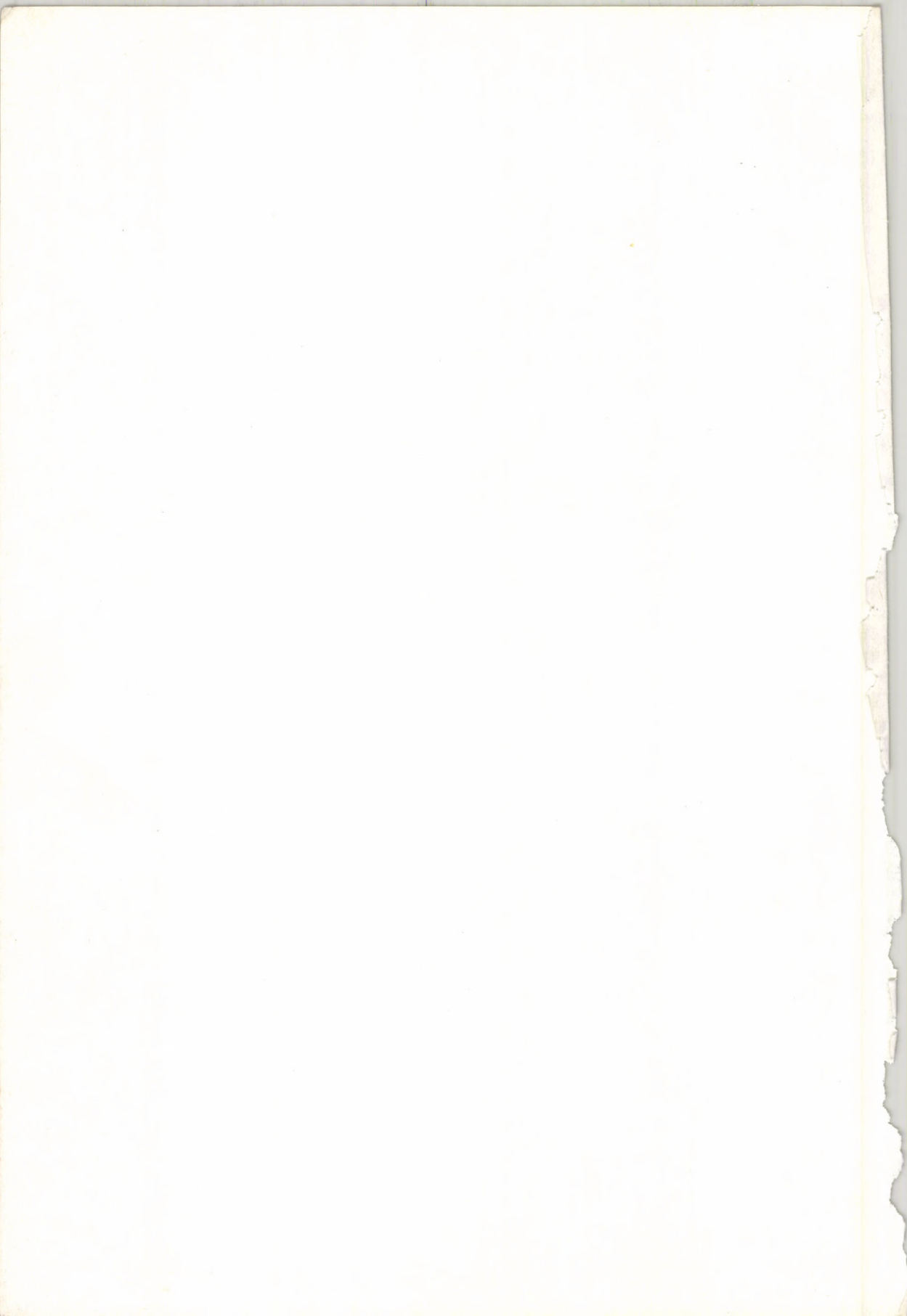


TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1965-1966



TÁNC TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK
1965—1966



TÁNCTUDOMÁNYI
TANULMÁNYOK
1965-66

SZERKESZTETTE

DR. DIENES GEDEON

KIADJA

A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
TUDOMÁNYOS TAGOZATA

BUDAPEST, 1967

A fedőlapon:

Servatius Tibor: *Fából faragott királyfi*
(Koczog Ákos felvétele)

© Magyar Táncművészek Szövetsége
Budapest, 1967

Printed in Hungary

A kiadásért felel: Körtvélyes Géza

A kézirat nyomdába érkezett: 1967. március 12

Terjedelem: 19'00 (A/5) papírív

67 - 3899 - Révai Nyomda, Budapest V., Vadász utca 16. - F. v.: Povárny Jenő

TARTALOMJEGYZÉK

BALETT

Vályi Rózsi

Fokín-ballettek Magyarországon

11

Dr. Körtvélyes Géza

Massine és a szimfonikus balett

27

ELMÉLET

Dr. Dienes Valéria

A relatív kinetika alapvonalai

47

Sz. Szentpál Mária

Csoportos néptánc-koreográfiák formai elemzése

77

NÉPTÁNC

Pesovár Ernő

A csalogató csárdás

115

Martin György

A néptánc és népi tánczene kapcsolatai

143

Štefan Tóth

A szlovák néptáncok alaptípusai

197



CONTENTS

BALLET

- R. Vályi
Fokine Ballets in Hungary 17
- Dr. G. Körtvélyes
Massine and the Symphonic Ballet 35

THEORY

- Dr. V. Dienes
The Fundamentals of Relative Kinetics 66
- M. Sz. Szentpál
A Morphologic Analysis of Folk Dance Group Choreographies 108

FOLK DANCE

- E. Pesovár
The Alluring Czardash 122
- Gy. Martin
*A Study of the Relationship between Folk Dance
and Folk Dance Music* 160
- St. Tóth
Basic Types of Slovak Folk Dances 208



BALETT

BALLET



FOKIN-BALETTEK MAGYARORSZÁGON*

Vályi Rózsai

Nem könnyű megadni az elismerést azoknak a reformátoroknak, akiknek az újításai nagyrészt már megvalósultak, különösen, ha ezekkel az újításokkal kivívott sikereket mások nevéhez kapcsolva őriztük meg emlékezetünkben.

A baletteknél gyakran előfordul az ilyesmi, mivel létrehozásukhoz egész szerzői gárda együttműködésére van szükség, és a sikerült előadás élvezése közben a nézőt nem érdekli, hogy a zeneszerzőt, a szövegíró, a díszlettervezőt, a jelmez-készítőt, az előadóművészeket, avagy a koreográfust illeti-e meg a legnagyobb elismerés. Ennek eldöntését a szakemberekre bízta. Pedig maga az a tény, hogy a balett sikeréért ennyiféle művészeti ág versenyez egymással, valamilyen fejlődés eredménye; végsősorban valaha ez is egy koreográfus — Noverre újítása volt.

De míg Noverre-től, a francia forradalom előtti felvilágosult balettdrámára vonatkozó reform szerzői jogát csak riválisa, Angiolini igyekezett elvitatni, addig Fokin érdemeit a nagy októberi forradalom előtti modern orosz balettalkotás téren maga a nagyközönség könyvelte el Gyagilev javára, gyakran a díszlettervezők Benois és Bakszt, vagy az előadók Nizsinszkij, Anna Pavlova, sőt olykor sokkal jelentéktelenebb átdolgozókéra is. Nem beszélve a zeneszerzőkről, akiknek vezető szerepét maga Fokin sem vitatta, hiszen ihletét legtöbbször a zenéből merítette. Táncai a zenében kifejezést nyert gondolatok, érzések látható tovarezdülései voltak, amelyek csoportokra bontott együttesének állandóan hullámozó, lüktető, léletserű formaalakításai révén a szenvedélyek viharával és csendjével organikus vérkeringésben kapcsolódtak egybe.

Fokin 1880-ban született és 1898-ban végezte el a Marinszkij Színház balettiskoláját, ahol tanárai Platon Karszavin, Nyikolaj Volkov, Alekszandr Sirjajev, Paul Gert és Nikolaj Legat voltak. Ezek egyike sem szimpatizált az új olasz iskolával, az akrobatikus virtuozitással, amelyet Enrico Cecchetti a leányévfolyamok tanításában érvényesített. Akkor még az idős Mariusz Petipa és Christian Johansson nagy mesterek örködték a Marinszkij iskola hagyományai felett. De míg Petipa szerette ragyogtatni a prímabalerinák technikai tudását, addig Johansson nem tett engedményeket a Noverre—Bournonville-féle klasszikus hagyományok rovására, sőt szinte ellentétben állott ezzel a magamutogató virtuozitással. Fokin már mint végzős növendék ehhez az utóbbi, tisztára klasszikus hagyományokon alapuló, visszatartott, választékos ízlésű irányhoz vonzódott s talán semmi sem állt távolabb tőle, mint a l'art pour l'art formalizmus, amellyel oly sokszor megvádolták.

Valójában épp ellenkezőleg, a külső formák elmélyítésére törekedett, s reformjai nem kívülről jöttek, nem a balettműfaj szétrobbantását célozták, mint Isadora Duncan törekvései, hanem az Isadora Duncantól nyert friss impulzusos-

* A szerző „Fokin-balett” fogalma alá veszi mindazokat a műveket, amelyeket Fokin alkotott vagy ihletett, beleértve más művészek koreográfiáit is.

kat is csak a klasszikus hagyományok értelmében vett balettforma tartalmi elmélyítésével, belülről, az alkotó elemek teljes egységbelvasztásával tudta elképzelni.

Fokin egész életében harcban állt a szabad tánc híveivel, de Duncant kivételes tiszteletben részesítette, mint annyi más kortársa Gyagilev, Bakszt, Anna Pavlova, Keszinszkaja, Karszavina, Sztanyiszlavszkij és annyian mások. Távoll ál tőlem, hogy Isadora Duncan 1905 telén történt első oroszországi (pétervári és moszkvai) vendégszereplésének jelentőségét kétségbevonjam, sőt hacsak a tények elfogulatlan regisztrálására törekszünk is, tudomásul kell vennünk Duncan tragikus halála előtt írott életrajzának idevonatkozó sorait¹.

Lehetetlen tehát itt nem gondolnunk a *Chopinánára*, különösen, amikor tudjuk, hogy Duncant Moszkvában hogyan ünnepelte Mamontov, a Gyagilev-féle *Művészet Világa* kör egyik hangadó tagja, amely tagjai sorába az ifjú Fokint is bevonta, akiről tudjuk, hogy éppen abban az időben rajongott a legjobban a görög táncért s antikizáló stílusban akkor alkotta meg *Acis és Galatea* c. balettjét, amelyet 1905. április 20-án mutattak be a Marinszkij Színházban. Csak órá nem hatott volna Duncan? Hiszen bejárt Petipa óráira, amikor Pavlovával gyakorlatait tartotta, bejárt a színházi előadásokra, tehát nagyon is feltehető, hogy ebben az éltető atmoszférában Duncantól nyert impulzusokkal igazolva és megerősítve látott hozzá azoknak a baletteknek a megalkotásához, amelyek azóta minden reprezentatív nagy balett társulat műsorán szerepelnek, mint a tiszta elmélyült előadásmód magasiskolái: a *Chopiniana*, *Szilfidek*, *Poloveci táncok*, *Karnevál*, *Seherezádé*, *Tűzmadár*, *A rózsá lelke*, *Petruska*, *Dafnis és Chloé*, *József legenda* és utoljára említve a legkorábbi művét a *Hattyú halálát*, ezeket még otthon, mint a Marinszkij színház kötelékébe tartozó balettmester alkotta meg, előbb jótékony-célú előadások, majd Gyagilev együttese számára. Később önkéntelenül is svédországi, monte-carlói és a legkeserűbb amerikai alkotó periódusában hányszor sóhajt fel elszigeteltségében az elmaradott színházi felszerelés láttán: „Hát hogyan tudták volna ezt máshol a világon úgy megvalósítani, mint a Marinszkij

¹ Duncan: *Ma vie*, Paris 1928. (176—177. old.) „A vonat Pétervárra a hófúvás miatt délután 4 óra helyett hajnali 4 órára érkezett meg. A hajnali kivehetetlen szürkületben, amikor a szállodám felé hajtottam olyan különös látványban volt részem, ami Edgar Poe képzeletét is felülmúlta volna. Hosszú menet közeledett felém. Fekete, gyászruhás menet. Terhük alatt roskadozó emberek koporsókat vittek. A kocsis lovát fékezve meghajolt és keresztet vetett. Kinéztem a rettegéssel teli hajnalba. Mi történt? kérdeztem. Az ember megértette velem, hogy ezek azok kivégzett munkások, akiket tegnap este, azon a végzetes 1905. január 5-i napon gyilkoltak le a Téli Palota előtt, mert fegyvertelenül a cár elé jöttek könyörögni nyomorukban, hogy segítse meg őket, adjon kenyeret feleségüknek és gyermekeiknek. Szóltam a kocsisnak, hogy álljon meg. Könnyek ömlöttek végig az arcomon és ráfagytak, mire ez a szomorú végeláthatatlan menet elvonult előttem. Mérhetelelen felháborodással láttam, hogy ezek a fájdalomtól elcsigázott munkások hogyan vitték mártírjaik holttestét. Ha ezt nem láttam volna, egész életem másképpen alakult volna! Ennek a végtelennek tűnő gyászmenetnek, ennek a tragédiának a láttára megesküdtem, hogy minden erőmet a népnek és az elnyomottaknak a szolgálatára, szentelem. Mit érne a művészetem, milyen hiábavaló lenne, ha semmire sem lenne képes ez ellen! De ez az elkeseredett bosszúvágy csak később hozhatta meg a gyümölcsöt . . . Két nap múlva a pétervári előkelőségek előtt léptem fel a Nemesek Termében. Milyen furcsának tűnhetett ennek a gazdag díszletezésű, pazar balettekhez szokott műkedvelő közönségnek egy görög tunikában, egyszerű kék függöny előtt Chopin zenéjére táncoló fiatal lány, aki saját lelkéből táncol, de közben Chopin lelkét is megérti. És mégis, már az első táncnál kitört a tapsvihár. Lelkem a polonéz szilaj ritmusára megtelt reménységgel és lázadással, ez a lélek, ami most itt, ezek között a gazdag, elkényeztetett arisztokraták között, a mártírok gyászmenetére gondolva, zokogott a jogos felháborodástól, heves tapsot váltott ki ebből a közönségből. Micsoda visszás dolog volt mindez!”

Színházban!” Hány ehhez hasonló kijelentését jegyezte fel naplószerű önéletrajzában!²

Megrendítő ez az életrajz és igen tanulságos. Betekintést enged a nagy balettreformátor egész költői lelkivilágába és műhelytitkaiba. A könyv végén adott jegyzék szerint 80 balettet alkotott, amelyek közül Magyarországon — az összes orosz és szovjet vendégjátékokat és a magyar átdolgozásokat, sőt a *Hattyú halála* miniatúrát is beleértve — nem került több mint 13 bemutatásra. Pedig nem lehet mondani, hogy művészeinkben és közönségünkben ne lett volna meg a fogékony-ság efféle finomságok iránt. Fokint is érdekelte Budapest, ha nem is annyira, mint az egyiptomi és a görög városok. Emlékirataiban megemlíti, hogy mennyire tisztelte a nálánál jóval idősebb Békefi Alfrédot, akitől Maria Petipával nálunk is előadott magyar táncait tanulta, megjegyezve, hogy Békefi eredeti magyar stílusát nem volt lehetetlenség utánozni más nemzet fiának. Alighogy elvégezte a Marinszkij Színház nagyhírű balettiskoláját, mint 19 éves fiatal táncos 1899-től kezdve Maria Petipával többször eljött Budapestre. A század első éveiben, mielőtt koreográfiai próbálkozásait megkezdte volna, mint utazó is járt nálunk, de mint koreográfus soha.

Mire azok a balettjei, amelyek az első párizsi orosz szezonok kirobbanó sikereit meghozták, nálunk előadásra kerültek, mint a *Poloveci táncok*, *A rózsamelke*, *Szilfidek*, *Thamar*, *Tűzmadár*, *Karnevál*, *Kleopátra*, *Nárcisz* — noha ez a Gyagilev társulat vendégszereplései révén igen hamar, már 1911—1912—13-as szezonban megtörtént — akkorra már Fokin megvált a Gyagilev társulattól. Csak a neve szerepelt a színlapokon, ő maga láthatatlan maradt. A tapsok nem neki szóltak, hanem Nizsinszkijnek, Anna Pavlovának, majd amikor 1912-ben ők is megváltak a Gyagilev társulattól — Kjakstnak és Karszavinának majd az 1927-es Gyagilev-féle vendégszereplés alkalmával Lifárnak, Vojcikovszkijnek, Danilovának vagy azoknak az átdolgozó koreográfusoknak, akik nem is mindig avatott kézzel nyúltak Fokin alkotásaihoz.

Már 1927-ben, amikor Anna Pavlova 5 estén vendégszerepelt nálunk 36 tagú társulatával és eltáncolta a *Haldokló hattyút* és a *Chopiniana* főszerepét amit Fokin külön az ő társulata számára komponált át, mint második verziót, már nem is emlegették Fokin nevét.

De még 1912-ben, Gyagilevék vendégjátéka alkalmával akadtak, akik külön figyelmet szenteltek „az orosz balett finom nagy költőjének”, aki nélkül „az orosz balett fejlődését, lényegét, jellegét modernségét” el sem tudták képzelni. Hamarjában azt sem tudták pontosan, hogy Fokin költő, rendező, drámaíró vagy balettmester-e csupán, mert olyan rendkívüli tehetsége és képzettsége volt. De tulajdonképpen a pesti szakemberek mindent tudtak róla. Tudták, hogy művészetekkel, esztétikával foglalkozik, hogy ó-egyiptomi, görög táncok után kutat, hogy szenvedélyes festő, olvasó, múzeumlátogató és utazó, aki ott, az antik világ egykori színterén döbbsent rá, hogy milyen szoros kapcsolatban volt a görög tánc az antik drámával és a színházzal s arra, hogy az mennyivel alkalmasabb lehetett az érzelmi hullámzások kifejezésére mint a Blasis utáni olasz balett. Megcsömörlött a fouettéktől és tudatára ébredt annak, hogy Petipa iránya sem folytatható. Feleségével és legodaadóbb partnerével és munkatársával Vera Antonova Fokinával együtt határozta el magát a balettműfaj tudatos megreformálására. Rendkívüli

² *Memoirs of a Ballet Master*, 1961, amelyet fia Vitale Fokine adott ki Anatol Chujoy szerkesztésében.

tehetsége és képzettsége tették ezt lehetővé számára, meg szerencsés sorsa, amely a mindig újítások után szimatoló Gyagilevvel összehozta.

Művészeti dolgokban nem tűrt beleszólást, mert mindig tudta mit akar. Amíg 1912-ben a *Dafnis és Chloé* párizsi bemutatója napján ki nem tört a botrány közte és Gyagilev között, ő is csak helyeselni tudott mindig neki. Ami természetes is volt, hiszen Fokin reformterveinek megvalósítása képezte a Gyagilev-féle orosz balett programját nemcsak 1912-ig, de még a szakítás után is.

Alighogy Fokin reformpontjai a *Times* hasábjain 1914. június 6-án megjelentek, kitört a világháború. Magyarország elszigetelődött a nyugati művészeti eseményektől, és a magyar Operaházban senki sem vett tudomást a híres 5 pont-ról. Mire Fokin ilyen világosan megfogalmazta gondolatait, már 30 művet alkotott, amelyekben ezeket az alapelveket meg is valósította.

Fokin öt alapelve a következő:

„1. Nem szabad megelegedni már ismert kész tánclépések összeállításával, hanem minden alkalommal új formát kell teremteni, olyant, ami megfelel a tartalomnak és a lehető legstílusosabban fejezi ki azt a kört, annak a népnek a karakterét, amelyről a balett szól.

2. A táncnak és a mimikának semmi értelme sincs a balettben, ha nem a drámai cselekményt fejezi ki, és nem szabad őket egyszerű szórakoztatásra vagy olyan mulattató kitérőkre felhasználni, amelyek semmilyen kapcsolatban sincsenek a balett témájával.

3. A mimika csak ott korlátozható a konvencionális gesztusokra, ahol a balett stílusa ezt kívánja meg; minden más esetben a mimikának ki kell terjednie az egész testre. Az ember testének a fejbübjától a lábujja hegyéig kifejezőnek kell és lehet is lennie.

4. A csoportnak és az együttesnek érzelmi kifejezés tekintetében összhangban kell lennie egymással. Egy időben a balettben a táncosok csak díszítés céljából alkottak csoportokat, és a balettmester nem törődött azzal, hogy a csoport- és a kartáncok érzelmeiket fejezzék ki. Ezzel szemben az új balett a kifejezés fejlesztése érdekében az arc kifejezését átviszi az egész testre és az egyes test kifejezését pedig az összes testek egész csoportjára és az egész táncegyüttesre.

5. Ez a táncnak a többi művészettel való kapcsolatára vonatkozik. Az új balett nem akar sem a zene, sem a díszlet szolgája lenni és csak tökéletesen egyenrangú kapcsolatot ismer el a művészetek között. Teljes szabadságot hagy a rendezőnek és a zeneszerzőnek egyaránt. A régi balettel ellentétben a zeneszerzőtől nem követel *balettzenét*, tánckíséret céljára, hanem mindenfajta zenét elfogad, ha az jó, és kifejező. Nem kívánja a kosztümtervezőtől, hogy a balerinákat rózsaszínű szoknyába és cipőbe bújtassa. Sem a zeneszerzőnek, sem a díszlettervezőnek nem ír elő semmilyen kimondottan csak balettre vonatkozó feltételt, hanem teljes szabadságot enged alkotó tehetségüknek.”

Most az a kérdés, hogy mennyiben valósultak meg ezek az alapelvek nálunk. Nem kérdéses, hogy a nálunk bemutatott Fokin-balettek az eredeti orosz előadásokban megtették korszakra szóló, általános hatásukat az egész magyar balettművészetre, a *közvetlen élmény* erejével — anélkül, hogy bárki akkor még tudott volna az 5 pont-ról. Inkább az a kérdés, hogy a magyar koreográfusok által később színrevitt Fokin művek mennyiben tértek el az eredeti kompozíciótól Fokin elveinek teljes tudatában.

A Gyagilev társulat vendéjátéka alkalmával színrekerültek nálunk a Városi Színházban vagy az Operaházban 1911-ben Nizsinszkijjal és Anna Pavlovával,

majd 1912-ben nélkülük: *A Poloveci táncok*, *A rózsza lelke* (1912. XII. 9.), *Thamar* (XII. 20.), *Tűzmadár*, *Szilfidek* (1912. dec. 29.), *Karnevál* (dec. 28.), *Tűzmadár* (dec. 30.), *Kleopátra* (1913. jan. 2.), *Nárcisz* (jan. 3.). A kritikák özöne bizonyítja az előadások kirobbanó sikerét. A művek kivétel nélkül Fokin alkotásai voltak.

A Gyagilev Együtes 1927. november 29-től újra szerepelt nálunk, de most olyan ultramodern balettekkel, mint a *Macska*, *A Szarvasok*, *A csodás bolt*, a *Matrózok*, amelyeket Mjaszin, Balanchine, Nizsinszka alkotott, valamint a C. Lambert-féle *Rómeó és Júliával*. Az eredmény: mégis csak a *Poloveci táncoknak* a műsor egyetlen Fokin-számának volt sikere Vojcikovszkijjal.

Anna Pavlova már tavasszal, 1927. március végén tartotta meg öt előadását (hármát a Városi Színházban, kettőt az Operaházban) a műsoron a *Chopinianával* és a *Hattyú halálával*, amelyet azóta minden elképzelhető nivójú előadásban láthatott a magyar közönség.

A temperamentumos magyar koreográfusok küzdöttek a visszafojtott álmodozó romantikájú fehér balettekkel, maguk az előadók pedig Nizsinszkij, Anna Pavlova és Tamara Karszavina emlékével.

Csak 1919-ben próbálkozott meg először magyar táncos — Nádas Ferenc — a *Rózsza lelke* előadásával, majd mint koreográfus 1948-ban újra, de Nizsinszkij nem sikerült feledtetni. Pulszky Romola könyvei is gondoskodtak róla, hogy a férjének ez a száma legendává váljék a magyar publikum körében. A *Petruskát* 1926-ban Brada Ede koreográfiájával, főként a Sztravinszkij zene miatt tűzték műsorra. Itt a szólók és a csoporttáncok külön életet éltek. Milloss Aurél javított ezen a hibán, majd a felszabadulás után Vashegyi Ernő átdolgozta, de ő sem érte el azt a sikert, amit a darab és ő is megérdemelt volna.

Sajnos a baletteket nem lehet olyan változatlan formában megőrizni, mint a képeket, verseket, zeneműveket. Fokinnak még Hollywoodban sem sikerült filmre vinni balettjeit, pedig nagyon is tudta értékelni a színes film előnyeit, de 1942. aug. 22-én meghalt és már nem érte meg ezzel kapcsolatos terveinek megvalósítását. Így vitatható Fokinnak az az álláspontja, hogy csak azt szerette, ha műveiből nem hagynak el, nem tesznek hozzá, nem alakítanak rajta semmit, hanem maradéktalanul végrehajtják költői elképzeléseit. Vajon mit szolt volna a magyar színpadokon többszörösen átdolgozott műveihez?

A két háború között nem mindig a Gyagilev és Pavlova társulatok perifériájáról származó olyan mesterek vitték színre nálunk Fokin műveit mint Kölling Rudolf a *Scheherezádét* 1930-ban, és Cieplinszkij János a *József legendáját* 1934-ben, akik nem vették észre, hogy tulajdonképpen a díszletek tobzódásáról, vagy egy fiatal táncos kiugratásáról volt szó. Milloss Aurél ma már nem vállalja az 1935-ben színrevitt *Karnevált*, annál inkább Harangozó Gyula az 1938-ban megalkotott *Poloveci táncokat*, valójában az egyetlen olyan Fokin-művet, amely 1939 óta változatlan sikerrel műsoron tudott maradni.

A felszabadulás utáni egész estét betöltő nagy balettek divatja nem kedvelt Fokin balettminiatúrjeinek, kamarajellegű intim műveinek. Nádas Ferenc ugyan megpróbálkozott *A Rózsza lelke* felújításával 1948-ban, de túl tüzesre sikerült, túl temperamentumosra és kicsit cifrára is a díszletezés miatt, úgyhogy Vashegyi Ernő jól sikerült *Petruska* felújításával együtt gyorsan letűnt a műsorról.

11 év múlva 1959-ben már sokkal kedvezőbb légkörben újíthatta fel Harangozó Gyula a *Seherezádét*, amely ellentétben a nyugati országokkal, ma is elég gyakran és mindig nagy sikerrel szerepel nálunk.

De a viharos lendületű *Poloveci táncok* és a túlfűtött erotikájú *Seherezáde* csak egyik oldalát mutatják Fokin művészetének. Szükségessé vált a Fokin repertoár kiegészítése. Kissé megkésve, de annál nagyobb intenzitással indult meg ez az értékes rehabilitációs munka, tudatosan, némi pedagógiai céllal is.

Olga Lepesinszkaja indította meg ezt a folyamatot 1965-ben, amikor Baltacejeva asszisztenciájával a *Chopinianát* betanította. Ez a darab volt egykor a Fokin-reformok foglalatosa mint ilyen felhívta a figyelmet Fokin művészetének végtelen igényességére és arra, hogy a nálunk eddig előadott Fokin-művekben tapasztalt sokféleség nem mindig pozitív értékű.

A rehabilitáció folytatódott azzal, hogy 1966-ban három Fokin-baletet betanulására került sor a magyar Állami Operaházban. A *Petruska* és a *Tűzmadár* c. balettet Konsztyantyin Bojarszkij szovjet balettmester körültekintő gondossággal, a hagyományok teljes tiszteletben tartásával újította fel és tanította be, míg a *Dafnis és Chloé*t Eck Imre magyar balettmester teljesen egyéni invenciójú szóló-, páros- és csoporttáncjaival inkább a fokini alapelvek, semmint a szorosan vett fokini koreográfiára eredetiségére törekedve modernizálta át.

Tehát a legutóbbi egy év alatt is megnyilvánult az a sokféleség, ami a magyarországi Fokin-balettek felújításánál, felfogásban és az előadásban egyaránt mindig is tapasztalható volt nálunk. Ennek megvannak a mélyen fekvő okai, hiszen maga Fokin nem működött nálunk, impulzusait másod-harmadkézből kaptuk, vagy későn, amikor az idő elvégezte rajtuk koptató munkáját. Ezt a körülményt főleg a hagyománytiszteltből történt felújításoknál kell tekintetbe venni. Ezért van az, hogy a természetes elszíntelenedésen kívül, az eredeti koreográfiától való legkisebb eltérést csak olyan műveknél tartjuk sajnálatosnak, amelyek megérdemelnék, hogy a korabeli Apollinaire vagy Ady költeményeihez, Monet festményeihez, Rodin szobraihoz hasonlóan megőrizték a század elejének immár patinásnak tűnő szecessziós poézisét. Gondolunk itt a *Rózsa lelke*, a *Chopiniana*, a *Hattyú halála* koreográfiai értékeire.

De van itt pedagógiai szempont is, amit az iskolával rendelkező, vezető balett társulatok mindig szem előtt tartanak. Éppen ezek a darabok kitűnő indítékai annak, hogy a magyar balettművészek ne csak a viharos érzések, hanem a differenciált, kifinomult hangulatok kifejezésére is alkalmassá váljanak. Ez a törekvés egyébként megfigyelhető az élenjáró legjobb balettművészeink munkájában, az egyre tökéletesedő *Chopiniana*, *Dafnis és Chloé*, *Seherezáde*, *Tűzmadár*, *Poloveci táncok* és a *Petruska* előadásain.

A stílus lassan tisztul, a kristályosodáshoz idő kell. Most már érdemes lenne megfigyelni azt is, hogy Fokin híres öt pontjából mennyit és hogyan sikerült megvalósítani nálunk. Fokin zsenijének egy órai munkájába került, hogy a *Chopinianában* szereplő *Cisz-moll keringőt* Anna Pavlova számára megkomponálja. Nekünk magyaroknak 60 évig kellett várnunk, amíg felnőtt egy olyan ifjú nemzedék, amely igyekszik és képes ezt úgy eltáncolni, s az egész balett műben olyan pompásan végrehajtani feladatát, hogy Fokin álmainak megfeleljen.

De vajon hányan tudják értékelni e művek finom szépségeit? Hányan veszik észre pl. hogy a *Chopinianában* egyre maradéktalanabban sikerül a pontos együttes munkával létrehozni a szólisták által kifejezett érzelmek körül áramló gondolatok finom ide-oda szövődéseit, amelyeket ezek a végtelenül egyszerűnek látszó szüntelenül áramló csoportalakulások vetítenek elénk?

Fokin *Cisz-moll keringőjére* vonatkozó mondásával zárom a magyarországi Fokin-balettek előadásával kapcsolatos reflexióimat: „Azok a trükkök, amelyek

lázbahozzák a közönséget, sokkal könnyebb feladatot jelentenek a balerina számára, mint ez a keringő, amely olyan egyszerű táncnak látszik.”

Ilyen kulturált finomságok megérzésére azonban nevelni kell a közönséget, s ezt csak kifinomult előadásmóddal lehet.

Budapest, 1966. október 28.

FOKINE BALLETS IN HUNGARY

by R. Vályi

Michel Fokine created 80 ballets in his lifetime. Thirteen have been performed in Hungary, all from his first period. (By “Fokine ballets” the author understands all ballets created or inspired by him, including those staged by other choreographers.)

Hungarian theatre-goers saw Fokine’s works first in 1911–1913 when Diaghilev’s Company toured this part of Europe: *The Polovtsian Dances*, *Le Spectre de la Rose*, *Les Sylphides*, *Thamar*, *Firebird*, *Carnaval*, *Cleopatra* and *Narcisse*. Since by this time Fokine had parted with the Company, the applauses went to Nijinsky, Pavlova, later, in 1927, to Lifar, Voidzиковsky, Danilova etc.

Fokine first visited Hungary at the age of 19, as a dancer (with Maria Petipa but never as a choreographer. After World War One his choreographic impulses reached Hungary second-hand, third-hand, when time was already telling on them. Ballets created or inspired by Fokine came late and in very different qualities, conception, style and performance.

As early as in 1919 a Hungarian dancer, Ferenc Nádas made an attempt to dance the *Spectre de la Rose* and thirty years later, as a ballet master, to revive it, but Nijinsky’s performance could never be deleted from the memory of the Hungarian audiences.

Between the two world wars, Hungary was still attracted by Fokine’s earlier ballets while his later achievements remained unknown. *Petrouchka* was staged by Ede Brada in 1926, *Sheherezade* by Rudolf Kölling in 1930, *Joseph* by Jan Cieplinski in 1934 and *Carnaval* by Aurel Milloss in 1935. The first resounding success was scored by the *Polovtsian Dances* staged in the Budapest Opera by Gyula Harangozó in 1938, as part of the opera *Prince Igor*, and the ballet as a separate item has remained on the bill ever since. In the fifties, so unfavourable for the chamber ballet style in Hungary, Ernő Vashegyi revived *Petrouchka* which, however, in spite of its high artistic standard, has vanished from the repertory.

Only now, almost 25 years after Fokine’s death, has the repertory been completed with a few of his ballets. *Chopiniana*, in a new production by Olga Lepeshinskaya and Naima Baltacheeva was shown

in 1965, *Petrouchka* and the *Firebird* were arranged by the Soviet ballet master K. Boyarski in 1966 with due respect to traditions. The third ballet of this triple bill was Ravel's *Daphnis and Chloe* arranged by the young and inventive Hungarian choreographer Imre Eck.

CAPTIONS

1. Fokine's *Sheherazade*, Paris 1911
2. Fokine's *Chopiniana* as performed in Paris between the two World Wars
3. Fokine's *Chopiniana*, first performance in Budapest on April 6, 1965
4. Fokine's *Petrouchka*, as revived by K. Boyarski for the Budapest Opera on June 1, 1966 (G. Lakatos and L. Péter)
5. Scene from Fokine's *Petrouchka* (I. Kaszás, L. Sipéki and L. Péter)
6. A scene from Fokine's *Firebird*, as revived by K. Boyarski for the Budapest Opera on June 1, 1966 (Zs. Kun and F. Havas)
7. *Daphnis and Chloé*, a new production and choreography by I. Eck to Ravel's music, setting by Z. Fülöp, costumes by T. Márk, first performed on June 1, 1966 in Budapest Opera



1. ábra. Fokin *Seherzádéja* Rimszkij Korszakov zenéjére, Bakst díszleteivel és jelmezeiben, Párizs 1911



2. ábra. Fokin *Chopiniana* egyik párizsi előadása a két világháború között



3. ábra. Fokin *Chopiniana* budapesti bemutatója, 1965. április 6.



4. ábra. Jelenet Fokin *Petruskájából*, amelyet K. Bojarszkij betanításában Budapesten 1966. június 1-én mutattak be (Lakatos Gabriella és Péter László)



5. ábra. Jelenet Fokin *Petruskájából* (Kaszás Ildikó, Sipeki Levente és Péter László)



6. ábra. Jelenet Fokin *Tűzmadár* c. balettjéből, amelyet K. Bojarszkij betanításában Budapesten 1966. június 1-én mutattak be (Kun Zsuzsa és Havas Ferenc)



7. ábra. A *Dafnisz és Chloé* c. balettel Ravel zenéjére Eck Imre új felfogásban koreografálta meg, rendezte és tanította be. Bemutató Fülöp Zoltán díszleteivel, Márk Tivadar jelmezeiben 1966. június 1-én (Orosz Adél és Róna Viktor)



MASSINE ÉS A SZIMFONIKUS BALETT

(Adalékok egy irányzat keletkezéséhez)

Dr. Körtvélyes Géza

A magyar balettművészet fejlődésének sajátosságai folytán egyes modern tánc-, illetve balettirányzatok viszonylag megkésve érkeztek el hozzánk. Az az 1930-as években meginduló, s napjainkig tartó fellendülés, amely koreográfiai téren javarészt Harangozó Gyula alkotói munkásságának köszönhető, a realiztikus-komplex táncjáték jegyében bontakozott ki, és hazánkban hosszú időre ez vált uralkodó irányzattá. Az időközben keletkezett jazz, expresszionista és szimfonikus balettirányzatok viszont valójában, — néhány folytatás nélküli kísérletet nem számítva, — csak az 1960-as években jelentkeztek a magyar balettszínpadokon.

Ebből a késésből szükségszerűen következett az, hogy ezek a produkciók a meglepő újszerűség varázsával hatottak, és feltámadt az érdeklődés keletkezésük, kifejlődésük és jelenlegi nemzetközi szerepük, színvonaluk iránt.

Ezen irányzatok között jelentős szerepet játszik az úgynevezett szimfonikus balett, amelynek ma már több válfajával találkozhatunk nálunk is. A következőkben a szimfonikus balett egyik ágának keletkezését óhajtjuk röviden ismertetni és értelmezni: azt a válfaját, amelyben a koreográfus nem balett muzsikára, hanem valamely szimfóniára ír többé-kevésbé cselekményes librettót és erre készíti el koreográfiáját.

