

## Ungarescák a XVI. századi hangszeres zenében

A középkori európai muzsikában az ungaresca-elvet (mai ismereteink szerint) csak énekelt versek dallamában érhetjük tetten, sequentiáktól a vágáns és lovagi költészeten át a cantiókig. Mindez persze nem jelenti azt, hogy ki kell zárni a formaelv középkori hangszeres jelenlétét, sőt: nagy valószínűséggel megtalálhatnánk, főleg ha a német nyelvterületről és Közép-Európából több táncfeljegyzésünk volna. Mivel azonban a fennmaradt hangszeres repertoár javarészt az olasz, francia, kisebb részben pedig az angol *udvari* kultúrához kötődik, elég nehéz belőle a fenti rétegekre következtetni. Nem-énekes ungarescáink vizsgálatát tehát kénytelenek vagyunk a XVI. századdal kezdeni.

Mivel a korabeli, magyar vonatkozású zenének igen kevés emlékét ismerjük csupán, s azt is javarészt külföldi forrásokból, érdemes Nyugat-Európában kezdeni a vizsgálódást. Az ungaresca-forma névadója ugyanis épp itt bukkan föl, jelezve a kor magyar(nak érzett) tánckarakterét.

Az ungaresca-elv, illetve annak hangszeres dallamokra vonatkoztatható szempontjai a XVI. század közepétől figyelhetők meg a nyugat-európai tánczenében. Ezek a dallamok zömmel az *allemande* néven ismert, népszerű tánc típusba tartoznak.<sup>1</sup> Neve a franko-flamand nyelvterület muzsikusaitól és zeneműkiadóitól származik, akik a „német tánc” prototípusát látták benne.<sup>2</sup> Maguk a németek többnyire egyszerűen *Tanz*nak írták, ritkábban népnévvel jelölték (*Teutscher Tanz*, *Westfälér Tanz*) vagy egyéb típusnéven emlegették. Bár a középkori muzsikából is ismerünk néhány páros lüktetésű táncot,<sup>3</sup> a dallamtípus érettebb, nem-estampidaszerű alakja a XV. század második felében jöhetett létre. Nagyon valószínű egyébként, hogy az *allemande* csíráit részben a kora reneszánsz tánckönyvek *prolatio*-elmélete hozta „felszínre”.<sup>4</sup> A változó ütemű dallamegységekből kombinált olasz *ballók* ugyanis rendszerint tartalmazznak egy *quaternaria* beosztású,<sup>5</sup> páros lüktetésű táncszakaszt. Ez *saltarello tedesco*, azaz ‘német saltarello’ néven szerepel az elméleti munkákban.<sup>6</sup> A tánc lépés maga is lényegében azonos azzal, melyet a XVI. században az *allemande* alaplépéseként írtak le.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Az ungaresca-csoport nemzetköziségére már SZABOLCSI felhívta a figyelmet: 1959a, 165–166.

<sup>2</sup> Az olasz kiadványokban *Tedescha* vagy *Ballo Tedesco* néven szerepelnek.

<sup>3</sup> Pl. német dallamként (*Chançonette Tedescha*) jelölve: MCGEE 35–38. sz.

<sup>4</sup> A *prolatio*-kérdéskör zeneelméleti és koreográfiai háttéréről I. KOVÁCS G. 2002, 116–119. és másutt.

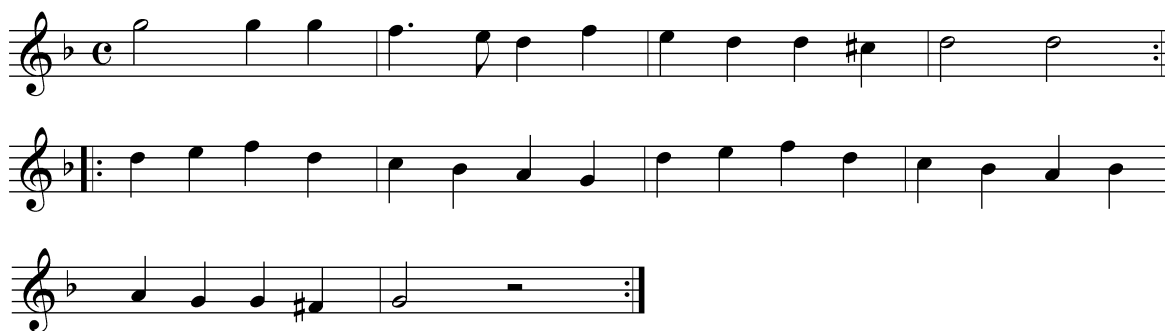
<sup>5</sup> Teljes nevén: *tempus imperfectum prolatio minor*. KOVÁCS G. 2002, 117.

<sup>6</sup> A kortárs itáliai táncmesterek szerint az ilyesmi nemigen volt önmagában használatos – bár néhány, szisztematikusan *quaternaria*-rendszerű koreográfia is ránk maradt. KOVÁCS G. 2002, 67.

<sup>7</sup> Reneszánsz *allemande*-koreográfiákat csak Franciaországból és Angliából ismerünk. KOVÁCS G. 2002, 305.; HUDSON 1986, I. 55–61.

A XV. századi, szórványos emlékek szabályos rendszerré válójában csak 1540 táján rendeződnek. Az első, „klasszikus” allemande-ok szinte egy időben jelennek meg Hans Neusidler *Ein neues Lautenbüchlein*-jében (Nürnberg, 1540)<sup>8</sup> és Jan z Lublina kézíratos lengyel orgonatabulatúrájában. Nagyon fontos – talán valamennyi reneszánsz tánc típus közül a legfontosabb – a vokális és instrumentális zene kapcsolata már a kezdetek kezdetén. Az allemande-ok jelentős része társítható német, németalföldi, kisebb részben francia és angol versekhez, s ez nyilván csak a jéghegy csúcsa. Az olasz reneszánsz zenében szereplő, átstilizált allemande (*balletto*) szintén gyakran énekelve szólalt meg. Nem meglepő tehát, hogy már a korai allemande-ok között számos, hangszerre alkalmazott világi dalt találhatunk.<sup>9</sup>

Az ungaresca-elv a német és lengyel allemande-okat kétféleképp szötte át.<sup>10</sup> Az első, egyszerűbb út az, melyet már a középkori nyugati, majd XVI. századi magyar strófaépítkezés során megfigyelhettünk. Ilyenkor a kéttagú dallam második fele három ütempárból áll, közülük az első kettő gyakran azonos vagy egymás variációja. A legismertebb példákat idézve:<sup>11</sup>



Az allemande-okra énekelt verseknél ekkoriban néha szó szerinti imitációval is találkozhatunk, mint az alábbi német dalban, melynek gazdag hangszeres variációi is ránk maradtak.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> HUDSON 1986. I. 3.

