eljátszotta, Joachim már bizonyosra vette, hogy nagy dolgokra termett ember áll előtte...

Amikor Brahms Hannoverből való elutazása előtt búcsúlátogatásra jött, Joachim így szólt hozzá: „Régóta ismerem Reményit, és most, amikor úgy hiszem megismertem önt, nem

tudom elképzelni, hogy képes lesz sokáig elviselni a társaságát; valamilyen okra hivatkozva hagyja ott, szívből örülnék ha viszontláthatnám önt Göttingenben, ahol a nyarat eltölteni javaslom. Nagyfokú rokonszenvet táplálok ön iránt.”

Joachim befolyásának köszönhetően, a két vándormuzsikusként való felépítési lehetőség van fellépni a királyi udvarnál is, és Ehrlich (megj.: Heinrich Ehrlich, bécsi születésű, hannoveri udvari zongorista, több magyar témájú mű – köztük állítása szerint Liszt II. magyar rapszódiaja dallamainak – szerzője, akinek közbenjárására kerül Joachim kapcsolatba a hannoveri udvarral) elmondja nekünk „Aus allen Tonarten” (Minden hangnemben) című könyvében, hogy: »A hegedős játéka nagy élvezetet keltett, a zongoristáé kevésbé; Scherzo című műve nem volt megfelelő műsorszám egy udvari koncertre. Bizonyos körülmények arra késztették őket, hogy némileg módosítsák terveiket, és közép-németországi körutazás helyett Weimárba menjenek, ahol Liszt, mint a zenei haladás híveinek vezére, még teljes aktivitással működött. Reményinek volt egy bátyja, egyike a legtevékenyebbeknek a magyar forradalmárok között 1848–49-ben; ő maga – saját elmondása szerint – csupán hegedűsként csatlakozott Görgey, a forradalom tábornagyának kíséretéhez. De neve rajta volt a „feketelistán”, és Wermuth (hannoveri rendőri kormányzó, akinek a hatalmi önkényéről ismert, teljhatalmú Hinkeldey volt a példaképe), beidézte magához Reményit, és kifaggatta. Reményi olyan rosszul védekezett, hogy mind őt, mind társát azonnali hatállyal kitiltották a városból, elrendelve, hogy induljanak útnak Bückeburg felé. A szerző udvari zongorista volt ekkor, és módjában állt az ügyről sokkal kedvezőbb beállítással beszámolni a rendőrkormányzónak, sikeresen közbenjárva a parancs módosítása érdekében«

Az Ehrlich-könyvben említett testvér, Reményi Antal megérdemli, hogy néhány szóval róla is megemlékezzünk.

Reményi Antal (1825. ápr. 15. Miskolc – megh.: 1912. nov. 28. Budapest) tengerészeti író, 1846-ban kapott ügyvédi oklevelet. Közhonvédből a századosi rangig vitte a szabadságharc alatt. Komárom átadása után Klapkával együtt külföldre ment, és 12 évet töltött részben Angliában, részben az Egyesült Államokban, itt több expedícióban is részt vett. 1860-ban Párizsba, majd az általános amnesztiát felhasználva Budapestre ment, ahol bíróként, főjegyzőként, törvényszéki tanácsosként, majd ügyvédként működött. Sok tanulmány és hírlapi cikk fűződik a nevéhez.

### Jellegzetes dallam-gerinc a régi magyar táncmuzsikában.

Mielőtt Brahms magyar táncainak forrásait tanulmányoznánk, tegyünk rövid időutazást régi táncaink világába.

A régi magyar táncok vizsgálatánál megkerülhetetlen kérdésként vetődik fel: vajon mennyiben tekinthető „török”-nek Mozart 1778-ban írt, A-dúr zongoraszonátájából (K. 331, Op. VI, Nr. 2) az utólag „Török induló” elnevezéssel népszerűvé vált tétel, és miért kapott „törökös” melléknevet 1775-ben komponált, A-dúr hegedűversenye?