★

Történelmi tény, hogy századunk elején a balettből és a baletten kívül jelentkező újítások képviselői — Fokin és Nizsinszkij, Duncan és Laban — egyaránt nem balett céljára írt különböző zeneművekre kezdték koreografálni. A szovjet balett avantgarde periódusában is komponáltak orosz és más európai zeneszerzők zeneműveire baletteket, Fjodor Lopuhov pedig 1923-ban a *Világegyetem nagysága* címmel készített táncjátékot Beethoven IV. szimfóniájára. Nyugaton B. Nizsinszka 1930 és 32 között Bach-etüdre és Beethoven-variációkra alkotott konkrét drámai cselekmény nélküli koreográfiákat (az utóbbiban csak a kosztümök és díszletek jelezték az időt és a helyet).

Nem érdektelen megemlíteni azt sem, hogy 1931 decemberében a hozzánk szerződtetett lengyel koreográfus, Jan Cieplinski készített Glazunov *Évszakok* című művére effajta balettet, drámai cselekmény nélkül, a zenei tartalom táncbéli megjelenítésére vállalkozva. Ennek a törekvésnek azonban hosszú ideig, Jemnitz Sándor *Divertimentoja* 1947 évi bemutatásáig, nem akadt folytatása.

Másutt is csak később, az 1930-as évek második felében került sor arra, hogy egy jelentős koreográfus szinte „ráálljon” erre a vonalra, vagyis szimfóniák balettszínpadi megjelenítésére, s ezzel a modern balett történetében valami új kezdődjék el. Leonid Massine balettszimfóniáiról van szó, amelyeket 1933 és 39 között alkotott a Monte Carlo-i Orosz Balettnél, a Gyagilev-együttes utódjánál.

Hogy Massine-nak erre a koreográfiai vállalkozására miért került sor, annak feltehetően több oka van. Az egyik az, hogy az 1920-as évek avantgarde törekvései

egyre jobban háttérbe szorították a balettszínpadon a táncot, a zenei-lírai jellegű mozdulati kifejezést, s ennek indokolt reakciója lehetett az a törekvés, hogy a „tisztá” táncnak ismét méltó helyet adjanak a színpadon, elsősorban a zene tartalmi és formai rendjéhez igazodva. Egy másik, talán összetettebb személyi ok: Massine 1915 óta, — amikor a Gyagilev Együttes első folklorisztikus jellegű balettjét bemutatta, — egyrészt hasonló műveket, vidám commedia dell’arte-szerű táncjátékokat, illetve avantgarde kompozíciókat alkotott, — részint hosszabb ideig (közel tíz éven át) dolgozott a „könnyű műfajban”; ezek után érthető egyénileg is, hogy valami újjal és „komolyabbal” próbálkozzék meg. Végül: úgy tűnik, hogy szimfonikus balettjeiben — feltehetően az idők szavára is — lényegesebb mondanivalók megfogalmazására vállalkozott, felhasználva mindazokat a formanyelvi elemeket és lehetőségeket, amelyekkel előzőleg megismerkedett.

Az előzőkhöz még annyit hadd fűzzünk hozzá, hogy Massine ekkori munkásságát számunkra nemcsak balettszimfóniái teszik érdekessé, hanem az is, hogy Harangozó Gyula 1937 és 1939 közötti nyugat-európai tanulmányútjain, — saját közlése szerint — épp a sajátos Massine-i hangvétel és stílus hatása alá került, bár nem a szimfonikus periódus, hanem egy korábbi időszak műveinek hatása alá. A szimfonikus baettek tehát arra is rávilágítanak, hogy milyen irányban fejlődött a korábbi Massine alkotói útja, azé, akinek a hatása nálunk egyéni módon fogamzott meg a kiépülő Harangozó-féle modern és nemzeti jellegű magyar repertoárban, de akinek az „új” útja eddig kevésbé ismert számunkra.

★

A színhely tehát a Monte Carlo-i Orosz Balettegyüttes, amelynek bonyolult története nem kötődik ugyan egyetlen nyugati országhoz sem, hatása azonban érvényesül úgyszólván mindegyik ország balettművészeti fejlődésében. Ez az együttes 1932-ben alakult meg, René Blum francia és Colonel de Basil emigráns orosz impresszárió szervezésében, akik összegyűjtötték a szétszórta Gyagilev-együttes jelentős részét. Koreografusa G. Balanchine lett. Borisz Kochnóval és Berart-ral együtt ők alkották az együttes művészeti vezérkarát.

Balanchine csak egy évet tölt el itt, s ennek három koreográfia az eredménye, amelyeknek szép táncjai nehéz technikai feladatokat adtak a jeles sztároknak, — költőiségük, zenei jellegük és formai leleményességük pedig ugyancsak növelték értéküket (díszlettervező: Benois és Derain). Még Balanchine ott tartózkodása idején szerződik a milánói Scalatól az együtteshez Massine, aki Balanchine távoztával 1937-ig egyedüli koreográfus-vezetője marad a társulatnak.¹ Massine művei ezidőben két fő csoportra oszlanak: 1. folytatja korábbi, főleg a Gyagilev-együttesben kialakult stílusát. 2. új, szimfonikus balett-koreográfiákat alkot, bizonyos fokig arra az útra lépve, amellyel előtte Nizsinszka kísérletezett.

Ami a régebbi stílus folytatását illeti, az idesorolható műveket a sajátos

¹ René Blum és Basil társulata 1935-ben kettészakad. Massine a Basil-féle társulattal marad 1937-ig, René Blum pedig Fokint szerződteti 1936—37-ben a Ballets de Monte Carlo című társulatához. 1937-ben Massine elmegy Basiltól és egy év múlva önálló társulatot szervez, amely az USA-ban marad, s ott utazó együttesként működik. Massine e munkához megszerzi S. Hurok amerikai impresszárió anyagi támogatását, René Blumtól pedig a „Monte Carlo” nevet. Ily módon egyidejűleg két orosz együttes is létezik: a Basil-féle Original Ballet Russe és a Massine-féle Ballet Russe de Monte Carlo. Kettejük között afféle művészi háborúskodás dúl, tagjaik szorgalmasan cserélődnek. Ez a helyzet 1943-ig tart.

Massine-i erények jellemzik: az ötletgazdagság, az irónizáló humor, a technikai igényesség, a különféle táncstílusok felhasználása (köztük az expresszionista tánc és a köznapi mozgás elemei is). Műveit könnyed szellemesség hatja át és egyéni módon összegeződik bennük mindaz a hatás, amit Massine 1921 után magába szívott, amikortól kezdve járta a világot, s színházaknál, revükben és music hallokban dolgozott.² Hogy ezek a művei milyenek voltak, lássunk erről néhány példát. A *Szép Duna* (Johann Strauss—E. Beaumont, 1933) könnyed, féltékenységgel tarkított szerelmi történet a bécsi Práterben, ötletes és szentimentális, szellemes iróniával. Kitűnő számok divertissementszerű sorozata, amelyekben gazdagon szerepel a valcer és a kvadrij. A *Gyermekjátékok* (Bizet—Miro, 1932) témájában hasonlít a *Fantasztikus bolthoz*, kiváló tánclehetőségeket nyújt a szólistáknak. A *Tánciskola* (Boccherini—Françaix—E. Beaumont, 1933, 1. kép) viszont a *Jókedvű asszonyokhoz* hasonlít, és itt is a tánclehetőség dominál. A *Fürdőhely* (Françaix—Dufy, 1933) nem nagyigényű, ügyes és könnyed darab: burleszk a tengerparton.³

A koreográfiai művészet és Massine saját alkotói fejlődése szempontjából az előzőknél sokkal jelentősebbek új, *szimfonikus balettjei*. Ezekben a zene mozdatlatbeli értelmezésére vállalkozott és szándéka szerint a koreográfia a zene színpadí interpretálásának egyik formájává vált.

Hogyan festett ez a gyakorlatban és milyen eredménnyel járt? Ami első látásra is szembeötlik: Massine először romantikus szimfóniákat választ ki, amelyek programmatikus értelmezése szinte kínálkozik. Az *Előjelek* (*Les Présages*, 1933. 2. kép) című koreográfiáját Csajkovszkij V., úgynevezett Sors-szimfóniájára készítette, André Masson szürrealista stílusú háttérfüggönyével kerevezve a színpadot. E balett a sors és az ember küzdelmét eleveníti meg: az ember drámáját, saját sorsával szemben. A zenemű tételei szerint a koreográfia négy részre tagolódik: vívódás a cselekvésért — az ember szerelemmel győzi le sorsát — a könnyedség és öröm ünnepe — harc a dicsőségért és diadal. A koreográfiában Massine fogalmakat személyesít meg, hozzájuk képest a többi szereplők „személytelenek”.

A *Choreartium* (1933. 3. kép) Brahms IV. szimfóniájára készült koreográfiai költemény (díszlet- és jelmezterv: K. Tereskovics és Eugène Lourie), amely a kritikusok szerint a boldogság, a szerelem, a fájdalom és az évszakok táncképét óhajtotta megfogalmazni. A koreográfia kollektív jellegű, rendkívül fegyelmezett, majdnem, hogy „száraz”. Megformálására Massine különféle táncstílu-

² „A moszkvai Imperial Balett, Gyagilev, Larionov, Cecchetti, Felix, Picasso, Cocteau alakították ki Massine koreográfiai ideológiáját és segítették kifejlődni kétségtelenül egyéni tehetségét.” — írja S. Lifar: *Serge Diaghilev* (London 1945) című könyvében. (Felix spanyol cigánytáncos, aki folklór táncokat tanított 1917-ben a Gyagilev-együttesnek.)

³ Érdekes megtudni, milyen művekkel próbálkozott ez idő tájt Massine az USA-ban. Az *Union Pacific*-ben (bemutatta a MCOB amerikai szezónja idején, 1934-ben) a címadó vasútvonal építkezéséről van szó. Keletről ír, Nyugatról kínai munkások építik a vonalat. A traverzeket, síneket, feszítővasakat is táncosok személyesítik meg. Másik jelenetben a munkások táncteremben szórakoznak; nemzeti táncukat járják a többiek és táncolnak a hamiskártyások és a barman is. Amikor a két vonal találkozik, ezt megünneplik: himnuszt énekelnek és a fényképész előrohánva csoportképet készít róluk. Az egész darab a revü felé hajlik: táncai karakter- és korabeli szalontáncok, de felhasználja a szerző a munkamozdulatokat is. Ezt a művét, valamint a *New-Yorkert* és a *Saratogat* G. Amberg amerikai táncörténész Massine gyengébb művei közé sorolja. A *Union Pacific*-nek jól kidolgozott karaktertáncai és részletei voltak és „elégge amerikai” volt, de érzelmi hatása nem elég erőteljes. A *New-Yorker* inkább szórakoztató revü, a *Saratoga* pedig egy korábbi művének amerikai ismétlése volt, de kevésbé sikerülten, — írja Amberg.

sokat és mozdulatelemeket használ fel, csoportjaik szép architektúrával töltik be úgyszólván az egész színpadteret. Elkészítésekor Massine a legapróbb részletekig elemezte a muzsikát, s úgy dolgozta ki az egyes csoportmozgásokat, hogy azok egy-egy hangszínt képviseljenek, a zenei gondolatoknak és a hangszerelésnek megfelelően.

Megoldása jellegét tekintve e műfajba tartozik a londoni Covent Gardenben, 1936-ban bemutatott *Fantasztikus szimfónia* is (Berlioz—Bérard, 4. kép). Ennek a műnek lazaszálú „belső cselekménye” is volt. Egy fiatal muzsikussal — művészi és szerelmi kudarcai miatt — elkeseredésében ópiumot vesz be, de nem hal meg, csak lázálmai vannak. Eleven figurák kavarognak körülötte, közöttük felbukkan szerelme is (fehér dresszben), aki mindig eltűnik előle, ha el akarja érni. Egyszer csak bálteremben vagyunk, amely tele van táncosokkal (a férfiak mind fekete, a nők fehér ruhában), és minden hölgy a muzsikussal szerelméhez hasonlít. Lázasan keresi köztük az igazit, s végre ráakad; táncolni kezdenek, de a nő ismét eltűnik. Ezután romos, füves térség tűnik fel, a háttérben rómaiakori vízvezeték látszik. Pásztorok és játszó gyermekek között bukkan fel szerelmének víziója, hogy ismét eltűnjön szeme elől. S most egy börtönudvart látunk, ahova a muzsikust féltékenységi gyilkossága miatt zárták. Az ítéletre készülődnek, felvonulnak a bírók, a hóhérok és bevezetik az elítéltet is. Ismét megpillantja a nőt a tömeg között, mintegy utolsó benyomásként. Utolsó kép: egy barlangban boszorkányszombat kavarog; a boszorkányok végre befogadják a kárhozott lelket, — s a szeretett nő is közöttük van.

A korabeli kritikák szerint Massine, felhasználva két előző balettszimfóniája tapasztalatait, e művében a képzelődés, a fantazmagóriák és illúziók, az álmok és a valóság képeit nagy meggyőző erővel, költőiséggel és drámaisággal jelenítette meg. Nagy feladatot bízott a tömegek mozgatására és a világitási effektusokat ellenpontozva használta fel. Sokan e művét koreográfiai pályafutása addigi csúcspontjának minősítették.

Úgy tűnik, hogy mindezen művei készítették elő következő alkotását, amely az előzőknél elvontabb jellegű, zenében pedig a bécsi klasszikusok egyik mesterművéhez társul, tehát elszakad a romantikusoktól és egy más zenei stíluskör lehetőségeit próbálja a színpadon megjeleníteni, s velük saját gondolatait kifejezni. 1938-ban mutatta be *Beethoven VII. szimfóniájára* (5. kép) készített balettjét, négy tételben, Bérard díszleteivel és kosztümjeivel. Ebben a művében Massine stílusa, Pierre Michaut szerint⁴, lírai értelemben tovább oldódott, zeneibb és kecsesebb lett, s már nemcsak ritmikailag jellegű, hanem megnyílt a harmónia befogadására is. Tartalmában kevésbé intellektuális, ehelyett több érzelem és misztika van benne, s ezúton hatol mélyebbre az emberi lélek világába. Mozdulati stílusa modern, expresszionista jellegű, és csak a „tisztá érzelmi kifejezés” megformálására használja fel a klasszikus táncot. Ezzel egyben a klasszikus tánc gazdagságát és ábrázoló erejét is újból bebizonyítja, mint olyan eszközt, amely képes megjeleníteni a különböző korok érzelmeit, indulatait és eszméit, s amely ugyanakkor utat nyit az irrealitás birodalmába is. Massine ekkor az összes rendelkezésére álló mozdulati és képzőművészeti eszközöket is felhasználta munkájához. A második tételt például expresszionista stílusban csinálta meg, amelyben azonban időnként spiccelnek is. (Fokin ezzel kapcsolatban megjegyezte: Wigmann-tánc — spiccen). De értékesíti festészeti élményeit is: az első tétel

⁴ P. Michaut: *Le Ballet Contemporain* (1929—1950). Paris, é.n.

végén egy Poussin-kép emléke, másutt Michelangelo és Veronese hatása is felbukkan a szín, tér és figurális kompozíciók megformálásában.

E művek elkészítése fényt vet Massine munkamódszerére is: hónapokig, sőt olykor évekig is dolgozott egy-egy szimfonikus balettjén (a *Fantasztikus szimfónián* például két esztendeig részletesen elemezve a zenei partitúrát. Először a hangszerezést elemezte, meghatározta az egyes hangszercsoportokat, s így bontotta ki a zenei témákat, megkeresvén jelentésüket és szerepüket a műben, hogy azután megadhassa mindennek mozdulati-plasztikai megfelelőjét: szóló, csoport vagy ensemble motívumokat és motívumsorozatokat. A VII. szimfónia színpadi megoldása például elsősorban tömeg-koreográfia jellegű volt, amely az egyéniséget csoportokba, a csoportokat pedig az össz-színpadi képbe oldja fel. (Ehhez képest a szólótáncokat a szólisták kívánságára tett engedményeknek kell tekintelnünk.)

★

Massine műveinek sikerességét G. Borodin emigráns orosz szakíró⁵ vitatja. Az *Előjelek* (2. kép) esetében szerinte Massine túl sokat „magyarázott bele” a zenébe, amikor az embernek a sorssal való konfliktusát kísérelte megformálni. A VII. szimfóniáról viszont a következőket írja: „A Teremtés, a Föld, az Ég, majd ismét a Föld képeinek különös sorozata, amit négy jelenet formál meg, úgy tűnik, egyáltalán nincsen kapcsolatban a zenével.” Mindennek Borodin szerint az az oka, hogy „a szimfóniák — különösen a klasszikusok — alapvetően különböznek a balettszerűségtől. Önmagukban teljes értékű egészek. Nyersanyaguk lényege szerint zenei gondolat, amely szorosan és kizárólagosan zenei úton fejlődik. E művek valójában teljesekek és Massine ragyogó tévedései összegezve mutatják meg, hogy nem is igénylik és nem is adják oda magukat semmiféle tánc-illusztrációhoz vagy értelmezéshez.” Másutt azt mondja, az ilyen zene „túl nagy” a balett számára, mivel a jó balettzene eleve alkalmas a színpadi látványosságra és áttehető a mozdulatok nyelvére.

S e ponton szakítsuk meg kissé Massine műveinek ismertetését, mivel a Borodin által felvetett problémák ismerősek és aktuálisak számunkra is. Ez a probléma ugyanis szükségszerűen jelentkezik majd minden hasonló jellegű vállalkozásnál. Ma is, sőt, egyes esetekben balettzennel kapcsolatban is. Gondoljunk például Ravel csodálatos *Dafnisz és Chloé* című balettzenejének színpadi sorsára: nem lehet véletlennek tekinteni, hogy ez a muzsika inkább a koncerttermekben él, szvitek formájában, mivel a maga zárt, szimfonikus felépítésével rendkívül megnehezíti és kérdéseessé teszi a színpadi megoldás sikerét.

De jelentkezik itt egy esztétikai jellegű nehézség is, amely a zene és táncművészet ágazati sajátosságaival függ össze. A koreográfus ugyanis a szimfóniák és más, nem balett céljára írott muzsikák színpadi bemutatásakor az auditív jellegű, tehát a hallás közvetítésére építő, láthatatlan zenét — láthatóvá akarja tenni, méghozzá egyetlen konkrét látvánnyal. Ez a vállalkozás azonban — akarva, akaratlan — beleütközik abba a „kapcsolatba”, amely a szóban forgó zenemű és az azt ismerő-kedvelő hallgató között korábban már létesült. Ez a kapcsolat erőteljesen szubjektív és érzelmi karakterű, és sok esetben visszatérő vagy éppen alkalmi gondolati-képi asszociációkkal jár együtt. S akkor „jön” a koreográfus, s eléltálja külső vagy belső cselekménnyel bíró koreográfiáját, amellyel azt akarja

⁵ G. Borodin: *This Thing Called Ballet*, London, 1945.

elérni, hogy a hallgató-néző most már ezzel a látvánnyal azonosítsa magát, mert a koreográfus szerint „ez van a zenében”. Ennek nehézségét könnyű belátni, s így az eredmény maximálisan az lehet, hogy a néző-hallgató a színpadi látványosságot *ugyancsak* el tudja fogadni, mert azt *is* lehetségesnek tartja. Igaz, az is előfordulhat, hogy a sikeres színpadi megoldás gazdagítja az előzetesen kialakult zenemű-hallgató-viszonyt, illetve, hogy a zenében kevésbé otthonos nézőt épp a koreográfia és a színpadi látvány viszi közelebb az adott muzsikához, vagy általában a nehezebb műzenéhez.

Más a helyzet akkor, ha a koreográfus nem valamiféle többé-kevésbé konkrét cselekményt vagy képszerű jelenetsort varázsol a színpadra, hanem e helyett a zenemű belső építését óhajtja a színpadon megjeleníteni. Ebben az esetben ugyanis a többé-kevésbé kialakult személyes, asszociációs viszony helyébe a nézőnek nem kell valaki más hasonló jellegű elképzelését behelyettesíteni. A szimfonikus balett műfaja részben ezért a konkrétabb, cselekményszerűbb interpretálástól épp az elvontabb, tisztán zenei jellegű megjelenítés felé fejlődött tovább, és eközben meghódította magának a zeneműirodalom különböző periódusait és stílusait.

★

De térjünk vissza ismét Massine szimfonikus törekvéseihez. Kétségtelen, hogy újabb műveiben növekvő filozófiai érdeklődését figyelhettük meg, amely a mozdulati elvontság fokozódásával jár együtt, s ugyanakkor közeledést mutat a XX. századi muzsika világa felé.

Bár nem önálló szimfóniára készült, hanem a zeneszerzővel együtt alkotott mű, a *Nobilissima Visione* (Hindemith—Cselicsev, 1938, 6. kép) szimfonikus igénye miatt mégis e periódus alkotásai közé számítható. A balett Assisi Szent Ferenc életét formálta meg öt képben, s a koreográfia a konkrétabbnak látszó cselekmény, s ugyanakkor az elvont fogalmak, illetve eszmények sajátos együttesét valósítja meg. A gazdag Francesco Bernadore fényűző életet él, de ettől megcsömörlik és elmegy katonának. A katonaelet sem elégti ki, s amikor egyszer megjelenik előtte a Szűzesség, az Engedelmesség és a Szegénység szelleme, megnyerik őt maguknak. Francesco a Szegénységet választja és mindenét kiosztja a szegényeknek. Magányos zarándokként él, barátságban a természettel és még a ragadozó farkast is megszelídíti. Három, ugyancsak megtért társával együtt megteremtik az önként vállalt szegénységben a Menny és Föld kapcsolatát, felajánlván életüket istennek.

Michaut szerint ez a mű „a lélek nagy magányosságának misztikus költeménye”, és általa Massine a misztika jegyében még mélyebbre hatol az emberi lélek irracionális világába. Koreográfiájához olyan egyéni stílust keresett, amely a választott korhoz és témához illik, és mozdulatformái megalkotásában főképp a képzőművészet segítette, a korai reneszánsz freskói ihlették meg.

Emellett sajátos, új pantomimiát alkot, amely sem az expresszionista táncsal, sem a konvencionális pantomimmel nem azonos. A misztikus epizódok megformálására közvetlen tartalom nélküli, pusztán hangulatkeltő mozdulatokat használ, stílusában pedig a tánc teljesen eltávolodik a „leíró” jellegtől. A kifejezés alapeszközét az elvont mozdulatban találja meg a tér, idő és erő alapelemeiben, úgy, ahogyan azokat Laban határozta meg. — Ismét Michaut-t idézzük: „A kinetikai elemekből, a mozdulat gyorsaságából vagy lassúságából, ívéből és erejéből születik meg az érzelmi hatás, nem pedig a hagyományos mimika, vagy

pantomim kifejező elemeiből. Az attitűdnek és a helyváltoztatásnak a ritmusa ragadja és rendíti meg az érzékenységet és idézi fel vagy szuggerálja a lelki állapotokat — olyanokat, mint a félelem, várakozás, nyugtalanság, béke vagy öröm.” Mindez a Szent Ferenc-ikonográfiára épült fel, s emellett Massine gazdagon alkalmazta a „kironómiát” (kézjelmozgás), ami együttesen nagy gazdagságot kölcsönzött a balettnak. (Főleg a *Himnusz a Naphoz* című részben, ahol például a táncosok arcukkal egy mozaikot alkottak és kezeiket arcuk előtt mozgatták.)

A *Furcsa farandola* (L'Etrange farandole, — eredetileg *Vörös és fekete*, — Sosztakovics I. szimfóniájára, Matisse díszletével 1939, 7. kép) akárcsak első szimfonikus balettje, szintén az ember és a sors konfliktusát fogalmazza meg, — de mennyire más az értelme, kicsengése! Míg *Az Előjelekben* az ember megbirkózik sorsával és diadalt arat, ebben a műben, — talán épp a közelítő háború fenyegető rémének költői megérzéseiként — a szerelemben megtalált rövid boldogságra a sors lecsap, s e küzdelemben az ember és boldogsága marad alul. (Két tételnek például ilyen megfogalmazása van: a Férfit üldözik a brutális erők, a Városiak küzdenek a Falusiakkal és elragadják őket.)

Az alkotói szemlélet fokozódó misztikuma és pesszimizmusa itt a formai megoldás fokozódó absztrakciójával járt együtt. A koreográfiai csoportokat „színcsoportok” alkotják, és ezek — a pirosak, sárgák, feketék, fehérek, kékek — állnak kapcsolatban, illetve küzdenek meg egymással. A kosztümök színei mint dinamikai elemek is szerepelnek, és a színek kontrasztjának lényeges szerep jut a megformálásban. Megfigyelhetjük, hogy a gondolatosság növekedésével nemcsak a misztika, az absztrakció, hanem a festészeti inspiráció is eluralkodik, tehát a zeneiségre való törekvés, a konkrét látványtól való távolodás lassan a viszszájára fordul, és ismét a konkrét képi eszközök nyomulnak előtérbe. (Természetesen ebben ezúttal Matisse közreműködése is nagy szerepet játszhatott.) A koreográfia formanyelvét és mozdulatstílusát tekintve klasszikus, plasztikus és tornaszerű mozdulatokat komponál egybe (például embergúllak is épülnek benne). Michaut szerint művészi meggyőző ereje a zenével is vetekedett.

Érdemes egy pillanatra azon is elidőzni, hogy mindehhez zenei alapot a szellemesen fanyar Sosztakovics-muzsika szolgáltatott, amelyben ugyan kétségtelenül bennerejlik a drámai konfliktus lehetősége, a színpadi mű értelmezése azonban inkább Massine, mint Sosztakovics gondolatvilágára utal. Ez a sajátos értelmezés is bizonyítja, milyen egyedi szövetség jöhet létre meghatározott stílusú szimfóniák és meghatározott irányba kutató, gondolatokkal küzdő koreográfusok között.

★

Röviden foglaljuk össze Massine felvázolt periódusát, amely egyben a szimfonikus balett-irányzat kialakulását is megvilágítja.

Egyrészt folytatja korábbi kísérletező munkáját, szerves egységbe összegezőven azokat a hatásokat, amelyekből egyéni stílusa kialakult. E stílusban alkotott darabjai általában könnyed, vidám és látványos művek. A kifejezésre való törekvés jól megfér bennük a jó tánclehetőségekkel, s a koreográfus úgyszólván az összes táncformanyelvet felhasználja oly módon, hogy a konkrét feladat megoldására a legalkalmasabb legyen. (Ebben a stílusban kísérletezik egy más világ, más nemzet lelkületének megfogalmazásával is; amerikai balettjei azonban a szakértők szerint kevésbé sikerülnek.)

Másrészt új irányba lép szimfonikus balettjeivel, amelyekben három vonás dominál: 1. igényesebb, filozófikus mondanivaló kifejezése, mélyebbre hatolás az ember lelki világába, s e célra új mozdulatformák felkutatása és felhasználása — 2. a zenei jelleg előtérbe nyomulása, azzal a meggyőződéssel, hogy a koreográfia feladata a zene „láthatóvá tétele” — 3. egyre erőteljesebben épít képzőművészeti hatásokra is (festészeti élmények felhasználása, szín- és térhatások, kosztüm-kompozíciók, világítási megoldás) azzal összefüggésben, ahogy témái elvontabbak lesznek, és közeledik a XX. század zeneművészetéhez.

Művészi alkotómunkájának mindkét ágát összefogja a folyamatos kísérletezés, az újat keresés vágya, s ebben a különféle tánc- és társművészeti ágak felhasználásának, ötvözésének lázas kutatása. Legsikerültebb műveiben maga a balettművészet lép előre, mert ábrázoló ereje, a zenével és a festészettel való konstruktív együttműködése fejlődik tovább, s eközben egy új irányzat és műfaj: a szimfonikus balett körvonalai rajzolódnak ki.

E műfaj napjainkig ível át. S közel három évtizedes történetében egyre gazdagodott és különböző válfajai fejlődtek ki. A szimfonikus balett legnagyobb mesterét ez idáig G. Balanchine-ben találta meg, aki ugyancsak az 1930-as évek közepén alkotta meg első szimfonikus balettjét, a *Szerenád*ot (Csajkovszkij: Vonósszerenádja, 1934-ben). E művel a szimfonikus irányzat új szakasza kezdődik, az olyan szimfonikus baletteké, amelyekben már semmilyen cselekmény, vagy cselekményszerű akció sincs. Ehelyett a koreográfia a zenemű belső építkezését, dallamvonulatait és ritmikai tagolódását, hangszerelési megoldását stb. óhajtja pusztán a táncosok mozdulatai, szólisztikus és csoportos mozgatása útján megjeleníteni, mozdulati látványban újrakölteni. Ennek a válfajnak az előzőtől sokban eltérő karaktere van, ismertetésére tehát csak egy újabb tanulmány vállalkozhat.

Budapest, 1965. november

MASSINE AND THE SYMPHONIC BALLET

by Dr. G. Körtvélyes

The genre referred to as symphonic ballet made its appearance on the Hungarian ballet stage in the early sixties and has since produced several varieties. To satisfy the growing interest in this field, the author has attempted to give a survey of Leonide Massine's symphonic ballets. The birth of this genre had been promoted in the early thirties by the vanguard trends having pushed dance into the background, by Massine's endeavours to find new forms for expressing his modern message.

Between 1933 and 1939 with the Les Ballets Russes de Monte Carlo Massine continued his earlier spectacular and synthetic style but at the same time started to compose symphonic ballets. First, in 1933 he used romantic music like Tchaikovsky's Fifth Symphony and Brahms's Fourth for his ballets *Les Présages* and *Choreartium*. These have plots that can be put into words. The visionary series of pictures to Berlioz's *Fantastic Symphony* (1936) has also a plot-like effect, moving large masses. With Beethoven's Seventh Symphony in 1938 Massine entered a new stylistic sphere. Here choreography is closer to the music, is emotionally deeper, using a wide range of balletic material and of pictorial elements.

These choreographies raise the problem of adapting symphonic music to the ballet stage. According to the author it is indeed a problematic undertaking to turn the auditive atmosphere of a self-sufficient symphony into a unique concrete visual representation. For the spectator-listener familiar with the music, the visual interpretation will, in the best case, be acceptable i. e. adaptable to his own previous visual images elicited by the music. On the other hand, a good choreographic adaptation (or recreation) may help the better understanding of the music.

In his later symphonic ballets, Massine's philosophical interest increased, so did the abstraction in movements and his approach to 20th century music. In 1938, he expressed his mystic message to Hindemith's *Nobilissima visione* by extremely evocative movements, including arms and hands, in a style reminiscent of Laban. In his *Strange Farandola* to Shostakovich's I Symphony he is again obsessed by the theme — man and his fate — but in a more pessimistic conception, a more advanced abstraction (light effects, synthetic movements) than in *Les Présages*. Massine's subsequent activities are earmarked by further research into the new, resulting in the birth of the symphonic ballet.

CAPTIONS

1. Massine's *Scuola di Ballo*, music by Boccherini, setting and costumes by the Comte Etienne de Beaumont. Presented by Les Ballets Russes de Monte Carlo, Théâtre de Monte Carlo, 1933
2. Massine's *Les Présages*, music by Tchaikovski, setting and costumes by André Masson. Presented by Les Ballets Russes de Monte Carlo, Théâtre de Monte Carlo, 1933
3. Massine's *Choreartium*, music by Brahms, setting and costumes by C. Terechkovich and E. Lourie. Presented by Les Ballets Russes de Monte Carlo, Alhambra Theatre, London, 1933
4. Massine's *La Symphonie Fantastique*, music by Berlioz, setting by Ch. Bérard. Presented by de Basil's company, Covent Garden, London, 1936
5. Massine's ballet to *Beethoven's 7th Symphony*, setting and costumes by Ch. Bérard. Presented in 1938
6. Massine's *Nobilissima visione*, music by Hindemith, setting by Tchelitchev. Presented by de Basil's company, Drury Lane, London, 1938
7. Massine's *Étrange Farandole*, music by Shostakovich, setting and costumes by H. Matisse. Presented by Les Ballets Russes de Monte Carlo, Monte Carlo, 1939



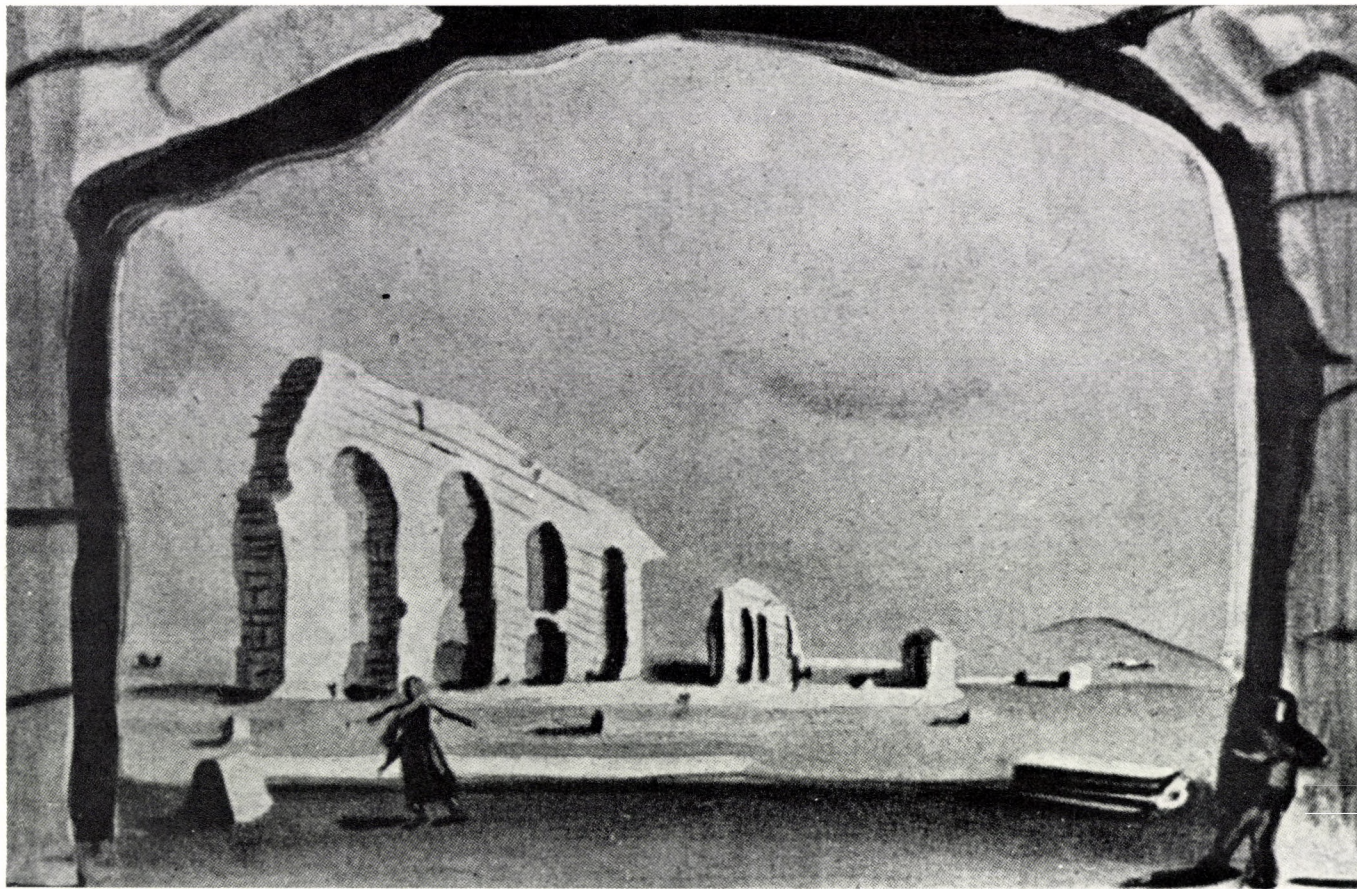
1. ábra. Massine *Tanciskola*, Boccherini zenéjére, E. de Beaumont díszleteivel és jelmezeivel.
A Monte Carlo-i Orosz Balett mutatta be Monte Carlóban 1933-ban



2. ábra. Massine *Az Előjelek*, Csajkovszkij zenéjére, André Masson dizsleteivel és jelmezeivel.
Bemutatta a Monte Carlo-i Orosz Balett Monte Carlóban 1933-ban



3. ábra. Massine *Choreartium*, Brahms zenéjére, K. Tereskovics díszleteivel és jelmezeivel.
Bemutatta a Monte Carlo-i Orosz Balett a londoni Alhambra Színházban 1933-ban



4. ábra. Massine *Fantasztikus szimfónia*, Berlioz zenéjére, Ch. Bérard díszleteivel.
Bemutatta de Basil társulata a londoni Covent Gardenban 1936-ban



5. ábra. Massine balettje *Beethoven VII. szimfóniájára*, Ch. Bérard díszleteivel és jelmezeivel. Bemutató 1938-ban



6. ábra. Massine *Nobilissima visione*, Hindemith zenéjére, Cselicsev díszleteivel.
Bemutatta de Basil társulata a londoni Drury Lane Színházban 1938-ban



7. ábra. Massine *Furcsa farandola*, Sosztakovics zenéjére, H. Matisse díszleteivel és jelmezeivel. Bemutatta a Monte Carlo-i Orosz Balett Monte Carlóban 1939-ben



EL MÉLET

THEORY



A RELATÍV KINETIKA ALAPVONALAI*

Dr. Dienes Valéria

Az emberi mozdulatok térbeliségének tanulmányozása két főrészből áll. Az egyik azoknak a mozdulatoknak vizsgálata, amelyek a mozdulatfantom mindenkori motoszféráján belül játszódnak le, azaz olyanok, hogy a fantomot környezetéből nem távolítják el, vagyis a motoszféra számára nem eredményeznek eltolódást. A másik rész azokat a mozdulatokat tanulmányozza, amelyek a mozdulatfantomot motoszférájával együtt más környezetbe viszik. Az előbbi részbe tartozó mozdulatok a fantom vonalainak helyzetét csak egymáshoz képest módosítják, ezt a mozdulatartományt ezért relatív kinetikának nevezzük. A másodikba eső mozdulatokat, amelyek a fantomot más környezetbe viszik, az abszolút kinetikában foglaljuk össze.

