

Brahms magyar táncainak forrásai – 3. rész

Táncos „egzotikum” Mozart hegedűmuzsikájában

Brahms, a romantika korának egyik legjelentősebb mestere nagy tisztelettel adózott Haydn, Mozart és Beethoven művészetének.

A bécsi klasszikus mesterek muzsikája általában táncos lüktetésen alapul, így minden általuk alkalmazott páros vagy páratlan ütemfajtának, és a bennük előforduló ritmusképletnek megvannak a tánczenei forrásai.

Amint az 1819–25 között, Magyarországon utazgató német festő, August Ellrich is felfigyel rá: „... a magyar tánc a kitalálás remeke... csupa szeszély, csupa ötlet; tüzes, könnyed s emellett sajátzerűen ünnepélyes..., lenge... nemes, hajlékony... és temperamentumos.”

Ellrich „Die Ungarn, wie sie sind” című könyvében egyenesen esetlenek nevezi a spanyol, nápolyi, lengyel, német és francia táncokat a magyar tánchoz viszonyítva. A hangszeres muzsikus szemével nézve mindenesetre megállapítható, hogy a XVIII. sz. végi és a XIX. sz. eleji, Bécsben, esetenként egyszerűsített lejegyzéssel megjelent verbunkos-kottakiadványok csupán halovány tükörképei lehetnek annak a könnyed, csupa ötlettel, ritmikai leleménnyel teli zenélési stílusnak, amiről a fenti sorok is árulkodnak.

Ez a XVIII. sz. közepétől ismertté vált verbunkos tánc lényegében tudatosabb (stilizáltabb) megjelenési formája egy régebbi, természetesebb, egyszerűbb, „natúrálisabb” magyar táncnak. Mária Terézia korához nemcsak Hadik András és a magyar huszárság európai hírneve, de a verbunkos táncmuzsika kialakulása, ismertté válása is hozzátartozik.

Egy osztrák katonatiszt 1792-ben beható megfigyelésről tanúskodó beszámolót tesz közzé a rá leírhatatlan hatást gyakorló magyar táncról, a bécsi Historisch-politisches Journal-ban, megállapítva többek között, hogy „a magyar tánc teljesen olyan embert jellemez, ki magát szabadnak és korlátozatatlannak érzi.”

Ez a teljes mozgásbeli szabadságot kifejező zenélési mód számtalan változatban ontja a ritmikai rögtönzéseket, és hatása alól nem vonhatja ki magát a bécsi klasszikus mesterek táncos lüktetésen alapuló zenélési stílusa sem, különös tekintettel a hegedűmuzsikára.

Írásunk első részében már foglalkoztunk a magyar tánc zenéjének Mozartnál is fellelhető hangulati hatásaival. Mielőtt folytatnánk Brahms táncainak ismertetését, előbb az Ellrich által a „kitalálás remeke”-ként jellemzett verbunkos tánczene pontozott ritmikájú, szinkópás lüktetéséből kiindulva próbáljuk vizsgálni a Mozart muzsikájához elvezető, lehetséges tánczenei forrásokat.

*

Mozart jól hegedült, és bár kevesebbre becsülte hegedűsi képességeit zongoratudásánál, 16 éves korában – mint a salzburgi udvari zenekar koncertmestere – hegedűsként jutott először szerződéshez.

Édesapja, a jól ismert hegedűiskola szerzője írja neki 1777 októberében: „Magad sem tudod, hogy milyen jól hegedülsz! Legalábbis, ha veszed magadnak a fáradságot, hogy összeszedetten és lélekkel játsszál...”

A kor virtuóz hegedű-komponistáitól, Viottitól és másoktól eltérően, Mozart szeme előtt hegedűversenyeinek megírásakor nem annyira a technikai bravúrok, mint inkább a szép, tiszta hegedűhang

által nyújtott lehetőség, a táncosan lüktető ritmusok gazdag választékának kiaknázása, a különböző hangulat-típusok változatos felhasználása lebegett.

„Tudja, hogy nem vagyok nagy barátja a nehézségeknek” – írja 1777-ben, egyik levelében apjának, amelyben Ignaz Fränzl-nek, a mannheimi zenekar koncertmesterének „szép, kerek” hegedűhangját dicséri.

Okkal feltételezik a Mozart-kutatók, hogy salzburgi időszakában, 1775-ben írt öt hegedűversenye saját használatra készülhetett – mégha Antonio Brunetti, a salzburgi udvar szólóhegedűse is játszotta azokat –, hiszen Mozart szolgálati kötelezettsége mellett tevékenyen vett részt a zenéléssel együtt járó, városi, társasági összejöveteleken is.

Életének ebben az időszakában áll legszorosabb kapcsolatban a hegedűvel, rendszeresen gyakorol, amint arról édesapjának egyik, 1777 őszén, akkor éppen távollévő fiához írt levele is tanúskodik: „Valahányszor hazafelé tartok, kis melankólia fog el; amint házunkhoz közeledek, mindig úgy rémlik, mintha hegedülétedet hallanám.”

Később, amikor majd zongoraművészi karrierje kerül előtérbe, és nem kényszerül korábbi kötelezettségei ellátására, már kevesebbet gyakorol, és a házimuzsikálás alkalmával is inkább brácsán játszik szívesebben.

A hegedűversenyekkel foglalkozó szakirodalom a rondóformájú, játékos, népies zárótelemek mögött, a témák, mellék témák és közjátékok vonatkozásában általában a franciás és délnémet népies dallamok hatását sejtí, és csak Szabolcsi Bence 1956-ban írt Mozart-tanulmánya óta (A válaszut, 1963, 179–189. l.) tér ki az A-dúr hegedűverseny 3. tételének allegrója kapcsán – tehát egyetlen esetben – a magyaros hatásokra.

Itt jegyezzük meg, hogy Bónis Ferenc, „Mozarttól Bartókiig” című, 2000-ben megjelent könyvében külön fejezetet szentel a Mozartot ért magyaros hatásoknak, kiemelve Szabolcsi megállapítását: „A Mozart muzsikájában fellelhető egzotikus (magyaros, törökös) elemeknek közös gyökérzete van.” Írását olvasva megtudjuk, hogy Mozart C-dúr fuvola-hárfa versenyművének (1778 április, K 299) 3. tételében verbunkos téma szólal meg, valamint a „Le gelosie del Seraglio” balett (1772, K 135) 22. száma a XVIII. századi magyar hangszeres zene kanasztánc-típusából való, továbbá a 23. tánc mintájául az Apponyi kézirat (1730 tája) magyar menyasszonytánc szolgál.

Megtudhatjuk azt is, hogy a „Les petits riens” c. balett (1778 május-június, K 299b) „Gavotte joyeuse” tételének a D-dúr Diver-timentóban (1779, K 320b) is felhasznált témája a Kauer Ferdinánd által, 1792-ben, Bécsben megjelentetett „12 magyar tánc...” 7. számú dallamát követi.

