

Ungarescák a XVII. századi magyarországi hangszeres zenében

Mielőtt rátérnénk a XVIII. század verstermését elemző fejezetre – hasonlóan a XVI. századi részhez –, közbe kell iktatnunk a XVII–XVIII. századi közép-európai hangszeres muzsika ungaresca-elvű vagy ahhoz közel álló dallamtípusainak vizsgálatát. Bár ez két a fejezet két eltérő korszakot fog át, az anyag számtalan kapcsolódási pontja így teszi átláthatóbbá a szempontokat. Az elemzés első szakaszában a (sajnos, viszonylag kis számban fennmaradt) XVII. századi, ungaresca-elvű táncdallamok legfontosabb jellemzőit szeretném összefoglalni, majd a XVIII. század gazdag termésének részletes tipológiai elemzése következik. Meg kell jegyezni mindjárt az elején, hogy az 1750 előtt lejegyzett táncmelódiák egy része pontosan leszármaztatható a XVII. század közepi ősfarmákából, s nagyon valószínű, hogy rengeteg további, XVIII. századi kéziratokban ránk maradt dallam ismert volt már legalább a századfordulón, de talán előbb is.

Az a XVII. század közepi tendencia, mely az allemande-típusú táncokat néhol finoman kitessékelte az udvari kultúrából, néhol pedig jelentősen átstilizálta őket, még a közép-európai zenében is éreztette hatását. A kései allemande helyi (magyar, szlovák és lengyel incipitekkel megjelenő) formája, melyet összefoglalóan *chorea*-típusnak nevezhetünk, az utóbbi lehetőséget választotta. A táncok tempója lelassult, gyakran *intradaszzerű* motívumok keveredtek az allemande zenei örökségébe. A nyugati, főleg német területeken népszerű „jogutód”, mely egyszerűen *Tanz*, ritkábban *Polnischer Tanz* címet visel a kottakiadványokban, közelebb áll a XVI. századi stílushoz, s valóban tartalmaz lengyeles dallamfordulatokat. Térségünkben mindamelllett nem túl sok lejegyzését ismerjük, talán épp a choreák térhódítása miatt. Tény, hogy mindkét tánc típus megőrizte az allemande alkalmi aszimmetria-törekvését.

Az ungarescás allemande őstípusát, mely egy nyitósorpár és a háromtagú *cauda* ellentéte épül, a nyugati zenében már alig találjuk meg a XVII. században. (Lengyel, szlovák, magyar és egyéb incipitekkel azonban mégis találkozhatunk vele. Talán ekkoriban lesz termékeny részese az itteni zenekultúrának?) Ezt csupán néhány egyszerű példával szeretném bemutatni, elsőként egy lengyel szerelmi dallal, melynek távolabbi, magyar karácsonyi folklórváltozata is ránk maradt. A dal szerzője, A. Lewandowicz Strzezowczyk, a XVII. század elején élt. Az első strófa 7+6, 8+6-os, a többi közt 8+6, 8+6-osakat is találunk. Az ungaresca-formára tehát úgy énekelhető, hogy a második nagysor első nyolcasát megismételjük. Pontosán ilyen átépítő megoldást találunk Esterházy Pál *Bujdosásban lévén elmélkedésemben* kezdetű versé-

ben is.¹ Az átmeneti formát egy morva népdal képviseli, mely (nyilván szlovák áttétellel) közvetítőként szolgált. Tény, hogy a C) jelzettel idézett, magyar nyelvű Mária-altatódal már Bozóni Mihály énekeskönyveiben szerepelt,² a XVIII. század végére tehát már mindenképp átkerült hazánkba a dallamtípus.³ Lássuk tehát a dallamvándorlás változásait – a kedves hölgy elringatásától a kis Jézus bölcsődaláig.⁴

The image displays three sets of musical notation, each labeled A, B, and C, representing different variations of a folk song. Each set consists of three staves. The notation is in G major (one sharp) and includes various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs. The first set of staves (A, B, C) shows a melody with a repeat sign and a first/second ending. The second set of staves (A, B, C) shows a different melody. The third set of staves (A, B, C) shows a third melody. The notation is written in a clear, legible style.