Ebben a fejezetben a relatív kinetikának adjuk az alapvonalait.

Minden emberi mozdulat térbelileg szögmódosulásokban határozható meg, de a szögmódosulások jelzésére előbb két szögállapotot kell megadnunk, egyet, amelyből a változás kiindul és egyet, amelyben végződik. — Világos tehát, hogy a kinetika megkívánja a statikát, vagyis azoknak a szögállapotoknak — pózoknak — tanulmányát, amelyeknek változásai lesznek a mozdulatok.

Pózok

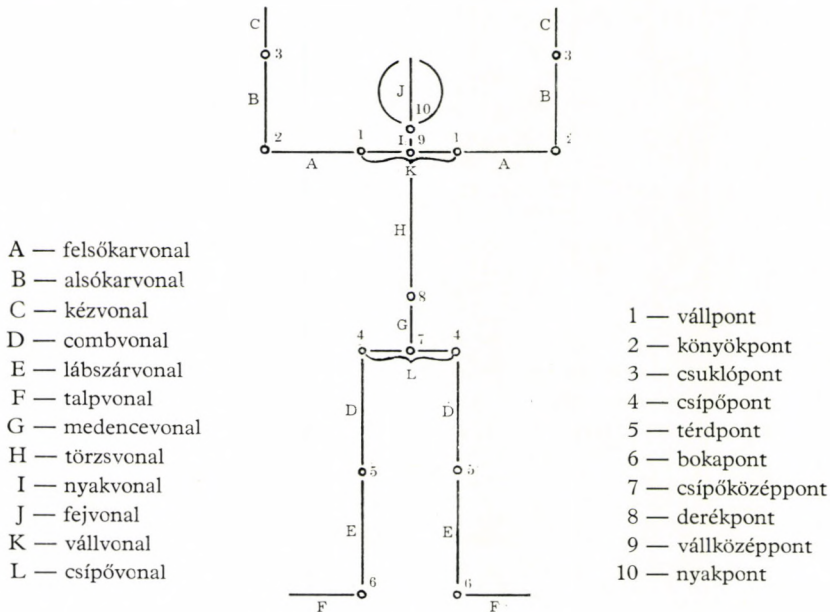
A mozdulatfantomnak valamely szögállapotát nevezzük póznak. A póz a fantomnak vonalegyüttese, amelynek térbeli elhelyezkedését a fantomnak többi vonalához, valamint fővonalával egytengelyű koordináta-rendszeréhez viszonyított szögrendszere határoz meg. Ha a fantom e pózát az emberi test valóságába öltöztetjük, akkor keletkezik az emberi póz. A fantom póza geometriai póz, az emberé anatómiai póz. A fantomé elgondolt póz, az emberé megvalósított póz. A fantom póza szögnagyságokból áll, az ember póza izommunkával valósul meg. A fantom póza szolgálja a megértést, az ember póza a kivitel. A biológiai pózok

* A szerző „orkesztika” nevű mozdulatrendszerét 1912 és 1942 között alakította ki a budapesti Orkesztikai Iskola munkájával párhuzamosan az elmélet és a gyakorlat kölcsönhatásaként. Célja az volt, hogy az emberi mozdulatlehetőségek egészéről kimerítő rendszertani áttekintést adjon, amelyben a teoretikus látás és a technikai megvalósítás egymást támogatja. Ehhez a mozdulat analitikus és szintetikus szemléletére volt szükség, amely úgy látja a mozdulatot, mint négy meghatározó tényező, a tér, az idő, az erő és a jelentés eredőjét. Ezek kimerítő tanulmányából fakad a mozdulattudomány négy alapvető fejezete, a plasztika, a ritmika, a dinamika és a szimbolika. A plasztika (más szóval mozdulat-geometria) a profilsíkú, a frontális síkú és a háromsíkú (triéder) mozdulatoknak, valamint ezek kombinációinak szintézise. A mozdulatleírás eszközeként a mozdulatfantom (az emberi test vonalrendszeréből alakított geometriai segédfogalom) szolgál. A plasztika mindhárom fent említett tagozata relatív és abszolút kinetikára oszlik aszerint, hogy a test csupán helyzetét vagy helyét is változtatja. Az itt közzétett fejezet a profil tagozat relatív kinetikájának alapvonalait adja. (A szerk.)

A tanulmányban használt szakkifejezések értelmezésére lásd Dienes Gedeon „A mozgó ember és környezete” c. cikkét, *Táncstudományi Tanulmányok 1961—1962*. Bp. 75—94. old.

meghatározásához geometriai pózokra, az emberpóz megértéséhez fantompó-
zokra van szükség.

Mint hogy a mozdulatfantom az a vonalminimum, amelynek szögállapotával
az élő póz megadható, mihelyt meghatároztam a fantom geometriai helyét, vagyis
a geometriai pózt, meghatároztam az anatómiai pózt. Ha pedig pontosan leírom
szögállapotának változását és meghatározom e változások síkját, meghatározom
a mozdulatot, a szögváltozások lefolyását. Minden mozdulat két határpóz közé
eső folyamat, e két határpóz megadása a mozdulatleírásnak szükséges (ha nem is



1. ábra. A mozdulatfantom

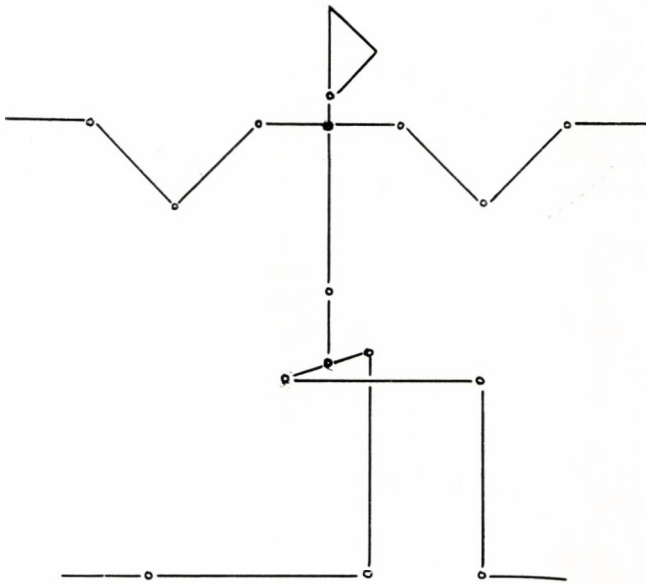
elégés) feltétele. Mozdulatanyagunk elemzése tehát a pózok tanulmányozásá-
ból indul ki.

A pózok elemei nem vonalak, hanem szögek, a mozdulatfantom forgó-
pontjaiban található vonalak szögei, vagy a szögeknek az alapsíkokra való vetü-
letei. A mozdulatfantom minden póza egy-egy szögállapot, és míg nem rendszere-
zünk, addig bármely póz meghatározásához az egész fantom összes szögeinek
ismeretére van szükségünk ahhoz, hogy a pózról való ismeretünk teljes legyen.
Mint hogy azonban a fantom szögviszonyai egymással összefüggésben vannak,
azaz bizonyos szögállapotok más szögállapotokból elkerülhetetlenül folynak,
a fantomnak még biológiailag meghatározott korlátaival is végtelen változatosságú
pózaik között található a többenél jellegzetesebbek, amelyek a többi pózok sere-
géből kiemelhetők és körük a többi a vele való rokonságuk foka és minősége
szerint csoportosítható. Így a póz meghatározásához már nincs szükségünk az
összes szögek felsorolására, csupán azokra, amelyekből a hozzájuk tartozó egyéb
szögállapot már következik.

Ezzel az emberi pózok osztályozhatókká válnak és a pózokkal együtt a mozdulatkészlet is kilép abból az ötletszerű rendetlenségből, amelybe a geometriai szempontok elhanyagolása vagy mellőzése sodorja.

Minden tudományban vannak termékeny és terméketlen osztályozási szempontok és mindig azok a legtermékenyebbek, amelyek törvényszerűségekre támaszkodnak. Ha sikerül a pózok tartományában olyan szögállapotra vagy szögállapotokra találnunk, amelyek köré a pózok szabályos seregei csoportosíthatók, akkor megtettük az első lépést a pózok s ezzel a mozdulatok térbeli rendszerezéséhez.

A mozdulatgeometria elemzéseinek ilyen kiindulópontjául két póz kínálkozik. Egyik az emberi kéttámasztékú tovamozgásban (lépés) váltogatva ígérkező síkrendszerű póz, mely mozgás-eredetű. Másik a vízszintes síkon fekvő ember



2. ábra. A mozdulatfantom jobb zárt profilban, derékszögű skálában

mozdulatlansága a legegyszerűbb geometriai ábrában, mely nyugalom-eredetű. Egyik a „zárt profilpóz”, másik a (frontálisan fekvő) „nullapóz”.

Mielőtt a jellegzetes pózoknak leírásába fognánk, megjegyezzük, hogy ezeket az egyes vonalsorok skálapózai még variálhatják. Ilyen skálapózok jelenhetnek meg a fantom összetett vonalsorain, a fő-, a kar- és a lábvonalsoron, amelyek a pózok fő-osztályaiban mint módosító tényezők szerepelhetnek. Így a fantom pózai két csoportra oszlanak: 1. az egész fantomra jellegzetes szintetikus pózok és 2. az egyes vonalsorokat módosító, járulékos, skálapózok.

Alappózok

A szintetikus pózokat alappózoknak nevezzük. Az alappózok megválasztása két szempontot vesz tekintetbe: a) legyen az olyan szögállapot, amely az emberi mozdulatok biológiai valóságában önként előáll; és b) amely geometriailag a leg-

egyszerűbben leírható. Ez a két kellék ad biztosítékot arra, hogy az ezeknek eleget tevő póztípusok termékeny osztályozási alapot szolgáltatnak. Az egyik *biológiai* kívánalom, mert az *emberi* póznak kell azt megvalósítania. A másik *geometriai* kívánalom, mert a *fantomnak* kell azt áttekinthetően illusztrálnia. Mint-hogy a fentebb említett zárt profilpóz a természetes járás visszatérő biológiai póza, és e póz vonalértéke éppen síkrendszerű azaz egyszerűen leírható pózra utal, ez a két követelmény a zárt profilpózban egyszerre teljesül; ez a póz tehát eleve alkalmasnak mutatkozik arra, hogy elemzéseinkben alappózul szolgáljon.

A *zárt profilpóz* szögállapota. A vállvonal a hozzátartozó karvonalakkal s a fővonallal együtt a szagittális síkban van. A csípővonal a frontális és szagittális sík derékszögét a vízszintesben felezi; a rajta függő lábvonalsorok tehát nem lehetnek a szagittálisban, hanem a vele párhuzamos függőleges lábszársíkokban. A párhuzamos talpsíneken támasztanak, még pedig oly módon, hogy a csípővonalnak a frontális mögött levő végpontján függ a frontális előtt támasztó lábvonalsor és a csípővonalnak a frontális előtt levő végpontján függ a frontális mögött támasztó lábvonalsor. A térd- és bokaszög a talpvonal támasztópontjától vagy támasztóvonalától függő szögállapotban. Ebben a pózban a vállvonalnak a lábvonalsorral ellenkező oldali végpontja kerül a frontális sík elé, illetve mögé. Ezt a normális „járás” folyamán lépésről lépésre megismétlődő, vagy megismétlődni hajlandó szögállapotot nevezük a mozdulatfantom „zárt profilpóznak”. A zárt profilpóz két síkoldalon valósítható meg: a jobb és a bal síkoldalon, ezeket jobb és bal profilpóznak nevezzük és ennek megvalósulási foka a tovamozgás dinamikájának függvénye (futásban fokozódik). Elméleti célokra ez a teljesült póz a legtermékenyebb: tehát a mozdulatfantomnak mozgáseredetű, szintetikus póza, *alappóz*.

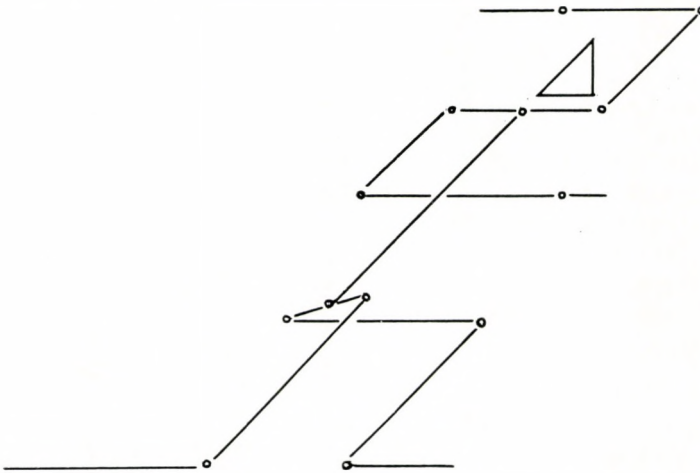
Ennek a póznak látszólag csekély, de rendszertanilag mégis lényeges módosulása a „nyitott profilpóz”, amelynek a biológiai megvalósulásban nincsen egyensúlyos természete; a mozdulat folyamán mint átmeneti jelenség áll elő, éppen ez az átmenetiség adja fontosságát a mozdulatok és pózok elemzésében. A zárt profilpóztól abban különbözik, hogy a szagittálisba simuló vállvonallal együtt előreforduló csípővonalnak lábvonalsora nem a frontális mögött, hanem a frontális előtt támaszt, ugyanígy természetesen a hátraforduló csípőponton levő lábvonalsor a frontális mögött. Az egyensúlyozó lábvonalsor ellentétessége megszűnt és ezzel a póz átmenetivé vált. Ennek a póznak megvan az a (zárt profilban nem lehetséges) határeset, amelyben a csípővonal is a szagittálisba vonulhat és a támasztékok a profilsík talajmetszetére kerülnek. A zárt profilban a lábvonalsornak ki kell lépnie a lábszársíkokból, hogy a talpvonal a profilsík talajmetszetén támaszthasson.

A zárt és nyitott profilpóz különbségét *jellegheli* eltérésnek nevezzük. A két póz mind a biológiai valóságban, mint a szemléltető vonal-látásában jelentősen különbözik. A zárt profilpóz a teljességet, a befejezettséget, a nyitott profilpóz a félbenmaradottságot, a folytatódást sugalmazza. Ez jellegheli különbség. A nyitott póznak is megvan a maga kétoldalúsága, azaz a síkoldal megkülönböztetése, azzal a módosulással, hogy míg a zárt profilpóz esetében a síkoldal a frontális előtt támasztó lábvonalsor felé fordul, a nyitott profilban a frontális mögött támasztó lábvonalsor oldalán marad.

A *mozdulatból* kiolvasott profilpóz mellett alappóznak kell tekintenünk a *nyugalom* pózát, az akár a vízszintes síkon fekvő, akár a függőlegesbe felállított *nullapózt*. Leírása támasztékaival együtt a „Mozdulatfantom” c. fejezetben.

Támasztékfokok

Ezek az alappózok talptámasztékon állnak. A fantom azonban támaszthat más pontjaival, illetve vonalaival is. A magasságbeli támasztékváltoztatások szintén alappózokat különítenek el, és a síkoldalnak (jobb és bal) és síkjellegnek (zárt és nyitott) váltása ezekkel a magasságváltásokkal együtt adja az alappózok, vagyis a fantomot szintétikusan jellemző pózok összességét. A síkoldal és a síkjelleg váltásának ehhez a kettős lehetőségéhez adódik így a magasságváltások négy fokozata: az állás, a térdelés, az ülés és a fekvés pózai. *A profilpózok oldalainak és jellegeinek a támasztékfokokkal való variálása szolgáltatja az orkesztika relatív kinetikájának alappózait.*



3. ábra. A mozdulatfantom jobb zárt profilban, hegyes- és tompaszögű skálában

A *profil állópózokban* a talpvonal valamely pontja, vagy valamely vonalrészelete, vagy az egész talpvonal támaszt a hüvelykpontról a sarokpontig, a lábvonalsor szögpontjaiban alkotott szögek lehetséges határai között. A csökkent szögállapotú, „guggoló” lábvonallal járó támaszték is ebbe a pózkeretbe tartozik. Ez a póz lehet kéttámasztékú vagy egytámasztékú, az utóbbi esetben a tehermentes „lengő” lábvonalsor dönti el a profilpóz zártságát vagy nyitottságát.

A *profil térdelőpózokban* legalább az egyik térdpont támaszt. Ha van második támaszték, az lehet a talpvonalon, és a támasztó térdpontot folytatóan a lábvonalsor is támaszthat, különböző térdszögekkel és bokaszögekkel. Mind a „fél-térdelésben”, mind a kettős térdelésben a lábvonalsor szögváltozatai a lábszársíkokban maradnak mind a zárt, mind a nyitott formában.

A *profil ülőpóz* a csípővonal-támasztékkal kezdődik. A többi támaszték, amelyet a mozdulatfantom ebben a pózban felvehet, vagy tetszőleges hozzáadás, vagy a csípőtámaszték fenntartásához szükséges többlet. A profil ülőpózban a vállvonal geometriai helye megmarad, azonban, minthogy a profilpózban a „hátsó”-nak nevezett lábvonalsor az ülésben csak kivételes esetben kerül a frontális mögé, a profil jellegét a térdponton a lábszársíokban felemelt lábvonalsor határozza meg, és a másik horizontálisan nyújtva vagy vízszintes síkú szögelhaj-

lásban fekszik a talajon. Ebben a pózban a karvonal nem maradhat nullapózban, hanem a motoszfera belső felületének valamely pontján, vagy valamely lehetséges skálavonalban nyugszik. A biológiai ülőpóz támasztásmódjának még az a sajátossága, hogy a csípő támaszkodása nem szükségképpen a környezet talaján, hanem a sarokponton, a motoszfera belső határán is lehetséges; a csípővonal nem a talajon, hanem a „hátsó” lábvonalsor sarokpontján támaszt. Az ilyen szögállapotú lábvonalsor elfoglalja a talaj egy részét, s a mozdulatfantom ülőpóza támaszthat csípővonalával a saroktámaszték két oldalán szabadon maradó talajon is, vagy a talpsínen belül, vagy azon kívül. A profil ülésben lehetséges még a fővonal és a horizontális sík derékszögének kisebbitése árán a tenyértámasztás vagy a könyökponti támasztás is a profil zárt vagy nyitott formájának fenntartásával és a támasztást nem hordozó kézvonalnak az ellenkező (vagy azonos) térdponton való nyugtatásával. Ez a póz már átmenet a fekvőpóz felé.

A profil fekvőpóz nem egyéb mint a szagittális helyett a horizontálisba simuló „zárt profilállás” szögállapota, amelyben most nem a talp, hanem a fővonal támaszt a reá merőleges vállvonallal együtt. A mozdulatfantom többi vonalai elméletileg szintén támasztanak, a teljes biológiai fekvőpóz azonban csak vízfelületen gondolható el a lábszársíkok miatt. Megvalósítani is csak vízfelületen lehet (úszó pózok). Ebben a profil fekvőpózban elméletileg az összes vonalak támasztanak, a fekvőpóz kritériuma azonban a fővonal és a vállvonal támasztó szerepe.

A profilpózok alapvető formái tehát a következők:

I. Álló, térdelő, ülő, fekvő támaszték, II. zárt és nyitott síkjelleg, III. jobb és bal síkoldal.

Skálák

Ez a tizenhat szögállapot a mozdulatfantomnak mindkét síkoldalon felvehető nyolc alappóza. Az egész tengelyállapotot jellemzik, azaz szintétikus pózok, amelyekben a mozdulatfantom *vonalsorainak* különböző változatai lehetségesek. A fantom vonalsorai azok a forgópontokkal kapcsolódó (ízesülő) vonalak, amelyeknek szögállapottai szoros összefüggésben vannak egymással és az alappózok osztályán nem változtatnak; nem az egész fantomnak pózjellegét, csupán egy részének, valamelyik vonalsorának állapotát illetik, és bár szembetűnők, mégis részleges változásoknak számítanak.

Ezek a *vonalsorok* (vö. I. ábra):

1. a karvonalsor, amelynek részei a felsőkarvonal, az alsókarvonal és a kézvonal, megfelelő forgópontjai pedig a vállpont, a könyökpont és a csuklópont;
2. a lábvonalsor, amelynek részei a combvonal, a lábszárvonal és a talpvonal, megfelelő forgópontjai pedig a csípőpont, a térdpont és a bokapont;
3. a fővonalsor, amelynek részei a medencevonal, a törzsvonal, a nyakvonal és a fejevonal, megfelelő forgópontjai pedig a csípőközéppont, (amelyen keresztül a csípővonal kapcsolja a lábvonalsorokat) a derékpont, a vállközéppont (amelyen keresztül a vállvonal kapcsolja a karvonalsorokat) és a nyakpont.

Bár a fantom bármelyik vonala a maga forgópontja körül teljes kört tud leírni, az ezeknek megfelelő testegységek a profil síkban csak anatómiai adottságuk szerinti pályát tudnak befutni. Ennek figyelembevételével minden vonalsornak megvan a maga *jellemző íve*, amelyet az anatómiai adottságok határolnak. Ugyanígy minden vonalsornak megvan a maga jellemző *forgópontja* (vállpont,

csípőpont, csípőközéppont és derékpont), amely körül a vonalsor által leírt ív felosztásából kapjuk a *skálafokokat*.

Minden vonalsornak megvannak — a jellemző forgóponthoz tartozó primér mozgókön (felsőkarvonal, combvonal, törzsvonal) kívül — a velük kapcsolatos szekundér mozgói is (alsókarvonal, lábszárvonal, nyakvonal). A harmadlagos mozgókra (kézvonal, talpvonal, fejevonal) itt nem vagyunk tekintettel. A primér és a szekundér mozgók szöge határozza meg a *skálafajokat*. Eszerint, ha ez a szög 180° , vagyis ha a két mozgó egy vonalba esik, akkor az „egyenes” skálákat, kapjuk, ha ennél kisebb szöget zár be, akkor a „tört” skálákat. A tört skálák lehetnek derékszögűek, hegyesszögűek és tompaszögűek.

Ezek a skálafokok és skálafajok mint pózok a statikába tartoznak, kapcsolásuk, a skálázás, azonban már a kinetikába.









A vonalsorok, forgópontok és a bejárható ívek az emberi test alkatából adódnak, de a skálafokok és a skálafajták — egy bizonyos határon belül — szabadon választhatók. Ezeknek a kiválasztásában is az a megfontolás vezérelt, hogy az ember ösztönös térbeli tájékozódása a függőlegesen és a vízszintesen (az egyik a gravitáció, a másik a legelemibb környezetváltoztatás iránya) továbbá az általuk alkotott derékszögön alapszik. Ugyanilyen ösztönös mennyiségbeli tájékozódás legelemibb formája a kettőzés és a felezés, vagyis az egységnek önmagához való hozzáadása, illetve ennek inverziója. Ezen az alapon oszthatjuk fel — első elemző megközelítésben — a vonalsorok által bejárható íveket 90 és 45 fokos szögekre.

Karskálák

A fenti megfontolások alapján a karvonal sor teljes körívet tud berajzolni a profil síkban, és azon a következő skálafokokat különböztetjük meg:

- ..| első függőleges
- ..↗ külső felső ferde
- ..— külső vízszintes
- ..↘ külső alsó ferde
- ...| alsó függőleges
- ...↘ belső alsó ferde
- ...— belső vízszintes
- ...↗ belső felső ferde

Mindegyik skálát mindkét karvonal sor egyidejűleg is megrajzolhatja. A két karvonal viszonya alapján kapunk szimmetrikus, párhuzamos skálát és az aszimmetrikus skálák számtalan válfaját. Az emberi test külső szimmetriájából kiindulva a szimmetrikus skálarájzok alapján nevezzük el a skálafokokat. A fenti alapskálának megfelelő szimmetrikus egyenes skála fokai tehát a következők:

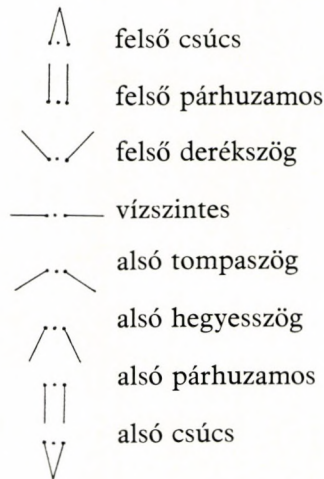
	felső függőleges
	felső derékszög
	tárt vízszintes
	alsó derékszög
	alsó függőleges
	alsó keresztező
	zárt vízszintes
	felső keresztező

ahol az elnevezések a két karvonalsor egymással alkotott szögét vagy közös irányát jelentik.

Eddig a mozdulatfantom lehetőségei. Az anatómiai adottságok azonban itt részben variációs lehetőségeket nyújtanak, részben korlátoznak. Mindkét fenti alapskálában a felső és az alsó hátulsó felező ill. keresztező, a test térfogata folytán, a profilsík mindkét oldalán (mellső és hátsó oldalán) megvalósítható. Ezzel szemben a szimmetrikus skála zárt vízszintese a mellső oldalon csak megközelítőleg, a hátsó oldalon semmiképpen sem valósítható meg.

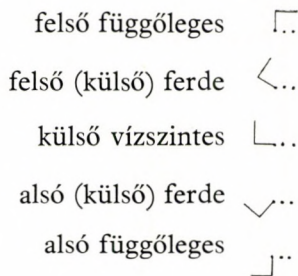
Tekintettel arra, hogy a skálák fokai végeredményben szabadon választhatók, a fenti alapskálán kívül — esztétikai okokból, zenei analógiák kedvéért stb. — más beosztású skálák is elképzelhetők és indokolhatók. Ugyanígy az ívek határait is különböző szempontok alapján állapíthatjuk meg. Ha például az egyenes szimmetrikus skálánál az ív határát a felső és alsó függőlegesben szabjuk meg és 30 fokos szöglépéseket választunk, akkor hét fokú skálát kapunk. Ez azért lehetséges, mert a mozdulati skálarajzok vizuálisan nem oly kötöttek, mint például auditív a zenei skálafokok. Ugyanezért amazok adaptálhatók emezekhez. Vagy ha például a zenei skála 8 fokának megfelelően kívánunk mozdulatskála-fokokat választani azzal a kikötéssel, hogy a zenei kvint alulról számítva a mozdulati vízszintes legyen, akkor a 45 fokos egyenes skála felső függőlegesétől az alsó függőlegeséig adódó öt fok kiegészítésére még három skálafokot kell választanunk. Ezek közül kettőt a felső párhuzamoson túli felső csúcs, és az alsó párhuzamoson túli alsó csúcs ad meg, a harmadik pedig például úgy nyerhető, hogy a vízszintes alatti derékszöveget 30 fokos szögekre osztjuk. Így a skála felmenő léptei ugyanannyi fokon át érik el a vízszintest, a mozdulati kvintet, mint a zenei skála fokai alulról a zenei kvintet. Ez a mozdulatskála nem az intervallumok méreteivel, hanem a fokok számával illusztrálja a zenei skálát.

Ennek a skálának fokai:

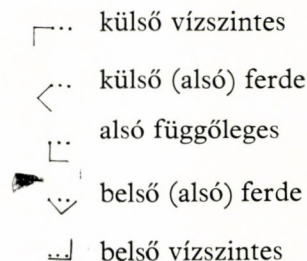


A tört skálák sajátosságait a derékszögű skálán vizsgáljuk meg. A fantom által bejárható teljes körnek itt szigorúbb anatómiai korlátai vannak, mint az egyenes skálánál. Emellett a szekundér mozgó (alsókar) kétféleképpen alkothat derékszöveget a primérral (felső karral), nevezetesen az óramutató járásával azonos (=A) és azzal ellenkező (=E) irányban. Mindkét esetben az anatómiai határok hat félderékszöveget engednek megvalósítani. Ezek a következők:

Azonos irányú szögek (A)









Ellenkező irányú szögek (E)



A fenti összeállításból kiolvasható, hogy a lehetséges skálafokok közül három-három rokonságban áll egymással, nevezetesen a primér mozgó révén. A három párnak mindegyikében azonos a primér mozgó skálafoka (vízszintes, alsó

ferde, alsó függőleges), míg a szekundér mozgók egy-egy páron belül ellentétes irányúak. A skála többi fokánál ilyen rokonság nem található.

A kétszer öt skálafokból, a zenei skála mintájára ugyancsak alkothatunk 8 fokú skálát; például a két függőleges között félderékszögenként felvehető öt fokozat (A) a rokon párok (E) egy-egy tagjának hozzáadásával nyolcra bővíthető. Az így kapott skála tehát a következő fokokból áll, akár egy karral, akár két szimmetrikus karral rajzoljuk:

	felső függőleges (A)
	felső ferde (A)
	vízszintes (A)
	alsó ferde (A)
	alsó függőleges (A)
	vízszintes (E)
	alsó ferde (E)
	alsó függőleges (E)









Ezeket a skálafokokat szimmetrikus megoldásban részben a könyökszög helyzete, részben a két karvonal által adott síkidom alapján szemléletesebben így is lehet nevezni:

felső kis négyzet
 felső nagy négyzet
 emelt derékszög
 süllyesztett derékszög
 simuló derékszög
 lefordított derékszög
 alsó nagy négyzet
 alsó kis négyzet


Megjegyezzük, hogy a „kis” négyzetek oldalhossza a felső karvonal, s ebből folyólag a kis négyzetekben a kéztengely a vízszintesben a könyökpontra túl-nyúlik. A „nagy” négyzet oldalhossza az alsó karvonal és a kézvonallal derékszögben metsző négyzetoldal szembenfekvő csúcspontja a felső karvonalnak mindkét esetben gondolatbeli meghosszabbítása.

Mint hogy a fenti anatómiai határokat a primér mozgó lehetőségei szabják meg és a hegyes, valamint tompaszögű karskálák ugyanilyen megmondások alapján alakulnak, itt csak skáláik fokait soroljuk fel.

A hegyesszögű karskála fokai:

-  felső keresztezés
-  felső háromszög
-  emelt hegyesszög
-  süllyesztett hegyesszög
-  simuló hegyesszög
-  lefordított hegyesszög
-  alsó háromszög
-  alsó keresztezés

A tompaszögű karskála fokai:

-  felső tompaszögű keresztezés
-  felső tompaszög
-  emelt tompaszög
-  süllyesztett tompaszög
-  simuló tompaszög
-  lefordított tompaszög
-  alsó tompaszög
-  alsó tompaszögű keresztezés

Az aszimmetrikus skálák, akár azonos skáláknak, akár különböző skálafajoknak kombinációból kerülhetnek ki. Az egyik karvonalsor maradhat azonos skálafokon a másik azonos vagy más skálafajban és eszerint kapunk homogén vagy heterogén sorozatot. Ezekkel az egyoldalú skálákkal szemben kétoldalú aszimmetrikus skála keletkezik, amikor mindkét karvonal eltérő de azonos skálából való fokokat (homogén) és eltérő fajú skálafokokat (heterogén) rajzol.

A heterogén rajzpárok a két karvonalsornak az egyenes, derékszögű, hegyesszögű és tompaszögű rajzok bármely kettős kombinációjából alakulhatnak és

rendeződhetnek skálafajokká az egyik kar azonos rajzban tartásával, s a másik kar egyidejű, sorozatosan másik skálából vett rajzainak alkalmazásával. A homogének ezekről csak abban különböznek, hogy az állandóan megtartott rajz mellé, pár gyanánt, saját skálafokaikat sorakoztatják, tehát ezeknek egyik rajzpárja mindig szimmetrikus, azaz önmagával párosul.

A karskálák számtalan fajtája közül az 1—4. táblákon (67—71. old.) az aszimmetrikus homogén egyenes, derékszögű, hegyesszögű és tompaszögű karskálákat mutatjuk be. (Az átlókon a minden homogén skálában előforduló szimmetrikus rajzok láthatók.)

















A teljesség kedvéért megjegyezzük, hogy vannak skálák, amelyekben a szekundér mozgó és a primér mozgó szöge nem állandó. Ezekre a kombinált skálákra itt nem térünk ki.

Lábskálák

A lábvonalsor a profil síkban teljes kört tud berajzolni, amelyen ugyanazokat a fokokat különböztetjük meg, mint a karvonalsor esetében. A karskálafokokkal ellentétben a lábskálák minden fokát a két lábvonalsor nem tudja egyidejűleg megrajzolni, mert legalább az egyik terhelt, vagyis a testsúlyt hordozza, ha csak nem használunk más támasztékot. A másik különbség az, hogy a profil síkban a lábvonalsorok nem lehetnek szimmetrikusak, mert a két lábszársík egymással párhuzamos (nem így a frontális rendszerben, ahol szimmetria lehetséges).

A lábvonalsor rajzainak összeállításában ugyanazt a rendet követjük, mint a karnál. A fokok azonban itt nem felülről lefelé, hanem előlről hátrafelé értendők. A rajzokban való haladás pedig balról jobbra tart. Az alábbiakban felsoroljuk a különböző lábskálafaj fokozatait figyelemmel az anatómiai lehetőségek szabta határra, amely csak a hátsó függőlegest zárja ki.

Az egyenes lábskála:	A derékszögű lábskála:
↓ elülső függőleges	└ elülső felső derékszög
↘ elülső felső ferde	∧ emelt derékszög
— elülső vízszintes	┐ mellső derékszög
↙ elülső alsó ferde	┘ süllyesztett derékszög
↓ alsó függőleges	└ függő derékszög
↘ hátsó alsó ferde	┘ hátratolt derékszög
— hátsó vízszintes	└ hátsó derékszög
↙ hátsó felső ferde	┘ hátraemelt derékszög

A hegyesszögű lábskála:	A tompaszögű lábskála:
 elülső felső hegyesszög	 elülső felső tompaszög
 emelt hegyesszög	 emelt tompaszög
 mellső hegyesszög	 mellső tompaszög
 süllyesztett hegyesszög	 süllyesztett tompaszög
 függő hegyesszög	 függő tompaszög
 hátratolt hegyesszög	 hátratolt tompaszög
 hátsó hegyesszög	 hátsó tompaszög
 hátraemelt hegyesszög	 hátraemelt tompaszög

A fenti skálák fokait természetesen csak a szabad láb tudja maradéktalanul megvalósítani. A karskálákkal ellentétben itt a függesztő csípővonal a lábskála-fokok szerint változtatja helyzetét és ezzel minden skála alsó függőlegesében határvonalat szab a zárt és a nyitott profil között.

A fenti lábskálák kétrajzú aszimmetrikus homogén lehetőségeit az 5—7. táblákon mutatjuk be. (Az átlókon minden homogén skálában előforduló párhuzamos rajzok láthatók.)

Itt jegyezzük meg, hogy a terhelt láb bokapontjának és talpvonalának nagyobb jelentősége van a lábskálákban, mint a csuklópontnak és a kézvonalnak a karskálákban. A lábskálák teljességéhez hozzátartozik a talpvonal viselkedése, amely a lábszárvonallal alkothat derékszöget (talponállás), majd a hüvelykpont jóvoltából tompaszöget (fél lábujjhegyállás), egyenes szöget (lábujjhegyállás), amely egyenes szöghöz csatlakozhat a hüvelykvonal is (spicc).

A fővonal sor skálafokai

A fővonal sor alsó (medencevonal) és felső (fejvonal) része áll csak merev egységekből, míg a két középső rész (törzsvonal és nyakvonal) hajlékony egység. A forgópontok itt mind empirikusan meghatározott pontok, vagyis az előzőkkel szemben anatómiailag nem lokalizálhatók.

Az egész fővonal a csípőpontból mozgatható. Íve a profilsíkban félkör, öt félderékszögű skálafokban. A medencevonal kikapcsolásával, a derékpontban a fővonalnak ez a része az elülső vízszintestől a függőlegesen valamennyivel tud mozogni, vagyis derékszöget fut be. A csípőközéppont és a derékpont körül végbemenő kombinált fokok háromnegyed kört adnak.

A vállközéppontból mozgó nyak- és fejvonal egy negyed körívet tud rajzolni, vagyis három félderékszögű skálafokot, míg a nyakpontból a fejvonal a elülső ferdéből a hátsó ferdéig félderékszöget tud leírni.

