

## Ungarescák a XVIII–XIX. századi magyarországi hangszeres zenében

Mint az előző, verstörténeti részben már utaltam rá: a XVII. század végének lassanként megszaporodó ungarescái után a XVIII. század első felében ugrásszerűen megnő az ilyen formaelvű melódiák és versek aránya a magyarországi forrásokban. A népszerű költészetet és a táncdivatot – úgy tűnik – ekkoriban *regionális korstilus*ként hatja át az efféle referencialitás. DOMOKOS Mária épp a XVIII. század miatt tartja elfogadhatónak az ungaresca kifejezés „magyaros” mellékízét: „A német és lengyel táncok korai 16. századi típusaiban körülbelül hasonló arányban jelenik meg ez a forma, de később, a táncdivatok sűrű változásaival egyre ritkul. Nálunk viszont a történelmi események, s ebből eredően a kulturális »leszakadás« miatt tovább élt és tovább virágzott.”<sup>1</sup> A gazdag variációs lehetőségeket nyújtó ungarescák tehát – legalább másodlagosan – arról is tanúskodnak, miként zárkózik be a magyarországi zene a saját vagy sajátként megőrzött hagyományaiba. Mivel azonban a megnövekedett, átjárhatóvá vált ország műveltségi átszerveződése immár nemcsak regionális, de nagytérsgégi dimenzióban zajlott, az „önmagunkba zárulás” egyben a közép-európai kapcsolatháló megerősödését, emlékeink gazdagodását is magával hozta. A XVII. századból örökölt „pótolnivalók” (melyek terhet az irodalom is csak apránként tudta letenni) közül első helyen állnak a referenciális strófák, s a hangszeres zene – rugalmasságának köszönhetően – élen tudott járni ezeknek a többé-kevésbé már ismert és kipróbált formaelveknek a bejáratásában.

Mivel a hazai termésű rokokó és verbunkos táncdallam-források napjainkra – KODÁLY kezdeményezése nyomán főként DOMOKOS Pál Péter, PAPP Géza, BÓNIS Ferenc, valamint a lengyel és szlovák zenetörténészek<sup>2</sup> jóvoltából – elég nagy számban feltárássra kerültek (s még továbbiak előkerülésére is számíthatunk), a mintavételnél immár sokkal szélesebb körű vizsgálati lehetőségeink vannak. Örök hiányérzet marad viszont bennünk, ha arra gondolunk: vajon milyen koreografikus háttere lehetett ezeknek a táncoknak, s ez mennyi mindenhez adhatna magyarázatot... Mivel azonban ilyen forrásokat ma még nem ismerünk, kénytelenek vagyunk a dallam- és versstruktúrák elemzésére hagyatkozni. Ezzel a résztanulmánnyal összegezni szeretném a korábbi, kiváló kutatások zenei szempontjait, az elemzés szókincsébe fölveve az előzőekben megszokott, versvizsgálatra is alkalmazott terminológiát.

A korszak magyarországi táncmuzsikájában szinte kivétel nélkül az első sor(ok), majd a quasi-cauda külön-külön megismétlésével találkozunk. A hangzó melódia motívumképlete te-

<sup>1</sup> MZT II. 520.; DOMOKOS M. 1975, 216–217.

<sup>2</sup> A teljesség igénye nélkül meg kell említeni Josef Kresánek, Oskár Elschek, Alexander Móži, Ľuba Ballová, Emanuel Muntág, Marta Terrayová, valamint Zofia Stęszewska nevét.

hát többnyire **AA | bbc | bbc**. Már a korábbi táncanyagban is megfigyelhettük ennek nyomait, ám 1700 után mindenképp általános gyakorlatnak tűnik. Ez visszamenőleg is bizonyítja, hogy a *Dies*-strófának van keresnivalója az ungarescák között. Ez a kettős caudájú versforma egyszerűen *ritka kivétel*, ahol a szöveg- és dallamrendszer pontosan megfeleltethető, s a poétikai hagyomány felvállalta az amúgy üres ismétléssel kitöltött (vagy csak hangszeresen megszólaló) félélszakasz megverselését, hiszen önálló dallamfordulatai is voltak hozzá. Minden más ungarescánál fennáll tehát a gyanú, hogy a második félstrófát – a fentiek szerint – megismételték. Ennek a VARGYAS-féle arányszámításokban lehet szerepe, mely még sokkal több kutatni-valót rejt, mint ami ebbe a tanulmányba egyáltalán belefér.

A fennmaradt táncok többsége vagy címtelen, vagy *Saltus Hungaricus* és efféle, 'magyar', vagyis 'magyarországi' címet visel. Az interetnikus kutatások során kiderült, hogy ugyanezekben a kéziratokban nemcsak a magyar(nak titulált), hanem a szlovák vagy lengyel, sőt, ritkán a stájer táncanyagban is megtaláljuk ezt a formaelvet. Az ide sorolható legkorábbi gyűjteményben, melyet Lányi Eleonóra számára írtak össze 1729 táján, a többségben lévő *Saltus Polonicus*ok közt legalább olyan gyakori az ungaresca-szerveződés, mint a kézirat néhány magyar táncánál. Ekkoriban sem beszélhetünk tehát nemzeti sajátosságról, de *lokális hagyományról* annál inkább!

A XVIII. századi magyarországi tánclejegyzések forrásai túlnyomó többségben a Felvidékről és Nyugat-Magyarországról valók. Ezt azért is érdemes szem előtt tartani, mivel az ungaresca- és rondó-féle strófatípusok elszaporodását elsősorban a szlovák (egyben cseh–morva és lengyel), továbbá osztrák–német közkultúrával való érintkezés színterein figyelhetjük meg, pl. felvidéki, többnyelvű énekeskönyvekben. Hogy a felsorzárodású szerkesztés ekkor az erdélyi muzsikától sem állt távol, a *Sepsiszentgyörgyi kézirat* (1757 k.) két magyar tánc is bizonyítja. Szövegcsaládok, valamint néhány dallam valószínűsíthető vándorlása jól alátámasztja azt a feltevést, mely szerint a XVIII. század első felében, főként 1730 után a felvidéki kultúra vált a hazai irodalmi-zenei divat központjává. A török időket viszonylagos rendben átvészelt udvari és városi kultúra számos vívmánya, egyebek közt a magyar–szlovák késő barokk költészet épp ebben az időszakban kapott páratlan lehetőséget a széleskörű terjedésre. Ne feledjük: ekkoriban tetőzik a szlovákok migrációs hulláma, s a belső-magyarországi területeket friss, összetett ízlés-impulzusok érik. S bár XVII. századi költői formáink vizsgálatánál már láthattuk, hogy Erdélyből ismerjük a legtöbb verses ungarescát 1670 után, a felvidéki „modell-terület” rokokó játéka, az Amade-család és követőinek poétikai divat-reformja országosan átszínezte a népszerű irodalom formarendjét, még hozzá a heterometrikus strófák, pl. az ungarescák és rondók terjedésével.

