



TÁNC TUDOMÁNYI
TANULMÁNYOK

1963–1964



TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK
1963—1964

TÁNCTUDOMÁNYI
TANULMÁNYOK
1963-64

SZERKESZTETTE
DIENES GEDEON

KIADJA
A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
TUDOMÁNYOS BIZOTTSÁGA
BUDAPEST, 1964

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

KAPOSI EDIT
MAÁ CZ LÁSZLÓ
PESOVÁR FERENC
SZENTPÁL OLGA

A fedőlapon: Carpeau, *La Danse*

© Magyar Táncművészek Szövetsége
Budapest, 1964

Printed in Hungary

A kiadásért felel: Körtvélyes Géza

A kézirat nyomdába érkezett: 1963. november 10

Terjedelem: (A/5) papírív

64 - 20663 - Révai Nyomda, Budapest, V., Vadász utca 16.

TARTALOMJEGYZÉK

TÖRTÉNELEM

Vályi Rózsi	
<i>Akadémiai tánc</i>	11
Körtvélyes Géza	
<i>Modern képzőművészet, zene és tánc nyugaton</i>	21
Sipos István	
<i>Az indiai klasszikus táncok megújítása</i>	45
Maác László	
<i>A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája</i>	57

ELMÉLET

Szentpál Olga	
<i>Arbeau francia gaillarde-jainak formai elemzése</i>	79
Borsai Ilona	
<i>Gaillarde-dallamok Th. Arbeau Orchésographie c. művében</i>	149
L. Merényi Zsuzsa	
<i>Balettszínpad és balettiskola</i>	181

NÉPTÁNC

Martin György és Pesovár Ernő	
<i>A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban</i>	193
Kallós Zoltán	
<i>Táncgyományok egy mezősi faluban</i>	235
Vera Proca Ciortea	
<i>Az erdélyi forgatós táncok hagyományos és új formái</i>	253



CONTENU

HISTOIRE

- R. Vályi
La danse académique 20
- G. Körtvélyes
Beaux-arts, musique et danse modernes en Occident 42
- I. Sipos
La renaissance des danses classiques de l'Inde 55
- L. Maác
*La chronique du corps de ballet de l'Ensemble National Populaire
Hongrois* 74

THÉORIE

- O. Szentpál
Une analyse morphologique des gaillardes françaises de Th. Arbeau 146
- I. Borsai
Airs de gaillarde dans l'Orchésographie de Th. Arbeau 179
- Zs. L. Merényi
Ballet sur scène et en classe 190

DANSE FOLKLORIQUE

- Gy. Martin et E. Pesovár
La détermination des types de motifs dans la danse folklorique 233
- Z. Kallós
Traditions de danse dans un village du Mezőség 252
- V. Proca Ciortea
Traditional and new forms of the Transylvanian whirling dances 260



TORTÉNELEM

HISTOIRE



AKADÉMIAI TÁNC*

Vályi Rózsi

Az akadémiai tánc az évszázados hagyományokon alapuló európai táncművészet — a balett — első kikristályosodott formája, a klasszikus balett alapja, amelynek gyakorlati és elméleti rendszerét kiváló francia balettmesterek alkották meg a XVII. században, az első balett megjelenése után mintegy száz évvel.

Nem véletlen, sőt jelképnek is vehető, hogy 1581-ben, amikor Medici Katalin, II. Henrik francia király feleségének tiszteletére az olasz Baltasarino Belgioioso jóvoltából megszületik az első balett a *Circe*, a *Ballet comique de la reine*, ugyanebben az évben Fabrizio Caroso, a pármai és piacenzai hercegi pár udvari balettmestere *Il Ballarino* c. művében közzéteszi az olasz ballo rendszerét és szakkifejezéseit.

Ekkor már javában folyt az olasz táncosok és ünnepélyrendezők Franciaországba vitele, így ez az első balettnak nevezett mű valójában betetőzése volt az olasz renaissance maestro di ballo-k tudatos táncalkotó tevékenységének, akik, mint Domenichino, Cornazano, Ebreo, már jóval Caroso előtt, még a quattrocentoban könyvekben is megörökítették az olasz ballo, baletto elméletét.

Az olasz származású francia királynék és államférfiak is hazájukból magukkal hozott fényűzőbb ízlésükkel és igényeikkel tették változatosabbá és gazdagabbá az udvar szórakozásait, amelyek keretében az udvari balett is kivirágozhatott.

Az első — mintegy 80 udvari balettnél a táncnak még nagyon alárendelt szerepe volt a párbeszéd, a szavaltat és az ének mellett. A szövegek tele voltak a királynak szánt hízeltelésekkel, ami érthető, hiszen az udvari balettmesterek, így Belgioioso, sőt még Lully is, lakájként kezdték pályafutásukat. A *Ballet de la reine*-ben a királynő, a *Ballet du roy*-ban a király táncolta a főszerepet. Ez a szokás mintegy száz évig tartotta magát a francia udvarban, annyira, hogy a balett lett a francia barokk reprezentatív műfaja.

Az udvari balett már II. Henrik korában is virágzott, XIII. Lajos, III. Henrik és IV. Henrik híres táncos királyok voltak, akik a francia vidék friss életvidám branle-táncait bevitték az udvarba, ahol ezek eleinte megőrizték eredeti féktelenségüket, mint a provence-i volta, de később kifinomult udvari táncokká váltak, mint a menuet, allemande, courante, gavotte, bourré, passepied, rigaudon stb., de a tulajdonképpeni balett tökéletesedéséért egyik király sem tett annyit,

* A francia Académie de la Danse megalakulásának 300 éves évfordulójára.

mint XIV. Lajos, aki nevelője, az olasz Mazarin biboros tanácsára 1661-ben engedélyt adott a Táncakadémia, az Académie Royal de Danse megalapítására. Az alapító levelet a következő évben iktatták be.

A Táncakadémia alapító tagjai: Galand du Désert, a királynő táncmestere, Prévost, a király táncmestere, Jean Renaut, a trónörökös táncmestere, Guillaume Raynal, a király fivérének táncmestere, Guillaume Gueru, Hilaire d'Olivet Bernard du Mante, Jean Raynal, Nicolas de Lorges, Guillaume Renaut, Jean Picquet, Florent du Désert és Jean de Grigny a legkiválóbb francia balettmesterek voltak, akik talán a legtöbbet fáradtak az udvari balettművészet tökéletesítéséért. A király e 13 táncmester kötelességévé tette, hogy az udvari táncot állandóan tökéletesítsék és csiszolják (corriger et polir) és védjék a vásári mutatóványosok káros hatásától. Nevükön kívül alig maradt más az utókorra. Helyükbe csakhamar mások jöttek, így munkásságuk felszívódva élt tovább utódjaik neve alatt.

XIV. Lajos maga is szorgalmasan gyakorolta az akadémiai táncot. Húsz éven keresztül napi 1—2 órát szentelt a balettyakorlatoknak, hogy a tiszteletére készült balettek főszerepeit el tudja táncolni. Ismeretes, hogy a Napkirály elnevezést is azért kapta, mert az *Éjszaka* c. balettban 13 éves korában eltáncolta a Nap szerepét.

A korabeli francia balettmesterek elragadtatással beszélnek róla, szeretik őt Le Grand-nak nevezni, s ez a szakma részéről érthető is, hiszen udvari balettszövegét olyan költő írta, mint Molière és zenéjét olyan zeneszerző mint Lully. Mindkét név külön fejezetet jelöl a balett történetében.

Jean Baptiste Lully (1632—1687) a balett-divertissement mestere. Ez a műfaj formailag szigorú felépítésű. A nyitány után, amelyet énekeltek, jött a prólóg. Erre következtek a ballet entrée-k, — néha 20 is —. Egy-egy entrée több quadrille-ra oszlott. Egy quadrille-ban 4-6-8-12 teljesen egyforma, de megkapó és pompás kosztümben öltözött táncos szerepelt álarcban, nagy tollbokrétás fejdísszel. A Mazarin által építtetett új színházban, ahol a 4 soros kulisszák több quadrille szimultán felléptét tették lehetővé, szigorú szimmetria elve uralkodott a táncok felépítésében, a geometrikus térformákban, sőt még a zenei szerkesztésben is. Itt alakult ki a centrális és frontális koreográfiai térforma, evolúciókkal, zeneileg pedig pl. a 8 ütemre terjedő táncperiódus, ami a balettyakorlatoknál ma is érvényesül s valaha a Lully-féle balettzenének azt a bizonyos kimerítést kölcsönözte, ami ellen Noverre fellázadt. Ez a tervszerű szimmetria, csiszolt formáival nagyszerűen beillett a versailles-i udvari formák világába és alkalmat adott a királynak tánctudománya ragyogtatására egészen 35 éves koráig, amíg Racine *Britannicus* c. darabjában neki adresszált célzást elértve, végülis abbahagyta a színpadi szereplést.

Ezzel a visszavonulással tett talán a király a legtöbbet a műfajért, mert a fejlődés szabadabbá válva, a technikai igények egyre növekedtek és elkerülhetet-

lenné vált a hivatásos táncosok alkalmazása, különösen a záró entrée-ban, amit ettől az időtől kezdtek grand-ballet-nak nevezni.

A ballet du roy-ban férfiak táncolták a női szerepeket is. Lully pl. évekig volt XIV. Lajos partnere a női főszerepekben, míg egyszer Charles Louis Beauchamps (1636—1705), versailles-i balettmester, aki 1664-től haláláig vezette az előadásokat, 1681-ben — Lully betegségét felhasználva, — az *Ámor diadala* c. balettban táncosnőket állított be a női szerepek eltáncolására. Az első balett megjelenése után 100 évvel vonult be tehát a szép nem hivatásszerűen a balettszínpadra. Pesant, Carré, Leclerque és Lafontaine kisasszonyok új plasztikai hatást és finomabb előadásmódot honosítottak meg Versaillesban s azzal, hogy csak a legjobbakkal táncoltak, felkeltették a vetélkedés szellemét, s a férfitáncosokat is egyre tökéletesebb előadásra ösztönözték.

A „tökéletes előadás” akkor az akadémiai szabályoknak megfelelő, pontos, finom és csiszolt technikával történt, mert hiszen arckifejezésről, az álarcok miatt sem lehetett szó. Az érzelmek kifejezését márcsak azért sem igényelte az udvari nézőközönség, mert az zavarta volna a térformák szimmetriáját, a geometrikus világosságot, az akadémiai stílus tisztaságát, amiben az abszolút királyi hatalom kedvét lelte.

Mindezek ellenére az udvari balettekbe mégis beszivárogtak a vásári komédia, a commedia dell' arte elemei. Hiába bélyegezte meg az Académie de la Danse a hibás pozíciókat, rossz lépéseket, hiába üldözte Lully az egész vásári táncos komédiát, Jean Poquelin Molière (1622—1673) a nagy francia zseni, merész újítással a Saint Laurent és Saint Germain vásártéren látott olasz komédiások stílusát vitte be az udvarba és új formát teremtett, a balettkomédiát. Az *úrhatnám polgárban*, a *Botcsinálta doktorban*, a *Képzelt betegben* s egyéb vidám darabjaiban a táncokat színészileg gesztikulálva, beszéd közben adták elő, miáltal a komédiarészek átvették a tánc könnyedségét, a tánc pedig cselekménnyessé változott. Olyan irányba vitte tehát előre a balettet, amire csak Noverre reagált — 100 év múlva.

Molière, csak úgy mellékesen, kitűnő táncos is volt. Lully mégsem engedte meg neki, hogy a courante-ot, a király kedvenc táncát kifigurázza, mire a hagyomány szerint Molière így sóhajtott fel: „Pedig ha tudná, Baptiste, hogy tudok én courante-ot táncolni!”

Lully halála után Beauchamps nem akadályozta meg, hogy a vásári táncosok kitekert, cikornyás lépései a pas tortillé-k és a groteszk, kajla pozíciók fausse position-ok bevonuljanak az udvari balettkomédiákba és helyet kapjanak az akadémiai tánckönyvekben is pl. Feuillet-nél.

Komoly darabjaiba Molière is akadémiai táncot szőtt. A *Psyche* és az *Elide hercegnő* c. darabjaiban a komoly zárt számokat a szöveghez igyekezett alkalmazni. Ez nem volt könnyű dolog, mert az udvari és akadémiai szabály szerint az egyes táncok csak szigorú sorrend szerint követhették egymást és minden tánc-

nak megvolt a maga specialistája. A táncosok abban látták művészetük csúcspontját, ha egy táncot tündöklően tudtak előadni, miáltal a technika hihetetlenül kifinomodott.

Az akadémia felügyelete alatt kezdődött el tehát az udvari táncok végső kicsiszolása. Ekkor tett szert a francia balett arra a kecsességre, amit Watteau és Lancret képein is csodálhatunk.

Még csodálatosabb azonban az akadémiai táncosok és táncmesterek összehangolt elméleti és gyakorlati tevékenysége, amilyenre a művészetek történetében ritkán van példa. A hivatásos táncolás hivatástudatot, a fejlődésért való erőfeszítést jelentett, amit pompás táncosok és ragyogóan tisztaagyú francia mesterek a legnagyobb egyetértésben tudatosan hajtottak végre. Ennek a tudatos közös erőfeszítésnek az akadémiai tánc fénykorából számos dokumentuma maradt fenn. Első helyen áll Raoul Roger Feuillet *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* c. műve, amit Párisban 1700-ban hozott először nyilvánosságra.

Feuillet, párizsi maître à danser privilégié, a balettvilág máig zseniálisnak tisztelt alakja, aki az akadémiai tánc elméletével foglalkozva kitalálta az első absztrakt jelekkel való táncírást, egy olyan világos jelrendszert, amivel minden kar és lábhelyzetet, lépést, ugrást, forgást, irányt, térformát és bizonyos fokig az időtartamot is le lehetett jegyezni. Egészen Noverre fellépéséig valóságos tudományt (*une vraie science*) láttak benne. A legnagyobb balettmesterek, köztük Noverre mestere Dupré is, még 1756-ban is alkalmazták. Éppen ezért számos barokk és rokokó táncot ma is a Feuillet-féle leírásokból vagy az ő táncjeleivel lejegyzett rekonstrukciók alapján tanulnak a balett növendékei. Később is, valahányszor a táncírás problémája felmerült, legtöbbször a Feuillet-féle rendszerből indultak ki, azt tökéletesítették, így például Saint Léon *Sténochorégraphie* (1852) c. művében.

A Feuillet-féle táncírás 1699-ben alakult ki, 1700-ban vált közismertté. Érthető, hogy az egész akkori balettvilágot lázba hozta egy olyan találmány, amely a zenei hangjegyekhez hasonlóan halhatatlanságot biztosít a művészi táncalkotásnak. A táncdallam hegedűszólamai alá a kasztanyetta-jelek is be vannak írva: vízszintes vonal fölött a jobb, alatta a bal kéz számára kontrapunktikusan. Mint ahogy az egész klasszikus balett a mai napig megőrizte a barokk *contraposto*-t, vagyis a fej, törzs és a végtagok ellentétes irányú mozgását, ugyanúgy a táncmozdulatok zeneileg is finoman hullámmzó, kontrapunktikus szerkezetét, miáltal a tánc és a dallam ritmikus metszései sajtós csillogást kapnak. Ez ismét olyan vonás, amit a Feuillet-féle leírásokban fennmaradt akadémiai színpadi balett-táncokban már megtalálhatunk.

A Feuillet-féle táncírás úgyszólván azonnal elterjedt, különösen Franciaországban és Angliában, ahol a francia mesterek után John Weaver 1706-ban, Isaac 1707 és 1714 között, E. Pemberton 1711-ben gyönyörű tánckompozíciókat közölt Feuillet-féle táncírással „a leghíresebb francia és angol mesterek alko-

tásaiból". Mint a kor minden tánckönyvén, úgy ezeknek a pompás könyveknek a címlapján is ott díszleg a jelszó: „A táncművészet további haladásáért!". Ezek a szerzők valóban lelkesedtek a táncért és hittek hivatásukban.

A három angol szerző közül leglelkesebb a Pemberton volt, aki három színpadi szólótáncot közöl:¹ egy chaconne-t, Isaac, az angol király udvari táncmesterének alkotását, egy passacaglia-t L. Abbé francia balettmestertől és egy jiget Pécourtól, a párizsi opera balettmesterétől, „Feuillet úr legújabb módszerével leírva". Pemberton elragadtatva vezeti be művét, amelyben zseniálisnak nevezi Feuillet táncjeleit és meg van győződve, hogy a könyvében leírt táncokat megmenti az utókornak, sőt, mint írja, „nem kétséges, hogy rövidesen a táncírás segítségével éppúgy tanítjuk majd a táncot, mint a hangjegyek segítségével a zenét.”² Ezt a véleményét akkor nyilván sok szakember osztotta, mert 58 Londonban működő táncmester jegyezte elő Pemberton művét, köztük olyan mester is mint Essex, aki Feuillet-nek az angol country-dance-ok megneveléséhez és szabályozásához az anyagot szolgáltatta, továbbá Weaver, Isaac, angol királyi táncmesterek, akik maguk is külön kiadványokban örökítették meg koruk angol-francia színpadi táncstílusát saját alkotású színpadi táncaikban (a király számára készült chaconne, rigaudon, morris stb. 1707-ből).

Tíz év múlva, amikor Marie Sallé, mint kislány a londoni Theatre in Little Lincoln's Inn Fieldsben táncolt fivérével, oly elterjedt a táncírás, hogy a színház balettmestere Kellom Tomlinson külön könyvben adta ki azt a kompozíciót, amelyben „a két francia gyermek” szerepelt, öt más kompozíciójával együtt. Könyvét a „londoni szép nem” figyelmébe ajánlja és felhívja a ladyket, hogy teljesítsék nemes feladatukat: finomítsák, emeljék a tánc nemes művészetét. Minde- nek előtt sajátítsák el az új tudományt, a táncírást, hogy valóban pompásan le- rajzolt koreográfiai ábráit el tudják olvasni, mert, mint írja, „szerény véleményem szerint a könyv nélküli tánctanítás éppen olyan képtelenség, mint a hallás utáni zenetanítás.”³

Elmondhatjuk tehát, hogy relative többre értékelték akkor a táncírást és szakkörökben általánosabb volt a használata, mint ma. Egyébként soha annyi nívós, szép elméleti tánckönyvet nem adtak ki, mint az akadémiai tánc virágkorában, 1700 és 1725 között. Az akadémiai tagok közreműködésének köszönhető az angol és a francia táncszínpad közötti kölcsönhatás, ami aztán a XVIII. században Händel és Marie Sallé, majd Garrick és Noverre együttműködésében éri el tetőfokát. Különös játéka a sorsnak, hogy éppen Noverre dobta félre elsőnek a táncírást az akadémiai elmélettel egyetemben, amiért viszont bizonyos értelemben neki is meg kellett lakolnia: műveinek táncanyagából semmi sem maradt az utókorra.

¹ Pemberton, *An Essay for the Further Improvement of Dancing*, London 1711.

² Pemberton, *i. m.* 2. old.

³ Kellom Tomlinson, *Six Dances Compos'd By Mr...* London 1715—20, 3. old.

Az akadémiai tánckiadványok közül csak azok nem használják Feuillet táncírását, akik ezzel is ki akarják hangsúlyozni, hogy tiszteletben tartják a másik mester működési területét. Ez a puritán céhbeli etika érvényesül Paul Rameau: *Maître à danser* (Paris, 1725) c. művében, aki a világért sem lépné túl a meg-egyezés szerinti határokat; mivel báli táncokkal foglalkozik, mihelyt színpadia-sabb formához jut a leírásban, rögtön megáll és utal arra, hogy ez a terület Feuillet úrra tartozik. Ez igen feltűnő abban a korban, amikor a báli és a színpadi táncokban ugyanazok a pozíciók, lépések, ugrások, forgások, battement-ok szerepeltek, tehát ugyanazt a technikai igényt támasztották a tanításban és tanulásban egyaránt.

Paul Rameau a spanyol királyné udvari táncmestere volt, hogy rokona-e a nagy Jean Philippe Rameau zeneszerzőnek, nem tudjuk — de hogy az akadémiai tánc technika minden csínját-bínját ismerte, az ebből az igazi francia analízáló készséggel megírt művéből kiderül.

Ő már a második akadémiai generációhoz tartozik: tisztelte, csodálta — s ami még fontosabb — ismerte azokat, akik Lully halála után az Opera balettjeit komponálták és a balett tökéletesítésén fáradoztak, sőt együttműködött velük. Rameau mestere volt Feuillet munkatársa Ch. L. Beauchamps, aki 1661-től állott a Táncakadémia élén. Rameaunál senki sem ismerte és értékelte jobban az akadémiai táncosok első generációjának művészetét, Beauchamps és Feuillet tanítványait, az akadémiai stílus továbbfejlesztőit: Blondyt, Ballont, Letang-t, Mr. és Mlle Prévost-t és Pécourt, aki lektori véleményével márkázta ezt az alapvető és kiváló tánckönyvet.

Mint minden akadémiai tánckiadványon, úgy Rameau *Maître à danser*-ján is ott díszleg a „Car tel est notre plaisir” (mert nekünk úgy tetszik) királyi engedélyt jelző formula. A privilégium apró betűivel hosszan részletezi a tánckönyv célját, tartalmát, létrejöttének okait, körülményeit; Pécour komoly szakmai ajánlása csak a végére került.

Még szerényebb maga a szerző, Paul Rameau. Mindjárt a könyv elején közli, hogy nem egyéni leleményű táncait adja át az utókornak, hanem az akadémiai tánc szabályait, ahogyan azokat a fent említett táncosok a gyakorlatban kialakították és az akadémiai mesterek elméletileg pontosan meghatározták. Az öt alappozíciót kristálytisza formában örökíti meg. Szerinte Beauchamps találta ki őket, ami azonban nem valószínű: Beauchamps nyilván csak pontosan meghatározta és rendszerezte, ami a gyakorlatban kialakult. Ugyanezt mondhatjuk az általa aprólékosan elemzett számtalan balettlépésről (pas de bourré, pas de sissonne, échappé, jeté, cabriole, entrechat, pirouette, balancé) és a különféle battement-ok, fleuret-k formáiról.

Rameau könyve igazi táncmester, belőle tanulhatjuk megismerni a francia barokk mozgásstílust, a tőlünk olyan távolálló francia udvari emberek alapérzületének a kifejezését, a hajlongást, a bókolást a révérence-ot, amelyben az embe-

ries tiszteletadáson kívül minden árnyalat belevihető az emelkedett hódolattól a leghitványabb megalázkodásig. Az ancien régime emberei éveket szenteltek a révérence-ok tökéletes elsajátítására, mert erre a mindennapi életben is szükségük volt. Ha valaki pl. látogatóba ment, a szalonba való belépés után megállt az ajtóban és kiszemelte azt, akihez a révérence-ot „adresszálni” fogja, aztán igen-igen lassan és mélyen bókolott előre, majd ugyanígy hátrafelé is. Most aztán igen magabiztosan végiglépdelt a szalonon, miközben apró ún. séta-révérence-okkal köszöntötte a jobbra-balra ülőket, míg felfedezte a társaságban azt, akivel beszélni akart. Most újabb bókolások közben egyenesen effelé közeledett. Végre odaért. Távozáskor mindezt mégegyszer hátrafelé haladva kellett megismételnie.

A barokk táncstílus leginkább a menüetben érvényesült. A királyi bálokon egyszerre csak egy pár táncolhatta, a többiek csak nézték. Az első menüetet a király táncolta a királynővel, végsőkig kifinomult mozdulatokkal, ügyelve az akadémiai táncot jellemző szabályosságra, amely nemcsak a karok, lábak, hanem az egész test, a fej, törzs és a végtagok plasztikus contraposto-jában is megnyilvánult.

Így lett ez a gáláns udvari párostánc a táncok királya, a királyok tánca, raffinált, fojtott erotikájú szerelmi játék, némi melankólikus színezettel. A párok hol együtt vannak, hol gyengéden elválnak, hogy újra találkozzanak: mind megannyi alkalom a finom kézfogásokra, bókolásokra. Közben azonban agyuk jég hideg és éberén vigyáznak arra, hogy pontosan betartsák az udvari balettmesterek által előírt 2, 8, S, Z, alakú útvonalat.

A rokokóban ez a feszültség bájos kecsességgé szelidül.

A zeneszerzők versenyeztek, hogy minél szebb zenéket írjanak hozzá, s ez a körülmény is nagyban elősegítette, hogy a menuet a XVII. sz. közepétől a XVIII. sz. végéig a legkedveltebb udvari báli és színpadi tánc maradt s a zenéje bekerült a szvittekbe, szonátákba és a szimfóniákba, éppúgy, mint a bourré, musette, gavotte courante, passepied stb. is. Ezek a táncok eredetileg mind francia népi vagy a néphez közelálló vidéki nemesség táncai voltak, de az udvarba kerülve elfelejtették népi származásukat, Lully, Couperin, Rameau, Leclair és mások zenéje révén ritmikai finomságokra tettek szert és az akadémiai táncmesterek által kialakított zárt formákban kerültek be a balettekbe, 64—96 ütemnyi terjedelemben.

A balet szempontjából külön értéke Paul Rameau könyvének, hogy közli az egyes lépésekhez és mozdulatokhoz kötelező kéz- és kartartásokat is. Figyelme a legapróbb finomságokra is kiterjed, amelyben az a kor oly nagy volt! Leírásai alapján rekonstruálni lehetett a francia klasszikus akadémiai táncstílust, amelyről önérettel mondja: „a szép tánc tekintetében nemzetünknek tökéletes ízlése van. A külföldiek ezt távolról sem vonják kétségbe, sőt majdnem mind hozzánk jár megcsodálni táncainkat és tanulni előadásainkon és iskoláinkban. De nincs is Európában olyan udvar, ahol ne a mi nemzetünkől származó balettmester

működni”⁴, — és ez így is volt. Lullyról szólva elfogulatlanul elismeri, hogy „bizonyos tekintetben elfelejtkezett hazájáról és műveivel elérte, hogy Franciaország nehézség nélkül és végérvényesen diadalmaskodott Itália felett éppen azoknak az előadásoknak a bájával, amelyeket Róma és Velence talált fel.”⁵

Lully valóban ritka és kivételes zenei és tánctehetségének nem akadt folytatója egy személyben. Campra (1660—1744) és Leclair (1697—1764) ugyan zenei tehetséggel megáldott táncosok voltak, de még sem tudták továbbfejleszteni azt, amit Lullyn keresztül a franciák az olaszoktól kaptak.

Az opera és a balettműfaj differenciálódásával az énekes-táncosok és a táncos-zeneszerzők kihaltak és a szimultán táncos-színészi produkció is — ami az akadémia fénykorában a balettkomédiákban általános volt — egyidőre megszűnt. Viszont a nagy Jean Philippe Rameau (1683—1764) operáiban és balettjeiben olyan francia táncosgárda szerepelt, amit tökéletességben egyetlen más ország táncosgárdája sem tudott felülmúlni.

A táncok száma, karaktere is gazdagodott, mert a franciák nem elégedtek meg saját népi táncaikkal, hanem szórakozásaikat a spanyol és angol néptáncokból is felfrissítették, különösen, amikor a spanyol telepések elterjesztették az Afrikából Délamerikába hurcolt néger rabszolgák exotikus táncát a giguet, a délamerikai sarabande-ot, a guatemalai chaconne-t. E két utóbbi tánc eredetileg szenvedélyes, vad erotikus tánc lehetett, de az udvarban annyira átalakultak, hogy ma már el sem képzelhetjük, miért üldözték ezeket annyira. A spanyol inkvizíció ítélete szerint a férfiaknak egyetlen sarabande eltáncolásáért 20 korbácsütés és gályarabság járt, a nőknek pedig száműzetés. A jigg Angliában erőteljes guggoló férfi tánc lett; az angol matrózok még ma is táncolják, míg a Feuillet-féle akadémikus változatban, — ahogyan az Állami Balett Intézet növendékei is tanulják, — lehelletkönnyű virtuóz tánc. Így szerepelt a francia balettszínpadokon. Ezt rekonstruálta Ivanovszkij.

A sarabande-ból ünnepélyes, lassú, csaknem komor, méltóságteljes tánc lett. A XVIII. sz. közepére azonban a barokkos méltóság kimegy a divatból s helyét a rokokó könnyedség és báj foglalja el. Minél közelebb jutunk a francia forradalomhoz, annál türelmetlenebbé válnak az udvari táncokkal szemben.

A chaconne mint színpadi zárótánc egészen a francia forradalomig megtartotta helyét a francia balettekben és operákban egyaránt. Gluck Orfeusának a párisi változatába is be van illesztve egy 20 perces Chaconne finálé. (Igen sok modern balett ennél rövidebb időt igényel.)

⁴ Paul Rameau, *Maître à Danser*, Paris 1725, 9. old. „notre Nation . . . a le véritable gout de la belle Danse. Presque tous les étrangers loins d'en disconvenir depuis près d'un siècle viennent admirer nos danses, se former dans nos Spectacles & dans nos écoles; même il n'y a point de Cour dans l'Europe qui n'aît un Maître à danser de notre Nation.”

⁵ P. Rameau, *i. m.* 11. old. „. . . oubliä en quelque façon sa patrie, & fit si bien par ses travaux que la France triompha sans peine & pour toujours de l'Italie, par le charme de ces mêmes spectacles que Rome & Venice avoient inventés.”

Londonban, a harlekinádok hazájában, fennmaradt egy tökéletesen használható, Harlequin számára készült Chaconne-leírás, az összes lépésekkel, fej- és kartartásokkal. Szerzője: Le Rousseau úr igen büszke rá, hogy a fejhelyzetek jelzésére, ami Feuilletnél hiányzik, új koreográfiai jeleket talált ki és művét, mesterének Duprének ajánlva közli, hogy „Ebben a karakterben olyan kartartásokat és gesztusokat örökít meg, amelyeket eddig senki sem írt le.”⁶ Egyébként a Feuillet-féle táncírást használja ő is. de már nem hivatkozik rá, meg sem említi Feuillet nevét.

Louis Dupré 1757-ben, Noverre Leveli előtt három évvel, már csak Mansban egy vidéki városban, tudja megjelentetni a táncírási módszeréről szóló könyvét⁷ és táncgyűjteményét⁸, mert ekkor már a Táncakadémia tekintélye megingott és nem is alaptalanul. Könyvének előszavában kéri a közönséget, tekintse művét egy jószívű mester adományának és miközben elkeseredetten panaszkodik a féltékenyekre, akik rosszindulatúan eltulajdonítják mások munkáját, könyvének címében úgy tünteti fel, mintha a táncírást ő maga dolgozta volna ki privát használatra: *Methode pour apprendre de soi-mesme la choregraphie, ou l'art de decrire et déchiffer les Danses* etc. pusztán azért, mert megmagyarázza a Feuillet-féle jeleket. Annál nagyobb göggel „valóságos tudománynak” nevezi a táncírást, amit 1699-ben találtak fel, de hogy ki, azt már nem említi. Lehet, hogy csak azért mert azt mindenki tudta. Táncírása bizony elnagyolt, de folyamatos és kiírt, mint aki egész életében ezt használta.

Könyvének második része a *Recueil de danses*, a táncgyűjtemény, a gazdagabb. Páris legjobb mestereinek alkotásait közli. A táncokat taktusról-taktusra szavakkal és táncjelekkel is leírja, oly pontosan, hogy tanításra, rekonstrukcióra igen alkalmasak. Van itt 4 személyes menuet Dézais, akadémiai táncmester alkotása, 2 személyes forlana, Pécour, az akkor már nyugdíjas akadémiai balettmester alkotása, La czarienne nevű 2 személyes tánc, valójában egy kétrészes rigaudon Ballon királyi táncmester alkotása, egy régebbi női sarabande-szóló Feuillet mestertől, egy nagyon szép menuet és rigaudon Blondytól Clermont néven, 12 személyes rigaudon Marcel mestertől és végül saját balett-entréja taktusonként, sőt hangjegyenként szóval és táncjelekkel leírva így: „... pour la 35-e: un entrechat droit à six pour la 36-e: un pas de bourrée du pied gauche en arriere, le deuxième emboëté derriere & la troisième avant...”⁹ stb. egészen a 64-ik taktusig, mert a legtöbb tánc 64 taktusból állott... s közben Noverre már élesíti a tollát, hogy 1760-ban hadat üzenjen az akadémiai táncoknak.

S íme, a pozíciók ma is érvényesek, az akadémiai technika egész rendszerével együtt! A táncok keletkeznek, élnek, virágoznak és elmúlnak. Virágzásuk orszá-

⁶ Le Rousseau, *Chaconne*, London.

⁷ Louis Dupré, *Méthode très facile et fort nécessaire pour apprendre soi-même la chorégraphie ou l'art d'écrire et de déchiffrer les danses*, 1757.

⁸ L. Dupré, *Recueil de danses*, 1757 (a fenti mű második része).

⁹ Dupré, *i. m.* 27. old.

gok, népek, korok társadalmi életébe beágyazva megy végbe s élettartamuk attól függ, hogy mennyi ideig érzi magáénak a társadalom, milyen rugalmassággal rendelkezik, hogy a társadalomban végbemenő változásokat kifejezésre tudja juttatni, mert amikor erre már nem képes, elmúlik.

Így van ez az akadémiai technikával is. Mindaddig, amíg ez a technika megújulásra, gazdagodásra képes és időről-időre le tudja magáról hántani elavult, túlélt elemeit, másképpen mondva gyakorlatilag is, elméletileg is, tehát ösztönösen is és tudatosan is saját korának problémáit segíti megoldani, az emberiség korszerű eszméit segíti kifejezni, mindaddig tovább él, fejlődik és a fejlődése közben fáradtságosan szerzett értékeket már örökölt képességek formájában származtatja át az utókorra.

Budapest, 1962. október 30.

LA DANSE ACADÉMIQUE

Par Rózi Vályi

Dans cet article qui paraît à l'occasion de la 300ième anniversaire de la fondation de l'Académie de la Danse (1661) l'auteur donne un aperçu général de l'évolution du ballet à partir du *Ballet de la reine* (1581) jusqu'aux événements antérieurs aux réformes de Noverre, tournant son attention surtout vers les théoriciens de la danse dont l'activité doit être interprétée comme un important résultat des initiatives provenant du travail bienfaisant de l'Académie.

ILLUSTRATIONS

1. Charles-Louis Beauchamps (1636—1719).
2. Le danseur académique français Ballon.
3. Le ballet *Le Triomphe de l'Amour* dans lequel se produisirent pour la première fois des danseuses professionnelles (1681).
4. Cabrioles selon l'orchésographie de Feuillet.
5. Notation de six danses par Tomlinson.
6. Tomlinson: *Submission* présentée par l'enfant Marie Sallé et son frère aîné.
7. Les formes dans le champ scénique d'une gigue à dix personnes selon l'ouvrage de Pemberton (1711).
8. Les cinq positions de Rameau (1725).
9. Les ports de main de Rameau.
10. Entrée solo de Louis Dupré, maître de Noverre, en 1756.

AKADÉMIAI TÁNC

KÉPMELLÉKLETEK



1. ábra. Charles Louis Beauchamps (1636—1719)

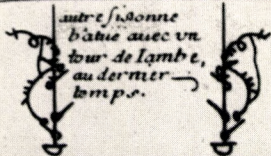
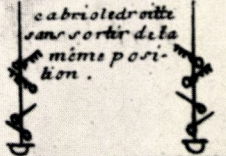
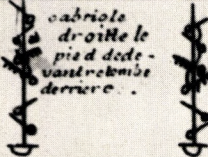
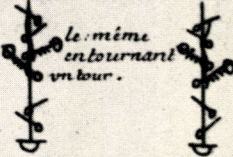
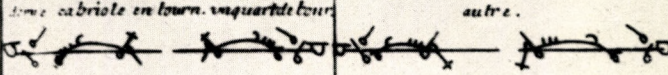
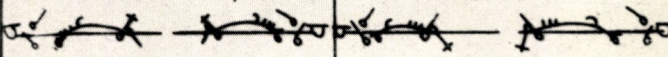
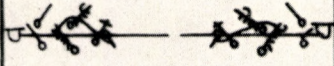
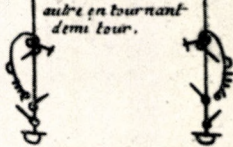
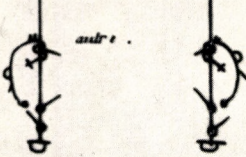
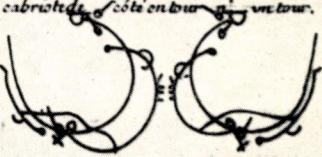

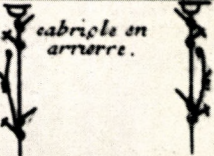


2. ábra. Ballon francia akadémikus táncos



Table des Cabrioles

85

<p style="text-align: center;"><i>autre façon bâtie avec un tour de l'ambé, au dernier temp.</i></p> 	<p style="text-align: center;"><i>cabriole droite sans sortir de la même posi- tion.</i></p> 
<p style="text-align: center;"><i>cabriole droite le pis d'ede- vant rebâtie derrière.</i></p> 	<p style="text-align: center;"><i>le même en tournant un tour.</i></p> 
<p style="text-align: center;"><i>deux cabriole en tourn. un quart de tour.</i></p> 	
<p style="text-align: center;"><i>autre.</i></p> 	
<p style="text-align: center;"><i>autre en tournant un quart de tour.</i></p> 	<p style="text-align: center;"><i>autre en tournant demi tour.</i></p> 
<p style="text-align: center;"><i>autre.</i></p> 	<p style="text-align: center;"><i>cabriole de côté en tourn. un tour.</i></p> 
<p style="text-align: center;"><i>demi cabriole en tournant un tour en sort de barque.</i></p> 	
<p style="text-align: center;"><i>cabriole en arrière.</i></p> 	

4. ábra. Cabriole-ok Feuillet táncírásában

3. ábra. *A szerelem diadala* c. balett, amelyben először léptek fel hivatásos táncosnők (1681)

SIX
DANCES

COMPOS'D

By Mr. *Kellom Tomlinson*.

BEING

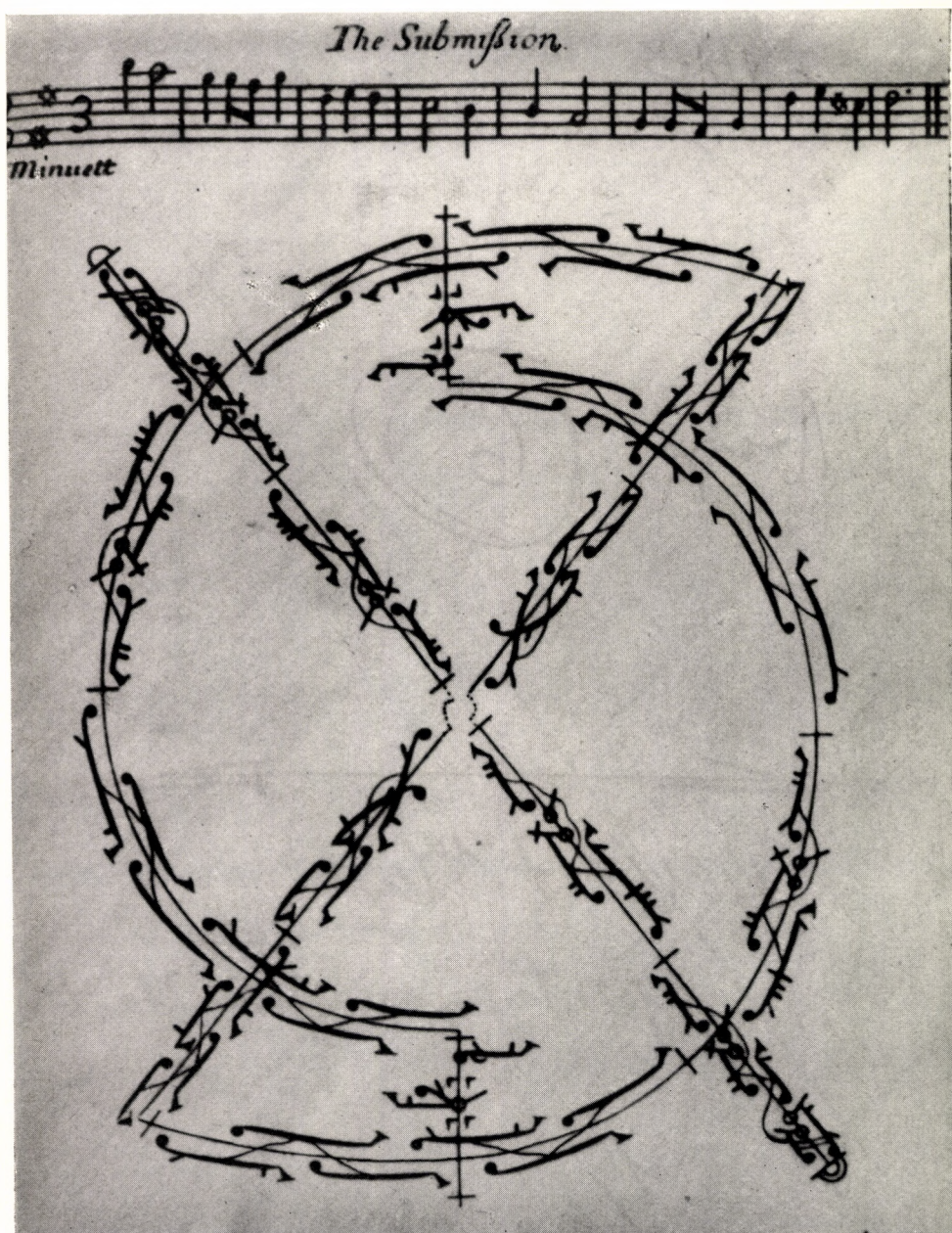
A COLLECTION of all the Yearly
DANCES, publish'd by him
from the Year 1715 to the present
Year, *viz.*

- I. *The Passepied. Round O.*
- II. *The Shepherdes.*
- III. *The Submission.*
- IV. *The Prince Eugene.*
- V. *The Address.*
- VI. *The Gavot.*

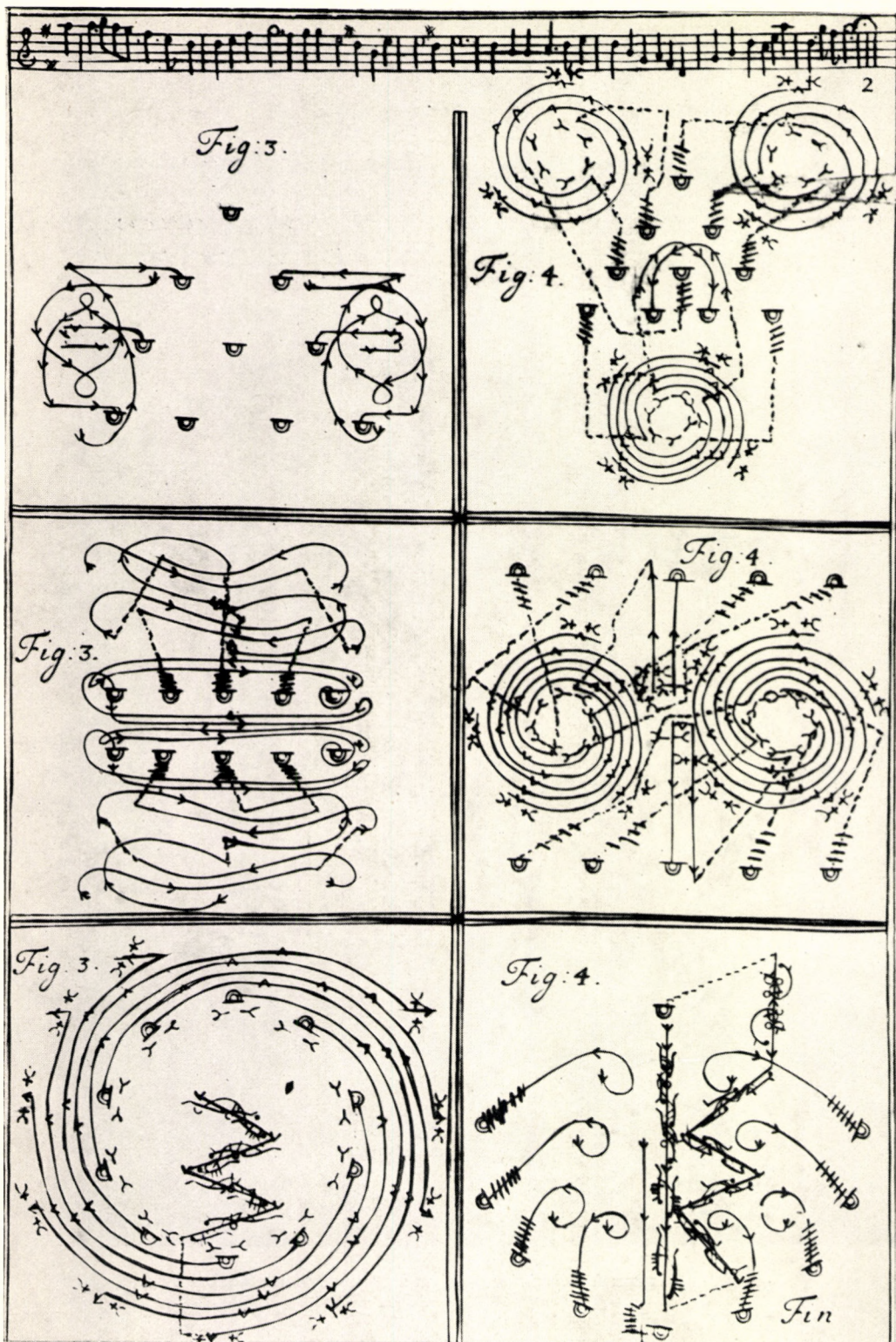
The SUBMISSION writ, as it was perform'd at the *Theatre*
in little *Lincoln's-Inn-Fields*, by Monsieur and Mademoi-
selle *Salle*, the Two *French Children*.

To be had only of the Author at his House in *Devonshire Street*, the last but
one on the Right Hand going to *Queens-Square*, by *Ormond Street*.

Price of the Set, one Guinea and an Half.



6. ábra. Tomlinson: A *Submission*, amelyet a gyermek Marie Sallé és fivére adott elő



7. ábra. Tíz személyes gigue térformái Pemberton művéből (1711)



Premiere Position



Deuxieme Position

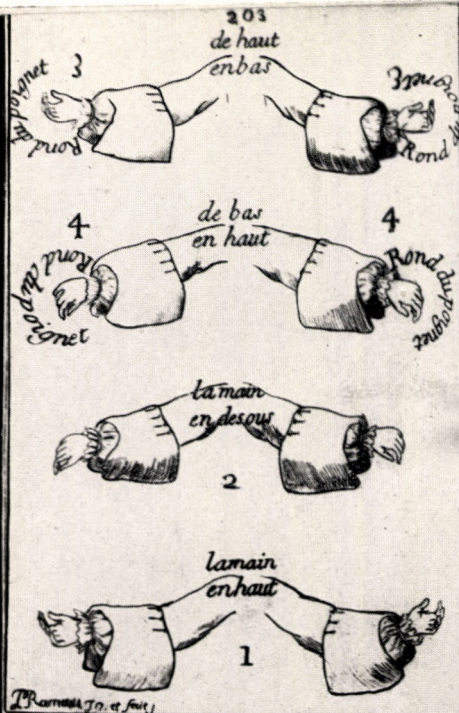


Troisieme Position

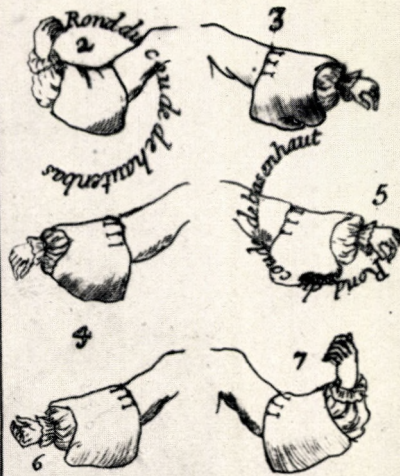
8/a. ábra.
Rameau
öt pozíciója
(1725)



8/b. ábra. Rameau öt pozíciója (1725)



Première Representation des bras pour le mouvement des Poignets



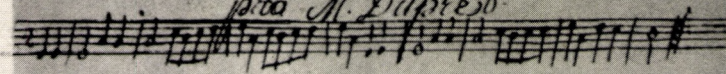
Demonstration du changement de l'oposition de l'oposition



Figure preste à faire le tem de Courante

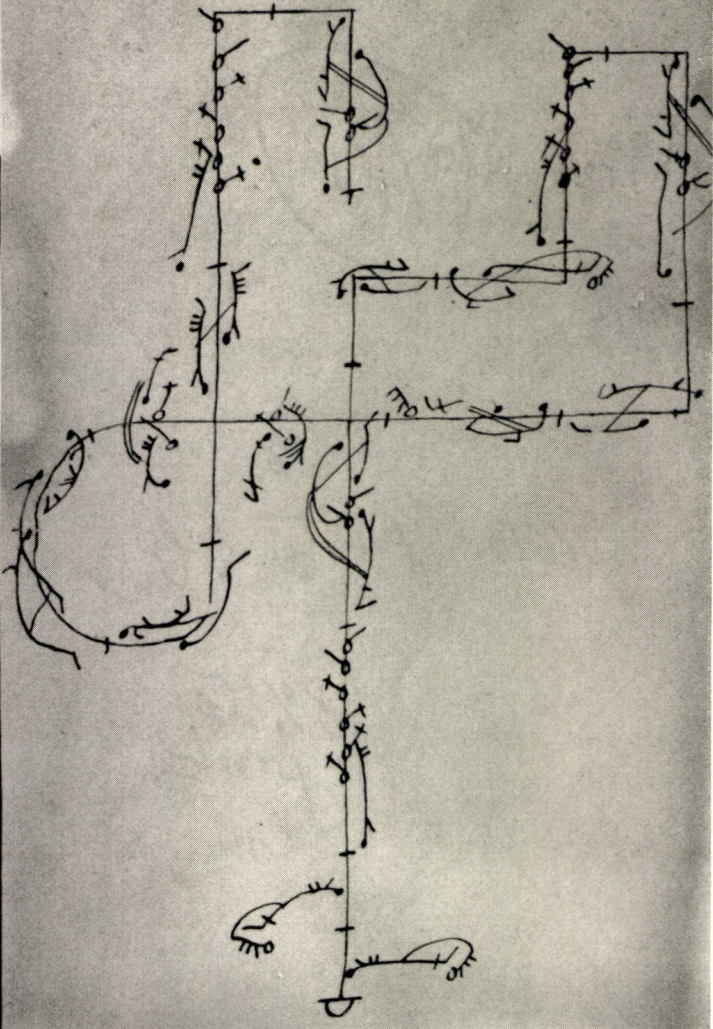
9. ábra.
Rameau
kéztartásai

Entrée de l'Amiral de France en 1756.
par M. Dupré



70 Recueil de Danses.

rière & le troisième marché en avant, la pointe du pied posée à la fin: pour la 61e, un contretemps du pied gauche battu sur le cou du pied marchant en arrière, le deuxième battu sur le cou du pied & marché en arrière: pour la 62e, un contretemps du pied gauche battu sur le cou du pied marchant en avant en tournant un demi tour à gauche, le deuxième jetté en avant en tournant aussi un demi tour du même côté, le pied gauche se trouvant emb. et derrière en l'air: pour la 63e, un coup de côté du pied gauche, le deuxième va s'emboîter derrière sur la pointe des deux pieds avec un jetté du pied gauche en arrière liés ensemble: & enfin pour la 64e mesure, un pas de bouffée du pied droit en arrière.



F I N.

10. ábra. Noverre mesterének, Louis Duprének szóló entréé-ja 1756-ból

MODERN KÉPZŐMŰVÉSZET, ZENE ÉS TÁNC NYUGATON

(Stílusirányzatok a második világháborúig)

Körtvélyes Géza

Köztudomású, hogy a tánc összetett művészeti ág. Szorosan kötődik a zenéhez és mindig kapcsolódik a képzőművészet színpadi formáihoz (díszlet és jelmez, — kisebbrészt maszk, világítás). Ezért a táncművészet történeti-esztétikai vizsgálata egyenesen megköveteli, hogy a kutató figyelemmel kísérje e társművészetek fejlődésének jelenségeit, értelmezze a kölcsönös hatásokat és összefüggéseket.

Jelen tanulmányunkban a XX. század táncművészete jelentős nyugati stílusirányzatainak alakulását óhajtjuk röviden ismertetni és egyben igyekszünk rávilágítani arra is, hogy a táncművészeti kezdeményezések milyen kölcsönhatásokat és összefüggéseket mutatnak a korabeli képzőművészeti illetve zenei irányzatokkal.

Témaválasztásunkat és tárgyalási módszerünket, úgy véljük, több szempont indokolja: 1. Ideje, hogy megkíséreljük felvázolni, jellemezni és a művészetek körében elhelyezni a modern táncművészet legfontosabb stílusirányzatait; 2. A képzőművészettel és a zenével való összefüggések felvázolása nélkül nem lehet helyes képet adni a táncművészet sajátos fejlődéséről sem; 3. E vizsgálódás más oldalról világíthatja meg, hogy az azonos társadalmi-történelmi körülmények és feltételek mennyiben eredményeznek azonos, illetve hasonló művészeti jelenségeket, — elsősorban az egymáshoz kapcsolódó művészeti ágakban; 4. E vizsgálódás eredményei elősegíthetik a tudatos eligazodást a táncművészet új kezdeményezéseinek bonyolult szövevényében, lehetővé teszik azok helyes értékelését, reális bírálatát és célszerű támogatását is.

Tekintettel arra, hogy a képzőművészet és a zeneművészet XX. századi fejlődésének haladó szemléletű értékelése jóval előrébb jár, mint a táncművészeté s hogy a modern táncművészet alakulását e két művészeti ág jelentősen befolyásolta, először vázlatosan ismertetjük: a modern képző- és zeneművészet főbb nyugati irányzatait és ezután térünk rá a táncművészet nyugati stílusirányzatai jellemzésére.

★

A századfordulót megelőző és követő évtizedek sajátos helyet foglalnak el a modern művészetek kialakulásában. Az átmenet éveit ezek, amikor még tartják magukat a megelőző évszázad, sőt évszázadok eszményei, etikai normái, ízlése s a mindezeket létesítő-meghatározó társadalmi körülmények és előfeltételek;

ugyanakkor a kapitalizmus elmélyülő válságának következményeként mind határozottabban jelentkeznek a kultúra minden területén a válság jelei is. Mindezzel szemben egyre fokozódó erővel lépnek fel az új eszmék és új ízlés hívei és alakítói, — a társadalmi-etikai és művészeti változást követelő erők képviselői.

Az imperializmus korába lépett európai társadalom arculata rendkívül ellentmondásos vonásokat mutat: egyrészt érik, fenyegetően közeledik a „boldog béke időköt” mindörökre lezáró I. világháború, — másrészt a proletariátus nemzetközi méretű forradalmi megütközése a burzsoázia erőivel, a régi társadalommal szemben az újért, a szocializmusért. Mindez „benne van a levegőben”: ál-mozdulatlanság és a felszín alatt forrongó feszültség, a pusztító-megtisztító vihar előjelei mutatják, hogy valami nagy változás van készülöben.

Ez nyomja rá a bélyegét ezen évtizedek művészeti mozgalmaira, kezdeményezéseire is, hogy azután mindennek konzekvens végigvitelére majd a két világháború közötti évtizedekben kerüljön sor. Ebben a periódusban született meg az első szocialista proletár állam, az imperializmus átmeneti stabilizációja közepette pedig porondra lépett a legagresszívabb ellenforradalmi képződmény: a fasizmus. Mindez bonyolult és nehéz politikai, világnézeti és esztétikai kérdések elé állította a művészeket szerte a kapitalista világban, s állásfoglalást követelt tőlük. Közönbösen szemlélődni, menekülni, tiltakozni vagy — megtalálva a kapcsolatot a haladó társadalmi mozgalmakkal — támadni, harcbaszállni az embertelenség sötét erőivel: ezek a választás lehetőségei. Ebben a negyed században mindenki előbb vagy utóbb „megméretett”. S a művészek sorsára, művészetük jellegére és alakulására ez a légkör nyomta rá bélyegét — minden művészeti ágban.

A századforduló idején — az azonos társadalmi feltételek ellenére — a képzőművészetnek és a zeneművészetnek részben eltérő a belső mozgásiránya, a XX. század első évtizedében azonban törekvéseik közelednek egymáshoz, sőt közöttük lényeges megegyezések és áthatások is keletkeznek.

I. Képzőművészet

A képzőművészetben a 19. század utolsó negyedében, főképp Párizsban vívta meg diadalmas csatáját az impresszionizmus, amelynek legnagyobb alakjai (Manet, Monet, Sisley, Pissarro, illetve Renoir, Degas és Seurat) forradalmi változást idéztek elő a festészet fejlődésében. A fejlődés folyamatát tekintve utánuk, de valójában velük egyidőben működő posztimpresszionista festők: T. Lautrec, Van Gogh, Gauguin és Cezanne — részben az impresszionizmushoz kapcsolódó, részben teljesen ellentétes irányban folytatták további újító útkezesüket.

Korántsem egységes arcvonalukban megtalálhatók mindazok a tendenciák, melyek a későbbiek folyamán, más festők munkásságában már önállósulva, és

a bennük rejlő végső konzekvenciák levonásával úgy jelennek meg, mint a 20. század első évtizedeinek sajátos és az egész további fejlődést alapvetően befolyásoló, sőt meghatározó irányzatai.

Az I. világháborúig terjedő másfél évtized első forradalmi jelentőségű tömörülése a *Vadak* (Les Fauves) csoportja (Vlaminck, Derain, Manguin, Marquet, Dufy és egy ideig Braque) élükön Matisse-szal, Van Gogh és Gauguin nyomán jutottak el odáig, hogy műveiknek szinte kizárólagos eleme lett a szín. Ez az út azután egyrészt a festészet szinkultúrájának további csodálatos kivirágzásához vezetett, másrészt szélesedő ösvényt nyitott, a színeknek a valóságos tárgyaktól való elválasztásával, az úgynevezett absztrakt, abszolút, másnéven non-figuratív festészet kibontakozásához.

A „Vadak”-kal egyidőben (leginkább T. Lautrec és Van Gogh nyomán) indult el Picasso festészete. Dekoratív jellegű indulása után 1901—4 közötti ún. kék periódusában már egyaránt ott érzik a humanista-társadalmi érdeklődés és állásfoglalás, valamint a tartalom érdekében történő deformálás is. Ez utóbbi fokozódik fel (1906-tól) „néger” periódusában¹ s megnyitja az utat a *kubizmus* felé is. A közbeeső (1904—6 közötti) úgynevezett rózsaszín korszakában alkotott képeinek jelentős, visszatérő témája a cirkusz, a komédiások világa, amelyben él még, legalább is úgy tűnik, az ember szabadságának és a játéknak az illúziója.

Ugyanekkor lép önállóan a kubizmus útjára G. Braque is, mégpedig Cezanne útmutatása nyomán (Cezanne szerint: a természetben minden a gömb, a kúp és a henger szerint modellálódik). Braque és a többi kubisták (J. Gris, Leger, Villon és részben Delauney) műveiben először a valóságból emelkednek ki a geometrikus formák, idomok és szerkezet, majdpedig (a műtörténészek szerinti következő periódusokban) a konstruált geometrikus és szerkezeti elemek önállóan, saját belső összefüggéseik szerint kezdenek a képeken összeállni. A kubizmus ezzel saját, jellegzetes világot teremtett, amely már nem a valóság eleven arcával hat, hanem egyre inkább a csupasz törvények nyelvén beszél, szakítva ezzel a képzőművészet azon évszázadokra visszanyúló hagyományaival, hogy a művészi munka tengelyében az objektív valóság művészi utánzása, valamilyen fajta „leképezése” áll.

Túlnyomórészt francia kubista festők távoli hatására, s a közvetlenül irodalmi mozgalomként induló olasz *futurizmus* képviselői „a kubisztikus kompozícióba a dinamizmus elemét akarták bevezetni. Fő jellemzője a mozgalmasság és a szimultánizmus, azaz a különféle időben keletkezett mozgást és a mozgás okozta benyomást egyidőben jeleníti meg, a mozgás fázisait egymás mellé helyezi, sőt — ugyanabba a képbe sűríti a művésznek a különféle időkből való

¹ Az európai festészet hagyományainak áttörése segítette elő a primitív (ezen belül a néger) és általában a naiv művészetek iránti érdeklődés növekedését, az ún. *primitív* vagy *naiv-realista* mozgalom kifejlődését, amelynek legjelentősebb (egymástól erősen különböző) két vezető alakja H. Rousseau és M. Utrillo voltak.

benyomásait, érzelmeit is”² (Fő alakjai Boccioni, Severini, Carra és a zenei hatásra is törekvő Russolo).

A futurizmus egyébként — az eredetitől sokban eltérő tartalommal — a század eleji Oroszországban talált visszhangra, aholis a költő Majakovszkij és köre működésével párhuzamosan, velük és a festő Maleviccsel kapcsolatban alakította ki (1911—12-ben) Larionov és Goncsarova ezen irányzat jellemző orosz változatát, amely már átmenet a futurizmus és az absztrakció között.

A kubizmusnak az a tendenciája, hogy a vonalak, geometrikus formák és szerkezeti elemek minden természeti modelltől független önálló kapcsolatba lépjenek a műalkotásban, az 1910-es években elvezetett a *geometrikus absztrakció*-hoz. Ez az irányzat valójában az architektúrához közelítette a festészetet, ezért hatása is az építőművészetben érvényesült a legtermékenyebben. Egyes válfajainak vezető alakjai a holland Mondrian, illetve az orosz Malevics, Tatlin, Pevsner és Rodcsenko voltak — ez utóbbiak törekvéseit *konstruktívizmus* néven foglalják össze.

Az absztrakt festészet másik fő iránya az úgynevezett *abszolút* vagy *tiszta festészet* megalapítójának, a Németországban élő orosz W. Kandinskyt tekintik. Kandinsky „azt vallja, hogy a festményből minden témát, gondolati anyagot ki kell lúgozni”, mert „a tárgyak károsak a festészetre”.^{2a} Ehelyett képeiben arra törekedett, hogy a zenéhez hasonló esztétikai hatást váltson ki a nézőből, még-hozzá elsősorban a színek szabad (azonban csak látszólag önkényes) kombinációja útján. (Törekvését elméletileg is kifejti 1910-ben megjelent könyvében.) Kezdeményezése számos követőre talált és századunk nyugati művészetének egyik legjelentősebb irányzatává szélesült.

Ugyancsak jelentős irányzata a századeleji modern festészetnek a Németországban kibontakozó *expresszionizmus*. „Az expresszionizmus a romantika késői változata, s amíg a kubizmust a teljes objektivitás, a művészi szubjektumnak a háttérbe vonulása jellemezte, az expresszionizmus a művészi alany néha szinte beteges önkivetődése; annak a tragikus életérzésnek, szorongásnak a hű tükörképe, amely a háborúk előtt és alatt az értelmiséget elfogta. Emellett azonban az expresszionista formanyelv dinamizmusa lehetővé tette, hogy ne csak a szorongást fejezze ki, hanem a társadalmi aktivitást vállaló radikális szemléletű festők kezében a kor forradalmi tendenciáit is tükrözni tudja.”³

Ez az irányzat indította útnak Kandinskyt, fő alakjainak pedig a német F. Marcot és E. Noldét, illetve az osztrák O. Kokoschkát tekintjük; mellettük ide sorolhatjuk a valójában saját útján járó francia G. Rouault is, aki talán legnagyobb vallásos festője a XX. századnak.

² Németh Lajos, *Képzőművészet a XX. század elején*, Budapest 1959. 71. old.

^{2a} Németh Lajos *i. m.* 76. old.

³ Németh L. *i. m.* 73. old.

A két világháború közti periódusban keletkezett és bontakozott ki a *szürrealizmus* iránya. (előfutárai: Chirico és Chagall, legjelentősebb alakjai M. Ernst, J. Miro, A. Masson, Y. Tanguy és S. Dalí). Ennek képviselői a valóságban nagy erővel jelentkező feszültségek és ellentmondások okozta szorongás és bizonytalanság elől a valóságon-„túli” világba menekülnek, — hol a tudattalan játékos, derűs álmvilágát, hol a tudatalatti ösztönvilág félelmetes vízióit jelelné meg fantáziadús képeiken.

*

Mindannak, amiről eddig szóltunk, olykor közvetlen kapcsolata volt és még van is a XX. századi táncművészet alakulásához, bár a tánc elsődlegesen a zeneművészethez kapcsolódik. A zene és a táncművészet szoros kapcsolatának általános érvényű igazsága sajátos módon és módosulásokkal valósult meg a XX. század folyamán. A tánc és a képzőművészet ugyanis erőteljesen befolyásolta a zeneművészet továbbfejlődését, inspirálta, sőt gyorsította. Cocteau esetében viszont az irodalom területéről „csapott át” egy nagyhatású kezdeményező a többi művészetek területére. Cocteau a zenében, festészetben és a filmművészetben is termékenyítő, irányt és stílust ihlető és alakító hatású lehetett egy egész korszakon át, szinte a mai napig tartó érvénnyel. Éppen ez az egyik jellegzetes sajátossága a művészetek XX. századi fejlődésének: ez a szoros összekapcsoltság és kölcsönhatás, amelyben sokszor nem is lehet pontosan meghatározni, ki a kezdeményező és ki a követője.

2. Zeneművészet

A XX. századi zeneművészet irányzatai általában az előző század Wagnerrel tetőző romantikus periódusának valamilyenfajta tagadásaként jöttek létre. Ez bizonyos vonatkozásban megegyező vonásokat rajzol az egész modern zene arculatára is.

A romantikus zeneművészet élményanyagát a következő vonások jellemzik:⁴

1. Tendenciózusság, amikor is a zene valamilyen célt, eszményt vagy eszmét (humanizmus, szabadság, az ember felemelkedése stb.) hivatott szolgálni;
2. A zenei alkotásnak — és ez kötődik az előzőhöz — valamilyen politikai-filozófiai vagy irodalmi vonatkozása is van;
3. Témában, érdeklődésben, gondolati és érzelmvilágban bizonyos fokú miszticizmus (vágyak és álmok vagy álmodozás);
4. Népi-nemzeti jegyek, jellegzetességek iránti érdeklődés, amelyben a hit és a kétség, a hősi és tragikus vonások elegyedhetnek.

Mindez természetesen rányomta bélyegét a romantikus zeneművészet stílusára, megformálás-módjára is. Egyes művészek kimondottan program-zenét

⁴ Kókai—Fábián, *Századunk zenéje*, Zeneműkiadó, Bp. 1961. 12—13. old.

alkottak és a „zenén kívüli” tartalmak, élmények kifejezésére törekedtek, — ez hatott vissza a zene hangzás-világára, ritmikájára és formaképzésére is (közvetlenül a hangnemek megbontásában, az ametrikus ritmika alkalmazásában, az improvizatív-vázlatszerű kidolgozásmódban és a motivikus formaképzésben). A századvég-századelő társadalmi-történeti alakulásával függhet össze, hogy az 1890—1910-ig terjedő átmeneti,* tehát előkészítő periódus után a problémák fokozódó kiéleződése: a társadalmi forrongás, a háború, majd a forradalmak viharos eseményei (s részben ezeknek a félreérthetetlen jelekből való előre „megérzése” alapján) szinte kikényszerítik a zenei ábrázolásmód tartalmának és formájának szükségszerű megváltozását — a modern zene megszületését.

A dolgok belső dialektikájának megfelelően az új zenei törekvések antiromantikus karaktere — lényeges pontokon egyezik a romantikával. Abban pl., hogy más művészeti ágakkal (színpadi zenés műfajokkal, a filmmel és erőteljesen a balettművészettel) is kapcsolódik. Megtalálható — ha részben más töltéssel is — a romantikára oly jellemző misztikus-sejtelmes, halállal és éjszakával telített, a makro- vagy mikrokozmoszsal vívódó ábrázolás-, illetve kifejezés-kényszer is. Jellemző továbbá a modern zene jelentős részére a tendenciózusság, a felrázni-megdöbenteni akarás, — s mindez együtt jól mutatja a modern zene élmény- és magatartásbeli rokonságát a romantikus muzsikával, ebben az értelemben azt folytató, kiteljesítő jellegét is.

Más oldalról viszont világosan érvényesül a romantikával való *szembefordulás*: tartalmi téren az objektivitásra, érzelemmentességre való törekvésben, — formailag pedig az egyszerűség, a tömörség és világosság kultiválásában. Ezekből a törekvésekből érthető egyrészt a neoklasszicizmus, — az új „tárgyiasság” (*neue Sachlichkeit*) és a „használati zene” (*Gebrauchs-Musik*) — másrészt a folklór, a jazz, illetve a spekulatív komponálás-mód felé fordulás, s ez utóbbiak egyaránt lehetnek az „erre már nincs tovább út”, a megdöbenteni akarás vagy az új tárgyvilágosságra való törekvés konklúziói.

Mindezek alapján keletkeznek 1910-től (az 1920 után kiteljesedő) legfontosabb modern zenei irányzatok: *A*) a folklorizmus vagy neofolklorizmus; *B*) Schönberg és követőinek expresszionista-dodekafon zenéje és *C*) az antiromantikus jelleget elsősorban hangsúlyozó neoklasszicizmus (majd: *D*) a II. világháború után az elektronikus irányzat, — amivel azonban a tanulmányunkban már nem foglalkozunk).

Ezen irányzatokkal kapcsolatban a közös probléma a következő: honnét és merre tovább, — mit vállalva, illetve kiválasztva a közeli vagy távolabbi múltból s ezen örökség segítségével milyen új mondanivalót és hogyan óhajtanak az új irányok képviselői megformálni?

* E szakasz kiemelkedő, a modern muzsikát több fontos kérdésben (pl. modáló és pentaton sorok felhasználása, aritmikus törekvések, a hangzás hangsúlyozása) megalapozó képviselői *Debussy* és *Ravel* voltak.

Innét nézve kétségtelen: mind a három zenei irányzat megegyezik abban *először*, hogy új, legalábbis a romantikához képest újszerű zenei hangzásra, ritmikára és formálásra van szükség ahhoz, hogy mást, újat lehessen kifejezni a jelenkor embere számára; *másodszor*, hogy ez a mondanivaló valamiképpen összefügg a jelenkor (ez esetben a század elejétől a II. világháborúig terjedő szakasz) jelentős, válaszadásra kényszerítő problematikájával: a társadalmi haladás, a humanizmus, az osztály- és nemzetiségi, az egyéni és közösségi problémákkal (s hogy ezekre ugyancsak különböző válaszok adhatók); *harmadszor*, hogy ez a válaszadás alapvető pontokon különül el: foglalkozik-e a művész a művészetén kívüli világ problémáival vagy sem, — erről a világról mi az ítélete, — hogy hajlandó-e „közvetlenül” részt vállalni művészetével ezeknek a problémáknak megoldásában; magyarul: közönbös, menekül, elutasít vagy támad, — egyedül vagy szövetkezve közösséggel, a múlt vagy a jövő jegyében stb.; *negyedszer*, hogy mindezek lényegi egyezése alapján azonos problémák, attitűdök és gesztusok jelennek meg a különböző művészeti ágakban, s hogy egymásnak megfelelő sajátos irányzatok fejlődnek, illetve fejlődhetnek ki, pl a zene- és képzőművészetek és ugyanígy más művészeti ágak között is.

Nyilvánvaló viszont, hogy mind a három nagy irányzaton belül igen eltérő jellegű zeneművek jöhettek létre, amelyeket a „forrás, illetve elődkeresés”, a megújulás módjának elképzelése és közvetlenül a zenei megoldás formanyelvi hasonlósága egyaránt irányzatokba köthetett össze, — annak ellenére, hogy jelentősen különböző mondanivalóval fordultak közönségükhöz. Emellett lényeges mozzanatokban mutatkozhat megegyezés az egyes irányzatok képviselői között, hiszen a legtöbb művészre hatottak a többiek is, közvetlenül vagy közvetve, — pl. éppen abban, hogy saját törekvéseikben megerősödjenek.

A legnagyobbak közül pl. Bartók Béla művészetét az említett zenetörténeti-esztétikai csoportosítás — véleményünk szerint némiképp leegyszerűsítve a kérdést — a *neofolklorisztikus* irányzathoz sorolja, mivel Bartók a magyar és a környező népek népzenejéből, majd más népek zenefolklorjából is táplálkozva alakította ki sajátos nyelvezetét. E besorolást az indokolhatja, hogy Bartók egész emberi-művészi hitvallásában a népek testvériségének s a népből való megújulásnak a gondolata is vezető szerepet játszott.

Ismeretes azonban, hogy Bartók muzsikájának alakulására egy időben Schönberg is hatott, — aki nem sorolható a folklorisztikus irányzathoz; továbbá hogy Bartók csak egyes elemeit fogadta el Schönberg vívmányának s azokat is magához igazítva olvasztotta be saját zeneszerzői munkásságába. Másrészt: amire és ahogyan Bartók felhasználta a népzenei művészetében, abban saját művészi pályafutása is különbségeket mutat. (Ha pedig a folklorisztikus irányzat más jeles képviselőivel hasonlítanánk össze, még sajátosabb eltéréseket figyelhetünk meg pl. a korai Sztravinszkij, Janáček, De Falla vagy éppen Kodály Zoltán művészetéhez viszonyítva.)

A különbség tehát végül is az adott művész egyéni mondanivalójában és stílusában konkrétan, művenként jelenik meg: vagyis az általánosan jellemző, a lényeges ölt sajátos egyéni, konkrét megjelenési formát. Ez a mozzanat korszak és társadalom, társadalom és művészeti ág, művészeti ág és irányzat, irányzat és alkotóművészi életmű, életmű és alkotói periódus, periódus és konkrét mű vonatkozásában újból és újból reprodukálódik. Ebből viszont az következik, hogy mind az irányzatokat, mind a művészek alkotói tevékenységét is tulajdonképpen ebben az összefüggés láncolatban kell megvizsgálni ahhoz, hogy az értékelés valóban reális, tehát a fejlődés folyamatába és összefüggéseibe ágyazott legyen.

A zenei folklór művészi felhasználása többek között kaphat egzotikus hangsúlyt (keletienség), vagy olyat, amiben az ősi, a primitív művészetből a robbanó erejű barbár emelkedik ki stb. Sztravinszkijnál pl. a barbár zene túlfeszült, eksztatikus, idegesen izgatott lüktetésével válik a XX. század tükörképévé (*A tavasz megszentelése*); Bartóknál (pl. *Csodálatos mandarinjában*) robosztus erőteljességével és primitív tisztaságával kontrasztot, sőt pozitív töltésű ellentétet jelent a dekadenciával szemben. Kodály Zoltánnál viszont legtöbbször a népzene egyszerűsége, a múlt népi világának a jelennel való nosztalgikus szembeállítását kap hangsúlyt.

Az *expresszionizmus* Schönberg és követőinél (elsősorban: A. Webern és A. Berg) igen különböző jelentéseket kap. Egyrészt folytatása a romantika éjszaka-sejtelem-misztika iránti vonzalmának, ami nála ötvöződik és kiteljesül „a magányos ember félelme” kifejezésévé, illetve a tudatalatti megnyilatkozásaiá — egyben a meg- illetve a rádöbbenés funkciójával; ez a törekvés fejlődik követőinél odáig, hogy a zene „sokk-hatása” válik dominánssá (Krenek). Kókai Rezső a következőképp foglalja össze a schönbergi expresszionizmus főbb jellegzetességeit: „Kíméletlenül őszinte önmagukba-nézés alapján koncentráltan, s csupán a lényegét ábrázoló eszközökkel félreérthetetlen *kifejezést* adni az emberi lélek mélyén rejtve lappangó (tehát voltaképpen tudatalatti) lelki folyamatoknak, lelki tartalmaknak. Ezek közé tartoznak (éppen az expresszionista műalkotások megsejthető tanúságtétele és az expresszionizmus esztétáinak bizonyosága szerint): a haláltól való félelem, de ugyanakkor a létől való félelem is — főképpen az emberi lét magányosságának, az elszigeteltségnek kínzó tudata formájában, és ezekkel összefüggésben állandó válság-érzés, ebből fakadó örökös nyugtalanság; a megbékélésnek csupán szenvedélyes áhítása, de ugyanakkor a megbékélés lehetetlenségének azonnali felismerése.”⁵ Emellett — ismét Kókait idézzük: — „Az expresszionizmus különös jelensége, hogy története folyamán az élményanyag jelentősége olykor háttérbe szorul és helyette a gyakorlati zenei kísérletezésre terelődik a hangsúly.”⁶ Tehát: a szorongás, félelem, magányosság

⁵ Kókai—Fábián *i. m.* 56. old.

⁶ *I. m.* 57. old.

kifejezése, a feloldás vágya és reménytelensége egyrésztől, illetve ebből a szögből közelítő kritikai elitélő állásfoglalás, — amelyről Bernard Stevens azt írja a szovjet zenéről szóló tanulmányában: „Ebben az időben az európai avantgarde-mozgalom, amelyet Hindemith és Schönberg követői reprezentáltak, ha nem is közvetlenül szocialisták, de végső fokon erősen polgárelleneseek.”⁷ Másrészt elszakadás mindettől a zenei kísérletezés irányába (szélsőséges esetben spekuláció, a matematikai úton előállított „tisza zene” felé, ahol az elvonatkoztatottság, a számok és a „tisza logika” kerül előtérbe), a menekülés vagy elfordulás attitűdjével, esetleg éppen az anarchikus és alogikus embertelenséggel szemben.

Ez az expresszionista attitűd egyébként Bartók Bélánál is erőteljesen megmutatkozik: a szorongások és félelmek kifejezése, a magány és a feloldódás vágya (színpadi művei), vagy az elemi erővel kitörő szenvedély kifejezése, mégpedig szembeállítva a kifejezett és elutasított embertelenséggel. S innét fakad a természet és a nép tiszta világának szembeállítása a szorongásokkal és végső fokon az őket kiváltó társadalmi valósággal. Mindez Bartóknál az expresszionista kifejezés- és megformálásmódnak is legtöbbször más tartalmat, karaktert adott az azonos mozzanatokkal együtt s annak ellenére is.

A *neoklasszicizmust*, mint említettük, elsődlegesen határozott és tudatos antiromantikus tendencia jellemzi, amelynek programját 1918-ban a francia Hatok (A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, G. Auric, G. Tailleferre, és L. Durey; „hivatalos” esztétájuk: J. Cocteau) fogalmazták meg, de legjelentősebb megvalósítói: Prokofjev, Sztravinszkij és Hindemith voltak. Az irányzatnak két fontosabb árnyalatát Kókai könyve így különbözteti meg „Az egyik Erik Satie zenéjéből indul ki és ennek megfelelően könnyed, talán így is mondható: groteszkül játékos jellegű, erősen érvényesül benne a jazz-zene hatása. A másik Prokofjev, de főképpen Sztravinszkij nevéhez fűződik, és a zenei romantika előtti különböző zenei korszakok stílusainak tudatos felelevenítésére, újraélesztésére törekszik.”⁸

Ez az antiromantikus jelleg jórészt a háború előtti világgal való szakítás szándékából fakad; elfordulás a zenei romantika áradó, misztikus, zenénél „többet” kifejezni és szolgálni akaró szférájától — a ma, a gépek, a technika és új szórakozási formák, és különösen egy új ritmikájú zenei világhoz. Mindez a Satie-féle irányzatban polgár-botrántoztató színezettel jelentkezik (s ez felbukkan Hindemithnél is), — Sztravinszkijnál viszont a tízes évek második felének sajátos balett-műfaját produkálja (amit egy zeneesztéta „intellektualizált varieté” műfajnak nevez, — idézi Kókai).

Nem érdektelen, hogy ez a század második harmadában átalakuló irányzat a Hatok többségét széjjelszórja: Auric és Poulenc a könnyebb műfajok felé húzódnak, Honegger és Milhaud önálló utakra lépnek (az előbbieknél erőteljes

⁷ *European Music in the Twentieth Century*, Edited by Howard Hartog, 230. old.

⁸ Kókai—Fábián *i. m.* 73. old.

a jazz-zene hatása, az utóbbiaknál egyes népzeneké is), — míg másrésről Prokofjev és Sztravinszkijnél „a régi stílusokhoz való visszafordulás voltaképpen a zene igazi ősforrásaihoz való visszatérést jelent”⁹, de ez azzal a veszéllyel járt, hogy sokszor stílusgyakorlat vagy archaizálás kerekedett ki belőle.

Ezzel együtt is kiviláglik szándékaikból egyrészt a mához való közeledés, a közelmúlttal való szakítás, a különböző nem romantikus forrásokból való megújulás tendenciája, másrészt az arra való törekvés, hogy a romantika előtti zenei forrásokból táplálkozva témákat új, korszerű igények és szemlélet szerint formálják meg: *Apollon musagètes*, *Oedipus király*, *Perzefone* (Honegger egyéni útjában viszont már határozott humanista tiltakozás bontakozik ki az embertelenség korával szemben, pl. *Jeanne d'Arc a máglyán*), vagyis a neoklasszicizmusban is ugyanazok a tartalmi motívumok mutatkoznak, mint a korábban említett két nagy irányzatban s ebből a szempontból a belső különbségek mit sem változtatnak azon, hogy egyaránt lehet menekülésről, védekezésről, tiltakozásról vagy éppen támadásról szó, s ez a variáció az egyes művészek saját munkásságán belül is több esetben megtalálható.

Úgy véljük, az elmondottak szerint a képzőművészeti és zenei irányzatok között tehát a következő jelentősebb egyezések, párhuzamok találhatók:

1. a „tisztá festészetre” való törekvés (fauvizmus és absztrakció), amelynek keretében a színek, vonalak és formák önállósulása és öntörvényű társulása fejlődött ki;

— a „tisztá, abszolút zenére” való törekvés; egyrészt a „nem zenei” témáktól és a célzatosság szemléletétől való szabadulás, — másrészt a hangok dallami és metrikai kötöttségétől való szabadulás jegyében.¹⁰

2. A belső törvények, geometrikus formák és a szerkezet kutatásából fakadó kubizmus, majd konstruktivizmus a festészetben (és a szobrászatban);

— a konstrukciós-spekulatív komponálásmóddal (dodekafónia) a matematikai-geometriai viszonyok átépítése a zene világába, illetve részben a neoklasszicizmus tudatosan antiromantikus érzelemmentességre és egyszerűsége való törekvése.

3/a. Az ősi, a primitív, a naiv, az egzotikus keresése és kultusza: neoprimitivizmus, fauvizmus, naiv-gyermeki festészet (neoprimitivizmus, néger periódus a szobrászatban is),

— a folklorizmus a zenében, illetve a jazz behatolása a műzenébe (a neoklasszikus irányzatban).

⁹ *I. m.* 75. old.

¹⁰ Th. W. Adorno írja: „Ezek a darabok zeneileg értelmetlenek, logikájuk, felépítésük és összefüggésük tagadó álláspontra helyezkedik az eleven hangzású kivitelezéssel szemben.” A legújabb zenei törekvések számára „az értelmetlenség éppenséggel programmá válik... A racionalizálás ominózusan szimbolikus módon így csap át a kaotikusba” (idézi Sedlmayr: *A modern művészet bálványai* c. könyvében, 63–64. oldalon).

3/b. Expresszionizmus — a kifejezés, a hangsúlyozás, a torzítás, a rádöbentés jegyében, haladó társadalmi tendenciákkal is összekötve, — festészetben és szobrászatban egyaránt ;

— a zenei expresszionizmus rádöbentő, szorongásokat kifejező, léttel és halállal küszködő irányzata, majd a „sokk-hatásra” való törekvés a dodekafónián belül, — antiburzsoá tendenciák.

3/c. Az álmok, a tudatalatti, a víziók és látomások kivetítése: az irracionális feloldást kereső szürrealizmus, elsősorban a festészetben ;

— a zenei expresszionizmus tudatalattit kivetítő, misztikus-sejtelmes, vizionális kifejezése (a dodekafónián és a folklorizmuson belül is, — út az elektronikus zene felé).

3. Táncművészet

A táncművészet XX. századi története esztétikai jellegzetességeinek értelmezését e téma vázlatos történeti tárgyalásával kapcsoljuk össze és ennek alapján vázoljuk föl a másik két művészeti ággal való összefüggéseit.

A) A balettművészet a XIX. században e művészeti ág akkori vezető országaiban, Francia- és Olaszországban, majd a század utolsó harmadában Oroszországban — a romantika jegyében fejlődött. A koreográfia és a tánctechnika szempontjából a romantikus fellendülés legfontosabb eredményei a következők: maradandó értékű művek (*Szilfid*, *Giselle*, *A kalóz* stb.), s ezekben virtuóz, klasszikus technikával megformált szólók, kettősök és csoporttáncok megalkotása ; a balett-technika egyre magasabb szintű kifejlődése, ezen belül a könnyed-lebegő táncolást lehetővé tevő spicctechnika megszületése. Ebben a periódusban bontakozik ki továbbá a (lengyel, magyar, spanyol stb.) népi-nemzeti táncok, az ún. karaktertáncok romantikus kultusza. A francia és az olasz romantikus balett a század második felére azonban már „kifutotta magát” és különböző társadalmi-művészeti okok következtében hanyatlásnak indult.

Az általános hanyatláshoz képest sajátos kivételt képez ekkortájt az orosz balett helyzete. Számos objektív és szubjektív tényező eredőjeként az orosz balett épp a XIX. század utolsó negyedében érte el addigi fejlődése tetőpontját: megőrizve, összegezve és kiteljesítve az európai romantikus fejlődés összes koreográfiai és táncos eredményeit.

Az orosz romantika azonban rövid virágzás után, a századforduló idejére szintén a hanyatlás szakaszába lép. Nem a tánctudás, hanem inkább a koreográfiaik tartalmassága csökken, az alkotói szemlélet válik elavulttá, mindinkább konvencionálissá. A társadalmi feszültség erőteljes fokozódása, illetve az új, nyugati jellegű, részben haladó polgári művészeti eszmények és eredmények Oroszországban való meghonosodása, s főképpen az érlelődő 1905-ös polgári demokratikus forradalom összetettebb, drámaibb, igazabb műveket igényel

minden téren. Ez a követelmény előbb-utóbb érvényesül a balettel szemben is. Ilyen előzmények után születik meg az orosz balettművészet belső (bár a cári színházakon kívüli), újromantikus megújulása s egyben az egységes balettdráma újbóli megszületése.

Számos pozitív összetevő szerencsés, de nem véletlen találkozásának köszönhető, hogy a XX. század elején az orosz balettből újraszülethetett a romantikus jellegű lírai balett és a realiztikus komplex balettdráma.

Egyrészt a magas színvonalú orosz romantikus baletthagyomány (ezen belül különösen Csajkovszkij balettszerzői tevékenysége és a kiváló pedagógiai képzés eredményei), másrészt zseniális képességű és a közös célokban egyetértő koreográfus (Fokine), festőművészek (Benois és Bakst) és zeneszerző (Sztravinszkij) jelentkezése és alkotói összefogása egy önálló együttesben (ami Gyagilev érdeme) — mindez együttesen tette lehetővé a szintézis megszületését.

A hangsúly tehát egy komplex színpadi műfaj megteremtésén volt, amelyben a tényezők a közös mondanivaló egységes, egymást kiegészítő drámai megformálására vállalkoznak. Nem nehéz felismerni e törekvés rokonságát a wagneri „Gesamtkunstwerk”-kel, s mondhatni azt is, hogy ez az összegezés a művészetek újra egyesítésének romantikus célkitűzéséből született, — bár valójában a balettművészet drámai jellegű, realiztikus fejlődését szolgálta.

B) Amíg a romantikus szemléletű balett általános hanyatlása Oroszországban ilyen szerencsés (részben romantikus fogantatású) belső megújulást váltott ki, — a világ másik végén, az USA-ban igen nagy jelentőségű, a baletten kívüli, — sőt, a balettel szembehelyezkedő kezdeményezés született, és ez Isadora Duncan táncművésznő nevéhez fűződik.

Duncan célja az volt, hogy megszabadítsa a színpadi táncművészetet a hanyatló romantikus balettek konvencióitól, az üressé vált formák, az öncélú látványosság terhétől. Arra törekedett, hogy a tánc ismét kifejező és természetes legyen. A táncban a test szabad akar lenni, a tánc új test- és életérzést akar megteremteni, — vallotta s e megújulás forrásaként az antik görög táncbrázolásokhoz fordult. Saját táncait a régi görög vázák rajzai alapján állította össze. Könnyű, áttetsző tunikában és mezítláb táncolt, — s egyedül előadott számainak és erőteljes egyéni stílusának mindenütt nagy hatása volt.

Kezdeményezése nyomán — jórészt saját iskolájának, valamint 1910-től J. Dalcroze hellaui iskolájának hatására (főleg az I. világháború után) — széleskörű mozgalom terebélyesedett ki, az úgynevezett szabad vagy új művészi tánc, számos egyéni variációval, amelyeket együttesen mozdulatművészeti irányzatoknak nevezünk.

E két századeleji kezdeményezés: a balettművészet belső megújulása és a mozdulatművészet megszületése a XX. század táncművészetének fejlődését alapvetően befolyásolta.

C) Az orosz balett az ún. Gyagilev Együttes és hatásának történetéből csak a számunkra legfontosabb mozzanatokot emeljük majd ki és ugyanezt tesszük a mozdulatművészet alakulásával kapcsolatban is.

A Gyagilev Együttes történetének első felében (1909—21) világosan nyomon követhetni az együttes művészi irányának, s ezen belül főleg az első három év eredményeinek alakulását.

Az együttes 1909-től évente rendezte meg nyugati szezonzait. A cél először az volt, hogy minél színesebb képet adjanak a korábbi és az új orosz eredményekről. A műsor összeállításában a második szezontól azonban már jelentkezett az a megfontolás is, hogy igazodjanak a korabeli nyugat-európai közönség ízlését izgalomban tartó és azt alakító képzőművészeti és zenei avantgarde újító törekvéseihez is.

Koreográfiai szempontból az első döntő lépés Mihail Fokine nevéhez fűződik, aki reformelvei kidolgozásához erőt merített a XVIII. századi nagy francia balett-teoretikus, J. Noverre eszméiből is. Fokine koreográfiai műveiben utat nyitott a későbbi fejlődés legjelentősebb irányaihoz. Első és egyben legjelentősebb műveiben megszületett az újromantikus balett (*A Szilfidek*, más néven *Chopiniana*, *A haldokló hattyú*, *A rózsza lelke* stb.) és a realiztikus igényű balett-dráma, amely újra megteremtette a zene, a tánc és a képzőművészet komplex drámai egységét és egyben megindította a néptánc újbóli beáramlását a balett-művészetbe (*Tűzmadár*, *Petruska*, *Poloveci táncok*, *Seherezáde* stb.).