Egy pontozott ritmikai formula nyomában

Réthei Prikk Marián „A magyarság táncai” címmel, 1924-ben megjelent, és azóta is elvülhetetlen, alaplűnek számító munkájában rámutat, hogy a hegedű régtől fogva játszik vezető szerepet a magyar táncmuzsikában. A tánchoz használt hangszer típusra utalva

kiemeli, hogy „a hangszer milyensége erős változtató hatással van a tánc jellemére.” „A magyar néptánc... könnyed és lebegő... aprózó mozgásával húros hangszerre mutat” – írja a hegedűre, és a korábbi századokban szintén népszerű kobozra utalva (i.m. 43-45. és 138. l.).

Egy 1683-ban, „Ungarische Warheitsgeige” címmel, Freyburgban megjelent írás beszámol az eredeti, ősi magyar hegedűről, amely hosszúkás, négyszögletű hangszer volt, egyetlen fából kifaragott nyakkal és testtel, amelyen viszonylag hosszú vonóval, de pengetve is játszottak. Igen találónak tűnik, amit az idegen szerző a magyar hegedűs játékmódjáról ír, amelyet teljesen eltérőnek talál más nemzetek muzsikusaiknak hegedülési stílusától:

„A magyar hegedűsök egészen sajátos módon kezelik hangszerüket, s vonásuk igen hosszú, nyújtott, olyféle rángatásokkal, melyet más nemzetbeliek nem tudnak. Azután a magyar hegedűsök nem sajátítottak el mindenféle színezést, hanem megelégszenek egy jól szerkesztett s jól betanult alkalomszerű futamocskával, melyet kétszer-háromszor ismételnék.”

A fenti részlet rávilágít, hogy ennél az egzotikus hegedülésnél nem a dallami „színezés”, hanem az előregyártott ritmikai sémák és „futamocskák”, a táncos elemek spontán alkalmazása áll előtérben. A pontozott ritmikájú és színekpás „rángatások”-ban a Mozart korában divatos, verbunkos tánczene hegedűstílusának előzményeire ismerünk rá.

Mozart ún. „nagy” hegedűversenyeinek népies, táncos hangvételi zárótételeinek változatos zenei anyagában mintha csak a kor szóra-kozható muzsikálásának Csokonai Dorottyájából is ismert szokásai tükröződnének, a klasszikus zene igényességével állítva emléket ennek a korszaknak.

Ennek az országhatárokat nem ismerő, színes és változatos tánczenei stílusnak közép-európai, és magyarországi elterjedésére utal a kiváló cigány hegedűs, Czinka Panna (1711–1772) sírfelirata is: „Stájer, vagy német, vagy francia táncot akartak, ő egyaránt kész volt játszani bármelyikét. Hát a magyar nótát! (Hej, mostan is ámul a lellem) Azt csakugyan bűvös-bájjos erővel adá.” (Réthei P. M. i.m. 229. l.)

*

Szabolcsi, „Egzotikus” elemek Mozart zenéjében című, 1957-ben megjelent tanulmányában említi, hogy magyar folkloristák az 1930-as évek közepén, az Alföld egyes helységeiben (tehát a török hódoltság által leginkább érintett országrészben) felfigyeltek egy különös álarcos táncra, a „törökös”-re.

Szabolcsi ennek három, egy 1786-ban, egy 1937-ben, és egy 1956-ban feljegyzett változatát közli (lásd: A válaszút, 187. l.).

A változatokban olyan törökös ritmikai sémák fedezhetők fel, amelyek Mozart „Török induló”-jában is megtalálhatók. Ezzel kapcsolatban a következőket olvashatjuk Bónis Ferenc Mozart-tanulmányában (i. m. 8-9. l.):

„Szabolcsi 1956-os tanulmányának megjelenése óta felbukkant néhány, korábban ismeretlen zenei kézirat a XVIII. századból, mely lehetővé tette a kutatás számára, hogy elüntesse vagy legalább szűkebbre vonja a magyar világi zene térképének száz esztendőre terjedő fehér foltját. Ez a száz év a török uralom vége és a verbunkos zene kezdete közötti idő, nagyjából 1680 és 1780 között; az 1950-es évekig egyetlen zenei dokumentumát sem ismertük. Az újonnan előkerült kéziratok tartalma megerősítette a korábbi irodalom feltételezését, hogy tudniillik Mozart „egzotikus” témáinak némelyike magyar dallamtípusok hatására született, sőt: hogy Saltus hungaricus-dallamok többé-kevésbé pontos átvétele...”

Ha megfigyeljük Mozart A-dúr zongoraszonátája (1778 nyara, K 331, Op. VI., Nr. 2) „Török induló” elnevezéssel ismertté vált zárótételét, a törökös ritmikák mellett egy magyaros táncot is találunk a tétel tizenhatodos középházisában, amelynek 3-5. ütemében a XVIII. sz. utolsó évtizedeiből való „34 pesti magyar tánc...” 32. számának dallama bújik meg (lásd tanulmányunk első részét).

Mint tudjuk, az „egzotikum-éhség” kortünet, és Mozart is szívesen kevert törökös ízeket muzsikájába (a piccolo, dobok és egyéb ütőhangszerek alkalmazásával), „csörgődobos”, janicsárzene-hangulatot kelteve, anélkül, hogy eredeti török zenei témák álltak volna rendelkezésére. De európai közönsége számára megalkotott, keleties, „álbarbár” világa tulajdonképpen nem is igényelt ilyen témákat, hiszen a hangsúly az egzotikumon volt. Hogy a magyar táncmuzsika páros ütemű lüktetése, hangulat-típusai, ritmikai sémái jól illettek elképzeléseihez, ennek jelét látjuk a „Szöktetés a szerájból” c. opera (1782, K 384) nyitányának főtémájában is, ahol 2/4-es lüktetésbe ágyazza be „janicsárzenekari” apparátusát: a 9. ütemtől a timpani, nagydob és cintányér a főtéma 1. ütemét ritmizálja, amihez a triangulum 3. ütemet utánzó aprózása járul.

A Török indulóban is előforduló, „csörgődobos” egzotikummal kapcsolatban (lásd a Coda-rész előkékel ritmizált nyolcadait) itt említjük, hogy a középkorban igen elterjedt volt a csörgődob (baszk dob), amely 1400-tól angyal-ábrázolásokon egész Európában megtalálható.

De egy másik, szintén a keleties egzotikum világába sorolható „ritmushangszer” is megjelenik a XIII. század közepétől: a lovaskatona táncában majd fontos szerepet betöltő, mozgatható tarajú sarkantyú, amelynek pengésétől – egy német katonatiszt 1792-ből való beszámolója szerint – a verbunkos tánc „egész erejét kapja”.

Amint a szakirodalom már korábban rámutatott, a keleties hangulat megteremtése szempontjából többek között, a szintén Bécsben élő Gluck „Véletlen találkozás” (1768) c. vígoperája szolgálhatott mintául Mozart számára (3. és 4. sz. kotta).