Ha utánanézzünk a versenymű 3. tételében (Allegro) lévő zenekari közjáték felfelé, majd lefelé szökellő, a „janicsárzene” hangulatát keltő, hármashangzat-motívum eredetének, megtudjuk, hogy ez egy 1772-ben, Milánóban keletkezett, „Le gelosie del serraglio” című, Noverre-balettből való, amit Mozart változtatás nélkül vett át. Itt jegyezzük meg, hogy janicsárzene alatt ez eset-

ben a török katonazene Európában elterjedt hangszerelési módját értjük, sajátos hangzású, töröksípokból és ütőhangszerekből álló együttes alapján. Ez a fajta előadói együttes a török elleni háborúk idején honosodott meg a magyar és horvát csapatok tábori zenéjében és közvetítésük útján jutott el Európa hadseregeihez.

Olvassunk bele Szabolcsi Bence „Válaszút c. könyvébe (Bp. 1963, 182. l.), aki közli a kiváló Mozart-kutató, G. de Saint-Foix alábbi sorait:

„Ez az egzotizmus a XVIII. században vált divattá; nincs itt szó Keletről jött témákról; a törökös íz csupán olyan hangszerek használatával jár, amilyen a kiscsuvola, dobok, üstdobok és egyéb ütőhangszerek, amelyek a hangszer-együtteseknek zajos hangzást, helyi színezetet és álbarbár jelleget adnak, s amelyek egy kissé mindig a burleszk határát érintik. Egyébként Mozart maga jelentette ki, hogy a törökös zene célja a helyzet komikussá tétele.”

De vajon milyen mintákat követ Mozart a nyugati ember számára egzotikumként ható, keleties dallamok kimunkálásánál?

Úgy tűnik, Mozart „törökös” művei esetében nem is annyira keleti hatásról, mint inkább a magyar táncmuzsika által közvetített keleties, egzotikus hatásról beszélhetünk, legalábbis a melódika terén. Mozart sejtelmes, titokzatos, távoli, „álbarbár” világa számára a magyar táncmuzsika a tényleges dallamszállító, bőségesen burjánzó fá-szi-lá és mi-ri-dó, keleties fordulataival.

Mozart felfigyel a magyar tánczene ringatózó, „hullámoztató” dallammozgására, az abban rejlő, újszerű lehetőségekre. Lényegében ez a hangulati, hullámoztató törekvés teljesül ki némileg eltúlzott formában, a Mozart által igen kedvelt, színes, komikus elemként felhasznált, tréfás, kromatikus ringatózásban, amikor a mi-fi-szi-lá és a mi-fá-szi-lá hangulati sort hullámoztatja egymásba, esetenként hozzátoldva a régi magyar táncokban bőségesen előforduló, egzotikus ri-hangot is.

Szó sincs itt török dallamokról, csupán „kölcsonbe kapott”, keleties fordulatokról, bécsi „szabász” által készített köntösbe öltöztetve. Más szóval, itt az erőteljes asszimilációs képességgel rendelkező – és így az általa igen kedvelt, moll dallamok esetében különösen jelentős dallami-hangulati mozgástérrel gazdagodó – magyar táncmuzsika egzotikus „beütéseinek”, a bécsi klasszikus zenébe történő átplántálásának lehetünk tanúi.

