

PAPP GÉZA:

A KORAI VERBUNKOS STÍLUSELEMEI XVIII. SZÁZADI KÖZHASZNÁLATÚ ZENÉNKBEN*

Ismeretes, hogy a verbunkos zene a magyar nemzeti romantikának — nagy vonalakban az egész XIX. században — reprezentatív stílusa: benne vélték felfedezni zeneszerzőink, de a zenehallgató és zeneszerető közönség is, a magyarság igazi hangját, sőt még külföldön is hosszú időn át egyedül ezt tekintették a „magyar” zenének, a magyar néplélek igazi megnyilvánulásának. A verbunkos zenéről szóló irodalmat, elsősorban Major Ervin és Szabolcsi Bence tanulmányait olvasva az az első benyomásunk, hogy — jöllehet ennek a muzsikának fennmaradt emlékei a mai napig sincsenek közzétéve kritikai kiadásban, s így nehezen hozzáférhetőek a tudományos kutatás számára — maga a stílus világosan áll előttünk, ismerjük jellegzetességeit, kibontakozását, hatását, társadalmi szerepét. Ám maga Szabolcsi figyelmeztetett arra, hogy éppen a gyökereket illetően jelentkeznek a fehér foltok.¹ Kodály pedig még 1951-ben is azt írta, hogy a verbunkosról keveset tudunk. „Egy stílust akkor ismerünk, ha feltűntét, virágzását, hervadását letűntéig nyomon tudjuk követni, pályáját, elterjedését térképezni, törvényszerűségeit fejlődése minden fokán megállapítani, a jellemző közhelyeket, egyéni eltéréseket meg tudjuk határozni.”² A kutatás feltételei azóta annyiban változtak, hogy az elmúlt két évtized alatt ismertté vált néhány XVIII. századi kéziratos hangjegyes gyűjtemény, így lehetőség nyílik a verbunkos zene közvetlen előzményeinek vizsgálatára.

A verbunkos eredetileg és szűkebb értelemben véve tánczene — neve a Habsburg birodalomban 1715-ben bevezetett katonatoborzásra, illetve az azt kísérő hangszeres muzsikára utal —, de a stílus rányomja bélyegét a korabeli énekes zenére is. Ez az új tánczene kb. a XVIII. század második felében váltja fel a korábbi hajdútáncot, s válik lassanként uralkodóvá a magyar zenében, valamint az általános ismert Allemande, Anglaise, Polonaise nevű stilizált táncokhoz hasonlóan, velük egyenrangúan jól felismerhető — s tegyük hozzá — igen kedvelt típusú a közép-európai zenében is. Első emlékei — amelyek a stílusnak jóformán minden jegyét magukon viselik — nagyobb számban csak a század utolsó két évtizedéből ismeretesek, de nyomai már korábbi kéziratos dokumentumokban is felbukkannak, és — ami különösen feltűnő — azoknak a bécsi zeneszerzőknek a műveiben is, akiknek valamilyen köz-

* Első megfogalmazásában *Stilelemente des frühen Werbungstanzen in der Gebrauchsmusik des 18. Jahrhunderts* címmel — sajnos sok elírással és gépelési hibával — megjelent: *Musica Antiqua III Acta Scientifica*, Bydgoszcz, 1972. 639–79. l. Rövidített változata elhangzott az International Folk Music Council népi hangszerekkel foglalkozó 4. nemzetközi ülészakán, Balatonalmádiban, 1973. május 25-én. (Zur Geschichte der ungarischen Tanzmusik. Probleme des Werbungstanzen. *Studia instrumentorum musicae popularis IV*, szerk. Erich Stockmann. *Musikhistoriska museets skrifter 6*. Stockholm 1976. 142–147. l.)

¹ Szabolcsi Bence: *A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje* (1929); *MZÉ II.* (Bp. 1961) 89–90. l.; *MZK* (1947) 31. l.

² Kodály Zoltán: *Mihálovits Lukács három magyar nótája* (1951); *Visszatekintés II.* (Bp. 1964) 271. l.

vetlen kapcsolatuk volt Magyarországgal (Dittersdorf, Michael és Joseph Haydn).³ Rajtuk keresztül, valamint a korabeli, elsősorban Bécsben kiadott magyar táncok és más, baráti kapcsolatok révén, a stílus, úgy is mint egzotikum, mások (Gluck, Mozart, majd Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Brahms — hogy csak a legnevesebbeket említsük) zenéjében is feltűnt periferikus jelenségként.⁴

A magyar zenetudomány mindaddig a verbunkos zenének három periódusát különböztette meg: 1780—1805 — a korai, ilyen stílusú dal-lamok megjelenésétől Bihari János ismertté válásáig; II. 1805—1830 — a nagy cigányvirtuóz első sikereitől a színpadi zene rendszeresebb kultuszáig (Szabolcsi ezt az időszakot a „klasszikus verbunkos korának” nevezte); III. 1830—1850 — ebben az időszakban kialakul a verbunkosra épülő színpadi és szalonzene, és megindul a nagyobb műzenei formák kialakítása.⁵ Ez a 70 év a verbunkos „hőskora”; ami előtte volt, az a stílus homályba vesző kialakulásának ideje, ami utána következett, az a magasabb műzenében való felhasználásának (Erkel, Liszt, Mosonyi) korszaka.

Azok a XVIII. századi kéziratos gyűjtemények, amelyekre a továbbiakban hivatkozni fogunk, elsősorban közhasználatú és nemzetközi jellegű szórakoztató zenét tartalmaznak, köztük jelentős számban — bár az egyéb anyaghoz viszonyítva kis arányban — magyar (pontosabban magyarországi) táncdallamokat, főleg hegedűre és zongorára.⁶ Vannak kutatók, akik a kéziratok táncait általában stilizált, tehát nem „talpalávaló”, hanem hallgatásra szánt táncoknak tartják, s ebben — bizonyos megszorítással — igazat kell nekik adnunk.⁷ A táncok különféle címeket viselnek: Saltus Hungaricus (1729, 1730,

³ Major Ervin: Magyar táncdallamok Haydn feldolgozásában. ZSz 1928. 115. l.; Magyar elemek a XVIII—XIX. századi európai zenében. MMK (Bp. 1936) 7—13. l.; Szabolcsi Bence: „Exotikus” elemek Mozart zenéjében. UZSz 1956. 6. sz., 1—7. l.; Haydn és a magyar zene. ZtT VIII. (Bp. 1960) 481—95. l.

⁴ Vö. Prahács Margit: Magyar témák a külföldi zenében. Bp. 1943.

⁵ Szabolcsi Bence: A XIX. század magyar romantikus zenéje (1951); MZÉ II. 271—86. l.