A korábbi lengyel anyagban, 1615 táján a *Dies est laetitiae* távoli, tánccá kovácsolt rokonát is megtalálhatjuk. Itt a *Dies*-strófa természetesen beleolvad a díszítve megismételt *cau-*

¹ L. a XVII. századi irodalmi fejezetben!

² Már az 1775-re datált kéziratot változatban megtaláljuk (STOLL 2002, 1091. sz., 33–34.), később pedig a nyomtatott kiadásban (1797, 136.)

³ VOLLY 1982a, 314.

⁴ A) *Dobranoc N. Muzyczne Silva Rerum* (XVII. század közepe), GOŁOS-STĘSZEWski 1970, 73. sz., a zárlatban kis módosítással. A szöveget uo. 96–97. B) *Joj! za horama v lese u studýnke...* (Lišně, Morvaország), BARTOŠ 1899, 27. sz. C) *A szép Szűz Mária szent Fiának...* (Székesfehérvár, Fejér m. Gy. Volly I.) VOLLY 1982a, 144. sz. Változata: MNT II. 579. sz.

da szokásos környezetébe, s így nemigen válik el a késő reneszánsz allemande-ok csoportjától.⁵



Hetes sorokból épülő, énekelt kisrondóra emlékeztet az alábbi lengyel tánc, melyben az imitáció a cauda 1. kissorában visszautal ugyan a dallam nyitására, de más imitációs játékot nem találunk benne.⁶



A stilizált repertoárban a középsorral kiegészített, terjedelmes változatok maradtak fenn, főként a késő reneszánsz kor német zeneszerzőinél.⁷ A négy belső soros bővítésű altípussal is gyakran találkozhatunk. Ebből a csoportból kiemelkednek azok az intradaszerű, méltóságteljes darabok, melyek egyik híres képviselőjét nálunk is feljegyezték. Michael Praetorius adta ki 1612-ben a *Bransle de la Royne*, vagyis ‘a király branle-ja’ című, négy szólamra feldolgozott táncot. Bö fél évszázad elteltével Kájoni János hangjegyes gyűjteményében találkozunk vele,

⁵ *Autre tanced spolski. Mikołaj Valletta tabulatúrája* (1615 k.), STĘSZEWSKA 1962, 27. sz. Változata a *Gdański tabulatúrában* (XVII. század első fele), STĘSZEWSKA 1965, 2. sz.

⁶ *B[allo]. P[olacco]. Gdański tabulatúra* (XVII. század első fele), STĘSZEWSKA 1965, 27. sz.

⁷ Pl. Paul Peuerl 1611-ben kiadott táncaiból idézi HUDSON 1986, I. 128., (b) kottapélda. Itt a nyitósor még 8 ütem, ám a középsor és az ütemekre aprózódó, „szétrímelt” zárószakasz egyaránt 6.

egyező hangnemben.⁸ A kétütemes egységekből álló belső sorok motivikája *abab* (mintha keresztírmes volna), de relatív szótagszámuk is változik. A zárósor az V-n zárja a dallamot – meglehet, hogy a rögtön utána következő, 2. számot viselő táncot is hozzájátszották, mely (a belső sorokban) ugyanennek a témának a mollvariánsa, s végre tonikára érkezik, kétféle zárlatú ungarisca-játék után.⁹ Kájoninál ez a dallam nem található. Alább közreadom ezt a két „ikerdallam”-ból szőtt zenei referencia-hálót.¹⁰



⁸ *Premier Branle de la Royne*. DIAMANDI–PAPP 1994, 246. sz. Sajnos a jegyzetek a világi táncanyag konkor-danciáit meglehetősen elhanyagolták, így ez az adat sem olvasható bennük.