A nyugati közönség számára az orosz nemzeti jelleg, az exotikus keleti témák, az újszerű zenekari hangzás, az erőteljes festőiség és a fergeteges tánc-tudás jellemezte első sorban az együttes produkciót 1909—11-ben. Az 1912-es szezonzban feltűnik az új nyugati művészet és ízlés hatása is: egyelőre elsődlegesen zenében és táncban. Debussy és Ravel zenéjére a koreográfusok antik görög témájú műveket alkotnak: Fokine: *Daphnis és Chloé*, Nizsinszkij: *Egy faun délutánja*. Nizsinszkij emellett „átveszi” a Dalcroze-i iskolán át kapott Duncan-féle „szabad tánc” stílust (táncosai mezítláb táncolnak, hiányzik a lábfejek kifelé fordítása, viszont sok a profil-mozdulat, a görög vázarajzokról való rekonstrukció, s mindez a kifejezésnek van alárendelve).

1913-ban Debussy zenéjére Nizsinszkij a *Játékban* már kimondottan mai témához nyúl, mai kosztümmel és sportmozdulatokkal ötvözi a táncot, Sztravinszkij viszont megalkotja az Együttes részére *A tavasz megszentelése* (*Le Sacre du Printemps*) c. művét, amellyel fordulatot ad a modern zene fejlődésének, behozván a barbár témát, dinamikát és főleg ritmikát az európai muzsikába. (Serge Lifar szerint e mű keletkezését Gauguin hatásának köszönheti, — de szerintünk a Picasso közvetítésével jelentkező primitív néger plasztika zenei és táncbeli megfelelőjének is tekinthető.)

Az 1913—15 év bemutatóin, a keleti és ókori témák dominálnak (*Cleopatra*, *Seherezáde*, *Thamar*, *A kék isten*, *A tavasz megszentelése*, — táncbetétek az

Aranykakas és a *Sadko* c. operákban, — illetve *A faun délutánja*, *Daphnis és Chloe*, *Salome*, *József legendája*, *Midas király*), de a népi téma és ezzel együtt a népi tánc is jelentkezik (*Poloveci táncok*, *Tűzmadár*, *Petruska*, *Az éjszaka napjai*), tehát jellemző az egzotikushoz, az ősihez, a népihez, illetve az európai múlthoz való fordulás, valamint a kifejezésre való törekvés. Ez az ízlésváltozás és az új stílus keresése kapott jeles támogatókat 1914—15-től részben az új utakra törő Sztravinszkij, másrészt Goncsarova és Larionov, az orosz festészeti futurizmus vezéralakjai szerepének megnövekedésével (ekkor már Benois és Fokine nem dolgoznak az együttesrel, Bakst szerepe is csökken) s az Együttes zenében és festészetben az európai avantgarde első vonalába tört.

Meg kell itt jegyeznünk, és ez is jellemző a valóságos fejlődés bonyolultságára, hogy e kezdő fázisban lép ki az együttesből és önálló utat választ Anna Pavlova, a század első harmadának legnagyobb balett táncosnője, aki az újromantikus vonalat viszi tovább (tehát Fokine legelső műveit — *A haldokló hattyú*, *Armida pavillonja*, *Szilfidek* — amelyekben a klasszikus balett formáit új élettel, érzelmvilággal töltötte meg); önálló társulatot szervez, amelynek sugárzó hatása hosszabb-rövidebb ideig jelentős szerepet játszott — az Orosz Balett elsődleges hatása mellett. Ugyancsak önálló együttest szervez maga köré Ida Rubinstein, az együttes egyik első szólistája, — jórészt arra törekedvén, hogy megtartsa és biztosíthassa szóló-szerepét, ami a Gyagilev Együttesben a jobb technikai felkészültségű táncosnők mellett nem lehetett kizárólagos. Több alkalommal és hosszabb-rövidebb élettartamú „ellen”-együttest szervezett, amelyek közül a legjelentősebb 1928 és 1935 között működött. Ezek számára, mint koreográfus és mecénás, a kor legjelesebb komponistáival (köztük Debussy, Ravel, Sztravinszkij, Honegger, Milhaud, Auric) íratott balettenét, és festőművészeivel (köztük Bakst, Benois, Goncsarova, Buffet) készített díszlet- és jelmezterveket, s ezzel ő maga is jelentős tényezője lett mindhárom művészeti ág fejlődésének.

A Gyagilev Együttesben pedig a meginduló új tendenciák újabb támogatókat kaptak: Massine, az együttes ifjú koreográfusa személyében (1915—21 között), — és erősödik a festészeti és irodalmi avantgarde hatása is: Picassonak és Cocteau-nak a munkába való bekapcsolódásával. (Ők hárman — Satie zenéjére — készítik el az első „kubista balettet” 1917-ben, *Parade* címmel, amelynek műsorfüzetéhez G. Apollinaire írt bevezetőt.) — Massine maga új táncstílust teremt, ekkori műveiben a klasszikus balett, a néptánc és a mozdulatművészet kerül sajátos ötvözetbe, — tele ötlettel, humorral, realiztikus mozzanatokkal. (A néptánc erősödése szorosán összefügg Massine egyéni érdeklődésével, és az együttes hosszabb spanyolországi tartózkodásával is. Ekkori jelentősebb művei: *Conte Russes* — orosz folklór, *A háromszögletű kalap* — spanyol népi táncos komédia, *Pulcinella* — egy Harlequinade).

Nem lényegtelen az sem, hogy ekkor bontakozik ki Sztravinszkij már említett neoklasszikus korszaka, amit bizonyít, hogy a balettek szerzői között (Sztra-

vinszkij feldolgozásában) Scarlatti, Pergolesi és Cimarosa nevével találkozhatunk. A díszleteket és jelmezeket viszont Bakst, Larionov, Goncsarova, Picasso, Derain és Matisse készítik — tehát a futuristák, kubisták és a fauvisták vezető művészei. Mindez együtt a munka kezdeti, kissé szecessziós és még romantikus ízű pátoszához képest közeledést jelentett az egyszerűséghez, — szemléletben, témában és stílusban lényegében a mához, — ahogy akkor az említett művészek ezt értelmezték. Ugyanakkor e törekvések jellegében, irányában és az együttműködés tényében jól látható a képzőművészet, a zene, és a tánc vezető modern irányzatainak közeledése, kölcsönhatása és a közös célok szolgálatára való szövetkezése is.

A Gyagilev Együttes történetének felbomlásáig tartó, második szakaszában (1921-től 29-ig) ezek az újító tendenciák uralkodóvá válnak. Pontosabban: az újszerűségért való versenyfutásban egyre újabb, még „eredetibb” irányzatokkal bővülnek — maradandó értékűvel és múló divattal egyaránt. Az együttes most már az összes színpaddal kapcsolódó művészeti ágak újító törekvéseinek propagatív góciává válik. Ez határozza meg koreográfiai stílusának további alakulását is, s erre általában az a jellemző, hogy a tánc fokozatosan háttérbeszorul, s ezáltal megbomlik a balett-drámai komplex egység is.

Erősödik a Hatok zeneszerzői befolyása s ez jórészt Cocteau-nak, e csoport ideológusának köszönhető, — a korábban említett díszlet- és jelmeztervezőkhöz pedig Braque, J. Gris, Pruna, Utrillo, Miro, Ernst, Chirico, Rouault, Gabo és Pevsner neve csatlakozik, tehát a kubisták, szürrealisták, expresszionisták és konstruktivisták vezető képviselői. E szerzők koreográfus partnerei: Nizsinszka, Balanchine és részben Massine, — akiknek alkotó munkájában dominálóvá válik a sport és akrobatikus mozgás, a tánc folyamatossága helyett a mozdulatok és pózok képszerű sorozata, műveik témáit (és zenéjét) pedig a music hallok, a mozi és a jazz befolyása jellemzi.

Itt kell megemlítenünk, hogy az Orosz Balett hatására alakult párizsi Svéd Balett működése közel öt esztendeje alatt (1920—25) elsősorban épp a jeles zeneszerzők és képzőművészek foglalkoztatásával járult hozzá a művészetek fejlődéséhez, továbbá a dekorációs, színpadtechnikai és világítási effektusok újszerű alkalmazásával a koreográfiai művészet szcenikai fejlődéséhez is. (Szerzőik között találjuk Ravelt, együtt a Hatok és külön Honegger, Milhaud, Satie, továbbá Casella és De Falla, illetve Leger, Picabia és Chirico nevét, — tehát elsősorban a zenei neoklasszicizmus, és a kubizmus illetve szürrealizmus jeles művészeit.)

D) A balett világán kívül Duncan kezdeményezésének jelentős követői és szövetségesei támadtak, — hiszen a helyzet, a kor eszmei és művészi irányzatainak alakulása, a „feladott problémák” szükségszerűen kellett hogy jelentkezzenek az egész táncművészet területén. Ezen túlmenően: az orosz balett megújulása mellett a nyugat-európai romantikus balett további hanyatlása, illetve

tengődése váltott ki különböző megújulási törekvéseket, és ez adott talajt a mozdulatművészet rohamos kifejlődéséhez.

Ugyancsak az első világháborút megelőző években kezdett munkához a mozdulatművészet két legnagyobb hatású, művészeti, pedagógiai és teoretikus munkásságot folytató mestere: a magyar származású Lábán Rudolf és a francia J. Dalcroze, akik tanítói voltak a mozgalom legjelentősebb alakjainak. Mi jellemzi kettejük művészi törekvéseit, milyen elméleti alapról és milyen irányban indulnak el?

Egyes kérdésekben lényeges eltérés mutatkozik rendszereik között. Dalcroze (aki 1910-ben alapította híres helleraui iskoláját) a test harmonikus, zenei jellegű és fogantatású mozdulatkultúrájának kifejlesztésére törekedett, illetve a zene adekvát mozdulati megjelenítésére, — törekvését tehát elsősorban a zeneiség jellemzi.

Lábán munkássága (amelynek sajátos vonásai 1908—20 között fokozatosan alakultak ki) kétirányú volt: egyrészt az emberi test mozgástörvényeinek feltárása és rendszerezése (a mozdulatok térbeliségének és folyamatainak kutatása, a tér—idő—erő, mint alaptényezőknek meghatározása alapján), — másrészt e tudományos analízis és rendszerezés alapján művek, új művészi kifejezés konstruálása — az abszolút, a „tiszta tánc” megalkotása (főleg csoportos előadásban, az úgynevezett mozdulatkórusok segítségével).

Mit vettek át tőlük tanítványaik és milyen irányban mennek tovább? Dalcroze három legjelentősebb tanítványa: Mary Wigman, Kurt Jooss és Marie Rambert. — Wigman (aki Lábán tanítványa is volt) elsősorban mint szólótáncos működött, aki körül a csoport pusztán mozgó dekoráció szerepét játszotta. Ő különösen a szabad tánc zene nélküli vonalát kultiválta, filozofikus-pszichológiai témákkal, erős érzelmi fűtöttséggel. (Meggyőződésében és munkájában tehát egyéni módon ötvöződik a két mester tanítása.) Mindkét mester hatással volt Kurt Jooss-ra is, aki a zene és mozgás, a tánc és a mimika szoros, kifejező egységére törekedett, erősen pantomimikus jelleggel. Tehát egy szabad tánc eredetű komplex színpadi táncművészeti ágat óhajtott kialakítani, modern témák kifejezésére (világhírű száma volt a *Zöld asztal*, a genfi Népszövetség szatirikus paródiája). Marie Rambert mint táncos Dalcroze iskolájából indult el, 1912-ben koreográfus-asszisztense lett a Gyagilev Együttesnek (Nizsinszkij „görögös” műveinél), ahol viszont Enrico Cecchetti, az Együttes balettmestere klasszikus-lírai táncosnővé képezte ki, — ennek alapján Rambert a balett és a szabad tánc ötvözése irányában ment tovább. Ha az eddigiekhez még hozzávesszük az amerikai Ruth Saint-Denis és Ted Shawn kezdeményezését (1914-től), akik keleti (kínai, hindú, sziámi) vallási és népi táncok művelését tűzték ki célul, eredeti zenekísérettel és kosztümökben, akkor úgy tűnik, az összes alapvető mozdulatművészeti irányzat előttünk áll, mivel a későbbiek valamiképpen mind a felsorolt művészek tanítványai.

E) Próbáljuk meg összegezni az orosz balett és a mozdulatművészet 1900—1930 közötti törekvéseinek lényeges vonásait:

A Gyagilev Együttesben újjáéled az újromantikus klasszika (Pavlova folytatja ezt az irányt), megszületik a balettdrámái egység (Fokine), megindul a „szabad tánc” beolvadása a balettbe, görög reminiszcenciákkal (Nizsinszkij), fokozódik a népi táncok, a modern színházi és társasági táncok együttes színpadi felhasználása (Massine), a torna-sport és akrobatikus mozgás táncos feldolgozása (Nizsinszka, Balanchine és Lifar).

A mozdulatművészetben: a visszanező, antik görög ihletésű expresszionizmus (Duncan), a zeneiségre való törekvés (Dalcroze), a tudományos elemzésen alapuló tánckonstruktivizmus (Lábán), a „tisztá tánc” kultusza (Wigman), a pantomimisztikus komplex színpadi táncművészet (Jooss), a szabad tánc és a klasszikus balett zenei jellegű ötvözése (Rambert) és a klasszikus keleti táncok kultusza (Saint-Denis). (Megemlítendő, hogy Balanchine korai példaképe, az 1920-as évek egyik vezető szovjet koreográfusa: Goleizovszkij nyomán a szoborszerű-plasztikus hatásokkal — Max Terpis pedig, Wigman növendéke, az építéset térkompozícióinak táncos hasznosításával is kísérleteztek.)

F) Egészítsük ki ezt a képet még a II. világháborúig terjedő évek legjelentősebb mozzanataival. Eszerint: 1929-ben, felbomlása után a Gyagilev Együttes koreográfusai és táncosai széjjel szóródnak a nagyvilágba és hatásuk általában ott a legmaradandóbb, ahol inspirálói, megindítói lesznek az adott ország nemzeti balettművészete újjáéledésének illetve megszületésének.

A nyugati országok színházainál (és vegyük hozzá az utazó társulat jellegű Monte-Carló-i Orosz Balett Együttest, a Gyagilev Együttes közvetlen utódját is) e koreográfusok elsődlegesen egyéni stílusuk folytatására, illetve új elképzeléseik megvalósítására törekedtek. Így jutott el a harmincas évek elején Nizsinszka rövid életű saját együttesénél, Massine pedig a Monte-Carló-i Együttesnél a szimfonikus és kamarazenei műveket megjelenítő balettalkotásaihoz, amelyekben — drámai cselekménnyel vagy anélkül — a zene mozdulatnyelvre való „lefordítása” volt a cél (felhasználva ehhez Lábán és Wigman eredményeit is).

Ezt az irányzatot kb. 10 évvel később a tiszta klasszikus balett alapján, következetesen drámai cselekmény nélkül, pusztán a zene belső mozgását téve láthatóvá — Balanchine vitte diadalra az USA-ban, aki a legkülönfélébb stílusú szimfonikus zenékre (Bach, Mozart, Beethoven, Csajkovszkij, Schubert, Bizet, Ravel, Prokofjev, Sztravinszkij, Hindemith) alkotott cselekmény nélküli balettjeivel (szimfonikusnak, absztraktnak és neoklasszikusnak is nevezett) új stílust teremtett a színpadi tánc történetében.

Lifar (a Gyagilev Együttes volt szólistája és utolsó koreográfusa) a párizsi balett élén valósította meg terveit: a színpadi táncművészet nyelvének a sport- és munkafolyamatok, a revü és a pantomim, továbbá a folklór mozdulat-anyagából való felfrissítését, a zene teljes alárendelését a táncnak, — hogy mindezek

után a negyvenes évekre visszatérjen a virtuóz technikájú klasszikus balettdrámához.

A Gyagilev Együttes koreográfusai tehát ez időben zenei, illetve tiszta tánc törekvéseikkel balett alapon jutottak el arra az útra, amit Dalcroze és Lábán balett nélkül óhajtott megvalósítani. A sport, torna, akrobatika, a revük és music hallok jazz-táncaival és a folklór táncok feldolgozásával viszont jelentősen bővítették a táncos kifejezés nyelvi lehetőségeit, megőrizve a klasszikus balett formakincsét és technikai bázisát is.

A másik vonal: a nemzeti jellegű balettművészet megteremtésének útja, amely indításában ugyancsak a Gyagilev Együttes volt művészeinek köszönhető. Segítségükkel ebben az időszakban fejlődnek ki a nyugati féltekén korunk új vezető „baletthatalmai”: Anglia és az Egyesült Államok. Nemzeti társulat — nemzeti koreográfusok, táncosok, zeneszerzők és festőművészek összefogásával; nemzeti (és részben mai) témájú művek alkotása: ez jellemzi az angol és az amerikai balettművészet kifejlődésének útját. És hozzátehetjük: a magyar balettművészet fejlődését is, amelyben ugyancsak erre az időre esik a fenti feltételek és eredmények megszületése.

Angliában a klasszikus balettművészetnek nem voltak nemzeti hagyományai. Amikor tehát Marie Rambert megszervezi balettegyüttesét és Ninette de Valois (aki egy ideig a Gyagilev Együttes táncosnője volt) a harmincas évek elején megalapítja iskoláját és a Sadler's Wells együttest — a vele társuló Frederic Ashton koreográfussal együtt (aki szintén orosz mestereknél tanult) — lényegében ők teremtik meg az angol nemzeti balettművészetet, elsősorban a klasszikus alapok és művek elsajátításának jegyében, a Gyagilev Együttes első szakaszának példája szerint.

Az USA-ban Fokine, Bolm, Mordkin, Balanchine és más orosz mesterek mellett felnő egy fiatal táncos, illetve koreográfus gárda, amelynek legtehetősebb tagjai (különböző társulatoknál) megteremtik az eredeti amerikai repertoárt — felhasználva a különböző mozdulattűz művészek, az amerikai folklór, a revü és a music hallok zenei és táncos eredményeit is.

A magyar balettben a harmincas évek közepétől kezdi meg működését Harangozó Gyula koreográfus és Nádasi Ferenc balettmester, s kettejük munkájának eredményeként születik meg a magyar nemzeti balettművészet: a nemzeti repertoár és a magas nivójú balettegyüttes. Nádasi Ferenc ülteti át a magyar balettpedagógiába a nagy európai hagyományokat, Harangozó Gyula pedig sajátos egyéni stílusú, realiztikus szemléletű és nemzeti karakterű műveket alkot, amelyek leginkább Massine korai periódusának jellegzetességeivel mutatnak rokonságot. (Táncos jelleg, a különféle táncfajták ötvözése, ötletgazdaság, ironizáló humor, kitűnő jellembrázolás, jó rendező és szerkesztő készség — és mindezt ösztönös-realiztikus szemléletmóddal összegezve.)

A régebbi és újabb mozdulatművészeti iskolák, szőlőművészek és társulatok ebben az időszakban folytatják, és különböző tartalmi-formai mozzanatokkal gazdagítják a korábban ismertetett mesterek vívmányait. Ugyancsak különféle irányokban dolgoznak: proletkultos, freudista, vallásos, misztikus stb. szemlélettel, — „eredetük” szerint: zenei, „tisztá”-táncos, egzotikus, expresszionista, pantomimikus vagy éppen „balettes” változatban. Ezek az irányzatok ekkor többé-kevésbé egyéni arculattal nálunk is megtalálhatók.

A balett-színpadon egyébként, érthető módon, hasonló témák, szemléletmódok és stílus-törekvések jelentkeznek. A balett és a mozdulatművészet ekkor már erősen közeledik és hat egymásra, eredményeik kölcsönösen felszívódnak és a különbség közöttük leginkább abban jelentkezik, hogy a mozdulatművészek munkájukban (formanyelv és technika terén) mennyiben építenek a klasszikus balett hagyományaira, vagy pedig mellőzik azt.

A XX. század első 4 évtizedében jelentkező modern nyugati táncirányzatok lényeges sajátosságait mindezek után a következőkben foglalhatjuk össze: a romantikus balettel szembeni megújulás igénye, a korszerű kifejezés érdekében; visszanyúlás régi, ősi, vagy felhasználatlan népi, illetve egzotikus-klaszszikus táncnyelvekhez; a mai élet jellemző tánc- és mozdulat-szféráinak színpadi feldolgozása (sport, torna, akrobatika, illetve jazz táncok); a „tisztaságra” való törekvés: tiszta zeneiség, tiszta vagy „abszolút” tánc; tudományos jellegű analízis és konstrukció, ami megelőzi és áthatja a művészi komponálást; a többi művészetek sajátosságainak „beépítésére” való törekvés (zenei, festői, plasztikai és építészeti jelleg); a komplexitás igénye.

Ezen belül: a táncművészet egyes mozzanatokban inkább a zenei, másokban inkább a képzőművészeti irányzatokkal mutat közelebbi egyezéseket.

A zene és tánc vonatkozásában:

1. — a zenében: visszatérés a romantika előtti korszakok zenéjéhez, tudatos antiromantikus tendenciával: neoklasszicizmus;

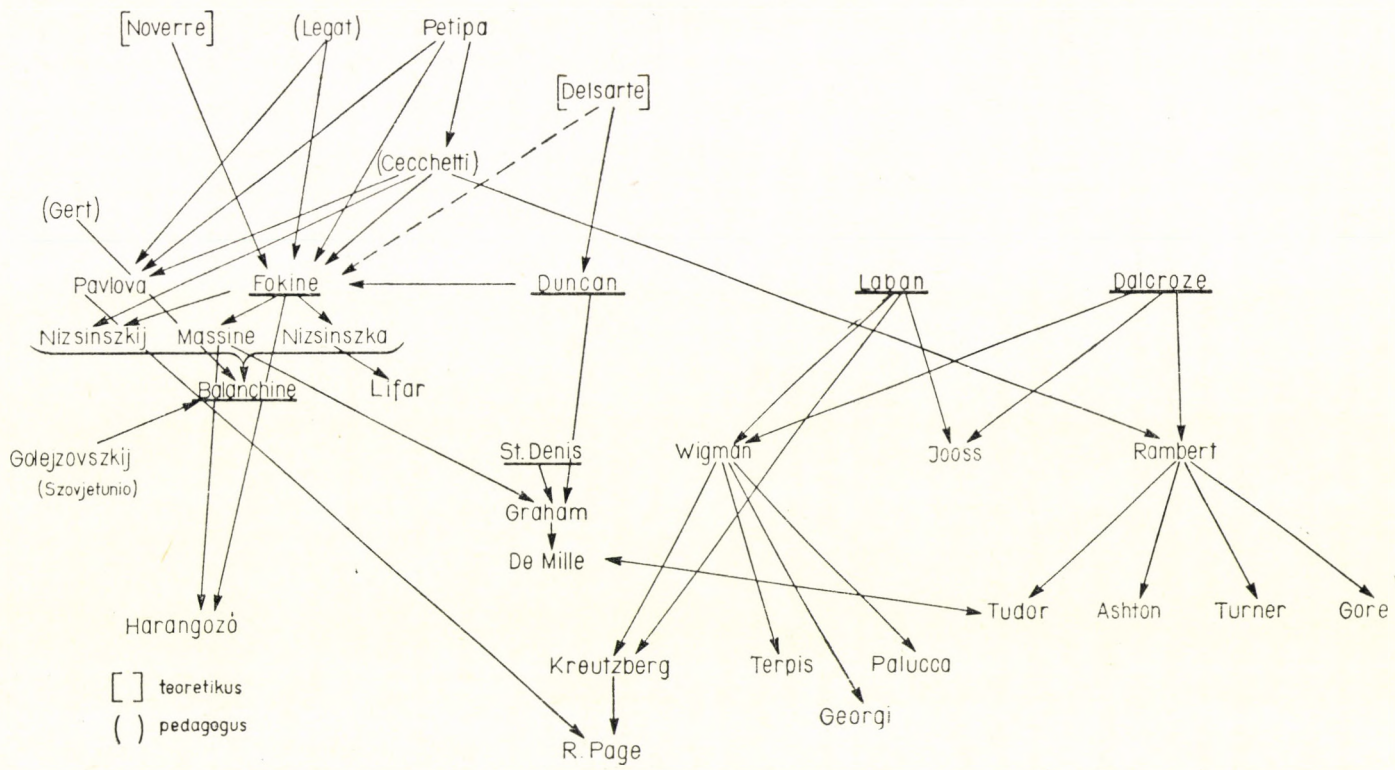
— a táncban: a klasszikus balett-formanyelv megőrzése és felújítása, romantikus témák és stílus nélkül, antiromantikus attitűddel: neoklasszicizmus a balettben;

2/a. — a tiszta, abszolút zenére való törekvés: egyrészt a nem-zenei témáktól és a célzatosságtól való szabadulás — másrészt a hagyományos zenei kifejező eszközök (dallam, ritmus) részbeni tagadása;

— a tiszta, abszolút táncra való törekvés: egyrészt a klasszikus balettben (absztrakt, vagy másképp szimfonikus irányzat), másrészt a mozdulatművészetben: a hagyományos táncnyelvek tagadásával, illetve mellőzésével összekötve;

2/b. — dodekafónia, mint spekulatív-konstruktivista metódus: a zenei anyag elemzése és újraszerkesztése alapján, új kifejezés érdekében;

A XX. század első fele jelentős nyugati táncművészeinek hatáskapcsolatai
 (összeállította a szerző)



— tánc-konstruktivizmus: analízisen alapuló konstrukció a mozdulatművészetben, a mozdulati lehetőségek és kifejezés megújítása érdekében.

3/a. — Folklorizmus és jazz, a mű- (és szórakoztató tánc-) zenében;

— a folklór és a klasszikus keleti táncművészet behatolása (illetve hatása) a klasszikus balett és a mozdulatművészetbe (+ a jazzhoz kötődő, eredetükben népi táncok nem-színpadi eluralkodása).

3/b. — Zenei expresszionizmus: a dodekafónián és a folklorisztikus törekvésekben belül — különleges hangszín-hatások keresése (út a konkrét és elektronikus zene felé);

— tánc-expresszionizmus: elsősorban a különböző mozdulatművészeti irányzatoknál, ezek hatása a balettművészetre; különleges mozdulati kifejező eszközök keresése (ezen belül az akrobatika, a torna és sport-mozgások felhasználása).

4. Szövetkezés közös színpadi megjelenítésre.

Érintkező pontok a képzőművészetek és a tánc vonatkozásában:

1. A „tisztaságra” való törekvés, az absztrakció.
2. A belső törvények kutatása, analízis és szintézis, konstruktivizmus.
3. Az ősi, primitív, egzotikus kultiválása.
4. Az expresszionizmus és szürrealizmus kivetítő-feloldó karaktere.
5. Szövetkezés a színpadon: tánc és szcenika, amit jelentősen elősegített: a festészetben — a mozgásra, az időbeliségre való fokozott törekvés; a táncban — a színhatásokra, illetve a plasztikai, térbeli építkezésre való tudatos törekvés.

Végül foglaljuk táblázatba a három művészeti ág jellemző, rokon törekvéseit:

Zene	Tánc	Képzőművészet
Tiszta zene	Tiszta tánc	Tiszta festészet
Dodekafónia	Tánckonstruktivizmus	Kubizmus-konstruktivizmus
Expresszionizmus	Expresszionizmus	Expresszionizmus-szürrealizmus
Folklorizmus-jazz	Folklór és ősi keleti klasszika	neoprimitivizmus

Műfaji találkozás:
Komplex balettdráma

Budapest, 1962. szeptember.

BEAUX-ARTS, MUSIQUE ET DANSE MODERNES EN OCCIDENT

par Géza Körtvélyes

Les premières décennies du XXe siècle ont apporté des changements notables à l'évolution des arts. Un trait caractéristique de ces changements est que certaines disciplines artistiques — surtout celles qui s'allient sur la scène — sont plus étroitement entremêlées.

La vie de l'époque avait placé les artistes et les arts devant des problèmes identiques ou semblables du contenu et de la forme, problèmes qui furent toujours en relation avec les profondes modifications sociales et représentent, en partie, leur extrapolation artistique. La réaction active ou passive à ces problèmes se reflètent dans les tendances artistiques de notre siècle.

Dans la peinture, à la suite du profond revirement causé par l'impressionnisme, se manifestent les Fauves qui prônent l'absoluité de la couleur et c'est de cette source que l'art pictural tendra vers la peinture „pure”. Cézanne ouvre la voie vers le cubisme et, au-delà du cubisme, celle de l'abstraction géométrique. L'expressionnisme se dégage sous le signe de l'angoisse provoquée par l'époque, ainsi que de la protestation contre; par contre, le surréalisme cherche une échappatoire vers le subconscient et le monde onirique. Enfin, le néo-primitivisme puise un renouveau à l'art ancestral et à celui des peuples primitifs.

Dans la musique du XXe siècle, c'est l'anti-romantisme qui domine. Dans l'intérêt d'une renaissance, les grands prospecteurs en appellent au folklore, aux traditions classiques européennes et au jazz (folklorisme, néo-classicisme); les angoisses et les efforts à une libération donnent, ici aussi, naissance à l'expressionnisme.

Le caractère divergent des sources n'exclut point, dans les différentes tendances, la possibilité d'intentions et de prises de position identiques. Le compositeur moderne peut utiliser le langage musical donné à l'expression de contenus fort différents et même contraires.

On peut constater qu'un parallèle se présente, aussi bien dans la peinture que dans la musique, pour ce qui est des efforts vers un „art pur”, de la recherche de la structure interne et de la méthode constructive dans l'acte de création, du retour à l'ancestral et au primitif, du rendu expressif des hantises et des rêves.

Dans l'art chorégraphique, le renouveau se réalise en réaction au ballet romantique ou plutôt sa forme décadente, au sein-même du ballet et aussi en dehors de ce cadre: dans la danse dite libre, expressive, etc, toutes fondées sur l'orchestrique. La révolution du ballet russe au début du siècle crée le néo-romantisme, le ballet d'action dramatique, réaliste et complexe, avec — à nouveau — l'utilisation des sources populaires, des mouvements puisés aux sport, à l'athlétisme ou inspirés du jazz, enfin le néo-classicisme aussi bien dans les thèmes et le langage que dans le style. Ces réalisations furent le résultat des activités d'un Fokine, d'un Massine, d'une Nijinska, d'un Balanchine

et d'un Lifar, dont l'oeuvre créatrice a été en étroite relation avec les tendances picturales et musicales ci-dessus étudiées (voir les illustrations de l'étude).

La danse „libre” donna naissance à la danse expressive (Duncan) à une tendance accrue vers la musicalité (Dalcroze) et à une méthode de composition analytique-synthétique (Laban). Ces voies seront élargies par les disciples (Wigman, Jooss et Rambert), tandis que St-Denis et Shawn feront appel aux antiques cultures orientales, surtout de l'Inde.

Dans les années 30, les chorégraphes des Ballets Russes se sont dispersés dans le monde entier et ont, d'une part, transplanté les résultats déjà acquis dans leurs pays d'adoption, d'autre part, ont lancé le développement ou la renaissance de l'art national du ballet dans ces pays, en premier les USA, l'Angleterre et la France. Dans le ballet hongrois, ce fut également aux environs de 1930 que s'amorça le développement d'un art national neuf et la mise à profit, teintée d'un accent personnel, de certains résultats des Ballets Russes (activités de Gyula Harangozó).

Les écoles de danse „libre” suivirent les chemins déjà empruntés et les rapprochements, les influences réciproques — aussi bien dans le contenu que dans la forme — augmentent continuellement en nombre entre ces écoles et le ballet „classique”.

Donc, au cours des quatre premières décennies de notre siècle, nous retrouvons, dans l'art chorégraphique aussi, le renouveau à partir des langages classique et populaires, l'application des danses et mouvements contemporains, l'effort vers la „danse pure”, la tendance analytico-constructiviste, l'attitude expressionniste, la recherche de la complexité.

Conformément à ces constatations, nous pouvons établir que les tendances fondamentales des beaux-arts, de la musique et de la danse en Occident sont, au cours de la première moitié du XXe siècle, de caractère analogue.

ILLUSTRATIONS

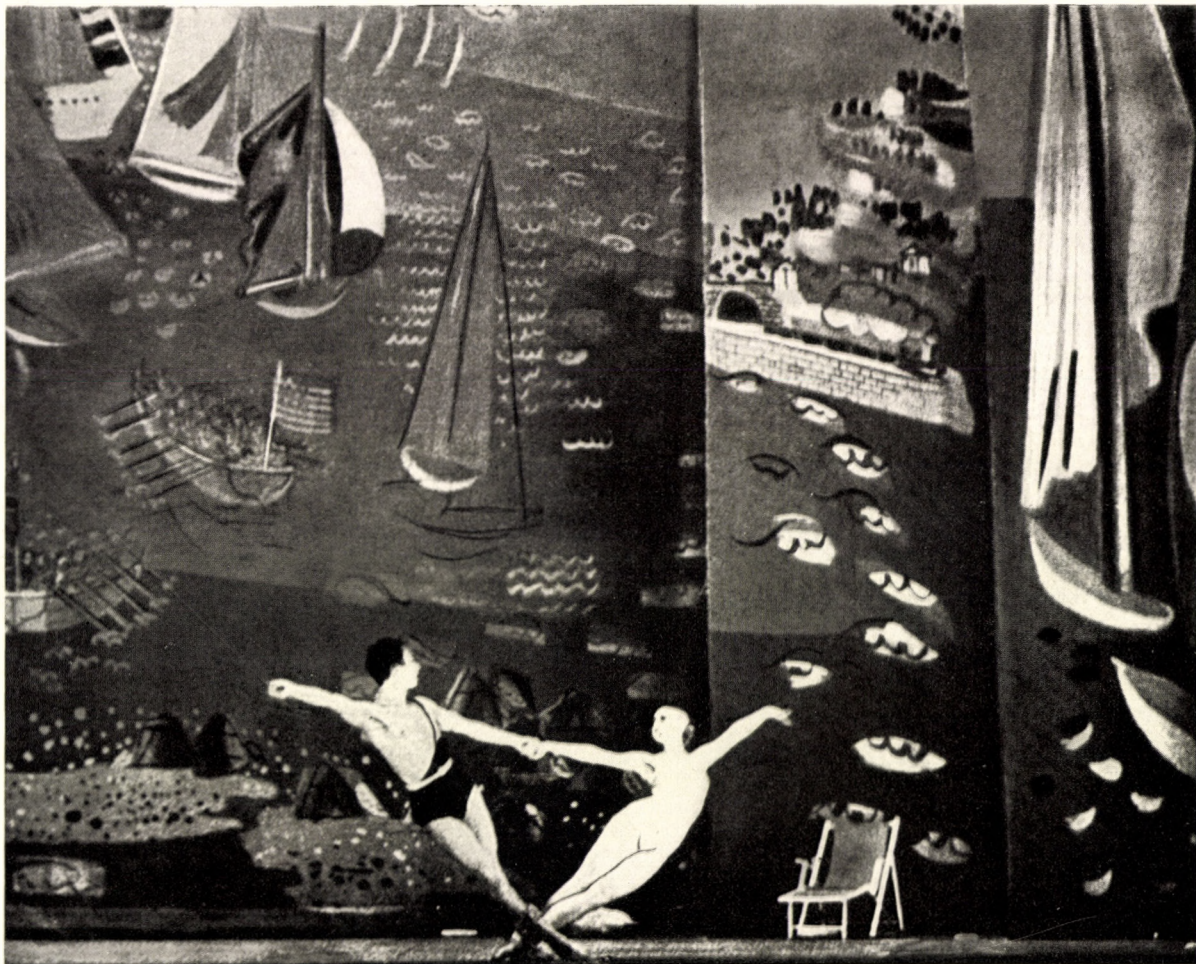
1. Projet de décor fauve de Raoul Dufy pour le ballet *La plage*, musique de J. Françaix, chorégraphie de L. Massine, présenté par les Ballets Russes de Monte-Carlo, à Monte-Carlo, en 1933
2. Projet de décor cubiste de Fernand Léger pour le ballet *La création du monde*, musique de D. Milhaud, chorégraphie de J. Börlin, présenté par les Ballets Suédois à Paris, en 1923
3. Projet de décor néo-primitif de Michel Larionov pour le ballet *Chout*, musique de S. Prokofiev, chorégraphie de T. Slavinsky et M. Larionov, présenté par les Ballets Russes de Diaghilev, à Paris, en 1921
4. Projet de décor abstrait d'Anatoly Petritsky pour la reprise du ballet *Le Corsaire*, musique de Adam, chorégraphie de Mazilier,

- présenté par l'Ensemble National du Ballet Soviétique, à Harkov, en 1925
5. Tableau futuriste de Gino Severini: *La danseuse* (1913)
 6. Projet de décor constructiviste de G. Yakulov pour le ballet *Pas d'acier*, musique de S. Prokofiev, chorégraphie de L. Massine, présenté par les Ballets Russes de Diaghilev, à Paris, en 1927
 7. Projet de décor expressionniste de G. Rouault pour le ballet *Le fils prodigue*, musique de S. Prokofiev, chorégraphie de G. Balanchine, présenté par les Ballets Russes de Diaghilev, à Paris, en 1929
 8. Projet de décor surréaliste de Salvador Dali pour le ballet *Le labyrinthe*, musique de F. Schubert, chorégraphie de L. Massine, présenté par les Ballets Russes de Monte-Carlo, à New York, en 1941
 9. Dessins de V. Lecomte sur Isadora Duncan
 10. Etude de Jaques-Dalcroze
 11. *Rythmes crépusculaires*, extrait des choeurs de mouvement de Rudolf Laban
 12. Scène du ballet siamois de Ted Shawn (selon la Râmâyana), 1922
 13. Mary Wigman: *Étude*
 14. Scène du drame chorégraphique de Kurt Jooss, *La table verte*, lors de la représentation à Paris, en 1933. (Première à Essen, l'année précédente)
 15. Harald Kreutzberg dans sa chorégraphie *La mort*
 16. Une composition de Martha Graham
 17. Scène du ballet néo-romantique de M. Fokine, *Les Sylphides*, musique de Chopin, décors de Benois, présenté par les Ballets Russes de Diaghilev, à Paris, en 1909
 18. Scène du ballet dramatique d'inspiration populaire de M. Fokine, *Pétrouchka*, musique de Stravinsky, décors de Benois, présenté par les Ballets Russes de Diaghilev, à Paris, en 1911
 19. Projet de costume pour le ballet de L. Massine, *Parade*, musique de Satie, décors de Picasso, présenté par les Ballets Russes de Diaghilev, à Paris, en 1917
 20. Scène du ballet *Le train bleu* de Br. Nijinska, musique de D. Milhaud, décors de H. Laurens, présenté par les Ballets Russes de Diaghilev, à Paris, en 1924
 21. Scène du ballet de L. Massine *Jeux d'enfants*, musique de G. Bizet, décors de J. Miró, présenté par les Ballets Russes de Monte-Carlo, à Monte-Carlo, en 1932
 22. Scène du ballet de S. Lifar, *Icare*, accompagnement rythmique de Lifar orchestrée par Szyfer, décors de Larthe, présenté par l'Opéra de Paris en 1935
 23. Scène du ballet symphonique de G. Balanchine *Concerto barocco*, musique de J. S. Bach, sans décors, présenté par l'American Ballet Theatre, à New York, en 1941

*MODERN KÉPZŐMŰVÉSZET,
ZENE ÉS TÁNC NYUGATON*

KÉPMELLÉKLETEK

1. ábra. Raoul Dufy fauvista díszletterve a *Fürdőhely* c. baletthez. J. Françaix zenéje, L. Massine koreográfiája. Bemutatta a Monte-Carló-i Orosz Balett Monte-Carlóban 1933-ban

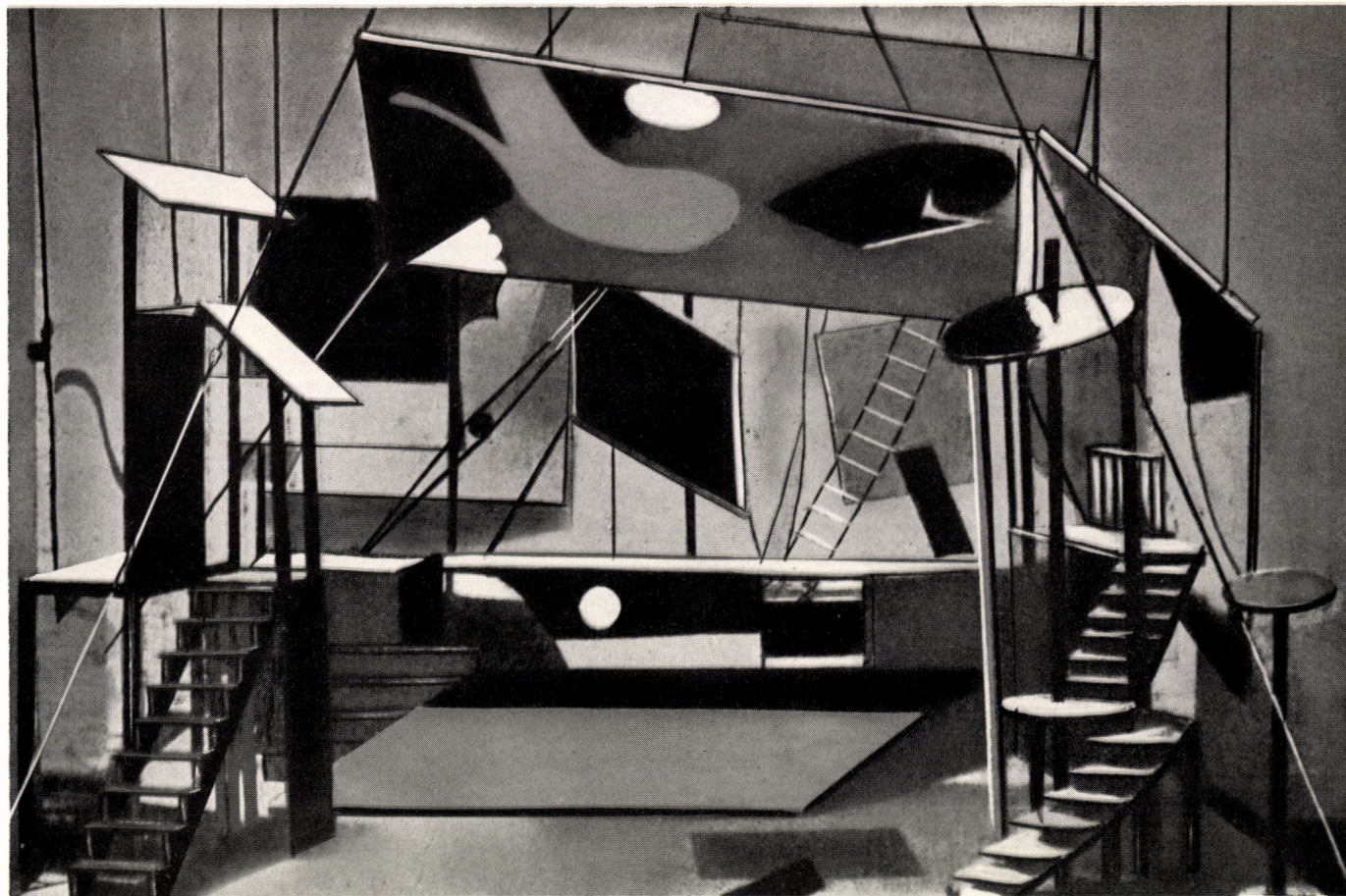




2. ábra. Fernand Léger kubista díszletterve *A világ teremtése* c. baletthez.
D. Milhaud zenéje, J. Börlin koreográfiája. Bemutatta a Párizsi Svéd Balett Párizsban 1923-ban

3. ábra. Michail Larionov neoprimitív díszletterve a *Bohóc* c. baletthez. S. Prokofjev zenéje, T. Slavinsky és M. Larionov koreográfiája. Bemutatta a Gyagilev Együttes Párizsban 1921-ben

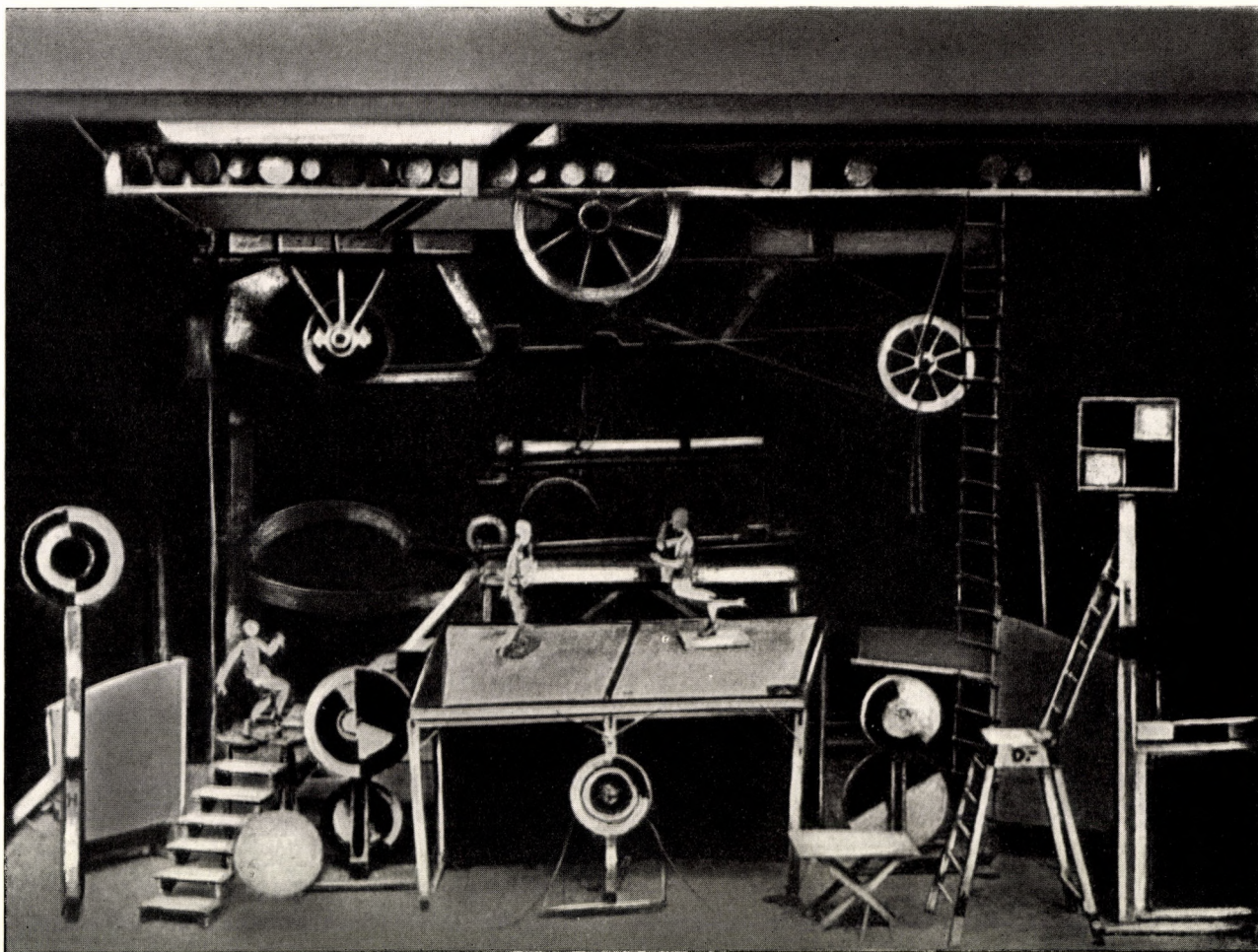




4. ábra. Anatol Petritsky absztrakt díszletterve a *Kalóz* c. balett felújításához. Adam zenéje, Mazilier koreográfiája, Bemutatta a Szovjet Állami Balett Együttes Harkovban 1925-ben



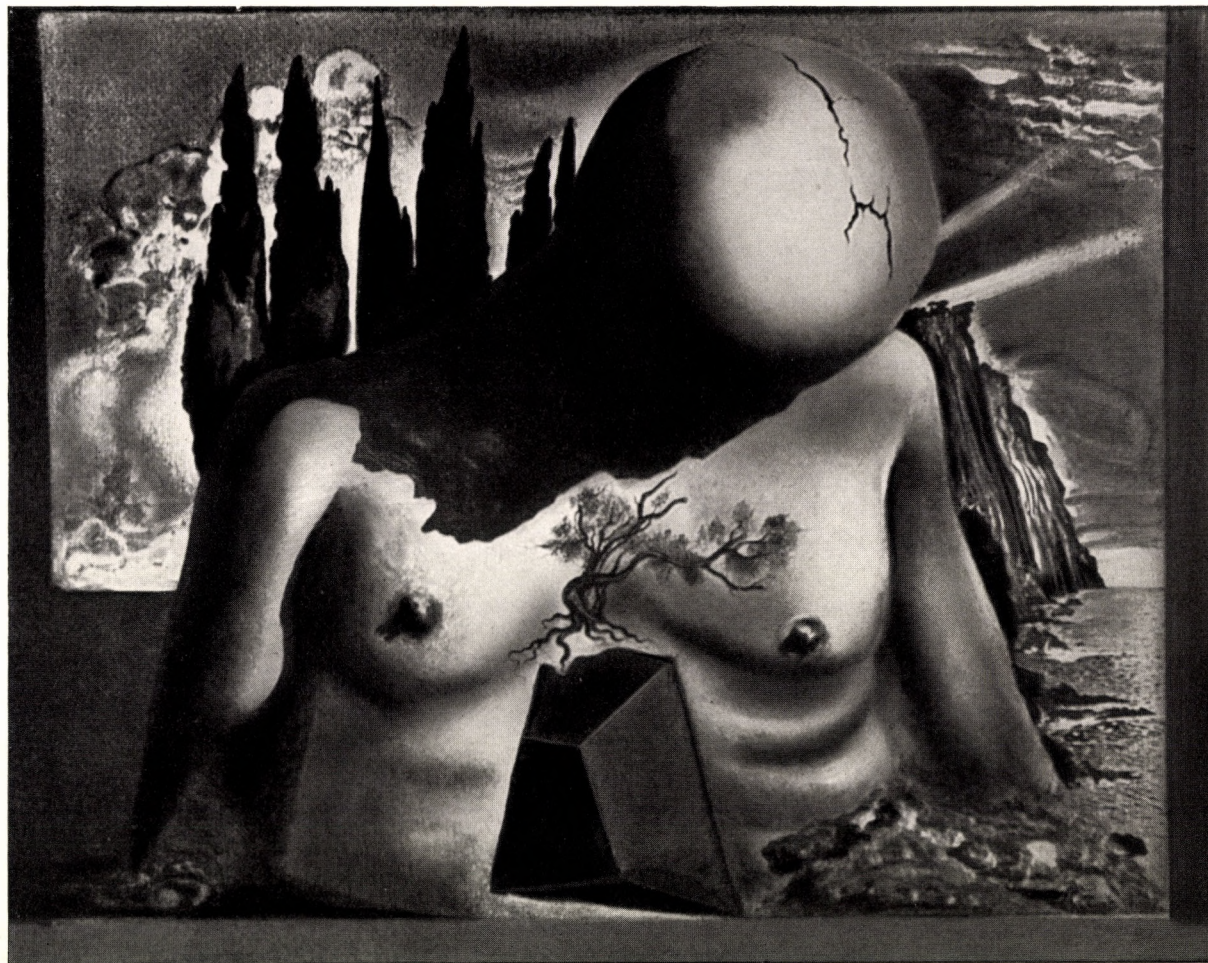
5. ábra. Gino Severini *A táncosnő* c. futurista festménye 1913-ból



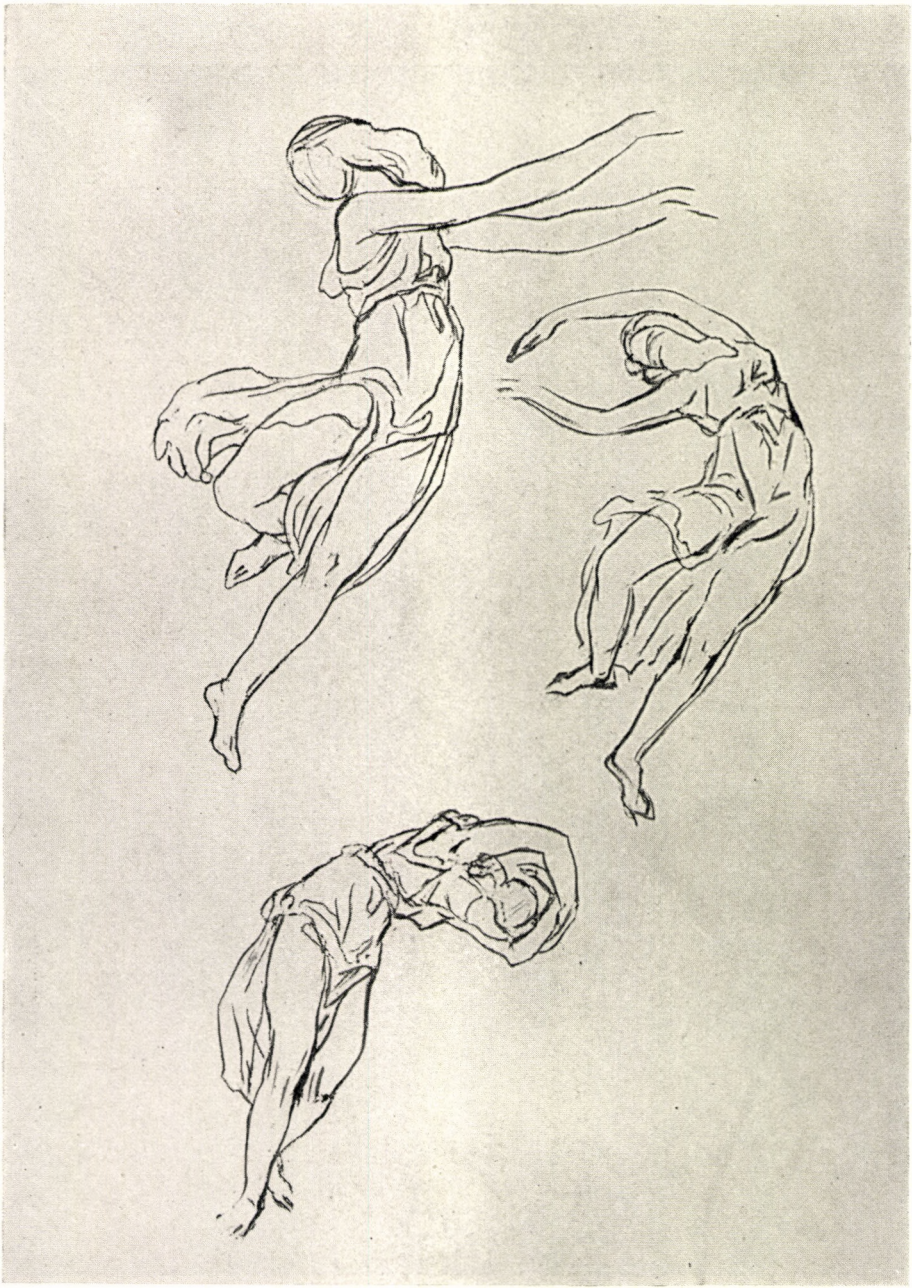
6. ábra. G. Yakulov konstruktivista díszletterve az *Acéltánc* c. baletthez. S. Prokofjev zenéje, L. Massine koreográfiája. Bemutatta a Gyagilev Együttes Párizsban 1927-ben

7. ábra. G. Rouault expresszionista díszletterve *A tékozló fiú* c. baletthez. S. Prokofjev zenéje, G. Balanchine koreográfiája. Bemutatta a Gyagilev Együttes Párizsban 1929-ben





8. ábra. Salvador Dalí szurrealista díszletterve a *Labirintus* c. baletthez. F. Schubert zenéje, L. Massine koreográfiája. Bemutatta a Monte-Carló-i Orosz Balett New Yorkban 1941-ben



9. ábra. V. Lecomte rajzai Isadora Duncan táncáról



10. ábra. Jaques-Dalcroze mozdulattanulmánya

11. ábra. Rudolf Laban mozdulatkórusaiból: *Alkonyati ritmusok*





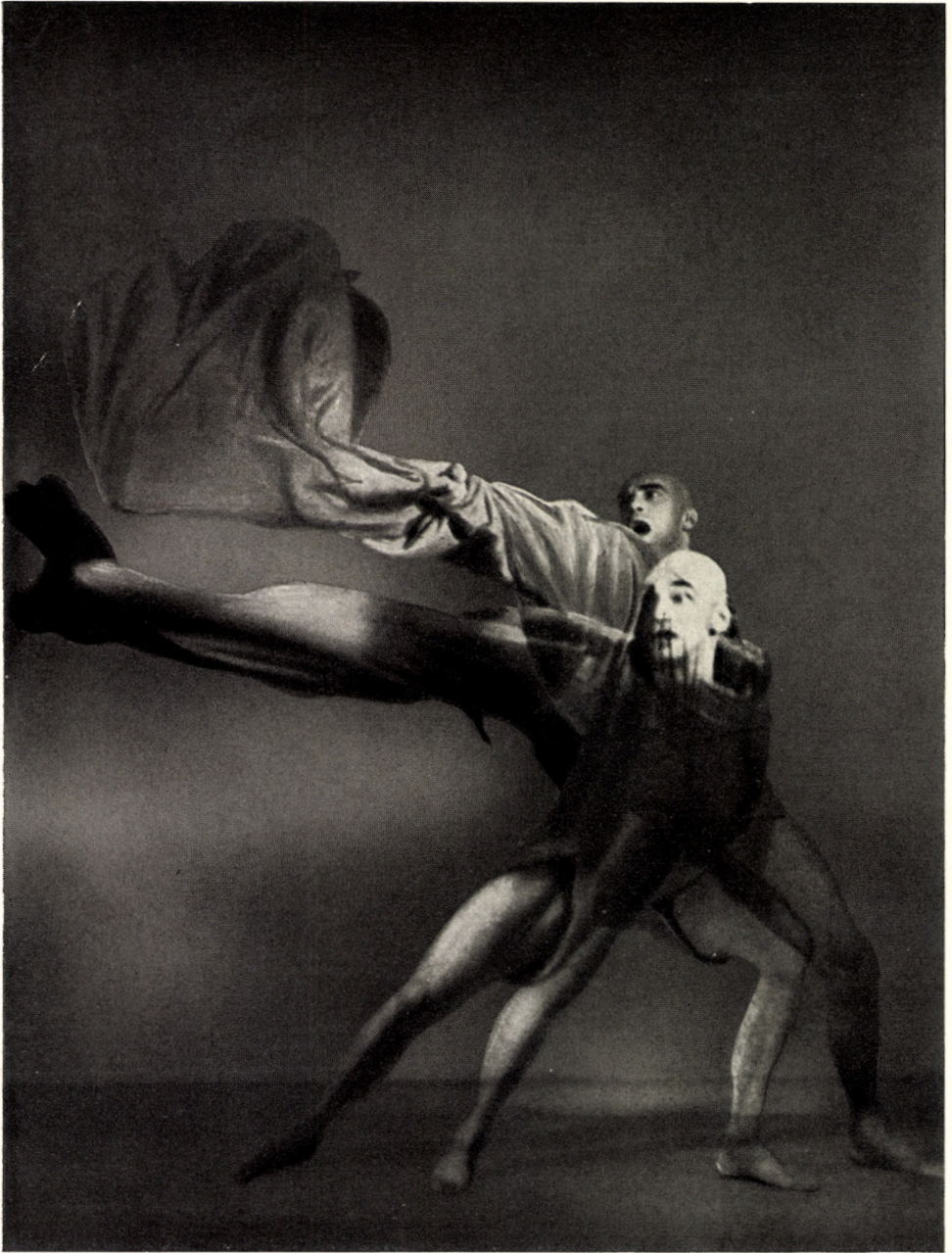
12. ábra. Jelenet Ted Shawn sziámi balettjéből (a Ramayana alapján) 1922

13. ábra. Mary Wigman: *Kórustanulmány*





14. ábra. Kurt Jooss *A zöld asztal* c. táncdrámájából, az 1933. évi párizsi előadásról (ösbemutató: Essen 1932)



15. ábra. Harald Kreuzberg *A halál* c. kompozícióban



16. ábra. Martha Graham kompozíciója

17. ábra. Jelenet M. Fokine *Szilfidek* c. neoromantikus balettjéből. Chopin zenéje, Benois díszlete.
Bemutatta a Gyagilev Együttes Párizsban 1909-ben





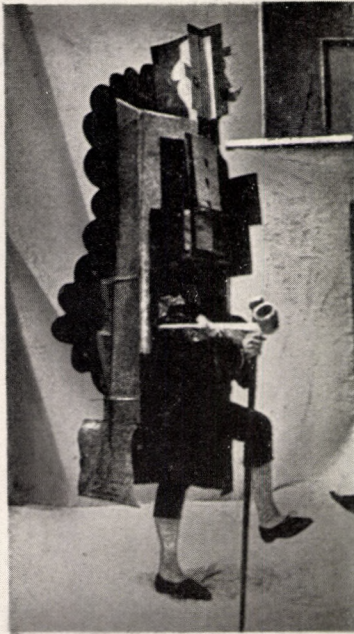
18. ábra. Jelenet M. Fokine *Petruska* c. népi ihletésű balettdrámájából. Sztravinszkij zenéje, Benois díszlete. Bemutatta a Gyagilev Együttes Párizsban 1911-ben



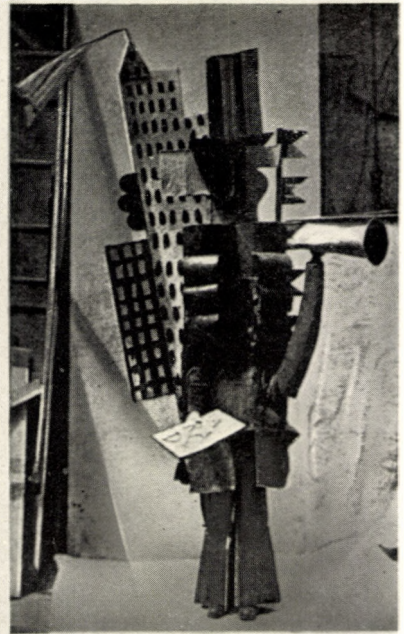
Costume for Male Acrobat.



Costume for the Chinese Conjurer.

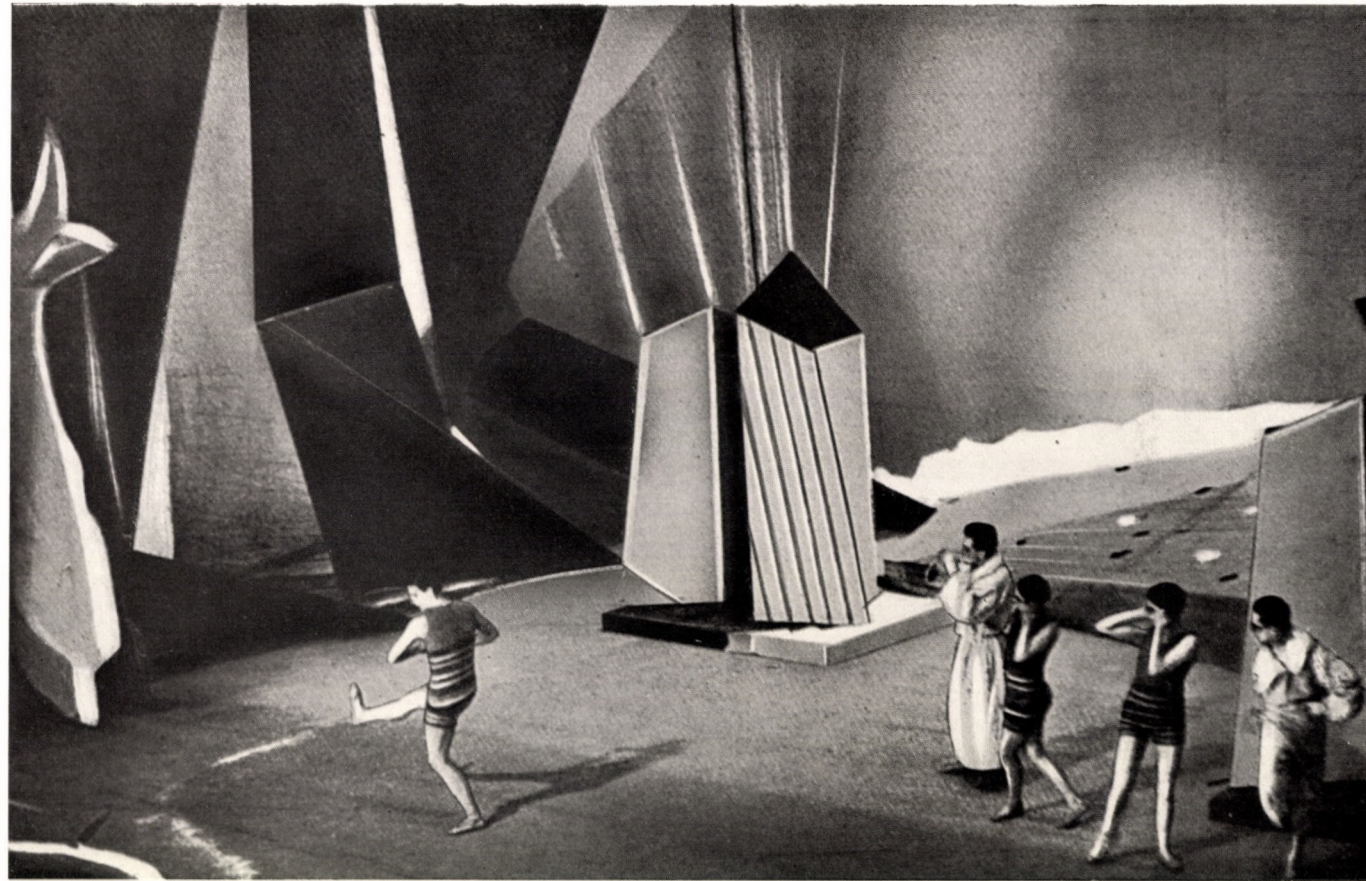


Costume for the Manager in Evening Dress.



Costume for the Manager from New York.

19. ábra. Jelmez L. Massine *Parádé* c. balettjéből. E. Satie zenéje, P. Picasso díszletei. Bemutatta a Gyagilev Együttes Párizsban 1917-ben



20. ábra. Jelenet Br. Nizinszka *Kék vonat* c. balettjéből. D. Milhaud zenéje, H. Laurens díszletei
Bemutatta a Gyagilev Együttes Párizsban 1924-ben

21. ábra. Jelenet L. Massine *Gyermekjátékok* c. balettjéből. G. Bizet zenéje, J. Miro díszletei
Bemutatta a Monte-Carló-i Orosz Balett Monte-Carlóban 1932-ben





22. ábra. Jelenet S. Lifar *Ikarusz* c. balettjéből. Lifar ritmikus kíséretét Szyfer hangszerelte, Larthe díszletei. Bemutatta a Párizsi Opera 1935-ben

23. ábra. Jelenet G. Balanchine *Concerto barocco* c. szimfonikus balettjéből. J. S. Bach zenéje, díszlet nélkül.
Bemutatta az Amerikai Balett Együttes New Yorkban 1941-ben



AZ INDIAI KLASSZIKUS TÁNCOK MEGÚJHODÁSA*

Sipos István

A több évezredes kultúrával rendelkező India klasszikus táncai a század 30-as éveiben éledtek újjá és kapták vissza eredeti tisztaságukat.

Európában a néptáncok újjászületése egybefonódott a nemzeti-népi mozgalmak megerősödésével és a nemzeti öntudat kifejlődésével. A nemzeti jelleg kidomborítására a szerzők mind a zene, mind a tánc területén a népi motívumokért kutattak és ezekkel az elemekkel felfrissítve alakították ki a nemzeti zene- és tánc kultúrát. Kelet, s így természetesen ennek egyik legnagyobb képviselője India, a nemzeti jellegnek egy Európában nem szokásos sajátos formáját alakította ki.¹ Az etnikumnak és nyelveknek sajátosság keveredése magában foglalja az európaiaktól eltérő és elsősorban nem etnikai vagy nyelvi alapon nyugvó nemzeti eszme kialakulását, s ez a fajta egységesítés egy speciális kultúra elfogadásán és gyakorlásán alapszik.² Ez a kultúra, mivel több évezredre nyúlik vissza, igen sok vallási, rituális elemet foglal magában. A kultúregységet alkotó eszmét Indiában sokszor a hinduizmus jelzővel látják el, bár ez csak részben fedi az „egységes” indiai kultúra fogalmát, amelyben igen sok a mohamedán elem.

A klasszikus indiai táncok, amelyeknek keletkezését lényegében több ezer éves homály fedi, elsősorban ennek az ősi, vallási rítusnak lecsapódásai, illetve az ősi szertartások táncban és táncdrámában történő kifejezései. A több évszázados gyarmati elnyomás következtében a nemzeti, népi jellegű hagyományok erősen háttérbe szorultak, elsorvadtak. Ez a sors érte a táncművészetet is. Egyes gazdag maharadzsa udvarában maradt fenn, félig eltorzulva, az ottani kényurak szórakoztatására. Természetesen a művészetnek ilyen irányú elferdítése a hagyományok teljes elpusztulásának lehetőségét hozták magukkal.

A hindu társadalom sajátos felépítésénél fogva magában foglalta az egyes foglalkozásoknak egy-egy kaszthoz való kapcsolódását. Részben ennek köszönhető, hogy az indiai klasszikus táncok átmentődtek az utókor számára, mert

* Bevezető tanulmány.

¹ Indiában 15 nagy nyelv van, ezen kívül vagy 150 kisebb nyelv és nyelvjárás. Ezt részben keresztezik az etnikai csoportok: délen a dravida nyelvcsaládhoz tartozó részen negroid, protoausztraloïd (indonéz, melanéz és polinéz) és részben mediterrán jellegű (kannada, tamil) etnikai csoportok vannak. Középen és észak egy részén mongoloïd csoportok s ezen kívül a nyugati brachicefál csoportok találhatóak, végül — elsősorban Észak-Indiában, az árják.

² Baktay Ervin *India művészete*, 1958. I. fejezete szerint az indiai nemzeti eszme a brit uralom hatására jött létre.

egyes családok évszázadokon keresztül adták át egymásnak ezt a „titkos tudományt”, amelynek alapelveit igen komoly formában kb. kétezer évvel ezelőtt már írásban is lefektették.

Délkelet-Ázsia gyarmatosítása maga után vonta az orientalisztika kialakulását, a Kelet iránti általános érdeklődést, az egzotikumok felkutatását, és az anyagi világban bekövetkezett változások művészeti életünkben, így az európai táncművészetben is lecsapódtak.

Az India iránti érdeklődés első nyomait 1830 októberében Párizsban Filippó Taglioni koreográfiájában színre hozott *Az isten és a bajadér* c. balettben találjuk. Ez volt az első ismert nyugati balett, amelynek meséjében és külső megnyilvánulásaiiban indiai bajadérok jelentek meg a színpadon.³ A második nyugati produkció Thomas Moore novellája alapján készült; *Lahore rózsája* címen koreografálta meg Jules Perrot. Később számtalan indiai jellegű vagy legalább nevében indiai balett került színre Marius Petipa, K. A. Tarnovszkij, majd később M. Fokin, V. Nizsinszkij, valamint T. Karszavina koreografálásában. Nizsinszkij és Karszavina leghíresebb ilyen témájú balettje a *Kék isten* volt, amely Krishnáról, az ismert indiai istenről szólt.

Amerikában Ruth St. Denis először egyiptomi témákkal kísérletezett, majd egy sor indiai témájú balettet alkotott, 1906-ban a *Radha* és 1910 körül a *Kobra*, a *Yogi*, *Lótuszszimbó* stb. címen. 1914-ben Ruth St. Denis és férje Ted Shawn megalapították a Denishawn iskolát, amelynek keretében modern, valamint etnikus táncokat tanítottak, így a keleti országok (India, Japán, Jáva stb.) táncait is. A házaspár 1925—26-ban keletre, többek közt Indiába is ellátogatott.

Az Európa és India közötti tánckapcsolatok számára jelentős volt Anna Pavlova indiai látogatása 1922-ben, majd 1928-ban, amikor találkozott Rukmini Devivel, az indiai klasszikus táncok egyik felújítójával. A találkozás mindkét művészre mély hatást gyakorolt és még jobban felhívta az indiaiak figyelmét saját, letűnőben levő táncművészetük értékeire. Ebben az időben tűnt fel Londonban Uday Shankar, a később világhíró és világhírűvé vált indiai táncos. Uday Shankar festészetet tanul Londonban és a táncban való jártassága igen csekély volt. Anna Pavlova egy ún. indiai táncban látta őt fellépni és fedezte fel benne a tehetséget, amelyet kellő technikával és szorgalommal tovább lehet fejleszteni.

Az amerikaiak közül megemlítendő La Meri, eredeti nevén Russel Meriwether Hughes, aki 1936—37-ben ellátogatott Indiába s ott az akkori mesterektől tanulta a klasszikus táncokat. Ezen útja alkalmával fedezte fel Ram Gopalt, a később világhírűvé vált indiai táncost. Ahogy Anna Pavlova tanácsaival és biztatásával a világhírnév felé útnak indította Uday Shankart és részben Rukmini Devit is, ugyanúgy alakította ki La Meri is Ram Gopal jövőjét.

³ A bajadér szó a portugál *bailadeira* „táncoló lány” szóból származik. Először állítólag 1598-ban használták, kb. száz évvel azután, hogy Vasco de Gama Calicutban kikötött.

1932-ben tűnik fel Indiában Ester Sherman amerikai táncosnő, aki kutatva járja Indiát, hogy feltárja az évszázadok homályában eltűnt táncagyományokat és így lesz tulajdonképpen egyik felfedezője a Keralában megőrzött kathakali táncnak. Később Ragini Devi néven Gopinath-tal, indiai táncpartnerével bejárják az egész országot és népszerűsítik a lassan már feledésbe ment jelmezes, maszkos kathakali táncdrámát.

Az Európában megindult érdeklődés Kelet iránt a tudomány, a nyelvészet, irodalom a művészet és így a táncművészet terén is érezhetővé vált és megfelelően hatott Indiában az újjászületésre is. Uday Shankar, Menaka, Ram Gopal, Rukmini Devi és Gopinath voltak az úttörők, akik Indiában és Európában egyaránt színpadra vitték az eredeti, klasszikus indiai táncokat. Ekkor a templomi táncok már régen elveszítették eredeti értelmüket, a devadasik a társadalom kivetettjei lettek és megindult ellenük, valamint társaik ellen az erkölcsi hajszá. A tánc csak az udvari vigaszágok célját szolgálta és eredeti értelme szinte teljesen feledésbe ment. Az indiai középosztálynak a magatartása az angol gyarmatosítók befolyása alá került, hiszen nevelésük is részben angol iskolákban történt. Társadalmi értékítéletük elangolosodása következtében a 20-as évek végén nagy felháborodással alátámasztott harc kezdődött a szerintük szemérmetlennek minősített testmutogató táncok ellen és az ilyen táncot alakító nők ellen, akiket prostituáltaknak nyilvánítottak. Természetesen elfelejtették, hogy a táncosnő prostituálttá válása már csak következménye lehetett annak, hogy a klasszikus táncok elvesztették eredeti céljukat és csak szórakoztatásra használták.

1932-ben Balasaraswathi, régi devadasi családból származó táncosnő és a férfiak közül Krishna Iyer vették fel a harcot a klasszikus táncok újraértékelése érdekében. Elsősorban a bharatanatyamot újítták fel. Krishna Iyer madraszi ügyvéd, férfi létére megtanulta az addig csak nők által táncolt bharatanatyam táncot és bebizonyította, hogy azt férfiak is táncolhatják, hiszen nem az a lényeg, hogy kik táncolják, hanem annak művészi megjelenítésén van a hangsúly. A küzdelem a konzervatív és álszemérmes közvélemény, valamint a táncosok között hosszú és elkeseredett volt, de nem eredménytelen. Egyre többen álltak a tánc művészi létjogosultsága mellé és támogatták annak helyes értékelését.

Az eredményes küzdelmet igen sokban elősegítette Rukmini Devi csatlakozása a mozgalomhoz. Rukmini Devi előkelő, brahman családból származott, édesapja szanszkrit tudós volt, aki az ősi tanításokat tanulmányozta. Édesanyja Tanjore közeléből származott, amely Dél-India egyik legismertebb vallási és kulturális központja. Rukmini Devi mint előkelő kaszt tagja — tehát tánc szempontjából kívülálló — magára vállalta a devadasiknak kijáró megvetést és elhatározta az ősi táncművészet elsajátítását. Meenakshi Sundaram Pillay, mint a bharatanatyam egyik legkiválóbb mestere, Pandallurban maga mellé vette Rukmini Devit és nemcsak előadó művésszé, hanem a bharatanatyam továbbfejlesztőjévé is kiképezte.

Balasaraswathi, Rukmini Devi és Krishna Iyer harca végülis sikerrel fejeződött be és az ellenzéknek egy tekintélyes része az ősi táncok felújításának pártjára állt. Rukmini Devi 1936-ban megalapította Madrasban (Adyar) a Kalakshetra művésztelepet, elsősorban a bháratanyam fejlesztésére, de otthont talált itt a kathakali is és természetesen az említett táncokkal kapcsolatos indiai zene, valamint képzőművészet is. Nagy gondot fordítanak a fiatalok művészi képzésére, az eredeti indiai nevelési módszerekre és ezenkívül évek hosszú során át értékes és sok szempontból páratlan kéziratokból álló tamil és szanszkrit nyelvű könyvtárat fejlesztenek ki. Ezekből többet nyomtatásban is megjelenetnek. A Kalakshetra kultúrközpont és Rukmini Devi alkotó művészete nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a klasszikus indiai táncművészet ma világszerte ismertté, megbecsültté vált.

Mahakavi Vallathol 1930-ban Keralában megalapítja Kerala Kala Mandalam néven a kathakali tánc művészeinek központját és iskoláját. Vallathol Dél-India egyik legnagyobb költője, a malajalam nyelv kiváló művelője és a hagyományok őrzője, ápolója volt. Mint alkotóművész, tollát és teljes életerejét az eredeti indiai művészetek újjászületése és népszerűsítése szolgálatába állította. Kitűnő munkatársakat kapott a tánc területén Kunju Kurup, Kavalapra Nayarana Menon, P. R. Menon stb. személyében. Vallathol Indiában, Burmában és más környező országban lépteti fel táncosait és éleszti az érdeklődést a már majdnem halálra ítélt egyszerű táncdráma, a kathakali iránt.

A Kerala Kala Mandalamon kívül elősegítik a kathakali kifejlődését Gopinath, aki az amerikai származású Ragini Devivel (Ester Sherman) járja végig Indiát, Uday Shankar, Ram Gopal és Shanta Rao, akik továbbfejlesztő táncművészetükben alkalmazzák a kathakali elemeit és az egész világ előtt ismertté teszik. Menaka (Észak-Indiában) elsősorban a kathak újjászületését ápolta, de művészi érdeklődése és továbbfejlesztő alkotókészsége kiterjedt a többi nagy klasszikus táncok területére is. Menaka és társulata 1936-ban a berlini táncolimpián három aranyérmert nyert és ezzel megalapozta nyugaton az indiai táncok tekintélyét.

Vitathatatlan érdemei vannak az indiai táncok felújításában Rabindranath Tagore-nak is, aki az általa alapított Santiniketan kultúrcentrumban a manipuri táncot vitte színpadra és a későbbiek során a bháratanyam és a kathakali oktatását is bevezette. Tagore maga is alkotott táncdrámákat, melyeknek koreográfiáját, szövegét és zenéjét ő maga készítette, sőt gyakran szerepet is vállalt ezek előadásában. Táncdrámáit az akkor felkutatás alatt álló klasszikus, illetve félklasszikus táncok ismerete alapján állította össze.

Uday Shankar nyolc évig (1930—38) tartó európai turné után visszatért Indiába és Almorában iskolát alapított. Tulajdonképpen az ő közvetítésével került felszínre Indiában az európai balett. Ez a termékeny európai hatás természetesen nemcsak Uday Shankar közvetítésével, hanem Menaka, Ram Gopal és

Rukmini Devi alkotó közbenjárásával is felerősödött. Mindnyájan hozzájárultak egy sajátos indiai táncöltözet és díszlet kialakításához, amely ugyan a szó igazi értelmében nem mondható eredetinek, klasszikusnak, hiszen ezeket a formákat nem alkalmazták és nem alkalmazhatták a régi Indiában. Az ősi indiai táncok rituális, vallási, templomi táncok voltak, amelyeknek színhelye az erre a célra kijelölt templom volt. Ezt a rituális, vallási szertartást képviselő és művészi formában megjelenítő táncot kellett a renaissance alkalmával az ősi értékek átmentése mellett nyugati értelemben színpadra alkalmazni. Rukmini Devi egyik tanulmányában ezt így fogalmazta meg: „Ma már nincsenek templomi táncok és templomi táncosok, de a mi kötelességünk, hogy ennek a templomi táncnak a szellemét, fenségességét, áhítatát a templomból a színpadra vigyük. Ha ezt teljes erővel megtudjuk tenni, akkor táncművészetünk megszépül, megtisztul és ősi értékeiben újjászületik. A táncban fizikai létünk átszellemül és átalakul, énünk teljesen az alkotóművészet szolgálatába áll és ennek segítségével nemcsak formailag jelenítjük meg a táncot, hanem átéljük annak legbelső tartalmát, mondanivalóját is és eme művészet színpadra vitelével a nézőket és hallgatókat egy magasabb, emelkedettebb kulturális fok igénylésére neveljük.”⁵

Kelet és Nyugat találkozása kétségkívül eredményes és hasznos volt. Az egymásra hatás és továbbfejlesztés ma sem szűnt meg. Felsorolni mindazokat, akik részt vettek és részt vesznek az indiai klasszikus táncok renaissancejában és újjáalkotásában, nem lehet, de néhány személyt még okvetlenül meg kell említenünk.

Komolyan dolgozik a balett és az eredeti indiai táncok művészi ötvözésén a Mrinalini Sarabhai vezette Darpana együttes Ahmedabadban. Mrinalini Sarabhai sokoldalú képességei (tánc, írás, koerográfia stb.) és kulturáltsága lehetővé teszi azt, hogy a nyugati balett táncelmei és színpadi megoldásai művészi módon kapcsolódjanak az indiai táncművészet ősi elemeivel. A Darpana együttes 1959. év végén hazánkban is vendégszerepelt igen nagy sikerrel.

Indrani Rehman, Ragini Devi leánya, állandóan járja a világot és szinte minden évben több hónapot tölt az Egyesült Államokban, ahol táncol és tanít s egyszersmind tanul is. Ugyanígy Rukmini Devi és táncosai, elsősorban Sarada Hoffman, akik szintén alkotóan hozzájárulnak a mai kornak megfelelő indiai tánc kialakításához. Ahhoz, hogy egy művészeti ág helyesen fejlődhessen, megfelelő igényes és színvonalas kritikára is szükség van. A legismertebb két indiai tánckritikus Krishna Iyer a Sangeet Natak Akademi madraszi titkára, valamint a magyar származású Fábri Károly művészettörténész. Mindketten kritikájukkal és kutatómunkájukkal járultak hozzá az újjászületés helyes irányba való tereléséhez. Mint az előzőekből tudjuk, Krishna Iyer maga is táncolt, kritikája sokszor

⁴ Megjegyzendő, hogy az indiai nevek és szavak átírásában az Indiában hivatalosan elfogadott angolos átírást alkalmazom.

⁵ Rukmini Devi, *Kalakshetra*, 1957. II. sz.

szigorú és néha talán maximalistának is tűnik, de erre nagy szükség van, mert rengeteg a silány utánczat és olcsó megoldás. Fábri Károlynak nagy érdemei vannak a népszerűsítés terén, de a kutatómunkában is kivette részét azzal, hogy az orissi táncokat megmentette az enyészettől.

Az önállóság kivívása (1948) után az Indiai Köztársaság a Sangeet Natak Akademi (a tánc, dráma, zene és a film akadémiaja) létrehozásával nagy szolgálatot tett az indiai klasszikus táncok, valamint a néptánc mozgalom összefogása és továbbfejlesztése érdekében. Az akadémia szemináriumokat, szakmai vitákat szervez, valamint tudományos műveket ad ki, elvi és gyakorlati szinten összefogja az indiai táncművészetet és néptánc-mozgalmat. Minden évben a Köztársaság Napján megrendezik a néptánc fesztivált, ahol a többszáz milliós nép csodálatos táncai elevenednek meg és hódítják meg a nézőket.

Ezekután vizsgáljuk meg röviden, melyek azok az indiai klasszikus táncok, amelyek a már taglalt renaissance alkalmával ismét napfényre kerültek:

1. Bharata natyam
2. Kathakali
3. Kathak
4. Orissi
5. Manipuri

1. A *bharata natyam* a legismertebb és talán legősibb indiai vallásos táncforma. A *bharata natyam* szó jelentéséről sokat vitatkoztak,⁶ az egyik általában elfogadott magyarázat szerint a következő összetételből keletkezett: *BH*Ava (érzelem lelki indíték), *RA*ga (dallam), *T*Ala (ritmus), a *natyam* szó táncot jelent. Ez a tánc évszázadok folyamán öt formában jelent meg.

a) *Sadir*, amely ismeretes *dasi attam* vagy *chinna melam* néven is. Ez a *bharata natyam* ma ismert általános formája, amit régen is táncoltak a devadasik (az istenek szolgálólányai), templomi táncosnők, akik életüket az isteneknek szentelték és táncal fejezték ki szolgálatukat. Dél-Indiában, a tamil lakta területen fejlődött ki legjobban. Főleg nők táncolhatják szólótáncként. Tiszta táncból (*nrita*), valamint gesztusokkal (kézjelekkel — *hasta mudra*) kiegészített kifejező mozgásból (*nritya*) tevődik össze. Ebben a táncfajtaban a táncdráma elemei is megtalálhatók.

b) *Kuchipudi* táncdráma, amelyet kizárólag férfiak táncolnak, ők alakítják szükség esetén a táncosnőt is. Nevét Kuchipudi községről kapta, ahol 400 évvel ezelőtt lakott Sidhyendra Yogi, a falu azon bráman családjának első mestere, akik ezt a táncdrámát kifejlesztették. A kuchipudinak telugu területen fejlődött formája a kb. 300 éves

⁶ A vonatkozó szakkönyv eredeti címe *Bharatanatyashastra*, ahol az első szótag hosszú magánhangzója alapján a címben a régi Bharata bölcs neve szerepelne és a könyv címének fordítása ez lenne: „Bharata táncos szakmunkája.”

c) *Bhagavata mela nataka*. A vallási kultuszáról nevezetes Tanjore környékén gyökerezett meg és minden évben, ünnepek alkalmával táncolják a Vishnu tiszteletére emelt templomokban.

d) *Kuravanji* tánc, balettra emlékeztető táncfajta, melyet több táncosnó ad elő, eredetileg Shiva isten tiszteletére rendezett ünnepek alkalmával, tamil területen.

e) *Mohini attam* Kerala vidékéről származik, mint az ismert kathakali táncdráma is. Női szólótánc, bizonyos szempontból érdekes keveréke a kathakali és sadir táncoknak. Ez a táncfajta bárhol, bármilyen időben és ünnepségen előadható, a hindu mitológia különböző történetei elevenednek meg benne.

A bhārata nāṭyam körébe tartozó táncformák, elsősorban a legismertebb ősi tánctanítás alapelvein nyugszanak, ez pedig a *natya śāstra*. Zenéjük, kézkézjeleik nagy vonalakban megegyeznek, a különbözőségek a táj és a nyelv eltéréseit tükrözik vissza. A bhārata nāṭyamnál használt 108 *karanāt* (táncmótvumot) a kb. 1000 éves dél-indiai Chidambaram templom szobrai őrizték meg az utókor számára (1. ábra) és nagy segítséget jelentenek az ősi formák helyes fellelvenítéséhez.

2. *Kathakali*. A kathakali mai formájában kb. 3—400 éve ismert, bár gyökerei kb. 1500 évre mennek vissza. A kultúrában gazdag Kerala vidékéről származik és a bhārata nāṭyamhoz hasonlóan ennek is több (hat) formája ismeretes.

a) *Chakiar koothu*. A Chakiar kaszt tagjai adták elő templomon belül. Férfiak táncolták és a történet, melyet előadtak a Puránákból vett mitológiai jeleneteket elevenített meg. Érdekessége, hogy a zenei kíséretet adó cimbalmon rendszerint nők játszottak. A tánc előadásának időpontja csak délután lehetett. Mint az összes többi kathakali tánc, a koothu is maszkos dráma. Hatalmas, koronához hasonló fejdísz van a táncos fején, és arcfestésre piros, fehér és fekete színeket használtak. A tánc mai formája változatlan. Amennyiben csoportosan adják elő a Chakiar koothut, akkor ezt

b) *Kudiyattam*nak nevezik, ami annyit jelent, hogy „együtt táncolni”. Szanszkrit drámát játszanak, pantomim megoldással, férfi és női szerepet egyaránt férfiak alakítanak. A kudiyattam táncdráma esti órákban 3—10 alkalommal, folytatólagos formában kerül előadásra. A szereplők nem beszélnek, hanem minden az igen széles skálájú kézkézjelek segítségével kerül tolmácsolásra. A történet megértését elősegíti az ének, vagy recitálás, amit a zenészek adnak elő. Az egész előadást élénk arc- és szemjáték kíséri. Bár a színmű amit előadnak szanszkrit, az ének szövege nagyon sokszor malajalam nyelvű. Ismertebb fajtája még a kathakalinak a

c) *Pathakam*, amely ének, tánc és színművészet egyenlő arányban történő összefoglalása. Bárhol előadható, sem színpadot, sem függönyt nem igényel. Az előbbi kettőnél sokkal kevésbé igényes a maszkírozás és kosztüm szempontjából.

d) *Krishnattam*. A XV. századból ered, csak bizonyos kijelölt templomokban adták elő a Nayar vagy Namboodri család tagjai. Rendszerint maszk nélkül táncolják, és a kézjelek, valamint az arcjáték kezdetlegesebb. Mint a nevéből is következik, Krishna isten legendáit elevenítik meg, a teljes előadássorozat néha nyolc estét is igénybe vesz.

e) *Ramanattam*. A XVII. században született és Rama történetét eleveníti meg, teljes előadás esetén kb. nyolc estén keresztül. A történetek malayalam nyelven íródtak és így széles körben ismertek. Az előadás formája a mai kathakalinnak felel meg, a hagyomány szerint esti órákban kerül előadásra szabadtéren, kezdetleges színpadon. A nézők és színészek között elválasztó függöny van és olajméccsessel világítanak. A kosztüm igen változatos, dekoratív, minden jellemnek megvan a maga színe, ruhatípusa. A fejdísz is jellemenként változik. A táncdrámát erőteljes lábmunka, többszáz kézjel és igen kifejező arcjáték jellemzi. A mai felújított formája jól alkalmazza a nyugati balettől átvett színpadi megoldásokat és ezzel még nyomatékosabban kifejezésre juttatja a dráma jellegét. Utolsónak említhetjük meg a kathakali fajtákon belül a

f) *Thullal* táncdrámát, mely a XVIII. században vált népszerűvé. A *Mahabharata* történeteit ismerteti a néppel a szó legszorosabb értelmében, mert a thullalt a nép kathakalijának nevezik. Néptánc eredetű, sok vidám elemet foglal magában, élénk mozgással. Nyelve a malayalam, és egyszerű kosztümöket alkalmaznak. A táncos először elénekli a verset és utána kézjelek kíséretében pantomimszerűen megeleveníti. Nagy jelentősége a thullalnak, hogy bátran gúnyolja ki, az eddigiektől eltérően, a társadalmi fonákságokat és a mindennapi élet visszásságait.