⁶ Keletkezéstük körülbelüli időrendjében: a) *Lányi Eleonora Zsuzsanna* kézirata (1729). Magyar vonatkozású anyagát közzétette Kodály: Magyar táncok 1729-ből. ZSz 1951 és Visszatérítendő I. 274—81. l., valamint Szabolcsi: MZÉ I. 368—72. l.; lengyel táncait Zofia Steszewska: Saltus Polonici, Polcroisies, Lengjel Tántzok z I połowy XVIII w. ZHMP XIX. Warszawa 1970; magyar és lengyel táncait lásd még L'uba Ballová: K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska. HŠT V. (Bratislava 1961) 182—93. l. — b) *Apponyi (Ugróci) kézirát (1730)*. Faksimile kiadása: Uhrovská zbirka piesní a tancov z roku 1730. Monurenta Musica Slovaca, Facsimile I, Martin 1974 (E. Muntág bevezető tanulmányával); magyar vonatkozású dallamaiból néhányat közreadott Szabolcsi: Die Handschrift von Appony (Oponice), StM VI. (Bp. 1964) 3—7. l. (Magyarul: MZ 1964 565—8. l.) és Bónis Ferenc: Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice), StM VI. 9—23. l. (Magyarul: MZ 1964 569—80. l.). További irodalmából: Richard Rybáří: Z problematiky „Oponickéj” zbirky piesní a tancov (1730), HŠT VII. (Bratislava 1966) 49—86. l.; Oskar Elsček: Oponická zbirka, jej štýlová charakteristika a vzťah k slovenskej ľudovej tradícii, HŠT VV. 87—96. l. — c) *Szirmayné Keczer Anna* gyűjteménye (1730 k.). Teljes anyaga kritikai kiadásban J. Kresánek bevezető tanulmányával: Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay—Keczer. Zbirka tancov a piesní Anny Szirmay Keczerovej. Fontes Musicae in Slovacia, tomus primus. Praha—Bratislava 1967. Háromnegyedes ütemű táncait kiadta Karol Hławiczka: Tance polskie ze zbioru Anny Szirmay—Keczer. ZHMP VI. Warszawa 1963. Lásd még Szabolcsi Bence: Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről. UZSz VI. (1955), 4. sz., 31. l.; J. Kresánek: Die Sammlung von Szirmay—Keczer. StM VI. (1964) 39. l.; ua.: Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay—Keczerovej. HŠT VII. (1966) 5. l.; Papp Géza: Bemerkungen zu einer slowakischen Quellenangabe. StM IX. (1967) 427 l. — d) *Barkóczy-féle* kézirát (XVIII. század közepe), 19 magyar tánc közzétette Domokos Pál Péter: Magyar táncdallamok a XVIII. századból. ZtT IX. (1961) 269. l. — e) *Sepsiszentgyörgyi* kézirát (1757). Magyar táncait közzétette Domokos P. P.: Két zenetörténeti dokumentum. ZtT VII. (1959) 601. l. és i. m., ZtT IX. (1961) 284. l.; lengyel táncait közli Z. Steszewska, i. m. ZHMP XIX. — f) *Linus-féle* táncgyűjtemény (1786). Magyar vonatkozású anyagát közzétette Falvy Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény. ZtT VI. (1957) 407. l. (franciaul: StM XIII. (1971) 15. l.) — A felsorolt gyűjtemények dallamanyagával kapcsolatos további tanulmányok: Domokos P. P.: Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute. StM VI. (1964) 25. l.; Oskar Elsček: Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts. StM VII. (1965) 47. l.; Papp Géza: Über die Verbreitung des Quintwechsels. StM VIII. (1966) 189. l.; Alexander Mózi: L'uba Ballová: Tance na Slovensku v 17. a 18. storočí. Zborník Pedagogickej fakulty UK v Bratislave si sídlom v Trnave. Umenie II., Bratislava 1972. 59. l.

⁷ Vö. L. Ballová: i. m., HŠT V. (1961) 159. l.

1786), Magyar tánc (1730, 1757), vagy nagy ritkán közelebbi helységnévvvel, pl. Kővári tánc, Rózsnói magyar tánc; míg XVII. századi forrásainkban csak egyszerűen Chorea vagy Tánc (közelebbi megjelöléssel, mint pl. Nyíri tánc, Mikes Kelemen tánca), esetleg Hungarica, Chorea Hungarica, Ung[a]rl[ändi-scher] Tantz szerepel.⁸ De a felismerhetően verbunkos stílusú táncok is csak ritkán kapják a XVIII. század végi lejegyzésekben a „verbunkos” címet, inkább a Magyar tánc, Lassú magyar vagy Magyar nóta elnevezés járja, az idegen nyelvű címlappal megjelenő kiadványokban vagy külföldi szerzőknél a Ballet Hongrois, Hongroises, Danses (vagy Melodies) Hongroises, Ungarische Tänze, Ballo ongarese, all'ongarese stb. a leggyakoribb megjelölés. Találunk azonban olyan táncgyűjteményt is, amelyben „Ung[a]risch[e]r”, „Hungarice” és „Verbung” címe van három, egyaránt verbunkosnak minősíthető táncdarabnak;⁹ egy másikban ismert szerző magyar tánca (szintén verbunkos muzsika) a „Saltus Hungaricus” címet kapta.¹⁰ Arra kell tehát gondolnunk, hogy míg a Magyar tánc (vagy ennek német, illetve latin megfelelője) elnevezéssel sem a stílust, sem pedig a tánczene közvetlen funkcióját nem kívánták megjelölni, addig az utókor szemében újnak tűnő elnevezéssel, a Verbunk(os) kifejezéssel a lejegyző alkalmasint tudatosan kívánt utalni a zenének katonatoborzáskor betöltött szerepére, esetleg az ilyen alkalommal szokásos verbunktáncre. Ez utóbbiról ugyanis említést tesznek a művelődéstörténeti dokumentumok, eddigi ismereteink szerint legkorábban 1779-ben; ebben az évben Pozsonyban „a Hadik grófnéknál rendezett estélyen Vay István közkívánásra magyar verbunkost táncolt.”¹¹

A következő kérdés már most az, milyen együttesek szolgáltathatták a zenét a verbuválások alkalmával, vagy a fentihez hasonló magánjellegű mulatságokon. Ugyancsak Szabolcsi állapította meg — vallatóra fogva a század memoárjait és főleg verses irodalmát —, hogy míg a régi fúvóegyüttes (töröksíp, trombita, dob) megtartotta ünnepies jellegét, „a kornak magyar vonósapparátusa már túlnyomó részt cigányok kezében van; az hegedűs—kontrás—bőgős—cimbalmos összeállítás tipikus a XVIII. század végének magyar hangszeres muzsikájában, s ez az együttes már kétségkívül a cigánybandák együttese.”¹² Kézenfekvő tehát a következtetés: a katonatoborzások, a táncok hangszeres kísérője a cigánymuzsikus volt, faluhelyen és a mezővárosokban talán kivétel nélkül, városokban is minden bizonnyal az alkalmak túlnyomó többségében. A verbuválás természetesen fúvós zene mellett is elképzelhető — amire szintén van adatunk —, katonazenészek vagy városi muzsikuskok közreműködésével.¹³

Az új tánczenei stílus kialakulásával kapcsolatban nem közömbös az a tény, hogy a házi zenélésnek ez a korszak a megteremtője, s „a köznemesi udvarház mindennapos életének, szórakozásainak egyik organikus része a hangszeres muzsika.” „[...] hogy a XVIII. század muzsikusa már nemcsak mulattatja a kúria lakóit, hanem zenére is tanítja őket, mint amazok őt; mu-

⁸ Lásd Szabolcsi: A XVII. század magyar világi dallamai (1950), MZÉ I. 281—372. 1. Vö. L. Ballová: i. m., HSt V. (1961) 171. 1.

⁹ Esztergomi táncgyűjtemény (1804 k.). Ismertette Domokos P. P.: i. m., ZtT IX. (1961) 276. 1.

¹⁰ Mártonfi-kézirat (1790—1813). Ismertette Domokos P. P.: i. m., ZtT IX. (1961) 282. 1.

¹¹ Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 90. 1. Forrása D'Artegna (gr. Vay S.): Régi magyar társasélet. 1900. I. 37. 1. — A „verbunkos”-nak megfelelő „toborzó” szót — hajdútánc értelemben — már Verancsics Antal is használja magyar nyelvű feljegyzéseiben; lásd Pesovár Ernő: A magyar tánc történetét évszázadai. Bp. é. n. 30. 1.

¹² Szabolcsi: i. m., MZÉ II. 92. 1.

