

113310

KINCSESZAR

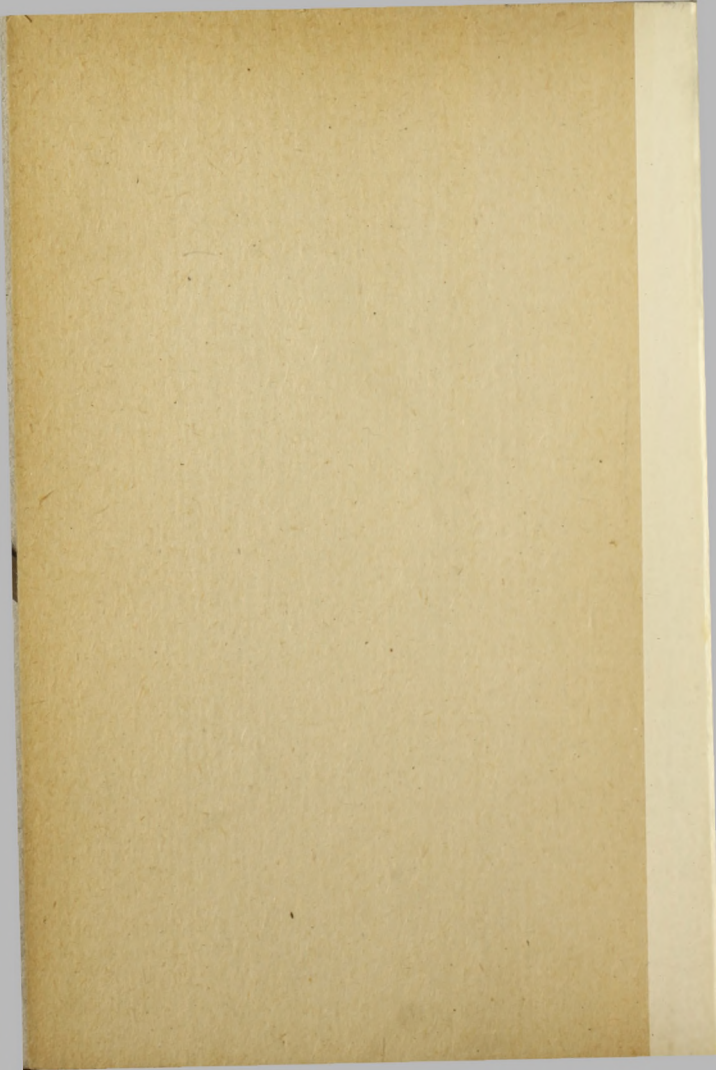
A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG
KIS KÖNYVTÁRA

54. SZ.

A TÁNC
TÖRTÉNETE

ÍRTA
HARASZTI EMIL

BUDAPEST
MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG



013310

A TÁNC
TÖRTÉNETE

A TÁNC
TÖRTÉNETE

NYELVI ÉS
TUDOMÁNYI
KÖNYVTÁR

1910. A MAGYAR ÉRTÉLMÉNY TÁRSASÁGA

113310



K I N C S E S T Á R



A TÁNC TÖRTÉNETE

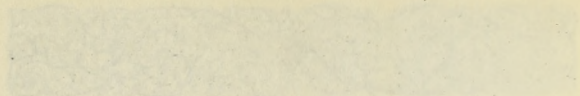
1 R T A

HARASZTI EMIL



BUDAPEST, 1937

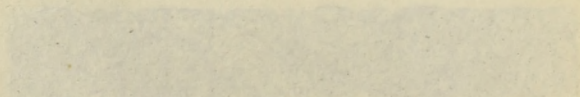
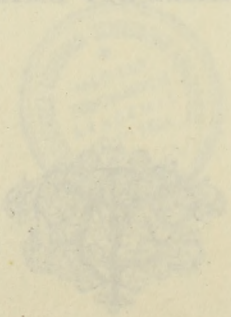
KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG



113310

TÖRTENÉTE
A TÁNC

1871
HARASZTI EMLÉK



NYOMTATOTT A
HARASZTI EMLÉK TÁRSASÁG

A TÁNC-TÖRTÉNET PROBLÉMÁI

Ez a rövidrefogott művelődéstörténeti vázlat a lehetlenséggel határos célt tűz ki maga elé, mikor megkísérli, hogy tájékoztasson a tánc fejlődésének főbb problémáiról. A nehézségek általános és helyi természetűek.

A tánc-történet a művészettörténet legfiatalabb hajtása. Alig néhány éve próbálkozik tánckútfők kiadásával, olvasásával és magyarázásával s ami még nehezebb, a tánc-tabulaturák, stenokoreografiai jelzések megfejtésével és realizálásával, a zenei ritmus és táncritmus, az akusztikus és motorikus ritmus összetartozásának vizuális elképzelésével és ábrázolásával. Az idevonatkozó „hiteles” kísérletek mérészen önkényesek és erőltetettek, rendesen csak szubjektív elképzelések. A zenehistorikusok elvesznek a ritmizálási kérdések útvesztőjében, mintha nem is mozgásplasztikáról volna szó. A tánc többnyire áldozatul esik a tánc-történet segédtudományainak. A párizsi Nemzetközi Tánc-történeti Intézet tavalyelőtti előadássorozata, melyen magam is előadtam a tánc-tabulaturák olvasási technikájáról, valamint Noverre-ről, világosan demonstrálta, hogy a különböző rokon szempontok között éppen a koreohistoria sikkadt el. A koreografusok pedig függetleníteni akarják a test vonaljátékát a dallamvonalétól.

Igy sohasem lesz organikus kapcsolat mozgás és zene között a régi táncok galvanizálásában. Ötven év előtt Laura Fonta történeti készültséggel, de szabadon rekonstruálta az olasz renaissance táncait, a francia arkaizáló divat (Desrat-Soria) „újjá” teremtette XIV. Lajos korának táncait. Harminc év előtt Richard Buchmayer Drezdában próbálkozott Feuillet tabulaturája alapján realizálni a régi táncokat. A szereplők bevallása szerint a zene és tánc között való viszony „platonikus” maradt. Nincs reményünk

egyelőre, hogy ez a helyzet megváltozzék. Idővel kialakulhat gyakorlat a tánc tabulaturák olvasásában és megoldásában, de ma még nagyon keveset tudunk, hogy egyéni megérzésnél biztosabbra támaszkodhassunk. Az ok bizonyára a koreopaleografia, a táncírás, kezdetlegességében rejlik. De XIV—XV. századbeli írott kútfők, irodalmiak és táncmesterektől származók, még nem tartalmaznak stenokoreografiai jeleket, mégis gyakran ellentmondanak. Értjük, hogy ugyanazon tánc minden nemzetnél másként alakul. De közös nemzetiségű és egykorú kútfők is cáfolják egymást, sőt nem egyszer a forrás önmagának is ellentmond, mint Tabourot, a XVI. század legfontosabb írója, az első nyomtatott táncjelzési rendszer megteremtője. Ez csak úgy magyarázható, hogy szóban, jelben mindig csak a tánc vázát, sémáját, canevas-ját vetették papírra. Az ornamenseket, a figurák, a lépések díszítését többnyire improvizálták, ami invenció és technika kérdése volt. A költők a koreografiai leírásokban, akárcsak a zeneiekben, szabadra engedik képzeletüket. Nyomukban nehéz eligazodni. A táncnév gyakran csak kollektív összefoglalása csomó rokonfajú táncnak. A figuranevek jelentése is változik. Így történhetik, hogy ugyanazon táncot az egyik forrás páros ritmusúnak, gyorsnak és vígnak, a másik páratlan ritmusúnak, lassúnak és szomorúnak mondja.

Nemcsak a történeti forrásokkal van baj, de a leíró folklore és a tánc történet sem végezte el munkáját. Így összehasonlításra, történeti kapcsolatok kimutatására, még nem érkezett el az idő. A tánc földrajz és a táncvándorlás mindig körültekintést kíván, sok lépés és figura egymástól függetlenül is felbukkan, a népkoreografia külső hatás nélkül is megérzi, kitalálja. Döntő körülmény, mennyire éli ki magát a nép valamely figurában. Európa táncban leggazdagabb három vidékéről, a spanyol, francia, orosz néptáncról keveset tudunk. A spanyol tánc tudomány szépen fejlődik, de még kezdetén van a munkának, a spanyol tánc ázsiai, afrikai és amerikai kapcsolatairól alig tudunk valamit, Franciaországban, hol sok évszázados tánc hagyományok frissen élnek, néhány megye koreográfiáját dolgozták fel, Oroszországban ismerjük a nyugati táncok történetét, a ballet kialakulását, de a néptáncokról, ázsiai gyökerekről alig tudunk valamit, még a kozáktánc geneziséjét sem kutatták fel kielégítően.

A tánc szintetikus művészet, óriás területeket érint: anatómiát, nemi lélektant, néplélektant, vallástörténetet,

nyelv- és irodalomtörténetet, arkeológiát, néprajzot, művelődéstörténetet, zenetörténetet, színháztörténetet, cirkusz- és music-hall-történetet, a képző-, díszítő- és iparművészetek történetét, akrobatikát stb. Mindezeken felül előttünk az áttekinthetetlen koreografikus anyag.

Itt jelentkezik az általános nehézség mellett a helyi. Ilyen roppant anyaghalmazt hogyan lehetséges beszorítani nyolcvan kis oldalra, anélkül, hogy nyelv- és adathalmazzá válják? Nem közölhetünk illusztrációkat, ábrákat, rajzokat, amelyek megkönnyítenék a lépések elképzelését, vagy hangjegyeket, hogy a ritmikai képleteket lássuk. A koreotipológia fővonásainak vázolásával kísérletezem, az egyes tánc-típusok jellemzésével. Itt is akadályok tornyosulnak. A magyar táncnyelv, néhány neologizmus kivételével, néptáncszó, nem használhatjuk fel nyugati koreografiai terminológia átültetésére. Ezeket a kifejezéseket a magyar nyelv nem ismeri. A m. kir. Operaház balletiskolájában, de a bécsi és berlini állami operaházakban is a francia-olasz terminusokat használják. Én is megtartottam az idegen szavakat, amennyire a hely engedte, körülírással magyarázom. Elhibázott volna új, használatban még nem alkalmazott szavakkal próbálkozni. A stenokoreografiát csak érintem, gyakorlati értéke még mindig csekély. A tánc elenyészik koreografusával. Pospisl cseh historikus terve, egységesen, egyöntetűen filmmel pótolni a stenokoreografiát: még messze van a megvalósulástól.

A zenetörténeti vonatkozásokkal nem igen foglalkozom, a meddő ritmizálási vitákat nem érintem, a táncdalok szerepére és jelentőségére a zenetörténetben éppen csak utalok. Vázlatomban a mozgás térbeli formáin van a hangsúly, az ösmozgás ösmotivumainak visszatérésén az egyes korokban.

A magyar táncot éppen csak érintettem. A népi táncok leírását ismerjük a *Etnographia* évfolyamaiból s egyéb munkákból, Réthey Prikkel Marián könyvéből, melyet azonban nem szabad követnünk zene- és tánc-történeti naív elkalandozásaiban. Amit különböző régi és újabb könyvek „rég magyar táncok” címen ismertetnek, vagy éppen rekonstruálnak: történeti falsum. Bartalus és Káldy bűnösök a koholt magyar táncromantika elterjesztésében. Legnyilvánvalóbb bizonyosság erre a „palotás” eset. A „rég magyarok palotás táncai”, amint Gvadányinál is olvashatjuk, gyűjtő fogalom, valószínűen palotában táncolt táncok elnevezése, akadt közöttük magyar is, de egykorú források nem nevezik „palotásnak” a régi magyar táncot. A magyar

forrásokban emlegetett műtáncok szinte kizáróan idegen táncok, ezeket nem lehet és nem szabad a XIX. század sujtásos magyar koreografiájával rekonstruálni. Eppen olyan képtelenség ez, mintha valaki régi magyar zenei emlékeket modern, cigányos, bokázó záradékkal adna ki. A régi magyar tánc primitív népi tánc, melyet parasztdivatból jartak magyar kosztümben, magyar vagy magyaros dallamra. Sajnos, ezért a magyar koreografia csak az etnografiába tartozik. Semmi, de éppen semmi pozitív ikonografiai vagy stenokoreografiai adatunk, a XVIII. század második feléig, hogyan kísérelték stilizálni a magyar táncleépést az évszázadok folyamán?

A TÁNC A KOR VILÁGNÉZETÉBEN

A lélek legváltozatosabb formája a tánc, melyet a művelődés minden korszakban saját képére alkotott és különbözöképen ítélt meg. Ősi ösztön megnyilvánulása, forrása valamennyi művészetnek. Az ősember legrégibb mozdulat-stilizálása, önkívületének első megnyilatkozása. Szerves ki egészítője a primitív népek mágiájának, az istenség fogalmának szemléltető ábrázolása, a naív lélek érintkezése istenével, legkezdetlegesebb szertartása. A törzs életének két legfőbb megnyilvánulását uralja: a vallást és a harcot. A főtáncos mindig a pap.

Az ókori civilizációk világnézetében a tánc hegemoniája nem hanyatlik alá. A pogány mitológiákban a táncos ösztön gazdagon kivirágzik. A hedonizmus a táncot, a mozdulat-művészetet, az orchesztikát, a tökéletesség olyan fokára emelte, mely ma is elérhetetlen eszmény a modern koreografus előtt. A hellén tánc sokkal magasabb színvonalon áll, mint a görög gyakorlati zene. A görög tánc kultusz a keresztény középkorban is kísért. A kereszténység elhervasztja vagy megneemesíti az ókor táncerotikumát, de a középkor táncextázisát éppen úgy a vallás ihleti, vagy változtatja pszichózissá, mint a mitológia az apollináris vagy dionizoszi tánc kultuszt.

A középkorban a néptáncok uralkodnak, melyeket a courtois szellem lassankint kezd műtáncná stilizálni, átformálni. A zene, a vokális zene néha egyenrangú, de rendszeren csak alárendelt szerepet játszik a tánc mellett.

Kikristályosodott koreografia még nem alakulhatott ki, csak mozdulattípusok jelentkeznek. A renaissance befejezi és egyelőre nyugvópontra juttatja a courtois korban elkezdett átalakítási folyamatot. A gesztus, attitude, arckifejezés megfinomodik, vagy teljesen új. A melódia azonban tovább él. Ez természetes, mert a táncot nem tudják papírra vetni, mint a zenét, a melodikus száj- vagy fülhagyomány bármilyen bizonytalan is, könnyebben beidegződik és megőrződik, mint az örökre nyugtalan, vizuális tradíció. A lepergő korszakok táncmesterei újra készítik a koreografiát a régi dallamra. De nem mindig, sokszor új dallam fölé írnak táncot, a régi melódia pedig tovább él különváltan. Így önállósul a tánczene, keletkeznek a táncnélküli tánczenedarabok s belőlük majd a suite.

A tánczene elszakadása és függetlensége, mely a XVI. században kezdődik, nem csorbítja a tánc uralmát. A tánc egyre szélesebbkörű szerephez jut az udvari ballethen, a belőle kialakuló pantomimiában, mimodrámban, operában. XIV. Lajos idején különválik az udvari ballet az udvari báltól, a páros táncok helyét a csoportos vagy társas táncok foglalják el. A táncmester egyúttal zeneszerző is, de zenéje csupán koreografiai célt szolgál, a zene most már alárendelt helyzetben van. Az önálló táncok koreografikus készletének összefoglalásával szerves, kifejező frazeológia keletkezik, melyből megszületik a dramatikus táncnyelvezet. Az új műfaj, a ballet d'action, korlátlan lehetőségeket nyújt a tánctechnikának, a haute dansenak, mely átvezet a danse sautée-hoz, majd a táncakrobatikához, míg a síma danse à terre a társas táncok formája marad. Az új ballet éppen olyan szintétikus műfaj, mint a görög tragédia s a nyomában járó kísérletek (Monteverde, Lully, Gluck). De a zene még háttérbe szorul. Koreografus írja a zenét, vagy jelentéktelen zenekari muzsikus. Előfordul, hogy operából állítanak össze balletzenét. Mozart, Gluck, Beethoven balletjei kivételes jelenség. A hegemonia a franciák kezében van, utánuk az olaszok jönnek.

A tánc fejlődésének merész előretörése okozza, hogy a XX. század elején a tánc a zene rabságába került. A görög orkesztika feltámasztására irányuló kísérletek, a zenei nevelés plasztikus és ritmikus fejlesztését célzó törekvések felhívták a zeneszerzők figyelmét a táncforradalomra. A század egyik legnagyobb szintétikus zsenije, Gyagilev, a modern orosz ballet megteremtője, új koreografus-, zenész- és dekorátor-gárdával tűnik fel Nyugat-Európában, meg-

jelenése a hajnalodó század legnagyobb művészi revolúciója. Közben a muzsika ismét elszakad a tánctól, Stravinszky Tavaszí áldozatának zenéje önállóan folytatja útját a hangversenyteremben. Az északról reánkivirradt forradalom alatt délen, az ibériai félszigeten sem maradnak tétlen, Argentínával élükön spanyol táncos és táncosnőcsapat stilizálja újra a spanyol néptáncot. Ugyanakkor a néger és afro-amerikai zene átveszi a tánc motorikus ritmusát. A tánc és a zene harcában ismét a tánc kerekedik felül. Egyre gyakrabban kísértének törekvések, melyek a tánc teljes felszabadulását célozzák, függetlenítését zenétől, ritmustól, csupán a tánc belső lüktetésének, a testplasztika lebegésének hódolva. A modern tánc már egyetemes művészet, az emberi lélek legtökéletesebb kifejezője, metafizikai régiókba emelkedik visszatérve oda, ahonnan kiindult: mitikus magasságokba.

Talán sikerül kimutatnunk az egyes korszakok táncai között a szerves összefüggést, az állandó táncmotívumok visszatérő jelentkezését. A tánc fejlődése végső fokon éppen olyan egységes és organikus, mint a zenéé, vagy a játék-művészeté. A modern műtánc és ballet rudimentumai megtalálhatók a primitív tánc kultúrában.

A TÁNC MÁGIA

Évezredek óta ugyanazon benső lelki szükségletből fakad a tánc, a lélek egzaltációjából, mely áterjed a testre. A zene, a lelki extázis hallószervünkkel érzékelhető megnyilatkozása, a tánc a lélek önkívületének látható formája, melyben a test belső ritmusa fejeződik ki.

A primitív koreografiák megismerésében az utazók leírására vagyunk utalva, melyek csak az etnografiai mozzanatokat említik, koreografiai iskolázatlanságuk miatt nem jegyeznek fel számukra jelentéktelennek látszó mozzanatokot, melyek esetleg érdekes összefüggések meglátására adnának alkalmat. Így is kétségtelen, hogy a későbbi táncformák és fajok: a körtánc, fűzértánc, az ellentétesen mozgó sortánc, páros tánc, párváltás, kéz- és lábmozdulatok, ugrások stb. hosszú stilizálódási folyamat eredményeül jutottak át a műtáncba, melynek állandó anyagát szolgál-

tatják. A játékosztön mindig ugyanaz marad, csak raffináltabban tökéletesbedik.

A ritmus ősiségének hívei vallják, hogy a vadak mágiájában a ritmus az összekötő kapocs a szó, ének, zene és mozdulat között, melyek együttesen a varázsigében nyilatkoznak meg. Az elsőfokú primitív táncok artikulálatlan hangokkal tarkított ugrások, mögöttük időjárásbeli vagy szekszuális motívumok rejtőznek, mint az állattáncoknál. A törzs varázslója az istenség képét, alakját akarja érzékeltetni. Ördögűzésnél a tánc kifejezetten a szellemet utánozza, („homeopatikus mágia”). A legrégebb kör- vagy ellipszistáncok is alkalmasint az állatokat utánózták (kenguru, coboly stb.). A primitív népek táncra nem szórakozás, de létük legteljesebb formája. A törzs az élet valamennyi vonatkozásában táncol. Viszont nem egyforma valamennyi primitív népnél a táncosztön és a tánctehetség.

A primitív táncokat többféle csoportba szokás osztályozni: utánzó és önálló, tudatos és tudattalan táncokra, széles- és keskenymozgásúakra. A tudattalan tánc, az extázis, a megszállottság legfelsőbb foka, a test transzban ég, megtörik és görcsösen vonaglik, míg a táncos kimerülten esik össze. A primitívek széles mozgását, erőteljes ugrásait, rohanó, guggoló mozdulatait különböző változatokban a művelt vidékek néptáncaiban is megtaláljuk. Gazdag tánccsoport az önálló tánc, mely nem utánóz: gyógyító, termékenység, lakodalmi, halottas, erotikus és szimbolikus táncok. A keskenymozgású táncok főfigurája az alsótest ingó mozgása. A mai primitív népek szervezett és gondosan ápolt hagyományokon alapuló exotikuma nem mindig adja hű képét az ősprimitívnek, visszavetítésre problematikus értékű. A primitív táncokat majd mindig ostinato dallamokra járják, melyeket ütőhangszerek, páratlan leleményességgel előállított dobok, szólaltatnak meg. Izgató egyhangúságuk bódító dinamikai és ritmikai fokozásokra képes.

A HELLÉN TÁNCESZMÉNY

Nem ismerjük a folyamat részleteit és fokozatait, ahogyan a primitív táncból az ókorban műtánc lett. A képzőművészeti emlékeken már a kész eredményt kapjuk, a táncot tökéletes kicsiszoltságában és befejezettség-

gében. A nagy ázsiai kulturák táncairól csak homályos értesüléseink vannak. Egyiptom az első ország, melynek táncművészetét ismerjük. Az előkelő egyiptomi nem táncolt, inkább csak a táncosok és táncosnők kasztja. A vázák, szobrok, sírdomborművek profil alakjai számos táncot rögzítettek kőbe 2500-ból Kr. e.-ről. A Mastaba Akhouthep féldomborműve ritmusnők ütemezésére táncoló nősort ábrázol. A ptolemeusi korból domborművek maradtak reánk, Osiris és Isis mondáját táncoló papokkal és papnőkkel. Ugyane korból egyik relief négy királyt őrzött meg táncos attitűdben. Templomi tánc volt az asztronómiai tánc, Osiris papjai járták. A templom közepén az oltár a napot jelképezte, a papok az állatöv jeleit, vagy a hét bolygó helyzetét. Táncukban égi testek mozgását utánozták. Nyota Inyoka, a hindu tánc modern művésznője rekonstruálta az egyiptomi asztronómiai táncokat, felfogásában a tánc kozmikus jelleget ölt, a lélek elrepül a forgás extázisában, hogy meglegelje a világegyetem titkát. A hindu tánc vallási, drámai, ugyanekkor erotikus és kimeríthetetlenül gazdag a pantomimszerű mozzanatokban. Jellegzetes mozgása a kígyószzerűség, melyet Nyota Inyoka és Uday San-Khar modern stílusmotívumnak is felhasználtak. Legszélesebb skálájú a görög tánc. Nemcsak mozgás, de éppen annyira plasztikus és mimikus művészet. A láb és a kar mozgása egyenrangú. Emmanuel francia historikus nagy feltűnést keltett munkáiban a vázáképek, szobrok és domborművek alapján rekonstruálta a görög táncot. Roppant fáradtságos munkával rendszerbe szedte a táncmozgást, kísérő jelenségeivel együtt. Legérdekesebb megállapítása, hogy a görög tánc független a zenei ritmustól. A görög élet valamennyi mozzanatában szerepel a tánc, első sorban az összes nyilvános ünnepeken. A chorea lényeges alkotórésze az élet valamennyi fázisának, születéstől halálig s azon túl is. Táncoltak, ha az istenek titkát akarták megtudni, mikor hadba vonultak, ha mulatoztak. A képzőművészet őrzi mozdulataik, attitűdjeik sokféleségét, gazdag kifejezésárnyalatait. A görög tragédiának, mely az összes művészetek közös drámája, ahogyan Nietzsche és Wagner álmodták, a tánc szerves, kiegészítő része. A tragikus tánc fontosságát bizonyítja, hogy maguk a költők is táncoltak: Szofoklesz és Aiskülosz. De filozófusok (Platon, Szokratesz), államférfiak (Alkibiadesz) és hadvezérek (Epaminondas) is. A görög szépségesszmény, a kalokagathia

el sem képzelhető tánc nélkül. A gondolkodók Platontól Plutarkoszig, sokat foglalkoznak vele. Platon a táncnak két fajtát különbözteti meg, mind a kettő utánoz. Az elsőnek célja hódolatunk, csodálatunk, hálánk kifejezése, a második a harcosok gyakorlatait reprodukálja. Rendnek és arányosságnak kell megnyilatkoznia a test mozgulataiban, ezek együttvéve alkotják a harmóniát. Míg a táncnak ezt a két fajtát Platon az államra nézve fontosnak tartja, egy harmadikat, a nimfák, szilének, szatírok, bakkhánsnők táncát ártalmasnak. A görög koreografia ismert vallásos, drámai és lírai táncokat, de mindegyik programmtánc. Drámai esemény mozgulatokban feloldva. Podismos: a legyőzöttek visszavonulása a csata után. Niobe öt részre osztott táncdráma: előjáték, kihívás, ütközet, pihenés, győzelem. Kallimachosz Thezeusznek tulajdonít egy táncot, mely a vándormadarak útrakelését utánozza. A táncgörbe, melyet a labirint útvesztőjéből napvilágra érkező hős leír, az útrakelő madarak cik-cak vonalait imitálja. Szatirikus táncaik a tragikusokat parodizálták. A görög táncos-mimikus-aktor, a chorégos, mindig egyénien utánczott, csak az együttesekben áldozta fel függetlenségét. Modern értelemben páros táncot nem ismertek. Egymással szemben táncoló férfi és nő szinte félnek egymáshoz nyúlni. Nem törődnek mozgulataik egyidejűségével és szimetriájával. Lukianosz és Atheneosz szerint a táncsal mindent ki lehet fejezni. Arisztofanesz idejében az orvosok táncot is rendeltek a betegnek. A görögök, mint az egyiptomiak, ismerték a halottas táncokat. Szokratesz a legjobb táncost a legjobb harcosnak mondja. A pirrhikiusi tánc, mely nevét állítólag Akhilleusz fiától Neptolemosz Pyrrhosztól nyerte, nem a mai értelemben elképzelt fegyvertánc, de stilizált viaskodás gyűjtőneve. A nők, kivált előkelő társaságbeliek, nem vettek részt a táncban. Az erotikus tánc, a kordax (Bakkhusz egyik szatírjának neve), orgiája: a pogány hedonizmus csúcsa.