Az eddig említett klasszikus táncok, bár az egész Indiában elterjedtek, mégis úgy mondhatnánk, hogy a hazájuk Dél-India és így dél-indiai jellegűek. A következő klasszikus táncfajta (a kathak), amelyik talán legkevésbé tudta átvészelni a nehéz évszázadokat.

3. *Kathak*. A *katha* szó történetet jelent, tehát a kathakot táncoló táncos mesemondó, a *Ramayana*, *Mahabharata* mesevilágából való történeteket ad elő. Eredetileg a kathak is templomi tánc volt, mint a többiek, de a Moghul uralom következtében a templomból átkerült az udvarba, ahol az istenek helyett a Moghul uralkodóknak szolgált, elsősorban gyönyörködtetés céljára. Ennek egyenes következménye volt, hogy mindjobban elvesztette tánc-jellegét és a különféle bravúros megoldások kerültek előtérbe. Ezt a táncípust mi is láthattuk 1961-ben Sudarshan Kumar előadásában. (Kevés táncos elem, 400 lábcsörgőnek ügyes technikával történő megszólaltatása.) A kathakot nők és férfiak egyaránt táncolják. A hangsúly elsősorban a lábmunkán van, a kézjelek messze elmaradnak az eddig ismertetett többi klasszikus tánc mögött. Egyik igen ismert formája a *Ras Lila*, amely Krishna köré szőtt legendákat dolgoz fel a s Krishna kultusz

eredménye. Szereplői mind férfiak, illetve fiatal fiúk is. A kathak táncnál az egyéni improvizálásnak relatíve tág tere van. A ruházat — ellentétben a többi táncéval — Moghul hatást mutat.

4. *Orissi* az Orissa tartományban a XII. században már ismert volt az ottani devadasiknak a bharata natyamhoz hasonló templomi tánca, amelyet maharisok adtak elő. A maharisok a devadasikhoz hasonló templomi táncosnők voltak Vishnu isten szolgálatában. Az orissi tánc hét évvel ezelőtt került felszínre és nyerte vissza a klasszikus tánc szintjét. Ebben nagy szerepe volt a magyar származású Fábri Károlynak, aki hosszú éveken keresztül régészeti és művészet-történeti kutatást végzett Orissa tartományban. A kézjelek sokban hasonlítanak a bharata natyam kézjeleihez, de nem teljesen ugyanazok. Érdekessége ennek a táncnak, hogy volt egy időszak, kb. a XVII. században, amikor lányoknak öltözött fiúk is táncolták. Az orissi tánc motívumai a VII. és VIII. században épült Parasurameshwara templom szobordíszében nyertek megörökítést. A mozgás bizonyos szempontból akrobatikusabb, mint a bharata natyamé.

5. Az észak-indiai eredetű *manipuri* táncot hosszú éveken keresztül fenntartás nélkül a klasszikus táncok közé sorolták. Ma fél klasszikusnak tartják. Tulajdonképpen Rabindranath Tagore tette ismertté, aki a Manipuri tartomány néptáncait hozta színre mint klasszikus táncot. Külön kézjel rendszere, érdekes kosztümjei és sajátos lírikus mozgása van. Egyaránt táncolják nők és férfiak. Szóló és csoporttánc.

Az említett 5 főcsoporton kívül az indiai szakirodalom néhány éve a klasszikus táncok közé sorolja a Bihar állam területén népszerű *chhau* maszkos táncot, amely kimondottan férfi tánc, valamint a dél-indiai, főleg Mysoreben ismert *Jakshagana* táncdrámát, amely ugyancsak férfi tánc. Mind a kettőnél változatos a kosztüm és az általános szokástól eltérően kb. 75 éve társadalmi témákat is meg-elevenít.

A történeti áttekintés után néhány szót kell szólnunk arról az elméleti alapvetésről, amelyre az egész indiai táncdráma és zene felépült. Ez a két munka a Bharata mester *Natyashastra*ja és Nandikeshvara *Abhinayadarpana*ja. A szélesebb elméleti alapvetést a *Natyashastra* tartalmazza, amely logikai sorrendben tárgyalja a drámának, a táncdrámának, a tiszta táncnak és a zenének az elemeit. Szigorú pontossággal szabja meg az összes mozdulatelemeket, arcjátékot, ruházatot, maszkokat, pontosan megállapítva a színek jelentését is. Európai számára nehezen érthető és sokszor kicsinyesnek tűnik is. Felületes tanulmányozás esetén azt a látszatot kelti, hogy erősen béklyóba köti a művészt. Komolyabb tanulmányozás azonban felszínre hozza a mű lélektani mélységeit, a megjelenítő művészet hatalmas tárházát és annak örök értékeit. Ennek tárgyalása külön tanulmány sorozatot igényel és érdemel.

Szorosabban csak a tánc témakörét öleli fel és a különböző mozdulatokat tárgyalja a fejtől a sarokig (beleértve a kézjeleket is) az *Abhinayadarpana*. (Szabad fordításban „a kifejezés tükre”). Ez a könyv sokkal szárazabb, egyszerűbb, s egyoldalúbb az előbbinél. Mindkét munka már az időszámításunk utáni második-harmadik században ismert volt és azóta is több variációjuk bukkan fel India különböző részein. A legrégebb ismert példányok szanszkrit nyelven íródtak, bár később a többi árja nyelveken is megtalálhatók, sőt dravida tamil nyelvű változata is ismeretes.

India táncművészete, de még a klasszikus táncok megújhodása sem meríthető ki egy rövid tanulmányban. Keletnek, s így Indiának Európától teljesen különböző, más alapokon felépülő gazdasági, bölcséleti és vallási rendszere megnehezíti művészetük megértését, de ugyanakkor csodálatosan gazdag világgal felkelti az érdeklődést és további elmélyült kutatásra ösztönöz.

Budapest, 1962. december.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

- Ambrose, Kay, *Classical Dances and Costumes of India*, London 1950.
 Bharata, *The Natyashastra*, ed. by M. M. Ghosh, Calcutta 1961.
 Bowers, Faubion, *The Dance in India*, New York 1956.
 Gargi, Balwant, *Theater und Tanz in Indien*, Berlin 1960.
 Gopinath, *Abhiyana Prakasika*, Madras 1957.
 Khokar, Mohan, professzor, a barodai egyetem táncanszéke vezetőjének tanulmányai, amelyek a *Marg*, a *Bhavan's Journal* és a *The Bharatiya Music* c. folyóiratokban jelentek meg.
Marg folyóirat táncszámai: *Bharat Natyam*, X. köt. 4. sz.; *Kathakali*, XI. köt. 1. sz.; *Kathak*, XII. köt. 4. sz.; *Orissi*, XIII. köt. 4. sz.; *Manipuri*, XIV. köt. 4. sz.
 Nandikeshvara, *Abhinayadarpana* with tr. by M. M. Ghosh, Calcutta 1961.
Natya Shastra Sangraha, Madras 1953.
 Sangeet Natak Akademi, Új Delhi, *Bulletin* tánc tanulmányai.
 Sarabhai, Mrinalini, a Darpana Együttes vezetője kéziratot tanulmányai.

LA RENAISSANCE DES DANSES CLASSIQUES DE L'INDE

par István Sipos

La renaissance des danses classiques de l'Inde commença après 1930, en résultat de la rencontre spécifique de la culture chorégraphique de l'Est et de l'Ouest.

En Europe, l'élément indien se manifesta, pour la première fois, en 1830, dans une chorégraphie de Filippo Taglioni. A partir de là, nombre de danseurs et chorégraphes connus utilisèrent les éléments de la mythologie, ainsi que du trésor des danses indiennes. Parmi les plus célèbres, citons: Marius Petipa, K. A. Tarnovski, puis Michel Fokine, Vatslav Nijinsky, etc. Non seulement les artistes d'Europe, ceux d'Amérique témoignèrent aussi un vif intérêt à l'égard des thèmes relatifs à l'Inde. Ruth St-Denis et Ted Shawn formèrent une école, dans laquelle domina le caractère oriental de la danse.

Les deux visites d'Anna Pavlova aux Indes furent également d'une portée historique, ainsi que sa rencontre, lors de son second voyage, avec le Rukmini Devi.

Uday Shankar fut, lui aussi, encouragé par Anna Pavlova est, partant de Londres, devint l'une des figures les plus notoires de l'art saltatoire indien. En Amérique, Ram Gopal fut soutenu par La Meri, et Ester Sherman, plus tard Ragini Devi, joua également un rôle de tout premier plan, appelant à une vie nouvelle, en compagnie de Gopinath, surtout la danse Kathakali.

En Inde, à la même époque, Balasarasvathi, l'un des plus grands artistes vivants du Bharata Natyam, le juriste et danseur Krishna Iyer, ainsi que Rukmini Devi ouvrirent la lutte contre la société conservatrice, hostile à la danse, et pour le renouveau de cet art. Deux figures particulièrement marquantes de cette lutte sont les poètes indiens Rabindranath Tagore, dans le Nord, et Vallathol, dans le Sud.

Parmi les nombreuses manifestations représentant les aspirations nouvelles, il faut mentionner l'Ensemble Darpana, sous la conduite de Mrinalini Sarabhai, qui s'est produit en Hongrie aussi, ainsi que les activités de Kamala Laxman de Madras.

Dans le domaine de la recherche et de la critique, c'est Károly Fábri, d'origine hongroise, qui a atteint à des résultats notoires, surtout en ramenant de nouveau à jour les danses d'Orissa.

Au cours de cette renaissance, aussi bien dans l'Inde que dans le monde entier, ce fut la Bharata Natyam qui devint, en premier et le plus largement, connu, populaire. Les principes fondamentaux de la danse indienne y sont ravivés sous leur forme la plus pure, conformément aux prescriptions couchées dans le Natya Shastra et selon les figurations dans les beaux-arts antiques et anciens de l'Inde. Outre sa forme généralement connue, des variantes se répandent aussi, tels que le Kuchipudi, le Mohini Attam, etc.

Le Kathakali, sous sa forme actuelle, est connu depuis trois ou quatre siècles, mais ses origines remontent à mille — mille cinq cents années. Il est issu de la région à riche culture du Kerala et

sa forme renouvelée ne s'ancre pas aussi fidèlement et rigoureusement aux prescriptions ancestrales.

Le Kathak est placé sous une forte influence musulmane et, ainsi, ne comporte pas uniquement des motifs indiens. L'accent y est mis sur le travail des pieds, et de larges possibilités y sont ouvertes à l'improvisation.

Les danse d'Orissa n'ont été révélées sur scène qu'il y a quelques années, mais elles sont déjà très populaires. Pour la structure et pour leur importance, elles soutiennent la comparaison avec le Bharata Natyam.

Les danses de Manipur ont été connues grâce à Tagore. Aujourd'hui, on les considère comme semi-classiques, parce qu'elles se sont développées à partir des danses populaires de la province de Manipur.

Au cours de la renaissance, les danses indiennes, pour la plupart rituelles, sont passées des temples sur la scène et, l'arrière-plan social ayant changé, leur essence et l'intention même de leur art ont subi et subissent continuellement de diverses transformations. L'influence réciproque de l'Est et de l'Ouest touche également et de façon sensible l'évolution de cet art si représentatif de l'Inde.

ILLUSTRATIONS

1. Sculptures de la danse indienne au temple de Chidambaram
2. Moudras à une main
3. Moudras à deux mains réalisés dans le Bharata Natyam
4. Mrinalini Sarabhai, directrice de l'Ensemble Darpana, dans la pose du Shiva
5. Shiva dansant
6. La danseuse Kamala Laxman danse le Bharata Natyam
7. Des figures caractéristiques du Katakali
8. Des esquisses de la danse Kathak
9. Une danseuse de Manipur
10. Indrani dans une pose de Bharata Natyam

*AZ INDIAI KLASSZIKUS TÁNCOK
MEGÚJHODÁSA*

KÉPMELLÉKLETEK



1. ábra. A Chidambaram-i templom táncábrázolásaiából



2. ábra. Egykezes mudrák (haszták)



3. ábra. A bhārata nātýamban használt legismertebb kétkezes mudrák (haszták)



4. ábra. Mrinalini Sarabhai táncművésznő, a Darpana együttes vezetője a Siva pózban



5. ábra. A táncoló Siva



6. ábra. Kamala Laxman táncművész nő bharata natyamot táncol



7. ábra. Jellegetes kathakali figurák



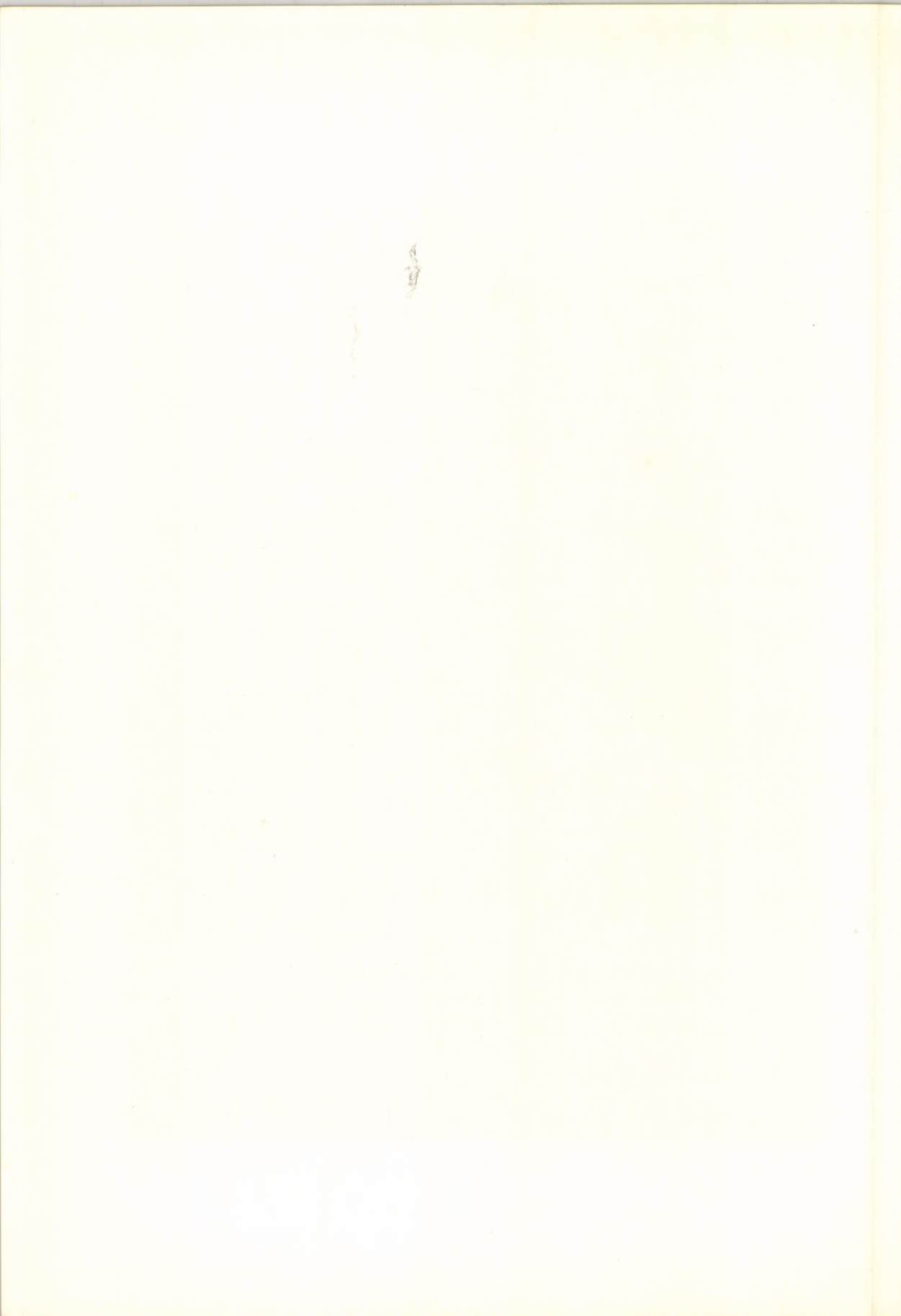
8. ábra. Vázlatok a kathak táncról



9. ábra. Manipuri tánc



10. ábra. Indrani Rehman egy klasszikus bharata natyam pózban



A MAGYAR ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES TÁNCKARÁNAK KRÓNIKÁJA*

Maác László

Az összes hivatásos együttes közül ez az egyetlen, amely a kisebb-nagyobb belső megrázkódtatások ellenére is fenn tudta tartani folytonosságát. Kialakulásában és művészi arculatának első megformálásában a kedvező művelődéspolitikai körülményeken túl a hazai táncmozgalmi előzmények legalább olyan jelentős szerepet tölthettek be, mint a Honvéd vagy a SZOT együttes kezdeti arculatának kialakításában. Az ÁNE-nál ezek az előzmények Rábai Miklós személyéhez kapcsolódtak, illetve az általa korábban vezetett két együtteshez. Az ÁNE tánckara mindkét együttestől örökölt.

A békéscsabai gimnázium „*Bacsányi együttese*”, amely 1946—48 között élte fénykorát, a maga idején az egyik legkiválóbb amatőr csoport volt. Űzőképességét elsősorban lendületes ereje, könnyedséggel párosult robbanékonysága biztosította. A csoport hangulati skálája ugyan még nem volt teljes. Pontosabban szólva: táncon belüli átmenetként már megjelentek a halkabb, lírai hangvételi részek is, az együttes igazi „formáját” azonban a táncos és a néző számára egyaránt a gyorsabb csárdások és férfítáncok, „legényesek” jelentették. A táncosok ezekben tombolták ki magukat, s ezek váltak gyakran zajos színpadi hejehujákká. S ezek a hejehuják szikrát sem zavartak, mert a színpadra „becsődült” táncosokról szinte sugárzott a tánc szeretete, élése.

Természetesen a Bacsányi együttesben is — akár másutt is ebben az időben — a koreográfiai műfajoknak és műformáknak csak másodrendű szerepük volt, s jóllehet már ebben az időben több kompozíció némi térbeli és motívikai megkötésben került színpadra, a műveket át- meg áttörte a táncosok szabad *improvizációja*. Mondhatnánk, a Bacsányi együttesben a néptánc a rögtönzésekben csúcsosodott ki. S ebben az improvizációban — melyet nemcsak műfajnak, hanem egyszersmind pedagógiai módszernek és technikának is tarthatunk — alakult ki a táncosok sajátos stílusa, amely továbböröklődött: könnyed, felfelétörő, szinte szöcskeszerűen felugráló mozgás, szabadon járó kar, kissé kifordított térdek, s főleg a nyolcadokra kiaprózott ritmusú motívika.

* Cikkem annak a nagyobb tanulmányomnak a részlete, amely a hivatásos együttesek történetéről szól, s amely teljes terjedelemben a Népművelési Intézet kiadásában jelent meg 1964-ben. Az Állami Népi Együttesről szóló rész gondolatmenetének kidolgozásában Várady Gyula volt segítségemre. Ezúton is köszönetet mondok neki.

Az egyetemi és főiskolai hallgatókból álló *MEFESZ együttes*, amely később *DISZ központi együttes* néven működött, s amelyet Rábai 1949—50-ben vezetett, részben megtartotta a Bacsányi együttesben kialakult hagyományokat, részben új vonásokat mutatott. Megmaradt és áttevődött az új tagságba a tánc izzó szeretete, amely a legegyszerűbb kompozíciókba is lelket lehelt. Rábai jelszava ebben az időben szintén ez volt: „élni!” — s a táncosoktól is elsősorban ezt követelte meg a táncban. (Mint egyszer valaki találóan megjegyezte: „Rábai mindig is ‚tartalmista’ volt.”) A tánc élése azonban a Bacsányi együtteshez képest már új formákat öltött. Az improvizáció a színpadi gyakorlatból már majdnem teljesen kiszorult, s inkább a bemelegítő tréningek része lett. Helyét a tudatosan alkotott kompozíciók foglalták el. Ezekben a koreográfiákban kezdte el Rábai azt a motívumvariálót munkát, amely az ÁNE keretei között majd bevett és a tagság által is gyakorolt munkamódszerré válik (e motívumok ismét nyolcadolós jellegűek és erős színpálási törekvést mutatnak); ezekben a kompozíciókban kísérletezte ki azokat az egyszerű — főleg körös és soros, s leginkább szimmetrikus — térformákat, amelyek majd az ÁNE első műsor-számaikat jellemzik, s amelyeket a későbbi fejlődés során félre fog taszítani.

Műfaji vonatkozásban a *MEFESZ—DISZ* együttes szintén hozzájárult ahhoz, hogy előzményeket teremtsen az ÁNE későbbi repertoárjához. Kialakultak a rövid, néprajzi tájegységekhez fűződő cselekménynélküli szvitek vagy lírai táncok (*Bihari táncok*, *Székely táncok*, *Dunántúli táncok*, *Völgységi táncok* — az utóbbi lett az ÁNE *Völgységi leénynézőjének* kiindulópontja); kialakultak a népszokásokhoz kapcsolódó életképek (*Békési lakodalmas*, *Ecseri lakodalmas*), melyek az ÁNE triós számainak előfutárai. Megjelentek az első tematikus igényű táncok: a *48-as verbunk*; a *Május elseje*, amely proletkultos megoldásokkal kívánta ábrázolni a munkás-paraszt-értelmiségi összefogást; a Sztálin-köszöntő, amelyet az ÁNE is műsorán tartott egy ideig.

Rábai számára már ebben az időben is csak az egyik utat jelentette a szvitek és életképek műfaja. A másik útra: a táncdrámáéra ugyanekkor lépett rá, elsősorban a *Ludas Matyi* táncjátékkal. Ma már megállapíthatjuk, hogy a felkészültség akkori fokán a játék túl nagy falatnak bizonyult. A huszonötperces számban a cselekmény vázlatos, kibontatlan maradt, az egyénítés, a jellemábrázolás igénye szinte alig vetődött fel, így az egész mű naívan jelzesszerű lett. Azonban a maga idején — sőt, utána is nagyon sokáig — egyedülálló pozitívuma volt a cselekmények mindvégig játékos-táncos megoldása, a gesztusok és a tánc szerencsés ötvöződése (pl. a mesterségtáncokban). A Bacsányi együttesben előadott balladajátékok mellett a *Ludas Matyi* jelzi azt az utat, amelyre Rábai a műfajtól való időleges visszalépés és erőgyűjtés után majd ismét rálép az ÁNE keretei között a *Kisbojtárral* és az egyfelvonásos játékokkal.

Az *Állami Népi Együttes* alapító okmánya 1951. áprilisában deklarálja az együttes születését. Az alapító okmány azonban tulajdonképpen már a kész

tényeket rögzítette, hiszen az ÁNE mindjárt április 3-án bemutatkozott a felszabadulási emlékünnepély operaházi protokollelőadásán, s utána május elsején a nagy nyilvánosság előtt is.

A munka 1950. szeptemberében kezdődött. A megalakuló táncár részben a korábbi DISZ együttesbeli tagokból, részben az újonnan jelentkező amatőr-táncosokból toborzódott. A tagság vegyes összetétele eleve kitűzte a feladatot: az első repertoár megalkotásához egységes előadói stílusú, azonos eszméket és célkitűzéseket valló közösséget kellett kialakítani. Kezdjük talán a célkitűzésekkel, hiszen ezek a fel-fellángoló „profilviták” keretében az együttesen belül azóta is többször tisztázásra szorultak.

Az alapvető célkitűzést az alapító okmány *általánosságban* világosan le-
szögezte: az együttesnek az a feladata, hogy gyűjtse, ápolja, továbbfejlessze és bemutassa a magyar nép hagyományait. Az sem volt vitás, hogy az így keletkező új színpadi művészetnek a szocialista tartalom és a nemzeti forma dialektikus egységét kell megvalósítania. Azonban mihelyt a munka elkezdődött, az elveket szükségszerűen konkretizálni kellett. A kérdés — eltekintve műfaji vetületétől, amelyről később lesz szó — legtöbbször úgy vetődött fel, hogy milyen utat járjon az együttes, kit vagy mit válasszon példaképnek? A nálunk járt szovjet együttesek nyomán két vonzó példa adódott: az eredeti táncokhoz jobban ragaszkodó Pjatnickij együttesé és a műfajilag szélesebb skálájú Mojszejev együttesé.

Az alternatíva végül olyan formában éleződött ki, hogy „úgy táncolja-e az együttes a néptáncokat, mint a madocsai parasztok, vagy úgy, mint Mojszejevék”? Világos, hogy a táncosok akkori képzettségi fokán a vitának ez a módja teljesen akadémikus jelentőségű lett, hiszen pl. a táncosokat előbb nemcsak fizikailag, hanem mentalitásban is (!) hozzá kellett szoktatni a baletthez. A helyzet ismeretében tehát Rábainak így kellett megfogalmaznia a táncár programját: „Madocsáról kiindulva lépcsőzetesen, a láncszemeket egymásután felismerve kell elérnünk a Mojszejev együttes fokát.” Ez a program kétségtelenül nem volt hangzatos, de feltétlenül reális volt. Egyben azt is félreérthetetlenül leszögezte, hogy a táncár munkája elsősorban a néptáncon alapul. (Ami csak azért érdekes, mert egy időben magán az együttesen belül is meg kellett védeni a néptánc elsőbbségét holmi célgimnasztikai törekvésekkel szemben.)

Az elvek tisztázásával párhuzamosan folyt az a gyakorlati munka, amelynek eredményével, az ÁNE első műsorával a közönség 1951-ben ismerkedett meg. Érdemes e műsor tanulságaira visszatekintenünk.

Az ma már szinte közhelynek számít, hogy az első műsor Rábai korábbi munkájának összegezése, betetőzése volt. Viszont az már kevésbé tudatosított tény, hogy ez a műsor a táncművészet korábbi eredményeivel szemben egyben már jelezte az új utakat, kristályosodási góccokat is. A bemutatott műveken keresztül ezt a következőkben mérhetjük le:

Az *Este a fonóban* és az újrafarmált *Ecseri lakodalmas* kompozíciókkal az együttes lényegében új műfajt teremtett, az ún. „triós” számok műfaját. (Az elnevezés az ének-, a zene- és a tánckar összmunkáját jelzi.) A műfaj előzményére már korábban rámutattunk. Ami itt új, az az „össznépművészet” kialakítását célzó forma, illetve a hangulatoknak és kifejezéseknek az a gazdag skálája, ami ebből a formából fakad. Megjegyzendő, a triós számokon belül kezdettől fogva a műveknek két nagy típusa alakult ki: a valamilyen cselekményvázra-, rendszerint egy többé-kevésbé dramatizált népszokásra épülő művek típusa, s a drámai cselekmény nélküli, nagyívű lírai kompozíciók típusa. Így csatlakozott az első típust alkotó *Ecseri lakodalmashoz* és *Fonóhoz* az első műsorban a *Kállai kettős*, amely a geometrikus formák „diadala” volt, s így jött létre pl. tíz év múlva egymás mellett a *Kukoricafosztás* és a *Fergeteges*. Magáról a műfajról még annyit, hogy nemcsak hazai, hanem sok tekintetben európai viszonylatban is az ÁNE speciális műfaja lett, s ebben a formájában mindmáig az együttes arculatának egyik legfontosabb meghatározója.

Az első műsorban természetesen helyet kaptak a kisebb zárt számok, lírai kompozíciók is. A férfikar a *Sarkantyús* tánccal, majd pár hónap múlva a *Pontozóval* jelent meg a színpadon. Mindkét tánc azonos okokból jelentős. Egyrészt igen határozott mozdulatkincset sikerült bennük megragadni, s ez jelentősen hozzájárult az ÁNE belső stílusfejlődéséhez. Másrészt — s ez talán még fontosabb — e táncok bonyolult ritmusa és mozgásanyaga az addigi igényekhez képest fokozott technikai követelményeket támasztott a táncosokkal szemben. Éppen ezért azt mondhatnánk, hogy a férfi tánckar tulajdonképpen e két tánc színrevitelével lépett ki az amatőr táncmozgalom akkori színvonalából.

A női tánckar az első műsorban az *Űveges* táncot mutatta be. Ez a kompozíció — amely a néptánc szimmetrikus térformákba állított egyszerű alaplépéseiből áll — azért nevezetes, mert mozgásanyaga nem kapcsolódott egyik néprajzi tájegység formanyelvéhez sem, s ennek ellenére jó kompozíció lett. Ami azt igazolta, hogy a színpadi hitelességnek nem feltétlen kritériuma a néprajzi hitelesség. (Ma már ez természetes, nincs is róla vita. A maga idején azonban ebből a szempontból az *Űvegestánc* úgyszólván táncideológiai győzelem volt. Itt nem térhetünk ki arra, hogy ez a győzelem és néhány hasonló siker hogyan szolgált viszont alapul hamis ideológiák kovácsolásához az akkori táncmozgalomban; mikor egyesek a folklór felszínes ismeretében máris „túl akartak lépni” a folklóron.) Talán nem érdektelen megemlítenünk, hogy a nem konkrét tájegységhez fűződő önálló lánytánc koncepcióját Rábai éppen tíz év múlva valósította meg ismét, ezúttal azonban sokkal magasabb technikai szinten, a *Lippentős* c. kompozícióban.

Az előbbi koreográfiákkal kapcsolatban ki kell térnünk arra a kérdésre, amelyet éppen az első műsor bemutatója vetett fel a legélesebben: milyen az ÁNE tánckarának a néphagyományhoz való viszonya? Az első bemutatók

után ti. két ellentétes vélemény alakult ki a tánckarról: 1. „Túl parasztosan és parasztit táncolt, nem mutat fejlődést az eredeti táncokhoz képest”; 2. „Túl balettes, amit csinálnak, nem ez az igazi néptánc.”

Tekintsünk el most attól, hogy mindkét vélemény nemcsak egyszerű stiláris értékítélet kívánt lenni, s hogy mindkettőben volt valami pejoratív, vállonvergető vagy elítélő — inkább azt nézzük, miért hamis mindkét vélemény. Szerintünk azért, mert túl sommásan, kategorikusan ítélekeznek. A tánckari repertoár ui. már az első bemutatók idején — és azóta éppen — volt olyan változatos, hogy ne lehessen ráhúzni ezt vagy azt a sémát. Hiszen tkp. inkább arról volt és van ma is szó, hogy a színrevitt néptáncok a belső koreográfiai fejlődés melyik stádiumát képviselik. Ilyen értelemben beszélünk az együttesen belül „közvetlen” folklórszámokról és nem folklórszámokról. Vagyis az ellentétes vélemények feloldása végső soron egyrészt megköveteli az egyes művek elemzését, másrészt pedig a feloldás műfaji síkra tolódik át (függetlenül attól, hogy még ma is és bármelyik szám formanyelvének kidolgozása a néptánc alapjáról indul ki). Világosabban szólva: az együttesen belül az az elv alakult ki, hogy a néptánc alapjáról kiindulva, minden műfaj és műforma létjogosult a legegyszerűbb és még majdnem naturális mozdulatanyagú kis lírai táncoktól az életképeken át a táncdrámáig. Világos, hogy az ilyen alkotási koncepció számára — amely ráadásul nagyrészt már művekben is megvalósult — a „paraszti” és a „balettes” szélsőséges jelzői csak torzak, egyoldalúak lehetnek.

Az előbbieket konkretizálására, s hogy megvilágítsuk a néphagyomány együttesen belüli gyakorlati alkalmazását, lássuk az utakat néhány példával.

A triós számokban, életképekben (*Szüret, Farsang*) a néphagyományból maga a *szokáskeret* adja a kompozíció kiindulópontját, ötletanyagát, színpadi keretét. (Előfordulhat természetesen, hogy egy objektíve meglevő, de nem színjátékszerű szokásnak színpadi keretet kell konstruálni. Ez történt a *Békési esték*-ben.) Ami a *mozdulatanyagot* illeti, az életképszerű kompozíciókban ez rendszerint nem a kisebb körülhatárolt etnikumok mozdulatkincsén alapul, hanem nagyobb tájegységeken. A *Farsang*hoz pl. az egész Heves megyei gyűjtés szolgált alapul, a *Békési esték*hez pedig a közép- és déltiszántúli gyűjtések. A rövidebb lírai számokban, szvitekben a színpadi mozdulatanyag általában jobban kötődik az eredeti mozdulatkincshez, s rendszerint a kisebb, körülhatároltabb etnikumok mozgáskincséhez. Pl. a *Drágszéli szvit*; az érsekcsanádi és szeremlei női táncokon alapuló *Háromugrós*; a *Kun verbunk*, amely a kiskunhalasi verbunkból, a kunszentmiklósi nagyverbunkból és az ún. kun legényesből ötvöződött egybe. Kivétel, önálló invención alapuló néptánc-koreográfia természetesen a műveknek ebben a csoportjában is akad. A korábban említett lánytáncok mellett a férfikarnál pl. ilyen a *Háry intermezzóra* komponált verbunk. — Természetesen a néptánc és a néphagyomány a táncjátékokban jelentkezik a leg-erősebb áttételekben. A téma azonban ezekben is népi maradt, részben a szó

eszmeiséget jelző értelemben: *Latinca ballada*, *Hajnalodik*; részben a szó néprajzi értelmében is: balladák, népmese — *Barcsai szeretője*, *Kádár Kata*, *Jóka ördöge*. Ami pedig e művek formanyelvét illeti, ez is a néptáncmotivikából indul ki, csak éppen nem állhat már meg ott. Szükségszerűen idomulnia kell a cselekménybonyolítás és a jellemábrázolás követelménye szerint, s a különböző szituációk szerint. S e szituációk változása folytán a játékokban levő táncok is a „néptáncszerűség” különböző fokozatait tükrözik. Nagy általánosságban talán azt mondhatnánk, hogy a jelenleg meglévő táncjátékokban a szólókkal szemben inkább a csoporttáncok néptáncszerűek, ami végső soron természetes is. (Vö. pl. a *Barcsai szeretőjének* csoporttáncait a szólókkal.)

Onnan kanyarodtunk el, hogy az ÁNE első műsorszámait ellentétes véleményeket váltottak ki. Most visszatérünk az első műsor tanulságaihoz egy olyan koreográfiával, amelynek hitelességével és stílusával véletlenül éppen nem volt semmi baj, s a kompozíció mégsem sikerült. A *Völgységi leánynéző* ez, melyet Rábai nem a korábbi szvitszerű formában akart megkomponálni, s nem is teljesen a népszokások kereteihez ragaszkodva. Az összes szám közül talán ezt előzte meg a leggondosabb előkészítés, a táncosok helyzetgyakorlatokat végeztek hozzá stb. Megfogalmazása ennek ellenére nem sikerült, az erők végesnek bizonyultak hozzá, s hogy mégis megemlítsük, az annak köszönhető, hogy ez a kompozíció új szakaszt nyitott meg az ÁNE tánckarának történetében.

Az első műsor bemutatását követő időről van szó. Ez volt az az időszak, amelyben az ÁNE megkezdte első hazai és külföldi turnéit, amelyben az első sikereket aratta. És ez volt az az időszak, amelyben a szereplések csillogása mögött egyre jobban érződött, hogy a tánckar fejlődése megakadt, hullámvölgybe jutott. Érezte ezt Rábai, érezte ezt a tagság, és az idő múlásával megérették ezt a kívülállók is.

A hullámvölgy kifejezést ugyan némi fenntartással kell használnunk. Egyrészt azért, mert ez a periódus — nagyjából az 1952—55-ös évek — korántsem jelentett belső alkotói passzivitást. Ellenkezőleg, az útkeresés, a kísérletezés, hogy ne mondjuk: időnként a görcsös igyekvés periódusát jelentette. Másrészt pedig ebből az időszakból is maradtak sikerült számok. Pl. 1953-ban született a *Háromugrós*, a *Pántlikázás*, a *Szüreten*, az *Első szerelem*, mely utóbbit 1961-ben az együttes átdolgozva felújított; 1954-ben a *Györgyfalvi legényes*, a *Magyarvistai verbunk*, a *Drágszéli szvit*, a *Magyarországi cigánytáncok*, a *Pásztortánc* (Náfrádi komp.). Születtek tehát eredmények, biztos, értékes számok is. Ezekkel kapcsolatban azonban jogosan vetődött fel, hogy e számok a könnyebb ellenállás vonalát jelentik, tulajdonképpen az első műsorban kitaposott utak folytatását. Ami végső soron az egyszínűség veszélyét hordja magában.

Ezzel a veszéllyel — ismétljük — Rábai és a tánckar egy része már az első műsor kialakítása idején tisztában volt, s igyekezett tenni felőle — vegyes sikerrel. Mielőtt azonban erre rátérnénk, szükséges, hogy érintsük a munka

elvi alapját, Rábai sokat emlegetett „lépcsőfok-elméletét”, amelyet táncosaival együtt 1955. első felében tett közzé, tehát akkor, amikor az elméleten alapuló kompozíciók egy része már megszületett, s megkezdődtek a *Kisbojtár* előkészületei is.

E program szerint arra kell törekednünk, hogy megragadjuk és táncban ábrázoljuk az élet minden mozgásban megragadható és táncban kifejezhető mozzanatát. Ebben a követelményben az élet teljességének igényét tarthatjuk a legfontosabbnak, mert ez a színpadon az eddigi témakör és műfaji skála szükségszerű kiszélesítését jelenti. (Ebben már az is benne van, hogy ugyanakkor jelenti a felszínes és egyoldalú „hurrá-optimizmus” burkolt tagadását is.) A végső cél, amelyben az élet teljességének teljesértékű ábrázolását elérhetjük: a népi balett. Hogy azonban idáig eljussunk, számos megelőző kisebb műformával, „lépcsőfokkal” kell megbirkóznunk. Az ÁNE számára a kiindulópontot az egyszerű, cselekménynélküli néptáncszvitek és triós számok adják. Mint adott műfajban, ezekben kell először megjelennie — bármilyen halványan is — a jellemábrázolásnak, a drámai vonalvezetésnek. (Példa rá az *Első szerelem*, kevésbé exponált alakokkal tulajdonképpen már a *Fonó* is.) Ezt követik a további lépcsőfokok: a kisebb, kamarajellegű zsánerképek, s a nagyobb ívű mesejátékok, történeti játékok, balladák, táncdrámák. Mint látható, ez a program az ÁNE belső fejlődését műfaji oldalról közelítette meg, közelebből a drámaiság igényével. Nem tért ki külön a programba hallgatólagosan beleértett formanyelvi fejlődésre, és — minthogy az adott szakaszban a drámai műfajok előfeltételeinek megteremtéséről volt szó — nem érintette a cselekménynélküli műfajok továbbfejlesztését sem. S az utóbbi körülmény bő félremagyarázásra adott okot: azt a torz látszatot keltette, mintha az ÁNE a cselekménynélküli táncokat alsóbbrendűnek ítélné a cselekményesekkel szemben, s művelésüket nem tartaná szükségesnek. Holott erről ma nincs szó és akkor sem volt, csupán arról, hogy az együttes a szvitek talaján már biztosabban mozgott, a cselekményes táncok területén viszont — ahol a sokszor reklamált újat kellett megteremtenie — természetesen több volt a tennivalója.

Lássunk néhány kompozíciót, amely a lépcsőfok-elmélet alapján született. A kamaraszámok közül Rábai: *Almalopás* c. műve, Vadasi Tibortól a *Kisdobos* és a *Bíró előtt*, Náfrádi Lászlótól — a formanyelvi tisztázatlanságok ellenére is — a *Makar Csudra* kompozíció hozott újat az együttes színpadán hangulat- és helyzetábrázolás, drámai feszültség és jellemalakítás terén. (A számok részletes méltatására nincs terünk.) Ezek a koreográfiák egyben arra is módot adtak, hogy a zeneszerzők túllépjenek a népdalok egyszerű harmonizálásán és hangszerelésén, s önálló invenciójú dallamokkal segítsék a játékok vagy zsánerképek hangulatának kibontakoztatását. Voltak természetesen sikerületlen kompozíciók is. A *Völgységi leánynéző* mellett csupán a *Bevonulás* és a *Két öntelt* c. műveket említjük meg, mint amelyek átdolgozása refrénszerűen tért vissza

az együttes munkájában. (Az utóbbi kompozíció visszavedlett szvitszerű formába, s a *Magyarvistai verbunk* lett belőle.)

Talán nem érdektelen, ha megemlítjük, hogy a lépcsőfok-elmélet különböző *műsортípusok* kialakítását is célul tűzte ki, nemcsak azért, hogy változatosabbá tegye az ÁNE arculatát a közönség előtt, hanem azért is, hogy az egyes műsортípusok szintén fejlődési fokokként szolgáljanak a népi balett megközelítéséhez. A kiindulópont ehhez az első műsorban kialakított esztrádműsor. (Sajnálatos, hogy nem akadt rá jobb kifejezés. Tulajdonképpen a triós számokból, valamint az önálló ének-, zene- és tánckari számokból összeállított vegyes koncertműsor típusát jelzi.) Ebben a zsánerben az 1961-es jubileumra három műsor állt össze: az *Ecseri lakodalmas*, a *Muzsikáló tájak*, és a *Fergeteges* címmel jelzett műsorok. A második a keretműsor terve, amely részben koncertszámokat, részben tematikus műveket kíván egy-egy gondolati mag köré csoportosítani. Ez a műsортípus kissé elkésve és csak részben valósult meg a *Forradalmi képek* c. műsorban, a többi terve egyelőre terv maradt és kidolgozásra vár. A következő fokozatot jelző kamaraműsor sajnos, csak kezdeményezés formájában valósult meg az 1955. novemberi bemutatóval. Önálló kamaraestet az együttes azóta csak 1964-ben tartott s az 1955-ben bemutatott számok, amelyeket már említettünk, részben „felszívódtak”, részben az esztrádműsorokba olvadtak vissza.

Kísérletek, sikerek és kudarcok, maradandó koncerttáncok és részben vitatható értékű tematikus művek — ilyen körülmények között született meg és került bemutatásra 1956. márciusában az együttes első háromfelvonásos mesejátéka, a *Kisbojtár*. Mint ismeretes, a mű elég széleskörű és ellentmondásos visszhangot váltott ki. Próbáljuk ezért tanulságait összegezni.

A mű szöveggönyve annyiban nem volt rossz, hogy megfelelt a legfontosabb követelménynek: le lehetett fordítani a koreográfia nyelvére, „megtáncolható” volt. Meg kell azonban állapítani, hogy ez a szöveggönyv mégsem volt eléggé kidolgozott, sőt, sok helyen végzetesen vázaltszerű maradt. S az természetes, hogy az ebből fakadó hibák a librettóra támaszkodó koreográfiában is megjelentek. Hogy csak a szembetűnőbbekből említsünk: a kisbojtár alakja vérszegényesen idealizált és passzív, majdnem mindvégig az eseményekkel sodródik, s vele szemben gyakran a negatív alakot, a rablóvezért érezzük főhősnek; vagy: a II. felvonásban a cselekmény a felvonás közepéig teljesen leáll és csak a zárt számokból álló divertissement lezajlása után bonyolódik tovább. Az is biztos, hogy bár a szöveggönyv a népmesék világát és hangvételt kívánta megragadni, ez a népmesei hangvétel a mesei és a reális világ gyakori keveredése folytán szintén nem sikerült egyértelműen. Ebből a szempontból a belső különbségeket eléggé megvilágítják pl. csak a harmadik felvonásból az olyan jelenetek, mint a vadász vagy az ún. angyali kar jelenete, vagy a lakodalmi finálé. (Az utóbbiban pl. a tánckar teljesen tánccsoportszerűen jelenik meg, s

időérzékünkön kívül csupán az alkalmanként megjelenő főszereplők tájékoztatnak bennünket arról, hogy egy táncjáték záróképét látjuk.)

Bármilyen szemszögből is nézzük, a *Kisbojtár* fő hiányosságát abban összegezhethetjük, hogy nincs belső egysége. Vonatkozik ez a szöveggönyvre, de a zenére és a koreográfiára is, illetve ezek szerkesztésére és stílusára. Ez a tény — új típusú műről lévén szó — végső soron megérthető. Ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy éppen a belső egység keresésével az együttes testközelbe került a balett egyik többszázados és minden műben újra megoldandó alapkérdéséhez; a divertissement és a cselekményes tánc egyensúlyának kérdéséhez. Nem mintha ez a tény önmagában erényt vagy mentséget jelentene, hiszen a probléma megközelítése a *Kisbojtár*ban nem a legpozitívabb eredménnyel járt. A mű azonban a konkrét tapasztalatokon túl kérélméletlen tanulsággal szolgált, s ezt éppen a lépcsőfok-elmélet jegyében kellett levonni: az ilyen nagyvonalú vállalkozásokra még mindig kevés az erő. Vissza kell térni tehát a kisebb lélegzetvételű, de biztosabban megvalósítható művekhez. Ez a program valósult meg az 1958—59-ben megalkotott egyfelvonásosokban.

A belső egységgel kapcsolatban még közelebbről a mű táncos formanyelve kell, hogy érdekeljen bennünket. Valóban, a *Kisbojtár* zömét kitevő belső, ún. zárt számok, a néptáncszerű csoporttáncok és szólók mellett más összetevők is megjelentek a műben. A bemutatót követő kritikák pl. jogosan utaltak a pantomimra, mint amely jelentős szerepet töltött be a műben, s amely egyben megnehezítette a stílusegység kialakítását. Ennyit elismerhetünk. Vissza kell azonban utasítanunk a kritikákból azt az állásfoglalást, amely ezeket a játékos-pantomimikus részeket naturalistának bélyegezte. E jelenetek túlnyomó részének mozgásanyaga ti. karikírozó jellegű volt, melyben akadhattak naívvul megfogalmazott részletek, s voltak áttételes, játékos mozgásutánezatok, de nem voltak durva mozgásmásolatok. — A bírálatok másrészt a formanyelv népiségét vitatták, s nehéz eldöntenünk, hogy mennyiben jogosan. Az a sajátos helyzet alakult ki ugyanis, hogy a csoporttáncok mellett sikerült kialakítani a magasabb technikájú férfiszólókban, a női szólóban, sőt a játékos-pantomimikus részekben is egyfajta néptáncszerű nyelvezetet, s ugyanez a szerelmi kettősökben már „nem ment”, az érzelmek magasabb hőfokú ábrázolásához a balettől kellett kölcsönözni ha nem is konkrét formai elemeket, de legalábbis ötleteket (pl. az emelést). Világos, hogy az így kialakított részletek erőteljesen elütöttek a táncjáték többi részétől. Azonban — annak ellenére, hogy az adot műben ez szükségszerű belső töréseket okozott — a pas de deux problémája Rábai és a tánckar számára egy új fejlődési szakasz, pontosabban egy új felismerés és a belőle fakadó formakeresés forrása lett. Ez a felismerés pedig az, hogy be kell látnunk: nem lehet mindent kifejezni a néptánc hagyományos formanyelvével. (Vonatkozik ez elsősorban a lírai kettősökre, a magas hőfokú érzelmek és a személyes mondani-való táncos interpretálására.) Ez az a felismerés, amely egyre tudatosabb forma-

kereső programmá vált, s amelynek jeleit, eredményeit majd a későbbi balladaműsorban láthatjuk.

Torz és igazságtalan képet alkotnánk a *Kisbojtár*ról, ha csupán hibáiról, problematikus részeiről szólnánk. Érdeemes egy pár szóban a táncjáték erényeire is kitérnünk.

Azt már mások is megállapították, hogy a mű — különösen a zárt számokban — Rábai addigi koreográfiai munkájának összegezését jelentette. Éppen ezért sokak előtt talán úgy tűnt, hogy koreográfiai művesség terén a *Kisbojtár* nem is hozott újat. Ami ebben a kategorikus formában nem teljesen igaz, mert pl. a korábbi kompozíciókkal szemben itt már megjelentek a bontott térformák, sőt, ritmikai nóvum is jelentkezett, mégpedig igen erőteljes formában: a rablók táncának aszimmetrikus ritmusában. Mindenesetre nem vitás, hogy a mű a zárt számokkal kapcsolódott a legerősebben a korábbi koreográfiai eredményekhez. Meg kell azonban jegyezni, hogy ezen a kategórián belül már megjelentek az első, motivikailag önálló invenciójú csoporttáncok is (ugyancsak a rablók táncára hivatkozunk).

A táncjátékban a korábbi eredményekkel részben összefüggő csoporttáncok mellett elsősorban a játékos-táncos alakítások, jellembrázolások jelentettek újat. S ha korábban utaltunk rá, hogy voltak kevésbé markáns alakok és alakítások, most meg kell említenünk azokat, amelyek megkomponálása és színrevitele egyaránt maradéktalanul sikerült, mindenekelőtt a rablóvezér, a csizmadiamester, a cigányvajda és a vadász alakját, nem szólva más epizódalakokról. Ezekkel a hús és vér alakokkal, drámai erőtől vagy humortól duzzadó figurákkal az együttes igen sokat lépett előre a táncos jellembrázolás terén.

Okulva a *Kisbojtár* hibáin és erényein, másfelől pedig az európai turnék táncos tapasztalatain, 1956 nyarán szorosabban körvonalazódott az ÁNE tánckarának programja. A „modernet, magyart, európaít!” jelszó, melyet Rábai ekkor tűzött ki, tulajdonképpen kettős követelményt támasztott az együttesrel szemben: egyfelől a műfaji skála további kiszélesítését (ballada, mese, dráma, táncjáték), másfelől az ehhez elengedhetetlen formanyelvi fejlődést.

A tervek azonban az ellenforradalom okozta kiesés miatt jóideig csak tervek maradtak. Művek születését tekintve az 1957-es év sem hozott változást, a hazai és külföldi turnékkal járó lekötöttség folytán. Így ebből az évből csupán két olyan szervezeti vonatkozású mozzanatot említhetünk meg, amelynek művészeti kihatása is volt. Az egyik, hogy a tánckarban lezajlott minőségi csere során a felozlatott Honvéd együttesből többen az ÁNE-hoz kerültek, ami — legalábbis a férfikar viszonylatában — erősödést, kulturált mozgású és jó technikájú táncosokkal való gyarapodást jelentett. Kevésbé volt öröndetes a másik momentum, az, hogy az együttes akkori állami vezetése értetlenül állt a tánckar új törekvéseivel szemben, s a népművészet rosszul értelmezett szeretetéből kiindulva a tánckart a már eddig kitaposott úton, a kis műformák és szvitek útján akarta

visszatartani. S ez nem kevés súrlódás és emésztő belső vita forrása lett. Mindamellet 1957—58 telén mégis megszületett a két várva-várt egyfelvonásos, a *Barcsai szeretője* és a *Jóka ördöge*.

A *Barcsai szeretőjének* sikerét bizonyos fokig a bemutató helyzeti, történeti körülményei is magyarázzák, az ti., hogy évek hosszú sorának kötelező optimizmusa után táncosnak és nézőnek egyaránt szinte üdítő volt egy igazi tragédia. Ez azonban egyáltalán nem csökkenti a ballada objektíve meglevő érdemeit. A tánc nyelvére jól megfogalmazott szöveggönyv, amely tökéletes drámai keretet biztosított, a librettót hűen követő és a koreográfus intencióit híven szolgáló zene, a koreográfia, amely lényegét illetően tökéletesen visszaadta a székely népballada tragikus atmoszféráját — mind hozzájárult ahhoz, hogy igazi táncdráma szülessék, igazi hősökkel. Néptánc és „egyenített” tánc, gesztus és póz, játék és állás első ízben olvadt itt észrevehetetlen átmenetekbe, magasabb egységbe. Ami a jellemábrázolást illeti, ez tökéletesen sikerült a férfiszerepekben, míg a női főszerep megformálásában a belső izzás korántsem párosult olyan magasrendű technikával és kikristályosodott, egyértelmű mozdulatkinccsel, mint a férfiaknál. Az a formateremtő törekvés, amely a *Kisbojtárral* indult meg, itt hagyott leginkább problematikus nyomot, és a pas de deux-ekben, melyek azonban a *Kisbojtár* kettőseivel szemben stílusosan már belesimultak a játék menetébe. — Új, és a drámát elmélyítő szín jelent meg az „asztali vendégek”-ben, kik személytelenségükben is a kibontakozó tragédia látói, jelzői, hírnökei és ítélői, s kiknek baljós mását más síkra transzponálva majd a *Kádár Kata* látó asszonyaiban találjuk fel.

A *Jóka ördöge* (a bemutatón és az utána következő két évben *Orbán és az ördög* volt a címe) bővérű és ötletektől sziporkázó tánckomédia lett, amely azonban a drámai egység tekintetében messze elmaradt a *Barcsai szeretőjétől*. Szöveggönyve ötletes, de mozaikszerű, a játék fő konfliktusa a pénzsóvár ördög és a szoknyavadász Jóka között későn exponálódik, így a belső fordulatok és mozgalmasság ellenére is a játékot majdnem epikusnak mondhatnánk. A zene — amely egyébként a legmodernebb és a legcsillogóbb effektusokat produkálta — szintén mozaikszerű lett. Következésként a kapcsolódó koreográfiának sem sikerült egyetlen lendülettel és úgy felvázolni a cselekményt, mint az a *Barcsai szeretőjében* történt. A *Kisbojtárban* tapasztalt szerkesztési, dramaturgiai problémák így bukkantak elő ismét. S a *Kisbojtárhoz* hasonlóan itt is a részletek kárpótolják a nézőket a mű egészével kapcsolatos hiányérzetéért: a felbuggyanó humorú jelenetek, a bő karikírozással, szerető iróniával megrajzolt alakok: Jóka, az ördög, Judit, a kis cselédlány, a kapzsi gazda családi köre.

A két egyfelvonásos vegyes visszhangot váltott ki. Azok, akik hittek a néptáncművészet jövőjében, hibáival együtt is örömmel üdvözölték a két művet. Mások viszont — akik már a *Kisbojtárnál* is a homlokukat ráncolták — most ismét fejüket csóválták: „Az ÁNE letért a helyes úrtól”, „miért nem csinálják

inkább a régi szép néptáncokat?”, „miért akarnak mindenáron balettet?” stb. Ezek a vélemények, amelyek laikusok, szakmabeliek és hivatalos fórumok részéről egyaránt elhangzottak, híven tükrözték a néptáncművészet fejlődéséhez fűzött remények és elképzelések ellentmondásosságát. Azonban ettől függetlenül — s ez ismét jellemző az adott időszakra — a két mű sem alapos elemző kritikát, sem nyílt, megvitató szakmai fórumot nem kapott. Az utóbbira 1958 nyarán került sor Prágában, az ottani koreográfusok előtt tartott szakmai bemutató alkalmával.

Az 1958-as nyári szereplések után a késő őszi és téli periódusban — az együttesnek általában ez a szokásos felkészülési ideje — a tánckarnak rövid időn belül két feladattal is meg kellett birkóznia.

Az 1959-es januári bemutaton az együttes ezredik előadásának alkalmából a társulat új esztrádműsorral mutatkozott be. Ekkor került először színre a *Hatvágás verbunk*, a *Kalotaszegi lánytánc*, a *Patakparton*, az átdolgozott *Szüret*, a *Békési esték*, a *Farsang Hevesben*, a *Kun verbunk*. Méltatásukra csak részben van szükség, mivel e számok tulajdonképpen már kialakult műfajok keretében születtek. Mégis, legalább futólag említsünk meg annyit, hogy a *Farsangban* és a *Békési estékben* újabb néphagyomány-elemeket sikerült a színpad számára megragadni — bár az utóbbi kompozícióban ennél sokkal fontosabb a mű belső meghitt líraisága; hogy a *Kalotaszegi lánytánc* a nőkre transzponált kalotaszegi férfi-motivikával és újszerű, játékosan laza térrendjével újabb kitörés kívánt lenni a lánytáncsémákból; s hogy a klasszikusan tömör szerkesztésű és nemesen egyszerű mozgású *Kun verbunkban* végre megszületett a méltóságteljes férfítáncnak az a típusa, amelyik addig annyira hiányzott az együttes repertoárjából.

A Tanácsköztársaság negyvenéves évfordulója alkalmából 1959 márciusában az ÁNE új műsorával a magyar szabadságharcoknak és forradalmi küzdelmeknek állított emléket. A bemutatott táncari számokból: *Csata után*, *Katonafogás*, *Kossuth-verbunk*, *Szabad a Margit-sziget*, *Latinca-ballada* — kétségtelenül a Tanácsköztársaság bukását idéző *Latinca-ballada* a legjelentősebb, nemcsak a mához leginkább közelálló és forradalmi téma miatt, hanem azért is, mert ebben a műben mutatkoztak meg a legerősebben, mondhatnánk, szükségszerűen az új formanyelvet kereső törekvések. Sajnálatos, hogy az utóbbi körülmény sem a művet üdvözlők, sem az elutasítók véleményalakításában nem játszott szerepet. Pedig ez a mű — és benne például a börtönjelenet — már nem született volna meg a néptánc régi nyelvén.

A *Latinca-ballada* lett a magja és kiindulópontja a *Forradalmi képek* c. műsornak, amelyet az együttes fennállásának tízéves évfordulóján mutatott be. A műsor többi száma azonban már egy évvel korábban, 1960-ban elkészült, a felszabadulás 15 éves évfordulójára. Mindhárom új kompozíció fontos lépést jelentett az ÁNE életében a ma ábrázolása felé, amihez majd az új kamaraműsor visz még közelebb.

A *Karácsony*, 1930 kissé guignol-szerű témájával — talán éppen ez a guignol-szerűség tette alkalmassá a két világháború közti élet sivárságának ábrázolására —, a depressziós reménytelenség táncos ábrázolásával új, bár komor színt hozott nemcsak a koreográfus Létai Dezső munkájában, hanem az együttes repertoárjában is. Hasonlóan új oldalról mutatkozott be Vadasi Tibor a József Attila költeményeitől ihletett *Mama* c. kompozícióban. Az anya alakján keresztül — ki előbb gyűlöli, majd megérti, vállalja és folytatja költő fia harcát — a polgári társadalom kegyetlenségének ábrázolásán itt már átüt a küzdelem értelme, átragyog a jövőbe vetett hit. Tartalmilag ez a nemes belső poézis (melyet ugyan itt-ott még megzavar a mellékalakok groteszk megfogalmazása), művesség szempontjából pedig a párhuzamos cselekményszerkesztés teszi figyelemre méltóvá a művet.

A mához való közelítésben kétségtelenül Rábai egyfelvonásosa, a *Hajnaldik* jelentette a legnagyobb előrelépést, mikor a nemzet sorsfordulóját, a felzabradulást ábrázolta, nem hallgatva el a sorsfordulókkal szükségszerűen együttjáró egyéni tragédiákat sem. Az a formanyelv, amely már a *Latinca-balladában* is erőteljesen jelentkezett, itt már egységes stílusként öltött testet. Legfeltűnőbb vonásaként talán a kemény, kissé szögletes mozgást, a gesztusok erőteljes használatát, s általában a mozdulatok felfokozott dinamizmusát említhetjük meg. Mindez a néptáncból kiinduló motívikával, amely azonban már mégsem néptáncmotívika többé. — Izgalmasan újszerű a kompozícióban a tömegek ábrázolása, tehát a kar munkája, pl. az ún. munkatáncokban vagy a verési jelenetekben. Mellőzve minden dekoratív funkciót, a tömeg együtt lélegzik, szenved és küzd a hősökkel, amit az tesz lehetővé, hogy a tömeg tagjai bizonyos határig csoport-voltukban is megőrzik egyéniségüket. A koreográfia a különböző jelmezeken túl ezt az egyénítést két úton valósítja meg: a térbeállításal, amely laza, látszólag ötletszerű, elkerüli a geometriai alakzatokat, s még a zárt csoportos mozgásokat is „amorf” formában végezteti; valamint a koreográfiai szólamvezetéssel, melynek következtében a kar tagjai az egységes motívikát kánonszerű belépésekkel, illetve többszólamúan járók.

Átlépve az 1960-as év eseménytörténetét — turnék, filmfelvétel, újabb hasznos tapasztalatcsere a Mojszejev-együttessel —, térjünk rá az együttes belső alkotómunkájának következő periódusára, amely az 1961. áprilisi bemutatókat, a tízéves jubileum ünnepségeit készítette elő. — A felújításokat külön nem említjük.

A tánckar ismét kettős feladaton dolgozott: a hagyományos koncertműsor repertoárjának bővítésén és a balladaműsor kiegészítésén. Az első program keretében olyan művek születtek, mint a *Legénybúcsú*, a *Fergeteges*, a már említett *Lippentős*. Kiemelkedik a *Kukoricafosztás* c. triós kompozíció, melyet kereset műnek is nevezhetnénk, hiszen a kukoricafosztás népszokása inkább csupán háttérként és alkalomként szogál a „Sokat síró királylány” meséjének elját-

szására, eltáncolására. A népszokás kerete egyben arra is alkalmat adott, hogy a tánckar újabb kifejezésvilág felé tegyen lépéseket, nevezetesen egyfajta paraszti és táncos commedia dell'arte felé. Azok a játékos elemek, amelyek a hajdani Ludas Matyiban, majd a Kisbojtárban bukkantak fel, így jelentek meg ismét a keretes mű belső meséjében, immár összeforrva, ötletgazdag komédiaként.

A balladaműsort a jubileumon a *Kádár Kata* egészítette ki. A kompozíció még nem szorul részletező felidézésre, így csupán utalunk néhány jellemző vonására, pl. a gesztusanyag előretörésére (a főszereplőknél bizonyos fókig a lábmunka rovására is); arra a személytelenné válásra, amely a három főalakon kívül uralkodó, s amely — főleg a „négy pribék” alakjában — részben a feudalizmus könyörtelen erőit szimbolizálja, részben kiemeli a szerelmespár tragédiáját; a zárókép víziójára, amely bebizonyította, hogy az apoteózis nem szükségszerűen rossz konvenció, s megvan a létjogosultsága, ha drámai funkciója van. A jubileumi bemutatósorozatot követően az alkotói lendület egy időre ismét megcsappant, illetve újból a továbbfejlődés lehetőségeit-útjait kutató elméleti viták nyomultak előtérbe. S miközben tovább folytak a koncertműsorok előadásai, sőt, e műsorok tovább bővültek új számokkal — Rábai: *Lakodalom Nagyredén*, Létai: *Vistai legényes* —, a nézetek csak igen lassan tisztázódtak. — A kialakult irányelveket nagyjából a következőképpen summázhatjuk:

Nyilvánvalóvá vált egyrészt, hogy — a jubileumot követő alkotói pangás következtében — az együttes egy időre elvesztette a hazai néptáncművészetben korábban betöltött avantgarde szerepét; mások — és jórészt az amatőr csoportok — vették át a kezdeményezést abban a tekintetben, hogy a néptáncot a régihez képest új koreográfiai nézőponttal közelítsék meg. Ugyanakkor az európai táncművészet világában bekövetkezett változások is sürgették az alkotói felfogásbeli, módszerbeli, formanyelvbeli előrelépést. Mindebből a tánckar belső evolúciója számára a formanyelvbeli haladás vált leginkább égetővé.

Másfelől az együttes nemcsak tánckarból áll, sajátos arculata nagyrészt éppen a három kar összmunkájából következik. Ez a sajátos arculat, amely a triós műfaj kialakításának köszönhető, kötelező a jövőre nézve is. A továbblépést ezen a téren a komplex műfajok, műsorszámok kidolgozása hozhatja, vagyis az olyan kompozíciók, amelyekben az énekkar és a zenekar nem egyszerűen kísérője a tánckarnak, hanem — az orchesterből a színpadra lépve — szerves, tevőleges résztvevője a színpadi cselekménynek.

A komplex műfaj megteremtése az együttesre mint távlati program vonatkozik. Realizálása felé a társulat 1964-ben tette meg az első lépéseket a *Színes szöttek* c. műsor első számainak kidolgozásával. Minthogy azonban e műsor legtöbb kompozíciójának kidolgozása és bemutatója még messze van, sem értékelésébe, sem jóslásokba nem bocsátkozhatunk, csupán tájékoztatásul közölhetjük, hogy ez lesz az együttes negyedik koncertműsora, amely ezúttal a magyarországi nemzetiségek folklórját öleli fel.

A Színes szöttes kezdeteit megelőzően az együttes az 1963—64-es évadban hozzálátott új kamaraműsorának kidolgozásához. Ezt a műsort a társulat 1964. febr. 29-én mutatta be *13 Táncminiatúr* címmel. E műsor célja éppen az volt, hogy a korábbiakhoz képest szélesítse a tánckar tematikai és műfaji skáláját, megteremtse az előtanulmányok lehetőségét a formanyelvi újításhoz és a komplex műfaj megvalósításához. Részletes méltatása túlnőne kereteinken, így inkább csak jelzésszerűen érinthetjük a benne született eredményeket.

Ami a komplex felé való közelítést illeti, a műsor még alig dokumentálja a kitűzött szándékot. A három közreműködő koreográfus közül csupán Rábai Miklós tett ez irányban lépéseket két kórusmű (Hrisztov: *Az agglegény*, Szokolay: *Világok vetélkedése*) táncos szcenírozásával. A tematikai, műfaji, formanyelvi skála viszont erősen kiszélesedett, olyannyira, hogy a műsor egésze éppen ezért kelt heterogén benyomást a nézőben.

A koreográfiai felfogásmódot tekintve több kompozíció — szemben a korábbi dramatikus-epikus alkotásmóddal — a elvont ábrázolásra való törekvést tükrözi. (Rábai: *Egy lány balladája*, *Vágyódás*, *Tiszavirág*; Vadasi: *Ember és sors*, *A tékozló fiú*; Létai: *Lézungők*). A műfaji és tematikai változatosságon túl, amelyre minden kompozíció külön példa lehet, a műsor a koreográfusoknak eddigi formavilágukból való kilépését is igazolja. Rábai lehetőség szerint a néptánc világán belül maradvá keres új utakat. Pl. részletek a *Tiszavirágban*, vagy Weiner: *Változatok egy magyar népdalra* c. művére alkotott koreográfia, amely tulajdonképpen a szimfonizmus irányzatának néptáncon belüli első jele. Létai műveinek egy részére ugyancsak a néptánc, vagy az ehhez közelálló karakterizált mozgás és karikírozott néptánc a jellemző (*Kegyes történet*, *Kamaszok*), ugyanakkor meglepően újszerű benyomást keltenek a néptánclépések átritmizálásával megalkotott lépések (*Lézungők*), valamint a sajátosan groteszk, karakterisztikus mozgások (*Tótágas*). Vadasi művei ugyancsak a koreográfiai stílus módosulását tanúsítják, részben már a harmonikus, egységes stílusú színpadi tánc megteremtésével (*Ember és sors*), részben még a balett és a dzsessztánc felismerhető beütéseivel (*Tékozló fiú*). — Személyes vonatkozásban külön jelentőséget ad a kamaraműsornak az a körülmény, hogy Létai Dezső, aki korábban többnyire csak koncertszámokat komponált, beilleszkedve az együttes hagyományos stílusába, most teljes koreográfusi felkészültségről tett tanúságot, a műveknek mind gondolati mélységét, mind megformálását tekintve.

Ezzel nagyjából áttekintettük a tánckar útjának főbb szakaszait. Nem részleteztük az olyan problémákat, amelyek minden más hivatásos együttest is nyugtalanítanak (technikai képzés; kiöregedés és fiatalítás stb.), nem mehettünk bele az együttes általános eseménytörténetének vizsgálatába, nem ecsetelhettük bőven a különböző hazai és külföldi utakat, a nevezetesebb fellépéseket sem. Úgy gondoltuk, hogy a művészi fejlődés vizsgálata volt a legfontosabb.

ADATOK AZ EGYÜTTES TÁNCOKRÓL

Fellépések

Az előadások száma 1964. júniusáig 1600.

Külföldi utak

Anglia: 1956, 1963. Ausztria: 1959 (Bécsi VIT). Belgium: 1955, 1960. Csehszlovákia: 1951, 1958. Finnország: 1962 (Helsinki VIT). Franciaország: 1955, 1956, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962. Hollandia: 1955. Irak: 1959. Kína: 1952. Lengyelország: 1955 (Varsói VIT). 1962. Német Demokratikus Köztársaság: 1951 (Berlini VIT). Német Szövetségi Köztársaság: 1959, 1960, 1961. Olaszország: 1956, 1962. Svájc: 1956, 1960, 1962. Szovjetunió: 1952, 1960.

Bemutatott tánckari művek

A ritkítottan kiemeltek az együttes fennállásának 10. éves évfordulóján, 1961-ben mutatta be, illetve újtotta fel. A jelenlegi repertoár ezeknél néhány számmal bővebb. Egyes helyeken zárójelben közöljük a kompozíció címváltoztatát is. A szerzők közül itt csak a koreográfusokat tüntetjük fel.

Falvay Károly: *Sárga rózsá, 1957—58.*

Fejes Sándor—Pálfi Csaba: *Kossuth verbunk, 1959.*

Létai Dezső: *Kunsági botos pásztortánc* (Kunsági pásztor-botoló), 1957; *Hatvágás verbunk, 1958*; *Patakparton, 1958*; *Csata után, 1959*; *Karácsony, 1930.* (Fekete karácsony), 1960.; *Legénybúcsú, 1960*; *Székelyszvit, 1960*; *Vistai legényes, 1963*; *Lézengők, 1963*; *Kamaszok, 1964*; *Kegyes történet, 1964*; *Tótágas, 1964.*

Molnár Lajos—Padányi Monika: *Ukrán tánc, 1958.*

Náfrádi László: *Végek vitézei* (A füleki vár alatt), 1953.; *Pántlikázás* (Sobri táncok), 1953.; *Találkán, 1953*; *Mátkakérés* (Hevesi táncok), 1953—54.; *Menyecskés, 1954*; *Ócsárdi páros, 1954*; *Pásztorbál, 1955*; *Székelyszvit, 1955*; *Makar Csudra, 1955*; *A betyár, 1955*; *Tardonai lánytánc, 1956*; *Pásztortánc, 1956.*

Pálfi Csaba: *Szerenád, 1955*; *Legényesen, emberesen, öregesen, 1960.*

Rábai Miklós: *Ecseri lakodalmas, 1951*; *Este a fonóban, 1951*; *Kállai kettős, 1951*; *Üveges tánc, 1951*; *Sarkantyús tánc, 1951*; *Beköszöntő* (Sztálin-köszöntő), 1951.; *Völgységi leánynéző, 1951—52.* (Átdolgozása: Völgységi szvit, 1957.) *Szüreten* (Szüret; Megérett a szőlő), 1952.; *Pontozó, 1952*; *Háromugrós, 1952*; *Magyarvistai táncok* (A két öntelt), 1953.; *Bevonulás* (Kapuvári táncok), 1953.; *Első szerelem* (Szatmári táncok), 1953.; *Vízparton* (Folyóparton), 1953.; *A horgász, 1953*; *Györgyfalvi legényes, 1953—54*; *Almalopás, 1954*; *Drágszéli táncszvit* (Drágszéli táncok), 1954.; *Magyarországi cigánytáncok, 1954*; *Decsi lánytánc, 1955*; *Botoló, 1955*; *Tíz perc pihenő, 1955*; *Magyar szőlő, 1955*; *Bölcső* (Békesség), 1955.; *Kisbojtár, 1955*; *Drágszéli páros, 1955*; *Békési esték, 1956.* (átdolgozás és bemutató: 1958.); *Kőrös mentén, 1957*; *Kalotaszegi lánytánc, 1957*; *Barcsai szeretője, 1958*; *Jóka ördöge* (Orbán és az ördög), 1958.; *Huszártánc* (Háry intermezzo), 1958.; *Kun verbunk, 1958*; *Farsang Hevesben* (Farsang Bekölcén, Hevesi farsang), 1958.; *Koszorúkötés, 1958*; *Esti kép, 1958*; *Latinca ballada, 1959*; *Szabad a Margitsziget, 1959*; *Köszöntő, 1959*; *Hajnalodik, 1960*; *Lippentős, 1960*; *Kádár Kata, 1960—61*; *Fergeteges, 1961*; *Névnep a cserénynél, 1961*; *Kukoricafosztás* (Fosztóka), 1961.; *Lakodalom Nagyrédén, 1963*; *Az agglegény, 1964*; *Változatok egy magyar népdalra, 1964*; *Vágyódás, 1964*; *Egy lány balladája, 1964*; *Tiszavirág, 1964*; *Világok vetélkedése, 1964.*

Ripka Ilona: *Karikázó*, 1954.

Sajti Sándor: *Huszárverbunk*, 1957.

Sík Ferenc: *Legényes*, 1954.

Vadasi Tibor: *A bíró előtt*, 1955.; *A kisdobos*, 1955.; *Palotás*, 1956.; *Katonafogás*, 1959.; *M a m a*, 1960.; *Ember és sors*, 1964.; *A tékozló fiú*, 1964.; *Lysistrate*, 1964.

A táncok ezen kívül bemutatta a szovjet és a kínai turné során tanult táncokat is, így Mojszejev *Tatártáncát*, a *Bulybát* (Krumplicskát) és a *Sesztyorát*, illetve a kínai táncokból a *Jao-, kard-, kínai-, dob- és selyemtáncot*.

Filmek az együttesről

„Az Állami Népi Együttes Kínában”. A kínaiak forgatták az együttes turnéja alkalmával. Egyszínű film, normál és keskeny változatban. Tartalmazza az együttes első műsorát: *Fonó*, *Ecseri*, *Úveges*, *Sarkantyús*, *Kállai*, *Pontozó*, *Völgységi*.

A *Díszelőadás*, c. magyar filmben a *Kállai kettős*. 1954—55. Normálfilm.

Hazai filmgyári produciók: *Ecseri lakodalmas*, *Este a fonóban*, *Magyarországi cigánytáncok*, *Háromugrós*, *Úveges tánc*, *Kalotaszegi leánytánc*, *Sarkantyús tánc*, *Györgyfalvi legényes*, *Pontozó*, *Cigánytánc* (részlet a *Kisbojtár* II. felvonásából), *Székely rapszódia*, *Bábtánc*, *Csata után*, *Egy lány balladája*, *Koszorúkötés*, *Madárijesztő*, *Drágszéli csárdás*, *Párnás tánc*. Ezekon kívül a táncok közreműködött az *Aranyfej* c. amerikai—magyar koprodukciós játékfilmben 1963-ban és *Az életbe táncoltatott lány* c. magyar táncfilm forgatásában 1964-ben. — A filmek részben színesek és szélesvásznúak; a normálfilmek mellett több táncról keskenyfilmváltozat is készült.

Hazai televíziós felvételek: *Szilveszteri köszöntő* (Drágszéli táncok), *Ólomöntés*, *Huszártánc* (Háry intermezzo), *Szüreten*, *Első szerelem*.

A Walt Disney Produkció filmjei: *Szüreten*, *Árokparton* (Lippentős), *Táncrakérés* (Györgyfalvi legényes), *Erdőmunkások* (Pontozó), *Kunsági botos pásztortánc*, *Békési esték*, *Háromugrós*, *A kompnál* (Drágszéli táncszvit). Szélesvásznú színes felvételek 1960-ból. A *Háromugrós* és a *Békési esték* kivételével szabadtéri felvételek.

Stúdiófelvételek az együttes házi archívumában: *Jóka ördöge*, *Barcsai szeretője*, *Kádár Kata*, *Latínca ballada*, *Hajnalodik*, *Mama*, *Karácsony 1930*, *Kisbojtár*, *Ecseri lakodalmas*, *Békési esték*, *Hevesi farsang*, *Szüret*, *Kállai kettős*, *Magyarországi cigánytáncok*, *Drágszéli szvit*, *Este a fonóban*, *Háry intermezzo*, *Kun verbunk*, *Györgyfalvi legényes*, *Pontozó*, *Úveges tánc*, *Háromugrós*, *Kalotaszegi leánytánc*, *Lippentős*, *Első szerelem*, *Palotás*, *Pántlikázó*, *Pásztortánc*, *Székely szvit*, *Legénybúcsú*, *Kunsági pásztor botoló*, *Patakparton*. A felvételek az ÁNE székházában készültek, 16 mm-es néma keskenyfilmre, a táncjátékok 1961-ben, a koncertszámok 1962-ben.

LA CHRONIQUE DU CORPS DE BALLET DE L'ENSEMBLE
NATIONAL POPULAIRE HONGROIS

par László Maá cz

L'auteur récapitule les circonstances dans lesquelles est née cette formation professionnelle connue dans l'Europe entière sous le nom de Ballets Hongrois. Il présente les ensembles amateurs qui la précédèrent et le premier programme composé en 1951—1952. Il s'étend au travail interne de studio, à la manière dont l'ensemble compose ses danses de récital à partir du folklore hongrois. Outre ces danses de récital et les suites, il présente aussi les ballets d'action qui occupent une place de choix dans le répertoire de l'ensemble. Il passe en revue, dans leur ordre chronologique, les oeuvres créées, tout comme les idées, les débats idéologiques et professionnels qui s'y rattachèrent dans le temps. La chronique se termine sur un jugement schématique du programme dit „d'oeuvres de chambre” composé en 1964 et par la présentation des projets artistiques de perspective. La documentation rattachée à l'étude énumère les tournées à l'étranger, les oeuvres présentées par le corps de ballet et les documents cinématographiques sur son répertoire.

ILLUSTRATIONS

1. *L'éphémère*, musique de Tihamér Vujicsics, chorégraphie de Miklós Rábai
2. *Les noces d'Ecser*, musique de Rudolf Maros, chorégraphie de Miklós Rábai
3. *Danse au bâton*, musique de Tihamér Vujicsics, chorégraphie de Dezső Létai
4. *Enterrement de la vie de garçon*, musique de Kocsár, chorégraphie de Dezső Létai
5. *Le diable de Jóka*, musique de Sándor Szokolay, chorégraphie de Miklós Rábai
6. *Kata Kádár*, musique de Tihamér Vujicsics, chorégraphie de Miklós Rábai
7. *L'enfant prodigue*, musique de Tamás Daróczi Bárdos, chorégraphie de Tibor Vadasi
8. *Sens dessus dessous*, musique de Kamilló Lendvay, chorégraphie de Dezső Létai

*A MAGYAR ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES
TÁNCARÁNAK KRÓNIKÁJA*

KÉPMELLÉKLETEK

1. ábra. *Tiszavirág* (Vujicsics zenéje, Rábai koreográfiája)





2. ábra. *Ecséri lakodalmás* (Maros zenéje, Rábai koreográfiája)



3. ábra. *Botoló* (Vujicsics zenéje, Létai koreográfiája)



4. ábra. *Legénybúcsú* (Kocsár zenéje, Létai koreográfiája)



5. ábra. *Jóka ördöge* (Szokolay zenéje, Rábai koreográfiája)

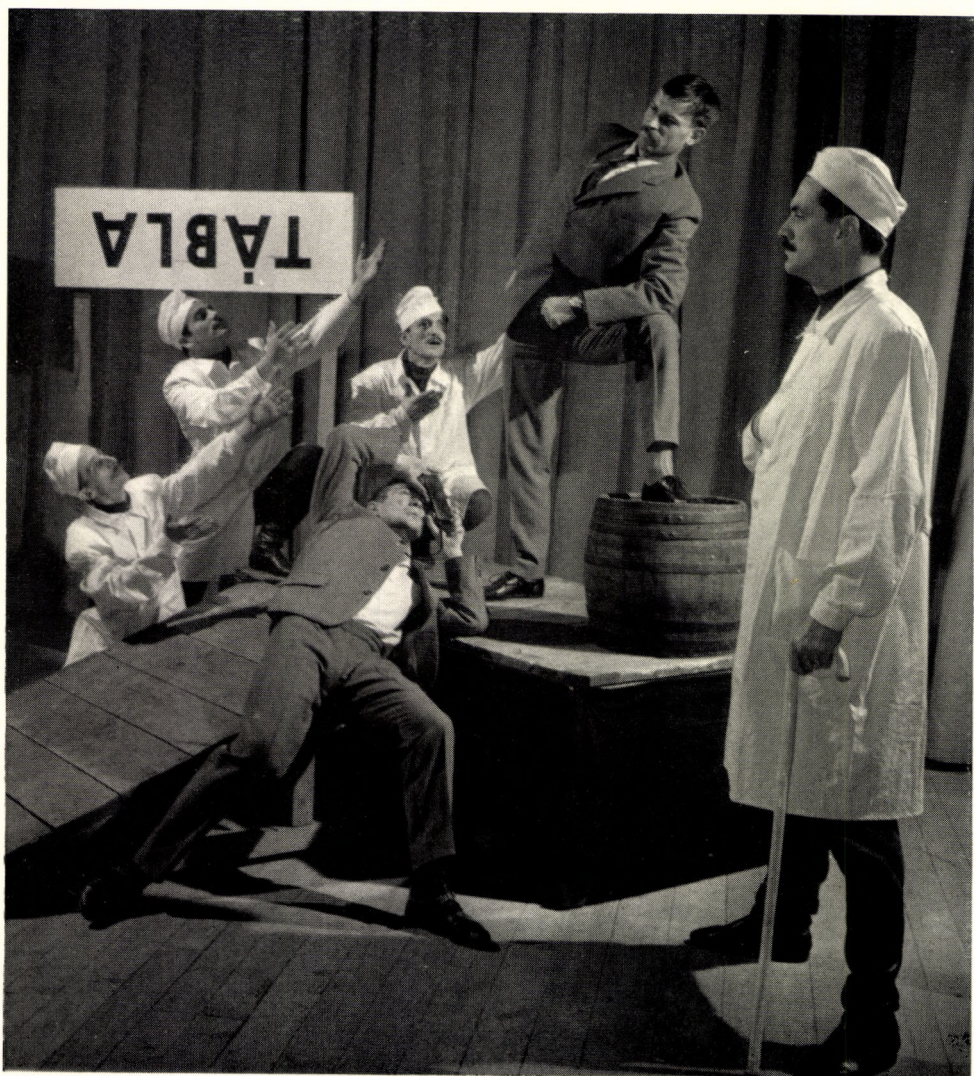


6. ábra. *Kádár Kata* (Vujicsics zenéje, Rábai koreográfija)



7. ábra. *A tékozló fiú* (Daróczy Bárdos zenéje, Vadasi koreográfiája)

8. ábra. *Tótágas* (Lendvay zenéje, Létai koreográfiája)



ELMÉLET
THÉORIE



ARBEAU FRANCIA GAILLARDE-JAINAK FORMAI ELEMZÉSE

Szentpál Olga

Előszó

Régi korok társasági táncainak történetéből sok adatot ismerünk, de magukról a táncokról még távolról sem tudunk eleget. A XX. században megjelent tánc-könyvekben és kéziratokban közölt, sokszor igen értékes táncrekonstrukciók nem tárják fel kellőképpen ezt az élő táncgyakorlat számára oly nélkülözhetetlen tánc-hagyományt.

Olyan úton kell elindulni, amelyet bizonyos fokig felfedező útnak is lehetne nevezni. A múltat kell felfedezni úgy, ahogy ezt az eddigi kutatás nem tartotta fontosnak, tehát mellőzte is.

Az első feladat a szavakkal vagy jelekkel leírt táncok rekonstruálása oly módon, hogy a megfejtés hiteles, a megfogalmazás egyértelmű legyen ; ez utóbbi egyedül kinetográfiai lejegyzéssel oldható meg.

A táncok megfejtése csak az első lépés a felderítő úton. Ezt az elemző vizsgálatnak kell követnie, amelynek alapján megismerjük a tánc anyagát, és meghatározhatjuk a tánc típusát.

E tanulmány alighanem az első olyan munka, amely az élő néptáncgyakorlatra támaszkodva, rekonstruált történelmi társastánc-anyagot kísérel meg elemző módon feldolgozni.

Ez a kísérlet akkor állja ki a próbát, ha bebizonyosodik, hogy vizsgálati szempontjai alapján egy tánc anyagát rendszerezni lehet, méghozzá oly módon, hogy e rendszerezés eredményeképpen a vizsgált tánc és annak minden egyes része összehasonlító tanulmányozásra alkalmassá válik.

A kísérlet legfőbb elméleti tanulságainak a következők látszanak: egy írott forrásműből ismert történelmi tánc rekonstrukciója csak akkor vezethet megbízható eredményre, ha egy-egy táncípus jellemző vonásait a forrásműben leírt *valamennyi* variáns egybevetése alapján állapítjuk meg, s nem csak — ahogy ez nem egyszer megtörtént — egy-két tetszőlegesen kiragadott variáns figyelembevételével ; ha az adott forrásműnek a vizsgálandó táncra vonatkozó adatait mindaddig nem vegyítjük össze más források adataival, amíg a vizsgálatot — rekonstrukciót, elemzést — a kiválasztott forrásmű anyagán el nem végeztük ; ha a forrásmű tanulmányozása során nyilvánvalóvá vált hiányokat úgy egészítjük ki, illetve pótoljuk, hogy a feldolgozótól származó pótlásokat és kiegészítéseket mindig

világosan elkülönítjük az eredeti forrásmű adataitól; ha olyan esetekben, amikor a forrásmű szövege többféleképpen értelmezhető, nem igyekszünk ezt a többértelműséget egyetlen, szubjektív indítékok alapján választott értelmezéssel eltakarni és helyettesíteni.

A kísérlet fogyatékoságait és hibáit mentse az a körülmény, hogy rekonstruált táncok elemző feldolgozásának az útja járatlan, és szinte lépésről lépésre kellett magát az utat megépíteni.

A tanulmány egy ország XVI. századi társasági táncai közül egy tánc típus ismertetésére szorítkozik. Tánc történeti áttekintésre akkor kerülhet sor, ha a munka folytatásaképpen ennek a tánc típusnak más országokban fellelhető variánsai kerülnek majd feldolgozásra, és az összes variáns egybevetése után a típus általános és nemzeti jellegzetességei megállapíthatók lesznek. A további munkának még azt is fel kell majd derítenie, vajon más táncokban tovább élt-e ez a tánc gyakorlatban régen elfelejtett tánc típus, és gyökerei megtalálhatók-e az európai néptáncgyományban.

I.

Három francia gaillarde

ARBEAU A GAILLARDERÓL

Thoinot Arbeau, eredeti nevén *Jehan Tabourot* 1588-ban megjelent *Orchésographie* című műve a francia renaissance táncok alapvető forrásmunkája.¹ Arbeau, a Langres-i kanonok 69 éves volt, amikor könyvét írta. A közölt táncok között olyanok is vannak, amelyek az ő fiatalkorában divatoztak, és olyanok is, amelyeket még a XVI. század végén is táncoltak.

A táncok, amelyeket Arbeau leír, a közlés sorrendjében a következők: „basse dance, pavane, tourdion, gaillarde, la volte, courante, l'allemande, branle, gavotes, morisque, dance des Canaries, pavane d'Espagne, les bouffons.” Tanulmányom tárgya a francia táncok közül a gaillarde-ok rekonstruálása és elemzése.

A XVI. századi párostánc, a gaillarde általában úgy ismert, mint a 4-es ütemű lassú, méltóságteljes párostáncnak, a pavane-nak 3-as ütemű gyors, vidám táncpárja. Zenéje sokszor a páros ütemű pavane páratlan ütemű variációja. De az Arbeunál közölt francia gaillarde-ok a XVI. század végén már alighanem

¹ Arbeau könyve Langres-ban jelent meg, első kiadása 1588-ban, a második kiadás 1596-ban. Az 1588-ban megjelent könyvet újra kiadta L. Fonta; *Orchésographie par Thoinot Arbeau* címen. Paris, 1888. A második kiadás kivonatos német fordítása: A. Czerwinski: *Die Tänze des XVI. Jahrhunderts* címen jelent meg. Danzig, 1878.

Az alábbiakban az első kiadás lapszámait idézzük, amelyben minden levélnek csak az első lapja van számozva, hátsó lapja számozatlan. A számozatlan lapot is az előtte levő lap számával idézzük: v. (verso) jelzéssel.

a pavane-től független, önálló táncok voltak. Arbeau könyvének egyik helyén azt írja: „a pavane után rendszerint a gaillarde-ot táncolják”, de egy másik helyén már sajnálkozva jegyzi meg, hogy „a pavane-t már nem táncolják olyan gyakran, mint azelőtt”, és megerősíti a pavane letűnését, mikor ezt írja: „jó lenne, ha az ilyen tiszteletreméltó táncokat visszaállítanák azon szégyenteljes táncok helyébe, amelyeket most helyettük táncolnak”.^{2a}

Arbeau a táncok leírásánál a korában kedvelt, párbeszédés formát használja. Volt tanítványa Capriol, akit régen csillagászati számításokra tanított, megkéri mesterét, hogy tanítsa meg a különféle táncokra, és mindarra, amit a jó táncosnak tudnia kell, hogy helyét a társaságban megállja.

Arbeau a francia gaillarde tanítását azon kezdi, hogy leírja két gaillarde menetét, és ismerteti a dallam jellegzetes ritmusát. Ezután a tánc legkisebb részeit, a *pas*-kat (lépés) magyarázza el, és végül nagyobb egységeit, a *cinq pas*-kat (öt lépés) és *passage*-okat (bővített *cinq pas*) *tabulatúrákon* (táblázatokon) közli. A *cinq pas*-k közlése előtt gaillarde dallamokat és egy harmadik gaillarde menetet ír le, mintegy szemléltetve a *cinq pas*-k és *passage*-ok szerepét, helyét és előadásmódját a táncban.

A mi rekonstruáló és elemző munkánkban is az egész táncból fogunk kiindulni, és ha megismertük a kisebb, majd a nagyobb egységeit (elvégeztük a rekonstruálást, elemzést, összehasonlítást), és megállapítottuk jellegzetességeiket, akkor visszatérünk a táncra, hogy típusos vonásait ismertessük.^{2b}

A *három gaillarde leírás*, amelyet Arbeau szavai szerint ismertetünk: 1. *a régi gaillarde*, 2. az ő korában divatozó *gaillarde lyonnaise*, 3. *ahogy ő Capriolnak tanítja*.

1. Arbeau, mielőtt a *régi gaillarde*-ot leírná, arról panaszkodik, hogy mennyire elrontották ezt a régen oly szép táncot. (Tehát ebből a közlésből is megtudunk valamennyit a korabeli gaillarde hanyatlásáról.)

„Manapság — írja — a gaillarde-ot igen viharosan táncolják a városokban, és meglegszenek a minden rend és beosztás nélküli *cinq pas*-kkal és *passage*-okkal, éppen csak, hogy a *cadence*-okat betartják. Így igen sok szép *passage*-t elfelejtettek, és már egyáltalán nem táncolnak. Azelőtt nagyobb figyelemmel táncoltak, mert miután a táncos felkérte hölgyét, felállt vele a terem egyik végében, és a *révérance* után egyszer vagy kétszer egyszerű lépésekkel körülsétáltak a teremben. Ezután a táncos elengedte hölgye kezét, az visszatáncolt oda, ahonnan elindult, és ott egyhelyben táncolt. Táncosa követte, majd megállt előtte, és eltáncolt néhány *passage*-t, kedve szerint hol jobbra, hol balra fordulva. Ezután a hölgy a terem másik végébe táncolt, ahová a férfi ismét táncolva követte, hogy

^{2a} Arbeau 28v., 29v., 33v. — C. Sachs szerint is „elég hamar elmarad a pavane, mint a gaillarde előtanca (Vortanz).” C. Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin, 1933. 233.