¹³ Vö. Major Ervin: Adatok a verbunkos történetéhez. Muzsika 1929., 4. sz. 52. 1., továbbá Békefi Antal: Adatok Kőszeg zenetörténetéhez 1711—1848. Vasi Szemle 1966., 503. 1.

zsikus és muzsikáltató, különösen a köznemesi háznál, sokszor közvetlen közelségébe kerülnek egymásnak. Egy időre mindkét feladat a cigánymuzsikusra hárul, aki, úgy látszik, ekkor veszi át a szórakoztató muzsikusz szerepét a nemesi világ régi mulattatóitól, énekes inasoktól és rezidenciális zenészek-től.¹⁴ Mindezek következtében a nemesi kúriákba bejáratos cigányzenészek repertoárja nem csupán a parasztság (nép)dalaiból és táncaiból állt, hanem más — a mai tudományos megítélés szerint népzeneinek nem nevezhető — hagyományos magyar táncokból is (pl. azokból, amelyek az ungarészkák, a *Salvus Hungaricusok* csoportjába tartoznak), sőt a divatosabb idegen darabokból (német és lengyel táncok — menüettek és polonézek), de azonkívül minden egyébből is, amit a hegedűn, fuvolán, klavíron, hárfán muzsikálgató fő- és köznemesség feléjük a nyugati zenéből közvetíteni képes volt.¹⁵ Ezeknek ismeretében talán nem is meglepő az az 1787-beli verses tudósítás, amely egy öttagú cigánybanda játékát Dittersdorf koncertjéhez hasonlítja.¹⁶ Tény, hogy a korabeli hangjegyes emlékek igen változatos, sokféle zenei anyagot tartalmaznak, s ez igazolhatja az igényesebb zenekarok gazdag repertoárját. Ami zenei felkészültségüket illeti, ritka kivételnek kell tartanunk a *Pressburger Zeitung* híradását 1784-ből, amely szerint a galántai muzsikusz cigányok — akiknek verbunkosaiból egy 1803 körüli bécsi kiadvány huszonnyolcat nyomtatásban is megörökített — „sohasem játszanak kotta nélkül.”¹⁷ Ez természetesen rendkívül meglepő, mert a cigány- és parasztmuzsikuszok játékát többek között az jellemezte (és tudvalevően jellemzi ma is), hogy emlékezetüket nem támogatta kotta, jóllehet a zenedarabokat esetleg kottából tanulták; amit játékukból valaha is feljegyeztek, azt tanult muzsikuszoknak köszönhetjük. Az is említésre méltó, hogy egyes magyar cigánybandák még Bécsben is muzsikáltak.¹⁸

Mindeddig elodáztuk a kérdés feltevését és megválaszolását; melyek hát a verbunkos zenére jellemző stílusjegyek? A magyar tánczene régebbi emlékeivel szemben feltűnő a dūr és moll hangnemek egyeduralma, a szabályos „primo-secondo” periodizálás (ami a szimmetrikus felépítés kedvelésére vall) — mindkettő kétségtelenül a bécsi klasszicizmus hatásának tekinthető. Dalamfejlesztésben jelentős szerepe van a szekvenciának — ez kis méretekben a skálamenet előlegezett hangokkal tarkított hangkötéseiben érvényesül —, a zárlatokban pedig a *cambiata*-szerű „bokázó” képletnek, mely nem más, mint a periódusvégek megerősítését célzó T—D—T akkordkapcsolatok dalami vetülete. A kolorálásra való hajlam nemcsak itt, a cezúráknál érvényesül, de átjárja az egész kompozíciót. Ritmikában legkirívóbb a pontozott ritmus kultiválása, amely az egyébként monotonnak ható mozgalmasskálamene-
neteket, szekvenciás ismétléseket, hangzatfelbontásokat karakterisztikusakká teszi. Ugyanilyen jelentőségük van a pontozott ritmust helyenként felváltó triolás mozgásoknak is. További ritmikai jellegzetesség a szinkópa, a hangsúlyosan induló *anapaestus*, a „*choriambus*” (amelyben a kétféle pontozott ritmus — a nyújtott és az éles — váltogatja egymást).¹⁹

¹⁴ Szabolcsi: i. m., MZE II. 96. 1.

¹⁵ Vö. Szabolcsi: i. m., MZE II. 88., 100—1. 1.

¹⁶ Idézi Szabolcsi: i. m., MZE II. 99. 1.

¹⁷ „Die Galanther Zigeuner in Ungarn sind vortrefliche Musikanten und was noch mehr, auch brauchbare Tonkünstler. Sie besetzen öfters herrschaftliche Orchester, und spielen nie ohne Note. Ausser den Tänzen führen sie auch Concerte und Symphonien auf, sind aber freylich mehr nach Kunst als von Natur gebildete Musici.” (*Pressburger Zeitung* 1784. március 13. sz.) Idézi Major Ervin: *A galántai cigányok* (1960). Fejezetek a magyar zene történetéből. Bp. 1967., 127. 1.

¹⁸ Major Ervin: i. m., MMK 8—9. 1.

¹⁹ Szabolcsi: i. m., MZE II. 268—9. 1.

E stílusjegyek nagy részét külön-külön megtaláljuk a nyugati zenében is: a pontozott ritmus — mint ismeretes — a barokk ouverture (a francia nyitánytípus) bevezető gravéjára jellemző,²⁰ a triolapasszázások, hangkötések többek között a korabeli olasz opera nyelvezetében otthonosak. A szekvencia ugyancsak a barokk zenében kezd lényeges dallamképző sajátossággá válni. Ami pedig az ékesítésekkel illeti — tudjuk —, nemcsak a népzene sajátja, de a műzenében is időnként nagyobb szerephez jut, hol az improvizáció, az újraköltés mindennapos gyakorlatában, hol pedig kodifikáltan, a zeneszerző által pontosan előírt, meg nem változtatható formában.²¹

Az elmondottak illusztrálására hadd álljon itt most egy példa a korai verbunkos irodalmából.²²

1. Langsam Kossovits József

Említettük már, hogy a verbunkos zene XVIII. század végi, nagy számban felbukkanó emlékeiben a stílusnak szinte minden jellegzetessége megtalálható. A „jóformán”, a „szinte” kifejezéseket bizonyos megszorítás célzattal használtuk. A fent ismertetett stílusjegyek ugyanis mind időben, mind pedig forrásonként (szerzőnként) eltérő mennyiségben és minőségben vannak jelen a művekben, kezdetben még a stílusra nem jellemző „idegen” elemekkel vegyesen, és csak később, a verbunkos „delelőjén”, főleg a nagy triász — Bihari, Csermák és Lavotta — működése nyomán ötvöződik egységessé, lassanként levetkezve a nyugati zenére emlékeztető jegyeket. Verseghy Ferenc 1780-ból származó dalában megfigyelhetjük az új hangszeres zene és a bécsi dal jellegzetes fordulatainak együttes jelenlétét.²³

2. Adagio

Minden jel arra mutat, hogy a külföldieknek akkoriban más fogalmuk volt a „magyar” zenéről. 1785-ben Varsóban előadásra került egy Hart nevű udvari komponistának Kozaki czyli Zezwolenie wymuszone (Kozákok avagy

²⁰ Egyik korai példájára (Monteverdi Orpheójában) Szabolcsi mutatott rá (Kelet-európai elemek a XVII. század olasz monódiájában. MZT 1968. 147. l.)

²¹ Vö. Hammerschlag János: A zenei díszítések világából. ZsT I. (1953) 199. l.

²² Kossovits József: XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte (Vienne, é. n.), No. VI.

²³ Verseghy Ferenc: A megaggott világ-fiának emlékezete (1780) — részlet. Szöveggel közli Szabolcsi: MZK 82* 1.