Az 1787-ben keletkezett, „Kis éji zene” címmel ismertté vált G-dúr (K 525) vonósnégyes 1. tételének peckesen feszítő, ritmikus főtémáját pontosan azzal a hangvétellel indítja Mozart, ahogy a „Török induló”-t befejezi, csak éppen „átfordítja” az alaphelyzetű dúr hármashangzat dallami keretébe helyezett zármotívumot a „szó-dó-mi-” szó keretbe:



A Török induló befejező ütemeinek ritmikus lüktetése a Kis éji zene (1. tétel) kezdetét és befejezését vetíti előre. Az 1-3. ütemben csörgődobos hatást felidéző, előkés ritmikákat találunk. (A 3. ütem egzotikus csörgődobja szólal meg pl. Johann Strauss Cigánybárójában, Barinkay belépőjének bevezető részében.) Tost Ferenc Pozsonyban, 1795 körül megjelent verbunkos táncában (lásd 14. sz. kotta), a kottapélda 1. ütemének 2. és 4. nyolcadánál is ilyen „csörgődob-szerű”, sarkantyús effektusokat látunk, amelyek „a magyar tánc egész erejét adják...”



Gluck vígoperájának egy másik részletében Mozart Kis éji zenéje (1. tétel) főtémájának ritmikájára ismerünk rá:



Az így „klasszikus” hangzásúvá dallamosított főtéma feledteti velünk, hogy valójában törökös jelleg rejlik a peckesen „feszítő” ritmika mögött.

Már Szabolcsi felhívja a figyelmet a korai Mozart-baletben (Le gelosie del Seraglio, 1772) szereplő 22. és 23. szám kelet-európai, népi jellegzetességeire, és – amint említettük – Bónis Ferenc mutat rá előbbi XVIII. századi, hangszeres kanásztánc típusára, utóbbi esetben pedig annak magyar menyasszonytáncként való XVIII. sz. eleji előfordulására.

A „Le gelosie” kanásztánc-típusú, 22. számának ritmikáját összehasonlítva a „Török induló”-val, a Kis éji zene 1. tételének kanásztánc-ritmikájú 9-10. ütemével, valamint a Kunszentmiklósi „törökös” 5-8. ütemével (Szabolcsi i. m. 187. és 182. l.), valóban az a benyomásunk támad, hogy a Mozart muzsikájában megtalálható magyaros és törökös elemeknek közös a gyökérzete.

A szinte egész Euráziában – keleti rokonnépeinknél is – fellelhető kanásztánc ritmusfajta különösen a Kárpát medence népeinek tánczenéjére jellemző. Ez a ritmika átszövi a XVI–XVIII. századi magyar tánczene ungarisca- és saltus hungaricus- (ugrós) dallamait. Bartók a kanásztáncot a hangszeres verbunkos zene egyik kiindulópontjaként jelölte meg – írja Martin György.

A Kis éji zene 5–8. ütemének ide-oda ringó motívumai a verbunkos tánc lüktetését követik:



Hasonlítsuk össze az 1–4. ütem ritmikáját a 10. (3. ütem), 42. és 45. sz. kottával

A ritmika már 12 évvel korábban, az A-dúr hegedűverseny 1. tételében, az Allegro-főtéma 2–3. ütemében is felbukkan. 6



A Kis éji zene 13–14. ütemének előkével ringatózó ritmikája Csermák „Romances Hongraises” c. sorozatának (Pest, 1804.) 1. számát, és egy Dittersdorf-vonósnégyest (közli: Szabolcsi i. m. 184. l.) juttat eszünkbe

Ha megnézzük a Nagyváradon, Michael Haydn utóadaként 1765–69 között működött Dittersdorf, Bécsben, 1788-ban megjelent, de talán még Magyarországon lejegyzett, Esz-dúr vonósnégyesének záróté-



A fenti, táncos részletet annak aprózott változata követi, amelyhez hasonlóval Beethoven István király-nyitányában (melléktéma), illetve a IX. szimf. fináléjában (763. ütem) találkozhatunk. A 8. sz. kotta ritmikáját vö. a 32. sz. kottával.



Dittersdorf 1788-ban megjelent, de talán még 1765–69 között, Nagyváradon lejegyzett, Esz-dúr vonósnégyese zárótétele fenti részletének hangkészletét (2–8. ütem) hasonlítsuk össze a Török induló magyaros (tizenhatodos) részével, annak 4. ütemével kezdve, majd az 1. ütemtől folytatva (25. kotta), valamint az A-dúr hegedűverseny magyaros táncával (38. kotta).



Haydn „Rondo all' ongarese”-je (1795) Minore II. szakaszának részlete.

tételében szereplő dallamát, egyrészt feltűnik a hasonlóság Mozart A-dúr hegedűversenye (1775) zárótételének (Allegro-rész) kezdetével, másrészt a Joseph Haydn „Rondo all' ongarese”-jének (1795) Minore II. részében felcsendülő, verbunkos dallamgerince épülő, „egzotikus” ri-hangra hullámoztatott dallamával, amelynek tizenhatodos variációjára a Török indulóban ismerünk rá.

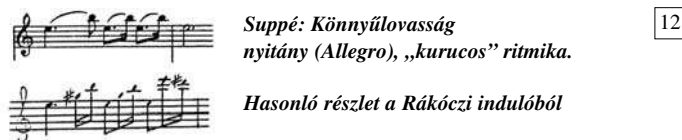
A Dittersdorf-kvartettben lévő, a Mozart-hegedűverseny előkével megfricskázott, „bokaösszeverést” (dobbantást) felidéző képletéhez hasonló, többször is megjelenő éles ritmusú formula írásmódja egyrészt azonos a Csermák-kiadványban is előforduló, táncos ritmusok lejegyzési módjával, másrészt, megfelelő sorrendbe állítva a Dittersdorf-kottapéldában szereplő, magyaros ritmikákat, csaknem hiánytalanul kirakhatjuk belőlük a Kis éji zene 13–19. ütemének ritmikái sorát. De amint majd látni fogjuk, hasonló táncos lüktetést, illetve ritmikát fedezhetünk fel a hegedű-brácsa kettősverseny 3. tételének főtémájában is.

A 22–23. ütemben – amit a verbunkosra szintén jellemző, táncosan ringatózó szinkópa-lánc követ – Mozart a jellegzetes, „kuruc”-kvartra felfelé hajló, „könnyűlovassági” lovagló-ritmikát hozza, lefelé hajlítva-variálva, a magyar táncmuzsika „aprózódó” természetének megfelelően.



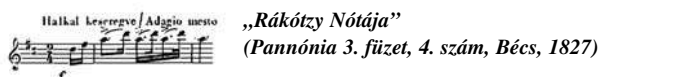
Ezt az „aprózódó” ritmikát (csökkentett hangértékekkel) már a D-dúr hegedűverseny 2. tételében, a Q-betű ütemében is megtalálhatjuk (Peters kiadás), lásd 23. számú kottapéldánkat.

Ugyanez a táncos ritmikái képlet, kvintre felhajló változatban Suppé „Könnyűlovasság” című (1866), a huszárságnak emléket állító nyitányának, sebes vágatában száguldó Allegro-tételében, illetve – kis módosítással – Berlioz Rákóczi-indulójában is felbukkan:



Suppé: Könnyűlovasság nyitány (Allegro), „kurucos” ritmika.