<sup>9</sup> Már SZABOLCSI felhívta a hazai kutatók figyelmét: 1959a, 163. Szerencsére gyakran incipittel szerepelnek a forrásokban, pl. *Wir trincken Alle gehren*. Christof Löffelholz 1585-ös tabulatúrájából idézi MERIAN 1927, 182.

<sup>10</sup> Az allemande régi képviselőinek ritmikai képletgyűjteményét Ernst MOHR monográfiájában találhatják meg (1932, I. 23–38.).

<sup>11</sup> A) *Allemande (Bruysmedelijn)*, elsőként Tielman Susato *Danserye...* (Antwerpen, 1551) c., négyszólamú táncgyűjteményében jelent meg, alcím nélkül. Modern kiadása: SUSATO 1993, 30. Számtalan korabeli változata fennmaradt, egészen a XVII. század elejéig. Vokális megfelelőinek bemutatását l. a *Camerata Hungarica* együttes *Susato- és Phalèse*-lemezén (Hungaroton SLPX 12194 és SLPX 12662). Variánsairól még l. SZABOLCSI 1959a, 187–188.; HUDSON 1986, I. 37–38., 45.; MERIAN 1927, 248. Kissé átalakult lengyel változata: STĘSZEWSKA 1966, 13. sz. (az ungaresca-forma megőrzésével); STĘSZEWSKA 1962, 50. sz. (ungaresca, felaprózódó *caudával*).

<sup>12</sup> *Was wölln wir...* Hainhofer, 1603. (BÖHME 1866, 334. sz.) Hangszeres változata pl. MOHR 1932, II. 36. kottapélda; MERIAN 1927, 204. (ugyanitt egy töredékes rokondallam is szerepel, 204–205.).

Was wölln wir auf den a-bend thun? Schla - fen wöl - len wir gahn.

... Schla - fen gehn ist wol - ge - than, wir wölln das Bett in dstu-ben trgan,

schla - fen wöll wir gahn.

A középkori irodalmi anyagban már láthattuk: ahol az ungaresca-formában felütések is előfordulnak (főként német szövegekben), mindig a nagysorok vonzásában találhatók, tehát a nagysor elején, illetve annak felsorkezdetén. A belső sorokban többnyire nincs felütés, ha akad, inkább a másodikban, a zárósor elején pedig szinte mindig. Ez is imitációs „tünet”, hisz a nagysorok „genetikus” rokonságára utal a zárósorban! Ez a jelenség (talán épp az énekelt táncdallamok mintáit követve) az allemande-ban és lengyel változataiban is tetten érhető, mint látni fogjuk.

Az ungaresca legkorábbi felbukkanása a lengyel tánczenében egyidős az allemande színre lépésével. Jan z Lublina orgonatabulatúrájában két olyan referenciális jellegű dallam található, mely magán hordozza a formaelvet, sőt magát az imitációs játékot is. Mindkét tánc lassú tempójúnak tűnik. Egyiküknek incipitje van, tehát énekelhették (*Schephczyk ydzye poulyczy szydelka noszacz*), a másik címe egyszerűen *Ad novem saltus*, vagyis ‘kilenc ugrású [tánc]’. Mindkettőt proporció követi. A dallamok elütnek a német allemande-októl, sokkal inkább a XVII. század kelet-európai, moll hangsorú *choreá*ihoz közelítenek, így joggal feltételezhetjük lengyel származásukat.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A) *Ad novem saltus*. CEKM VI. Vol. 5. 36–37.; B) *Schephczyk ydzye poulyczy szydelka noszacz*. Uo., 39–40.

A)

Section A consists of six measures of music. The first measure is in common time (C) and features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign. The subsequent five measures are in 3/4 time, continuing the melodic development with various note values and rests, also concluding with a repeat sign.

B

Section B consists of six measures of music. The first four measures are in common time (C) and feature a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a repeat sign. The final two measures are in 3/4 time, continuing the melodic development with various note values and rests, also concluding with a repeat sign.

Néhány további lengyel példa a XVI. század végéről való, ezek részben a tiszta (hangról hangra egyező) imitáció elvét követik, részben a transzponált, válasz jellegű imitációt. Némelyik dallamnál csaknem bizonyosra vehető, hogy énekelt változata is volt.<sup>14</sup>



Az alábbi táncokban az ungaresca-félsor szintén csak a dallamstrófa végén tér vissza, a „törzsanyag” azonban hosszabb a fentinél. A középkori fejezetben, a *Mein frewd möcht sich wol meren* kezdetű dalszövegnél (továbbá vágáns elődeinél) már találkoztunk azzal a megoldással, ahol a két nyitósor után egy *középsor* következik, melynek szótagszáma többnyire megegyezik elődeivel. Az első példának két variánsát is közlöm; egyikük belső sorai azonosak, a másiké egymás variánsai, eltérő zárlattal. A zárósort az első változat ismételve adja. Figyeljük meg, mennyire hasonló építkezésűek a táncok: a nyitósorok V-n zárnak, a középsor pedig magas járású, megérinti a felső oktávot.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> A) [Polnischer] Tantz. Matthaeus Weisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 10. sz. B) [Polnischer] Tantz. Matthaeus Weisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 11. sz. Változata a XVII. század elejéről: STĘSZEWSKA 1962, 22. sz.

<sup>15</sup> A) 1. *Allemaingne V. Susato* (1551); SUSATO 1993, 29. (más ütembeosztással); 2. *Ein gueter Danntz Der Petler*, XVI. század második fele; HUDSON 1986, I. 6., (a) kottapélda. Változatát I. MOHR 1932, II. 9. kottapélda, illetve MERIAN 1927, 250. B) *Almande*, Phalèse (1571, 1583), PHALÈSE 1972, 4.

1. system: Staff 1 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Staff A and B follow.

2. system: Staff 1, A, and B follow.

3. system: Staff 1 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Staff A and B follow.

A lengyel repertoárban szintén gyakori az oktávra lépő középsor, nemcsak az ungarescavégű allemande-változatoknál, hanem a szimmetrikusaknál is.<sup>16</sup> A következő csoport első dallama azért is figyelemre méltó, mert periódusait csupa „vendégszöveg” alkotja, melyeket az allemande karakteres képviselőitől,<sup>17</sup> valamint a már idézet Palkó-dallamcsaládból

<sup>16</sup> Pl. STĘSZEWSKA 1966, 24. sz.

<sup>17</sup> A 3. rész ereszkedő motívuma nagyon közel áll a Phalèse kiadásában megjelent *Allemande Bizarre* második feléhez. L. MOHR 1932, II. 23. kottapélda.

kölcsönzött a szerző. A harmadik táncot nyugodtan a *Soproni virginálkönyv* száz évvel későbbi magyar táncai mellé tehetnénk, s a XVII–XVIII. századi ungarescák egyik fontos jellegzetessége, az oktávzárlat is megfigyelhető benne.<sup>18</sup>



<sup>18</sup>

A) [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 12. sz. B) [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waisselius (1591), Uo., 16. sz. C) [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waisselius (1591), Uo., 32. sz.