A római saltatio hasonlatos a görög tánchoz: általános gesztus művészet. Numa Pompilius megalapítja a saliusok, a Mars papok rendjét, melynek hivatása az ugró tánc gyakorlása. Élükön a praesul: az elő és szóló táncos, maga Numa. Idegen táncosnők kezdik előzőlni Rómát és veszélyeztetni erkölcsét. 150-ben Krisztus előtt Scipio Aemilianus Africanus bezáratja a tánciskolákat, de így sem tudja megakadályozni a tánc rohamos terjedését. Domitianus elűzte azokat a szenátorokat, akik táncsal

megbecstelenítették magukat. A dekadens császári Rómában elhatalmasodnak a táncos orgiák. Az alexandriai Bathyllust, akit Mecenas szabadított fel, deus saltationis jelzővel ékesítik. A görög pantomímia igen népszerű, Lukianosz leírásából kétségtelen, hogy mitoszokat is táncoltak. Róma lelkesedett a Gaditanes, a cadixi táncosnők művészi erotikus táncain. Martialis, Juvenalis s az idősebb Plinius sokat írnak róluk. Állítólag a Martialistól megénekelt Telethusa táncosnőt ábrázolja Venusz Kallipiosz szobra. Az andaluziai tánc egyenes leszármazottja az ókori Gades művészetének. Bizáncban Theodora császárnő alatt az erotikus táncok domináltak.

A KÖZÉPKOR TÁNCEXTÁZISA

A kereszténység a pogány és zsidó szertartásformákat megnevesítve felhasználta, elsősorban az éneket és a táncot. A papokat praesulesnek nevezték, ahogyan Numa Pompilius idejében a salii-saltantes előtáncosát. A papok kezdték és vezették a táncot, mint Scaliger is írja. Szerepük ugyanolyan az Isten dicsőítésében, mint a chorégosé a görög játékokban. A templomokban misztériumok kerülnek előadásra himnuszokkal és táncokkal az oltár előtt, amint a zsidók is táncoltak a frigyszekrény előtt. Gregorius Thaumaturgos (III. század) a táncot az istentisztelet kiegészítő részévé teszi. Az egyházatyák valóságos művészetnek tekintik a táncot. Nazianzi Szent Gergely helyesli, hogy Julian császár táncol, csak szemére hányja, miért járja a császár a pogány táncokat, ahelyett, hogy Dávid táncával tisztelné az Istent? Szent Bazil szerint az angyalok egyetlen foglalkozása az égben a tánc, buzdít, hogy kövessük a példát és járjunk szent táncokat e földön: qui itaque beatius esse poterit quam in terra tripudium Angelorum imitari? Fra Angelico a XV. században festett Utolsó Ítéletén az angyalok a paradicsomban körtáncot járnak, kézenfogva. A magyar Sándor kódex dömés apácája még a XVI. század elején is mondja, hogy a menyországban táncolnak, „mert mindönök, mik az tánchoz kellenek, ott meglelettetnek”. A XVII. században is szokás egyes francia székesegyházakban Húsvét ünnepén, hogy a kanonokok és az énekes

gyermek háladalokat énekeltek mialatt kézenfogva táncoltak. Limogesben a Saint Martial templomban a papság a püspökkel együtt a „pilota” nevű táncot járta. A templomi táncsal Spanyolországban fogunk találkozni napjainkban. A keresztény tánc első alakja a régi pogány táncforma: a kör és fűzértánc.

Középkori krónikák és feljegyzések gyakran tudósítanak patológikus esetekről. Halottak napján a templomudvaron, a temetőben férfiak és nők ellenállhatatlan kényszer hatása alatt önkívületben táncolni kezdenek, megzavarva az istentiszteletet. Megátkoztattak, hogy egész esztendőn át táncoljanak, míg végre egy jószívű püspök feloldotta az átkot. Mitikus egzaltáció, egyben a az érzékiség erotikus kitörése ez a táncextázis, mely pszichózis módjára terjedt. A későbbi magyar írók táncdühnek nevezik, Szentpéteri István (XVII. század) táncpestisnek. Giraldus Cambrensis a XII. században *Intinerarium Cambriae* munkájában elmondja, hogy férfiak és asszonyok a templomban és a templom udvarán összefogódzva táncoltak és énekeltek, földrevetették magukat, majd hirtelen felugrottak, kezükkel és lábukkal a vásár és ünnepnapon tilos munkamozgást végeztek. Az egyik férfi mintha kezével ekét tartott volna, a másik láthatatlan ökröt ostorozott, mind a ketten artikulálatlan hangokat kiáltottak. Némelyik férfi a dolgozó cipészt, vagy a cserző vargát utánozta. A nők szintén munkamozdulatokban kerestek kielégülést és megnyugvást: fonalat csavartak orsóra. Olvassuk, hogy a hosszú háborúk, veszedelmes járványok által megkínzottak és megszállottak kéz a kézben, ugrálva, tajtékzó szájjal haladtak városról-városra. Orvos és pap tehetetlenül állott velük szemben. A középkor lelkisége a kulcsa e rejtélynek, mikor zárándokok önkívületben vonulnak úttalan utakon, gyermekek keresztes hadjáratra indulnak, vagy a hamelni patkányfogót követik.

A vallásos táncok a templomban és udvarán kivetközve eredeti jellegükből pogány orgiává fajultak. A zsinatok mindenütt felemelik tiltó szavukat. Az 1198-ban tartott párizsi zsinat határozatával (ne fiant choreae maxime in tribus locis: in ecclesiis, in coemeteriis et in processionibus) egyezik az 1279-i budai zsinat 46. sz. határozata, mely megparancsolja a papoknak, ne tűrjék, hogy a nép a temetőkertben vagy magában a templomban, táncra kerekedjék.” Bonifácus és III. Ince pápa szigorú

rendelkezéseket adnak ki. A pápa vétója azonban nem tudta megakadályozni, hogy ne táncoljanak továbbra is egyházi helyeken és alkalmakkor. De talán nem is ez volt a végső cél, az egyház csak a tánc eldurvulását, erköcs-telenedését nézte rossz szemmel, nem a hívő lélek koreografikus megnyilatkozását. Némely szent ünnepén (Miklós, Katalin) Franciaországban a körmeneteken nemcsak a hívők, de az egyházi férfiak is táncoltak. A körmeneteken a hívők különleges lépésekben vettek részt. Ilyen Pilgerschritt ma is szerepel az Echternacher Springprozession-ban (Luxemburg). A hívők ritmikusan hullámozó láncba ötöt lépve előre, hármat hátra, vonul keresztül a városon, Szent Willibrord templomához, ahol körültáncolják az oltárt.

A keresztény középkor egyik legérdekesebb jelensége a Halottak tánc (Danse macabre, Totentanz), mely állandó motivuma költőknek, festőknek és zenészeknek, amint a csontvázak megjelennek az élők között és velük táncra perdülve eltűnnek (Pisai Campo Santo freskói). A halottak táncában három szimbólum jelentkezik: élők és halottak a táncban találkozhatnak, mely a halottak mozgási formája. Végül a nagy allegória: a tánc az élet befejezésének és a halál eljövételének jelképe. E gondolatok nem a középkor méhében fogantak, pogány mitológiák látomásai között gyakran feltűnik a halottak tánc, akik istenek, vagy a szellemek módjára táncolnak, de a keresztény középkorban ölt hazajáró, kísérteties és egyszersmind szimbolikus jelleget. Mint a hívők tánc, a halottak tánc is körtánc, mely az érzelmi és érzéki kielégülés legfelsőbb formája. Katalónia némely vidékén (Verges) ma is él a szimbolikus haláltánc (baile de la muerte). Feketecsuklyás muzsikás dobpergésére öttagú csoport jelenik meg, két férfi és három gyermek, fekete alapon fehér csíkos csontváruhában. Kezükből csupa jelkép: fekete zászló, fali óra és kasza. Komor lépésekkel haladnak, miközben a kaszás állandóan suhintó mozdulatokat végez.

A misztikumon kívül a középkor courtois világában is nagy szerep jut a táncnak. Formáit és fajait nehéz általánosítani, mert a táncnevek alkalmazása nem egyöntetű. Bizonyos, hogy a középkor a magántáncon kívül kétféle táncot, táncsoportot ismert: páros és forgótáncot, valamint körtáncot. A firenzei Santa Maria Novella spanyol kápolnájának freskóján egymás mellett láthatjuk mind a

kettőt. A körtánc primitív motívum tovább fejlődése, a páros forgótánc új és a keresztény monogámia hatása alatt keletkezett. A német reigennel szemben áll a tánczen, a latin ballatioval a chorea, de már a francia carole-nak, mint körtáncnak szembe állítása a danse-al mint párostáncsal, önkényes és a német kifejezésnek franciára való átvitele. Nem tudjuk, hogy Szent Izidor (VI. század) a szüzekről szólva puceles carolent et dancent szavakkal vajjon csakugyan kétféle mozgást akart megkülönböztetni? A források eltérnek és nem mutatnak egyseges használatra. Guillaume de Machault az asszonyokról, akik nem akarnak lemondani a táncról a dancer, caroler, baler kifejezésekkel emlékezik meg, melyek egyszerűen rokonértelmű szavak. A danse szó csak az idő folyamán lett egyeduralkodó jelentésű.

A chorea, reigen, ronde, rondeau, rotundellus, megint az ősi táncforma, a körtánc, többnyire szabadban járják, résztvevői, kezet kézbe kötve, kört formálnak. A kör megnyílik, átalakul vonallá. A körtánc vezetője énekli a dalmot, a táncoló kórus felkiáltásokkal szakítja félbe. A refraint valamennyien együtt éneklük és táncolják. A carole a courtois kor legelőkelőbb tánca, melyben eredetileg asszonyok és leányok táncoltak, a lovagok csupán nézték, de később ők is résztvettek a táncban, mint a Roman de Guillaume de Dole-ban olvassuk. A XIII. század több forrásából megállapítható, hogy a carole vagy férfiak, vagy nők tánca, egyik vagy másik nemet kizárták a táncból. A Tournoi de Chauvenci (XII. sz.-beli verses regény) mind a két kifejezést alkalmazza.

A tresquenek, melyről a Jeu de Robin et Marion c. pásztorjátékban olvasunk, alapfigurája: jobbra, majd balra néhány lépés.

A körtáncban többféle figura lehetett, később némajátékszerű elemekkel gazdagodott a ronde, átalakult és kifejlődött táncos énekes játékká (jeu). A Pastourellekben is találunk tresque-t pásztorláncnak.

Az előkelő világ táncai mellett találkozunk akrobata táncokkal, melyek „hidat” vagy egyéb mutatványokat ábrázolnak. (A toulousei múzeumban őrzött oszlopfőn tisztán kivehető egy akrobata „hídja”.) Másik toulousei oszlopfőn, egy jongleresse, kezén csengetyűkkel, Salome táncát járja Herodes előtt. Az akrobata táncok bemutatására a tomber (tumbare, magyar tombni) igét használják.

A courtois táncokat énekes vagy hangszeres dallamokra járták. Ilyenek az Estampies (stampfön = lábbal dobogni), mely azonban nem okvetlenül táncdal. Lehet zene vagy énekdarab, szóragoztatásul adják elő. A British Museum egyik kéziratában az estampie után saltarello (ugró tánc) áll. Ebből egyesek mindjárt arra következtettek, hogy az estampie lassú járó tánc, hangulat és mozgásbeli ellentéte a saltarello. A középkori táncdallamokról Johannes Grocheo XIII. századbeli párizsi író feljegyzéseket hagyott hátra, melyek zavarosak és ellentmondanak a többi forrásnak. Szövegnélküli (sonus illiteratus) tánczenedarab szerinte a ductia, melynek ritmusa után igazodik a tánc. A ductia három-négy részből (puncta) áll. Más táncdarabokat notae-nak nevez, ezek négy puncta-ból állanak. Az estampie-t Grocheo stantipesnek mondja, mely részben szintén szöveg nélküli, hat vagy hét punctából áll. Itáliában szintén kedvelték istampita néven. Boccaccio Decameronjában említi, de csak mint zene- vagy énekdarabot.

A középkori francia táncirodalomban két gyűjtőnévvel találkozunk, basse danse és haute danse. Az első csoportba (dances plates) tartoznak a símálépésű, menetes vagy járó táncok, az utóbbiba a szökellő vagy ugró táncok (dances sautéés), a muzsika is a táncok természetéhez igazodott. A haultz instruments a zajos fuvók, a musique basse a csendesebb, szelídebb dinamikájú zene (fuvola). A francia táncok utat találtak a német Minnelyrik táncdalai közé is, nevük félreismerhetetlenül mutatja francia eredetüket: violei, govenanz, ridevanz. A XIV—XV. század fordulóján uralkodó VI. Károly alatt a zene- és tánc kultusz magas színvonalon állott. Az uralkodóra végzetessé vált táncszenvédelye. Berry hercegnő bálján, ahol a király vadembernek öltözve táncolt, tűz ütött ki, melyben sok vendég elpusztult. VI. Károly megmenekült, de a szörnyű esemény annyira megviselte idegzetét, hogy nemsokára megőrült. A báli tűzvész emlékezetét megőrizte Froissart krónikájának egyik miniatürje (Le bal des ardents). Az 1401 február 14-én alapított cour amoureuse, melynek patrónusai a francia király, a burgundi és a Bourbon hercegek, minden hónap első vasárnapján ünnepet rendezett (fête de puy d'amour), dalok, zenedarabok és táncok bemutatásával. Christine de Pisan és Charles d'Orléans költeményeiből tudjuk, hogy a főnemesség legkedvesebb időtöltése a

tánc. Eustache Déchamps új táncokat is megnevez (1346): vireli, coursault, trippe, melyeket nagyon homályosan ismerünk. A trippa alighanem ugró tánc, a többi is elevenebb lüktetésű lehetett.

A középkori olasz táncpraxisban a bassa danzak mellett saltarellokat találunk, melyekről a későbbi koreografusok tudósítanak. A saltarello szokellő, ugró lépéseivel ellentéte a sima bassa danza-nak. A „lassú” és „friss” örök váltakozása. A British Museum idézett kéziratában a saltarello alatt még egy név áll: trotto, melyből következtetik, hogy a saltarellohoz hasonló gyorsabb mozgású tánc volt. Neve is (trottôn) szintén ezt sejteti.

A TÁNC

A RENAISSANCE ÉLETMŰVÉSZETÉBEN

Az új világnézet kedvez a tánc fejlődésének, mely egyre nagyobb arányokat ölt. A táncformák kezdenek differenciálódni, az egyszerű lépések komplikálódni. Kialakulóban a táncornamentika, mely az eredeti figurákat apró ornamensekkel, mozgáséktéményekkel díszíti. Éppen mert individuálisá kezd válni, a tánc improvizációs jelleget ölt, melyet századokon keresztül megtart. Már híres mesterek tanítják, akik hivatásuk érzetében szent komolysággal fogják fel művészetüket, mely fennmaradt traktátusaikban kezd tudománnyá fajulni. A tánc életszükséglet lett, mindenki akar táncolni tanulni. A tánc-tanítás kitűnő üzletnek ígérkezik: sokan özönlének a táncmesteri pályára, közülök a leghíresebb a pesaroi Vilmos (Guglielmo Ebreo), aki az urbinói udvarban él. Műve: *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*.*

A kor táncelméleti munkái között megemlítjük: a Domenichino-féle párisi kéziratot, Antonio Cornazano *Libro dell arte del danzare* könyvét 1455-ből, (kiadta Mazzi), Robert Copland angol író értekezését a XVI. század elejéről (kiadta Furnivall, 1871), valamint egy XVI.

* Négy különböző kéziratból kiadták Zambrini (1873), Messori Roncaglia (1885), Faloci Pulignani (1887) és Mazzi (1914).

századbeli forrást, Jean Tabourot kanonok Orchésographie című könyvét, mely részletesen szól a XV. század táncpraxisáról is. A század legfontosabb, de egyúttal legvitatottabb forrása Marguerite d'Autriche kéziratos basse danse gyűjteménye, mely Mária magyar királynő németalföldi helytartónője birtokában is volt (kiadta Closson, 1912). Más volt az olasz és más a francia táncpraxis, a táncmesterek tánctanítása nem egységes, traktátusaik szaknyelve még kevésbé. A fontosabb francia-olasz-spanyol figurák és elnevezéseik a következők: simple = egyszerű tánclépés, időértéke = brevis, double = kettős lépés, bal láb előre, jobb a bal elé, ez pedig csatlakozik utána. A kettős lépés ugyanannyi időre mint két egyszerű lépés, kétszer olyan gyorsan is tették meg. A kettős lépésnek felbontása kisebb időtartamú lépésekre a découplement, vagy dédoublement. Két kettős vagy négy egyszerű lépés, négy ütemes periodust alkot, melyet quaternionnak hívtak. A helyben való attitűdök közé tartozik a branle (nem a tánc!), a test vagy a térdek, esetleg csupán a láb, vagy éppen a lábújjak megmozdulása, megremegése „comme si les pieds frémissaient”. Démarche = lépés hátra, conversion = félfordulat. Greue = a láb rugásszerű kivetése előre, ugyanaz hátra: ruade, oldalvást: ru de vache. A reprise bonyolult figura, három részből áll. Tabourot így írja le: a jobb láb hátra lép, a test természetes meghajlásából kiegyenesedik. Oldalfordulat a hölgy felé a bal lábbal, a jobb láb csatlakozik a balhoz. A 3-ik rész mint az első. A hátralépés mindig meghajlással jár, a záró pozícióban a test kiegyenesedik. Révérence és congé a kezdő és záró figura. Előbbi bókoló meghajlás a hölgy felé a lábhegy sarok mögé csúsztatásával, a congé meghajlás a dallam utolsó ütemére. Le petit saut = a kis ugrás, egyik lábbal előreugrás a másik levegőbe kivetésével. Le grand saut = nagy ugrás, már nagyobb lendület, lehetővé teszi a lábváltást, vagy keresztezést. Olasz terminusok: continenza = branleszerű bókolás. Vilmos pontosan leírja, melyik lábbal kezdjük. Continenza grave, balra kilépéssel kezdődik, a jobb láb csatlakozik, majd záró pozíció, a sarkak a lábfej közepét érintik. Contrapasso = váltólépés, lábkeresztezéssel. A spanyol contrapás alapfigurája a sardagnanak, a katalán nemzeti táncnak, melynek lényege körmozgás, apró ugrólépések, mind a két irányban, többszörös lábkeresztezéssel. Mezzavolta = félfordulat. Ondeggiato = hullámszerű, lassú emelkedés,

lábujjhegyre gyors visszaereszkedéssel. Scambio vagy cambiamento = egyik láb előre, a másik mögötte keresztvezve érinti az első láb sarkát, majd mind a két láb kiinduló helyzetbe vissza. A mozgásirányok közül megemlítjük az ősi motivumot: az ellenmozgást, attioni per contrario, az arcvonalak közeledése és távolodása egymástól. E század már különös gondot fordít a testtartásra, a karmozdulatokat (port de bras) csak a francia koreografia fogja kiaknázni, de az olasz annál több gondot fordít a test egészének tartására, különösen a lábtartásra (pedalogo). Amint a középkorban szemben állt egymással két táncscsoport, a plate danse és a danse sautée, úgy



Kép Tabourot Orchésographie-jából (1588)

a renaissance idején is megtaláljuk e differenciálódást a bassa danza és a ballo csoportban.

A basse danse ünnepies, szertartásos tánc — a tridentin zsinaton egyházi férfiak is járták, — egyszerű és kettős lépések kombinációjából, bókoló hajlongásokból, fordulatokból, sétákból, melyekben a mimika is szerephez jutott. Rendesen egy, két vagy három pár járta, a párok a lépéseket egymás közt variálták.

A basse dansera (danse par bas vagy sans sauter) egyik legfontosabb forrás Jean Tabourot rajzokkal díszített munkája, az Orchésographie (1588). Formája párbeszéd a szerző és Monsieur Capriol között (személyesített figura: levegőbe lendülés egyik lábbal, a másik kinyújtva utána lendül, s a levegőben lábváltás vagy keresztvezés). Szerinte kétféle basse danse volt: szabályos és szabálytalan. Az első nyolcvan ütemből állott, bevezető része harminckét ütem, a középső rész szintén kétszer tizenhat ütem, a záró rész tizenhat ütem, összesen:

nyolcvan. Ez volt a tulajdonképeni basse danse. Ha nyolcvanat meghaladt, szabálytalan, ezt nem igen táncolták. (Tabourot közöl egy huszonnégy quaternionból állót.) A basse danse után következett a retour, (nem visszatérés, de külön figura), végül a tourdion, melyek hangulat és mozgásbeli ellentétet fejeztek ki. A brüsszeli kézirat szerint kétféle basse danse van: majeur és mineur, utóbbi a retour. A nagy, reverencevel kezdődik, a kisebbik, pas de brébannal, brabanti lépéssel. Antonius de Arena provencai koreografus is leír régi francia basse danse-okat (Ad suos compagnones qui sunt de persona friantes, bassas dansas et branlos practicantes. Avignon, 1536), melyek négyszer húsz ütemre tagolódnak. Arena a basse danse mineur-t, Tabourot retour-ját „Moytia brevis”-nek mondja. Már ezekből az eltérésekből is láthatjuk, hogy a basse dansnak nem volt egységes sémája, többféle síma tánc gyűjtőneve, úgy a franciáknál, mint az olaszoknál. Mégis amennyire megállapítható, a következő általános sémát használták a franciák:

Reverence, branle, két egyszerű lépés, egy kettős lépés, reprise, kettős lépés, reprise, branle, két egyszerű lépés, három kettős lépés, reprise, kettős lépés, reprise, branle, két egyszerű lépés, kettős lépés, reprise, branle, congé. A retour képlete: branle, kettős lépés, reprise, branle, két egyszerű, három kettős lépés, reprise, kettős lépés, reprise. branle, congé. Ezután következett a tourdion, mely Tabourot szerint hasonlít a gaillardehoz.

A dallamot fuvolán játszották dobkísérettel, esetleg csak dob márkírozta a ritmust, melyet az ütem elején különösen hangsúlyozott. (Ezért nevezik a koreografusok néha az ütemet mesure helyett battementnek.) Első pillantásra szembetűnik Tabourot tabulaturájában az aránytalanság a lépések nagy száma és a dallamok rövideisége között. (A zenész-táncmester addig ismételte, variálta, kolorálta a dallamot, amíg a táncosoknak tetszett. Előfordult, hogy ugyanazt a motivumot huszonnégyyszer játszották.) A hangjegyeket kisebb értékekre osztották fel, melismákra, apoggiaturákra, szóval kolorálták. Régebben — mondja Tabourot — valamennyi basse danse páros ritmusú volt, most azonban jobban szeretik a páratlan ritmust.