A fenti hipotézist nyilván sokféle árnyalattal gazdagíthatná, ha újabb erdélyi, partiumi, alföldi vagy dél-dunántúli források kerülnének elő. Talán még valóban reménykedhetünk ilyenek felbukkanásában. Egyelőre azonban ebből a kicsit aránytalan eloszlású, de igen reprezentatív repertoárból tudunk következtetéseket levonni, tendenciákat megfigyelni.

Az így sem csekély mennyiségű dallam összehasonlító vizsgálatát ezúttal sem közvetlenül a zenei stílusrétegek felől kezdjük, hanem az ungaresca-elvrendszert csoportjai irányából. Mint már a korábbi századokban megfigyelhettük, a dallamok világában is kirajzolódhatnak a metrikai rendszer jellemző vonásai, bár néha az énekelt vers melódiája és szövegrendszere finom ellentmondásban áll egymással. Hogy ezt most még egy szemponttal árnyaljam: ez idő tájt a proporciós gyakorlatban élő dallam páros és páratlan ütemű változatai közt néha szintén komoly eltéréseket figyelhetünk meg – már ahol egyáltalán följegyezték, mivel a legtöbb forrásból hiányoznak.

Az ungaresca-szabályok közül a dallamrendszert is alapvetően befolyásolják az *imitációs* és a *szintetikus* zárósor-referenciák. Ha az összes ismert egykorú hazai adatot összevetnénk e szempont szerint, nagyjából 1:1 arányban találnánk köztük az imitáció igényével föllépő tánc típusokat és a szintetikus zárósorúakat. Ebben a sorrendben fogjuk tehát részletesebben vizsgálni őket, felvillantva a tánc típusok formai jellemzőit is.

\*

Kezdjük az *imitációs igényű* csoporttal! Talán első látásra furcsának tűnhet ez a kifejezés. Dallamoknál azonban leginkább csak erről, s nem a „tisztá” imitációról beszélhetünk, bár arra is látunk majd néhány példát (irodalmi megfelelője a szó szerint visszatérő felsor, ami tehát *quasi refrén*). A zenei rímek élményét gyakran egy-két ütem hasonló ritmikai elrendezése jelenti, s a bennük futó dallam rokon vonásai az eltávolodott szekvenciák játékát idézik. A zenei csoportosításnál az imitáció elveit tehát kissé tágabban kell értelmeznünk, mint a versformakénál.

A *tiszta imitációval*, vagyis egy nyitósor végi formula hangról hangra egyező, zárószori visszatérésével viszonylag ritkán találkozunk. Ez a zenei struktúra korabeli (a bécsi klasszikus és modern összhangzattan előzményein alapuló) akkordikájával függ össze. A dallam emiatt a nyitósor végén csak ritkán érkezik tonikára, gyakoribb az V. fokon, illetve a domináns akkord valamelyik hangján tartott álzárati pihenő. Ez a hajdútánc jellegű, valamint a magyar–szlovák népzenei rokonságú dallamokon kívül szinte tipikusnak mondható a rokokó anyagban.

Az alábbi dallamtípus a két legnagyobb terjedelmű felvidéki hangjegyes forrásban, az *Apponyi-kéziratban* (1730) és a *Szirmayné Keczer Anna* nevét őrző, a XVIII. század közepére datálható táncgyűjteményben egyaránt fennmaradt, méghozzá azonos hangnemben.<sup>3</sup> Az előbbi, A)-val jelölt változat tiszta imitációjához képest a B) variáns a dallam nyitósorát még nem a felső oktávra vezeti, hanem az alaphangra. Így ez a lejegyzés az oktávon záró típust idézi, s talán ezt tekinthetjük alapformának – kicsit kevésbé tiszta imitációval.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Az ilyesmi persze nem perdöntő; jelen esetben az első fekvésű hegedűjáték „kényelmi” szempontjai is átszövik a dallam díszítéseit.

<sup>4</sup> A) 10. *Hungar. Apponyi-kézirat* (1730), DOMOKOS P. P. 1978, 198. sz. Eredetileg *f*-finalis, követi 3/4-es proporció. B) NB F-33. *Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye* (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 74. Eredetileg *f*-finalis.



Következő, tiszta imitációs példánk az *Apponyi-kézirat* (1730) 6. *Hung.* feliratú tánca,<sup>5</sup> melyben talán egy énekelt dallam bújik meg (szótagszámai 14, 14 | 8 8 6 lehettek). Nyitómotívuma az *Apor Lázár-dallamcsaláddal* rokon, ám ez a hajdútánc-leszármazott egyértelműen moll hangsorú. A második, tonika-zárlatra vezető nagysor végén a ritmusértékek szisztematikusan lerövidülnek, majd a zárósorban is így térnek vissza: két ütem helyett csak egy! A gyűjtemény kottairása e tekintetben egyáltalán nem hibátlan, tehát mindezt a feljegyző muzsikusi tévedésének is tarthatjuk. Annál inkább, mivel a 3/4-es proporcióban kiegyenlített, négy, illetve két-két ütemes sorokkal találkozunk. (Az eredeti, talán mégsem kizárható ritmust a kottasorok fölött mutatom be.)

<sup>5</sup>

Modern kiadása: DOMOKOS P. P. 1978, 193. sz. Eredetileg *a*-finalis.



A XVI–XVII. századi előzményekre épülő, de sok esetben új motívumokkal (pl. „korszerűbb” szekvenciákkal) kiegészülő hajdútánc-utódok közt rengeteg ungarescát találunk. Érdekes, hogy ebben a régies rétegben sem kerülnek túlsúlyba az imitációs dallamok a szintetikusakkal szemben. Sőt, mint majd látni fogjuk, több eredeti megoldást találunk az utóbbi csoportban. Az imitáció szempontját és szokásos arányait mégis őrzi néhány táncdallam, ezekből mutatok be egy-két jellegzetes példát. Többségük a tiszta imitáció helyett kidíszített zárósorral fejeződik be.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> A) [Cím nélküli darab.] Barkóczy-kézirat (XVIII. század első fele), DOMOKOS P. P. 1978, 6. sz. Eredetileg *c*-finalis.