Az a mód, ahogy a XVIII. sz. utolsó negyedétől, 1775-től kezdve Mozart, hegedűműveiben (!) szinte rácsodálkozik az alábbi kottapéldáinkban látható, igen eredeti hangulattípusra, azt támasztja alá, hogy addigra a magyar (verbunkosnak elnevezett) táncmuzsikának sikerül megalkotnia azt a magyar lelki beállítódáshoz illő „gerinc”-hangsort, ami egyrészt az általunk A-hangulattípusnak elnevezett, hangulati emelkedést, „fényt” hozó „mi-,fi-szi-lá-ti-dó-re, másrészt a büszke, hősi beállítódást kifejező B-hangulattípus 'fá-mi-re-dó-ti-,lá-,szi összekapcsolódásából jön létre. Ennek a kétféle sornak a hangulati hullámozása, ringása az, ami üde színt, új lehetőségeket kínál Mozart muzsikája számára, ebben a dallamos- és harmonikus moll-jelleget ötvöző, lágy tónusú hangsorban ('fá-'mi-re-dó-ti-lá-,szi-,fi-,mi): egy nép mély, színes érzelmvilágának tartalmi kifejeződéseként.

Ehhez a XVIII. század utolsó negyedére kialakult, magyar gerinc-hangsorhoz jól illeszkednek a korábban gazdagon burjánzó, szívesen asszimilált keleties fá-szi és mi-ri, stb. fordulatok is, ugyanis a gerinc-hangsor ezekkel az egzotikusan megemelt, majd feloldott hangokkal egy sajátos ízlés által vezérelt,

melodikai hullámzást képes előidézni. A nemesen, lágyan ringó jelleg nemcsak a tánc ritmikáját, de ide-oda hajló motívumokban bővelkedő dallamszövését is áthatja. Szinte örömet leli abban, ahogy „hullámzó” módján hol eltüntet, hol pedig hagyja felszínre bukkanni ezeket a keleties fordulatokat, mintha csak a lovasnépi mozgáskultúrán nevelkedett, magyar könnyűlovas katonára ringatózó, táncos ízlése formálta volna ilyené. Ez a „gerinc” jól megbírja már az európai „exportot” is, és melodikája arra is alkalmas, hogy már az első magyar kiadványok bécsi megjelenése előtt keleties hangulati elemeket közvetítsen a bécsi klasszikus mesterek felé.

A verbunkos stílus kialakulását vizsgálva, a forma, a kettős periódus, stb. szempontjából bizonyára fontos tényezőként kell számításba vennünk a nyugati táncoknak a magyar táncmuzikára gyakorolt hatását. Ugyanakkor kulturális asszimiláló-képességünket becsülnénk alá, ha ízlésünk nyomán kiformalódott, karakterünkkel öntudatosan azonosulni tudó gerinc-hangsorunkat (lásd: Hány-intermezzo) idegen muzikusok találmányának gondolnánk.

Ha Mozart számára nem jelentett volna úde, friss élményt az általunk gerinc-hangsornak elnevezett dallamvonal, bizonyára nem foglalkozott volna annyit vele 1775–1785 közötti alkotói periódusában. Itt jegyezzük meg, hogy Mozart mindössze egyetlen alkalommal, 6 éves korában töltött két hetet Magyarországon, Pozsonyban, ezért gyanítható, hogy a hozzá igen közel álló Michael Haydn-től szerezhette ismereteket a magyar zenéről.

De Mozart nemcsak a már említett moll hangulattípusok felidézésére használta fel a magyar tánc stílusjegyeit. Az egzotikus, vidám „erdei ember”-figura (Papageno) táncos, ritmikái eszközökkel történő megszemélyesítéséhez Milánóig sem kell elmennie. Elég, ha a közeli Bécsből a Lajta vidékére, Pozsony környékére, a magyar muzikára irányítja figyelmét. Talán nem véletlen, hogy Mozart először éppen hegedűversenyeiben használja fel a magyaros dallam-gerincet:



A 'fá mi re dó ti ,lá ,szi ,fi ,mi magyaros „dallam-gerinc” rejlik (az egzotikus ri=gisz hanggal kiegészítve) Mozart G-dúr hegedűversenye (K 216, 1775. IX. 12.) I. tételének melléktémájában.



Mozart d-moll zongoraversenye (K 466, 1785. II. 10.) 3. tételének melléktémája „felfedi” az előbbi dallam-gerincet.