A brüsszeli kézirat, mely nem ismeri a retourt s a tourdiont, de ismeri a pas de bréban-t, minden egyes táncához közöl tabulaturát. (R = reverence, r = reprise,

d = double, c = congé, ss = két egyszerű lépés, tehát Tabourot figuráira utal.) A névtelen koreografus egyik jegyzete így szól: à 39 notes. Gérold úgy véli, hogy a note nem hangjegyet jelent ebben a vonatkozásban, de ütemet. (Az Attaignant gyűjteménybeli basse danse-ok negyven taktusból állanak.) Így magyarázva a note jelentését, könnyen megérthetjük Tabourot utasítását: chaque pas doit occuper une note de basse danse entière és alkalmazhatjuk a brüsszeli kéziratra is. A tourdion éppen úgy mint a saltarello, bár ugró táncra mutat, mégis csak elevenebb, de nem igazi haute danse. Arena szerint: A tordiones non extat regula certa. Vilmos saltarellóval kezdi a basse danse-t, s a brabanti lépést azonosítja a saltarellóval. Closson a brabanti lépést, mellyel a nagy basse danse-t kezdték, a tourdiont és a saltarello egynek veszi, mert csupán elevenebb lépésekre utal, tetszés szerint lehetett alkalmazni bármelyiket.

Az olasz bassa danza páros ütemű: Cornazano sok basse danse nevet sorol fel: Reale, Principessa, Venus, Partita Crudele stb., melyek a tánc némajátékszerű jellegére mutatnak. Itt a tourdion helyett saltarello szerepel. Cornazano saltarello-jában az ondeggiato játsza a főszerepet. Úgy látszik csak az volt foctos, hogy a basse danse után élénkebb táncot járjanak s így meg legyen az ellentét. Spanyolországban is jól ismerték a basse danse-ot, lehet hogy onnan jött Franciaországba, ahonnan eljut Itáliába, s így terjed el egész Európában (baxa danza).

Milyen dallamokra járták a basse danse-ot? A brüsszeli kézirat dallamairól Gérold állítását nyugodtan elfogadhatjuk. Egyes dallamok népdalra utalnak, ahol nincs megemlítve a népdal címe, ott valamilyen három vagy négyszólamú zenedarab egyik szólamát, esetleg éppen basszusát jegyezte fel a koreografus a zenész számára.

A basse danse-al szemben áll egyik másik olasz-francia táncfaj, melynek stílusa, mozgása elevenebb, frissebb, vidámabb: a ballo, erősen pantomimikus vonásokkal. Párosan is járják, még gyakrabban csoportosan. Hölgyváltás, férficseré és hasonló figurák, sokféle változathan. Jellemzőek a címek: Bel Riguardo, Prigioniera, Lioncello. A Ballo Verceppe valóságos Scaramuccio tréfa, melyet két úr és egy hölgy járnak. A Gelosiaban három pár táncol. Az első úr elhagyja hölgyét és három kettős lépéssel és bókollással a második párhoz lép és a második

hölgynek nyújtja kezét, a második úr az első hölgyhöz megy, majd a harmadikhoz, a harmadik férfi a másodikhoz és így tovább. A féltékenység cím *commedia del arte*-ra utal, amelyet gondosan megjátszhattak. A gyorsabb lüktetésű táncok az olaszoknál népszerűek, csupán a paraszttáncból stilizált, udvarképes pívát említjük (nevét alkalmasint a piva nevű dudától nyerte). A *quaternaria* (négy ütésre: *divisio quaternaria*), mely a *saltarello tedesco*, már átvezet a német táncokhoz. Cornazano szerint két egyszerű lépés hátralépő bókolással az alapfigurája. Ez a német „Nachdanz”, ezúttal a szokástól eltérően, nem húzza szét a dallamot páratlan ritmusra. Calata szintén elevenebb tánc, kétféle: *à la spagnuola* és *à la italiana*. 1615-ben a Mediciek udvarában is járták. A *brando* fűzértánc hölgycserével, a férfi hirtelen elengedi táncosnőjét s megcsókolja a következő hölgyet s addig csókolja, míg táncosnője visszakérül hozzá. Szabadossága miatt tanácsolja az *Il Cortigiano*, ne táncoljuk nyilvánosan, de „in camera privatamente”.

Németországban ekkor még az olasz és francia kultúra uralkodnak. Nemzeti táncot nem látunk, csak táncos népszokásokat, mint a menyasszonytánc = *Brautlauf* = *Brautreigen*. Idegen gyűjteményekben azonban nyomát találjuk a stilizált német táncnak és tánclépésnek, mely külföldi táncmesterek műve. *Tabourot* régi táncnak mondja az *Allemande*-ot, melyet a XVII. század derekán *Mersenne* már kiveszettnek említ. *Almain* néven angol, *Allemanda* néven olasz lanttabulaturás könyvekben fordul elő. *Domenico da Pesaro* idézett *Gelosia* táncának leírásában a *tempi di piva tedesca* megjegyzés is német lépésre utalhat.

A XV. század egyik legnépszerűbb tánca a *Moresca*, a mór tánc, spanyol földön keletkezett, a mór háborúk emlékeztetét őrzi. Egykori koreográfiáját nem ismerjük pontosan, mutathatott arab hatást, keleti motívumot. A táncosok felfejlődtek két arcvonalba, néha papírmasé lovon, groteszk rohamban egymás ellen indultak, kardvágásokkal stilizált csatajátékot vívtak; a háborús mozzanatok később elhalványodtak. *Tabourot* elmondja, hogy Franciaországban, előkelő társaságokban, estebéd után, feketére festett táncosok, lábukon csengetyűvel, homlokukon sárga vagy fehér turbánnal járták a *danza morisca*-t. Ritmusa $2\frac{1}{4}$, jellegzetessége a jobb és bal láb váltakozó, majd együttes dobogása. *Sebastiano Locatelli*

bolognai pap beszéli, hogy 1666-ban Milanóban az Úr-napi körmeneten tizenkét spanyol, vagy spanyolnak öltözött olasz, az Oltáriszentség előtt, kardvágások kíséretében járja a Moriscát. A lovas mór tánc (Ball de Cavallets) ma is több helyen dívik Spanyolországban, leginkább a Baleári szigeteken.

A Spanyolországban még sok helyen látható templomi tánc is stilizált morisca, melynek pogány evolúcióit a mozarab liturgia mentett át és christianizálta. A toledói katedrálisban a mozarab liturgia szerint miséző pap ma is végez koreografikus mozdulatokat. A toledói és sevillai székesegyházakban legrégibb a templomi tánc. Sevillában már 1439-ben IV. Jenő pápa bullája engedélyezte. Los seises, a hatoknak nevezik a tánckart, melyhez még négy jóhangú fiút vettek az énekkarból, így tízen vannak, még is megmaradt az eredeti hatos elnevezés. A tánckar festői viseletben vesz részt az istentiszteleten, mai kosztümjük egyezik XV. századbeli öltözetükkel. A fiúk a főoltár és a káptalan két padsora közti térségen táncolnak, kezükön elefántcsont kasztanyét. Táncukon félreismerhetetlen a morisca hatása, de a figurák beállítása és végrehajtása transzcendentális. A két arcvonal graciózus lépésekkel közeledik egymáshoz. Lépés közben koronkint lábújjhegyre emelkednek, ami légies jelleget ad táncuknak. Egymást kézen fogva, kettős vagy egyszerű láncot (cadena doble, sencillo) alkotnak. A két sor ellenmozgásának főbb figurái a caladonak nevezett átlépések, áttörések, átbujások egyik arcvonalról a másikba, ötféle változatukat ismerjük, köztük a legyezőpalmát és a keresztet (cruz palmada és cruz frente). A záró figura, az ala (szárny), sormozgás. A tánc alatt a kasztanyét hármas ritmusban csattog. A táncot ének követi, majd ismét tánc.

A mór tánc Angliában is divatos: Morris Dance. Nem tudjuk, hogy az ibériai félszigetről került-e brit földre s a XV—XVI. század mór táncával van-e összefüggésben? A mór táncnak, melyet az angol Matassins dancenak (Danse des Bouffons) nevez, semmi nyoma a szigetországban. A Morris dance legrégibb formájában májusi játék (May game), tavaszi misztérium, Robin Hood, az oroszlánszívű Rikárd alatt üldözött népszerű hős emlékére, szimbolikus személyekkel: Friar Tuck, Little John, lánynak öltözött fiú, (maid marian), Május Nemtője, (Lady of the May); sárkány. Itt is megtaláljuk

a papírmásé lovakat (hobby horse), hátukon táncos bolondokkal, követve zenészekről. VIII. Henrik uralma alatt érte el népszerűségének tetőpontját; a puritánok be tiltották, de a restauráció ismét megengedte. A szereplő táncosok kosztümje, spanyol mintára, dúsan megrakva csengetyűkkel (Walter Scott: The Fair Maid of Perth). Népies multság lett a yorki grófságban, kardokkal táncolták. A táncosok szintén két arcvonalban állottak fel, magános, páros majd csoportos figurákat végeztek. Sok vidéken síp és dob vagy duda szó mellett a kard táncot (Sword dance) ma is járják.

A kor látványos táncai közé tartozik a fáklya tánc, mely római motívum (taeda = fenyőfáklya, majd menyegzői használat miatt menyekző). 1453-ban Portugál Izabella a későbbi Vakmerő Károllyal már járta a burgundi udvarban. Együttes páros tánc nyugodt figurákkal. A férfi kezében fáklyát tart. 1606-ban Valladolidban is kedvelik (danza de la heche). A franciák a branlet, melyről mindjárt szó esik, szintén fáklyával járták (branle à la torche). A forradalom alatt a francia parasztok is táncoltak fáklyával (danse des brandons), a gyümölcsösökben s megfenyegették a fákat, hogy kipusztítják, ha nem hoznak bő termést. A Fackeltanz Németországban is otthonos lakodalmakkor s később a porosz udvari szertartások kedvelt effektusa az uralkodó család ünnepségein, még Meyerbeer is írt hozzá zenét.

A XV. században már magyar tánc nyomaira is akadunk. Az Árpádok és az Anjouk alatt valószínűen a nyugati táncokat járták a budai udvarban, lehetett valamilyen magyar tánc is. Mikor Aragoniai Beatrixot a magyar küldöttség Nápolyból Budára hozza, útjuk Ferrarán vezet keresztül. A Beatrix kíséretében levő magyarok Ferrarában „magyar módra” táncoltak s ez a tánc különbözött az olasz-francia-spanyol nyugati táncoktól, különben nem mondaná Zambotti, a ferrari napló írója különlegességnek. Crivelli Barbara udvarhölgy Sforza Bianka, Miksa menyasszonya táncával kapcsolatban, Innsbruckból keltezett, 1494 január 24-i levelében a ballar ungarresco kifejezést olvassuk. A magyar lépés tehát eltért a nyugatitól. Mátyás udvarának tánckulturája első sorban olasz, de más táncokról is tudunk multságain. Így a pfalzi választó követe jelentést tesz a zenar-zeuner lengyel-német táncról, melyet már Hans Sachs említ. A táncosok Zaunt (sövény) formáltak. Mátyás király Bécsben

állítólag magyar táncokkal szórakoztatta a császárt (1470).

A táncokat „ballet”-be foglalják össze. Két fajtát ismerjük: a vallásos vagy vándor balletet (b. ambulateur) és az udvari balletet. René d'Anjou, Provence grófja 1462-ben, Aixben, Úrnapján híres körmenetet (Lou Gué) rendezett, allegorikus személyekkel és táncos közjátékokkal (entremets). Ezt a szokást a portugál katolikusok káprázatos látványossággá fejlesztették. Borromei Szent Károly kanonizálása alkalmából Lisszabonban pazar pompájú körmenetet rendeztek, melyben a Szent drágakövekkel ékesített szobrát vitték az egyházi és világi hatóságoktól követve. A vallásos társulatok, szerzetek, ájtatos egyesületek védőszentjeinek szobrai gazdagon díszített állványokon foglaltak helyet, gépezetektől mozgott szekereken. Közöttük táncos csoportok haladtak dramatizált jeleneteket táncolva. Ugyancsak Lisszabonban a jezsuiták nagy ballettel hódoltak Loyolai Szent Ignác emlékének, boldoggá avatása alkalmából. Tárgya Trója elfoglalása táncpantomimikus részekkel. A misztérium előadásokon is gyakran akadunk entrée moresque-re, mór táncra.

Az udvari élet különösen sok alkalmat nyújtott táncnak és balletnek. A momerie, mascarade, masque, mumeray egyaránt divatos az olasz, francia, angol, német udvarokban. A krónikások színes leírásai sok ilyen ünnepség emlékezetét megőrizték. A táncostrupp menetben vagy gépezettel mozgatott kocsin érkezik meg az ünnepség termébe. A lakoma-asztallal szemközt a táncosok leszállnak és bevezetőül eljárák a morisque-ot. Mikor V. László magyar király követsége 1457-ben Franciaországba érkezik, tiszteletükre de Foix gróf Karácsony előtti csütörtökön, a Saint Julieni apátságban, nagy ünnepséget rendez, mely ezernyolcszáz tallérba kerül. A lakoma alatt álarcos balletek, mór táncok, táncos körjátékok és misztériumok kerültek előadásra, utóbbiak dramatizált táncosnémajáték szellemében. A burgundi udvarban a táncos látványosságok pompája minden képzeletet felülmúl. Az angol udvarban szintén szeretik az álarcos táncjátékot (masque). Firenzében a trionfi e maschere énekes és táncoscsapatja karnevál idején lovas fáklyavivők kíséretében táncolva járja be a várost. Hatalmas kocsikon allegorikus személyek trónolnak. A velencei karneválon szintén divatos az utcai tánc. A misz-

tikus témák mellett e korban mitológiai tárgyú balletekkel (Páris és Heléna, Jazon és az argonauták) találkozunk.

AZ OLASZ-SPANYOL TÁNC-HEGEMÓNIA

A renaissance társadalmi életének szertartásos előkelősége a táncban találja meg legtökéletesebb és legdekoratívabb kifejezésformáját. Baldassare Castiglione gr., aki az *Il Cortigiano*ban (1514) kodifikálta az életművészet törvényeit, aprólékosan szól a tánc szerepéről az előkelő társaságban. A tánc jelentősége egyre növekedik, sőt a zene fölé emelkedik. A kor olasz forrásai között két nagy fontosságú munka akad: Fabritio Caroso *Il Ballarino*-ja, Venezia, 1581, a legrégibb nyomtatott olasz koreografiai könyv. Második kiadása 1600-ban jelent meg *Nobilta delle Dame* címmel. Részletesen leírja a kor tánclépéseit (*passi gravi, larghi, presti* stb.) és szabályait, könyve Balli részében a kor fontosabb olasz, francia, spanyol táncait adja. A másik nevezetes olasz forrás Cesare Negri detto *il Trombone* „famoso e eccellente professore di ballare” könyve, *Nuove Inventioni di Balli* (1604), mely Caroso anyagát is felhasználja. Munkájában közli harminchét híres táncmester életrajzát és száz nemes hölgy és úr nevét, akiket tanítványai közé számlált. Az olasz tánc egyre jobban hatalmába keríti Európát. Franciaország csak úgy tudja koreografiai pozícióját megvédeni a Mediciek révén rázúduló olasz befolyástól, hogy az udvari koreografia folyvást megújhodik a francia néptáncból.

A fejedelmi udvarok táncközpontok. Lorenzo di Medici nemcsak táncol, de maga is komponál táncokat. A népszerű *Vert Galant*, IV. Henrik, kitűnő táncos, kedvelt tánca a *tricotet*: apró lépésekben a két lábhegy egymás sarkát érinti. A *tricotet* balletekbe is bekerül, strofikus dalokra (*couplet*) járnak. Sully, a mindenható és nagytudományú miniszter feljegyzi, hogy a király nővére tanította táncokra. A budai udvarban furor *saltationis* tombol. Cuspinianus *Diariuma* sok choreat jegyez fel. Massaro pápai követ jelenti, hogy II. Lajos egész éjjelen keresztül táncol. Mária királyné, V. Károly nővére bizonyára spanyol-francia táncokat hozott magával. A mohácsi csatában, — mint Szerémi György beszéli —

Szapolyai János tajtékozva támad a szerencsétlen királyra: Bestye Táncos király, perdidisti regnum Hungariae! A magyar városokban is táncoltak. Oláh Miklós Miskolcot oppidum incolarum choreis iam olim famosumnak mondja. Mikor Máriát, V. Károly leányát Pozsonyban királynévá koronázzák (1563), Verancsics Antal szerint „Maximili János (Miksa) Mátyás király kertjében egy táncoló helt készítettetett, ahol három estén nagy táncot tartottak.” Szamosközy feljegyzi, hogy az olasz kultúrájú Báthory Zsigmond gyulafehérvári udvarában volt olasz „saltator insignis.” A református prédikátorok puritanizmusa nem szíveli a táncot, az 1576. évi zsinat kimondja, hogy a tánc nem illik tisztességes keresztény emberhez, s azt a tanítót, aki táncol, meg kell fosztani állásától. Mindez nem sokat használ. Magyarországon is vígan táncolnak tovább, meggyőzően bizonyítja a magyar táncnyelv, mely hatvan régi szót ismer.

A tánc kultúra e században gyökeres változáson megy keresztül. A basse danse eltűnik. Helyét új szertartásos tánc foglalja el: a pavane, némelyek a danza padovában keresik etimológiáját, mások a latin pavoban, a spanyol paonban allegorikus célzással, hogy a táncos kardja hegyén fennakadt mantilla hasonló a páva kiterjesztett farkához. (Innen származik a Pavane d'Espagne név is.) Carosónál találkozunk a pavoneggiare, páváskodni kifejezéssel, mely szintén erre vonatkozik. Mozdulatai méltóságosak, Tabourot Grand balnak nevezi. Ha előkelő személyiségek vagy papok hivatalos funkcióban mutatkoznak, a zenészek pavanet játszanak. Tabourot primitív képletét közli: két egyszerű, majd egy kettős lépés előre a bal lábbal, ugyanaz hátra a jobbal (páros ütemben). Caroso sok híres személy pavanejáról tudósít, ezek már sokkal komplikáltabb szerkezetűek. A „Pavana Matthei, balletto di M. Battistino, in lode dell' illustre signora, La Signora Giulia Bandina Matthei, Gentildonna Romana” bonyolult táncpantomímia passeggiokkal (sétákkal). A pavane a spanyol etikett és protokoll tánca. Judenkunig német lantos Ain Spanyelischer Hoff Dantznak nevezi. Shakespeare említi a Sok hűhó semmiért-ben. Nemes ívelésű dallamait megtaláljuk a lant, cembalo és orgona tabulaturákban.

A Passamezzo alapján gyorsabb pavane Tabourot fel fogása szerint. Ugyanezt mondja Besard is a Thesaurus Hermonicus-ban (1603). Pavanének hívják a franciák

a passamezzot. Claude Gervaise Dancieriesjei között van egy „pavane passemaize”. Neve is gyors ritmust sejtet, a mezzo az alla breve-nek felel meg. Marsolásra, menetelésre is használták, ekkoriban a hadi és tánczene alig különbözött. A hangszeres jelzések, szignálok mellett táncdarabokat játszottak indulónak, fúvó vagy ütő hangszereken. A passamezzot Magyarországon is jól ismerték. A Vásárhelyi Daloskönyv paskamétát, Gismunda és Giscardus széphistóriája passamésát, Apor Péter baxamétát ír. Thököly muzsikusai is fujnak paxamétát. A gaillarde a XVI. század reprezentatív tánca, a franciáknál a pavane utótáncául is szerepel. Praetorius, a németországi francia tánczene történetírója szerint Gaillarda-strenuitas, also hat er ohne Zweifel den Namen bekommen. Francia és olasz koreografusok a gaillardet cinq pas, cinque passi néven emlegetik. Ez az öt lépés alkotja a gaillarde lényegét, mely mint sejtethjük, haute danse, ugró tánc. Hat fehér minima értékre táncolták. Első lépés: bal láb levegőbe (greue). Második: jobb láb a levegőbe. Harmadik: bal láb levegőbe. Az ötödik érték a szünet, erre ugrik a táncos, a hatodik minimán visszaereszkedik (posture). Ez a cadence à grand sault. Carosónál: zopetto. Az öt lépés azonban csak a váza a gaillardenak. A lépéseket figurálták, diminuálták kisebb díszítő lépésekre és mozgásokra, ugrásokra. Az Orchésographie a gaillarde több tabulatúráját sorolja fel mindenféle lépés-variációkkal, keresztbe tett lábbal, taszító lépéssel (entretaille), zárkózott lábbal stb. Egyik gaillarde tabulatura: ruade jobbra, greue balra, ruade jobbra, entretaille greuevel balra, nagy ugrás, zárópozíció. Ritmusa mindig két hármas ütem és egy kadencia. A lépések aprózását mignarder-nek nevezik. Egyidejűen természetesen a zenét is diminuálták, a fehér minimból fekete lett. A díszítő lépések közt nevezetes a fleuret, mely névvel Tabourot a bal-jobb-bal lábváltást jelöli. Diderot Enciklopédiája már rendkívül bonyolulttan írja le, az idők folyamán nagyon komplikálódhatott. Tabourot két fleuret-t, tehát hat lépést vesz a négy első gaillardehangra. Az ötödikre és hatodikra jön az ugró kadencia. Kiapadhatatlan a láb koloratúrák sokfélesége, mellyel a gaillardet ékítették. IV. Henrik kedvelt tricottét is alkalmazták. A diminuálások következtében megtörtént, hogy a cadence nem hatra, de tizenkettőre, vagy éppen tizennyolcra esett, annyira felbontották „nagy taktusra” a ritmikai képletet. Tánc közben a férfi jobbában

tartotta köpönyegét, baljában kardját. Tabourot panaszkodik, hogy zajosan járták, olasz író is mondja, hogy a táncosok igen dobogtak lábukkal. Arena pedig kakasvialhoz hasonlítja. Ismerünk lyoni, római, milánói és spanyol gaillardet. A rómaid a Campagnan táncolták. Valamennyi a renaissance életörömét tükrözte.

Az emberiség szíve gyorsabban kezd verni, móhon akarják élvezni az élet szépségeit. Ez a forró temperamentum jelentkezik a gyors táncok előretörésében.

Közülök előkelő a courante, a Napkirálynak is kedvelt tánc a következő században. Udvarló tánc néma-játékos mimikával és gesztusokkal. Ide-oda szaladó ugró lépések cik-cak módra. Mersenne course sautelante d'allées-nek nevezi. Egy csónakos, akinek 1596-ban a Rhône-folyón kellett erős szélben kereszteznie, így meséli élményét: „comme quand on danse la courante” (mint mikor a courante-ot táncolják). Tabourot négyes ritmusának mondja, de később páratlan ritmusúvá lett, felütéssel. Mersenne szerint tetszésüinktől függ ritmusa (?). A kor legnépszerűbb táncai közé tartozott, szólóban vagy párosan táncolták. Praetorius Terpsichore Musarum (1612) című táncgyűjteményében sok courante-t közöl. Nemcsak zenére, de énekekre is járták. 1608-ban énekes courante-t találunk. Molière Les Fâcheux c. vígjátékában Lisandre courante dallamot énekel, melyre már „húsznál többen” írtak verset. Lully balletjeiben is meg fogjuk találni. XIV. Lajos táncakadémikusai komoly előkelő táncná stilizálják. Az Allemande-ban utótánc lesz hármassal ritmusban (proportio tripla), a suiteben is így találjuk meg (Couperin-Bach). Franciák és olaszok különböző módon táncolhatták. Erre vali a Corrente alla francese és Corrente alla italiana elnevezés (Maurizio Cazzati: Correnti e Balli. 1667).