A kikényszerített engedély) c. balettje.²⁴ Ennek 25. száma egy „Hengarese” (sic?), amelyre a magyar zenetudomány eddig nem figyelt fel. A tétel jellegzetessége az átmenő és váltóhangokkal bőves, egyszerű harmoniákba ágyazott figuráció, helyenként szinkópa, triolás menet, szerény ornamentika (előké). Íme egy részlete:²⁵



Bengráf József pesti regens chori magyar táncaiban²⁶ sem a gyakori pontozott ritmusnak, sem pedig a „bokázó” képletnek nem találjuk nyomát. Sőt, ami a későbbi — tulajdonképpen már a 90-es években megjelent — magyar táncokban oly változatosan kialakított kadenciaképleteket illeti, nála még csak egészen egyszerű hangismétlés alakjában jelentkeznek. Feltűnő, hogy Ferdinand Kauer osztrák zeneszerző, aki 1775 és 1780 között Nagyszombatban működött orgonistaként, négykezes táncaiban (1791)²⁷ még nem, csak az egy évvel később megjelentetett Op. 20-ban²⁸ használja a „bokázót” — elég ritkán —, ami azután Kossovits József²⁹ kassai és Tost Ferenc³⁰ pozsonyi zeneszerző korai táncaiban (a kilencvenes évek közepe tájától kezdve) már közhellyé válik. A bécsi Karl Kreith két fuvalára írt hat táncában³¹ valósággal túlburjánzik. A galántai cigányok verbunkosaiban, melyeket ismeretlen muzsikus jegyzett le és adott közre zongorakísérettel,³² már határozott szerepe van ennek a sablonos figurációnak, nemcsak a periódusok végén, hanem a félézárlatokban is.

Néhány jellemző zárlati figuráció a korai verbunkos idejéből:



Ugyancsak az előbb említett két zeneszerzőnél (Kossovits, Tost) jelentkezik erőteljesebben a pontozott ritmus és a triolás képlet szekvenciás skálamenetekben, illetve hangzatfelbontásokban.³³

²⁴ Jan Prosnak: Kultura muzyczna Warszawy XVIII. wieku. Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej, tom II. Kraków 1955., 178–9. l. — Az előző években magyar balett is fellépett a varsói színházban. Hogy Hart „Hongarese” tételének volt-e valami kapcsolata az ott előadott Przypadki karczemne (Kocsmai esetek) c. táncjáték zenéjével, nem tudjuk. (Uo. 178. és 197. l.)

²⁵ Hart: Kozaki, No 25 (részlet). Közzétette J. Prosnak: i. m., Dodatek muzyczny, 184–5. l., zongoraletét.

²⁶ Trois Divertissements pour le Clavecin seul avec un Ballet Hongrois. Vienne 1786; XII Magyar Tántzok Klavicembalomra valók. XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte. Vienne é. n. (1790 körül).

²⁷ 12 Hongroises à 4 mains. Vienne 1791.

²⁸ 12 Hongroises pour le pianoforte, oeu. 20., Vienne 1792.

²⁹ Lásd a 22. lábjegyzetet.

³⁰ Douze Nouvelles Danses Hongroises pour le Piano-Forte. Vienne (é. n. — 1795?).

³¹ VI Original Ungarische Tänze für II Flöten. Wien 1800.

³² Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Zigeunern aus Galantha. Vienne (é. n.).

³³ Douze Nouvelles Danses Hongroises pour le Piano-Forte (Zichy Jánosnak ajánlva) Vienne (é. n.), 4. sz. A második periódus előtagját vö. Beethoven III. szimfóniája fináléjának magyaros részletével (a 211. ütemtől kezdve — közli Szabolcsi: MZK 105*–6*. 1.).

5. Tost Ferenc

Bengráf és Kauer műveiben viszont nagyobb szerepet játszik a szinkópa; náluk nem csupán a szinkópa egyszerű alakja ad lendületet a ritmusnak, hanem összetettebb formái is.³⁴

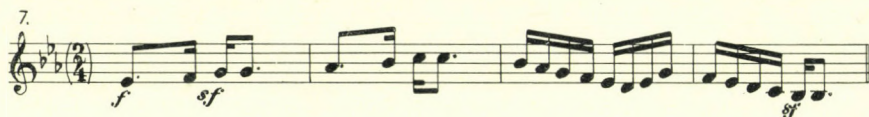
6. a) *lassan - Adagio*

b)

Mindezek a jellegzetességek a századforduló táján kezdenek olyan művekben rendeződni, amelyekben a verbunkos zenére kezdettől fogva jellemző mozgalmasságot (még lassú darabokban is) skálarészletek, akkordfelbontások tizenhatod-, illetve triolás figurációi egymás között kiegyensúlyozottan, mintegy egyenrangúan biztosítják. Itt a „bokázó” képletek már más zárlati alakzatokkal vegyesen, s többféle megoldásban vannak jelen, s a szekvenciának, szinkópának, pontozott ritmusnak megvan a maga szerepe a kompozícióban. Az a tény, hogy a verbunkos zene stílusjegyei éppen egy cigánybandának játéka alapján kiadott magyar táncokban fedezhetők fel meghatározottabban, arra utal: valóban a cigánymuzsikus alakította ki a stílust, s ebben nagy szerepe volt a dallamvivő hangszer, a hegedű játszási technikájának. Ezek-

³⁴ a) Bengráf József: XII Magyar Tántzok..., No. III. — b) Ferdinand Kauer: 12 Hongroises à 4 mains, No. VI.

ben a verbunkosokban megtaláljuk az akkor még ritkaságszámba menő, de később egyre gyakrabban előforduló — talán az új magyar népdalstílus alkalmazkodó ritmusának hatására kialakult — sztereotíp, nálunk régebben choriambusnak nevezett képletet is,³⁵



továbbá a keleti hatásra valló bőmásod-lépéseket a dallammenetben, amelyeket a tanult zenészek kezdetben tudatosan elkerülni igyekeznek a moll darabokban vagy a moll hangnembe moduláló részletekben, dallamalkotásban és szólamvezetésben, feltehetően a zeneszerzés klasszikus „szabályaihoz” igazodva.³⁶



Igaz, a legtöbben nem is nagyon kultiválják a moll tonalitást, darabjaik főleg dúr hangneműek. Akik pedig szívesen írnak moll darabokat (mint Kossovits, Berner, Kreith) — nyilván a cigányzene hatására — elég sűrűn élnek a bővített másodos fordulatokkal. Hogy ez mennyire a népi-népies muzsika hatása, rögtön kiviláglik, ha megnézzük azokat a verbunkosokat, amelyek a szerző megnevezése nélkül jelentek meg.³⁷



Egyelőre csak ezekben a forrásokban — amelyek minden bizonnyal a cigányok vonóján élő dallamok utólagos lejegyzései — tűnnek elénk a bőkvartos moll hangnem (a később Liszt Ferenc előtt magyarnak tűnő „cigányskála”³⁸) jellegzetes fordulatai.³⁹

³⁵ Ausgesuchte... (II. füzet), 20. sz.

³⁶ a) Bengráf: XII Magyar Tántzok..., No. V. — b) Kauer: 12 Hongroises à 4 mains, No. X. — c) Tost: Douze Nouvelles Danses Hongroises pour le Piano Forte. Pest (é. n.), Nro 10. — d) W. S. d'Ossovsky: VI Danses Hongroises... Vienne (é. n. — 1804), No. II.

³⁷ a) Hadi és más nevezetes történetek, 1791. évf., Wien; közli Szabolcsi: MZK 79*. 1. — b) Ausgesuchte... (II. füzet) 28. sz.

³⁸ Vö. Bárdos Lajos: Liszt Ferenc „népi” hangsorai. MZT (1968) 177. 1. és Harminc írás. Bp. 1969. 98. l.