A motoplán

A profiltagozat statikájának itt adott pózrendszere térbeli szélső értékeivel határolja a motoszfera fogalmát a síkrendszerek pózadottságaira. A motoszférát általánosságban úgy határoztuk meg, mint a mozdulatfantom vonalainak hatás-gömbjeivel bemozogható teret, amelyet a „helybenmaradó” mozdulatfantom a támasztóhelytől a legtávolabb eső pontig el tud érni. Ez a Lábán-féle „mozgás-tér”, amelynek értelmét Dienes Gedeon pontosította, az orkesztika profil síkrendszerében a következő értelmet nyer. A motoszféra lényegében motoplánvá válik azáltal, hogy a mozdulatanyag főképpen és rendszertanilag az alapsíkban, tehát előre-hátra terjeszkedik és ehhez a területhez képest az alapsíkra merőleges kiterjeszkedések jelentéktelenek. A profilpózok szélső értékeiből az alapsíkra rajzolódó síkgörbe tehát a síkrendszerű mozdulat terjeszkedésének mértéke; ez a mozdulatfantom *motoplánja*.

A profil síkrendszer motoplánja a kéttámasztékon a legterjedelmesebb. Magasságban az egyenesszögig nyújtott lábvonalsor a fővonalsor és a felső függőleges nevű karrajz adja meg a szélső értéket. A frontális előtti és a frontális mögötti szélső értéket a fővonálnak a vízszintessel és a lábvonalsornak egymással alkotott legkisebb szövegeivel és vízszintes karrajzzal érjük el. A frontális előtt a motoplán tágabb, mint a frontális mögött.

Egytámasztékú profilnak kisebb a mozgássíkja mint a kéttámasztékúé, az alacsonyabb támasztékú pózokkal beért mozgássík kisebb mint az álló pózoké.

Ha a motoplánt nem pózokkal, hanem mozdulattal, azoknak lefolyásával és a mozdulat közben elérhető pontokkal határozzuk meg, a bemozogható sík növekedik, mert mozdulat közben oly pontok is elérhetők, amelyeket pózban elérni nem lehet. A pózok motoplánja tehát kisebb mint a mozdulatoké.

Pózpárok

A magárahagyott póz sohasem válik mozdulattá. Ha a pózokat mozdulat-tanulmányozásra kívánjuk használni, párosítanunk kell őket. Két adott póz mindig szolgálhat valamely mozdulat megkezdéséül és befejezéséül.

A mozdulatfantom statikája a pózok meghatározása és osztályozása volt. Felismertük az alappózokat és hozzájuk kapcsoltuk a járulékos pózokat, amelyek a fantom alappózait variálták. Ezeket a pózokat nem önmagukért, hanem a belőlük kiinduló és bennük végződő mozdulatokért tanulmányoztuk. Ahhoz, hogy a pózok a mozdulatok meghatározásában segítségünkre legyenek, ebből az adott pózanyagból pózpárokat kell kiválogatnunk, amelyeknek kapcsolási folyamatai lesznek a különböző mozdulatok. A pózok a mozdulat határai és minthogy a mozdulat időbeliség, tehát kiviteléhez a két pózt összekapcsoló folyamat törvényszerűségét kell ismernünk.

A mozdulatfantom statikájából annak kinetikájába a pózpárosítás vezet át. A pózpárok elegendők arra, hogy mozdulattípusokat határozzanak meg, amelyeknek kivitele még sokféleképpen lehetséges. A pózpárok száma attól függ, hány alapvető tényező állott rendelkezésünkre az alappózok meghatározásában.

A statikában felsorolt nyolc-nyolc alappóz, a zárt és a nyitott profilpóznak négy-négy függőlegesen különböző támasztékfoka, három alaptényezőben különbözhetik egymástól:

1. síkoldalban,
2. síkjellegben,
3. támasztékfokon.

Ez a három szintetikus mozdulattényező az összes lehetséges változattal a következő nyolc pózpárt adja:

1. Azonos síkjelleg, azonos síkoldal, azonos támaszték.
2. Más síkjelleg, azonos síkoldal, azonos támaszték.
3. Azonos síkjelleg, más síkoldal, azonos támaszték.
4. Azonos síkjelleg, azonos síkoldal, más támaszték.
5. Más síkjelleg, más síkoldal, azonos támaszték.
6. Más síkjelleg, azonos síkoldal, más támaszték.
7. Azonos síkjelleg, más síkoldal, más támaszték.
8. Más síkjelleg, más síkoldal, más támaszték.

Ezekben a pózpárokból a felsorolt három alaptényező közül vagy egy, vagy kettő, vagy mind a három különbözik, csupán az elsőben marad mind a három azonos. Az első osztályba tartozó pózpárok tehát alapvonásban nem, csupán a vonalsorok részleges pózaiban, vagyis skálarajzban különbözhetnek. Ezek a pózpárok tehát a vonalskálák mozdulatanyagát készítik elő, a többiek pedig, mint alappozók kapcsolatait, az alapmozdulatokat.

Pózpároktól a mozdulatig

A póz szögállapot, a mozdulat szögváltozás. A pózpárok arra valóak, hogy valamely szögállapot egy másik szögállapotba való átmenetének határállapotait szolgáltatassák. A pózpároknak most megadott osztályozása, azzal, hogy olyan szögműködésre hívja fel figyelmünket, amelynek kapcsolódásából velejáró más szögek átalakulásai is folynak, e lényeges szögváltozások kiemelésével lehetővé teszi a két szögállapotot kapcsoló mozdulat meghatározását. Az osztályozás olyan pózpárokkal kezdődik, amelyek a három lényeges, azaz szintetikus póztényezőben nem különböznek, amelyekben tehát az elemző figyelmet teljesen az ebben az osztályban egyedül lehetséges vonalskálákra, vagyis a vonalsorok szögváltozásaira fordíthatjuk. Minthogy itt megadtuk e skálafokoknak geometriai helyzetét, tehát a köztük való átmenetet, vagyis a skálázó mozdulatot világosan meghatározhatjuk. Ebbe a mozdulatosztályba a skálafokok kapcsolása tartozik, amit *skálázásnak* nevezünk. A skálafokok pózok, a skálázás mozdulat, és elemi formája két skálafok kapcsolása.

Ebben a mozdulatosztályban a saját síkjukban maradó skálafokok közvetlenül, vagyis saját körívükön, tehát a legrövidebb úton kapcsolódnak a rendszer-tani mozdulat takarékoságtörvénye szerint. Ha ezt az igényt egyesítjük a skála mozdulatsíkjának fenntartásával, ez már meghatározza az átmenetet. Az egyenes skálák nyújtott állapotban futják be ívüket, a törtvonalú skálák pedig a változó értelmű szögnyílást (a felfelé és a lefelé fordított rajzokban) a megváltoztatandó vonalnak az alapsíkban végbemenő szögmódosításával létesítik.

A *skálázás* a skálafokok egymás utáni rajzolása a lefelé vagy a felfelé, az elülről hátra vagy hátulról előre haladó sorozatban. A skálázás a mozdulatfantom geometriai szabályainak segítségével megadja az emberi mozdulatnak a térbeli pontosságot mind látásban, mind izomérzetben. A skálafokok *tetszőleges* egymás-

utánja bármely vonalsoron újabb feladat és ezekkel a vonalmódosulásokkal térdallamok alakíthatók, amelyeknek a ritmikában fontossága lesz. Ezek a tér-dallamok ebben az első mozdulatosztályban elszigetelődnek (főleg a fővonal és a karvonal egymással kapcsolatos változásaiban, de a lábvonalak skáláiban is) és az itt végzett tanulmányok alapján az alappóz-változtatásokkal egyesíthetők. Az egymással nem szomszédos skálafokok kapcsolásai nem történnek szükségképpen a közbülső skálafokokon át, hanem kibebíttett szögállapotokon keresztül, amelyek az átmenetnek változatosságot kölcsönöznek.

A vonalsorok skálái, ha figyelembe vesszük a zenéből merített analógiákat, a téröntudat kifejlesztésére valók és a bennük rejlő mozdulat-intervallumok pontos érzékelésével (térbeli szekundok, tercek, kvartok stb.) biztosságot kölcsönöznek az emberi mozdulatanyagának. Ez azonban már a mozdulatfantom pedagógiai szerepéhez tartozik.

A skálázásnak a rendszertani takarékoság törvénye mellett van még egy szintén gyakorlati értékű módja, amelyben a skálafokokat valamely közvetítő skálapózon keresztül valósítjuk meg, s akkor e közvetítő pózig, és póztól tartjuk be a takarékoság törvényét. Ez akkor áll be, mikor a skálázás síkoldal-váltásokkal kapcsolatos. Van eset, hogy az ilyen közvetített kapcsolás tesz eleget a takarékoság törvényének. (Síkváltás.)

A második osztályú pózpároktól a nyolcadik osztályú pózpárokig minden osztály pózpárjai *alaptényezőben* különböznek. A kapcsolásukból eredő mozdulatok tehát a három mozdulati alaptényező közül vagy egyet, vagy kettőt, vagy hármat igényelnek. Egytényezős változások a második, harmadik és negyedik faj, kéttényezős változások az ötödik, hatodik és hetedik faj, és háromtényezős változás a nyolcadik mozdulatfaj. A három mozdulattényezőnek egyenként kell látnunk a lefolyását, hogy az összetételükből eredő mozdulatot megérthessük, amelyhez még a vonalsorok skálamozdulatai is járulhatnak. Minden mozdulat e három mozdulati alaptényező és a skálamozdulatok eredője.

Ez a három alaptényező, amelyből a síkrendszerű mozdulat (és ez alapon a geometriai általánosítás révén bármely emberi mozdulat) megérthető, a következő:

1. az *oldalváltás*, vagyis a síkoldal felcserélése, az azonos jelleg fenntartásával;
2. a *jellegváltás*, vagyis átmenet a zárt profilból nyitottba vagy fordítva;
3. a *támasztékváltás* négy fokon.

Az alappózok e váltásaiban a mozdulatfantomnak nem egyes vonalsorai változnak, hanem maga az egész mozdulatfantom alapvető magatartása módosul. Ez a három tényező azért lényeges, mert a mozdulatfantom egész póz- és mozdulatkészlete számára döntő fontosságú a környezetéhez való viszonya, s ebben alapvető kérdés, hogy *melyik oldalára* fordul, milyen *magasságban* támaszt és milyen *egyensúly*a van. Ezt pedig a síkoldal, a függőleges támasztás és a profil zárása vagy nyitása határozza meg. Ezért, ebből a fejlődéstani okból, tekintjük ezt a három mozdulattípust alapvetőnek és a vonalsorok módosulásait járulékosoknak.

A következőkben tehát leírjuk e három mozdulati alaptényezőt mint a szögállapot megváltozását.

Oldalváltás

A mozdulatfantom jobb zárt profilpózban áll. Karvonalsor függőleges. Szögváltozások a következők: a vállvonal a vízszintes síkban két derékszöget ír le az óramutatóval ellenkező körirányban; ugyanakkor a csípővonal saját vízszintesében egy derékszöget fordul ugyanabban az irányban. Mindkettőnek az imént a frontális előtt levő végpontja a frontális mögé kerül, a vállvonal derékszögben, a csípővonal félderékszögben. A karvonalsort a két vállpont magával viszi a frontális elé és mögé; a jobb oldali lábvonalsor támasztéka helyén marad és frontális mögöttivé válik azzal, hogy a bal oldali támaszték a saját talpsínje fölött a frontális mögül annak eléje kerül. A mozdulatfantom bal zárt profilpózban áll. Ez a szögváltozás az elmozdulásformák „lépés-elemének” szögmódosulása, azzal a különbséggel, hogy a „lépés” befejezésekor a frontális elé kerülő lábvonalsor is terheltté, sőt főleg terheltté válik, a profil síkváltáshoz pedig elég az érintés, sőt a frontális elé kerülő lábvonalsornak bármely skálafoka. Ez a szögváltozás fordított sorrendben megismételhető a jobb lábvonalsor terheltsége mellett, azaz „visszázható”, s a mozdulatfantom ismét a jobb zárt profilpózbá kerül. Ebben a pózban sem szükségszerű a frontális mögötti lábvonalsornak terheltsége, elég, ha érint vagy ha csupán a frontális mögötti „hátsó” skálarajzban van.

Ez a zárt síkváltás folyamata jobb síkról bal síkra és vissza, a bal lábvonalsornak a frontális elé és mögé helyezésével, jobb-támasztékterheléssel. Jobb síkról balra előrevitellel, bal síkról jobbra hátravitellel. A jobbra-balra a síkoldalt, az előre-hátra a síkirányt jelenti.

Oldalváltás nyitott profilból nyitott profilba. A mozdulatfantom jobb nyitott profilpózban áll, azaz jobb lábvonalsora támaszt a frontális mögött és balvonalsora a frontális előtt. Ha a jobb lábvonalsor a terhelt, akkor a vállvonálnak az óramutatóval ellenkező irányú két derékszögnyi, és a csípővonálnak az óramutatóval ellenkező irányú derékszögnyi elfordulásával a frontális előtt támasztó lábvonalsornak kell a frontális mögé kerülnie. A nyitott profilpóz és a zárt profilpóz lényeges különbsége tehát az, hogy a támasztó lábvonalsor a frontálisnak ugyanazon az (előre-hátra) oldalán támaszt, amelyen a csípővonal végpontja van a szögmódosulás befejeztekor, akár részben támaszt, akár érint, akár érintés nélküli skálafokot rajzol.

Tehát mind a zárt, mind a nyitott profilpóz síkoldalának felcserélése a vállvonálnak két derékszögnyi, és a csípővonálnak egy derékszögnyi szögváltozásába kerül, és a profilpózt zárttá vagy nyitotttá a lábvonalsornak a frontálisíkhöz viszonyított támasztópontja teszi.

Jellegváltás

A *jellegváltás* az a mozdulat, amellyel a zárt profilpóz nyitotttá, a nyitott profilpóz zárttá változik. Folyamata a következő.

A mozdulatfantom jobb zárt profilpózban áll. Ha síkoldalának megváltoztatása nélkül kíván nyitott profilpózt alakítani, ezt csak azzal érheti el, hogy jobb lábvonalsorát a frontális előtti pózából a lábszársíkban a frontális mögé helyezi, akár némi terheléssel, akár érintéssel, akár érintéstelen skálarajzzal. Ez a mozdulat a lábvonalsornak a lábskálák keretébe eső szögváltoztatásaiba kerül, amelyek a térdponton és a bokaponton mennek végbe és fogyásuk, illetve növésük, szélső értékei attól függenek, hogy a lábvonalsor hüvelykpontja milyen magas ívet raj-

zol a lábszársíkra, miközben a frontális előtt a talpsínt elhagyja, és a frontális mögé jut. Ennek a mozdulatnak visszazása a nyitott profilpózba visszaviszi a mozdulatfantomot a zárt profilpózba. A vállvonal vízszintes síkú szögváltoztatása, vagyis a síkoldalnak egyidejű változtatása nélkül jellegváltoztatás más módon nem lehetséges. Az egyedül jelleget változtató mozdulatok tartománya tehát aránylag szegény. Mégis megvan a maga rendszertani fontossága, s erről majd annak a speciális relatív kinetikai anyagnak vizsgálatánál győződünk meg, amely a „fordulatok” osztályába tartozik, de amely célszerűen csak az *elmozdulásfajok* ismerete alapján, azaz az abszolút kinetikában, tárgyalható. A síkjelleg váltásának a síkoldal váltásával egybekötött mozdulattartománya a legegyszerűbb példáját szolgáltatja a mozdulatkomponensekből álló mozdulat-eredőnek. Itt ugyanis a vállvonalnak két derékszögnyi szögváltozásában két mozdulatfaj egyesül és teremt kéttényezős mozdulattípust.

Támasztékváltás

Az alapmozdulatok harmadik tényezője a *függőleges támasztékváltás*, mely azonos síkoldalal és azonos síkjellegben megy végbe. Minthogy ez gyakorlatilag magasságváltoztatás a fantom vonalrendszere számára, tehát változatai felfelé és lefelé tartó váltások szomszédos és nem szomszédos támasztékok között. Két adott magasságfok felmenője és ugyanannak a kettőnek lemenője egymást viszázó mozdulat. A nem szomszédos magasságfokok szögváltozásai a közékük eső szomszédos váltásoknak összegeződése vagy egyszerűsítései. A függőleges támasztékváltoztatások lemenőiben a fantom körül a motoszfera csökken. A támasztással egyre jobban elfoglalt mozdulatfantom végre a horizontális talajon támaszt és motoplánna fogya a talajra rajzolódik. Ezekben a váltásokban a karvonalsornak nincs döntő szerepe; a lábvonalsornak pedig támasztó szerepében skálapozainak különféle módosításaira van szüksége, s ez sokkal jelentékenyebb beavatkozás a pózalakulásba, mint a karvonalsoré, amelynek csak az ülőpóztól lefelé van a támasztásban feladata.

Felsoroljuk a négy függőleges támasztékfok kapcsolásának szögváltozásait.

a) *Letérdelés, felállás.* — Állásból *féltérdre*. A mozdulatfantom jobb zárt profilban áll. Talptámasztékai egyenlően terheltek, a két talpsínen lépéstávolságban támasztanak. A frontális előtt támasztó lábvonalsor térdszöge és bokaszöge addig kisebbedik, míg a frontális mögötti vonalsor térdpontja az alsó lábvonallal együtt (vagy nélkülük) a másik talpsínen támasztásig nem ereszkedett. Változtak a térd- és a bokaszögek és változott a támasztásmód. — Állásból *két térdre*. Mindkét lábvonalsor térd- és bokaszöge a saját lábszársíkjában egyidejűleg addig kisebbedik, míg mind a két térdpont a saját talpsínjén támasztékot ér. A folyamat átmenet a profil guggoláson és zárópóza a kettős profil térdelés. — A letérdelés visszazása a *felállás*.

b) *Leülés.* — *Féltérdről* sarokülésbe. A talptámasztékú lábvonalsor térdszögének és bokaszögének növelésével a csípővonal eljut a támasztó alsó lábvonalsor sarokpontján beálló támasztásig. Ez a póz a jobb profil sarokülés. Ha a póz meg akarja kerülni a motoszfera így elért belső felületét, a csípővonallal saroktámasztékban levő alsó lábvonalsor a talaj vízszintesén két derékszöget rajzolva a frontális elé nyújtásba kerül, és a csípőpont a talajon támaszt. Ez a póz a *profil ülés*.

Kettős térdelésből sarokülésbe. A csípő a bal térdszög kisebbedésével a bal sarokra támaszt, a jobb térdpont a térdszög nagyobbodásával talptámasztékba

megy át. A motoszféra belső felületének a támasztással való elkerülése ugyanúgy lehetséges, mint az előbbi sarokülésben. A zárópóz itt is a jobb profil ülés, vagy a sarokponton vagy a talajon való támasztással. A leülés visszázása a *feltérdelés*.

Meg kell jegyeznünk, hogy az ülőpóz előállításának folyamatában a motoszféra a leereszkedéssel fokozódó feltöltődése szükségessé teszi, hogy a karvonal a motoszféra belső felületét elkerülő skálarajzban legyen.

Az eddig megadott alappózokban a mozdulatfantom fővonala még a függőlegesben marad. Az ülőpózoknak van olyan módozata is, amelyben a fővonal „megdől” azaz a horizontálissal 2 derékszög helyett egy tompaszöveget („elő”) és egy hegyesszöveget („hátral”) alkot. Ilyen esetben már támasztó szerep juthat a karvonalnak is, könyökpontján vagy a vonalsor könyök alatti szakaszain. Itt tehát már meg kell adnunk a karvonalsornak könyöktámasztékban vagy tenyértámasztékban felvehető skálarajzát. Ezekben a pózokban és az őket egybekötő mozdulatokban a fővonal szögállapotából folyólag a vállvonal és a csípővonal nem vízszintes többé. Ezekben a pózokban megy keresztül a mozdulatfantom, mikor meghaladva őket, profil ülésből profil fekvésbe mozdul át.

c) *Lefekvés*. Ez a folyamat a profil ülésnek valamely pózából megy át a profil fekvés pózába, ami nem egyéb, mint a mozdulatfantomnak fővonaltámasztéka a horizontálison. Annyi, mint az álló profilpóz lefektetése a szagittálisból a horizontálisba, akár a mozdulatfantom melloldala, akár a hátoldala simul e síkhoz. Ez a fantompóz teljes pontossággal csak a víz felszínén választott profil-síkokban valósítható meg (úszótáncok).

Az ülésből a fekvésbe vezető mozdulat szögváltozásainak lényege a fővonal horizontálissal képezett szögének kisebbedése a nulláig. Mihelyt a fővonal a horizontálisban van, a mozdulatfantom „fekszik”, a „lefekvés” tehát lényegében a mozdulatfantom függőleges fővonalának derékszögnyi vagy annál kisebb szögváltozása a horizontálisig. A többi szögváltozás csak a profil szögállapot fenntartására vagy helyreállítására való. A lefekvés visszázása a *felülés*.

Ezek a mozdulatfajok a mozdulatfantom lehetséges magasságbeli pózváltásait, azaz mozdulatbeli *magasságváltásait* tüntetik fel. Ez a *síkváltás* és a *jellegváltás* mellett harmadik alapvető mozdulatétező teljessé teszi az emberi mozdulatfantom póz- és mozdulatanyagának síkrendszerbeli elemzését.

Érdekes megjegyeznünk az ember biológiai valóságának alkatára vonatkozólag, hogy ez a négy függőleges támasztékfokozat, amely a talptámasztékból indul ki, a „kézenállásból” kiindulva is megvalósítható. A talptámasztéknak megfelelő a *tenyértámaszték*, a *térdtámaszték*nek a *könyöktámaszték*, a *csípőtámaszték*nek a *vállvonaltámaszték* és a fekvés fővonaltámasztéka azonos.

* * *

E tanulmány speciálisnak tűnik, mert síkrendszerek közül egyedül a profilrendszerrel szól. Mégsem annyira speciális, mint első tekintetre látszik, 1. mert a profilpóz, amelyből kiindul, az emberi testalkat és mozdulat alapvető egyensúlyi törvényéből fakad (zárt profil), továbbá, 2. mert e síkrendszer pózai, mozdulatai és törvényei rendszertani fordítással kiterjeszthetők és egyértelmű vonatkozásba hozhatók bármely alapsíkú rendszer póz- és mozdulatanyagával és törvényeivel, sőt megfelelően általánosíthatók a háromsíkú rendszer anyagára, ahol azonban a megfelelések természetesen többértelműek lesznek.

Ebben az értelemben tehát a profil síkrendszer mintegy előre jelzi, sőt potenciálisan tartalmazza a mozdulat térbeliségének egész anyagát.

A síkrendszereknek a profilsík révén megadott törvényszerűségei áttehetők a frontális mozdulatanyagra is, amely egyértelmű vonatkozásban áll a profil síkrendszer mozdulatanyagával. Minden profil törvény és szabály, minden profil-póz, pózpár és mozdulat pontos megfeleléssel vihető át a frontális síkrendszerbe és ott a geometriai analógia révén új mozdulatot, pózt és törvényt fogalmaz. Ezt az áttételt *rendszer-tani fordításnak* nevezzük.

Ugyanígy rendszer-tani fordítás lehetséges a frontálison kívül bármely szabadon választott alapsíkú rendszer mozdulatanyagára. Ugyanígy áttérhetünk a mozdulatok planimetriájáról a mozdulatok stereometriájára, vagyis a háromsíkú rendszerre. Ez a rendszer-tani fordítás a két alapsíkot igénybe vevő háromdimenziós mozdulatfeldolgozásban valósul meg, amely a mozdulatfantomot diéderekbe és triéderekbe helyezi a síkrendszerekben foglalt póz- és mozdulatszabályok általánosításával. A planimetriáról a stereometriára való áttérésben a vonatkozások többértelműek lesznek.

A rendszer-tan további általánosítása céljából, vagyis azért hogy a geometriai elemzés a mozdulat legfinomabb árnyalatait is követhesse és így minden mozdulat rendszer-tanilag elemezhető legyen, a rendszerkeverés módszeréhez folyamodunk.

Budapest, 1942.

THE FUNDAMENTALS OF RELATIVE KINETICS

by Dr. V. Dienes

This study is part of the author's system of movement, the "orchestics", unpublished so far. This system studies human movement in four chapters, each devoted to one of its four criteria — space, time, force and meaning. The study of movement in space is divided into single-plane (profile and frontal) and three-plane (trihedral) systems. The present study outlines the fundamentals of the relative kinetics of movement in the profile plane with the help of an auxiliary notion, termed the geometrical phantom, assumed to represent the human body by its linear structure.

The author defines the basic postures of the phantom which depend on the relative position of the shoulder line, of the hip line and of the two leg line sets. The relative positions define the synthetic postures which characterize the phantom as a whole, while the relative position of the lines and line sets only modify the basic postures.

For the classification of the basic postures the author relies on three factors: the plane side (right and left), the plane character (closed and open), and the degrees on the vertical scale (standing, kneeling, sitting, lying).

The line sets modifying the basic postures consist of lines capable of turning around their points of rotation. The author examines

first the arcs of the primary mover of each set of lines, dividing them into degrees of scales, then — on the basis of the changing angles of the secondary mover — she establishes the fundamental types of scales (straight, rectangular, acute-angular and obtuse-angular). The arm line sets and the leg line sets are capable of a greater variety of changes than is the main line set (running from the hip mid-point to the head point).

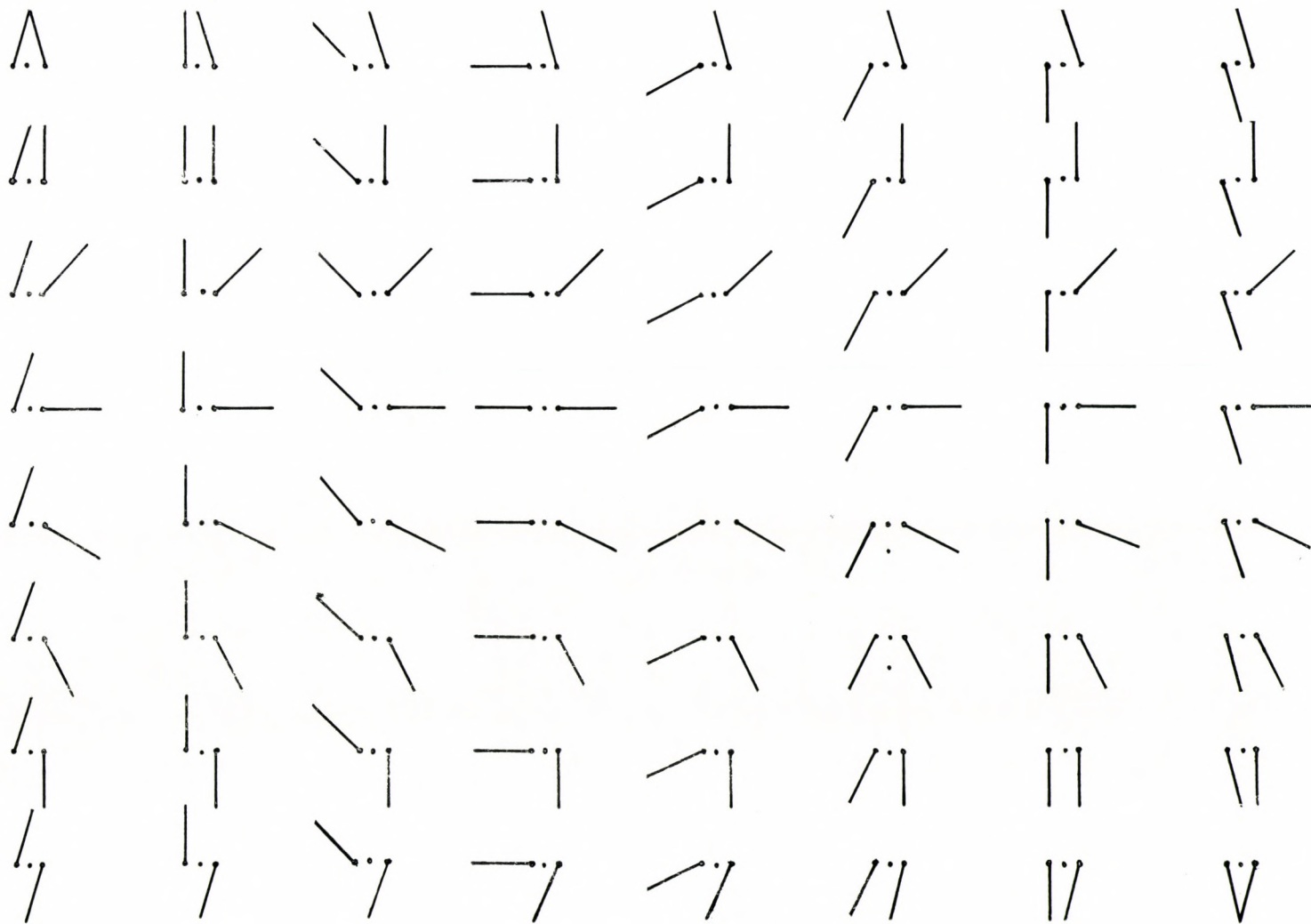
These static investigations have produced postures. The lines (body units) travelling from one posture to the other result in movements. The postures may be connected in various ways: directly and indirectly. The direct course is the shortest distance between two postures, the indirect ones lead through a third posture selected for the purpose.

The variation of the plane side, the plane character and of the vertical degree yields eight fundamental types of movements. The connections of the synthetic postures and of the scale degrees encompass the movements of the relative kinetics in the profile plane.

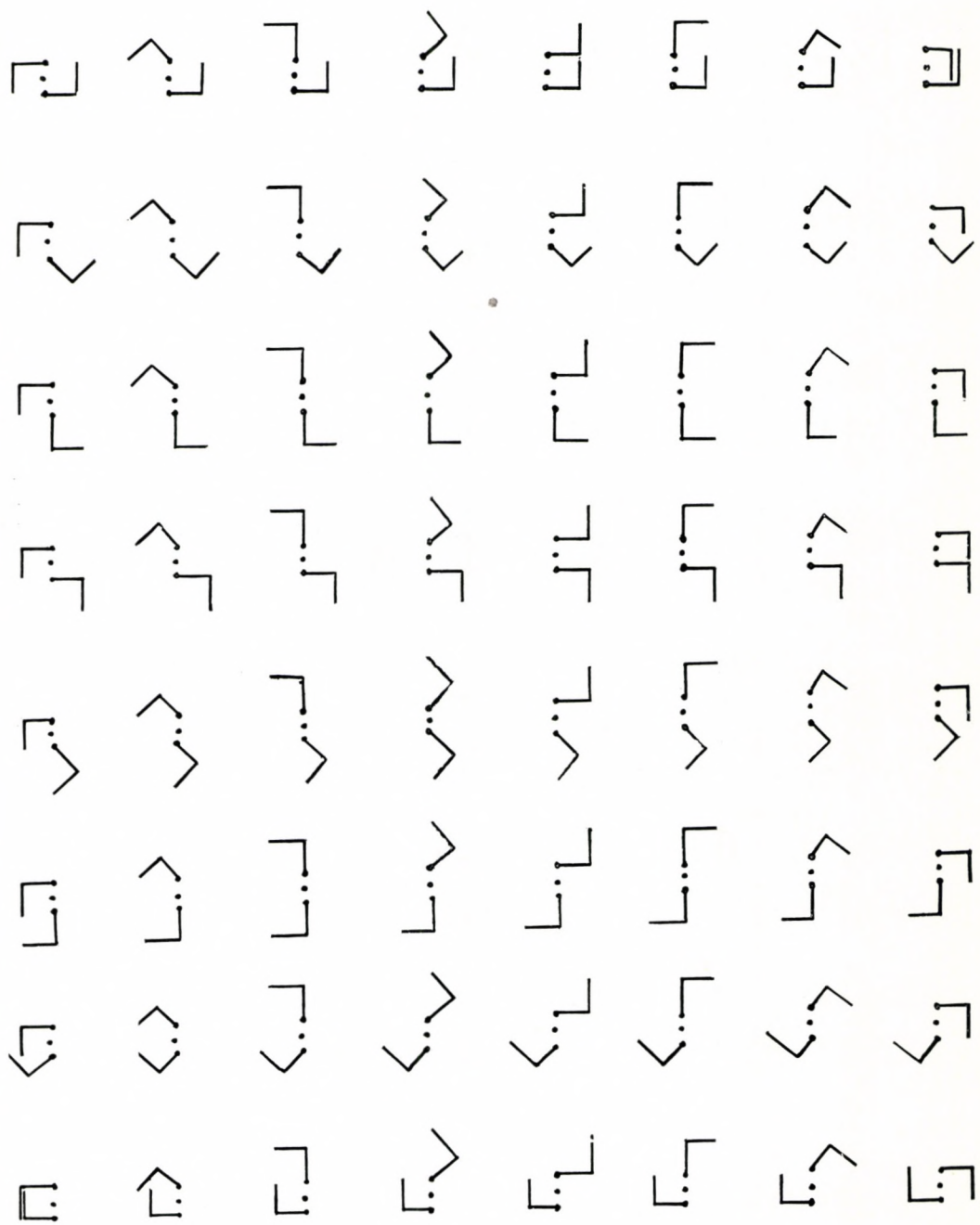
The laws of the plane systems provided by the profile plane can be applied to movements in any other plane system where — on the strength of geometrical analogy — they yield new laws, postures and movements. This transfer is termed system translation.

In the same way one can switch over from the planimetry of the movements to their stereometry, i. e. to the three-dimensional system, placing the phantom into trihedrons by generalizing the laws disclosed in the plane systems. Whereas the correspondences between two plane systems result in one-to-one relations, those between a plane system and a three-dimensional one result in multivalent relations.

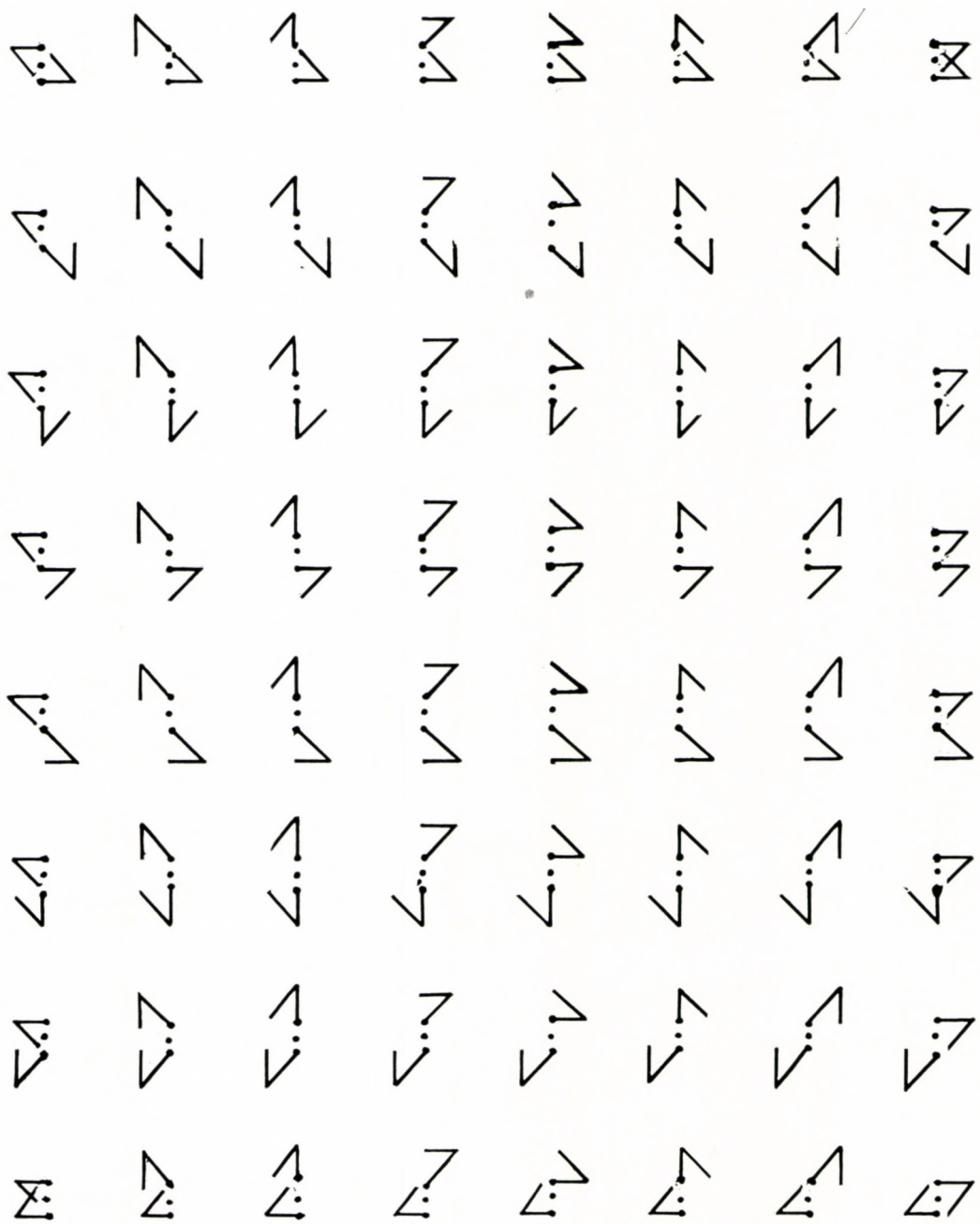
In the course of generalization, in order to follow the slightest details of the movement by geometrical analysis, we resort to the simultaneous use of single-plane and three-dimensional systems.