⁹ Lehet, hogy Praetorius ezt a motívumot először moll változatban használta, s akkor ez az ösdallam! B-részének dallamrokonai Angliától Németországig megtalálhatóak voltak ekkoriban, pl. Playford *The Parson's Farewell* c. kontratáncában, mely Praetorius *Bourrée*-i közt is szerepel.

¹⁰ PRAETORIUS é. n., 27.

Csaknem egykorú ezzel Demantius egyik hatszólamú lengyel tánca, ám itt a belső sorcskák egymás szekvenciái. Erős a gyanúm, hogy ez is énekes darabot takar, 6+3 :||: 6, 6, 6, 6, 3 szótagszámú imitációval.¹¹



Hasonló a XVII. századi lengyel tánczene egyik képviselője, egy utótánc is, ahol echo módjára felelgetnek egymásnak a belső sorok. A zárósor itt is betartja az imitáció játékszabályait, s visszavezet a nyitósor zenei világához, méghozzá az első nagysor zárlatához.¹²



A lengyel barokk muzsika egyik gyöngyszeme az a szerelmi dal, melyet *Pohnisch Ballet* címmel Daniel Speer hangszeres közjátékai közt is megtalálunk.¹³ A XVII. század végéről ismert versben jól kitapinthatók a csengő-bongó belső sorocskák (*bbbb* rímmel), melyekre a zárósor imitációs *a* ríme felel, miközben a szótagszámok izometrikus övezetet hoznak létre:

¹¹ Johann Christoph Demantius: *Der siebende Tantz. Conviviorum deliciae* (1608), DEMANTIUS 1973, 17.

¹² [Cím nélküli darab]. *Muzyczne Silva Rerum* (XVII. század közepe), GOŁOS-STĘSZEWski 1970, 180. sz. A páros ütemű dallamrész nem rokon a proportio zenei világával, ezért itt nem közlöm.

¹³ Közli MÓZI-BALLOVÁ 1971, 10–11. (proportióval).

Serdeczna dziewczyno, twarz mię twa zniewoliła,	12	<i>a</i>
Rozmowy cukrowe z ust swoich wznieciła.	12	<i>a</i>
Już dziś boleje,	5	<i>b</i>
Serce truchleje,	5	<i>b</i>
Co sobie wspomnie	5	<i>b</i>
Chęci twe ku mnie,	5	<i>b</i>
Ogniem palają. ¹⁴	5	<i>a</i>

A zenei struktúra ezt nem pontosan követi, még a tősgyökeres lengyel *Muzyczne Silva Rerum* c. gyűjteményben sem. Talán csak annyi a gond, hogy a hangszeres eredetű (?) dallamot a praxisban hozzászabták ugyan a virágénekhez, de nem ezt írták le, hanem a hangszeres változatot (mint pl. a *Vietórisz-kézirat* dalai esetében). A lengyel kézirat XVII. század közepi változatát mutatom be.¹⁵



A háromrészes allemande leszármazottjai túléltek a XVI. századot, s különböző egyéb tánc típusokkal, illetve az intradákkal keveredve végigkísérték ezt a korszakot is.¹⁶ Szintén szép számban vannak jelen a lengyel muzikában. Alábbi képviselőjük az imitációs játékot több dimenzióra is kiterjeszti. Úgy is mondhatnám: az *előrim* zenei párhuzamát figyelhetjük meg itt. Dallamunk a motívumokat tekintve **ABA'** egységekből áll; ütemek szerint: **abac defg :|| hide a'ba'bfg**. A nyitósor félsorai (kissé leegyszerűsítve) visszatérnek a középsorban és a harmadik egységben. Ez tehát egy „összepréselt” nyitósort hoz létre a dallam végén (a XVIII. századi felvidéki zenében ez gyakori imitációs technika lesz).¹⁷

¹⁴ GOŁOS–STĘSZEWSKI 1970, 103.