A szintetikus ungarescák szintén megjelennek már a XVI. század folyamán, s például a lengyel anyagban nem is ritkák. Az alábbi, szintén Waisselius tabulatúrájából (1591) származó dallamocskában a XVII. századi lengyel táncok egyik fontos karakterjegyét, a tripódikus kezdősort is felfedezhetjük. Ilyenkor (az ismétléseket is számítva) a Vargyas-féle *frons:cauda* aránypár 6:12 ütem, vagyis pontosan 1:2!<sup>19</sup>



Egy kicsit régebbi, éppúgy szintetikus ungaresca Németalföldről származik, és talán énekelt változata is volt. A megismételt, 7+6-os nyitósor után három hetes kissor következik, vagyis az izometrikus övezet elvén folytatódik a strófa, s így jut el a moll záróhangra.<sup>20</sup>



Néhány emlék mindenképp azt mutatja, hogy az ungaresca-elv stilizálódása az allemande világában már a XVI. század folyamán megindult. Következő példánkban még csupán kitágulnak a hagyományos keretek, mivel a tiszta imitáció verstechnikájával egyező módon ismétli meg a nyitósor második felét. A változás csupán annyi, hogy ezúttal felütéssel kezdődő négyütemes sorok jelentik a félsort, így a dallamstrófa referencialitását inkább a kisorondóhoz hasonlíthatjuk.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 23. sz. Hasonló jellegű, tripódikus nyitású dallam uo. 28. sz.

<sup>20</sup> Allemande danvers (= d'Anvers). Phalèse (1571), MOHR 1932, II. 14. kottapélda. Hasonló jellegű dallam („szétrímeldő” nyitósorokkal), a *Philidor-gyűjtemény*ből (1580-as keltezéssel): uo., 29. kottapélda.

<sup>21</sup> Proficiat ir lieben Herren... Melchior Neusidler kiad. (1574); HUDSON 1986, 7., (h) kottapélda.





Az imitáció szabályának fenntartása mellett néha kísérleti megoldások is születtek. A XVIII. századi rokokó táncanyagban már egyáltalán nem lesz meglepő, hogy a nyitósor aszimmetriáját az imitáció pontosan megőrzi, és továbbítja a dallam végére. Az alábbi, Waisseliusnál megjelent lengyel tánc nyitósora ugyan nyolc ütemből áll, ám az ütemek 3+2+3 arányban rendeződnek el,<sup>22</sup> s a dallam végén a három ütemnyi egység tér vissza.<sup>23</sup>



A bővülés másféle törvényei a költészetben is megtették hatásukat, de a zenei struktúrák sem mentesültek tőlük. Ha ugyanis egy ungaresca a belső sorokat duplázza meg – avagy hasonló sorpárt ékel be a meglevő után –, könnyen előfordulhat, hogy ezek újra nagysorokká kapcsolódnak össze, s csak nyomokban őrzik meg eredeti funkciójukat.<sup>24</sup> Ezzel az eljárással a dallamstrófa a toldott ungaresca típusához kerül közel, bár „nem annak indult”. Általában igaz, hogy a szétrímelt, túl szerteágazó formaalakulatokra valahol végül mindig rátelepszik egy átlátható metaszerkezet, amelynek mentén egyáltalán reprodukálható – mondjuk egy

<sup>22</sup> Ez a „dallamkiterő” nem egyedülálló a kor zenéjében, az egyik közismert *Branle de Bourgogne* például ugyanígy viselkedik. Népszerű kiadása Gervaise és Phalèse kiadásait követve, koreográfiával együtt: KOVÁCS G. 2002, 146–147. A dallamot dudaszerű, hajdútánc-motívumokra emlékeztető vonásai miatt SZABOLCSI is közölte (1959a, 203.).

<sup>23</sup> [Polnischer] Tantz. Mattheus Waisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 31. sz.

<sup>24</sup> A *Báthori-tánc* egyik (Jacobidesénél rendezettebb) változatában épp ez történik, ami ezt a dallamcsaládot is közelebb hozza témánkhoz. Egy – tévesen Wojciech Długorajnak tulajdonított – anonim lanttabulatúrából (1619 k.) idézi STĘSZEWSKA 1962, 33. sz.

újabb versszakkal kibővíthető. A XVIII. század magyar rokokó költészetében Amade László és névtelen követői munkássága ennek ékes bizonyítéka lesz.

Az „újra-nagysorosító” a játék a XVI. században még elég ritka, a XVII-ben már gyakoribb, de a magyarországi táncrepertoárban leginkább a XVIII. század során terjedt el. Részletes elemzésüket 1. alább. Korszakunkban azonban van egy fontos ösvény ehhez a dallamszerveződéshez, s ez nem más, mint Balassi Bálint éneke a citerás lengyel leányról (*Szít Zsuzsánna tüzet...*), melynek rímszerkezete épp egy ilyen dallamot feltételez. A vers metrikai elemzését a XVI. századi irodalmi fejezetben találja az Olvasó. Most csupán két dallamot idéznék: egy német feljegyzésű lengyel és egy flamand táncot. Az elsőben a kissorok páronként azonosak (AA :||: **bbcca**), a második viszont áthidaló megoldást jelent a középsoros és a négy kissoros beosztás között.<sup>25</sup>



<sup>25</sup> A) *Ein güttler polnischer dannz*. Christof Löffelholz 1585-ös tabulatúrájából idézi MERIAN 1927, 187. B) 14. *Allemande*. Phalèse (1571), MOHR 1932, II. 20. kottapélda. Az A)-hoz hasonló, izometrikus övezetet kiépítő dallamtípusra példa még MERIAN 1927, 245.

Nemcsak a német, hanem a lengyel reneszánsz táncok közt gyakori, hogy az ungarcsa-jellegű belső és záró sorok nemcsak a dallam végén bukkannak fel (sőt ott akár el is maradhatnak), hanem önálló, integrált periódusként. Szintén terjedelmes csoportot alkotnak azok a táncok, melyeknek mindkét félstrófáját három ütempár alkotja. Részletes elemzésük külön tanulmányt érdemelne, mivel sok szálon kapcsolódnak a magyarországi zenéhez: a XVII. századi choreák fontos mintaadói, ám ilyen formán a háromtagú korálokkal és áttételesen a Balassi-strófa rokonaival (pl. népénekekkel) is kapcsolatban állnak. Annyi bizonyos, hogy már a XVI. század közepén voltak három ütempáros nyitó sorú, ungarcsa-végű allemande-ok. Első, korai példánk háromsoros: nyitó- és záróegysége három ütempárból áll, a középsor pedig kettőből.<sup>26</sup>



Ebben a szerkezeti csoportban tehát az imitáció szabályai a rondó nagysor-visszatéréséhez közelítenek (de előtte nincsenek belső fél sorok).<sup>27</sup> Az imitáció ugyanis a teljes nyitó sorra, pontosabban annak arányaira emlékezteti a hallgatót. A fenti példában azt is érdemes megfigyelni, hogy a 2. fél sor szinte az 1. és a 3. közé ékelődik, kissé eltérítve a dallam eredeti ívét. Ez a „csonka” kólón a szimmetrikus középsorban is visszaköszön.