Hasonló részlet a Rákóczi indulóból



„Rákóczi Nótája” (Pannónia 3. füzet, 4. szám, Bécs, 1827)

Az eredeti, kuruc-kvartra épülő, magyaros ritmikái képlet variánsával (megcserélt elő- és utótaggal) találkozhatunk Johann Strauss tüzes „csárdásában”, az „Éljen a magyar” c. gyorspolka közép-részében (bemutató: pesti Vigadó, 1869. márc. 19.)

A Kis éji zene 28. és 30. ütemében előforduló, „megsodortan” pontozott ritmikai formula is magyaros jellegzetesség.



Irányítsuk továbbra is figyelmünket Mozart, törökös ritmikai hátteret „dallamosító” törekvéseire, tovább vizsgálva azt a bizonyos közös gyökérzetet.

A „Szóktetés a szerájából” (1882, K 384) nyitány 3. és 7. ütemét valóban törökös jellegzetességnek érezzük, ha összehasonlítjuk Gluck, hasonló hangulati körben mozgó, „Véletlen találkozás” (1764) című vígoperájának részletével (lásd 3. sz. kotta):



Mozart a nyitány 2. és 6. ütemében pontozott, táncos ritmikai sémaival „dallamosítja” a főtémát. Itt jegyezzük meg, hogy ez a lüktető, pontozott ritmika majd 3 évvel később, a d-moll zongoraverseny 3. tételének magyaros főtémájában és melléktémájában is előfordul (lásd tanulmányunk első részét), de például Bengráf 1784-ben, Bécsben megjelent, „Allegro animoso” feliratú magyar táncát szinte mindvégig ez a Mozart nyitányának 1–2. ütemében található ritmika uralja (lásd Szabolcsi: A magyar zenetörténet kézikönyve, Bp., 1955, 81. l.).

A továbbiakban figyeljük meg, hogyan találkozik a Szóktetés-nyitány (1782) lüktetése Haydn 1782-ben (1767-ben?) komponált, magyaros hatásokat mutató, D-dúr zongoraversenye (1. tétel, Nr. 657, Hoboken XVIII. 11) főtémájának ritmikájával. Megemlíthjük, hogy Haydn a 3. tétel elé „Rondo all'Ungherese” feliratot ír, ezért csak ezt a tételt szokták magyarosként számon tartani.

Haydn 1. tétele előtt „Vivace”, Mozart nyitánya előtt „Presto” tempójelzés áll. A zenekari előjátékban mindketten a hegedűkön szólaltatják meg a főtémát, lüktető vonós-nyolcadok kíséretében, és hasonló módon – Haydn a főtéma 3. és 4. ütemében, Mozart a 10. és 12. ütemében – „pödrik” temperamentumosan feszesebbre az indításnál alkalmazott, pontozott ritmikai formulát:



Mozart a nyitányban a feszesebbre pödört ritmikai változatot alkalmazza, de nem Haydn magyaros módján, hanem „janicsárzenekari” hatásra törekedve, előkeszerűen sodorja hozzá a következő hanghoz, az ütőhangszerek egzotikus kíséretével alátámasztva (lásd 15. kotta). Mozart a nyitány 3. ütemében a 4 évvel korábban írt „Török induló”-tétel Coda-részében négyszer is előforduló, peckes előkéekkel „csörgődobosított”, törökös nyolcad-lüktetést használja fel újra.

Mozart előke-használatával kapcsolatban megfigyelhető, hogy ha ritmushangszert felidéző lüktetéshez társul az előke, akkor feltehetően törökös egzotikumról van szó, ha pedig dallami karaktert meg-

határozó szerepet kap, akkor magyaros jellegre gondolhatunk. Így például nem tekinthetők törökös elemnek az A-dúr hegedűverseny (3. tétel) allegrója elején felhangzó, magyaros tánc félperiódus- és periódus-végi, előkével megfricskázott, „bokazárásos” (dobbantásos) lezárásai, hangsúlyt adva az ütem 2. és 4. nyolcadának.

Az előkék esetében eldöntendő tehát, hogy feszes, magyaros tánc-lépésből adódik-e használatuk, vagy pedig janicsárzenekari ütőapparátusra jellemző, „peckesen feszítő”, inkább komikus elemként számításba jövő egzotikumot fejez-e ki a muzsika.

Cseréljük fel Haydn zongoraversenyének (1. tétel) szóló-részében az 1. ütem első és második felének ritmikáját, majd a 2. ütemben előbb a bal kéz, azután a jobb kéz ritmikáját vegyük csak figyelembe. Az eddigieket ismételjük meg, majd a 3. és 4. ütemben is végezzük el a helycserét, és máris összeáll a nyitány bevezetésének ritmikai felépítése. Ha még jobban szeretnénk megközelíteni Mozart 10. és 12. ütemének ritmikáját, illesszük be a Haydn-főtémából összeollózott ritmikai sorba Tost Ferenc „Douze Nouvelles Danses Hongroises” (Pozsony, 1795?) c. sorozatából, a „fényes sarkantyúpengéssel” kísért (lásd: díszítések) 1. szám 4. üteméből vett, temperamentumosan „megpödört”, feszesre pontozott ritmikát (lásd a 14. sz. kotta-példa 2. ütemét).

*

Mozart 1775-ben írja hegedűversenyeit Salzburgban. Április 14-én fejezi be a B-dúr (K 207), majd június 14-én a D-dúr koncertet (K 211), amelyeket a három „nagy” versenymű követi.

Láthatóan nagy kedvvel veti bele magát a munkába, és szeptember 12-én készül el a G-dúr (K 216), októberben a D-dúr (K 218), és december 20-án az A-dúr (K 219) hegedűverseny.

Bár már a B-dúr versenymű 1. tételének főtémájában felismerhető az a szinkópás ritmikai tagoláson alapuló, táncos lüktetés, amely később annyi ritmikai ötletnek lesz életre hívója, a „nagy” hegedűversenyek zárótételeiben, a hegedű ürügyén már szinte báli muzsikusknak csap fel Mozart, aki saját maga szórakoztatására különféle táncstílusokat illeszt klasszikus zenei keretek közé, és ehhez nagy-szerű lehetőséget biztosít számára a rondó-forma.

A G-dúr hegedűverseny rondó-témájának harmadik megjelenését követően páros ütemű, Andante-tempójelzéssel álló, méltóságteljes, feszes tánc-lépésben haladó verbunkos tánc töri meg az allegro-tétel lendületét. Mozart a 4/4-es ütemhez alla breve-t ír (a negyed helyett félkotta lesz a ritmikai alapegység), így teremtve meg a verbunkos epizód 2/4-es lüktetését. (A XVIII. sz. végén és a XIX. sz. elején, nyomtatásban megjelent magyar táncaink 2/4-es ütemben állnak.)