¹⁵ *Serdeczna dziewczyno. Muzyczne Silva Rerum* (XVII. század közepe), GOŁOS–STĘSZEWSKI 1970, 132. sz.

¹⁶ Csak ízelítőül: ungaresca-végződésű, háromrészes allemande-okat egyaránt találunk Paul Peuerl (Bäwerl), Erasmus Widmann és kortársaik műveiben (pl. MOHR 1932, II. 38–40. sz.), de az angol *country dance*-ek közt is (pl. a híres *Rufty tufty*, melyet John Playford adott ki 1651-ben; PLAYFORD 1984, 70.)

¹⁷ *Taniec. Muzyczne Silva Rerum* (XVII. század közepe), GOŁOS–STĘSZEWSKI 1970, 16. sz.



„A lengyel király tánca” címet viseli a következő, háromrészes dallam. A hosszú nyitósor kisebb zenei „rímek” tagolják, majd a középsor viszonylag egyszerű, nyugodt ritmusú ütemei következnek. A harmadik egység sok apró mozzanatában a nyitósort imitálja, a zárósor pedig az egykor II-n záró ütemet a tonikára transzponálja.¹⁸



A XVI. századi lengyel anyagban már több olyan dallamot láttunk, melynek tripódikus nyitósorát a cauda hatosa ellensúlyozza. Egy XVII. század közepi táncban is így történik. Az imitáció itt azonban nem ütemre, hanem dallamcsírára vonatkozik, hiszen a két egység záró-motívuma közt csupán oktáv- és hangsúlykülönbség van:¹⁹

¹⁸ B[allo]. P[olacco] K. in Polog. Gdański tabulatúra (XVII. század első fele), STĘSZEWSKA 1965, 39. sz. A dallamot kis egyszerűsítésekkel közlöm, a lant skálamenetei nélkül.

¹⁹ 3. Pohlnisch ballet. G. D. Speer: *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* (1688), MÓZI–BALLOVÁ 1971, 2–3. (Proportióját nem közlöm.)



A korszak jellegzetes lengyel–szlovák–magyar tánczenei köznyelve, a *chorea*-stílus sem került el az ungarescákat. A magyar anyagban kevesebb maradt fenn (l. később), de a lengyel gyűjteményekből egész sorozatukat idézhetnénk. Elsőként egy archaikus, kéttagú, imitációs ungarescát mutatok be, melynek kis hangterjedelme még a XVI. századi előzményekre utal. A félstrófák ismétlésekor a dallam kidíszítve hangzik el.²⁰



A choreák és a háromrészes allemande-ok stílusjegyeit ötvözi az alábbi, szép lengyel dallam. Az imitációs technika – miként a középsoros megoldásban gyakori – nem a strófa elejére, csupán a középsorig tekint vissza, s a zárómotívum nem más, mint annak 3–4. üteme, csak immár az alaphangot írja körül. A motívumok rendje: **ab** :: **cd** :: **ec'd'**, vagyis áttételesen a Palkó-elv is felbukkan a dallamban.²¹

²⁰ B[allo]. P[olacco]. Gdański tabulatúra (XVII. század első fele), STĘSZEWSKA 1965, 3. sz.

²¹ B[allo]. P[olacco]. Gdański tabulatúra (XVII. század első fele), STĘSZEWSKA 1965, 31. sz.



A szintetikus ungarescák bizonytalan határú csoportjába tartozik az alábbi, szintén *cho-reaszerű* lengyel dallam. Néhány XVI. századi motívum is továbbél benne, ami a lantzene kontinuitását is jelzi. A zárósor azonban nincs kapcsolatban az első félstrófával, épp annak szimmetriájával kerül ellentétbe szétteretett zárómotívumával. Az ehhez hasonló dallamok a choreák közt egyáltalán nem ritkák, s az *ungaresca-elvet finoman közelítik a rondóéhoz*, átmeneti hosszúságú és motivikájú zárósoraik segítségével.²²