Az alábbi német táncdalocskát kidíszített, hangszeres átiratban ismerjük. Előlről és hátulról egy-egy négyütemes sor határolja, közte egy háromtagú sor, *aab* jelleggel. Imitációs vonások inkább a két szélső nagysor közt figyelhető meg.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> *Allemaingne* I. Susato (1551); SUSATO 1993, 26. Hasonló megoldással majd a XVII. század zenéjében találkozunk gyakran, pl. Paul Peuerl *Dantzaiban*. MOHR 1932, I. 71–72.

<sup>27</sup> Az allemande-ok között elég sok „klasszikus” rondót találunk, pl. a híres *Allemande Lorayne*-t (angol változatát közli, koreográfiával együtt HUDSON 1986, I. 115.).

<sup>28</sup> *Es het ein Baur sein freylein vorlohren*. Christof Löffelholtz 1585-ös tabulatúrájából idézi MERIAN 1927, 178.



A következő lengyel tánc azonos felépítésű, a nyitósorok közt viszont összesen három nagysornyi háromtagú ungarasca-származék található. Az imitációs technika teljesen világos: a nyitósor 3–4. üteme végigvándorol az összes soron (egyszer kissé átdolgozva és transzponálva tér vissza), csak másutt négy ütem előzi meg.<sup>29</sup> Az oktávzáródás itt is méltó a figyelmünkre.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Hasonló jellegű, szintén lengyel dallam fennmaradt a *Muzyczne Silva Rerum* XVII. század közepi kéziratában is, ahol egy váltakozó ütemű dallamfűzerben az összes 2/2-es szakasz ungarescásan zárul (GOŁOS-STĘSZEWSKI 1970, 208. sz.) A XVIII–XIX. századi fejezetben szintén találkozunk majd hasonlóval, méghozzá a *Linus-féle kézirat* egyik magyar táncában. Itt egy motívumot ugyanilyen módon adogatnak „kézről kézre” a hosszabb-rövidebb sorok. FALVY Zoltán ebben a középkori *estampida*-elv továbbélését látta (1957, 441–442.).

<sup>30</sup> [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 36. sz. Egykorú német változatát *Calluinischer Tannz* címmel, Christof Löffelholtz 1585-ös tabulatúrájából idézi MERIAN (1927, 189–190.), 1605-ben pedig a lengyel Piotr Fabricius is lejegyzí (STĘSZEWSKA 1962, 21. sz.).



\*

Az ungaresca-vizsgálathoz nem sok támpontot adnak a ránk maradt tánc tankönyvek. A XVI. századi allemande fennmaradt koreográfiái nem tűnnek túlságosan bonyolultnak, s egy jó táncos valószínűleg kedve szerint alakította őket akár egy ungaresca-elvű dallamhoz. A zárósor koreográfiai értelmén viszont érdemes elgondolkodni, már csak a korábban idézett gyerekjáték-analógiák miatt is. Ott teljesen egyértelmű, hogy a tánc egyetlen „epikus” pillanata tartozik hozzá, pl. amikor a „róka” támadásba lendül. Az allemande páros ütemű zenei világához közel álló, régies körtáncok, a *branle*-ok körében találunk is ilyen figurát.<sup>31</sup> Thoinot Arbeau (Jean Taburot abbé) tánc könyvében szerepel a *Branle d'Official*, mely még dallamszerkezetét tekintve is egészen közel jár az ungaresca-elvhez. Megismételt nyitósorát együttes szekvenciákból szőtt lánc követi, melynek végén az imitáció szabályait követő, pontosan megismételt zárósor következik. A különbség mindössze annyi, hogy a belső sorocskák hatan vannak, mely a kétüttes záradékkal együtt itósorokra irányonként egy

<sup>31</sup> Több olyan dallamot ismerünk, melyet egyes források *branle*-nak, mások *allemande*-nak vagy *tedeschának* mondanának. A magyar népzenevel is kapcsolatba hozható egyik *branle simple* pl. *allemande* néven jelent meg *Gervaise*-nél, holott nem sok köze van ehhez a típushoz. Egy másik példa: MOHR 1932, II. 26. kottapélda (ez is ízig-vérig *branle* – *Almande Spiers* álnéven!).

sorozat „harangozás” a levegőben (négy ütemnyi balra, aztán ugyanannyi jobbra), a belső motívumokra ugyanennek változata (végig balra, lépése szimmetrikus nyolcassá teszi a strófa második felét. A tánc lépései nagyon egyszerűek: a nynként mellézárt lábbal), a zárómotívumra pedig új elem következik: a férfiak átemelik a hölgyeket balról jobbra, végül az egész második félészakasz megismétlődik.<sup>32</sup> Nem volna meglepő, ha egyszer kiderülne, hogy ez a branle valójában egy allemande-típusú dallamból ered.

\*

Térjünk vissza Magyarországra, s próbáljuk megkeresni azokat az kapcsolódási pontokat, melyek segítségével az ungarescák fent látott, nyugat-európai „kirajzása” során a forma a hazai tánczenébe is eljutott. Látni fogjuk: a helyzet nem sokkal egyszerűbb, mint a verseknél. A referenciális dallamoknak nyilván elég sok „erőfeszítésébe” került, mire áttörtek a magyar és kelet-európai zene hagyományának falain. Egyet azonban ne felejtünk el! A zene, főleg a hangszeres zene sokkal rugalmasabban terjedt, mint az irodalmi forma, hiszen *nincs „fordítása”*, tehát kellő zenei ismerettel bármilyen muzsikusz meg tudta tanulni (akár hallás után) a dallamot, s különösebb beavatkozás nélkül előadhatta.<sup>33</sup> Egy szöveg ehhez képest sokkal összetettebb módon jut el egyik nyelvből a másikba, hiszen *a versformát megtartó fordítás során analitikus szempontok keverednek az alkotói szuverenitásával*. A dallam ehhez képest valóban a „szelek szárnyán” jár, divathullámokhoz (értsd: koreográfiákhoz) kötődik, de valójában *kész műveltségi panelnek* tekinthetjük, még a strukturális változások ellenére is. Egy szóval: az ungaresca-formájú allemande-ok akár valóban elhangozhattak Magyarországon, attól függetlenül, hogy ennek a kornak a hazai dallamlejegyzéseiből – a többi tánczenével együtt – jószerével hiányoznak. A készen kapott, nyugati és lengyel dallamok divat-esélyein

<sup>32</sup> A tánc pontos koreográfiáját és lépéseit l. Kovács G. 2002, 161–162.