Mozart A-dúr zongoraszónátája (K 331, Op. VI., Nr. 2., 1778 nyara) utolsó, „Török induló” néven ismertté vált tételének magyaros dallamsora a ri (hisz) hanggal.



Mozart A-dúr hegedűversenye (K 219, 1775. XII. 20.), a 3. tétel (Allegro) magyaros táncának az előbbihez hasonló dallami gerince.



Mozart A-dúr („törökös”) hegedűversenyének (3. tétel), tréfásan ide-oda hullámzó, mi-fi-szi-lá felfelé, és lá-szó-fi-mi lefelé forduló dallamíve, kromatikus köntösben.



Hasonló, lefelé ereszkedő hullámvonalak a tétel későbbi szakaszában.



Mozart: A-dúr hegedűverseny, 3. tétel (Allegro). Magyaros hangsorra épülő, magyar (nem török!) tánc, a 2. sorban a 'lá 'szi szó ,fi ,fá mi ri kromatikus sorozatikus hullámzóztatásával. Az I. sorban a magyaros gerinc-hangsor látható, amire a hegedű alulról „köt” rá.



Mozart „hósi” hangvételű, a-moll, zongoraszónátája (K 310, Nr. 16., 1778 kora nyara) I. tételének főtémája, a jellegzetes, magyaros hangvétellel.



Mozart: d-moll zongoraverseny (3. tétel) főtémája (1785), az előbbivel megegyező hangulattípussal.



Haydn: G-dúr zongoratrió (1795) „Rondo all Ongharese” tételéből az egyik magyaros tánc részlete.



22 Originelle Ungarische Nationaltänze, Bécs, 1806–07 (6. szám).



A XVIII. sz. utolsó évtizedeiből való magyar tánc (34 pesti magyar tánc vagy verbunk hegedűre, 34. szám) kezdete. Az első két sorban a mi-fi-szi-lá hangulattípus, a közép részben a keleties dó-ri bővített szekund dominál.

Moderato sempre in C minore



A „34 pesti magyar tánc...” 32. számának (A Hány-intermezzo dallamához hasonló) első,



és 4. sora. A befejező sor tartalmazza a magyaros gerinc-hangsort, az egzotikus ri (fisz) hanggal kiegészítve.



A „Cserebogár...” kezdetű, a XVIII. sz. vége táján keletkezett dallamunk befejező sorai, a magyaros hangsorral.

CHOREA EX A.



A lőcsi tabulaturás gyűjtemény (1670 körül) magyar táncának közepén (2. sor) már ugyanúgy megjelenik a mi-fi-szi-lá hangulattípus, mint a Kodály Hány-intermezzo indításánál és közepén, a trió előtt (lásd Gáti verbunks dalát 1802-ből).



A Chilesotti-féle 16. századi, német lantkézirat magyar táncának kezdete...



...és befejezése, a később jellegzetessé váló, magyaros dallam-gerinccel.

## A magyar táncok forrásai

1. Az „Isteni csárdás. Hattyú hangok Borzó Miskától. Zongorára alkalmazta Petényi Ottó, játza Sárközi F.” című kiadvány 1859-ben jelent meg Pesten, a Treichlinger kiadónál, amelynek 1. számú csárdása Brahms első dallamának forrása.

Wilhelm Tappert 1874-ben, a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitungban (348–349. l.) az 1. magyar tánc forrásaként a „Pecsenyánszky-Sárközy: Isteni csárdás” című művet tüntette fel.

Bár nem tudjuk, milyen forrásból vette ezt az információt, gyanítjuk, hogy magyar kolléga véleményére támaszkodhatott, nem is feltételezve, hogy egy cigány muzsikus lehet a szerző. Itt említjük, hogy Mátray Gábor (megh. 1875. július 17, Budapest) zenetörténészünk is azt a téves elképzelést vallotta, hogy Bihari sem volt az általa játszott magyar táncok szerzője, „...nem lévén neki... élénkebb ösztöne... új darabok szerzéséhez...”