^{2b} A gaillardeok formai elemző vizsgálatának szempontjairól l. Szentpál O.: *Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze* (Acta Ethn. VII. 1958. 257—334.) és *A magyar néptánc formai elemzése* (Ethn. LXXII. 1961. 3—52.).

megint eljárjon néhány új passage-t. Ezt az ide-oda táncolást folytatták, a táncos mindig új meg új passage-okat mutatott be, ahányat csak tudott, amíg a zenészek abba nem hagyták a játékot. Akkor viszont tüstént meghajolt hölgye előtt, kezét nyújtotta neki, megköszönte a táncot, és visszavezette helyére.”³

Capriol kritikájából, amely ezután következik, megismerjük az akkori és a régebbi koreográfia egy kis részletét. „Ez a tánc kétségtelenül szebb volt — mondja Capriol — mint ahogy ma általában táncolnak, minden beosztás nélkül, a férfi tánc közben akárhányszor hátat fordít hölgyének, vagy ami éppolyan hiba, a hölgy fordít hátat, mialatt a férfi passage-ait bemutatja.”⁴

2. A *gaillarde lyonnoise*-ről ezt írja: „Egy idő óta az ún. gaillarde lyonnoise-t táncolják. A férfi tánc közben átadja a helyét egy másik táncosnak: elbúcsúzik táncosnőjétől, és visszavonul. A táncosnő, miután rövid ideig egyedül táncolt, új párt választ, és egy ideig azzal táncol, majd elbúcsúzik, és most ő vonul vissza. A párcseréket a gaillarde végéig folytatják.”⁵

3. Capriol ezek után szeretné tudni, hogyan kell a gaillarde-ot Arbeau szerint jól táncolni: „itt állok tisztelettudóan, párom kezét fogva, bókoltam, és a kalapot újra feltettem, hogyan kezdjem a táncot?” kérdi. Arbeau így tanítja: „azokat a pas-kat és mouvement-okat kell járnia, ha megtanulta, amelyeket a tabulatúrákon megadok. De azt tanácsolom, legyen szerény, maradjon a földön, csendesesen járja a cinq pas-kat, mintha *tourdion*⁶ táncolna. Így vezesse táncosnőjét körbe a teremben. Mikor majd elbúcsúzik tőle, és hölgye egyedül táncol, akkor kezdje cinq pas-it magasabb ugrásokkal, amíg újra eléje nem kerül. Akkor aztán pajkosan, dévajkodva (*gaillardise*) táncolja a tetszése szerint választott passage-okat. Ha mindjárt túl merész ugrásokkal kezd, a nézők attól tartanak, kezét-lábát töri.”⁷ Mikor a zenészek befejezték a táncot, révérence-szal köszönjön el táncosnőjétől, vezesse őt vissza a helyére, és köszönje meg, hogy figyelmével kitüntette.⁸

A férfi kalapban, illetőleg fővegben (*bonnet*) táncol, de a tánc kezdetén „amikor a zenészek játszani kezdenek . . . leveszi fővegét vagy kalapját, köszönti hölgyét és a társaságot . . . Ha a bókot befejezte, kalapját újra fejére teszi.”⁹ Ugyanígy köszön hölgyének a tánc végén is. A hölgy is bókol a gaillarde kezdetén: szép lassan (*doulcement*) meghajlítja térdét és felemelkedik.¹⁰

³ Arbeau 38v., 39.

⁴ Uo. 39.

⁵ Uo. 39.

⁶ A *tourdion* a *basse danse* harmadik része, és „nem más — mondja Arbeau — mint egy *gaillarde par terre*”. (Arbeau 28v., 51.)

⁷ Uo. 49.

⁸ Arbeau ennek a gaillarde-nak a végét nem írja le külön, de mivel a régi gaillarde és a *tourdion* befejezése ugyanilyen (Arbeau 39., 50v.) a *tourdion*ról pedig nem is egyszer mondja, hogy lényegében olyan, mint a gaillarde (Uo. 39v., 40., 53.), biztosra vehető, hogy annak a gaillarde-nak, amit Capriolnak tanított, sem volt más a befejezése, mint az említett kettőnek.

⁹ Arbeau 40—40v.

¹⁰ Uo. 42v.

A könyvnek egy másik helyén újabb részletét ismerjük meg a koreográfiának: „ha nincs elég helye, és nem haladhat egyenesen, táncolhat körbe is, csak ügyeljen arra, hogy a forgás után mindig hölgye elé kerüljön.”¹¹

Már előljáróban is meg kell mondani, hogy ezekből a színes vázlatokból nem ismerhetjük ugyan meg teljesen a gaillarde-ok koreográfiáit, de sok értékes adatot tudunk meg, pl. a tánc típusáról, a táncok menetéről, a táncmódról, a táncetiketről is. Látjuk, hogy egy-egy gaillarde különböző cinq pas-k és passage-ok egymásutánjából áll, a cinq pas-k és passage-ok pedig pas-kból és mouvement-okból.

II

A francia gaillarde legkisebb szerkezeti egységei és elemei¹²

PAS-K, MOUVEMENT-OK, ASSIETTE-EK

A gaillarde tabulatúrákon a következő pas-kat, mouvement-okat és assiette-eket találjuk:

greue: daru; Arbeau a tanítása alatt *coup de pied* (előre rúgás) *ou greue*-nek is nevezi;¹³ a továbbiakban: *grue*;

ruade: hátra rúgás;¹⁴ a továbbiakban: *ruade*;

pied croisé: lábkeresztezés;¹⁵ a továbbiakban: *pied croisé*;

fleuret: vívótőr, de tulajdonképpen aprózást jelent;¹⁶ (a *fleuret*-ben *pied en l'air*: lábemelés is előfordul)¹⁷; a továbbiakban: *fleuret*;

reuerence passagiere, vagy *reuerence*: közbenső, átmenő bók, vagy bók¹⁸; a továbbiakban: *révérence passagère*, vagy röviden: *révérence*;

sault majeur, *posture*: nagy ugrás, helyzet; tanítás közben Arbeau egyszerűen *cadance*-nak, kádenciának is nevezi.¹⁹ A továbbiakban: *cadence*;

*entretaille...causant greue*²⁰...; a *greu*-nek előrevágó formája; *entretaille*: két árnyékvonal között kitöltő vonal. A továbbiakban: *grue entretaille*;

¹¹ Arbeau 55.

¹² A tánc alapelemei a mozdulat és a helyzet (mozdulatszűnet). Szerkezeti elem az olyan önálló mozdulat, amelynek a tánc szerkezetében külön funkciója, szerepe van.

A tánc legkisebb szerkezeti egysége a motívum. A motívum olyan elhatárolható egység, amelyben két vagy több egymást követő mozdulat és helyzet, illetőleg a két- és többszólamú motívumnál több egyidejű mozdulat és helyzet is annyira jellegzetes és kifejező módon kapcsolódik össze, hogy a motívum ismétlése, visszatérése variált formában is felismerhető.

¹³ Arbeau 45—45v., 47v., 53. L. az 1. ábrát.

¹⁴ Uo. 46. L. a 2. ábrát.

¹⁵ Uo. 43—43v. L. a 3. ábrát.

¹⁶ Uo. 56v—57., 59.

¹⁷ Uo. 45—45v., 57., 59. — A *pied en l'air*, mint motívum is előfordul, de nem a gaillarde-ban, (bővebben 1. a 26. jegyzetben).

¹⁸ Arbeau 43. és 56—56v.

¹⁹ Uo. 46v.—48. A *posture*-t l. a 4. ábrán.

²⁰ Uo. 45v.

*tornéz le corps... & faictes greue*²¹...: forgás grue-vel; a továbbiakban: *forgó grue*;

ped croisé... sans petit sault: lábkeresztezés ugrás nélkül²²; a továbbiakban: *álló ped croisé*;

sault majeur avec capriole, posture;²³ nagy ugrás capriole-al, helyzet; a továbbiakban: *capriole-cadence*;

posture... sans petit sault: helyzet, kis ugrás nélkül; öt tabulatúrán csak *posture*, illetőleg *position* áll;²⁴ a továbbiakban: *posture*;

pieds ioincts;²⁵ összezárt lábak; a továbbiakban: *pieds joints*.

Arbeau miközben ezeket tanítja, váltakozva hol *pas*-nak (lépésnek), hol *mouvement*-nak (mozdulatnak, mozgásnak), hol *assiette*-nek (helyzetnek, testtartásnak) nevezi, de előfordul, hogy *pas*-t és *mouvement*-t, vagy *mouvement*-t és *assiette*-et mond. Mi a továbbiakban az összefoglaló *pas* elnevezést használjuk.²⁶

A gaillarde-ok tabulatúráit vizsgálva látjuk, hogy a *pas*-k a mi elemzésünkben részben különböző *motivumok*, részben ugyanannak a *motivumnak* variánsai, ezek a tánc legkisebb szerkezeti egységei; részben önálló, külön funkciójú *mozdulatok* és a *mozdulatok* variánsai, ezek a tánc szerkezeti elemei.

A francia gaillarde cinq pas-iban és passage-aiban elemzésünk szerint *hétféle motivumtípus van*: a grue (I), a ruade (II), a ped croisé (III), a ruade-grue (IV, ami elemzésünk szerint kettős-motivum), a fleuret (V), a révérence passagère (VI), és a cadence (VII).

Négy motivumvariánst nevez meg Arbeau a tabulatúrákon, ezek közül kettő grue-típus: az entretaille és a forgó grue; egy a ped croisé-variáns: a helyben álló (kis ugrás nélküli); és egy a capriole-cadence, ami a cadence variánsa. Ezen négy megnevezett variánson kívül azonban még jónéhány van, amelyeket az elemzés során fogunk ismertetni.

²¹ Arbeau 57v.

²² Uo. 59.

²³ Uo. 48., 55v. L. az 5. ábrát.

²⁴ Uo. 53v.—54., 57v., 60v.—62v.

²⁵ Uo. 40v.—41.

²⁶ Itt most csak azokat a pas-kat soroltuk fel, amelyek a gaillarde cinq pas és passage tabulatúráin szerepelnek, de Arbeau, miközben Capriolt tanítja, megemlíti még néhányat. Ezek a következők:

ru de vache: tehén rugás, hasonlít a grue-re, de a lábat nem előre, hanem oldalra kell lendíteni. „A gaillardeban már nem fordul elő.” (Arbeau 46—46v.);

marque ped és *marque talon*: láb, illetőleg sarok jel, csak a tourdion tabulatúráján fordul elő (Arbeau 44—44v., 51v.);

a ped en l'air-t, mint motivumot, szintén csak a tourdion egyik tabulatúráján találjuk meg (Arbeau 51—51v.);

révérence salutatoire, a tánckezdő és záró bók, amely „néha tánc közben is előfordul”, nem számít gaillarde pas-nak, mondja Arbeau, mert bármilyen más táncban is megtalálható, l. a 6. ábrát (Arbeau 42v.—43.);

a pieds largiz oblique droit és *gaulche*: a fél jobb, illetőleg fél bal tág állás (Arbeau 42—42v.) megfelelhetne az ugrás nélküli posture egyik variánsának. Mivel azonban a tabulatúrákon nem szerepel, csak a variánsok táblázatán ismertetjük szögletes zárójelben.

Önálló, vagyis *külön funkciójú mozdulat összesen kettő*: a pieds joints és a posture. Variánsaikat az elemzésnél soroljuk fel. (A tabulatúrákon megnevezett motívumok és motívumvariánsok, valamint a külön funkciójú mozdulatok kineogrammját I. az I. táblán. A motívumoknak a tabulatúrákon előforduló időtartam változásai, amelyekről Arbeu nem beszél, itt nincsenek feltüntetve.)

A MOTÍVUM VIZSGÁLAT ÁLTALÁNOS SZEMPONTJAI

Hogy a motívumokat tisztán lássuk, összehasonlítani és csoportosítani tudjuk, meg kell határoznunk jellemző vonásaikat. A vizsgálatnál azt nézzük: hány tagú a motívum,²⁷ milyen típusú mozdulatokból és helyzetekből áll,²⁸ hogyan végződik, hány szólamú, melyik a domináló szólam, melyek a ritmikai, plasztikai, dinamikai²⁹ és előadásmódbeli sajátosságai, milyen a zenéhez való viszonya.

A motívumra természetesen az is jellemző, hogy milyen az előző és következő motívumhoz való viszonya, mert ez is módosíthatja a motívumot (ezzel majd bővebben a motívumsor szerkezetének vizsgálásánál foglalkozunk). Amikor egy táncot — itt cinq pas-t, illetőleg passage-t — motívumaira bontunk, látjuk, hogy azok lehetnek ismétlődők vagy különbözők. Az ismétlés lehet pontos vagy hasonló, utóbbinál variánsról beszélünk. A pontos ismétlés lehet: azonos, szimmetrikus és megfelelő, a két utóbbi motívumpár (akkor is ha a szimmetrikus vagy megfelelő ismétlés variált).

A tánc motívumanyaga akkor áll előttünk világosan, ha megállapítjuk: a különböző motívumtípusok számát és az egyes motívumtípusok jellegzetességeit; egy-egy motívumtípus variánsainak számát, előfordulását, a variálás módját, valamint a motívumvariáns viszonyát a mellette levőhöz.

HIÁNYOSSÁGOK, KIEGÉSZÍTÉSEK

A rekonstruáló és főképpen az elemző munkát megnehezíti az, hogy Arbeu közlései alapján nem fejthetjük meg, illetve nem jellemezhetjük a motívumokat az összes fentebb felsorolt szempont szerint; hiányokat kell pótolnunk. Itt most Arbeunak azokat a közléseit említjük, amelyek bizonyos szempontból hiányosak, és ismertetünk néhány szükségszerű hiánypótlást és kiegészítést.

A kiegészítések között olyanokat is megemlítünk, amelyek ugyan fontosak a gyakorlat számára, de rekonstruálásukra ebben a tanulmányban — a megadott terjedelem miatt — nem kerülhetett sor.

²⁷ Két-, három- vagy többtagú a motívum aszerint, hogy folyamatosan hány mozdulatot tartalmaz.

²⁸ Mozdulat- és helyzet-típus számtalan sok van. Néhány leggyakoribb és itt is előforduló mozdulat-típus például a lépés, az ugrás, a forgás és a gesztus.

²⁹ Amikor a tánc ritmikájáról beszélünk, beleértjük a metrikát, a ritmust, és a tempót is. A tánc plasztikáján a tánc térbeli tényezőt, a tánc dinamikáján itt a mozgás erőfokát értjük.

Tempó

A tempó teljes pontossággal nem határozható meg, de annyit azért tudunk, hogy a lassú táncokhoz viszonyítva gyors,³⁰ tehát feltehetően friss, de nem túl gyors. (Bővebben I. a III. fejezetben.)

Ritmus

A kis ugrások ritmusa

A grue, ruade, ruade-grue és a pied croisé motívumok mozdulattípusa — a súlyt hordó lábat tekintve — a kis ugrás. Arbeau — nézetem szerint világosan — leírja, hogy a kis ugráson a lépést + féllábon ugrást, vagyis szökellést kell érteni (a továbbiakban röviden: szökellés).

Hiány: Arbeau a szökellés ritmusát nem adja meg, sőt azt is mondja, hogy a tabulatúrán magát a kis ugrást sem fogja feltüntetni.³¹

Kiegészítés: mivel a szökellő mozdulattípusú motívumok időtartama a tabulatúráról pontosan leolvasható, meg kellett találni azokat a ritmus-lehetőségeket, amelyekkel a szökellés jól oldható meg.

Ha a motívum \downarrow időtartamú, tapasztalat szerint — a tapasztalatot elsősorban a néptáncból merítve — két egyformán jó, a zene ritmusát aprózó megoldás adódik:

zene: \downarrow zene: \downarrow
 tánc: $\underline{\text{p}} \text{p}$; vagy tánc: $\overline{\text{p}} \text{p}$

(Tehát egyenletes nyolcados, éles staccato szökellés, vagy egyenlőtlen, triolás, staccato, de az előbbinél simább szökellés.) Az elemzésben és a rekonstru-

³⁰ Arbeau 40.

³¹ Uo. 47—47v. — Arbeau megkülönböztet nagy és kis ugrást. A kis ugrást a grue motívum tanítása közben magyarázza meg, de megjegyzi, hogy minden olyan pas-t is kis ugrással kell végezni, amelyekben az egyik láb a levegőben van (Arbeau 47v.).

A kis ugrás megfajtái különbözőek: C. Sachs (*i. m.* 238.) szökellésről („Hupf”) beszél; M. Dolmetsch (*Dances of England and France from 1450 to 1600*. London, 1949. 109.), és M. Wood (*More historical dances* London, 1956. 17.) szökellést rekonstruálnak („hop”); viszont I. Loesch kis átugrásokkal — ugrás egyik lábról a másikra — fejtette meg a fenti motívumokat. (I. Loesch, C. Baumgarten: *Tänze und ihre Musiken in der Renaissance*. Leipzig, 1960. Kéziratban. I. Loesch értékes tanulmányában a cinq pas-k és passage-ok rekonstrukcióit kinetográfiaival jegyezte le.)

Mivel a kis ugrás ritmusa más, ha szökelléssel, és más, ha átugrással fejtjük meg, és az ugró motívumok ritmusa jónéhány cinq pas és passage ritmusát meghatározza, Arbeau idevágó szövegének egy részét szószerint közöljük.

Arbeau felszólítására Capriol megmutatja, hogyan értette meg mestere tanítását és eltáncol egy grue motívumot, de ugrás nélkül. Arbeau erre ezt mondja: „La greue droicte seroit passable ainsi, mais elle ne seroit pas gaillarde, cest pourquoy en lieu de laisser le gaulche à terre, il le fault poser de nouveau: Et pour ce faire il est necessaire de faire vn petit sault sur ledict pied gaulche: Et en mesme instant faire la greue du pied droict.” (Arbeau 47v.)

álásban egyaránt a nyolcados ritmust vesszük alapul. Ha a táncmotívum időtartama \downarrow , a szökellés a zene ritmusával egyezik:

zene: $\downarrow \downarrow$
 tánc: $\downarrow \downarrow$, ha \downarrow , akkor $\downarrow \downarrow$ (utóbbi csak egyszer fordul elő).³²

A tabulatúrákról azonban leolvasható, hogy ezeket a motívumokat nemcsak szökelléssel, hanem féllábon ugrálással is táncolták. Erről Arbeau nem ír ugyan külön, de a tabulatúrákon feltüntetett motívumok sorrendjéből kiderül (mivel ugyanazon a lábon ismétlődik a motívum), hogy csak féllábon ugrálásról lehet szó.³³ Ezeknek ritmusát a szökellés ritmusa alapján rekonstruáltuk, és az illető motívumvariánsoknál fogjuk ismertetni.

A nagy ugrás ritmusa

„A cadence — mondja Arbeau — nem más, mint egy nagy ugrás, amit posture (helyzet) követ.”³⁴ Arbeau előbb úgy írja le a nagy ugrást és az azt követő helyzetet, vagyis a cadence-t, hogy a nagy ugrás után két lábbal egyszerre ér földet a táncos, rögtön utána azonban helyesbíti ezt, súlyosnak, nehézkesnek találja, és előbb a hátsó, aztán az elülső lábra viteti a testsúlyt. (Tehát az ugrás után a két láb egymás után ér földet.) „Mert — mondja — ha a két láb egyszerre érne földet, úgy tűnhetnék, mintha egy zsák gabona puffanna le.”³⁵ Ezt a helyesbített formát jegyeztük le a tabulatúrák mellett levő kinetogramokon, de a motívumvariánsoknál a másikat is számba vesszük. Hasonlóképpen lehet megérkezni a nagy ugrásból a capriole-cadence-ba.³⁶ (L. a IIb táblán a variánsokat; szögletes zárójelbe tettük azt, ami a III—VIII. táblán nem szerepel: a két lábra egyszerre érkezést.)

³² A súlyt hordó láb ritmusában staccatóval jelöljük a kis ugrást: ha például a pont egy félhangon van, az sem nagy ugrást jelent, hanem a félhang végén a súlyt hordó lábnak a levegőbe lendítését.

³³ Arbeau 53v., 61—62v. L. még a 2. cinq pas-t, a 15. és 17. számú passage-t a III., VII. és VIII. táblán.

³⁴ Arbeau 48.

³⁵ Uo. 47. — Arbeau idézett mondata ugyan egyértelműen bizonyítja, mennyire helytelennek tartja a nagy ugrás után a két lábra érkezést, az eddig megjelent rekonstrukciók ebből a szempontból is különbözőek. M. Dolmetsch szerint például két lábbal egyszerre kell földet érni a nagy ugrásból (*i. m.* 109.).









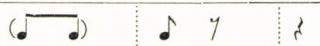




Mivel az érkezés módja kihat a cadence motívum ritmusára, a motívum ritmusa pedig döntően hat az összes cinq pas és passage ritmusára, szószerint közlöm Arbeau idevágó szövegének egy kis részét: „Quand les deux pieds sont gettez & posez à terre, l'un deüat & l'autre derrier, supportans tous deux ensemblément le corps du danseur, ceste contenance & mouuement s'appelle position, ou posture, laquelle sert ordinairement pour faire les cadances.” „... lesdites postures ont meilleur grace quand elles se font le pied derrier posé sur terre vn peu plus tost que celui deüant; Car quond on les pose tous deux ensemblément, il semble que ce soit vn sac de bled qui soit deschargé à terre.” (Arbeau 46v.—47.)

³⁶ A két láb ellentétes irányú cserélgetését (előre-hátra) a levegőben, a battirozás régi formájának tekinthetjük. L. az 5. ábrát. (Arbeau 48.)

Hiány: a tabulatúrákról csak annak a változatnak a ritmusa olvasható le pontosan, amelyiknél a két láb egyszerre ér földet, de azt a ritmust, amelyiknél a két láb egymásután ér földet, Arbeau nem adja meg.

Kiegészítés: mivel az ugrás és a két záró mozdulat, meg a rövid helyzet többféle és igen jellegzetes ritmusban oldható meg, meg kellett találni azokat a megoldásokat, amelyek az Arbeau által megadott dallam ritmusához illenek. A ritmus megoldások közül néhányat bemutatunk. (A zárójelbe tett hangjegy itt és a továbbiakban a nagy ugrásnak azt a mozzanatát jelöli, amikor mindkét láb a levegőben van.)

I. TÁBLÁZAT

A dallam ritmusa (16 tabulatúrán):		
	cadence motívum	
A cadence ritmusa (a két láb egyszerre ér földet):		7
Amikor a két láb egymás után ér földet, így képzeljük a cadence ritmus változatait: (Az első variánst rekonstruáltuk; a  időtartamú lépést a hangsúlyos, motívumzáró lépés előkéjének tartjuk.)		7
		7
		7
Kevésbé jó és valószínűtlen ritmus variáns:		7
A dallam ritmusa (egyetlen esetben, a 6. tabulatúrán):		
A capriole-cadence ritmusa (a két láb egyszerre ér földet):	capriole-cadence	
A capriole-cadence feltételezhető variánsai: (A két láb egymás után ér földet; az első variánst rekonstruáltuk.)		
		
		
		
		

Plasztika

Külön funkciójú mozdulat

Hiány: a pieds joints mozdulatot Arbeau nem írja le, csak a zárt helyzetet szemlélteti ábrákon: az egyik ábrán az I. pozíciót, két másikon a „fél jobb”, és „fél bal” zárt állást.³⁷ De arról, hogy a zárt állásba milyen úton kerülhetünk, semmit sem tudunk meg.

Kiegészítés: a zárás előre irányú lépéssel rekonstruáltuk, de meg kell jelezni, hogy a zárás hátra lépéssel ugyanolyan jól táncolható.

Motívumvariánsok

Szólnunk kell azokról a plasztikai motívumvariánsokról, amelyeket a tabulatúrák alapján nem rekonstruálhattunk és így nem is elemeztünk; Arbeau megjegyzéseiből következik azonban, hogy lenniök kellett, mert ha csak a tabulatúrákon feltüntetett változatokat néznénk, és ezek alapján próbálnánk eltáncolni a három mozgalmas, változatos terrajzú, fordulatokban gazdag gaillardeot, ez aligha sikerülne.

Arbeau leírásai szerint a mozgás történhet egyenes és íves úton,³⁸ a lépés előre haladva és helyben is (utóbbinál a lépés is elmaradhat, és csak testsúly ráhelyezéssel kell a motívumot indítani)³⁹, történhet irányt vagy frontot változtatva: forogva is, (a forgást csak a grue motívummal szemlélteti).⁴⁰ A tabulatúrák alapján a révérence és a grue motívum néhány variánsa hátra haladó.

Feltételezés: az összes többi motívumnál és a grue motívum mindegyik variánsánál elképzelhető a haladás hátra és rézsút hátra is (mivel a táncoló párok nem fordíthattak hátat egymásnak),⁴¹ valamint a forgás is.

Arbeau szerint a férfi az ugrás magasságát tánc közben fokozza.⁴²

Feltételezés: az itt rekonstruált magasság fokozatokkal bizonyára nem mérítettük ki az összes lehetőséget. A kis ugrásnak háromnál több fokozata lehet, a nagy ugrás még fokozható, de csökkenthető is.

Arbeau nem ír a lépések szűk-tág fokozatairól, csak a fleuret motívumban levő pied en l'air-ről mondja, hogy kis lépéssel kezdődik.⁴³

³⁷ Pied joints az I. pozícióban: Arbeau 41.; *Pied ioinct oblique droict* illetőleg *gaulche* (a fél jobb illetőleg fél bal állás): uo. 41v.

³⁸ Arbeau nem ívet, hanem „kör” mond, mert a táncnak egy hosszabb részéről beszél (uo. 55.).

³⁹ Uo. 47v.

⁴⁰ Uo. 55. — A forgásról bővebben a III. fejezetben lesz szó.

⁴¹ Arbeau 39.

⁴² Az ugrás fokozásának leírását l. a tanulmány 82. és 129. oldalán.

⁴³ Arbeau 45.

Feltételezés: bizonyára több fokozata van a lépés és a szökellés nagyságának a vízszintes irányban is a szűktől a tágig.⁴⁴ A szökellő mozdulatípusú motívumoknál a tovahaladás kétféleképpen képzelhető el: 1. az indító lépés haladó mozdulat, a felugrás helyben mozgás; 2. mind a lépés, mind a felugrás haladó.

Feltételezhető a grue motívumban levő lábgesztusnak módosulása: a lendítés a férfinél magasabban is elképzelhető, a nőnél — ha csak a ruházatára gondolunk — általában inkább alacsonyabban; a lábtartás lehetett erősebben hajlított is.⁴⁵

Feltételezhető cadence variánsok: a motívum mindegyik fázisában, sőt mozzanatonként is elképzelhetők módosulások, például az indításnál, ugrás közben, a földre érkezésnél, a záró mozdulatnál és a helyzetnél is.⁴⁶

Dinamika

A motívumok dinamikáját egyrészt a motívumok neve, másrészt Arbeau egyes megjegyzései alapján rekonstruáltuk, például a grue-ben merészen (*hardiment*) kell a lábat magasra lendíteni;⁴⁷ a fleuret motívumban a két első lépést, a két pied en l'air-t halkan („doulcement comme le seroit vne Damoiselle”) kell eljárni;⁴⁸ a révérence passagère dinamikájára a férfi tánckezdő és záró bókjából — a révérence salutatoire-ból — következtettünk, mivel a révérence passagère nem más, mint annak csökkentett variánsa.⁴⁹ A dinamika rekonstruálásánál segítségünkre voltak a motívum sajátosságai is, főképpen a mozdulatípus és a ritmus.

⁴⁴ A szűk-tág fokozatokra a három gaillarde leírása alapján következtettünk (1. a tanulmány 80—83. oldalán). Mivel azonban a mozdulatok és helyzetek szűk-tág fokozatairól egyébként kevés az adatunk, a motívumokat ebből a szempontból nem fogjuk elemezni.

⁴⁵ Aligha helyes M. Dolmetsch (*i. m.* 109. old.) és M. Wood (*i. m.* 17. old.) megfjtése: láblendítés nyújtott térdrel, lefeszített lábfővel. Arbeau ábráin látható természetes lábfő és térdtartás ellentmond e két rekonstrukciónak 1. az 1. ábrát. — I. Loesch (*i. m.*) az előrerugást (*coup de pied*) „szó szerint” értelmezi. Rekonstrukciója szerint a szabad láb mozdulat: hajlításból nyújtás. Ez a forma a rúgás egyik fajtájának ugyan megfelel, de megoldása nehézkes és ellentmond Arbeau leírásának, főleg ott, ahol a grue és a pied en l'air hasonlóságáról beszél. (Arbeau 45.)

⁴⁶ Az indításnál pl. különböző lehet a szabad láb mozdulatának és az ugrással való haladásnak az iránya (előre, hátra, ívesen oldalt stb.); a levegőben elképzelhető mindkét láb magasabb lendülete és forgó ugrás is; az érkezésnél, a záró mozdulatnál és a helyzetnél különböző lehet a IV. pozíció mélységi és tágsági foka. — Nem érthetünk azonban egyet azzal, hogy M. Dolmetsch a francia *cadence* motívumot — amely Arbeau leírása és ábrája szerint egyértelműen IV. pozícióban végződik 1. az 5. ábrát — az V. pozícióban fejezi be. Dolmetsch azért választja az V. pozíciót, mert F. Caroso (olasz táncmester és koreográfus) úgy írja le a *cadenza* motívum befejezését, hogy abból ő az V. pozícióra következtet, és Dolmetschnek ez a zárás jobban tetszik. (*I. m.* 106., 109.)

Meg kell itt jegyezni, hogy a nagy ugrást befejező posture elképzelhető variánsai közül azért rekonstruáltuk e tanulmányban a kis IV. pozíciót, mert a gyors utolsó mozdulatnak ez a legkönnyebb, jól táncolható megoldása, de megismételjük, hogy a IV. pozíció tágsága fokozható, egyéni adottságok szerint akár a tág IV. pozícióig. Bizonyosan módosult valamennyit a motívum visszatérésénél a kar- és a derékgesztus is, és nem volt olyan egyforma, mint ahogyan azt a tabulaturák alapján rekonstruálhattuk.

⁴⁷ Arbeau 45.

⁴⁸ Uo. 45.

⁴⁹ A négy ütemet betöltő tánckezdő és záró bókban, a révérence salutatoire-ban például a férfi leveszi és újra fejére teszi kalapját, a két negyedbetöltő révérence passagère-ben nem kell a kalapot levenni. (Arbeau 40—40v., 42v.—43.) L. a révérence salutatoire-t a 6. ábrán, kinetogramját a XII. táblán.

A táncos testtartása; a motívumok többszólamúsága

Arbeau leírásaiból keveset tudhatunk meg a motívumok többszólamúságáról, vagyis a lábmozgással egyidejű kar-, derék- és fejmozdulatokról. Egyetlen motívumról, a *révérance passagère*-ről tudjuk csak, hogy többszólamú: derékdülés, fejhajtás és testsúlyáthelyezés egyszerre történik.⁵⁰ A többszólamúságra vonatkozólag egyébként nincs több pontos adatunk. *Arbeau* tanácsai alapján valószínűnek kell tartanunk, hogy a motívumok vagy csupán lábmozgásból állnak (lábszólamúak), vagy a láb szólama dominál. „...ne hajtsa le fejét — mondja *Capriol*nak — hogy ellenőrizze, helyesek-e lépései, és jól táncol-e; tartsa fejét és testét egyenesen, legyen tekintete biztos... kezét lógassa le, de ne élettelenül, és ne gesztikuláljon sokat”.⁵¹ Körülbelül ugyanezt láthatjuk a motívumokat ábrázoló képeken. A képek egy részén a táncos lazán a test mellett tartja karját,⁵² két képen a férfi bal kezét az övéen tartja,⁵³ némelyiken pedig, mintha a karok szinte önkéntelen, természetes, apró mozdulatokkal kísérik a lábmozgást.⁵⁴ De két képen olyan helyzetet is látunk, amely határozott kar-, derék- és fejmozgásra mutat. Az egyik a cadence záró helyzetét (a nagy ugrás utáni posture-t), a másik a bal ruade-ot ábrázolja.⁵⁵ Ez utóbbin — ahogy a képről következtethetjük — a derék, kar, fej szép ellenmozgással kíséri a láb motívumát. A jobb ruade-ot ábrázoló képen ez az ellenmozgás már a minimumra csökken.

Kiegészítés: a felsorolt adatok alapján többszólamúan rekonstruáltuk a ruade, a ruade-grue és a cadence motívumtípust,⁵⁶ de mivel a lábmotívumot kísérő gesztusok jórészt következtetések, az elemzésnél nem részletezzük a gesztusok jellegzetességeit.

A HÉT GAILLARDE MOTÍVUMTÍPUS FORMAI ELEMZÉSE
ÉS ÖSSZEHASONLÍTÁSA

Az elemzést táblázaton szemléltetjük. A motívumtípusonként csoportosított variánsokat a következőképpen tüntetjük fel: egy-egy variáns sajátosságai az elemző szempontoknak megfelelő rovatokban vízszintesen követhetők; egy-egy motívumtípushoz tartozó variánsok jellemző vonásai rovatonként függőlegesen tekinthetők át, és összehasonlíthatók mind egymással, mind a többi típus vari-

⁵⁰ *Arbeau* 43.⁵¹ Uo. 62v.—63.⁵² Uo. 41., 42., 43—43v. stb.⁵³ Uo. 42v.⁵⁴ Uo. 43—43v. 45v.⁵⁵ L. a posture-t az 5. ábrán, a bal ruade-ot a 2. ábrán. (*Arbeau* 46., 47.)⁵⁶ Nem rekonstruáltuk többszólamúan a forgó *grue*-t, mert *Arbeau* leírása nem elég világos, és a jól táncolható megoldáshoz sok kiegészítésre lett volna szükségünk. Szó szerint közöljük *Arbeau* idevágó szövegét, amelyből a kísérő derék- és karmozdulatok feltételezhetők: „Quand ie parle d'aller tout droit, i'entends de ne point torner le corps entierement... la greue droicte desire de monstrar le cousté droit, & la greue gaulche desire de monstrar le cousté gaulche.” (*Arbeau* 55.)

ánsaival.^{57a} (A rekonstruált motívumtípusok kinetogrammjait l. a II. a, b táblán, az elemzést a II. táblázaton; a kinetogrammokhoz tartozó megjegyzéseket a 145—46. oldalon.)

Összehasonlítva a táblázatok alapján a variánsokat egy egy motívumtípuson belül, majd a hét típust egymással, megismerjük az egyes motívumtípusok sajátosságait, az összes gaillarde-motívumtípus jellegzetességeit, valamint a különféle típusok közös vonásait, hasonló sajátosságait és egymástól különbözését.



1. ábra. Jobb grue

^{57a} Jelen tanulmány megszabott keretében mind a hét motívumtípus egy táblázatra került. Ahhoz azonban, hogy bármelyik motívumtípust bármelyik másikkal össze lehessen hasonlítani, minden egyes motívumtípusnak külön-külön elemző lapra kellene kerülnie.

II. TÁBLÁZAT

MOTÍVUMTÍPUS-TÁBLÁZAT

Tempó: feltehetően friss, de nem túl gyors; előadásmód: „fűrgé”, „könnyed”.

Név; variáns; előfordulás helye, módja	Tag- szám	Mozdulattípus	Ritmika			Plasztika		Dinamika Előadásmód	Név; variáns; előfordulás helye, módja	Tag- szám	Mozdulattípus	Ritmika			Plasztika		Dinamika Előadásmód
			idő- tartam	táncritmus	zenei ritmus	haladás iránya	lábgesztus iránya, magassági foka; végződés; szint					idő- tartam	táncritmus	zenei ritmus	haladás iránya	lábgesztus iránya, magassági foka; végződés; szint	
I grue									III pied croisé								
I ₁ szökellő 3., 5., 17. 15., 17. 1. 3., 11. IV mt.	2	1 + u ₁ lg				↑	lg ↑	f *	III ₁ szökellő 8., 9.	2	1 + u ₁ lg				↑	lg ↘	mf/f
I _{1/1} augmentált szökellő 7.									III _{1/1} diminuált szökellő IV mt.								f
I _{1/2} augmentált szökellő 6.									III ₂ álló 12b ₁ + ₂	1	h ₁				●		p
I _{1/3} hátra szökellő 11.						↓			III ₃ szökellő-ugráló 2.	3	+ u ₁				+ ●		mf
I ₂ entretaille 17. 3. IV mt.						●			IV ruade-grue								
I _{2/1} augmentált entretaille 9., 12b ₂ 7.						●			IV ₁ (II ₂ -I ₃) fállábon ugráló 14-16. 14. 13.	4 (2-2)	s + u ₁ + s + u ₁ lg k, d, f					lg ↓ + ↑	f
I ₃ forgó 11.		+ u ₁				↻			IV _{1/1} (II ₁ -I ₃) szökellő-ugráló 15.	1 +					+ ↑		
I _{3/1} forgó entretaille IV mt.		+ u ₁				↻			IV ₂ (II ₁ -I ₂) szökellő 16. 4. 13.	1 + + 1 +					+ ↑		
I ₄ toppantó 14-16.	3	lf +				↓			IV _{2/1} (II ₂ -I ₂) ugráló-szökellő 5. 13.	+ 1 +					+ ↑		
I _{4/1} diminuált toppantó 17.	3	+ lf				●			IV _{2/2} (II ₁ -I ₁) szökellő 4.	1 + + 1 +					↑		
I _{4/2} diminuált toppantó 17.	3	+ lf				↓			IV ₃ (II ₁ -III _{1/1}) szökellő 4.	1 + + 1 +					↑	+ ↘	
I ₅ fállábon ugráló 17. 15. IV mt.		s +				●			IV ₄ (II ₁ -I _{3/1}) forgó 13.	1 + + 1 + u ₁					↑ + ↻		
II ruade									V fleuret								
II ₁ szökellő IV mt.	2	1 + u ₁ lg k, d, f				↑	lg ↓	f	V 10., 12a. 12a.	3	1 lg				↑	lg ↑ + ↑	mf**
II ₂ fállábon ugráló IV mt.		s +				●			VI révérence passagère								
									VI	1	s d, f				↓		p
									VII cadence								
									VII ₁	2	u ₁₋₁ + 1 + h ₂ k, d				●		f <
									VII ₂	4	v ₂ : + lgu + v ₁ : u ₂₋₁ + lgu +						

* A lábgesztus „mérész” (Arbeau 45.)

** A kis lábgesztusok „szinte csúsztatva”

Jelek és rövidítések magyarázata

Egy-egy motívumtípuson belül a variánsokat az első motívumvariánshoz viszonyítva jegyeztük le. A második variánstól kezdve rovatonként csak azt jelöltük, ami eltér az első variánstól.

Név, variáns, előfordulás helye és módja rovat

Variáns jelek például:

- I₁ = az I-gyel jelölt motívum első variánsa.
- I_{1/1} = az I-gyel jelölt motívum 1-gyel jelölt variánsának jelentéktelen variánsa.
- IV mt. = IV-es motívumtípus.

Az előfordulás helyének és módjának jelei:

- 1., 2., stb. = tabulatúra sorszám.
- = magában áll, két más típusú motívum között.
- == = azonosan ismételt.
- ∩ = variáns ismételt motívum előzi vagy követi az illető motívumot.
- ∩ — = szimmetrikus motívumpár.
- ∩ — ∩ — = variáns szimmetrikus motívumpár egyik motívuma.
- ∩ — ∩ — ∩ — = a kettős-motívum egyik motívuma.
- ∩ — ∩ — ∩ — ∩ — = szimmetrikusa az előző motívumnak.
- ∩ — ∩ — ∩ — ∩ — ∩ — = variáns szimmetrikusa az előző motívumnak.

Mozdulattípus rovat

- l = lépés
- u = ugrás
- lg = szabad láb gesztus
- lgu = lábgesztus a levegőben (ugrás alatt)
- k = kargesztus
- d = derékgesztus
- f = fejesztus
- h = helyzet, a súlyt hordó láb helyzete
- s = súlyt hordó láb
- lf = lépés fél súllyal (itt toppantás)
- u₁ = ugrás fállábon
- u₁₋₁ = ugrás egyik lábról a másikra
- u₂₋₁ = ugrás két lábról egy lábra
- h₁ = helyzet egy lábon
- h₂ = helyzet páros lábon
- ↻ = forgás, fordulat

Az egymás után következő mozdulattípusokat „+”-jel köti össze.

Többszámú motívum domináló mozdulattípusait (szólamaít) vízszintes vonal választja el a kisérő szólamoktól; utóbbiak a vonal alatt vannak.

Ritmika rovat

Táncritmus

A felső szólamban a súlyt hordó láb, az alsóban a szabad láb ritmusa áll. A szabad láb szólamának ritmusát csak akkor jelöltük: 1. ha a szabad láb mozdulata befolyásolja a motívum tagszemes eleme. A szabad láb ritmus-szólamában akkor sem írunk szünetjelet, ha mozgása megszűnik (pl. a test súlya két lábra van elosztva). Szünetjellel a súlyt hordó láb helyzetét jelöljük.

A súlyt hordó láb hangjegyértéke feletti pont kis ugrást jelent (az ugrás, tehát a levegőbe lendülés a hangjegy értéknek körülbelül a második felére értendő); a szabad láb hangjegyértéke alatti pont lendületes, gyors mozgást jelöl.

Plasztika rovat

A haladás iránya

- ↑ = előre
- ↓ = hátra
- = helyben
- ↻ = helyben forgás
- ↻ = irányváltás fél fordulattal (a motívum előre haladó mozdulattal kezdődik).

A lábgesztus iránya és magassági foka

- lg ↑ = a szabad láb a vízszinteshez közel elől
- lg ↑ = a szabad láb elől, a földhöz közel
- lg ↓ = a szabad láb hátul
- lg ↘ = a szabad láb elől keresztben.

Szint

- = par terre
- = ugrás fokozatok az igen kis ugrástól a magas ugrásig.
- = kis mélyülés.

A motívum végződése

- | = nyílt motívum (az utolsó mozdulatban illetőleg helyzetben a test súlyát egy láb viseli).
-) = zárt motívum (a befejező mozdulatban illetőleg helyzetben a test súlyát két láb viseli).

Megjegyzés: a motívum nyílt vagy zárt végződését l. még a táncritmus és a mozdulattípus rovatban.

Előadásmód rovat

- ↻ = lendületesen

a) Az egyes motívumtípusok jellegzetességei

A *grue* lényege^{57b}: a staccato, lendületesen előadott, kéttagú, $\text{♩} \text{♩}$ vagy $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú, nyíltan végződő kis ugrás, (egy variáns kivételével szökellés), és az azzal egyidejű, merészen és magasan előre lendített lábgesztus.

12 variánsa között van: *tagszám* bővülés ($I_{4, 4/1, 4/2}$); *mozdulattípusbeli* (forgás: $I_{3, 3/1}$; féllábon ugrálás: I_5); *ritmikai*: időtartambeli (augmentálás: $I_{1/1, 1/2, 2/1}$; diminuálás: $I_{4/1, 4/2}$), ritmusbeli ($I_{1/2, 4, 4/1, 4/2, 5}$); *plastikai* (a haladás iránya változik: $I_{1/2, 2/1, 3, 3/1, 4, 4/1, 4/2, 5}$); az augmentált variánsoknál az ugrás magassága valamivel nagyobb, a diminuáltaknál valamivel kisebb); *dinamikai* ($I_{4, 4/1, 4/2, 5}$); *sorrendbeli* módosulás ($I_{4/1, 4/2}$); a legtöbb variánsban *többfajta* a módosulás.



2. ábra. Bal ruade

^{57b} A következőkben minden tabulatúráról egy-egy cinq pas, illetőleg passage motívumait vizsgáljuk. (L. Arbeau 53—54 v., 55 v.—57 v., 59—62 v.)

Változatlan a kis ugrás féllábon, a lábgesztus iránya, magassága és a motívum nyílt végződése.

12 tabulatúrán fordul elő magában, különböző ismétlési módokon és kettős motívumban.

A *ruade* lényege: a staccato, lendületesen előadott, kéttagú, nyíltan végződő, ♩ időtartamú kis ugrás (♩ ritmusú féllábon ugrálás, vagy ♩ ritmusú szökellés), és az azzal egyidejű erőteljesen hátra lendített lábgesztus, amelyet kar-, derék- és fejgesztus kísér.

2 variánsa nemcsak *mozdulattípusbeli* (szökellő: II₁, ugráló: II₂), hanem *egyúttal ritmusbeli*, valamint *plasztikai* (a haladás iránya változik) módosulás.

Változatlan a tagszám, az időtartam, a lábgesztus, az ugrás magassága, a nyílt végződés, a dinamika, az előadásmód, valamint a kísérő gesztusok.

6 tabulatúrán kettős-motívumban fordul elő.

A *ped croisé* lényege: a staccatón előadott, kéttagú, nyíltan végződő, ♩ időtartamú, ♩ ♩ ritmusú kis ugrás (féllábon) és a gyors, keresztbe emelt lábgesztus.

4 variánsa között van: *mozdulattípus* csökkentés (szökellés helyett helyzet: III₂); bővülés (szökellés és ugrálás: III₃); *ritmikai*: időtartambeli (diminuált: III_{1,1}); ritmusbeli (III_{2,3}); *plasztikai* (változik a haladás iránya és a szint: III₂); *dinamikai* (a fortétól a pianóig); jelentős variánsaiban *többfajta a módosulás*.

Változatlan a lábgesztus és a nyílt végződés.

5 tabulatúrán többször magában, egyszer mint szimmetrikus motívumpár és egyszer kettős-motívumban fordul elő.

A *ruade-grue* lényege: a staccato, lendületesen előadott, négytagú, nyíltan végződő, ♩ időtartamú, színpópás- vagy egyenletes nyolcad ritmusú kis ugrás (féllábon), és az azzal egyidejű ♩ ♩ ritmusú „campanella”-szerű⁵⁸ erőteljes lábgesztus (hátra-előre), amelyet kar-, derék- és fejgesztus kísér.

8 variánsa között van: *mozdulattípusbeli* (féllábon ugráló: IV₁; szökellő: IV_{2,2/2}; forgó: IV_{4,4/1}) és *motívum-módosulás* (grue helyett a második motívum a *ped croisé*: IV₃). A szökellő és ugráló módosulások egyben *ritmusbeliek* és *plasztikaiak*. Két jelentéktelenebb módosulás a szökellés és ugrálás váltakozásából adódik (szökellő és ugráló: IV_{1,1}, ugráló és szökellő: IV_{2,1}). A legtöbb variánsban *többfajta a módosulás*.

Változatlan a ♩ időtartam, a kis ugrás egy lábon és az ugrás magassága, a nyílt befejezés, a lábgesztus ritmusa, a ruade-ban maga a lábgesztus, a dinamika, az előadásmód, valamint a kísérő gesztusok.

6 tabulatúrán magában és különbözőképpen ismétlődve fordul elő.

⁵⁸ Campanella: harangocska. Az olasz gagliardában a ruade-grue-vel rokon motívumnak a neve.

A *fleuret* lényege: a mezzoforte, non legatón előadott, nyíltan végződő, háromtagú, $\underline{\text{♩}} \text{♩}$ ritmusú lépéssel⁵⁹ egyidejű két kicsi és egy erőteljes, magasan előrelendített lábgesztus.

Variánsa nincs.

2 tabulatúrán mint szimmetrikus motívumpár fordul elő.



3. ábra. Bal pied croisé

A *révérence passagère* lényege: a piano, legatón előadott, nyíltan végződő, egytagú, \downarrow időtartamú, mélyülő testsúlyáthelyezés és az azzal egyidejű derék- és fejgesztus.

⁵⁹ Arbeau a fleuret motívumot így magyarázza Capriolnak: „ha a táncos két fekete minimára és egy fehérre két pied en l'air-t és egy grue-t kis ugrás nélkül táncol, azt fleuret-nek nevezik.” („... deux pieds en l'air & vne greue sans petit sault . . .” Arbeau 57.) A tabulatúrákon (10. és 12. sz.) azonban nem látható, hogy a grue-ben nincs ugrás. A fleuret motívumot Arbeau magyarázata szerint rekonstruáltuk.

Variánsa nincs.

2 tabulatúrán magában fordul elő.

A *cadence* lényege: az erőteljes, lendületesen előadott, kéttagú, zártan végződő nagy ugrás (egy variánst kivéve egyik lábról a másikra ugrás), amelyet a *marcato* záró lépés után rövid helyzet (*posture*) követ; egy kivétellel \downarrow időtartamú, $(\downarrow.) \downarrow \downarrow \downarrow$ ritmusú. A láb szólamát kar- és derék-gesztus kíséri.

2 *variánsa* közül a bővített VII₂-ben *többféle a módosulás*: mozdulat-típusbeli, tagszám szaporodás, ritmikai (időtartam hosszabbodás és ritmusbeli), valamint plasztikai.

17 (vagyis mindegyik) tabulatúrán magában fordul elő, 16-on ugyanúgy.



4. ábra. Bal posture

Az egyes motívumtípusok lényeges vonásai az alábbi táblázaton foglalhatók össze (kiemeltük azt, ami mindegyik variánsban változatlan):

III. TÁBLÁZAT

	Motívumtípus	Tagszám	Mozdulattípus	Idő- tartam	Táncritmus	Zenei ritmus	Plasztika	Dinamika; előadásm.
I	grue	2	$1 + \boxed{u_1}$ \boxed{lg}					
II	ruade	$\boxed{2}$	$1 + \boxed{u_1}$ \boxed{lg} $\boxed{k, d, f}$					
III	pied-croisé	2	$1 + u_1$ \boxed{lg}					mf/f
IV	ruade-grue	$\boxed{4}$ $(2-2)$	$1 + \boxed{u_1}$ \boxed{lg} $\boxed{k, d, f}$					
V	fleuret	$\boxed{3}$	$\boxed{1}$ \boxed{lg}					
VI	révérence passagère	$\boxed{1}$	\boxed{s} $\boxed{d, f}$					
VII	cadence	2	$\boxed{u_{1-1} + 1 + h_2}$ $\boxed{k, d}$					

b) A hét motívumtípus összehasonlítása

T a g s z á m

Legtöbb a kéttagú grue-, ruade-, pied croisé- és cadence-variáns. A négytagú kettős-motívumnak is motívumonként kettő a tagszáma.

A fleuret-motívum, valamint három grue- és egy pied croisé-variáns háromtagú ($I_{4, 4/1}$ és 2 , III_3). Az egytagú révérence-on kívül a pied croisé egyik variánsa egytagú (III_2). A cadence-nak egyetlen tabulatúrán előforduló változata, a capriole-cadence négytagú (VII_2). A ruade, ruade-grue, fleuret és a révérence tagszáma változatlan.

M o z d u l a t t í p u s, s z ó l a m

Legtöbb az ugrás: a kisugrás és az ezzel egyidejű jellegzetes lábgesztus⁶⁰ (I, III, IV), forgással is ($I_{3, 3/1}$, $IV_{4, 4/1}$); a nagy ugrás és a záró lépést követő helyzet⁶¹ (VII). Az ugrás fajtái: azonos lábbon ugrás (ennek két altípusa, a szökellés és a féllábon ugrálás), egyik lábról a másikra és két lábról egyre ugrás. Ritkább a lépés, és a lépéssel egyidejű lábgesztus (V); legritkább az egyetlen testsúlyáthelyezés és az ezzel egyidejű fej- és derékgesztus (VI).

A VI-ot kivéve mindegyik motívum vagy csupán lábszólamú, vagy a lábszólam dominál. Az ábrák szerint többszólamúnak tartott motívumoknál a kísérő gesztusok: derék-, kar- és fejmozgások, illetőleg derék- és karmozgások.

R i t m i k a é s z e n é h e z v a l ó v i s z o n y

A tempó feltehetően friss, de nem túl gyors.

A motívumok időtartama \downarrow vagy \downarrow (a grue-nek és a cadence-nak van egy \downarrow időtartamú variánsa).

Ha a szökellés és féllábon ugrálás, valamint a cadence feltételezett ritmusait is tekintetbe vesszük, a hét motívumtípus jellegzetes ritmusait és ezek viszonyát a zenéhez táblázaton szemléltethetjük (l. a IV. táblázatot).

Amint látjuk, jónéhány motívumvariáns ritmusa kétszólamú: a súlyt hordó láb egyenletes nyolcadokban vagy szinkópákban, a szabad láb negyedekben mozog. Egyszólamú a fleuret motívum anapesztusi, a cadence rövid szünettel záruló ritmusa és a lassú mozgású révérence.

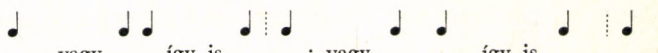
A zene ritmusát pontosan követi: a cadence és a fleuret motívum mindig, egy esetben a révérence, valamint a grue meg a pied croisé egy-két variánsa (a cadence kivételével úgy is, hogy a motívum súlytalan része esik az ütem-

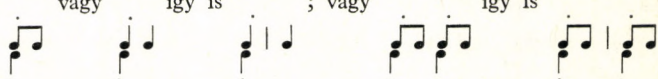
⁶⁰ Ezekről a motívumokról mondja Arbeau: „azok a vidámabbak, amelyekben csak egy láb van a földön” („... ceux qui n'ont qu'vn pied à terre, sont plus gaillards.” Arbeau 47.)

⁶¹ A cadence-ról mondja: „még sokkal vidámabbak, ha mindkét láb fent van a levegőben”. („... quand les deux pieds sont hors de terre esleuez en l'air, qui est encor plus gaillard.” Arbeau 47.)

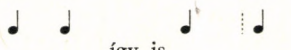
IV. TÁBLÁZAT

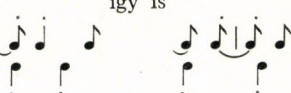
A grue, ruade, pied croisé és ruade-grue variánsokban a szökellés ritmusa:

zene:  vagy így is ; vagy így is

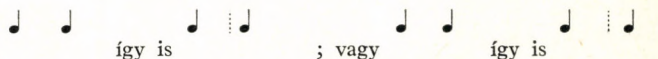
tánc: 

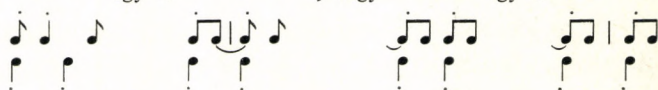
A ruade-grue variánsokban a féllábon ugrálás ritmusa:

zene:  így is

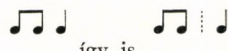
tánc: 

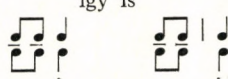
A ruade-grue variánsokban a féllábon ugrálás és a szökellés ritmusa:

zene:  így is ; vagy így is

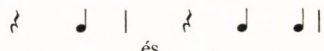
tánc: 

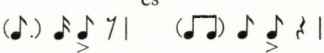
fleuret:

zene:  így is


tánc: 

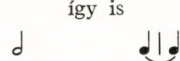
cadence és capriole-cadence:

zene:  és

tánc: 

révérence passagère:

zene:  így is

tánc: 

súlyra); a legtöbb ruade-grue- és grue-variánsban a súlyt hordó láb ritmusa aprózza a zene ritmusát, a szabad láb ritmusa egyezik a zenéével (úgy is, hogy a motívum súlytalan része esik az ütemsúlyra).

P l a s z t i k a

Hat motívumtípus nyílt, *egyedül a cadence zárt.*

A motívumpárok szimmetrikusak, variáltak is.

A cadence helyben mozgó, a fleuret előre, a révérence hátra haladó. A többi motívumtípus variánsaiban a haladás iránya változó: sok az előre irányú meg a helyben mozgó (a kettős-motívumban a kettő együtt), néhány grue-variáns hátra haladó, a forgó grue-variánsok front, illetőleg irányváltók. A fleuret motívum az egyetlen, amelyben három előre haladó lépés van.

A lábgesztus mindig egyirányú a grue és a fleuret (előre), valamint a pied croisé (oldalt keresztbe) motívumtípusban, mindig kétirányú (hátra és főképpen előre) a ruade-grue-ben és a capriole-cadence variánsban (utóbbiban szimultán). Legmagasabb a gesztus a grue-ben, legtágabb és magas a ruade-grue-ben, közép-magas a pied croisé-ben, váltakozón alacsony és magas a fleuret motívumtípusban.

Az ugró motívumok többé-kevésbé magasba lendülők, a fleuret par terre mozgású, csak a révérence enyhén mélyülő. Összehasonlítva egymással az ugró motívumokban az ugrás magasságát: a nyolcados szökellések, illetőleg a féllábon ugrások kicsik, a negyedesek (meg a $\downarrow \downarrow$ ritmusú) valamivel nagyobbak, nagy ugrás egyedül a cadence-ban van.

D i n a m i k a é s e l ő a d á s m ó d

A motívumok dinamikai skáláját és előadásmódját úgy képzeljük, hogy az a pianótól a forteig terjed, és *legtöbb az erőteljes staccato variáns*. A révérence halk, előadásmódja legato. A fleuret mezzoforte indul, és a motívum végén a szabad láb mozdulat hangsúlyos, előadásmódja non legato. Az ugró motívumok mind erőteljes staccatók, de árnyalatnyi különbségek itt is vannak: a grue a kis ugrások közül a legdinamikusabb és mindegyiknél erőteljesebb az egyébként is kiemelkedő, marcatón záruló cadence. Előadásmódjuk, mint Arbeau mondja: „könnyed, fürge”.⁶²

M o t í v u m v a r i á n s o k

Öt motívumtípus variánsai nagyjából ritmikai, plasztikai és mozdulat-típusbeli módosulások; ezenkívül van néhány bővítés, tagszámszaporítás és dinamikai módosulás, van egy-egy tagszám csökkentés, sorrendcsere, és a kettős-motívumban egy motívum-változás. Jónéhány variánsban többféle a módosulás. Figyelemre méltó, hogy a szökellő-ugráló típusú motívumoknál csak a súlyt hordó láb mozdulatai változnak, a szabad láb mozdulatok lényegében változatlanok.

Mivel csak azokat a motívumokat elemeztük és hasonlítottuk össze egymással, amelyek a III—VIII. táblán láthatók, és jónéhány feltételezhető plasztikai és ritmikai variáns — mint mondtuk — a táblázatokon nem szerepel, bizonyos, hogy a jó táncos még színesebben és gazdagabban variálhatta a gaillarde motívumait, mint ahogy azt a tabulatúrák alapján rekonstruálhattuk.

⁶² Arbeau 40.

Közös vonások, hasonlóság, különbözős

Közös a tempó, és hat motívumtípusnál a nyílt végződés.

Egy csoportba tartoznak, mert igen *hasonlóak* az I—III. számú ugró-motívumtípusok. Jellemzi e három nyílt motívumot a kis ugrás (aszerint, hogy az előzőhöz hogyan kapcsolódik a szökellés vagy a féllábon ugrálás) és a szabad láb ezzel egyidejű mozdulata. Ez utóbbiról kapta nevét mind a három.⁶³ Mégsem tartjuk e hármát egy típus variánsainak, éspedig a szabad láb jellegzetesen különböző mozdulata és a motívumok variálódásának tendenciája miatt. A negyedik, a szökellő-ugráló ruade-grue is természetesen sokban rokon a fentiekkel, de megkülönbözteti tőlük a szabad láb „campanella”-szerű mozgása, ami új szint, új karaktert ad e kettős-motívumnak.

Egyéni sajátosságaik miatt *különállók* a cadence, a fleuret és a révérence. A cadence-t kiemeli a nagy ugrás, valamint plasztikai és ritmikai zártsága. A fleuret az egyetlen lépő motívum (benne a grue sem ugró), és ritmusa is egyedül álló. A révérence az egyetlen lassú, széles mozgású, egyébként is minden szempontból más, mint a többi motívum.

A motívum vizsgálat befejezéséül összehasonlítjuk a motívumtípusok szereplését a cinq pas-kban, illetőleg passage-okban:

<i>Típus</i>	<i>Variánsok száma</i>	<i>Hány tabulaturán fordul elő</i>	<i>Hogy viszonyul a mellette levőhöz</i>
grue	12	12 tabulaturán	—, =, $\underline{\vee}$, — $\underline{\text{m}}$, — $\underline{\vee}$, $\underline{\vee}$, (— —)
ruade-grue	8	6 tabulaturán	—, =, $\underline{\vee}$, — $\underline{\vee}$, $\underline{\vee}$
ruade	2	6 tabulaturán	(— —)
pied croisé	4	5 tabulaturán	—, — $\underline{\text{m}}$, (— —)
fleuret	—	2 tabulaturán	— $\underline{\text{m}}$, $\underline{\text{m}}$
révérence	—	2 tabulaturán	—
cadence	2	17 tabulaturán	—

Egyrészt az előfordulás, másrészt a variánsok nagy száma mutatja, hogy a cadence-nak és a grue-nek, valamint a ruade-grue-nek volt a legnagyobb szerepe Arbeau cinq pas-iban, illetőleg passage-aiban, tehát minden bizonnyal a francia gaillarde-ban is.

⁶³ Előre rúgás (*coup de pied ou greue*), hátra rúgás (*ruade*), lábkeresztzés (*pied croisé*). L. az 1—3. ábrát.

A KÜLÖN FUNKCIÓJÚ MOZDULATOK ELEMZŐ VIZSGÁLATA ÉS ÖSSZEHA-SONLÍTÁSA

A vizsgálat ugyanolyan szempontok szerint történik, mint a motívumoké. Az elemzést az alábbi táblázaton szemléltetjük (a rekonstrukciók kinetogramm-ját I. a II b táblán, szögletes zárójelbe tettük azokat, amelyekről Arbeau ugyan beszél, de a gaillarde tabulatúrákon nem szerepelnek):

V. TÁBLÁZAT

KÜLÖN FUNKCIÓJÚ MOZDULATOK

Név; variáns; előfordulás helye, módja	Tag- szám	Mozdulat- típus	Ritmika			Plasztika		Dina- mika
			idő- tar- tam	tánc rit- mus	zenei ritmus	hala- dás irá- nya	magas- sági fok, végző- dés	
1 pids joints								
1 ₁ pids joints — 5 _{v1} , 17.	1	1	♩		♩	↑	— } }	mf
1 ₂ augmentált pids joints — 6 _{v1}			♩.		♩ ♩ ♩			
2 posture (ugrás nélkül)								
2 ₁ posture — 3., 11., 17.	1	1 + h ₂	♩	♩ 7	♩	↑	— } }	mf
2 ₂ posture oldalt — 5 _{v2}						→		

Összehasonlítás a táblázat alapján: mindkét mozdulat *zárt* (az egyik teljes zárás I. pozícióban, a másik IV. illetőleg, II. pozícióban); mozdulattípusuk a lépés; a posture rövid helyzettel zárul.

A posture mindig, a pids joints kétszer ♩ időtartamú, egyszer augmentált ♩. (ritmikai variáns); a posture módosulása plasztikai jellegű.⁶⁴ Három illetőleg négy tabulatúrán magukban szerepelnek.

⁶⁴ A posture-nek azért választottuk a sarokra lépő módosulását, mert Arbeau maga is ezt ajánlja, és a sarokra lépés valóban „pajkos” kifejezést ad e mozdulatnak és a rövid helyzetnek. (Arbeau 54.)

III

A francia gaillarde nagyobb szerkezeti egységei

CINQ PAS-K ÉS PASSAGE-OK

„Mindig azt hallom, hogy a gaillarde táncosnak mindenekelőtt a cinq pas-kat kell tudnia”, mondja Capriol Arbeau-nak, és rögtön meg is kérdezi: „hogyan kell a cinq pas-kat vagy assiette-eket kialakítani?” Arbeau erre azt feleli: „többféle assiette kombinálásából épülnek a passage-ok”⁶⁵. Ahogy Arbeau a cinq pas-t illetően passage-t, mint egységet meghatározza, az lényegében megfelel annak, a motívumnál nagyobb táncegységnek, amit elemzésünkben motívumsornak nevezünk⁶⁶. Az egyik passage két különböző (*a b*) motívumsorból áll, ez elemzésünk szerint egy szakasz.⁶⁷

Arbeau cinq pas-i és passage-ai minden esetben szimmetrikusan ismétlődnek. A XVI. századbeli renaissance táncokból jól ismert szimmetrikus építkezés Arbeau cinq pas-ainál követelmény. „Gyönyörködtető változatosság”-nak tartja a szimmetrikus „fordított” ismétlést, „a gyűlöletes azonos ismétléssel szemben”⁶⁸. Így tehát a cinq pas-k és passage-ok elemzésünk szerint a következő szerkezeti egységek:

- tizenegy cinq pas és öt passage: tizenhat motívumsor ;
- egy passage: egy szakasz, amely két motívumsorból áll ;
- tizenegy szimmetrikusan ismételt cinq pas és öt szimmetrikusan ismételt passage: tizenhat motívumsorpár ;
- egy szimmetrikusan ismételt passage: egy szakaszpár.

Arbeunál hét gaillarde dallamhoz és egy dallamtöredékhez 17 szimmetrikusan ismételt cinq pas, illetően passage tartozik. Leírásuk olyan gondos és körültekintő, hogy nagyban megkönnyíti a megfejtést. Arbeau a cinq pas-kat és passage-okat — mint mondtuk — tabulatúrákon közli. Úgy írja le az egyes pas-kat (motívumokat és külön funkciójú mozdulatokat) a táncdallam mellé, hogy a cinq pas-k illetően passage-ok ütemét, ütemszámát, zenével való összefüggését lényeges szempontokból, a pas-k időtartamával (néha ritmusával) együtt egy

⁶⁵ Arbeau meghatározása szó szerinti: „Il y a plusieurs manieres d'assiettes par les meslanges desquelles on bastit les diuersitez des passaiges.” (Arbeau 40.)

⁶⁶ A motívumsor, mint elhatárolható szerkezeti egység, egymást követő, egymással összefüggő és oly jellegzetesen kapcsolódó motívumokból áll, hogy a motívumsor ismétlődése, visszatérése variált formában is felismerhető.

⁶⁷ A szakasz két vagy több egymást követő motívumsor. A szakaszban az egymással összefüggő motívumsorok felépítése olyan jellegzetes, hogy a szakasz elhatárolható, és ismétlődése, visszatérése variált formában is felismerhető. Meg kell jegyezni, hogy az *a b* motívumsorból álló szakasz — a 12. számú passage — Arbeau szerint is egy passage-ból és egy cinq pas-ból áll. (Arbeau 58v.—60.)

⁶⁸ Uo. 48v.

pillantás alatt áttekinthetjük. Példának az első cinq pas tabulatúráját mutatjuk be:⁶⁹

„Az Anthoinette elnevezésű gaillarde dallam”

„Így folytatni, előlről ismételve”

17 szimmetrikusan ismételt cinq pas, illetőleg passage rekonstrukcióját kinetogrammon (III—VIII. tábla), Arbeau tabulatúrájával együtt közöljük. A dallamot azonban mai értékjelzéssel írjuk, a tabulatúrát a táncírásnak megfelelően lentről

⁶⁹ Arbeau a cinq pas-k és néhány passage ritmusát úgy írja le, hogy két hármas ütemet egybe-kapcsol, nem húzza meg az első ütemvonalat, annak ellenére, hogy a dallam elején hármas ütem-jelzés áll. Azért nem húz ütemvonalat — mondja Arbeau Capriolnak — mert a cadence így szem-léletesebb (Arbeau 50.). Részben bizonyára ugyanezen oknál fogva az is előfordul, hogy egyes passage-oknál csak a negyedik ütem végén, egy esetben csak a hatodik ütem végén van ütem-vonal. — Az idézett első cinq pas-t l. Arbeau 53—53 v., a 2—17. sorszámú tabulatúrát az 53 v.—54 v., 55 v.—57 v. és 59—62 v. oldalon.

felfelé haladva közöljük, és a kinetogramokon a szimmetrikus („fordított”) ismétlést az ismétlő jel mutatja. A tabulatúrákon a szöveg csak annyit változik a szimmetrikus ismétlésnél, hogy jobb helyett balt, bal helyett jobbot kell olvasni. Az ismétlésre eső dallamrészek a tabulatúrákon hiányoznak. A dallamokat a maguk egészében a zenei függelékben közöljük a 175—77. oldalon, számszerint megjelölve azokat a cinq pas-kat és passage-okat, amelyeket Arbeau egy-egy dal- lamra, illetőleg dallamrészre megadott.

A cinq pas-k illetőleg passage-ok sorrendje azonos Arbeauéval; a kineto- grammok alatt található sorszámozás az összehasonlítás megkönnyítését szolgálja. (L. még a kinetogramokhoz fűzött megjegyzéseket a 145—46. oldalon.)

A MOTÍVUMSOR VIZSGÁLAT ÁLTALÁNOS SZEMPONTJAI

Hogy a motívumsorokat tisztán lássuk, összehasonlítani és csoportosítani tudjuk, meg kell határoznunk jellemző vonásaikat. *Motívumsoronként* a következőket vizsgáljuk:

a motívumsortagok számát (hány motívum illetőleg külön funkciójú moz- dulatból épül fel a motívumsor)^{70a};

a motívumsort alkotó motívumok típusát (milyen és hányféle típusú motí- vumot tartalmaz, ezek közül melyik dominál);

a motívumsor szerkezetét (hogyan viszonyulnak a motívumok egymáshoz — pontosan vagy variáltan ismétlődnek-e, illetőleg térnek-e vissza, vagy külön- böznek-e egymástól^{70b} —, hogyan kapcsolódnak egymáshoz, van-e külön funk- ciójuk, hogyan helyezkednek el a motívumsorban, valamint hogyan végződik és tagolódik a motívumsor);

a motívumsor ritmikai, plasztikai, dinamikai és előadásmódbeli jellege- tességeit;

a motívumsor és a kísérőzene viszonyát.

Az összes motívumsort abból a szempontból vizsgáljuk, hogy milyen az egy- máshoz való viszonyuk. (Ez részletesen a szakasz és a tánc szerkezeti vizsgálatá- hoz tartozik.) Itt azt állapítjuk meg, melyek — és milyen szempontból — hason- lóak (variánsok), melyek különbözőek, és eszerint csoportosítjuk őket.

A *szakasz* vizsgálata a fenti szempontoknak megfelelően történik.⁷¹

^{70a} A motívumsor tagjai a motívumok, de olyan esetben, amikor a külön funkciójú mozdulat egy motívum helyét tölti be, a motívumsor tagjai közé számít.

^{70b} A motívumsor szerkezete lehet: homogén (ismétlő), variált, heterogén és vegyes, vala- mint határoltan ismétlő és határoltan variált. Bővebben l. Szentpál O.: *Acta Ethn. i. h.* 272—74. és *Ethn. i. h.* 12—14. (1. 2b j.).

⁷¹ Vizsgáljuk: a szakasz motívumsorainak számát és típusát; felépítését és szerkezetét; ritmikai, plasztikai, dinamikai és előadásmódbeli jellegzetességeit; a szakasz (a szakaszpár) és a kísérőzene viszonyát.

A GAILLARDE MOTÍVUMSOROK CSOPORTOSÍTÁSA

a) csoportosítás a motívumsortagok száma szerint

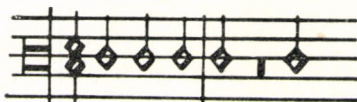
A cinq pas annyira jellemző a gaillarde-ra, hogy sokszor az egész táncot így nevezik,⁷² vagy — ami még gyakoribb — éppen megfordítva, a cinq pas-t gaillardenak.

Arbeau a cinq pas-t így írja le: „a gaillardenak hat assiette de pied-t kellene tartalmaznia, mert hat fehér minima van két hármás ütemben, így:



„De — mondja Arbeau — soha sincs több, mint öt assiette de pied, mert a zene ötödik, utolsó előtti hangját általában... szünet helyettesíti... így nincs több, mint öt hang, és mindegyik hanghoz egy assiette de pied tartozik...”⁷³

Tovább magyarázva elmondja, hogy a szünetre esik a nagy ugrás és az ötödik hangra a befejező posture, az ötödik pas.⁷⁴



Ezek után azt hihetnők, hogy a cinq pas-nak motívumsortagszáma mindig öt. De, ha az Arbeaunál közölteket nézzük, azt látjuk, hogy van ugyan köztük öt motívumból álló (röviden 5-ös), de van 3, 2 meg 9 és 11 motívumból álló is. Arbeau azokat a cinq pas-kat, amelyekben 5-nél kevesebb pas (azaz motívum, illetőleg külön funkciójú mozdulat) van, *csökkentettnek*, *kisebbitettnek* mondja⁷⁵ (a továbbiakban: csökkentett), és azokat, amelyekben 5-nél több, *hosszabbítottnak*, *elnyújtottnak*⁷⁶ (a továbbiakban: bővített), és az utóbbiakat *passage-oknak* nevezi. Arbeau elsősorban nem a pas-k (azaz a motívumok) száma szerint nevezi cinq pas-nak vagy passage-nak a motívumsorokat, hanem ütemszámuk szerint. A cinq pas tartama — mondja Arbeau — mindig két ütem. Ha két ütemnél hosszabb, már nem cinq pas, hanem passage. A passage-t így magyarázza meg: ha áthalad (*passerier*) az első cadence-on, a második

⁷² Shakespeare a *Sok hűhó semmiért* című vígjátékában (II. felvonás, 1. jelenet) cinq pas-t (*cinq-pace-t*) mond, mikor a gaillarderól beszél.

⁷³ Arbeau 39v.

⁷⁴ Uo. 39v. és 48.

⁷⁵ Uo. 56. Arbeau *racoursiz-t*, vagy *reduit-t* mond.

⁷⁶ Uo. 55. Arbeau *extendue-t* mond.

ütemen, és csak a negyedik vagy hatodik ütem végére teszi a cadence-t, az a passage. Ha a negyedik ütem végén van a cadence, a passage 11 pas-ból áll, ha a hatodik ütem végére kerül, 17 pas-ból áll.⁷⁷

Mivel Arbeau maga nevezi a 3 vagy 2 pas-ból (azaz motívumból) álló cinq pas-t csökkentettnek, az 5-nél többől állót hosszabbítottnak, *az 5 pas-ból álló 5-öst, amely két ütemet tölt be, a motívumsortagok száma szerint alapmotívumsornak tekintjük.*

A VI. táblázaton a cinq pas-kat, azaz az alap és csökkentett vagyis a rövid motívumsorokat, valamint a passage-okat, azaz a bővített vagyis hosszú motívumsorokat *tagszám* szerint csoportosítottuk.⁷⁸

b) *Csoportosítás a motívumsorban levő motívumtípusok szerint :*

grue típusú motívumokból van felépítve öt sor ;

ruade-grue típusúakból kettő ;

fleuret-típusúakból kettő (az egyik a szakasz *a* sora) ;

ped croisé típusúakból egy ;

ruade-grue és *grue* típusúakból négy ;

a ped croisé és *a révérence* illetőleg a *révérence* helyett a *grue* három motívumsort alkot (egyik a szakasz *b* motívumsora) ;

pieds joints (egyetlen mozdulat), *vagy* helyette a *grue* motívum és a *cadence* motívum alkot egy motívumsort.

A *cadence* az a motívumtípus, amelyik egy motívumsor kivételével (a szakasz *a* sora), valamennyi motívumsorban előfordul, és pedig mindig csak egyszer.

A fenti elemzés és a motívumsorok egymáshoz való viszonyítása alapján adódik a lehetőség, hogy a motívumsorokat arról a motívumtípusról nevezzük el, amelyből felépül, vagy amelyik benne dominál (számszerint, esetenként

⁷⁷ Arbeau 48v., 55., 58—58v.

⁷⁸ Meg kell itt jegyezni, hogy elemzésünk szerint a motívumsortagok száma néhány esetben eltér Arbeau *pas*-számaitól. Az eltérések egyik oka a *fleuret* motívum. Bár Arbeau egy-egy motívumot vagy külön funkciójú mozdulatot nevez egy-egy *pas*-nak, a *fleuret* motívumot mégis három *pas*-nak tartja, annak ellenére, hogy a motívumot magát ő is *fleuret*nek nevezi. Tehát itt, a többitől eltérően, motívumtagonként (mozdulatonként) számol, ami a dallamsor szótagszámának felel meg (Arbeau 58v.). Elemzésünk szerint viszont a *fleuret* motívum egyenlő egy motívumsortaggal, ezért a *Fleuret*-típusú motívumsorok *tagszám*ai különböznek Arbeau *pas*-számaitól: a 10. számú rövid sor Arbeaunál az aprózás miatt 7 pas-ból álló cinq pas, elemzésünk szerint — mivel három motívumot tartalmaz — csökkentett motívumsor ; a 12a motívumsor öt motívumból áll, tehát 5-ös, de mert tartama négy ütem, nem cinq pas-nak, hanem *passage*-nak számít. Arbeau — mint mondtuk — *passage*-nak számítja, de 15 pas-ból állónak (Arbeau 58v—59v.).

Az eltérések másik oka, hogy a 14—17. tabulatúrán szereplő *posture* és *grue*, illetőleg *grue* és *posture* Arbeaunál 2—2 pas, elemzésünk szerint egy-egy motívum, mert a többitől eltérő, hátra lépő helyesebben toppantó *posture* a *grue*-be olvad, így mint toppantó *grue*-variáns (I4, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$) egy motívumnak, illetőleg egy motívumsortagnak számít. A *tagszám* táblázaton feltüntetjük az eltéréseket. — Nem tér el azonban Arbeau *pas*-számaitól a kettős-motívum *tagszám*a. Bár csak egy római számmal jelöljük (IV), két motívumsortagnak számít.

VI. TÁBLÁZAT

Rövid motívumsorok
alap (5-ös) motívumsor

Ütemszám	1.	2.
Sorszám		
1.	$I_1 - \overset{\infty}{I}_1$ I_1 —	$\overset{\infty}{I}_1$ VII ₁
3.	I_1 2_1 I_2 —	$\overset{\infty}{I}_1$ VII ₁
11.	2_1 $I_{1/3}$ I_3 —	$\overset{\infty}{I}_1$ VII ₁
4.	$IV_{2/2}$ IV_2	VII ₁
	IV_3	
5.	1_1 I_1 $IV_{2/1}$	VII ₁
	2_2	

3-as motívumsor

Sorszám	1.	2.
7.	$I_{1/1} - I_{2/1}$	VII ₁
2.	$III_3 - III_3^{\infty}$	VII ₁
8.	VI III ₁	VII ₁
9.	III ₁ $I_{2/1}$	VII ₁
12b.	III ₂ $\frac{VI}{I_{2/1}}$	VII ₁
10.	V — $\overset{\infty}{V}$	VII ₁

2-es motívumsor

Sorszám	1.	2.
6.	$I_{1/2}$	VII ₂
	1_2	

Arbeau szerint 7 pas-ból álló cinq pas

Hosszú motívumsorok 5-ös, 9-es, 11-es motívumsorok

Ütemszám	1.	2.	3.	4.
Sorszám				
12a	ζ V —	$\overset{\infty}{V}$ V	— $\overset{\infty}{V}$	V ζ
14.	IV_1 IV_1	I_4 —	$\overset{\infty}{I}_4$ IV_1	VII ₁
15.	I_1 I_5 $IV_{1/1}$	I_4 —	$\overset{\infty}{I}_4$ IV_1	VII ₁
16.	IV_2 IV_2	I_4 —	$\overset{\infty}{I}_4$ IV_1	VII ₁
13.	IV_2 — IV_1^{∞}	IV_4 —	$IV_{2/1}^{\infty}$ $IV_{4/1}^{\infty}$	VII ₁
17.	1_1 I_1 I_2 —	$\overset{\infty}{I}_2$ 2_1 $I_{4/1}$ —	$\overset{\infty}{I}_{4/2}$ I_1 I_5	I_5 VII ₁

Arbeau szerint

5-ös	15 pas-ból álló passage
9-es	11 pas-ból álló passage
9-es	11 pas-ból álló passage
9-es	11 pas-ból álló passage
11-es	11 pas-ból álló passage
11-es	13 pas-ból álló passage

Ütemem: 3/4; tempó: feltehetően friss, de nem túl gyors (♩ = 96 és ♩ = 132 között ingadozhat); előadsmód: „gaillard”.
A motívumsorok szimmetrikusan ismétlődnek (kivéve a 12a és b sort.)

Sor- szám	Motívika, felépítés, szerkezet			Ritmika; dinamika		Plasztika	
	tag- szám	a motí- vumtípu- sok száma	a motívumsorok helye, funkciója, kapcsolódása; a motívumok egymáshoz való viszonya; a motívumsor végződés-módja, tagolódása	ütem- szám	zenei ritmus; táncritmus, zenéhez való viszony; erőfok	útirány	magassági fokozatok (szint)
Ruade-grue motívumsortípus (IX. tábla)							
4.	5-ös	2	$\frac{IV_2}{IV_{2/2}} \quad IV_2 \quad \quad VII_1 \quad \quad)$	/:2:/	z: t: f	↑ + ●	
5.		3	$\frac{I_1}{I_2} \quad I_1 \quad \quad IV_{2/1} \quad \quad)$		z: t: mf	↑ + ●	
14.	9-es	3	$IV_1 \quad IV_1 \quad \quad I_4 \quad \quad I_4^m \quad IV_1 \quad \quad VII_1 \quad \quad)$	/:4:/	z: t: f mf/f f	● + ↓ + ●	
15.			$I_1 \quad I_5 \quad \quad IV_{1/1} \quad \quad)$		z: t: mf f	↑ + ● + ↓ + ●	
16.			$IV_2 \quad IV_2 \quad \quad)$		z: t:	↑ + ● + ↓ + ●	
13.	11-es	2	$IV_2 \quad \quad IV_4 \quad \quad IV_{2/1} \quad IV_{4/1} \quad \quad)$		z: t: f	↑ + ● + ● + ●	
Grue motívumsortípus (X. tábla)							
1.	5-ös	2	$I_1 - I_1^m \quad I_1 \quad \quad I_1^m \quad VII_1 \quad \quad)$	/:2:/	z: t: f	↑ + ●	
3.			$2_1 \quad \quad I_7 \quad \quad)$		z: t:	↑ + ●	
11.			$2_1 \quad \quad I_{1/3} \quad I_3 \quad \quad)$		z: t: mf f	↑ + ↓ + ● + ●	
7.	3-as		$I_{1/1} \quad \quad I_{2/1}^m \quad \quad)$		z: t:	↑ + ●	
17.	11-es		$I_1 \quad I_1 \quad I_2 \quad \quad I_2^m \quad 2_1 \quad \quad I_{4/1} \quad \quad I_{5/2} \quad I_1 \quad I_5 \quad \quad I_5 \quad VII_1 \quad \quad)$	/:4:/	z: t: mf f mf f	↑ + ↓ + ●	
Különféle motívumsortípus (XI. tábla)							
8.	3-as	3	$VI \quad \quad III_1 \quad \quad VII_1 \quad \quad)$	/:2:/	z: t: p f	↓ + ↑ + ●	
9.			$III_1 \quad \quad I_{2/1} \quad \quad)$		z: t: mf/f	↑ + ●	
12b			$III_2 \quad b_1: \quad VI \quad \quad)$ $b_2: \quad I_{2/1}$	2	z: t: p f	b ₁ ● + ↓ + ● b ₁ b ₂ ● b ₂	
6.	2-es	$V_1: 1$ $V_2: 2$	$\frac{I_2}{I_{1/2}} \quad \quad VII_2 \quad \quad)$	/:2:/	z: t: v ₁ d. mf f v ₂ f	↑ + ●	v ₁ v ₂
Fleuret motívumsortípus (XI. tábla)							
10.	3-as	2	$V \quad \quad V^m \quad \quad VII_1 \quad \quad)$	/:2:/	z: t: mf f	↑ + ●	
12a	5-ös	1	$\lambda \quad V \quad \quad V^m \quad V \quad \quad V^m \quad \quad V \quad \lambda \quad \quad)$	4	z: t: mf	↑	
Pied croisé motívumsortípus (III. tábla)							
2.	3-as	2	$III_3 \quad \quad III_3^m \quad \quad VII_1 \quad \quad)$	/:2:/	z: t: mf f	↑ + ●	

A táblázaton használt további jelek és rövidítések magyarázata

A Ritmika rovatig bezárólag mindegyik rovatban motívumsortípusonként viszonyítjuk a rövid motívumsorvariánsokat az első rövid, a hosszú variánsokat az első hosszú motívumhoz. A második variánstól kezdve rovatonként csak azt jelöljük, ami eltér az első variánstól.
A „Plasztika” rovatban — a könnyebb áttekinthetőség kedvéért — motívum-sorvariánsokként mindegyik jelt beírtuk.

Motívika, felépítés, szerkezet rovat
 $\frac{IV_3}{IV_{2/2}}$ vagy $\frac{I_1}{I_2}$ stb. = Arbeau motívum, illetőleg külön funkciójú mozdulat alternatívái.

A külön funkciójú motívumok és mozdulatok jelei
 \Rightarrow = bevezető motívum.
 \Leftarrow = záró motívum.
 \rightarrow = bevezető mozdulat.
 \leftarrow = megszakító mozdulat.
 () vagy \frown = szoros, összefont kapcsolás.
 \frown = megszakítás, helyzet.
 \sim = ha semmilyen jel nincs, a kapcsolás folyamatos.

Tagolás jelek
 $\}$ = élesen tagolt, zárt motívumsor.
 $|$ = nyílt motívumsor.

Ritmika rovat
 A zene ritmusában ott szaggatott az ütemvonal, ahol Arbeau könyvében a 3-as ütemjelzésnek megfelelően nincs ütemvonal.

jelentőség szerint),⁷⁹ és eszerint csoportosítsuk. (A cadence ebből a szempontból nem jön tekintetbe.)

Öt csoportot különböztethetünk meg, ezek: 1. Ruade-grue-, 2. Grue-, 3. Fleuret-, 4. Pied croisé-típusúak, 5. különféle motívumtípusokból állók (röviden: Különféle). Az egyes csoportokba tartozó motívumsorok nem mások, mint egy-egy motívumsortípus variánsai (mondhatnók egy-egy modell más-más megjelenési formája). Így *a motívumsorok öt típusba sorolhatók.*⁸⁰

Az elemző vizsgálatot a továbbiakban — a motívumsor-elemzés szempontjai szerint — motívumsortípusonként végezzük.

AZ ÖT MOTÍVUMSORTÍPUS FORMAI ELEMZÉSE ÉS ÖSSZEHASONLÍTÁSA

Az elemzést táblázaton szemléltetjük, amelyen — hasonlóképpen, mint a motívum-táblázaton — az egyes motívumsortípusokhoz tartozó variánsok nyomon követhetők. Az egyetlen szakasz két (*a b*) sorát a motívumsortáblázaton elemezzük, *magát a szakaszt külön táblázaton.* (L. a VII—VIII. táblázatot.⁸¹)

Összehasonlítva a variánsokat a táblázatok alapján egy-egy motívumsortípuson belül, majd az ötféle motívumsortípust egymással, megismerhetjük az egyes motívumsortípusok, majd az öt motívumsortípus jellegzetességeit, valamint a 17 cinq pas illetőleg passage közös, hasonló és egymástól eltérő vonásait. (Az ismétléseket elkerülendő, az egy típuson belüli variánsok összehasonlítását csak néhány szempontból ismertetjük.)

a) *A variánsok összehasonlítása motívumsortípusonként*

Hat Ruade-grue típusú motívumsorban a tagok száma háromféle: több a bővített (4), mint az alapmotívumsor (2).

Motívikailag a négy passage közül háromnak csak az első üteme más, de mind a hat is hasonló, annak ellenére, hogy két motívumsor a cadence-ig egyféle típusú, és négy kétféle típusú motívumból van felépítve. (Hasonlók, mert a második motívumtípus a grue.)

⁷⁹ Az 5. számú cinq pas-t például a cadence-on kívül egy kettős-motívum és egy grue alkotja. A Ruade-grue típusba azért soroltuk, mert a motívumsorban a legjellegzetesebb a kettős-motívum.

⁸⁰ Ha típusonként vizsgáljuk Arbeau cinq pas-it és passage-ait, láthatjuk, hogy felépítésük típusonként milyen világos és egyszerű. M. Wood azonban érthetetlen módon Arbeau passage-aként olyan példát mutat be, amelyhez hasonlót sem találunk Arbeau könyvében. Wood példájában (i. m. 17—18.) a motívumok sorrendje a következő:

1. Grue bal
2. Grue jobb
3. Grue bal
4. Grue jobb

5. Ruade jobb } a ruade Arbeaunál sohasem ismétlődik, csak a gruevel (egyszer a pied
6. Ruade bal } croisé-vel) együtt fordul elő.

Ezt követi két szimmetrikusan ismételt pied croisé és a cadence. Arbeau könyvében nincs olyan passage-típus, amelynek első felében grue-k, második felében pied croisé-k ismétlődnek.

⁸¹ Itt is, mint a motívumtípus elemző táblázatánál (l. az 57. jegyzet) minden egyes motívumsortípusnak külön-külön elemző lapra kellene kerülnie.

A *motívumvariánsok* között van néhány jelentős: a ruade-grue módosulásai (egy sorban csak a fállábon ugráló, egyben csak a szökellő variánsokat találjuk; négy sorban szinte rögtönzés-szerűen — vegyesen a kettőt. Ha a kettős-motívumban a grue-nek szökellés a variánsa, akkor az legtöbbször a „campanella” mozgást érvényesítő, előrevágó jellegű grue-entretaille; egy motívumsor forgó variánssal gazdagodik,⁸² egy másik a pied croisé variánssal). A grue is módosul, és egy esetben bevezető mozdulat indítja a sort. (L. a IX. táblán.)

Arbeau motívum, illetőleg bevezető mozdulat *alternatívái*:⁸³ az egyik motívumsorban a ruade-hoz kapcsolódhat a pied croisé vagy a grue; egy másikban pieds joints helyett posture lehet a bevezető mozdulat.

Szerkezetük kétféle: határoltan variált és vegyes.

Az öt *Grue-típusú motívumsorban a tagok száma* háromféle: alpmotívumsor (3), bővített (1) és csökkentett (1).

Motivikai szempontból az öt sor a cadence-ig egyféle típusú motívumokból van felépítve, így motivikailag nagyon hasonló.

Jelentős *motívumvariánsok* főképpen a grue módosulásai, de bizonyos különbséget tesz az is, hogy három motívumsorban egy-egy motívum helyett bevezető, illetőleg megszakító mozdulat van. Variánsokban és különféle funkciójú mozdulatokban a leggazdagabb a 17. számú passage: ahány a grue, szinte annyi-féle a jelentős módosulása.⁸⁴

Szerkezetük — egy határoltan ismétlőt kivéve — határoltan variált. (L. a X. táblán.)

A *négy Különféle-típusú motívumsor tagjainak száma* kétféle, mind csökkentett (három 3-as, és egy 2-es).

Motivikai szempontból a három 3-as motívumsor a cadence-ig kétféle típusú motívumból épül; egy 2-es sorban egyetlen mozdulatot, vagy mint alternatívát, egyetlen motívumot zár le a cadence.