<sup>33</sup> Senki sem csodálkozik például azon, ha egy falusi zenekar a maga hangszerrein néhány műzenei darabot is játszik, melyeket vagy egy hajdani főúri szolgálatban tanultak, vagy a katonáskodás során, vagy másutt. A moldvai rezesbandák például manapság (hallás alapján, kivonatos formában) a *Dallas* c. filmsorozat főcímenéjét is repertoáron tartják a *sîrbák* között...

kívül azonban az újragondolás, a tényleges recepció folyamata is lejátszódhatott. Lássuk tehát azt a repertoárt, melyet a Nyugat magyarosnak érzett, s ilyen jelzőkkel örököltette meg.<sup>34</sup>

Az *ungaresca*-forma egyik legfontosabb megjelenési helye a XVI. századi közép-európai populáris regiszterben, a hajdútáncok közt van. Miként Oskár ELSCHÉK írja, térségünk zenéjében a XVI. század eleje óta intenzíven jelen van a *hajdú* (*hajduk*, *hejduk*, *hajdut*, *haidău*, *hayducker*) szóalak, valamint a hozzá kapcsolódó szerepkör (nyájterelés, szabadkatonaság, a Balkánon török elleni betyárkodás). Ezt nemcsak e réteg politikai-katonai jelentősége, gyakori említése és ábrázolásai jelzik, hanem azok a magyarnak nevezett, XVI–XVII. századi dallamok, melyekben a *bourdonkíséret* gyakori, és az *ungaresca*-szerkezet is előfordul, egyéb vágáns jellegű formákkal együtt. E dallamok nemzeti hovatartozása számos vita tárgya volt korábban; úgy érzem, ha elfogadjuk a regionális zenei anyanyelv gondolatát, többre jutunk. Igen fontos megjegyezni, hogy *térségünk semmiképp sem szülőföldje ennek a szerkesztésmódnak*, hisz a nyugat-európai népzene és populáris zene is ismeri e formákat; tény ugyanakkor, hogy a XVI–XVII. században régióinkban tudott (ha nem is egyeduralkodó, de karakteres) zenei köznyelvvé válni. Mint arra ELSCHÉK is utal, mindenképp felhasználhatóak a folklór tapasztalatai, akár a művek mai előadására vonatkozóan is.<sup>35</sup>

Az *ungaresca* kifejezést a szakirodalomban néha az összes ilyen jellegű hungarikum jelölésére használták, máskor viszont kifejezetten a Mainerio-féle dallam szerkezeti rokonaira.<sup>36</sup> Ez a későbbiekben állandósult; ebben komoly szerepe lehet BARTHA Dénesnek, aki e kifejezéssel bizonyos XVIII–XIX. századi dallamokat is jelölt. SZABOLCSI Bence használta elsőként formaelv-értelemben az *ungaresca* kifejezést a magyar vonatkozású hajdútáncokra, mivel „Majd mindegyikben felismerhető az ún. vágánsritmus (főleg Paix *ungarescájára* jellemző), s ez a kanásznóta-képlet legtöbbszörben – mint Kodály megállapította – a sapphói sor formájával vegyül, hogy a rövid (többször megismételt) strófazáró sorral körülírja magát a sapphói strófa-képletet is”. A J. Paix-féle *Ungarescháról*, valamint a Susato- és Phalèse-féle *Allemande Bruynsmedelijnről* a következőket írja: „jellegzetességük, hogy egy megismételt hosszabb (vágáns-) sort egy megismételt rövidebb (6, 7, 8-szótagú) sor, ezt pedig egy rövid strófazáró »pseudo-adonicus« követi. (Később közös képlete a XVIII–XIX. század egész sor népszerű magyar dalának-táncának s főleg Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményében gyakori).”<sup>37</sup> SZABOLCSI megfigyelései kulcsfontosságúak – túl a szapphikus eredet számomra nem meggyőző téziséen. Kiváló érzékkel tapintott rá a hajdútánc-csoport zárómotívumára, egyben a Mainerio-féle *Ungarescha* különállására.

<sup>34</sup> Nyilván az *allemande* hazai, moll stílusváltozatáról tanúskodik a híres (kézírásos bejegyzés által ide vonatkozó) *Almande d’Vngrie* jelzője is (részletesen I. MZT II. 483–483.).

<sup>35</sup> ELSCHÉK 1979, 51–61. Ő a *Heiducken Tantz* csaknem egyező, zárómotívumot is tartalmazó, szlovák népi variánsát is közreadja (*Dám, dám, komu dám...*, 63.).

<sup>36</sup> A terminus jelentésváltozásáról: MZT II. 517–518.

<sup>37</sup> SZABOLCSI 1959a, 167.

Gondolatmenetét (további szempontokkal gazdagítva) DOMOKOS Mária vitte tovább a korszak magyar zenetörténeti kézikönyvében.<sup>38</sup> A vizsgálat bevezetéseként mindenk előtt ütközteti GOMBOSI Ottó véleményét KODÁLY és SZABOLCSI álláspontjával. GOMBOSI a hajdútánc-csoportba kizárólag motivikus elvű dallamokat sorolt, melyek egy-két ütemnyi motívumok ismétléséből és egy megadott záróformulából állnak. Az *Ungarescha* szerinte épp csak túllép ezen a motivikus szerkesztésen. Akként halljuk az egymás után sorjázó melodikus fordulatokat, mintha az ablak előtt elrepülő madarakat néznénk: nemcsak egymáshoz fűződő viszonyuk, hanem még az alakzat sem feltétlenül derül ki, legfeljebb azt látjuk egyértelműen, hogy melyikük zárja a sort. *Ez az élmény nem referenciális tehát, hanem lineáris.* Nagyon közel áll VADAI István +1-szabályához is, melyről a *Bevezető*ben már volt szó. Ráadásul könnyen lehet, hogy ezek a dallamok jócskán leegyszerűsítve maradtak ránk, idegen zenei műveltségű lejegyzők jóvoltából, akik akaratlanul az ungarisca-forma (számukra már bejáratott) elvrendszerét vetítették rá a végmotívumot talán nem is tartalmazó táncokra, vagyis *referenciális mellékizt vittek beléjük.*<sup>39</sup> A sokat emlegetett analógia, a népzenei dudaapráják és a vonósbandák cifrái éppenséggel *kizárólag* motivikus szerkesztésűek,<sup>40</sup> a zárómotívumok majdnem mindig szimmetrikus helyzetben állnak<sup>41</sup> – hogy a tánc ne sodródjék ki sorkereiteiből.<sup>42</sup>

Mindez semmit sem változtat azon a tényen, hogy a ránk maradt hajdútáncok szinte minden esetben jól elválasztható záróformulával végződnek. DOMOKOS Mária érdekes táblázatban foglalta össze őket:<sup>43</sup>

<sup>38</sup> MZT II. 473–530., a kérdésről részletesen: 517–522.

