

## TÁNC A FARKAS TORKÁBAN

Az itáliai tánckultúra utolsó pillanatai Bethlen Gábor udvarában

Mivel feltételezhető, hogy az olvasók közül nem mindenki ismerős a régi táncok világában, úgy gondolom, bevezetésként nem haszontalan néhány szót szólni egy-két alapvető dologról, amelyek ismerete a későbbiekben segítségül szolgál majd.

Mindenekelőtt azt kell tudnunk, hogy a XVII. század elején Itália egy része spanyol uralom alatt állt, ami e két kultúra erős kölcsönhatását és keveredését eredményezte. Ez a késő XVI., korai XVII. század táncmesterei által kiadott könyvekben világosan felismerhető, mi több az itáliai és spanyol elemek jól ki is mutathatók annak ellenére, hogy a koreográfusok nem igazán tettek különbséget spanyol és olasz táncok között. Ez a rendszerezés a mi feladatunk, mai tánckutatóké. Mivel e két stílus olyannyira együtt élt és fejlődött, egyáltalán nem meglepő, hogy a korabeli Itáliában frott és használt tánckönyvek a spanyol tánckultúra kutatásakor elsődleges forrásként használhatók.

Munkámhoz a következő korabeli irodalmat használtam fel:

- Fabrizio Caroso: *Il Ballarino* (Velenca, 1581)  
*Nobilita di Dame* (Velenca, 1600) új kiadás *Raccolta di varij balli* címen (Velenca, 1630)  
- Cesare Negri: *Le Gratie d'Amore* (Milan 1602) új kiadás *Nuove Inventioni di balli* címen (1604)  
*Arte para aprender a dançar Composto por Cesar Negri Milanese* (Madrid, 1630)  
*Orchesographie* (Langres, 1689)
- Thoinot Arbeau: *Mutanze di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1600)  
*Libro di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1607)
- Pablo Minguet e Irol: *Arte de Danzar a la Francesca* (Madrid, c.1737)....

- Juan Antonio Jaque *Libro de Danzar de D. Balthasar de Rojas Pantoja* (s.a, s.d.)
- Juan de Esquivel Navarro *Discursos sobre el arte del dancando...* (Sevilla, 1642)
- MS Biblioteca Nazionale Centrale Magliabechiana XIX Cod. 31.

A fenti források mindegyike szóbeli táncleírásokat tartalmaz, rekonstruálható formában, legtöbbjük a táncok zenéjét is közli.

Mivel a későbbiekben utalni fogok spanyol és itáliai táncstílusra, szeretném itt vázolni ezek néhány alapvető jellegzetességét.

	Itália	Spanyol
Elnevezés	<i>ballo, balletto</i>	<i>cascarda, canario, pavaniglia</i>
Bók	Riverenza + 2 continenza	csupán Riverenza <sup>84</sup>
Metrum	Páros lüktetésű szakasszal kezd, amelyet hármás ütemű részek (sciolta, gaillarda), követnek. A kezdő páros zene gyakran visszatér a tánc végén.	Végig hármás lüktetésű, tempóváltás nélkül.
Történes	A partnerek szimultán módon együtt táncolnak.	A koreográfiák alapja az egymásnak táncolt egyéni variáció ( <i>mutanza</i> )
Kontaktus	Gyakori a kézérintés, kézfogás.	Ritkán érintik meg egymást.
Szerkezet	Fejlődés (A koreográfia egymásra épülő, dramaturgiailag logikus elemekből áll.)	Monotónia, ismétlődés (A koreográfia azonos modellre alapuló variációkból és minden szakasz végén jelentős hosszúságú refrénből áll.)
Stílus	Lendületes, élénk	Feszültséggel telített, kimért.

E dolgozat célja, hogy az olvasó számára bemutassa Don Diego d'Estrada, a XVII. században Erdélyben tevékenykedő spanyol táncmester emlékiratainak táncra utaló szakaszait és azt, hogy ezen adatok összevetése

<sup>84</sup> A mozdulat- és lépésnevek itt csupán strukturális szempontból lényegesek, kivitelezésük módjának ismerete itt nem szükséges.

a korabeli európai forrásokkal milyen mértékben segíthet előre bennünket a kor tánc történetének kutatásakor.

Estrada emlékirata új adatokat szolgáltat a tánc történések számára, amelyek ilyen szempontból történő feldolgozására első ízben történik kísérlet. A forrás – noha konkrét technikai információkat nem tartalmaz – a korabeli spanyol és itáliai kultúra adatainak ismeretében jól kiegészíthető.

A XVII. századi Magyarországra és főképpen Erdélyre vonatkozó tánc- és zenetörténet nem kényeztet el bennünket a források bőségével. A kutató leginkább adattöredékekkel, utalásokkal találkozik. Ez megnöveli az értékét az Estradáéhoz hasonló forrásoknak.

Az 1541 utáni török uralom, Magyarország középső részének politikai hatalomvesztése együtt járt az európai kulturális folyamatoktól való bizonyos fokú elszeparálódással is. Mindennek ellenére a peremterületek arisztokrata családjai továbbra is komoly erőfeszítéseket tettek arra, hogy az udvarukban korábban megszokott magas kulturális színvonalat fenntartsák annál is inkább, mivel Buda elvesztett modell-szerepét nekik kellett átvállalniuk.

Erdélynek ebben meghatározó szerep jutott. Egyfelől a török által megszállt területek közé beékelődve az identitás megőrzésének problémája más formában is jelentkezett, mint például a Nyugat-magyarországi, vagy az északi vidékeken, másfelől viszont ez az elszigetelődés tompította a Habsburg hatásokat is.