A már hangnemváltásával is hangulatváltozást hozó, rövid, g-moll szakaszban négyszer bukkan fel a már vizsgált pontozott ritmikai séma, „fényes” trillával kísérvé, a sarkantyúpengés hangulatát felidézve. De trilla ékesíti a két ízben megjelenő, az előbbi pontozott ritmikát aprózó, feszes verbunkos formulát is. A trilla mindkét esetben fontos hangulati elem. Itt jegyezzük meg, hogy a trilla magyaros hangulat-típusra látszik utalni az A-dúr koncert 3. tételének 3. és 5. menüett-téma visszatérésénél, valamint a D-dúr koncert 1. tételében (Peters kiadás: I-betű) lévő epizód lezárásakor, a jellegzetes,

pontozott ritmikákat fényesen ékesítő trilla-fűzér esetében is. Nyilvánvaló, hogy a magyar táncnak „fényt” és erőt (ritmikai feszességet) kölcsönző sarkantyú, ez a középkorból huszárainkra hagyományozott kis „csörgődob” szintén egzotikus hangulati elemnek számított Mozart korában.

A rövid verbunkos-közjáték végén kis lassítás következik, majd – az előző tánc kontrasztjaként – a hegedűs G-dúrban zendít rá a „Strassburger” nótára. Erre kicsit részletesebben is kitérünk, mivel bennünket, magyarokat is érint.



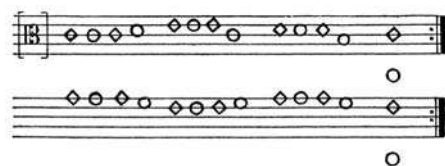
18

Mozart, 1777. okt. 23-án kelt levelében – útban Mannheim és Párizs felé – többek között arról ír édesapjának, hogy Augsburgban, a Szent Kereszt kolostor zenekedvelő papjainak, okt. 19-én „... este, a vacsoránál játszottam a Strassbourger-koncertet. Minden simán ment. Mindenki a szép, tiszta hegedűhangot dicsérte.”

A fenti sorok rávilágítanak, milyen lehetett Mozart hegedűjátéka, ugyanakkor felvetik a kérdést, vajon melyik hegedűversenyét adta elő augsburgi fellépése alkalmával?

Bartha Dénesnek a „strassburgi” hegedűkoncert beazonosításáról megjelent tanulmányából tudjuk (A. A. Abert–W. Pfannkuch: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag: Bärenreiter kiadó, Kassel, 1963, 30-33. l.), hogy minden kétséget kizáróan a G-dúr (K 216) versenyműre vonatkozik Mozart elnevezése.

Az „Ötödfélszáz énekek (Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből)” című, 1953-ban megjelent kiadványból (lásd: 152., 513–514. és 833. l.) megtudjuk ugyanis, hogy a „Holmi” c. verseskötet 1788. évi 1. kötetében (218. l.) jelent meg Pálóczi verse „Egy érthetetlen ének, Strassburger nótára” címmel, amelynek dallama az „Ötödfélszáz énekek” 27. számával azonos. Pálóczi lejegyzése megőrizte számunkra a Mozart által felhasznált strassburgi nóta melódiáját (a négyesoros dallam 1-2. sorát közöljük):



19

A dallamot altkulcsban kell olvasni. A különös, kezdetleges lejegyzés úgy értelmezendő, hogy a szögletes kottafejek hosszabb (súlyra eső) hangértéket, a kerek kották rövidebb (súlytalan) értéket jelölnek, tehát mintha negyed- és nyolcad-értékek követnék egymást, 6/8-os ütemben.

Mozart a 3. tétel 265. ütemében szólaltatja meg a „Strassburger” nótát. Először a Pálóczi-féle lejegyzés 1. sorának dallamát halljuk a szólóhegedűn, páros ütemben, jóízű, „tenyeres-talpas” előadásban. Utána a zenekar veszi át a dallamot, amit a szólólista fűrge, triolákban mozgó hármashangzat-felbontással táncol körül, majd a hegedűs Pálóczi 2. sorának páros ütemű változatát hozza. Végül ismét a zenekaron halljuk az 1. sort, amihez a szólólista a már ismert triola-menetekkel társul, majd a hegedűs a 2. sor, végül a zenekar az 1. sor dallamát játsza.

A fenti példák is alátámasztják, hogy hegedűversenyeinek zárótételeiben mutatkozik meg leginkább az a „lelki rokonság”, ami a hegedűs Mozartot arra ösztönzi, hogy „beálljon” kora táncmuzsikusai

közé, nem törődve a gyors zárótételekben rejlő virtuóz lehetőségek csillogtatásával. Erre utal a G-dúr hegedűverseny Mozart általi elnevezése is: „Strassbourger” koncert – a versenymű, amiben a „Strassburger” nóta szerepel...

Csokonai Dorottyájából (1799) tudjuk, milyen táncokat táncoltak a magyar urak a XVIII. sz. végén, Somogyban. Menüettel kezdték, majd német langaus-szal, angol kontratánccal, lengyel-lel, stájer-rel folytatták, aztán „...Jártak galoppátát, strassburgert, hanákat. (hanaka = polonéz-szerű, 3/4-es, morva népi tánc) Valcerest, mazurkát, szabácsot, kozákat.”

Pálóczi a 27. számú, „Csipkebokor, kormos agyag, énekemet énekl...” szöveggel énekelt dallammal kapcsolatban az alábbiakat írja Kazinczynak 1789. május 13-án: „A Holmibe iktatott érthetetlen éneket tudom, hogy kevésre becsülik, ám lássák: próbálja, aki nem hiszi, hogy nem bolondság olyant írni: a mi superintendent-sünneknek (megj.: egyházi főfelügyelő) nincs kedvesebb mulató éneke; ha néha vele vagyok, feleségemmel holmi becsületes kompozícióju dalokat mondogatunk jó kedvünkől; csak mindig a Csipke bokorral kell megfőzni és aki a Strassburger nótát jól énekl, az én Csipke bokromat könyv nélkül tudja, lehetetlen is annak nem tetszeni; mert az érthetlenség mellett a tactus a quantitással (megj.: a szótagszám mennyiségével) nagyon egyez, amelly az éneknek legfőbb tulajdonsága...”

Pálóczi leveléből tehát kiderül, hogy a Csokonai által is említett „Strassburger”-t jól ismerték Magyarországon ezzel az elnevezéssel az 1780-as években, vagy már azt megelőzően is.

Már korábban rámutattunk (Rakos M.: A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában, Bp., 2002, 190. l.), hogy ebben a vidám, népi gyökerekre utaló, „városi” nótában „Pál, Kata, Péter, jó reggelt...” kezdetű, a XVIII. sz. végi diákdalok csoportjába sorolható dallamunkra ismerünk rá. Ennek az énekelt dallamnak egyik variánsa a „Gyere be, rózsám, gyere be...” kezdetű népdalunk.

Pálóczi lejegyzésének ritmikai lüktetését követi a dallam vidám, „Incy, Wincy spider, climbed up the water spout...” kezdetű, angol gyermekdal-változata is, amelynek 1. és 2. sora Pálóczi 1. és 2. sorát variálja, 3. és 4. sora pedig megismétli az 1. sort.

Franciásan kecses, Andante grazioso-téma jelenik meg a D-dúr hegedűverseny „Rondeau” feliratot viselő, 3. tételében, amelynek táncos lüktetése különösen a főtéma utolsó megjelenésekor jut érvényre. Mozart itt a verbunkos tánc „aprózó” természetére alapozva konstruál kecses rondo-témát, páros ütemben, úgy, hogy a pontozott ritmikái séma első hangját elhagyja.