A branle a basse danse-ban még csak egyetlen figurát jelentett, csakhamar önálló tánc lett. Annyira sokféle alakban találjuk ezt a néptáncot, hogy joggal hihetjük, hogy a branle is gyűjtő név volt. Lényege udvarló, csoportos tánc ellenmozgással, nyílt vonalba, vagy zárt körbe fejlődéssel. Egyesítette a tánclépést az ugrással és a szaladással. Majd mindegyik vidéknek volt branleja. Tabourot szerint a bált a zenészek rendszerint branle doubleval kezdik, követi az egyszerű, a vidám, a burgundi branle. Az első kettőt koros személyek, az utóbbiakat inkább fiatalok táncolják. Ritmikailag két főcsoportra oszthatók:

páros üteműekre (egyszerű, kettős, Bourgogne, Haut Barrois, Champagne vidéki) és hármas ritmusúakra (vidám, Poitoubeli). Némajátékos epizódok is tarkították. A branle des Lavandièresben a táncoló párok mosás-szerű mozdulatokkal a fehérenemű sulykolást utánozzák, a Branle des Ermites-ben a remeték karkulcsolását. Az előkelő olasz társaság tiltotta, de a francia királyi udvar már XIII. Lajos óta kedvelte. Lauze az Apologie de la danse-ban (1617) ajánlja a hölgyeknek, hogy koreografikus nevelésüket branle-lal kezdjék. Tabourot több branle tabulatúrát közöl.

Az Orchésographie a gavottot több branle összetételének mondja. Nevét állítólag a Gavot-któl, a felső Alpok-beli Gap lakóitól (Gapençais) nyerte. A branle figurák közé gaillarde lépéseket, illetve ugrásokat vegyítenek. Majd a táncvezető pár a középre áll, a férfi megcsókolja valamennyi hölgyet és a hölgy valamennyi férfit. A második pár következik a csókolódzásban s így tovább, sorra kerül valamennyi pár. Az utolsó hölgy csokrot nyújt annak a táncosnak, aki a zenészeket fizeti és a legközelebbi bált rendezi. Így Tabourot, Mersenne már illedelmesebbnek írja, Rameau beviszi az operaballetbe.

A voltáról már Tabourot szintén megemlékezik. Ez a páros forgó tánc (saltatio duorum in gyrum) egy faja a gaillardenak, főképen Provenceben otthonos, páratlan ritmusú, rendkívül merész, gáláns tánc. A férfi megforgatja táncosnőjét a magasba emelve. A felemelést tournak nevezték, négy tour után, melyek között folytatódott a forgás, érkezett vissza a táncos helyére. Ronsard egyik szonettjében magasztalja a navarrai királyt, milyen nagyszerűen táncolja a voltát. Guillaume Bouchet a századvégén azonban haraggal kel ki „a szemtelen és erkölcstelen tánc” ellen, mely megöli azokat, akik még meg sem születtek (tuant toux ceux qui ne sont point en vie). Valois Henrik által a lengyel udvarba is el jut. A voltában a keringő őst szokás tekinteni.

A renaissance idején Franciaországban és Itáliában erős spanyol szellemi hatás érvényesült irodalomban, zenében, táncban egyaránt. Az ibériai félszigetről került át a chacona, melynek eredetét homály borítja. Lope de Vega szerint Indiából jött (De las Indias à Sevilla ha venido per la posta). Chacona nőszemélyt jelent. Quevedo y Villegas chacona mulatat ír, Cervantes indiana amulatada-t (La Illustre Fregona), tehát mindenképen

exotikus eredetű kifejezés. Mersenne a szaracénok táncának mondja. Koreografiai ismereteink eltérőek a chaconáról. Cervantes gyors táncnak ismeri. Compan leírja a XVIII. század végén a chacona lépést, de ez már a színpadon (Lully-Rameau-Gluck) előforduló, sokszorosan stilizált lépés: bal láb előre, a test reáhajol, a jobb láb levegőbe emelkedik, majd visszatér a balhoz, mely meghajolva ugrásra emelkedik, a jobb láb a levegőben oldalt fordul, a bal láb csatlakozik hozzá előtte, vagy mögötte. Manelli *Musiche Varie* (1636) gyűjteménye három többszólamú chaconet őrzött meg, kettő énekes, a harmadik, *La Luciata*, hangszeres. Zenéje négy ütemes ostinato. A XVII. században a chacone egyik legjellegzetesebb variációs forma lesz (Frescobaldi, Bach stb.). A sarabanda is az egyre erősödő spanyol divat bizonyossága. Ma az andaluz falunak tipikus tánca, de megtaláljuk már a XVI. században, a picaresc korszaknak kedvelt tánca, erotikus, némajátékszerű mozdulatokkal. Nevét a legkalandosabb konjekturákkal hasztalan próbálták tisztázni. Némelyek a chaconat és a sarabandat azonosítják, mint „illetlen” táncot, vagy mert mind a kettőt négy ütemes ostinatóra járták. Cervantes úgy hiszi, hogy zavarja a szerzetesek cellájának nyugalma. Juan de Mariana jezsuita pestises táncnak, *el pestifero baile* nevezi (*De Spectaculis*). A páter vészkiáltása jogosult, több író panaszkodik, hogy négy éves leányok járják erkölcstelen mozdulatokkal. Mattheson megkülönböztet énekelt, táncolt és játszott sarabande-okat. Kétségtől a francia és olasz koreografia megnevesítette a sarabande mozdulatait. Az operában kedvelt tánc. Couperin, Bach, Händel is használják. A passacalle is spanyol eredetű, jelentése utcai nóta. Mattheson szerint gyorsabb lüktetésű mint a chacona, viszont Brossard éppen az ellenkezőt állítja, komorabb mint a chacona, dallama gyöngédebb és kevésbé élénk, ezért írják többnyire mollban. Rousseau is ezt a nézetet vallja. XIV. Lajos idejében komoly, ünnepies hangulatú tánc lett (Lully: *Acis et Galathée*).

A kor divatos olasz táncai közé tartozik a bergamasca, Shakespeare említi először a Szent Iván Éji Álomban. Páros körtánc, a férfi előre, a nő hátrafelé lép. Ungarelli olasz néptánc-történész részletesen leírja. Dallamváltozásokkor átölelik egymást és forogni kezdenek: „fanno alcune giravolte”, majd újra kezdik. Változatos tánc, melyben lépés, keringőzés, kergetőzés, ölelkezés következnek. Ber-

gamoban táncolták először, ahonnan nevét nyerte. Bersardnál, Azzaiolonál találunk bergamascat, Frescobaldi, sőt Bach is használja a Goldberg variációkban. A bergamasca melodiája változatok ostinato fölött.

Az ekzotikus táncok közül említésre méltó a Canaries nevű régi francia tánc, melynek a Kanári szigetekhez csak annyi köze van, hogy IX. Károly idejében egy álarcos mulatságon a résztvevők a Kanári szigetek vadjainak kosztümjébe öltöztek, és „bizarr” lépéseket jártak. Ritmusa $\frac{6}{8}$, mindegyik triola első nyolcada pontozva. Purcell, Lully, Muffat, Kusser írnak a XVII. században Canariest. Az Orchésographie adja tabulatúráját és részletes leírását. A pár keresztül táncol a termen. A hölgyet a férfi a terem végében hagyja s folyton reánézve visszamegy helyére, majd bizonyos figurákat járva, újból a hölgyhöz megy, tőle ismét vissza. Most a hölgy kezdi ugyan azt, amit előbb a férfi csinált. Az ide-oda való menetekben különös, bizarr lépések vannak, melyek erősen vad jellegűek, írja Tabourot: qui ressentent fort le sauvage. A tabulatúrából kiderül, hogy ezek a bizarr, vad lépések: folytonos sarok-összeütések és dobogások (tappement du pied). A dobogás ősi motívum, melyet minden európai népnél megtalálunk (Schuhplattler, Haxenschlager, csürdögölő).

A pleiade néven ismert költői csoport zenei forradalma, mely a metrikus zene érvényesülésében érte el tetőpontját, a táncban is reformokat hozott. Párisban és Flórencben költők, zenészek, humanisták a zenében is az antik ideált keresik, a görög-latin melopeia titkát. Nemcsak a zene követi a vers latin vagy görög metrumát, de a tánc is. Baïf akadémiaja arra törekedett, hogy plasztikusan ábrázolja a latin és görög metrumokat s a táncosok gesztusai és lépései harmonizáljanak a dallal, melyet énekelnek (danse mesurée). Mersenne is mondja, hogy a táncosok Anakréon, Pindaros és Theokritosz verslábait használják. Caroso is beszél arról, hogyan lehetne koreografikusan kifejezni a daktilust, spondeust stb, a Ballo del Fioreban, ahol akad egy contrapasso fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio. Mind e kísérletek csak elméleti jellegűek maradtak, a valóságban nem tudták elérni a kitűzött ideált.

A XVI. században idegen zenei gyűjteményekben találunk magyar, illetve magyaros tánczene darabokat, melyek alapján joggal tételezhetjük fel, hogy a dallamra, mely a

feldolgozásban idegenszerű, eredetileg magyar koreográfiajú táncot jártak. Paix laugingeni orgonatabulaturájában (1583), Phalèse Chorearum molliorum collectanea táncgyűjteményében (1583) találunk Ungarescanak nevezett magyar táncot, páratlan ritmusú saltarelloval. Heckel strassburgi Lautenbuch-ja (1562) Ein Ungarischer tanz-ot tartalmaz, Bernhard Schmid strassburgi organistáé (1577) Passamezzo Ongaro-t, Giovanni Picchi Balli d'Arpicordo (1621) Ballo és Balletto Ongaro-t, Padoana ditta la Ongara-t, Lublini János krakkói orgonatabulaturája (1540) Hayduczky-t és a drezdai Sächsische Landesbibliothek kéziratos XVI. századbeli francia citeratabulaturája egy Haiducken Danzot stb. A dallamokkal ezúttal nem foglalkozhatunk, az sem fontos, hogy Magyarországon élő idegen zenészek írták-e, vagy magyar diákok vitték ki külföldre, — így terjedt a lengyel nóta — s ott öntötték formába. A magyar tánczene feltételez-e magyar táncot? A kérdésre nem tudunk határozott választ adni. Az idézett darabok közül koreográfiai szempontból legérdekesebb a hajdutánc drezdai és krakkói tabulaturája. A hajdú táncról magyar és idegen források többször szólnak. Verancsics Antal írja, hogy „Szapolyai János Dózsa György kínzatása alatt az ő vitézivel toborzók alias hajdó táncot jártatta”. Brown angol orvos, aki Magyarországon is megfordult, 1669-ben megjelent utalírásában a következőket jegyzi fel: Magyarországba való utazásom előtt sohasem láttam azt a pyrrhikus táncot, melyet hajdan a régiek gyakoroltak, most pedig a hajduk táncolnak. Ezek meztelen karddal táncolnak, egymás kardjára ütnek, miáltal nagy csörömpölés keletkezik, forognak, a levegőbe ugrálnak, meglepő ügyességgel földhöz lapulnak, végül a maguk módja szerint énekelnek, mint ezt hajdan a görögök is tették. Birckenstein Bécsben megjelent Erzherzogliche Handgriffe című könyve (1686) mintha illusztrálni akarná Brown doktor leírását: Kaproncza vára előtt három hajdú kivont karddal leguggolva, levegőbe ugorva, táncol tárogató mellett. Ez a leírás szláv figurákat mutat, a hajdútánc a kard motívum kivételével teljesen egyezik a ma ismert kozák táncsal. A kozák is járja sokszor keresztben tartott széles késsel. A hajdúk katonák voltak, a XVI. századtól kezdve a magyar gyalogos katonát nevezték hajdúnak. 1572-ben járja az ifjú Balassi híres juhásztáncát Pozsonyban az udvar előtt. Istvánfy Miklós részletesen megemlékezik a

nagy eseményről. „Bálint elnyerte a pálmát abban a táncnemben, mely a mi juhászainknak különleges sajátja, de amelyet a külföldiek magyar táncnak tartanak (vul-gus exterorum omnibus aequé Ungaris communem pu-tat), midőn lábszárait, földig guggolva, majd összekapta, majd szétvetette, majd felszökellve ugrándozott.” A juhásztánc idegen motivumai a feividéki tót vagy ruthén juhászok révén terjedtek el, hozzájuk szláv közvetítés ál-tal jutott el. A hajdú tánc — mint Réthei Prikkel is megállapítja — a juhász tánc militarizált formája, vég-eredményében azonban szláv eredetű. Magyar földön fej-lődött magyar gyalogoskatona tánc-cá, de merőben téves állítás, mintha „rendezettebb (katonás)” alakjában mi-tőlünk került volna vissza a szomszéd szláv-sághoz. Tisz-tázásra vár az a kérdés, hogy nem az ázsiai orosz katonák hozták egyes motivumait Európába? A hajdútánc tovább élt Magyarországon. A tizenkét éves Eszterházy Pál is járt 1657-ben a pozsonyi országgyűlési bálon, két mez-telen karddal. Rákóczi katonáinak szintén kedvelt tábori mulatsága.

A XVI. században a ballet kialakulása gyorsan halad a befejeződés felé. Az olasz renaissance és barok élet nagy kedvelője a látványosságnak. Az egykorú descri-zioneek számtalan táncosünnepség leírását őrizték meg. A Mediciék udvarában rendezett látványosságok biblio-grafiáját ismerjük. Mikor IV. Henrik jegyeséért, Medici Máriáért 1600-ban követséget küld Firenzébe, a követek tiszteletére káprázatos ünnepséget rendeztek, melynek so-rán a tűzijáték és víziütközet (battaglia navale) mellett mindig szerepel a ballo. Jacques Callot egykorú metszete a toscanai udvarban, 1616-ban, rendezett nagy balletet ábrázol.

II. Henrik uralkodásától kezdve francia földön rend-kívüli fényűzéssel rendezik az álarcos játékokat, melyek között mindig szerepelnek jelképes táncok. Mikor a franciák meghódítják Milanót, ez az esemény a francia táncra is döntő befolyással van. Milanó az olasz koreogra-fusok iskolája. A leghíresebb mester, Pompeo Diobono nevelte itt kiváló koreografusok egész csapatját, köztük Cesare Negrit. Brissac tábornagy, aki meghódította és kormányozta Piemontot, Diobonot II. Henrik udvarába hívta, a mester francia földön maradt évtizedeken keresz-tül. Csakhamar olasz táncmesterek légiónja érkezik Párisba, akiket az uralkodók elhalmoznak kegyeikkel. Medici Ka-

talin, Lorenzo leánya, aki II. Henrik felesége és három királynak (II. Ferenc, IX. Károly és III. Henrik) anyja, nagyon szerette a táncot, kreált új tánclépéseket és figurákat. Az udvari balleteken a statiszták között találjuk a királyné udvarhölgyeit, nagyrészt olasz dámákat. IX. Károly alatt a Tuileriákban bemutatásra kerül 1573-ban a lengyel követek tiszteletére „a legszebb ballet ami valaha a világon volt”. A francia udvari ballet az olasz intermédiumokból keletkezett. Olasz volt Balthasarini, nevét később franciásította Beaujoyeulxra, aki a Ballet comique de la Reyne-t írta, a király nővére, Mlle de Vaudémont és Joyeuse herceg lakodalmára. Nem komikus ballet, hanem mint Prunières kimutatta, szcenikus ballett, ballet-comédie szerencsés befejezéssel, happy enddel. Egy túlzó krónikás szerint tízezer néző bámulta a ballet comique de la reynet a petit Bourbon teremben, a Louvre oszlopsora helyén, hatalmas emelvényen. A párisi polgárok számára izgalmas szenzáció volt látni királyukat és királynéjukat, amint balletben táncolnak.

IV. Henrik alatt tovább fejlődik a ballet, a szavalt részeket énekkel helyettesítik, a mascarade-okat felváltja a melodramatikus ballet, mely jelentős közeledés az operaballethez. A ballet à entrées, melyben táncos csoportok a legváltozatosabb kosztümökben léptek fel, pantomimikus jelenetekben, már az önálló ballet metamorfózisának kezdete. A ballet kezd átalakulni operai műfajjá, komplex énekes-táncos játékká. A szcenikus ballet, a ballet à grand spectacle, nagyszerű gépezetei, pompás díszletei átvezetnek az operához.

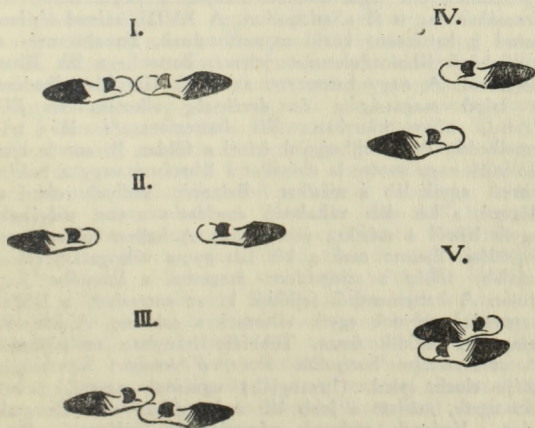
A FRANCIA TÁNC-IMPERIALIZMUS

A XVII. század elején kezd elhalványulni a spanyol és olasz tánc divatja nemcsak Franciaországban, de egész Európában. A milánói mesterek hírneve csökkenőben, senkinek sem jut eszébe kinyitni Caroso vagy Negri könyveit, melyeket éppen úgy elfeledtek mint az Orchéographie-t. A századfordulón a francia táncműveltség három elemből áll: átmentett az előző századból csekély készletet, a néptáncok felhasználásával megteremtette az új, akadémikus, francia táncstílust és a gyengülő olasz-

spanyol hatás helyében angol és lengyel befolyással gazdagodott. Ez az anyag csiszolódik, tökéletesbedik a század folyamán. XIV. Lajos az udvari és főúri életet mértani idomokba stilizálta szertartásaival. A király az ország legelső táncosa, udvari bálon és udvari balletben egyaránt táncol. Harminckét éves korában, 1670-ben szakít színpadi ballettáncosi karrierjével, azontúl is sokat táncol még, de csak az udvari bálokon. (Az udvari balletet és a bált, Lully és Benserade választják el.) A királyi család hasonló lelkesedéssel táncol. A rokokó galantéria táncos idilljeinek színhelye a park. A délutáni napfény, a fák zöldje hangulattáncokat (*danse champêtre*) ihlet. *Lancret*, *Watteau* tánc-képein majd mindig tájkép a háttér...

Az *esprit classique*, a barok teljes tagadása, egyben a cartesianizmus geometrikus vonalai érvényesülnek a század francia táncfiguráinak kirajzolásában. A színpadi tánc, az opera ballet már otthont lelt az *Académie Royale de musique et de danse* megalapításával, most még csak a társaságbeli tánckulturát kellett megszervezni, rendezni. E célt szolgálta a Mazarin tanácsára 1661-ben alapított *Académie de danse*, alapító levele részletesen kifejti a táncművészet jelentőségét, a testnevelés és a katonáskodás szempontjából is. Az új akadémiának legfőbb célja „*corriger et polir*”, tehát nemcsak koreografikus nevelést adni, de előkészíteni a társaságbeli életre. A legkiválóbb tizenhárom táncmestert neveztek ki az Akadémia tagjának. Számtalan kiváltságot élveztek, melyek örökölhetők. Az Akadémia alapítása előtt a táncmesterek *Communauté*-ben tömörültek, élén *Guillaume Dumanoir*, a költő-hegedűs-táncmester állott, *Roi de danse et des violons* címmel. Az Akadémia első igazgatója *Beauchamps*, utódja *Pécour*, a kor két leghíresebb táncmestere. Őket a király nevezte ki, míg a régi *Communauté* maga választotta fejét. Az Akadémia, melynek ülésein akarták megvitatni a tánc és tánctanítás problémáit, nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket, pedig tagjai sorában csupa kiválóság volt. A század gazdag híres táncmesterekben, *Beauchamps*, *Pécour* mellett nagy tekintélynek örvend *Rameau*, a spanyol királynő apródjainak táncmestere és *Magny*. Mind a ketten kiváló koreografiai írók is. A kor érdekes táncikonografiai emléke a velencei *Gregorio Lambranzi* Nürnbergben megjelent *Neue und curiense Theatralische Tanzschule* (*Deliciae Theatrales*, 1716)

könyve gyönyörű metszeteivel. A táncművészet nagy arányú térhódításával együtt járt a táncmesterek társadalmi helyzetének és szerepének fontossága. A táncmester keresett, megbecsült, sőt dédelgetett személy, frakkzsebében kis hegedűjével (pochette, Tanzmeistergeige) mindenütt szívesen látott. Rendszeren hat hónapig tartott egy kurzus, aztán jöttek a bálók. A sokféle kiváltság nagyon megnövelte önérzetüket. Molière maró gúnnyal ostromozza az



Beauchamps öt tánclépése

Urhatnám Polgárban a táncmester nagyizolását. La Bruyère, a kéréshetetlen moralista, is erősen kikel a tánc-epidémia ellen, mely megfertőzi az erkölcsöket.

Az akadémikus táncstílus szakít az olasz-spanyol tánc széles és temperamentumos mozgásával, kecses, apró lépésekből rakódik össze. Beauchamps teremti meg az alapokat, szigorú rendszerbe foglalva a lépéseket. A tánc lényege öt pozíció, melyekben Beauchamps az évszázadok óta használt figurális anyagból a legfontosabbakat rögzítette meg. I. A két sarok érintkezik, lábhegy kifelé fordítva. II. A jobb láb eltávolodik a baltól lábfej hosszú-

ságra. III. A jobb láb a bal előtt helyezkedik el, a jobb sarok érinti a bal bokát. IV. A két láb egymástól lábfejnnyire távolodik, a jobb előre lép, sarka a bal bokára merőlegesen áll, ugyanez hátralépéssel is mehet. V. A két láb keresztezi egymást, a jobbsarok a bal láb hegyét érinti és a bal sarok a jobb lábhegyét. Ezeket a pozíciókat minden elképzelhető változatban megtaláljuk a kor táncaiban.

A tánctechnika nagy változáson megy keresztül. Valamennyi lépés, figura átstilizálódik. A sima tánc a menüetben ölti legdivatosabb alakját; a haute danse új formában ma is él a színpadon. A XVIII. század lépései mind a battement körül csoportosulnak. Ez elnevezés a különböző lábmozdulatokat jelenti. Battre = a két lábat összeütni. A nagy battement az egyik láb felemelkedése a csípő magasságáig és derékszög alkotása az álló lábbal, négy irányban. Kis battement: a láb felemelkedik, de lábujjhegygel érinti a földet. B. sur le cou de pied vagy contre la cheville: a lábszáron vagy a bokán érinti egyik láb a másikat. Balancé, mellyel rokon a dégagé, a két láb váltakozó emelése és a test súlyának egyik lábról a másikra áthelyezése. A ballon fokozatosan fejlődött. Eleinte csak a két láb gyors váltogatása előre, később, főképp a színpadon: magasba, a levegőbe lendülés. A battementből fejlődik ki az entrechat, a lábkeresztelés, melynek egyik változata a cabriole. A két láb kinyújtva ütődik össze. Többféle irányban realizálható. A contretemps bonyolult lépés, d'Alembert enciklopédiája cloche pied (harangláb) ugrásnak nevezi, a bal láb ugrik, mialatt a jobb láb a levegőben van. Ez csak váza a lépésnek, melynek számtalan variációja van. Desrat egész fejezetet kevésnek talál a sokféle contretemps felsorolására. A chassé $\frac{3}{4}$ gyors lépés, melyben egyik láb kergeti a másikat. A kontratáncokban keverik a csúsztatott lépéssel (glissade). A coupé igen gyakori lépés: ötödik pozícióban a bal láb, a jobb mögött, keresztben helyezkedik el, mind a kettő meghajol, ugyanakkor a bal negyedik pozícióban, a jobb mögött, levegőbe emelkedik, majd leereszkedik, a jobb mögött, ötödik pozícióban, ugyanakkor a jobb, az ötödik pozícióból ugorva, a levegőbe emelkedik. Követi rendszerint dégagé. A ronde de jambe egyik lábbal leírt fél vagy egész kör, míg a test súlya a másikon nyugszik. A pirouette (pied-rouette = forgó láb) féllábon vagy lábhegyen forgás, Despréaux szerint Mlle Heinel és Ferville hozták Stuttgartból. Az

olasz kifejezések a francia műszavak fordításai, különleges olasz figura, lépés már nincs.

A század első felének legjellegzetesebb tánca a menuet, mely csoportos sima tánc. Etimológiáját némelyek a menu = apró szóban keresik, a menuet apró lépésekből álló tánc. Brenet a branle à mener-ből származtatja, mely Poitouban divatozott.