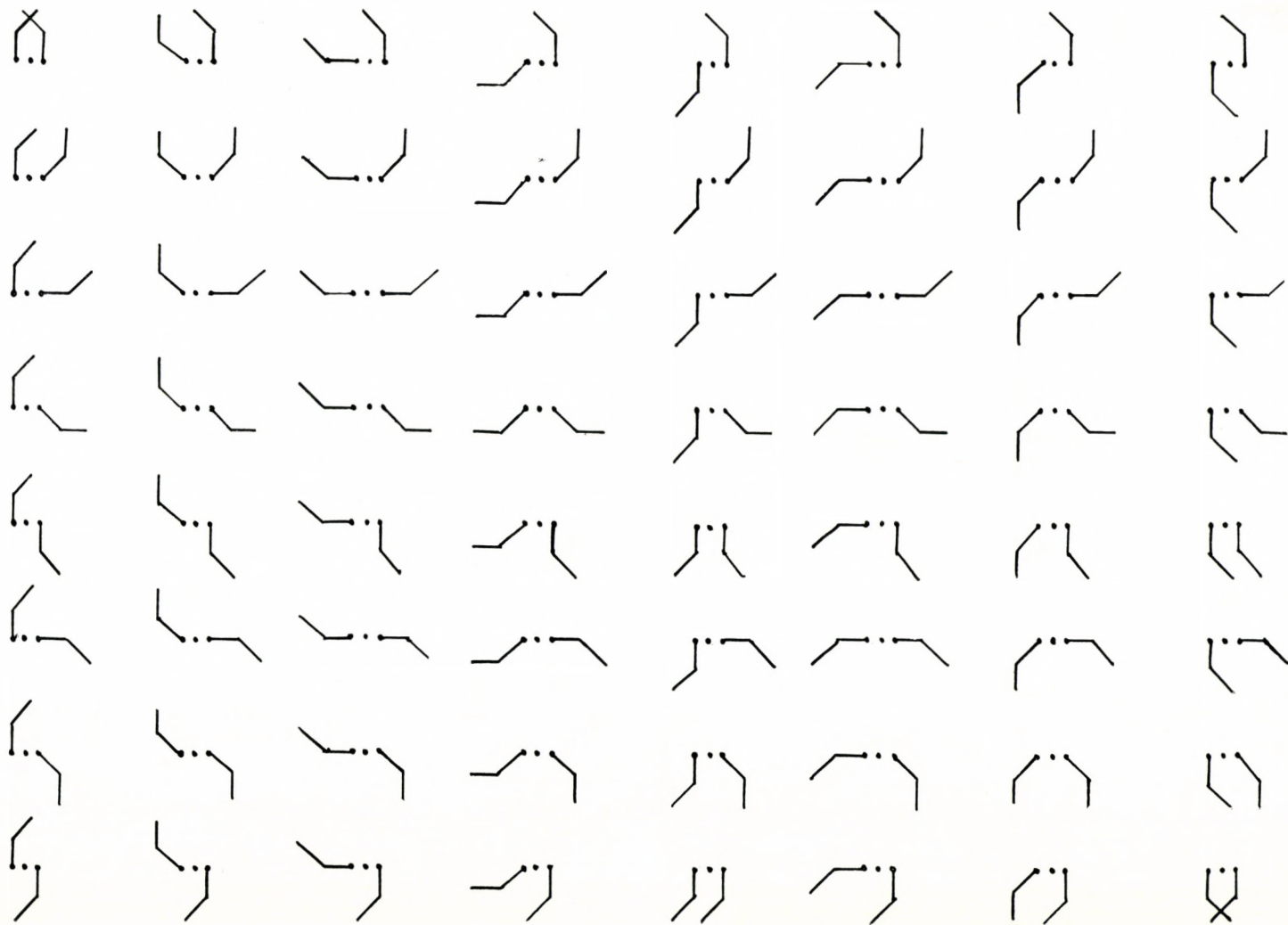
1. tábla. Egyenes karskálák.



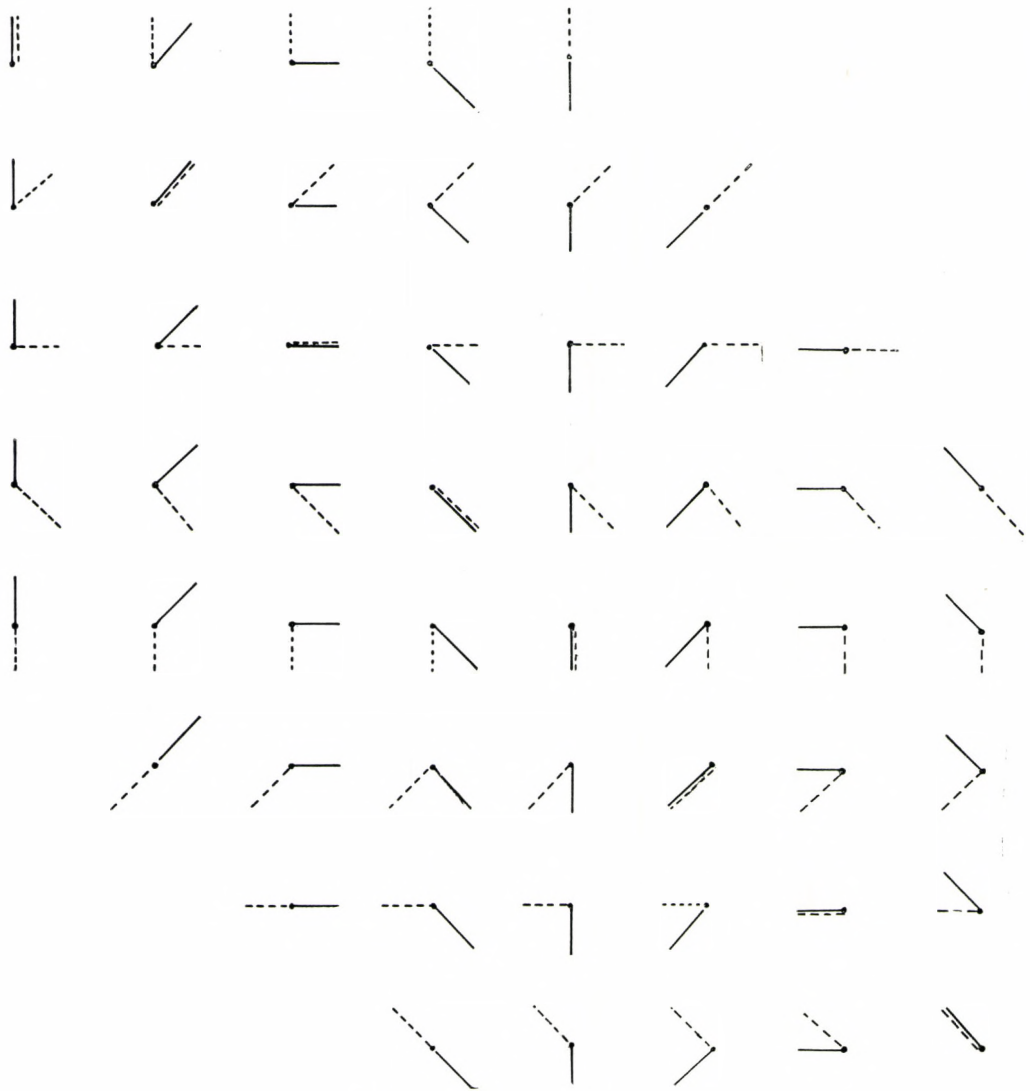
2. tábla. Derékszögű karskálák



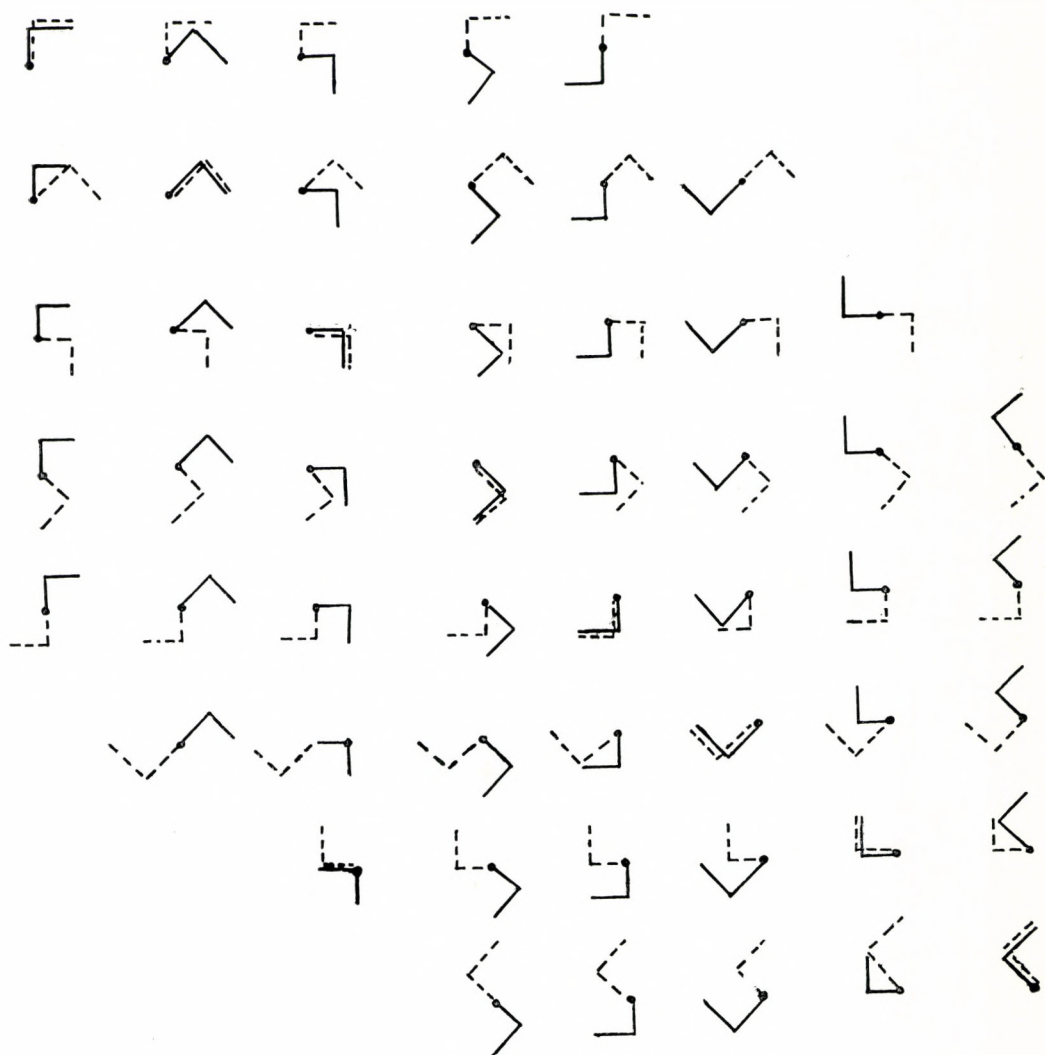
3. tábla. Hegyesszögű karskálák



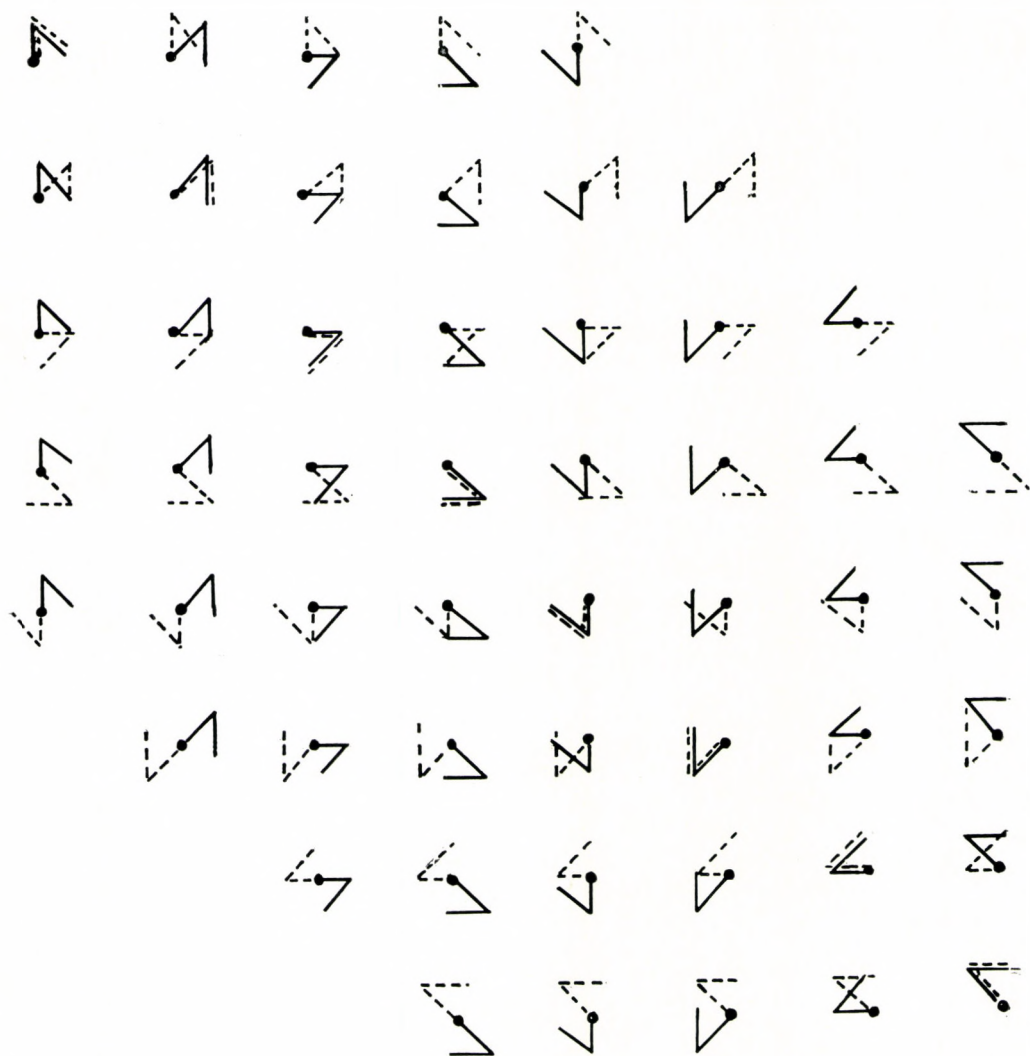
4. tábla. Tompaszögű karskálák.



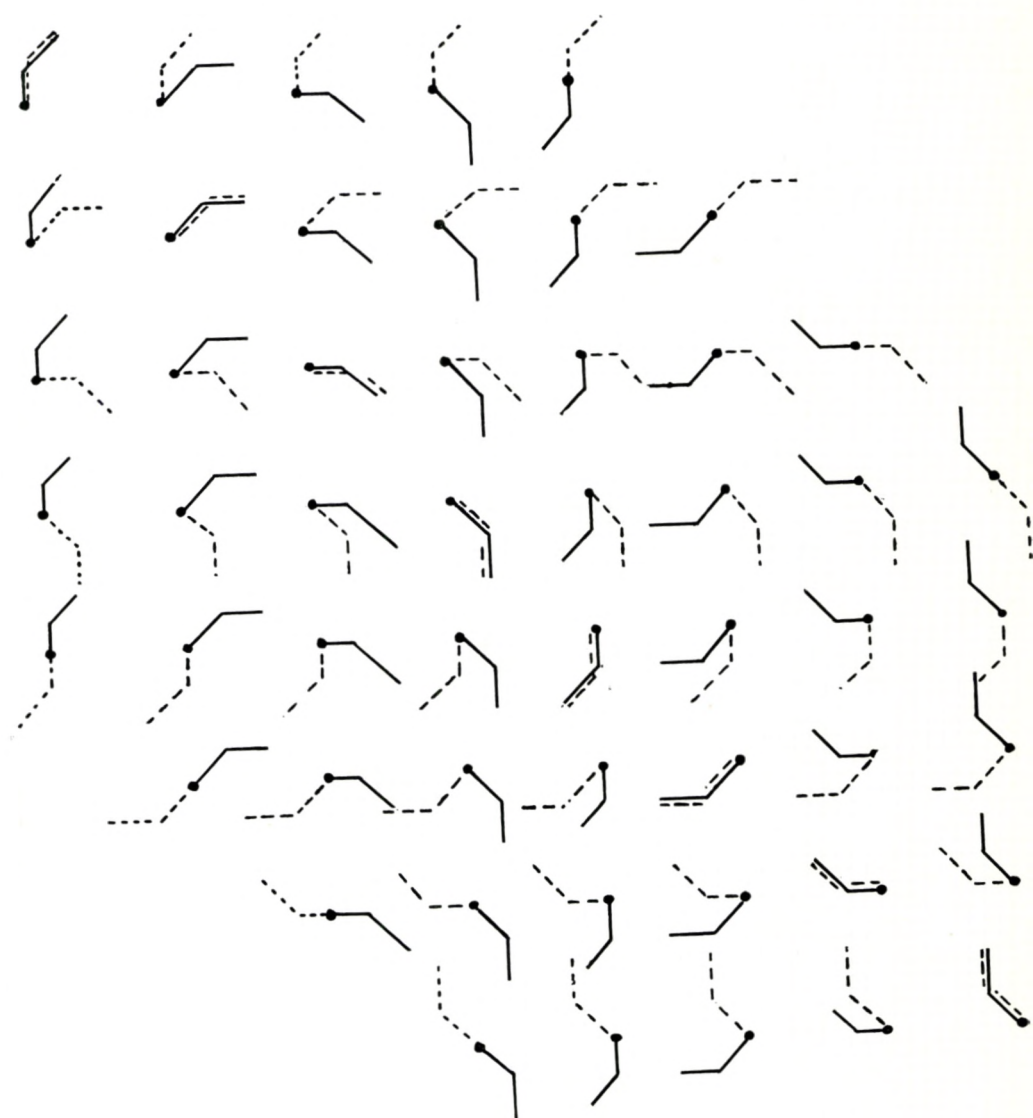
5. tábla. Egyenes lábskálák



6. tábla. Derékszögű lábskálák



7. tábla. Hegyesszögű lábskálák



8. tábla. Tompaszögű lábcsalák.



CSOPORTOS NÉPTÁNC-KOREOGRÁFIÁK FORMAI ELEMZÉSE

Sz. Szentpál Mária

A tanulmány célja a csoportosan táncolt színpadi néptánc-koreográfiák olyan forma-elemzési szempontjainak kidolgozása, amelyek alapján a formai kompozíciós jellegzetességek megállapíthatók. Hangsúlyozni kell a tanulmány kísérlet-jellegét és azt, hogy a benne foglaltak semmilyen tekintetben sem kívánják az egyedüli helyes megoldásnak vagy a lehetséges szempontok kimerítésének igényével fellépni.¹ Színpadi koreográfiák részletes, sokoldalú formai elemzése (a továbbiakban egyszerűen elemzés) eddig nem kezdődött meg,² így az elemző szempontok kialakításánál az eredeti néptáncok és történelmi társastáncok elemzésének eredményein,³ a zenei formában szempontjain⁴ és a táncjelírás csoportmozgásának írásba foglalt szabályain⁵ kívül a mintegy száz koreográfia táncírással lejegyzése során gyűjtött tapasztalatok jelentettek segítséget.

E tanulmányban csak olyan egyteteles, népdalra komponált, egynemű, nem cselekményes csoportos táncok elemzési szempontjaira lehetett kitérni, amelyeknek táncjelírással partitúrája van.⁶ Biztos, hogy párostánc-koreográfiáknál, többteteles és cselekményes táncalkotásoknál jelentősen bővíteni kell majd az elemző szempontokat, s az sem kétséges, hogy bizonyos szempontok elhagyása, esetleg másokkal helyettesítése válik majd szükségessé.

A terjedelem szabta keretek nem teszik lehetővé mindannak felsorlását és példákkal illusztrálását, amivel az elemzés közben találkozunk, így a tanulmány nemcsak kísérleti jellegű, hanem vázlatos is. A példákat a felsorolt táncok közül

¹ Nem tartozik e tanulmány célkitűzései közé a színpadi néptánc-koreográfiák formájának kidolgozása és a koreográfiai típusok rendszerbe foglalása.

² Igen figyelemre méltó Timár Sándor „A Dobozi csárdásról” c. tanulmánya (*Táncművészeti Értesítő*, Bp., 1965/1), amelyben egy párostánc esztétikai értékelését néhány jelentős szempontra kiterjedő formaelemzéssel támogatja (zene és tánc viszonya, szerkezeti felépítés, zenei ritmus és táncritmus, zenei hangsúly és tánc hangsúly viszonya, tételrendezési sajátosságok stb., mindezeket azonban nem táncjelírással partitúra alapján vizsgálja). Szempontjainak jelentős része meggyegyzik e tanulmány néhány szempontjával.

³ Szentpál Olga: A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* LXXII. köt., 3—55. old.; v. ö.: Arbeu francia gaillarde-jainak formai elemzése. *Táncudományi Tanulmányok* 1963—64.; Martin György és Pesovár Ernő: A magyar néptánc szerkezeti elemzése. *Táncudományi Tanulmányok* 1959—60.

E tanulmány Szentpál O. elemzési szempontjait vette alapul.

⁴ Gárdonyi Zoltán: Elemző formában. Zeneműkiadó, 1963.

⁵ Knust, Albrecht: *Abriss der Kinetographie Laban*. Hamburg 1956. A továbbiakban mindig a szövegekötet oldalszámaira hivatkozunk.

⁶ Leánytáncok: Rábai Miklós: *Háromugrós* (Néptáncosok Kiskönyvtára 34—35. Bp. 1965), *Úvegéstánc* (Néptáncosok Kisk. 28—29. Bp. 1961), *Lippentős* (kéziratban), *Kalotaszegi leánytánc* (kéziratban); Mojszejev, Igor: *Bulyba* (Néptáncosok Kisk. 28—29. Bp. 1961); Létai Dezső: *Patakparton* (kéziratban); Timár Sándor: *Fehér lilomszál* (Néptáncosok Kisk. 34—35. Bp. 1965). *Legénytáncok*: Rábai Miklós: *Kun verbunkos* (Néptáncosok Kisk. 26—27. Bp. 1960), Hány toborzó (kéziratban); Létai Dezső: *Kétfatos tánc* (kéziratban), *Legénybúcsú* (kéziratban); Molnár István: *Nagykónyi verbunk* (Néptáncosok Kisk. 30—31. Bp. 1962.), *Huszárverbunk* (Néptáncosok Kisk. 32—33. Bp. 1963.).

hat leánytáncból⁷ választottuk ki, ezek közül egy táncnak, a Háromugrósnak közöljük szinkron-partitúráját⁸ és részletes elemző táblázatát,⁹ valamint a hat tánc szerkezeti képletét és összesített motivikai és térrajzi elemző táblázatát.¹⁰

Színpadai néptánc-koreográfiák formai elemzésénél nem csupán a tudatos alkotói szándék, a formák rögzítettsége jelent a vizsgálat szempontjából (pl. motivizálás, tagolás stb.) különbséget a rögtönzött, „egyszeri” eredeti néptáncokhoz viszonyítva, hanem a térrajznak a motivikáival azonosan jelentős szerepe is; a térrajz a magyar eredeti néptáncban csak jelentéktelen mértékben, sokszor egyáltalán nem játszik szerepet.

Mivel a színpadai néptánc-koreográfiák motívumainak elemzési módszere lényegében megegyezik az eredeti néptáncokéval,¹¹ a térrajzoké azonban csak néhány szempontból, a térelemzés szempontjai részletes ismertetést kívánnak. Ez azonban semmiképpen sem jelenti azt, mintha koreográfiák elemzése során a térelemzés volna az elsődleges fontosságú! A bővebb tárgyalást csupán e terület kidolgozatlan volta indokolja. Egyébként a koreográfiai elemzésnél a motívika és a térrajz vizsgálata azonos jelentőségű.

Az alábbiakban először a térelemzés szempontjait ismertetjük, utána a motívikai elemzés néhány új szempontját, végül pedig a hat fent említett leánytánc szerkezeti képlete és összefoglaló motivikai és térrajzelemzése alapján néhány szempontból összehasonlítjuk e hat táncot egymással, és a hat tánc közül négynek körvonalazzuk koreográfiai formai karakterét.

Az elemzett táncok esztétikai értékelése túlmegy e tanulmány keretein, a tánc szerkezeti vizsgálata közben azonban világossá vált, hogy színpadai koreográfiák mélyreható esztétikai értékeléséhez a tánc formai sajátosságainak ismerete ugyanolyan nélkülözhetetlen, mint a hangulati és tartalmi jellegzetességeké.



I. AZ ELEMZŐ VIZSGÁLAT SZEMPONTJAI

1. A térrajz összetevői

A térrajz három összetevője a *forma*, az *út* és a *térforma*. Formának nevezzük a legkevesebb két táncos által képzett alakzatot, útnak a formákat alkotó táncosoknak, valamint az egyéneknek a térben leírt útját, térformának a formák és egyének elhelyezkedésének módját a térben.

Míg a motivizálásnál az egyes motívumok jele pusztán a vizsgált táncban való előfordulásuk sorrendjét mutatja (I, II stb.), a térrajz „motivizálásánál” az egyes *alapprofákat* és *-utakat* jelölő római, ill. arab számoknak bármely

⁷ Lásd a 6. jegyzet első hat táncát.

⁸ A partitúra ún. munkapartitúra, amelyben a szinkron táncleírás-partitúra szerint fut a zenei szólam mellett a táncszólam; a tanulmány szabta keretek miatt azonban a zenei szólamban csak a zene ritmusát jegyezhetjük le, a táncszólamban nem maguk a motívumok szerepelnek, csak mutatószámuk, és a táncírásnál alkalmazott útjeleket térrajzok helyettesítik. A motívumok a partitúra mellett egyenként lejegyezve és különböző motívumonként csoportosítva láthatók, s így behelyettesíthetők a táncszólam megfelelő helyére (lásd az I. Táblát).

⁹ Lásd az I. Táblán.

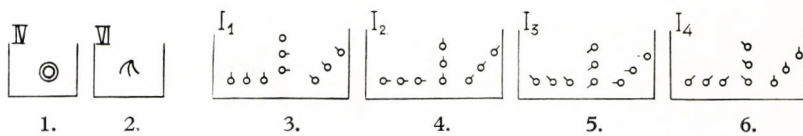
¹⁰ Lásd a III. és IV. Táblán.

¹¹ Vö. Szentpál O. i. m.

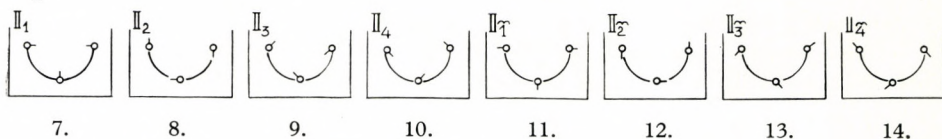
táncban előfordulásuk sorrendjétől függetlenül azonos jelentése van, és csak az összetett formákat és útkombinációkat jelölő római, ill. arab számok jelentik az egyes táncokon belüli előfordulásuk sorrendjét.

Forma

Három *alap-forma* van: a *sor*, jele I, az *ív* (az $\frac{1}{8}$ — $\frac{7}{8}$ körív¹²), jele II, és a *kör*, jele III. Az alaktalan (amorph) csoportosulást kivéve minden más forma e három közül egynek vagy kettőnek a többszöröséből vagy összetételéből áll. Mivel az összetételek igen sokfélék lehetnek, az összetett formákat — most már előfordulásuk sorrendjében — IV-gyel kezdődő további számokkal jelöljük. 1. *ábra*: a Bulyba c. táncban (a továbbiakban B.) a tánc végén levő két koncentrikus kör jele IV; 2. *ábra*: a Lippentős c. táncban (a továbbiakban L.) a három ívből alakított csóva jele VI (ez a tánc harmadik összetett formája).



Mindegyik alapforma mellett indexben arab számmal jelöljük az ún. *frontviszonyt*, vagyis azt, hogy *azonos front esetében* mi a viszonya a táncosoknak egymáshoz a *formán belül*. A frontviszonynak négy típusa van: 1) a táncosok egymástól jobbra-balra állnak, ezt a sornál arcsornak nevezük, jele I_1 (3. *ábra*); 2) a táncosok egymás előtt, ill. mögött állnak, ezt a sornál oszlopsornak nevezük, jele I_2 (4. *ábra*); 3) a táncosok részsút balra egymás előtt, ill. részsút jobbra egymás mögött állnak, ezt félbal arcsornak nevezük, jele I_3 (5. *ábra*); 4) a táncosok részsút jobbra egymás előtt, ill. részsút balra egymás mögött állnak, ezt féljobb arcsornak nevezük, jele I_4 (6. *ábra*). A 3—6. ábrán látható, hogy a frontviszony kizárólag a táncosok *egymáshoz való viszonyát* jelöli. A térhez viszonyított front mindig a formának a térben való elhelyezkedésétől függ. Az ívnél és körnél a frontviszony egyben a közös középponthez való frontviszonyt is kifejezi. A 7—10. ábrán látható e négy front, a 11—14. ábrán ugyanez a négy front, de a középponthez viszonyítva 180° -os eltéréssel, tehát pontos szimmetriában, ezt a frontviszony jele fölé írt szimmetria jel mutatja.

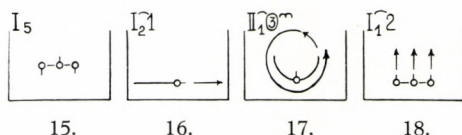


Az ún. *osztott frontnál*¹³ két viszonyjelet írunk egymáshoz kötve, közülük mindig az első az alsótesté. A Háromugrós (a továbbiakban H.) c. táncban a bevonuló sor frontja osztott, jele $I_2 \overline{1}$.

¹² Lásd még bővebben a tér-viszonyítás szempontjai c. fejezetben.

¹³ Amikor a táncos alsóteste más frontban van, mint felsőteste. Vö. Szentpál M.: *A mozdulat-elemzés alapfogalmai* 66. old. (Népművelési Intézet, 1964).

Ha a táncosok frontviszonya egy alap-formán belül nem azonos, a különböző frontviszonyokat előfordulásuk sorrendjében 5-tel kezdődő indexszámmal jelöljük. A 15. ábra az Üvegestánc (a továbbiakban Ü.) egyik sorformáját mutatja; a frontviszony nem azonos, így a forma jele I_5 . — Összetett formáknál nem jelölünk frontviszonyt.¹⁴



Út

Az *utaknál* megkülönböztetjük az egy szinten maradó, ún. *sík utakat* a *mély-magas utaktól*. Amíg a táncosok álló testpozícióban¹⁵ vannak, *sík útról* beszélünk, amint azonban letérdelnek, leülnek stb. mély, amikor felemelik őket a levegőbe, *magas útról* beszélünk.¹⁶

A *sík út* (a továbbiakban *út*) *rajza szerint* kétféle lehet: *egyenes* és *íves*; *mendkettő* lehet *követő út* és *egyéni út*. *Követő* az út, ha a táncosok az út leírása közben egymás helyére lépnek. (A zárt körben keringést kivéve mindegyik követő útnak van egy vezetője.) *Egyéni* az út, ha mindegyik táncos saját „sín-párján” halad. (Egysoros formát alkotó táncosok egyéni útjai mindig párhuzamosan futnak egymással.)

Az *egyenes követő út* jele: 1; az *íves követő út* jele: 3.

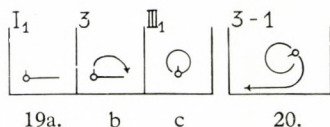
Az *egyenes egyéni út* jele: 2; az *íves egyéni út* jele: 4.

Az *íves út keringés*; keringeni csak vagy jobbra vagy balra lehet. A két irány megkülönböztetésére a balra keringést indexben a ∞ jellel jelöljük: 3^m , 4^m .

Ha az *íves út körben keringés*, az útjelet körülkerítjük. (Itt említjük meg, hogy az 1/1 és annál több helyben forgást a „0” jel jelöli: körben keringés út nélkül, tehát helyben.)

Mindegyik úttípus a formához való viszonya szerint lehet *formatartó* és *formaváltó*. *Formatartó* az út, ha megtétele közben a forma nem változik, *formaváltó*, ha az egyik formából egy másikba vezet. A *formatartó* utat a forma és az út jelének összekötésével jelöljük. 16. ábra: követő egyenes út oszlopsorban; 17. ábra: félkörben, arccal a középpont felé követő úton körbe keringés balra; 18. ábra: arcsorban egyéni egyenes út. Mindhárom példánál a forma az út leírása közben változatlan marad.

A *formaváltó* útnál csak útjelet írunk. 19. ábra: arcsorból kör zárása (az a térrajzon arcsorban állnak, a b-n követő íves úttal zárják a kört, a c-ben körbe



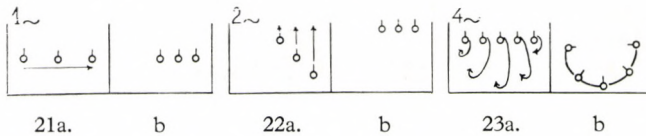
¹⁴ Az összetett forma egyedi, így jele a formán kívül egyben a frontviszonyra is vonatkozik.

¹⁵ Szentpál M. i. m. 9. old.

¹⁶ Az ugrást nem számítjuk magas útnak.

érkeztek, ezt a folyamatot a térrajz fölött látható forma- és útjel mutatja.) 20. ábra : kör nyitása íves majd egyenes követő úttal.

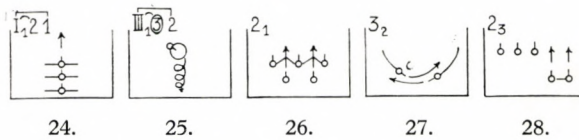
Az útjel ~ indexet kap, ha az abban részt vevő táncosok nem azonos nagyságú vagy ívű utat írnak le. 21–23. ábra : az *a* térrajzok mutatják a kiindulás formáját és az utat, a *b* térrajzok az út utáni érkezést.



A szólisták útjait is a formaváltó útjelekkel jelöljük.

Kettős útról beszélünk a formatartó utaknál, ha az út megtételénél egyidejűleg kétféle úttípus szerepel. Ilyen pl. a B.-ban a bevonulás, 24. ábra. Mind-egyik sor útja $\overline{I_1 2}$, ezenkívül azonban I is, mivel az egyes sorok követik egymást. A 24. ábrán látható a kettős út jelölése: a második útjelet $\overline{\quad}$ jellel kötjük a forma jeléhez. Ugyanilyen kettős út a H.-ban a keringés közben tovahaladó kör útja a 25. ábrán.

Az út jellege szerint az útjel 1-es indexszámot kap, ha az út *át- vagy behatoló út* (26. ábra) 2-es indexszámot, ha *ki- vagy megkerülő út* (27. ábra a Patakparton c. táncból a továbbiakban P.) és 3-as indexszámot, ha *találkozáshoz vezető út* (28. ábra).



Meg kell jegyeznünk, hogy az útjelek nem jelölnek útírányt sem a táncoshoz, sem a térhez viszonyítva, valamint nem jelölik az út távolságát, keringésnél a körív fokát.

A *magas-mély* utaknál a mélyülés jele: α , az álló tespozícióba visszatérése β , a magas úté γ .¹⁷ (A hat leánytánc közül csak a B.-ban fordul ilyen elő.¹⁸)

Térforma

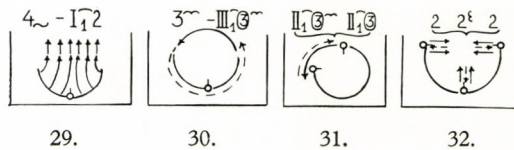
A *térformát* alul keretezett arab szám jelöli; a számozás az előfordulás sorrendje szerint történik: pl. $\underline{2}$ a tánc második térformája. Csak akkor beszélünk térformáról, ha a forma vagy formák elrendeződése legkevesebb $\frac{1}{2}$ ütem időtartamára állandósul. Jelölünk azonban átmeneti térformát is, ha az állandóan mozgó, átrendeződő térrajz valamilyen cezúra révén (éles front- vagy irányváltás pillanatában) szinte megállni látszik. Az átmeneti térformát ugyanúgy jelöljük, mint a térformát, csupán a térforma jelét zárójelbe tesszük (lásd majd az I. Tábla Elemző táblázatán).

¹⁷ A magas-mély utak különböző módozatainak jelölésére e tanulmány keretében nem térhetünk ki.

¹⁸ Lásd II. Tábla 3. táblázat.