³⁹ a) Ausgesuchte... (II. füzet), 20. sz. — b) Originelle... 1. Heft, Nro 11.; közli Szabolcsi-Bónis: Magyar táncok Haydn korából, 25 régi magyar táncdarab zongorára. Bp. 1959., 22. sz.

10.

Mindezek után vizsgáljuk meg, melyek azok a stíluselemek, amelyek XVIII. századi — esetleg még korábbi — forrásainkban, különösen a közhasználatú zenét tartalmazó kéziratos forrásokban, esetleg csak csirájukban, de már megtalálhatók. Kezdjük azzal, hogy a verbunkos zene és néhány korábbi énekelt, illetve hangszeres dallam között konkrét egyezések is találhatók. Így pl. egy 1680 táján lejegyzett világi dal száz év leforgása alatt ismételen felbukkant hangszeres, verbunkos jellegű megfogalmazásban.⁴⁰

11.

⁴⁰ Vö. Falvy: i. m., ZtT VI. (1957) 428. l. Bónis: i. m., StM VI. (1964) 17. l. és Papp: A XVII. század énekelt dallamai. RMDT II. Bp. 1970. 112. l. — A kottapéldák forrásai: a) Vietórisz-kódex (1680 k.) 3/b—4/a — b) Linus-féle táncgyűjtemény (1786) 15r — c) Szirmay-Keczer gyűjt. G—39.

Az Apponyi (Ugróci) kéziratban (1730) a „Runda regis” címet viselő darab verbunkos táncként is ismert; de míg ott 3/4-ben találjuk, az 1807 körül Bécsben kiadott Originelle Ungarische Nationaltänze 2/4-ben közli.⁴¹

12. a)

b)

Ugyanabban a kéziratban több variánsát jegyezték le a Kállai kettős egyik dallamának. Legalább az elejét vessük össze a Csermák-féle változattal.⁴²

13. a)

b)

a)

b)

Tudjuk, hogy a Rákóczi-nótának is kialakultak verbunkos változatai.⁴³

Ezeket a már korábban feltárt egyezéseket hadd toldjuk meg eggyel, amely azonban minőségileg más kategóriába tartozik. Egy közhely azonosságáról van ugyanis szó, olyan kadenciális fordulatról, amely az 1730 körüli lejegyzésekben feltűnően sokszor fordul elő, s egyes verbunkos táncdarabok

⁴¹ Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier. Ites Heft. Wien (é. n.). A címlapon a közreadó előszava: „Vorbericht. Die einheimische Musick einer Nation zeigt von ihrem Geiste. Der national Ungar beobachtet das Metrum in seinen Melodien genau; aber dieser liebt besonders auffallende Uebergänge in andere Töne. Auch sein Vortrag ist von jenem anderer Nationen vollkommen unterschieden. Der stärkere Ausdruck fällt gemeinlich auf den Niederschlag (:Thesis:) seine Lieblingstriller sind in Terzen, Quarten, Quinten, manchmal auch in Sexten. Ich habe zu deren richtigen Vortrag ein eigenes Zeichen angenommen [!] es ist folgendes * und die Noten über welche es sich befindet (:es seyen solche halbe oder viertel Noten:) sind dreymal durchstrichen. Der Sammler.” — A kottapéldák forrásai: a) Apponyi (Ugróci) kézirat (1730) 24/b—25/a (a *-gal jelzett hangjegyet eredetileg a' elírásának vettük) — b) Originelle... 1. Heft, Nro 20. Vö. Bónis: i. m., StM VI. (1964) 20. l.

⁴² a) Apponyi (Ugróci) kézirat (1730) 11/b—12/a (35. Hungaricus) — b) Csermák Antal: Verbung. Vö. Bónis: Az Apponyi-kézirat magyar táncai. MZ V. (1964) 578. l.

⁴³ Szabolcsi: MZK 65* l.; Major: A Rákóczi-kor zenéje (1953) Fejezetek... 114—6. l.

is élnek vele.⁴⁴ Itt most az Apponyi (Ugróci) kézirat Praeambulumanak és a galántai cigányok egyik verbunkosának egy-egy részletét vetjük össze.⁴⁵



A zárlatok figurális megerősítése a század első felében még jobbára hiányzik. A 4. sz. kottapéldában felsorakoztatott, a korai verbunkosra jellemző kadenciatípusok közül az e)-hez áll közel ez a záróformula:⁴⁶



melyet legkövetkezősebben a Lányi Eleonóra Zsuzsanna-féle kézirat (1729) egyik tánca (Saltus Hung [aricus] 118) alkalmaz.⁴⁷ Ez a táncdallam egyébként is igen közel áll az új, verbunkos stílushoz.



Maga a szűkebb értelemben vett „bokázó” — bár XVIII. századi forrásainkban nagyon ritkán találjuk nyomát⁴⁸ — nagy múltra tekinthet vissza, a XIV. századi „Lamento di Tristano” táncdallam gyors részének (La Rotta) is ez a mindig visszatérő zárófrázisa:⁴⁹



⁴⁴ Pl. Lányi (1729): 2. Saltus Hung. 113., 3. Saltus Hung. 114.; Apponyi (Ugróci) kézirat (1730): 17., 18., 19., 23., 33., Saltus Hung., négy [I., III., IV., VI.] Praeambulum c. és néhány cím nélküli darabban, valamint Bengráf IV. és V. magyar táncában. Legkorábban: Kájoni-kód. (1634–71) 46. (Szabolcsi: VD 18. sz.) Vö. R. Rybarič: i. m., HŠT VII., (1966), 57. l.

⁴⁵ a) Apponyi (Ugróci) kézirat (1730) 26/b–27/a (eredetileg C-ben) — b) Ausgesuchte ...

12. sz.

⁴⁶ Előfordul pl. Apponyi (Ugróci): 68/b; Lányi: 1. Saltus ex C Hunga[ricus] 112., Saltus ex D 94; Szirmay–Keczer: A–8, D–14. 3/4-es ütemben is (Apponyi: 59/b–60/a, Lányi 16. 1.), s a korabeli lengyel táncokban, pl. Lányi: 1. Salt. Pol. 63., 64. Saltus Polonicus.

⁴⁷ Közli Kodály: i. m., Visszatekintés II. 277. 1. és Szabolcsi: i. m., MZÉ I. 372. 1. A dallam verbunkos jellegére egyikük sem utal.

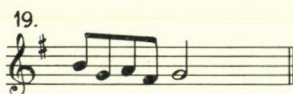
⁴⁸ Pl. Apponyi (Ugróci): 25/b–26/a Praeambulum [I.], 9. ü. A XVII. századból: Nagy Iván-féle kézirat (1665–1670) 14. sz., közli Szabolcsi: VD 35. sz., MZÉ I. 317. l.

⁴⁹ Lásd Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája. Bp. 1948., 25/b sz.

Jól ismerjük ezt a XVI. századi táncdallamokból, s nem hallgathatjuk el, hogy a Kájoni-kódex (1634–71) egyik cigánydalában (1639-ből) kétszer is előfordul.⁵⁰



A 4/f nem egyéb, mint triolás alakja az ugyancsak régi, s a XVIII. században is szokványos, különféle változatokban élő zárlatnak.⁵¹



Ezeket a zárattípusokat a XVIII. századi magyar közhasználatú zenében az alábbiak közelítik meg legjobban:⁵²

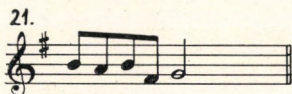


⁵⁰ 76/a (Tikha vgorodonaczka); közli Szabolcsi: VD 94. sz., MZÉ. I. 358. l.