## HATYÚ-HANGOK.

BORZÓ MISKÁTÓL.



Isteni csárdás. Hattyú hangok Borzó Miskától. Zongorára alkalmazta Petényi Ottó, táza Sárközi F. Pest, 1859. (részletek).

II. Tanz oder Verbung  
Andante moderato



Bihari „2 Ungarische Tänze oder Werbung” (Bécs, 1807), 2. tánc. Borzó Miska Isteni csárdásában a 2. Friss 13. ütemétől ugyanezt a hangvételt és hangulattípust halljuk (olvassuk visszafelé kottapéldánk 4., 3. és 1. ütemét, és hasonlítsuk össze a Friss említett részletének dallamával).

Brahms első dallamának forrása tulajdonképpen Borzó Miska „Maros vize folyik csendesen...” kezdetű csárdásának – ritmikai- és „egzotikus” dallami eszközökkel történő, jól „meghullámoztatott” – változata, gondoljunk csak az Isteni csárdás (1. szám) indításának mi-ri-mi-re fordulatára.

Hasonló dallami hullámzást hallhatunk Mozart Török indulójában, a tizenhatodos rész 4. ütemében, valamint Beethoven G-dúr hegedűrománcaiban, a verbunkos téma tizenhatodokban mozgó variációjának elején (lásd 42–44. l.).

A „Maros vize...” dallam (amelynek szerzőjeként Leszler József is Borzó Miskát tünteti fel: Nótakedvelőknek, Bp., 1986, 149. l.) bekerült Szigligeti Ede 3 felvonásos, „Háromszéki leányok” c. népszínművébe (zenéjét Erkel Gyula állította össze), az egyik betétdalként. A darab nemzeti színházi bemutatója 1874. okt. 30-án volt.

—Foly a Bodrog hal - kan, csén - de - sen,  
Bo - rulj a keb - lem - re, é - dő - sém!  
—Ném bo - ru - lok, van már né - kém sze - re - tóm,  
Szü - ret u - tán léssz az es - kü - vóm.

Borzó Miska (1800–1864) „Maros vize folyik csendesen...” kezdettel népszerűvé vált dallama. Nikolaus Lenau (Nikolaus Niemsch Edler von Strehlenau, 1802–1850) „Miska a Tiszánál” c. verséből, a Bodrog és a Tisza összefolyásának idilli képét felidézve, a dallam „Foly a Bodrog halkan, csendesen...” szövegváltozatát közöljük (Kerényi: Népies műdalok, 1961. 71. l.), Lenau kezdő sorainak hangulatában:

„Magyar földön, hol világos

habjaival a Bodrognak

a tiszai zöld hullámok

víg-susogva egybefolynak...”

Lenau csaknem egyidős volt Borzó Miskával, aki Rimaszombat környékén működött, és 1820 körül csatlakozott a nála alig fiatalabb Dombi Marci zenekarához, aki később Tiszafüreden is muzikált. Ha Lenau verse valóban Tokaj környéki élmény nyomán keletkezett, még akár Borzó Miska is lehetett a versben megénekelte muzikus. A „Foly a Bodrog...” szövegkezdet sokkal eredetibbnek, hitelesebbnek tűnik a fentiek alapján, mint az igen távoli Maros folyó nevének felhasználása, ami bizonyára későbbi szövegváltozat.

Az Isteni csárdás 2. számának első 8 üteme lett később a Farakas Sándor, pécsi cigányprímás által szerzett, igen népszerűvé vált „Hajlik a rózsafa, hajlik a lány...” szöveggel énekelte csárdás refrénje.

Az Isteni csárdás 2. számának ezt követő négy ütemének lefutásában, a „ringatózó” – szí-ről szó-ra, di-ről dó-ra lépő – dallamvezetés után felfelé kanyarodó tizenhatod-menet egy keleties, bővített szekunddal veszi ki részét a hangulati hullámzásból.