B) *Saltus Hungaricus*. 1. Linus-féle kézirat (1786 előtt), FALVY 1957, 429. Eredetileg *d*-finalis. Jellegében közeli rokona Speer 7. magyar tánc, I. a XVII. századi hangszeres fejezet kottapéldái közt! Egykorú változata *Steyrisch* címmel a *Lányi-kézirat*ból ismert (1729); KODÁLY 1964, 277.

C) *A-40*. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 9. Eredetileg *a*-finalis.

D) *Lapaczkas Tancz*. Linus-féle kézirat (1786 előtt), FALVY 1957, 428. Eredetileg *d*-finalis.

This page contains six systems of musical notation for guitar, all in the key of G major (one sharp). The notation is as follows:

- System 1:** Two staves in common time (C). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line and repeat dots.
- System 2:** Four staves in 2/4 time. The first three staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.
- System 3:** Two staves in common time (C). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line and repeat dots.
- System 4:** Three staves in common time (C). The first two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.
- System 5:** Four staves in 3/4 time. The first three staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.
- System 6:** Four staves in 3/4 time. The first three staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

A fenti tánc típusokkal egyidőben divatos, rokokó *polonaise*-ek és *menüettek* közt is elég sok, tiszta imitációra épülő dallammal találkozunk. Lássunk néhány példát olyanokból, melyek kétrészes szerkezetükkel és mechanikusan visszatérő záróképletükkel tűnnek ki.<sup>7</sup>



Az alábbi táncokat jóval később, a XVIII–XIX. század fordulóján jegyezték fel Nagyszombatban. A bécsi klasszikus muzsika közelségét mutató kéziratban több, tiszta imitációs ungarescát találunk, melyek ekkoriban, a szimmetrikus verbunkos-témák virágkorában már kicsit ódivatúnak számíthattak. Az első népzenei-közzenei származású, s nyitómotívumában a XVII. század végi *Soproni virginálkönyv* egyik, fentebb idézett magyar táncának kezdőütemei köszönnek vissza.<sup>8</sup>

A második példa<sup>9</sup> kezdőhangjai szintén ehhez a dallamcsaládhoz tartoznak,<sup>10</sup> a belső sorokat azonban már nem tekinthetjük a szó szoros értelmében vett melodikus soroknak, inkább az akkordot (V, I) kiszolgáló aprójáknak. Ezekhez hasonlót majd egy másik kottapélda codájá-

<sup>7</sup> A) C-42. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 27. Eredetileg c-finalis. B) C-69. Uo., KRESÁNEK 1983, 33. Eredetileg c-finalis.

<sup>8</sup> Nagyszombati 3. kézirat, 2. sz. DOMOKOS P. P. 1978, 88. sz. A kézirat fuvolára, két hegedűre, két oboára, két kürtre és basszusra hangszerelve adja közre a táncokat (a fuvola szólama egy mű kivételével elveszett); itt csak az 1. hegedű szólamát adom közre, eredeti záróhangja: c.

<sup>9</sup> Nagyszombati 3. kézirat, 6. sz. DOMOKOS P. P. 1978, 91. sz. A műből a két hegedűn kívül a basszus és a két oboa szólama maradt fenn. Érdekes, hogy a 3–4. ütemben, majd ennek dallam végi visszatérésekor hallgatnak az oboák, s az előadói utasítás mindkét alkalommal piano hangerőt ír elő. Ez egy ritka adat arról, hogy a referencialitás szempontja hogyan hathatott ki a kései, ungarisca-formájú dallamok előadására – dinamikában és hangszerelésben. Ismét csak az 1. hegedű szólamát közlöm, eredeti hangnemben.

<sup>10</sup> Együttal Daniel Speer fentebb idézett egyik magyar táncának ereszkedő nyitótémájával is rokon.

ban is láthatunk, az erdélyi vonósbandák primásai pedig napjainkig szívesen játszanak efféléket. Mivel azonban ezek többnyire *két dallam között, s nem a dallam határain belül* gyakoriak, kicsit szervesetlen benyomást kelt utánuk a hangról hangra pontosan visszatérő 3–4. ütem.



A következő, talán szintén vokális eredetű táncdallamban a nyílt, nem teljesen tiszta imitáció jelenségét figyelhetjük meg. A 12, 12 | 8, 8, 6-os beosztású (tehát a XVII. századi szövegekben igen gyakori formaképletű) strófa zárósora nem hangról hangra, hanem egy szekunddal lejjebb, szekvenciaként felel a nyitósor végére.<sup>11</sup>

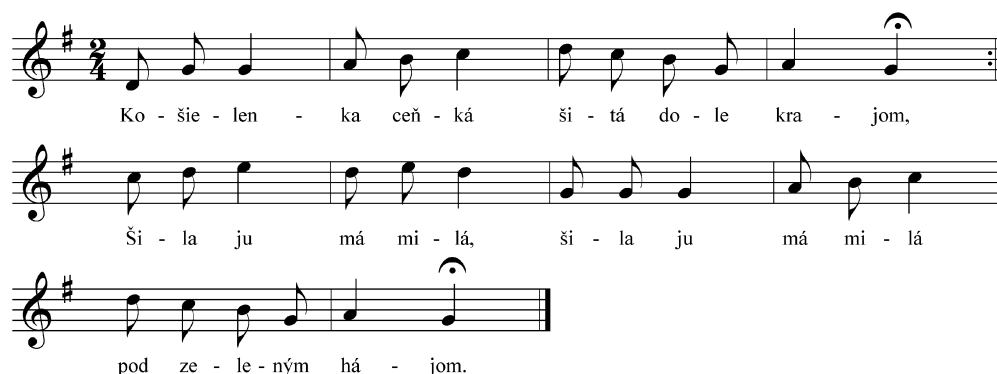


A fenti dallamban még egy fontos apróságot érdemes megfigyelni. A 12 szótagú nagysor két hatosa nem egyforma: az első 3+3, a második 4+2 beosztású. Mivel – nemcsak ungares-cákban, hanem minden más klerikus-vágáns gyökerű versformánkban, így pl. a felező tizenkettes énekelt változataiban – ez a játék az emelkedő-mellérendelő 3+3-as tagolást szembeál-

<sup>11</sup> 36. Hung. Apponyi-kézirat (1730, faksimile kiadása: MUNTÁG 1974, 11V), DOMOKOS P. P. 1978, 225. sz. Eredetileg d-finalis.