Hasonlóan szintetikus ungaresca-származék az alábbi süveges (sapkás) lengyel tánc a XVII. század közepéről. A három részből álló dallam első két egysége széles hömpölygésű, javarészt nagy ritmusértékekből szőtt muzsika, a zárósor azonban (mintegy imitálva a középsor kicsit mozgalmassabb nyitóütemét) pattogós, mozgalmassá teszi a dallamot. Hogy ennek a hangulatváltásnak koreográfiai szerepe volt-e, avagy pusztán a lejegyző tévedett az hangok hosszúságában, nem tudjuk bizonyosan. Mindenesetre a tematikus „sűrűsödés” is az előbbi, céltudatos megoldás gyanúját erősíti.²³

²² B[allo]. P[olacco]. Gdański tabulatúra (XVII. század első fele), STĘSZEWSKA 1965, 6. sz.

²³ Czapkowy. Muzyczne Silva Rerum (XVII. század közepe), GOŁOS-STĘSZEWSKI 1970, 57. sz.



*

A magyarországi lejegyzésű táncrepertoárban viszonylag kevés ungaresca szerepel, az is inkább a század végén. Azt mindenesetre jelzik e dallamok, hogy nem sorvadt el teljesen ez a hagyomány sem, csak talán ideiglenesen háttérbe szorult a *chorea*-, illetve *courante*- és *sarabande*-divattal szemben. A ránk maradt, főként billentyűs hangszerre írt gyűjtemények arányait tekintve egyébként a „közzenéből”, melybe az ungaresca tartozhatott, viszonylag keveset tartalmaznak – könnyen lehet, hogy az ilyesmit még Esterházy Pál is fejből „verte ki virgináján”. Akárhogy áll a dolog: a hazai emlékekből nem tudnánk túl sokat kiolvasni.

Segítségünkre siet azonban egy külföldi szerző: Georg Daniel Speer (1636–1707), akinek fontosságát a hazai művelődéstörténetben csak mostanában kezdjük értékelni. A sziléziai származású toronyzenész – saját, olvasmányélményekkel kevert tapasztalatok nyomán született, *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissmus* (1683) című, álnéven megjelent regényéből sejthetően – fiatal korában beutazta a Felvidék szász városait, szolgált Rákóczi László udvarában, talán török fogságban is ült, s később Erdélyen át egészen Isztambulig vetette a sorsa. A trombitások és dobosok életéről szóló híradásokban gazdag, forrásértékű regényen túl azonban szerencsére nemcsak írt a magyar zenéről, hanem ki is adott egy csokorravalót az utazásai során tanult dallamokból, méghozzá a *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* (1688) című énekes quodlibet közjátékaiként, ötszólamú feldolgozásban. Persze az egzotikus címek és népmegjelölések nála sem hiányoznak: a táncok magyar, lengyel, rusznyák, moszkovita, kozák, vlah²⁴ és görög jelzővel szerepelnek. Annyi mindenképp igaz lehet, hogy Kelet-Európában hallotta őket. A lengyel dallamokat leginkább Boroszlóban ismerhette meg, s köztük több vokális eredetű tétel is akad (ezeket fentebb már idéztük). A kötet végén szereplő toronyzene-

²⁴ A *wallachisch* jelző nagy valószínűséggel nem az oláh (román) megfelelője, hanem a Felvidék határán pásztorkodó vlah népcsoporté.

szonáták, valamint nyugati szvit-táncok szintén nem idegenek a hazai közönség ízlésétől. Speer említést tesz egy készülő, *Joco-seriis* című gyűjteményről is, melyben kétszáznál több táncot adott volna közre – ez mindmáig nem került elő.²⁵

A Speer-féle táncok segítségével néhány olyan dallamcsalád, melyet eddig csak a XVIII. század első felének gyűjteményeiből ismertünk, legalább 50-60 évvel korábbra datálható! A repertoár magas „ungaresca-aránya” pedig minden kétséget kizáróan meggyőzhet minket arról, hogy nem hiányzott a XVII. századi közzenéből. Így, a hazai forrásokkal kiegészítve (s persze egybevetve a verstörténeti fejezettel) egészen pontos képet alkothatunk a hazai ungaresca-termésről.