2. A térrajz egységei

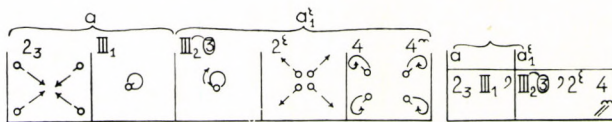
A térrajz legkisebb egysége a *térmotívum*; ez lehet helyzet- és mozdulat-motívum. *Helyzet-motívum* a térnek egyazon helyén álló forma vagy egyén érteendő (az állás itt nem jelenti a mozdulatlanságot, csupán az egy helyen maradáást). Jele forma esetében a pusztá formajel, az egyénnél a \diamond jel.¹⁹ A *mozdulat-motívum* egyetlen tagolhatatlan út. Igen gyakori, hogy a tagolhatatlan út több útelemből tevődik össze. Ilyen pl. a 20. ábra útja, s ilyen a 29. és 30. ábráé is; a 29. ábra térrajzán a félkör kitürelése látható, ez a tagolhatatlan út egy egyéni íves útelemből és egy, már arcsorban leírt egyéni egyenes útelemből áll. A 30. ábra térrajzán a kör zárása íves követő úton (első útelem) töretlenül folytatódik a zárt körben keringéssel (második útelem).



A *térmotívumok* időtartama általában nem rövidebb $\frac{1}{2}$ ütemnél, de igen gyakran több ütemre, néha több dallamra is kiterjed.

Vannak ún. *mozdulat-motívumpárok* és *-motívumhármások* is. A 31. ábra mozdulat-motívumpárt, a 32. ábra²⁰ mozdulat-motívumhármást mutat, mindkettő a H.-ban fordul elő. A mozdulat-motívumok pár, ill. hármast a kapcsolójel mutatja.

A következő, nagyobb téregység a *térsor*, amely a motívikai vizsgálat motívumsorának felel meg. A térsor állhat egyetlen *térmotívumból*, de állhat többől, akár 6—8-ból is; a térsorok már általában *térformákat* is tartalmaznak. A térsor jele — mint a motívumsoré — a kisbetű.



33.

A *térsor-párt térperiódusnak*²¹ nevezzük. A hat tánc közül négyben van *térperiódus*. A 33. ábra az Ű. egyik *térperiódusát* mutatja, a *térrajzok* fölött a megfelelő útjellel és *térsor-jellel*, a *térrajzok* mellett pedig az elemzés szerinti jelölésmóddal²²; mindkét félperiódus időtartama tizenöt $\frac{2}{4}$ -es ütem. A 34. ábra *periódusa* a Kalotaszegi leánytáncból (a továbbiakban K.) való, mindkét

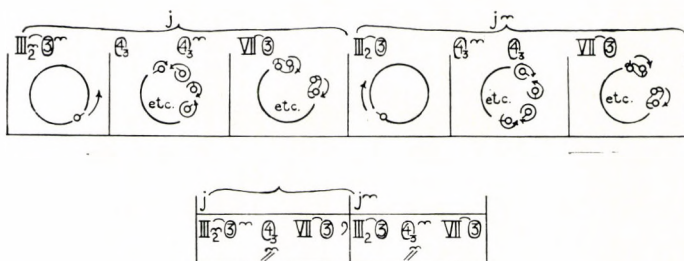
¹⁹ Ha tehát a mély-magas út helyzetben történik, jelét az egyéni helyzet jelébe helyezzük, mint a fentebb említett letérelés példánál.

²⁰ A ε -jel alkalmazásának magyarázatát lásd a 4. fejezetben.

²¹ Vö. Gárdonyi Z. i. m. 16—26. old.

²² A vessző az éles frontirányváltást jelöli, az a_1 sorjelnél az indexszám — azonosan a motívikai jelöléssel — az első jelentős variánst jelenti (lásd még a 4. fejezetben).

félperiódus időtartama négy $\frac{1}{4}$ -es ütem.²³ A térrajzok fölött látható az ill. térrajznak megfelelő útjel, valamint a félperiódus térsor-jele, a térrajzok alatt pedig a két félperiódus elemzés szerinti jelölésmódja. Az ábra második térrajzá-



34.

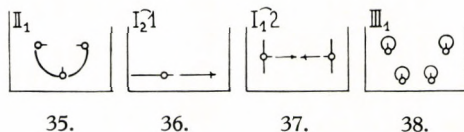
nál a körülkerített 4_3 út találkozáshoz vezető egyéni körben keringést jelöl; a VII a harmadik térrajzon a páros forma jele, ez a K.-ban a negyedik összetett forma.

Az egytételes tánc legnagyobb téregysége a *térszakasz*, amely egy vagy több térsorból áll, és a motívikai vizsgálat motívumszakaszának felel meg. Jele a nagybetű.

3. A térrajz szólam száma

A térrajz lehet egy- vagy több- (két-, három- stb.) szólamú.

Egyszólamú a térrajz, ha egyetlen forma szerepel benne (35. és 36. ábra), de egyszólamúnak számít az olyan térrajz is, amelyben az egyidejű mozdulat- vagy helyzet-motívumok azonosak; ezt többszörös egyszólamúságnak nevezünk. Így pl. kétszeresen egyszólamú a 37. ábra térrajza, mivel két arcsor — I_1 — azonosan egyéni egyenes úton — 2 — halad; négyszeresen egyszólamú a 38. ábra helyzet-motívuma (az \ddot{U} -ból) mivel négy azonos körből áll.



35.

36.

37.

38.

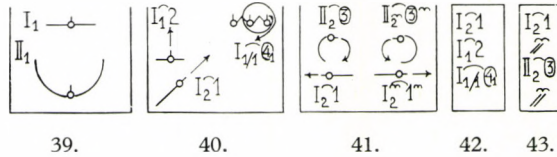
Kétszólamú a 39. ábra térformája (a H.-ból), mivel két különböző forma szerepel benne; háromszólamú a 40. ábra térrajza (a K.-ból), mivel három különböző mozdulat-motívumot tartalmaz.²⁴

Többszólamú térrajzoknál gyakori, hogy egy vagy több szólamuk többszörösén egyszólamú is, mint a 41. ábra térrajzánál (a K.-ból); az egyik szólam az egyenesben haladó két sor, a másik a körben haladó két ív, mindkét szólam egyidejűleg kétszeresen egyszólamú is.

²³ További periódusok a III. Táblán a H., K. és P. elemző táblázatain láthatók.

²⁴ Az 1/1-jel magyarázatát lásd a 4. fejezetben.

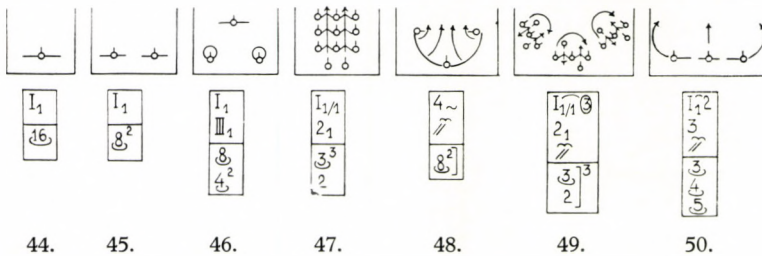
Az elemző táblázatokon a többszólamú térrajzok egyes szólamait külön sorba egymás alá írjuk; így a 40. ábra egyidejű útjait a 42. ábra szerint jelöljük. A többszörösen egyszólamú térrajznál külön sorban tüntetjük fel az egyidejű



szimmetrikus vagy megfelelő utakat és formákat, de nem az út vagy forma jelével, hanem \int ill. \int^e jellel, mint a 43. ábrán (az út a 41. ábra útja); ez a jel mutatja, hogy nem többszólamúságról, hanem többszörös egyszólamúságról van szó.

A szólamjelölés nélkülözhetetlen tartozéka a létszámtagozódás jelölése, amely a létszámjelekkel történik. Ezekből a jelekből tudjuk meg, hány táncos képezi az illető formát vagy írja le az utat, hogy a többszörös egyszólamúságban hány azonos forma vagy út szerepel stb. A létszámot arab számmal jelöljük. Ha azt akarjuk kifejezni, hogy a létszámjellel megadott számú táncosok nem egyenként alkotnak szólamot, hanem együtt, egy formát képeznek, a létszámjelet alul ívvel keretezzük.²⁵

A létszámtagozódás jelölésének módjait az alábbi térrajzokon mutatjuk be; a térrajzok alatt látható a forma vagy útjel, s azalatt, az előbbitől vonallal elválasztva, a létszámjel. 44. ábra: a sort 16 táncos alkotja. 45. ábra: a két sort egyenként 8 táncos alkotja; azt, hogy két sor van, a létszámjel indexe mutatja. 46. ábra (a H.-ból): a sort 8, a kört egyenként 4 táncos alkotja. Két- és többszólamú térrajzoknál — ha a különböző formák létszáma nem azonos — ugyanúgy egymás alá írjuk az egyes szólamok létszámjeleit, mint magukat a szólamo-



kat. A sorrend is azonos: az első szólam létszámjele a felső, a másodiké az alatta levő stb. 47. ábra (az Ü.-ből): a kaputartó $I_{1/1}$ formát háromszor három táncos alkotja, a kapun átbújást — 2_1 — ketten táncolják; mivel a két táncos magában táncol (nem alkot formát), létszámjelét nem kerítjük körül. 48. ábra: a félkör kitürelése sorra úgy történik, hogy a félkör fele — nyolcan — jobbra, másik fele balra írja le az íves utat; mivel ez az út egyetlen forma útja, a létszámjelhez hozzáfűzzük a \int jelet, amely azt mutatja, hogy az indexben látható

²⁵ Vö. a táncos jelével a táncírásban. A. Knust *i. m.* 198. old.

Handwritten musical notation for the first section of the piece, including treble clef, key signature of one sharp (F#), and tempo markings such as $\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 176$, and $\text{♩} = 120$. The notation consists of a single melodic line with various rhythmic values and dynamic markings.

A HÁROMÚGROS MOTÍVUMAI

A collection of musical motifs and rhythmic patterns, numbered 1 through 19. Each motif is presented with its rhythmic notation and often includes a diagrammatic representation of the fingerings or articulation. The motifs are organized into three main groups (I, II, III) corresponding to the main sections of the piece.

A HÁROMÚGROS ELEMZŐ-TÁBLÁZATA

An analytical table for the piece, organized into three main sections (I, II, III). Each section contains a grid of rhythmic patterns and dynamic markings. Section I includes motifs 1-4, Section II includes motifs 5-10, and Section III includes motifs 11-19. The table provides a detailed breakdown of the rhythmic and dynamic structure of the work.

- Értelmező táblázat**
- 1. rovat = szögletes jel
 - 2. rovat = kettős jel
 - 3. rovat = egyenes jel
 - 4. rovat = egyenes jel
 - 5. rovat = egyenes jel
 - 6. rovat = egyenes jel
 - 7. rovat = egyenes jel
 - 8. rovat = egyenes jel
 - 9. rovat = egyenes jel
 - 10. rovat = egyenes jel
 - 11. rovat = egyenes jel
 - 12. rovat = egyenes jel
 - 13. rovat = egyenes jel
 - 14. rovat = egyenes jel
 - 15. rovat = egyenes jel
 - 16. rovat = egyenes jel
 - 17. rovat = egyenes jel
 - 18. rovat = egyenes jel
 - 19. rovat = egyenes jel

14. rovat = egyenes jel, fél körrel körbeírva
 15. rovat = egyenes jel, fél körrel körbeírva
 16. rovat = egyenes jel, fél körrel körbeírva
 17. rovat = egyenes jel, fél körrel körbeírva
 18. rovat = egyenes jel, fél körrel körbeírva
 19. rovat = egyenes jel, fél körrel körbeírva

„2”-es szám nem két, egyenként 8 személyből álló formára vonatkozik, hanem az egy formán belüli tagozódásra. 49. ábra (a B.-ből): az összlétszám 15 fő; összetartozó forma-egység a 3 személyből álló keringő kapusor és az alatta bújó 2 személy. Ebből az összetartozó formából három van, ezt mutatja a]-jel indexében a 3-as szám. 50. ábra (a K.-ből): az előre haladó arcsor három személyből áll, a két íves úton haladó sort 4, ill. 5 táncos alkotja (négy megy jobbra, öt balra íven).

Összegezve: a mozdulat-, ill. helyzetszólam-jelek és létszámjelek együtteséből megállapíthatjuk, hogy az egyszólamú térrajz egyszeresen vagy többszörösen egyszólamú-e (44., 45., 48. ábra), hogy a többszólamú térrajzban mindegyik szólam különbözik-e valamiben egymástól (50. ábra), vagy ha nem, van-e benne többszörös egyszólamúság (46., 47., 49. ábra).

* * *

A többszólamú térrajz további példáinak megértéséhez szükséges, hogy röviden ismertessük a térrajz-elemzésnél alkalmazott elemző táblázatot. Az I. Táblán látható Elemző táblázat a H. részletes motivikai és térelemzését tartalmazza, mindkettőt nemcsak időszinkronban, hanem egyúttal motívum-tér szinkronban is. A táblázat 12—19. rovata tartalmazza a térrajz-elemzést. A 17. rovat a térmotívumok rovata; annyi alrovatra tagolódik (a, b stb.), ahány szólamú, vagy ahány külön jelölést igénylő többszörösen egyszólamú a térrajz. A térmotívum időtartamának kezdetét jele, végét a következő, azonos rovatba írt térmotívum-jel jelöli.

* * *

Térkánon

A többszólamú térrajz egyik jellegzetes formája a *térkánon*.²⁶ A II. Tábla 1—3. sz. példája térkánon.²⁷ A térkánon legalább két szólamból áll, az egyik szólam gyakran többszörösen egyszólamú. Az egyik szólamból, amely lehet helyzet- vagy mozdulat-motívum, létszám szerint egyenként, kettenként stb., általában szabályos, rövid időközökben lépnek be a táncosok a másik szólamba, a kánon szólamába.²⁸ A térkánon természetéhez tartozik továbbá, hogy a kiinduló térforma a kánon időtartama alatt folyamatosan megszűnik, míg az új (vagy ismétlődő) térforma folyamatosan épül. A kánon szólama, amelyet kiemelő keretezés jelöl, a kánon egyszerű vagy összetett térmotívumát tartalmazza; időbeosztása a kánon szólamába elsőnek belépő szólam időbeosztását mutatja.

A II. Táblán az 1. sz. kánon (az 1. sz. példa 2. térsora) *egylépcsős*, mivel egyszerű térmotívumot tartalmaz; ugyanakkor kétszeresen egyszólamú (az egyik út a másik szimmetrikusa). Első szólama az arcsorban s egyúttal oszlopban haladás (a rovat); ebből a szólamból lépnek be a szólamok egymás után a nyilak által jelölt időpontban a kánon felső, ill. alsó szólamába. Az utolsó belépőnél az első szólam megszűnik, tehát az 5. ütemtől kezdve már csak a kánon

²⁶ Vö. *Zenei Lexikon* (Zeneműkiadó, Bp. 1965) s. v. kánon.

²⁷ A példák rovatainak számozása megegyezik az I. Tábla Elemző táblázatával.

²⁸ A térkánonnak az a szólama, amelyből a táncosok a kánon szólamába lépnek, hasonló ahhoz, amit a zenében a kánon szólamához társuló szabad szólamnak neveznek. *Zenei Lexikon* Bp. 1965. s. v. kánon.

felső, ill. alsó szólama fut. A létszámtagozódás rovatában látható, hogy a táncosok a kánonba hányásával lépnek be.

A 2. sz. kánon kétlépcsős, mert két elemből összetett mozdulatmotívumot tartalmaz: egyéni út, amely találkozáshoz vezet — 2_3 — + arcsorban követő út. A táblázaton a kánon-szólamban a 2_3 útjel alatt a 2-es útjel is látható. Ez az első belépő útja, amely még nem vezet találkozáshoz; A $\boxed{1.}$ = prima volta jel mutatja, hogy ez az út csak az első belépő számára szól. A 2_3 útjel fölé írt $\boxed{2-6.}$ mutatja, hogy ez a 2—6. belépő útja. A kánont elején és végén egy-egy, nem a kánonhoz tartozó motívum keretezi (ún. keretezett kánon). Az első szólam a kánon végén nem szűnik meg. (A létszámtagozódás jele mutatja, hogy az I_1 a térsor végén két hatszemélyes sor.)

A 3. sz. kánon²⁹ ötlépcsős, az összetett motívum öt elemből áll. A > jel az egyes útszakaszok alatt azt mutatja, hogy mely útszakaszok rövidülnek meg a kánonba később belépőknel. Ez a kánon csak félig, a végén keretezett. Az első szólamból az utolsó belépők a kánonnak már csak egy töredékét tudják megvalósítani, s nem egyesével lépnek be, hanem ketten egyszerre, így az ő szólamuk már nem tartozik a kánon szólamához.

Térimitáció

A többszólamú térrajz másik jellegzetes formája az ún. *térimitáció*, amelyben az egyes szólamok az egyik szólam által exponált egyszerű vagy összetett mozdulat-térmotívumot ismétlik meg egymás után. A II. Tábla 4—6. sz. példája imitáció.³⁰

A 4. sz. példa *variált imitáció*³¹, mivel a 3. és 4. imitáló szólam nem I_2 , hanem I_4 sorban halad. Az imitálás után mindegyik szólam I_1 -be érkezik. Elsőnek az *a* rovat szólama, utána a nyilakkal jelölt időpontban a többi is. Hogy ez nem jelent egyetlen arcsorba érkezést, azt a létszámtagozódás jele mutatja, amely a sor elejétől kezdve változatlan marad.

Az 5. sz. példa *hármasszólamú imitáció*, amely az imitációs részhez nem tartozó motívummal indul és zárul (keretezett imitáció). Az imitáció témája a sorról leválás + találkozáshoz vezető íves úton át körzárással körben keringés. Az imitálás itt nem várja meg a téma befejezését, közbekapcsoltan indul³² (ez igen gyakori a térimitációknál).³³

A 6. sz. példa *két témájú imitáció* tartalmaz. Az első háromtémájú, a másik félig keretezett egytémájú imitáció. A háromtémájú imitáció két első témája olyan közbekapcsolt imitáció, amelynél az egyik téma exponálása közben már indul a második téma.³⁴

²⁹ A kánon-példa jobb megértése céljából az előző térsor végének helyzet-motívumát is feltüntettük.

³⁰ Vö. *Zenei Lexikon*, s. v. kontrapunkt.

³¹ Az imitált témákat a szemléltetés kedvéért kereteztük; a téma exponálását a $\boxed{\quad}$ jel, imitációját a $\boxed{\quad}$ jel mutatja. Az elemző táblázaton látható térmotívumok és a magyarázatukra szolgáló térrajzok összevetésének megkönnyítésére a térrajzokon feltüntettük az illető szólam rovat-jelét (a, b, stb.).

³² A 4. sz. példát a motívum-szólammal együtt jegyeztük le; e szólamról majd a 8. fejezetben lesz szó.

³³ Ez hasonló ahhoz, amit a zenében az imitációnál torlasztásnak neveznek. *Zenei Lexikon*, s. v. kontrapunkt.

³⁴ Az elemző táblázaton és a magyarázó térrajzokon a jobb érthetőség kedvéért sorszámokkal láttuk el a témákat.

1. BULYBA

2. KALOTASZEGI LEÁNYTÁNC

3. BULYBA

14. 1. a 2. a₁ $\frac{1}{5}$ / $\frac{1}{3}$ < 2

16. 4 | 4 | 4 | 3

17a I₁ 2 1 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

b I₁ 4 3 I₁ 4 3

18. 1

19. 3⁵ †

14. 3. a₂ $\frac{1}{6}$ / $\frac{2}{3}$ < 3

16. 2 | 2 | 2 | 2

17a I₁ 1 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ I₁

b I₁ 1 1^m I₁ 1^m

18. 2 | 3

19. 12 † 6²

14. 11. a₃ $\frac{1}{13}$ f_v / $\frac{1}{6}$ < 3

16. 4 | 4 | 4 | 4

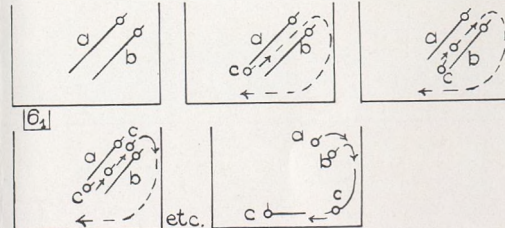
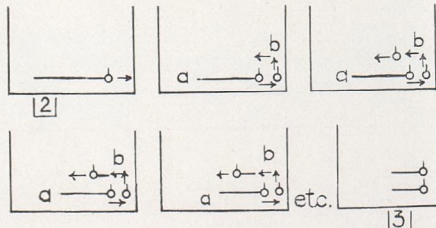
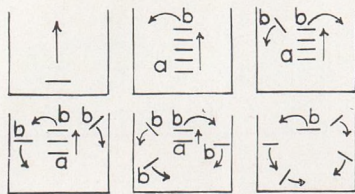
17a I₂ 3 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ β-3

b ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

c β-1 -3 -1 -I₁

18. 6 | 1

19. 8 † 2 13



4. ÜVEGESTÁNC

5. LIPPENTÖS

7. b₍₄₎ $\frac{1}{4}$ / g

9. 3 | 4 | 4 | 4

10a IX-7¹⁵ ↑ ↑ ↑ ↑

b IX₍₄₎ 7³ II₍₃₎ ↑ ↑ ↑

c II₍₃₎ ↑ ↑ ↑ 7-9 II₍₄₎ ↑ ↑ ↑

d 10-12 IX₍₄₎ 7² II₍₄₎ ↑ ↑ ↑

14. 7. d $\frac{1}{4}$

16. 3 | 4 | 4 | 4

17a I₂ 1 I₁ ↑ ↑ ↑

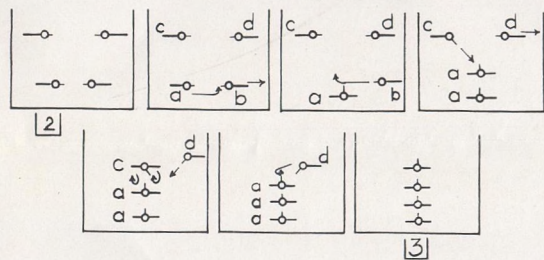
b I₂ 1 I₂ 1^m 2 ↑ ↑ ↑

c I₂ I₄ 2 2 ↑ ↑ ↑

d I₂ I₂ 1^m I₃ 2^m 2 ↑ ↑ ↑

18. 2 | 3

19. 3⁴



14. 3. c $\frac{1}{3}$

16. 4 | 4 | 4

17a I₂ 1 2 I₂ 1^m 2 I₂ 1 2 0-4₃ ~ -III₁ III₁ IV

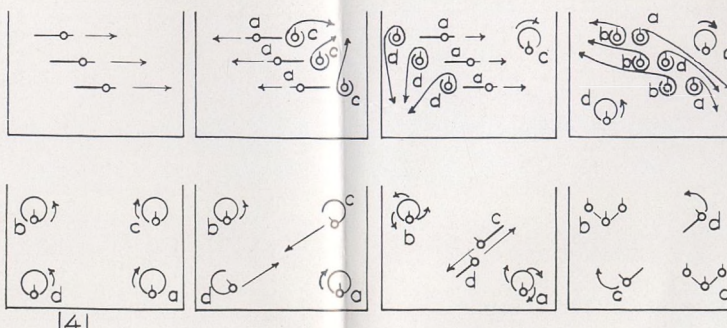
b ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

c ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

d ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

18. 4

19. 4³ 3³ 3³ 3³ 6 3² 3⁴



6. KALOTASZEGI LEÁNYTÁNC

14. 5. b $\frac{1}{2}$ / $\frac{1}{2}$ / $\frac{1}{2}$

16. 2 | 2 | 2 | 2 | 2

17a I₁ 4 ~ -I₂ 3 ↑ 3 II₂ III₁ I₁ 1 I₂ 1^m 3 0 I₁

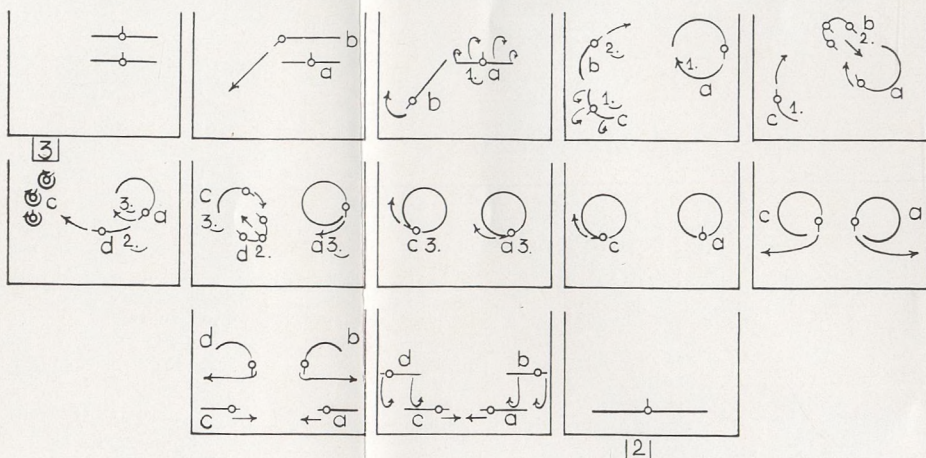
b I₂ 1 3 I₂ 1 3 I₂ 1 3 I₂ 1 3

c 4 ~ -II₂ 1 3 III₂ III₁ I₁ I₂ 1 3 0

d I₂ 1 3 I₂ 1 3 I₂ 1 3 I₂ 1 3

18. 3 | (4) | 2

19. 6² 3₂ 3₂ 3₂ 6² 3⁴ 6₂ 12



JELMAGYARÁZAT

A jelmagyarázat csak az I. Táblán nem szereplő jelek magyarázatát tartalmazza.

1-3. példa

14. rovat

- † = kánon, az alatta levő szám a belépések számát jelöli
- †† = keretezett kánon
- 1/2 = csökkenő első térforma
- 2/2 = növekvő második térforma

17. rovat

- ↓ = a kánon szólamába belépés
- † ↓ = a kánon szólamába belépés, egyúttal a kánon mellett futó szólam megszűnése
- ↔ = az illető szólam ugyanazt csinálja, mint a fölötté levő

19. rovat

- †† = a kánonba belépés egyesével (kettesével stb.) történik stb.

4-6. példa

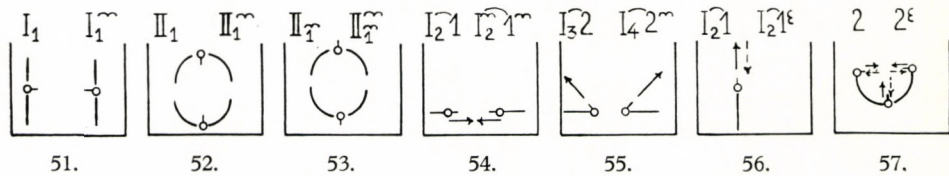
7-14. rovat

- + = imitáció; az alatta levő szám az imitációs téma előfordulásának a számát jelöli.
- † = variált imitáció
- †† = keretezett imitáció
- ††† = közbekapcsolt kéttémájú imitáció

A 6. példa térrajzaiban a témákat jelölő számoknál az 1. pl. azt jelenti, hogy az 1. téma a következő térrajzon folytatódik.

4. A térrajz-egységek viszonyítása; a nagyobb egységek tartalma

Ugyanúgy, mint a motívikai elemzésnél, a térrajz vizsgálatánál is viszonyítjuk az azonos típusú egységeket egymáshoz (helyzet-motívumot helyzet-motívumhoz, mozdulat-motívumot mozdulat-motívumhoz, térsort térsorhoz stb.), hogy megállapítsuk, azonosak-e, variánsai-e egymásnak, vagy pedig különböznek egymástól. Azonos térmotívumoknál jelöljük a szimmetriát és megfelelést, de csak olyankor, ha a térmotívumok vagy szomszédosak egymással,³⁵ vagy egyidejűek.



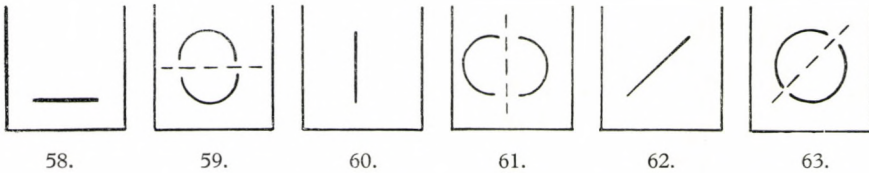
A szimmetriát és megfelelést a tér tengelye szerint állapítjuk meg (kivétel az íves formában végzett egyéni egyenes út, amelyet a középponthez viszonyítunk). Így szimmetrikus az 51—53. ábra két-két azonos formája és az 54—55. ábra két-két útja, megfelelő az 56. és 57. ábra két egymást követő útja (a második utat a szaggatott nyíl jelöli).

Az utak variáns voltát (pl. hosszabb vagy rövidebb út, kisebb vagy nagyobb íves út stb.) a már ismertetett eseteken kívül (lásd az előző oldalakon) nem jelöljük, mivel alig akad olyan tánc, amelyben az azonos típusú utak minden szempontból teljesen egyformák volnának, így szinte mindegyik útjelhez variáns indexszámot kellene fűzni, s ezzel értelmét is vesztené a variáns-jelölés. A formáknál, valamint térformáknál azonban minden esetben jelöljük a variánst. Variáns alkotó tényezők lehetnek: a forma kiterjedése (ennél a tényezőnél mindig csak azonos létszámú formákat viszonyíthatunk egymáshoz, mivel a létszám szaporodása vagy csökkenése természetesen befolyásolja a forma nagyságát), ívnél az ív foka (félkör, $\frac{1}{4}$ körív stb.), sornál, ívnél és körnél pl. a kaputartás stb. A formák variánsait a térrajzban való előfordulásuk sorrendjében a frontviszonyjel mellett, attól átlós vonallal elválasztott indexben jelöljük. Ha az I. Tábla Elemző táblázatán végigkövetjük a 17. rovatot, láthatjuk, hogy a H.-ban pl. az ív első megjelenési formája a félkör: II_1 ; ez a félkör szűkül: $II_{1/1}$; tágul: $II_{1/2}$; $\frac{3}{8}$ -os lesz: $II_{1/3}$; $\frac{5}{8}$ -os lesz: $II_{1/4}$. Az arcsor kaputartó arcsor: $I_{1/1}$, majd egészen szoros sor lesz: $I_{1/2}$.

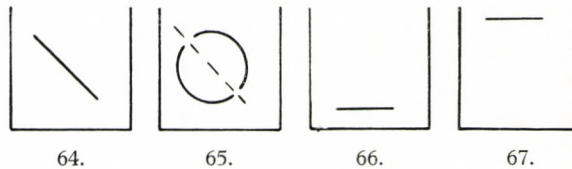
A térformánál a fentiekén kívül még variáns tényező a forma ún. *térsík-elhelyezkedése*. Négy térsíkot különböztetünk meg: a *frontális síkot* (ez a színpad hátterével fut párhuzamosan), a *szagittális síkot* (ez a színpad oldalával fut párhuzamosan), a *jobb átlós síkot* (ez a színpad bal hátsó és jobb elülső sarkát köti össze), és a *bal átlós síkot* (az előbbi szimmetrikusa). Sornál aszerint lesz frontális, szagittális stb. az elhelyezkedés, hogy a sor melyik síkkal fut párhuzamosan, ívnél, hogy az ív két végpontját összekötő egyenes melyik síkkal fut párhuzamosan. (A körnek formájából adódóan nincs síkelhelyezkedése.) Az 58—59. ábra formái frontális síkban, a 60—61. ábra formái szagittális síkban, a

³⁵ Kivétel — mint láttuk — az íves út és körforgás jele, amelynél a szimmetria-jellel különböztetjük meg a balra keringést a jobbra keringéstől.

62—63. ábra formái jobb átlós síkban, a 64—65. ábra formái bal átlós síkban fekszenek. Ugyanannak a formának különböző térsíkokban való elhelyezkedése a térformánál variáns tényező. Ha pl. egy táncban a sor első megjelenési formája az 58. ábra szerinti, a második a 64. ábra szerinti, úgy az utóbbi $\lfloor 1_1 \rfloor$ lesz.



Variáns tényező továbbá a térelrendeződés, vagyis az, hogy az illető forma a színpadnak melyik részén helyezkedik el. Ha a 66. ábra $\lfloor 1_1 \rfloor$, a 67. ábra $\lfloor 1_1 \rfloor$ lesz stb.



Variánsnak számít bizonyos szempontból a frontviszony, valamint az utaknál az áthatolás, kikerülés stb., és bizonyos összefüggésekben az egyenes követő út variánsa lehet az íves követőnek vagy az egyéni egyenesnek és ívesnek is.³⁶

* * *

A térsor és térszakasz viszonyítási szempontjait az I. Táblán levő Elemző táblázat alapján mutatjuk be. Az ugyanezen Táblán látható munkapartitúra térrajzai alá — a szemléltetés kedvéért, valamint a partitúra és a térelemzés összehasonlításának megkönnyítésére — az ütemszámon kívül beírtuk az illető térrajz térmotívum és térforma jelét.

A *térsor- és térszakasz-viszonyításnál* egyaránt azt vesszük figyelembe, mi a sor, ill. szakasz tartalma. A térsor tartalmának összetevői a benne foglalt térmotívumok, térformák és létszámtagozódások; a térszakasz tartalmát a benne foglalt térsorok alkotják. A térszakasz ugyanúgy viszonyul a térsorhoz, mint a térsor a maga összetevőihöz; a következőkben elsősorban a térsor tartalmáról lesz szó, mivel az erre vonatkozó megállapítások a térszakaszra is alkalmazhatók.

Ha két sor tartalma *azonos*, vagy a második az elsőnek *variánsa*, azonos betűjelet kapnak. A térsorok variánsai — éppúgy, mint a motivikai elemzés esetében — lehetnek jelentősek vagy jelentéktelenek. A jelentős variáns-sor betűjele mellett indexszámot kap, a jelentéktelen zárójelbe tett indexszámot; abban az esetben pedig, ha a sor egy jelentős variánsnak jelentéktelen variánsa, azt a jelentős variáns indexszáma mellé írt, attól vonallal elválasztott indexszámmal jelöljük. Az I. Tábla Elemző táblázatán a 4. térsor jelentéktelen variánsa a

³⁶ Ennek részletezésére e tanulmány keretében nem térhetünk ki.

3. sornak, mivel a negyedik — a $c_{(1)}$ — sorban a II_1 helyére a 2^e -es út lépett és a sor végén levő helyzet-motívum megrövidült. Az 5. térsor jelentős variánsa a 3.-nak — c_1 —; azonos mindkét sorban a II_1 és a $\lfloor 2 \rfloor$, de a 2-es út helyett itt $3 \sim$ az út, s a végén az ív $I_{1/2}$, ezáltal a térforma is $\lfloor 2_1 \rfloor$ lett.

Összetett tartalmú térsorról beszélünk, ha a sor tartalma 1. csak részben új, részben valamely előző sor (sorok) tartalmának teljes vagy részleges (töredék sor) megismétlése, 2. teljes egészében régebbi sorok teljes vagy részleges (töredék sor) megismétlése. A régebbi sor ismétlése annak variánsa is lehet. *Az összetett tartalmú sor két vagy több betűjelet kap.* Az új tartalmú részt új betű, a régi tartalmú részt eredeti sorának betűjele jelöli. Ha a régi sor tartalma nem azonos, hanem variáns formában tér vissza, jele „v” indexet kap. Ha egy régebbi sor csak részben ismétlődik, jele mellé vessző indexet, a töredék jelét kapja. Ilyen összetett tartalmú sor pl. a H.-ban a 7. térsor. A 7. sor új tartalma e, a „b” táncosok teljes szólama, régi tartalma b'_v ; itt tehát, minthogy az eredeti b-sornak csak egy része (az arcsorban haladás) tér vissza variáltan, a sorjel vessző indexet és „v” jelet kapott.

Ha az ismétlődő tartalom az új tartalommal egy térmotívum-egységet képez, a két sorjelet \sqcap -jellel kötjük össze. A H. 9. és 10. térsorban a c-sor félköre tér vissza variált formában az f-elemmel, a körben keringéssel egy térmotívumban egyesülve.

A H. 2. és 3. térszakasza összetett tartalmú, mindkettőben az A-szakasz tartalma ismétlődik: a BA_v -ban a b- és c-sor, a CA_v -ban a c- és a-sor; mivel mindkét szakaszban az ismétlődő sorok variánsai az A-szakasz sorainak, az A-szakasz jele a „v” indexet kapta.

A *kánont és imitációt* tartalmazó térsorok külön járulékos jelet kapnak. A *térsor kánon-tartalmát* a sorjel fölé helyezett kánonjel mutatja (II. Tábla 1—3. példa), amelyben az alája írt szám a belépések számát, a függőleges vonalka a keretezést, a sorjeltől pedig átlós vonallal elválasztott jel a folyamatosan megszűnő, ill. épülő térformát jelöli.

A *térsor imitáció-tartalmát* a sorjel fölötti imitáció-jel mutatja (II. Tábla 4—6. példa), amelyről leolvasható az imitációs téma előfordulásának száma, az imitáció azonos vagy variált volta, több témájú imitációknál az, hogy közbekapcsoltak-e vagy sem stb.