Az Isteni csárdás 2. számának 13–20. üteme régi, talán Bihartól való verbunkos-dallam. Bár Brahms az eredeti, négykezes kiadványban nem jelzi, ezt nyugodtabb tempóban, méltóságteljesebben szokás játszani, ahogy saját zenekari átíratában már jelöli: „Sostenuto e poco a poco in tempo”.

Bihari híres, a-moll verbunkosának első négy ütemében (Studia M. 21, 1979, 178. l., és Bihari-műjegyzék 2. szám) ugyanezzel a hangvétellel, hangulattípussal (A-hangulattípus) találkozunk (43. l.).

Az Isteni csárdás 2. számának „biharis” közép-részében található szí-ti-lá záró-formulák már a csárdás korszak jellegzetességei, a korábbi verbunkos táncmuzika ugyanis a lá-szi-lá záró-sémát alkalmazza szívesen.

Az imént elmondottakból mindenesetre kitűnik, hogy a Brahms 1. magyar táncában feldolgozott dallamok véleményünk szerint nem köthetők egyetlen szerzőhöz, későbbi „összevarrás” eredményeként kerülhettek egymás mellé.

Az Isteni csárdás 1. számának első ütemében lévő cisz helyett Brahms cé-t ír, ahogy az a csárdás 2. ütemében látható. Megfigyelhető, hogy Brahms mértéktartóan él az ilyen „egzotikumokkal”. Így például a 9. magyar tánchoz sem a Makói csárdás dal-lamát, hanem az eredeti népdalt használja fel.

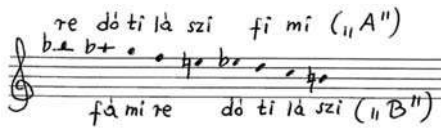
Borzó Miska cigány muzikus, 1848-as tábori karmester, aki a szabadságharcban jelen volt Losonc város pusztulásánál és személyes élményeit „Losonc végromlása” c. zenekari művében örökítette meg.

Gyakran időzött gróf Fáy István Rimaszombat környékén lévő nyustyai kastélyában, ahol megőrizték több kiadatlan szerzeményét (lásd: Leszler J.: Nótakedvelőknek, 1986, 65. l.).

Fáy gróf (szül. 1809?, Pécel – megh.: 1862, Füles, Sopron vármegye) zenei aktivitását jelzi többek között, hogy 1830–35 között évente háromszor, több napos zenei összejöveteleket rendezett fái kastélyában (Miskolctól mintegy 40 km-re, északkeletre), Kassa és Eperjes környéki muzikusok számára. Liszt is meglátogatta Sopron környéki kastélyában, és 1853-ban Hans von Bülow segítségével kottákat vásárolt tőle. Rossini Fáynak küldött levelét a Divatcsarnok c. lap 1854. márc. 5-i száma közölte. Legjelentősebb kiadványa: „Régi magyar zene gyöngyei több újabb csárdásokkal” (ebben saját csárdásait is közölte), öt füzetben (Bécs, 1857–61). Több zenei írása jelent meg. Zongorajátékosként elismert volt ügyes rögtönzéseiről.

Brahms 1. magyar táncának „biharis” részében (vö. a „Hattyúhangok” csárdás 2. Frissének 13–20. ütemével), a G-dúr románból vett kottapélda végéhez hasonlóan az „A”, majd – dó-ról fá-ra váltással – a „B” hangulattípus jelenik meg, amit végül az „A” típus magyaros dallam-gerinccé egészít ki.