⁸² A motívumsoron belüli irányváltást, a forgást, illetőleg fordulatot Arbeau annak ellenére, hogy rendkívül szépnek tartja, nagyon hiányosan írja le. „Szép — mondja Capriolnak — ha a férfi hölgye előtt hol jobbra, hol balra fordul és úgy táncol, mintha vívna”. (Arbeau 55.) Azt a fiatalembert, akit esküvőn látott, nyilván forgásáért dicséri: „a cinq pas-ja igen szép volt”, írja (uo. 57.), holott a cinq pas, amelyről itt szó van (11. számú) egyébként alig különbözik a 3.-tól, és ez utóbbit egyáltalán nem dicséri; mindkettő Grue-típusú, 5-ös. — A passage-ok leírásánál is megemlíti: „sokkal szebb (de meilleur grace), ha forgás van benne.” (Uo. 60.) A 13. számú Ruade-grue típusú passage-nál meg is írja, hogy „kétszer kell forogni, a tizenegy pas-ból álló passage-ban, . . . egyszer nem elég” (uo. 60v.); de hogy a passage melyik helyén, milyen irányba, lépéssel-e vagy ugrással, fél vagy egész fordulattal, a grue-vel, vagy a ruade-al, vagy mindkettővel, azt nem tudjuk meg. Az elképzelhető jó megoldások közül ezt a két forgást a legegyszerűbb formában, a grue motívummal rekonstruáltuk, és a passage közepére, valamint a cadence elé helyeztük.

⁸³ A motívum-alternatívák alapján tulajdonképpen két motívumsorral állunk szemben. Mivel azonban a két motívumsor között igen csekély a különbség, nem írtuk őket külön-külön sorba; az elemzésnél azonban tekintetbe vesszük a változásokat, és ahol szükséges v_1 , v_2 vagy a szakasz b soránál b_1 és b_2 jelöléssel különböztetjük meg őket egymástól.

⁸⁴ Mint motívumpár, egyedül ebben a passage-ban fordul elő a grue entre-taille-variáns. A szimmetrikusan ismételt grue entre-taille sok szempontból rokon azzal a motívumtípussal, amelyet a magyar néptáncban „előrevágó”-nak, vagy „fonás”-nak nevezünk.

A három 3-as motívumsorban a cadence-on kívül közös a pied croisé motívum.

Motívumvariánsok: a pied croisé módosulásai.

A 2-es motívumsort a 3-asokkal összehasonlítva, a motívikai variánsok a következők: motívumszám és típus csökkentés; módosul a grue és jelentősen a cadence; új elem a pieds joints.

Arbeau motívum alternatívái: a 12b sorban révérence helyett grue is állhat; a 6.-ban a pieds joints helyett grue-vel is kezdődhet a motívumsor.

Szerkezete mind a négynek heterogén, a 2-es a legegyszerűbb heterogén (L. a XI. táblán.)

A két Fleuret-típusú motívumsorban a tagok száma kétféle: az egyik 5-ös, de nem alapmotívumsor, hanem bővített (l. a 78. jegyzetet), a másik csökkentett.

Motívikai szempontból a két motívumsor nagyon hasonló: a 12a egyféle motívumtípusúakból áll, a 10. számú a cadence-ig úgyszintén.

Motívumvariáns a Fleuret sorokban nincs.

Ha a 12. számú passage-t, bővített cadence-u hosszú motívumsornak tekintjük (l. a 110. oldalon), és összehasonlítjuk a 10. számú csökkentett motívumsorral, azt láthatjuk, hogy a hosszú motívumsor két új motívumtípussal szaporodott (külső bővülés). Mivel azonban mindkét motívumsorban a fleuret motívum dominál, motívikai szempontból így is hasonlóak, bár a variánsok jelentősek.

Szerkezetileg mindkét Fleuret sort a motívumismétlés jellemzi: a 10. határoltan ismétlődő, a 12 a homogén (L. a XI. táblán).

A Pied croisé-típusú motívumsor egymaga képviseli típusát.

b) Az öt motívumsortípus összehasonlítása

Motivika, felépítés, szerkezet

Szerkezeti egység: tizenhat motívumsorpár, valamint két motívumsor (a szakasz a és b sora).

Típus: több a Ruade-grue- és Grue-típus (11), mint a másik három típus együttvéve (7).

Motívumsortagszám: több a rövid motívumsor (12), mint a hosszú (6)⁸⁵.

Motívumtípusok száma: a cadence-ig több az egyféle motívumtípusúakból felépített sor (11), mint a kétféle típusúakból (7).

A motívumok egymáshoz való viszonya a motívumsorban: valamivel több az egyszerű — határoltan variált, határoltan ismétlődő és ismétlődő — szerkezetű motívumsor, mint a bonyolultabb vegyes és heterogén, vagy ahogy Arbeau a cinq pas illetőleg passage szerkezetét jellemezte: a „kombinált”.

⁸⁵ Annak ellenére, hogy Arbeau példáiban jóval több a cinq pas, mint a passage, gondolnunk kell Capriolhoz intézett szavaira is: „számtalan az olyan fajta”, amelyben több van öt pas-nál. (Arbeau 56v.)

Egy-egy típust jellemző szerkezetek: vegyes szerkezet csak a Ruade-grue-típusban van, heterogén csak a Különféle-típusú, homogén csak a Fleuret szakasz *a* motívumsora.

A motívumok (és önálló mozdulatok) elhelyezkedése és külön funkciója a motívumsorokban; a motívumsorok végződése: mindegyik motívumsor — a szakasz *a* sorát kivéve — a cadence motívummal végződik, funkciója szerint tehát a cadence záró motívum; így az összes motívumsorpár és a szakasz *b* sora zárt egység. Két Különféle-típusú motívumsorban a révérence motívum változtatja helyét és funkcióját: egyszer bevezető, egyszer záró (így a 12b-ben bővített a zárlat). E két motívumon kívül az önálló mozdulatoknak van külön funkciójuk: a *pieds joints* mindig bevezető; a *posture* helye változó, funkciója hol bevezető, hol megszakító. Megszakító funkciójú *posture* csak a Grue-típusú motívumsorokban van, de a megszakítás sohasem olyan éles, hogy tagolna, inkább, mint díszítő elem frissíti az ismételt grue motívumok sorát.

15 motívumsorban a grue előzi meg a cadence-ot. A grue (egy motívumsorban a *pied croisé*) az a motívumtípus, amelyik más típusú motívumsorokban is előfordul. Arbeau motívum-alternatívái szerint is a grue az a motívum, amelyik két más típusú motívum és egy bevezető funkciójú mozdulat helyett állhat. A toppantó grue motívumpár-variánst mindig hosszú motívumsorok közepén találjuk meg (3 Ruade-grue, 1 Grue).

Funkció szempontból egy motívumnak van jelentős szerepe: a cadence-nak. A cadence éppolyan élesen tagol a szimmetrikus ismétlésnél, mint a motívumsorpár végén. A záró motívum jelentőségét Arbeau is hangsúlyozza: a cadence még a rossz táncosnál is a helyén van;⁸⁶ a jó táncos, ha még úgy cifrázta is addig, a cadence-al jókor érkezik.⁸⁷

A motívumok kapcsolódását illetően⁸⁸ jellemző a legtöbb motívumsorra, hogy a nyílt grue vagy *pied croisé* közvetlenül átmegy az öt követő cadence motívumba. A ruade-grue-ben ilyen szorosan kapcsolódva követi az ugráló variánsokban a grue a ruade-ot, vagy megfordítva. Az egyébként folyamatos kapcsolódásokat csak néhány *posture*, a Fleuret szakasz *a* sorának elején és végén a *kis szünetek*, és mindegyik motívumsor végén a cadence jellegzetes zárt helyzete szakítja meg rövid időre.

⁸⁶ Arbeau 38v.

⁸⁷ Uo. 48—48v., 62v.—63.

⁸⁸ Itt jegyzem meg, hogy a táncírás két motívum kapcsolódásából eredő, olyan kisebb változásokat is megjelöl, amelyeket most nem veszünk figyelembe, és nem tekintünk külön variánsnak, mivel az ilyen átmenet vizsgálata nem tartozik jelen tanulmány keretébe.

Ritmika; a motívumsorok zenéhez való viszonya

Tempó: Arbeau a gaillarde tempóját nem adja meg pontosan. Mégis következtethetünk a gaillarde tempójára: 1. abból, ahogy Arbeau összehasonlítja a gaillarde-ot más táncokkal, 2. a motívumsorok felépítéséből.

1. Arbeau szerint a „lassú és kimért” (*pesants & graues*) pavanehoz és basse dansehoz képest a tourdion és a gaillarde lépése „könnyed, fürge, vidám” (*legiers & gaillards*), ezért fiataloknak való, nem pedig öregeknek.⁸⁹ Amikor meg a tourdionnal — a basse-danse harmadik részével — hasonlítja össze, ezt mondja: „a tourdion és a gaillarde dallama ugyanaz.” A különbség a két tánc között mindössze annyi, hogy a tourdiont „alacsonyán és par terre, gyors és rövid mozdulatokkal táncolják, a gaillarde-ot hault, d’vne mesure plus lente & pesante”, vagyis magasabbra lendített lábbal, nagyobb ugrásokkal lassúbb tempóban.⁹⁰ De, ha lassúbb is a tempója, a mozgás eleven és friss.⁹¹ Arbeau-nak abból a megjegyzéséből, hogy a „magas termetű férfinak lassabban kell táncolnia, mint annak, aki alacsonyabb, mert több időre van szüksége, hogy a pas-kat előadja, a lábát feldobja és visszahúzza, mint amannak,⁹² arra lehet következtetni, hogy a táncos megadhatta a zenésznek a tánc tempóját.

2. A motívumsoroknak valóban nem lehet túl gyors a tempója. Egyrészt a legtöbb motívumsort negyed időtartamú szökellő, illetőleg féllábon ugráló mozdulatípusú motívumok töltik be, és e sorozatos kis ugrások határt szabnak a gyors tempónak; másrészt a cadence-ban a nagy ugrást, meg az utána következő posture-t (helyzetet) egyáltalán nem lehet igen gyors tempóban megoldani. Nézetünk szerint a tempó $\downarrow = 96$ és $\downarrow = 132$ között ingadozhatott.

Ütemnem: Arbeau tabulatúráin 3-as ütemjelzés áll a dallamok elején: egy 3-as ütem három fehér minimát tartalmaz. Mi ugyanezeket az ütemeket többek között azért is jelöljük $\frac{3}{4}$ -nek, mert a néptáncok lejegyzésénél szokásos gyakorlat szerint a sorozatos kis ugrásokat nem szoktuk nyolcadnál kisebb hangértékkel jelölni.

A motívumsorok metrumát zenéjünkkel egyezően $\frac{3}{4}$ -nek jelöljük, holott tulajdonképpen egyetlen $\frac{3}{4}$ -es ütemű motívumsor (a 6. számú) kivételével a legtöbbnek tripódikus $\frac{2}{4}$ a beosztása, ugyanis egy-egy motívumsor első négy \downarrow -én a motívumok vagy a motívumpárok vagy a kettős-motívumok)⁹³ $\frac{2}{4}$ -enként, vagy kétszer $\frac{2}{4}$ -enként tagolódnak, és ezeket az ugyancsak $\frac{2}{4}$ -es, \downarrow időtartamú cadence zárja le. A második motívumpár vagy a kettős-motívum, vagy a \downarrow időtartamú motívum a zene első ütemének harmadik negyedén kezdődik, és második ütemének első hangján fejeződik be. Ezáltal a $\frac{3}{4}$ -es zene második ütemének

⁸⁹ Arbeau 40.

⁹⁰ Uo. 49v.

⁹¹ Uo. 39v. Arbeau-nál: „les mouuements y sont gaillards”.

⁹² Uo. 39v.

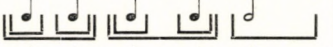
⁹³ Egy motívum helyett egy bevezető vagy megszakító mozdulat is állhat.

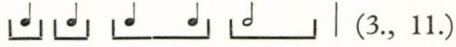
első hangja — a zene kulmináns pontja — a táncban súlytalan, így a zene és a tánc motívumsorai között átmeneti polimetriáról beszélhetünk (átmeneti, mert mindössze a két $\frac{3}{4}$ -es ütem közepén érvényesül).⁹⁴

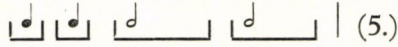
A motívumok tagolódása szerint a motívumsorok metrumát és a motívumsor metrikus viszonyát a zenéhez — a motívumok időtartamát jelölve — így ábrázolhatjuk:

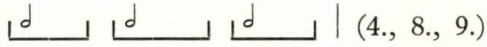
9 rövid motívumsorban átmeneti polimetria:

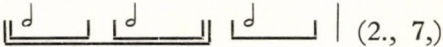
zene: $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ∴ ♩ ♩ |

tánc: $\frac{3}{4}$ [$\frac{2}{4}$]  (1.)

 (3., 11.)

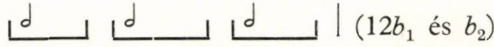
 (5.)


 (4., 8., 9.)

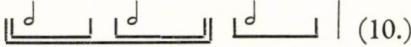
 (2., 7.)

2. rövid motívumsorban zene és tánc lényegében izometrikusnak fogható fel:

zene: $\frac{3}{4}$ [$\frac{3}{2}$] ♩ ♩ ♩ ♩ |

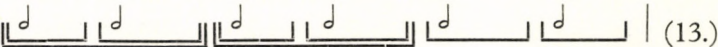
tánc: $\frac{3}{4}$ [$\frac{2}{4}$]  (12b₁ és b₂)

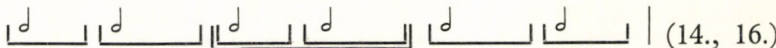
zene: $\frac{3}{4}$  |

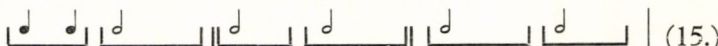
tánc: $\frac{3}{4}$ [$\frac{2}{4}$]  (10.)

4 hosszú motívumsor (13—16.) metrikai beosztása is nagyon hasonló a tripódikus $\frac{2}{4}$ -es rövid motívumsorokhoz: a motívumok, motívumpárok, kettős-motívumok ugyanolyan $\frac{2}{4}$ -es, vagy kétszer $\frac{2}{4}$ -es kis csoportokat alkotnak itt is, mint ott, a súlyok hol egybeesnek, hol nem:

zene: $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ∴ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ∴ ♩ ♩ |

tánc: $\frac{3}{4}$ [$\frac{2}{4}$]  (13.)

 (14., 16.)

 (15.)

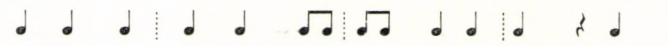
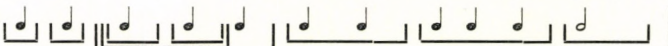
⁹⁴ C. Sachs (*i. m.* 237.) írja a gaillarderól: „auch hier kommt auf die Eins des zweiten Takts der abschliessende vierte Tritt der vorigen Schrittperiode:

Musik: $\frac{3}{4}$ 

Gaillarde: $\frac{2}{4}$ l. F. r. F. | l. F. r. F. | Sprung

Die grundsätzliche rhythmische Überschneidung von Tanzschritten und Tanzmelodie gibt jenes Unbestimmt-Schillernde das die Barockkunst so liebt, und das eines ihrer bezeichnendsten Merkmale bildet.“

1 hosszú motívumsorban (17.) a táncmotívumok szabályosan váltakozó $\frac{2}{4}$ -es és $\frac{3}{4}$ -es csoportokat alkotnak; a zene $\frac{3}{4}$, tehát a súlyok nem esnek egybe:

zene: $\frac{3}{4}$  |
 tánc: $\frac{3}{4}$ [$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$]  | (17.)

A 12. számú szakasz *a* motívumsorában a motívumpárok $\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ -enként tagolódnak, de a motívumsor első és utolsó ütemét egy-egy negyed időtartamú szünet hosszabbítja meg. A tánc és zene metrikus súlyai hol egybeesnek, hol nem:⁹⁵

zene: $\frac{3}{4}$ [$\frac{3}{2}$]  |
 tánc: $\frac{3}{4}$ [$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$]  | (12a.)

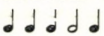
egyetlen motívumsor a zenével együtt $\frac{3}{4}$:

zene: $\frac{3}{4}$  |
 tánc: $\frac{3}{4}$  | (6.)

Ütemszám: a motívumsorok ütemét — mint mondtuk — a zene szerint $\frac{3}{4}$ -nek jelöljük, ütemszámukat tehát eszerint állapítjuk meg.

A cinq pas (a rövid motívumsor) akár 5-ös, akár csökkentett, 2 ütem, azaz mivel motívumsorpárról van szó 4 ütem; 5 passage (5 hosszú motívumsor) ütemszáma kétszer annyi, mint a rövid motívumsoré: 4, illetőleg mint pár 8 ütem. (A Fleuret-szakasz a hatodik, a leghosszabb passage: 6, illetőleg mint pár 12 ütem: *a* motívumsora 4, *b* sora 2 ütem).

A motívumsorok, motívumsorpárok (és a szakasz) ütemszáma mindig alkalmazkodik az ütempárok, illetőleg a dallamsorok ütemszámához.

Az ötös gaillarde-ritmus: a zenében és költészetben mind a mai napig elevenen élő öt szótagú képletet⁹⁶  — ha az átmeneti polimetriától itt

⁹⁵ A zenei elemzésben a 12. számú Fleuret szakasz $\frac{3}{2}$ beosztásúnak látszik. A táncban azért tartottuk meg a többi cinq pas-val és passage-al egyenlő módon a $\frac{3}{4}$ -es beosztást, mert a Fleuret-szakasz első, *a* motívumsora Arbeau szerint passage. A passage-t pedig elsősorban az különbözteti meg a cinq pas-tól, hogy két ütemnél hosszabb, és négy ütemnél rövidebb nem lehet. (L. még a 106—7. és a 112. oldalon.)

⁹⁶ Sorsát a magyar irodalomban Szabolcsi Bence kísérte végig, és foglalta össze egy kitűnő tanulmányában: „A magyar irodalom, azt merném mondani, kezdettől fogva ismeri ezt az ünnepelesen ringó, hintázó képletet. Ott van a népdalokban (*Kis kacsá fűrdik fekete tóba, Elment a két lány virágot szedni*), ott van a legrégebb magyar prózában (*Engede irdüing intetüinek...* — a Halotti Beszédben). A XVI. század már valósággal ontja az idevágó magyar verseket (gondoljunk csak a Psalmus Hungaricusra: *Mikoron Dávid nagy bústában...*), a XVII. század szilaj bortalai és kegyes népénekei egyformán kedvelik... a magyar rokokó valóságos kultuszt űz belőle... s a XIX. század végén úgy támad reneszánsza, hogy életének folyamatossága voltaképp meg sem szűnt... És így jut el Adyhoz, akinél már körülbelül abban a sajátos értelemben támad új életre, ahogyan később József Attilánál.” Szabolcsi B.: *József Attila „dallamai”*, a *Vers és dal* c. tanulmány gyűjteményben. Bp. 1959, 200.

most eltekintünk — pontosan vagy variáltan találjuk meg a rövid motívumsorokban, a hosszú motívumsorok utolsó két ütemében és a szakasz *b* sorában. Az ötszótagú ritmus vagy a súlyt hordó láb, vagy a szabad láb mozgásában jelenik meg.

A motívumsorokban lüktető ötös gaillarde ritmust, és e ritmus viszonyát a zene ritmusához, a következőképpen csoportosíthatjuk:

1. Az ötös ritmusképletet a súlyt hordó láb mozgásában találjuk meg, és az öt mozdulat pontosan egyezik a zene szótagszámaival:⁹⁷

zene: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |

tánc: ♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (7., 9.)

2. Az ötös ritmusképletet főképpen a szabad láb erőteljes lendületeiben találjuk meg, a zene szótagszámaival egyezően; a súlyt hordó láb mozgás ritmusa a cadence-ig (egy-egy negyedlet kivéve) vagy szinkópás, vagy egyenletes nyolcadokban aprózott. (E csoport táncritmusain „>” jellel emeljük ki a gaillarde ritmusképlet öt hangját):

zene: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | (a 17.-nél az első ♩ helyett ♩)

tánc: ♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (1., 4.)

♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (11.)

♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (3.)

♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (5.)

♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (13.)

♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (14., 15., 16.)

♩ ♩ ♩ ♩ (♩.) ♩ ♩ 7 | (17.)

⁹⁷ A cadence záró mozdulatát megelőző ♩ időtartamú lépést — mint mondtuk —, előkének fogjuk fel.

3. Az ötös ritmusképletet variáltan találjuk meg, és főképpen a súlyt hordó láb mozgásában. Két motívumsor ritmusa a zenével egyezik, három részben egyezik a zenével, részben nem (apróz vagy összevon):

zene:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
tánc:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (2.)
	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (8.)
zene:	♪ ♪ ♪ ♪
tánc:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (12 _{b1})
	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (12 _{b2})
zene:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
tánc:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (6 _{v1})
	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (6 _{v1})
zene:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
tánc:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (10.)

Négy motívumsortípusban előforduló pontos és variált ötös ritmusképleteket a IX. táblázaton foglaltuk össze.

5 hosszú motívumsor (13—17.) két első ütemének ritmusa lényegében a 2. csoportba sorolható, de mivel a hosszú motívumsorok első két ütemében nincs cadence, az ötös ritmusképlet hatra, vagy aprózás esetén hétre bővül. (L. még a zenei rész 158—59. és 161. oldalán.)


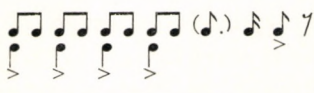


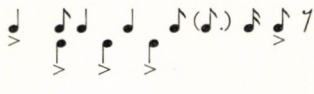





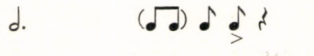


A fenti hosszú motívumsoroknak belső szimmetrikus felépítését egy-egy motívumpár jelzi. Négy sorban e motívumpárokban a többiekétől eltérő ritmusa (ismételt ♪ ♪ ♪ vagy ♪ ♪ ♪ is megerősíti a felépítés szimmetriáját.

A Fleuret szakasz *a* sorának ritmusa a zenével azonos.

Ritmikai tagolás

A két ütemet betöltő ötös ritmusképlet — mint láttuk — ismétlődik a rövid, és visszatér a hosszú motívumsorokban (néhányban variáltan). A zene és a tánc között fennálló átmeneti polimetriának feszültsége (ami a táncmotívumok felépítéséből adódik) az ötödik negyedre, a nagy ugrásban oldódik fel,

IX. TÁBLÁZAT

Ritmus	Sorszám	Típus	Variánsok
	7., 9.	1 Grue 1 Különféle	—
	1., 3., 4., 11.	3 Grue 1 Ruade-grue	az első illetőleg második negyeden  helyett:  (3., 11.)
	5., 13—17.	1 Grue 5 Ruade-grue	a szinkópa nyolcadokkal váltakozik (5., 13.) az első negyeden  a ritmus (17.)
	10.	1 Fleuret	—
	8., 12b	2 Különféle	 helyett  (12b ₁)
	6.	1 Különféle	 helyett  (6v ₂)

és a motívumsor záró mozdulata a dallam ütempárjának záró hangjára, a motívumsor-párok záró mozdulata a dallamsor kádenciájára esik. A cadence jellegzetes ritmusa úgy zárja le a motívumsort és motívumsor-párt (a szakaszt és szakasz-párt), hogy a tánc tagolása egybevág a zene tagolásával.⁹⁸

Plasztika

Jellegzetes vonás a szimmetria az ismétlésben (motívumpár, motívumsor-pár. Öt hosszú motívumsor belső felépítése is szimmetrikus (4 Ruade-grue és 1 Grue).

A szökellésből és féllábon ugrálásból alakult motívumsorok (Ruade-grue, Grue-, Pied croisé-, egy Különféle-típusú) mindegyikében a *függőlegesen felfelé törekvés dominál*. A Fleuret sorok par terre mozgásúak, a Különféle-típusban

⁹⁸ Csak a 6. számú motívumsorban előzi meg a capriole-cadence utolsó mozdulata a dallamsor záró hangját.

van enyhe átmeneti mélyülés is, és mindegyik a legmagasabbra a kádenciával lendül.⁹⁹

Térrajzuk és útirányuk lényegében háromféle. Sok a szinte helyben mozgó motívumsor (bizonyára azért, mert a táncban a párok hosszú ideig kézfogás nélkül táncolnak szemben egymással). Egyes sorokban a helyben mozgást — soronként kissé másképpen — egy-két előre vagy hátra lépés élénkíti (a táncban valószínűleg az ilyen motívumsorok adtak az egymással szemben álló pároknak alkalmat arra, hogy közeledjenek egymáshoz és távolodjanak egymástól). Két motívumsorban jelentős változás az irányváltás (az ilyen sorokban érvényesülhetett az, amit Arbeau Capriolnak mond: „szép ha a férfi hölgye előtt hol jobbra, hol balra fordul, és úgy táncol, mintha vívna”). Mindössze három motívumsorban van folyamatos előre haladás: az 1. és 10. sz. rövid sorban és a hosszú Fleuret-típusúban (12a), utóbbiban a legnagyobb az előre haladás. (Folyamatos előre haladásra nyilván szükség volt, mert a táncban elég nagy utat kell megtennie a hölgynek, míg a terem másik sarkába ér, nemkülönben a férfinak, mikor eltávolodik hölgyétől.) Mindegyik cinq pas és passage útirányát a cadence helyben mozgással zárja le (plasztikai tagolás). De itt újra hangsúlyoznunk kell, hogy a kinetogramokon rögzített rekonstrukciók csak egy-egy variánsát képviselik a sokféle irány-lehetőségnek.

A motívumsorok térrajz változatai a bennük foglalt motívumok plasztikai variánsaiból adódnak. A motívumoknál felsorolt (Arbeaunál található és fel-tételezett) variánsok, mint rézsút hátra, vagy minden mozdulattal előre vagy hátra haladás, helyben vagy ívben (a motívumsornál „körben”) mozgás,¹⁰⁰ úgyszintén az ugrás magasságának fokozása vagy csökkentése, a lépés és a szökellés elképzelhető szűk-tág fokozatai, a motívumok többszöri ismétlése által bontakozhatnak ki, így a motívumsorpároknál érvényesülhetnek csak igazán.

D i n a m i k a é s e l ő a d á s m ó d

A dinamika, az erőfok mindig a marcatón végződő cadence-ban kulminál (dinamikai tagolás). Legerőteljesebbek a Ruade-grue- és a Grue-típusú motívumsorok, dinamikájuk túlnyomóan forte, előadásmódjuk könnyed, lendületes, staccato. A Fleuret típusúakra a mezzoforte dinamika és a non legato előadásmód jellemző. Csak a Különféle-típusú motívumsorokban találunk pianótól forteig fokozódó dinamikát és legato előadásmódot. A Fleuret-szakasz b_1 sora pianóból lendül a forte nagy ugrásba (dinamikai váltás). Az öt típust tekintve *legtöbb a lendületes, staccato, forte motívumsor ; mindegyiknek előadásmódja*, mint Arbeau újra, meg újra mondja: *gaillard*¹⁰¹ — a gaillard szó jelentése pedig nemcsak vidám, víg, jókedvű, friss, hanem pajkos, dévaj, szemtelen és merész is.

⁹⁹ Kivéve a 12a motívumsort, amelyben nincs cadence.

¹⁰⁰ Arbeau 55.

¹⁰¹ Uo. 39v.—40., 47v., 49. stb.

Variánsok

Az öt motívumsortípusban szinte mindegyik fajta módosulás található. Csak néhányat említve: jelentősen csökken vagy szaporodik a tagszám (a 2 tagú sortól a 11 tagúig); valamennyit csökken vagy szaporodik a motívumtípusok száma (az egyféle típusútól a háromféle típusúig); módosul vagy megváltozik a szerkezet; kétféle az ütemszám; a cadence-ig sok a ritmusbeli és plasztikai módosulás; néhány sorban jelentősek a motívumvariánsok¹⁰² és akad egy-egy sorrendcsere is.

17 cinq pas illetőleg *passage* közös, hasonló és egymástól eltérő vonásai

Közös: az ütem, a tempó, a gaillard előadásmód; mindegyik szimmetrikusan ismételt, záró motívummal határolt, élesen tagolt, a zene és a motívumsor tagolása egybevág. Az ötszótagú ritmus lüktet (pontosan vagy variáltan) a 4 ütemes rövid motívumsorokpárokban ismételt, a hosszúakban és a szakaszban visszatérve.

Hasonló vonások: tizenhárom motívumsor (Ruade-grue, Grue, Pied croisé és a 7. számú Különféle) motívumsoralkotó motívumainak mozdulat-típusa a cadence-ig a kis ugrás (a különbségek a szökellés és a féllábon ugrálás ugrásfajtákból adódnak) és az ezzel egyidejű erőteljes lábgesztus (a különbségek főképpen a lábgesztusok irányából adódnak).

Eltérő, mert marsoló jellegű, anapestikus ritmusú a két Fleuret-sor¹⁰³ (a bennük ismétlődő fleuret-motívumok domináló mozdulattípusa a lépés); eltérő a Fleuret-szakaszpár, mert a leghosszabb és két motívumsoros, *a* motívumsora az egyetlen homogén szerkezet. Magában álló a kéttagú — a legjobban csökkentett — Különféle-típusú motívumsor. Nemcsak kis tagszáma és ritmusa, de a virtuos capriole-cadence is megkülönbözteti a többitől.

¹⁰² Motívumsoron belül feltételezhető a motívumok szólambeli módosulása is. Úgy gondoljuk, lehetett olyan Grue- Pied croisé- és Fleuret-típusú motívumsor is, amelyben kar-, derék- és fejmozgás kísérte a láb motívumát. Az is valószínű, hogy a kartartás is különböző volt (például egy vagy két kéz az övön, vagy csípőn), sőt arra is gondolnunk kell, hogy a Ruade-grue motívumsorokban átmenetileg a kar- és derékgesztusait helyzet váltotta fel.

¹⁰³ Van olyan magyar népi marsoló (Sárkóz), amelyben a sorozatosan (szimmetrikusan) ismétlődő motívum ritmusa ugyanolyan, mint a fleuret motívumé, és plasztikája meg annyira hasonló a fleuret-éhez, hogy a francia gaillarde és e magyar népi marsoló motívumát egy motívum-típus variánsainak tekinthetjük.



5. ábra. Capriole

IV

Arbeau francia gaillarde-jainak formai jellegzetességei

A GAILLARDE LEGNAGYOBB SZERKEZETI EGYSÉGEI

Rekonstruáló, elemző és összehasonlító munkánk során lényegében megismertük — ha nem is hiánytalanul — a francia gaillarde pas-it, mouvement-jait, assiette-jeit (a tánc motívumtípusait és a bevezető, valamint megszakító funkciójú mozdulatokat), továbbá a cinq pas-kat és passage-okat (a motívumsorpártípusokat és a szakaszpárt). Most megkíséreljük, amennyire Arbeau leírásai alapján lehetséges, magát a három táncot megismerni, néhány szempontból elemezni, és tipikus vonásaira rávilágítani.

Arbeau mindhárom gaillarde-jában egyaránt megtaláljuk a tánc akciójának megfelelő összefüggő részeket, a motívumsornál nagyobbakat egymástól elválaszthatókat: a szakaszokat.¹⁰⁴

Arbeau ezt írja: a férfi „eltáncolt néhány passage-t”, vagy hölgye előtt „új meg új passage-okat mutatott be”,¹⁰⁵ meg ezt is: „akkor aztán pajkosan, dévajkodva táncolja a tetszése szerint választott passage-okat”.¹⁰⁶ A tánc elején pl.: „csendesén járja a cinq pas-kat . . . így vezesse táncosnőjét körbe a terem-



6. ábra. Révérence salutatoire

ben.”¹⁰⁷ a párcserélőben: a táncosnő egyedül táncol, majd párt választ; utána párjával táncol, majd elbúcsuzik tőle.¹⁰⁸ Ezek a részek elemzésünk szerint szakaszok. A táncleírás szerint világosan elhatárolódnak egymástól, és mindegyikben két vagy több motívumsor van, tehát *a három gaillarde szakaszokra tagolható tánc*.

¹⁰⁴ A szakasz meghatározását l. a 67. jegyzetben.

¹⁰⁵ Arbeau 38 v.

¹⁰⁶ Uo. 49.

¹⁰⁷ Uo. 49.

¹⁰⁸ Uo. 39.

KÉT GAILLARDE FELÉPÍTÉSE ÉS SZERKEZETÉNEK VÁZLATA

A három, szakaszokra tagolt táncot egymással összehasonlítva látjuk, hogy kettő közülük — *a régi és az, amit Arbeau Capriolnak tanított* — nagyon hasonló, mondhatnánk a modellhez képest variánsok.¹⁰⁹ A X. táblázaton látható két tánc összehasonlításánál azt, ami közös — a modellt —, a középre írtuk, a variánsokat jobbra illetőleg balra. Az összehasonlító táblázaton világosan látható mi az, ami a két, szakaszokra tagolt táncban közös és hasonló, és mi az, ami eltérő.

Mindkét párostánc több szakaszos, úgynevezett bemutató tánc. (Egy pár táncolja, a többi nézi.) A tánc előtt, amikor a zene kezdődik, a táncosok köszöntik egymást és a nézőket (l. a 6. ábrát), a tánc után a férfi bókol hölgye előtt. (A tánckezdő bók, a révérence salutatoire¹¹⁰ rekonstrukcióját l. a XII. táblán.)

A bevezető *A* szakaszok csak abban különböznek, hogy a régiben egyetlen motívum, a másokban egy rövid motívumsorpár ismétlődik jónéhányszor. (L. a tourdion motívumsorpár kinetogrammját a XII. táblán.¹¹¹)

Bár a két *B* szakasz sokban különbözik, *alapjában rokon egymással.* Mintegy ugyanannak a témának változata: a táncosok külön válnak azért, hogy összekerülhessenek. A régi gaillarde-ban a hölgy távolodik, de csak azért, hogy a férfi kövesse; az újban a férfi távolodik el, de csak azért, hogy újra visszatérjen hölgye elé.

A C szakaszok még jobban hasonlítanak egymáshoz.

Az a gaillarde, amelyet Arbeau Capriolnak tanít, három szakaszra tagolható, a régi gaillarde-ban ez a távolodás-közeledés és utána egymással szembe fordulás ismétlődik mindvégig. Tehát a régi gaillarde három különböző szakaszból és a második és harmadik szakasz ad libitum ismétléséből áll. Feltehető,

¹⁰⁹ A két gaillarde leírását l. az I. fejezetben a 81—83. oldalon. A táncok összehasonlításának szempontjairól bővebben l. a 2b jegyzetben idézett két tanulmányban.

¹¹⁰ Arbeau 40—40v., 42v.—43., 49. — A tánckezdő bók rekonstruálásánál tekintetbe vettük Arbeaunak a basse danse előtt közölt *révérence salutatoire*-ra vonatkozó észrevételeit is. Ugyanis csak itt közli Arbeau ennek a révérence-nak időtartamát, és csak itt mondja el, hogy a férfinak jobb lábbal kell lépni, mert így fordulhat hölgye felé, és vethet egy kedves pillantást (*gracieux regard*) rá. (Arbeau 26v.)

¹¹¹ Az Arbeau által példának mutatott gaillarde bevezető szakaszába azért választottuk a többször ismételt tourdion motívumsort, mert Arbeau ezt írja: „csendesén járja a cinq pas-kat, mintha tourdiont táncolna”. (Arbeau 49.) A választott tourdion motívumsor nagyon hasonlít az 1. számú 5-ös Grue típusú motívumsorhoz. (A különbség: a tourdionban 4 grue helyett 4 pied en l'air áll; a cadence-ban az ugrás közép magas. Arbeau 50v.—51.) — A tourdiont kézen fogva táncolták (Arbeau 45.), a két hasonló gaillarde bevezető szakaszát is.

Arbeau magyarázata szerint a pied en l'air motívumban a súlyt hordó láb mozgása szökellésnek is értelmezhető. Mivel azonban a „csúsztatott lábemelés” még apró szökelléssel sem oldható jól meg, a pied en l'air-t a tourdion motívumsorban is szökellés nélkül rekonstruáltuk.

A tourdion — mint mondtuk — a három tételből álló basse danse harmadik része (l. basse danse, 2. retour, 3. tourdion). közvetlenül a retour után táncolták (Arbeau 51.) Talán szabad arra következtetnünk, hogy a gaillarde bevezető szakaszában a basse danse élt tovább, amit Arbeau szerint 40—50 évvel ezelőtt apja még táncolt. (Uo. 4v.)

A basse danse Franciaországban a XVI. század közepén Sachs szerint is úgyszólván megszűnt a gyakorlatban. (I. m. 239.)

X. TÁBLÁZAT

Két gaillarde összehasonlítása

A RÉGI GAILLARDE	K Ö Z Ö S Egy pár tánca	AHOGY ARBEAU TANÍTTJA
	Zene Bók egymás felé és a nézők felé.	
A) szakasz: „Egyszer vagy kétszer egyszerű lépésekkel körülsétáltak a te- remben.”	Körséta a teremben, kezet fogva.	Tourdion módra egy tour.
B) szakasz: A hölgy „visszatáncolt oda, ahonnan elindult, és ott egy- helyben táncolt. Táncosa kö- vette, majd megállt előtte.”	Eleresztik a kézfogást, különválnak, hogy újra egymással szemben találko- zanak.	A férfi elbúcsúzik, a hölgy egyedül táncol, a férfi „akkor kezdje a cinq pas-it magasabb ugrások- kal, amíg újra eléje nem kerül.” [Tehát eltávolodott és vissza- táncolt.]
C) szakasz: „és eltáncolt néhány passage-t, kedve szerint hol jobbra, hol balra fordulva.”	A férfi hölgye előtt szabadon választott passage-okat táncol.	„Akkor aztán gaillardise táncolja a tetszése szerint választott passage-okat.”
B_v Mint B , de a táncosnő „a terem másik végébe tán- colt, ahová a férfi ismét táncolva követte.”		
C_v Mint C , de a férfi néhány új passage-t táncolt.		
$(B_v C_v) \sim \vee$ Ad libitum folytat- ják, amíg a zene szól.		
	A tánc befejezése után, zene nélkül: a férfi bókol, és höl- gyét kézenfogva he- lyére kíséri.	

hogya a táncos elég ötletes volt, nemcsak pontosan ismételt, hanem variált is, vagy új motívumsorokkal tarkázta a szakaszt.¹¹²

A két gaillarde legegyszerűbb szerkezeti képlete így képzelhető el:

a régi: $A B C (B C) \tilde{\vee}$ vagy $(B D) \tilde{\vee}$ vagy $(D E) \tilde{\vee}$ stb.
az új: $A B C$

Ha azonban azt is tudni szeretnénk, hogy milyen és hány motívumsor volt a B és C szakaszokban, már csak igen kevés adatra támaszkodhatunk. Annyit tudhatunk, hogy a Capriolnak tanított gaillarde B szakaszában a férfi a szóló táncot cinq pas-kkal kezdte, és csak később, a C szakaszban került sor a passage-okra. Az „új, meg újabb” passage-okból álló C szakasz igen változatos és gazdag lehetett. Hogy egy-egy szakaszban milyen típusú motívumsorok lehettek, azt abból sejtethetjük, ahogy Arbeau a dallam szerint a motívumsorpárokat csoportosította.

A dallam szerint összetartozó motívumsorpárok a következők:

A dallam szövegének kezdete, ill. neve:

Egy-egy dallamra csoportosított motívumsortípusok:

egyféle típusú

Baisons nous belle¹¹³
J'aymerois mieulx¹¹⁴

két Ruade-grue (4., 5.) alap

dormir seulette
Air de gaillarde¹¹⁵

két Ruade-grue (13., 14.) bővített
egy Fleuret (10.) csökkentett

kétféle típusú

Si i'ayme ou non¹¹⁶

három Különféle (6., 8., 9.) mind csökkentett
és egy Grue (7.)

L'ennuy qui me¹¹⁷
tourmente

két Ruade-grue (15—16.) mind bővített
és egy Grue (17.)

Anthoinette¹¹⁸

két Grue (1., 3.) két alap és egy
és egy Pied croisé (2.) csökkentett

a szakasz

La Milannoise¹¹⁹

Fleuret (12.) egy bővített és egy
csökkentett

A dallamokat l. a zenei függelékben.

¹¹² Arbeau 63.

¹¹³ Uo. 54—54v.

¹¹⁴ Uo. 60—61.

¹¹⁵ Uo. 57.

¹¹⁶ Uo. 55v.—56v.

¹¹⁷ Uo. 61—62v.

¹¹⁸ Uo. 53—54.

¹¹⁹ Uo. 59—59v. — Egy Grue-típusú alapmotívumsornak (11.) kísérő zenéje töredékes dallam; szövegének kezdete: *La Fatigue*. (Uo. 57v.)

Abból pedig, hogy a 17 cinq pas illetőleg passage közül 11 Ruade-grue- és Grue-típusú, arra következtethetünk, hogy a szakaszokban és magában a táncban is ez a két motívumsortípus dominált.

A GAILLARDE LYONNAISE MENETE ÉS SZERKEZETÉNEK VÁZLATA

A harmadik tánc — a párcserélő, lyoni módra táncolt gaillarde¹²⁰ — menetéből tudhatjuk, hogy *párostánc* (ez az első szakasz) és *szólótánc* (a második szakasz) *váltakozik, miközben a párok is cserélődnek*, amíg csak a zene szól.

Ha a táncolókat számokkal jelöljük, a párcsere a következőképpen alakul:

	párostánc			szólótánc
1. szakasz	♂	♀	2. szakasz	♂
	1	1		1
3. szakasz	♂	♀	4. szakasz	♂
	2	1		2
5. szakasz	♂	♀	6. szakasz	♂
	2	2		2 stb.

Az 1. szakaszban a párostánc után az 1-es férfi búcsúzik és visszavonul. A 2. szakaszban az 1-es hölgy táncol egyedül, majd új párt választ. A 3.-ban a párostánc után az 1-es hölgy vonul vissza. A 4. szakaszban a 2-es férfi táncol egyedül és választ új párt stb.

A szakaszok motívumsorairól Arbeu nem ír semmit. Feltéve, hogy az összes párostánc és szólótánc hasonló volt egymáshoz, a tánc legegyszerűbb szerkezeti képlete: $AB (AB)^{\sim}$ volna. De lehetséges, hogy mind a páros, mind a szólótáncok részleteiben vagy talán egészükben is különböztek egymástól, és akkor a képlet módosul, sokféle lehetőség adódhat, egészen az $\underline{AB} \mid \underline{CD} \mid \underline{EF}$ stb. képletig.

A gaillarde lyonnaise voltaképpen *olyan régi párcserélő játéktánc, amelyet gaillarde-módra, cinq pas-kkal és passage-okkal táncoltak.*

A *gaillarde-típust* — nézetünk szerint — nem ez a tánc hanem a két fentebb párostánc képviseli.

KÖTÖTTség ÉS KÖTETLENSÉG A FRANCIA GAILLARDEBAN

A táncleírások és Arbeu jónéhány megjegyzése alapján mondhatjuk, hogy *a táncok koreográfái csak részben kötöttek.*

Kötött mind a háromban a tánc menete; a régi, meg a Capriolnak tanított gaillarde bevezető szakaszának ténnyel és a kézfogás. A bevezető szakasz után

¹²⁰ L. az I. fejezetben a 82. oldalon.

a tánc végéig nincs kézfogás, férfi és nő külön táncol. Kötött a szerkezet annyiban, hogy a cinq pas-k és passage-ok mindig cadence-szal záródnak, és szimmetrikusan ismételték. Kötöttséget jelent az előadásmódban a táncetikett, vagyis az, hogy a férfi sohasem fordíthat hátat hölgyének, akármennyit kanyarog, forog, akármilyen messzire távolodik tőle, mindig újra vissza kell érkeznie hölgye elé, mégpedig úgy, hogy szembe forduljon vele. És természetesen a nő sem fordíthatott hátat a férfinak.¹²¹

Ezzel szemben *kötetlenség* a két bemutató táncban azok a cinq pas-k és passage-ok, amelyeket a férfi — sokszor bizonyára rögtönözve — táncol hölgye előtt. (Talán ezért nem írta le Arbeau a szakaszok motívumsorait.) Ugyanígy kötetlen lehetett ezekben a táncokban a nő táncja is. Valószínűleg a párcserélő gaillarde-ban is így volt.

A táncleírásokon kívül, amelyek maguk is eleget mondanak a táncos szabadságáról,¹²² még Arbeau néhány megjegyzése is bizonyítja ezt. Többször biztatja Capriolt, hogy maga is alakítson új cinq pas-kat, és közölje azokat jó táncosokkal.¹²³ Azokon kívül, amelyeket ő tanított, sokat tanulhat korabeli társaitól is. Azt se feledje el — mondja Arbeau —, hogy a gyakorlat tanulságosabb, mint az előírás és a szabály.¹²⁴ Ha meg az ugrásban kiváló táncosoktól olyan figurákat látna, amelyeket nem ismer, írja le azokat, és találjon ki megfelelő elnevezéseket.¹²⁵ A „legjobb táncosok” pedig a 11 pas helyett a „különféle ugrások egész sorát adják elő, néha duplázva, vagy triplázva...”¹²⁶ Ha úgy tetszik — mondja — hosszabbíthatja a passage-t 17, 23, 29 vagy akár 35 pas-ra is¹²⁷ (ez utóbbi szimmetrikus ismétléssel 24 ütem is lehetett). És az itt következő megjegyzéséből arra kell következtetnünk, hogy rögtönzésre gondol: „de ezt nem ajánlom, unalmas volna a nézőknek, hogy ilyen sokáig kell várniuk a cadence-ra, és emlékezete is cserben hagyná”.¹²⁸ (Vagyis a hosszú 35 pas-ból álló passage-t, ha az rögtönzött volt, nem tudná szimmetrikusan ismételni, ami Arbeau szerint hiba volna.)

A motívumsoron belül szabadon cserélgetheti a motívumokat a táncos. A már említett motívum-alternatívákon kívül Arbeau azt is ajánlja, hogy a lassabb lüktetésű pas-k helyett itt-ott fleuret-t tegyen, mert ez az aprózás (*mignardez*) igen kellemesen hat.¹²⁹ Éppígy szabadon változtatható a motívum-

¹²¹ Arbeau 39.

¹²² Egy-két példa a két hasonló gaillarde-ból, amely a rögtönzésről tanúskodik: „táncolja a tetszése szerint választott passage-okat”; „kedve szerint hol jobbra, hol balra fordulva”; „a táncos mindig új meg új passage-okat mutatott be, ahányat csak tudott”. (L. a tanulmány 81–83. oldalán.)

¹²³ Arbeau 44.

¹²⁴ Uo. 60.

¹²⁵ Uo. 49.

¹²⁶ Uo. 63.

¹²⁷ Uo. 48v.—49., l. még 58—58v.

¹²⁸ Uo. 49.

¹²⁹ Uo. 57v.—58., — *mignardez* az is, ha a zene és a tánc, vagy csak a tánc ritmusa egy negyed helyett két nyolcad. (Arbeau 57v.—58v.)

sorok rendje a szakaszon belül. Capriol kérdésére, hogy ismétlje-e majd a táncos a cinq pas-t, azt feleli: „Az teljesen a táncostól függ, ha ismétlés helyett más cinq pas-val folytatja a táncot, az csak annál jobb . . .”¹³⁰ (Itt is hozzáfűzi: „ha az elsőt fordítva [vagyis szimmetrikusan] is eljárta”.)¹³¹

Hogy a szerkezet kötetlen volt, arra következtethetünk Arbeaunak ebből a megjegyzéséből is: „a passage-ok igen jól illenek a gaillarde-ok végére”.¹³² Tehát nem kellett okvetlenül azzal befejezni. (De meg kell itt jegyezni, hogy a szabad bővítés bizonyos mértékig korlátozva volt: csak 2, 4, 6 stb. ütemmel lehetett hosszabbítani a passage-t, páratlan ütemmel nem.¹³³ Ezt a szabályt a zene és a tánc tagolásának szoros összefüggése miatt állítja fel Arbeau.)¹³⁴ A tánc hosszúsága sem volt pontosan megszabott, a zenészek tetszése szerint is változott: a gaillarde akkor ért véget — mondja Arbeau —, amikor a zenészek abbahagyták a muzsikálást.¹³⁵

EGY-EGY JELLEMZŐ RITMUSBELI, PLASZTIKAI ÉS DINAMIKAI VONÁS

A gaillarde-ban uralkodó *ritmus* az ötös alapképlet (pontosan vagy variál-tan) akkor is, ha folyamatosan ismétlődik, akkor is, ha vissza-visszatér. Az ötös ritmus végén pedig a cadence ritmusa tér vissza: eleinte sűrűbben (2 ütemenként), majd hosszabb időközben (4, 6, 8, vagy több ütemenként). *Ez az ismétlődő vagy visszatérő ötös ritmus, és a cadence visszatérő pregnáns ritmusa, amely mindig egybevág a dallam sorvégi kádenciájával vagy sorközépi metszetével, a francia gaillarde jellegzetessége.*

A táncok *térrajzát* illetően tudjuk, hogy a két hasonló gaillarde páros körtáncal kezdődik, több páros körtánc nincs benne. A táncok menetének leírásából (a táncosok egymással szemben állva táncolnak, jobbra-balra fordulnak, távolodnak, közelednek — a régi gaillardeban párhuzamos úton haladnak — kanyarognak) arra következtethetünk, hogy *a térrajz változatos és színes volt.*

A dinamikára és a mozdulatok kilengésére vonatkozólag nagyon értékes — főleg gyakorlati szempontból — Arbeau az az utasítása, hogy a táncos ne kezdje mindjárt a legnagyobb intenzitással, és csak később legyenek ugrásai valóban „gaillard”-ok,¹³⁶ ennek indoklására Horatius „Ars poetica”-jának híres sorát idézi: „quid dignum tanto feret hic promissor hiatu”.¹³⁷ Arbeau

¹³⁰ Arbeau 54v.—55.

¹³¹ Uo. 55.

¹³² Uo. 60.

¹³³ Uo. 48v.—49., 52., 58—58v., 62v.

¹³⁴ „A mozdulatoknak — mondja Arbeau — a hangszerek lejtését kell követniök, és nem jó, ha a láb másról beszél, mint a hangszer.” (Arbeau 5v.)

¹³⁵ Arbeau 39. — Arról, hogy a tánc alatt egy vagy több dallamot játszottak-e a zenészek, vagy csak egy dallamot ismétlgettek tetszés szerint, nincsenek adataink (L. még a zenei tanulmány 153. oldalán.)

¹³⁶ Arbeau 49—49v.

¹³⁷ Horatius v. 138. — Édes Albert 1870-es fordításában: „Ily nagy szájjal ígérthöz méltót mit hoz elő majd.”

itt félreérthetetlenül *dinamikai és plasztikai fokozásra* is gondol. A gaillarde-nak, amelyet ő tanít, bevezető *A* szakasza halk, a *B* szakaszban fokozódik a dinamika és az ugrások magassága, a dinamikai és plasztikai csúcspontja a táncnak a *C* szakasz. Hasonlóképpen így van ez a régi gaillardeban is.

A FÉRFI ÉS A NŐ TÁNCA, ELŐADÁSMÓD

A nő táncáról vajmi keveset tudunk meg a leírásokból. Arbeau mostohán bánik vele. A két hasonló gaillarde *C* szakaszában pl. egyszerűen megfélekedzik róla. Nem tudjuk, hogy mialatt a férfi virtuosos táncát járja, mit csinál a nő. Állt és nézte, vagy kísérte a táncot? Arbeau-nak abból a megjegyzéséből, hogy a nő sem fordíthat hátat párjának,¹³⁸ arra gondolhatunk, hogy nem állt mindig egy helyben, hanem táncolt is, mint a *B* szakaszban. A párcserélőben ugyan egyforma a nő és a férfi szerepe, de a nő táncáról itt se tudunk meg semmit.

A férfi motívumaitól különböző női motívum egyedül a nő tánckezdő bókja,¹³⁹ de ezt a bókot Arbeau nem tartja gaillarde motívumnak.

Arbeau nemcsak a táncleírásokban feledkezik meg a nőről, hanem a motívumok tanítása közben az előadásmódról tett megjegyzései is szinte mind a férfi táncosnak szólnak. (A táncábrákon pl. az egyetlen tánckezdő bókot kivéve csak a férfi szerepel.) Ha Arbeau mond is valamit itt-ott a nő táncáról, azt is jóformán mindig a férfi táncának leírása, magyarázata közben mondja. Így tudjuk meg pl., hogy a *tourdion* egyik motívumát, a *pied en l'air*-t (amely a *fleuret* motívumban előfordul), „oly könnyedén, szinte csúsztatva kell előadni, mintha hölgy táncolná”¹⁴⁰. Amikor a férfi kézen fogja a nőt, kisebbeket ugorhat csak,¹⁴¹ tehát a táncban a nő ugrásai kisebbek, mint a férfiéi, és valószínűleg a láb lendületei is. Furcsa módon Arbeau az I. pozíciót és a II. pozíciót nyújtott lábbal nőiesnek tartja.¹⁴² (Alighanem ezért is van olyan kevés I. és II. pozíció a *cinq pas*-kban és *passage*-okban.)

Könnyedség, kis ugrások, és mindenekelőtt nőies magatartás, ez minden, amit a nő táncának előadásmódjáról megtudunk. De feltételezhetjük, hogy *nemcsak a férfi tánca volt fürge szilaj, szenvedélyes, dévaj és pajkosan vidám,*¹⁴³ hanem a nő tánca is, csak tartózkodóbb, mint párjáé és mintegy szordinóval lehalkított. Bár Arbeau csak a férfi ügyességéről és leleményességéről beszél, bizonyára a nő sem lehetett passzív párja a férfinak, hiszen a gaillarde-típust képviselő két tánc leírásából világosan kitűnik, hogy nő és férfi kapcsolata az egész tánc alatt szoros, annak ellenére, hogy csak az első bevezető szakaszban fogják kézen egymást.

¹³⁸ L. a 82. oldalon.

¹³⁹ A női tánckezdő bók az I. (vagy a III.) pozícióban lassú, középnyomású térdhajlítás és lassú felemelkedés I. a 6. ábrát. (Arbeau 42v. — Kinetogramma a XII. táblán.)

¹⁴⁰ Arbeau 45.

¹⁴¹ Uo. 45., 49.

¹⁴² Uo. 42v.

¹⁴³ Többek között: Arbeau 39v., 42v., 53., 63.

Ez a bevezető szakasz az egyetlen, amelyről tudhatjuk, hogy férfi és nő egyformán táncolta. A többi szakasz leírása szabad utat nyit a képzeletnek. Úgy tűnik, hogy ritkábban táncolt férfi és nő egyforma cinq pas-kat és passage-okat, tehát a gaillarde nagyjából kétszólamú volt.¹⁴⁴

Mind a két páros, ugró, bemutató táncban — amit Sachs találóan mond „Werbe und Sprödenspiel”-nek —¹⁴⁵ a férfi egyre nagyobb lendülettel, egyre virtuosabb figurákkal igyekszik megnyerni tartózkodóan kacér hölgye tetszését.

Azért hívják gaillarde-nak ezt a táncot — mondja Arbeau — *mert gaillarde-nak kell lennie annak, aki táncolja.*¹⁴⁶ Ebből is, mint az eddigiekből látnivaló, hogy a jó gaillarde táncosnak és bizonyosan hölgyének is, olyan intenzitással kellett átélnie mindazt, amit ez a gazdag jelentésű szó kifejez, hogy azt meg is tudja jeleníteni.

★

Remélem, hogy azok a koreográfusok, akik francia gaillarde-ot akarnak komponálni, hasznát vehetik a rekonstrukciónak, ha összevetik azokat az elemzéssel, amely a lehetőségekhez képest igyekezett a tánc gyakorlatát is szem előtt tartva, ismertetni a francia gaillarde-ot a maga kötöttségében és szabadságában. A gaillarde zene, a koreográfiák menete, a motívumok és motívumsorok típusai éppúgy, mint jellegzetes ritmusai, megadhatják a koreografálás alapját. A magyar néptáncal rokon egyéni fantáziának és leleményességnek éppúgy megvan a jelentősége most, mint ahogy megvolt annak idején a tánc előadásában. Így az eredeti táncegységek és táncok alapján kialakítható a XVI. század stílusának megfelelő, ugrásokkal telt, virtuos, „fürgé, dévaj, szilaj és szenvedélyes” francia gaillarde.

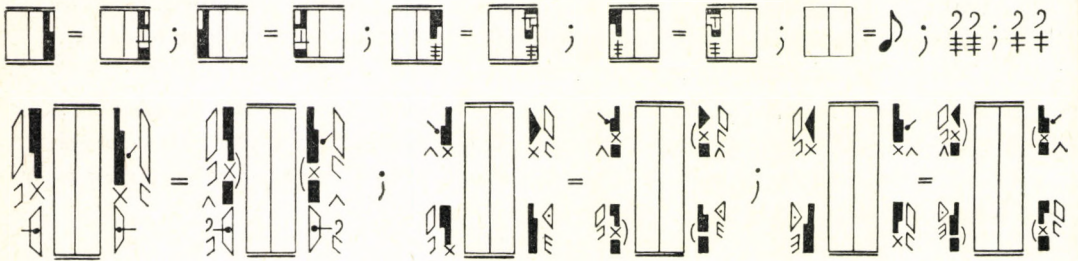
¹⁴⁴ Ha a kettes vagy csoportos táncot szólamszám szempontjából vizsgáljuk, akkor egy-egy táncos egy-egy szólamot képvisel. Ilyen szempontból egyszólamú a párostánc, ha a két táncos mozgása egyforma (még ha a táncuk magában sokszólamú is), kétszólamú, ha táncuk különféle.

¹⁴⁵ C. Sachs *i. m.* 241. — A magyar népi párostáncból ismert „csalogató”-t is szabadon figurázva járják. Főbb részei: nő és férfi külön-külön egymással szemben táncol (ilyenkor a férfi sokszor virtuosan cifráz); csalogatva kerülgetik egymást, vagy a közeledés-távolodás a kergetőzésig fokozódik (hol a nő hagyja el a férfit, aki követi őt, hol a férfi „fonódik”-el párjától, és tér vissza hozzá. A francia gaillarde és a magyar népi párostánc „csalogató” része tartalma szerint közös ősi forrásból eredhet. — Magyarországon a XIX. századi polgári és nemesi bálkon táncolt „szabálytalan magyar”, „páros magyar” vagyis csárdás korabeli leírásaiban is előfordul a magyar népi csalogató-típus egy-egy jellegzetes figurája. (Szentpál O.: *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében.* Bp. 1954. 40. 43—44., 48—50., 52., 56., 58., 61., 63.)

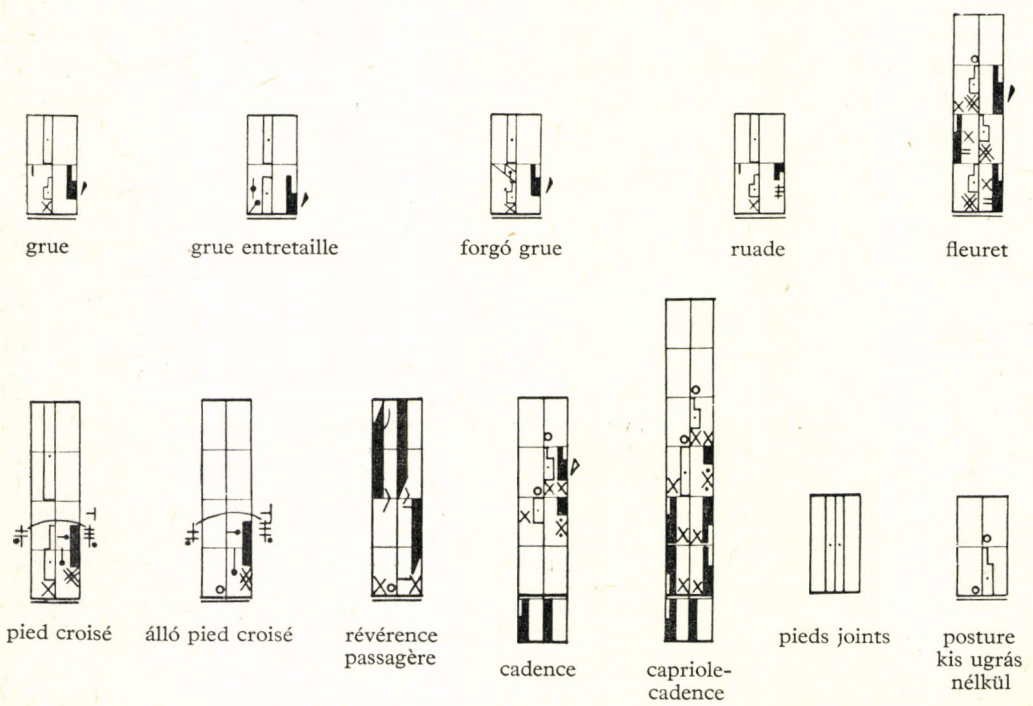
¹⁴⁶ Arbeau 39v.

I. TÁBLA

Előjegyzések a kinetogrammokhoz



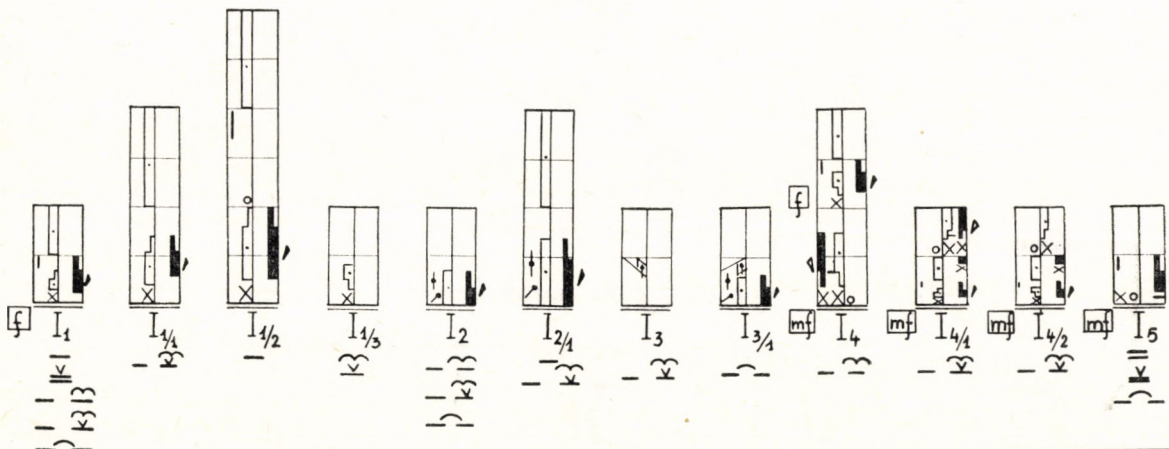
Pas-k, mouvement-ok, assiette-ek Arbeau gaillarde-tabulatúrán



A hét motívumtípus variánsai

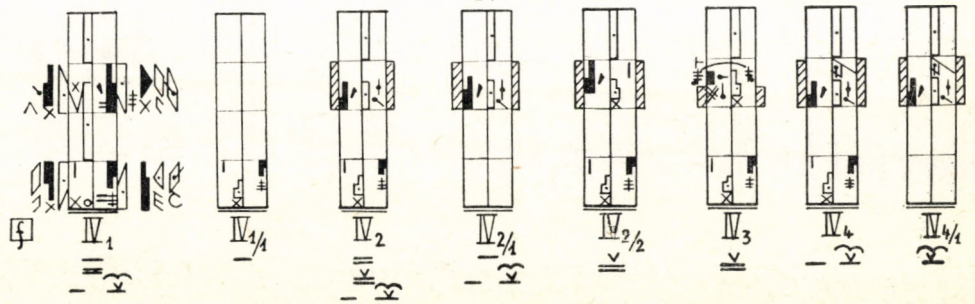
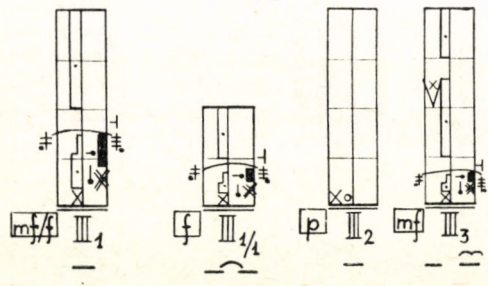
grue
I

ruade
II



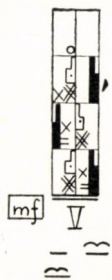
pied croisé
III

ruade-grue
IV

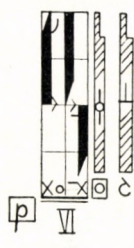


II/b TÁBLA

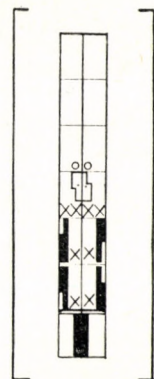
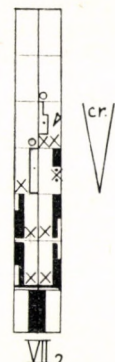
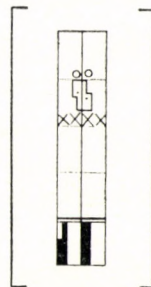
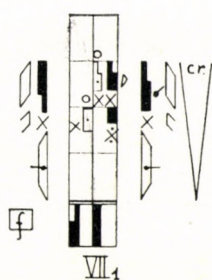
fleuret
V



révérence passagère
VI

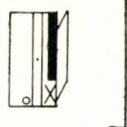
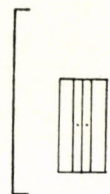
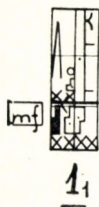


cadence
VII

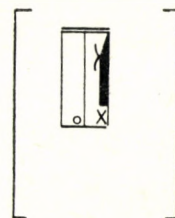
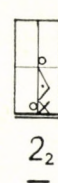
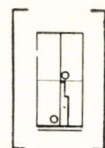


A két külön funkciójú mozdulat variánsai

pieds joints
1



posture
2



III. TÁBLA

Cinq pas-k
(tabulatúra és rekonstrukció)

<p>Posture droite.</p> <p><i>jobb cadence</i> Sault majeur.</p> <p><i>bal pied croisé</i> Pied croisé gaulche.</p> <p><i>bal pied croisé</i> Pied croisé gaulche.</p> <p><i>jobb pied croisé</i> Pied croisé droit.</p> <p><i>jobb pied croisé</i> Pied croisé droit.</p>	<p>2.</p>	<p>Posture droite.</p> <p><i>jobb cadence</i> Sault majeur.</p> <p><i>bal grue entretaille</i> gaulche. causant grue Entretaille droite</p> <p><i>jobb ruade</i> — Ruade droite.</p> <p><i>bal grue</i> <i>pied croisé vagy</i> grue gaulche. Pied croisé ou</p> <p><i>jobb ruade</i> — Ruade droite.</p>	<p>4.</p> <p>var. IV_{2/2} (II₁ - I₄)</p>
---	-----------	---	---

<p>Posture gaulche.</p> <p><i>bal cadence</i> Sault majeur.</p> <p><i>jobb grue</i> Greue droite.</p> <p><i>bal grue</i> Greue gaulche.</p> <p><i>jobb grue</i> Greue droite.</p> <p><i>bal grue</i> Greue gaulche.</p>	<p>1.</p>	<p>Posture droite.</p> <p><i>jobb cadence</i> Sault majeur.</p> <p><i>bal grue</i> Greue gaulche.</p> <p><i>jobb grue entretaille</i> droite. causant grue Entretaille gaulche</p> <p><i>jobb posture</i> sans petit sault. Posture droite</p> <p><i>jobb grue</i> Greue droite</p>	<p>3.</p>
---	-----------	---	-----------

IV. TÁBLA

Cinq pas-k
(tabulatúra és rekonstrukció)

Posture gauche.

bal capriole-cadence
avec capriole.
Sault majeur

jobb grue
bal pieds joints vagy
ou greue droite.
Pieds ioints

1_2 $[mf]$ $cr.$ $var.$ $I_{1/2}$

6.

Posture droite.

jobb cadence
Sault majeur.

bal pied croisé
Pied croisé gaulche.

bal révérence
Reuerence gaulche.

VII_1 $[f]$ $[mf]$ $[f]$ $[p]$ $cr.$

8.

Posture droite.

jobb cadence
Sault majeur.

bal grue entretaille
gaulche.
causat greue
Entretaille droite

jobb ruade
Ruade droite.

jobb grue
Greue droite.

pieds joints
Piedz ioints.

VII_1 $cr.$ $IV_{2/4}$ (II_2-II_2) I_1 $[f]$ 1_1 $[mf]$ $var.$ 2_2

5.

Posture droite.

jobb cadence
Sault majeur.

bal grue entretaille
gaulche
causat greue.
Entretaille droite

jobb grue
Greue droite.

VII_1 $cr.$ $I_{2/4}$ $I_{1/4}$ $[f]$

7

Cinq pas-k és a 12. sorszámú passage kezdete

(tabulatúra és rekonstrukció)

Posture droite.

jobb cadence
Sault majeur.

bal fleuret
Fleuret.

jobb fleuret
Fleuret.

VII₁ *f*

V

V

mf

10.

[kezdeté]
jobb fleuret
Fleuret.

bal fleuret
Fleuret.

jobb fleuret
Fleuret.

V

V

V

mf

12.

Posture droite.

jobb cadence
Sault majeur.

bal grue entretaille
gaulche.
causat grue
Entretaille droit

jobb pied croisé
Pied croisé droit.

VII₁

I_{2/4} *f*

III₁ *mf/f*

9.

Posture droite.

jobb cadence
Sault majeur.

bal grue
Greue gaulche.

jobb forgó grue
greue droite.
opposite, & faictes
gaulche à la partie
à main
Tornez le corps

bal grue
Greue gaulche.

bal posture
Posture gaulche.

VII₁

I₁

I₃

I_{4/3} *f*

2₁ *mf*

11.

VII. TÁBLA

Passage-ok

(tabulatúra és rekonstrukció)

posture droite.
Cadance de

jobb cadence
preparer cadance.
Sault majeur pour VII_1

bal grue
Greue gaulche.

bal ruade
Ruade gaulche.
 (II_2-I_5)

Greue gaulche.

bal toppantó grue
Position gaulche.
 I_4

Greue droite.

jobb toppantó grue
Position droite.
 I_4 *mf*

bal grue
Greue gaulche.

bal ruade
Ruade gaulche.
 (II_2-I_5)

bal grue
Greue gaulche.

bal ruade
Ruade gaulche.
 (II_2-I_5)

14.

posture droite.
Cadance en

jobb cadence
preparer cadance.
Sault majeur pour VII_1

bal grue
Greue gaulche.

bal ruade
Ruade gaulche.
 (II_2-I_5)

Greue gaulche.

bal toppantó grue
Posture gaulche.
 I_4

Greue droite.

jobb toppantó grue
Posture droite.
 I_4 *mf*

bal grue
Greue gaulche.

bal ruade
Ruade gaulche.
 (II_2-I_5)

jobb grue
Greue droite.
 I_5

jobb grue
Greue droite.
 I_1 *mf*

15.

VIII. TÁBLA

Passage-ok
(tabulatúra és rekonstrukció)

Posture droite.

jobb cadence
Sault majeur. VII₁

bal grue
Greue gaulche. IV_1 (II₂-I₅)

Greue gaulche.

bal toppantó grue
Posture gaulche. I₄

Greue droite.

jobb toppantó grue
Posture droite. I₄ *mf*

bal grue entretaille
greue gaulche.
Entretaille qui fait IV_2 (II₁-I₂)

jobb ruade
Ruade droite. IV_2 (II₁-I₂)

bal grue entretaille
greue gaulche.
Entretaille qui fait IV_2 (II₁-I₂)

jobb ruade
Ruade droite. IV_2 (II₁-I₂)

16.

Posture gaulche.

bal cadence
Sault majeur. VII₁ *f*

jobb grue
Greue droite. I₅

jobb grue
Greue droite. I₅

jobb grue
Greue droite. I₄

Posture gaulche.

jobb toppantó grue
Greue droite. I_{4/2}

Posture droite.

bal toppantó grue
Greue gaulche. I_{4/4}

jobb posture
Posture droite. 2₁ *mf*

jobb grue entretaille
greue droite.
Entretaille qui fait I₂

bal grue entretaille
greue gaulche.
Entretaille qui fait I₂

jobb grue
Greue droite. I₁ *f*

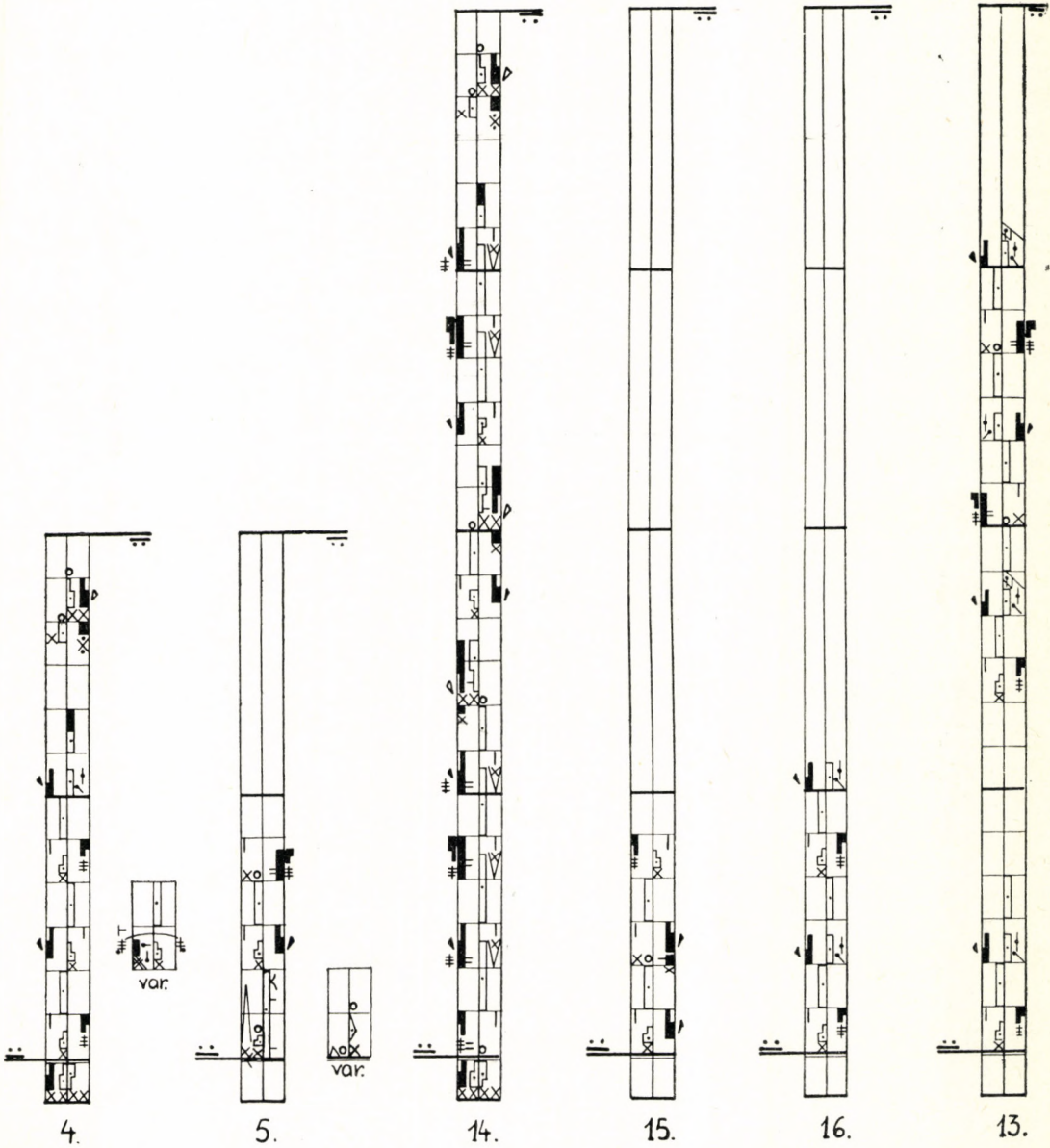
pieds joints
Pied ioint. 1₁ *mf*

17.

IX. TÁBLA

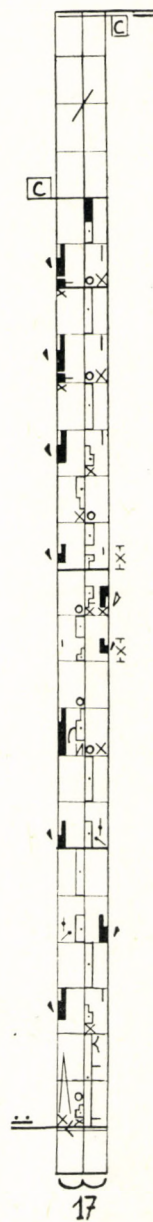
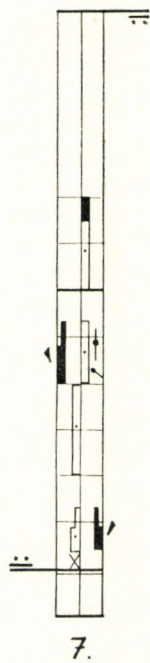
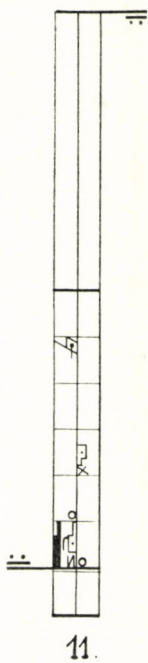
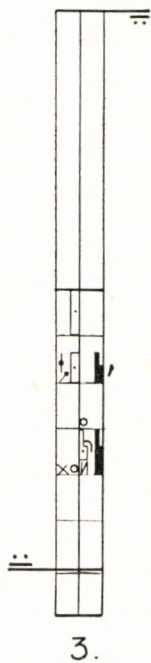
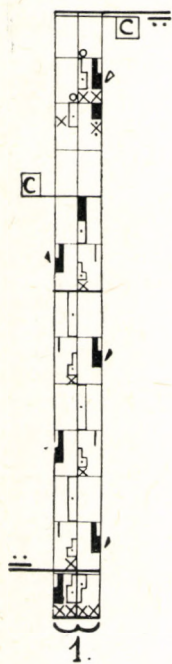
Ruade-grue motívumsortípus

(szinoptikus tábla)



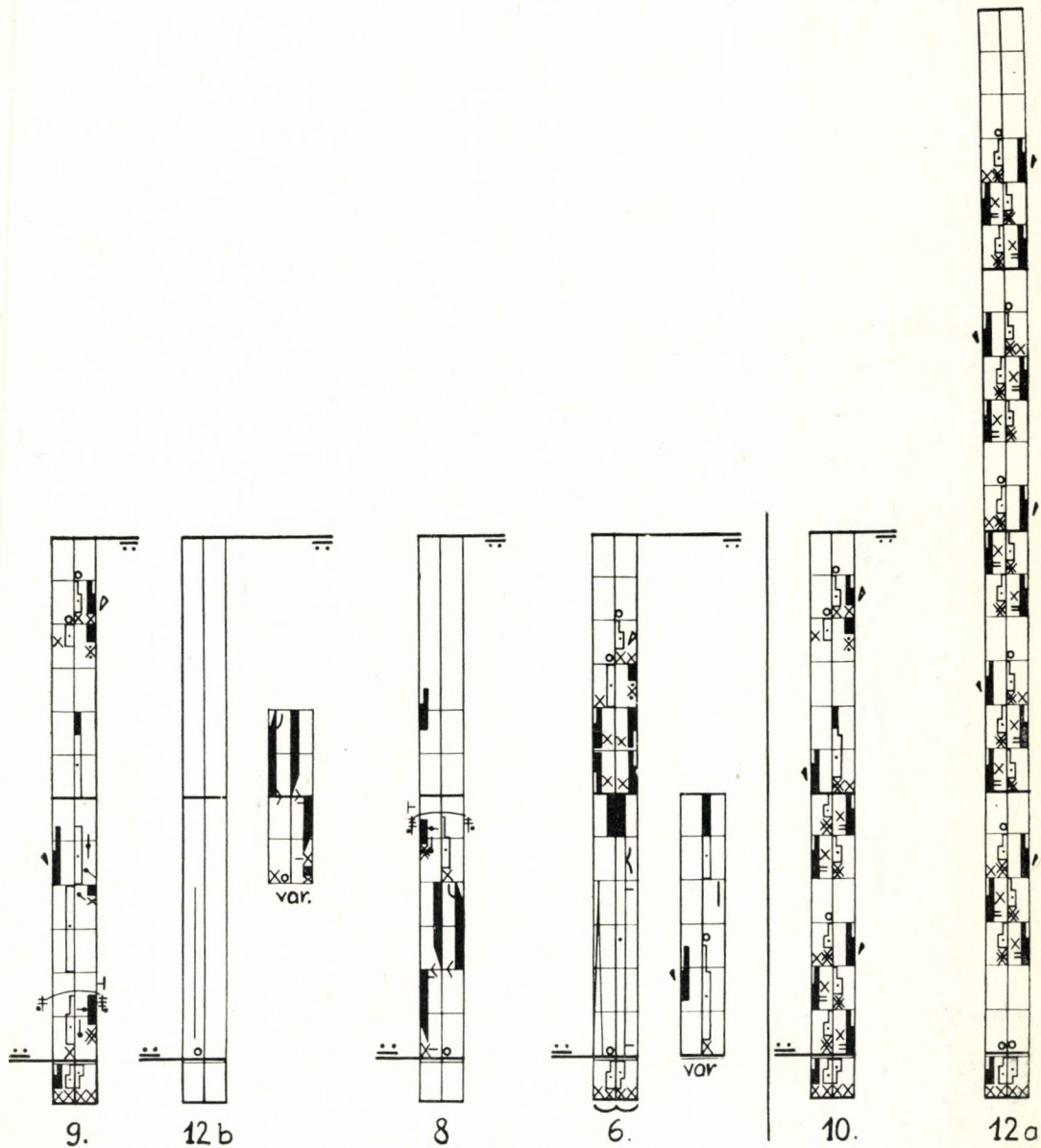
X. TÁBLA

Grue motívumsortípus
(szinoptikus tábla)



XI. TÁBLA

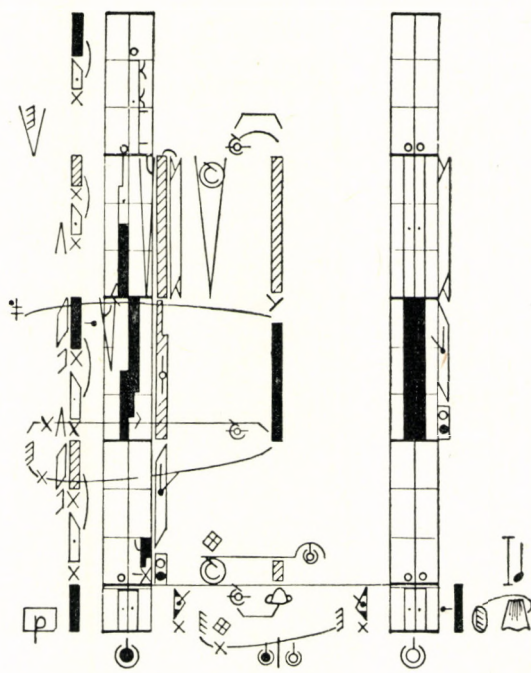
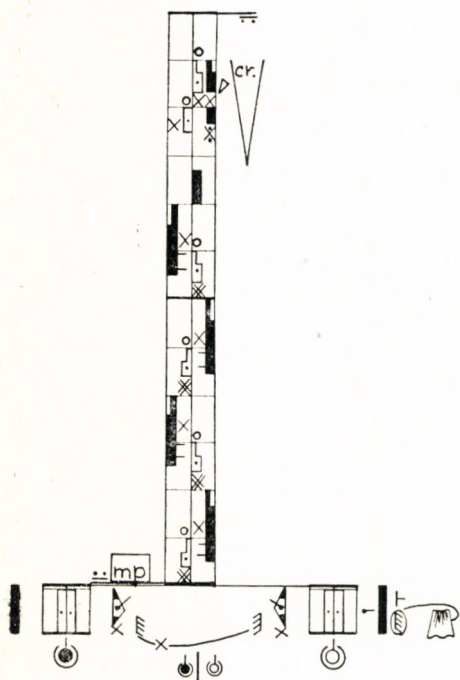
Különféle (9., 12b, 8., 6.) és Fleuret (10., 12a) motívumsortípus
(szinoptikus tábla)



XII. TÁBLA

tourdion motívumsorpár

révérence salutatoire



⊙ = kalap; ☐ = szoknya

MEGJEGYZÉSEK A KINETOGRAMMOKHOZ

*Az I—II. táblán**A táncmotívumok és a külön funkciójú mozdulatok lejegyzése*

Az I. és a IIa, b táblán a motívumokat és a külön funkciójú mozdulatokat jobb oldalra transzponálva írjuk le. Arbeau jobb grue-t (illetőleg ruade-ot, pied croisé-t, pied en l'air-t) mond, ha a motívumban a jobb lábat kell felemelni; jobb posture-t, ha a jobb láb elől, a bal hátul van; a révérence-nál azt a lábat nevezi meg, amellyikkel hátra kell lépni.

A szinoptikus IIa, b táblán motívumtípusonként az első motívumvariánshoz viszonyítunk. A második variánstól kezdve mindazt nem írjuk le, ami az első variánssal pontosan egyezik.

*A III—VIII. táblán**A dallamok lejegyzése*

Arbeau tabulatúrán a dallamok 3-as üteműek. De Arbeau nem minden ütem után húz ütemvonalat (l. a 69. jegyzetet). A kinetogrammok mellett levő tabulatúrákon szaggatott vonallal húztuk meg azokat az ütemvonalakat, amelyek a 3-as ütembeosztásnak megfelelnek, de Arbeau a könyvében nem jelölte be.

Arbeau alternatíváinak lejegyzése

Arbeau motívum, illetőleg külön funkciójú mozdulat alternatíváit a kinetogrammok mellett mint variánst jegyeztük le. Meg kell itt jegyezni, hogy az 5. számú cinq pas-ban Arbeau a posture-t, mint alternatívát — a többtől eltérően — nem a tabulatúrán, hanem a tabulatúra után a szövegben közli. (Arbeau 54 v.)

Rövidítés

A 10. és 12. sorszámú cinq pas illetőleg passage tabulatúrán Arbeau a fleuret motívumnak mindegyik mozdulatát megnevezi. Ezt a részletes leírást a kinetogramm mellett levő tabulatúrán az adott hely miatt rövidíteni kellett. Itt közöljük szószerint a 10. sorszámú cinq pas tabulatúrájának szimmetrikusan ismételt fleuret motívumát (a fleuret motívumpárt):

Pied en l'air droit. Fleuret.
Pied en l'air gaulche. Fleuret.
Greue droite.

Pied en l'air gaulche. Fleuret.
Pied en l'air droit. Fleuret.
Greue gaulche.

A 12. sorszámú passage tabulatúráján a fleuret motívumpár leírása csak abban különbözik a az itt közölttől, hogy a pied en l'air után „sans petit sault” áll.

*A IX—XI. táblán**Az egyes motívumsortípusok variánsainak szinoptikus lejegyzése*

A motívumsorokat úgy transzponáltuk, hogy mindegyik jobb cadence-szal végződjék. Azt a motívumsort, amelyik Arbeau tabulatúráján másik lábbal kezdődik, mint a szinoptikus táblán, alul szimmetria jellel láttuk el.

Motívumsortípusonként a rövid motívumsor-variánsokat az első rövidhez, a hosszú motívumsor-variánsokat az első hosszúhoz viszonyítva jegyeztük le. A második variánstól kezdve, az üresen hagyott részek azt mutatják, hogy az illető motívumsorvariáns, az üres részeknek megfelelő tartamban semmiben sem különbözik attól az első variánstól, amelyhez viszonyítjuk.

*A III—XI. táblán**Nyomdahibák Arbeau könyvében*

A 10. számú cinq pas (Arbeau 57.) dallama előtt is 3-as ütemjelzés áll, de a dallam nem 3+3 fehér minimát, hanem 7-et tartalmaz. Mivel a hét negyedből álló dallam nem hozható szinkronba az Arbeau által megadott tánclépésekkel, a kinetogramm mellett levő dallamon az egyik negyed hangot kihagytuk. A zenei függelékben látható a dallam úgy, ahogy Arbeau könyvében van.

A 12. számú passage-ban (Arbeau 59.), a harmadik „Fleuret”-nél kétszer jobb lábbal kezdődik a „pied en l'air”. A második pied en l'air-nek — az összes többi fleuret-nek megfelelően — szimmetrikusan, itt tehát bal lábbal kellene kezdődnie. A kinetogrammon kijavítottuk ezt a hibát.

Ugyanennek a passage-nak utolsó részében „pied croisé droit sans petit sault” áll Arbeau (59.), a szimmetrikus ismétlésnél (u.o. 59.) a „sans petit sault” kimaradt. Mivel az összes többi tabulatúrán a szimmetrikus ismétlés pontosan ugyanolyan, ezt a passage-t is szimmetrikusan ismételtük.

A kinetogrammokot *Szentpál Mária* jegyezte le, Budapest, 1964. március 31.

UNE ANALYSE MORPHOLOGIQUE DES GAILLARDES FRANÇAISES DE TH. ARBEAU

Par Olga Szentpál

L'auteur de cette étude nous présente les gaillardes publiées dans l'ouvrage de Thoinot Arbeau (Jehan Tabourot), paru en 1588 sous le titre de *Orchésographie* et cela non seulement en les reconstruisant, mais aussi en les analysant sur la base des expériences dans le domaine de la danse folklorique vivante. Conformément aux points de vue de son analyse, l'auteur ordonne ses matières de façon à ce que la danse examinée, tout comme ses parties s'adaptent à une étude comparative.

La reconstitucion d'une danse historique, connue sur la base d'une source écrite, ne peut être tenue pour digne de confiance que si l'on établit les traits caractéristiques de chaque type de danse conformément à la confrontation de toutes les variantes décrites dans l'ouvrage consulté et non — comme cela est arrivé plus d'une fois — en n'examinant que quelques variantes choisies au petit bonheur. Au cours de l'étude de la source consultée les manques et lacunes patentées doivent être complétées ou remplacées de manière que les additions de l'auteur soient clairement distinguées des données originales de la source. La publication sans équivoque d'une danse reconstruite n'est possible qu'à l'aide de la notation cinématographique.

Ce travail de reconstruction et d'analyse des formes prend son point de départ de la danse considérée comme entité, puis la divise en ses plus petites parties et, passant par les unités plus grandes, se dirige graduellement vers la danse considérée à nouveau en entier. Selon cette analyse, les pas mouvements et assiettes de la gaillarde, connus par la description d'Arbeau, sont d'une part les unités structurales les plus petites de la danse, c. à. d. des motifs, et d'autre part des éléments structuraux, c. à. d. des mouvements à fonction spécifique. Les cinq pas et passages — publiés sur les tablatures —, représentent des unités structurales plus grandes, c. à. d. des suites de motifs.