Ha megnézzük az Andante grazioso-téma visszatéréseit, láthatjuk, hogy ennek az első hangnak a helye megvan, csak éppen koronás nyolcad-szünet áll a helyén.



20

A téma utolsó visszatérésekor, annak utolsó előtti üteme második felében is ennek a pontozott tizenhatod hangnak a hiányát érezzük, amit pontozott tizenhatod szünet helyettesít. Az ily módon „csonkává” lett ritmika miatt válik felütés jellegűvé, „franciássá” a téma kezdése.



21

Verbunkos ritmika „nagyja” és „apraja” a D-dúr koncert utolsó rondó téma-visszatérésének végén. Az 5. ütem végét vö. a 42. és 45. sz. kottával.

A verbunkos tánc pontozott lüktetéséből adódó, pontozott negyed-szünet kiaknázásának eredménye a d-moll zongoraverseny (1785, K 466) 3. tételében, a magyaros téma merész felfutással indított, felütés jellegű kezdése is (lásd írásunk 1. részét).

A magyar táncmuzika „aprózódó” természetével kapcsolatban itt szeretnénk kitérni rá, hogy a XVIII. századig (tehát a bőgő megjelenése előtt) a hegedűn kívül a dudának is fontos szerepe volt tánczenénkben. Sajátosságaiból adódóan ez volt az egyetlen olyan hangszerünk, amelyik a szöveges dallam után 2–4 ütemes figurációt játszott, utójátékként, „aprózás”-ként. Később a verbunkos táncok figurációjában („dísz”) tovább élt ennek az aprózásnak a hagyománya, amit eredetileg a dudu sajátos játékmódja alakított ki. (Lásd: Magyar néprajz, VI. köt., Bp., 1990, 172–174. l.)

Az általunk vizsgált művek közül például a Kis éji zene 11–14. ütemének motívumát követően, vagy a G-dúr hegedűverseny 2. tételében (a 13. ütem végén induló motívumot követően) találunk ilyen aprózást, de említhetjük még az A-dúr koncert (2. tétel) B-betű utáni 8-9. ütemét (Peters kiadás), vagy a D-dúr versenymű (2. tétel) Q-betű előtti 5. ütemének végén megjelenő dallamot, majd annak aprózott változatát, stb.

Minthogy a dudások „apraja-nagyja” módra figurázott utójátékának hagyományát a verbunkos táncmuzika hegedűsei fejlesztették tovább, úgy tűnik, hogy az említett lassú tételekben „párban járó” motívumok és aprózásaik ettől a táncstílustól nyertek ösztönzést.

Ennek bizonyítékát a D-dúr hegedűverseny zárótételének Andante grazioso témájában (és másik változatban annak utolsó visszatérésében) találjuk meg. Hasonlítsuk össze a 3. tétel rondó-témája utolsó két ütemének verbunkos lüktetésen alapuló, „párban járó” ritmikai képleteit, majd lapozzunk a hegedűverseny 2. tételéhez, a Q-betű előtti 4. és 3. ütemhez, utána szemügyre véve a motívum „apraját” is, a Q-betű ütemében.



22



23



„Aprózódó” ritmikák Mozart D-dúr hegedűversenyének 2. tételében.

Iménti tapasztalatunk tehát arra hívja fel figyelmünket, hogy a Mozart-hegedűversenyek lassú tételeinek ritmikai kombinációi is a verbunkos táncmuzika fantáziadús, ritmusalkotó leleményétől nyerhettek ösztönzést.

Wyzewa-St. Foix „W. A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre” című munkájában (Párizs, 1912, II. köt. 254. l.) ezt olvashatjuk a D-dúr koncert 3. tételéről: „Végülis az allegretto... variáció-sorozat musette-ritmusra... amit Mozart egy francia kiadványból kölcsönzött”. Sajnos, a szerző adós marad a kiadvány megnevezésével, lásd Bartha Dénes „Zur Identifikation des »Strassburger Konzerts«” c. tanulmányát.

A harmadik Andante grazioso részbe ágyazva, e-moll verbunkos variációt hallunk. Az elején található motívum hangulattípusbeli párját a 3 évvel később komponált „Török induló” (A-dúr zongoraszonáta, K 331) elnevezéssel ismertté vált tétel magyaros, tizenhatodos variációjának 4., 5. és 2. ütemében fedezhetjük fel. Az e-

moll variáció kezdetén a jellegzetes, ri-mi-re-dó egzotikus ringatózás jelenik meg, majd a verbunkos táncokra jellemző mi-fá-szi-lá hangulattípus mi-fi-szi-lá hangulatba „hullámszik” át.

Ugyanezt a hangulatot érezzük Beethoven G-dúr hegedűrománca-nak verbunkosában, a tizenhatodos variáció elején (lásd írásunk 1. részét, 44. l.), sőt Mozart e-moll variációjának hangjaiból szinte hiánytalanul össze is rakhatjuk Beethoven variációját.



24



25

A Török induló (1778 nyara) magyaros táncának 4., majd 1., 2. és 3. üteme a Haydn „Rondo all'ongarese”-jében (Minore II.) feldolgozott dallamot „táncolja” körül (lásd a 10. kottát).

Az A-dúr hegedűverseny 3. tételében (Tempo di Menuetto) a szólista kecses menüett-témával kezd, amit ezt követően a zenekar is átvész. Erre a hegedűs egy 3/4-es ütembe illesztett, de másfajta tánczenei stílusból átvett, a ♩ ♩ ♩ ♩ ritmikai lüktetésbe ágyazott motívummal válaszol, majd a rövid epizód egzotikus színeket megvillantva, könnyedén libben tova:



26

A ri-mi fi-szó ti-dó előkés ringatózást vö. a 30. kottával.

A dúr hármashangzat-vázra egzotikus előkékkel ráringatózó fi-szó, ti-dó, ri-mi, fi-szó, ti-dó dallamvonal nyomán felsejlik, hogy az állandóan visszatérő „világosfényű” (Szabolcsi) menüett, a későbbi hangulati elkalandozásokhoz képest egyfajta otthonosság-érzést, ugyanakkor kontrasztot is jelent, de látni fogjuk, hogy az egzotikumok hatása alól még a menüett-dallam sem tudja teljesen kivonni magát...

A „másfajta” stílusú epizód a zenekaron felhangzó menüett-téma után ismét megjelenik a szólóhegedűn, majd a szélesen ívelő, magyaros temperamentummal előadott fizs-moll szakasznak is részévé válik, amelynek 3. ütemében a szólista tizenhatodjait a vonósok magyaros, ringatózó szinkópa-lánca kíséri.

A komor színeket felvillantó, szenvedélyes szakasz előkés nyolcadinak hajlításaival, majd a rákövetkező „hegedűs” hangulati tizenhatod-sűrítménnyel Mozart a XVIII. sz. utolsó évtizedeiből való, „Cserebogár...” kezdetű dallamunk 3. és 4. sorának hangulati körében (lásd: verbunkos dallamgerinc) mozog. (Erre a hangulatra épített Mozart néhány hónappal korábban magyaros ritmikai formulát a G-dúr hegedűverseny 1. tételének magyaros táncában, lásd 44. sz. kotta, de – mint tanulmányunk 1. részében láthattuk – Beethoven is felhasználta a hangulattípust a G-dúr hegedűrománca verbunkosában.)