Beethoven G-dúr, 1801 táján írt hegedűrománca magyaros részlete. Az 1. ütem megjelölt részletét (mi ri mi fá mi re dó ti) hasonlítsuk össze Borzó Miska „Maros vize...” és „Isteni csárdás” c. szerzeményének kezdetével. A 3. ütem kvintváltó megoldását – hasonló motívummal – Kodály is alkalmazza a Háry-intermezzóban. Az 5–6. ütemben Beethoven egymás mellé „szerkeszti” a magyaros gerinc-hangsor „A” és „B” hangulattípusait: „A” (emelkedett, „fényes”) hangulattípus = re dó ti lá szí fi mi. „B” = (büszke, „hősi”) hangulattípus = fá mi re dó ti lá szí



Beethoven c-moll (Op. 18, Nr. 4, 1801) vonósnégyesének utolsó tételében, az ismétlőjel után az „A” és „B” magyaros hangulattípus „egymásba simulva” jelenik meg. Hasonlót láthatunk a VII. szimfóniából vett részletnél is, a két hegedűszólam között (Beethoven alkotói korszaka egybeesik a verbunkos fénykorával).



„Biharian” meghullámoztatott, magyaros dallam-gerinc az V. szimfónia 2. tételében. A 2. ütem első hangja (dó) itt is fá-ra vált. Az első ütem „A”, a folytatás „B” hangulattípus. Ugyanilyen váltás van az 1. magyar tánc „biharis” 73–80. ütemében.

Az 1811–12-ben komponált VII. szimfónia (Op. 92) „gyászmenetében” (2. tétel) a főtéma második szakasza dallamos moll irányt vesz („A” hangulattípus), majd az ellentéma a „B” hangulattípus lépcsőfokain melkedik felfelé, és a kettő együtt adja ki a verbunkos gerinc-hangsort. Az ellentéma a magyar táncmuzika dallami mozgásterét használja ki (ri-re és di-dó hullámztatással), amihez „rejtett” (előké) színpókák adnak táncos, magyaros lüktetést.

2. A 2. Brahms-tánc első dallamának forrása Windt Mór „Emma csárdás”-a, amely 1858 körül jelent meg Pesten, a Rózsavölgyi cégnél. Ezt a dallamot Wilhelm Tappert német kutató már 1874-ben azonosította.

Windt (lásd Leszler i. m. 384. l.) pesti csárdás-szerző volt, műgyetemet végzett, zenét Thern Károlynál tanult.

A tánc „Vivo”-részének (49. ütem) dallamforrását – Bognár Ignác 1858-i népdalgyűjteményének 18. számát „Azt szokták szememre vetni...” kezdettel – Major Ervin azonosította.

Mielőtt a 2. magyar tánc 2. ütemében látható, jellegzetes ritmikái formulát elhamarkodottan cigány muzikusok díszítő törekvéseinek eredményeként értékelnénk, vessük össze ezt a verbunkos zene korai időszakából való sémát Bihari Bécsben, 1807-ben megjelentetett „2. Ungarische Tänze” (1. szám) című táncának első ütemeivel.

Ugyanez a ritmikái formula hallható Beethoven III. szimfóniájában, a gyászinduló-főtéma utótagjában, a hegedűkön,

Bihari: 2 Ungarische Tänze oder Werbung (Bécs, 1807) c. kiadvány 1. táncában ugyanaz a ritmika és temperamentum villan meg, mint a Brahms 2. magyar táncához felhasznált „Emma csárdás” (megjelent 1858 körül) frissében.

Windt Mór: Emma csárdás (Pest, 1858 körül).

Bognár Ignác népdalgyűjteménye, 18. szám „Azt szokták szememre vetni...” (1858).

valamint a VII. szimfónia 4. tételének indításakor, szintén a hegedűkön. Mindkét mű keletkezése idején Beethoven behatóan foglalkozott magyar zenével (lásd a c-moll, Op. 18-as vonósnégyes 4. tételét, a G-dúr hegedűrománót, valamint az István királynyitányt), tehát az összehasonlítás mindenképpen indokolt.

Régi magyar táncaink Friss-tételeiből kifejlődött csárdásaink nyomán keletkezett Brahms méltán népszerű sorozata: a „Magyar táncok”. Ismertetésüket a következő számunkban folytatjuk.

Rakos Miklós