lítja az ereszkedő-lassuló 4+2-essel.<sup>12</sup> Már a XVII. századi táncanyagban jól megfigyelhetjük, mekkora dallamszervező ereje van ennek a kis ritmikai fogásnak (pl. *Apor Lázár tánca* és variánsai).<sup>13</sup> Más, népzenei ungarescákban még arra is találunk példát, hogy az egész strófát e kettőnek egymást kiegészítő, imitációs játéka szövi át: a nyitósor 3+3-as eleje a belső sorokban, a 4+2-es formula a zárósorban tér vissza. Az alábbi szlovák népdal szintén ezt példázza:<sup>14</sup>



A hét szótagnyi értékű sorok és félsorok átmenetiségéről már bőven volt szó. Legtöbbször az izometrikus övezet kapcsán szoktuk emlegetni, s erre a szintetikus csoportban is látnunk majd példát. Most azonban egy világos imitációra épülő, hetes alapú dallamot mutatnék be, mely az ungaresca és a kisrondó közt lebeg. Belső sorai egymást variálják, a visszatérő záróformula pedig a nyitáshoz képest egy kvinttel lejjebb zár.<sup>15</sup>



Az imitáció olyankor is „takarásba kerül”, ha a megismételt belső sori formulákat díszítéssel teszik változatosabbá. Ez a népzenei gyakorlatban mindennapos jelenség, s a gazdag improvizációs hagyományra támaszkodik. Az ornamenseket az alábbi, XVIII. század végi táncdallamban szerencsére rögzítették, így képet alkothatunk a dallamrészek önállóságáról.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Szintetikus változatban: 24. Hung. *Apponyi-kézirat* (1730), DOMOKOS P. P. 1978, 212. sz. Itt a nyitó- és belső sorok egyaránt 3+3-asak, a vándormotívumból szőtt zárósor viszont 4+2-es.

<sup>13</sup> A XVIII. században és a folklórban továbbvariálódó dallamtípus elsőként a *Kájoni-kódexben* (1670 előtt) bukkan fel. Kiadásuk pl. SZABOLCSI 1959c, 25. és 32. sz. Hasonló, 3+3 és 4+2 alapú metrikai játékra épül az egykorú *Vietórisz-kézirat* cím nélküli tánca (uo., 36. sz.).

<sup>14</sup> Modlatín, Trencsén vidéke (1895). *Slovenské Spevy* III. 472. sz. Eredeti hangnem.

<sup>15</sup> 54. Hung. *Apponyi-kézirat* (1730, faksimile kiadása: MUNTÁG 1974, 17R), DOMOKOS P. P. 1978, 244. sz. Eredetileg *f*-finalis. Ritmusát egységesítettem.

<sup>16</sup> *Nagyszombati 2. kézirat* (Magyary-féle táncsorozat), DOMOKOS P. P. 1978, 83. sz. Csak az 1. hegedű szóla-



Következzen néhány példa arra a jelenségre is, ha az imitáció megmarad a ritmusbeosztás vagy egy-két közös hang szintjén, de a visszatérő dallamsor nem azonos az ősével, hanem feleletként érkezik rá, pl. a már ismertetett tonika–domináns kapcsolódáson keresztül, más esetben pedig a szlovák népzene *valašská* rétegének líd hangsorú játéka nyomán.<sup>17</sup>



Ugyanilyen, transzponáló imitációról tanúskodnak a következő, rokokó táncjátékok. Közülük az első tripódikus nyitósorával tűnik ki, ám az imitáció nem mechanikusan emeli a dallam végére a három ütemnyi nagysor-záradék ellenpárját, csupán két ütemet idéz fel. Valójá-

mát közlöm, eredetileg két hegedű, két kürt és basszus felállásban, C-dúrban. A dallam végére csatolt coda más táncoknál is szerepel ebben a gyűjteményben, így összekötő elemnek, aprájának tekinthetjük.

<sup>17</sup> I. C-16. *Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye* (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 21. Eredetileg c-finalis.

II. C-93 (*Jako geto, pekne ge to...*). *Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye* (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 37. Eredetileg c-finalis. (Ez a dallam és a szöveg töredéke nem pontosan ungarosca, inkább kisrondó jellegű.)

ban itt is négy belső sorral találkozunk, melyek egy-egy négyütemes kombinációt alkotnak, a kései allemande-oknál látott módon.<sup>18</sup>



A nagyszombati táncsorozatban hangszerelési emléke is fennmaradt az imitációs ungarescának. Egy helyütt a nyitósorokat az egész zenekar játssza, a folytatást azonban csak a vonósok, s a két kürt csupán a zárósorra tér vissza.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> A) C-7. *Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye* (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 18. Eredetileg c-finalis.

<sup>19</sup> [Cím nélküli darab.] *Nagyszombati táncgyűjtemény* (XVIII. század vége), DOMOKOS P. P. 1978, 81. sz. Ugyanezt a hangszerelési játék l. még ui. 83.

Cor. 1. In D Solo

Cor. 2. In D Solo

VI. 1.

VI. 2.

Basso

Variált imitáció szervezi át az alábbi dallamot, melynek többi változata (már a XVII. század óta) nem-ungarescás! Talán alkalmi átszerveződés volt ez, a divat sodrásában? Mindenesetre így, átalakult caudával is érdekes dallam született, félúton a letűnő chorea-stílus és a rokokó hangzatabontások közt.<sup>20</sup>

Az imitációnak van egy érdekes, ritkán kihasznált lehetősége, melynek eddig főként verses példáit láttuk. Ez nem más, mint a XVI–XVII. századi irodalomban már megfigyelt *előrim* zenei párhuzama, melyet a másodlagos referencialitás sajátos összefüggései irányítanak. Zenei

<sup>20</sup> Scribe D-47. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 50.

formáknál ez pl. azt jelentheti, hogy a belső sorok vagy a zárósor a nyitósor(ok)nak nem a második, hanem az első félsorával, kezdőmotívumával teremt kapcsolatot.

Az alábbi első dallam nem is pontosan ungarésca, inkább kisrondó, hiszen két ütemnyi sorocskái vannak (**aa bbc bbc** jelleggel). Itt az előrím csak ritmikai természetű, mivel a zárósor a nyitóképlet ritmusát imitálja.<sup>21</sup>



A hangszeres források tele vannak ekkoriban törökös-cigányos dallamfordulatokkal, melyek egy kicsit ugyan tovább torzítják a XVII. század fríg divatját, de nyilván sok mindent meg is őriznek belőle. Egy előrím-játékra és tiszta imitációra épülő, szeszélyesnek tűnő dallamot idézek a Szirmayné-gyűjteményből, melyben a frons:cauda arány eltér a megszokottól.