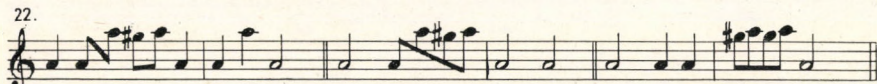
⁵¹ Lásd Apponyi (Ugróci): 1/b (6. Hung.), 45/b–46/a, 55/b–56/a, 57/b–58/a, 68/b; Lányi: 1. Saltus ex C Hungar[icus] 112., 2. Saltus Hung. 113. A Kájoni-kódexben; 140/b–141/a (Apor Lázár tánc).

⁵² Lásd Apponyi (Ugróci) 3/a–b (10. Hunga[ricus]), 4/a–b (13. Hung.), 13/b (42. Hung.), 14/a (43. Hung.), 18/b–19/a, 28/b–29/a (Praeambulum [VII.], 31/b–32/a (Asztali Nota [XVI.]), 40/b–41/a (Aria ad Mensam [XXV.]), 62/a; Szirmay–Keczer G–45; Barkóczy 3/b [11. sz.]; Sep-siszentgyörgyi kézirat 17/a (Lengjel tántz) és 25/a; közli Domokos: i. m., ZtT IX. (1961) 285–6. l., Z. Steszewska: i. m., ZHMP XIX., 162. és 167. sz.

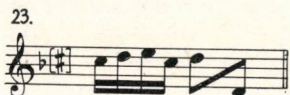
A 4/g zárlat is előfordul a korábbi gyűjteményekben, bár nem ebben a pregnantans pontozott ritmusban.⁵³ Valamivel gyakrabban így:⁵⁴



A 4/a és 4/i záradékokkal hozhatók kapcsolatba az efféle fordulatok.⁵⁵



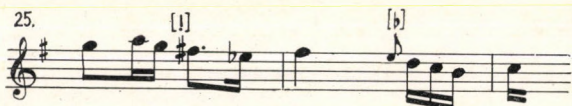
A 4/j-hez hasonló az alábbi záradék a Sepsziszentgyörgyi kéziratból (1757), amelynek magyar táncai mindedig a legközelebbi rokonságot mutatják a verbunkossal az 1780 előtti időkből.⁵⁶



További záradékai is azonosíthatók egyes verbunkosok zárófordulataival; pl.⁵⁷



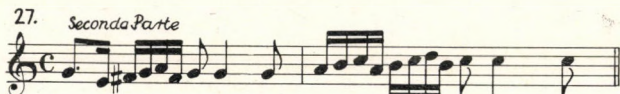
Ugyanitt bővített másodos fordulatokat is találunk:⁵⁸



és egy, szinkópával élénkített táncdallamot:⁵⁹



Szinkópa ad magyaros jelleget a Giovanni Picchi által 1620-ban közreadott magyar táncnak is.⁶⁰



⁵³ Pl. Szirmay—Keczer A—22.

⁵⁴ Pl. Apponyi (Ugróci) 52/b—53/a; Szirmay—Keczer C—61a, D—63, 67, 95a, 103, 119, 121, G—39, 40. Vö. J. Kresánek: i. m., HSt VII. (1966) 20. l.

⁵⁵ Apponyi (Ugróci): 20/b—21/a (Asztali Nota), 22/b—23/a (Daru Nota). 38/b—39/a (Asztali Nota).

⁵⁶ Lásd a 26. kottapéldát.

⁵⁷ Sepsziszentgyörgyi kézirat 20/a, 41/b, 51/b.

⁵⁸ Uo. 51/b.

⁵⁹ Uo. 57/a, közli Domokos: i. m., ZfT VII. (1959) 604. l. (A *-gal jelzett hangjegyet eredetileg g²; elírásnak vettük.)

Kevesebb adatunk van a pontozott ritmus folyamatos és rendszeres alkalmazásáról a vizsgált anyagban. Szinte egyedülálló — eddigi ismereteink szerint — az Apponyi (Ugróci) kézirat egyik „Aria ad mensam” című darabja.⁶¹



Hasonlót csak a jóval későbbi Linus-féle táncgyűjteményben (1786) találunk.⁶² Vajon élhetünk-e azzal a hipotézissel, hogy a pontozott ritmus azok közé a manírok közé tartozik, amelyeket az előadók általában rögtönöztek, s az írástudók csak nagy ritkán rögzítettek? Egyelőre nehéz volna ezt bizonyítani. Az viszont tény, hogy a korabeli polonéz típusú lengyel táncokban itt-ott találunk olyan pontozott ritmusokat, amelyek a kifejlett verbunkos zenére jellemzőek.⁶³



A Lányi-féle gyűjtemény anyagát vizsgálva Kodálynak is feltűnt a magyar és lengyel táncok bizonyos frazeológiai rokonsága,⁶⁴ de a verbunkosról szólva is említi az esetleges lengyel hatást (a német, olasz és kárpátukrán mellett).⁶⁵ Ha meggondoljuk, hogy a XVIII. századi magyar cigánybandák lengyel táncokat is játszottak „talp alá”, ezen nincs is mit csodálkoznunk. De azon sincs, ha viszont a nálunk lengyel táncként lejegyzett dallamokba olyan elemek kerültek, amelyek a magyar verbunkosra jellemzőbbek, mint a polonézekre.⁶⁶



⁶¹ Ballo Ongaro az Intavolatura di balli d'arpicordo c. gyűjteményből. Venezia, 1620. Közli Szabolcsi: VD 95. sz., MZE I. 359. l. (60. jegyzet a 239. lap utolsó sorához.)

⁶² 40/b—41/a (Aria ad Mensam [XXIV.]).

⁶³ 14/a (Turc[ica]), 17/a (Saltus Hung[aricus]), 17/b (Hung: tarde — 3/4-es ütemben!). Közli Falvy: i. m., ZtT VI. (1957) 427., 430. l.

⁶⁴ a) Polonezy ze zbiorów Anny Marii Saskiej II. na klawesy lub fortepian. Ed. Karol Hawiczka. Warszawa 1968. ZHMP XVII., 15. l. — b) Bihari János: Magyar tánc avagy Verbunkos. Közli Szabolcsi—Bónis: i. m. 20. sz.

⁶⁵ Visszatekintés II. 278. l.

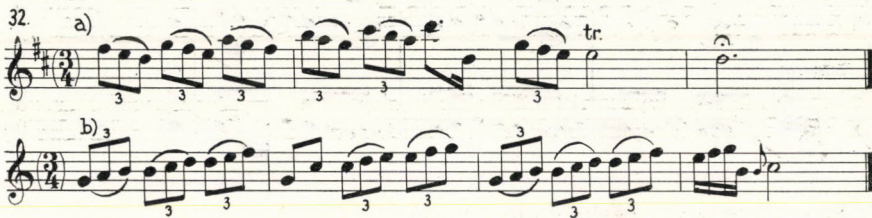
⁶⁶ Említi Major Ervin: i. m., ZtT I. 221. l. Lásd még Szabolcsi—Tóth: Zenei lexikon II. (Bp. 1931), 635—7. l. „Ungaresca” címszava alatt (Gombosi Ottó).

⁶⁷ Sepsiszentgyörgyi kézirat 46/a, közli Domokos: i. m., ZtT IX. (1961) 286 l., Z. Stezsowska: i. m., ZHMP XIX., 170. sz.