<sup>39</sup> DOMOKOS Mária felhívja a figyelmet arra is, hogy az ungarisca-elv „A kéziratos forrásokban egészen a verbunkos zene megjelenéséig követhető, a hangszeres népzeneben viszont nem. Míg a motivikus szerkezetű hajdútáncok nyomait a dudaapráják, közbjátékok máig őrzik, az ungarisca forma a recens népi tánczenének abban a rétegében, mely a 16–17. századdal kapcsolatban áll, szinte soha nem jelenik meg, mert abban a periódusokból épülő, szimmetrikus formai elrendezés vált uralkodóvá.” (MZT II. 520.)

<sup>40</sup> MZT II. 519., történeti problémáiról és az ütempárok zenei jellemzőiről részletesen I. SÁROSI 1996, 68–78.

<sup>41</sup> Kivétel pl. SÁROSI 1996, 233. (*Függelék*, 5. dallampélda).

<sup>42</sup> Ezt a XVIII. század végi, nagyszombati magyar táncok közt is megfigyelhetjük, ahol az ungariscás főtémát szimmetrikus cifrák fogják körül. Ugyanez vonatkozik a *Linus-féle kézirat* egyik *codás* magyar táncára. Részletesen I. a XVIII. századi hangszeres zene fejezetében! „A motívumismétlő, kiegészítő hajlam érvényesüléséről, befejezetlenné érzett, aszimmetrikus dallamok „kiegyenesítéséről” Mátray Gábor nyomán I. SÁROSI 1996, 70.

<sup>43</sup> MZT II. 519.



A záróformula szimmetriára vezető megismétlését (mellyel pl. a lublini *Hayduczky*ban<sup>44</sup> találkozhatunk, továbbá az allemande néhány képviselőjénél) csak egy dallamban figyelhetjük meg. Heckel magyar táncában a záróformula *háromszor* ismétlődik meg, tehát a végeredmény itt is aszimmetrikus.<sup>45</sup>

Visszatérve a motivikus hajdútáncok és a referenciális allemande-ok (köztük az *Ungarescha*) összehasonlítására, DOMOKOS Mária kiemeli: „A források tanúsága szerint a hajdútáncok ezen típusához nem járul proportio.”<sup>46</sup> A páratlan ütemű utótáncok egyébként a

---

<sup>44</sup> A hajdútánc-csoport legkorábbi ismert képviselője orgonatabulatúrák feldolgozásban, gazdag harmonizálással maradt fenn (1540 körül); kritikai kiadása: CEKM VI. Vol. 5. 37–38. Formai elemzését l. alább!

<sup>45</sup> Ez a fajta „aszimmetria-hűség”, mely a szétrímelődést védi ki, később, a XVIII–XIX. századi közköltészet egyik népszerű csúfolójánál érhető tetten. A *Hol lakik kend, húgomasszony? Keresztúrba* kezdetű dal metrikai variálódásáról l. a korszak alfejezetét!

<sup>46</sup> MZT II. 519.

nyugati gyakorlat szerint többnyire pusztá átfogalmazásai a páros lüktetésű alapidallamnak: illet valóban csak a Manerio-féle *Ungareschánál*, valamint Heckel magyar táncában figyelhetünk meg.<sup>47</sup> Ennek kapcsán még egy érdekes dallamtípus „képbe kerül” – nem genetikus, hanem motivikus rokonsága miatt. A XVI. század végének olasz tánckönyveiben (Caroso, Negri), valamint több hangszeres kiadásban (pl. Praetorius) szerepel a *Canario* nevű, temperamentumos, felelgetős tánc.<sup>48</sup> Nevét állítólag a Kanári-szigetéről kapta, s nyugodtan mondhatjuk: csaknem az egyetlen – persze kellően kicsiszolt – népi tánc típus, mely helyet kapott a manierista udvari táncok között. Ennek dallamfigurációi kísértetiesen hasonlítanak a magyar hajdútáncokéra, csak éppen hármas lüktetéssel és nem kvintről ereszkedő, hanem kupolás motívumokkal. A közös vonások egy része nyilván a folklorikus hangzással, a dudaimitációval függ össze, de a kérdés még további vizsgálatot igényel. Hogy ismerték-e Magyarországon a *Canariót*, arra csupán Don Diego d’Estrada utal, aki 1627–1628 közt Bethlen Gábor udvari tánc tanára volt (sajnos, notórius hazudozó). Ő állítólag több nyugati tánc mellett ezt is betanította az erdélyi fejedelem egyik farsangi bálján.<sup>49</sup> Lehet, hogy a zene otthonosabb volt a hazai muzsikusoknak, mint gondolnánk...? Alább Praetorius változatát közlöm.<sup>50</sup>

\*

<sup>47</sup> A Jan z Lublina által lejegyzett *Hayduczky* ebből a szempontból is kivétel, mivel itt a *Proportio* jelentősen átalakítja a dallamot, s ezáltal szigorúan szimmetrikus ütemrendet alakít ki: 4 :||: 4+2+2 :||. CEKM VI. Vol. 5. 38.

<sup>48</sup> Tánc történeti elemzése magyar nyelven: KOVÁCS G. 2002, 207–209., 226. és 249–253.

<sup>49</sup> KIRÁLY 1995, 82.; KOVÁCS G. 2002, 323–324.

<sup>50</sup> *La Canarie*. Praetorius: *Terpsichore* (1612); PRAETORIUS é. n., 40–41.

A lublini tabulatúra (Stephan Crauß osztrák lantváltózatában is ránk maradt)<sup>51</sup> *Hayduczkyja* véleményem szerint csak másodlagosan tartozik az ungaresca-körbe. Úgy is mondhatnánk: félúton áll a tisztán motívumismétlő, „valódi” hajdútáncok és a korai allemande-ok között. Számomra ugyanazt jelzi, mint a fenti hajdútáncok: *a nyugati zene asszimiláló erejét* az összes, Keletről érkező dallamimpulzussal szemben. Ha jól megvizsgáljuk, kiderül, hogy a nyitósor csak látszat-háromtagú, valójában egy két ütempáros egységhez tapad hozzá önnön visszhangja.<sup>52</sup> (Ez egyértelműen a három ütempáros nyitású allemande-ok hatása.) A második féldallam ungarescásan indul, egy kidíszítve megismételt motívummal és egy záradék-értékű egységgel. Igen ám, de annak rögtöni megismétlése ismét szimmetrikus sort szül. A motívumképlet tehát így alakul: **abb'** :|| **cc'b''b'**, hiszen a **b'** imitációs módon került a dallam végére. Crauß mindezt még tovább egyszerűsítette (avagy rájött az ösformára?), mivel nála a dallam két, egyenlő hosszúságú, hármas tagolású sorból áll. A nyitó ütempár mindkettőben eltér, a folytatás viszont megegyezik, ő ugyanis elhagyja a negyedik félsor ismétlését. Az így létrejött képlet: **abb' | cbb'**, a proporcióska pedig szintén **abb**. Ettől függetlenül is érdemes közölni ezt a szép, allemande-vonzásra átszerveződött dallamot.<sup>53</sup>



\*

Ideje visszatérnünk a szabályos, imitációs technikával született ungarescákhoz. Lássuk elsőként a csoport egyetlen „névvel ellátott” képviselőjét, mely Velencében (1578), majd Leuvenben (1583) jelent meg, s német tabulatúrák változatban is fennmaradt.<sup>54</sup> Ezt a dallamot

<sup>51</sup> MZT II. 481–482. (a dallam közlésével).