<sup>21</sup> A) *Magyar Tántz. Sepsiszentgyörgyi kézirat (1757)*, DOMOKOS P. P. 1978, 23. sz. Eredetileg *d*-finalis.  
B) *C-73. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe)*, KRESÁNEK 1983, 34.  
C) *D-5. Uo.*, KRESÁNEK 1983, 41. Eredetileg *d*-finalis.

Vargyas módszerével, az ismétléseket is számítva 18:12 ütem, vagyis 3:2. A kilengés oka a nyitósor motívumszövése, mely a következő képlethez vezet (ütemekre bontva): **ab ab cd bef :||: gh gh ef**. A **b** motívum-előrim tehát befurakodik a nyitósor hetedik üteme elé. Ritmikai nézőpontból még egyszerűbb a helyzet: három, egyenként háromütemes szakasz követi egymást, rokon ritmusbeosztással, **ABB'** képlet szerint. (A tördeléssel ezt érzékeltetem.)<sup>22</sup>



Az előrim vizsgálatakor, a XVI. századi magyar irodalomban már találkoztunk az additív rímtechnikával, mely felsorakoztatja az előző fő- és előrímekeket. Ugyanezt motivikus változatban találjuk meg az alábbi dallamnál, ahol a zárósor a nyitóütemből és a 4. ütem transzponált változatából áll.<sup>23</sup>



Az előrim-kérdéskör folytatásaként lássunk példát egy négy belső soros, távoli Palkó-származékra! A tiszta imitáció ezúttal nem csupán a záró ütempárra terjed ki, hanem majdnem az egész nyitósorra, így az első két belső sor (nagysornak is értelmezhető módon) egy visszatérő, nagyobb lélegzetű motívum közé ékelődik, **AAbA** jelleggel.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> C-60. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 31. Eredetileg *c*-finalis.

<sup>23</sup> D-20. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 45. Eredetileg *d*-finalis.

<sup>24</sup> C-13. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 20. Eredetileg *c*-finalis.



A következő *polonoise*<sup>25</sup> arról árulkodik, hogy az imitációs elvet még rokokó dallam-szekvenciák közt is a végsőkéig fenn lehetett tartani. Itt már a nyitósor is három, kétütemes kisorsból áll, a Balassi-sor és rokonai módján, a XVII. századi choreák örököseként. A *cauda* belső sorai két párt alkotnak (páronként megegyező szekvenciákkal). Ilyenekkel, sőt páronként eltérő dallamvonalúakkal gyakran találkozunk ekkoriban, ám ezek – mint alább látni fogjuk – legtöbbször nem imitációs, hanem szintetikus zárósorral végződnek: záradéuk a cauda zenei világához áll közel. Ez a dallam talán viszonylag egyszerű akkordikájának és kissé nehézkes motívumainak köszönheti, hogy fenntartotta az imitációt.



A cauda többszörösen megbonyolított sorrendszere az alábbi rokokó táncmelódiában már finoman elmosza az imitációs hangulatot. Ha beszélhetünk a XVIII. század első felében

<sup>25</sup> A-23. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 5. Eredetileg *a*-finales.

Amade-lelkületű muzsikáról, a Szirmayné-gyűjtemény néhány hasonló darabja mindenképp megérdemli ezt a nevet. A formaművész (és -bűvész) poéta ugyanilyen módon aprózta fel tendenciózan néhány „gólem”-strófájának kissorait. Verstechnikáját tehát nemcsak olasz költő-elődök inspirálták, hanem saját szellemi környezete, a felvidéki főúri udvartartások zenei divatja is. Ebben a *Ländlerben*<sup>26</sup> szinte minden mozzanat megfeleltethető az Amade-formulának. A nyitó sor nem négy, hanem öt ütemből áll: a harmadik – mintegy közbevetésként – Echo módjára felel a másodikra, afféle melodikus belső rímként. A *cauda* itt is sokkal hosszabb a fronsnál, s a belső sorok összesen nyolc ütemnyi terjedelmet foglalnak el, majd a kétütemes, kicsit még imitációs jellegű záró sor következik. A nyolc ütem azonban 2, 2, 1, 1, 1, 1 arányban oszlik meg, motívumai pedig *aabbcc* módon, tehát mintha a 3–4., eredetileg kétütemes belső sor „szétrímelt” volna.



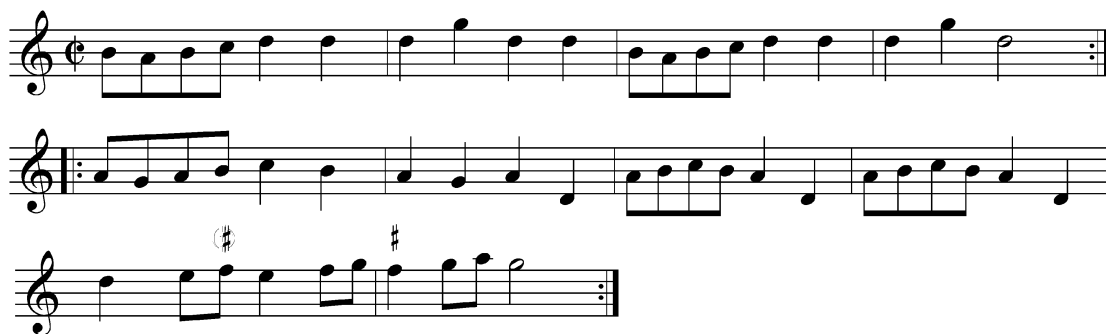
A kontraszt kedvéért álljon itt egy kelet-európai karakterű dallam is, melyben a második belső sor ugyanilyen negyedsoros felaprózódás „áldozata lesz”. Valószínűleg persze nem a fenti rokokó motivika szűrődött át egy teljesen más nyersanyagú dallamvilágba, hanem a hajdútánc-hagyomány saját formulakészlete él tovább e késői alakban is. Az oktávra érő záró sor egyébként itt már csak nagyon távoli módon tart kapcsolatot a nyitó sor végével, így félúton helyezkedik el az imitációs és szintetikus megoldás között.<sup>27</sup> Érdeemes megfigyelni a már szintén ismerős „előrím”-technikát, mely itt az 1. belső sorban viszi tovább a nyitó sor jellegzetes ritmusát.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> A-27. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 6. Eredetileg *a*-finalis.

<sup>27</sup> Egészen hasonló jellegű dallamot találunk a Nagyszombati táncgyűjteményben is (XVIII. század vége), ahol az egyre cifrább belső sorok saját sodrásukkal ragadják a záróformulát is. DOMOKOS P. P. 1978, 94. sz.