A Báthory-család zenei kapcsolatai Itáliával közismertek.<sup>85</sup> Az erdélyi fejedelmi udvar e téren Bethlen Gábor uralkodása alatt érte el talán a legmagasabb színvonalat, hogy aztán a Fejedelem halála (1629) után fokozatos hanyatlásnak induljon.

A Bethlen-udvar zenei életéről sajnos jóformán semmi konkrétum (kötések, hangszerek) nem maradtak ránk, sőt még az épületek nagy része is odalett. A másodlagos források (levelek, számadáskönyvek) vizsgálata azonban arra enged következtetni, hogy az udvar zenei élete jóval intenzívebb és magasabb színvonalú volt, mint azt csupán a fennmaradt adatok mennyiségéből gondolnánk.

A Fejedelem maga is élénken érdeklődött a zene iránt, jóllehet, ez olykor feszültségeket eredményezett.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Benkő András, "Az erdélyi fejedelmi udvar zenei életéről", in: *Művelődéstörténeti Tanulmányok* (1979) pp. 95

<sup>86</sup> 1619-ben meg kellett védenie a komoly zenét a küüllővári zsinat határozata ellenében. Illyés Géza (ed.), "Az 1619. évi küüllővári zsinat felterjesztése Bethlen Gábor fejedelemhez", in: *Református Szemle* (27/1934) pp. 504.

Zeneszei közt találunk virginalistákat, hárfást, hegedűst, orgonistát, lantost.<sup>87</sup> 1617-ben Gyulafehérváron berendezkedve nagy erőfeszítéseket tett egy európai színvonalú udvartartás felépítésére és fenntartására. Már 1615-től találunk feljegyzéseket, amelyek külföldi zenésztoborzásairól adnak hírt. Muzsikusaokat szerződtetett Bécsből, Lengyelországból (1619), Morvaországból<sup>88</sup> (1620), Itáliából<sup>89</sup> (1621-27), Franciaországból<sup>90</sup> (1627). 1624-re már három kocsihoz volt szüksége az udvari zenészek szállításához.<sup>91</sup>

1626-ban feleségül vette Brandenburgi Katalint<sup>92</sup>, a porosz választófejedelem, Johann Sigismund Hohenzoller leányát, aki Berlinből szintén hozott magával muzsikusokat.<sup>93</sup> Az esküvői lakomán a nemes vendégek táncátán<sup>94</sup> német lovagok élarcos táncot adtak elő spanyol módra<sup>95</sup>. A feljegyzések tanúsága szerint ez a táncolási mód ismeretlen volt az erdélyi urak előtt. Lehet, hogy ez is motiválta Bethlent amikor 1627-ben Estradát szerződte?

Don Diego d'Estrada 1596 körül született. 1615-ig katonáskodott, amikor is túrheterlen magaviselete miatt távoznia kellett<sup>96</sup>. Ezután Itáliában élt, ahol táncleckéket adott. Emlékiratai szerint<sup>97</sup> Bethlen követi először Páduában látták őt táncolni, ahol Estrada házában kaptak szállást. Ezután hívták őt Erdélybe több muzsikussal és tudóssal együtt. 1627 november 22-én indultak Itáliából és 1628 elején érkeztek Erdélybe. Estrada szerint január 16-án érkeztek Gyulafehérvárra, onnan Fogarasra mentek tovább, ahová 22-én érkeztek meg. A 106 újonnan jött közt jezsuiták, matematikusok, doktorok, közművesek, üvegesek, aranyművesek is voltak, valamint tíz muzsikus. Farsang végén az egész fejedelmi háztartás visszaköltözött Gyulafehérvárra<sup>98</sup>, ahol Estradának mindjárt az első bálon be kellett mutatnia táncstudását.

---

<sup>87</sup> Ld. Bárdos Kornél (ed.), *Magyarország zenetörténete II.* (Budapest, 1990, Akadémiai Kiadó) pp. 109-113; Benkő András *op. cit.*

<sup>88</sup> Szilágyi S. *Erdélyország története tekintettel művelődésére* (Budapest 1887) pp. 85, 186, 208; Benkő András, *Op. cit.* pp. 98-99

<sup>89</sup> Számadaskönyvek: Padóva 1622, Velence 1624 (Prospero disykantista), Morvaország 1624, Németország 1625 (Michael Puchinger hegedűs), Bécs 1624, 25 (Johannes Tesselnis), 27

<sup>90</sup> Bárdos Kornél *op. cit.*; Benkő András *op. cit.*

<sup>91</sup> *Történelmi Tár* (9/1886) pp. 614; Benkő András *op. cit.* pp.99.

<sup>92</sup> 1602. május 28.–1644. augusztus 27.

<sup>93</sup> Pl. Michael Herman orgonista.

<sup>94</sup> Ld. Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae.* 1736 (Budapest, 1972, 1978)

<sup>95</sup> Országos Levéltár: microfilm 28 965; Bárdos Kornél (ed.), *Op. cit.* pp.111

<sup>96</sup> Király Péter: Bethlen Gábor udvarának zeneéletéről. Don Diego d'Estrada spanyol táncmester. *Muzsika* (1997) pp.32

<sup>97</sup> *Biblioteca de autores espanoles vol. 90: Autobiografias de soldados,* (Madrid, 1956) pp.294-484. (Erdélyre vonatkozó részek: 369-391, táncos utalások: 383-384)

<sup>98</sup> Országgyűlést tartottak.

„... az első este a Herceg utasított, hogy táncoljak, ahogy a többi nemesek és bárók tették. A Herceg kedvenc udvarhölgyét adta páromul, egy igen magas rangú 15 éves leányt, aki ettől kezdve rendszeres táncpartnerem lett.”