Az Ecorchevillettől kiadott casseli suitekben branles à mener címmel menueteket találunk. $\frac{3}{4}$ ritmusú, mérsékelt tempójú tánc, harminckét ütemben, négy, nyolc ütemes periódusban. Philidor egyik balletjében van első részében hat ütemes menuet. Hangszeren játszották, vagy énekelték. Brossard szerint eleinte gyorsan, Mattheson szerint mérsékeltén. Valószínűen a menuet tempója is úgy lehiggadhatott, mint a sarabandé. Az első menueteket még S formában táncolták, Pécour-tól származik a Z formájú menuet, melynek koreografiája a következő: Meghajlás után a táncospár két lépést megy előre majd két fordulat után a férfi és a nő a Z ferde vonalán a belső szögletben helyezkednek el. Most két lépés a Z keresztvonalán jobbra és ugyanannyi vissza. Ezután két lépés a Z ferde vonalán egymás mellett elhaladva. A táncosok egy fordulattal a Z vonal azon belső szögletébe lépnek, melyet előbb a másik pár foglalt el. Két lépés az új keresztvonalon jobbra, kettő balra s a tánc bevégeződik egy ellenfigurával, mely visszavezet az eredeti helyre. Ez megint csak a séma, melyet koloráltak. Valamennyi táncmester új figurákkal ékesítette, nagy szerepet játszottak a kar mozdulatok is (port de bras). Százat jóval meghaladott a menuetek száma.

Az előkelő társaság népies eredetű tánca a bourrée, nevét Mattheson a bourrer = vollstopfen, mások a bourrir: szárnyakkal verdesni igéből származtatják. Auvergne vidéke a hazája. Madame de Sévigné elragadtatással szemléli, hogy táncolják a parasztok. (J'en suis folle!). Kétféle bourréet ismerünk, csoportosat és párosat. A csoportos táncban férfi és női sor áll egymással szemben, ellenmozgásban. A szélső megkezdí a helycserét, melyet a többi folytat, míg végre valamennyien helyet cseréltek. Ritmusa alla breve, felütéssel, négy és nyolc ütemes részekkel s ismétléssel. Bach is ilyen szerkezetben használja az angol suitekben. A páros bourréet a férfi magasra tartott karral járja, a nő ruhája szélét fogja, $\frac{3}{8}$ zenével, a cabrette nevű, dudaszerű hangszer mellett, négy ütemes

periodusokban. A kezdő hangsúlyra mind a két sarok dobog, míg a harmadikra csak az egyik. Fléchier, Nîmes püspöke, a XVII. század híres egyházi szónoka, tiltakozik a bourrée ellen, melyet erkölcstelen táncnak tart. Mai népies formájában „jól nevelt” tánc. Van még hegyi bourrée is, melyet csak férfiak járnak, karjukon botok függenek, lábukon kolompok csengenek.

Híres népi tánc a passepied, melynek eredetét Bonnet egészen Pliniusig viszi vissza. Mattheson Bretagneben keresi hazáját és nem alaptalanul. Brossard a menuet-szerű táncok közé sorolja. A XVI. század végén páros ütemű, de XIV. Lajos idejében már $\frac{3}{4}$ ritmusú. Madame de Sévigné egyik levelében rajongással szól Lomaria marquisról, aki csodálatos tökéletességgel, százféle változatban táncolta. Rameau és Campra is örömet alkalmazzák, mert Mlle Prevost, a nagy táncosnő gyönyörűen járta. A passepied csakhamar megtalálta az utat a versaillesi kastély termeiből az európai udvarokba. Németországban a fejedelmeknek volt kedvelt passepied-ük. Bartholomé y Boxerans spanyol koreografus, a szicíliai király udvari táncmestere, 1744-ben kiadott munkájában (Reglas Utilas para los Aficionados a Danzar), fejezetet szentel a passepied fajainak és technikájának.

A rigaudon nevét sokféleképen próbálták magyarázni, legvalószínűbb Rousseau etimológiája, mely állítólagos megteremtőjétől, Rigault nevű provencai táncmestertől származtatja. Eleven ütemű, egyaránt kedvelt az udvarnál és az operában. Dufour és Compan aprólékosan leírják. Az első pozícióban beállított láb térdben meghajlik, majd szökellve felemelkedik, ugyanakkor a jobb láb kinyújtott térdrel a csipőből oldalt kivetődik, majd visszatér az első pozícióba. Ugyanezt végzi a bal láb, de térdmozdulat nélkül, a mozgás a csipőből történik. Mikor a két láb ismét a földön nyugszik, újból meghajlás, fölugrás, visszaereszkedés. A Dauphinéban különleges rigaudont járnak. Első részében a táncosok forognak, második részben a legény szemben táncol a lánnyal, majd megkezdődik a leányváltás. A legény szomszédnője elé lép, csalogató táncot jár, ujjával csattogtat, tapsol, ugrál, kézen fogja a leányt, aki vonakodva követi táncosát énekszó mellett. A sisson nevű táncot (neve Roussi de Sissone gróftól) azért említjük, mert a modern táncterminológiában találunk ily nevű lépést. Behajlított lábbal ugrás, a visszaesés alatt a láb magasan kinyújtva

marad. Allítólag Madame de Maintenon grációzan csinálta. Ma keresztugrást értünk alatta.

Még mindig akad ibériai tánc francia földön: a Follia vagy Folie d'Espagne. Portugál tánc volt, melyet a hagyomány szerint Don Pedro király a XIV. században szokott éjszaka fiaival járni. Covarubbias a Tesoro de la lengua castellanaban (1611) igen lármás portugál táncnak írja le, kis réztányérok (sonajas) és egyéb hangszerek mellett járják. Némelyek álarcos legényeket visznek vállukon, mások leánynak öltözve, hegyes ruhaujjakkal forognak, táncolnak, ütik a réztányérokot. A láрма nagy, a zene szédítően gyors, a néző azt hiszi, valamennyien eszűket vesztették. Innen származik a follia (őrültség) név. Madame De Sévigné igen dicséri; mint a legtöbb táncot, ezt is ostinato dallamra járták. A XVIII. század mesterei közül Corelli és Farinel írtak folliat. A follia stilizált koreografiáját nem ismerjük. Nemzetközi divatnak örvendett a forlana, furlana, vagy friauliana, mert Friaul tartományban járták, innen csakhamar átment Velencébe, ahol állítólag a gondolásoknak volt kedvelt tánc. Csalogató tánc $\frac{3}{8}$ ritmusban, ellenmozgással egy vagy két pár között, egymás kezét lábát megérintik és különböző figurákat realizálnak. Pécour táncgyűjteményében és Campra balletjeiben is megtaláljuk.

Angol eredetű a gigue, mely az irlandi vagy a skót jigből származik. Nem térhetünk ki a sokféle etimologia konjekturára, (Gigue-jig-Gigue-Geige valamint gigue-gigot = combalakú hegedű, giquer = táncolni). Pulver (Dictionary of old English Music) kétségtelenül brit, sőt valószínűen angol eredetűnek mondja, míg Grove angol zenelexikona régi olasz táncnak (giga). A skót jigről Shakespeare is megemlékezik. Erzsébet királynő korában igen népszerű, bizonyítja a Fitzwilliam Virginalbook gazdag gigue muzsikája. Samuel Pepys is sokat emlegeti naplójában. Nem ismerjük azonban koreografiáját. Burns a skót költő dicsekedik, hogy a skót nem olyan izléstelen, ceremoniás mozgással (insipid formal movements) táncolja, mint a francia és az angol. Az angol jigit különösen matrózok járták. Biztos, hogy ettől különbözik a Feuillet koreografiája. A hamisítatlan jigben, mint a mai dzsiggelésben (step) a talppal való ritmikus dobogás lehetett főfigura. Amerikában jiggelni = táncolni.

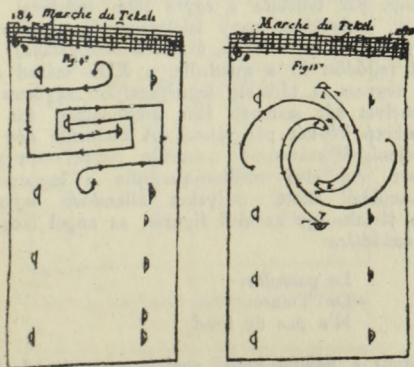
Ebben a században is megtaláljuk az Allemandet melynek azonban nincs köze a XV. századbelihez. XIV. La-

jos idejében az Allemande előkelő, kedvelt tánc. Feuillet tagadja német eredetét, francia táncnak mondja. Desrat szerint két táncosnő között lassú lépésekkel előre, majd vissza, a táncos lábujjhegyre emelkedve, karja alatt forgatja a hölgyeket, felváltva jobbra és balra. Megállanak, a hölgy szembe fordul a férfival, hogy lábujjhegyen forogjon vele, helyére visszatérve a másik hölgyre kerül sor.

A legfontosabb behozatal a XVII. században Franciaországba és rajta keresztül a kontinensre, a country danse, melyet Isaac es André Lorin táncmesterek hoznak át 1684-ben. Lorin kéziratos művében az angol táncot figurínákkal illusztrálja. Morley az *Introduction to practical music*-ban (1597) már említi a country dance-t, melyet a volta és courante ritmusában írnak, de más koreografiával táncolnak. De az Erzsébet és Mária királynők korában kedvelt country dancenak (falusi tánc) semmi köze a XVII–XVIII. századbelihez. Roppant népszerűségét bizonyítja John Playford híres gyűjteménye: *The English Dancing Master or Plain and Easie Rules for the Dancing of Country Dances with the Tune to each Dance*. 1651–1721-ig tizennyolc kiadásban, kilencszáz kontratánccal. A country dance a XIX. század elején sem veszít vonzóerejéből, mint Thomas Wilson kötetei (*An analysis of country dancing etc.* London, 1808, 1811, 1816, 1818.) tanúsítják. Jellegetesebb sajátossága a szemben álló két arcvonal, ez tette lehetségessé a country szónak contre-á való átalakulását, így lett belőle contredanse, kontratánc. Az angol country dancenak két formáját ismerjük, a round form-et és a long form-et, más-ként longway-t. Tehát körtánc és sortánc, előbbi hamar kiment a divatból. Walter Carr hangsúlyozza, a country dance lépéseinek nincs meghatározott koreografiája, zenéjének állandó ritmusa. A táncosok kedvük és leleményük szerint rögtönözhatték a figurákat: hölgycsere, párváltás, füzér, egyik sorból a másikba átjutás, mint a Morris dance-nál. A Longway sémája egyszerű. Az első pár figuráját járva helyet cserél a másodikkal s így tovább, míg a sor végére jut. Ez alatt a másodikból első, majd a harmadikból első s így tovább, a másodikból harmadik, negyedik lett. Ezt is sokféle módon variálhatták. Így lehetséges, hogy Casanova 1775-ben a muranoi kolostorban olyan kontratáncot látott, mely teljes óráig tartott.

A kontratánc francia formában áradt szét a kontinensre. Lancret képe páros táncot ábrázol, Watteaué

szintén. A párok egymás között figurálnak, de egyedül is táncolnak. A lépések nem nehezek, sok mozdulat, mimika, kéz és lábmozgás díszítik: kézfogós mozdulatok, láncok, párkeresztezések. A contredanse a style galantnak legfínomabb kifejezője rokoko koreográfiájával a XVIII. század derekán. Feuillet gyűjteményében jellemző címeket olvasunk: Jalousie (Féltékenység), Bergère (Pásztorlány), Coquette (Kacér) stb. Feuillet gyűjteménye után a legfontosabb contredanse gyűjtemény a Dezais-é. Második



Thököly Imre indulója Dezais Contredanse gyűjteményében (1712)

kötete (1712) közli La marche de Tekelit, Tököly Imre indulóját. Itáliában is elterjedt a kontratánc, mint kitűnik Dufort Trattato del Ballo Nobile (Napoli, 1728) művének Della Contredanza fejezetéből. Az olaszok Ingleset, Tarasconet járnak (neve a délfancia karnevál szörnyetegétől), de a Tarantellát is ástilizálják kontratáncnak. Az olasz kontratánc gyors lüktetésű, a lépések bonyolultak, az olaszok itt is szeretik a technikai virtuozitást. Spanyolországban is sokat járnak. Don Preciso: Elementos de la ciencia contradanzaria etc. Madrid, 1796 műve humorisztikus megjegyzéseivel igen mulatságos képet adja a spanyol kontratánc járványnak. Reverend

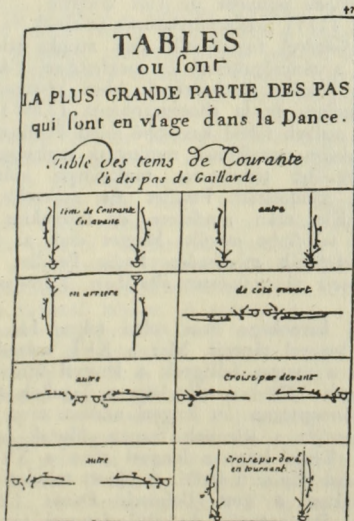
Abbé, XIV. Lajos erdélyi ügyvivője a magyar táncokat branle-hoz és kontratáncokhoz hasonlítja. Mozart és Beethoven is írtak kontratáncokat.

A francia kontratáncból lett a cotillon. Tulajdonképen a kontratánc élt tovább az új név alatt és tett szert hihetetlen népszerűségre. Nevét a cotillontól (parasztszoknya) nyerte. Dumenil egy régi népdalból véli megfejteti a jelentéstani változást: Ma commère, quand je danse, mon cotillon va-t-il bien? Kezdetben két, három pár táncolta s alig egy-két figurából állott. Mikor báltzáró tánc lett, valamennyi pár táncolta s egyre több figurával (tour) díszítették, melyekben nagy leleményességet, néha fényűzést fejtettek ki (ajándékok, ékszerek osztogatása). A Cotillonból fejlődött ki a quadrille, a XIX. század divatos francia négyese, a társaság legnépszerűbb együttes páros tánc, melyet két szemben álló arcvonalba kis négy-szöget alkotó két-két pár táncol. A quadrille név lovasági kifejezésből származik: quadrille, petite compagnie = kis csapat. Az első cotillon-quadrille a legnépszerűbb kontratáncokból állott, melyeket állandóan ugyanazon dallamra jártak. Így az első figurát, az angol láncot egy népdal melódiára:

Le pantalon
De Toinon
N'a pas de fond

A figurát a népdal kezdő soráról nevezték el, később mikor más dallamra járták, a név továbbra is megmaradt. A második tour: Été, eredetileg le pas d'Été (nyári lépés), mely danse champêtre nehéz lépésekkel. A harmadik figurát: La Poule-t eredetileg Vincent zenéjére táncolták, a tojó tyúk kotkodácsolását utánozta. Negyedik tour: La pastourelle, Collinet a császárság alatt népszerű Gentille Pastourelle című románcának hangjára járták. Néha, ezt a figurát a Trenitz helyettesítette (Trenitz táncmester alkotása). A záró figurának sok változata volt. Galop ou Saint-Simonienne, mikor a saint simonista elveknek hódoltak. A francia négyes szédítő arányokban hatalmasodott el. Mindenütt új zenére, alkalmyszerűen összeválogatott muzsikára táncolták. A kor leghíesebb quadrille muzsikusai Musard, a Tolbecque fivérek, Offenbach és Strauss János. Bülow Berlioz Benvenuto Cellinijéből, Chabrier a Trisztán és Izoldából csináltak quadrillet.

A legváltozatosabb címeket adták: Q. des Variétés Parisiennes, Q. du Courrier du Salon. Q. des Menu Plaisirs, Q. des Lanciers stb. Volt Q. Russe, Q. Américain. A magyar körtánc is a XIX. század első évtizedeiben, mint Q. Hongrois szerepelt külföldön.



Feuillet táncrŕgztŕ jelei

A XVI. században Tabourot megkísŕrelte jelekkel meg-rŕgztŕteni a táncot. Nŕhŕny eredmŕnytelen kŕsŕrlet utŕn Feuillet adja ki 1699-ben az elsŕ koreografiai jeltŕblŕza-tot a tánclŕpŕsek rŕgztŕsŕre: Chorŕgraphie ou l'art d'ŕc-rirŕ la danse par caractŕres figures et signes demonstratifs, a mŕsodik kiadŕs, melyet Dezais-sel egyŕtt ŕrt, 1713-ban lŕtott napvilŕgot. Feuillet kŕnyve a táncmŕvŕszet elsŕ ŕs tŕkŕletes nyelvtana, mely jelzŕseivel, rŕvidŕtŕseivel nagy segŕtsŕgŕre lehetett a kor táncmestereinek. Azonban is-

mernünk kell az egykorú táncpraxist, hogy Feuillet jelei nyomán életre keljenek a lépések. A koreografikus jelrövidítések aprólékosságban merültek ki, a részletek között sokszor elveszett az egész. Rameau táncmester 1725-ben adta ki *Le Maître à danser* című művét, összehasonlító tárgyalása az előző korok táncművészetének. Másik művében (*Méthode nouvelle de l'art d'écrire... des danses de ville*, 1725) a tánctabulatúrák írásának és olvasásának egyszerűsítésével foglalkozik. Sok munka jelent meg, mely mind a táncrögzítéssel és megfejtéssel (*déchiffrer*) kísérletezik. Feuillet rendszerének kései visszhangja még Magny *Principes de la chorégraphie*-ja (1765). Ezek a rendszerek, melyek többé kevésbé mind Feuilletből merítettek, leginkább szerzőiknek nyújtottak segítséget a tánc-tanításra. Feuillet táncmester tanítványai számára így továbbította gondolatait. Feuillet és nevesebb tanítványainak halála után rendszere és lassankint a többi rendszer is feledésbe merült. Megint csak az emlékezet volt a táncfigurák megőrzője. Pedig Feuillet rendszere mint a francia táncművészet általában, Európaszerte vetetett.

A század koreoképe nem volna teljes, ha megfelelkeznenk a lengyel táncról. Már a XVI. századik második felében a nyugat felfigyelt a lengyel táncra. Mikor Valois Henrik 1574-ben elfoglalja a Jagellók trónját, a koronázási ünnepségen járt lengyel nemzeti tánc koreográfiáját és zenéjét a jelenvolt francia főurak hazahozták országukba. Tény, hogy a lengyel tánc a XVI. század vége felé kezd népszerű lenni. A német tabulatúrák könyvekben gyakori a gutt Polnisch Dantz (Waisselius, Christenius, Demantius). Az első lengyel táncok még nem mutatják a mai lengyel ritmust. A drezdai kézirat tíz lengyel táncának $\frac{2}{4}$ ritmusa már közel jár a Danza polacca vagy Ballo Polacco ritmusához. A német zeneírók: Telemann, Mattheson, Marpurg sokat panaszkodnak a lengyel tánc hullámra, mely a Wasa királyok idején a skandináv országokat is elárasztja és Franciaországban is fokozódik, mióta Leczinska Mária trónra jut. A polska-polonaise mellett a lengyel chorea is kedvelt külföldön (lőcsei tabulatúrák könyv). A lengyel tánc fejlődésében három periódust különböztetnek meg. I. 1574—1630 a páros ritmusú lengyel tánc kora. II. 1630—1730 a tánc kibővül a páratlan ritmusú Nachdantz-al. III. 1730—1830 a két rész különválik. Az első

páros ritmusú tánc átalakul a páratlan ritmusú polonaise-é, a második önállósulva mazurka lesz. A Nachdantz, mint a tánc történet eddigi folyamán, rendesen ugrótánc. Németországban a „der Teutsche Sprung”, melynek lengyel változata igen kedvelt. Valentin Haussmann említi a Venusgarten című lengyel táncgyűjtemény előszavában (1602). Vallerius Retzelius meg is magyarázza. A páros ütemű spondeusból a proportio peritiorum-ban páratlan, jambikus ritmus lesz, ez a mazurka; a proportio plebeiorum trocheus ritmusra változtatja a dalmot: ebből lesz a valcer. Apor Péter kifejezése a Metamorphosis Transylvaniae-ban: a lengyel változó, alkalmasint a lengyel utótánc járásának módoszataira vonatkozik.

Európában a polonaise szerepel reprezentatív lengyel táncként. A polonaise nem népies, de udvari eredetű tánc. Böhme azt hiszi, hogy 1697-ben keletkezett, mikor Erős Ágost szász választó elfoglalta a lengyel trónt. Mások ismét spányol eredetűnek gondolják, mert ritmusa hasonlít a boleroéhoz. Polonaise ritmusokat találunk a régi gaillardeokban, saltarelloknak is. A kezdő figura a seguidilla bekezdő képlete. A polonaiseben a középkor és a renaissance sétatáncai újulnak ki, a XVI. században találunk ennyi ünnepiességet, szertartásosságot. Mickiewicz Ádám festőien írja le és lengyel nemzeti táncnak mondja. Ritmikailag a legjellegzetesebb és talán a legrégebb lengyel tánc a krakoviak, $\frac{2}{4}$ ritmusban szinkopákkal. Koreografiáját jellemzi az ugrás, lábhegyről vagy sarokról. Ellentétül a polonaise után táncolták, főképen a napoleoni háborúk idején. Glinka és Chopin is feldolgozták.

A francia tánc világhuralmát a XVII. században német írók bizonyítják legerősebben. Michel Praetorius Terpsichore Musarum-a (1612) francia táncdarabok Németországban divatos gyűjteménye, melyeket Anthoine Eme-raud táncmester hozott magával „Galliából” Braunschweigba. A gyűjtemény közli a kiválóbb fejedelmi személyiségek táncait. Gottfried Taubert lipcsei táncmester Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tanzkunst bestehend in drei Büchern (1717) című munkája, melyet a szerző Frigyes Ágost választónak ajánlott, bőbeszédűen és szórszálhasogatóan (1176 oldal) Pécour, Feuillet és Dezais műveit kivonatolja és magyarázza, főképen koreografikus tabulaturáikat. Praetorius és Taubert műveit száz esztendő választja el, de a francia tánc vonzó ereje az évtizedek múlásával sem

csökkent, sőt növekedett. Böhme a német tánc történetírója elkeseredve mondja: Der Deutsche war das ganze Jahrhundert der Affe der Franzosen... Soame Jenys angol költő lelkesülten magasztalja a francia táncot *The Art of dancing* c. művében (1730). Angliában Feuillet elméleti művét John Weaver átültetésében használják (*Orchesography*, 1706).

A forradalom előtti nyugati tánc-kultúra társadalmi keresztmetszetét Mozart Don Juan-jának báli jelenete mutatja. Ottavio és Anna, a főúri pár, menuet-t ($\frac{3}{4}$) járnak, Don Juan Zerlinával kontratáncot ($\frac{2}{4}$) jár: az arisztokratikus nőhódító polgári leereszkedése, végül Leporello és Mazetto gyors keringőt ($\frac{3}{8}$) táncolnak. Mozart zenije szatirikusan összekeveri a három táncot. Három keringőütem esik egy menuettaktusra és három kontratánc taktus két menuetütemre.