27

Vö. 10. kotta 2–4. ütem és 44. kotta 3-4. ütem



Beethoven, a hősi hangvételi Eroica-szimfónia gyászinduló-tételének f-moll fűgájában (figyeljük meg a „hősi” verbunkos jellegű főtéma hangulati „sűrítmenyének” tekinthető fűga-téma, prímhegedűkön történő belépésétől az ellenzólam mozgását, a fugato-rész 4–5. ütemében) pontosan abban a verbunkos hangulati körben mozog, mint Mozart, a fisz-mollban megszólaló magyaros tánc, előkés nyolcadokkal induló, 'fá mi re dó ,ti ,lá ,szi ,mi dallamvonalat meg-rajzoló szakaszában:

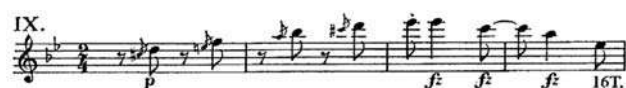


28

Az iménti előkés szakasz, táncos szinkópa-láncot idéző párjával találkozhatunk a D-dúr hegedűverseny 1. tételében (G-betű utáni 2–3. ütem) is. Összehasonlításként lássuk Kauer Ferdinánd „12 Honrois...” c. sorozatának (Bécs, 1810) 9. számát:



29



30

Az A-dúr versenymű harmadik menüett téma-visszatérésekor már a felütés is „cifra köntösben” jelenik meg, míg a menüett-dallam előkéekkel, trillákkal ékesítve hangzik fel.

Az előkéekkel kapcsolatban külön kell szólnunk a 3. tétel második szóló-belépése 5. ütemének végén megjelenő, és a tétel során még háromszor felbukkanó, már említett előkés nyolcad-menetről.

Ez az egzotikus előke-sor lehetőséget kínál számunkra, hogy megvizsgáljuk Mozart egy másik versenyművének, a hegedű-brácsa kettősverseny (Esz-dúr sinfonia concertante, 1779 őszén, K 364) 3. tételét (Presto), amely lendületes, temperamentumos, verbunkos táncmuzsika.

A tétel bevezetésében, 2/4-es ütemben, régi kanásztánc-típusú ritmikán alapuló (lásd: a kanásztáncok főtemájaként megjelenő, a botok szögleteiben való, virtuóz ugrálás jellegzetes táncritmusát), temperamentumos, jókedvű táncmuzsika hallunk, a 2. és 4. negyedre pengő trillával „megrakva” a táncleptést. A bevezető témának (amely a 304. ütemtől a szólóhangszereken is megjelenik) a ritmikáját „aprózza” majd tovább a hegedű és a brácsa a főtemában, fényes „sarkantyúpengéssel” adva nyomatékot a félperiódus-zárásnak.



31

A kanásztáncok második részének (főtemájának: a botok szögleteiben való virtuóz ugrálásnak) jellegzetes [] ritmikái liktetése figyelhető meg a Sinfonia concertante (1779, K 364) Presto-tételének bevezetésében, a szólóhegedű- és brácsaszólamokban.)



32

A főtéma magjában egy XVIII. század végi verbunkos-típusra ismerünk rá, amely különféle változatokban később a bécsi zeneműpiacon is megjelent. Lásd: 22 Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier 2. füzet, Bécs, 1807, 5. szám:



33

Az 1807-ben, Bécsben megjelent magyar táncban Mozart főtemájának (Sinfonia concertante, 3. tétel) ritmikái liktetésére ismerünk rá.

Fenti példánk 3–4. ütemében a Haydn „Rondo all'Ongarese”-jében (1795, Minore) háromszor is felhangzó, a táncmuzsika művelő hegedűseink által „előregyártott” verbunkos-séma variánsát fedezhetjük fel. Előbbi kottapéldánk 1-2. ütemének moll változatú motívumát találjuk meg az „Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier zu 4 Hände” (Bécs, 1808) című négykezes kiadvány 10. számában:



34

De a fenti sorozat táncai közül mindenekelőtt a 9. szám vonja magára figyelmünket, összehasonlítva azt Mozart főtemájával (lásd 32. sz. kotta):



35

Az 1804-ben, Bécsben, zongorára, négy kézre kiadott Originelle Ungarische Nationaltänze 9. számának elején Mozart Sinfonia Concertante című, hegedű-brácsa kettősverseny zárótételének főtemáját ismerhetjük fel.

Egybevetve a 33. és 35. számú kottapéldát, úgy találjuk: a dallamvezetés tekintetében az utóbbi, míg a ritmika liktetés szempontjából az előbbi típus inspirálhatta Mozartot a zárótétel főtemájának megformálásánál. Mozart előkeszerűen induló, táncos, szinkópás ritmikát csinál a magyar tánc (35. sz. kottapélda) 2. üteméből, megőrizve a hetyke előkéekkel liktető motívum karakterét, és a vidám, játékos ritmikához igazítja a tánc 1. ütemét is. A magyar tánc 2. ütemének egzotikus, ti-dó ri-mi fi-szó előkés motívumában Mozart A-dúr hegedűversenye 3. tételének első zenekari közjátéka utáni, fi-szó ti-dó ri-mi fi-szó ti-dó hajlításokkal ringatózó, magyaros (egzotikus) hangulatot felidéző dallamvonalát ismerhetjük fel (lásd 26. és 30. sz. kotta). A kettősverseny zárótételének 137. ütemében jellegzetes, pontozott ritmikával, és annak feszesre „pödrött”, trillás ritmikái változatával találkozunk.



36

Életerőt, energiát sugároznak (négyes liktetésben gondolkodva) a folyamatosan felcsendülő, minden negyedik negyedre eső trillák, amelyek aztán a 382–396. ütemben – mintha csak versenyre kelne egymással a két szólóhangszer – fényes csengés-bongásukkal egészen sajátos hangulatot idéznek elő. A tételt bevezető trillás „táncleptések” nyilvánvalóvá teszik, hogy Mozart hangulati elemnek, nem pedig magamutogató technikai ügyeskedésnek szánja ezt a trilla-zuhatagot.