Nem tudjuk, mit adtak elő, de valószínűleg nem lehetett nagyon bonyolult, ha azonnal együtt tudtak táncolni. Ez az azonnali partnerség azért is furcsa, mert a hölgy nyilvánvalóan más kulturális környezetben nőtt fel, mint Estrada. Természetesen felmerül az a lehetőség, hogy ismert bizonyos táncokat, lévén hogy itáliai muzsikuskorábban is előfordultak az udvarnál. Köztük – a kor gyakorlatának megfelelően – lehettek olyanok is, akik táncosként is megállták a helyüket.

Ennek azonban ellentmond Estrada következő bekezdése, amelyet alább idézünk. Egy másik – valószínűbb – megoldás az a feltételezés, hogy esetleg nem táncoltak végig együtt, hanem a kor spanyol táncstílusát követve felváltva táncoltak variációkat (*mutanza*). E gyakorlat szerint először a férfi táncol variációt, miközben a hölgy valami egyszerűbb lépéssort (*passeggio*) ad elő, vagy egyszerűen vár. Ezután megismétli a férfi variációját, vagy újabbat mutat be.

“... amint a Herceg látta; meñnyire másképpen táncolok, mint az ő szilaj nemzete; a nemesekhez fordúlt; mondván: „valljuk meg, barbárok vagyunk”. Aztán hozzám küldött, hogy táncoljak egyedül, mert a Hercegnő is így kívánja. Egyedül táncoltam egy *gallardát* sok *paseoval*, *mudanzával*, *vueltával* és a végén öt *cabriolával*.”

Ez a bekezdés már sokkal több információt ad. A *gagliarda* (*gaillarde*, *galliard*, *gallarda*) kétségtelenül Európa egyik legnépszerűbb tánca volt a XVI. századtól kezdve. Noha első magyarázata csak 1581-ben, Fabrizio Caroso első tánckönyvében<sup>99</sup> jelenik meg Itáliában, majd Thoinot Arbeau-nál 1589-ben Franciaországban<sup>100</sup>, a kor tánczenei gyűjteményei már a XVI. század közepétől tartalmazzák *gaillarde* zenéket. Maga Arbeau is ifjúsága táncai közt említi, ami ugyancsak több évtizedes előzményeket igazol, hiszen a könyv írásakor Arbeau már 70 körül volt. A tánc különleges népszerűségét bizonyítja az is, hogy megjelenik Caroso könyvének későbbi kiadásában<sup>101</sup>, valamint Cesare Negrinél is, aki a *gagliarda* lépéseinek leírásával tekintélyes terjedelemben foglalkozik.<sup>102</sup> Covarubbias 1611-ben a *gallardát* a spanyol tánciskolákban tanított hagyományos táncok közt említ.

<sup>99</sup> *Il Ballarino*, (Venezia, 1581, Francesco Ziletti) (fac. repr. New York, 1967, Broude Brothers) fol.5v, 6r, 11, 16r

<sup>100</sup> *Orchesographie*, (Langres, 1589) fol. 38v-63r

<sup>101</sup> *Nobiltà di dame*, (1600), *Raccolta di varij balli*, (1630) pp.23, 24, 41, 51, 52, 56-57

<sup>102</sup> *Le Gratie d'Amore, Nuove Inventioni di balli*, (1604) pp.47, 55-65, 93-95, 98-102

ti.<sup>103</sup> Ugyanezen tánc spanyolországi jelenlétére további bizonyítékként szolgál Cesare Negri könyvének 1630-ból származó spanyol nyelvű madridi kiadása<sup>104</sup>. Itáliában Livio Lupi és Prospero Lutij még tovább mennek: már le sem írják az alaplépést, csupán tekinélyes számú és nehézségű variációt közölnek könyveikben<sup>105</sup>. E könyvekből – amelyeknek nagy része Estrada idejében már megjelent és elterjedt Európában – kimerítő információkhoz juthatunk a tánc előadására vonatkozólag. Ezek az információk azt mutatják, hogy a *gagliardát* nagyjából azonos módon táncolták egész Európában. Érdekes, hogy sem Caroso, sem Negri nem közölnek önálló koreográfiát, hanem csupán nagyobb lélegzetű kompozícióik proporciós szakaszaiban fordul elő a *gagliarda*. Az egyetlen kivétel Caroso *Gagliarda di Spagna* (!) című tánca, amely azonban inkább a szokásos itáliai *ballettók* jellegzetességeit viseli.

Pablo Minguet et Yrol több táncművet publikált a XVIII. század elején. Noha ő inkább a késői barokk stílussal foglalkozik, első könyvének második részében<sup>106</sup> meglehetősen módon olyan lépéseket ír le és olyan terminológiát használ, amely gyökeresen eltér a könyv korábbi nyelvezetétől és a késői XVI. század, Caroso és Negri idejét idézi. Ez azért feltűnő, mert Yrol korában ez a fajta gyakorlat már régen elavultnak számított. Másrészt viszont a szerző egy sereg olyan kérdést válaszol meg, amelyeket a korábbi, napi gyakorlaton alapuló írások nem. Yrol többek közt egy spanyol *gallarda*.<sup>107</sup> teljes, részletes koreográfiáját is közli. Ugyancsak részletes leírással szolgál az Estrada által említett *mudanzák*, *buelták* és *cabriolák* mi-kéntjéről<sup>108</sup>, sajnos zene nélkül.