<sup>28</sup> *Saltus Hung.: Linus-féle kézirat* (1786 előtt), FALVY 1957, 430. Eredeti hangnemben közlöm, a záró sor ritmusának és *fisz* hangjának rekonstrukciója tőlem; FALVY helyesnek tartja az előjegyzés nélküli olvasatot: „Zárlata a gyűjteményben egészen egyedülálló: felfelé kapaszkodó mixolyd” (442.).





A következő dallam már címében problematikus. A *Linus-féle kézirat* ismeretlen összeírója ugyanis *hungaricam Menuet* felirattal látta el ezt az egyáltalán nem 3/4-es lüktetésű táncmelódiát.<sup>29</sup> Sokkal inkább a korai verbunkos lassú táncok előzményét láthatjuk benne, mint egy „kivasalt” menüettet. A kéttagú (talán *da capo*val visszatérő) dallamszerkezet – mint arra a forrást feltáró FALVY Zoltán is felhívta a figyelmet<sup>30</sup> – szintén imitációval kapcsolja össze a záradékot az előzményekkel. A szokatlan ütembeosztás (2+3 | 2+3 | 3 :||: 2+2+3 :||) elárulja azonban, hogy a nyitósorban **AB** | **ABB'** ritmikai elvű imitáció történik, amelynek vége a XVII. századi choreákra emlékeztet. A referencia-viszonyba került, visszatérő motívum tehát *a nyitósor középső egységének variált ritmusát* őrzi meg. Echo-szerepéből csak a középrészben lép ki, ahová a főtémához kapcsoló „emlékeztetőként” lép be – új tartalommal töltve meg az ungaresca-elv klasszikus módszerét.



<sup>29</sup> *hungaricam Menuet*. *Linus-féle kézirat* (1786 előtt), FALVY 1957, 425.

<sup>30</sup> A „pseudo-adonicus”, vagyis rövid strófazáró sor jelenlétét ebben a dallamban is felismeri FALVY 1957, 441.

Az imitációs csoport vége felé mindenképp be kell mutatnom azt a táncdallamot, melyet Falvy Zoltán a *Linus-kézirat*ot bemutató cikkében *magyar estampida* néven elemzett, s melynek további vizsgálatát javasolta a kutatóknak.<sup>31</sup> Ő ebben a visszatérésekkel megbonyolított dallamban egy nevezetes, középkori tánc típus szerkesztési elvének kései, magyar lecsapódását látta. Természetesen nem szabad kizárni ennek lehetőségét sem – már csak az általa említett közel-keleti analógiák hatására –, én viszont ezúttal egy sokkal egyszerűbb magyarázatát adnám a motívumok elrendeződésének.

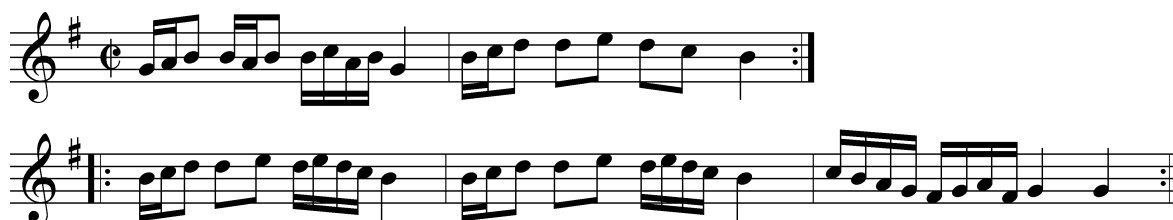
Véleményem szerint ezt a melódiát is az ungarasca-elvrendszer építi föl, azonban a fentebb látott (igaz, talán kicsit későbbi) nagyszombati táncokhoz hasonlóan egy aprájaszerű, magas fekvésű codával egészíti ki a szokásos kéttagú egységeket. A középrész, vagyis a *finis* felirat utáni szakasz ugyanígy épül föl, azzal a különbséggel, hogy a belső sorok nem két, hanem három ütemnyi egységet foglalnak el, így a szabályos ungarasca-arány helyett kicsit aszimmetrikusabbat találunk (miként néhány gyermekjátékban). A darab motívumképlete tehát: **AA' :|| bbc :|| Coda :|| ddd'c' :|| Coda :||** stb. Ebből a c motívum nem más, mint az A' nyitó sor utolsó két ütemének változata.<sup>32</sup>



<sup>31</sup> FALVY 1957, 441–442.

<sup>32</sup> *Saltus Hungaricus*. 2. *Linus-féle kézirat* (1786 előtt), FALVY 1957, 429. (Az estampida-koncepciót illusztráló, módosított átirat a 441–442. oldalon található.) Eredeti hangnem; néhány értelemszerű – FALVY által is alkalmazott – hangérték-javításon kívül az ütembeosztást 2/2-ben egységesítettem. Hasonló (codákat nem tartalmazó), 1591-ben kiadott lengyel dallamot már láttunk a XVI. századi hangszeres fejezetben.

Az imitációs és a szintetikus csoport határán áll az ún. *teraszos* megoldás, melyben az előrím-játék és az archaikus „rímpár-kényszer” ötvözete figyelhető meg. Alábbi dallamunkban az imitáció nem a zárósor referenciális előkészítésén munkálkodik, hanem a cauda kezdetén. A motívumok ugyanis **ab** :||: **b'b'c** sorrendben követik egymást.<sup>33</sup> A táncot egy vándormotívum zárja (részletesen l. alább).<sup>34</sup>



\*

Látni fogjuk: miként az Amade-követők által kicsiszolt magyar és szlovák rokokó versformáknál, a hangszeres zenében is végbement a cauda függetlenedése, gyakori kibővülése, finomodása, mely a nyitósorok – egyben a közvetlen referencialitás – térvesztésével járt együtt, miközben az elsődleges stroficitás igénye nőtt. A háromrészes dallamépítkezés allemande-öröksége háttérbe szorult, így rokokó strófáink az összetett nyitósorok és a többszörösére hízott caudák közt egyensúlyoznak. Az eligazodás megkönnyítésére viszont a hangsúlyos zárómotívumra továbbra is szükség volt. Erre (is) szolgált a rengeteg szintetikus megoldás, tánc típustól függetlenül. Korszakunkban ebben már dramatikus szempontok is szerepet játszanak, s mint látni fogjuk, a hangnem- vagy akkordváltások hangulati árnyalatokkal gazdagítják a dallamokat.