Magyarországon is sokat táncoltak a XVII—XVIII. században. A kurucharcok nem csökkentették, sőt fokozták a tánc kedvet. Apor beszéli, hogy asztaltól felkelvén a főurak mindjárt táncolni kezdtek, Szentpéteri István szerint a szolgák is két kézzel kapják a táncot. Az ország első táncosa Thököly Imre, akinek atyjáról, István grófról, hű embere Lipóczi Keczer Ambrus igen sok táncos mulatozást jegyzett fel. Élete végéig szereti a táncot. Nikomédiába érkeztek a fejedelem és Zrínyi Ilona is táncolnak. Paul Lucas francia utazót, aki meglátogatta a fejedelmet csisztyikjében, „a virágok mezején”, nagyon megígérte a fejedelem majordomusa feleségének, a szép Katalin asszonynak tánca, melyről feljegyzi, hogy mindenféle mozgások (*toutes sortes de mouvements*) fordultak elő benne s a tánc és a zene ritmusa mindig összevágott. Lucasnak, aki XIV. Lajos ügynöke volt, tehát az udvari élettel ismerős, nem tűnt volna fel ez a körülmény, ha nyugati táncot lát. Valószínűen a magyar hölgy magyar, vagy legalább is magyaros koreografiájú táncsal bájolta el az idegen vendéget. Rákóczi s a kuruc vezérek udvarában a francia tánc dominált. Erre vallanak Rákóczi francia kultúrája, francia vendégei, Forgács Simon levele, melyben a paszpüctről, *passepiedről* ír. Bercsényi udvartartásában volt táncos is, aki bizonyára nyugati, mint az udvari zenészek csaknem kizáróan. Beniczky Gáspár naplója is többször megemlékezik a táncba „eredésről”. Ifjabb Tsétsi János a későbbi híres sárospataki tanár diákkori krónikájában szigorú puritanizmussal korholja a

kuruc vezéreket s magát Rákóczit is mulatozásaik és táncuk miatt. Bercsényi levelei széleskörű koreografiai ismeretről tanuskodnak, beszél zsidó táncról, mely az imádkozó zsidók mozdulatait parodizáló, groteszk jellemtánc, tót lejtőről, melyet nem akar simpliciter venni, (hanem csak figurálva). Apor Péter sok idegen táncról tud (minevét = menuet) s panaszkodik, hogy nincs már becsülete a magyar táncnak, minduntalan kiáltják a hegedűsnek: Vonjad az német, francia, tót táncot! Koháry István is munkácsi fogságában a lengyel táncot siratja, melyet Eszterházy Pál is leír (Palas s Ester kedves tánc). Tót, oláh táncot is jártak az udvarnál is, a főúri világban kedvelt szokás — külföldön is — parasztruhába öltözve néptáncot járni. Eszterházy Rebeka az 1647. évi országgyűlés alkalmával a császárné előtt oláh táncot jár. A magyar nép leleménye ekkor már igen sok táncot produkált. Czegei Vass György említ fegyveres táncot, Apor Péternél olvashatunk sok magyar táncról is. Sajnos koreografiájukat csak szűkszavúan jegyezte föl, pedig ezek valamilyen stilizált néptánc lépésekből állhattak, lehet hogy egyszerű paraszt táncok, de az is lehet, hogy magyar dallamra jártak (v. ö. a magyar virginálirodalmat). Tudunk süveges táncról, mely csalogató tánc, süveggel. Bethlen Miklós kancellár igen szerette, még Kisfaludy Sándor is járta. Az egeres tánc stilizált macska-egér játék. Figurái az ismert nyugatiak. Két szemben álló, férfi és női arcvo-nal, nő csalogatással, forgó táncsal, párváltással, sorke-rüléssel stb. A lapockás tánc (lapocka, lapátka = kis súlykoló) inkább társasjáték, melyet vagy figurákkal, vagy tánclépésekkel vegyítettek. Az Ungarischer Simpli-cissimus szól lakodalmas fáklyatáncról, melyről tudjuk, hogy nyugati motívum. A tapsi táncot Rettegi György naplója (1760) sorolja fel, a tapsolás nyugatról ismert motívumát alkalmazza. Simai Kristóf Végtagokra szedett szótára (1809—10) szerint saltus in quo manus mutuo comploduntur. Gvadányi róka táncot is említ, ez nyilván társasjáték lehetett, mint a Rettegi György naplójában előforduló táncok (bundás, borbély, siket, tolvaj stb. táncok) legnagyobb része.

Az olasz renaissance főurainak kedvelt táncait feljegyezték, magyar személyiségek táncait is ismerjük. A Ká-joni kódex megőrizte Apor Lázár táncának dallamát, melynek magyarosságából magyar koreografiára következtethetünk. A szász Heydendorf feljegyezte önéletraj-

zában, hogy Thuri követ a háromszéki országgyűlési bálon (1790) a főkirálybíró bosszantására Rákóczi táncát húzatta, melyet sok érzéssel táncolt. Koreografiai adatunk róla nincs. Az első nyugati koreografus, aki észreveszi a sarkantyus magyar táncot, Andrea Gallini, Londonban élő olasz koreografus, aki alkalmasint sohasem járt Magyarországon (A Treatise of the Art of Dancing, London, 1762, 192 l.). Az első, aki táncatabulaturába foglalta a magyar tánc faji és nemzeti sajátosságait (die stolze und tändelnde Leidenschaften), C. J. von Feldtenstein, német koreografus (Erweiterung der Chorographie etc. Braunschweig, 1772.). Heydendorf feljegyzi, hogy Erdélyben a magyarok, de a szászok is jártak táncot „nach altungrischem Art”. Leírásából meghajlásokkal teletűzdelt altväterisch menuetre következethetünk.

A XVIII. század utolsó évtizedeiben a nyugati táncok tömegesen özönlik el Magyarországot. Cinka Panna latin sírfeliratán is olvassuk, hogy egyforma készséggel játszott stájer, német és francia táncot. Csokonai a Dorottyában felsorolja: minét, langaus, kontratánc, lengyel, stájer, galoppáta, strassburger, hanák, valceres, mazurka, szabács, kozák. Sőt e módi bolondság — írja — többre is megy vala.

A TÁNCOLÓ KONGRESSZUS

A belga Ligne herceg e szavakkal jellemezte a bécsi kongresszust (1814): le congrès danse bien, mais il ne marche pas (a kongresszus jól táncol, de nem halad előre). Intrikálni, flirtelni és táncolni: az egykorú mémoire írók szerint ez volt a bécsi kongresszus programja, éppen merült ki munkássága.

A haldokló francia királyság utolsó napjaiban az udvar és a főnemesség mámoros örületben táncolt. Louvet metszete a nemesség, papság és a harmadik rend táncát karikaturában szimbolizálja. A rémuralom alatt a nép táncolja a carmagnolet és néhány forradalmi táncot az Être Suprême tiszteletére rendezett ceremóniákon, de ez csak a fanatikuskok örvengése. Alig szünik meg a lidércnyomás és alakul meg a directoire, Párisban huszonhárom színház és ezernyolcszáz tánchelyiség (bal public) nyitja

ki ajtaját. Mintha felejtteni akarnák a sok borzalmat, annyira eszeveszetten táncolnak. Csak így érthetünk meg olyan izlésbeli kisiklást, mint a *Bal à la victime*, melyben az vehetett részt, aki valamelyik közeli hozzátartozóját vesztette el a vérpádon. A *directoire* hölgyei meztelen karral, födetlen kebelrel, sokat sejtető kosztümökben táncolnak, szandálokban, tincsekbe fonott hajjal, vagy à la guillotine (bubi frizura), görög szobrok után modellirozva magukat. Éppen oly divatos à la *sauvage* módra öltözni a tánchoz: ing helyett tapadó testszínű derékban. Nemcsak a tánctermekekben tombol a tánc düh, hanem a templomokban és a templomromok között. A konzulátus és a császárság alatt sem lankad a táncolók kedve. Előljárnak a katonák. Raffet kőmetszete Napoleon katonáinak csoportos táncát ábrázolja a csata előestéjén. A restauráció alatt megnyílnak a legzárkózottabb „ultra” családok szalonjai is. A társaság táncban keres feledést a multra. Berry hercegnő a legfőbb rendezője a mulatságoknak. Stuart Mária emlékének korhű kosztümben járt quadrilleal hódolnak. Apponyi Antal gróf nagykövet meghonosítja a táncos reggeliket. Unokaöccse, Rudolf gróf a főtáncos, aki magyar táncra tanítja a párisi aranyifjúságot. Páris példáját Európaszerte követik. Táncnaptárakat állítanak össze Németországban. (*Neuer Tanz und Ballkalender auf das Jahr 1801*). A júliusi forradalom, a polgári öntudat erősödése fokozza a *bourgeoisie* tánckedvét.

A napoleoni századforduló legnépszerűbb tánca a keringő. Családfáján elég sok tánc szerepel: volta, waltz, Roller, Dreher stb., sőt a XVIII. századbeli *O Du lieber Augustin*. Tempójának skálája széles. A valcer jelentősége a párok teljes önállósulása és függetlenülése egymástól, nincs többé egymásközi figurálás, ellenmozgás, csoportba, körláncba tömörülés. A szerelmes pár kedvére keringőzhet amíg tetszik. A romantika érzelmes levegőjében ez a tánc uralkodik. A nagy valcer áradat Bécsből indult el nyugat felé (bécsi keringő). A valcer-technikákra világot vet Thomas Wilson, a *King's Théâtre* táncmesterének műve: *The Correct Method of German and French Waltzing*. London, 1817. Ismerteti a francia keringő három fajtát: *slow waltz* (lassú keringő), *Jetté* vagy *Quick Sautouse Waltz* (gyors keringő) és *Sautouse Waltz* (szökellő keringő). A francia keringő lényege: két ütem egy valcer lépésre. Férfi: első ütemben három lábmozdu-

lat lábhegyen: váltakozva jobb, bal, jobb láb. Második ütem: ballábheggyel kör, mögéje keresztben a jobb láb harmadik pozícióban, két lábhegyre emelkedve a jobb sarok a bal sarok elé kerül. A lépés mindig a jobb lábbal kezdődik. Hölgy: ugyanaz, de a lépés a második részzel kezdődik, jobb lábhegykörrel. A sauteuse szökellő valcer. A német keringőben nincs lábhegyre emelkedés, de a harmadik és negyedik mozgás könnyű szökellés, a hölgyeknél az első és harmadik mozgás nem oldalt, de előre történik. A Zweischritt keringő Oroszországból terjedt el, a keringőlépés első mozgása az ütem két első részére, a második mozgás a harmadik ütemrészre esik.

A keringőnek nemsokára diadalmas versenytársa a cseh polka (pulka: fél- vagy váltólépés). Világhíres lett, mikor egy cseh táncmester Párisba viszi. A polka a haldokló valcer mellett új életerőt önt a tánctermekekbe, forradalmasítja a táncoló Párist. A táncmesterek reá vetik magukat, már nem egyszerű forgó tánc, mint hazájában, de polka quadrille, egész sereg figurát terveznek számára. Valóságos polka tudomány alapjait kezdik megvetni. Mindenütt polka-tanfolyamok nyílnak, a polka a bourgeoisie tánca lett, éltes, tekintélyes hivatalnokok nem restelik a fáradságot, hogy megtanulják lépéseit. Perrot és Adrien Róbert megírják „La polka enseignée sans maître” című könyvüket. Érdekes kortörténeti dokumentum az Almanach de la polka pour l'Année 1845. Lemer cier kimetszi a polka figuráit. Cham, Daumier, az angol Cruikshank rajzaikban gunyolják a polka járványt. A második császárság három legelőkelőbb táncmestere: Laborde, Markovski és Cellarius versenyeznek új polkalépések kieszelésében. Néhány figuránév: promenade valse valse à rebours, valse roulée ou tortillée, pas bohémien. Cellarius tanítványai közé tartoznak a magyarok, lengyelek és románok. A polka már nem annyira a szalonok tánca, de a nyilvános tánctermeké (Frascati, Marboeuf, Champs Elysées, Wauxhall, Prado, Buillier).

A restauráció táncai között találjuk a galoppot, melyet Junk tánc lexikona német táncnak mond. Párisban azonban már Napoleon alatt francia táncnak járvák. A galop lépés egyszerű: az egyik láb taszítva kergeti (chassé) a másikat, melyet tovább csúsztatunk. Galopadenak nevezték a különböző nemzeti táncokat is. 1827-ben a Théâtre Porte Saint Martin-ben a La neige című balletben Mazurier és Mimi Dupuis Bihari dallamára Galo-

pade Hongroise-t jártak, a darab címlapja darutollas, csizmás pandurt ábrázol: ez a francia-magyar verbunkos.

A napoleoni inszurrekció katonafogdosása, Bihari bandája mellett, (Werbmusik), a verbunkosra terelte nemcsak az ország, de egész Európa figyelmét. A magyar paraszt és a magyar lovaskatona virtusa, a magyar cigány művészete termelte ki ezt a nagyszerű táncot, melynek párját sem az etnografiai, sem a koreografiai irodalomban nem leljük. A hogyan egy éles szemű osztrák katonatiszt még a XVIII. század végén írja, a verbunkoson meglátszik, hogy lovas katonák tánca, akik lábuk lassú mozgásával akarják magukat fokozatosan felfrissíteni és a lassú táncból átmenni a szilajba. A verbunkost néha nők is táncolták, máskor meg a verbunkos figuráit alkalmazták a magyar páros táncban. A lényeg mindig a lassú-friss váltakozása. A Bécsben áliomásozó magyar ezredek és a bécsi mulatóhelyeken muzsikáló cigányok csakhamar megkedveltették a verbunkost a császárvárossal. A zeneszerzők és táncmesterek érdeklődnek iránta. Bengraf József a Balett Hongrois előszavában elmondja, hogy székely huszárok multságára (pour une masquerade des houssart's dits Szeklers) írta. Latz András székely huszár Bécsben híres verbunkos táncos. A Hadi és más nevezetes Történetek. c. bécsi újság verbunkosokat közöl (1790 február 5). Mikor Széchenyi Ferenc gróf Nápolyba hódoló küldöttséget vezet IV. Ferdinánd király és Karolina királyné elé, a kíséretében volt huszár század a San Carlo operaházban „magyar tántzba kerekedett” s a nápolyi méltóságok is eltanulják a Károly teatrumban a verbunkost Széchenyi huszáraitól. A bécsi udvari reduton Muzarelli balettmester az udvari Opera balettkarával verbunkost mutat be (1790 január 23). „Az asszony személlyek fejeket módos fekete főkötő díszítette, valamint a derekokat szép pozsonyi váll, mellyhez volt alkalmaztatva a szoknya is, a férjfiak kalpag, sárga mente, kék dolmány, veres nadrág, sárga tsizma s nagy taréjos sarkantyú által szerettek magoknak magvaros tekintetet. Tsak a' volt a kár, írja a Bécsi Magyar Hírmondó, hogy a balettmester nem kérdett előre tanácsot a magyar tántzhoz jólértő magyaroktól, hanem tsupán a' Maga képzelődése után indult el, melly igen szembetűnő hibákat ejtetett vele. Illyen volt p. o. hogy az asszonyoknak sárga bakkantsot készítettett s' azt adta nekik regulául, hogy valamint a férjfiak úgy ők is verjék össze a bokájokat s tsapkodják ugrás

közben a lábok szárát." A magyar tánc a bécsi színpadon is népszerű lesz, dallamait nagy mesterek (Haydn, Beethoven, Schubert) dolgozzák fel. Táncolják a pétervári kadét iskolában (vengerski tanec), párisi, londoni bálokon. 1813-ban a londoni King's Théâtre Haymarket színházban Didelot francia koreografus Rákóczi balletjében (The Hungarian Cottage or The Illustres Fugitifs, 1813) Rákóczi és Rákócziné magyar táncot járnak, melynek nemzeti sajátosságaival nem tud betelni az angol sajtó. (A ballet részletes leírását ld. a Lukinich-szerkesztette Rákóczi-Emlékkönyvben, „II. R. F. és a Zene” c. dolgozatomban.) Olasz és francia koreografusok gyakran stilizálják a verbunkost. Aumer, a Kärntnertheater francia balletmesterének *Das ländliche Fest im Wäldchen* bey Kisbér című balletjében (1815) a ballerínak huszárnak öltözve járják a verbunkost, Simonyi óbester eskadronjának nem kis gyönyörűségére. A verbunkos feldolgozása műtáncnak hamarabb kezdődik meg külföldön mint itthon. A Pester Stadttheater mutat be néha magyar táncot, a vidéki színtársulatok is, de a Gvadányitól, Berzsenyitől, Czuczortól megénekelt verbunkos első nagy színpadi művésze csak a harmincas években támad, Farkas József személyében, akinek Béctől Párisig mindenütt tapsolnak, mikor Bihari muzsikájára dolmányos, kardos magyar ruhájában elrakja a magyar táncot. A magyar romantikus triász, Lavotta, Csermák, Bihari táncmuzsikát ír, melyben a verbunkos dominál. Az udvari bálokon, a társaságban a verbunkosnak és a páros táncnak keverékét táncolják. Így a nápolyi király és királyné magyar ruhában, Pozsonyban. Megbízható koreografiai adatunk az udvarképes magyar műtáncról nincsen, csupán a verbunkos paraszt figuráiról, melyek nem olyan változatosak mint a latin vagy szláv népi táncok, de a hatás ereje festőiségük, andalgó és szilaj muzsikájuk és a magyar temperamentum egyetemességében rejlik. A toborzó csapat megjelent a falu vagy a város piacán, feláll körben, melynek közepén helyezkedik el a táncvezető káplár és előtáncos társa. Rendszerint helyben bokázással kezdik, aztán járják a lassut: két lépés jobbra, ugyanannyi balra, bokázás, sarkantyúpengetés. tapsolás, lábszárütés követi a friss aprózott lépésekkel. Ez csak a séma, melyet a táncos káplár leleménye, a toborzó katona jókedve, a velük muzsikáló cigánybanda művészete számtalan figurával díszített. Czuczor Gergely írja, hogy 1829-ben, Balaton-

füreden, a toborzócsapat katonás mozdulatokkal és díslépésekkel, arcfordulatokkal élénkítette verbunkosát. A negyvenes évek nevezetes verbunkos táncosa a szepesi németből magyarrá lett Veszter Sándor, aki Bihari bandájának megmaradt tagjaiból zenekart alakítva járta be a külföldet nagy sikerrel. Farkas és Veszter is a magyar naturalista lépést járták tökéletes virtuozitással, de nem fejlesztettek belőle nemzeti táncstílust.

A magyar műtánc kidolgozása, a paraszttánclépések stilizálása akkor indul meg és kezd elterjedni, mikor az olasz, francia, német koreografusok után végre magyar táncmesterek nyulnak a problémához. Szöllősi Szabó Lajos 1839-ben megpróbálkozik a körmagyarral, melynek zenéjét Rózsavölgyi Márk írta. Hat figurából állott: I. Andalgó, II. Lelkes, III. Toborzó, IV. Ömledező, V. Három a tánc, VI. Kézfogó. Nyolc pár járta négyyszög alakban. Mint valamennyi első kísérlet, mely külföldi mintát követ, ez a Körmagyar is naív vegyüléke a kontratáncnak, quadrillenak és bokázó magyarosságnak. Erőltetett figurái igen nehezek. Hogy elterjedését megkönnyítsék, Lakatos Sándor táncmester, „a lábászok lábász”, egyszerűsítette, ami abból állott, hogy magyar sújtásos francia négyest csinált belőle, a párokat két arcvonásban sorakoztatva fel. Hat figura helyett öt lett. A körmagyar a polgári osztályban terjedt el, míg az arisztokrácia a Nemzeti Kaszinó biborka estélyein a csárdást járta. Azért nevezték így az egyszerű lépésekből álló táncot, mert ez az a tánc, melyet vasárnaponként a csárdában a paraszt leányok táncolnak. Az arisztokráciának hízelt, hogy demokratikus ízű táncot népszerűsíthet. A csárdás a negyvenes évektől fogva kedvelt tánc, magyaros ruhában, zsinóros dolmánnyal, sarkantyús csizmában, gyöngyös pártákban járták. A cigányozó magyar úri társadalom egész temperamentumát ki élte benne. Az abszolutizmus idején szimbolikus tánc lett. A negyvenes évek lázas nacionalizmusa nemzeti táncokat akart, főként társas táncokat. Veszter Sándor társalgót kreál (1844), Kőhegyi József koszorút (1847) Rózsavölgyi Márk zenéjére, a következő figurákkal: 1. lassú séta, 2. keresztletjtő, 3. beálló, 4. hegyező, 5. szapora. Nem volt népi gyökere, így hamar reájuk borult a feledés.

Lakatos Sándor több ízben megkísérelte magyar nemzeti táncok kreálását. Szerkesztett verbunkost harminckét figurából, melynek magyaros nevei alatt többnyire idegen

lépések magyarosításáról van szó. Ez a megfejelt verbunkos sokáig kísértett a táncmestereknél, akik próbálták reá kényszeríteni a magyar közönségre. Minthogy sem történeti patinája, sem igazi táncjellege nincs, minden propaganda ellenére is elfeledték. Lakatos még mindig nem csüggedt el, szerzeményei közül való a sortánc, a lengyel magyar testvértánc, az ötvenes években „ősapáink tobor-tánca”, naív romantikus lélek fantáziátlan táncálmai, melyek nyomtalanul elenyésztek. A roppant bőségben termelt csárdások (operadallamokból is) adják meg a millenárius évforduló jellegét. A Paraszt táncok között sok érdekes jelenséget látunk, mint például a Gyöngyösbokrétát, ezek azonban elsősorban etnografiailag érdekesek. Nagy kár, hogy még mindig nincs magyar koreográfus. Ezért meg sem kísérelték a lépések stilizálását. A csürdöngölő, vagy a borica, igazán megérdemelnék hogy színpadon szerepeljenek. A csürdöngölő (csür döngető) csoportos, páros tánc, cifrázott figurákkal, ugrásokkal, virtuóz lábhányással és forgatással patkós csizmás bokázással. Nincs pontos koreografiája, sőt Erdélyben, mely igazi hazája, gyűjtőnévének számít, annyiféle módon táncolják. A borica az erdélyi csángók tánca a Brassó környéki Hét faluban. A legények díszes viseletben helyezkednek el körben, egyik oldalon a táncvezető (vatáf) és partnere, a szemközi oldalon velük átellenben a két rudas. A tánc a vatáf vezénylése mellett megy. Négyféle boricát ismerünk: egyest, kettőt, hármast és törököt. A vatáf vezényszavaira járt figurák: Eggya héj: egyszeri bokázás helyben. Küsső besső: balra fordulva egymás mögött néhány lépés, közben a küsső (bal) és besső (jobb) lábbal dobantás. Hátró: ugyanez hátra. Befelé legények: arccal a kör belseje felé. Hámfel: bokázás. Keresztül: bokázás jobbra-balra lábkirugással. Vasat: a patkós csizmasarkok összeverése. Szemberudas: a két rudas szembe fordul, a vatáf és partnere a körön keresztül hozzájuk táncolnak több ízben, míg a legények helyükön tánclépésben illegetik magukat. Küsső besső figura, jobbrafordulva. Helybe legények, ugyanez mint Hátra. Ragd meg: dobantás. Vasat: mint előbb. A kettős és hármast borica a figurákat kétszer vagy háromszor ismétli. A török borica ugyanez, csak sokkal gyorsabb tempóban (Etnografia, 1899). Az Operaház a kilencvenes évek elején a Vióra balletben székely borica táncosokat léptetett fel. A borica, vatáf, pintin (a vassarkantyú) szláv szavak,

melyekből a tánc délszláv eredetére következtettek. A balkáni népek koreotípusait olyan kevésbé ismerjük, hogy nehéz véleményt alkotni e kérdésben. Az idegen eredet kétségtelen, de nem bizonyítható, ez idő szerint, amit Réthey Prikkel állít, hogy a verbunkos hatott a boricára.

A bécsi kongresszus körüli időkben kivirágzó nemzeti táncdivat felkapta a skót táncot, écossaise-t is. Bécsben nagyon szerették. Schubert, Beethoven is írtak Ecossaise muzsikát. Az ujjáteremtett táncok között megjelenik a Française és az Allemande is. Utóbbi semmi kapcsolatban a XVII. század Allemande-jával, inkább a ländlerre és valcerre emlékeztet. (Beethoven írt egy füzet Allemande-t). A Française menetes tánc volt (pas marchés) négy figurával, némely helyen, mint Bajorországban, sordánc, különböző alakzatokkal.

A szláv táncok között a kalamajka is divatos, Gvadányi A nótárius budai utazásában némi megütközéssel emlékezik meg e táncról. De legjobban a mazur tűnik ki (neve Mazur tartományból), mely csakhamar detronizálta a krakoviakot. Népszerűsítéséért sokat tett a párisi emigráns lengyel kolónia. Czartoriska hercegnő híres szalonja a Hotel Lambertben a lengyelek találkozó helye, a palota fiatal lengyel főúri hölgyek internátusa, ahol sokat táncoltak. A mazurka nagy ügyességet és hajlékonyságot kívánó tánc, megszámlálhatatlan figurákkal, melyek közül különösen két lépés érdemel figyelmet; a mazurka és a holubiec. A mazurkalépésben a két térd egyidejű meghajlításával a jobb lábat előre csúsztatjuk, miközben a láb meghajlítva marad, végül kiegyenesedik s a jobb sarokkal a földre dobbant. A holubiec: minden egyes figura előtt vagy után a férfi jobb karjával átfogja a nő derekát és helyben forog vele, majd gyors karváltással a hölgyet maga elé engedi és jobb lábbal hátra fordul. Technikája a következő: (férfi: jobb láb, nő: bal) első negyedre a jobb láb a negyedik pozícióból a levegőbe lendül és a bal mögött a harmadik pozícióba ereszkedik vissza. A második negyedben a két térd meghajolva, a harmadik negyedben a jobb láb kiegyenesedik és úgy marad. A holubiec főként az orosz mazurkában kedvelt, az oroszok nem derekánál fogják meg a nőt, hanem hátukon összekulcsolt kézzel tartják. Sokszor járják sarkantyúval. Népszerű a kozák tánc is, melyet az orosz írók többször rajzolnak. Lényege az összefont, majd csípőretett karokkal, sarokra álló lépéssel, oldalt fordított lábfejjel díszített guggoló

ugrás és nagy terpesz, kézcsapkodással és dobbantással. A juhász és hajdu tánc változata. Nagy János 1790-ben a kozák táncról írt szatirájában szarka táncnak nevezi, mert a szarkák is úgy ugrálnak mint a kozákok. Csokonai nálunk divatos táncnak mondja. Napoleon idejében kezdett elterjedni. Az orosz föld törzsei rendkívül muzikálisak, zenélésük, énekük, táncuk páratlan gazdagsága csak az ibériai félsziget zeneiségével vetekedhetik. Minden orosz vidéknek van jellegzetes tánca, tudományos feldolgozásukkal az orosz folklóre még adósunk. A napoleoni századfordulón még egy nemzeti tánc arat rendkívüli sikert, amit groteszk jellegének köszönhet: a tiroli. Páris és London nem tudnak betelni vele, XVIII. századvégi gyűjteményekben megtaláljuk. Barberina Campanini már 1740-ben táncolja Londonban egy tirolival és két magyarral. Társasági tánc alakjában veszített groteskségéből, Párisban a század első évtizedeiben összekeverték a magyar táncsal.