*

A magyarországi vizsgálódást kezdjük az allemande közvetlen leszármazottjaival! Sorukból kiemelkedik a XVII. század legelejére datálható *Brassói tabulatúra* két német szerelmi dala; egyikük a sok részes, összetett allemande talán legkorábbi hazai képviselője.²⁶ A dallam egy variálva megismételt nyitósorral indul, majd egy rövid, echószerűen ismételt belső sorocska következik, ezután pedig öt, hasonló hosszúságú kissor. A szerkezeti képlet tehát: **AA' | bb cc'dee'**. Emlékezzünk csak vissza Balassi *Szít Zsuzsánna tüzet...* kezdetű, részletesen megvizsgált versére! A két képlet közelsége nagyon elgondolkoztató. Mint ott is említettem, a Balassi-vers dallamaként valami hasonló szerkezetű allemande jöhet szóba, ahol a zárómotívum egy, a kissorokat páronként nagysorrrá összeolvasztó konglomerátum után következik, annak utolsó „rímét” továbbcsengetve. Annyi bizonyos, hogy Balassi akár a szász városokban is hallhatott ilyesféle dalokat, így nem kell föltétlenül lengyel mintát keresnünk, hanem az allemande tágabb környezetét érdemes vizsgálnunk.²⁷



A század elejéről származik Nikolaus Schmall prágai lantkézirata is, aki egy erdélyi táncot hagyott ránk, külön darabként följegyzett proportiójával együtt.²⁸ A dallamot L. KECSKÉS András a Rákóczi-nóta legkorábbi formájának tartja. Tény, hogy elég sok mindenben eltér

²⁵ FALVY 1969, 75.

²⁶ A forrás és a dallam megismerését DEÁK Endrének köszönhetem.

²⁷ *Gott wohl ihr Heyl verleihen...* Brassói tabulatúra (1610 k.), DEÁK Endre szíves közlése alapján.

²⁸ MZT II. 502–504.

őseitől, az allemande-októl, de még viseli néhány stílusjegyüket. Leginkább a *Báthori-tánc* szerkezetére emlékeztet. Belsejében négy kissor található, melyeket a tiszta imitáció jegyében a nyitósor végi formula zár le. (Ha énekelt dallam lenne, 10, 10 | 5, 5, 5, 5, 5 szótagú képlete volna.) Mindez azonban csak a páros ütemű változatra igaz, mivel a proportio második fele átrendeződik: létrejön egy quasi-középsor, majd egy beékelts ütempár, végül Palkó-szerűen (!), variálva újraindul a nyitósor!²⁹



A nyugati egyházi és táncmuzsika recepciójának egyik legfontosabb emléke a már többször idézett Kájoni-kódex. Ennek korai, Seregély Mátyás által lejegyzett részében³⁰ (több 2×3 ütempáros allemande mellett) egy viszonylag egyszerű *Ballettel* is találkozunk, mely a régies, kéttagú elrendezést őrzi meg, felütéses záróssal. A dallamot variációja követi.³¹

²⁹ A) *Sübenbürger Tantz. Nikolaus Schmall tabulatúrája* (1615 k.), MZT II. 504.; B) *Sibenbürger. Uo.*, MZT II. 503.

³⁰ DIAMANDI–PAPP 1994, 813.

³¹ *Alia Ballet és Variatio. Kájoni-kódex* (1687 előtt). DIAMANDI–PAPP 1994, 388. Ehhez hasonló, szintén imitációs elvű a – talán énekes darabból adaptált – *Puis que tuesi Belle*. Itt a kidíszítve megismételt cauda egy ütemmel később kezdődik a középszólamok bevezető játéka miatt. Uo., 389.