Az alábbi polonézekben — a $\frac{3}{4}$ -es ütemen kívül — megítélésünk szerint semmi olyan jellegzetesség nincs, amely ne lehetne jelen egy verbunkos táncdallamban is.⁶⁷



Ugyanígy a triolás ritmusok is könnyen átkerülhettek a korabeli divatos műniettekből, és gazdagíthatták a cigányok repertoárjában levő magyar táncok formális elemeit, ha úgy tetszik: szókincsét.⁶⁸



Egyik leglényegesebb stílári sajátossága a verbunkos zenének — pontosabban megfogalmazva: a verbunkos zene előadásmódjának — a gazdag ornamentika. A korai verbunkosra ez még nem annyira jellemző (többnyire rövid előkék alkalmazásából áll), vagy pedig azt kell hinnünk, hogy a cigányok játékaának lejegyzésekor ezt a jelenséget — mint amely a kottapapíron nehezen rögzíthető — elhanyagolhatónak tartották. Tudjuk, hogy nemcsak a népzenei, de a műzenei gyakorlatban is jelentős szerepe volt a díszítésnek. Fontosságát a korabeli zeneszerzők és teoretikusok nem győzték eléggé kiemelni, amikor az előadói praxisoról értekeztek.⁶⁹ Van kutató, aki elsősorban ennek az európai műzenei gyakorlatnak nyomát látja a verbunkosokban és a cigányok játékában, s kisebb jelentőséget tulajdonít a keleti („cigányos”) elemeknek.⁷⁰ Az egyszerűbb verbunkos díszítések jellegét úgy ismerjük meg

⁶⁷ a) Polonezy ... II., ZHMP XVII., 100. l. — b) Uo. 117. l.

⁶⁸ a) Székely-féle kézirat (1744) 43/b–44/a, közli Benkő András: Székely László kótás-könyve. ZsT VI. (1957) 404. l. — b) Marthényi József gyűjteménye (XVIII. sz.), 7. l. (MTA Könyvtára, kézirat vegyes 4° 90. sz.)

⁶⁹ Vö. C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art des Clavier zu Spielen, Berlin 1753. Von den Manieren überhaupt: 1. §. „Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kan [!] es daher merken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mässigen Composition kan [!] durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muss.” Fünfte Auflage, kritisch revidierte Neudruck. Leipzig 1925. 24. l.

⁷⁰ Sárosi Bálint: Cigányzene ... Bp. 1971., 99. l.

legkönnyebben, ha ismert dalok hangszeres előadásában kialakított formáját vesszük szemügyre.⁷¹

33. a) (1855)

b) (Andantino) (1832)

A hangszer kifejezőképességének és játéktechnikai adottságainak eltérő volta akkor is érvényesül, ha az egyébként is verbunkos fogantatású énekszólam (dal) kíséretéül szegődik⁷²

34. Ének:

Zongora:

vagy ha egy eredetileg énekdallamot variál.⁷³

35. a) (4777)

b) (1803 k.)

A XVII. és XVIII. századi közhasználatú zenét őrző gyűjteményekben — ha nem is gyakran — nyoma van a tánczenében otthonos ékesítési gyakorlatnak, amely eleinte inkább variálásban, egyes dallamhangok figurális körülírásában nyilvánul meg. Néhány példa a XVII. századból:⁷⁴

36. a)

b)

⁷¹ Major Ervin: Népdal és verbunkos. ZtT I. (1953) 224. l.

⁷² Verseghy Ferenc: Az elhagyott leány (1807), közli Szabolcsi: MZK (1955) 90* l.

⁷³ Major Ervin: i. m. ZtT I. 234. l.

⁷⁴ a) Kájoni-kód. 140/b—141/a (Apor Lázár tánca) — b) Lőcsei virginálkönyv 76. l. (Chorea ex F) — c) Uo. 33. l. (Chorea Poll[onica]). Vö. Szabolcsi: VD 32., 62., 68. sz., MZÉ I. 316., 336—7., 340. l.

A már említett Kállai kettős dallamváltozatának eleje az Apponyi (Ugróci) kéziratban:⁷⁵



Egy másik, cím nélküli táncban a lejegyző először kiírja az ékesítést, a darab második felében ugyanazt mint alternatív megoldást javasolja az előadónak:⁷⁶



vagy másutt a cifrázott és egyszerű változatot egymás után közli; pl.:⁷⁷



Helyenként igen gazdag ékesítéseket találunk kiírva a hihetőleg a XVIII. század első feléből származó Barkóczy-féle kézirat magyar táncában.⁷⁸



Egy táncot teljes egészében közlünk. Hangkészlete — ha helyesen értelmezzük a nem egészen hibátlan lejegyzést — a bőkvartos és nagy szeptimes *g*-dór hangsornak⁷⁹ hangjaiból adódik, a 2. és 6. ütemben *h*-val.⁸⁰

⁷⁵ 61/b—62/a (Rosnyo Magyar Tantz 1 Violino).

⁷⁶ 44/b—45/a. A *-gal jelölt NB (ad libitum ékesítés) eredetileg az ismételőjel előtti szabadon maradt helyen.

⁷⁷ Uo. 48/b—49/a.

⁷⁸ 2/a és 5/a l.; közli Domokos: i. m., ZtT IX. 271. és 276. l.

⁷⁹ Bárdos Lajos: i. m., Harminc írás 106. l.

⁸⁰ Barkóczy 4/a, közli Domokos: i. m., ZtT IX. 275. l.



Hátra van még, hogy szóljunk valamit a zenei szerkezet problémáiról is. A korai verbunkos táncok általában kéttagúak: 2/4-ben leírt 4+4 ütemű periódusok kapcsolódnak egymáshoz; a tagok kötelező megismétlését ismétlőjelek jelzik. Korán megjelenik a háromtagúság is (az első periódus rendszerint teljes egészében visszatér), továbbá a triós forma. Az 1780 előtti magyar táncdallamokban a szabályos periodikus építkezés még nem annyira általános, de az „ouvert-clos” elv helyenként mégis érvényesül. A viszonylag fejlettebbek közé tartozik a 26. kottapéldában bemutatott táncdallam a század közepe tájáról. A táncok túlnyomó többsége négysoros szerkezetet mutat, amelyben az első sor változatlanul megismétlődik; gyakori a 3. sor két egyenlő félre való oszlása és a rövid 4. sor. Ez utóbbi, ún. ungarésca-forma képlete: A $:/: b+b x :/$, ahol az x-szel jelölt utolsó sor lehet az első sornak második fele (a^2) vagy új motívumot tartalmazó (c). Ilyen felépítésű az Apponyi (Ügróci) kézirat magyar táncainak legnagyobb része, a Szirmay—Keczer gyűjtemény 72 hajdútánc típusú darabjából 18, s más gyűjteményekben is van kisebb számban. A periodikus tagolásra való hajlam korábban jelentkezik a táncok második felében, vagy a változatlanul megismételt első soron belül. Ki kell azonban emelnünk, hogy a verbunkosoknál oly általános, klasszikusan periodizált kéttagúságra elég korán, már a Kájoni-kódex táncai között találunk példát, az Apor Lázár táncát, mely dallam a XVIII. század folyamán több kéziratban felbukkan.⁸¹

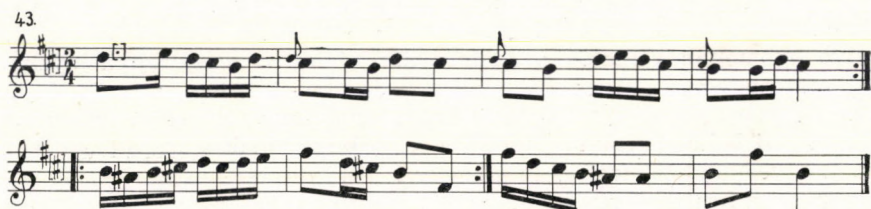


⁸¹ Kájoni-kód. 140/b—141/a (Apor Lázár tánc — eredetileg G-ben) — b) Apponyi (Ügróci) kézirat 8/a (25. Hung.) — c) Szirmay—Keczer A—42 (eredetileg A-ban) — d) Barkóczy 2/b [4. sz.]. Vö. Domokos: i. m., StM VI. (1964) 36—37. l.