5. A térrajz tagolása

A térrajznak mind térsorokra, mind térszakaszokra tagolása többféle szempontból történhet. *Új térsor* kezdődhet: *a)* egy térmotívum azonos vagy variált visszatéréseivel (lásd az I. Táblán a H. 4. sorát; a 2-es térmotívum visszatérése indokolta a tagolást, 10. sorában a balra keringés tér vissza); kivétel az imitáció, amelynél a tagolás általában vagy az imitációk sorának végén, vagy az azokat keretbe foglaló térmotívum végén történik; *b)* éles frontváltás után (jele az elemző táblázatokon a vessző; lásd a H. 1. és 7. sorának végén a frontváltás jelét); *c)* éles útirány váltással; *d)* szólamszám váltással (lásd a H. 6. sorát); *e)* új térformába érkezéssel (lásd a H. 3. sorát); *f)* helyzet-motívum elején (lásd a H. 11. sorát) vagy végén (lásd a H. 8. sorának „a” szólamát); *g)* formaváltó utakkal (lásd a H. 7. sorában a „b” szólamot).

Többszólamú térsoroknál gyakori, hogy az egyes szólamok sorhatára nem esik egybe; ilyenkor szólamonként kell tagolni (lásd a III. Táblán a L. f-, g- és h-sorait; e sorok a szóló-rész sorai, a csoport és szólók sorhatára hol egybe-esik, hol nem). Gyakran a motívumsor és térsor határa sem esik egybe; pl. egy térsor több motívumsort foglalhat magában (a III. Táblán a H. 9. térsora alatt a 6—7. motívumsor fut, a L. 2. térsora alatt a 2—4. motívumsor, a 4. térsor alatt a 6—7. motívumsor, a K. 11. térsora alatt a 9—13. motívumsor), vagy fordítva, egy motívumsor több térsort is tartalmazhat (a H. 1. motívumsora alatt fut az 1—2. térsor, 5. motívumsora alatt az 5—8. térsor; a B.-nál az 1. motívumsor alatt az 1—2., a 2. motívumsor alatt a 3—4. térsor). Előfordul ezenkívül, hogy vagy a motívumsor határa előzi meg a térsorét, vagy fordítva (lásd a P. 4—5. térsora fölött a 4—5. motívumsort, a 9—11. térsor fölött a 10—12. motívumsort; a L. 5. térsora fölött a 9. motívumsort stb.).

A *térszakasz*nál hasonlóak a tagolás szempontjai a térsoréhoz. Itt a határt jelölheti: *a*) a térsor visszatérése (a B. 3. térszakaszának elején a 2. térszakasz e-sora tér vissza; a P. 3. térszakaszának elején a 2. térszakasz c-sora, az 5. térszakaszban a 2. térszakasz d-sora tér vissza); *b*) ismétlődő vagy variáltan ismétlődő sorok után új sor megjelenése (lásd az Ű. 3—5. térszakaszát és a L. 3. térszakaszát); *c*) a szólamszám változása (lásd a III. Tábla 1a—6a táblázatain a 18. rovatban a H. 2. és 3., a B. 2. és 3., a P. 4. és a K. 6—8. térszakaszának szólamszám változását); *d*) az új térforma.

Mint a térsoroknál, itt is előfordul, hogy a motívikai és térszakasz határai nem esnek egybe. Így pl. a H. A+B+részben C motívumszakaszának időtartamát egyetlen térszakasz tölti ki (lásd az I. Tábla Elemző táblázatán, valamint további példákat a III. Tábla 4a és 6a táblázatán).

6. A nagyobb téregységek összetétele

A motívikai sornak és szakasznak megfelelően a térsor és térszakasz összetételét is vizsgáljuk. A sorét a benne levő térmotívumok, a szakaszét a benne levő térsorok határozzák meg. A térsor és a térszakasz összetétele lehet: *a*) *egybeeső*, amikor egyetlen térmotívum képezi a térsort, egyetlen térsor a térszakaszt; jele: — (lásd a III. Táblán az Ű. 5. térszakaszát, a B. 1. térsorát, a K. 4. térsorát, a P. 1. térsorát és 5. térszakaszát és a H. 1. térsorát); *b*) *ismétlő*, amikor azonos térmotívum, ill. térsor ismétlése képezi a térsort, ill. térszakaszt; jele: ≡ (ilyen a H. 9. és 10. térsora); *c*) *variáltan ismétlő*, amikor variáns motívumok, ill. sorok képezik a sort, ill. szakaszt; jele: ~ (lásd az Ű. 7. sorát és 1. és 4. szakaszát, a B. 2. sorát és a K. 1—2. szakaszát); *d*) *különböző*, amikor különböző térmotívumok, ill. térsorok képezik a sor, ill. szakasz tartalmát; jele: + (lásd a H. 2. és 12. sorát, a B. 2. és 3., a P. 2., a L. 1. és a K. 3. szakaszát); *e*) *vegyes*, amikor ismétlő (vagy variáltan ismétlő) és különböző térmotívumok, ill. térsorok képezik a sor, ill. szakasz tartalmát; jele: ≠ (a sorok és szakaszok összetételénél ez a leggyakoribb, lásd a III. Táblán).

A tagolás, frazírozás szempontjából fontos tudnunk, hogy a térsor tartalmaz-e helyzet-motívumot, s ez hol helyezkedik el a sorban. (Többszólamú soroknál csak azokat a helyzet-motívumokat vesszük figyelembe, amelyeknél az összes szólam egyidejűleg helyzetben van.) A helyzet-motívumot függőleges vonalka jelöli. Lehet a helyzet a sor elején (pl. a III. Táblán a B. 7. és a L. 6., 7., 9., 11., 14., 16. és 20. sora), a sor végén (ez a leggyakoribb, csak néhányat emlí-

tünk: H. 4., Ű. 1., 3., 4., 10. 11. sora), az elején és a végén (pl. a H. 3. és 11. sora) és ezenkívül még a közepén is, vagy csak a közepén (pl. az Ű. 6., 12., a B. 10., a P. 3. és a K. 1. sora). — *A térsor szerkezetét zártnak nevezzük, ha helyzet-motívum határolja, s nyílnak, ha nem tartalmaz lezáró helyzet-motívumot.* A térszakasz szerkezete is aszerint lesz zárt vagy nyílt, hogy utolsó térsora zárt térsor-e vagy sem.

7. A térrajz formai sajátosságai

A koreográfia térrajzát egyrészt térszerkezete³⁷, másrészt egyéb formai sajátosságok jellemzik. A formai sajátosságok meghatározása részletes térelemző táblázat³⁸, majd ennek alapján *összesítő térelemző táblázat* alapján történik. Ez utóbbi táblázat adatai tartalmazzák azokat a formai sajátosságokat, amelyek a térrajzot — szerkezete mellett — jellemzik. Ilyen összesítő táblázat látható a IV. Táblán, amelyről a hat leánytánc térrajzának formai sajátosságai leolvashatók. A táblázat egyes rovatainak tartalmát az alábbiakban ismertetjük; ez az ismertetés egyben arra is rávilágít majd, milyen szempontok szerint történik az ún. részletes térelemzés. A tárgyalás a táblázat rovatainak sorrendjében halad.

1. A különböző térformák, formák és utak száma, össz-időtartama, valamint egy-egy térmotívum legrövidebb és leghosszabb időtartama. Az *a*-rovatban a térformát, formát, formatartó és formaváltó utat jelképező jelek láthatók; a jelek alatt a *b—d* rovatban látható számok a következőt jelölik.

b-rovat: a különböző térformák, formák és utak száma. (A variánsokat — kisebb-nagyobb ív, kaputartó sor stb. — nem számítjuk különböző formának.)

c-rovat: a térformajel alatti szám az abszolút térhelyzet — mindegyik szólam helyzetben van — össz-időtartamát³⁹, a formajel alatti szám az egyes szólamok térhelyzetének össz-időtartamát, a formatartó és formaváltó útjelek alatti szám ezen utak szólamonkénti össz-időtartamát jelöli.⁴⁰

d-rovat: a számok az abszolút térhelyzetek, a szólamonkénti térhelyzetek, valamint a formatartó és formaváltó utak legrövidebb és leghosszabb időtartamát jelölik.

2. A helyzet- és mozdulat-motívumok időaránya⁴¹. Helyzet-motívumról itt csak akkor beszélünk, ha az összes szólam helyzetben van. Az időarányt kétféle szempont szerint adjuk meg: 1. hogyan viszonyul az abszolút térhelyzet időtartama a mozdulatéhoz (az első négyszögben látható arányszám), ebből az adatból lehet meg tudni, mennyire *statikus a tánc térrajza*; 2. hogyan viszonyul az

³⁷ A III. Tábla 1/a—6/a táblázatának térrajz-része.

³⁸ A részletes térelemző táblázatot, amely a táncpartitúra és a részletes Elemző táblázat alapján készül, e tanulmány keretében nem tudjuk bemutatni.

³⁹ Időtartamon itt és a továbbiakban is az ütemek száma értendő. A IV. Tábla térrajz táblázatán a tánc neve mellett (legfelső rovat) látható szám a tánc időtartamát jelöli, a mellette tört számmal jelölt ütemfajtában kifejezve. (A H. 2/4-es dallamait az egységes ütemjelölés céljából 4/4-ben fejeztük ki, így a 8×2/4-es dallam=4×4/4, a 12×2/4-es=6×4/4.) Az egyes táncoknál jelölt ütemfajta képezi az 1/c- és d-rovat időegységét.

⁴⁰ Többszólamú térrajzokon az egyes szólamok térhelyzetét, valamint formatartó és formaváltó útjainak időtartamát külön-külön vesszük figyelembe.

⁴¹ Az időarány itt nem az egymást követő helyzetek és mozdulatok átlag időviszonyát jelöli, hanem az összes helyzet-motívum időtartamát az összes mozdulat-motívuméhoz viszonyítva.

abszolút+relatív térhelyzet⁴² időtartama a mozdulatéhoz (a második négyszögben látható arányszám); ebből az adatból azt tudjuk meg, milyen mértékben *helyhez kötött a térrajz*.

3. Domináló forma- és úttípusok (formatípuson itt nemcsak a helyzetmotívum formája értendő, hanem a formatartó utaké is, úttípuson pedig egyaránt értendő a formatartó és formaváltó utak típusa). A zárójelbe tett számok azoknak a térszakaszoknak a számai, amelyekben ezek a formák, ill. utak előfordulnak.

4. Térformák. (Egyes táncoknál néhány variánst is feltüntetünk. A \sim jel a térforma alatt azt jelöli, hogy az illető térforma variáltnak is előfordul.) A zárójelbe tett számok azoknak a térszakaszoknak a számai, amelyekben ezek a térformák előfordulnak.

5. Domináló és gyakori útirányok. Az útirányt a táncírás irányjeleivel jelöljük, és mindig a konstans tér tengely-keresztjéhez viszonyítjuk⁴³, nem pedig a táncos frontjához, mivel a térrajz-elemzés szempontjából ennek van elsődleges jelentősége. Az útirány-kategóriába tartoznak az $1/8$ ívnél nagyobb szögű íves utak, így maga a körben keringés is. Az ilyen íves utaknál bonyolult lenne útirányukat meghatározni, mivel egyetlen nagyobb szögű íves út a térnek több irányát érinti. Ezért a nagyobb szögű íves utakat íves nyíllal, a körben keringést egy körre helyezett nyíllal jelöljük (lásd a IV. Tábla Jelmagyarázatát). Az irányjellel meghatározható útirányok, a nagyobb szögű íves utak és a körben keringés együttesen jellemzik azt, amit a térrajznál az útirány fogalmán értünk. (A L. térrajza pl. dominálónak csak nagyobb szögű íves utakat és körben keringést tartalmaz, a P.-nél e kettő közül egyik sem dominál, a H. térrajzában pedig egyenlő mértékben dominál az irányjellel meghatározható út, a nagyobb szögű íves út és a körben keringés.)

6. A térrajz domináló és gyakori térsíkjai.

7. Domináló és gyakori frontirányok. Frontirányon a táncosoknak a térhez⁴⁴, ill. a középponthez (sugarfront) viszonyított frontja értendő.

8a—b. Az utak és formák viszonya egymáshoz (a-rovat) és a térhez (b-rovat) a szimmetria, párhuzamosság, megfelelés (előre-hátra szimmetria) és aszimmetria szempontja szerint. (Az egyszerűen egyszólamú térrajzban az utaknak nincs ilyen térviszonya, mivel az utak egyirányúak. Előfordul azonban, hogy éppen az ilyen utak dominálnak vagy gyakoriak, ezért előfordulásukat ebben a rovatban tüntetjük fel.)

9a—d. Az utak domináló távolsága, valamint az útleírás domináló időtartama. Külön határozzuk meg az egyenes és íves utakét és külön a körben keringését. Az úttávolságot a színpadhoz viszonyítjuk, az alapegység a fél színpadmélység. Az időtartam egysége a táncoknál egy $4/4$ -es ütem kb. $\downarrow = 120$ tempóban.⁴⁵ A keringésnél a távolság egysége $1/1$ forgás egy kb. négylépéses átlójú

⁴² A relatív térhelyzethez számítjuk a körben keringést, mivel egy keringő kör, félkör vagy rövid sor (kerékben forgás) azáltal, hogy állandóan a színpadnak egyazon részét fogja körül, térhelyzet hatását kelti.

⁴³ Az előre irány tehát a színpad háttéréből a közönség felé vezető irány, akkor is, ha a táncos háttal áll a közönségnek. A jobbra-balra irányt nem a rendezői jobb és bal szerint, hanem a színpadon a közönséggel szemben álló táncos szerint határozzuk meg.

⁴⁴ A táncírás újabb egyezményes szabálya szerint a konstans térhez viszonyított frontirány jelölése a mély pozíciójel helyett a középfokú pozíciójellel történik.

⁴⁵ A részletes térelemző táblázaton motívumonként tüntetjük fel az úttávolságot és az időszinkron alapján megállapítjuk, hogy az adott távolság hány ütemet foglal magában.

körben. A domináló úttávolság mutatószáma (*a*-rovat) azt mutatja, hogy a tér-rajz egyes útjainak általában mennyi a hossza, illetve, hogy a körben keringésnél (*c*-rovat) egy-egy keringés-térmotívum általában milyen fokú (1/4 kör, 1/2 kör stb.). Az útleírás időtartamából (*b*- és *d*-rovat megtudjuk,) milyen iramú a haladás. Mind az útleírás távolsága, mind sebességének foka fontos tényezője a tér-rajznak. — Olyan táncoknál, amelyekben az egyes térszakaszok között lényeges különbség van a haladás nagyságában vagy tempójában, az úttávolságra és az útleírás időtartamára több adatot adunk meg.⁴⁶

10. A táncosok egymáshoz viszonyított domináló távolsága a formákon belül.

11. A létszámtagozódás domináló és jellegzetes formái.

8. Motívikai elemzés

A néptánc-koreográfiák motívikai elemzésének szempontjai többségükben megegyeznek az eredeti néptáncokéival, valamint a tér-rajz fentebb ismertetett elemzési szempontjaival. Ezért az alábbiakban az egyezéseknek csak a felsorolására szorítkozunk, és az eltérésekről, valamint egyes új szempontokról szólunk bővebben.

Egyezik az eredeti néptáncok elemzésével: 1. a motívizálás módja és jelölése (a motívumok jelölése a táncban való előfordulásuk sorrendje szerint római számmal, a motívum-variánsok jelölése indexben arab számmal, a jelentéktelen motívum-variánsok jelölése zárójelbe tett indexszámmal, vagy a jelentős variáns jelentéktelen variánsának jelölése a jelentős variáns indexszáma melletti, attól vonallal elválasztott indexszámmal);⁴⁷ 2. a motívum funkciójának jelölése (bevezető, átvezető és záró funkció);⁴⁸ 3. a motívumsorok és motívumszakaszok variáns-jelölése (a motívumvariánsoknál ismertetett szempontok szerint)⁴⁹.

Egyezik a tér-rajz elemzésével: 1. a motívumsorok és motívumszakaszok jelölésénél az új és régi tartalom feltüntetése, azzal a különbséggel, hogy ha a két- vagy többszólamú motívumsorban a sor tartalma szólamonként világosan különválasztható (pl. az egyik szólam csak új, a másik csak ismétlődő tartalmú), ezt a motívumsor jelölésében is feltüntetjük: az egyik szólam sorjelét átlós vonallal választjuk el a másik szólam sorjelétől, mint pl. a III. Táblán az Ű. 7—9. motívumsorában⁵⁰; 2. a motívumsorok és motívumszakaszok összetételének jelölése, azzal a különbséggel, hogy a motívumsoroknál az összetétel-jel végére tett függőleges vonal a motívumsort határoló záró funkciójú motívumot jelöli⁵¹, ezért a motívumsor összetétel-jeléből felismerhető, hogy zárt szerkezetű-e a motívum-

⁴⁶ A H.-ban pl. dominál az 1 és ½ színpad mélység ($3 \times \frac{1}{2}$ színpad mélység) kétféle tempóban, egyszer 8, egyszer ½ ütem időtartammal. Dominál ezenkívül a teljes színpad mélység, 1 ütemes időtartammal. A kör leírásánál a ½ körtől a 2 ½ körig terjed a keringések foka, 8, 12 és 3 ütem időtartammal.

⁴⁷ Lásd az I. Tábla motívumait, valamint az Elemző táblázat motívum rovatait.

⁴⁸ Lásd az I. Tábla Elemző táblázatán a 11. rovatot.

⁴⁹ Lásd az I. Tábla Elemző táblázatán az 5. és 7. rovatot.

⁵⁰ Mindhárom sorban az egyik motívum-szólam régi tartalmú, a b-sor variánsa, a másik motívum-szólam a 7. motívumsorban új tartalmú — g —, a 8—9. sorban pedig régi, a g-tartalom variánsa. — Lásd még a III. Táblán az Ű. 10. és 11., a P. 2., 5—7., 11., 12. és a K. 21. motívumsorát.

⁵¹ Lásd az I. Tábla Elemző táblázatán az 1., 2., 3., 5. és 9. motívumsor végén a zárt funkciójú motívumot (11. rovat).

sor vagy sem. A motívumszakasz zárt vagy nyílt szerkezetét — ugyanúgy, mint a térszakasznál — az dönti el, hogy a szakasz utolsó motívumsora zárt vagy nyílt szerkezetű-e. — 3. Egyezik a többszólamú térrajz szólamjelölésével a motívikai többszólamúság jelölése (az egyes motívumszólamok egymás alá írása, a szólam-kiválás és -beolvadás jelölése).⁵²

Új szempontok és eltérések : a motivizálásnál ún. *összetett motívumról* beszélünk olyankor, amikor a motívum kétszólamú, mindkét szólama egyenrangú, s e két szólam közül az egyik vagy másik vagy esetleg mindkettő egymástól függetlenül is előfordul a táncban. Ilyen pl. a B.-ban a \overline{IV} I, ill. \overline{V} I motívum: az I. motívum a B. alapmotívuma, a polka, amely az egész táncon végigvonul; az 5. motívumsorban kapcsolódik ehhez a krumpli kapálását utánzó jelentős kar- és derék-gesztus. — ez a tánc IV. motívuma —, majd a 6. sorban a gyomláást utánzó jelentős kargesztus, amely az V. motívum; mivel a kar és a láb szólama mindkét esetben egyenrangú, s mivel a kettő közül az egyik a táncban már előzőleg, a másiktól függetlenül is előfordult, a motívum két jelet kap.

Nem számítjuk a motivizálásnál variáns tényezőnek azokat a frontváltásokat (fordulat, forgás), amelyek kizárólag a térrajz éles irányváltásainak szolgálatában állnak⁵³.

A térrajz többszólamúsága és a motívikai többszólamúság nem feltételezi egymást. A tánc motívikája tehát nem aszerint lesz egy- vagy többszólamú, hogy egy vagy több formában táncolják-e ugyanazt a motívumot, hanem kizárólag aszerint, hogy egyidejűleg — a jelentéktelen variánsokat is beleértve — hányféle motívum szerepel akár egyetlen formán belül.

Ha többszólamú motívum- és térsorokban az egyidejű motívum és térmotívum szólamok száma nem azonos (pl. a motívumsor csak kétszólamú, míg a vele egyidejű térsor három vagy annál több szólamot tartalmaz), vagy ha a motívumszólamok elhelyezése az elemző táblázat motívum-rovataiban nem egyezik a hozzájuk tartozó térmotívumok elhelyezésével, mind a motívum-, mind a térmotívum-szólamoknál fel kell tüntetni, hogy az illető szólam mely táncosok szólama (a táncosok jele a táncírás partitúra szerinti szám vagy betű, idézőjelbe helyezve). A II. Tábla 4. sz. példájánál célszerű volt az egyik motívumszólamot, amely végigfut az egész motívumsoron az *a* rovatba helyezni, így az első imitációs szólam a *b* rovatba került (a térrajzban ez az *a* rovatban van). A táncosokat jelölő, a motívum- és térsor elejére, ill. a szólam kilépésekor a sor közbe helyezett jelek segítségével könnyű a motívum és térrajz szólamait egyeztetni.

A térkánon és térimitáció nem feltételezi a motívikai kánont és imitációt. Példa erre a II. Tábla 1. sz. kánonja; a III. Tábla 3a táblázatán látható, hogy az 1. motívumsor, amely ismétlő összetételű (tehát egyetlen motívum ismétléséből áll), magában foglalja a térkánon sort, amely azonos az 1. sz. kánon-példával; itt tehát a térkánonnal egyidejűleg nincs motívikai kánon⁵⁴. Hasonlóképpen a motívikai kánon és imitáció sem feltételezi a térkánont és imitációt; példa erre a III. Tábla 5a táblázatán látható 20. motívumsor, amely variált imitációs sor, míg az alatta futó térsorban nincs imitáció.

⁵² Lásd az I. Tábla Elemző táblázatán a motívumszakasz motívumainál.

⁵³ Az ilyen frontváltásokat — mint már említettük — a térrajz elemzésnél tüntetjük fel a γ -jellel.

⁵⁴ Vö. még a III. Táblán a K. 14. motívumsorát 13. térsorával.

A motivikai tagolás elsődlegesen motivikai szempontból történik, így adódik az — amiről már a tér tagolásánál is szó volt —, hogy a motívumsor és motívumszakasz határai nem mindig esnek egybe a vele egyidejű térrajz sorainak és szakaszainak határaival.

9. A motivika jellegzetességei

A színpadi koreográfia motivikai sajátosságainak felismerése motivikai elemzésen alapszik. Az elemzés eredményeit olyan táblázat foglalja össze, amely a koreográfia motivikai jellegzetességeinek domináló vonásait tartalmazza (lásd a IV. Táblán a motivikai táblázatot). A táblázat egyes rovatainak tartalmát az alábbiakban ismertetjük; ez az ismertetés egyben arra is rávilágít majd, milyen szempontok szerint történik a tánc motívumainak elemzése. A tárgyalás a táblázat rovatainak sorrendjében halad.

1a A tánc különböző motívumainak (római szám) és mozdulatainak⁵⁵ (arab szám) száma.

1b A jelentős és jelentéktelen variánsok száma (utóbbi zárójelben).

2. Domináló motívumok. Ezeken olyan motívumokat értünk, amelyek a tánc egész folyamán vagy annak legnagyobb részében állandóan visszatérnek.

3. Kiemelkedő motívumok. Ezeken a motívumok összességéből formai vagy tartalmi sajátágaik folytán kiemelkedő motívumok értendők⁵⁶. A zárójelben levő szám annak a szakasznak a száma, amelyben a motívum előfordul.

4. A szakaszok új motívum-tartalma. Ebből a rovatból azt tudjuk meg, hány új motívumot tartalmaz egy-egy szakasz (a variánsok itt nem számítanak) és azt is, hogy az új motívumok elosztása az egyes szakaszok között milyen arányban történik. Egy példával illusztrálva: a H. 1. szakasza az I. és II. motívumot tartalmazza, ezt a II-es szám mutatja, a 2. szakasz új motívum tartalma a III, IV, V motívum, ezt az V-ös szám mutatja; az V-ös számból, valamint az 1. szakasz II-es számából kiszámítható, hogy a 2. szakasz új motívumtartalma csak a III—V. motívum lehet stb.

5. Domináló, ill. gyakori ritmusok. A ritmusoknál jelöljük a hallható dinamikai hangsúlyokat, valamint a magyar néptánc szempontjából jelentős, ún. „lent”- és „fent”-hangsúlyosságot. A zárójelben levő szám annak a szakasznak a száma, amelyben az illető ritmus előfordul.

6. Domináló, ill. gyakori mozdulattípusok⁵⁷ (a domináló körül van kerítve). A zárójelben levő szám annak a szakasznak a száma, amelyben az illető mozdulattípus előfordul.

7. A domináló, ill. gyakori kargesztusok jellemzői. A zárójelbe tett szám annak a szakasznak a száma, amelyben az ilyen jellegű kargesztusok előfordulnak.

8. Fogásmódok, eszközfogások és eszköztartások. A zárójelben levő szám annak a szakasznak a számát jelöli, amelyben az illető fogásmód előfordul. Itt tüntetjük fel azt is, milyen *az eszköz szerepe a táncban*. Ez a szerep e hat táncban kétféle: dekoratív és funkcionális (előbbinél zárójelbe tesszük az eszköz jelét).

⁵⁵ Vö. Szentpál O. i. m. 6. old. Bevezető, összekötő, ütemkitöltő mozdulatok.

⁵⁶ Meg kell jegyezni, hogy a kiemelkedő motívum meghatározása nem kizárólagosan objektív tényeken alapul, így az elemző részéről óhatatlanul tartalmaz bizonyos fokú szubjektivitást.

⁵⁷ Vö. Szentpál M. i. m. 9. old.

9. A motívumok domináló, ill. gyakori fűzés módja (előbbi körülkerítve). *Additív* a fűzés mód, ha a táncban a motívumok ismétlődve fordulnak elő⁵⁸. *Ad libitum* a fűzés mód, ha egyrészt sok a táncban az ad libitum motívum⁵⁹, másrészt, ha a két vagy legfeljebb háromtagú motívumok ismétlődése nyolc vagy annál több ütemet ölel fel.⁶⁰ *Határoltan additív* a fűzés mód, ha az ismétlődő motívumok sorát egy nem ismétlődő motívum zárja le⁶¹. *Határoltan ad libitum* a fűzés mód, ha maga az ad libitum motívum határolt⁶², vagy az ad libitum motívumot, ill. ad libitum ismétlődő motívumot egy nem ismétlődő motívum zárja le⁶³. *Megszakítottan ad libitum* a fűzés mód, ha magát az ad libitum motívumot vagy a hosszan ismétlődő motívumot egy nem ismétlődő motívum szakítja meg⁶⁴. *Kombinatív* a fűzés mód, ha két vagy több különböző, nem ismétlődő motívum követi egymást⁶⁵, de kombinatívnak tekinthetünk olyan fűzés módot is, amelyben a különböző, egyazon kombinációhoz tartozó motívumok közül az egyik a kombináción belül megismétlődik⁶⁶. — Az egyes fűzés mód-jelek alatti látható számok a fűzés módnak az illető táncban előforduló legrövidebb és leghosszabb időtartamát jelölik, a határolt és megszakított fűzés mód-jelek alatt szögletes zárójelbe tett számok pedig a határoló, ill. megszakító motívum legrövidebb és leghosszabb, időtartamát mutatják.

10. A koreográfia tematikai egységei

A koreográfia nemcsak szerkezete, hanem tematikája szerint is tagolható; a tánc tematika szerint tagolt egységeit tematikai egységeknek nevezzük. Van olyan tánc, amelyben a tematikát egyenlő arányban képviseli a motívika és a térrajz, van, amelyben főképpen a motívika, míg máshol a térrajz a tánc tematikájának fő hordozója.

A tematikai egységek általában egy vagy több motívum-, ill. térszakaszt tartalmaznak. Mivel a tánc tematikája a tánc motívikájában és térrajzában tükröződik, természetes, hogy a tánc tematikai egységekre tagolásánál a legmesszebbmenően figyelembe kell venni a tánc szerkezeti egységeinek határát, valamint azok tartalmát is. A példának hozott hat tánc tematikai tagolása szerkezeti képletük 1. rovatában látható (III. Tábla 1b—6b táblázat). E táncokban a következő tematikai egységek fordulnak elő: *Bevezetés* (introductio), jele: I; *Téma*, jele: T;

⁵⁸ Pl. a H. 4. szakaszában az I. Táblán látható, hogy mindegyik motívum hatszor ismétlődik (a 7. sorban a III. motívum jelentéktelen variánsa is az additív fűzés szempontjából az ismétléséhez számít).

⁵⁹ Vö. Szentpál O. i. m. 5. old.

⁶⁰ Lásd pl. az I. Táblán a H. 1. szakaszában az I. motívumot, amely mint motívumpár 19 és 1/2-szer, 2 és 1/2 dallamon át ismétlődik, valamint a 4., 9. és 10. motívumsor ad libitum motívumait.

⁶¹ Lásd pl. az I. Táblán a H. 5. motívumsorának közepén és végén a záró funkciójú motívumvariánsokat.

⁶² Ilyen pl. a H. VI. motívuma; lásd az I. Táblán.

⁶³ Ilyen a H. 9. motívumsorában a sort indító és záró X. motívum.

⁶⁴ Ilyen a K.-ban a tánc domináló motívumát, a sétalépést időnként megszakító, általában 2—4 tagú irányváltó motívum.

⁶⁵ Az ún. kettős motívumot is már a kombinatív fűzés módhoz számítjuk. (A kettős motívum jellemzőjére vonatkozókat vö. Szentpál O. i. m. 5. old.)

⁶⁶ A L.-ben pl. gyakoriak olyan kombinációk, amelyekben két, három, néha négy különböző egymáshoz fűzött motívum közül az egyik motívum a kombináción belül ismétlődik.

*Epizód*⁶⁷, jele: E; *Befejezés* (finis), jele: F. Ha egy táncban több téma van, a különböző témák sorszámot kapnak; ha jelentőségük nem egyforma, a jelentősebb, kiemelkedő témát — ezt főtémának nevezzük — alul keretezzük (pl. a III. Tábla 1b és 2b szerkezeti képletében a 2.T.).

Az alábbiakban röviden vázoljuk a hat leánytánc tematikáját, feltüntetjük, hogy a tánc motívikája, térrajza, avagy mindkettő hordozója-e a tematikának, és megindokoljuk a tematikai tagolást (többnyire csak a témákra, valamint az Epizódra fogunk kitérni).

A H. tematikája a délmagyarországi háromugrós táncstílus és motívika, így nyilvánvaló, hogy a motívika a tematika fő képviselője. A 2. Témát — ez a tánc főtémája — az 1. Téma és annak variánsa keretezi; a 2. Téma az öt előző és követő egyszólamú 1. Témától nem csupán motívikájában, valamint a dallam és tempó megváltozásában tér el, hanem a motívika és térrajz többszólamúságában is. A 2. Téma kiemelését ez utóbbi két tényező mellett még az is indokolja, hogy ebben szerepel a tánc névadó motívuma. Az Epizód mind hangvételésében, mind zenekíséretében (hangszeres kíséret nélküli unisono felületű ének), tempójában és motívikájában teljesen különvlik a többi tematikai egységtől.

Az Ű. tematikája a fejen hordott üveggel virtuskodó táncolás, ezért egyrészt a motívika, másrészt a táncban szereplő eszköz passzív és aktív szerepe a tematika fő hordozója. A tánc 2. Témájának, a főtémának kiemelését az üveg levétele a fejről, majd tánc közben visszahelyezése (tehát az üveg aktív szerepe), valamint a gazdag többszólamú térszerkezet indokolja; kétségtelenül ez a tánc legvirtuózabb és leglátványosabb része. Az Epizód tartalma a többi tematikai egységtől abban tér el gyökeresen, hogy ez az egyetlen része a táncnak, amelyben a táncosok szerepe nem egyenrangú, és amelyben a táncra egyébként jellemző mozgalmasság és változó térrajz jóformán statikussá válik a közepén szinte helyben táncoló szólistával és az öt félkörben keringő, alig mozgó táncosokkal.

A B. tematikája a krumpli ültetésének, növekedésének és szüretelésének megjátszása; a tematikát a motívika és térrajz egyenlő mértékben képviseli. A kapálás műveletével kezdődik az 1. Téma (5. motívumsor). A kapálás + krumpli-ültetés mozgásbeli és térrajzbeli megoldása variáltan ismétlődik a krumpli kikapálásának és begyűjtésének műveletében, ezért a variált ismétlés kezdetén (8. motívumsor) a tematikát is Téma variánsra tagoltuk.

A P. tematikája: a leányok csörgő köcsögükkel a patakhöz mennek vízért, s a patakparton táncra perdülnek. A kerettéma a patakhöz vonulás — Bevezetés —, majd a patak vizéből merítés és elvonulás — Befejezés. A Bevezetés és Befejezés közötti rész tánc a köcsög nélkül — 1. Téma —, majd a köcsöggel — 2. Téma (főtéma). A tematika alapján a köcsögnek és a motívikának egyenlő mértékben kellene tükröznie a két téma közötti különbséget; mivel azonban a 2. Téma motívikája az 1. Téma motívikájának variált ismétlése, az 1. és 2. Téma elhatárolása, valamint a 2. Téma jelentőségének kiemelése kizárólag a köcsög passzív és aktív szerepe szerint történhetett.

A L. tematikája az ún. lippentős (fent és lent hangsúlyos) táncmód, valamint a leányvirtus bemutatása. A tánc tematikáját elsődlegesen a motívika tükrözi, de a tánc szerkezetéből kiviláglik, hogy a térrajz minden vonatkozásban egyenrangú részese a tánc tematikájának. A tematikai egységek mindegyike egy-egy motívum- és térszakasznak felel meg; a tagolás 1. Téma, 2. Téma és 1. Téma

⁶⁷ Vö. *Zenei Lexikon* s. v. epizód.

variánsra világosan tükröződik a tánc szerkezetében: az 1. Téma és variánsa csoporttánc, a 2. Téma szólók és duók sorozata, amelyeket a háttérben csoport kísér; a témák egyenrangúak, mert míg a szóló-részt a virtuozitás teszi hangsúlyossá, addig a másik kettőt a térrajz gazdagsága és sokrétúsége emeli az előbbi mellé.

A K. tematikája: leányok sétája, közös, majd páros tánca kalotaszegi táncstílusban; ebből arra kellene következtetni, hogy a motívika a tematika fő hordozója. Helyenként ez így is van (a 2. Témában, amely a tánc motívikailag leggazdagabb témája), de a tánc többi részében a térrajz tükrözi elsődlegesen a témát. Az 1. és 3. Téma motívikailag szinte azonos⁶⁸, a térrajz tartalma azonban mindhárom témában alapvetően különböző, s világosan három egyenrangú témára tagolja a táncot.

II. A KOREOGRÁFIÁK FORMAI JELLEMZÉSE

A következőkben a III. és IV. Tábla alapján a hat leánytánc adatainak összevetésével rá szeretnénk irányítani a figyelmet néhány olyan jellegzetességre, amely részben egyes rovatok, részben több rovat adatainak együttes összehasonlítása révén ismerhető fel.

Ha a hat tánc motívumszakaszainak tartalmát hasonlítjuk össze a 68. ábra alapján, szembetűnő, hogy mindegyik táncra jellemző a variált ismétlés és visszatérés (vagy mindkettő). Három táncnak valamennyi szakaszában előfordul az 1. szakasz tartalma, s ezek közül az egyikben az összes szakasz az 1. szakasz variánsa (B.). Négy táncban ismétlődik, illetve visszatér a 2. szakasz tartalma is. Mindegyik szakaszában újat vagy részben újat csak a H. hoz, és majd mindegyikben az Ü. is.

Motívumszakaszok

H.	A	B	C	DB _v	E	A ₁ F
Ü.	A	BA' _v	CA' _v		DB _v	B ₁
P.	A	BA'	B ₁ A'			A ₁
K.	A	: A ₁	A ₂ :	BA _v	CA _v	
L.	A'	B	CB _v	B ₁		A ₁
B.	A	A ₁	A' _{1v} A _v			

68. ábra

A térszakaszokban is sok az ismétlődés és visszatérés (69. ábra), de itt lényegesen több az új tartalom, mint a motívikában. Itt is mindegyik táncban ismétlődik, ill. visszatér az 1. szakasz tartalma, háromban a 2.-é és kettőben a 3.-é is.