A *Kájoni-kódex*szel csaknem egykorú *Vietórisz-kézirat*ban és a *Lőcsei tabulatúr*ában viszonylag kevés ungarisca akad. A nyugati műzenei rétegben az allemande amúgy is kissé háttérbe szorul a *courante* és *sarabande* nemzetközi divathullámai nyomán. Igazi örököse a magyar közönség számára nem a *Ballo* és *Ballet*, hanem a chorea, mely a *paduana* leszármazottjának is tekinthető. Ebben a közegben érthető, ha az ungariscák nem gyakoriak, s főként gyors tempójúak.

A hajdútánc-karakterű ungariscák – XVI. századi, motívumismétlő őseikhez képest – megnőtt hangterjedelmükkel és akkordikus szerkesztésükkel tűnnek ki. A legarchaikusabb, dudaszzerű T-D harmóniákra épülő dallam a Sopronban összeírt *Starck-virginálkönyv* (16) egyik, közismert magyar tánca. Dallamrokonai ebben a korban sem mind ungarisca-szerkeztűek, például a SZABOLCSI által idézett, XVIII. századi táncdallam sem,³² hanem többnyire **ab :: cb** motivikájúak.³³



A dallamcsalád távolabbi rokonaival szintén találkozunk ekkoriban, egy részük ungariscás jellegű. Daniel Speer egyik magyar tánca ugyanígy tiszta imitációval épül fel, nyitómotívumában a másik „klasszikus”, Starck-féle magyar táncra is emlékeztet. Harmóniai már kicsit összetettebbek, de lehet, hogy ez már Simplex műve... Alatta Speer két másik magyar és

³² A Szirmayné-féle táncgyűjtemény B-8 dallamát l. SZABOLCSI 1959c, 342.; KRESÁNEK 1983, 15.

³³ *Ungrl. Tantz. Starck-virginálkönyv* (1689), SZABOLCSI 1959c, 71. kottapélda.

egyik kozák táncát közlöm, melyek azonos szerkezetűek, de hangterjedelmük kisebb. Ide kívánczik a lappangó, Nagy Iván-féle kézirat egyszerű, Szeretnék kezdetű táncdala is.³⁴



A Nyúl énekének hangszeres változata csak páratlan lüktetésű alakban maradt ránk. Talán lengyel táncnak gondolta az összeíró, mivel az előtte álló *Alia Polo*-hoz képest ismét csak *Alia* címmel jelölte. A nyitó sor vége és a záró sor közt transzponált imitáció van, ami a szöveg nél (az említett okokból) nem jellemző.³⁵

³⁴ A) 18. *Hungarisch ballet*. G. D. Speer: *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* (1688), MÓZI–BALLOVÁ 1971, 12–13.

B) 7. *Hungarisch ballet*. uo., MÓZI–BALLOVÁ 1971, 14–15. C) 7. *Hungarisch ballet*. uo., fotómásolat.

D) *Hungarica N[ot]a Szeretnék*. Nagy Iván-féle kézirat (XVII. század?), SZABOLCSI 1959c, 15. kottapélda.

E) 13. *Kosaken ballet*. G. D. Speer: *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* (1688), MÓZI 1975, 202–203. (Portióját egyiknek sem közlöm.)

³⁵ *Alia*. Vietórisz-kézirat (1670-es évek), SZABOLCSI 1959c, 293. FERENCZI–HULKOVÁ 1986, 115.