A bécsi kongresszus éveiben tör előre a spanyol tánc. A spanyol föld Európa leggazdagabb táncterülete. A spanyol életszemlélet koreografikus, a spanyol számára a tánc életforma, lelki kielégülés. Nincs olyan affektus, lelki élmény, a fájdalom vagy öröm kitörése, metafizikai mélység vagy magasság, amelyet ne tudna táncban kifejezni. Ezért élnek ma is a középkori spanyol templomi táncok s ezért táncolják Krisztus passióját. Ezért járnak némely vidéken a ravatal körül táncot. Az ország legfontosabb táncfókuszai: Aragonia, Guipuzcoa, Katalónia és Andaluzia.

Gyűjtő elnevezés a seguidilla, irodalmi énekes és táncos műfaj. A Don Quijotében már olvasunk róla. Ritmusa $\frac{3}{4}$. Először énekelnek egy strófát refrénnel. Aztán rákezd a gitár, a negyedik ütemnél felhangzik a kasztanyét, megkezdődik a tánc, mely a Fandango, Jota és Taconeo lépéseinek keveréke. Majd ismét jön gitár-közjáték. A második copla előtt séta és helycsere, komoly, előkelő lépésekkel. A második copla az első ismétlése bizonyos változásokkal és módosításokkal. Végül mindenki elfoglalja régi helyét. A harmadik rész kilencedik ütemében hirtelen elnémul a zene s a táncosok abban az attitűdben merevednek meg, melyben a zene utolsó akcentusa meglepte őket, igen ügyelnek, ez a helyzet „bien parado” legyen. Van seguidilla castellana, chamberga, anadaluzá, manchega, asturiana stb. Suriano Fuertes a

seguidillát tartja a legrégebb spanyol táncnak, csak a baile en corro (körtánc) és a danza prima régiebbek. Minden tartományban járják a seguidillát, a legtöbbet Andaluziában: Siguyrias, Gitanas, Mollares, Sevillanas etc.

A Fandango is seguidilla faj ($\frac{3}{8}$), lépései egyszerűek, három mozgásból állanak, de ezernyi attitüdből, melyek bujasága Casanovát lelkesedésre ragadta. Festőiségben a fandango vezet a spanyol táncok között. Színes, suhogó selyemfelhők között hajladozik a táncosnő karcsú alakja, karjának, lábának vonalai villognak, tekintete gyujt. A kasztanyét ritmusára, gitár szilaj akkordjaira a férfiak ujjokat pattintják és lábukkal dobantanak, a nézők tapsolással jelzik a ritmust. A színes örvényből folyton hangzik a táncos pár olé olé kiáltása. A fandango vad érzékisége megszelidül a társaságbeli táncban, viszont a music-hallok és orfeumok álhispanizmusában gyakran kivetkőzik eredeti jellegéből. A két leghíresebb fandango táncosnő Otero és Carmencita volt. Az andaluz fandangót a granadai Albaicin hegy barlangjainak gitánái (cigánynői) táncolják a legszebben.

A bolero-volero a volero = röpdülni igéből, a név a mozdulatok légiességét jellemzi. Allítólag Sebastian Zerezo találta fel III. Károly idejében. Blasis a következő figuráit ismeri: paseo (bevezető séta), traversias (szemközt helycsere), diferencia (lépésváltás), finale (eredeti hely elfoglalása), bien parado (kecses záró attitűd).

A baszk táncokból (Pardon dantza, zortziko) hiányzik az erotikum. Festői csoportos táncaikban érdekes szerepe van a botnak. A párok a tánclépéstől független ritmusfigurákat kopognak ki egymás botjain.

Aragonia tánca a Jota. A Mária ünnepen mindenütt felhangzanak coplái, melyek dallama, figurája hagyományként nemzedékről nemzedékre száll, Karácsony estéjén a Natividad del Señor Jotát táncolják. Saragossában a Nuestra Senora del Pilar Mária ünnepén a város téerein a nép Mária énekek hangjai mellett jár táncot. A VII. század óta a tarragonai érsek táncok között vonul be Valenciába, 1762-ben a leridai székesegyház alapkövetételeit balletben örökítették meg. Valenciában táncolnak Jota funebret a családtagok és barátok kasztanyéttal, a ravatal körül. Ha gyermek a halott, Jota con angelesnek, az angyalokkal táncolt Jotának hívják, mert a gyermek már az angyalok között van. Ilyen alkalommal a templomtorony-

ban nem lélekharang szól (tocar a la muerto), de vídám harangszó (tocar a la gloria). Némely vidéken nálunk is szokás, hogy tánccal ellakják a halott lakodalmat, nem jókedvből, de hogy megadják neki ami az övé. Pécskán a mult század hatvanas éveiben a sírnál is táncoltak.

A század derekán a spanyol export táncok leghíresebbje a cachuca. Blasis részletesen leírja. Férfi vagy női szóló tánc $\frac{3}{4}$ ritmusban, kasztanyéttal. Lassan kezdődik és fokozatosan gyorsul. Ebben is nagy szerepet játszik a test hajladozása. Meg sem kísérelhetjük a spanyol táncok koreo-tipologiai tárgyalását, melyre több kötet sem volna elég.

A TÁNCDRÁMA

Az operaballet megteremtésével az udvari ballet és udvari bál különválása XIV. Lajos alatt végleges, de a társaság előkelői, élükön a királlyal és az uralkodóház tagjaival még sokáig résztvesznek a színpadi balletekben. A király a színpadon maszkot viselt, mint a többi táncos. A Tuileriesben is tovább folynak a balletek, melyeknek sok ellen-sége támad a pazar fényűzés miatt. Mazarin biborost szatírikus pampfletekben támadják. Menestrier leírja a *Prosperité des armes de France* balletet, melynek szerzői Richelieu és XIV. Lajos, utóbbi fő-táncosa is. Cassel ostromát Arras elfoglalásával keverték, sörivő flamandokat látnunk, franciákat és spanyolokat, akik táncolva küzdenek egymással, olimpuszi Isteneket, különböző szörnyetegeket és Cardelint a jeles akrobatát, amint fellegektől takart kötelen táncolt. Híres volt a Ballet du Caroussel (1662) is. A király a rómaiak élén, fivére a perzsák élén táncolt, Guise herceg az amerikaiakat vezette. Lully, az udvari zeneszerző, M. Babtiste néven táncolt az udvari balletekben. Ezek a balletek olasz módra készültek, énekes intermediumokkal, már opera-balletek. Az első Lully ballet az *Amour malade* (1657), roppant sikert aratott, mindegyik *mémoire* író magasztalja. A francia táncosok és zenészek haragudtak Lullyre a *comédie-ballet* italien meghonosítása miatt és visszatértek a régebbi francia ballet à entrées-hez s előadták a *Les Plaisirs Troublés*-t, melynek azonban nem volt sikere, míg Lully balletjei fokozódó mértékben nyerték meg a közönség tetszését. Kórusok, áriák kö-

zött önálló zárt táncformák, a kor divatos táncai: a courante, sarabande, menuet. (Rameau idején a gavotte és rigaudon). A jellemáriák, jellemtáncok, (air de caractères), harcosok, vadak, szellemek belépésekor energikus, néha bizar témákat dolgoztak fel, de a koreografia mindig szigorúan kimért szimmetria alapján készült. A Lully-féle balletet mindenütt francia különlegességnak tekintették, pedig más országban is volt hasonló műfaj. Ahol olaszok énekeltek operát, francia táncosok járták a francia koreografusok divertissement-jait. Rowlandson karikatúrája a kor felfogását tükrözi vissza: az olasz család operát próbál, a francia család balletet. Lully 1669-ben végleg elhagyja a balletet és kizáróan az operának, a tragédie lyrique-nek szenteli tevékenységét. Lully balletje grandiózus látványosság, Torelli és Vigarani díszletei, gyönyörű kosztümök és nagyszerű gépezetek versenyeznek egymással. De minden hideg, előkelő, a hangulat szordinózott. A Triomphe de l'Amour nyilvános előadásán táncoltak először asszonyok: a Dauphine, Conti hercegnő, Mlle de Nantes stb. A saint germaini kastély színpadán ugyanebben a balletben XIV. Lajos táncosnő partnerét még Beauchamps, az udvari balletmester játszta, nőnek maszkírozva. A férfiak közül ellenállhatatlan Pécour. Ballon névéhez méltó légius könnyedséggel táncolt. Mellettük az öt láb, nyolc hüvelyk magas Dupré tűnik ki, attitűdjeinek előkelőségével, Noverre és Vestris mestere.

A ballet annyira divatba jön, hogy Krisztina svéd királynő felkérésére Descartes a nagy gondolkodó alkalmi béke balletet ír Naissance de la paix címmel, a svédek győzelmét a németeken ünnepelve. (A ballet az upsalai könyvtárban).

Már XIV. Lajos uralkodásának utolsó éveiben reakció jelentkezett az akadémikus stílus rideg klasszicizmusa ellen; a visszahatás erősödött a régence és XV. Lajos alatt. Intimebb, melegebb hatások a festészetben, az iparművészetben. A rokokó kezd érezhetővé válni. A kosztümökben csillogó, könnyű anyag, puha színek. Lancret képein menüetet járnak álomszerű nők, boldog férfiak, Latoure, táncosnő kedvesét pasztelljein gáznemű anyagokba burkolja. A gáláns stílus festőinek legkedveltebb motívuma a tánc. A ballet két királynője uralkodik a szíveken: Mlle Camargo és Sallé, akiket Voltaire a múzsákhoz és gráciákhoz hasonlít.

Sallé kisasszony drámai táncosnő, a kifejező táncnak utolérhetetlen művésznője, aki soha egyetlen entrechat-t nem csinált. Rebel Caractères de danse-jában volt leghíresebb szerepe. De táncolt action dramatique-ot, drámai balletet is (Ariadne, Pygmalion). Viszont Marie Anne Cupis de Camargo egy belga táncmester leánya, Don Juan Camargo pampelonai püspök, főinkvizitor unokahuga, táncának légies könnyedségével tűnt ki. Lábujjhegy technikája szenzációs, nagy entrechatkat realizál négyszeres lábkeresztezéssel. A technika olyan gyorsan halad, hogy a XVIII. század második felében már nyolcszoros lábkeresztezéssel virtuózkodnak. Az opera prológjában rendszeren passe-pied, az első felvonásban musette, a másodikban tambourine, a harmadikban chaconne és passepied volt szokásos. Természetesen az egyes táncok alkalmazását a szereplő táncos személye döntötte el, milyen tánc felelt meg egyéniségének és technikájának, a drámai helyzetet figyelembe sem vették, a szerzők között nem volt együttműködés. Rameau azért igyekezett kimélyíteni a tánc szerepét az opera-balletben. A század második felében a ballet szuverénjei uralkodnak. A drámaiság háttérbe szorul a táncosok szeszélyes zsarnoksága mellett. Valamennyi közül kimagaslik Gaetano Vestris a híres táncosdinasztia feje, le diou de la danse, — így nevezték olaszos francia kiejtése miatt —, kinek légies saltoit és csodálatos táncát csupán önhittsége multa felül, századából csak Voltairt és Nagy Frigyst tartotta magához méltónak. Az ancien régime táncosnői közül az utókorra Guimard kisasszony művészetének emléke maradt fenn, melyet Goncourt Edmond ismertetett meg. Ebben az időben már többen kíséreltek, hogy a balletet visszaadják a drámával. Lamotte balletmester még XIV. Lajos idejében megpróbálta, hogy drámai cselekményt kizáróan pantomimikus ballettel (ének vagy szavalat nélkül) fejezzen ki. Du Maine hercegnő sceaux-i éjszakai ünnepségein előadták a Horatiusok történetét tárgyaló drámai balletet, melyben Camille-t megölik. Sallé kisasszony a drámai témákat szerette. Az egész római történetet, a keleti mondákat koreografizálták. Franciaországban a két Gardel, Bécsben Hilverding, Milanoban Angiolini. A műfaj ujjászületése azonban Noverre nevéhez fűződik.

A XVIII. század második felében jelenik meg Noverre (1727—1810), aki univerzális lángeszével és roppant munkabíráásával forradalmasította a balletet. Sok városban

megfordult, de tehetsége és aktivitása először Stuttgartban bontakozott ki, (1760—67), ahol Jomelli operáihoz írt balletbetéteket. Ugyanekkor (1760) adta ki *Lettres sur la Danse* című nagy művét, mely a tánc és a ballet filozófiája. Működésének fénypontja Bécs, (1768, majd 1772), ahol Bessenyei is bámulja és csodálatának az Eszterházai Vigasságokban ad kifejezést („Nover a csudálatos tehetségű táncmester és poéta”).

Noverre a század egyik legkivételesebb és legérdekesebb egyénisége. Mély gondolkodó, vérbeli drámai érzékű alkotó, nagyszerű technikus és oktató művész, egyetemes műveltségű férfiú. Egyaránt otthonos a mitológiában, történelemben, irodalomban, képző és iparművészetekben, a műszaki tudományokban és a zenében, specialistája a láb táncanatómiájának. Az első polihisztor koreografus. És kitűnő író, aki izgalmasan, éles logikával fejti ki elveit. Noverre dicsőségének tartja, hogy a balletet úgy reformálta, mint Gluck az operát.

Az új műfaj, a ballet d'action, a drámai ballet, melynek cselekmény áll a középpontjában. A ballet — írja — képsorozat, melyeket a mesélő szolgáló cselekmény köt össze. A balletmester munkáját a festőéhez hasonlítja, a vászon itt a színpad. Sőt míg a kép — folytatja — csak a természet másolata, a szép ballet maga a természet, megnevelve a művészet bájaival. A zene az a tánc számára, ami a szó a zenének. A drámát ábrázolni kell, a cselekménynek a zenén keresztül kell életre kelnie, a táncmozgásban, melyhez az arcjáték is csatlakozik. A ballet dramaturgiájának fejtegetésében nem elégszik meg a műfaj lélektani törvényeinek megállapításával, de fontosnak tartja a technika ujjaáteremtését, a láb mechanizmusának tökéletesítését. Irtó hadjáratot indított az álarc ellen, mely lehetetlenné tette a mimikát, a rokokó szoknyák, a grand panier, a krinolin, a tonnelet (dísz-bugyogó) ellen. Állásfoglalásának jelentőségét megértjük, ha tudjuk, hogy Corneille és Racine római hősnői rokokó kosztümökben ágáltak. Pygmalion krinolint viselt. A drámaiság elemi követelménye a kosztümök korhűsége. 1772-ben Rameau Castor és Polluxban Maximilien Gardelnek kellett beugrania Gaetano Vestris helyett Apolló szerepébe. Csak azzal a feltétellel vállalta, ha álarc nélkül teheti. Sikert aratott s ettől kezdve a férfitanárosok gyakrabban jelentek meg álarc nélkül Párisban. Noverre szakított a ballet konvencionális hazugságaival, kiszabadította a táncot s vele együtt a drámát a geometria

labirintusából. A görög-római némajátékhöz tér vissza, tehát Gluck módjára, a görög szellemben akarja újjáteremteni a balletet. Megint a wagneri Gesamtkunstwerk közelében vagyunk. Felmerült azonban egy nehéz, új probléma: a ballet dualizmusa, a gesztus és a tánc, a két különböző elem kiegyensúlyozása. A tánc jelenti a mozgást, a gesztus a cselekményt. Ez a kettő egymással örökös küzdelemben áll. A régi ballethen belső párhuzamosság fejlődött ki; a táncos intermédiumok megszakították az akció folyamatosságát, a drámai hatás egységét. Noverrenak a tánc drámai kifejezés formája. Előtte ismeretlen a tánc mint öncél. A táncot nem a zenének, de a drámának rendeli alá, a zenét viszont a koreográfiának. A táncolt drámában a tánc egyenrangú fele a mimika. A festészet a természetet utánozza, a ballet a szenvedélyeket festi, a nemes, tragikus szenvedélyeket. A tánckar nem töltheti be a görög tragédia kórusának szerepét, mert csak vizuális beszéd áll rendelkezésére. Szerepe egyéni, kerülje a szimmetrikus és uniformisos mozgást. Leveleinek szentpétervári kiadásában elveit módosítja. Már nem feltétlen bámulója az ókornak, tételét némely vonatkozásban revízió alá veszi. Hajlandó az énekes kórus segítségét is igénybe venni.

Noverre élete disszonanciával zárul. Diderot és Voltaire magasztalták, egész Németország és Ausztria hódolt: előtte, mégsem sikerült vágyainak Mekkájában, a párisi Operában dolgoznia. Mária Antoinette pártfogolta, de tulajdon tanítványai, a két Gardel és d'Auberval összeesküvést szőttek ellene. Tragikus meséit nem szerették a sablonos balletsujethoz szokott nézők és kritikusok. Egyik költő tiltakozott, hogy Jázon gyermekeinek anyja táncolva fojtsa meg gyermekeit. Noverre elkeseredve vonult vissza saint-germaini magányába, ahol bécsi emlékeinek élve, elfeledve halt meg. Eletében és halálában is megkísérelték babérjait megtépdesni. Angiolini a Bécsben működő milánói koreografus pamfletben támadta és a maga számára követelte Noverre reformjainak elsőbbségét. Angiolini Gluck munkatársa volt és hangsúlyozta a mimikus elemet. Gluck Don Juan-jának szövegét és koreografiáját írta. Balletjei számára követelte az arisztoteleszi hármas egységet. De Noverre ködbevesző távlatú reformjai mellett Angiolini ötletei csupán egy színpadi mesterember ügyes fogásai. Noverre rengeteg balletet írt (Ajax halála, Páris ítéléte, Renaud és Armide, Galathéa szeszélyei stb.).

Egyetlen balletje él ma, ennek is csak francia címe, Mozart muzsikájára írt Les Petits Riens táncjátéka, magyar címe Ámor játéka. Minthogy nem használt stenokoreografiát, egyetlen koreografia sem maradt utána, csak balletjeinek programjai.

A XIX. század elején Európát francia koreografusok és táncosok árasztják el, akiket a párizsi Académie de danse et de musique kiapadhatatlan rezervoárja önt. Őt fontos francia gócpont van idegenben. Bécs, ahol működik Aumer s ahová lerándulnak a leghíresebb párizsi táncosok: Bigottini kisasszony, Lise Notlet s Paul, a „légi” táncos, Pétervár, ahol dolgozik Didelot a dróton repülő táncosok és a testszínű trikók feltalálója, London, ahol minden évben french seasont rendeznek és Németország, ahol az udvari színházakban hemzsegnék a francia táncos társulatok. Az olaszok közül Salvatore Viganot említjük, feleségéhez, Medina Máriához (igazi nevén Josepha Mayer), a bécsiek ünnepelt táncosnőjéhez, Kisfaludy Sándort testőr korában benső kötelékek fűzték. A milánói Scala, majd a bécsi Kärtnerhorthheater balletmestere, szeret nagy tömegekkel operálni. Szövegére írta Beethoven Gli Uomini di Prometeo című balletjét. Viganó Noverre nyomdokain halad drámai balletjeiben, melyeket corédramenak nevez. Balletjeihez taktusokra beosztott rajszzalagokat készített. Milánó mellett Nápoly is sok kiváló olasz táncost és koreografust produkál (Trafieri, Gioia). Az olaszok között nemcsak gyakorlati, de elméleti koreografusnak is kiváló Carlo Blasis, a milánói Scala és a londoni Covent Garden koreografusa. Franciául és angolul írt művei közül legfontosabb a *Traité élémentaire théorique et pratique de la danse*, Milano, 1820, mely felöleli a táncművészet egész területét. Kibővített angol kiadása *The Code of Terpsychore*. London, 1825. A ballet tárgyában anakreoni, történeti, mitológiai és exotikus, stílusában: melodramatikus, regényes, allegorikus és pásztori elemekkel, anakreoni hangulatokkal. Végül a komikus és tragikomikus ballet, burleszk és groteszk koreografiával. Volt még pasticcio-ballet is, mely azonban a század elején elsorvadt: operaáriákból de vaudeville-zenéből is csináltak balletet, melynek zenéjét air parlantnak nevezték, mert az áriák szövege élt a közönség emlékezetében. Még 1812-ben is Persuis így csinált balletet Dalayrac Ninájából. Később Herold és Adam megkezdték az önálló balletvezérkönyvek írását, a látványos operában to-

vábbra is divatos a ballet (Cherubini, Spontini, Rossini, Meyerbeer). A század első évtizedeiben diadalmasan járja be Európát egy bécsi származású táncosnő, Elssler Fanny. Aumer francia és Gioia olasz technikáját egyesítette ritka tehetséggel, de csakhamar elhomályosult Taglioni Mária mellett, kinek neve elválaszthatatlanul összefort a romantikus ballettel. Olasz családból származott, francia iskolában nevelkedett és túlnyomórészt francia ensemble-okban táncolt. Bécs és Stuttgart után a párizsi Operához kerül (1827). Életében, de a ballettörténetben is nagy esemény fellépése a Sylphide ballet bemutatóján (Schneitzhoeffter, 1832). Nodier meséjével a skót romantika vonult be az opera színpadára. A mitológiai balletet megölték és fel-támadtak helyette a romantika holdfényes tündérei, a szilfidek, akik csábítják a halandót. Taglioni légies finomságú lépései nyomán egész titokzatos világ elevenedett meg a színpadon, az északi romantikus képzelet álmai. Az egykorú kritika áradozva zengi himnuszát, szépségéről és utolérhetetlen technikájáról. A legjelesebb grafikusok: Vigneron, Chalon, Lepolle, Deveria örökölték meg. A ballet koreografiáját atyja, Philippe Taglioni készítette, akinek érdeme, hogy a klasszikus figurák vonalait átértékelte hangulatokká és színekké. A diadal mégis csak leánya anyagszerűtlen táncának köszönhető. Taglioni Mária technikája megszűnt öncél lenni, ellentétben a Vestrissek és Guimardok technikájával, de alázatos, engedelmes eszköz lett egy nagy művészi cél elérésére. A romantikusok ujjongva üdvözölték a darabot, rajongtak hősnőjéért, diadalában eszméik győzelmét ünnepelték. A romantikus ballet második nagy diadala Théophile Gautier és Adolphe Adame Gisèleje, a német romantika összes rekvizitumaival, ezüstös, erdei tisztáson, átlátszó, fehér gáz- és tüllszoknyában imbolygó árnyakkal. Most már a klasszikus technika végérvényesen szentimentális és szenzibilis drámai eszköz lett. Taglioni kortársnői közül Carlotta Grisi és Fanny Cerrito a legkiválóbb tehetség. Elssler, Taglioni és Cerrito mind a hárman remekeltek a romantikus spanyol cachucaban is. Az új balletstílusnak még egy tehetséges protagonistája támadt, Arthur Saint Léon francia koreografus, táncos, zeneszerző és hegedűművész személyében, aki tökéletesítette a romantikus tánclépéseket, új ötletekkel és technikával, a légies régiókból emberibb attitűdökre transzponálva az új stílust. Ötleteinek megvalósításában méltó társa felesége, Cerrito Fanny. A pesti

Nemzeti Színházban is táncoltak. Saint Léon készítette Théophile Gautier magyar tárgyú balletjének, Paquerette-nek koreografiáját. Új stenokoreografiai rendszert alkotott, mellyel a legváltozatosabb táncfigurákat és evolúciókat is papírra lehetett vetni, de ez a rendszer sem terjedt el és sem talált követőkre. A század második felében Párizs koreografiai jelentősége hanyatlani kezd. Dániában még francia táncos, Bournonville tartja a vezérszerepet, de Párizsban magában is olasz (Zucchi, Sandrini), katalán (Rosita Mauri) s a XX. században ismét olasz (Zambelli, Boni) táncosnók, a nagy Opera csillagai, a milánói iskola összes erényeivel és hibáival. A francia balletkomponisták között egy tehetség akad: Delibes Leó.