Egy másik, nagyon informatív forrás egy dátum nélküli spanyol kézirat, amelynek szerzője Juan Antonio Jaque<sup>109</sup>. Leírásai nem annyira gondosak, mint a fent említettek, azonban a nyilvánvaló hasonlóságok és megegyezé-

---

<sup>103</sup> Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, (New York 1992) pp.503

<sup>104</sup> *Arte para aprender a dançar Composto por Cesar Negri Milanes. Traducido en Castellano*, (Madrid, 1630)

<sup>105</sup> Livio Lupi, *Libro di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1607, Maringo); *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e paseggi* (Palermo, 1600, Carrara); Prospero Lutij, *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et paseggi di gagliarda* (Perugia, 1587, 1589, Orlando)

<sup>106</sup> Pablo Minguet e Irol, *Arte de Danzar a la Francesca* (Madrid, [c.1737?], P. Minguet en su casa) pp.37-72

<sup>107</sup> *Op. cit.* pp.58-61.

<sup>108</sup> *Op. cit.* pp.40, 42-43, 47-49

<sup>109</sup> *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*, s.a., s.l. p[10-18]

sek a korabeli spanyol és itáliai gyakorlat között itt is világosan megfigyelhetők.

Nem tudjuk, hogy a magyarok ismerték-e a *gagliardát* Estrada látogatása előtt. Zenei szempontból valószínűleg igen, azonban a tánc jelenlétére nincs utalás. Bethlen véleménye vonatkozhat arra is, hogy *gagliarda* teljesen ismeretlen volt addig, de jelentheti azt is, hogy Estrada *táncstílusa* okozott meglepetést.

A fent tárgyalt források azt bizonyítják, hogy a *gagliardát* Európa-szerte azonos alapelvek szerint táncolták. Mivel a leírások világosak és jól rekonstruálhatók, úgy véljük ezek ismeretében könnyen elképzelhető, hogy Estrada hogyan táncolhatta. Szokatlanabb, de a tánc történetben (és főként a korabeli gyakorlatban) nem példa nélküli a szólóban táncolt *gagliarda* (jóllehet a szólótáncolás csak a XVII. század második felében vált általánossá a nemesi udvarokban). Maurice Esses két hasonló esetet is említ<sup>110</sup>.

Estrada korábbi táncos karrierjéről semmi információk nincsenek. Mint nemes család szülötte, valószínűleg tanult táncolni gyermekkorában. A hadsereggel sokat utazhatott, amikor szintén adódhatott alkalma a tanulásra. Páduában élve ismerhette Orlando Botta tánciskoláját, amelyet Cesare Negri 1604-es könyvében<sup>111</sup> mint "scuola magnifica"-t eklejt. A kor tánckönyvei általában tartalmazzák az író által ismert és elismert táncosok, táncmesterek nevét. Estrada neve azonban sehol nem fordul elő.

"Vacsora után a Hercegnő a szobájába hívatott, ahol a Herceg is jelen volt. A Hercegnő kérte, hogy tanítsak meg neki néhány táncot, amelyeket szeretne jobban megismerni, például a *pavana alta y baját*, a *tardiónt*, a *rastró y gallarda y canariot*. Ezt megtettem, megtanítván egy táncot hat lovagnak és hat hölgynek [...]. Ebben a táncban a fejedelem nevének kezdőbetűjét is megformáltuk, amely olyan jól sikerült, hogy úgy ünnepelték, mint valamilyen soha nem látott dolgot."

Az első felmerülő kérdés: Honnan ismerhette Brandenburgi Katalin ezeket a táncokat? Talán Erdélybe érkezése előtt találkozott velük Berlinben? Ez nagyon valószínű, hisz a porosz választófejedelem leányaként gyakran firoghatott olyan környezetben, ahol ezek a táncok előfordultak. Továbbá: az Európa számos vidékéről származó udvari muzsikuskok nyilvánvalóan magukkal hozták a korabeli Európai repertoár darabjait. Konkrét zeneművek nem maradtak fenn, azonban megjegyzendő, hogy 1625-től a Bethlen-udvarban találjuk azt a Johannes Thesseliust, akinek 1609-ben Nürnbergben

<sup>110</sup> Esses, *op.cit.* pp. 427, 435, 652.

<sup>111</sup> *Nuove inventioni di balli*, (1604) pp.6

megjelent Padoana-Intrada-Gagliarda szviteket tartalmazó gyűjteményét ismerjük.<sup>112</sup>

Az Estrada által említett táncok nyomát szintén megtaláljuk a kor tánc-könyveiben, jelen esetben azonban nem sikerül minden kérdésnek olyan világosan a végére járni, mint a fentiek esetében.

A *pavana alta y baja* megjelölés olyan táncra utal, amely mérsékelt tempójú, páros lüktetésű szakasszal indul, amelyet egy lendületesebb páratlan szakasz követ. (Az elnevezés ugyan ellenkező sorrendre utal, ez azonban valószínűleg következetlenség Estrada részéről, mert teljesen ellentmond a kor gyakorlatának.) A két rész zenéje általában különböző volt, tehát nemigen keverendő össze a kor szokásos proporciós technikájával, amely szerint azonos zenei anyag különböző ritmusú változatai követik egymást.<sup>113</sup> A *baja* (*bassa*) és *alta* kifejezések a XV. századtól kezdve fordulnak elő a tánckönyvekben, elsősorban Itáliában, de Burgundiában is találunk rá példát. A *baja* (mély) szó kimért, méltóságteljes táncolást jelentett<sup>114</sup>. A páros lüktetésre a *pavana* (*pavane*) cím utal. Az *alta* (magas) mindig gyors táncot jelentett, amely egy lassabbat követ. A XV-XVI. századból nem ismeretes önmagában álló *alta* leírás. Juan Esquivel Navarro tánckönyvében szintén találkozunk a kifejezéssel, gyakran bizonyos mozdulatokkal, vagy lépésekkel kapcsolatban<sup>115</sup>; azonban az ő írásából sem következtethetünk önálló tánc típusra.