Vizsgálódásunkat kezdjük a rokokó repertoárnál, ahol a fenti szempontok változatosan érvényesülnek. Óhatatlanul eszébe jut az embernek a – korábban Mozartnak tulajdonított – menüett-író „szoftver”, melynek segítségével bárki tud megfelelő alkatrészekből rokokó táncot eszkábálni, egyetlen dobókocka segítségével.<sup>35</sup>

A következő táncocska az ungaresca és a kisrondó határán áll. Egyszerű, kéttagú formáját egy skálamenetes zárósor foglalja össze. Ugyanezt a formulát számos hasonló menüett és polonaise végén megtaláljuk, afféle vándormotívumként (a hajdútánc-eredetű dallamok közt is látni fogunk majd ilyen panel-zárásokat, melyek bármilyen téma lezárására alkalmasak).<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Ugyanezt a megoldást l. a forrás másik táncában is. DOMOKOS P. P. 1978, 221. sz. Népzenei példája (a szöveg és a dallam egyaránt **ab** | **bcd** motivikájú): MNT X. 172 j. kottapélda (973.).

<sup>34</sup> 18. Hung. Apponyi-kézirat (1730, faksimile kiadása: MUNTÁG 1974, 6R), DOMOKOS P. P. 1978, 206. sz.

<sup>35</sup> Ennek a kombinatorikus játéknak század eleji, magyar nyomtatott kiadása után néhány éve elkészült elektronikus változata is, mely az ABCD-n jelent meg.

<sup>36</sup> A-36. Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 8. Eredetileg a-finalis. Változata uo. 22.



A hajdútáncok kései utódai közül elsőként lássunk egy olyan dallamcsaládot, melynek ősfarmája már a XVII. századból ismeretes, ám az még nem ungarisca-formájú, sőt *Corant* névre hallgat, hemiolás záróegységgel és egyéb, barokkos kellékekkel. Ráadásul egész nyitó-témája visszatér a strófa végén, így **AABA** szerkezetű dallammá válik.<sup>37</sup>

Leszármazottjai a XVIII. század első harmadától közismertek voltak, de az ősdallamból leginkább a nyitómotívumot őrizték meg. A folytatás: két díszes szekvencia és egy záróformula, melyet több táncnál is láthatunk. Két önálló egységet tehát jól le tudtak zárni egy paneldallamkával.<sup>38</sup>



Az efféle hajdútánc-záróformulák többsége hét szótagot „takar” díszítéseivel. Ez a XVI-II. század elejének táncában megkönnyítette az izometrikus övezet kialakulását, melynek a hetesek – szövegben és dallamban egyaránt – legfontosabb segítői. Az alábbi, kelet-európai karakterű táncokban részben ezt figyelhetjük meg, másrészt (ahol a belső sorok nem ebbe az irányba fejlődtek) a szintetikus hetes zárószerepét.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> *Corant. Vietórisz-kézirat* (1670 k.), FERENCZI–HULKOVÁ 1986, 98.

<sup>38</sup> [Cím nélküli darab.] *Barkóczy-kézirat* (XVIII. század első fele), DOMOKOS P. P. 1978, 1. sz. Eredetileg *c*-finalis. Változatai nem-szekvenciázó belső sorokkal pl. B-3. *Szirmayné Keczer Anna táncgyűjteménye* (XVI-II. század közepe), KRESÁNEK 1983, 14.

<sup>39</sup> A) 2. *Hung. Apponyi-kézirat* (1730, faksimile kiadása: MUNTÁG 1974, 1R), DOMOKOS P. P. 1978, 189. sz. Eredetileg *a*-finalis.

B) 4. *Hung. Fejedvar Tantz*. Uo., (MUNTÁG 1974, 1V), DOMOKOS P. P. 1978, 191. sz. Eredetileg *a*-finalis.

C) 12. *Hung.* Uo., (MUNTÁG 1974, 4R), DOMOKOS P. P. 1978, 200. sz. Proporciónjában a nyitósor nem két rokon motívumból áll, hanem kérdés-felelet jellegű. A 3–4. ütemek ritmusa eredetileg kétszeres hosszúságú értékekkel áll, ezt szintén az utótánc alapján javítottam.

D) 51. *Hung. Csetnekiensis*. Uo., (MUNTÁG 1974, 15V–16R), DOMOKOS P. P. 1978, 241. 7–8. ütemének ritmusát SZABÓ István javaslata és a proportio alapján korrigáltam. (Proporciónját egyiknek sem közlöm.)



Az alábbi *Magyar Tántz* a *Sepsiszentgyörgyi kézirat*ból származik (1757 k.), s egyike a kor hangulati hullámszásait talán legszebben kifejező dallamainknak. A vázlatos, dúr nyitómotívum után a cauda teljesen másképp folytatódik: váratlanul a mollterces dominánsba csap át, s ezáltal fríg zárlatot készít elő. A dallam két része ellentétes üzenetű, a szintetikus záróformula viszont sajátos egyensúlyt teremt köztük.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> *Magyar Tántz. Sepsiszentgyörgyi kézirat* (1757), DOMOKOS P. P. 1978, 21. sz.



Az 1790-es évekből való Zgurits Imre egyik verbunkja, melyben szintén jól különválnak a két félstrófa. Itt a nyitósorok 3–4. üteme tűnik panel-cifrázatnak, a záróformula jól kapcsolódik az előtte elhangzó kissorokhoz.<sup>41</sup>



A már idézett, keleties (néha pedig szlovákos) dallamcsoportban szintén találunk példát tematikusan is különböző félstrófákra. Az alábbi, elnyújtott negyedekkel induló, tripódikus dudanóta a caudában váratlan lendületet kap, a záróformula pedig egy harmadik irányból érkezik:<sup>42</sup>



A háromrészes dallamok utóvédharcosának tűnik egy XVIII. század végi nagyszombati tánc. A nyitó- és a belső sorok azonos „súlycsoportba” tartoznak, hiszen nem kapcsolódnak össze dallamszöveggé, csupán motivikus cifrázatok szekvenciás mozgatásával töltik ki a he-

<sup>41</sup> [Allegro sempre.] Zgurits Imre kézírata (1790-es évek), DOMOKOS P. P. 1978, 52. sz.