Szintén a *Vietórisz-kézirat*ban szerepel az alábbi *Chorea*, mely leginkább szlovák népzenei jellegű. Talán énekes darab, s ilyen formán 6+4 :|| 6, 6, 4 szótagszámok bújnak meg egyszerű sorocskái mögött. A társaságában közölt, szintén szlovák dálnak a szövegkezdeté is megvan: *Ganuss moga*. Ezt egy leegyszerűsödött choreácska követi. A hármas lüktetésű lengyel táncdivat hatását tükrözi a *Lopatkowany Tanecz* (*lapockás tánc*), finoman variált belső sorokkal és tiszta imitációval.³⁶



A következő, ereszkedő lejtésű tánc stílusrokonai a XVI. századi lengyel dallamok közt bukkannak föl. Szinte minden motívumának ismerjük a megfelelőit, s jól kivehető, a fentiek-

³⁶ A) *Chorea*. *Vietórisz-kézirat* (1670-es évek), FERENCZI-HULKOVÁ 1986, 119. B) *Ganuss moga*. Uo., FERENCZI-HULKOVÁ 1986, 125. C) *Alia*. Uo., FERENCZI-HULKOVÁ 1986, 131. D) *Lopatkowany Tanecz*. Uo., FERENCZI-HULKOVÁ 1986, 122.

kel azonos, imitációs szerkezete is közel hozza a csoporthoz – Speer azonban magyar táncnak mondja, s ezt higgyük el neki.³⁷



Akadnak összetettebb, talán romlott dallamszerkezetek is a ránk maradt emlékek közt. Speer egyik vlah tánca például ungarescásan végződik, azonban a középsor mintha másfélszer ismétlődne. Az utána közölt „moszkovita” táncban az imitáció a 2+3 ütemes nyitósor második felével egyező hosszúságú záradékot kívánt. Mindkét dallam igazi érdekessége az oktávzárás, ami már a XVI. századi lengyel repertoárban előfordult, de ekkoriban megszorodik,³⁸ s a XVIII. századi magyar anyagban alapvető fontosságú lesz.³⁹



A szintetikus elv használatának egyszerű, de annál meggyőzőbb emlékével zárom a XVII. századi magyar ungarescá-termés bemutatását. A magyar táncként ránk maradt dallam szintén közel áll a Rákóczi-dallamcsaládhoz. Belső sorai egymás szekvenciái, a záradék pedig

³⁷ 19. *Hungarisch ballet*. G. D. Speer: *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* (1688), Mőzi–BALLOVÁ 1971, 16–18. (Proportióját nem közlöm.)

³⁸ L. Speer 9. lengyel táncában is találkozunk vele. Mőzi 1975, 192–193.

³⁹ A) 4. *Wallachisches ballet*, G. D. Speer: *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* (1688), Mőzi 1975, 186–189. B) 17. *Moskowitisch ballet*. Uo., Mőzi 1975, 208–210.

a szokott módon csupán az ő regulázásukra szolgál, no meg visszatér a dallam kezdete óta nemigen látott alaphangra.⁴⁰



*

Rövid összegzésként – mielőtt rátérnénk a hihetetlen bőségű XVIII. századi anyagra – el kell mondanunk, hogy a XVII. század zenei világában fennmaradt ugyan néhány ungarcsa, de nem alkotnak erős, összefüggő réteget. Arról van inkább szó, hogy muzsikaink a korábbi örökölt szerkesztési technikákat folyamatosan aktiválni tudták, s megtalálták a módját annak is, hogyan szabják koruk divatos zenéihez. A továbbélő hajdútánc-utódokon kívül a XVII. században a szemünk láttára jönnek divatba a nyugati allemande-örökösök, de a choreák körében is láttunk kapcsolódási pontokat. A 3/4-es repertoár ungarcsásítása ekkoriban még nem szerepelt a feladatok között, ám a XVIII. század elejétől nyomon követhetjük, mennyire föl-erősödik a kísértés – és egyben a kreativitás – arra, hogy ezeket is átfogalmazzák. Mindez együtt fog járni azzal az igényfejlődéssel, melyet a verskultúrában már nyomon követhettünk, s ami végül a XVIII. századtól találja meg egyenrangú partnerét a muzsikában.

⁴⁰ *Alia Hunga[rica]. Vietórisz-kézirat (1670-es évek)*, FERENCZI–HULKOVÁ 1986, 125. (Proportióját nem közlöm.)