A korabeli könyvek a *pavane* számos leírását közlik. A tánc itáliai-spanyol stílusú koreográfiái a korábban már említett *mutanza-passeggio* típusú variációs technikát követik. Dacára a tánc mérsékelt tempójának, a variációkat alkotó lépések bizonyos virtuozitást igényelnek: *saltók* (ugrások), *cabriolák* (ugrások, a levegőben való lábmunkával), *bueáltak* (fordulatok). Ez a gyakorlat teljesen különbözik a Thoinot Arbeau által leírt, Franciaországban divatos *pavanetól*, sokkal inkább az akkoriban népszerű *pavaniglia*, vagy más néven *pavane de Spaigne* (spanyol *pavane*) jelenlétére utal. E tánc a korabeli leírásokban szintén jól dokumentált, ezért majdnem teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy Estrada esetében is erről volt szó. Maurice Esses<sup>116</sup> megerősíti ezt a teóriát, felhívva a figyelmet arra, hogy a

---

<sup>112</sup> *Neue Liebliche Paduanen / Intraden und Galiarden / auff allerley Instrumenten zu gebrauchen mit fünff Stimmen componiert durch Ioannem Thesselium Musicum &c.* (Nürnberg, 1609. Paul Kauffmänner)

<sup>113</sup> *Nachtanz, Hupfauf, Tripla etc*

<sup>114</sup> *Arbeau, Op.cit.* fol.24v-39v

<sup>115</sup> *op. cit.* fol. 10v, 26, 29, 30, 31, 41.

<sup>116</sup> *Op. cit.* pp.695



XVI. század második felétől, Itáliában a *pavanet* fokozatosan felváltja a *passo e mezzo*. Ez az elnevezés azonban nem található meg a kor spanyol tánckönyveiben. Helyette a *pavanigliát* találjuk, amelynek táncolási módja megegyezik a *passo e mezzo*éval. (Zenéjük különbözik, azonban mindkét esetben bizonyos harmóniai folyamatra történő variációsorozatról van szó.) A XVI. század végére a zenészek már határozottan különbséget tesznek *pavana italiana* (= *passo e mezzo*) és *pavane d'Espagne* (*pavaniglia*) között. Utóbbi egyre növekvő népszerűségét bizonyítja az a tény is, hogy Marin Mersenne 1636-ban a *pavane*-t már olyan táncnak írja le, amely Spanyolországból származik és zenei példájául a *pavane d'Espagne* zenéjét adja.<sup>117</sup>

Thoinot Arbeau a *tourdiont*, mint a *basse danse* harmadik szakaszát írja le, amely a *gailarde* alaplépését használja, kiegészítve egy jellegzetes lépéssorral.<sup>118</sup> Estrada *tardionja* azonban inkább a az Itáliában táncolt *tordiglione*val lehet rokonságban, amelynek leírását Caroso és Negri egyaránt közli.<sup>119</sup> Livio Lupi szintén közöl *tordiglione*-variációkat mindkét könyvében.<sup>120</sup> Ezek a táncok különböznek a francia változattól és ismét a spanyol típusú *mutanza-passeggio* szerkezetet mutatják. Az itáliai és spanyol koreográfiai és zenei<sup>121</sup> azonosságok és hasonlóságok elég nyilvánvalóan bizonyítják, hogy ugyanarról a típusról van szó, így Estrada táncának mikéntjéről is megbízható képet alkothatunk.

A *rastrót* illetően olyan kevés referencia áll rendelkezésünkre és azok is olyannyira homályosak, hogy előadására vonatkozólag e pillanatban csak hipotézisekbe bocsátkozhatnánk.<sup>122</sup>

A *canario*, akárcsak a *gailarde* népszerű tánc volt Európában ebben az időben. Alapvető jellegzetessége szintén a többé-kevésbé improvizált variáció. Arbeau szintén megemlíti<sup>123</sup>, valamint az összes itáliai tánckönyvben részletes leírást találunk róla. A koreográfiák annyira megegyeznek a *canario* táncolásának módját illetően, hogy kevés kétségünk marad Estrada előadásának mikéntjéről. Érdekes volna tudni azonban, hogy a koreográfusok által használt két zene közül melyikre táncolhatott. Lehetséges, hogy

---

<sup>117</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, (Paris 1636) II. pp.164

<sup>118</sup> Arbeau, *Op. cit.* fol.51

<sup>119</sup> *Nuove Inventioni di Balli*, pp.193-196

<sup>120</sup> *Libro di gagliarda, tordiglione...* (Palermo, 1607, Maringo); *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e paseggi*, (Palermo, 1600, Carrara)

<sup>121</sup> A zene, dacára annak, hogy 4/4-ben van leírva, inkább hármas lüktetésű. A szóbeli leírás is inkább ezt támasztja alá.

<sup>122</sup> Részletesen ld. Maurice Esses, *Dance and instrumental differencias in Spain during the 17th and early 18th centuries* (New York 1992) pp. 701-702

<sup>123</sup> *Op. cit.* fol.95v-97r

egy harmadikra, de ez ezért kevésbé valószínű, mert a kottagyűjteményekben eddig talált *canario*-zenék többé-kevésbé mind rokonságban vannak a Caroso vagy Negri által használtakkal<sup>124</sup>. Úgy tűnik, hogy szelésebb népszerűségnek a Negri által alkalmazott zene örvendett. Két évtizeddel korábban Arbeaunál is ezt találjuk, igaz más ritmussal.