<sup>52</sup> A nyitó ütempár történeti és népzenei analógiái közismertek, pl. az *Apor Lázár tánca* és annak változatai (MZT. II. 520.).

<sup>53</sup> *Hayduczky*. Jan z Lublina tabulatúrája (1540 k.), CEKM VI. Vol. 5. 37–38.

<sup>54</sup> Csak zárójelben: maga az *Ungarescha* szóalak szintén problematikus: az olaszban ez *Ongaresca* volna helyesen. A *ch* használata is fölösleges (sem BARTHA, sem DOMOKOS Mária, sem én nem is így használom, hanem a fenti helyesírással), ám Maineriónál a *Tedescha* is ilyen alakban szerepel. Lehet, hogy latin írásos közvetítéssel is számolnunk kell...?

kizárólag Nyugat-Európából ismerjük, ellentétben Heckel magyar táncával, melynek gazdag magyar, szlovák és cseh-morva népzenei variánsköre van. Nincs kizárva, hogy magyaros hangulatot csupán az olasz és flamand zeneműkiadók tulajdonítottak neki; közvetlen változatait egyszerűen paraszttáncnak nevezik.<sup>55</sup> A C) jelű, alább közreadott német variánsnak immár szerkezete sem azonos, hanem szimmetrikussá válik: **AA'BB'**. Lássunk néhány rokondallamot!<sup>56</sup>

The image displays musical notation for three dance variants, labeled A, B, and C, arranged in three systems. Each system consists of two staves labeled A and B, and a third staff labeled C for the second system. The notation is in treble clef with various key signatures and time signatures.

- System 1:**
  - Staff A: Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
  - Staff B: Treble clef, D major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
  - Staff C: Treble clef, D major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- System 2:**
  - Staff A: Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
  - Staff B: Treble clef, D major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
  - Staff C: Treble clef, D major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- System 3:**
  - Staff A: Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
  - Staff B: Treble clef, D major, 4/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

<sup>55</sup> *Ungarescha* címen Giorgio MAINERIO: *Il primo libro de balli* (1578), Pierre PHALÈSE: *Chorearum molliorum collectanea* (1583) c. tánckönyveiben, továbbá Jacob PAIX *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tabulatur* (1583) c. gyűjteményében található meg. SZABOLCSI 1959a, 162. és 7. kottapélda.

<sup>56</sup> A) *Ungarescha*. Mainerio (1578), MAINERIO 1960; B) *Bauern tanz* (XVI. század végi német lanttab.); C) *Bauern Tantz* (Adrian Denss tabulatúrája, XVI. század vége). Utóbbiak DEÁK Endre szíves közlései. További változatok Heckeltől: MZT II. 520–521.

Az alábbi, külön közölt dallam egy álarcos tánc a drezdai udvar XVI. század végi muzsikájából. Dudaszerű T-D akkordikája mellett figyelemre méltó a három utolsó kissor, mely szinte pontosan egyezik a Mainerio-féle ősdallamával.<sup>57</sup>



Az *Ungarescha* már Maineriónál *Saltarello* nevű utótáncsal szerepel. Ez külön figyelmet érdemel, két szempontból is. Egyrészt: a nyitómotívum nem követi mechanikusan a páros dallamot, hanem egy ütemet „hátrahagyva”, a \*-gal jelölt rész tér vissza még háromszor. Így a nagysor-érzetet teljesen fölváltja a felaprózott kissorok bizonytalan lökdösődése, talán szintén az egzotikus élmény jegyében.<sup>58</sup> Másrészt a *cauda* rész háromszor tér vissza, csekély változtatással.<sup>59</sup>



Az *Ungarescha* Mainerio kiadványában a *Tedeschá*k, vagyis az *allemande*-ok társaságában szerepel. A csoport rokonságát tehát már az egykorú közreadók is észlelték. Sőt,

<sup>57</sup> Churf. Sachs. Witwen Erster Mummerey Tanntz. August Nörmiger orgonatabulatúrája (1598), MERIAN 1927, 234. (A ritmusértékeket kétszeresére növeltem; az 5–6. ütem ismétlése is kiegészítés.) A dallam egyszerűbb, ungaresca-záradék nélküli változatával lengyel földön találkozunk, mintegy ötven évvel később Wytany, azaz ‘köszöntő tánc’ címmel, a *Muzyczne Silva Rerum* címen emlegetett kéziratban (GOŁOS-SZĘŚCZEWSKI 1970, 58. sz.).

<sup>58</sup> Mainerio többi proportiója kiegyensúlyozott, hű tükre a páros dallamoknak.

<sup>59</sup> SZABOLCSI 1959a, 200–201.

Sforza Bianca Mária már 1494-ben rokonságot feltételezett az *ungaresco* (!) és az *ös-allemande* között.<sup>60</sup>

DOMOKOS Mária dolgozatomban 2003. májusi, szegedi konferencia-vitájában felvetette: vajon a magyaros jelölés tényleg a dallamra vonatkozik-e, avagy csupán a falusias, dudaszzerű bourdon-hangzásra...? Tény mindenesetre, hogy Maineriónál – s az ő nyomán Phalèse-nél – még egy dudaimitáló dallam szerepel, szintén egzotikus címmel: *Schiarazula marazula* (jelentését máig nem sikerült megfejteni).<sup>61</sup> Szerkezete és akkordikája (I és VII) nagyon közel áll a Heckel-féle hajdútánchoz, de nem *ungaresca*-elvű, hanem két, megismételt nagysorból áll. A bourdon-muzsikát tehát mindenképp népiesnek érezték a kottakiadók, szinte az a csoda, hogy egyáltalán felvették kötetekbe, ahol ennél egyszerűbb dallamok is gazdag harmonizálással szerepelnek... Egyetlen okuk a piacképesség lehetett, vagyis ezeket a melódiákat széles körben ismerhették a zenekedvelők. SZABOLCSI Bence szavaival: „A XVI. század még nem keresett a táncokban »nemzeti karaktert« a XIX. század módjára, de ösztönösen érzékeny volt az intonáció terén, és csak bizonyos »határjelenségeket« fogadott el nemzetközi, helyesebben közösen-nemzeti, polinacionális érvényűeknek. Ilyen lehetőség nyílt a sapphói lejtésű dal- és táncformában, ha az bizonyos könnyű, vulgárisan éles és pattogó melodikával társult; elfogadta a flamand közönség, bár magyarosan vagy lengyelesen hangzott, s el a magyar is, bár olaszosan vagy németesen lejtett.”<sup>62</sup>