Sur les tablatures de la gaillarde on trouve plus ou moins de variantes de sept types de motifs (grue, ruade, ruade-grue, pied croisé, fleuret, révérence passagère, cadence) et de deux mouvements à fonction spécifique (posture, pieds joints). A partir des tables de motifs — réalisés d'après les cinégrammes des types de motifs — destinées à l'ana-

lyse — et à la comparaison, nous pouvons reconnaître les caractéristiques de chaque type de motif (nombre des membres, type du mouvement, nombre de parties, particularités rythmiques, plastiques, dynamiques et d'exécution, rapport avec la musique, ainsi que nombre et fréquence des variantes du type de motif et la manière de la variation); puis se dégagent, dans la confrontation des sept sortes de motifs, les caractéristiques de tous les types de motifs de la gaillarde et les traits communs, les particularités semblables, ainsi que les divergences de ces différents types.

D'une part, la fréquence d'autre part, le nombre élevé des variantes démontrent que, dans les cinq pas et dans les passages, le rôle majeur revient aux types de motifs dont le mouvement typique est le saut et, simultanément, le mouvement caractéristique de la jambe (la cadence — grand saut; la grue et la ruade-grue — celle-ci semblable à la campanelle — qui sont de petits sauts).

Sur ses dix-sept tablatures, Arbeau publie onze cinq pas et six passages. Le cinq pas, puisque toujours à deux temps, est une courte suite de motifs; le passage à 4 temps est la longue suite.

Les caractéristiques des suites de motifs sont: la structure, les membres de la suite, le nombre des types de motifs, enfin les particularités rythmiques, plastiques, dynamiques, l'exécution et le rapport avec la musique.

Les suites de motifs peuvent être groupées selon le nombre des membres de la suite: cinq pas de cinq membres (la série fondamentale de motifs selon le nombre des membres); cinq pas de trois ou deux membres (suite de motifs diminuée); passage de 9, 11 etc. membres (suite de motifs élargie).

Selon les types de motifs formant les suites de motifs, celles-ci peuvent être rangées dans cinq catégories: grue, ruade-grue, fleuret, pied croisé et mixte. L'analyse et la comparaison se font de manière identique à celle des motifs, à l'aide de tableaux constitués à cet effet et selon chaque type de suite de motifs.

L'auteur compare d'abord les variantes au sein d'un type de la suite, puis confronte les cinq types de suite. Le trait commun des 17 cinq pas ou passages est: leur rythme est à trois temps, leur tempo pas trop rapide, mais alerte: leur exécution enjouée; chacun d'eux est symétriquement répété, délimité par un motif fermant la cadence, nettement phrasé; la fragmentation de la musique et de la suite de motifs concorde. Le rythme à cinq syllabes est scandé (exactement ou avec variation), répété dans les paires de suite brèves et revenant dans les longues.

Les suites de motifs les plus nombreuses sont du type de ruade-grue et grue.

De trois des descriptions de danse d'Arbeau on peut établir que la gaillarde peut être phrasée en couplets. Deux gaillardes (telles qu'on les dansait autrefois, puis à la fin du XVI^e siècle) sont fort semblables, quasi des variantes en comparaison du modèle. Dans ces deux danses sautées, exécutées par un couple, sont communs:

le début de la danse: quand la musique commence à jouer et que les danseurs se font la révérence et saluent aussi le public;

le couplet *A* d'introduction: promenade main dans la main autour de la salle;

le second couplet *B*: on se lâche les mains, on s'éloigne et on s'approche, come un petit badinage;

le troisième couplet *C*: le danseur danse devant sa dame des passages à son choix;

après la fin de la danse, sans musique: le danseur fait sa révérence et reconduit par la main sa danseuse à sa place.

Dans l'ancienne gaillarde le couplet *B* et *C* se répètent variées, ad libitum. La gaillarde française est représentée par ces deux danses. La troisième, la gaillarde de Lyon est une danse de jeu ancienne, où l'on procède à l'échange des partenaires et qu'on danse à la manière de la gaillarde avec des cinq pas et des passages.

On peut déduire de la description des danses et de différentes remarques d'Arbeau que la gaillarde a été, en France, au XVI^e siècle, en partie une danse fixée, mais de plus d'un point de vue aussi une danse libre, improvisée. Le rythme dominant dans la gaillarde est la formule de base quintuplée: ♪♪♪♪♪ (exactement ou variée). Ce rythme répété ou revenant et le rythme marqué, qui revient dans la cadence, (concordent toujours avec la cadence de fin de vers de la mélodie ou avec la césure) représentent une des caractéristiques de la gaillarde française. La disposition spatiale de cette danse devait être variée et pittoresque. Le bon danseur devait commencer la gaillarde doucement, puis augmenter constamment la dynamique et la plastique, varier sa danse de passages toujours renouvelés pour arriver au sommet dans le dernier couplet. L'exécution de cette danse est éclairée de la manière la plus convaincante par les paroles d'introduction d'Arbeau: „La gaillarde est appelée ainsi, parce qu'il faut être gaillard et dispos pour la danser”. Et la signification du mot gaillard n'est pas seulement: gai, agile, leste, animé, mais encore: folâtre frippant et avec libre élan.

ILLUSTRATIONS

1. grue droite
2. ruade gauche
3. pied croisé gauche
4. posture gauche
5. capriole
6. révérence salutatoire

GAILLARDE-DALLAMOK TH. ARBEAU ORCHÉSOGRAPHIE C. MŰVÉBEN

Borsai Ilona

BEVEZETÉS

A különböző művészeti ágak primitívebb, ősbibb állapotban összefonódva jelentkeznek; a fejlődés folyamán szétválnak, önállósulnak — hogy majd egy bizonyos idő után újból, magasabb szinten éledjen fel a „Gesamtkunstwerk” igénye. Hasonló jelenséget figyelhetünk meg egyes művészeteket vizsgáló tudományok fejlődésében is. Így pl. a tánctudomány történetében a kezdeti naivabb leírások (Franciaországban Arbeau, hazánkban Réthei—Prikkel) még bizonyos fokig párhuzamosan, együtt tárgyalják a táncot és a zenét; e két tudomány ezután szétválik, külön-külön jut magasabb fokra — míg napjainkban egyre követelőbbé válik az igény, hogy összefüggéseikben és egymásra gyakorolt kölcsönhatásukban vizsgáljuk mindkettőt.

Ennek az igénynek hazánkban is többen adtak kifejezést — egyelőre főként előszóban elhangzott előadásokon, amelyeknek a Bartók Archívum adott teret és keretet.¹ Ugyanezen „komplex szemlélet” igényével dolgoztunk már ezeket megelőzően Szentpál Olgával jelen tanulmányainkon.

Szentpál Olga azt a célt tűzte maga elé, hogy Thoinot Arbeau² műve alapján rekonstruálja a francia gaillarde-tánc szerkezeti egységeit, s ezeket a mai néptánc kutatásban kialakult szempontok szerint elemezze. Minthogy Arbeau a könyvében ismertetett valamennyi tánchoz legalább egy-egy dallamot közöl (a gaillarde-okból többet is) s művében számos zenei vonatkozású megjegyzés is található, ezzel adva volt a lehetőség, hogy e mű feldolgozásában a táncot és a zenét egyszerre tegyük vizsgálat tárgyává.

Az együttes feldolgozás jelen esetben részint közös, részint párhuzamos munkát jelentett — de a párhuzamos munkában is egymás eredményeinek figyelemmel kísérését és az azokra való építést.

E két tanulmány kiegészíti egymást, — teljes képet a gaillarde-ról csak a kettő együtt ad. Ennek ellenére mindkét tanulmány törekszik arra, hogy önmagában is kerek egész legyen. Bizonyos ismétlések így elkerülhetetlenek, — de ezek is más-más nézőpontból, hol tánc-, hol zene-centrikusan kerülnek vizsgálatra. Szó szerinti ismétlések elkerülése érdekében viszont utalunk a másik tanulmány megfelelő helyére.

¹ Vitányi Iván: *A tánc és zenetudományi kutatás közös problémái*, 1963. V. 9-én; Martin György és Szentpál Olga: *Néptánc és népzene kapcsolata*, 1964. I. 30-án.

² Thoinot Arbeau személyére és művére vonatkozó adatokat lásd a 80. old.

A PAVANE ÉS A GAILLARDE KAPCSOLATA

Muzsikus számára a gaillarde (gagliarda, gagliard, stb.) -fogalom elsősorban a korai (16, 17. sz.-i) hangszeres szvitzene egyik alap-ellentétpárját, a pavane-gaillarde egységet asszociálja.

Lassú-gyors táncok összekapcsolása általános jelenség térben és időben mindenütt, a mindig mindenkiben meglevő természetes kontrasztigény eredménye. Az európai zenében — amint ezt a középkortól kezdve fennmaradt zenei emlékeink bizonyítják — a tempóváltozással egyidejűen szívesen változtatnak ütemnemet is: a páros ütemű lassú táncot (pavane, passamezzo) gyakran követi páratlan ütemű gyors (saltarello, Hupfauff, gaillarde). A 16—17. sz. hangszeres zenéjében — mint említettük — a páros lassú — páratlan gyors ellentétpárt leginkább a pavane-gaillarde összekapcsolásában találjuk meg.

E két tánc kapcsolata még szorosabbra fonódik azokban a művekben, amelyek — a XVII. sz.-i zeneszerzők „variációs szvitjeinek” alap-csírájaként — azonos témából bontják ki mindkettőt, s csupán az eltérő tempó-, metrum- és ritmussal utalnak különböző jellegükre. Ez viszont későbbi fejleménynek látszik; kezdetben nyilvánvalóan önálló dallamokkal jelentkezett az új tánc.

A XVI. sz. 20-as éveitől szinte évenként megjelenő táncdallam-gyűjtemények a tánczene általános fellendüléséről s szinte a maihoz fogható népszerűségéről tesznek tanúságot. E. H. Meyer szerint³ éppen ez a nagyfokú tánczeneigény hozta volna létre a pavane- és gaillarde-dallamok tematikus azonosságát: ha nem állt elég gaillarde-dallam a táncolók rendelkezésére, a muzsikuskok egy szerűen átalakították számukra a pavane-okat.

Nem valószínű azonban, hogy ez a variációs megoldás az élő táncgyakorlat szükségleteinek kielégítésére keletkezett volna. Inkább érezzük sajátosan zenei igényből fakadónak: a muzsikus, aki jól ismeri a különféle táncok jellegzetes ritmikáját, eljátszik ugyanazzal a témával, mintegy különféle ritmikai jelmezbe öltöztetve azt.

Arbeau gaillarde-dallamai mind önálló, kerek, többnyire dalszerű alakulatok; s bár ő is utal arra, hogy „a pavane után gaillarde-ot szoktak táncolni”⁴, mégis egyik gaillarde-dallama sem nevezhető az általa közölt pavane-dallam változatának.

³ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Fridrich Blume. Band IV. Kassel 1955, Bärenreiter. Gaillarde. 1290. hasáb.

⁴ Cz: 36. — Arbeau művéből rendelkezésemre állt Fonta kiadásából a gaillarde-ra vonatkozó rész, Czerwinskyéből pedig az egész mű fotokópiája; az idézeteket e két forrásból veszem, Fonta kiadását A-val, Czerwinskyét Cz-vel jelölve. Mivel Fonta kiadásában csak a recto-oldalak vannak megszámozva, a verso-oldalak jelölésére az előttük levő recto-oldalak számozását használok, v-indexszel (Pl. A : 49v.).

A GAILLARDE-TÁNCOK ZENEI KÍSÉRETE

Arbeau a pavane-nal és a basse danse-szal kapcsolatban beszél a tánczenei kíséret különböző formáiról. „Atyáink idejében — írja — a furulya (flûte longue) volt használatos, dob (tambourin)-kísérettel.” Szerinte ez teljesen elegendő volt, mert „a dallamhoz a kísérete t is megadta”, s nagy előnye, hogy „egyazon személy tudta kezelni mindkettőt, s így szükségtelen volt nagyobb kiadásba keveredni, a hegedűkhöz és más hasonlókhöz több zenészt alkalmazni.”⁵ S a könyvében közölt rajzok egyikén láthatunk is egy muzsikust, aki



⁵ Cz: 24—25.

a bal oldalán függő dobot jobbkézrel üti, s ugyanakkor balkezevel egy meglehetősen hosszú furulyán játszik.⁶

A polgárosodás folyamatával egyidejűen növekednek az igények a zene-kísérettel kapcsolatosan is. „Manapság — teszi hozzá Arbeau kissé mintegy rosszállóan — a legszegényebb kézműves is azt szeretné, hogy lakodalman oboa és posaun szóljon!”⁷

A basse danse zenéjét — valószínűleg, mivel kifejezetten régi táncról van szó — (a basse danse-ok Arbeau szerint már 40—50 éve kimentek a divatból) Arbeau a furulya-dob együttesnek megfelelő módon közli, két szólamban: az alsó sorban dallamot, a felsőben ritmust a dob számára. S Capriol kérdésére: „Vajon feltétlenül szükséges-e, hogy dobbal és furulyával kísérjék a pavane-t és a basse danse-ot?”, Arbeau, bár jónak lát e célra hegedűt, clavecint, 9 lyukú furulyát, oboát, bármely más hangszert vagy akár az éneket is, nem mulasztja el hangsúlyozni, hogy „a dobütések kiválóan alátámasztják azokat a mozdulatokat, amelyek a táncban előfordulnak”⁸. S a közölt kótapélda valóban azt mutatja, hogy amíg a dallam szabadabban mozog, a dobütések sztereotíp ritmusa adja meg a tánc sajátos jellegét.

A fentiek alapján valószínűnek látszik, hogy a furulya-dob együttesnek — legalábbis kezdetben — a gaillarde-táncok kíséretében is nagy szerepe lehetett. Az Arbeau által közölt gaillarde-dallamok többsége — amint majd látni fogjuk — kis hangterjedelmű; így a 3 lyukú furulyán is könnyűszerrel előadhatták ezeket. Arbeau viszont a gaillarde-októl kezdve már mindent csak egy szólamban közöl, mintegy nyitva hagyva a kíséret lehetőségét bármely hangszer számára.

Capriol szavaiból értesülünk pl. arról, hogy a fiatalok szívesen táncoltak lantzene hangja mellett. „Ha Orléans-ban éjjeli zenét adtunk, lantunkon rendszerint a „La Romanesca” gaillarde-ot játszottuk... Aztán megtanultam egy másikat lanton játszani és nagyon szerettem nézni, ha társaim erre táncoltak,

⁶ Ez az Arbeau által említett és lerajzolt furulya-dob együttes a mai napig használatos Dél-Franciaországban (Provence, Languedoc), a helybeli táncok (branle, farandole) zenei kíséretére. A furulya, amelyet a nép galoubet néven ismer, cilindrikus hosszú ajaksíp, 3 fogolyukkal (a mutató-, közép- és hüvelykujj számára), amelyet a játékos bal kezének kis- és gyűrűsujja között tart; ugyanakkor a bal vállára (csuklójára, sőt, esetleg a kisujjára) akasztott kisdobot a jobb kezében tartott ütővel üti. Bár a furulyán csak 3 lyuk van, átfúvással 12 hangot is meg lehet rajta szólaltatni. Hangmagassága két oktávval van a fuvalé fölé, éles hangzású, de viszonylag gyenge erősségű. V. ö. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Friedrich Blume. Band IV. Kassel 1955; Bärenreiter, *Flöteninstrumente*. 336. hasáb; *Larousse de la Musique*. Publ. de Norbert Dufourcq. Tome 1. Paris 1957, Librairie Larousse. Galoubet, 381. old.; és *Encyclopédie de la Musique*, Tome 2. Paris 1959, Fasquelle. Galoubet, 209. old.

⁷ Cz: 25. — Hasonló folyamat ment végbe a magyar parasztság életében a XIX. sz. vége óta. „Az 1880-as években — írja Kodály Zoltán — igen sok helyen módos lakodalomban is beérték a dudával” (*A magyar népzene*, Budapest 1952. Zeneműkiadó, 57. old.); ma már viszont a legszegényebb házhoz is legalább rezesbandát vagy vonóseggyüttest — vagy legújabbán jazzzenekart hívnak.

⁸ Cz: 36.

Basse danse.

Dob:



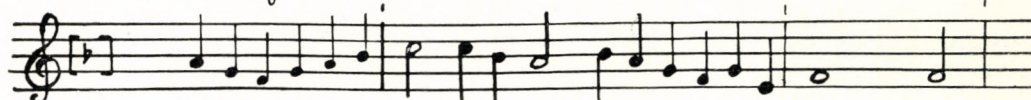
Dallam-hangszer:



Dob:



Dallam-hangszer:



mivel jól játszottam és énekeltem is hozzá, és mert úgy találtam, hogy a táncolók erre igen kifejező lépéseket tudtak eljárni.”⁹

A lantkíséret népszerűsége mellett tesz tanúságot a kéziratos és nyomtatott lant-tabulatúrában közkézen forgó tömérdek táncdallam-gyűjtemény is a XVI. században.

Egy-egy gaillarde-dallamot a muzsikusok feltételezhetően többször is eljátszottak. Erre utal Arbeau egyik megjegyzése: „...és folytassa így tovább amíg a hangszeren játszó folytatja a játékot”¹⁰. De az is valószínű, hogy egy-egy táncmulatság alkalmával többféle gaillarde-dallam is felhangzott.

⁹ A: 52v. Hogy ez a La Romanesca című gaillarde az ez időben annyira népszerű Romanesca-dallam melyik változata lehetett, nem tudhatjuk, mivel Arbeau ezt a dallamot nem közli, csak említi.

¹⁰ A: 50v.

Bár a gaillarde-dallamok túlnyomórészt hangszeres gyűjteményekben maradtak fenn, mégsem állíthatjuk, hogy kizárólag vagy elsődlegesen hangszeres fogantatásúak lennének. Arbeau könyvének egyik előbb idézett mondatában láthattuk egyrészt, hogy az éneket a különböző hangszerekkel egyenrangú tánc-kíséreti lehetőségként említi — amint hogy ugyanerre utal egyes korabeli tánc-dallamgyűjtemények címe is: „...accomodées aussi bien à la voix, comme à tous instruments musicaux...”¹¹ vagy: „...tant à la voix humaine, que pour apprendre à sonner espinettes, violons et fleustes...”¹²; a közölt gaillarde-dallamok címe másrészt — akár Arbeaunál, akár a korabeli táncdallam-gyűjteményekben — igen gyakran nem más mint egy szöveg-kezdet, ami szintén az énekelhetőség, sőt, énekeltség mellett bizonyít. Az Arbeau által közölt vagy említett 10 gaillarde-dallam közül négyet ilyen dalszöveg-kezdettel nevez meg: *Baisons-nous, belle*; *Si v'ayme ou non*; *L'ennuy qui me tourmente*; *Faymerois mieulx dormir seulette*.

Két gaillarde-dallamot Arbeau külön címmel jelöl: *Anthoinette, La Fatigue* — ami ugyan nem zárja ki a szöveg lehetőségét, de nem is bizonyít feltétlenül mellette. Az *Anthoinette* viszont éppen az a dallam, amelyről Capriol említi, hogy lanton játszottá és énekelt is hozzá. Mindezek a dallamok (a fenti négyet is beleértve) erősen vokális jellegűek is.

Három gaillarde-dallamot viszont különböző városnevekre való utalással nevez meg Arbeau: *La Romanesca, La Lyonnoise* és *La Milannoise*¹³ (vö. nálunk: marosszéki, kunszentmiklósi stb.). A két elsőt csak említi, így dallami sajátosságairól nem tudunk meg semmit, a harmadik azonban már valóban eléggé hangszeres jellegű, akár csak a minden külön cím nélkül közölt *Air de Gaillard* is.

ARBEAU GAILLARDE-DALLAMAINAK ELEMZÉSE

Arbeau a korában használt valamennyi francia társastáncot ismerteti könyvében. (Részletezésüket lásd a jelen kötet 80. oldalán). Mindegyik tánchoz legalább egy-egy dallamot közöl, néha többet is. A különféle gaillarde-táncfigurák bemutatásához összesen 8 egész dallamot és egy dallamkezdetet használ. Ezeket megelőzi egy *tourdion*- és követi egy *volta*-dallam. Ez utóbbi kettőt

¹¹ *Recueil de danseries, contenant presque toutes sortes de danses comme Pavanes, Pass'emezoz, Allemandes, Gaillardes, Branles et plusieurs autres, accomodées aussi bien à la voix, comme à tous instrumens musicaux, nouvellement amassé d'aucuns scavants maistres musiciens, et autres amateurs de toute sorte d'harmonie. Antwerpen, P. Phalèse et J. Bellère, 1583.*

¹² *Musicque de joye. Appropriée tant à la voix humaine, que pour apprendre à sonner espinettes, violons et fleustes. Avec basses danses, eleues pavanes, gaillardes et branles, ou l'on pourra apprendre, et scavoir les mesures, et cadences de la musique, et de toutes danses. Composées par divers aucteurs musiciens très parfaictz et excellents, en leur siècle. — Lyon, J. Moderne (s. d., c. 1550).*

¹³ Egyes korabeli táncok városnevekkel való kapcsolatát illetően v. ö. Szabolcsi Bence: *Három régi magyar vers ritmusáról. Vers és dallam*, Budapest 1959. Akadémiai Kiadó, 105—106. old.

a gaillarde-dallamokkal együtt elemezzük. Nem csak zenéjük nyilvánvaló rokon-sága teszi ezt indokolttá, hanem az is, hogy Arbeau ezek táncairól is mint a gaillarde-tánc rokonairól beszél: „A tourdion nem más, mint egy gaillarde par terre”¹⁴. „A tourdion és a gaillarde zenéje egy és ugyanaz”¹⁵; „A volta a provinceiaknál használt gaillarde-fajta, amelyet, éppúgy mint a tourdiont, hármas ütemben táncolnak”¹⁶.

Összesen tehát 10 egész és egy töredékes dallamot teszünk vizsgálat tárgyává, az alábbi szempontok szerint: tempó, ritmus, szótagszám, hangnem, hangterjedelem, forma, variálás.

Tempó

Az Arbeau-korabeli dallamok tempójának meghatározásához kitűnő eligazítást ad e táncok részletes leírása és elemzése. Ahhoz ugyanis, hogy a tánc lényegét alkotó kis ugrások és főleg a cadence nagy ugrása megfelelő módon elvégezhető legyen, a tempó nem lehet ♩ = 132-nél gyorsabb, de ♩ = 96-nál lassabb sem.

A viszonylagos, de nem túl gyors tempóra egyébként Arbeau szavaiból is következtethetünk: a pavane-hoz vagy a basse danse-hoz viszonyítva gyors¹⁷, de lassabb pl. mint a tourdion, mert ezt „egészen mélyen a földön táncoljuk meglehetősen gyorsan, míg a gaillarde-ot magasabban és lassabban.”¹⁸

Ritmus

„A tánc a zenétől és annak változásaitól (modulations) függ”¹⁹ — jelenti ki Arbeau több ízben is; e közben, amint a folytatásból kitűnik, elsősorban a ritmusra gondol. „Ritmikai sajátság nélkül (sans la vertu rythmique) ugyanis homályos és zavaros lenne (a tánc), annál inkább, mivel a tagok mozdulatainak a hangszerek lejtését kell követniük, és nem jó, ha a láb másról beszél, mint a hangszer.”²⁰ Ismét másutt pedig így nyilatkozik: „...ha a táncos a dallamot ismeri, és magában (en son coeur) a zenészekkel együtt énekel, akkor nem véteti el a táncot.”²¹

Vizsgáljuk meg tehát, melyek az Arbeau által közölt gaillarde-dallamok jellemző ritmikai sajátságai, s hogyan viszonyulnak ezek a táncéihoz.

¹⁴ Cz: 30.

¹⁵ A: 49.

¹⁶ Cz: 75.

¹⁷ Cz: 36.

¹⁸ A: 49v.

¹⁹ Cz: 24, A: 5.

²⁰ A: 5.

²¹ A: 49v.

Öt-, illetve tíz-szótagos alapképlet

A gaillarde-tánc lényege, amint a tánc elemzésből láthatjuk, egy bizonyos öt lépésből álló motívumsor. Innen e tánc másik elterjedt neve: Cinq pas (fr.), Cinque passi (ol.), Cinque pace vagy Sink-a-pace (ang.). A gaillarde-tánc és zene ismertetését Arbeau is e sajátosság bemutatásával kezdi:

„A gaillarde-nak hat lépést kellene magában foglalnia, minthogy hat fehér minimából áll, amelyet két hármas ütemben játszanak a következőképpen:

3 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

Mégis csak öt lépés van benne, mert az ötödik, utolsó előtti hang elerőtlenedik s a levegőbe vész (est consommée et perdue en l'air... est défailtante) amint alább láthatja, s helyébe egy vele egyenértékű szünet kerül, úgy hogy nem marad csak öt hang. S ha minden hangra egy lábmozdulatot számítunk, öt mozdulattal kell számolnunk és nem többel.”²²

♪ ♪ ♪ | ♪ - ♪ |

Ennek az öt lépésből álló tánc-motívumsornak a zenében is öt-szótagos alapegység felel meg, két hármas ütemben, a fentebb Arbeau által is bemutatott, jellegzetes gaillarde-ritmusban, vagy egyik annak megfelelő variánsával. Ez az öt-szótagos alapegység sok esetben önmaga kitesz egy dallamsort; gyakran azonban, egy másik öt-szótagos ütempárral bővülve, 10-szótagos dallamsorokat formál. Minthogy — Arbeau szerint — minden egyes cinq pas-t köteles a táncos szimmetrikusan ismételni, ezek 10 lépésből álló motívum-sor párokat alkotnak, amely így a 10-szótagos dallamoknak is tökéletesen megfelel.

Mielőtt tovább mennénk meg kell jegyeznünk, hogy bár Arbeau dallamai-ban valóban a fehér minima az alapegység, jelen tanulmányunkban valamennyi dallamot — s így a ritmusképleteket is — negyed alapegységgel közlünk, ahogy ez a néptáncban szokásos, s ennek megfelelően a tánc-tanulmányban is használt ritmusjelölésmóddal megegyezhessen.

A szótagszám — lépés egyezés azonban — amint ezt a jelenségeket a tánc-elemzés részletesen tárgyalja²³ — nem jelent egyben azonos ütembeosztást is. Amíg ugyanis a dallam általában minden kétséget kizáróan két-két hármas ütemre oszlik, addig a táncmotívumok a legtöbb esetben kettes beosztásúak, tehát ugyanannyi idő alatt három kettes ütemre bomlanak:

Zene: ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

Táncmotívum időtartama: ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

²² A: 39v.

²³ Lásd táncelemzés 114—118. old.

Ez a polimetria csak a két-ütemes egységeken belül áll fenn ; ezek az egységek egyébként egyszerre kezdődnek és egyszerre végződnek, egymásnak megfelelően és egymással szoros kapcsolatban.

Cadence

E szoros kapcsolat a tagolás módjában is megnyilatkozik. A tánc motívum-sorait rendszerint az Arbeau által Cadence-nak nevezett nagy ugrás s az ezt követő posture (helyzet) járja le, a két utolsó ütemrészen. A zenében szintén van egy az ötös egységeket lezáró sztereotíp ritmusképlet, amelyet, az énekelt formának leginkább megfelelően, |♩♩| -val jelölhetünk. Arbeau szerint „A cadence (amelyet a zenészek clausulának neveznek) nem más, mint a nagy ugrás a rákövetkező helyzettel együtt. És amint láthatja, hogy a hangszeren játszó, miután eljátszották dallamaikban az utolsó előtti akkordot, rövid ideig elhallgatnak s csak azután játsszák az utolsó akkordot, hogy lágyan és harmonikusan fejezzék be, így a nagy ugrás által, amely mintegy a lábak csöndje és a mozdulatok megszűnése, a rákövetkező helyzet kecsesebbnek és kellemesebbnek tűnik.²⁴

Ennek az elméletnek megfelelően, Arbeau, valahányszor egy gaillarde-dallamot táncatábulatúrával párhuzamosan közöl, a záróképletet mindig szünettel fejezi ki. Az ütempár ritmusképlete így |♩♩♩|♩♩| helyett |♩♩♩|♩♩|, hogy így a „lábak csöndje” és a zenei csönd egybeesése annál szembetűnőbben kiugorjék.

Aprózás

Az öt- vagy tíz-lépéses — illetve öt- vagy tíz-hangnyi egység azonban táncban is, zenében is csak alapszékéma. Ez megsokszorozódhatik az aprózások vagy a kadencia-elhalasztás által, és csökkenhet összevonás által. Arbeau ezt így magyarázza:

„...jegyezze meg, hogy egyes cinq pas-kat csak azért nevezünk így, mert időmértékük azonos az öt lépésével ; de mégis több vagy kevesebb mozdulatot tartalmaznak ennél”.²⁵ S rátér az aprózás ismertetésére:

„Mint hogy egy cadence két hármas ütemet fog össze, s e két ütem hat fehér minimát tartalmaz, amelyek közül egy szünetté változott, a posture-ön kívül négy fehér minima marad ; ebből következik, hogy ha a négy első hangot két-két részre osztjuk, nyolc fekete lesz a négy fehérből, s ha minden hangjegyre egy-egy mozdulatot végzünk, akkor nyolc lépés lesz a posture előtt négy helyett, s így a posture-rel együtt összesen kilenc lépés”.²⁶

²⁴ A: 48, 48v.

²⁵ A: 55v.

²⁶ A: 55, 55v.

Ilyen dallamot vagy táncot azonban, amelyben a két utolsó ütemrészen kívül minden egyes hang vagy lépés osztódnék, Arbeau nem közöl. Az a példa, amelyet az aprózás ismertetésére bemutat, (*Air de Gaillarde*, 6. dallampélda), hét hangú dallamra hét lépést hoz, úgy, hogy minden második hang és lépés osztódik az első négy közül:



Az ilyen fajta aprózásnak a táncban külön neve is van: ez a fleuret. A közölt példában teljesen azonos a zene és a tánc ritmusa, Arbeau ízlésének megfelelően, amely szerint „a táncoló mozgása csak akkor szép, ha lábai a zene ritmusával összhangban mozognak”.²⁷

Capriol kérdésére azonban, hogy „Ha csak fehér minimákból áll a zene, alkalmazhatunk-e fleuret-eket”, Arbeau így válaszol: „Természetesen... Ilyen megosztást bármikor és bárhol csinálhat — úgyszintén kevesebb lépést is, ahogyan jónak látja”.²⁸

P a s s a g e

De nem csak aprózás által szaporodhatnak meg a tánclépések egy motívum-sorban. Capriol kérdésére, „vajon a cadence mindig a hatodik fehér minimára esik-e?”²⁹, Arbeau leszögezi, hogy általában és leggyakrabban igen; mégis vannak esetek, amikor a táncos az első két ütem valamennyi hangjára tesz valamilyen mozdulatot, s így mintegy elhalasztja a cadence-ot a következő ütempár végére. Így a szokásos öt-lépéses egység helyett egy 11 (6 + 5) lépésből álló sorozat keletkezik, amelyet Arbeau *passage*-nak nevez (mivel a táncos *áthalad* a cadence helyén). E 11 lépéses passage időtartama pontosan megfelel egy négy-ütemes dallamsornak, szimmetrikusan ismételve pedig egy fél-dallamnak.

A passage-ok tánc-tabulatúráihoz közölt dallamokat Arbeau úgy egyezteteti a táncsal, hogy a négy-ütemes dallamsorok középzárlatát szintén „elhalasztja”, s a záró ritmusképletet csak a sorok végén hagyja meg, a tánc nagyugrásainak megfelelően:

Zene (9, 10. dallampélda)



Táncmot. időtartama: (14, 16. passage).



Arbeau szerint a táncosnak módjában áll még tovább is halogatni a cadence-ot a 18., 24., 30., vagy akár a 36-ik hangig is, a így járhat 23, 29 vagy akár 35 lépéses sorozatokat is, de ő nem tartja ezt ajánlatosnak. Szempontjai, amelyeket ez ellen felhoz, jellemzőek a táncrea:

²⁷ A: 58v.

²⁸ A: 58v.

²⁹ A: 48v.

A nézők elunhatják magukat, ha ilyen sokáig kell várakozniuk a cadence-ra (ez a megjegyzés egyrészt a gaillardetánc mutatóvány-jellegére utal, másrészt a cadence fontos szerepére a táncon belül);

az emlékezet összezavarodhat ilyen hosszú lépés-sorozat észbentartásában (újból hangsúlyozódik a szimmetrikus ismétlés fontossága).³⁰

Természetesen egy-egy passage-on belül is sor kerülhet az aprózás jelenségére, ami egy-egy dallam- vagy táncmotívumsor szótagjainak illetve lépéseinek, további szaporodásához vezethet. Ilyen pl. a *L'ennuy qui me tourmente* kezdetű gaillarde-dallam (10. dallampélda). ötödik és hatodik sorához tartozó két passage. Ezekben a hatodik és hetedik lépés egyaránt kettéosztódik ritmikusan, a dallam hatodik és hetedik hangja ugyanezt teszi — így a passage-ban szokásos 11 lépés és hang 13-ra szaporodik:

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | (17. sz. passage).

Fleuret-típusú aprózással (♩ ♩ ♩ | ♩) 16., 25. stb. szótagszámú dallamokról és ugyanennyi lépésből álló motívumsorokról lehetne szó — Arbeau ezeket azonban csak elméletileg említi³⁷. A gyakorlatban egyetlen ilyen jellegű példát közöl, *La Milanoise* címmel (8. sz. dallampélda). E dallam mindkét sorának első része — a táncnak megfelelően — olyan passage, amelyben csupa fleuret-típusú aprózás van, szótagszáma azonban nem 16, hanem 15, mivel szünettel kezdődik:

| ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | (12. passage a sora)

Az *Air de Gaillarde* (6. dallampélda) és a *La Milanoise* példájából láthatjuk, hogy a fleuret-típusú aprózást egyaránt használták anapestikus vagy daktilikus formában. Az ennek megfelelő tánc-motívum viszont mindig anapestikus jellegű.

Ö s s z e v o n á s

Amint fentebb idéztük, Arbeau említi, hogy a cinq pas-val azonos időmérték alatt nemcsak több, hanem kevesebb lépés is járható.³² Az első dallam, amelyhez ilyen jellegű tánc-variánst mutat be, a *Si i'ayme ou non* kezdetű (5. sz. dallampélda). Ez a dallam tíz-szótagos sorokból áll, a tánclépések azonban ezúttal nem egyeznek a dallamsorok szótagszámával. Az első dallamsor 5—5 hangjához olyan táncmotívumsor kerül, amely a nagy ugráson kívül csak két lépésből áll (illetve szimmetrikusan ismételve összesen négyből). A dallamsor első három

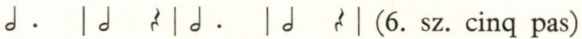
³⁰ A: 48v.

³¹ A: 58.

³² A: 55.

hangjára esik az első mozdulat, a második hármás csoportra pedig a nagy ugrás a rákövetkező posture-rel — s ugyanígy a második ütempárban is. Éppen ezért az ugrást jelző szünet e dallamsorban a második ütemek elejére kerül, nem a közepére, ahol általában lenni szokott:

Zene: 

Táncmot. időtartama:  (6. sz. cinq pas)

(Azon ritka esetek egyike, amelyekben gaillarde-dallam és táncmotívum metrikailag egyeznek).

A második sortól kezdve a dallam teljesen szabályosan folytatódik, a cadence-ot jelző szünet visszakerül szokott helyére. A hozzátartozó táncmotívum-sorok azonban továbbra is rendhagyóak, de ezúttal nem két, hanem három lépésre összevontan (a nagy ugráson kívül). Így minden egyes mozdulat két hangnyi időtartamot vesz igénybe ezáltal a kétütemes egységeken belül újból átmeneti polimetria keletkezik a tánc és a zene között. Ezek az egységek azonban továbbra is egyszerre kezdődnek és együtt érnek véget:


Zene: 

Táncmot. időtartama  (7. és 8. cinq pas)

Arbeau példái között csak egy esetet találunk, amelyben az összevonás jelensége dallamban és táncban azonos, mégpedig a *La Milannoise* című gaillarde (8. dallampélda) sorainak b) részében. Ez a gaillarde (amelynek a) részét az aprózással kapcsolatban említettük), Arbeau szerint nem más mint „egy 11 lépésű passage, amely 5 fleuret által 15 lépésnyire szaporodott, s ezt követi egy 3 lépésű összevont cinq pas...”³³

Ez a gaillarde-dallam, amint majd a formai elemzésben is látni fogjuk, úgyszólván minden szempontból elüt a többitől, így például abban is, hogy 3/2-es beosztású. Ezáltal az eredeti gaillarde-ritmus alapülkötésével helyenként éppen úgy ütközésbe kerül, ahogyan a tánc szokott. A zene és a tánc ritmikája viszont ebben az esetben teljesen egyezik. Nem véletlen, hogy Arbeau éppen e gaillarde ismertetése közben jelenti ki: „a tánc akkor szép, ha a lábak mozgása a zene ritmusát kíséri.”³⁴ A tulajdonképpeni gaillarde-ritmusból viszont — a sorzáró cadence-okat leszámítva — sem a táncban, sem a zenében nem maradt semmi.

Zene: 

Táncmot. időtartama 







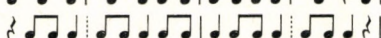
Gaillarde-alapritmus 

³³ A: 58v.

³⁴ A: 58v.

I. Táblázat

Az Arbeau által közölt gaillarde-dallamsorok ritmusának és szótagszámának összefoglaló táblázata

	R i t m u s	Szótag- szám	Dall. sz.
Összevonás		3	8 b)
5-ös alapképlet		5	4, 11
Aprózás		7	6.
10-es alapképlet		10	1., 2., 3., 5., 7.
Passage		11	9., 10.
Passage aprózva		13	10.
Passage aprózva		15	8 a)

A 3, 5, 7 szótagos sorok a táncban egy-egy cinq pas-nak, illetve rövid motívumsornak, a 10 szótagosak egy-egy szimmetrikus cinq pas-nak, illetve rövid motívumsorparnak, a 11, 13 és 15 szótagosak pedig egy-egy passage-nak, illetve hosszú motívumsornak felelnek meg.

Amint a fenti összefoglaló táblázat is mutatja, a gaillarde-dallam ritmusában és szótagszámában egyaránt változatos és rugalmas: az 5-ös alapképlet mellett 3-tól 15-ig terjedő szótagszám sokféle ritmusképlethez járulhat. Mi tartja mégis össze őket? Akárcsak a magyar kanásztánc dallamokat (amelyek 6-tól 15-ig szintén a legkülönbözőbb szótagszámmal és ritmusban fordulnak elő), itt is elsősorban a súlyok száma (a magyar kanásztánc esetében 4 kettes egységet jelző, a francia gaillarde esetében 2 vagy 4 hármas egységet jelző súly) és a cadence-formula (az élő gyakorlatban elsősorban a ritmust adó hangszer játékában, a dallamban viszont ennek valamelyik változatával.)









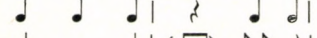
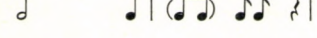













A gaillarde-dallamok ritmikájával kapcsolatban meg kell még jegyeznünk, hogy — egyéb korabeli hangszeres gyűjtemények gaillarde-dallamaival ellentétben — Arbeau dallamai közül egy sem kezdődik felütéssel.

A gaillarde dallamsorok ritmusa a hozzájuk tartozó táncmotívumsorok ritmusával

A zene és a tánc párhuzamba állításában eddig többnyire csak a tánc-motívumok időtartamát jelöltük. Érdeemes egy összefoglaló tekintetet vetni ezek ritmusára is (a súlyt hordó láb szempontjából), ugyancsak a zenével párhuzamosan.³⁵

³⁵ Azok kedvéért, akik a táncban szokásos ritmusjelölésekben nem teljesen otthonosak, meg kell említenünk, hogy a zárójelbe tett hangjegyek a tánc-ritmus leírásában mindig ugrást jelentenek.

II. Táblázat

Zene:		3., 4., 5. sz. dallamok
Tánc:		7., 9. sz. cinq pas.
		1., 4. sz. cinq pas.
		5. sz. cinq pas.
		11. sz. cinq pas.
		3. sz. cinq pas.
		2. sz. cinq pas.
		8. sz. cinq pas.
Zene:		5. sz. dallam első sora
Tánc:		6. sz. cinq pas.
Zene:		6. sz. dallam
Tánc:		10. sz. cinq pas
Zene:		8. sz. dallam b) része
Tánc:		12. szakasz b) sora
Zene:		9., 10. sz. dallam
Tánc:		14. sz. passage
		15. sz. passage
		16. sz. passage
		13. sz. passage
Zene:		10. sz. dallam 5. és 6. sora
Tánc:		17. sz. passage
Zene:		8. sz. dallam a) része
Tánc:		12. szakasz a) sora

Láthatjuk tehát, hogy a táncmotívumok ritmusa — ha lényegében megegyezik is a zenéével — szívesen fonja körül azt aprózással vagy szinkópázással. Sokkal ritkább az összevonás. A hang szerinti egyezés pedig leginkább olyankor van meg, amikor a zene is apróz.

Arbeau leírásából nem derül ki, hogy bizonyos táncmotívumok bizonyos dallamokhoz vannak-e kötve. Amit a fleuret alkalmazásával kapcsolatban idéztünk tőle (hogy ui. a táncos bármikor és bárhol végezhet ilyen megosztást, ha a zene nagyobb értékekben mozog is), arra mutat, hogy nincsenek; mégis, úgy gondoljuk, nem véletlen, hogy bizonyos motívumsorok bemutatásához milyen dallamokat választ.

III. Táblázat

Hangnem, hangterjedelem

Oktáv terjedelmű autentikus dúr:	—
Oktáv terjedelmű autentikus moll:	3. <i>Anthoinette</i> (VII — 8)
Oktáv terjedelmű plagális dúr:	—
Oktáv terjedelmű plagális moll ill. moll jellegű:	2. <i>La Traditore</i> (V — 5)
Kis hangterjedelmű autentikus dúr:	1. <i>Tourdion</i> (V — 4)
Kis hangterjedelmű autentikus moll:	8. <i>La Milannoise</i> (I — 5)
Kis hangterjedelmű plagális dúr:	11. <i>La Volte</i> (VII — 5)
Kis hangterjedelmű plagális moll:	10. <i>L'ennuy qui me tormente</i> (VII — 5)
	9. <i>P'aymerois mieulx . . .</i> (VII — b3)
	4. <i>Basions-nous, belle</i> (VI — 4)
	5. <i>Si i'ayme ou non</i> (VI — 4)
	6. <i>Air de Gaillarde</i> (III — 1)
	—

A fentiekből láthatjuk, hogy:

1. Általában több a kis hangterjedelmű dallam mint a nagy (7:3 arányban).
2. Ezek között legtöbb az autentikus moll és a plagális dúr (3:3).
3. A nagy hangterjedelműek mind moll jellegűek, a kis hangterjedelműek között viszont majdnem azonos arányban vannak dúr- és molljellegűek (4:3), a 2. pontban jelzett megkülönböztetéssel.
4. Az autentikus és plagális dallamok azonos arányban oszlanak meg (5:5).

Forma

A basse danse dallamainak ismertetésekor Arbeau megkülönböztet „szabályos” és „szabálytalan” dallamokat: „Az akkori zenészek 16 ütemes dalokat komponáltak, amelyeket megismételtek, s így 32 ütemből állott a kezdő rész; a középső rész ugyancsak 16 ütemes volt, hasonlóképpen a zárórész is; ez utóbbit szintén megismételték, így az egész dallam 80 ütemet tett ki, ennyiből állott a szabályos basse danse. Ha a dallam, amelyre ezt a táncot járták, 80 ütemnél többre terjedt, akkor azt szabálytalan basse-danse-nak nevezték.³⁶

Ha a gaillarde-dallamok esetében Arbeau nem is tesz ilyen megkülönböztetést, a fentiek analógiájaként mi is beszélhetünk „szabályos” és „szabálytalan” gaillarde-dallamokról. Osztályozásunk szerint azonban a „szabályosság” kritériuma nem egyedül és kizárólag bizonyos ütemszámmennyiség volna, hanem az alábbi tulajdonságok együttesen:

Hármas ütemnem
Négy-sorosság
Izometria

³⁶ Cz: 25.

Di- vagy tetrapódia (2 vagy 2—2 ütemnyi sor-terjedelem — összesen tehát 8 vagy 16 ütem)³⁷.

Izoritmia (legalábbis lényegében, a jellegzetes $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ alapképlettel).

Feltételezhetjük a féldallamok ismétlésének gyakorlatát. Teljes bizonyossággal azonban nem állíthatjuk, mivel Arbeau ezeket az ismétléseket csak akkor jelöli ki, amikor a dallamokat önállóan közli, a táncatabulatúrával párhuzamosan sohasem. Valószínűnek látszik, hogy a gaillarde-dallamokban az ismétlés nem volt annyira kötelező jellegű mint akár a korábbi basse danse-okban akár a későbbi menuette-ekben pl., hanem inkább ad libitum jellegű lehetett, mint pl. új stílusú népdalaink második felében. Erre következtethetünk a *L'ennuy qui me tourmente* kezdetű dallam (10. sz. dallampélda) formájából is, amely látszólagos hat sorossága ellenére voltaképpen négy soros, úgy, hogy a két utolsó dallam-sor variáltan ismétlődik.

Formai elemzéseinket a „szabályos” gaillarde-dallamok vizsgálatával kezdjük.

Öt szótagos dipodikus négy soros dallamok a *Baisons-nous belle* (4. sz. dallampélda) és a volta-dallam (11. sz. dallampélda). Mindkettő kis hangterjedelmű. Záróformulájuk — mely jelen esetben egy teljes dallamsort tesz ki — nemcsak ritmusban, hanem dallamban is azonos:

$\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$
1 1 VIII 1

(Ez az alsó váltóhangos, diszkant-klauzula jellegű sztereotíp dallamzárlat egyébként is igen gyakori a gaillarde-dallamokban; Arbeau 10 dallama közül is hét ezzel végződik — a fennmaradó háromból pedig kettő egyéb vonatkozásokban is erősen rendhagyó.)

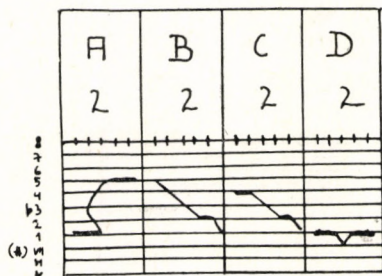
Mindkét dal régies, füzérszerű felépítést mutat. A két dallam egyébként meglehetősen ellentétes jellegű: az egyik moll, a másik dúr, az egyik A-sora felnyúlik a kvintre, a másiké lehajlik az alaphang alatti szextre; a két középső sor az egyiknél ereszkedő, a másiknál emelkedő — a két dallam így egymásnak szinte tükörképe.

Szerkezetük lényegében azonosnak vehető, A B Bv C képlettel. A volta középső sorainak azonosága nyilvánvaló, a másik dallamban pedig az azonos irányú törekvés és a hasonló magasságba való elhelyezkedés kapcsolja össze a két középső sort.

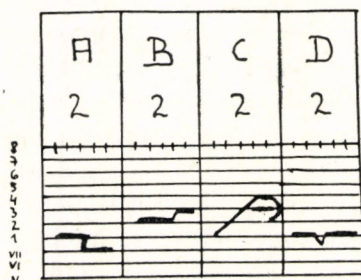
³⁷ Figyelemre méltó, hogy a magyar népdalok között ugyanígy megtaláljuk a gaillarde-típusú dallamok kis- és nagyformáját. Jellemző példa a kis formára (dipodikus négysorosság) egyik Kis kacsá fürdik kezdetű gyermekdalunk, a nagy formára pedig (tetrapodikus négysorosság) az Arany ezüstért, cifra ruháért kezdetű, népajkon fennmaradt dal. (Mindkét példát lásd Kodály *i. m.* 52. és 53. old.)

Mindez képletbe foglalva:³⁸

11. *La Volte*



4. *Baisons-nous*

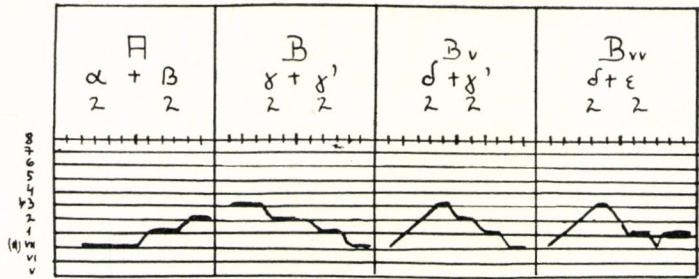


Népies jellegű dallamokról lévén szó, a nagyobb terjedelmű gaillarde-dallamokat is elsősorban sor-szerkezet szerint elemezzük. Ahol azonban a többtagúság jegyei is felfedezhetők, erre is figyelmeztetünk.

A *P'aymerais mieulx dormir seulette* (9. sz. dallampélda), dallamának első sora voltaképpen a VII. fok hangnemében mozog, ebben a prímén való stagnálás után fokozatosan emelkedik a tercig. A második sor kontrasztot hoz: az alaphangnem moll tercéről ereszkedik fokozatosan az emelt alsó szeptimig. (Ez az egyetlen eset, amelyben Arbeau módosítójelet használ). A harmadik sor mintegy az első kettő szintézise: fokozatos emelkedése az alsó szeptimtől a moll tercig részint az elsővel rokon, részint a második tükörképe, két utolsó üteme viszont azonos a második soréval. A negyedik sor első két üteme azonos a harmadikéval, ehhez csatlakozik a már ismertetett záróformula. A dallam tehát erős organikus összszövődést mutat.

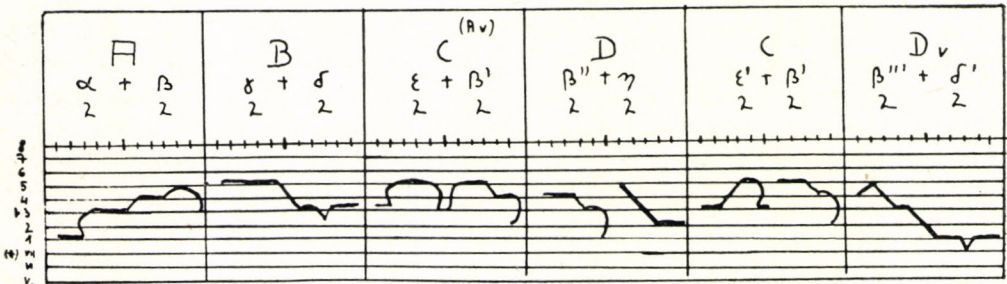
³⁸ A dallamok rajzának ábrázolásában a fokozatos emelkedést vagy ereszkedést egyenes, az ugrással elértet görbe vonallal jelöljük.

9. sz. dallam képlete:



Két tagú formálást mutat a *L'ennuy qui me tourmente* kezdetű gaillarde (10. sz. dallampélda). Ez a dallam, amint már említettük, valójában hat soros; mivel azonban két utolsó sora lényegében nem más mint kiírt variált ismétlés, a négy sorosak között elemezzük. Első sora egy az alaptól a kvintig fokozatosan emelkedő tetraton, a sor végén terc-lehajlással. A második sor ehhez képest ellentétes jellegű: fokozatos ereszkedés a kvintről a tercig — majd a szokásos záróformula a párhuzamos dúr hangnemében. A harmadik sor innen indul fokozatosan emelkedve a kvintig, visszahajlik a tercre, a kvintre ugrik, majd a kvarton keresztül a szekundra ereszkedik. (A sorvégi terclehajlás az első sor alsó szekund transzpozíciója). Ugyanez a sor tér majd vissza ötödik sorként is, eltérés csupán a hatodik és hetedik hangok aprózása. A hatodik — illetve zárósor, amelynek „szabály szerint” a negyediknek kellene lennie — ismét fokozatos (kis hullámmal az elején) a kvinttől az alaphangig, két utolsó ütemében a szokásos záróformulával. A valódi negyedik sor első két üteme a tényleges zárósorral azonos lényegében, két utolsó üteme viszont fokozatos ereszkedés a kvinttől a szekundig, hogy így a dallam nyitva maradjon, s az ismétlés annál kényszerítőbb erejű legyen.

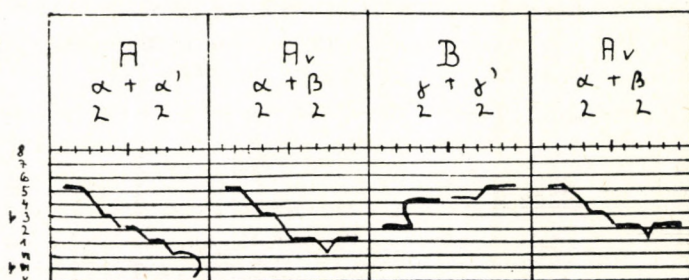
10. sz. dallam képlete:



Az alábbi két gaillarde-dallam sorszerkezete lényegében azonos a bécsi klasszikusoknál viszonylag későn kibontakozó A A' b A (régebben „kétszakaszos dalforma” néven ismert) háromtagú formával. Az első a *La traditore my*

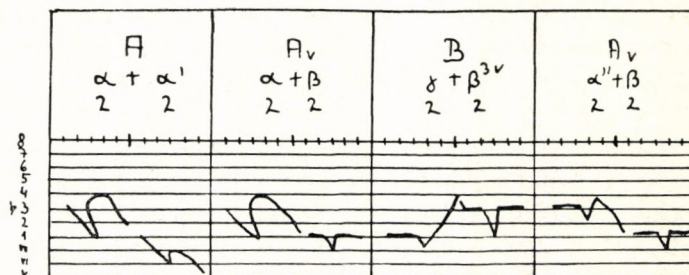
fa morire kezdetű (2. sz. dallampélda). Arbeau úgy emlékezik meg e dallamról, mint amelyik „egyike volt a legszebbeknek valamennyi gaillarde közül” amikor ő Poitiersben táncolni kezdett. Capriol tetszését is megnyeri: „Csodálatosan kellemesnek találom” — mondja.³⁹ Kezdősorának lényege egy a kvintről szekundig ereszkedő tetrachord, amely a sor második felében — mintegy tonális alsó kvint válaszszerűen — a szekundról az alsó kvintre ereszkedően ismétlődik meg, félhanglépés elkerülésével pentatonosabb formában. A második sor első fele azonos az elsővel, második fele pedig a már említett záróformula. Ugyanez a sor tér majd vissza negyedik sorként is; előbb azonban felhangzik a harmadik sor szekundról kvantra majd kvintre emelkedő dallamvonala, jóleső kontrasztként az előző két és a rákövetkező sor ereszkedő tendenciájával szemben.

2. sz. dallam képlete:



Ugyanilyen formájú a *Tourdion* dallam is (1. sz. dallampélda). Ez a dallam egyébként is bizonyos rokonságot mutat az előzővel. Az A-sorok itt is lényegében ereszkedő jellegűek, ha egy-egy hullámnyi megtöréssel is. Az első sor fele két ereszkedő trichordot tartalmaz; a második az elsőnél egy hanggal ma-

1. sz. dallam képlete:



gasabban kezdődik — itt törik meg az ereszkedés vonala, hogy azután újból folytatódjék. Ugyanez a képlet ismétlődik meg a sor második felében, alsó terc-, illetve kvintváltással. A második sor itt is az elsővel azonosan indul,

³⁹ A: 52v.

de második fele ebben is az ismert záróformula. A harmadik sor ebben is felfelé törekvést mutat a többi ereszkedő sorral szemben — bár itt a felfelé törekvés sem olyan egyenes vonalú mint az előzőben, hanem hullámzóbb — ebben viszont saját A-sorainak méltó ellenpárja. A negyedik sor a két elsőhöz képest változott formában indul, csak a két záróütem azonos a második sorban is felhangzott jellegzetes záróformulával.

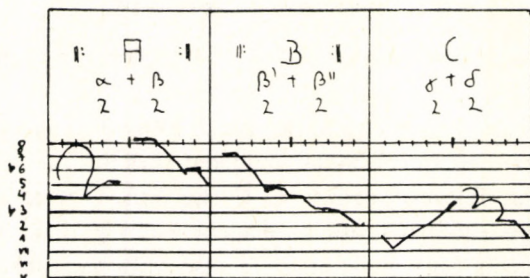
Responzorium-jellegű (A B C B) visszatérést találunk a *Si v'ayme ou non* kezdetű gaillarde-dallamban (5. sz. dallampélda). Ez a dallam simább, mondhatnánk szürkébb az előző kettőnél. Első sora a tercen stagnál, majd az alaphangról fokozatosan emelkedik a kvartig. Második sora újból a tercéről indul; egy kis hullám után leszáll az alaphangra, majd ezt váltja a záróformulával. A harmadik sor a másodikkal azonosan kezdődik, majd az alsó szextről emelkedik fokozatosan a szekundig, az első sor második felének alsó terc transzpozíciójaként. A negyedik sor hangról hangra megegyezik a másodikkal.

5. sz. dallam képlete:

A	B	A-B _v	B
$\alpha + \beta$	$\delta + \sigma$	$\delta + \beta_3$	$\delta + \delta$
2 2	2 2	2 2	2 2

hoz: a szeptimről ereszkedik fokozatosan a szekundig. A zárósor az alaphangról indul, kis alsó hullám után fokozatosan emelkedik a kvintig, majd hullámokban ereszkedik vissza az alaphangra — ezúttal a régi tenor-klauzulának megfelelő 2—1 dallamzárlattal. Az ugrásokkal teli első sor, az ereszkedő második s az emelkedő, majd visszahulló harmadik sor a dallami egyensúly újabb szép példája.

3. sz. dallam képlete:



Tetrapodikusan és a jellegzetes gaillarde-ritmussal indul a *La Fatigue* elnevezést viselő dallam is (7. sz. dallampélda) — sajnos azonban Arbeau csak az első dallamsorát idézi (egy érdekes cinq pas-val kapcsolatban, amelyet egy lakodalomban látott) — s így töredékesen nem elemezhető.

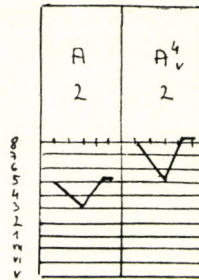
Szándékosan hagyunk az elemzés végére két úgyszólván minden szempontból rendhagyó, „szabálytalan” dallamot. Így pl. a jellegzetes gaillarde-ritmust is hiába keressük bennük — e helyett az aprózott ♪♪♪♪♪ (fleuret-) képlet jelenik meg, amint ezt a Ritmus c. fejezetben már tárgyaltuk. Közös jellemvonásuk ezen kívül a két-sorosság, s ezen belül az „ouvert-clos” periódus-szerű zárlatok.

Az elsőt Arbeau semmilyen külön névvel nem illeti, felirata egyszerűen csak *Air de Gaillarde* (gaillarde-dallam) (6. sz. dallampélda). Az egész dallam összesen kétszer két ütem. Az első sor a kvint és a terc között mozog fokozatosan, előbb le, majd fel; a második sor ugyanennek a mozgásnak kissé variált felső kvart transzpozíciója, úgy hogy a két sor között domináns-tonika viszony van.

E dallam mindkét sorának második ütemében egy-egy hanggal több van, mint amennyi egy hármas ütembe belefér. Hogy mégsem aszimmetrikus ritmusról lehet szó, hanem egyszerűen sajtóhibáról vagy elírásról, az abból következtethető, hogy a dallammal párhuzamosan közölt tánc-tabulatúrában mindkét esetben egy-egy mozdulattal kevesebb van mint hang, és sehol sincs semmi utalás arra, hogy egy mozdulat esetleg több hang értékéig terjedne, holott más esetben Arbeau erre mindig figyelmeztet.

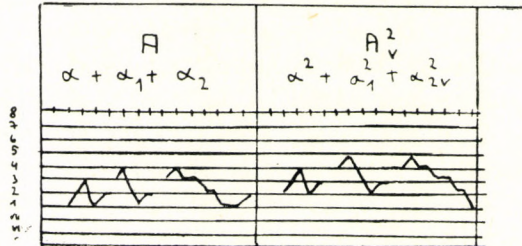
A gaillarde-dallamok közül legjobban kiütözik a *La Milannoise* című (8. sz. dallampélda). Rokon az előzővel abban is, hogy második sora az első

6. sz. dallam képlete:



transzpozíciója, ezúttal egy szekunddal feljebb; egy-egy sor azonban két-két eltérő ritmikájú egységet foglal magában (amint ezt részletesebben tárgyaltuk a „Ritmus” c. fejezet Aprózás és Összevonás címszavai alatt). Az első, aprózott rész trichordokkal indul az alaptól a tercig majd vissza, ezután a terc és a szekund körül hullámszik felső és alsó váltóhangokkal. A második, lassított mozgású rész e hullámszik leszálló ágát ismétli; másodszeri, transzponált megjelenésekor viszont ereszkedő trichorddá válik, s így ez a dallam is a 2—1-es tenor-klauzulával zárul.

8. sz. dallam képlete:



Arbeau gaillarde-dallamai tehát felépítésükben is változatosak. Az utolsónak elemzett két dallam kivételével általában vokális jellegűek mondhatóak: lépcsőzetes haladás, nagy ugrások kerülése s bizonyos kiegyenlítetttség jellemzi legtöbbjüket.

Variálás

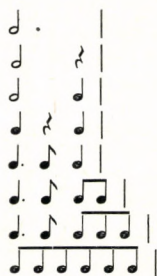
Ritmusváltozatok, dallamdíszítés

A dallamok vizsgálója külön hálával tartozik Arbeunak azért, hogy egyes dallamokat többször is közöl; így az ezekben tapasztalt kisebb-nagyobb változtatások módot nyújtanak arra, hogy egyrészt a variálás tényét, mint az élő előadásmód egyik tartozékát e korban újból megállapíthassuk, másrészt némi bepillantást enged a variálás mikéntjébe is.

A Ritmus c. fejezetben már említettük, hogy Arbeau, valahányszor a tánc-tabulatúrával párhuzamosan közöl egy dallamot, azt mindig „redukálja”, azaz lényegében csak a vázát adja meg, még pedig olyan módon, hogy a táncvaló egyezés minél szembetűnőbb legyen. Arbeau maga is tisztában van azzal, hogy ez a jelölés egyszerűsítést jelent; meg is jegyzi, hogy csak azért használja ezt a „redukált” formát, hogy tanítványa számára világos és egyértelmű legyen a cadence helye. Capriol, miután megértette a lényeget, önérzetesen visszautasítja ezt a segédeszközt, mondván, hogy elég volna minden hármassal után választóvonalat húzni és észben tartani, hogy minden második ütemre egy lépés, egy nagy ugrás és egy helyzet esik.⁴² Arbeau egyetért ezzel, s bemutat Capriolnak a „redukált” formával együtt három féle dallamzárlatot:⁴³



Capriol kérdésére, vajon csak ezek a ritmusváltozatok lehetségesek-e a második ütemben, Arbeau siet kijelenteni, hogy még sok másféle is lehetséges, „ahogy a zeneszerzőnek tetszik, vagy ahogy a gaillarde-dallam kívánja”.⁴⁴ S valóban, abban a három esetben, amikor a dallamok tánc nélkül jelennek meg (*Tourdion*, *La traditore*, *Anthoinette*, 1., 2. és 3. sz. dallampéldák) láthatjuk, milyen ritmusképletek kerültek az élő gyakorlatban a sztereotíp formula helyébe. E dallamokban az ütempárok záróképletében az alábbi változatokat találhatjuk:



Annak alapján, amit e táncok előadásmódjáról írtunk, feltételezzük, hogy a gaillarde dallamok játszásakor is a dob vagy valamilyen basszushangszer játékában lüktetett végig a jellegzetes ritmus, míg közben a dallamhangszerek kisebb-nagyobb ritmus- és dallamváltoztatásokkal tették színesebbé, „kolorálták” a kísérő zenét.

Hogy ez a „kolorálás” milyen módon ment végbe, abból is kapunk egy kis ízelítőt abban a két esetben, amikor a dallamok tánc-tabulatúrával együtt és a nélkül is megjelennek (1—1/a, 2—2/a sz. dallampéldák).

⁴² A: 51v.

⁴³ A: 52.

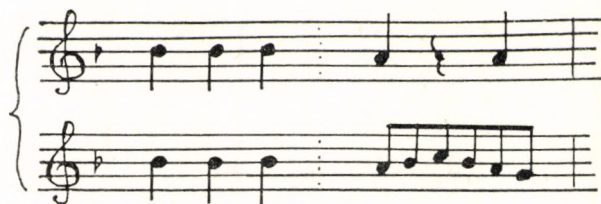
⁴⁴ A: 52.

1. Terc-távolság áthidalása átmenő szekunddal:

2. Nagyobb távolság (pl. kvint) áthidalása átmenő hangokkal:

3. A soron következő hang anticipálása, egy előző hang ritmikus megosztásával:

4. Egy álló hang körülrajzolása:



FÜGGELÉK

Arbeau gaillarde- és gaillarde-szerű dallamai Arbeau közlésének sorrendjében:

1. *Tourdion*

A. 49v.

The musical score for "1. Tourdion" is presented in two systems. Each system consists of a first ending (labeled "1.") and a second ending (labeled "1v."). The first ending is a single melodic line in treble clef. The second ending is a pair of staves: the upper staff is the melodic line and the lower staff is the bass line. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The key signature has one flat (B-flat).

¹ Arbeau a 9. sz. dallam kivételével sehol sem használ módosítójelet. Köztudomású azonban, hogy e korban a VII-1 zárlatot a „subsemitonium modi” elméletének megfelelően általában emelt VII-tel használták; az emeléshez szükséges módosítójeleket azért szögletes zárójelben pótoljuk.

2. Air de la gaillarde appelée *La traditore my fa morire*

A. 52v.

2.

Musical score for 'Air de la gaillarde appelée La traditore my fa morire'. It consists of four staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3. Air de la gaillarde appelée *Anthoinette*

A. 52v.

3.

3v.

Musical score for 'Air de la gaillarde appelée Anthoinette'. It consists of six staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first two staves are grouped with a brace and labeled '3v.'. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Below the second staff, there is a handwritten annotation: '1. s2. cinq pas.'. Below the third staff, there is a handwritten annotation: '2. s2. cinq pas.'. Below the fourth staff, there is a handwritten annotation: '3. s2. cinq pas.'.

4. Air de la gaillarde appelée *Baisons nous belle* etc.

A. 54.

4.

4. s2. cinq pas.

5. s2. cinq pas.

Detailed description: This block contains the musical notation for item 4. It consists of four staves of music in treble clef with a 3/4 time signature. The first staff is marked '4. s2. cinq pas.' and the second staff is marked '5. s2. cinq pas.'. The music features a simple, rhythmic melody with eighth and quarter notes.

5. Air de la gaillarde appelée *Si t'ayme ou non* etc.

A. 55v.

5.

6. s2. cinq pas.

7. s2. cinq pas.

8. s2. cinq pas.

9. s2. cinq pas.

Detailed description: This block contains the musical notation for item 5. It consists of four staves of music in treble clef with a 3/4 time signature. Each staff is marked with a number and 's2. cinq pas.': '6. s2. cinq pas.', '7. s2. cinq pas.', '8. s2. cinq pas.', and '9. s2. cinq pas.'. The melody is more complex than in item 4, featuring eighth and quarter notes with some rests.

6. Air de gaillarde

A. 57.

6.

10. s2. cinq pas.

Detailed description: This block contains the musical notation for item 6. It consists of two staves of music in treble clef with a 3/4 time signature. The first staff is marked '10. s2. cinq pas.' and includes a bracketed question mark '[?]' above the final note. The second staff also has a bracketed question mark '[?]' above the final note. The melody is simple, using eighth and quarter notes.

7. Air de la gaillarde appelée *La Fatigue*

A. 57v.

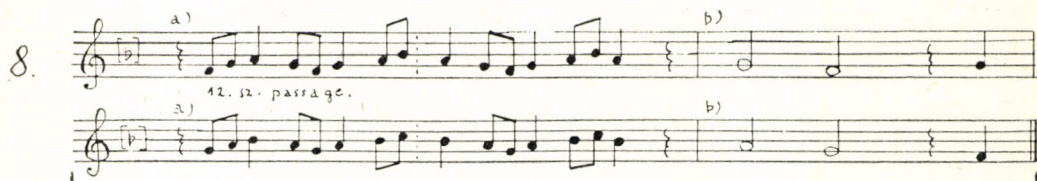
7.

11. s2. cinq pas.

Detailed description: This block contains the musical notation for item 7. It consists of one staff of music in treble clef with a 3/4 time signature. The staff is marked '11. s2. cinq pas.' and shows a simple melody of eighth and quarter notes.

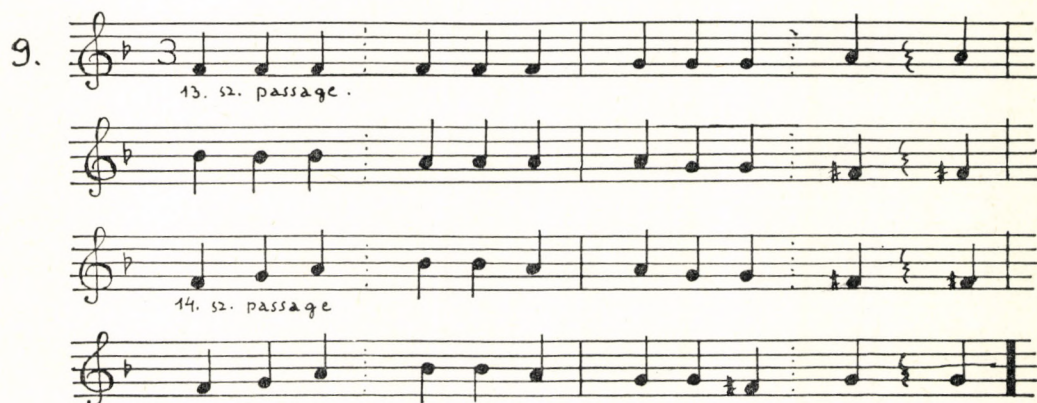
8. Air de la gaillarde appelée *La Milannoise*

A. 59.

8. 

9. Air de la gaillarde appelée *L'aymerois mielux dormir seulette etc.*

A. 60.

9. 

10. Air de la gaillarde appelée *L'ennuy qui me tourmente etc.*

A. 61.

10. 

AIRS DE GAILLARDE DANS L'ORCHÉSOGRAFIE DE TH ARBEAU

par Ilona Borsai

Dans son Orchésographie, parmi les descriptions de danse, Thoinot Arbeau publie des airs de gaillarde aussi, et fait de nombreuses remarques concernant la musique. Notre étude examine les caractéristiques de ces airs selon le mouvement, le rythme, le nombre des syllabes, la tonalité, la forme et l'exécution, en tenant compte des résultats de l'analyse chorégraphique et des remarques d'Arbeau.

Le mouvement de ces airs est relativement rapide, mais pas trop: il pouvait se situer entre ♩ = 96 et ♩ = 132.

La formule rythmique fondamentale est un vers de 5, ou bien de deux fois 5 syllabes, à trois temps: ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ |. Cependant, le nombre de ces syllabes peut augmenter à la suite d'une division, ou diminuer par suite de réduction. Ainsi, nous aurons des formules de 3, 5, 7, 10, 11, 14 et 15 syllabes (voir le tableau). Ce qui lie malgré tout entre elles ces différentes formules, c'est l'accent qui revient aux intervalles réguliers, et la formule finale commune — de même, comme dans un type de mélodies hongroises, nommées «danse des porchers».

En faisant une confrontation avec le rythme des motifs de danse (voir page 162), nous trouvons une concordance ton par ton en majorité des cas seulement dans les formules divisées; d'ailleurs les motifs de danse enlacent souvent le rythme de base par division ou syncope.

Au point de vue de la tonalité et de l'étendue, les plus en nombre sont, parmi ces airs, ceux à une étendue restreinte, et, parmi ceux-ci encore, ceux à mode mineur authentique ou à mode majeur plagal. Ceux à une étendue plus vaste sont tous de caractère mineur (éoliens, doriens, etc.) Ici, les airs authentiques et plagaux se divisent selon une proportion égale.

Nous pouvons distinguer des airs de gaillarde «réguliers» et «irréguliers». On peut considérer régulières les mélodies de 4 vers, dipodiquement ou tetrapodiquement isométriques, et isorythmiques dans leur essence (sans tenir compte des divisions de moindre portée). Le rapport des vers mélodiques entre eux peut être différent (voir pp. 165—170).

Au delà de la structure des vers, nous remarquerons aussi des formes à deux ou trois membres dans ces airs. La formule A A' b A des exemples nos. 1 et 2 est une apparition précoce d'une forme devenue générale seulement au 18. s., chez les classiques de Vienne. D'ailleurs, la structure des mélodies publiées par Arbeau est organiquement composée. Leur caractéristique est encore, dans la plupart des cas, une formule mélodique finale spécifique: 1 1 VII 1 1.

Arbeau publie quelques airs deux fois et différemment: d'une part, parallèlement à la tablature de danse, sous une forme «réduite» à son essence; d'autre part séparément et librement développés. Ainsi, à travers ces quelques airs, il nous est donné l'occasion de pénétrer la

technique des variations, de l'ainsi dite «coloration» de cette époque. A cette technique appartient, par exemple: l'application d'une ou de plusieurs notes de passage pour remplir la tierce ou des intervalles plus grands; l'anticipation de la note suivante par la division rythmique d'une note précédente; le jeu mélodique autour d'une note fixe; l'intervertissement de l'ordre des notes (voir les exemples des pp. 171—173).

La grande majorité de ces airs sont de caractère vocal; Arbeau lui-même les désigne souvent par les premiers mots de leur texte, et fait mention de leur exécution chantée; mais comme accompagnement de danse, ils devaient se faire entendre surtout dans une exécution instrumentale. Selon Arbeau, à l'origine, l'accompagnement n'était fourni que par une flûte et un tambour maniés par la même personne (voir l'illustration p. 151); plus tard, cependant, on passe à l'usage du luth ou d'un ensemble de plusieurs instruments (violons, hauts-bois, trombones, etc.).

BALETTSZÍNPAD ÉS BALETTISKOLA

L. Merényi Zsuzsa

Elöljáróban szeretném leszögezni, hogy cikkem nem tudományos igényű munka. Nem is lehet az, mert olyan kérdéseket vet fel, amelyekkel tudományosan még eddig nem foglalkoztak sem a tánc történések, de az erre talán leg-hivatottabbak: a balettmesterek sem. A balettpedagógia hiteles története mind-máig megíratlan maradt.

Óráimra készülve, hány-szor ábrándoztam el azon, hogy vajon Taglioni mester feljegyzései megtalálhatók-e valahol, és hogy mi lett a sorsa annak a szekrénynyi füzetnek, amely Vaganova mesternő óraterveit tartalmazta? Hány-szor fordul elő, hogy a gyakorlati tapasztalat alapján egy-egy újítást kísérünk meg, és ha a kísérlet bevált 3—4 év leforgása alatt módszertani hagyománnyá válik, de az utókor éppen úgy nem fogja tudni, hogy az adott lépés vagy forma mikor, milyen indokkal, milyen igény hatására vált tananyaggá mint ahogyan nem tudjuk, hogy mióta tananyag a failli, vagy mióta battírozuk a *sissonne ouverte-er*. Azt tudjuk, hogy XIV. Lajos a „napkirály” royal-t ugrott — így tanultuk meg mindannyian a tánc történetben, — és ehhez hasonlóan hol itt, hol ott bukkan fel egy-egy adalék tánc történeti művekben, de a balett iskolájára vonatkozóan ezeknek hitelessége és értéke többnyire kétségbe vonható.

De éppen ma, napjainkban, amikor a balettművészet forrong, amikor a balettiskolától is fejlődést sürget a színpad, lényeges lenne kimutatni, hogy a balettiskola az elmúlt korokban hogyan követte a színpad igényeit, mikor követte helyesen, és mikor nem, melyik iskola mikor fejlődött módszerében és milyen befolyások hatására. Ilyen történelmi tapasztalatok tudatában talán nem lennének olyan türelmetlenek a balettiskolával szemben.

A színpad újító törekvései nem hagyják érintetlenül az iskolát sem. Mit kívánhatunk és mit helyes kívánnunk a balettiskolától? Ez az a kérdés melyre cikkemben nem az esztéta szemével, de nem is a koreográfuséval, hanem a pedagógus beállítottságából és tapasztalatából kiindulva kísérlem meg a válaszadást.

A felvetett problémával kapcsolatosan három kérdéssel kívánok foglalkozni:

1. Mit nevezünk balettiskolának, ezen belül mit értünk a klasszikus balett-tánc tantárgy alatt?
2. Mi jellemzi a balettiskola fejlődését?
3. Mit kíván a korszerű balettszínpad az iskolától?

A balettiskola kifejezést kétféle értelemben használjuk: Tágabb értelemben akkor, amikor bizonyos rendszerű iskolát kívánunk megjelölni; ilyenkor a francia, az olasz, vagy az orosz iskoláról beszélünk. Szűkebb értelemben balettiskolának hívjuk azt a tanintézményt, ahol táncművészeket képeznek. Én ebben az utóbbi értelemben vett balettiskolára gondolok a továbbiakban.

Még a XIX. század elején, sőt sokhelyütt még közepén is, a balettiskolában a növendékek kizárólagosan klasszikus balettet tanultak. (Ez alól kivételt képzett a Szt. Pétervári iskola, ahol a színész, zenész, operaénekes és táncos képzés egyazon intézményen belül folyt és így az orosz táncosok már a XIX. század közepétől tágabbértelmű művészeti képzésben részesültek.)

A XIX. század nemzeti-tánc kultusza a balettiskolát sem hagyta érintetlenül, ami például egy évszázadon keresztül abban a szokásban mutatkozott meg, hogy a balettgyakorlataik végeztével a táncsnövendékek „keleti port de bras”-kat, „spanyol” lépéseket „magyar” és „mazurka” lépéseket végeztek.

A korszerű balettiskolák szerte a világon ma már szélesebb körű művészi képzést nyújtanak növendékeiknek, különösen a szovjet „koreográfiai intézetek” szervezeti formája szerint működő iskolák, így a Magyar Állami Balettintézet is, amely a sokoldalú szakmai és az általános műveltség megszerzését is biztosítja. Ezért az az álláspont, mely szerint a balettiskola „elavult” és megrekedt a romantikus balett koránál, mutatja azt, hogy a balettiskola fejlődését nem értékeli helyesen, vagy nem érzékelik megfelelően sokszor még a szakemberek sem.

A fejlődés kérdésének szakszerűtlen felvetése azonban régi keletű. Ilyen bírálat érte az orosz balettiskolát is közvetlenül az Októberi Forradalom után. Az akkori pétervári balettiskola pedagógusai élükön A. Ja. Vaganovával a pedagógus szemével ítélték meg a balettiskola feladatait és vívták meg harcukat a hagyományokat gondolkodás nélkül elvetni szándékozókkal szemben. A támadásra nem egy új mozgásrendszerrel vagy teljesen újonnan életre hívott balett-táncos képzési móddal válaszoltak, hanem megalkották a balett-táncos képzés didaktikáját, a szovjet balettmódszertant, amely magában foglalta az orosz, a francia és az olasz iskolák eredményeit. Ezenfelül olyan új tárgyakkal bővítették az iskola tananyagát, amelyek a kor követelményeinek megfelelték, majd a már régebben rendszerezett tárgyak tananyagát is korszerűsítették és tudományosabb alapokra helyezték.

A modern balettiskola tananyagában ma már a karakter és népi tánc, a társastánc, a színpadi játék, az emeléstán stb. külön tárgyként szerepelnek, míg a klasszikus balett-tánc változatlanul a legfontosabb tantárgy maradt.

A „modern mozgásstílus” meghonosításának kérdése azonban sem 1917-ben, sem ma nem a balettiskola egészével kapcsolatban merül fel, hanem helytelenül kiragadva az iskola egészéből, csupán a klasszikus balett tánccra vonatkoztatva.

Ezért célszerűnek tartom, ha magam is egyelőre nem a táncművészképzés módszerének fejlődéséről, beszélek, hanem megmaradok a klasszikus balett-tánc tantárgynál, és megkísérlem kimutatni, hogy stílusa, technikája milyen törvény szerint fejlődött és fejlődik. A későbbiekben azonban vázolni szeretném, magának az iskolának, a tananyag egészének fejlődési folyamatát is.

Miért nevezzük hát a balett tárgyat klasszikus balett-táncnak?

A klasszikus meghatározást a balett művészetben többféle vonatkozásban használjuk:

1. Klasszikus baletteknek nevezzük azokat a balettalkotásokat, amelyek a romantikus stílusú balettek megszületéséig (kb. az 1830-as évekig) jöttek létre. Ebben az értelmezésben a balett-történet klasszikus korára és műfajára utalunk.

2. Alkalmazzuk a klasszikus megjelölést mint minden más művészetnél minőségi jelzőként, amikor egy klasszikus szépségű balettműről beszélünk. Gondolunk ilyenkor csiszolt mozdulatnyelvére, a tartalom és forma, a zene és tánc tökéletes egységére.

3. Használjuk ezeken kívül a klasszikus jelzőt mozdulatstílusra vonatkoztatva, megjelölve a klasszikus balett technikával élő színpadi balett mozgásstílusát, mely balett műfaji szempontból akár romantikus is lehet (mint pl. a *Giselle*) és amely eltér a népi-nemzeti táncokon vagy az ún. modern táncon alapuló balettek stílusától.

A balettiskola klasszikus balett-tánc tananyaga az utóbbi értelemben vett klasszikus balettek technikájából szűrődött le és alakult a táncművészképzés eddigi legalkalmasabb eszközévé. Mint ilyen ez a technika magában foglalja a legcsiszoltabb mozdulatelemeket a balett klasszikus korától napjainkig. Ezért nevezzük ma is változatlanul klasszikus balett-táncnak.

Ez a megnevezés tehát nem jelenti azt, hogy a megnevezett tantárgy anyagát kizárólagosan a balett klasszikus korából merítette.

Alaposan szemügyre véve a klasszikus balettanyag fejlődését (amennyire ez ma módunkban áll) meggyőződhetünk arról, hogy a klasszikus balett-tánc szótára és stílusa állandóan, fokozatosan fejlődik és változik. Sokszor esett szó az elmúlt 50 évben arról, hogy a klasszikus balett-tánc megcsontosodott, hogy megváltoztathatatlan törvényszerűségei miatt elavult és ritkábban azokról a megújítási folyamatokról, melyek mindenkor végbementek a klasszikus balett-táncon belül.

A klasszikus balett-táncban végbemenő fejlődési folyamatot kimutathatóan mindig az adott kor színpadi művei indították meg. A stílus és technika megújítása a színpad új áramlatai nyomán, sokszor ismétlődött meg a balett történetében, és ez a folyamat napjainkban is végbemegy.

A jó balettiskola mindenkor figyelemmel kísérte a színpad változó fejlődő igényeit. Azonban az új mozdulatstílusra vagy akár új technikai problémára az iskola nem reagálhat azonnal. A tananyaggá változtatás munkája huzamosabb

időt igénylő folyamat. Felismerni az újat, megfigyelni hogy a táncosok számára mennyiben jelent nehézséget az új megoldása és ebből kiindulva felmérni a technikai alapproblémát, majd előkészítési módozatokat találni, végül beépíteni az újat a meglévő tananyagba, hogy annak szerves részévé váljon — mindez egy-egy állomása ennek a folyamatnak.

Azt mondhatná erre valaki, hogy hiszen éppen ez a baj, hogy a balettiskola ilyen nehézkesen reagál az új jelenségekre, szemben a „modern iskolák” vagy ahogyan nálunk neveztük mozgásművészeti iskolákkal, amelyek mozgékonyabbak és korszerűbbek voltak. Valóban így igaz . . . de a mozgásművészeti iskolák más úton haladtak, és más volt a céljuk. Ott az egyes iskolákon belül született meg egy sajátos mozdulatnyelv, egy egyéni stílus; ez a nyelv és stílus pedig iskolánként más és más volt.

A mozgásművészeti iskolák inkább alkotó műhelyeknek voltak nevezhetők, mint iskoláknak, ahol az iskola vezetőjének színpadi elképzeléseinek és egyéniségének vetették alá az oktatás egész módszerét és a növendékek munkáját. Ezeknek az iskoláknak a munkája is kihatott később a klasszikus balettiskolára, de a balettszínpad útján és nem közvetlenül. A balettiskola célja nem egyetlen alkotó számára, hanem *általában* a táncszínpad számára képezni a táncművészeket — így a módszer kialakításánál mindenkor lényeges az, hogy az iskola meg tudja ítélni, mi az ami valóban korszerű és általánossá váló új a balettszínpadon és mi az egyszери, egyéni, a nem általános, ötletszerű abból amit egy-egy alkotásban láthatunk. Előfordul, hogy egy új mozdulat a színpadon egy ugyanazon formában jelenik meg több műben is és amikor a balettmesterek a balettktatásban érvényes didaktikai szempontok szerint foglalkoznak az adott új lépéssel, olyan variációs és kombinációs lehetőségeket fedeznek fel, amelyek azután az iskolából kiindulva a táncosok közvetítésével meghonosodnak a színpadon. De ebben az esetben is a színpad volt az új mozgásforma forrása.

Talán a legmeggyőzőbben szól a mondottak mellett a klasszikus pózok fejlődése:

A balett elődje, az udvari társastánc pózai még par terre pózok voltak, vagyis a szabad láb lábujjhegyel, féltalpon, vagy félsúllyal talpon érintette a földet. A pózoknak megkülönböztető elnevezésük még nem volt. A pózok formáját a táncoknál előírt illemszabályok alakították ki. Ha pl. a táncos jobbán vezette hölgyét egy keveset felé fordult, ha bókolt előtte, és a bók egy bizonyos pózban fejeződött be, szintén nyolcad vagy negyed fordulatot végzett aszerint, hogy kinek szólt a köszöntés.

A balettszínpadon már nem az etikett szabályai szerint alakulnak ki a klasszikus táncpózok, hanem a nézőtér és színpad kapcsolatának szabályai az irányadóak. Az epaulement, az effacée, croisé, az arabesque-ek és attitűde-ök a színpadon alakultak ki. A balettszínpadon az a szép, az a plasztikus póz, amely

a közönség szemszögéből nézve a legszebben mutatja meg az emberi test vonalait. A táncosnak kerülnie kell a túlzott elfordulásokat, ügyelnie kell arra, hogy végtagjait a közönség ne torzító rövidülésben lássa. A klasszikus pózok már felfokozottak, a szabad lábat 45 vagy 90 fok magasságban tartja meg a táncos. Ezért a klasszikus pózok formai alakulására az egyensúlyi törvények is döntő hatással vannak.

A balettszínpadon fokozatosan fejlődik ki a speciális balettkosztüm. Amíg az udvari viseletben járták el a balett divertissement-okat, addig minden valószínűség szerint a pózok csak igen kis mértékben tértek el a társastáncok pózaitól. A romantikus balettekben hagyományossá vált „romantikus tütü” a tündérek és villik ruhája, megkívánta a 45 fokos magasságra emelt lebegő pózokat. Majd a női tánc technikai fejlődése a lábak szabad érvényesülését kívánta meg. A hagyományos balettöltözék a tütü lett, melyben a táncosnők 90 fokos magasságig tágitották a klasszikus pózok formáit. A XX. század elejétől napjainkig a pózok elérték a fizikailag elérhető legmagasabb lábemelések mértékét. Napjainkban a klasszikus pózok újabb változásokon mennek keresztül. A modern balett azon törekvése, hogy a tánc maximálisan kifejező legyen, hogy a mondani-valót díszlet és naturalisztikus kosztümök nélkül, testhez álló trikóban, maga a táncos fejezze ki, megbontja a klasszikus pózok hagyományos plasztikai elrendeződését is. Az iskolák pedig előbb vagy utóbb felhasználták az anyagukban a színpadon uralkodó pózokat.

Vagy vizsgáljuk meg a spicctánc kérdését:

A balerinát a XIX. század első negyedében a romantikus balett tündérvilága emelte spiccre és csak jóval később tanították a spicctáncot az iskolákban. A spicctánc minden valószínűség szerint spiccre lépésből, majd relevéből állt. A spiccen való ugrás és forgás már a XIX. század végének technikai vívmánya, amit az olasz balerinák indítottak el. A XX. században a balerina már nemcsak egy külön célra beállított variációban spiccel, hanem a spicctánc egybeolvad a kompozíció egészével. Napjainkban új jelenséget észlelünk: A modern balettekben feltűnően gyakori a demi plié-ben való spiccen állás és forgás. Ezzel az újabb technikai feladattal az iskolák még nem foglalkoznak, mert még nem eléggé világos, hogy általános lesz-e a színpadon ez a mozgásforma vagy sem.

A színpadi feladatok alakítják ki az iskola kombinációinak (etűdjeinek) megformálási módszerét is. Míg a XIX. század végén a balettórán szigorúan különváltak az adagio, az allegro és a tourok tanítása, addig a korszerű balettiskolában a felsőbb évfolyamokban olyan kombinációkon fejlődnek a növényedékek, melyekben ezek az elemek vegyülnek, kapcsolódnak egymáshoz, ugyanúgy mint a színpadi feladatokban. A forgás valamikor a balettművekben a cselekménytől független helyt kapott. Ilyenkor módot adtak a balerinának és a táncosnak arra, hogy meggyőzhesse a publikumot virtuozításáról. Ezt a hagyó-

mányt őrzik mindmáig a *Hattyúk tava*, a *Raymonda*, a *Don Quijote* stb. pas de deux-inek koreográfiái. Ezekben a balettekben nem igen volt szükség a balettkar forgótechnikájára. Ma azonban a forgás is mint kifejező eszköz szerepel a modern koreográfiában.

Éppen ezért az iskolában, miután elsajátították a növendékek a tourok különböző formáit, kombinációkban, adagióban éppen úgy mint allegróban meg kell tudniuk oldani ezeket. A tourok tökéletes elsajátítása ma már a kar-táncos számára is kötelező.

Tehát mint e példákból is látjuk a klasszikus balett tananyaga fejlődött, fejlődőképes, és mindenkor követi a színpad igényeit.

★

Amit kifejtettem a klasszikus balett tantárgyra vonatkozóan még inkább fennáll az egész táncművészképzésre. A XX. század balettkisiskoláiban fontos szerephez jut a néptánc oktatása, ide értve a még nem általánossá vált jazz tánc tanítását is. Külön tantárgyként foglalkoznak az iskolákban a színpadi játékkal a pas de deux technikájával, sok helyütt az akrobatikával is. Fokozottan helyez súlyt a korszerű balettkisiskola a táncművész növendékek zenei képzésére és művész-történelmi tanulmányaira. Hihetetlenül megnöttek a táncosokkal szemben támasztott művészi és technikai igények, és az iskolák iparkodnak lehetőségeikhez mérten ezt az igényt kielégíteni. Természetesen a legsikeresebben a szocializ-mus útján haladó országok balettkisiskolái tudnak megfelelni a megnövekedett feladatoknak, és melléjük sorakozik fel néhány szubvencionált nyugati balett-iskola is. A magánvállalkozás jellegű oktatás nem tud lépést tartani a fejlődéssel, mert a sokirányú képzés a növendékek naponkénti sőt egész napos foglalkoz-tatásával és megfelelő létszámú jóképességű tanerővel oldható csak meg. Ugyan-csak korszerűtlenné vált az oktatásnak az az eléggé elterjedt rendszere, amely-ben a táncos növendékek 14 éves korukban kezdik meg a hivatásszerű tánc-tanulmányokat.