Az Estrada által feltehetően követett táncművelés és az ő leírása alapján való kutatás egyik legproblémásabb kérdése a táncosok száma és a némekek megőrzése. Mivel ez a spanyol naplójában is említésre kerül, talán nem haszontalan néhány szót szólnunk róla.

A reneszánsz táncok történetében gyakran találunk példát egy párnál több résztvevőt igénylő koreográfiákra, de csupán egy olyan táncot ismerünk, amelyben hat azonos nemű táncos szerepel: Cesare Negri három táncból álló szvitjét, amelyet 1599-ben, Ausztriai Albert és Spanyol Izabella esküvői ünnepségén adtak elő<sup>125</sup>. Az első tánc, *Austria Felice* hat hölgyet igényel, akik fátylakat tartva táncolnak. Ezután egy olyan tánc következik (*Brando di Cales*<sup>126</sup>), amelyben három férfi és három hölgy táncol, majd a szvit egy hat férfi számára frott táncsal (*Brando fatto da sei cavalieri*) fejeződik be, akik „magyar ruhában” táncolnak ugyanarra a zenére, amire a hat hölgy korábban.

Ezen kívül Maurice Esses említést tesz egy *pabanilláról*, amelyet 1608 január 18-án Madridban két hármass csoporthat<sup>127</sup> táncolt.

Ugyancsak itt szükséges szólnunk még a névbetűk kitáncolásának gyakorlatáról. Noha az ötlet kézenfekvő, nem sok olyan adatot találunk, amely ennek korabeli gyakorlati megvalósításához kulcsot adna. Egy nemrég megjelent cikkben<sup>128</sup> Claudia Jeschke szolgál egy belga táncmester által 1614 és 1619 között frott könyv egy oldalának másolatával. Itt az ABC betűit találjuk, táncospárok által demonstrálható módon. Egy másik példát közöl Anné Daye<sup>129</sup>, akinek adatai szerint egy angol *masqueban* a táncosok a CHARLES DUKE OF YORK betűit formálták meg. Egy harmadik – már XVIII. századból származó, barokk táncnotációval lejegyzett angol koreográfiában a cím – The Montaignü (sic!) – betűjét táncolta végig egy pár. Az első esetben

---

<sup>124</sup> *Op. cit.* fol.95v-97r

<sup>125</sup> *Nuove Inventioni di Balli*, pp.271

<sup>126</sup> *Op. cit.* pp.152-154

<sup>127</sup> Esses, *Op. cit.* pp. 697

<sup>128</sup> "Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers und durch den Körper", in: *Tanz und Bewegung in der Barocken Oper*. Kongressbericht, (Sälzburg 1994, Studien Verlag) (edited by Sibylle Dahms and Stephanie Schroedter) pp.89

<sup>129</sup> "Dance and music in The Stuart Masque", in: *The Marriage of Dance & Music*. (London, 1992. NEMA)

a betűk statikus módon formáltak sok pár által, a második nem közöl adatot erre vonatkozólag, a harmadikban pedig szukcesszív módon "kirajzolják" a betűket. Hogy Estrada milyen módszert alkalmazott arról sajnos semmit sem tudunk.

„Megtanítottam 24 apródnak a *gallardát* és a *paseókat*. Mind fiatal ne-  
mesemberek és nagyon megnyerőek, így megcsináltam velük a *Barrerát* és  
a *juego de canast* is, amelyet gyönyörű zenére táncoltak, sok pengetős hang-  
szer és trombiták, dobok, sackbutok<sup>130</sup>, sípok<sup>131</sup>, kornettek és fagottok hang-  
jára oly módon, hogy a pengetősök olyan hangosan játszottak ahogy csak  
tudtak, a trombiták, fúvósok és dobol pedig nagyon halkán és édesen, csodá-  
latos harmóniában egyesülve. Aztán bejött a 24 apród, csodálatos és drága  
kosztümökben, a *gallarda paseóit* és *cruzadoit* táncolva faklyákkal a kezük-  
ben; és minden *cruzado* után egy *mutanzát* csináltak, amikor beléptek és a  
tánc végén is; amikor a tánc a végéhez ért a megfelelő pillanatban egy udva-  
rias bókkal kitáncoltak ugyanabban a sorrendben, ahogy bejöttek.”

Ez a táncra vonatkozó utolsó bekezdés további kérdéseket vet föl, ame-  
lyeknek vizsgálatához a korabeli írott és képi forrásokat is igénybe kell ven-  
nünk.

Mind Caroso, mind Negri közöl leírást a *Barriera* nevű táncról, sőt több  
változatot is. Caroso mindkét könyvében kettőt-kettőt, amelyek közül egyik  
mindig egy párra, a másik háromra íródott. Negri koreográfiája mind tánc-  
anyagában, mind zenéjében hasonlít Carosoéhoz, ami nem is csoda, amint  
alább látni fogjuk.

Maga a tánc voltaképpen egy stilizált csata a *balletto* stíluskeretein belül.  
(A cím a is lovagi tornák sorompójára utal.) Egymás tenyerének összecsapá-  
sa jelzi a harc eseményeket. A harcot imitáló koreográfiai egységek több –  
más nevet viselő – táncban is megtalálhatóak, amelyekről ezzel a kérdéskör-  
rel kapcsolatban az alábbiakban bővebben szólnak.

Jelenleg nem ismerünk olyan fennmaradt koreográfiát, amely 24 sze-  
mélyt igényelne.