ABA képletű háromtagú dallamokat a Szirmay—Keczer gyűjtemény is tartalmaz.⁸²

Mint minden élő organizmus, ez az eleven és változatokat teremtő hangszerezés muzsika is produkál átmeneti formákat. Pl. ungarésca-formát „szabályos” periódusú első taggal,⁸³ vagy 8 ütemű periódusokból álló kéttagú formát, amelyben a második periódus előtagja megismétlődik, az ungarescák 3. sorához hasonlóan.⁸⁴ A 11c alatt közölt példában — hangneme bőkvartos mi-xolid (tulajdonképpen a „második hétfokúságba” tartozó ún. akusztikus sorban mozgó dallam⁸⁵) — ugyancsak a rövid negyedik sorú ungarésca-formára ismerhetünk rá. Ebben a dallamban azonban más formai különlegesség is van. A dallam első fele 4+4 ütemű *ab* periódus, amelyből az előtag a dallam második felében variálva és kvinttel mélyebben visszatér, ehhez csatlakozik a rövid negyedik sor. Formaképlete tehát inkább így rögzíthető: A⁵B :/: A c :/. A szerkezetet felmutató táncokra emlékeztet még az A rész a+a oszto-dása is. Ez a táncdallam tehát megőrzött valamit a régi, megszokott szerkezetekből (kvintváltás, az első sor ismétlődése, rövid utolsó sor), de ugyanakkor egy lépést tett előre az új felé is (az első tag periódussá bővülése).

Ahogy a stíluskorszakok határán a letűnőben levő régi együtt él mindig a felszínre kerülő, divatos újjal, úgy a verbunkos zene korai periódusa szerkezeti sajátosságokban is megtartott egyet és mást a régiből. Gvadányi József 1790-ben megjelent verseskötetében magyar dalt közöl „verbunkos nótára”; ez — mint látjuk — megőrizte az ungarescák szaffikus fölépítését.⁸⁶



De ugyanúgy az az 1807 táján megjelent friss (Presto) tánc is, amely már Joseph Haydn G-dúr zongoratriójának Rondo all'Ongarese tételében szerepel.⁸⁷

⁸² Pl. C—48, 61/b, A—52.

⁸³ Pl. Szirmay—Keczer F—32.

⁸⁴ Pl. Szirmay—Keczer D—70.

⁸⁵ Vö. Bárdos Lajos: Heptatonia secunda. MZ 1962, 1963; Harminc írás 355. 1.

⁸⁶ Gvadányi József: A nemes magyar dámákhoz és kisasszonyokhoz szóló versek. Szöveggel együtt közli Szabolcsi: Két énekelt verbunkos. ZSz 1929, 1. sz., 78. l. és MZK 82*. 1. Eredetileg: szopránkulcs, a císzre vonatkozó előjegyzés hiányzik, az utolsó ütem három hangja egy fokkal mélyebben.

⁸⁷ a) Originelle... I., Nro. 6. (eredetileg d-ben), közli Szabolcsi: MZK 81.* 1. és Szabolcsi—Bónis, i. m. 21. sz. — b) J. Haydn: G-dúr zongoratrió (Hoboken Gr. XV. Nro. 25.), Rondo all'Ongarese, közli Szabolcsi: MZK 104*. 1. — Hadd említsük meg, hogy Carl Ferdinand Pohl, majd az ő nyomán Otto Erich Deutsch J. Haydnnak tulajdonította annak a 8 magyar táncnak a szerzőségét, mely egy Zingarese per il Clavi Cembalo Del Sig[no]re Giuseppe Haydn felíratú kéziratot fűzetben maradt fenn. (Kiadta Deutsch: Contredanse und Zingarese..., Wien 1930. — Vö. Hoboken Gr. IX. Nr. 28.) Ennek hitelességét Major Ervin — teljes joggal — kétségbe vonta (i. m., MMK 9—10. l.).

44. a) Presto

b) (Presto) Minore

a)

b)

1. 2.

1. 2.

1. 2. γ (P) stb.

Egyelőre nem tudjuk eldönteni, vajon Haydn vette-e át a témát egy, a kiadást megelőzően kéziratban terjesztett műből, vagy fordítva, az 1795-ben komponált zongoratrióból, illetve az említett tétel zongoraíratából került az ismeretlen közreadó kezébe.

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy a verbunkos korai szakaszára jellemző stílusjegyek szerényen ugyan, de jelen voltak a XVIII. század első felének magyar tánc- és szórakoztató zenéjében, s már a harmincas évektől kezdve nyomon követhetők a fennmaradt kéziratot zenegyűjteményekben. Mégpedig nemcsak a táncoknak nevezett darabokban, hanem a fő- és köznemesség szórakozásai alkalmával előadott egyéb művekben is (Aria ad mensam, Asztali Nóta, Praeambulum stb.) fel-felbukkannak a századvégi új stílusnak egyes alkotóelemei vagy közhelyei. Terjedésüket elsősorban az orális gyakorlat, az íratlan néphagyomány biztosította, s csak nagy ritkán kerültek lejegyzésre. A lejegyzések azt bizonyítják, hogy a népszerű, közhasználatú hangszeres muzsika ugyanúgy ki volt téve a variálódás lehetőségének, akár a szöveges népdal vagy népi hangszeres zene. Ennek a szórakoztató zenének a terjesztése egyre inkább a cigánymuzsikus kezébe került, akit különleges társadalmi helyzete arra predestinált, hogy a hagyományos népi elemeket a nyugati műzene dallami és ritmikai fordulataival vegyítse. A soknemzetiségű régi Magyarországon ez rendkívül változatos és gazdag melódiavilág egyeztetését tette lehetővé. Amikor egy-egy jelesebb cigánybanda játéka az osztrák fővárosban is ismertté, s az új magyar tánczene felkapottá, divatossá vált, a bécsi és a hazánkban működő tanult, többnyire idegen származású muzsikusok sorozatokban kezdték komponálni a különböző, lassú és gyors tempójú magyar táncokat, egyszerű akkordikus kísérettel, elvesse, utánozva s némileg stilizálva a cigányok játékmódját, a kialakulóban levő verbunkos muzsika közhelyeit. A tanult muzsikus rafináltabb kifejezőmódja és választékosabb zenei nyelvezete így — mondhatni — mind magasabb szintre emelte a verbunkost. Valószínű, hogy ettől kezdve a hatás kölcsönös volt, és a cigányzenészek is megtanulták a közönség kedvelt, műzenei eredetű táncszámait.

Végül felvetődik a kérdés: mindezek ismeretében nem volna-e indokolt a verbunkos történetének első, kezdeti szakaszát hozzávetőlegesen az 1730 és

1780 közötti 50 évvel kijelölni? E periódusban az új stílusú tánczene stiláris elemei megjelennek a korabeli hangszeres gyűjteményekben, sőt 1729-, 1730-tól kezdve jellegzetes, minden más táncdarabtól jól elkülöníthető példáit is fel tudjuk mutatni. Nem lehetetlen, hogy lappangó kéziratok még több hasonló feljegyzést rejtegetnek, s csak idő — és kutatói szerencse — kérdése, mikor tudunk velük közelebbről megismerkedni.

RÖVIDÍTÉSEK

HŠt	Hubobnovedné Štúdie (Bratislava)
MMK	A magyar muzsika könyve. Bp. 1936.
MZ	Magyar Zene
MZÉ	Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai (összegyűjtött tanulmányok)
MZK	Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Bp. 1947, 1955.
MZT	Magyar zenetörténeti tanulmányok
StM	Studia Musicologica (Budapest)
UZSZ	Új Zenei Szemle
VD	Szabolcsi Bence: A XVIII. század magyar világi dallamai. Bp. é. n. (1950)
ZSz	Zenei Szemle
ZtT	Zenetudományi tanulmányok
ZHMP	Zródła do historii muzyki polskiej. Warszawa.