Ma még nem mérhető fel teljességgel, hogy milyen új szempontokat kell figyelembe venniük a ma balettmestereinek, és hogy milyen mértékben és irány-ban fejlődjék tovább a táncművészképzés az elkövetkező években.

Bizonyos követelmények azonban, amiket a modern balettszínpad az iskola elé állít már körvonalakban kibontakoznak és didaktikai megközelítésük fog-lalkoztatja a balettmestereket. Véleményem szerint a megoldásra váró feladatok csak részben érintik a klasszikus balett-tánc tanításának módszerét, és nagyobb részben lesznek kihatással az egyéb szaktárgyakra.

Melyek hát azok a követelmények amelyeket a színpad napjainkban a táncművészképzéssel szemben támaszt:

1. A modern balettalkotások zömét modern szerzők muzsikájára koreog-rafálják. A modern zene olyan nehézségek elé állítja a táncost melyeket csak

megfelelő zenei képzettséggel oldhat meg eredményesen. A modern zene ritmusképletei bonyolultak, viszont a táncos legnagyobb támasza, a melódia háttérbe szorul. A hirtelen változások a tempóban, metrumban és ritmusképletben nem csak a zene felfogását nehezítik meg, de érintik a tánc technikai megoldhatóságát is. A ritmikai változékonyság dinamikai és szokatlan plasztikai változatokat eredményez, melyekre a táncost megfelelően kell előképezni. Egyrészt a megfelelő zenei képzés másrészt a legkülönbözőbb ritmikájú és dinamikájú néptáncok tanulmányozása ezen a téren jó eredményre vezet. Ezzel a problémával kapcsolatosan több ízben felvetették már (nemrégiben pl. a berlini balettiskola egyik korrepetitora), hogy a klasszikus balettórák zenekíséretét modern muzikával kellene megoldani. Ez az elgondolás azonban szakszerűtlen és tévútra vezet, mert ellentmond a klasszikus balett tanítási módszerének. A klasszikus balett tanításánál ugyanis alapvető szempont, hogy minden mozdulatot és annak elemeit előbb legatő jellegűen és lassú egyenletes beosztásban tanulja meg a növendék. A mozdulat valódi jellegét, dinamikáját és ritmikáját csak ezután, fokozatosan sajátítja el a táncos. Ennek a folyamatnak a végigvezetésében a modern muzika nem lehet segítségünkre. És továbbmenve, a testképzésnek egyik alaptörvénye, hogy az adott mozdulatot, lépést minden irányban ugyanabban a beosztásban ugyanazon az erőfokon el kell végeztetni jobb és bal lábbal is. Ez a törvényszerűség a szimmetrikus építkezésű zenekíséretet kívánja meg. Pl. a *battement tendu*, amely az egész lábizomzat kimunkálására szolgáló alapvető balettgyakorlat, csak akkor célszerű, ha minden irányban elvégezzük, mégpedig hozzátévelegesen egyenlő mennyiségben. A modern muzikát egyetlen ritmikája és dinamikája éppen ezért nem teszi alkalmassá arra, hogy kíséretül szolgáljon. A modern zene alkalmazása a balettoktatásban ellenkező eredményre vezetne, mint amire a javaslattevők számítanak. Ugyanis a modern zene megközelítése helyett amuzikális értelmezéséhez jutnánk el, vagy pedig olyan gyenge technikai alapokon álló táncosok kerülnének ki az iskolából, akik nem képesek megfelelni a követelményeknek még akkor sem, ha a modern muzika minden csínját-bínját értik is.

A klasszikus balett-tanítás módszertanának példaként említett szabályai nem a balett stílusából fakadnak és éppen ezért nem változnak meg a balett műfaj stílusváltozásaival. Ezek a szabályok az emberi test konstrukciójából, izomműködéséből erednek. A balett stílusa változó, de az emberi test, a balett-művészet hangszere, alig változott a balettműfaj keletkezésétől napjainkig.

2. A korszerű balettalkotások, amelyek a felfokozott kifejező erőre törekednek, céljuk érdekében megbontják a klasszikus pózok plasztikai törvényeit. Ez a formabontás a táncos számára komoly egyensúlyi problémákkal jár. Az ejtett térdrel végzett attitűde-ök, a *demi plié*-ben spiccre emelt pózok és lépések mellett a karmozgás is fokozottabban áll a kifejezés szolgálatában és nehezíti az egyensúlyozást. A biztos technikának a jó egyensúlyérzék, a hátizomzat és has-

izomzat kellő megmunkálása az alapja. Bármennyire is ellentmondónak érezzük a modern balett és a klasszikus balett-tánc plasztikai és dinamikai törvényeit, a modern balett igénye csak akkor elégíthető ki, ha a táncos előbb az általános egyensúlyi szabályokat uralja, amiket a klasszikus tánc tanulásánál sajátíthat csak el. Emelni kell tehát az egyensúlyi követelményeket a klasszikus balett-táncon belül. A szovjet balettpedagógia sokat foglalkozott ezzel a kérdéssel és ezen a téren nagyon komoly eredményeket ért el. Ilyen eredmények a karmozgás összhangja és függetlenítése a lábmozgástól, valamint a féltalpon és lábujjhegyen végzett adagio gyakorlatok különböző variánsai. Vaganova mesternő egész koncepciójának lényege az volt, mint ahogyan ezt nem is győzte eleget hangsúlyozni, hogy olyan testképzést, olyan modorosságtól mentes általános technikai tudást kell tudni átadni a növendékeknek, mellyel képesek megoldani minden olyan feladatot, is amely nem a „tisztá klasszikus” mozgáskinccsel él.

3. A modern balett nagyobbfokú fűrgeséget kíván meg táncosaitól. Nem mintha a francia iskola nem adott volna mindig igen fűrgelábú táncosokat. Korunkban azonban a lábűrgesség önmagában kevés. Mozgékonyabb fűrgébb és kifejezőbb törzs- és karmozdulatokra van szükség. A *Giselle* II. felvonásában a címszereplő variációjában a lábmozgás maximálisan gyors, de a törzs mindvégig tartott, a karok mozgása folyamatos és viszonylagosan lassú. A folyamatosan mozgó, szinte lebegő karmozdulatok a romantikus balett egyik ismérve, míg a modern koreográfiában, ha jól figyeltem meg, a staccato karmozdulatok az uralkodóak. Ennek ellenére meggyőződésem, hogy a legátó karmozdulatok iskoláján keresztül vezet az út a kulturált kifejező kartechnika felé. A jó balettiskola megtanítja növendékeit arra, hogy a karok kifejezésteliek legyenek, miközben szinte észrevétlenül lendületet is adnak és az egyensúlyozást is elősegítik; tehát a balettmester bekapcsolja a kart az egész mozgás funkciójába és küzd az öncélú és kifejezéstelen modorosság ellen.

4. A balettszínpadon a kezdet kezdetén csak férfiak táncoltak, majd később hosszú időn keresztül a női táncosé a vezető szerep, s vele szemben nagyobbak voltak a technikai követelmények is. Korunkban egyre inkább azonos feladatok hárulnak a nőkre és férfiakra. A nőknek is kell tudni ugrani, a férfi is meg kell oldja a legcizeláltabb plasztikájú és a legfűrgébb mozgással élő táncfeladatokat. (Hűen tükrözi a fokozódó igényeket pl. Magyar Állami Balett Intézet klasszikus balett programjának 1950. majd 1962. évi kiadásai közötti eltérés.)

5. Bizonyos akrobatikus készséget is kíván korunk balettszínpada a táncosoktól. A balett még nem olyan régen (így a Szovjetunióban is) határozottan elkülönítette magát minden néven nevezhető akrobatikus jellegű mozgástól, ma azonban ez a pas de deux-kben és egyebütt is táncelemmé vált. Keveset tudok arról, hogy ebben a vonatkozásban hol tartanak a különböző iskolák. Nálunk néhány év óta folyik egy speciális akrobatikának tantervi kidolgozása.

6. Felvetődik az a probléma is, hogy a társastáncok oktatását ki kellene terjeszteni a XX. század társastáncaira is. Ez a kérdés sok helyütt, így nálunk is, megoldásra vár.

7. A korszerű balett szuggesztív kifejező erőt kíván meg a táncostól, de nemcsak a szólótáncostól, hanem az együttesek egészétől is. Az iskola azonban nem képes a színészi képzést teljesen a mai igények mértékében ellátni, tekintettel arra, hogy legidősebb növendéke sem több 18 évesnél. Hiszen a táncos akkor fejezi be tanulmányait amikor a színész növendék megkezdi azokat. Itt a nevelés oroszlánrészét a koreográfusoknak kell vállalniuk, az ő szuggesztivitásukra van szükség, és ezen a téren nem lehetnek csak koreográfusok, hanem pedagógiai feladat is hárul rájuk. Az iskola legfeljebb annyit érhet el, hogy a serdült kort alig túlhaladt növendék le tudja küzdeni gátlásait és képes legyen arra, hogy valamilyen szerepbe beleélje magát. Érett alakítást 18 éves művésztől hiába is várnánk.

8. Utoljára, de nem utolsósorban a ma balett-táncosának sokkal kifinomultabb stílusérzéssel kell rendelkeznie elődeinél. Ezért különleges jelentőségű minden olyan tanulmány amelyik akár közvetve, akár közvetlenül elősegíti a stílusérzék fejlődését. Így a társastánc, néptánc, színpadi művek részleteinek megtanulása, zenei tanulmányok és nem kevésbé az elmélyült széles körű műveltség a leendő táncművészek fontos támaszai.

*

A felsorolt problémák megoldása terén már sok eredmény mutatkozik a balett-táncos képzésben. Ezeknek az eredményeknek a részletezése azonban meghaladná e szűkre szabott kis tanulmány kereteit. Egy azonban bizonyos: valóban eredménynek csak azt könyvelhetjük el, amely kezdeményezés alapos és hosszabb módszertani munka eredményeképpen jött létre és melynek eredményességét a gyakorlat bizonyítani tudja. Az iskola koncepciójából valamilyen hirtelenül támadt és a módszertanilag át nem gondolt ötlet alapján kitörni károsabb, mint megmaradni a táncpedagógia kitaposott ösvényein. A koreográfus kiképzett táncosokkal valósítja meg elképzeléseit — előtte nyitva áll minden kapu az újszerű felé. A pedagógust köti a felelősség növendékei fejlődéséért, köti a fokozatosságot és rendszerességet igénylő iskolai munka.

Mind az amit itt röviden igyekeztem felvázolni, csupán összefoglalása azoknak a feladatoknak, melyek a balettmestereket általában foglalkoztatják. A felsorolt problémák mindegyikéről külön cikket is lehetne írni szakszerűbben és adatokkal alátámasztva. Ez a kis cikk talán elindíthatja egy balettpedagógiával foglalkozó rovat cikksorozatát.

Budapest, 1963 nyarán.

BALLET SUR SCÈNE ET EN CLASSE

par Zsuzsa L. Merényi

Cette étude est consacrée aux régularités de l'évolution dans la formation des artistes de la danse. A l'aide d'exemples puisés à trois cents années d'histoire du ballet classique, l'auteur démontre que la méthode et les matières de la formation des danseurs ont toujours été en fonction du style implanté sur la scène et des exigences techniques. Les changements de style qui ont lieu sur la scène, ainsi que les nouvelles acquisitions de la technique ne s'imposent nécessairement que plus tard dans la méthode et le programme de l'école de ballet.

L'école de danse classique ne forme pas des danseurs pour un seul chorégraphe, mais en général pour le théâtre de ballet. Ainsi, dans la création et le développement de sa méthode, elle ne peut partir des expériences individuelles, de l'oeuvre de tel ou tel chorégraphe, mais doit rechercher ce qui devient vraiment universel, ce qui est vraiment moderne dans le ballet. Conformément aux nouvelles exigences de la scène, tout nouvel élément cinétique, toute nouvelle marque du style doit s'intégrer dans l'ensemble de la méthode d'enseignement classique du ballet. L'auteur énumère toutes les exigences auxquelles l'école de ballet moderne doit répondre et fait valoir surtout les problèmes, dont la solution dans le programme scolaire est attendue de l'institution hongroise.

NÉPTÂNC

DANSE FOLKLORIQUE



A MOTÍVUMTÍPUS MEGHATÁROZÁSA A TÁNCFOLKLÓRBAN

Martin György és Pesovár Ernő

A különböző tánc típusok felismerésében, formai sajátosságainak meghatározásában és összehasonlító vizsgálatában a legjelentősebb tényező a motívumkincs. A táncfolyamatok szerkesztési elvei, felépítésbeli sajátosságai egy tánc típuson belül is ingadozók,¹ míg a motívumkincs hasonlósága a szerkezetileg egymástól elütő táncokat is egységbe foglalja.²

Egy-egy tánc típus különböző változatainak szerkezeti felépítése a nagyjából azonos szerkesztési elvek ellenére is meglehetősen tág határok között mozog. Változó az egységek terjedelme, sorrendje és a kádenciák megjelenési helye is, s mindezek nagymértékben az újraalkotás pillanatának függvényei. A szerkezeti sajátosságok meghatározása éppen ezért egymásba játszó kategóriákat eredményezhet (pl. ugyanaz a szerkezeti típus előfordulhat két teljesen különböző tánc típusba tartozó változatban is,)³ s így önmagukban nem egyértelműen típust meghatározó tényezők. Egy-egy tánc típus kevésbé változékony, állandó alkotó elemei a motívumok, melyek a típus összképét meghatározzák.⁴

A motívumkincsnek a típusalkotásban elfoglalt elsődleges szerepe alapján tanulmányunkban a motívum típus fogalmának meghatározásával, a motívumrendszerzés alapelveivel foglalkozunk. Ezzel a magyar tánc típusok motívum típusainak megállapításához, így közvetve a tánc típusalkotáshoz kívánunk módszertani alapvetést nyújtani. Az összehasonlító és történeti néptánc kutatás számára ma már egyre inkább nélkülözhetetlen a tánc típusok szerinti, nemzeti és nemzetközi motívumkatalógusok,⁵ összeállítása. A motívumok e szótárszerű rendezésének kialakítandó szempontjaihoz, elveihez is kísérleti próbálkozás jelen tanulmányunk.

¹ A tánc változatok szerkezeti sajátosságainak labilitása természetszerűen következik a magyar néptáncban fokozott mértékben érvényesülő szabályozatlanságból. Martin—Pesovár (1961), p. 2., 3. jegyzet.

² Például Martin—Pesovár (1961), VI. és VII. számú, továbbá a IV. és V. számú táncpélda és Pesovár (1961) táncpéldái.

³ Például Martin—Pesovár (1961), pp. 18—19. és 20.

⁴ A különböző tánc típusok érintkezése a motívumkincs affinitásában is érvényesül — mint arra Ortutay (1959), p. 237. rámutatott — de a típusra jellemző motívumok arányát, a motívumkincs összképét a beszűrődő idegen elemek lényegesen nem módosítják.

⁵ A folklór alkotásaiban való tájékozódást elősegítő típuskatalógusokon túlmenően már régóta időszerű, sürgető feladat a kisebb részleteket is rendszerbe foglaló motívumindex megvalósítása. Thompson (1944). A magyar tánc kincsre vonatkozó átfogó motívumrendszerzési kísérletek: Molnár (1947), Lugossy (1960), szűkebb érvénnyel Pesovár (1955), Martin (1955, 1959, 1964), Borbély (1956, 1962), Szentpál (1958), Pesovár F. (1960), Pesovár E. (1961), Lányi (1962).

A tánc legkisebb, viszonylagos állandóságot mutató szerves egységei, a táncmotívumok is a folklór más jelenségeihez hasonlóan variánsokban élnek.⁶ Ez a variálódás azonban nemcsak a tánc különböző változataiban, hanem egyetlen változaton belül is érvényesül. E változatok mindegyike kisebb vagy nagyobb mértékben hordoz magában olyan közös jegyeket, melyek alapján kirajzolódnak az összes jellemző sajátosságokat magába sűrítő motívumtípus körvonalai.

Az egyes táncok motívumtípusainak meghatározása a táncfolyamat összes motívumainak figyelembevételével történik. A tánc felépítésében azonban a különböző motívumok nem egyforma súllyal vesznek részt. Nyilvánvaló, hogy a folyamat összetételében betöltött funkciójuk alapján különbséget kell tennünk a motívumok között. E szempontok alapján beszélünk uralkodó, mellék és szórvány motívumokról.⁷

A tánc *uralkodó motívumainak* nevezzük azokat a motívumokat, amelyek számszerű többségük révén a tánc alapvető építőanyagául szolgálnak. Ezek sorozatosan ismétlődnek, rendszeresen visszatérnek és így a nagyobb egységek domináns összetevői.

A tánc *mellékmotívumai* csekélyebb számarányuk miatt a táncfolyamat felépítésében másodlagos jelentőségűek. A mellékmotívumok a tánc folyamán elszórtan visszatérők, néha díszítő, máskor állandósult szerkezeti funkcióval az uralkodó motívumok alapszövegébe beágyazva jelennek meg. Sorozatos ismétlődésükkel ritkán motívumsorokat is alkothatnak.

A *szórványmotívumok* esetlegesen, többnyire invariánsként megjelenő kötő-, díszítő funkciójú motívumok.

Nyilvánvaló, hogy motívumkatalógus összeállítása során a reális kép kialakítása érdekében az uralkodó és mellékmotívumokat kell elsősorban figyelembe vennünk.

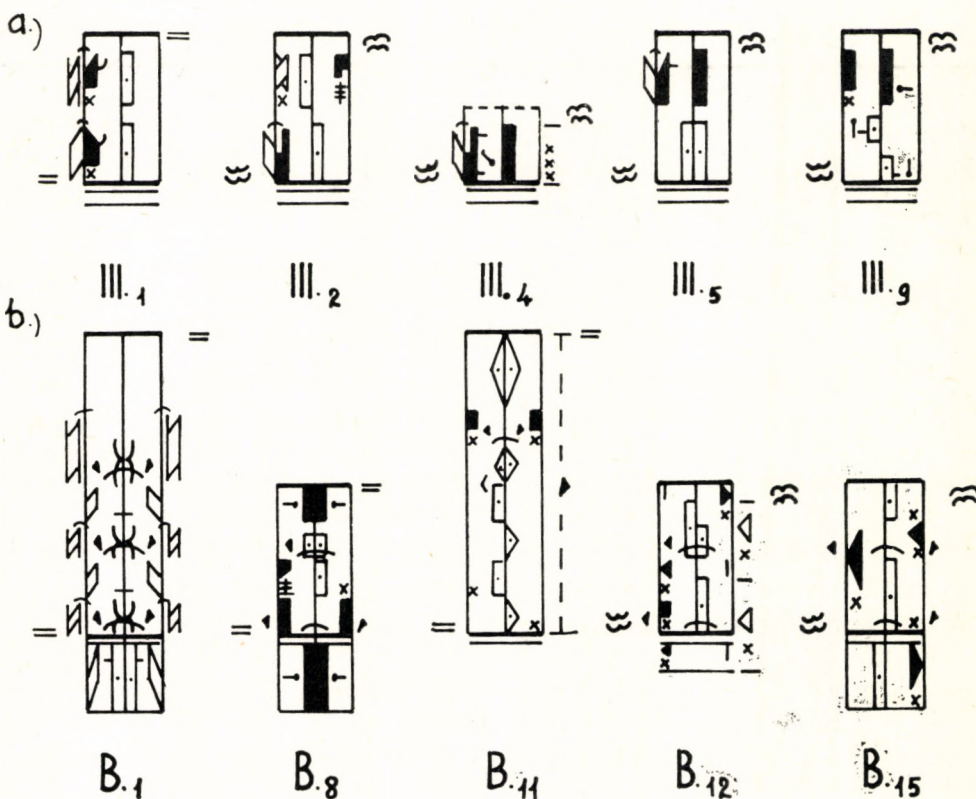
*

A néptánc formai elemzése terén végzett eddigi kutatások inkább a tánc általános, elvont, átfogó jellemzésére törekedtek s emiatt háttérbe szorult az olyan lényeges vizsgálati terület, mint a részösszetevők konkrét vizsgálata, nevezetesen a motívumállomány tánc típusalkotó szerepének felismerése. Ebből következett az, hogy nem alakultak ki a motívumtípusok vizsgálatának speciális elemzési szempontjai, melyek mint a későbbiekben látni fogjuk, lényegesen eltérnek az általános mozgásanalízis eddig felvetődött szempontjaitól, illetőleg e szempontok fontossági sorrendjét megváltoztatják. Vizsgáljuk meg, hogy milyen eredménnyel alkalmazhatók a formai elemzés eddigi szempontjai a motívumtípusok megállapításában, rendszerezésében.

⁶ A variálódás törvényszerűségeinek általános érvényű kifejtése Ortutay (1959)-ben.

⁷ Az uralkodó, mellék és szórvány motívumok szétválasztását mutatja be konkrét anyagon Pesovár (1961).

Az eddigi motívumrendszerezési kísérletekben gyakorlati szempontból a leghasználhatóbbnak a *mozdulattípusok* szerinti csoportosítás bizonyult.⁸ E csoportosítás fogyatékosága, hogy e szempont alapján azonos motívumok különböző mozdulattípusokkal végrehajtott változatai nem kerülnek egymás mellé, továbbá különböző motívumok azonos mozdulattípusú változatai viszont egy kategóriába kerülnek. Az utóbbi kereszteződés esetében különösen zavaró az a tény, hogy különböző fejlettségű, szerkezetileg eltérő motívumok is egymás mellé kerülnek. Példák:⁹



Az általános mozgáselemzés közkeletű három szempontjaként emlegetett plasztika, ritmika, dinamika fogalma¹⁰ általánossága, részleteiben kidolgozatlan volta miatt — mint arra a továbbiakban rátérünk — nehezen alkalmazható.

⁸ E csoportosítási elv viszonylag következetes megvalósítása Molnár (1947), s más szempontok mellett ez is érvényesül Martin (1955) és Lugossy (1961).

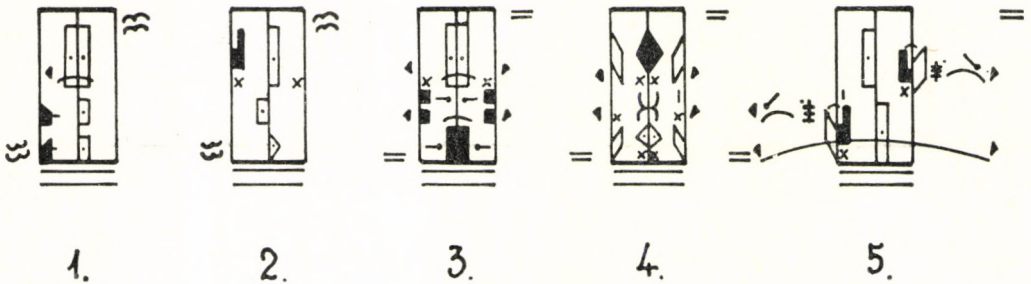
⁹ A példák lelőhelye a) 1—5.: Martin (1955), Motívumtár III/1, 2, 4, 5, 9. b) 1—5.: Molnár (1947), „Bokázó vagy bokaverő figurák” B/1, 8, 11, 12, 15.

¹⁰ Szentpál (1928) 49—53. *Színészeti Lexikon*: 162. p. Szentpál (1954) 4., 9—12. pp. Szentpál (1958) 292—306. pp.

Nyilvánvaló, hogy a *dinamika* mint csoportosítási vezérelv semmiképpen sem jöhet számításba. Szerepe legfeljebb a jelentéktelen variálódásban lehet.

A konkrétan megfogható *ritmikai* szempont használhatósága már számottevőbb, de önmagában, egyedüli rendszerezési szempontként alkalmazva ugyanolyan ellentmondásokat tartalmaz, mint a mozdulat típus szerinti csoportosítás: különböző ritmusú, azonos motívumok egymástól távoli, azonos ritmusú különböző motívumok pedig azonos kategóriába kerülnek.

Példák:¹¹

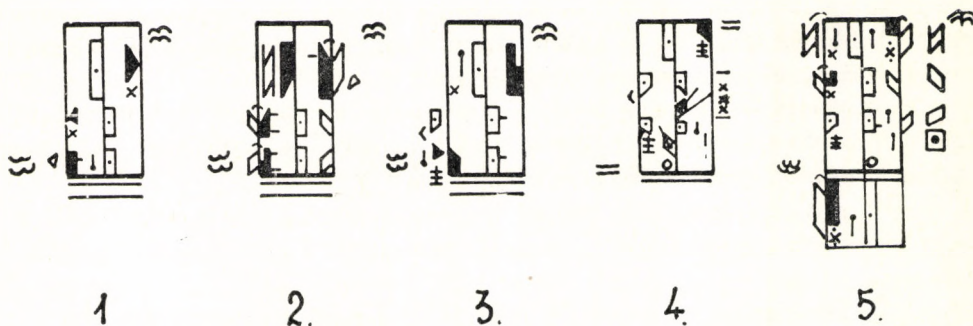


A mozdulat típusúval szemben viszont a ritmika mint rendszerezési társ-tényező lényeges szerepet tölt majd be a motívum típusok meghatározásában.

A *plasztika* a tánc összes térbeli összetevőjét magába foglaló elemzési kategória és éppen e sokrétűség s szétágazás miatt nem alkalmas egyértelmű rendszerezésre, annál kevésbé, mivel összetevői nem egyforma jelentőségűek a motívum típus-alkotás szempontjából. Egy-egy összetevő kiragadása esetén viszont ugyanaz az eredmény, mint a fentiekben már említett mozdulat típus és ritmika szerinti rendszerezésnél.

A plasztika összetevői közül mégis találunk egy olyan tényezőt, mely az egyes mozgáselemeket, mozdulatokat szerves szerkezeti egységbe tömöríti és alapvetően meghatározza a motívum felépítését a testsúlyáthelyezések különböző módjaival, a támasztékok meghatározott egymásutánjának kombinációival.

¹¹ 1. Délalföldi „mars” motívum. 2. Általánosan elterjedt „ugrós” motívum. 3. Erdélyi „legényes” motívum. 4. Magyar műtánc motívum. 5. Észak-dunántúli „dús” motívum.

Példák:¹²

A felsorolt példákat elválasztó részlet különbségek mögött egy ugyanazon motívumalkotási elv érvényesül, mely az egymást követő fázisok támaszték megoldásainak megegyező sorrendjében, az azonos támaszték szerkezetben nyilvánul meg. Véleményünk szerint a támasztékszerkezet motívumalkotó szerepének felismerése és alkalmazása a motívumtípusok meghatározásának és rendszerezésének kiinduló pontja.¹³

★

Néptáncainkban néhány kivételes esettől eltekintve a súlyt hordozó, azaz a támaszték a láb. A táncszerű mozgás legkisebb összetevője a mozdulat (fázis, tag) környezetéből kiragadva, önmagában szemlélve, az emberi test anatómiai felépítésének megfelelően kétféle támasztékú lehet: páratlan (testsúly egyik lábon) és páros (testsúly mindkét lábon) támasztékú. Ha a mozdulatot a motívum szerves részeként elemezzük — tehát nem önmagában, hanem egy mozgásfolyamat összetevőjeként vizsgáljuk — figyelembe kell vennünk az egymást követő fázisok támaszték viszonyát. E viszonyítás alapján a következő támaszték kombinációk lehetségesek:

1. páratlan támaszték ismétlése, 2. páratlan támaszték váltása, 3. páratlanról párosra történő támaszték váltás, 4. párosról páratlanra történő támaszték váltás, 5. páros támaszték ismétlése.

¹² 1. Általánosan elterjedt „mars” motívum. 2. 4., 5. Erdélyi legényes motívumok. 3. Alföldi verbunk motívum.

¹³ A folklór alkotások rendszerezésének fő kérdése mindig a legcélszerűbb logikus rendet biztosító vezérelv megragadása. A magyar népdalok rendjének kialakításában alkalmazott különböző szempontokat tárgyalja Járdányi (1961). — A támasztékok mozdulat-elemző funkciójának fontosságára lásd Dienes (1962).

Mivel célunk egy támasztékmutató-rendszer kialakítása, az egyszerűsítés érdekében a páros támasztékot mindig csak önmagában szemléljük, viszont a páratlan támasztékok viszonyításból megállapítható két fontos típusát továbbra is figyelembe vesszük. Így az alábbi három támasztéktípust használjuk a motívumok támasztékszerkezetének ábrázolására:

1. A páratlan támaszték ismétlése, amikor a testsúly két egymást követő motívumfázisban ugyanarra a lábra esik. Ezt az egyszerűség kedvéért a továbbiakban *támasztékismétlésnek* nevezzük.

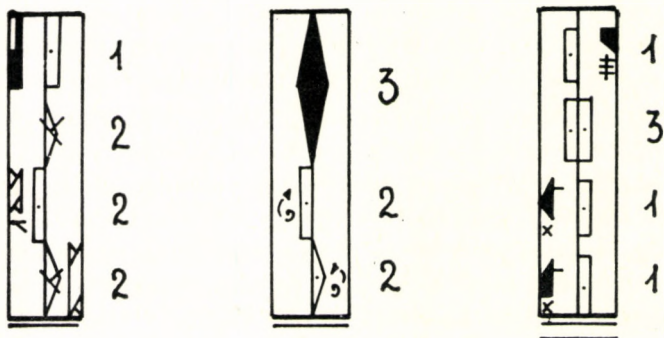
2. A páratlan támaszték váltása, amikor a testsúly két egymást követő motívumfázisban az egyik lábról a másikra helyeződik. Ezt nevezzük *támaszték-váltásnak*.

3. A páros támaszték, amikor a testsúly — egy fázison belül szemlélve — mindkét lábon nyugszik.

A páros támasztékok meghatározásánál felmerül a felsúlyos helyzetek támaszték minőségének kérdése. Esetenként döntjük el, hogy páros vagy páratlan támasztéknak tekintjük-e a motívum szerkezeti karaktere és a rendelkezésünkre álló variánsok többsége alapján.

A motívum vázát képező tagok támasztékainak egymásutánját arab számok egymásutáni felírásával jelöljük. Így a támaszték ismétlés jele 1; a támaszték váltásé 2; a páros támasztéké pedig 3. Ezzel a módszerrel a motívumok túlnyomó többségének lényegét alkotó támaszték sorrendet áttekinthetően kifejezhetjük és az összehasonlítás elősegítésére táblázatba is foglalhatjuk.¹⁴

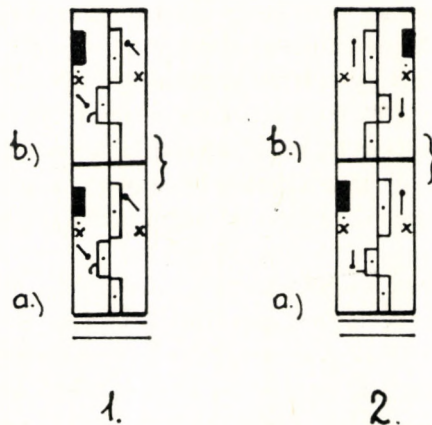
Példák a támasztékmutató felírására:



¹⁴ A népzene kutatás gyakorlatához hasonlóan olyan mutatórendszer kidolgozására törekedtünk, mely a motívumok alapvető formai sajátosságainak mutatózására alkalmas. Krohn (1902—1903) által kidolgozott népdalelemzési rendszer óta általában — a magyar népzene kutatásban először Bartók—Kodály (1923) — a tudományos igényű kiadványok a népdalok dallamai, ritmikai és szerkezeti sajátosságait összefoglaló mutatókat tartalmaznak.

A támasztékmutató megállapításánál a motívumot a táncfolyamatból kiszakított önálló egységként kezeljük. Egy bizonyos motívum a táncfolyamatban ugyanahhoz vagy más motívumhoz is különböző módokon kapcsolódhat. A motívum-kapcsolódási módok vizsgálata nem az összehasonlítást szolgáló motívum morfológia feladata, és éppen ennek érdekében kell elhanyagolnunk a kapcsolódási módok figyelembevételét a támasztékmutatóban. A motívumok folyamatban való szemlélése ugyanis azt eredményezné, hogy az első tag támasztékának megállapításánál minden esetben az előző motívum utolsó tagját kellene figyelembe vennünk és ahhoz viszonyítanunk.

Az alábbi két példa két-két motívuma támasztékszerkezetében lényegileg megegyezik, csak ismétlődésük módjában térnek el egymástól. Ha a kapcsolódást figyelembe vennénk, akkor az 1/b és 2/b között lényeges támasztékmutató eltérés keletkezne s az 1/b támasztékmutatója 12 2, a 2/b támasztékmutatója pedig 22 2 lenne.



Ezeket a zavaró körülményeket küszöböljük ki azzal, hogy a motívum első tagjának támasztékmutatóját nem vissza, hanem előre viszonyítva állapítjuk meg. A motívum többi tagjának támasztékait viszont már minden esetben vissza viszonyítással határozzuk meg. Kivétel ez alól az önmagában szemlélt páros támaszték, amely automatikusan hármas számot kap, valamint a páros láb után következő páratlan támaszték, melynek meghatározásánál ugyanúgy járunk el, mint a motívum elején (tehát előre viszonyítunk). A támasztékmutató felírásának általános elveit azonban nem alkalmazhatjuk mechanikusan. Bizonyos motívumtípusok esetében a sajátos motívumszerkezet reális, kifejező tükrözése érdekében a támasztékmutató felírásában speciális eljárást kell követnünk (lásd VIII., XIII. motívum típusokat).

A motívumtípus meghatározásában a támasztékmutató elsőrendű szerepe kétségtelen, de önmagában nem határozza meg maradéktalanul és egyértelműen a motívumtípust. A példatár 164. és 152. motívumának támasztékmutatója egyaránt 1 1 3, ugyanígy a 168., 196. és 154. 157. motívumainak támaszték-szerkezete 2 2 3. A felsorolt motívumpéldák csupán rokon támasztékszerkezetük alapján még nem sorolhatók azonos típusba.

E példák alapján tehát világosan kitűnik, hogy a támasztékmutató azonos-sága mellett az időtartammal és tagszámmal szorosan összefüggő *ritmus* a másik lényeges összefoglaló tényező. A támasztékmutatóval együtt használt ritmus fogalma azonban sokszor nem vág egybe az általánosan használt motívum ritmus fogalmával. Számunkra jelen pillanatban csak azok a ritmusalakító tényezők jelentősek, melyeknek támaszték vetülete is van, azaz egybeesnek a motívum támaszték változásaival. Ezek az elhanyagolható ritmusalakító tényezők, melyek részben az akusztikus, részben a motorikus ritmus fogalmkörébe tartoznak, a következők: a szabadláb dinamikai jellegű, akusztikus hatású mozgásai (koppantás, dobbantás, bokázás), a szabadlábnek támasztékváltástól független határozott, önálló mozdulatai, továbbá a második szólam(kar) ritmus módosító, rendszerint ritmus aprózó lehetőségei (taps, csapás). Az összes ritmusalakító tényező együttesen hozza létre a motívum komplex ritmusát és komplex tagszámát, ezzel szemben az általunk támaszték ritmusnak nevezett fogalom csak a támasztékot veszi figyelembe mint ritmus alakító tényezőt. Ez a támaszték ritmus a komplex ritmusnak tulajdonképpen egyszerű alapformája, váza, melyet a többi ritmusalkotó tényező csak mint variánsképző módosít. A ritmussal szorosan összefüggő motívum-tagszám esetében is a komplex tagszámmal szemben a támaszték tagszámnak tulajdonítunk elsődleges jelentőséget.

A motívumtípus meghatározás módszerének gyakorlati illusztrálására egyik jelentős tánc típusunknak, az „ugrós”-nak viszonylag teljes motívumanyagát választottuk.¹⁵ „Ugrós” összefoglaló névvel jelöljük azt az alapvonásaiban lényegileg megegyező tánc típust, mely a magyar nyelvterület különböző részein több altípusban és változatban él.¹⁶ E típus változatai a déldunántúli eszköznélküli „kanásztáncok”, „verbungok”, „ugrósok”, „cinegék”, csillagtáncok, a bácskai, kalocsavidéki, pestkörnyéki „háromugrósok”, „marsok” és „tustolók” a rábaközi „dusok” és „marsok”, továbbá a délalföldi „oláhosok” és „marsok”.

¹⁵ Példatárunk az eddig gyűjtött anyag ismeretében hűen tükrözi az egyes motívumtípusoknak az „ugrós”-ban betöltött szerepét. Egy-egy motívumtípus változatainak mennyisége jelzi hogy uralkodó, mellék vagy szórvány motívumként kap szerepet a tánc típus teljes motívumkincsének kialakításában.

¹⁶ Az „ugrós” tánc típusra vonatkozó leglényegesebb munkák: Martin—Pesovár (1954), 68—72., 91—104. pp. Pesovár (1961), Pesovár (1960), 104—109., 118—123., 132—134. pp. Martin (1955), 52—55. E típusba sorolható táncokat tartalmaz az MNT III/B, Lugossy (1954), Szentpál (1953), *A Drágszéli Népi Együttes táncai*, Molnár (1947).

A tánc típus férfiak által járt magános, kettős, csoportos, nővel járt páros, és női vagy vegyes csoportos formái a multságok kötött táncrendjén kívül mint mulató, virtuskodó táncok, a lakodalom menetében pedig az egyes mozzanatokhoz kapcsolódva szertartásos, játékos vagy menettáncként fordulnak elő.

A magyar nyelvterület nyugati és déli részeire jellemző, — a magyar tánc-kincs régi stílusrétegébe tartozó — tánc típus viszonylag egységes, organikus, zárt motívumkincse alkalmasabbnak bizonyult a motívum típusok megállapításának és rendszerezésének bemutatására, mint más fejlettebb tánc típusaink erősen differenciálódott, szerteágazó, bonyolult motívumai.

★

A tánc típus motívumkincsének rendszerezésében első lépésként az időtartam szerinti csoportok megállapítását végeztük el. Így az alábbi hat — időtartam szerinti — csoportba kerültek a motívumok:

1. $1/4$, 2. $2/4$, 3. $3/4$, 4. $4/4$, 5. $6/4$ és 6. ennél hosszabb időtartamú motívumok.

Ezután a *motívumszerkezet* elemzésével szétválasztottuk a tulajdonképeni motívumokat és a motívumszerűtlen, amorf alakulatokat. Így a változó, rendszerint nagyobb időtartamú mozgássorok egytagú elemei kibővítették az $1/4$ -es kategóriát és szükségszerűen létrehozták az $1/8$ időtartamú csoportot.

Az időtartam szerinti nagyobb csoportokat tovább szűkítettük a támasztéktagszám alapján s ezáltal az $1/4$ időtartamon belül kialakultak az egy és kéttagúak, a $2/4$ -eseken belül a két és háromtagúak, a $3/4$ -eseken belül a három és négytagúak, a $4/4$ -eseken belül a három, négy, öt, hat, hét tagúak és az ennél nagyobb időtartamú motívumok magas tagszámú csoportjai.

Bizonyos meghatározott időtartamon belüli támaszték tagszám egyúttal hozzávetőlegesen meghatározta a motívumok támaszték-ritmusát is.

A felsorolt három munkafázis tehát mintegy előkészítette az anyagot a tulajdonképeni típusalkotásra. Az így kialakult motívumcsoportokon belül a további két tényező: *ritmus* és *támasztékszerkezet* együttes figyelembevételével alakítottuk ki a tulajdonképeni típusokat.

Az „ugrós” huszonhét motívum típusát rendszerezve közöljük kinetogrammal a példatárban. A típust és altípust meghatározó tényezőket pedig mutatószerűen az összefoglaló jegyzékben soroltuk fel. A típusok jelölésére római számokat, az altípusok jelölésére a latin ábc kis betűt használjuk. A motívum típusok számsorrendje egyszerűségüket, illetve fejlettebb, összetettebb szerkezetüket tükrözi. A következőkben az egyes típusok meghatározásával kapcsolatban felmerülő problémákkal, az általános elvek konkrét alkalmazásával foglalkozunk, továbbá utalunk az altípusokat elválasztó tényezőkre.

Az I. motívumtípus tulajdonképpen változó terjedelmű mozgássor¹⁷ alapeleme. Mivel a mozgássor alapvető szerkezeti sajátossága egy mozdulat azonos vagy szimmetrikus változó terjedelmű ismétlése, rendszerbesorolása csupán e mozdulat alapján lehetséges és célravezető. A mozgássor támaszték-szerkezetének érzékeltetésére, mely a mozdulat ismétlődési módjából következik, szimmetrikus ismétlődés esetén 2-es támasztékmutatót alkalmazunk.

A II. motívumtípus 1-es támasztékmutatója kifejezi, hogy azonosan ismétlődő alapelemként alkot mozgássort. A b) altípus a motívum plasztikai képét módosító szólamszaporodás¹⁸ eredményeként jön létre, ahol a csapás a szabadláb mozgás jelentős megváltozásával jár együtt.

III. Az előző motívumtípussal szemben a mozgássort alkotó alapelem szimmetrikusan ismétlődő természetű. A b) altípusba tartozó 10. és 11. motívum támasztékmutatója alapján került ebbe a kategóriába. A 10. motívumban a szólamszaporító taps és csapás azonos ismétlődése, a 11. motívumban pedig ennek zárt ritmikája a karszólam szempontjából átmeneti típusokat hoz létre az 1/4-es és 2/4-es motívumok között.

IV. Az a) és b) altípust a támasztékszünnet¹⁹ és támaszték-ismétlés különbsége választja el egymástól, a c)-t a b)-tól pedig a páros szabadláb aktivitásának²⁰ egyik különleges formája (levegő bokázó), és ennek következtében létrejövő másodlagos ritmusa²¹ választja el.

V. A támasztékmutató meghatározásának elvét a VIII. motívumtípus tárgyalásánál ismertetjük.

VIII. Az e típusba tartozó motívumok szerkezetük miatt a támasztékmutató felírásában speciális eljárást követelnek. Ahogy az egytagú motívumok támasztékmutatójának megállapításánál, úgy még itt is — a motívumok egyszerű szerkezete, alacsony tagszáma, nyílt ritmikája miatt — figyelembe kell vennünk az ismétlés módját. A támasztékmutató mechanikus alkalmazása az e típusba

¹⁷ Martin—Pesovár (1961), 5. p. Példatárunkban a kinetográfia ismétlőjel alkalmazási gyakorlatától eltérően — mely csak egy ütemre, illetve legalább két motívumfázisra alkalmazza — a motívumszerkezet érzékeltetésére egyetlen fázis esetében is alkalmazzuk, mivel így is egyértelmű a jelölés.

¹⁸ A táncra vonatkozó többszólamúság fogalmának meghatározása Szentpál (1958), 259. p. A magyar néptáncokban a motívum főszólamának az esetek többségében a lábmozgást tekintjük s az ezzel párhuzamosan megjelenő karmozgás hoz létre szólamszaporodást.

¹⁹ Támaszték szünnetnek nevezzük, amikor két egymást követő motívum fázisban ugyanaz a támasztékhelyzet marad, tehát sem lépés, sem ugrás nincs közben. Ezzel szemben a támaszték-ismétlés azt jelenti, hogy ua. a támaszték helyzet megismétlődik ugráson keresztül.

²⁰ A szabadláb passzívításáról beszélünk akkor, ha a megfelelő — testsúlyváltással együttjáró — mozdulat természetes végrehajtásához szükséges mozgáson kívül mást nem végez. Szabadláb aktivitásnak tekintünk minden olyan szabadláb mozdulatot, mely nem jár természetesen együtt a motívum támasztékszerkezetét meghatározó testsúly váltásokkal, hanem önálló plasztikai és dinamikai ténykedésével hozzájárul a mozdulat megformálásához.

²¹ Másodlagos ritmust hoz létre minden olyan ritmusalakító tényező, mely a támaszték-ritmus mellett hozzájárul a motívum komplex ritmusának kialakításához.

tartozó, lényegileg azonos motívumokat két csoportra osztaná, az 1 1 és 2 2 mutatójú típusokra. Ez nem tükrözné a motívumoknak a VII. és IX. motívumtípustól eltérő támasztékfelépítését, melynek lényege, hogy sorozatban ismétlődve egy *támasztékváltó* és egy *támasztékismétlő* tagból tevődik össze. E sajátosságból következik, hogy láncszerű ismétlődés esetén a kezdéstől (vagy a motivizálás szubjektivitásától) függően — mely természetszerűen együtt jár a tagok sorrendjének felcserélődésével — 2 2 vagy 1 1 formában kerül elének. Az azonoság kifejezése, illetőleg a valóban 1 1 és 2 2 (tehát állandóan ismétlő vagy állandóan váltó) támasztékú motívumoktól való elkülönítés érdekében ezeknél a támasztékmutató felírásánál mindig figyelembe vesszük a szimmetrikus ismétlődést, tehát a kapcsolódás módját. Így a motívum első fázisának támasztékmutatóját az előző motívum utolsó tagjához viszonyítva állapítjuk meg. Így jön létre a 2 1 és 1 2 támasztékmutatójú motívumtípus, mely egyúttal érzékelteti a fázisok sorrendi cseréjét és a motívum alkotó elemeinek azonosságát.

Az a)—d) altípusok a 2 1 támasztéksorrendű változatokat tartalmazzák, az e)—g) altípusok pedig az 1 2 támasztékúakat. Az a) altípusban passzív a szabadláb, a b) és e) altípusba tartozó motívumok egyik fázisában, a c) és f) altípusba tartozók mindkét fázisában aktív a szabadláb. A d) és g) altípus elválasztó jegye az előbbieken már érintett szabadláb tevékenységet módosító szólamszaporodás.

A IX. motívumtípus a) altípusára jellemző a mindkét fázisban uralkodó szabadláb passzivitás, b)—re pedig a szabadláb aktivitással párosuló szólamszaporodás.

X. Az a) és b) altípusok közti különbség a típust jellemző támasztékok sorrendjéből következik. A c) altípust másodlagos ritmusa, a d) és e) altípusokat az előzőkkel párosuló speciális szabadláb aktivitás és ezzel együttjáró másodlagos ritmus hozza létre.

XI. A négy altípust a támasztékszünet és a másodlagos ritmus választja el egymástól.

XII. Az a) és b) altípust a támaszték szünet választja el egymástól. A c) altípus olyan hosszabb időtartamú és nagyobb tagszámú motívumváltozat, melyről a szerkezeti elemzés alapján megállapítható, hogy e motívumtípus bővített²² altípusa.

XIII. E motívumtípus ismét *támasztékváltó* és *támasztékismétlő* tagok különböző sorrendű kombinációiból jön létre (lásd VIII. típust). A lényegében azonos motívumszerkezet érzékeltetésére a támasztékmutató felírásában a kö-zépső tagból — azt mindig 1-gyel jelölve — indulunk ki s ehhez viszonyítva állapítjuk meg a másik két tag támasztékmutatóját. Így lesz a b) altípus mutatója 2 1 1.

²² A bővített motívum meghatározását lásd Martin—Pesovár (1951), 6. p.

XIV. Az a), b) és c) altípus elválasztó jegyei a támasztékritmus és a másodlagos ritmus. A d) altípusba soroltuk a motívumtípus kiegészült,²³ az é)-be pedig bővített formáit. Az f) altípusba e motívum bővülésének viszonylag ritkán előforduló lehetőségét soroltuk. Az ismétlődéssel létrejövő bővülést nem az alapmotívum két fázisából álló alkotórész hozza létre, hanem a teljes alapmotívum ritmikailag módosult ismétlődése. A ritmikai módosulás az alapmotívum időtartamának megrövidülésével és ritmikai önállóságának, zártságának elvesztésével jár együtt.

A XV—XVII. motívumtípusba a háromgrós motívumcsalád olyan átmeneti típusait soroltuk, melyekben a páros támaszték (3) csak a ♪ időértékekhez kapcsolódik s így a motívum karakterét meghatározó ♪ ritmusértékű fázisra mindig páratlan támaszték esik. Ez a sajátosság választja el ezeket a következő háromtagú motívumtípusoktól, melyekben viszont ♪ értékre mindig páros támaszték kerül.

XVIII. A motívum egyszerű és bővített altípusait különböztetjük meg.

XIX. Ritmikája és támasztékösszetevői alapján érintkezik a XVI. motívumtípussal. Elválasztó jegye, hogy a támasztékritmus más összefüggésben jelentkezik, vagyis a páros támaszték a hosszú időértékkel esik egybe. Az a) és b) altípusú támaszték és ritmus szempontjából egyaránt egymás fordítottja, a c) és d) pedig részben másodlagos ritmus, részben bővülés eredménye.

XXII. A motívumtípust meghatározó állandósult mag²⁴ a harmadik fázisban törvényszerűen megjelenő páros támaszték. A típuson belül az altípusokat a változó két első tag támasztékai alapján állapítjuk meg (a)—d)). Az é) altípus felismerhetően a motívumtípus szabálytalan megjelenési formája, melyben a páros támasztékmag a negyedik fázisba tolódott. Az f) altípus az előzők bővített, a g) pedig csonkulat formája.

XXIII. A negyedik fázis változó támasztéka alapján különböztetjük meg a két altípust.

XXV. E motívumtípus már a fejlettebb motívumok kategóriájába, az összetett motívumok²⁵ közé tartozik. Összetevői az ugrós tánc típus két (VII—XI) és háromtagú (XII—XXI) alapmotívumai.²⁶ Altípusait az összetétel sorrendje és a háromtagú motívumok bővülése és csonkulása alapján állapítottuk meg.

²³ Martin—Pesovár (1961), 6. p.

²⁴ Motívummagnak tekintjük bizonyos motívumok legkevésbé variálódó, viszonylagos állandóságot mutató karakterisztikus alkotórészét.

²⁵ Meghatározása és típusai Martin—Pesovár (1961), 6. p.

²⁶ Alapmotívumnak nevezük azokat az egyszerű motívumokat (rendszerint két-, három- vagy négytagúak) melyek mint elkülöníthető, szerves alkotó elemek vesznek részt a motívumösszetételekben. Éppen ezért az összetételek támasztékmutatójának felírásánál a kapcsolódást figyelmen kívül hagyva önálló motívumként kezeljük őket. (Lásd a motívumösszetételek részletes mutatóját.)

A XXVI. motívumtípus két háromtagú motívum összetételéből jön létre és az összetevő alpmotívumok bővült formáiból képződnek az altípusok.

A XXVII. motívumtípus három és négytagú alpmotívumok összetétele. Ezek bővült és csonkult formái képezik az altípusokat.

A motívumtípust meghatározó tényezők összefoglalása

Az ugrós táncstípus motívumainak rendszerezése alapján a motívumtípust meghatározó tényezőket a következőkben foglalhatjuk össze:

1. A motívumok időtartama,
2. A motívumok támaszték tagszáma és támasztékritmusa,
3. A motívumok támasztékszerkezete,
4. Támasztékmag,
5. A motívumösszetétel minősége.

E sorrend tükrözi a motívumrendszerezés munkafolyamatát, valamint az általános érvényű elvektől halad a csak bizonyos motívumfajtákban ható tényezőkhöz.

A motívumok támasztékszerkezete alapján rajzolódna ki a motívumtípusok határozott körvonalai az egyszerű motívumok esetében. Egyértelműen érvényes ez az 1/8, 1/4 és 2/4 időtartamú motívumokra. Részben vonatkozik a 4/4-es időtartamú három és négytagúak csoportjára is.

A 4/4 időtartamú motívumok egy csoportjánál a motívum szerkezetéből következően már a konkrét támasztékösszetételen túlmenő, összefoglaló típusalkotási szempont érvényesítésére van szükség, hogy az azonos típusú motívumok egy kategóriába kerüljenek. Ez az összefoglaló szempont a *támasztékmag* szerinti típusalkotás. Ennek alapján történt a XXII. motívumtípus meghatározása.

A 4/4-es motívumok részben, az ennél hosszabb időtartamú motívumalakulatok pedig már kizárólag összetett motívumok (kivéve az alapformák közé sorolt bővített motívumokat). Ezeknél a típusba sorolás az *összetétel minősége* alapján történik, vagyis az összetevő motívumtípusok alapján. Ilyen alapon határoztuk meg a XXV., XXVI. és XXVII. típusba tartozó motívumokat.

A motívumtípusokon belül az *altípusokat létrehozó tényezők* a következők:

1. Ritmikai különbségek,
2. Támasztéksorrend módosulása,
3. Az összetevő motívumok sorrendje,
4. A motívumszerkezet megváltozása,
5. A szabadláb passzivitása és aktivitása.

Az altípusok meghatározásában legátfogóbban a *ritmikai* tényező érvényesül, mégpedig három formában: a) támasztékritmus módosulás támaszték-

szünet formájában (IV., XI., XII. motívumtípusban) b) a támasztékritmus, tükörképben való megjelenése (ilyen fordított ritmus érvényesül a XIV., XV., XIX. motívumtípusban) és c) másodlagos ritmusmódosulás következtében (IV., X., XI., XIV., XIX. motívumtípusokban). Ezek a ritmikai változások rendszerint együtt járnak a többi altípust képző tényezővel.

A támaszték sorrendjének megváltozása hoz létre altípust a VII., X., XII., XIX. motívumtípusokban.

Az összetett motívumok altípusokra való bomlásának egyik jellemző sajátossága az *alkotó motívumok sorrendje* (XXV. motívumtípusban).

A motívum *szerkezeti változásának* három altípust képző fajtáját tartjuk számon: a bővülést (XII., XIV., XVIII., XIX., XXII., XXV., XXVI., XXVII. motívumtípusokban), a kiegészülést (XIV.) és a csonkulást (XXII., XXV., XXVII.).

A kisebb tagszámú motívumoknál a *szabadláb* altípust létrehozó szerepe három formában érvényesül: a) aktivitás az egyik fázisban (VIII.) b) aktivitás mindkét fázisban (VIII., IX.) és c) szólamszaporodáshoz kapcsolódó aktivitás (II., III., VII., IX.).

*

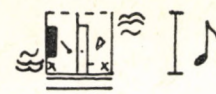

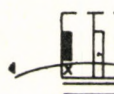

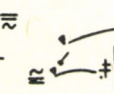


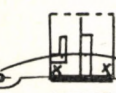

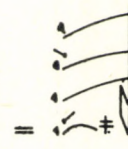
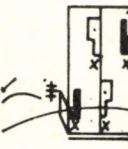
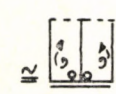


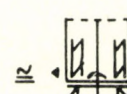



Az elvont motívumtípus variánsokban való konkrét megjelenése tette szükségessé az altípusok megállapítását s ezzel együtt a variálódás legjelentősebb tényezőinek feltárását. A variálódásnak ezek az altípusokat létrehozó tényezői nem egyenlő mértékben érvényesülnek az összes meghatározott motívumtípusban. Az egyszerűbb motívumokban még szembeszökő különbségeket eredményező mozzanatok differenciáló jelentősége a fejlettebb, bonyolultabb motívumoknál kevésbé számottevő, esetleg elhanyagolhatóvá válik. Míg pl. a VIII. motívumtípusban az egyedüli altípust létrehozó variáló tényező a szabadláb aktivitása, addig a fejlettebb három- és négytagú motívumokban már csak mint másodlagos tényező érvényesül, az altípuson belül csupán árnyalatnyi különbségeket hoz létre. Az altípusképző variálódás mellett kisebb jelentőségű — az árnyalatnyi eltérések széles skáláját létrehozó — variánsképzők közé sorolhatjuk például a mozdulattípusbeli, pozícióbeli, iránybeli, szintkülönbség szerinti, dinamikai stb. eltéréseket. A variálódási folyamat jelentéktelenebb mozzanataira e tanulmány keretében nem térünk ki, de példatárunk nagyobb variáns mennyiséget felölölő motívumtípusai ezt is érzékeltetik.

Befejezésül érintenünk kell még a motívumok életét meghatározó differenciáló tendenciákkal szemben érvényesülő *integrálódást* is. A motívumtípusok közötti összefüggések törvényszerűségeinek feltárása alapján kibontakozhatnak a további, átfogóbb rendszerezés körvonalai. Így az egyes lényeges vonásokban érintkező *motívumtípusokat* foglalja magasabb egységbe a *motívumcsalád*

kategóriája. Ilyen több motívumtípusban meglevő — különböző formai karakterekben megfogalmazódó — közös indítéknak látszik egy-egy önmagában is kerek egésznek ható, szerves egység benyomását keltő elemi motívummag²⁷ vagy ritmusképlet. A motívumkutatás további feladatai közé tartozik ezeknek az elemi magoknak — a motívumalkotás e csomópontjainak — feltárása, és ennek segítségével a motívumok szótárszerű katalogizálása.

Budapest, 1963 őszén

²⁷ Ilyen motívumcsaládok körvonalait sejtető, különböző típusokban megfogalmazódó elemi magnak látszik a lengető mozgás a 24., 25., 92., 93., 94., 95., 96., 97., 98., 152., 153., 164., 165., 166., 191., 205., 241., 232. motívumokban, a páros támaszték megjelenése a 4/4-es motívumok 3. fázisában (XXII. és XXVII. motívum típus) mely közeli rokonságban áll verbunk bokázó kádenciáival és a friss csárdás félfordulós motívumaival. Tágabb értelemben a háromtagú támasztékváltó motívumok (2 2 2 és 2 2 2 1) különböző időértékű megjelenései is rokonságba hozhatók.

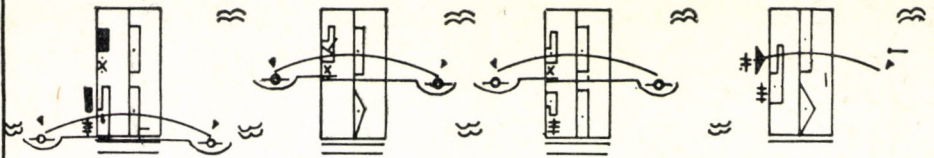
I.	 <p>1.</p>	
II.	<p>a</p>  <p>2.</p>  <p>3.</p>	<p>b</p>  <p>4.</p>  <p>5.</p>
III.	<p>a</p>  <p>6.</p>  <p>7.</p> <p>b</p>  <p>8.</p>  <p>9.</p>  <p>10.</p>  <p>11.</p>	
IV.	<p>a</p>  <p>12.</p>  <p>13.</p>  <p>14.</p>  <p>15.</p>	
	<p>b</p>  <p>16.</p>	<p>c</p>  <p>17.</p>
V.	 <p>18.</p>	

VI.	<p>19. 20. 21. 22.</p>
VII.	<p>23. 24. 25.</p>
VIII	<p>a</p> <p>26.</p>
	<p>b</p> <p>27. 28. 29. 30. 31.</p>
	<p>c</p> <p>32. 33. 34. 35. 36.</p>

II. TÁBLA

VIII.

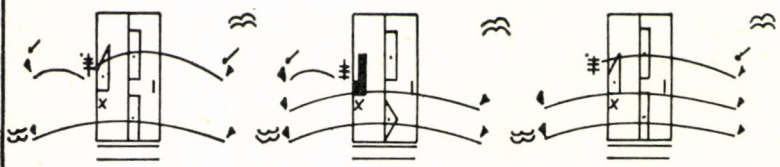
d



37. 38. 39. 40.

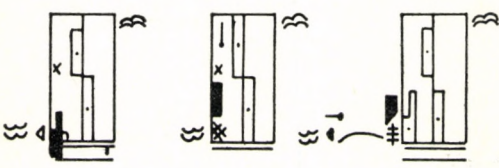


41. 42. 43. 44.



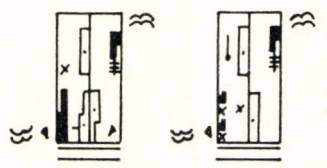
45. 46. 47.

e



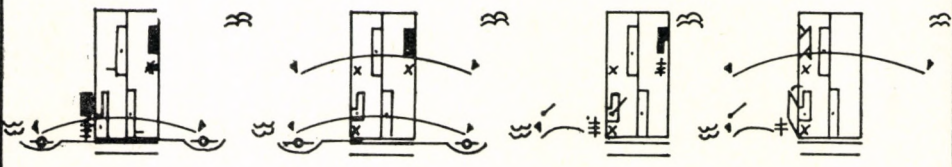
48. 49. 50.

f

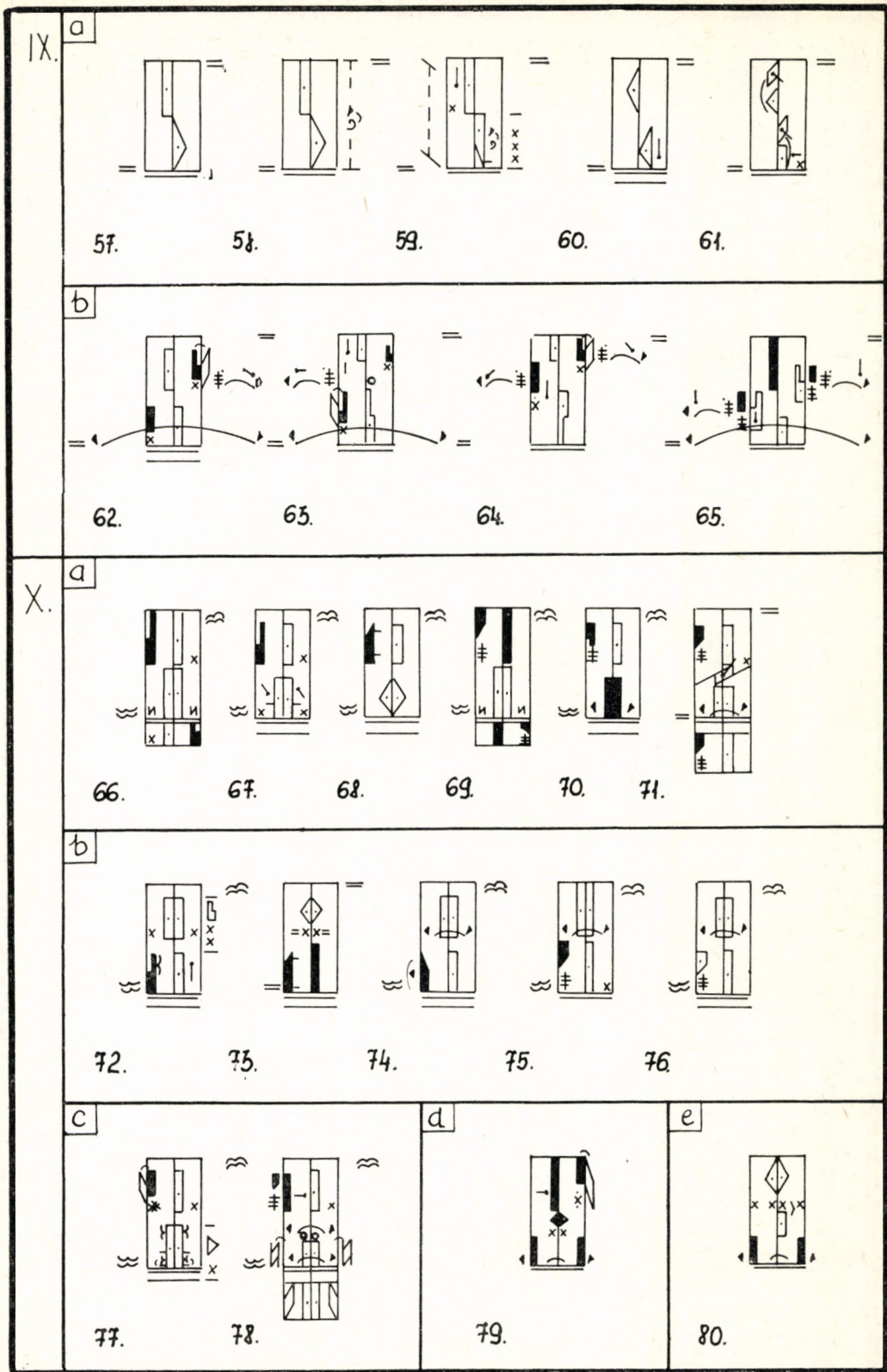


51. 52.

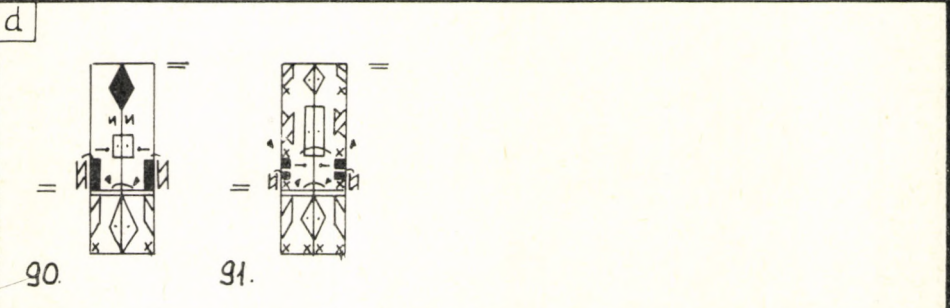
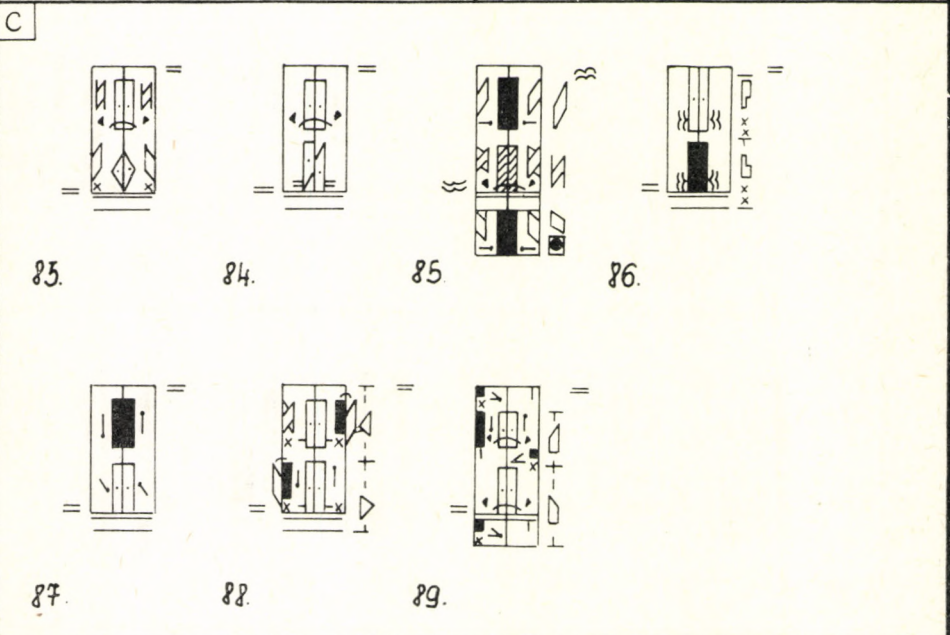
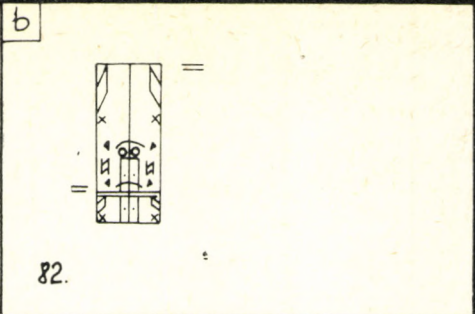
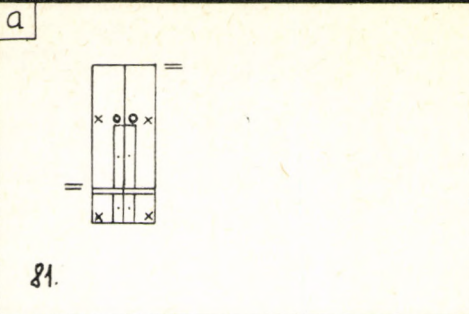
g



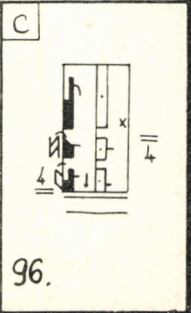
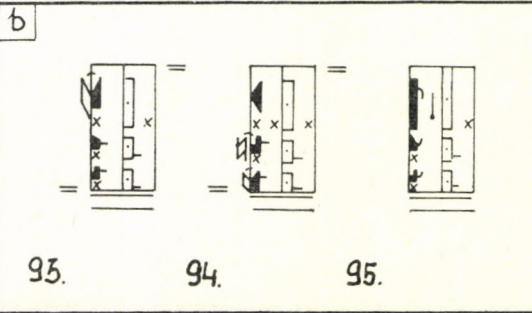
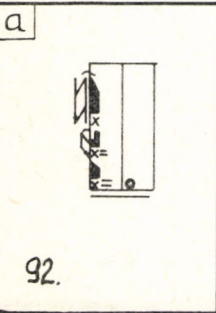
53. 54. 55. 56.



XI.

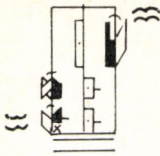


XII.

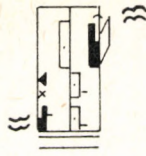


XIII.

a



97.



98.

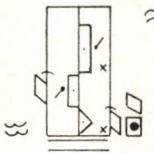
b



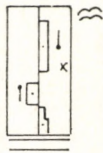
99.

XIV.

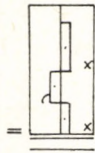
a



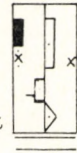
100.



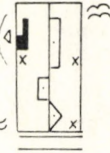
101.



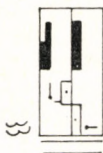
102.



103.



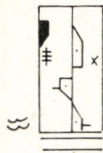
104.



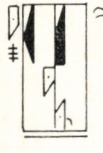
105.



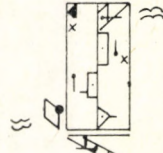
106.



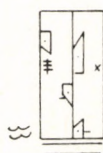
107.



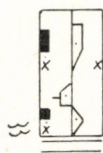
108.



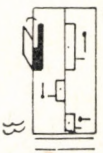
109.



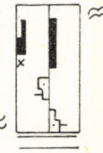
110.



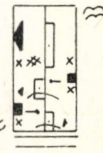
111.



112.



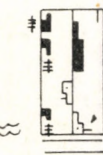
113.



114.



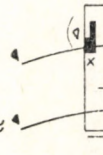
115



116

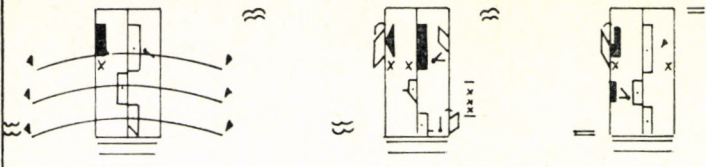


117.



118.

a

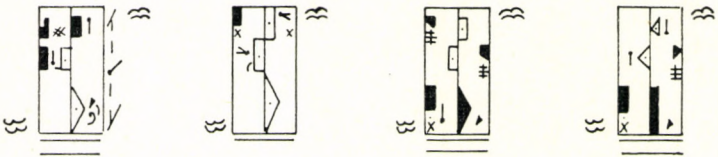


119.

120

121.

b



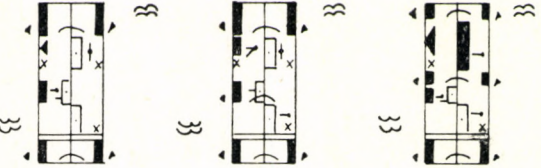
122.

123.

124.

125.

c

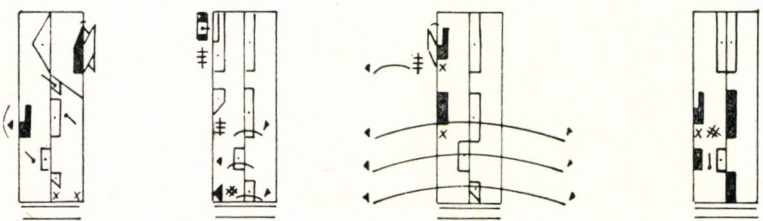


126.

127.

128.

d



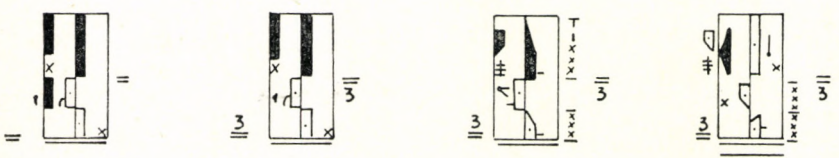
129.

130.

131

132.

e



133.

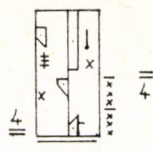
134.

135.

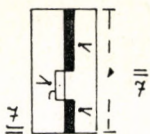
136.

XIV.

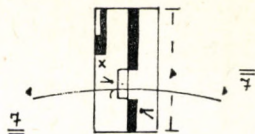
e



137.

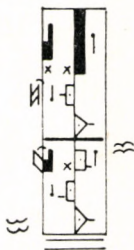


138.

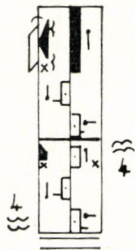


139.

f



140.



141.

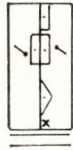
XV.

a



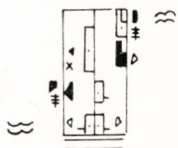
142.

b

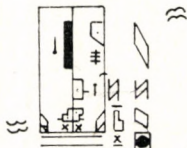


143.

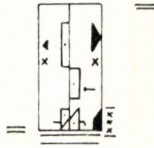
XVI.



144.

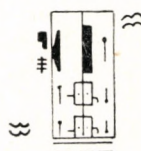


145.

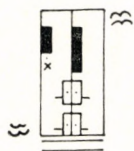


146.

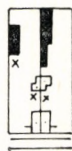
XVII.



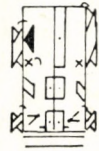
147



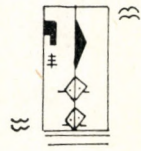
148



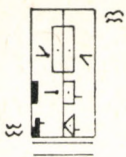
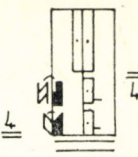
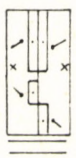
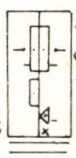
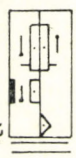
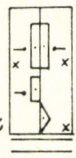
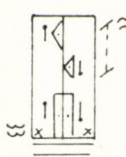
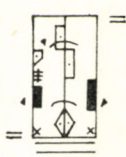
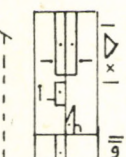
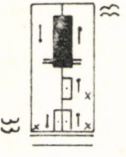
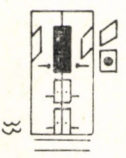
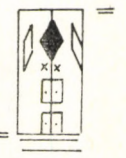
149



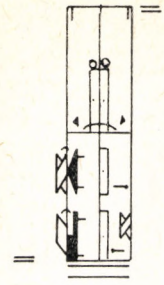
150.



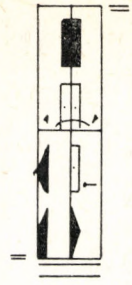
151

<p>XVIII.</p>	<p>a</p>  <p>152.</p>	<p>b</p>  <p>153.</p>		
<p>XIX.</p>	<p>a</p>  <p>154.</p>	 <p>155.</p>	 <p>156.</p>	 <p>157.</p>
<p>b</p>	 <p>158.</p>	<p>c</p>  <p>159.</p>	<p>d</p>  <p>160.</p>	
<p>XX.</p>	 <p>161.</p>			
<p>XXI.</p>	 <p>162.</p>	 <p>163.</p>		

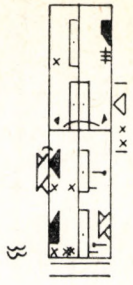
a



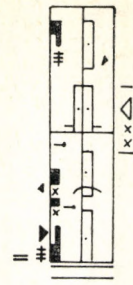
164.



165.

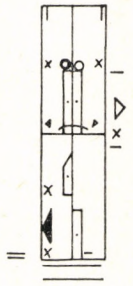


166.

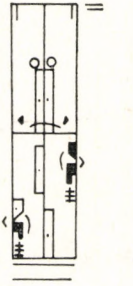


167.

b



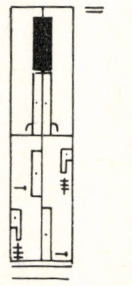
168.



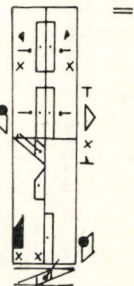
169.



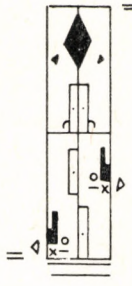
170.



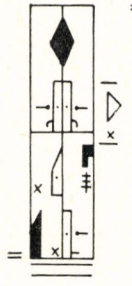
171.



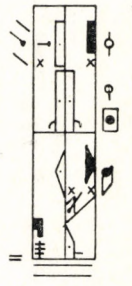
172.



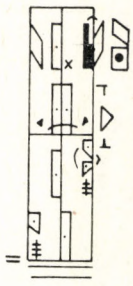
173.



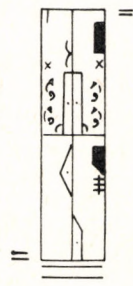
174.



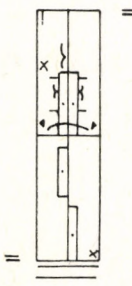
175.



176.



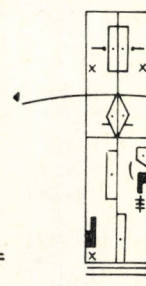
177.



178.

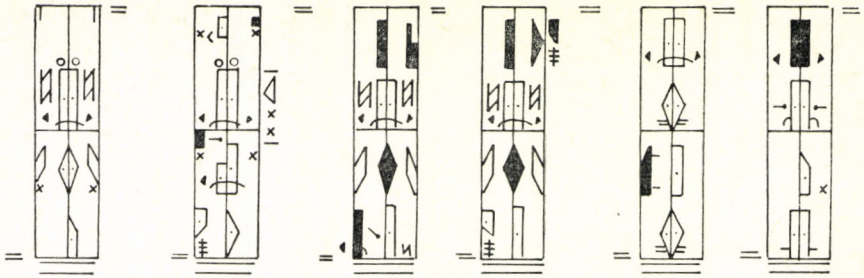


179.



180.

c



181.

182.

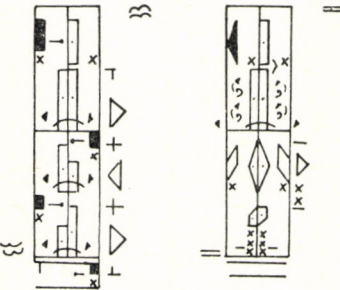
183.

184.

185.

186.

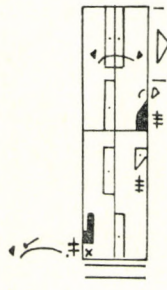
d



187

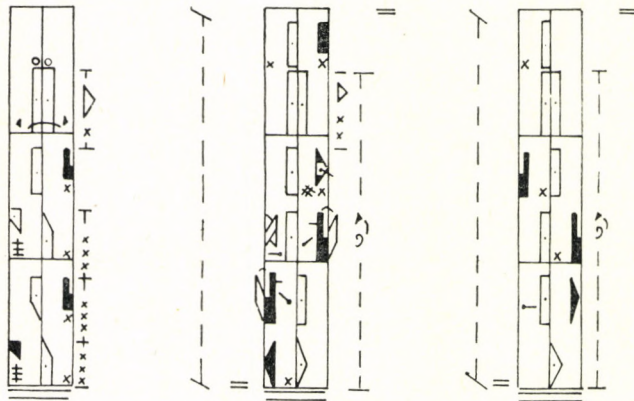
188.

e



189.

f

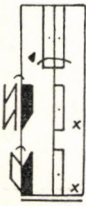


190.

191.

192.

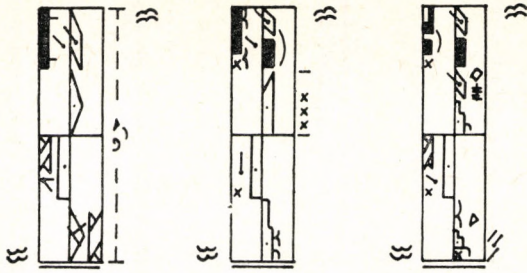
g



195.

XXIII.

a

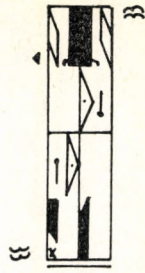


194.

195.

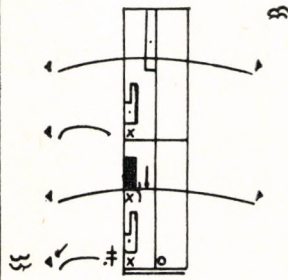
196.

b



197.

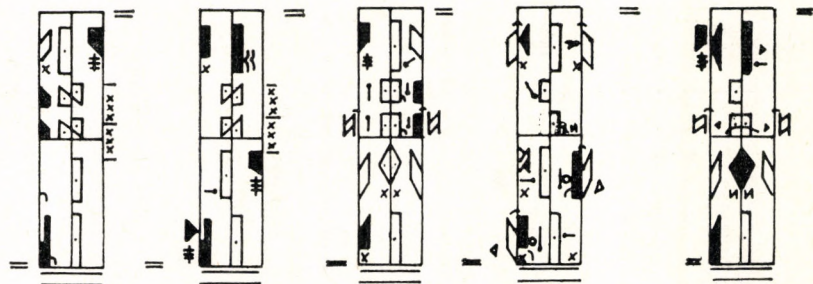
XXIV.



198.

XXV.

a



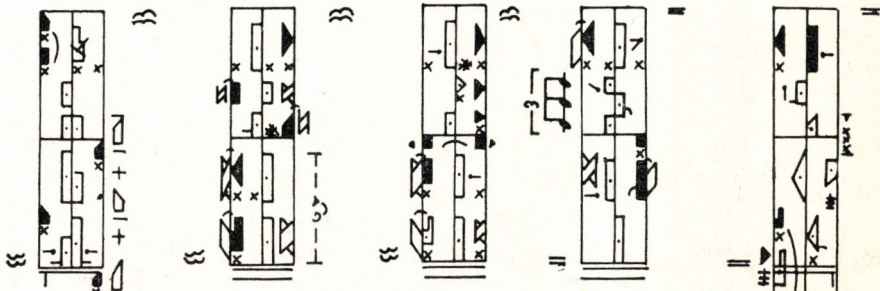
199.

200.

201.

202.

203.



204.

205.

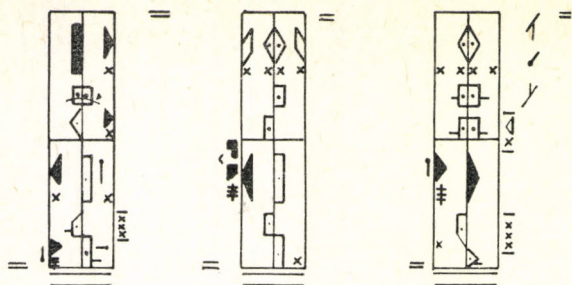
206.

207.

208.

XXVI.

a

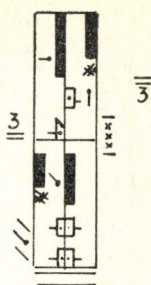


224.

225.

226.

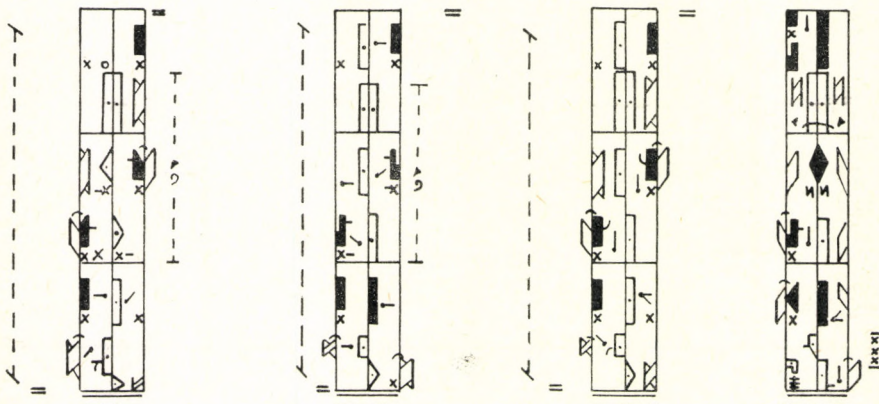
b



227.

XXVII.

a



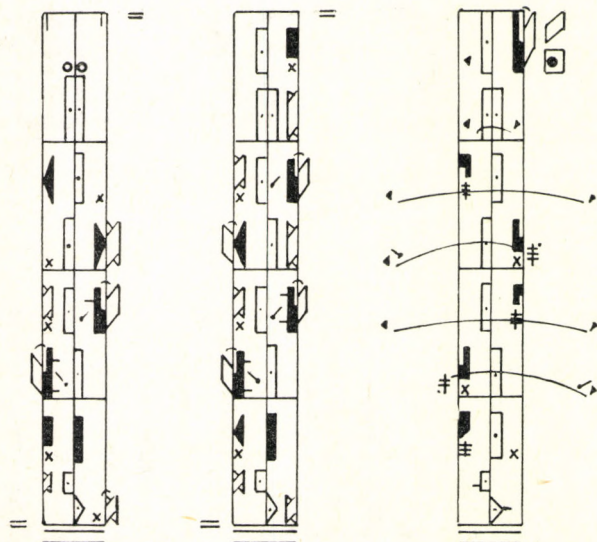
228.

229.

230.

231.

b

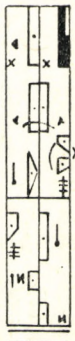


232.

233.

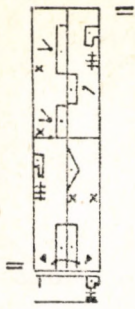
234.

c

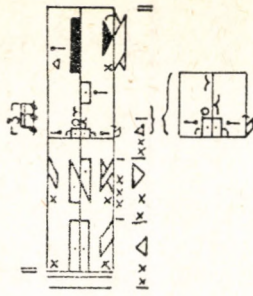


235.

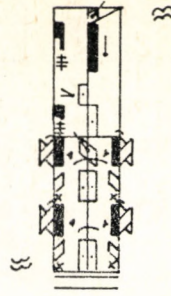
a



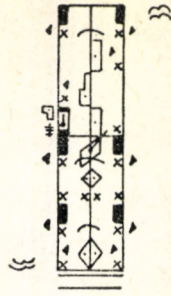
209.



210.

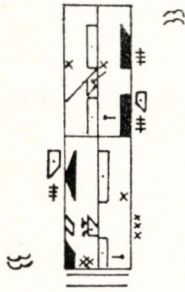


211.

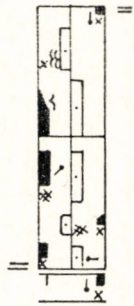


212.

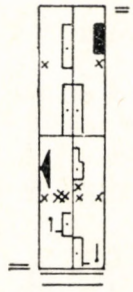
b



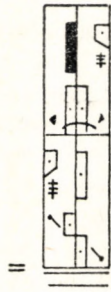
213.



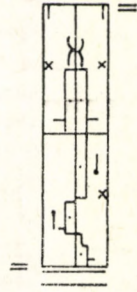
214.



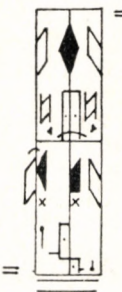
215.



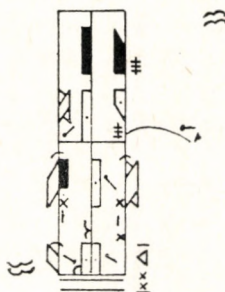
216.



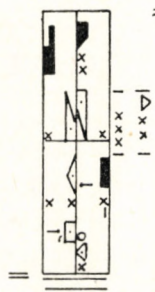
217.



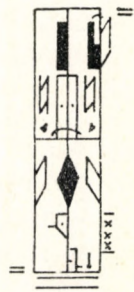
218.



219.

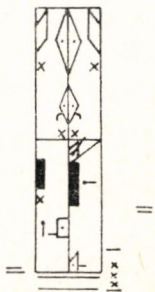


220.



221.

c



222.

d



223.

IRODALOM









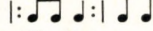






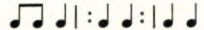

- Bartók B.—Kodály Z. (1923) *Erdélyi Magyarság, Népdalok*, Budapest.
- Borbély J. (1956) *Lakócsa táncélete*, Kézirat.
- Borbély J. (1962) Egy horvát tánc típus magyar kapcsolatai. *Tánc tudományi Tanulmányok 1961—62.* (Szerk.: Dienes G.) 137—195. old. Budapest.
- Dienes G. (1962) A mozgó ember és környezete. *Tánc tudományi Tanulmányok 1961—62.* (Szerk.: Dienes G.) 75—95. old. Budapest.
- A Drágszéli Népi Együttes táncai, Kalocsavidéki táncok. Budapest, 1953. *Néptáncosok kiskönyvtára* 3.
- Járdányi P. (1961) A magyar népdalok rendje. *MTA. I. oszt. Közl.* XVII. 1—4. 139—164. old. Budapest.
- Krohn I. (1902—1903) Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. IV. pp. 643—660.
- Lányi Á. (1962) Lippentős. *Tánc tudományi Tanulmányok 1961—62.* (Szerk.: Dienes G.) 99—136. old. Budapest.
- Lugossy E. (1954) *39 verbunktánc*, Budapest.
- Lugossy E. (1960) A magyar népi táncok mozgáselemei és motivikája, *Tánc tudományi Tanulmányok 1959—60.* (Szerk.: Dienes G. és Morvay P.) 167—210. old. Budapest.
- A Magyar Népzene Tára III/B.* Lakodalom.
- Martin Gy. (1955) Bag táncai és táncélete, *Néptáncosok Kiskönyvtára* 16—18. Budapest.
- Martin Gy. (1959) *Legényes*, Kézirat.
- Martin Gy. (1964) *A Sárközi Duna-menti táncok motívumkincse*. Budapest.
- Martin Gy.—Pesovár E. (1954) A kanásztánc, *Somogyi táncok* (Szerk.: Morvay P.—Pesovár E.) 58—77. old. Budapest.
- Martin Gy.—Pesovár E. (1961) A structural analysis of the Hungarian folk dance (a methodological sketch). *Acta Ethnographica*. Tomus X. Fasc. 1—2. 1—40. Budapest.
- Molnár I. (1947) *Magyar táncgyománnyok*. Budapest.
- Ortutay Gy. (1959) Variáns, invariáns, affinitás, *MTA. II. oszt. Közl.* IX. 3—4. 195—238. Budapest.
- Pesovár E. (1961) A simonfai verbunkok formai elemzése. *Néprajzi Értesítő*. XLII. évf. 51—58. old. Budapest.
- Pesovár F. (1954) *Tyukod táncai és táncélete*. Kézirat.
- Pesovár F. (1960) Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok. *Alba Regia*. 99—145. old. Székesfehérvár.
- Szentpál M. (1954) *Hogyan olvassuk a táncleírásokat*, Budapest.
- Szentpál O.—Rabinovszky M. (1928) *Tánc. A mozgásművészet kézikönyve*, Budapest.
- Szentpál O. (1953) Sióagárdi táncok, *Néptáncosok kiskönyvtára* 4., Budapest.
- Szentpál O. (1958) Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze, *Acta Ethnographica*, Tom. VII. Fasc. 3—4. 257—336. old. Budapest.
- Színészeti Lexikon* (Szerk.: Németh A.) Budapest 1930.
- Thompson S. (1944) Egy típus és motívumjegyzék célja és jelentősége, *Ethnographia*, vol. LV. pp. 53—58. old. Budapest.