A *Barriera* zenéje voltaképpen egyfajta „fanfár-motívumon” alapul. A  
későrenezansz táncok között számos ilyen példát találunk, néha ugyanezen  
cím alatt, néha nem. A hasonló tartalmú, de más címet viselő táncok közül  
érdemes megemlíteni Negri *La Battagliáját* két párra<sup>132</sup>, amelynek zenéje

---

<sup>130</sup> sacabouches

<sup>131</sup> chirimías

<sup>132</sup> *Nuove inventioni di Balli*, pp.257-263

ugyanezt a fanfár motívumot használja fel<sup>133</sup>. Ugyanezen a címen létezik egy másik tánc is 1690 körüli időből, amit egy firenzei névtelen kézirat tartalmaz<sup>134</sup>. A tánc különösen érdekes, mivel egyike a sokszereplős koreográfiáknak. A szerző instrukciója szerint "ne táncolják kevesebben, mint hatan, de ha húszan vannak az még jobb". Zenéjének első fele a híres *Pavane la Battaglia*, amelynek számos XVI. századi feldolgozása ismert. Középső szakaszában pedig a *Barrierák* jellegzetes hármashangzat-felbontásos fanfár-motívuma ismerhető fel. Negri 8 személyes *Brandojában*, amelyet 1574-ben Milánóban táncoltak<sup>135</sup>, szintén találunk utalást a színlelt csatázásra.

A már említett firenzei kéziratban található tánc a rekonstruálhatók közül az egyetlen, amelyben lándzsát (pikát) használó táncosokról esik szó. Talán ez a koreográfia az, amelyik a legtöbb információt nyújtja az Estrada-féle előadás kérdésével kapcsolatban. Ennek a nagy létszámon kívül a másik fő oka az, hogy ez az egyetlen olyan koreográfia, amelyik meglehetősen eltér a Caroso és Negri által képviselt – kissé egy kaptafára komponált – táncoktól. A firenzei *La Battaglia* szerkezete „borzasabb”, a szerző bátrabban alkalmaz improvizatív elemeket, láthatólag nem kötik annyira a tradíciók, mint két korábbi kollégáját. A táncosok itt szabadabban mozoghatnak, csoportokat alkotva, amelyek néha „egymás ellen” táncolnak, máskor változatos térformákban mozognak, gyakran csupán egyfajta „galopp-lépést” alkalmazva. Minden csoportnak van egy „kapitánya”, aki a tánc során irányítja a figurákat és történéseket. A csoport többi tagjának követnie kell a vezetőket ugyanazokkal a lépésekkel.

Vajon Estrada *juego de canasa* (pálcás játék) valami hasonló lehetett? Maurice Esses a *juego de canast* a következőképpen írja le: „színlelt vívás pajzsokkal és lándzsák helyett pálcákkal felfegyverzett lovasok között”<sup>136</sup>.

A táncosok számának kérdéséről már esett szó, de még egy gondolat erejéig visszatérnénk rá. A fennmaradt nagy létszámú koreográfiák (ill. koreográfia-törédekek) mind megegyeznek abban, hogy színpadi előadásra készültek. Noha rekonstruálhatóságuk problémákat vet fel, a sok táncos mozgató-

---

<sup>133</sup> A zene több hasonlóságot mutat a szólóhangszeres "csata-zenék" Jacob van Eyck által is reprezentált csoportjával. (*Der Fouyten Lust-hof*. II. (Winterthur, 1984, Amadéus) pp.10-12), mint a *Barrierákkal*.

<sup>134</sup> Biblioteca Nazionale Centrale Magliabechiana XIX Cod. 31. Ld. még Andrea Francalanci, "Cinque balli Toscani del Cinquecento" *Rivista italiana di musicologia*. (vol. XII/1, 1977) pp.73-82

<sup>135</sup> Ausztriai János látogatásakor táncolták.

<sup>136</sup> Maurice Esses, *Dance and instrumental differencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, (New York 1992) pp.359

sával, térformáikkal kapcsolatban azonban felbecsülhetetlen értékű információt nyújtanak.

Közülük az egyik legjelentősebb a híres Intermedio, a *La Pellegrina* zárótánc, amelyekben 17 táncos szerepel<sup>137</sup>. Király Péter említ egy 24 férfi számára komponált táncot, Giacomo Spiardo kompozícióját, amelynek forrását azonban mindaddig nem sikerült megtalálnunk<sup>138</sup>.

A nagy létszámú térformákról ugyancsak renghagyó, de használható információt nyújtanak az ún. „lovasbalettek”, amelyek ebben a korban igen népszerűek lehettek. Különösen érdekes példa a Firenzében 1608-ban bemutatott, Sanseverino által rendezett *Ballo e Giostra de' venti*, egy 32 lovas által előadott balett. A címben szereplő „giostra” (bajvívás) szintén színlelt csatát sejtet. Sajnos az említésen kívül nem maradt fenn képanyag, vagy leírás erről a produkcióról. Annál inkább két másik szintén firenzei előadásról 1637<sup>139</sup>-ből és 1652-ből.

Nagy létszámú koreográfiákról szóló referenciák Angliából is maradtak ránk. 1600 és 1609 között Ben Jonson *masque*jaiban 8-16 személyes táncok jelenlétéről olvashatunk<sup>140</sup>. A táncok közt olyanok is található, amelyet fáklyákkal adtak elő. Fáklyás táncot Estrada is említ. Ezzel kapcsolatban érdemes megvizsgálni Cesare Negri két fáklyás táncát, amelyeket a XVI. század végén két milánói királyi ceremóniára komponált. Az *Il pastor leggiadro* Milánó kormányzójának esküvői ünnepségén, a másik, *Brando detta Alta Regina*, egy nyolc személyes körtánc, Spanyol Margit királynő látogatásakor került előadásra.