Végül azt se felejtjük el, hogy Mainerio épp Velencében adta ki ezeket a táncokat, s ez a város a magyar nemes ifjak kedvelt találkozóhelye, politikai és üzleti tárgyalások kedvelt központja volt. Talán nem véletlen az sem, hogy Balassi *Giannetta Padoana* nótajelzését épp Mainerio egyik táncában sikerült azonosítania VIRÁGH Lászlónak.<sup>63</sup> Sem a kiadvány, sem a környezet nem idegen tehát a XVI. századi magyar kultúrától.<sup>64</sup>

\*

A korszak másik, *ungaresca*-elvű, kisorondóra emlékeztető sorarányú, ‘magyar induló’-nak nevezett emléke Nörmiger orgonatabulatúrájában maradt ránk (1598), ahol több, hasonló képletű dallam is szerepel. Közvetlen szomszédságában találjuk a fenti táblázatban már közölt *Auffzugkot*, mely a *Heiducken Tanz* variánskörébe tartozik. Az alább bemutatott dallam a többi hajdútánchoz hasonlóan ereszkedő (bár kissé ráérősebb, négy ütemre oszló) motívummal kezdődik, a két belső sor viszont nem azonos, hanem egymásra felel, a záróelem pedig tiszta imitációval megismétli a 3–4. ütemet. Ezzel a fajta, kicsit elnagyolt szerkesztéssel hazai forrásokban majd a XVIII. század első felében találkozunk, amikor elszaporodnak az

<sup>60</sup> SZABOLCSI 1959a, 166.

<sup>61</sup> MAINERIO 1960, 31. (csupán egy tétel választja ez az *Ungareschtól*) A dallamhoz nem járul proportio.

<sup>62</sup> SZABOLCSI 1959a, 168. (a szapphikus modell nemzetközisége kapcsán).

<sup>63</sup> A kérdéstről részletesen: VIRÁGH 1976.

<sup>64</sup> A XVII. századból további elgondolkodtató adatokkal szolgál MZT II. 516.

imitáció „szigorával” kordában tartott, de valójában elszabaduló dallamrészek az ungarescákban, s a zárósort egyre szerveslenebbnek érezzük.<sup>65</sup>



Nagyon valószínű, hogy ez az induló még annyira sem kötődik a katonákhoz, mint a társa. Változatát ugyanis *Momerey*, vagyis álarcos tánc néven jegyezték föl (áthúzva ezzel a *Pollenscher Dantz*, azaz ‘lengyel tánc’ címet).<sup>66</sup> Egzotikus elem lett volna a „magyarsága”? Nincs kizárva. A dudabasszus, mint láttuk, a magunkfajta félbarbár, de legalábbis parasztos népek zenéjéhez dukált a kiadványokban. Ekkoriban a zsidótáncok is ilyenek, pedig meglehet, hogy ez nem több egy zenében megfogalmazott előítéletnél.<sup>67</sup>

Hogy a magyar legalább olyan érdekes karakterfigura volt a nyugati publikum számára, mint mondjuk a szerecsen – melynek pantomimszerű táncát *La Morisque* néven ismerjük –, csak egy adattal hadd érzékeltessem. Indulónkkal csaknem egy időben jegyzi fel Cesare Negri a maga tánckönyvébe azt a koreográfiát és muzsikát, melyre magyar ruhába öltözött, fáklyás legények táncoltak egy itáliai főúri lakodalmon. (Mondanom sem kell: ez a zene is allemande-származék...)<sup>68</sup>

\*

Búcsút véve a XVI. századtól, elmondhatjuk, hogy tanúi voltunk az allemande első nagy divathullámának, mely az ungarescá-elvű dallamokat soha nem látott bőségben árasztotta szét Európában. Már 1550 táján készen álltak a dallamszervezés legfontosabb panelei, melyekre ez a sokféleségében is homogén zenei rendszer támaszkodhatott. A javarészt német műveltségi orientáció miatt Lengyelországban és valószínűleg hazánkban is gyorsan elterjedtek ezek a

<sup>65</sup> Jelenlétét gyakran semmi mással nem tudom magyarázni, mint a koreográfiai háttérrel, no meg a kordivattal. Részletesen, dallampéldákkal l. a XVIII–XIX. századi hangszeres zenéről szóló fejezetben!

<sup>66</sup> MZT II. 500–501., 9. kottapélda. A forrásául szolgáló gyűjtemény – Nörmigeréhez hasonlóan – a drezdai szász választófejedelmi udvar XVI. század végi zeneéletéről tanúskodik (501.). Nörmigernél egész sorozatát találjuk a *Mummerey* című táncoknak, köztük a Mainerio-féle ungarescá második felének dallamrokonával! Lásd a fenti táblázatban!

<sup>67</sup> MZT II. 522.

<sup>68</sup> A táncot 1599-ben adták elő Ausztriai Albert főherceg és Spanyol Izabella esküvője tiszteletére, Milánóban. Cesare Negri 1602-ben közölte a koreográfiákat tánckönyvében (*Le gratie d'Amore*). A magyar ruhába öltözött férfiak táncának címe: *Ballo fatto da sei cavalieri*. JONES 1986, 184., 192–193., 195. (a koreográfia és a dallam részletes közlésével).

dallamok, és idő teltével mindenképp kölcsönhatásba léptek a nemzeti hagyományokkal. Hogy mindezt csak a nyugati zenekedvelők szórványos lejegyzéseiből ismerjük, akiknek a „tükre” akaratlanul is torzít, nem változtat a tényen, hogy a magyarnak vagy hajdútáncnak nevezett, motívumismétlő dallamocskákban éppúgy, mint a valóban ungarasca-elvű Mainerio- és Nörmiger-féle táncokban megfigyelhetjük a forma szabályainak elsajátítását (némi egyszerűsítéssel), vagyis az elmélyült recepciót. Amit tehát anyanyelvű irodalmunk a klerikus-vágáns hagyomány újragondolásával lépésről lépésre tesz meg – emlékezzünk csak: Balassi előtt nincs olyan magyar vers, melynek rím- és sorszálya maradéktalanul megfelelné az ungarasca-elvnek! –, arra a zene kétfrontos küzdelemben vállalkozhat: néhány dallam közvetlen átvételével és ezzel egyidejűleg a szerkezeti szabályok lassú beépítésével. Mindhárom folyamat a XVII. században hozza meg termését Magyarországon.