AZ „UGRÓS” MOTÍVUMTÍPUSAINAK ÖSSZEFOGLALÓ JEGYZÉKE



Felmagyarázat :

$\frac{1}{-}$: szabadláb passzivitás	
$\frac{1}{+}$: szabadláb aktivitás	
1'	: szabadláb aktivitással együttjáró szólamszaporodás	
$\overset{3}{\smile}$: támasztékszűnet	
	: másodlagos ritmus támasztékban	
	: másodlagos ritmus szabadlábbal	
I.		2
II.		1
	a)	1
	b)	1'
III.		2
	a)	2
	b)	2'
IV.		3
	a)	3
	b)	$\overset{3}{\smile}$
	c)	3
V.		2 1
VI.		2 2
VII.		1 1
VIII.		2 1 ~ 1
	a)	$\frac{2}{-} \frac{1}{-}$
	b)	$\frac{2}{-} \frac{1}{+}$
	c)	$\frac{2}{+} \frac{1}{+}$
	d)	$\frac{2}{+} \frac{1'}{+}$
	e)	$\frac{1}{+} \frac{2}{-}$
	f)	$\frac{1}{+} \frac{2}{+}$
	g)	$\frac{1}{+} \frac{2'}{+}$
IX.		2 2
	a)	$\frac{2}{-} \frac{2}{-}$
	b)	$\frac{2}{+} \frac{2'}{+}$

X.		3 1 ~ 1 3
a)		3 1
b)		1 3
c)		3 1
d)		3 1
e)		1 3
XI.		3 3
a)		3 3
b)		3 3
c)		3 3
d)		3 3
XII.		11 1
a)		11 1
b)		11 1
c)		(:11:) 1
XIII.		11 2 ~ 21 1
a)		11 2
b)		21 1
XIV.		22 2
a)		22 2
b)		2 22
c)		22 2
d)		22 2 + X
e)		(:22:) 2
f)		(:222:) 22 2
XV.		13 1
a)		13 1
b)		1 31
XVI.		32 2
XVII.		33 1
XVIII.		11 3
a)		11 3
b)		(:11:) 3
XIX.		22 3 ~ 3 22
a)		22 3
b)		3 22
c)		3 22
d)		(:22:) 3
XX.		31 3
XXI.		33 3

XXII.		x x 3 x
a)		1 1 3 x
b)		2 2 3 x
c)		1 3 } 3 x 3 1 }
d)		3 3 3 x
e)		x x x 3
f)		(:x x:) 3 x
g)		1 1 3
XXIII.		2 2 2 x
a)		2 2 2 1
b)		2 2 2 3
XXIV.		1 1 1 2
XXV.		2 + 3 ~ 3 + 2 tagú összetétel
a)		2 + 3
b)		3 + 2
c)		(:3:) + 2
d)		3 + 1
XXVI.		3 + 3 tagú összetétel
a)		3 + 3
b)		3 + (:3:)
XXVII.		3 + 4 tagú összetétel
a)		3 + 4
b)		3 + (:4:)
c)		3 + 3

A motívumösszetételek részletes mutatója

XXV.		2 + 3 ~ 3 + 2
a)		2 + 3
		1 1 } 2 2 } 33 1 1 3 }
		2 2 } 1 3 } 22 2 3 3 }
		1 1 } 2 2 } 22 2 3 1 } 3 3 }

b)		3 + 2	$\left. \begin{array}{l} 1\ 1 \\ 2\ 2 \\ 3\ 1 \\ 3\ 3 \end{array} \right\}$
			22 2
			32 2 1 1
			$\left. \begin{array}{l} 13\ 1 \\ 22\ 3 \end{array} \right\} 3\ 1$
c)		(:3:) + 2	(:22:) 2 3 3
d)		3 + 1	13 3 3
XXVI.		3 + 3	
a)		3 + 3	$\left. \begin{array}{l} 13\ 1 \\ 22\ 3 \\ 33\ 3 \\ 33\ 1 \end{array} \right\}$
			22 2
b)		3 + (:3:)	33 1 (:22:) 2
XXVII.		3 + 4	
a)		3 + 4	22 2 x x 3 x
b)		3 + (:4:)	22 2 (:x x:) 3 x
c)		3 + 3	22 2 1 3 1

A PÉLDATÁR MOTÍVUMAINAK ADATAI*

Sorszám	Származási hely	Táncnév	Film
1.	Madocsa	Üvegcsárdás	414.9.
2.	Szany	Dus	94.1.
3.	Szany	Dus	94.5.
4.	Szany	Dus	94.4.
5.	Csorna	Dus	258.
6.	Bogyoszló	Dus	259.3.
7.	Szany	Dus	94.1.
8.	Simonfa	Kanásztánc	223.1.
9.	Rábapatoná	Dus	370.
10.	Csorna	Dus	258.
11.	Szil	Dus	33.
12.	Szenyér	Kanásztánc	184.
13.	Szenyér	Kanásztánc	184.
14.	Simonfa	Kanásztánc	223.4.
15.	Kunszentmiklós	Kun legényes	415.
16.	Bogyoszló	Dus	359.7.

* A motívumokhoz fűzött táncnév a tánc típus helyileg használt népi elnevezése. A jelzés nélküli film leltári számok a Népművelési Intézet filmarchívumára utalnak, NM előjegyzés a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Múzeum filmtárát, M. Gy. pedig Martin György magángyűjteményét jelöli. A film leltári számától ponttal elválasztott második szám arra a táncfolyamatra utal melyből a motívumot kiemeltük (pl. 223.4 = Népművelési Intézet Filmarchívuma 223. leltáriszámú filmen a 4. táncfolyamat.) A motívumok lejegyzését Lányi Ágoston végezte.

Sorszám	Származási hely	Táncnév	Film
17.	Szany	Dus	94.2.
18.	Berzence	Kanásztánc	203.1
19.	Szany	Dus	94.2.
20.	Simonfa	Kanásztánc	223.4.
21.	Mezőkomárom	Kopogó	6.4.
22.	Mezőkomárom	Kopogó	6.4.
23.	Sári	Tustoló	417.9.
24.	Mihályi	Dus	289.3.
25.	Madocsa	Ugrós	414.11.
26.	Szil	Dus	33.
27.	Sárpilis	Ugrós	174.
28.	Decs	Ugrós	164.
29.	Berzence	Kanásztánc	203.3.
30.	Szany	Dus	94.3.
31.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
32.	Berzence	Kanásztánc	203.3.
33.	Berzence	Kanásztánc	203.3.
34.	Berzence	Kanásztánc	203.3.
35.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
36.	Simonfa	Kanásztánc	223.6.
37.	Simonfa	Kanásztánc	223.6.2.
38.	Simonfa	Kanásztánc	223.3.
39.	Simonfa	Kanásztánc	223.6.
40.	Vízvár	Kanásztánc	206.
41.	Simonfa	Kanásztánc	223.3.
42.	Szenyér	Kanásztánc	184.
43.	Buzsák	Kanásztánc	81.
44.	Bogyiszló	Mars	409.19.
45.	Szany	Dus	94.1.
46.	Szany	Dus	94.5.
47.	Szany	Dus	94.1.
48.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
49.	Szany	Dus	94.3.
50.	Simonfa	Kanásztánc	223.1.2.
51.	Csorna	Dus	258.
52.	Kunszentmiklós	Kun legényes	415.
53.	Simonfa	Kanásztánc	223.7.1.
54.	Magyarkeresztúr	Dus	288.2.
55.	Kunszentmiklós	Kun legényes	415.
56.	Bogyoszló	Dus	359.1.
57.	Simonfa	Kanásztánc	223.7.1.
58.	Isaszeg	Mars	481.2.
59.	Isaszeg	Mars	481.2.
60.	Sári	Tustoló	417.2.
61.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
62.	Szil	Dus	33.
63.	Szil	Dus	33.
64.	Szil	Dus	33.

Sorszám	Származási hely	Táncnév	Film
65.	Jászsószentgyörgy	Oláhos	360.
66.	Szenyér	Kanásztánc	184.
67.	Berzence	Kanásztánc	203.2.
68.	Szany	Dus	94.
69.	Szenyér	Kanásztánc	184.
70.	Kunszentmiklós	Kun legényes	415.
71.	Madocsa	Ugrós	414.8.
72.	Magyarkeresztúr	Dus	288.3.
73.	Szany	Dus	94.4.
74.	Szenyér	Kanásztánc	184.
75.	Buzsák	Kanásztánc	81.
76.	Szenyér	Kanásztánc	184.
77.	Madocsa	Ugrós	414.10.
78.	Jászsószentgyörgy	Oláhos	360.
79.	Jászsószentgyörgy	Oláhos	360.
80.	Madocsa	Ugrós	414.10.
81.	Simonfa	Kanásztánc	223.4.
82.	Jászsószentgyörgy	Oláhos	360.
83.	Simonfa	Kanásztánc	223.4.
84.	Simonfa	Kanásztánc	223.7.1.
85.	Rábatamási	Dus	156.
86.	Kunszentmiklós	Kun legényes	415.
87.	Berzence	Kanásztánc	203.
88.	Magyarkeresztúr	Dus	288.3.
89.	Sári	Tustoló	231.2.
90.	Szany	Dus	94.1.
91.	Jászsószentgyörgy	Oláhos	360.
92.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
93.	Tótkomlós	Mars	NM.
94.	Tótkomlós	Mars	NM.
95.	Tótkomlós	Mars	NM.
96.	Tótkomlós	Mars	NM.
97.	Tótkomlós	Mars	NM.
98.	Tótkomlós	Mars	NM.
99.	Mezőkomárom	Kopogó	6.4.
100.	Sárpilis	Ugrós	174.
101.	Madocsa	Ugrós	414.10.
102.	Szany	Dus	94.3.
103.	Simonfa	Kanásztánc	223.4.
104.	Sárpilis	Ugrós	174.
105.	Vízvár	Kanásztánc	206.
106.	Ecsér	Mars	22.
107.	Szany	Dus	94.1.
108.	Szenyér	Kanásztánc	184.
109.	Sári	Tustoló	231.6.
110.	Madocsa	Ugrós	414.8.
111.	Simonfa	Kanásztánc	223.7.2.
112.	Berzence	Kanásztánc	203.1.

Sorszám	Származási hely	Táncnév	Film
113.	Drágszél	Mars	200.
114.	Sárpilis	Ugrós	174.
115.	Sári	Tustoló	231.2.
116.	Drágszél	Mars	200.
117.	Berzence	Kanásztánc	203.3.
118.	Madocsa	Ugrós	414.11.
119.	Szany	Dus	94.5.
120.	Sárpilis	Ugrós	174.
121.	Mezőkomárom	Kopogó	6.4.
122.	Vízvár	Kanásztánc	206.
123.	Simonfa	Kanásztánc	223.3.
124.	Köröstárkány	Ugrós	MGy.
125.	Köröstárkány	Ugrós	MGy.
126.	Sándorfalva	Oláhos	262.
127.	Sándorfalva	Oláhos	262.
128.	Sándorfalva	Oláhos	262.
129.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
130.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
131.	Szany	Dus	94.5.
132.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
133.	Szany	Dus	94.2.
134.	Szany	Dus	94.2.
135.	Szany	Dus	94.1.
136.	Rábatamási	Dus	256.1.
137.	Rábatamási	Dus	256.1.
138.	Mezőkomárom	Kopogó	6.4.
139.	Mezőkomárom	Kopogó	6.4.
140.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
141.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
142.	Jászsószentgyörgy	Oláhos	360.
143.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
144.	Drágszél	Mars	200.
145.	Rábatamási	Dus	256.
146.	Bősárkány	Dus	257.
147.	Alap	Ugrós	389.
148.	Rábatamási	Dus	256.1.
149.	Rábatamási	Dus	256.1.
150.	Tótkomlós	Mars	NM.
151.	Szany	Dus	94.1.
152.	Tótkomlós	Mars	NM.
153.	Tótkomlós	Mars	NM.
154.	Szenyér	Kanásztánc	184.
155.	Szany	Dus	94.6.
156.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
157.	Buzsák	Kanásztánc	81.
158.	Köröstárkány	Ugrós	MGa.
159.	Sándorfalva	Oláhos	262.
160.	Szany	Dus	94.6.

Sorszám	Származási hely	Táncnév	Film
161.	Simonfa	Kanásztánc	223.7.
162.	Rábatamási	Dus	256.1.
163.	Rábatamási	Dus	256.1.
164.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
165.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
166.	Decs	Ugrós	164.
167.	Decs	Ugrós	164.
168.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
169.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
170.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
171.	Bogyiszló	Mars	409.19.
172.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
173.	Bogyiszló	Mars	409.19.
174.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
175.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
176.	Bogyoszló	Dus	259.8.
177.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
178.	Alap	Ugrós	389.
179.	Bogyoszló	Dus	259.5.
180.	Bogyoszló	Dus	259.4.
181.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
182.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
183.	Rábatamási	Dus	256.
184.	Alap	Ugrós	389.
185.	Szany	Dus	94.4.
186.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
187.	Magyarkeresztúr	Dus	288.2.
188.	Bogyiszló	Ugrós	409.13.
189.	Bogyoszló	Dus	259.5.
190.	Madocsa	Üvegcsárdás	414.9.
191.	Sárpilis	Ludas	174.
192.	Sárpilis	Ludas	174.
193.	Mezőkomárom	Kopogó	6.4.
194.	Csongrád-Bokrospart	Oláhos	229.4.
195.	Csongrád-Bokrospart	Oláhos	229.4.
196.	Csongrád-Bokrospart	Oláhos	229.4.
197.	Csongrád-Bokrospart	Oláhos	229.4.
198.	Csorna	Dus	258.
199.	Alap	Ugrós	389.
200.	Alap	Ugrós	389.
201.	Alap	Ugrós	389.
202.	Sárpilis	Ugrós	174.
203.	Alap	Ugrós	389.
204.	Kunszentmiklós	Törökös	415.
205.	Sárpilis	Ugrós	174.
206.	Sárpilis	Ugrós	174.
207.	Sárpilis	Ugrós	174.
208.	Rábatamási	Dus	176.2.

Sorszám	Származási hely	Táncnév	Film
209.	Kunszentmiklós	Törökös	415.
210.	Sárpilis	Ugrós	174.
211.	Sándorfalva	Oláhos	262.
212.	Csongrád-Bokrospart	Oláhos	229.4.
213.	Sándorfalva	Oláhos	262.
214.	Bogyoszló	Dus	259.1.
215.	Decs	Ugrós	148.
216.	Szany	Dus	94.4.
217.	Madocsa	Ugrós	414.8.
218.	Szany	Dus	94.4.
219.	Sándorfalva	Oláhos	262.
220.	Sárpilis	Fedősjáték	174.
221.	Sárpilis	Ugrós	174.
222.	Rábatamási	Dus	256.
223.	Berzence	Kanásztánc	203.1.
224.	Báta	Ugrós	78.
225.	Jászsószentgyörgy	Oláhos	360.
226.	Csorna	Dus	258.
227.	Csorna	Dus	258.
228.	Sárpilis	Ludas	174.
229.	Sárpilis	Ludas	174.
230.	Sárpilis	Ludas	174.
231.	Sárpilis	Ugrós	174.
232.	Sárpilis	Ugrós	174.
233.	Sárpilis	Ugrós	174.
234.	Bogyoszló	Dus	259.8.
235.	Bogyoszló	Dus	259.8.

A MOTÍVUMOK LELŐHELYEI ÉS GYŰJTÉSI ADATAI HELYSÉGENKÉNT

Alap, Fejér m.: 147., 178., 184., 199—201., 203. motívum. NI. Ft. 389. Gy.: Martin György, Pesovár Ferenc 1958.

Báta, Tolna m.: 224. motívum. NI. Ft. 76. Gy.: Erdős Lajos, Kaposi Edit 1951.

Berzence, Somogy m.: 18., 29., 31—35., 61., 67., 87., 92., 112., 117., 129—130., 132., 140—141., 143., 156., 223. motívum. NI. Ft. 203. Gy.: K. Kovács László, Pesovár Ernő, Szóts István 1953.

Bogyoszló, Tolna m.: 44., 48., 164—165., 168—175., 177., 181—182., 186., 188. motívum. NI. Ft. 409. Gy.: Andrásfalvy Bertalan, Maác László, Martin György, Pesovár Ferenc 1958.

Bogyoszló, Győr-Sopron m.: 6., 16., 56., 176., 179—180., 189., 214., 234—35. motívum. NI. Ft. 259. Gy.: Gábor Anna, K. Kovács László 1955.

Bősárkány, Győr-Sopron m.: 146. motívum. NI. Ft. 257. Gy.: Gábor Anna.

Buzsák, Somogy m.: 43., 75., 157. motívum. Gy.: Erdős Lajos 1951.

Csongrád-Bokrospart, Csongrád m.: 194—197., 212. motívum. NI. Ft. 229. Gy.: Maác László, Pesovár Ferenc 1954.

Csorna, Győr-Sopron m.: 5., 10., 51., 198., 226—227. motívum. NI. Ft. 258. Gy.: Gábor Anna, Pesovár Ernő 1955.

- Decs, Tolna m.: 28., 166—167., 215. motívum. NI. Ft. 148. Gy.: Molnár István 1951., NI. Ft. 164. Gy.: Erdős Lajos, Lányi Ágoston. 1952.
- Drágszél, Bács-Kiskun m.: 113., 116., 144. motívum. NI. Ft. 200. Gy.: Borbély Jolán, Pesovár Ferenc, Szóts István 1953.
- Ecsér, Pest m.: 106. motívum. NI. Ft. 22. Gy.: Gábor Anna, K. Kovács László, Morvay Péter 1947.
- Isaszeg, Pest m.: 58—59. motívum. NI. Ft. 481. Gy.: Maác László, Osskó Endréné 1961.
- Jászsószentgyörgy, Szolnok m.: 65., 78., 79., 82., 91. 142. 225. motívum. Gy.: Martin György, Pesovár Ferenc 1952.
- Köröstárkány, Románia: 124—125., 158. motívum. Film: Martin György tul. Gy.: Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc 1956.
- Kunszentmiklós, Bács-Kiskun m.: 15., 52., 55., 70., 86., 204., 209. motívum. NI. Ft. 415. Gy.: Berkes Eszter, Maác László, Martin György, Pesovár Ferenc 1959.
- Madocsa, Tolna m.: 1., 25., 71., 77., 80., 101., 110., 118., 190., 217. motívum. NI. Ft. 414. Gy.: Andrásfalvy Bertalan, Maác László, Martin György, Pesovár Ferenc 1959.
- Magyarkeresztúr, Győr-Sopron m.: 54., 72., 88., 187. motívum. NI. Ft. 288. Gy.: Gábor Anna, Martin György, Pesovár Ernő 1956.
- Mezőkomárom, Fejér m.: 21—22., 99., 121., 138—139., 193. motívum. NI. Ft. 6. Gy.: Molnár István 1941.
- Mihályi, Győr-Sopron m.: 24. motívum. NI. Ft. 289. Gy.: Gábor Anna, Martin György, Pesovár Ernő 1956.
- Rábapatonna, Győr-Sopron m.: 9. motívum. NI. Ft. 370. Gy.: Gábor Anna 1954.
- Rábatamási, Győr-Sopron m.: 85., 136—137., 145., 148—149., 162—163., 183., 208., 222. motívum. NI. Ft. 156. és 256. Gy.: Gábor Anna, Kiss Márta, Maác László 1952. és 1955.
- Sándorfalva, Csongrád m.: 126—128., 159., 211., 213., 219. motívum. NI. Ft. 262. Gy.: Maác László, Martin György 1955.
- Sári, Pest m.: 23., 60., 89., 109., 115. motívum. NI. Ft. 231. és 417. Gy.: Maác László, Martin György, Timár Sándor 1954. és 1960.
- Sárpilis, Tolna m.: 27., 100., 104., 114., 120., 191—192., 202., 205—207., 210., 220—221., 228—233. motívum. NI. Ft. 174. Gy.: Erdős Lajos, Lányi Ágoston, Lugossy Emma, Morvay Péter 1952.
- Simonfa, Somogy m.: 8., 14., 20., 36—39., 41., 50., 53., 57., 81., 83., 84., 103., 111., 123., 161. motívum. NI. Ft. 223. Gy.: Martin György, Pesovár Ernő, Szerec József 1954.
- Szany, Győr-Sopron m.: 2—4., 7., 17., 19., 30., 45—47., 49., 68., 73., 90., 102., 107., 119., 131., 133—135., 151., 155., 160., 185., 216., 218. motívum. NI. Ft. 94. Erdős Lajos, Lengyelffy Miklós, Náfrádi László 1951.
- Szenyér, Somogy m.: 12., 13., 42., 66., 69., 74., 76., 108., 154. motívum. NI. Ft. 184. Gy.: Kiss Márta, Pálffy Csaba 1952.
- Szil, Győr-Sopron m.: 11., 26., 62—64., motívum. NI. Ft. 33. Gy.: Gábor Anna, K. Kovács László 1948.
- Tótkomlós, Békés m.: 93—98., 150., 152—153. motívum. NM. Ft. Gy.: Pesovár Ernő 1960.
- Vízvár, Somogy m.: 40., 105., 122. motívum. NI. Ft. 206. Gy.: Csikvár József, K. Kovács László, Maác László, Pesovár Ernő 1953.

LA DÉTERMINATION DES TYPES DE MOTIFS DANS LA DANSE FOLKLORIQUE

par György Martin et Ernő Pesovár

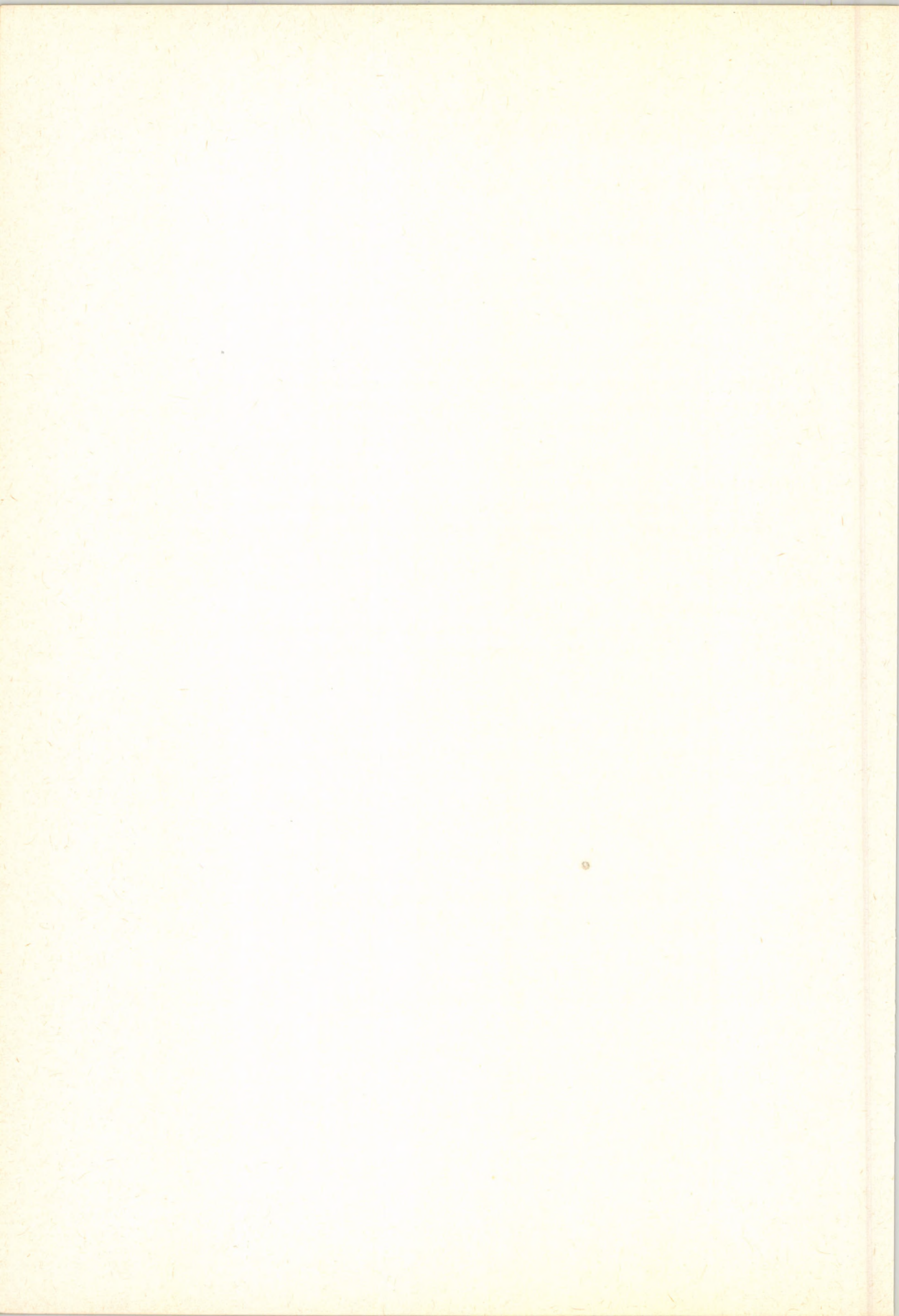
Du point de vue de la définition des caractéristiques de la forme dans les différents types de danse, ainsi que de la recherche comparative, l'inventaire et l'analyse du trésor de motifs ont une importance quasi primordiale.

Cette étude d'inspiration méthodologique passe en revue les points de vue jusqu'ici dégagés de l'analyse de la forme des danses et tire les conclusions que — pour la systématisation des motifs, la définition et la comparaison de leurs types — le facteur le plus convenable est la prise en considération de la structure de l'appui, c'est-à-dire la suite des manières de changer d'appui, réalisées dans le motif.

Les positions et les rapports d'appui, des mouvements qui composent le motif, c'est-à-dire le rapport de la position d'appui de deux mouvements qui se suivent, peuvent être simplement et unanimement exprimés par trois nombres à un seul chiffre, de qualité différente (1, 2 et 3), 1 étant égal à la répétition de la prise d'appui sur une jambe; 2 étant égal au changement de la prise d'appui d'une jambe à l'autre; 3 étant égal à l'appui double. En inscrivant les uns après les autres ces nombres caractéristiques des mouvements composant le motif, nous aurons la formule numérique de la structure d'appui qui comportera autant de chiffres que le motif de mouvements. Par exemple, la formule de la structure d'appui du pas de basque pouvant être réparti en trois mouvements, est: 222.

Sur la base de la structure d'appui et du facteur rythmique, les auteurs définissent les types principaux du trésor de motifs d'une danse archaïque hongroise (Ugrós = Danse sauteuse) et les rangent dans un ordre comme pour dire lexicologique. Le principe fondamental naturel de l'ordre des motifs est qu'il progresse des motifs à structure et rythme simples, à bas nombre de termes, vers les unités à structures plus compliquée, plus complexes et plus évoluée.

En Hongrie, dans la situation présente des recherches touchant la danse, lorsque quelque cinq à six mille variantes déjà sur pellicule attendent d'être systématisées, la tâche majeure semble la composition des catalogues de motifs par type de danse et par région. Le présent essai se propose, en définitive, de fournir une sorte de base méthodologique à la bonne réalisation de cette tâche.



TÁNCCHAGYOMÁNYOK EGY MEZŐSÉGI FALUBAN

Kallós Zoltán

Válaszút (Răscruți) a Borsai patak torkolatában, Szamosújvár és Kolozsvár között fekszik, Kolozsvártól mintegy 26 kilométerre Szék (Sic) közvetlen szomszédságában.

Régi népviselete, nyelvjárása, zenéje, tánca és népszokásai alapján a mezőségi néprajzi egységhez¹ tartozik, mely átmeneti terület Kalotaszeg és a Székelyföld között. A választútiak azonban nem vállalják a „mezőségi” elnevezést, hanem szamosvölgyieknek vagy erdőhátiaknak vallják magukat. Egyesek szerint a Kis-szamostól balra fekvő falvak az erdőhátiak, a jobbra fekvők pedig a mezőségiek, de a Szamos jobb partján fekvő falvak lakósi is (bonchidaiak, székiek) tagadják mezőségi mivoltukat.

Válaszút népének néprajzi vonásai szorosán megegyeznek Bonchida (Bonțida), Kendilóna (Luna de Jos), Kolozsborsa (Borșa), Alsótök (Tiocu de Jos), továbbá Fejérd (Feiurdeni), Telekfarka és Kolozs (Cojocna) magyar lakosságának sajátosságaival. A fejérdiekkel mintegy harminc év óta teljesen megszakadt a kapcsolat. A házasságkötések az elől felsorolt négy falu népével a leggyakoribbak, de más, távolabbi mezőségi falvakkal is — pl. Visa (Vișea) — kapcsolatban vannak. Székkel, bár közel van, mégsem házasodnak.

A Borsa-völgyi és a Szamostól balra — Kolozsvártól Szamosújvár vonaláig — elterülő magyar lakosságú falvak² tánc kultúrája szintén hasonló, bár e falvak magyar népe kurtanemes lévén a korábban felsorolt jobbágy eredetű falvak lakosságával régebben nem tartott semmiféle kapcsolatot. A különbözőség elsősorban a viseletben mutatkozott. A volt nemesi és jobbágyfalvak egymástól való elszigeteltsége mintegy 30—40 éve kezdett csak feloldódni.

¹ E meglehetősen nagy terület egyes pontjainak tánc kincséről, tánc léteiről a következő munkák tájékoztatnak: Faragó József: *Tánc a mezőségi Pusztakamaráson*, Kolozsvár, 1946.; Karsai Zsigmond: *A lőrincrévi bál, Népiünk hagyományaiból*, 1956. c. kötetben (Szerk.: Morvay P., Simon J., Igaz Mária.) 125. p.; Karsai Zsigmond: *Táncalkalmak és táncos szokások Lőrincrévén, Tánc tudományi Tanulmányok*, Bp. 1958. (Szerk.: Morvay P.) 117. p.

² Ezek a falvak a következők: Magyarköblös (Cubleșu Someșan), Esztény (Stoiana), Szarvaskend (Chendu), Felsőtök (Tiocu de Sus), Kérő (Băița), Nagyiklód (Iclod), Ormány (Orman), Girol (Ghirold), Dengeleg (Livada), Kide (Chidea), Bádok (Badoc), Fodorháza (Fodora), Bodonkút (Vechea), Kolozsgyula (Giula), Kolozskovácsi (Cavaciu), Csomafája (Ciomafăia). A Borsa-völgyi magyar lakosságú falvakra vonatkozólag tájékoztatást nyújt Szabó T. Attila és Gergely Béla: *A kolozsmegyei Borsavölgy helynevei*, Kolozsvár, 1945. Egy Borsa-völgyi falu zenei monográfiája: Járdányi Pál: *A kidei magyarság világi zenéje*, Kolozsvár, 1943.

A Szamos jobb partján levő falvak Bonchida és Kisiklód (Iclozel) kivételével már másképpen táncolnak. A zene ugyanaz, csak a táncrend és a táncok különböznek. A viseletben is találhatók különbségek.

Válaszúton a táncagyományok még viszonylag elevenen élnek, néhány évvel ezelőtt a hagyományos táncokon kívül mást még alig jártak. A modern társastáncok 10—15 éve kezdtek elterjedni, állandósulásuk pedig csupán 4—5 éve történt. Emiatt egyes hagyományos táncok — különösen a férfitáncok — lassan kiszorulnak a táncrendből. Az új táncokat a városban tanuló ifjúság honosította meg.

A falu lakossága többségben román. Kisebb számban cigányok is vannak a faluban. Mindhárom nemzetiség régen külön rendezte táncát.

Táncrendezés

„Régebben többet táncoltak a fiatalok, a mostaniak nem is tudják mi a mulatság. Mikor két tányért valahol összeütöttek, mük már ott voltunk. Ha megkötöztek volna, se tudtunk otthon ülni.” Még hétközben is táncot csináltak télen. Nyáron csak szombat este, s vasárnap volt tánc. „Tavasszal, ha nem volt tánc, összegyűltünk valamelyik háznál s játszódtunk, laptáztunk leányok s legények vegyesen.” „Ünnepek első napján este beállott a tánc, s negyed napján reggelig egyvégtibe rugtuk. Csak épp enni mentünk haza s templomba, még étel se kellett, csak táncolhassunk. Addig táncoltunk, hogy mire eltőtt az ünnep belésárgultunk. A templomba aludtunk el, úgy el voltunk törődve a sok álmatlanságtul. Ott gyökentettünk, amíg vége lett a prédikációnak.” Nagy ünnepeken még a gyermekeknek is volt táncuk: Karácsonykor, Húsvétkor, Pünkösdkor a „kicsik tánca”³.

A táncot mindig a legények közül kiválasztott két „kezes” rendezte, az egyik minden esetben katonaviselt legény volt. Ők gondoskodtak a zenésről, a tánchelyről és arról, hogy este minden leány ott legyen a táncban.

Nyáron mindig kint volt a tánc az udvaron vagy a csűrben. A táncházért munkával fizettek, minden fiatal egy napszámot adott. A legények inkább kasszálni, a leányok pedig kapálni mentek. Aki nem vett részt a kalákában⁴, fizetett a többi legényeknek.

A zenészt Bonchidáról, Kendilónáról hozták, vagy a helyieket fogadták meg. A zenekar összetétele: „muzsikus, brácsás és gordonos”⁵. Régebben klarinétos is volt a bandában, bálban vagy lakodalmak alkalmával cimbalmost is fogadtak.

³ Erdély egyes helyein még ma is divatos, pl. a gyimesi csángóknál. Válaszúton az emlékezet szerint az utolsó gyermektánc az 1949—50-es években volt.

⁴ Kaláka: társasmunka, lásd később a Táncalkalmak c. fejezetben.

⁵ Muzsikus: primás, gordonos: bőgős.

Táncrendezéskor a zenész fizetése — az egyezség szerint — pénzben vagy természetben történhetett. Nyáron gabonáért is állítottak zenészt. Minden legény egy véka búzát és egy félvéka kukoricát fizetett. „Úgy is volt, hogy a zenészek kivállalták az uradalomtól a kaszálót dézsmára,⁶ a legények lekaszálták, s a leányokkal felgyűtették s bé is hordták.” A zenésznek ez volt a fizetése. Ezért aztán harminc-negyven „darabot”⁷ muzsikált a fiatalságnak.

A zenésznek járó pénz összeszedéséről a kezesek gondoskodtak a mulatságon. Mikor a zenész húzni kezdte, akárki felállhatott táncolni. Miután vagy négy-öt „pár”⁸ lejárt, akkor kiáltották ki a kezesek, hogy mennyit kell fizetni. A kezeseknek előbb látniuk kellett, hogy hány pár táncol és eszerint milyen arányban osszák a cigánynak járó összeget. A szükségesnél mindig több pénzt szedtek be, ezt aztán a legények közösen elmulatták. „Ha bekároltak⁹ a kezesek, akkor az ő zsebükből kellett kitegyék a pénzt.” Ha egy legény akarva nem akarva megfelejtkezett a fizetésről: „nem szólították fel névleg”. Tánc közben a kezes leállította a muzsikálást és ki-kiáltotta: „Aki hibás az vagy fizessen, vagy ne táncoljon!” Ilyenkor a „hibás” legény odament és fizetett.

A leányok a táncban sohase fizettek. Ünnepekkor mindegyik egy-egy kalácsot adott a zenészeknek, s minden tánc alkalmával ők adtak enni nekik. „Bé volt osztva házrendjibe, ebédet, vacsorát mindig más adott, még éjfélt is adtak. Az éjfélt odavitték a táncházhoz. Annyit vittek, hogy a kezesek is ehessenek belőle.” Minden legény arra igyekezett, hogy mikor az ő szeretőjéhez kerül a házrend az ételadással, ő legyen a kezes. Azért, hogy ő is odamehessen vacsorára vagy ebédre a leányhoz. Ilyenkor az ételadó leány a szomszéd leányokat is meghívja. Miután a muzsikások ettek, egyet táncolnak is. Utána muzsikaszóval, énekelve mennek a táncosházig, elől a legények összefogózva, majd a cigányok, s hátul a leányok, de ők ilyenkor nem szoktak énekelni.¹⁰ Útközben még más fiatalok is csatlakoznak s mire a táncházhoz érnek egy táncra való fiatal már össze is gyűlt.

A fiatalok 15 éves koruktól, a konfirmálás évétől kezdve járhatnak táncba. Ekkor nagyleánnyá és legénnyé váltak, a templomban külön ülnek, s ettől kezdve a legény udvarolhat, a leány pedig szeretőt tarthat. Azok a fiatalok akik először járnak táncba, abban az évben „félfizetések”.

Nappal a tánc déli félegy-egy órától este, szürkületig tartott. „Ahogy ebédeltünk, egyenest a táncba mentünk, ebéd után már be is állott a tánc.” Este csak az a leány ment el a táncba, akit a legények elvittek. Akinek szeretője volt, az, akinek pedig nem volt, más legény vitte el a táncba. „A legény bement a leányos házhoz, köszönt, leült. Egy kicsit beszélgettek a háziakkal, s akkor el-

⁶ Dézsmára: bérbe.

⁷ Egy „darab”: egy délutáni, vagy egy estétől reggelig tartó tánc végigmuzsikálása.

⁸ Egy „pár”: két szünet közötti táncidőszak, mely több táncfajtat magába foglalhat.

⁹ Kárt vallottak.

¹⁰ A leányok a vasárnapi sétálás közben szoktak énekelni.

kérte a leányt: Engedjék meg, hogy a leányikat elvigyem a táncba!” Egy legény több leányt is elvihetett, a szomszéd leányokat, az unokatestvérét, de már a testvérét soha. Gyéren előfordult olyan eset is, hogy nem engedték el a leányt azzal a legénnyel, aki érte jött.

Ha nagy ünnepeken nem volt bál vagy házi multság, a házasok is elmentek a fiatalok táncába. Nappal kikiáltották, hogy „ez a pár a házasoké”, s akkor csak ők táncoltak. Leány ilyenkor csak úgy állhatott fel táncolni, ha házasember vette fel, legény pedig, ha menyecskét táncoltatott. „Az asszonyok és házasemberek este nem volt mit keressenek a táncba, mit őrizzenek ott. Egyebet nem csinálnak csak pletykálni tudnak a fiatalokról. Este csak új házasok vagy néha férfiak vetődtek el a táncba. Sokat nem időztek, egyet táncoltak, s elmentek a dolgukra. Egy-egy részeg ember is odatévedt, csalta a muzikaszó.”

Ha nem volt a magyaroknak tánca, a fiatalok elmentek a román vagy cigánytáncba. Ugyanez fordítva is megtörtént. „Ott csak úgy lehetett táncolni, ha felállított valaki táncolni. A legényeknek leányt adtak, a leányokat pedig ők vették fel táncolni, vagy a magyar leányokat adták oda a magyar legényeknek. Elmentünk öten hatan fiúk s leányok, jártunk egy párt s jöttünk vissza. Ha legényest jártak béhuzták maguk közé a magyar legényeket is, vagy fordítva a magyar fiúk a román legényeket. Kurázsira járták,¹¹ hogy ki tudja jobban kifigurázni.” Ha másfalusi legény jött a táncba, annak is mindig leányt adtak, addig nem állhatott fel táncolni. Ha több ideig maradt a táncban, minden párban kapott leányt. Meg is kérdezik előbb, hogy melyik leánnyal kíván táncolni. Az idegenek táncba sohasem fizettek.

A táncbahívás intéssel, vagy a leány nevének kiáltásával történt. A leány, mikor a legény elé ért egyet fordult a sarkán, összefogóztak, s aztán kezdtek el táncolni. Egyesek szerint azért kezdték így a táncot, hogy „lássa meg a legény, milyen az a lány, nem sánta e vagy béna.” Pár közben a leányt elkérni nem lehetett, mindenki azzal táncolt végig, akit elhívott.

Bármilyen táncos multság volt, először minden legény a szeretőjével táncolt. „Az első párba mindenki a szeretőjét kellett megtáncoltassa, azután akárkit elvehetett.”¹²

„A leányt, ha egy utolsó kudus is elkéri, vagy akárki is, el kell menjen véle táncolni, senkit sem szabad visszautasítani. Egy pár tánc nem a világ. Azt a leányt, aki nem ment el, ha szólították, kimuzsikálták a táncból, marsot húztak neki.” Ez azonban ritkán fordult elő, húsz-harminc esztendőben egyszer.¹³ De ki lehetett muzsikáltatni a leányt akkor is, ha illetlenül viselkedett a legényekkel szemben, s magára haragította őket. „Akkor ezek összebeszéltek, s

¹¹ Versengésszerűen, virtusra. „Kurázsí” névvel jelölik a mezőségi Magyarországon (Suatu) a legényest, a férfitáncot.

¹² Bonchidán más a szokás, itt bálba vagy lakodalomba is mindenki csak a feleségével táncol. Ezért csúfolják így a bonchidaiakat: „Gyere Rózsi, ülj le Rózsi!”

¹³ Az utolsó ilyen kimuzsikálás Válaszúton 1943–44-ben volt.

mikor a cigány muzsikálni kezdett, az egyik legény elvette a leányt táncolni. Közben egy seprút tettek az ajtó mögé készenlétbe. Mikor a zenész eleibe értek a leánnyal, a muzsikálást leállították és a seprút a leány markába nyomták, hogy azzal táncoljon, a zenéssel pedig marsot húzattak. A leány szégyenletibe kifu-
tott az ajtón, s a seprút a földhöz vágta. A kimuzsikált leány aztán egy darabig nincs mit keressen a fiatalok között, szégyel még az utcára is kibújni.”

A leánynak éjjel nem igen szabad kijárni a táncból. Egymagában nem is ment ki soha egy sem. „Ha ki akartunk menni, mindig többen, négyen-öten mentünk ki egyszerre, hogy ne menjen rossz hírünk. Ha vaj egy leányt észre-
vettünk, hogy legénnyel ment ki, addig jártunk, míg megkaptuk, s aztán még megdobáltuk kövel vagy amit kaptunk.”

A délutáni tánc vége este volt. „Nyáron, mikor este jött a marhacsorda, mük leányok már mentünk haza. Ha sötétre mentünk volna, lett volna nekünk otthon multság. Az asszonyok még azelőtt elmentek, ők siettek haza, hogy elkeressék a macskát a tűzhelyről, vagyis hogy tüzet gyújtsanak és megfőzzék a vacsorát.”

Táncalkalmak

Az előzőekben részletesen ismertetett, leggyakrabban ismétlődő, alkalom-
hoz nem kötött táncrendezési formán, a „tánc”-on kívül egyéb, az év jeles napjaihoz, családi ünnepekhez vagy munkához fűződő táncalkalmak is voltak. Ilyenkor a táncrendezés módja, a tánc körülményei a szokáskeretnek megfelelően kisebb-nagyobb mértékben különböztek az általános, „tánc”-tól és más mozzanatokkal egészültek ki.

Évente négy-öt alkalommal rendeztek Válaszúton batyus bált. A helyi fiatalok meghívókat küldtek a szomszédos falvak fiatalságának, vagy egyszerűen csak szóbelileg hívták meg őket. Bál alkalmával mindenki fizetett, a pénzt az ajtónál szedték, s ennek megfelelően mindenki, aki csak befizetett, felállhatott táncolni. A báli multság délután két-három órakor kezdődött és sokszor eltartott másnap 10—12 óráig is. „Mük is jártunk más faluba bálba. Elmentünk egyszer Borsára válaszütiak vagy húsnál is többen. Gyalog mentünk s gyalog is jöttünk. Hétfő délig táncoltunk. Mire hazaértünk, már délután két óra is elmúlt.” „A leányok mindegyike vitt egy kosár tésztát és húst. A kosara mindenkinek szép varrott, vagy szedettesen szótt takaróruhával volt leterítve. A leányok éjfélkor asztalt terítettek ott helyben, ahol a bál volt. A leányok és asszonyok mind az asztal egyik oldalára helyezkedtek el. Minden leány hívott magának asztalozó legényt, a szeretőjét vagy mást akit akart, ha nem volt szeretője. A legények bort hoztak s leültek, mindenki szembe azzal a leánnyal, aki asztalozni hívta. Akit senki sem hívott, az az asztal végére ült. Nagyritkán akadt olyan legény is, hogy nem akart külön valamelyik leánnyal asztalt ülni, ha hívták is. Evés után a leányok egy tányért megraktak süteménnyel, körbeálltak s minden-

kit megkínáltak. Ezalatt a legények borral kínálták a leányokat s egymást is. Különösen a vidékieket¹⁴ szokták jól megvendégetni. A zenész az asztalozás közben állandóan hegedült. Mentek a muzsikások körbe mindenkihez, pénzt tárgyoztak, s egy kosárba minden leány tett négy-öt darab süteményt a cigányoknak.”

A batus bált a fiatalok sokszor a házassokkal közösen rendezték, de a házasságok külön is tartottak a batus bálokhoz hasonló házimulatságokat. Egy-egy házimulatságba tíz-tizenöt párt hívtak. Az asszonyok sült húst, kolbászt, savanyúságot vittek, süteményt, kürtös kalácsot vagy valamilyen más tésztát. A férfiak egy liter pálinkát s öt-hat liter bort.

Az ünnepnapokhoz fűződő bálok alkalmain kívül a különböző társasmunkák is számtalan lehetőséget nyújtottak táncolásra.

Válaszúton régen a leányok egy vagy két helyre jártak fanni az egész faluból, a Kis utcára és az Alsó utcára. Egy-egy fonóban 25—30 leány is összejött. A nagy leányok fonója — ahova csak az eladó sorban levők jártak — mindig külön volt. A kisebb leányokkal 5—6 asszony járt egy helyre fanni. Minden asszony vitte magával a leányát, ha már fanni tudott. „A fonóban is táncoltunk csak úgy énekszóra. Pótolunk össze lisztet, zsírt, úgy hoztuk el hazul, hogy ne tudják. Sütöttük a palacsintát s a pánkót, a legényeknek is adtunk belőle. Mikor a farsang beállott jöttek a maszkurások, azokkal volt aztán játék s mulatás.”

Ha egy asszonymak sok fonnivalója volt, kiosztotta a leányoknak, s meghagyta mikorra végezzék el. Ilyenkor nagy fonókalákát rendeztek. „Fonókalákába sokszor vegyesen voltunk fiatalok, különböző nemzetiségűek. Ha jó szomszédja vaj barátja volt vagy egy román vaj cigány azt is elhitták a kalákába, mert nálunk még a cigányleányok is mind tudnak fanni.” „Mikor ott helybe egy este fontuk meg a fonalat akkor csak főtt kukoricát kaptunk, egy kicsi pálinkát s kalácsot vagy kenyeret nyomtatéknak a pálinka után. Játszódtunk, énekeltünk, még táncoltunk is, babonáztunk, hogy melyik legény jöjjön oda az estére. Nagykalákába töltöttkáposzta volt vacsorára vagy pörkölt. Zenészek csak a nagy kalákába voltak. Az volt a jobb, mert az reggelig tartott. Amíg a vacsora tartott a muzsikások ott húzták a hátunknál. Úgy énekeltünk, hogy veszett el a világ. Megjött a hangunk a pálinkától. A legények leskelődtek künn, akkor mük mentünk s hittuk bé őket. Adtunk a fiúknak is egy kicsi pálinkát, aztánük meg el is lopták a leányoktól, ha hozzáfértek. Békötöttük az ajtót, hogy ne jöjjenek be, vagyük kívülről, hogy ne tudjunk kimenni. Amíg bé nem jöttek a legények táncoltunk mük magunkra leány leánnyal. Még a magyar táncot¹⁵ is eljártuk tréfából. Aztán ha bejöttek, vettük mi őket táncolni, mert miénk volt a tánc, mük fontuk érte. A tánc a leányoké volt, mük dirigáltunk a zenésznek, hogy mit húzzon, mük voltunk a kezesek. Legényest csak úgy tudtak húzatni, ha mük

¹⁴ Vidékieknek nevezik a másfalusiakat.

¹⁵ Magyar táncnak nevezik Válaszúton a férfitáncot. Lásd később a Táncok c. fejezetben.

leányok megengedték. Csak tettük a tempót, hiszen alig vártuk, hogy húzzák a magyar táncot, mer' mük is szeretünk forogni."¹⁶

Nyáron szénagyűjtő, kaszáló, arató, hordó vagy kapáló kaláka volt. Arató és kaszálókaláka mindig vasárnap reggel volt, de lehetőleg más kalákát is inkább vasárnap reggel, vagy szombaton délután rendeztek. „Vasárnap olyan jókor, mikor pitymallott már a borozdába voltunk, hogy mire a templomba harangoznak oda is el lehessen menni. Sallóval vágtuk a búzát. A gazda egy cseber mézelt pálinkát hozott. A zenész ott muzsikált a pászmába, ott húzta a hátunknál. Énekeltünk úgy, hogy zúgott a határ. Minden pászma végébe táncoltunk egyet s ismét mentünk vissza dolgozni.”

Bonchidán mikor nagy vásár volt, ha hétköznapra esett is, a vasárnapján mindig volt tánc. Régebben még napközben is táncoltak ott kint a piacon. Az egész vidékről odagyűlt a fiatalság. A leányok itt ismerkedtek meg a másfalusi legényekkel. „A leányoknak szép szőrtarisznyájuk volt, zöldre festve leginkább, szép szedettten szöve vagy kivarrva. Vették a vásárfiát a fiúk, pogácsát s cukrot. Amelyik ügyes leány volt, egy tarisznya pogácsát is vitt haza estére.”

A családi élet eseményeihez fűződő táncalkalmak közül legjelentősebb a lakodalom. A lakodalomba csak a hivatalosak mehettek el, azonban a lakodalmat megelőző nap estéjén volt a „sirató este”, melyen viszont minden fiatal résztvehetett. A sirató a leányos háznál volt, régebben mindig hétfőn este, mert a magyarok mindig kedden lakodalmaztak.¹⁷

Régebben a fiatal legény vagy leány temetésekor megülték a halott lakodalmát.¹⁸ „A zenéssel együtt énekelték a fiatalok is. Fűtták a halott kedves énekeit. Még táncoltunk is temetés után. Koszorús leányok, nyüszüleányok s vőfik voltak, a halott legjobb barátai nyolcan vagy hatan. A legények karján szalag volt, mit aztán a sírba dobtak. A nyüszüleányok koszorúval mentek. Ha szeretője volt, meg is gyászolta. A sírnál búcsúztatót mondtak. Temetés után meghívták a népet a torba: Igen tisztelt gyülekezet! Akik elkísérték halottunkat végtiszteletire, jöjjenek el a torba, mert reá vagyunk készülve. Marhahúslevest főztek, pálinkával, kaláccsal kínálták a népet. A torraivalót a rokonok és a szomszédok adják össze. Visznek egy tyúkot, lisztet, zsírt, tojást s egyebeket. A zenész az úton, a sírnál, s a torba is végig muzsikál.”

Mikor sorozásra mennek a legények, a megelőző nap estéjén mindig táncot rendeznek, valamint táncal van egybekötve a bevonuló katonák lekísérése is az állomásra. A berukkolás előtti este egyik legénynél vacsorát rendeznek. „A reguták szülei összepótolnak, töltöttkáposztát raknak, kalácsot, kenyeret

¹⁶ Míg a legények a férfitáncot járják a leányok karikába összefogózva forogni szoktak.

¹⁷ Egyes mezőségi és moldvai magyar falvakban a lakodalmat most is keddi napon tartják.

¹⁸ A fiatal halott lakodalmának megülvése, a temetési szertartáshoz kapcsolódó tánc elterjedésének adatait, valamint a szokás történeti vonatkozásait lásd: Morvay Péter: A templomkertben. temetőben és halotti toron táncolás, s a halottas-játék népszokásához, *Ethnographia*, 1951. 73. old.

sütnek. Itókáru a legények gondoskodnak.” Zenészt is fogadnak erre az alkalomra, hogy aztán elkísérje őket az állomásra. Minden falunak megvan a maga katonakísérő nótája;¹⁹ mit a legények énekelnek végig a falun. Közben megállnak s egyet-egyed tancolnak is. A vonat megérkezéséig az állomáson is folyik a tánc.

Táncok

A tánc mindig a férfitáncokkal, a „ritka” vagy másnéven „lassú magyar”-ral kezdődött, utána következett a „sűrű magyar”. A két különböző tempójú férfitáncot szokták összefoglalólag „magyar tánc”-nak is nevezni. Ezután következett a még gyorsabb „verbunk” is, ha valaki kérte.

Mindhárom egyéni és csoportos férfitánc. A „magyar táncot” 10—12 személy is szokta egyszerre táncolni. A tánc körsétával és ritmikus tapsolással kezdődik, azután következnek a különböző figurák, amikor „fütytyögetéssel” kísérve „csavargatják és tekergetik a lábukat”, majd ezeket csizmaveréssel váltogatják. Minden mozdulatot lehetőleg egyszerre végeznek, igazodnak egymáshoz. „Az egykorúak — azok akik egyszerre legénykedtek — egyszerre csinálják, mert többször táncoltak együtt és a táncuk összevág, össze vannak szokva.” „Amíg a legények figuráztak, mük a leányok összefogóztunk 2—4—5—6-an, ahányan voltunk s forogtunk.” A legényest nem minden legény tudta járni, volt olyan legény is, aki beállott a leányok közé forogni. „A mostani legények közül nem hiszem, hogy valamelyik tudná a magyar táncot. Régen még a gyermekek is járták, mikor táncoltunk volt” — mondták az idősebbek.

A válaszüti románok a legényes táncokat szintén járják, „ungurește”-nek (magyarul, magyaros), „feciorește”-nek (legényes), „sărita”-nak (ugrós) nevezik. A táncot a zenésztől így kérik: „zi ungurește!” — azaz: muzsikálj magyarul! A lassú és sűrű magyar elnevezése a mezőségi román lakosság körében gyakran „ungurește”, vagy ahogy a Kolozsvár melletti feleki (Feleacu) románok nevezik: „ungurește de măgan” (magyarul magára, vagyis egyedül).

Eddigi ismereteink szerint a lassú magyar csak a Mezőségen ismeretes tánc. Elterjedését pontosan meghatározni még nem tudjuk. A volt Kolozs megyei mezőségi falvakban, a volt Szolnok-Doboka megye egyes falvaiban Pusztakamarás (Cămărașu), Sármás (Sărmașu) vonaláig, Dézstől (Dej) Besztercenaszódig (Năsăud) elterülő magyar lakosságú falvakban lehet még általános. A Szilágyság, valamint délre a Maros vonala felé való elterjedését nem ismerjük. A székely lakosságú megyékből nincs adatunk előfordulásáról. A sűrű magyar megfelel a középerdélyi részeken legényes vagy pontozó néven is ismert táncfajtának.

¹⁹ Ez a dal egyben a falu fő-dallamának tekinthető, mivel mindenki tudja. Hat, nyolc, tizenegy, tizenkettő és tizenhatszótágos változatai ismeretesek. Leggyakoribb a 11 szótágos.

„Ritka magyar”

Tempo giusto ♩=132

A mai lassú csárdásnak megfelelő párostánc a „régí lassú” vagy másnéven „cigánytánc”. Az utóbbi táncnév magyarázatára vonatkozóan még a legöregebbek sem tudnak tájékoztatást adni. Legtöbb mezőségi faluban cigánytáncnak hívták, kivéve Széket, ahol „lassú”-nak, Feketelakon (Lacu) pedig „Kissek” vagy „Ballák táncát”-nak nevezték. („Húzzad a Kissekét vagy a Ballák táncát!” — mondják a zenészek.) A személynév azonban inkább bizonyos dallamokra vonatkozik. A „hajnali” vagy „hajnalozó” elnevezés szintén a lassú párostánc bizonyos alkalmi dallamaira utal. A lassúnak ugyanis mindig szerves kiegészítője az éneklés. „A lassúba úgy énekelt mindenik, hogy zúgott a ház a szánktól. Mikor húzták azokat a szép lassú cigánytáncokat még csujogattunk²⁰ is közbe vaj egyet.”

„A mostani fiatalok össze vissza járnak a lassút. Régen összefogóztunk szépen kettesével, mint amikor a csárdást járnak. Körbe álltunk s úgy jártuk. A körön belül a leányok, s kívül a legények. Mindenki egyszerre lépett jobbra is, balra is. Mikor a cigány elé értek, a leány a legény vállára tette az egyik kezét, s a másikat leeresztette maga mellé. A legény egyet figurázott a cigány előtt. Utána forogni kezdtek s aztán tovább mentek. Mindenki rendre ment a cigány eleibe, mint ahogy szokás most is a csárdásba.” A lassút ma már nem járnak körben állva, ez már csak a távolabb eső Magyarorszáton (Suatu) fordul elő.

²⁰ Csujogatás: ritmikus tánckialtások, táncszavak.

„Ritka csárdás”

Tempo giusto ♩=120

The musical score for 'Ritka csárdás' consists of four staves of music in a single system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The melody is primarily in the right hand, with some accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

A lassú után járták a „sűrűt” vagy másnéven „sűrű csárdást”. „Ezt már nem körbeállva járták, hanem csak úgy rendre mentek a cigány eleibe. Ez most is így van. Több pár egyszerre is odamehet, ha akar. A leányok mind csak úgy leeresztik az egyik kezüket. A legények füttyögetnek, verik a csizmaszáríkat. Úgy döngetik a földet, hogy szakad bé alattik. Ha többen vannak, egyszerre csinálnak minden figurát. Miután kitáncolják magukat, forogni kezdenek s tovább mennek, helyet adnak a többinek. A jó táncosok ki is eresztik egymást, s úgy járnak szembe, hogy a lábik nem éri a földet. Ezt vaj egy-kettő ha tudja járni.”

„Sűrű csárdás”

Tempo giusto ♩=160

The musical score for 'Sűrű csárdás' consists of three staves of music in a single system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The melody is primarily in the right hand, with some accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

A vegyes nemzetiségű Válaszúton a románok és cigányok is járnak ugyanezeket a párostáncokat kisebb-nagyobb eltérésekkel. A tánchoz használt dallamok nagy része közös, de a románoknak is vannak kedvelt saját, a magyarok által „román csárdás”-nak nevezett dallamaik, s a cigányoknak is „cigánycsárdásaik”.

A románok a lassút szintén „țiganește”-nek (cigányul, cigányos) nevezik. A három nemzetiség párostánca közötti csekély különbségek abban nyilvánulnak meg például, hogy a románok a leányt sohasem eresztik ki, míg a cigányok többet járnak szembe, a leányt kieresztve.

Az eddigiektől eltér a románok sajátos „învîrtita” (forgató) vagy „romînește (románul, romános) nevű igen lassú tempójú zenére járt külön párostánca. A tánc dallamainak stílusa a lassú férfitánc zenéjéhez hasonló.

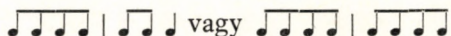
Az utóbbi időben kezdett meghonosodni a válaszüti románság körében egy újabb táncforma, ami a Bonchidán és Széken túli, Mocs (Mociu) irányában elterülő román és magyar falvakban általános. Ez a tánc Székelyföldön „maros-széki”, Marosvásárhely környékén „korcsos” néven él. Válaszút közvetlen szomszédságában a visaiak járnak.

A kevésbé jelentős, ritkábban, alkalmilag előforduló, kihálófélben levő táncokat is megemlíjük a teljesség kedvéért. Ilyen volt a gyéren előkerülő, valószínűleg polgári eredetű, kötött szerkezetű „magyar sor” (sormagyar), melyben kettőt léptek előre, kettőt hátra, s akkor kifordult a leány is, a legény is. Kézefogva haladtak körbe. Lakodalmak alkalmával járták még a közismert párnástáncot és már csak a válaszüti öreg magyarok és románok emlékezetében élő „kecsketáncot”. Erre egyik legöregebb adatközlőnk így emlékezett vissza: „A kecsketáncot csak a férfiak járták. Én az én időmbe nem értem már a kecsketáncot, csak úgy hallottam én is az öregektől, ahogy beszéltek. Azt mondják laskanyújtókkal járták, úgy verték össze, s forgatták a fejük felett. Már nem is hiszem, hogy valaki tudná a faluban. Azok az öregek, akik járták, már mind elhaltak.”

Tánckiáltások

Hiányos lenne a válaszüti táncokról és táncéletről alkotott képünk, ha a táncokhoz szorosan kapcsolódó, jellegzetes népköltészeti műfajról, az ún. táncszavakról, tánckiáltásokról nem emlékeznénk meg. A táncszók használata még ma is általános minden mezőségi faluban. Válaszúton és a közvetlen szomszédos falvakban „csujogatas”-nak nevezik, míg távolabb a „rikótozás” elnevezést használják.



A csujogatas legalább két hét- vagy két nyolc-szótagos verssorból tevődik össze. A sorok ritmusa tehát ennek megfelelően kétféle lehet:



Általában kétsorosak, de előfordul három, négy sőt több soros is. Néha egyetlen kis versen belül is váltakozhatnak hét- és nyolcszótagos sorok. A táncszavak többsége azonban izoritmikus.

Alábbi 6 soros példánkban a két sortípust keveredve találjuk meg:

„Le az úton menőleg,
Visszafelé jövőleg,
Szeretőmmel találkoztam,
Megöleltem, megcsókoltam,
De ha ismét találok,
Én újból megcsókolom.”

A csujogatósnoz szervesen hozzátartozik, mintegy befejezésként, az „u-ju-jú”, „ju-ju-jú”, csu-ju-ju” vagy „csú-jú-ju-ju-jú” kiáltás is. (Az első három  a negyedik pedig  ritmusú.) Ezt magas fejhanganon, szinte sikkva kiáltják. Innen ered valószínűleg a táncszavak, „csujogatósnoz”, „ujjogatósnoz” elnevezése, melyek egyszerű hangutánzó szavak.

A közölt néhány tucatnyi csujogatósból (s ez csupán kis töredéke a faluban élő összes táncszavaknak) is kitűnik, hogy tartalmilag milyen sokrétűek, változatosak lehetnek. Javarészüik tréfás, csipkelődő tartalmú, melyben a leányok, legények, asszonyok egymást vagy akár a lakodalomban a mátkapárt figurázzák ki. A lakodalmi csujogatósnok a násznagytól, a szakácsnékig mindenkire vonatkozhatnak:

„Kicsi leány be megnőttél,
Eddig férjhez mé' nem mentél,
Mentem vóna, de nem vittek,
Engem itthon felejtettek.
De ne busulj me' most visznek,
Három féle gunyát vesznek,
Egyik bikkfát, másik cserfát,
A harmadik mogyorófát”.

„A szakácsné fersinge,
Egy kicsi helyt fekete,
De csak azér fekete,
Hogy az üsthöz értette.”

„Násznagy uram tartsa magát,
De nem ér egy hajitófát,
Násznagyasszony nagy a hája,
Tapogasd meg hogyha ájja.”

A táncszók élcis csipkelődése leginkább a másfalusiakra vonatkozik. Nem kímélik a lakodalomban vagy kalakában felszolgált étkeket sem, de még a szent és sérthetetlen papot sem hagyják nyugodni. A gyermekek is ezekkel a versikékkel gúnyolják ki egymást. A két szomszédos falu határában marhát legeltető gyerekek egymásnak kiabálják át a „falucsúfoló” táncversikéket. Sohasem esik meg lakodalom vagy tánc anélkül, hogy másfalusiak is ne legyenek hivatalosok.

Ilyenkor aztán „kurázsira csujogattunk, hogy ki tudna nagyobbat mondani a másikra”.

A szövegeket az adott viszonyokhoz képest állandóan változtatják. Egyesek maguk is költenek a már meglévőkhöz, vagy az ismerteket alakítják át.

Lakodalmas násznép esküvőről visszajövet mindenkibe beleköt az úton, akivel szemközt találkoznak. Különösen jó alkalom kínálkozik erre, ha más faluból hoztak, vagy más faluba vittek leányt. Ilyenkor 10—20 falun keresztül is folyik a tréfás csúfolkodás, kiabálás:

„Három leány Kidébe,
Kiment a kenderföldre,
Néztek egymás szemibe,
Melyiknek szebb a szőre.”

„Bonchidai legények,
Zöld kalapat viselnek,
Házasodni nem mernek,
Félnek megszegényednek.”

Tánc vagy bál alkalmával mindenki egyéenként csujogatott, szemben a lakodalommal ahol asszonyok és leányok csoportosan is összeállnak kiáltozni a zene, a tánc ritmusára. A rikoltozás mindig a zene ritmusára történik. Egyes mezőségi falvakban külön számontartott dallamokat használnak a csujogatók céljára a lakodalomban.

A jóhírű csujogató asszonyok és leányok különösen szívesen látott vendégek a multságokban. Ezek a fő hangadók, akik egy-egy jól sikerült, találó táncszóval a végsőkig tudják fokozni a hangulatot:

„Bárcsak ez az éccaka,
Szentgyörgy napig tartana,
Keresztelő, lakadalom,
Nincsen akko' beteg asszony,
Ez a kicsi kaláka,
Éljen aki csinálta.”

„Huzzad édes muzsikásom,
Mer' én néked megszógálom,
Vaj aratok, vaj kapálok,
Vaj egy éjen veled hálok,
Csak uramnak meg ne mondjad,
Fersingemmel megborítlak.”

A leány tánc közben, egy-egy csujogatással szíve érzelmeinek is utat ad:

„Hogyha szeretsz, olyant szeress,
Hogyha elhagy, könnyen felejtssd,
Mer én szerettem egy szépet,
Felejténém de nem lehet,
Felejténém de nem tudom,
Még éjjel is megálmodom.”²¹

Az alábbiakban közlünk egy sor válaszüti csujogatást:

VÁLASZÜTI „CSUJOGATÁSOK”:

Ez az igaz magyar tánc,
Ebbe forog minden ránc.

Két három csók nem a világ,
Száradjon meg aki nem ád.

Forgassátok, serítsétek,
Amíg bennük zeng a lélek.

Ládd' e' kicsit adhatnál,
S azér leánykodhatnál.

Ez a leány úgy járjo,
Térgyig látszik a lábo.

A menyecske drága kincs,
Sohase mondja, hogy nincs,
A menyecske drága lélek,

Karikára legények,
Betyárosan verjétek,
Itt vagyok én segíték.

Ád ő nekem, amit kérek,
De a leány tagadja,
Mégis szivesen adja.

Járd ki lábam ne hibázz,
Mer engem a hideg ráz,
Egyik lábam kijárjo,
A másik elhibázso.

Hagyjon békét, ne nyugodjék,
Jaj Istenem mér hágy békét!?

Válaszüti híd alatt,
Rézsarkantyum ottmaradt,
Gyere babám keresd meg,
Ha megkapod pengesd meg.

Az én gatyám lengyel gyócs,
Benne van az arany kócs.

Rugd ki lábom, rugd ki most,
Nem parancsol senki most,
Ha parancsol ha nem is,
Rugd ki lábom azér is.

A plajbászom olyant ír,
Kilenc hónap mulva sir.

Hej kisasszony, kisasszony,
Lehetne már menyasszony,
Megnött már a csicsikéje,
Lehetne már kicsikéje.

²¹ A közölt dallamokat és táncokat Kallós Zoltán, Andrásfalvy Bertalan, Martin György, Pesovár Ferenc gyűjtötte 1961-ben. A dallamokat hegedűn játszotta: Kolbász Béla 51. é. bonchidai primás. A táncok adatközlői: Lőrinc Károly (sz. 1901) és Kallós György, Duka (sz. 1909). A dallamokat Martin György, a táncokat Lányi Ágoston jegyezte le. (Az NI. Ft. 495. sz. filmről). Az 1., 3., 7., 9., 11. sz. fényképeket Pesovár Ferenc (Székesfehérvári István Király Múzeum Fototára: 7078., 7069., 7111., 7121., 7115. lelt. sz.), a 2., 4., 5., 6., 8., 10., 12. sz. fényképeket pedig Andrásfalvy Bertalan készítette 1961–62-ben. A 12. sz. kép Feketelak (Lacu) községből származik, a többi Válaszútról.

Ugy táncolnak Kidébe,
Mint a légy a cibrébe.

Ugy táncolnak Bádokba,
Mint a csizma lábomba.

Ugy táncolnak Dobokán,
Mint a bolha tú fokán.

Ugy táncolnak Fejéden,
Mint a szamar a réten.

Ugy táncolnak mifelénk,
Mint egy leány s egy legény.

Válaszuti menyecskék,
Ugranak mint a kecskék,
Szeretjük mindig más,
Az urik csak ráadás.

Válaszuti leányok,
Pohárbeli virágok,
Legények ha akarják,
Kalapjukba hervasszák.

Válaszuti legények,
Szilvaizes lepények,
Leányok ha akarják,
A hamuba takarják.

Válaszuti leányok,
Cukorporos a szájok,
Bonchidai legények,
Mindent lenyalják szegények.

A legénynek jár a keze,
S a leálynak legyen esze.

Igaz vótam, mind a gyertya,
Mégse hittél nekem soha.

Válaszuti csurgó-víz,
Olyan édes mint a míz,
Aki iszik belőle,
Vágyik a szerelemre.

Járj előttem lábujjhegyen,
Hogy vigyelek át a hegyen,
Este jüvek, reggel menyek,
Még a világ nállad leszek.

Nem kell engem tanítani,
Hogy kell szeretőt tartani,
Megtanultam én azt régen,
Eszteendeje mult a télen.

A szeretöm pakulár,
A hegyeken furujál,
Főzek neki vacsorát,
Fekete tyuk taréját.

Ez az üveg az enyém,
Csókolom is sűrűcskén,
De az a baj üresedik,
S az én fejem részegedik.

A feneke akármerre,
Csak a szájo düjjen erre.

Az az igaz magyar gyermek,
Aki sohase kesereg.

Válaszuti sürtü berek,
Csak ott terem ügyes gyermek,
Magos vékony mint a nádszál,
Hajlik mint a gyöngyvirágszál.

„SŰRŰ MAGYAR”

Tempo giusto ♩ = 120

The musical score is written for violin and guitar. It consists of two systems of music. The first system includes a violin staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a guitar staff with a treble clef. The violin part begins with a tempo marking of 'Tempo giusto' and a quarter note equal to 120 beats per minute. The guitar part is marked '1.' and includes various fretting and bowing instructions. The second system continues the piece with similar notation. The word 'simile' is written above the violin staff in the first system. The score is a single melodic line for both instruments, with the guitar part providing harmonic support through fretting and bowing techniques.

TRADITIONS DE DANSE DANS UN VILLAGE DU MEZŐSÉG

par Zoltán Kallós

L'étude de caractère descriptif de Zoltán Kallós nous permet de pénétrer la danse et son trésor sur un territoire spécifiquement archaïque — au point de vue du dialecte de la danse — habité par des Hongrois de Roumanie: le Mezőség, en Transylvanie centrale.

Après avoir présenté en détail les coutumes, les occasions de danse dans une commune située à 25 Kms au nord de Kolozsvár (Cluj): Válaszút (Răscruți), l'auteur récapitule le répertoire des danses de ce village à population mixte: hongroise, roumaine et tzigane. Cette partie de l'étude est certainement la plus intéressante, la plus originale; en effet, elle nous présente plusieurs danses inconnues, danses dont la plus connue est la „hongroise lente”, ou „claire”, danse masculine au rythme lent. L'auteur analyse aussi attentivement le trésor des danses des Roumains et des Tziganes qui habitent ce village.

La partie finale de l'étude offre un bref tableau, accompagné de nombreux exemples, d'un genre de poésie populaire caractéristiquement lié à la danse: les „cris de danse”, les „tchouyogatoches”. Des photos sur les danses, des notations de musiques et de danses complètent l'étude.

ILLUSTRATIONS

1. Danse hongroise lente
2. Danse hongroise lente
3. Danse hongroise lente
4. Danse hongroise lente
5. Tchardache „serrée”
6. Tchardache „serrée”
7. Tchardache „serrée”
8. Danse „învirtita”
9. Danse „învirtita”
10. Danse „învirtita”
11. Danse „tchingualache” (Tchardache tzigane)
12. Danse le dimanche dans la grange

*TÁNCBAGYOMÁNYOK
EGY MEZŐSÉGI FALUBAN*

KÉPMELLÉKLETEK



1. ábra. Lassú magyar

2. ábra. Lassú magyar





3. ábra. Lassú magyar

4. ábra. Lassú magyar



5. ábra. Sűrű csárdás



6. ábra. Sűrű csárdás



7. ábra. Sűrű csárdás



8. ábra. Invirtita



9. ábra. Invirtita





10. ábra. Invirtita

11. ábra. „Csingerálás” (Cigánycárdás)





12. ábra. Vasárnapi tánc a csűrben



AZ ERDÉLYI FORGATÓS TÁNCOK HAGYOMÁNYOS ÉS ÚJ FORMÁI

*Vera Proca Ciortea**

A román táncfolklór nagy gazdagsága, valamint a néptáncok új formáinak szüntelen fejlődése arra kényszerítette a kutatókat, hogy a különböző tánc-típusok felmérésére, rendszerezésére, kiadására, elemző és összefoglaló tanulmányozására vonatkozó sokrétű tevékenységükben kutatási alapulként a táncok időbeli fejlődésének tanulmányozását fogadják el.

Az eljárás lényege: ugyanazon terület táncincsének bizonyos időközönként megismétlődő vizsgálata, vagy a különböző nemzedékek sajátos táncainak egy-idejű összegyűjtése.

E vizsgálatok esetén mindjárt kitűnik, hogy a néptánc megújulási folyamata vagy a nagy tánc kategóriák módosulásaiban nyilvánul meg (pl. a csoporttáncok párostáncvá való átalakulásának tendenciája), vagy olyan érdekes változásokban, amelyek csupán a táncok egyik kategóriájában jelentkeznek, illetve csak e táncok egyikére vonatkoznak.

Az alábbiakban az „învîrtita” nevű forgatós tánc tanulmányozásának tanulságait adjuk közre. A vizsgált táncváltozatok az erdélyi Turda (Torda) városhoz közelfekvő faluból, Cluj (Kolozs) tartományból származnak.

A forgatós táncok a páros táncok nagy családjához tartoznak. Ezek képezik az erdélyi terület táncincsének alapvető részét.

Az a tény, hogy e terület számos helységében a repertoár kizárólag páros táncokból áll, vagy legalábbis ezek gyakorisága és jelentősége tisztán dominál, arra utal, hogy Erdélyben a párostáncok igen régiek.

A XVI. századig visszamenően, az erdélyi néptáncokra vonatkozó írásbeli adatok ezeket a táncokat a férfitáncokkal együtt említik, bizonyítva ezzel, hogy mint táncformák e korban már kikristályosodtak.

A táncok eleven fejlődési folyamatában a forgatós táncok nem önmagukban állnak. Általában a két-három táncból álló — falvanként variálódó — ciklusokhoz tartoznak, melyen belül a táncok szvitszerűen követik egymást és szervesen kapcsolódnak egymáshoz.

A forgatós táncok típusai — általában „învîrtita” (forgatós) néven ismertek — helységenként különbözőek szerkezeti kötöttség és fejlettség tekintetében. Egyes változatok a szerkezeti felépítés és a zenével való kapcsolat tekintetében

* A bukaresti Színházművészeti Intézet egyetemi előadója.

szilárd formába szerveződve, mások pedig szabad formákban jelentkeznek. Az első csoportnál szoros kapcsolatot állapíthatunk meg a lépések, figurák, a metrum és főleg a melódia ritmusa között, míg a másodiknál a lényeg a virtuóz technika, a látványos táncolás, amely a partnerek mozgásának összetettségéből következik.

Általában a meghatározott, állandó formájú tánc típusok semmiféle szabadoságot nem tűrnek a figurák kibontakozásában, sem a hozzáadott improvizációk révén a tánc túlságos gazdagítását nem engedik meg. A többiek viszont, melyek a virtuozitás valamilyen formájára épülnek, szabad teret engednek a táncosok találékonyságának, akik még a férfitánc sajátos, kimondottan legényeknek fenntartott figuráit is hozzákeverik. Ennek következtében ezek a táncok igen hatásosak, látványos jellegűek.

Tanulmányunkban két forgató táncpéldát fogunk elemezni, melyek meggyőzően illusztrálják a fentebb jelzett felépítésbeli és stílusjegyeket. Az elemzés kiterjed a forma, a szerkezet, a mozdulatok technikájának elemeire, a ritmusra, a tánc és a zene összhangjára, valamint a táncolás stílusára.

A szóban forgó tánc két típusa hagyományozódás útján került át egyik nemzedéktől a másikhoz és igen magas színvonalú, kifinomult művészi formákban kristályosodott ki.

E tanulmány eredményeiből egy sor olyan következtetést vonhatunk le, amelyek kimondottan egy új táncstílusra vonatkoznak. Ezt az új táncstílust pedig az az új magatartás határozza meg, amelyet a közösség tanúsít ezzel a művészi megnyilvánulással szemben. A jelenség eredete: az öntevékeny mozgalom ösztönző hatása. Ez a mozgalom jelenleg példátlan módon kiszélesült hazánkban és hozzájárul igen érdekes, a hagyományos formákra épülő, de új elemekkel is gazdagított új művészeti megnyilvánulások elterjedéséhez.

Tanulmányunk tárgyául az „invirtita” két olyan példáját választottuk, amelyet a Turda-i járás egyik falujában gyűjtöttek: Cîmpia Turzii-ban (Aranyosgyéres), a bukaresti Néprajzi és Folklor-Intézet munkatársai, Anca Giurchescu és Constantin Costea. Ezek a példák rendkívül érdekesek, mivel lehetővé teszik annak megragadását, hogy miképpen adja át fokozatosan a helyet egy régi „invirtita”, mely meghatározott és állandó felépítésű, egy másiknak, mely már szabad formájú és számos improvizációra épül.

★

Mindenekelőtt írjuk körül pontosan azokat az adatokat, amelyek hozzájárulnak első példánk korának meghatározásához.

Ezt a táncot 1957-ben gyűjtötték egy 62 éves földművestől és feleségétől. Szerintük ez a tánc „régí”. Ez a megjegyzés azonban természetesen nem szolgáltat számunkra pontos időbeli támpontot. Általában a jó táncos már gyermekkorában táncol, sőt az apáról fiúra származó táncok kb. 100 esztendővel

visznek vissza bennünket a múltba. Az ínvirtítanak ezt a formáját jelenleg lakomák, lakodalmak és más hasonló multságok alkalmából táncolják, különösen az idősebbek, akik a vasárnapi táncmultságban ma már csak mint nézők vesznek részt. Táncunk elemzését kezdjük a formai elemek vizsgálatával.

Az ínvirtita páros tánc. Tánc közben a partnerek szemben vannak egymással (karjuk egymás vállán), vagy pedig egymás mellett kézfogással táncolnak. A párok szabadon helyezkednek el a tánc térben.

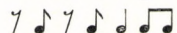
A tánc két részből áll: az első részben az egymás kezét fogó partnerek meghatározott, jellegzetes helyváltoztató tánclépésekkel különböző, váltogatott irányokba mozdulnak ki. A lépések közötti pillanatnyi szünetekben a táncosnők a táncosok karja alatt meg-megpördülnek. Ezt az első részt „sétá”-nak neveztük el, amely többnyire szinkópában végrehajtott lépésvariációkon alapszik és a testsúly egyik lábról másikra való áthelyeztetéséből, hirtelen megállásokból és a táncosnő sarkon végzett pörgéseiből tevődik össze. A pörgések végrehajtása különleges technikát kíván és e vidék táncosnői igen virtuóz módon, nagy lendülettel és egész különleges eleganciával hajtják őket végre. A felsőtest nyugodt tartása a nemes és valódi egyszerűség benyomását kelti.

A második részt „forgás”-nak nevezik. Mindkét irányba járnak, mindig szinkópás, meghatározott sorrendű lépésekkel, miközben a partnerek szemben állva egymás vállát fogják.

A figurák váltakozásának sorrendje meglehetősen kötött oly értelemben, hogy a tánc mindig az első rész, a „séta” első figurájával kezdődik, amelyet rendszerint négyszer járnak el egy zenei periódus alatt. Ezután az első rész második figurája következik, amelyben a szemben levő partnerek oldalra, változó irányú helyváltoztató lépést táncolnak ugyanolyan hangsúlyra és ritmusra mint az első figuránál, s rendszerint egy egész zenei periódus idejéig.

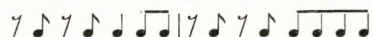
Az első rész figurái nyomán érkezünk el a második részhez, a „forgás”-hoz, mely szigorúan kötött formájú, azaz nyolc ütem jobbra, majd nyolc ütem balra és aztán ismét nyolc ütem jobbra. Ezután a tánc előlről kezdődik.

A lépések ritmusa különböző egyszerű ritmusképletek kombinációjából ered, ezek kétütemes ritmikai motívumokat hoznak létre. Különösen jellegzetesek a szinkópás szünetekkel és hangsúlyokkal ötvöződött daktilusos (♩ ♪) és dipirrhikus (♩ ♪ ♪) ritmusok. Ezek a hangsúlyok gyakori eltolódása következtében szinkópált ritmus hatását keltik. A lépések ritmikai képlete a következő:



Ez osztódás útján így variálódik: ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Így a mozdulatok ritmikai formulája általában a következő:



Bár a ritmus azonos marad a tánc első és második részében, a mozgások mindkét részben különbözőek.

A táncolás stílusát igen mély kifinomultság, keresettség jellemzi. Ez a táncosnő „séta” alatti tartózkodó és kecses mozdulatainak a pörgések virtuóz dinamizmusával való kapcsolódásából ered.

A tánc és zene összhangja vonatkozásában megállapíthatjuk, hogy a tánc és a melódia metrikai és ritmikai viszonya kontrapunktikus.

★

Másik táncpéldákat 1957-ben gyűjtötték ugyanebben a községben 16—20 éves fiatal táncosoktól. Ezt az új formát jelenleg állandóan táncolják a vasárnapi táncban, s egyéb táncalkalmakon a fiatalok s középkorúak egyaránt.

A formai elemek ugyanolyanok mint a régi ínvirtitánál, csak elrendezésük más. Az első rész a „séta” jelentősen kibővült és a tánc fő részévé vált. A táncosok itt szabadon képesek megmutatni tehetségüket és találékonyságukat. A pörgések nagyobb számúak, változatosabbak, mutatósabbak. A táncosnők egyszerre forognak maguk körül és táncosaik körül, akik valóságos táncmesterként vezetik őket. A táncosok ihlettségüknek megfelelően a férfitáncokból kölcsönzött figurákat tesznek ehhez a tánchoz, ami jelentősen emeli a tánc művészi értékét.

A forgató táncnak és a férfitáncoktól kölcsönzött elemeknek ezen ötvözte újabb keletű jelenség és szerencsésen gazdagítja a táncnak mind plasztikai jellegét, mind pedig tartalmi, gondolati mondanivalóját.

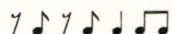

A tánc első részének különböző figuráit tetszés szerinti, kötetlen sorrendben járják el a párok, ki többet, ki kevesebbet pillanatnyi kedve szerint.

Az első rész, vagyis a „séta” igen nagy odaadást kíván a táncosoktól. A táncosnőket a változatos irányú pörgések sokasága állítja nehéz feladatok elé. A táncos igen fontos szerepet tölt be partnernője mellett, amikor a férfitánc figuráit alkalmazza és közben vezeti a leányt. E koreográfiai dialógus bonyolultsága még kiterjedtebb, nagyo-blélegzetű a komplikált karjátékok következtében, és nagymértékben függ a két partner kapcsolatának erejétől. A táncosnő egyik kézből a másikba való átmenetele, a pörgéseknek való nekilendülése aszerint történik, hogy milyen indítást kap a gyors férfikéztől, mely vagy megállítja vagy vezeti irányváltásaiban. Míg a régi ínvirtitában a partnerek mozdulatai azonosak voltak, kivéve a táncosnő pörgéseit, az újabb formában a mozdulatok nagyban különböznek különösen akkor, amikor a táncos a férfifigurákat járja. A tánc itt éri el bonyolultságának legmagasabb fokát mind plasztikai szempontból, mind a tánc, a zene és a vidám tánckiáltások közötti összhang tekintetében.

A második rész a „forgás” sokkal egyszerűbb technikára épül és szinkópás lépésekre, vagy a zenéhez viszonyított kisebb ritmikai értékekre korlátozódik. Időtartama a táncosok tetszése szerint változik.

A ritmus tulajdonképpen ugyanabból a ritmikai képletből következik, mint első példánál, de a mozgás bonyolultabb, változatosabb. A férfi-figurákkal

díszített rész is hozzáidomul ehhez a képlethez, mellyel párhuzamosan halad a táncosnő mozgásának ritmusa is:

- a táncosnő: 
- a táncos: 

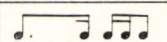

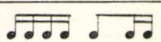

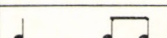


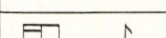
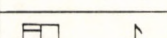
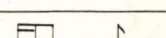
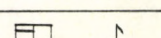
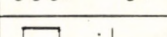
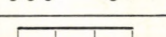
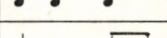
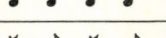
Ha mindezek mellett figyelembe vesszük a melódia ritmusát is, megismerjük a tánc kibontakozása során előálló igen bonyolult és érdekes ritmikai ötvözetet. Ezek a ritmusok egyidejűleg kapcsolódnak össze, mély művészi kifinomultság érzetét keltve.

Az ínvirtitának e szabad formájában, mely improvizációra épül, első szempillantásra megragad minket az elemek gazdagsága, valamint a táncosok csodálatos lendülete. Mozdulataikat egyenletes, lankadatlan dinamika hatja át és figyelemre méltó technikáról tanúskodnak. Mindez pedig nemcsak egyesekre jellemző, hanem a falu egy egész nemzedékére.

Az ínvirtita új formájának szinoptikus ritmikai táblázata

Melódia				
Kíséret				
és szöveg				
Férfi				
Nő				

Melódia				
Kíséret				
és szöveg				
Férfi				
Nő				

Melódia				
Kíséret				
és szöveg				
Férfi				
Nő				

Míg falvanként egy vagy legfeljebb két „învirtita”-típust találunk, a kísérő-dallamok mennyisége jóval nagyobb. Ezek többnyire két vagy négy zenei mondatból állnak, amelyek egymásnak megfelelően bizonyos hagyományos szerkezeti sémák szerint kapcsolódnak, rokonulnak.

A melódiák egyik jellegzetessége ezen a vidéken a tiszta kétnegyedes ütemnem. Ez mégis az úgynevezett „erdélyi” 9/16-os ritmussal van összefüggésben, melynek ritmikai sémája három hangsúlyra támaszkodik, s amelyek az ütemet egyenlőtlen részekre osztják a következőképpen:

4+3+2 

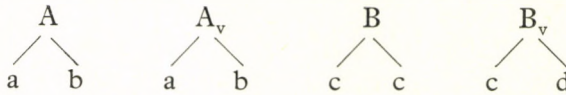
4×2×3 

Melódiánk hangsora a következő:



Ambitusa: 

A melódia két periódusból áll a következő formában:



Melódiánk ritmusa a következő:



Învirtita

Moderato marcato

Befejezésül megjegyezzük, hogy nálunk az öntevékeny művészeti mozgalom a táncfolklórt ereje teljében találta. Így nem volt szükségünk bonyolult kutatásokra vagy átértékelésekre, hogy napvilágra hozzuk a hagyományos értéket. Az országos versenyek, melyeknek elsődleges céljuk a helyi táncrepertoár kiemelése, a művészeti találkozók, melyek a paraszttáncsoportokat hozzák össze, széles és termékeny alkotólázat eredményeztek. Azokban az esetekben, amikor a hagyományos formakincset új elemek gazdagítják az is előfordul, hogy a teremtő lendület hatására a régi, évszázados keretek szétroppannak és új művészi formák jelentkeznek, melyek már új mondanivalót, gondolatokat fejeznek ki. Ha a múltban a néptánc spontán művészeti megnyilvánulás volt emberi érzések és vágyak kifejezésére, ma már ugyanez a néptánc a közösség kifejeződé-sévé válik művészi formában, értékének, szépségének és a neki juttatott elismerésnek tudatában.

TRADITIONAL AND NEW FORMS OF THE TRANSYLVANIAN WHIRLING DANCES

by V. Proca Ciortea

The whirling dances belong to the large family of the couple dances which represent the basic repertory throughout Transylvania. They are performed in great varieties whereof several types can be distinguished over large areas. Many subtypes and local variants belong to the villages where they materialize in peculiar artistic forms.

The predominance or exclusiveness of the couple dances in many places of Transylvania suggests the conclusion that they are of a very old age in these places.

In 16th century documents on Transylvanian folk dances, they are mentioned together with the male dances.

The whirling dances very often do not depend on the lively evolution of the dance. Usually they are an organic part of other couple dances performed in cycles which vary from place to place. The types of whirling dances generally known as *invirtita* (whirling round dance) differ chiefly by their evolution. Some are organized in fixed forms both structurally and in their connection with the music, others comprise freely chosen movements. The former are restricted to the given figures of the dance and strictly connected with the metrics and rhythm of the music, especially of the melody. The free forms concentrate on technical virtuosity, spectacular performance through the complexity of the movements between the two partners. The fixed forms do not allow any liberty in evolving the figures, but the improvised, virtuous types permit the introduction even of figures from the maiden dances.

The author examines the development of two types of *invirtita* (whirling round dances), both theoretically and by examples, representative of artistic performance and illustrating the afore-mentioned structural and stylistic aspects. The analysis covers the elements of form and structure regarding the technique of the movements, rhythm, the concordance between dance and music as well as the style of execution.

Transmitted from generation to generation these two kinds of *invirtita* have attained an artistic form of high level and refinement.

Research has led to a number of conclusions concerning the new style of dancing determined by a new attitude of the community to this artistic manifestation.

ILLUSTRATIONS

The whirling round dance, *invirtita*, from Cisteu de Mureș, Transylvania. Photographed by Gy. Martin in 1963.

*AZ ERDÉLYI FORGATÓS TÁNCOK
HAGYOMÁNYOS ÉS ÚJ FORMÁI*

KÉPMELLÉKLETEK

Román forgató (invirtita), Cisteiu de Mureş (Maroscsesztve), reg. Cluj. Martin Gy. felv. 1963.



Román forgató (invirtita), Cisteiu de Mureş (Maroscsesztve), reg. Cluj. Martin Gy. felv. 1963.





Román forgató (invírtita), Cisteiu de Mureș (Maroscsesztve), reg. Cluj. Martin Gy. felv. 1963.

Román forgató (invírtita), Cisteiu de Mureş (Maroscsesztve), reg. Cluj. Martin Gy. felv. 1963.



Ára: 36,— Ft