Bár a kor fáklyás táncai alapvetően azonos sémára épültek, mégsem lehetünk benne bizonyosak, hogy Estrada is ezt a modellt követte. A kétkedés oka az, hogy az itáliai fáklyás táncok nyugodt sétáló lépésekből álltak, ami a táncosok és a nézők számára egyaránt lehetővé tette, hogy a nemes vonalú térformákra és mozgásra koncentráljanak. Estrada ehhez a tánchoz a *gallarda* virtuóz lépéseit alkalmazta és leírása olyan koreográfia képét sejte-

---

<sup>137</sup> O che novo miracolo: Il ballo di Sig. Emilio de' Cavalieri, in Cristofano Malvezzi (et al.), *Intermedii et concerti* (Vénice, 1591; Parte nono) Modern: *Musique des intermèdes de 'La Pellegrina'*, ed. D.P. Walker (Paris, 1963) További információért ld. Francalanci *Op. cit.* pp.74.

<sup>138</sup> *Op. cit.* pp.32

<sup>139</sup> Ferdinando Bardi, *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de Serenissimi sposi Ferdinand II. il gran duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino* (Florence 1637). A kép megtalálható: Lillian Moore, *Images of the Dance. Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861* (New York 1993) pp.11

<sup>140</sup> Anne Daye: Ben Jonson: Choreographer of the Antemasque. *Proceedings of 22nd Conference of Society of Dance History Scholars June 1999*. p.185-191; "Dance and Music in The Stuart Masque". *op. cit.*

ti, amelyben *történetesen* fáklyák is szerepelnek, de pusztán dekorációként és nem mint a tánc meghatározó eleme.

Estrada leírásán kívül az itáliai stílusú színpadi előadások erdélyi jelenlétének más bizonyítékát is találjuk. Bethlen Gábor egy 1628. március 8-án kelt levelében elismerően szól egy 30 személyes *balloról*, amelyet maga Brandenburgi Katalin rendezett<sup>141</sup>. A Fejedelemszony maga is részt vett az előadásban, mégpedig Mars (!) szerepét táncolta, míg az arisztokrácia más tagjai egyéb mitológiai szerepeket. Ez a fajta szerepjáték meglehetősen nagy népszerűségnek örvendett Európában ebben az időben és később<sup>142</sup>. Hogy a fejedelmi udvarban is gyakori lehetett, azt az a tény is megerősíti, hogy 1615-től több számadáskönyvi bejegyzés is szól álarcok vásárlásáról, amelyeket Velencéből, Kolozsvárról és Bécsből hozattak<sup>143</sup>. Egy Brandenburgi Katalin tulajdonait összeíró jegyzék kétfoldányi álarcról és farsangi jelmezeiről tudósít.

Ezek az adatok magas színvonal életmódról tudósítanak. Estrada zenei trükkje a hangos és halk hangszerekkel megerősíti a Bethlen-udvar nagyszámú muzikusairól szóló vélekedést. Ugyancsak intenzív és nagyszabású udvari életre utal az a tény, hogy az említett táncokhoz ilyen nagyszámú résztvevő állt rendelkezésre. A spanyol azt is megemlíti, hogy a Fejedelem betegsége alatt sem maradtak abba a táncos előadások. Hogy az udvari táncélet ilyen mértékű fejlődésében mekkora szerepe lehetett Estradának, azt nem tudjuk.

Bethlen Gábor halála után felesége, Brandenburgi Katalin lett a kormányzó. Estrada – miután a politikai harcokban eléggé népszerűtlenné vált – hamarosan elhagyta az országot.

Végezetül néhány gondolat kívánczozik ide, amelyek a tisztább képalkotáshoz szükségesek. Tudnunk kell, hogy Don Diego Estrada emlékirata jól ismert a spanyol irodalom történészei előtt. Azt is el kell mondanunk azonban, hogy ők a szerzőt – hasonlóan a korabeli katonáírókhoz – olyan személynek tartják, akitől nem idegenek a nagy lódítások. Még az a kérdés is felmerülhet bennünk, hogy egyáltalán járt-e Estrada Erdélyben, nem valami cimborájától hallott történettel vezet bennünket az orrunknál fogva?!!

Megnyugtatónkra szolgáljon a kolozsvári Georg Kraus írása, aki megerősíti Estrada jelenlétét az udvarnál, a következőképpen:

<sup>141</sup> Király Péter *Op. cit.* pp.36

<sup>142</sup> Negri táncainak mitológiai szerepeiről ld. Yvonne Kendall cikkét.

<sup>143</sup> Kerekes György, *Bethlen Gábor fejedelem Kassán, 1619-1629* (Kassa, 1943. "Wiko" kö- és könyvnyomdai műintézet) pp.173, 253; Király Péter *Op. cit.* pp.34.

“... egy spanyol, Don Diego, aki spanyol gitáron játszott és énekelt és néhány zsidóval gyakran játszott különböző komédiákat olasz nyelven és szép táncokat rendezett.”<sup>144</sup>

Ez a tény, valamint a fejedelem levele és egyéb adatok arról tanúskodnak, hogy az Itáliai mintájú európai táncművelés meglehetősen intenzíven jelen volt Bethlen Gábor udvarában. Szerencsésnek tarthatjuk magunkat, hogy Don Diego d’Estrada írásának köszönhetően - és ebből a szempontból a részletek igazsága szinte mindegy - tanúi lehettünk az erdélyi udvari élet utolsó fénylő pillanatainak, közvetlenül annak hanyatlása előtt.

---

<sup>144</sup> Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers Georg Kraus 1608-1665, in: *Fontes Rerum Austriacarum. III/1.* (Wien, 1862. Ausschusse des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde) pp.56