A kettősverseny zárótételének magyaros hangulatát érezzük az előző évben komponált (1778, K 299) C-dúr fuvola-hárfa-verseny

sorvégeken „bokázó”, verbunkos rondó-témájában is (közli Bónis F., i. m. 8–9. l.). A hárfá-téma 2., 4., 6. ütemében ugyanazt a táncos, „előkés” ritmikát találjuk, mint a kettősverseny 3. tételének főtemájában (vagy a Kis éji zene 1. tételének 12–13. ütemében), majd a 9. ütemtől a téma aprózott „figuráját” halljuk:

37

Hárfa



Fuvola



Verbunk (Istensegíts, Bukovina)



Dal



Mozart C-dúr fuvola-hárfa-versenye (1778 április, K 299) zárótételének főtemája kapcsán Bónis F. kitér annak

„icike, picike, de csinos” típusú, bokázó záróformuláira (i. m. 7. l.). Az említett, „Ez a lány, ez a lány de csinos...” szövegkezdettel, és az előbbi záróformulával egyező dallamkezdettel énekelt (Sárosi Bálint szíves közlése), a csárdás-korszak népies dalirodalmába besorolt dallamunk korábbi gyökereire utal az a Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményében található felvétel (lemezszám Ap 3203/c, Kiss Lajos gyűjtése, Majos, Tolna m., 1959 – Bereczky János szíves közlése); a variáltan játszott alapdallamot a felvételtől jegyeztük le, amelyen „verbunk”-ként játsza azt Gáspár János, 1895-ben született, bukovinai (Istensegíts) hegedős. A bokázó sémára a táncosok toppantottak – meséli. A mellékelt „icike, picike...” bokázó formulát adja ki Mozart hárfá-főtemájának 7. és 2. üteme. A Sárosi B. által Csikrákoson hallott dal 5. üteme egyezik a verbunkkal, 6. üteme (szó, szó, fi, szó ti lá, fá, re) pedig annak variánsa. (A dal 6. ütemét vö. a hárfá 4. és 6. ütemével is.)

Hasonlítsuk össze a fuvola-hárfa-verseny főtemáját a verbunkkal:

1. A fuvola-téma 1-2. üteme a verbunk 1-2. ütemének variánsa. Mindkettő sorzárlata ugyanúgy bokázik.
2. A 4. ütemben a hárfánál és a verbunknál hasonló bokázás a kvinten.
3. A hárfá 5. üteme az 1. ütemet ismétli, a felső dó-t táncolva körül, és lefelé lép a mi-re, majd szó-fá-re sorzárlattal bokázik. A verbunk 5. ütemének alapdallama széles ívben táncolja körül a felső dó-t (mi dó, szó mi re dó ti) és a 6. ütemben lá-fá-re bokázással zár (ennek variánsa a fuvola 6. üteme), míg a fuvola 5. ütemében az igen hasonló, ti dó re mi dó, szó mi fordulatot hozza.
4. A hárfá 7. üteme az énekelt változat „icike, picike...” formuláját aprózza. A teljes „icike, picike, de csinos...” séma, ill. variációja jelenik meg a verbunk 1-2., 3-4. és 7-8. ütemében.

Visszatérve az A-dúr koncert zárótételéhez, az Allegro-rész hozza magával a legnagyobb hangulati változást. A menüettes lüktetést 2/4-es ütem váltja fel, a hangnem a-mollra vált. Sebes tizenhatodokkal száguldó, hamisítatlan magyar tánc hangzik fel a szólóhegedűn:

38

Allegro. $\frac{2}{4}$



A dallam félperiódusának, majd periódusának záró-ütemében, a 2. és 4. nyolcadra eső hangot a hegedős hetyke szí-, majd ri-előkével fricskázza meg, így jelezve a magyaros hangsúlyt. (Hasonló hangsúlyozással találkozunk Haydn D-dúr zongoraversenyének 3. tételében is.) Itt jegyezzük meg, hogy ha a fenti magyaros tánc kezdetét – megfelelően megnövelt ritmikai értékek segítségével – kissé át-

rendezzük, a d-moll zongoraverseny (1785 II. 10., K 466) 3. tételének magyaros melléktémája bontakozik ki előttünk, amelynek „aprózott” változata a G-dúr hegedűverseny 1. tételének melléktémája (lásd írásunk 1. részét).

A magyaros tánc főtéma-utótagjának nyolcadai a verbunkos muzsika által kedvelt szinkópa-lánc ringatózó mozgását, annak megállított vonóval játszott, feszesen indított játékmódját próbálják érzékelteni, tehát a nyolcad szüneteknek itt inkább a vonó ritmikus megállítása szempontjából van szerepük. A soron következő, mi-(é) hangot körülíró séma a keleties hatást keltő, fá- és ri-hangokra hullámztatja rá a folytatást, gondoljunk csak a Brahms 1. magyar táncánál említett, Borzó Miskától való, „Maros vize folyik csendesen...” kezdetű dallamunk első hangjaira. A főtéma-utótag már vizsgált, szinkópásan lüktető nyolcadait játékosan körbetáncoló, tizenhatodos „variáció” következik, amelynek érdekessége, hogy kétféle hangulattípus (lá-szi-fi-mi és lá-szó-fá-mi) simul itt egymásba. Kétféle hangulat-típusnak az egymásba olvadását halljuk a mindössze 3 hónappal korábban elkészült, G-dúr hegedűverseny (1775. IX. 12., K 216) 1. tételében, d-mollban felhangzó, magyaros melléktéma (106. ütem) tréfás, kromatikus játékában is.

39



A magyaros tánc után törökös zenekari közjátékot hallunk, amely a „Le gelosie del Seraglio” (1772) című balettből való,

40



amit egzotikusan ringatózó, hangulati hullámvás követ. Utána halljuk a szólista verbunkos dallamgerince épülő, táncos, figurációs játékat, de a periódus zárása már újra a „Le gelosie” hangvételét hozza vissza – ami jól illeszkedik a verbunkos tánchoz –, így most már a záróütem szerves folytatásaként hangozhat fel a zenekaron a „törökös”.

Ezután a zenekari közjáték hangulatához igazodva játszik két periódust a hegedős: az elsőt a ritmikus, janicsárzenekari hangvétellel válaszol, majd a korábbi, sejtelmesen ringatózó, keleties hangulati hullámvászt idézi fel, de a periódus zárása már a magyaros tánc feszes ritmikáját hozza vissza, előkével jól megfricskázva az ütem 2. és 4. nyolcadát. Az ismét visszatérő, keccses menüett-téma hangvételét Mozart pajkos módon átalakítja, mintha csak kedvesen „csipkelődne” a nemrég „egzotikus” stílusban muzsikáló magyar hegedős játékmódján, verbunkos „kaptafához” szokott vonókezelésén... De hogy milyen maradandó élményt jelentett ez a muzsika, erről tanúskodik a menüett-téma utolsó megjelenése a szólóhegedűn: az iménti, erőttől duzzadó, ihletett, fantáziadús előadásmód emléke teljesen átformálja a menüettet, aminek méltó folytatása a menüett-téma diadalmas megszólalása a zenekaron, magyarosan „megsodort”, feszesen pontozott, ritmikus kísérettel gazdagodva. Búcsúzóul még egy táncos, egyre haladó tizenhatod-menet csendül a hegedűn, és a különleges hangulat elillan, továszall... A tétel jól tükrözi, milyen tudatosan használja fel és vegyíti Mozart a kétféle egzotikumot, a magyaros és törökös elemet ebben az 1775. dec. 20-án elkészült versenyműben, amely egyben betetőzése a hegedűversenyek évének.

Jelentős jubileum küszöbén, Mozart születésének 250. évfordulójához közeledve, a „Mozartról, magyar szemmel” gondolat jegyében kerül írásunk az olvasó elé, kapcsolódva Brahms magyar táncainak eredetét vizsgáló sorozatunkhoz. A befejező részt, és a Táncok ismertetésének folytatását következő számunkban közöljük.

Rakos Miklós