<sup>42</sup> C-106. Szirmai Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 39. Eredetileg c-finalis.

lyet. A középsor négy üteme kicsit más dallamívű, de azonos jellegű aprájából áll. A nyitósorok ritmikai „előírímét” a két belső sor viszi tovább, a záradék azonban szintetikus eredetű.<sup>43</sup>



\*

Miként a korszak vershagyományában, a zenében is fel-felbukkannak toldott ungarescák. A szövegekkel könnyű a helyzet: a dallam minden bizonnyal „rendet rakott” bennük az ungarisca-arányok szerint. Az Apponyi-kézirat *Katonás* táncában ugyanezt figyelhetjük meg, csak hangszeres motivikával (hasonlóan a fenti, keleties dallamhoz). A nyitó- és a belső sorok hossza megegyezik: két-két ütem, a zárófigura (a szokásos panel) csak egy. A dallam előrehaladtával a ritmusértékek egyre sűrűsödnek: a szinte álló nyitósori negyedektől a belső sorok nyolcadainj át a záradék tizenhatod-futamáig. (Hogy ennek milyen koreográfiai háttere volt, sajnos nem tudjuk.) A dallam kiterjedt rokonsága azt mutatja, hogy az ilyen látszat-ungarisca is megtalálta helyét a korabeli táncdivatban.<sup>44</sup>



<sup>43</sup> [Cím nélküli darab.] Nagyszombati táncgyűjtemény (XVIII. század vége), DOMOKOS P. P. 1978, 90. sz. Eredeti hangnem; csak az 1. hegedű szólamát közlöm.

<sup>44</sup> 40. Hung. Catonas. Apponyi-kézirat (1730, fakszimile kiadása: MUNTÁG 1974, 13V), DOMOKOS P. P. 1978, 229. sz.

Egy másik, széles körben ismert, vokális eredetű daltípusban a sorok szótagszáma néha változik (pl.: *Ej, haj, micsoda, leányoknak vacsora...*), de a dallam motívumai valójában csak egymás szekvenciái, sorozatukat pedig egy szintetikus záróegység kerekíti le.<sup>45</sup>



\*

Végül mindenképp érdemes megvizsgálnunk néhány példát, ahol az ungarasca-forma eltér a dallam előzményeitől vagy későbbi életétől, s így alkalmi jelenségnek, fejlődési állomásnak vagy akár kitérőnek tarthatjuk.

Lányi Eleonóra kéziratának (1729) magyar csoportjából kiemelkedik a *Saltus Hung. 113.* jelzetű dallam, mely az *Ó, te csudálatos német* kezdetű, talán XVIII. század végi gúnydal Arany Jánosnál szereplő melódiájának első változata. Ekkoriban még egyértelműen ungarasca, későbbi két változata (a XVIII. század végei *Nagyszombati kéziratban* és Arany dalgyűjteményében, 1874-es lejegyzéssel) már különböző helyeken átalakítja a dallamot. Aranynál az ungarasca-keret még megmarad, de a variálva megismételt zárósor már egy párhuzamos motívumocskákból álló, önálló sorra nő (épp olyan hatást keltve, mint egy szétrímelt rondó).<sup>46</sup>

<sup>45</sup> C-61a. Szirmai Anna táncgyűjteménye (XVIII. század közepe), KRESÁNEK 1983, 31. Eredetileg c-finalis. A dallam egy oktávval föntebb még egyszer szerepel, de közlésétől eltekintek.

<sup>46</sup> A) *Saltus Hung. 113. Lányi Eleonóra-kézirat* (1729), KODÁLY 1964, 276. Eredetileg c-finalis.

B) [Cím nélküli darab.] *Nagyszombati táncgyűjtemény* (XVIII. század vége), DOMOKOS P. P. 1978, 82. sz. Eredetileg c-finalis; csak az 1. hegedű szólamát közlöm. Ugyanitt a 83. sz. táncdallam is közvetlen rokona Lányi Eleonóra változatának. (Fentebb már közöltem.).

C) *Ó, te csudálatos német...* Arany János dalgyűjteménye (1874), KODÁLY–GYULAI 1952, I. 7. sz. (fotómásolat); 50. (elemzés).





A korszak verses ungarescáiról szóló fejezetben találkozhatunk majd belső sori vendég-szövegekkel, melyek segítségével két külön vers egyé kovácsolható. Az alábbi magyar tánc ugyanerről a technikáról tanúskodik, csak a dallamok szintjén. A belső sorocskákban ugyanis a híres – XVII–XVIII. századi kéziratainkban általánosan ismert – *Bergamasca* megismételt kezdőmotívuma köszön ránk.<sup>47</sup> A zárlat ebben az esetben szintetikus vándormotívum.<sup>48</sup>



<sup>47</sup> Hazai elterjedését és néhány külföldi változatát is bemutatja DOMOKOS P. P. 1964, VI. táblázat.

<sup>48</sup> [Cím nélküli darab.] Barkóczy-kézirat (XVIII. század első fele), DOMOKOS P. P. 1978, 12. sz.





\*

Összefoglalásként: a fentiekben nyomon követhettük a XVIII. század elejétől érezhető ungarresca-hullám újító kísérleteit és megtartó szerepkörét is. A XVII. századi, hajdútánc-elemekből fölépített ungarescák (pl. Speer és a soproni virgináلكönyv táncai) közül néhányan továbbra is divatban maradnak. Többségük azonban átadja helyét – és gyakran motívumait is – a kisorondó-arányú, kétütemes nyitósorral kezdődő dallamoknak. Ebben a csoportban az általános képlet tehát 2 :||: 3 ütem, persze kivételekkel. A következő fejezetben látni fogjuk, hogy *a szöveges emlékekre ez nem érvényes ennyire sarkítottan*. Úgy is mondhatnánk: a nyelvi akadályoktól független, könnyebb mintakövetés miatt a hangszeres muzsika megelőzi a korszak versépítkezését, legalábbis ebben a típusban. A közköltészet ránk maradt ungarescái túlnyomórészt vágáns vagy ahhoz hasonló nagysorral kezdődnek, míg az említett táncok a szétrímélődés, a kismotívumok variálása felé hajlanak. Az irodalom ráadásul főként az imitációs technika elmélyítésén és kombinációs lehetőségein fáradozik, míg a zenében váratlanul fölerősödik a szintetikus zárósor szerepe.

A másik csoportban, a 3/4-es lüktetésű késő barokk és rokokó táncoknál az ungarresca-elvű átalakítás igénye és szándéka teljesen hiányzott a XVII. században. Ez a folyamat viszont – nagyjából az 1730-as évektől – párhuzamosan bontakozott ki a gáláns költészet kísérleteivel. Nyugodtan mondhatjuk tehát: ikerjelenségek voltak; naprakész, közösen csiszolt divatformácskáik áttélesen a XVIII. század végi kollégiumi diákköltészetre is hatottak. Azon pedig senki se csodálkozzon, hogy dallam- és versszak-vívmányaikkal sem a későbbi korok, sem a folklór nem tudott mit kezdeni. Párhuzamosan indult útjára ugyanis a nemzetközi zenei motívumtárból gazdálkodó, kész formáját mégis magyar földön elnyerő, szimmetrikus formákat kedvelő hangszeres stílus: a verbunkos.