A nagystílusú francia táncművészet Oroszországban él tovább, ahol Perrot a párizsi, majd bécsi híres táncművész és Marius Petipas, a marseille-i születésű balletmester, aki ifjúságában még Elsslerrel és Grisivel táncolt, ápolják a francia koreográfia legnemesebb hagyományait. Petipas az orosz ballet legkiválóbb mestere. A mai közönség az orosz ballet elnevezés alatt többnyire Gyagilev egykori társulatát érti, holott Gyagilevé alkalmi, avant garde társulat volt. Az igazi, évszázados, történelmi tradíciókkal bíró orosz ballet, melyet a szovjet is fenntart, a pétervári Bolshoy és Mária-színházban keletkezett és élt. Eredete visszanyúlik Anna cárnő idejére, az 1735. évre, a balletet Landet nevű francia szervezte meg, de Didelot idején (1801—1829) fejlődött naggyá, kinek keze alatt egész táncos nemzedékek nőttek fel (Andreyenova, Kolosova stb.). Ujjászületése a XIX. század derekára esik, amikor megérkezik Pétervárra Petipas Marius, ahol haláláig marad. Oroszországban három állami táncakadémia működött, Péterváron, Moszkvában és Varsóban, melyekből nagyszerű táncos gárda került ki. Egy híres olasz balletmester is működött orosz földön, a milánói Cechetti, ki eleinte a pétervári Operának, később Gyagilev társulatának volt technikusa. A cári ballet csodálatos előadásokat produkált, melynek eszményi tökéletességével és káprázatos pompájával egyetlen nyugateurópai színház sem vetekedhetett.

Az európai közönség akkor figyelt fel először az orosz táncművészetre, mikor Gyagilev társulata megjelent Párizsban. Gyagilev, aki a XX. század legélesebb szímatú zsenije, eredetileg festő volt. Tökéletes Gesamtkünstler, páratlan ösztönével és érzékével a ballet számára táncoso-

kat, koreografusokat, zeneszerzőket, festőket fedezett fel. Első koreografusa, Fokin Mihály, először Isadora Duncan klasszikus eszményétől ihletve akarta megreformálni a balletet, a görög szépségideált megvalósítani a modern táncban, a klasszikus-romantikus stílus romjain. Jelszava: supprimez le tutu: le a tüllszoknyával, a régi sablón jelképével. Fokin készítette többek közt a Petruska, Tavaszi Áldozat, a Rózsa lelke koreografiáját. A Petruska az orosz néplélek, népzene és néptánc tökéletes harmóniája, a Rózsa lelke a francia romantika átstilizálva, a Tavaszi Áldozat a pogány Oroszország hőskorának látomásai. A Lakodalom tánckórusai az orosz népeletet dramatizálják. A Seherezade az ázsiai bujaság őseréjét érzékelteti mimodrámban. Nijinszky gráciája és Karsavina finomsága nagy sikert biztosítottak a Rózsa lelkének. A tragikus sorsú Nijinszky legnagyobb diadalát Debussy Egy Faun Délutánja című zenei eglogájára írt víziójával aratta. Pavlova Anna poetikus melanchóliája az örök szláv nosztalgia a Hattyú halálában. Megrázóan félelmetes Borodin Poloveci táncaiban a barbár harcosok elsodró rohama, győzelmes vad ujjongása. A primitív ösztönéletet nagyobb erővel és nagyobb művészettel sem azelőtt, sem azóta nem ábrázolták. Gyagilev a háború alatt Amerikában volt, majd visszatért Európába. A Szovjettel szakított, elveszett számára az utánpótlás lehetősége az orosz birodalom tánciskoláiból. Régi táncosai visszavonultak, vagy önállósították magukat. Gyagilev száműzött oroszok közül egészítette ki társulatát, vagy ezernyi veszély között kiszöktetett Oroszországból ígéretes talentumokat Párizsba, ahol főhadiszállása volt. Így került Gyagilevhez a modern tánc legnagyobb művésze, Lifar Szergej, aki messzire felülmúlja Nijinszkyt nemcsak technikában, de koreografiai invencióban is. Gyagilev új társulatából nem a nők magaslottak ki, hanem a férfiak: Balanchin, Massin, Idzikovszky stb. Műsorán a régibb Tűzmadár, Háromszögletű kalap (Da Falla), Boutique Fantasque (Rossini), mellett új darabok, új formulával szerepeltek. A Róka orosz népmesében (Stravinszky) a zenekarban énekesek, a színpadon táncosok, kiket koronkint akrobaták váltanak fel. Prokoviev balletje, Le Pas d'acier a dinamizmus és motorizmus balletje, a tánckar fogaskerekeket, kalapácsokat, transzmissziós szíjakat ábrázol a végtagok poliritmikus mozgásában.

Gyagilev 1929-ben meghalt, társulata széteszlott, egy részét a monakói fejedelem vette pártfogásába. Eleinte néhány érdekes kísérletet mutattak be: a modern strand-élet torzképét, mexikói vasútépítést, töltést, sineket, keresztgerendák érzékeltetését, a balletplasztika teljes átalakításával. Új tehetség is akad köztük, mint Tamara Tumanova, a lábujjhegy-csodatáncosnő, de aztán a társulat lehanyatlott. Ma már egy sereg „orosz ballet” járja a világot; pusztán üzleti vállalkozások, Gyagilev dicsőségének maradványaiból élnek. Pavlova önálló társulatot szervezett, Lifar a párizsi nagy Operában teremti meg a ballet renaissance-át. Fokin egyik kitűnő tanítványa Romanow Boris, a romantikus balletet újíttotta fel. A háború utáni táncfellendülések jelenségei közül legértékesebb a Rolf de Maré alapította svéd ballet, melynek Jean Borlin volt az első táncosa és koreografusa; stilizált svéd folklora táncával és avant garde törekvéseivel (Milhaud: Az ember és vágya. — Erik Satie: Skating Ring stb.), merész díszleteivel és kosztümjeivel. Borlin korai halálával a társulat feloszlott. A szovjetballet a cárizmus hagyományaiból élőködik. Leghíresebb csillaga Szemenova Mária nem közelíti meg a nagy orosz táncosnőket. A Messerer testvérek (Asszaf és Szulamit) szintén nem nyújtanak többet a jó középszerűnél. A politikai propagandaballetek csődöt mondtak, a sportballetek (football) produkáltak néhány ötletet. De ezek is még Fokin idejéből valók, aki Debussy *Jeux* című szimfonikus költeményére írta az első tennisz-balletet, Nijinszky egyik emlékezetes sikerét. A spanyol ballettársulatok közül legkiválóbb az Argentínáé. A nemrég elhunyt nagy művésznő, a spanyol táncformák évszázados hagyománvait tökéletes stílusérzékkel újraköltötte, modernizálta. Művészete páratlanul széles skálát futott be: az erotikus és forró andalúz bailektől a hősi baszk-táncokig és a groteszk tánckarikaturákig. Albeniz Triana-jára koreografiát írt, mely a szevillai népelet stilizálása. Partnere Vicente Escudero, a legnagyobb tehetség a spanyol férfitáncosok galériájában. A vándorló táncművészek között említést érdemel a Joos-társulat, melynek a népszöveget parodizáló Zöld Asztal-balletjében van néhány figyelemreméltó ötlet, de túlszufolt szimbolizmusa nehézkes és fárasztó. A német humor legtipikusabb terméke a zürichi ballet karikatúra sorozata. Rubinstein Ida nevéhez új formula fűződik, melynek megvalósítását nagy anyagi

áldozattal tette lehetővé: szavalt mimodráma, énekes és táncos betétekkel (Valéry—Honegger: *Amphyon*. — Valéry—Stravinsky: *Persephoné*).

A magyar ballet kialakulása a napoleoni időkre esik. Láttuk, hogy idegen koreografusok kezdik meg a verbunkos és a magyar tánclépés stilizálását Bécsben, Párizsban, Londonban, Pétervárott és másutt. Az itthoni törekvésekről gyérebber értesüléseink vannak, mint a külföldiekéről. Farkas Józsefnek, a kiváló verbunkos táncosnak Véletlen vőlegény című balletje 1829-ben kerül színre. Ez a „ballet”, mint a német színházban még 1827-ben bemutatott *Die fröhliche Ungarn*, nem tekinthető nyugati értelemben vett balletnek, dramatizált akcióval, csupán táncjátéknak, vagy talán még annak sem, vékonyka mesevázát teletűzdelték német, vagy olasz táncmesterek „magyar” tánclépéseivel. Koreografiájukról nincsenek részletes adataink, a Tudományos Gyűjtemény, a Társalkodó, a Honművész, a Regélő cikkei meddő viták körül forognak. Semmi érdemlegeset nem tudhatunk meg belőlük. A vidéki közönség is szerette a balletet, Kolozsváron, Miskolcon, Kassán adnak táncjátékokat. Ifjú Láng Lajos készíti *Az álmos fonóleányok* című „magyar ballet” táncait, Szöllősy Lajos, a körmagyar szerzője, Nagyidai Lakodalmos címmel Herfurth Károly zenéjére ír tréfás táncjátékot. Kaczér Ferenc Toborzók címmel komponál balletet (1835). Veszter Sándor Rablók a csárdában (1845) balletje a külföld számára készült. Az idegen táncmesterek magyar tánca éppen olyan idegen tánc volt némi sujtásos *couleur locale*-al, mint az idegen muzsikások magyar nótái. A zenében is évtizedeken harcol a magyar dallam az idegen technikával: a magyar táncban is folyvást küzd a magyar népi tánclépés a nyugati koreografiával. A népszínműben, Erkel operáiban, majd az Operaház magyar balletjeiben állandóan kísérleteznek a magyar népi táncok feldolgozásával. A táncmesterek Campillitől Mazzantinin át Guerráig ügyes mesteremberek, de nem ismerik eléggé a magyar koreotípusokat és nincs elég technikai felkészültségük, tehetségük és érzékük, hogy a magyar tánclépést reahajlítsák a nyugati vagy akár keleti evolúciókra. Az örökös csárdáskozás vagy a sablonná merevedett verbunkos lépések ismételtgetése zsákutcába juttatta a magyar koreografiát, a magyar balletet. A Liszt-rapszódiaikkal végzett kísérletek mutatják legjobban a helyzet sívárságát. Zeneszerzőinkkel

egyenrangú koreografusunk nincs. Bartók Béla Fából faragott királyfi-jában az Operának nem jutott eszébe primitív, népi, faragott figurák vonalaiból szerkeszteni groteszk mozgást. Kodály Székely Fonójában a táncnak nincs szerepe vagy csak primitív etnikum marad. A maros-széki és galántai táncok zenéjére készített Kuruc mesék c. ballet koreografiája sem tud lépést tartani a zenével. Dohnányi Ernő Szent Fáklya drámai tánclegendájának koreografiájában igen szép ötleteket valósított meg különböző magyar, köztük kalotaszegi motívumok alapján Dohnányiné Galafres Elza.

A magyar koreografia vár egy magyar Fokin eljövete-lére, aki izzó nemzeti érzésével, folkloretudásával, abszolút technikai fölényével, elsősorban: zsenijével, függetlenül a böngésző arkaizálástól, megteremti az Allegro Barbaro szellemében „az ősmagyar” táncstílust, a magyar poloveci táncokat.

TÁNCUTÓPIÁK

A táncművészet napjainkban a legkülönbözőbb, egymással ellentétes utakon akar eljutni koreografikus eszményéhez. A mai kor hangulata kedvez a „tánckeresés-nek”. Dalcroze ritmikus tornája reáterelte a figyelmet az emberi testben rejlő ritmikai és plasztikai lehetőségekre, melyeket az orchesztikai iskolák hellenizmus, élén Isadora Duncannal, különféle formulákban fejleszt ki. Az 1925. és 1931. évi párisi kiállítások exotikus hullámmal borították el a nyugati koreografiát. A tibeti dervisek forgása, Uday Shan-Khar és Nyota Inyoka buddhista misztikuma, a ceyloni szingalézek harci evolúciói, cambodgai és jávai mozdulatrajzok és színhatások, a madagaszkári néger-ek szökellő mánora, a japán filigrán figurációk, az afro-amerikai ritmikus orgia nem mult el nyomtalanul az európai műtánc fölött. Viszont a tánc társasági alakjaiban észak- és délamerikai formulák (two step, tango stb.) uralkodnak. A music hall, az orfeum, az amerikai humor a táncok elmés, de nehéz fajtát alkotta meg, a groteszk táncot (Maria Valente, Nina Payne), mely sokszor ötletes karikatúrákat produkál. A mulatóhelyek termelték ki

Amerikában és Angliában a görlok (Tiller, Ziegfeld, Hoffmann) csoportplasztikáját és táncgimnasztikáját. Ugyanitt és a cirkuszban alakult ki az akrobata- és a kontorzionistatánc.

Igen sok tánckísérlet ritmikus utópiába vész. Jean Coc-teau ellenhatásul megpróbálkozott a mozdulatlan tánc-csal, melynek nem az utánczás, de fikció az alapja. Romeo és Juliában Capuleték bálján három alak helyezkedik el a nézővel szemben. Két férfi fekete trikóban, fehér szalag-csíkokkal, melyek spirális vonalat rajzolnak, lábuk kereszt-ben, könyökük szétvetve, válluk felhúzza. A hosszú ru-hába öltözött nő helybenállva lépeget, testsúlyát egyik lábáról a másikra bocsátja (balancé), lant, duda, kis fuvola és dob — az angol masque zenekara — giguet játszik s a három táncos mozdulatlanul helyben realizálta a táncot, amiben segítségére van a kosztümvonalak okozta op-tikai csalódás. A régebbi vizuális elképzelések között sokáig divatos volt Loie Fuller szerpentin-táncsa, a nemrég feltűnt Thed Shawn legyező táncán is Fuller hatása érzik, Skoro-nel-Trumpy a robotok gépies mozgását utánozza. Az egyes faji iskolák mind tudatosabban törekszenek a nemzeti táncleépések modernizálására. A spanyolok és katalánok vezetnek e téren. 1928-ban, Essenben, a Tanztheaterben rendezett ünnepség bemutatta a legújabb német tánc-kísér-leteket. Amit láttunk, nem mérkőzhetik sem az orosz, sem a spanyol, de a lengyel táncokkal sem, mozgásszép-ség-ben, vagy invencióban. Laban Rudolf gondosan kiépített rendszere, mozaikszerű részecskékből, fárasztó agymunkával kitervelt mozgásával, attitűde-del, mimikával szerkeszti meg expresszionizmusát. Lényegében geometrikus tánc, ami még nem volna baj, a klasszikus stílus is az volt, de nincs hozzá még saját technikája. Tudós táncnak mondhatjuk, az ész táncának, gépies keménységéből hiányzik a fantá-zia, a szív, az érzékek mánora, a latin és szláv táncbódu-lat, melvet absztrakció helyettesít. Laban legnagyobb ellen-fele egykori tanítványa, Maria Wigmann, táncsa teljes taga-dása Laban „agy-táncának”. Wigmann táncsa ösztöntánc, csupa impulzív erő, mely erőszakolt exaltációban éli ki magát. Die Feier című laikus misztériumában a táncosok kontorzionista göröcsökben vonaglanak és vad düh-hel ron-tanak egymásnak. Mindezek Fokin zsenijének szikráiból akarnak maguk számára tüzet csíholni. A motorikus kor kedvez a test ritmikus energiáinak, melyek függetleníteni

akarják magukat a zenei ritmustól. A táncabszolutizmus egyelőre még légüres térben mozog, mert a test ritmusát mindig benső zeneiség irányítja. Ennek a kapcsolatnak erőszakos széttörése nem biztat jövővel. A modern táncban azonban a zene mindjobban háttérbe szorul. Ez csak egy állomás az eszmény felé vezető úton. A vizuális és muzikális ritmus kiegyensúlyozása jelentené a koreografikus ideál beteljesedését.

IRODALOM

A Bibliography of Dancing. Compiled and Annotated by Cyril W. Beaumont. London, 1929.

A Manual of the theory and practice of classical theatrical dancing, Cechetti méthode, by Cyrill W. Beaumont and Stanislas Idzikowski with a preface by Enrico Cechetti. London, 1932.

H. Aragon: Les danses de la Provence et du Roussillon. Edition du Coq Catalan 1922.

C. W. Beaumont: A Short History of Ballet in Russia. London, 1930.

Ugyanaz: A sort History of Ballet. London, 1933.

O. Bie: Der Tanz. Berlin, 1906.

Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, 1886.

Bonnet: Histoire Générale de la danse. Paris, 1723.

M. Brenet: Dictionnaire de musique. Paris, 1926.

Cahusac: De la danse ancienne et moderne. La Haye, 1754.

Castil—Blase: Le danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni. Paris, 1832.

E. Closson: Le manuscrit des Basses Danses. Bruxelles, 1912.

Combarieu: La musique et la magie. Paris, 1903.

A. Capmany: El Baile e la danza. Barcelona, 1931.

Compan: Dictionnaire de danse. Paris, 1787.

A. Czerwinski: Geschichte der Tanzkunst. Leipzig, 1862.

G. Desrat: Dictionnaire de la Danse. Paris, 1895.

H. Emmanuel: La danse grecque antique. Paris, 1896.

Th. Gérold: Les airs de danse. Paris, 1929.

G. Goslier: Danseuses Cambodgiennes. Paris, 1913.

Guillaume: Caractère de la danse Allemande. Paris, 1760.

R. Haas: Gluck und Durazzo im Burgtheater. Leipzig, 1925.

— Ugyanaz: Beethoven und das Wiener Balletpantomime. (Velhagen und Klasing's Monatshefte.)

Haraszti Emil: Barokk zene és kuruc nótá. Budapest, 1933.

— Ugyanaz: A verbunkos a bécsi színpadon a napoleoni századforduláskor. (Sajtó alatt.)

— Ugyanaz: La Musique Hongroise. Paris, 1933.

V. Junk: Handbuch des Tanzes. Stuttgart, 1930.

R. Lach: Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im XVIII. Jahrhundert. Wien, 1920.

Th. B. Lelyveld: La danse dans le théâtre javanais. Paris, 1931.

A. Levison: Mastera Baleta. Petrograd, 1915.

— Ugyanaz: La danse au théâtre. Paris, 1924.

— Ugyanaz: La danse d'aujourd'hui. Paris, 1929.

— Ugyanaz: Les derniers visages de la danse. Paris, 1934.

Llolet-Busquets: Bailes típicos y Escudos de España y sus regiones. Gerona, 1927.

L. Mastrigli: Le danze storiche dei secoli XVI, XVII, e XVIII. Roma, 1889.

Menestrier: Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre. Paris, 1682.

Ménil: Histoire de la danse. Paris, 1906.

M. Mersenne: Harmonie Universelle. Paris, 1636.

A. Meunier: La danse classique. Paris, 1931.

J. Moraleda: Los seis de la Catedral de Toledo. Toledo, 1911.

P. Nettl: Musik und Tanz bei Casanova. Prag, 1924.

T. Norlind: Die polnischen Tänze außerhalb Polens. (Report of the Fourth Congress of the International Music Society. London, 1912.)

M. Perugini: Pageant of the Dance and Ballet. London, 1935.

Plescejev: Nash Ballet. (1673—1899). S. Peterbourg, 1893.

W. A. Propert: The Russian Ballet 1921—1929. London, 1930.

H. Prunières: Le ballet de cour en France. Paris, 1914.

Rapport des Travaux du Congrès d'art Populaire à Prague. Paris, 1933.

I. Ribera Y Parrago: La musica de la Jota tragonese. Madrid, 1928.

P. Reyer: Les masques anglais. Paris, 1908.

C. Sharp: The Sword Dances of Northern England. London, 1905.

A. Solerti: Musica, Ballo e Drammatica alla corte Medicea. Firenze, 1905.

Les Spectacles à travers les âges. Musique. Danse aux Editions du Cygne. Paris, 1933.

V. Svetlov: Le ballet contemporain. Paris, 1912.

— Ugyanaz: Anna Pavlova. Paris, 1922.

Tabourot-Thoinot Arbeau: Orchésographie. Paris, 1588. Réédité par Laure Fonta. Paris, 1888.

Ungarelli: Le vecchie danze italiane. Roma, 1894.

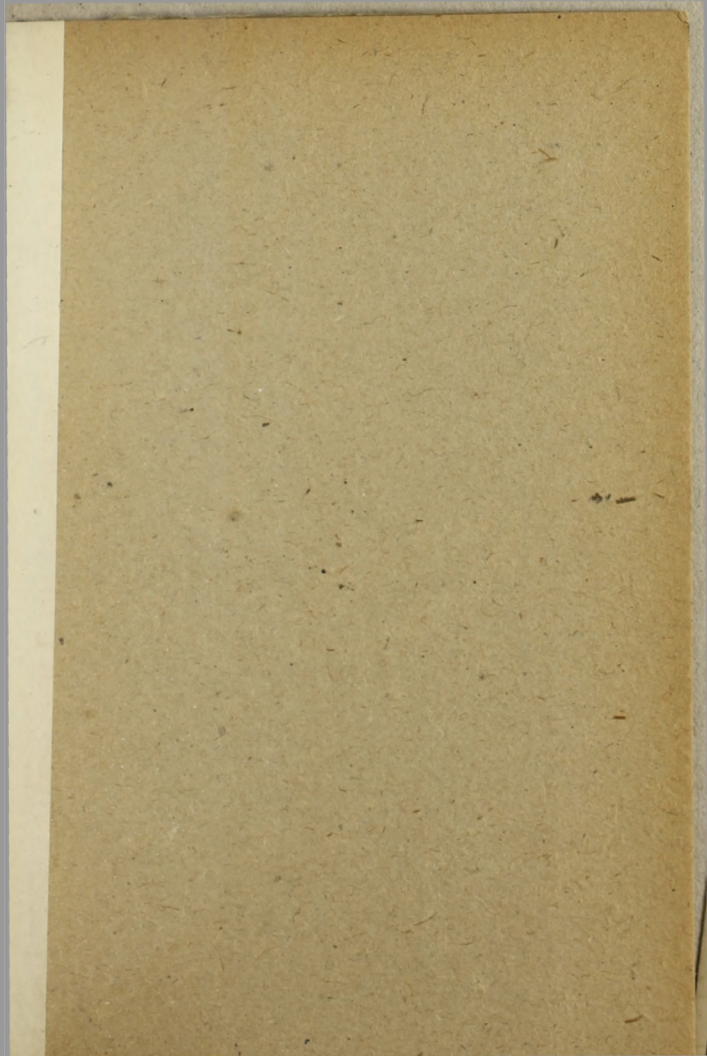
G. Vuillier: La danse. Paris, 1898.

R. Wallaschek: Anfänge der Tonkunst. Leipzig, 1903.

TARTALOM

	Lap
A tánctörténet problémái	5
A tánc a kor világnézetében	8
A tánc mágia	10
A hellén táncszmény	11
A középkor táncextázisa	14
A tánc a renaissance életművészetében	19
Az olasz-spanyol tánc-hegemónia	28
A francia táncimperializmus	37
A táncoló kongresszus	52
A táncdráma	62
Táncutópiák	73
Irodalom	76





KINCSESZAR

Az ország egyetlen, a tudományok minden ágát felölelő és népszerűsítő könyvsorozata. 150 kötetes keretében az ismeretek teljes enciklopédiáját nyújtja, úgymint :

MAGYARSÁGISMERET
TÖRTÉNELEM
AZ ÚJ EURÓPA
IRODALOMTÖRTÉNET
EMBER ÉS TERMÉSZET
MŰVÉSZET, KÖNYV
KÖZGAZDASÁG, STATISZTIKA
VALLÁS ÉS FILOZÓFIA
TERMÉSZETTUDOMÁNY
ORVOSTUDOMÁNY
HADTUDOMÁNY, SPORT
FÖLDRAJZ
TÁRSADALOMTUDOMÁNY
ÉLETRAJZOK



„A MAGYAR SZEMLE KÖNYVEI“

önálló nagyobb monografiák a következő szerzőktől :

*Szekfü Gyula, Weis István, Hóman Bálint,
Horváth János, Farkas Gyula, Babits Mihály,
Julier Ferenc, Gratz Gusztáv, Genthon István.*

KÉRJEN RÉSZLETES PROSPEKTUST.

Kiadóhivatal : Budapest, VI., Vilmos császár út 26. sz.