⁶⁸ Vö. a III. Tábla 6/a táblázatán az 1—5. és 7. motívumszakasz motívumsorait.

a HÁROMUGRÓS

1. J=80 176 120 176 B tr. 4/4 C b. 4/4 96 80 160 2. A b. 2/4 B tr. 4/4 C b. 4/4 1. é 2. é 3. é 4. é 5. é 6. é 7. é 8. é 9. é 10. é 11. é 12. é 13. é 14. é 15. é 16. é 17. é 18. é

2a ÜVEGESTÁNC

1. J=124 2. M 2/4 3+4+4+4 3. 1. é 2. é 3. é 4. é 5. é 6. é 7. é 8. é 9. é 10. é 11. é 12. é 13. é 14. é 15. é 16. é 17. é 18. é

3a BULYBA

1. J=120 2. M tetr. 2/4

3. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

4a PATAKPARTON

1. J=120 2. A b. 4/4 B b. 4/4 A B A C b. 4/4 A 80 120 3. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

6a KALOTASZEGI LEÁNYTÁNC

1. J=80 2. A b. 4/4 B b. 4/4 A C 120 C tetr. 4/4 D tetr. 4/4 E b. 4/4 B E 144 120 3. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

5a LIPPENTŐS

1. J=240 2. Sz 5x4/4 A tetr. 4/4 B tr. 4/4 A Sz 4x4/4 3. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

1b HÁROMUGRÓS

1. 1.T 2.T 1.Tv E F 2. 4:4:8 : 6:4:3 3. A B C DBv E A1F 4. A BA' C D EC' 5. 11:5:13

2b ÜVEGESTÁNC

1. 1.T 2.T E F 2. 2:4:3 : 2:2 3. A BA' CA' DBv B1 4. A BA' C D EC' 5. 2:4:3 : 2:2

3b BULYBA

1. 1.T Tv 2. 1:1:1 3. A A1 Av Av 4. A B CBv Av 5. 1:1:1

4b PATAKPARTON

1. 1.T 2.T 2. 1:1 1/2 : 2 3. A BA' B1A' 4. A B B1 CBv A' 5. 1:1:1:1:1 1/2 : 1

5b LIPPENTŐS

1. 1.T 2.T 1.Tv F 2. 1:10:10 : 8:1 3. A B CBv B1 A1 4. A B C DBv A1 5. 1:10:10 : 8:1

6b KALOTASZEGI LEÁNYTÁNC

1. 1.T 2.T 3.T 2. 4:3:3 : 3:3:11 : 10 3. A A1 A2 A1' A2' BA' CAv 4. A A1 BA' A2' BA' CA' DCv Av E 5. 4:3:3 : 3:3:6 : 6

JELMAGYARAZAT

- 1. Tempó
2. Dallam, pódia, ütemnem
3. A dallamok előfordulásának sorszáma
4. A motívumszakaszok időtartama
5. A motívumszakaszok sorszáma és jele
6. A motívumszakaszok összetétele
7. A motívumszakaszok időtartama
8. A motívumszakaszok sorszáma és jele
9. A motívumszakaszok összetétele
10. A motívumszakaszok sorszáma és jele
11. A térszakaszok időtartama
12. A térszakaszok sorszáma és jele
13. A térszakaszok összetétele
14. A térszakaszok időtartama
15. A térszakaszok sorszáma és jele
16. A térszakaszok összetétele
17. Létszám-változás (csökkenés) ill. gyarapodás (létszám)
18. A térszakaszok sorszáma és jele

Térszakaszok

| | | | | | | |
|----|------|-----------------------------|-----------------------------|-----------|------------|--------|
| K. | A | $\overline{\parallel}: A_1$ | $BA_V:\overline{\parallel}$ | CA'_V | $DC_VA'_V$ | E |
| Ü. | A | | BA_V | C | D | EC_V |
| P. | A | B | B_1 | CB_VA' | | A_1 |
| L. | A' | B | C | DB_V | | A'_1 |
| H. | A | | BA_V | CA_V | | |
| B. | A | | B | CB_VA_V | | |

69. ábra

Ha a tematikai egységeket a motívumszakasz tartalmával vetjük össze, akkor a III. Tábla alapján itt összesített táblázatról (70. ábra) a következők olvashatók le: a Befejezés négy tánc közül háromban a Bevezetés variánsa. Az 1. és 2. T csak négy táncban hoz újat vagy részben újat. Csak a H. tartalmaz a különböző tematikai egységek mindegyikében újat vagy részben újat.

A térszakaszok és a tematikai egységek összehasonlításakor először is meg kell állapítani, hogy csak négy táncban esnek egybe e kétféle egységek határai (Ü., B., L., K.). A H. 1. és 3. térszakasza három, ill. két teljes és egy részleges tematikai egységet foglal magában. Mind a H.-ban, mind a P.-ban a tánc főtémája az előző téma térrajzával (tehát régi tartalmú térrajzzal) indul, és csak a főtéma közben — egy, ill. két dallam után — változik meg a térrajz tartalma. A Befejezésben két tánc tartalmazza a Bevezetés variánsát; az 1. T-ban öt tánc hoz részben vagy egészben újat, a 2. T-ban mindegyik, és a T_V -okban, ill. a 3T-ban is részben vagy egészében új a térrajz tartalma.

A következő összesítő táblázat alapján (71. ábra) a motívumszakaszok összetételét hasonlítjuk össze⁶⁹. Megállapíthatjuk, hogy nincs e hat tánc közül egy sem, amely ne tartalmazna vegyes összetételű szakaszt; ez azt jelenti, hogy a szakaszon belül ismétlődő, vagy variáltan ismétlődő motívumsorok is vannak. A L. kivételével mindegyik táncban van variált összetételű szakasz is (a szakaszok tartalma tehát azonos motívumsorok variánsaiból áll). Különböző összetételű szakasz csak az Ü.-ben és a H.-ban van. Jellemző továbbá, hogy a L.-ben csak egyféle van⁷⁰, hogy a K. első három szakasza variált, utolsó két szakasza vegyes összetételű, és hogy a H.-ban a szakaszok fele egybeeső (azonos a motívumsorral).

A térszakaszok összetételére szintén jellemző, hogy mindegyik táncban van — a H.-ban kizárólagosan — vegyes összetétel és négy táncban különböző összetétel is. Itt a variált összetétel ritkább (Ü., K.), mint a motívikai szakaszban.

⁶⁹ A táblázaton az összetételt a tematikai egységek szerint csoportosítva vetjük össze egymással.

⁷⁰ A Bevezetés és Befejezés ebben a táncban nem szakasz, csak egyetlen rövid sor (töredék szakasz), így összetétele nem hasonlítható össze a szakaszokéval.

| | | | | | | |
|----------------|-----------|---|---|-------------------|-----------------|------------------|
| H. | | | | | | |
| Tematika | \dot{I} | 1. T | <u>2. T</u> | 1. T _V | E | F |
| Motívumszakasz | A | B | C | DB _V | E | A ₁ F |
| Térszakasz | A | | BA _V | CA _V | | |
| Ü. | | | | | | |
| Tematika | \dot{I} | 1. T | <u>2. T</u> | | E | F |
| Motívumszakasz | A | BA _V | CA _V | | DB _V | B ₁ |
| Térszakasz | A | BA _V | C | | D | EC _V |
| L. | | | | | | |
| Tematika | \dot{I} | 1. T | 2. T | 1. T _V | | F |
| Motívumszakasz | A' | B | CA _V | B ₁ | | A' ₁ |
| Térszakasz | A' | B | C | DB _V | | A' ₁ |
| P. | | | | | | |
| Tematika | \dot{I} | 1. T | <u>2. T</u> | | | F |
| Motívumszakasz | A | BA' | B ₁ A' | | | A ₁ |
| Térszakasz | A | B B ₁ | CB _V A' | | | A ₁ |
| K. | | | | | | |
| Tematika | \dot{I} | 1. T | 2. T | 3. T | | |
| Motívumszakasz | A | $\begin{matrix} \parallel \\ : \\ A_1 \\ A_2 \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \parallel \\ : \\ BA_V \\ CA_V \end{matrix}$ | | | |
| Térszakasz | A | $\begin{matrix} \parallel \\ : \\ A_1 \\ BA_V \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \parallel \\ : \\ CA_V \\ DC_VA_V \end{matrix}$ | E | | |
| B. | | | | | | |
| Tematika | \dot{I} | T | T _V | | | |
| Motívumszakasz | A | A ₁ | A _{1V} A _V | | | |
| Térszakasz | A | B | CB _V A _V | | | |

70. ábra

| | Motivika | | | | | Térrajz | | | | |
|----|----------|-------------|---|---|-------------|---------|-------------|---|---|-------------|
| H. | — | ~ | ≠ | ≠ | — | ≠ | ≠ | ≠ | ≠ | |
| Ü. | ≠ | ≠ | ~ | | ~ | ≠ | ≠ | ≠ | ~ | — |
| B. | ~ | ≠ | ~ | | | ≠ | ≠ | ≠ | | |
| P. | ≠ | ≠ | ~ | | — | ≠ | ≠ | ≠ | ≠ | — |
| L. | — | ≠ | ≠ | ≠ | — | — | ≠ | ≠ | ≠ | — |
| K. | ~ | \parallel | ~ | ~ | \parallel | ≠ | ≠ | | | |
| | | | | | | ~ | \parallel | ~ | ≠ | \parallel |
| | | | | | | | | ≠ | ≠ | ≠ |

71. ábra

MOTIVIKA

| | H. 4/4 | Ü. 2/4 | B. 2/4 | P. 4/4 | L. 4/4 | K. 4/4 |
|---|---|--------------------------------------|-------------------------------------|---|---------------------------------------|--------------------------------------|
| 1a A motívumok és mozdulatok száma | XII ; 1 | XIII | VI ; 3 | XIII ; 1 | XXIV ; 2 | XVI ; 1 |
| b A motívum-variánsok száma | 8 (16) | 6 (20) | 2 (4) | 10 (4) | 17 (5) | 16 (13) |
| 2. Domináló motívumok | | I~
(2.) | I~
(1.) | I~ VII~
(2.) (4.) | VI-VII~ III VIII
(3.) (2.) (4.) | I~
(1.) |
| 3. Kiemelkedő motívumok | I VII XI
(1,6.) (3.) (4.) | XI~ XI XI~VII
(3.) (4.) (5.) | VI~ VI VI 1
(2-3)(2-3)(2.) (2-3) | I II IV XI-XII
(1,4.) (1-3)(3.) (4.) | I III VI-VII~
(1,5.) (2-4.) (2-4.) | I~ V-VI
(1-5,7.) (6.) |
| 4. A motívumszakaszok új motívum-tartalma | 1. 2. 3. 4. 5. 6.
II, IV VII IX XI XII | 1. 2. 3. 4. 5.
I~ VII XI~ XI XIII | 1. 2. 3.
III VI, 3 | 1. 2. 3. 4.
IV X XII, 1 | 1. 2. 3. 4. 5.
II, 1 XII XXIV, 2 | 1. 2. 4. 3. 5. 6. 7.
IV XV XVI, 1 |
| 5. Domináló és gyakori ritmusok | (1,6.) (3.) (5,6) | (1-3.) (2,4-5)(2,4-5) | (1-3.) (1-3.) | (1,2,4.) (2-3.) | (2-4.) (1, 5.) | (1-7.) (1-5, 7.) |
| 6. Domináló és gyakori mozdulatípusok | U; L
(2-4)(1,5-6.) | S
(1-5.) (1-5.) | U; L F; Tv
(1-3.) (2-3.) | U L; F
(1-4.) (1-4)(1-3) | L; S; U F
(1-5.) (2-4.) | L U
(1-7.) (6.) |
| 7. A kargesztusok jellemzői | (3.) (5.) | (3, 5.) | (2-3.) (2.) | (1,3-4.) (3.) (1,3-4.) | (2-4.) (2-4.) | (1-5,7.) (6-7.) |
| 8. Fogások, eszközfogás, eszköztartás | (1-2,4-6)(3.) (3.) | (1-5)(3.) (3,5) (1-5) | (2-3.) (1.) (1-3) | (1-4.) (1,3-4.) | (1-5.) (2,4.) (2,4.) | (1-7.) (6.) (6-7)(6-7) |
| 9. Domináló és gyakori fűzősmódok | 2-6 ; 4-10. | 3-7, 4-26, 7-13 [1-2] | 8-16 [1-2] | 2-6 ; 1-14 [1/2-11/2] ; 2 | 2-6 ; 1 1/2-6 ; 3-11 | 2-8 ; 3/4-8 [1/2-1] ; 2-4 |

TÉRRAJZ

| | H. 126x4/4 | Ü. 195x2/4 | B. 144x2/4 | P. 84x4/4 | L. 145x4/4 | K. 148x4/4 |
|--|-------------|------------|-----------------|-----------|------------|---------------|
| 1. A térformák, formák, formatartó és formaváltó | | | | | | |
| 2. A helyzet- és mozdulatmotívumok időaránya | 1 : 5 | 1 : 1/2 | 1 : 5 | 1 : 2 | 1 : 3 | 1 : 2 |
| 3. Domináló forma- és úttípusok | | | | | | |
| 4. Térformák | | | | | | |
| 5. Domináló és gyakori útirányok | | | | | | |
| 6. Domináló és gyakori térsíkok | | | | | | |
| 7. Domináló és gyakori frontirányok | | | | | | |
| 8. Az utak és formák viszonya | | | | | | |
| 9. Az utak sebessége | 3 ; 2 | 2 ; 2-5 | 5 ; 2 | 2 | 1-3 | 1-1 1/2 ; 2-3 |
| A keringések sebessége | 8, 1/4 ; 1 | 3 ; 1 1/2 | 1 1/2 ; 2 | 3 | 1/2 | 3 ; 2 |
| 10. Alakulaton belüli domináló távolságok | 1/2 - 2 1/2 | 1/4 | 1/2 - 2 1/2 ; ~ | 1/4 - 1/4 | 1/4 ; ~ | 1/4 - 1/4 |
| 11. Jellegzetes létszámtagozódások | 8, 12, 3 | 8 | 3 ; 1/2 | 3 | 1 ; 1/4 | 3 |
| | | | | | | |

JELMAGYARÁZAT

Motivika

A táblázat legfelső sorában a tánc betűjele mellett a tánc időtartamát jelöli a mellette álló ütemfajta (a tört szám); az ütemfajta az illető tánc időtartam-adatainak alapegysége.

2. rovat
A ≈ jel a domináló motívum száma fölött azt jelenti, hogy az illető motívum többféle variánsában domináló.

4. rovat

A felső sorban a szakaszok sorszáma, az alsóban a motívumok jele áll.

5. rovat

- = dobbanás
- > = bokázás
- l = „lent” hangsúlyosság
- ↑ = „fent” hangsúlyosság
- ~ = tetszőleges (ad libitum) ismétlődés

6. rovat

- U = ugrás
- L = lépés
- F = forgás
- S = súlyt hordó láb mozgás
- Tv = testpozíció váltás

7. rovat

- = magas kargesztus
- = mély kargesztus
- = akcentuált kargesztus
- = íves kargesztus
- = tág kargesztus
- = kis kilengésű kargesztus
- = vibráló kargesztus

8. rovat

- = keresztezett kézfogás
- = mélyen tartott karral egyszerű kézfogás
- = kaputartás
- = kéz csípőn
- = keresztezett derékfogás
- = karolás
- = zsebkendő fogás
- = üvegfogás
- = köcsögfogás
- = üveg a fejen
- = szoknyafogás
- = az övzsinór bojtjának fogása

Ha az eszköz szerepe dekoratív, zárójelben van.

9. rovat

- = additív
- = ad libitum
- = határoltan additív
- = határoltan ad libitum
- = megszakítottan ad libitum
- = kombinatív

Térrajz

A táblázat legfelső sorában a tánc betűjele mellett a tánc időtartamát jelöli a mellette álló ütemfajta (a tört szám); az ütemfajta az illető tánc időtartam-adatainak alapegysége.

1a. rovat

- = a térforma jele
- = a forma jele
- = a formatartó út jele
- = a formaváltó út jele

3. rovat

III = körforma különböző frontviszonnyal

5. rovat

= 1/8 ivnél nagyobb szögű iv

= körben keringés

A többi útirányt a táncjelírásnál alkalmazott irányjelek fejezik ki.

6. rovat

- = frontális térsík
- = szagittális térsík
- = jobb átlós térsík
- = bal átlós térsík
- = egyidejűleg frontális és szagittális térsík (oszlopos alakzatoknál)
- = egyidejűleg jobb és bal átlós térsík (oszlopos alakzatoknál)

A síkfel befekettítése a mély térforma síkjele (a Bulybában a térdelő csoporté).

7. rovat

- = állandóan váltakozó front (helyben forgásoknál)
- = jobb és bal menetirány egyenlő arányban

A többi frontirányjel a táncjelírásban használatos jel.

8. rovat

- = szimmetrikus
- = párhuzamos
- = egyirányú
- = megfelelő (pont körüli szimmetria)
- = aszimmetrikus

9. rovat

= maximális körforgás-mennyiség

10. rovat

- = váll-váll mellett
- = közel egymáshoz
- = normális távolság (mint pl. a kaputartásnál)
- = távol egymástól (kb. 2-4 lépés távolság)

A következő összehasonlítás (72. ábra) a térkánonok és imitációk elosztását és elhelyezkedését mutatja a tematikai egységekben (a táblázatot a III. Tábla 1a—6a és 1b—6b táblázatai alapján összegeztük); a számok a kánonok (K) és imitációk (I) közötti időtartam ütemszámát jelölik. A K.-nál a zárójelbe tett imitáció nem tényleges imitáció, hanem csak az imitáció jellegét hordozó két periódus + $\frac{1}{2}$ periódus (20—24. térsor; mindegyik fél-periódus ugyanezt a nagylélegzetű, összetett térmotívumot tartalmazza, először két térsorban egyszólamúan, majd a következő három sorban úgy, hogy az „imitáló” szólam mellett egy másik szólam fut).

| | | | | |
|----|-----------------------------|---------------------------------|------------------------|---|
| B. | I | T | T _v | |
| | $\overline{8\ K\ 17\ K\ 8}$ | $\overline{16\ I\ 8}$ | $\overline{16\ K\ 16}$ | |
| L. | I | 1.T | 2.T | 1.T _v F |
| | $\overline{5}$ | $\overline{20\ I\ 16}$ | $\overline{48}$ | $\overline{15\ IK\ 18}$ $\overline{4}$ |
| K. | I | 1.T | 2.T | 3.T |
| | $\overline{8\ I}$ | $\overline{K4\ I\ I\ K4\ I\ I}$ | $\overline{16\ I\ 24}$ | $\overline{8\ (I)\ 6\ K}$ |
| P. | I | 1.T | 2.T | F |
| | $\overline{8\ I}$ | $\overline{14\ I}$ | $\overline{32}$ | $\overline{12}$ |
| Ü. | I | 1.T | 2.T | E F |
| | $\overline{30}$ | $\overline{60}$ | $\overline{I\ I\ K}$ | $\overline{30}$ $\overline{30}$ |
| H. | I | 1.T | 2.T | 1.T _v E F |
| | $\overline{24}$ | $\overline{24}$ | $\overline{16\ I\ 12}$ | $\overline{36}$ $\overline{25}$ $\overline{24}$ |

72. ábra

A táblázathoz aligha szükséges bővebb magyarázatot fűzni, csupán annyit kell megemlíteni, hogy az első három táncban a kánonok és imitációk elhelyezése elszört és hozzávetőlegesen szimmetrikus, az Ü.-ben és H.-ban pedig centrális (mindkettőnél a főtémában összpontosul).

Ha összevetjük a domináló motívumokat (a IV. Tábla motívikai táblázatának 2. rovata) a tánc szerkezetével, (III. Tábla 1a—6a táblázata), a következőket állapíthatjuk meg: Az Ü.-ben a domináló motívum a b-sor motívuma, ez különböző variánsokban végigfut a 2. és 3. szakaszon, és az utóbbiban a tartalom fő hordozójává válik. A B.-ban, egyetlen motívumsor kivételével, mindegyik sor tartalmazza a domináló, variálódó motívumot. A P. két domináló motívuma közül az első a b-sorban lép fel s végigfut a 2. és 3. szakaszon, a második a d-sorban jelenik meg s szintén végigfut a 2. és 3. szakaszon. A L. első domináló motívuma kettős-motívum, a c-sorban jelenik meg, végig kíséri a táncot a befe-

jező sorig, s témája az imitációknak. Második domináló motívuma először a b-sorban szerepel, s szintén a tánc egész folyamán fel-felbukkan; a harmadik a d-sorban lép fel, és az előzőhöz hasonlóan tér vissza a tánc folyamán. A K. domináló motívuma már az a-sorban megjelenik, s variánsai képezik a 6. szakasz elejének és végének kivételével majd mindegyik motívumsor fő elemét vagy részét. A táncban előforduló imitációknak és kánonoknak is ez a motívuma.

| | | | | | | | | |
|----|-----------|---------|---------|---------|---------|---------|--------|--------|
| K. | A B
A | A
A | C
N | D
NA | C
AN | E
AN | B
A | E
A |
| P. | A B
NA | A
N | B
NA | A
AN | C
A | A
AN | | |
| H. | A B
N | C
N | B
NA | D
N | A
AN | | | |
| L. | Sz A
N | B
NA | A
A | Sz
A | | | | |

73. ábra

A következő összeállításban a kísérőzenét vetjük össze a motívikai tartalommal (a motívumsorok alapján). Azt nézzük meg, mennyiben egyező az új dallam a motívikailag új tartalommal, a visszatérő dallam a motívikailag visszatérővel.⁷¹ (Itt csak néhány tánc jön számításba, mivel a B. és az Ü. kísérőzenéje egyetlen dallam ismétlődése.) Az összehasonlító táblázaton (73. ábra) az új tartalmat N-nel (novum), a régít A-val (antiquum) jelöljük. Ahol a tartalom új és régi egyben, a kettő közül azt írjuk elsőnek, amelyik a domináló. A H. motívikailag híven kifejezi a dallam változást (új dallam, új tartalom); a másik három táncban ez csak kis részben van így, az új dallamok motívikai anyaga túlnyomó többségében új+régi tartalmú, de előfordul a K.-ban és a P.-ban, hogy tisztán régi tartalmú. A visszatérő dallamokra viszont az jellemző, hogy tartalmuk felerészben csak régi, felerészben új+régi.

Ha áttekintjük a III. Tábla 1a—6a táblázatait alapján a szakaszok és sorok tagolásának (frazírozás) viszonyát a kísérő zenéhez, úgy megállapíthatjuk, hogy a motívikai szakaszok kezdete — a K. 3. és 7. szakaszt kivéve — mindig egybeesik a dallamkezdéssel, a H.-ban és L.-ben az új dallam kezdetével. — A motívumsorok néhány kivétellel a dallam, $\frac{1}{2}$ dallam vagy dallamsor elején kezdődnek. (A B. 2., valamint a L. 12. és 21. sora egy ütemes ütemelőzővel, a dallamsor utolsó ütemére kezdődik, a P. 9. sora pedig a dallamsor közepén). A térsorok tagolására ugyanaz jellemző, mint a motívumsorokéra; itt valamivel több a dallamsor közepén ill. végén, néha $\frac{1}{2}$ és $\frac{1}{4}$ ütemre kezdődő sor (a fenti motívumsorokkal egybeeső térsorokon kívül ilyen a L. 5., 14., 17., 18. és K. 6. és 26. térsora).

⁷¹ Az első dallam tartalmát nem jelöljük, mivel az csak új lehet.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a hat tánc mindegyikére jellemző, hogy dominálón a kísérezene frazírozásával összhangban tagolódik.

A következőkben azt nézzük meg, hogy egy-egy táncban mennyi a zárt és mennyi a nyílt motívum- és térsor, valamint azt, hogy hány motívum-, ill. térszakasz határolódik zárt sorral; ez utóbbi adatból tudjuk majd meg, milyen mértékben nevezhetjük zártnak vagy nyíltnek a tánc szerkezetét. A 74. ábra táblázata a III. Tábla 1a—6a táblázatának 9. és 16. rovata alapján a következőket mutatja. Az első négy táncban vagy kb. azonos a zárt motívum- és térsorok száma a nyíltakéval, vagy — a térsoroknál — valamivel több, ami azt jelenti, hogy e négy táncban a kisebb egységeknek kb. a fele tagolódik éles, jól érzékelhető cezurával. Az utolsó két táncban — különösképpen a térsoroknál — elenyésző a zárt sorok száma a nyíltakéhoz viszonyítva, ezekben a táncokban tehát alig találunk éles

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|-----|------|----|----|----|----|----|----|----|----|
| H. | z. | ny. | msz. | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | | |
| | m. | 5 | | 5 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | |
| | z. | ny. | tsz. | 1. | | 2. | 3. | | | | |
| | t. | 6 | | 6 | 1. | | 2. | 3. | | | |
| Ü. | z. | ny. | msz. | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | | | |
| | m. | 6 | | 7 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | | |
| | z. | ny. | tsz. | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | | | |
| | t. | 7 | | 5 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | | |
| B. | z. | ny. | msz. | 1. | 2. | 3. | | | | | |
| | m. | 5 | | 5 | 1. | 2. | 3. | | | | |
| | z. | ny. | tsz. | 1. | 2. | 3. | | | | | |
| | t. | 5 | | 3 | 1. | 2. | 3. | | | | |
| P. | z. | ny. | msz. | 1. | 2. | 3. | | 4. | | | |
| | m. | 6 | | 7 | 1. | 2. | 3. | | 4. | | |
| | z. | ny. | tsz. | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | | | |
| | t. | 6 | | 6 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | | |
| L. | z. | ny. | msz. | 1' | 2. | 3. | 4. | 5' | | | |
| | m. | 3 | | 20 | 1' | 2. | 3. | 4. | 5' | | |
| | z. | ny. | tsz. | 1' | 2. | 3. | 4. | 5' | | | |
| | t. | 2 | | 19 | 1' | 2. | 3. | 4. | 5' | | |
| K. | z. | ny. | msz. | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | |
| | m. | 6 | | 19 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. |
| | z. | ny. | tsz. | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| | t. | 3 | | 23 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. |

m. = motívumsor
t. = térsor
z. = zárt
ny. = nyílt

msz. = motívumszakasz
tsz. = térszakasz
□ = zárt szakasz

74. ábra

cezurát. — A zárt szakaszokat feltüntető táblázatból kiderül, hogy a H. és Ű. dominálónan zárt szerkezetű; a H. azért, mert kétszer annyi a zárt szakasza, mint a nyílt, az Ű. pedig azért, mert — bár zárt és nyílt szakaszainak száma azonos — utolsó szakasza zárt. *Részben zárt, részben nyílt szerkezetű a B. és P. Nyílt szerkezetű a L. és K.*, mert alig van zárt motívumszakasza, és mert összes térszakasza nyílt.

A IV. Tábla alapján a következő motívikai és térrajzi sajátosságokat ragadjuk ki:

Motívika

Legkisebb a motívumszáma (1. rovat) a motívikailag variációs szerkezetű B.-nak; három tánc (H., Ű., P.) motívumszáma kb. egyforma; a L.-é ezeknek kétszerese⁷², és a K.-é is jóval több.

Három táncban a domináló motívum (2. rovat) ad libitum motívum, ill. egy ad libitum motívummal párosuló kettős motívum (L.); négy táncban (Ű., B., P., K.) a domináló motívumra jellemző, hogy sokféle variánsban tér vissza, míg a L.-ben mindig azonos formában. Mindegyik táncban a domináló motívumok egyike-másika egyben kiemelkedő motívum is (3. rovat). A kiemelkedő motívumok öt táncban általában elosztva szerepelnek (az Ű.-ban a tánc második felére összpontosulnak).

Legarányosabb az új motívumok elosztása (4. rovat) a H.-ban, és a visszatérő szerkezetet figyelembe véve a L.-ben.

A domináló ritmusok (5. rovat) az első négy táncban kizárólag $\frac{1}{2}$ és egy ütemesek, két táncban vannak kétütemesek is. Az Ű. kivételével mindegyik táncban van dinamikai akcentus (dobogás); a lent-fent hangsúlyosság azonban csak két táncban (H., L.) dominál⁷³.

Dominálónan ugró tánc (6. rovat) a P., lépő tánc az Ű., a többire egyaránt jellemző az ugrás és a lépés, háromnál pedig a forgás is.

A P. kivételével mindben szerepel a kaputartás (8. rovat), és a L.-t kivéve mindben van eszköz-fogás (háromban az eszköz dekoratív szerepű).

A domináló motívumfűzés (9. rovat) három táncban azonos mértékben additív és ad libitum (H., Ű., K.), a másik háromban különböző (additív, határolt ad libitum, kombinatív); megemlítendő, hogy a nem dominálónan ad libitum fűzésű táncokban is gyakori az ilyen fűzés mód (P., L.).

Térrajz

A legnagyobb a különböző térformák és térmotívumok száma (1b. rovat) a L.-ben és K.-ban. Három táncban (Ű., B., P.) kb. azonos a térformák, formák és utak száma, míg a H.-nál feltűnő, hogy különböző formatartó útjai négyszeresei a formaváltóknak, időtartamban pedig ötszörösei (1c-rovat). A formaváltó utak négy táncban (H., P., L. és K.) rövidlélegzetűek (1d-rovat), a másik kettőben sok a hosszabb lélegzetű is. Míg a formatartó utakra általában a hosszabblélegzetűség, néha több dallam terjedelmű időtartam jellemző (1d-rovat), a L.-

⁷² A motívumoknak ezt a viszonylag nagy számát a tematizálásnál már említett virtuosos szólórész indokolja.

⁷³ A lent- és fent-hangsúlyosság dominál, mivel mindkét tánc nyersanyagát részben vagy egészében a magyarországi lippentős táncstílus motívumanyaga képezi.

ben ez az úttípus sem haladja meg a három ütemes időtartamot. Az abszolút térhelyzetek leghosszabb időtartama három táncban (H., Ű., L.) nyolc $\frac{4}{4}$ -es ütemig terjed, míg a másik háromban nem haladja meg a két, ill. négy $\frac{4}{4}$ -es ütem időtartamát.

Leginkább helyhez kötött tánc a H. (2. rovat második arányszáma), s legkevésbé az a K., a másik négynél hozzávetőlegesen egyaránt kétszer annyi a helyváltoztatás, mint a helyhez kötöttség.

A domináló formákat és úttípusokat (3. rovat) összevetve egymással szembe-
szökő, hogy három táncban a soros formák dominálnak (Ű., B., K.), és hogy csak a H.-ban szerepel egyenlő mértékben a sor-, ív- és körforma. Jellemző továbbá, hogy két táncban (L., K.) a domináló utak között szerepelnek a találkozáshoz vezető utak is⁷⁴.

A hat tánc mindegyikében egy vagy két térforma (4. rovat) általában variáltan visszatér.

Négy táncra jellemző útirányaik sokfélesége (5. rovat), öt táncra az, hogy a domináló irányok között szerepel az íves út is, háromban pedig a körben keringés is (a L.-ben kizárólag az íves út és a keringés dominál!).

A domináló térsík (6. rovat) a L. kivételével mindenhol frontális, és mind a hat táncban dominál a szembe front (7. rovat); ebből következik, hogy *öt tánc térrajza egyértelműen a frontalist hangsúlyozza*, a táncosok frontja általában a közönség felé irányul, a formák pedig dominálón a közönség felé nyitottak.

Két tánc térrajza csak vonalas (H., P.), a többiben van oszlopos térforma is; ez nem csupán a 4. rovat térformáiról, hanem a kettős térsík-jelekről (6. rovat) is leolvasható.

Az utak viszonya egymáshoz és a térhez (8. rovat) öt táncban dominálón szimmetrikus; a L.-ben azonban az aszimmetria az uralkodó, s találunk aszimmetriát a K.-ban és B.-ban is. Az Ű. kivételével mindegyik táncban sok az egyirányú út (egyszeres egyszerűség!).

A haladás sebességi fokát nézve (9b és d-rovat) a leggyorsabb iramú a L. és a B., a leglassabb a H. és az Ű.

A létszámtagozódásra (11. rovat) jellemző, hogy mindegyik táncban dominálón szimmetrikus vagy egyenlő az osztás.

* * *

Befejezésül a III. és IV. Tábla táblázatai alapján négy tánc formai jellemzését adjuk. A jellemzés a táblázatoknak nem mindegyik adatát tartalmazza. Az egyes táncok sajátosságaitól függ, hogy jellemzésükben melyik rovatuk adatai szerepelnek⁷⁵.

⁷⁴ A találkozáshoz vezető utak természetesen magukban foglalják a le- vagy kiválás tényét is, hiszen nem lehetséges a találkozás, ha előtte nem volt elválás. Így a találkozáshoz vezető utak domináló voltából a térrajz egyik karakterisztikumára — gyakori elválás + találkozás — lehet következtetni.

⁷⁵ A III. és IV. Tábla összes adatára olyankor van szükség, ha egy koreográfiának behatóbban és külön-külön kívánjuk jellemezni szerkezeti, motívikai és térrajzi sajátosságait, vagy több tánc összehasonlításánál — mivel táncként más és más rovat adatai lehetnek jellemzőek a tánc karakterére — rovatonként kívánjuk megállapítani az egyezéseket és különbségeket.

| | | | | | | |
|--------------------------------|---|-----------------|------------|------------------|---|------------------|
| A 124 $\frac{4}{4}$ -es ütemű, | I | 1.T | <u>2.T</u> | 1.T _v | E | F |
| | A | B | C | DB _v | E | A ₁ F |
| | A | BA _v | | CA _v | | |

képletű *Háromugrós* főképpen egyszeresen egyszólamú, a főtémában kétszólamú, szimmetrikus, vonalas (sor, ív, kör), frontális térrajzú, dominálónan zárt szerkezetű, additív és ad libitum fűzésű, ugró és lépő tánc.

Négy különböző tempójú, pódiajú és ütemnemű dallamainak változásával együtt változik motivikája, térrajzában azonban ez a változás csak részben tükröződik; a leggyorsabb tempójú részekben (1.T és variánsa) a térrajz helyhez kötött, a formatartó utak nagylélegzetűek, a haladás sebessége (körben keringés) lassú. A középgyors főtémában a színpad mélységét átszelő kétszólamú utak igen gyorsak és rövidek.

A *Bevezetést* és a *Befejezést* nemcsak a tánc egyik kiemelkedő, lent hangsúlyos, lépő, egyirányúan vonuló motívuma jellemzi, hanem az élesen (Bevezetés), ill. folyamatosan (Befejezés) kétszeres gyorsaságra váltó tempó is. Kiemeli a *Főtémát* a tánc ugrós, ♩ ♩ ♩ ♩ ritmusú névadó motívumának domináló volta, az őt előző valamint követő szoros, zárt formájú (keresztezett fogás) részekről eltérő szabad, akcentuált kargesztusok, a dekoratív szerepű zsebkendő lengetések és a kaputartás. Ugrós és lippentős az *1. Téma és variánsa*, akcentuált ♩-es ritmusokkal. Az *Epizód* igen lassan körben keringő, nagyívű kargesztussal keretezett, uniszónó énekkel kísért körtáncrész.

| | | | | | | |
|--------------------------------|---|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|---------------------------|
| A 195 $\frac{2}{4}$ -es ütemű, | I | 1.T | <u>2.T</u> | E | F | |
| | A | BA _v | CA _v | DB _v | B ₁ | képletű <i>Üvegestánc</i> |
| | A | BA _v | C | D | EC _v | |

motivikailag 1—2 szólamú, térrajzában négyszeresen egyszólamú, valamint 2—3 szólamú, szimmetrikus, dominálónan soros, ezen belül vonalas és tömbös, frontális térrajzú, dominálónan zárt szerkezetű, additív és ad libitum fűzésű lépő tánc.

Főtémája a környező részekről nem csupán többszólamúságával, az imitációk és kánonok tömörítésével emelkedik ki, hanem a funkcionális eszköznek, az üvegnek aktív szerepével, a szélesívű kargesztusokkal, amelyeket a második szólamban a stabil, kiemelkedő kaputartás-forma keretez, valamint az áthatoló (kapun átbújás), öblös ívű, nagy teret átfogó és hosszú lélegzetű egyéni utakkal is. *Bevezetése* és *Befejezése* minden szempontból teljesen különbözik egymástól, többek között abban is, hogy a *Befejezésben* az üvegnek aktív szerepe van. Az *Epizód* elsősorban helyhez kötött térrajzával, a csoport által keretezett szólista központba állításával különül el a többi résztől.

| | | | | | | |
|--------------------------------|----|-----|-----------------|------------------|-----------------|-------------------------------|
| A 145 $\frac{4}{4}$ -es ütemű, | I | 1.T | 2.T | 1.T _v | F | |
| | A' | B | CB _v | B ₁ | A' ₁ | képletű <i>Lippentős igen</i> |
| | A' | B | C | DB _v | A' ₁ | |

gazdag, lépő-ugró motivikájú, sokszólamú, sorosan és részben tömbösen átlós,

dominálan aszimmetrikus, fonódott térrajzú, kombinatív fűzésű, nyílt szerkezetű, szimmetrikus építkezésű tánc.

Két, különböző pódijú, azonosan prestissimo tempójú dallamával teljes összhangban tagolódnak nagy egységei. A prestissimo tempó sebességének hatását még fokozzák a ♩-okkal tűzdelt lábrítmusok.

A szimmetrikus felépítést nem csupán a keretező, ritmikus szövegmondással kísért Bevezetés és Befejezés, valamint a 2. Témát keretező 1. Téma és variánsa mutatja, hanem az imitációk elhelyezése az 1. Témának és variánsának közepén, valamint a létszámtagozódás is.

Az 1. Témát és variánsát az igen rövid lélegzetű s igen sebes iramú, dominálan találkozáshoz vezető, a sebességhez viszonyítva nagy távolságokat átszelő utak, szélesebben forgó körök és a tánc domináló motívumainak ismétlődése és visszatérése jellemzi. A 2. Téma a jelentős részben új motívikán kívül leginkább térrajzában válik külön az öt környező részeketől (a középpontba állított, helyhez kötött szólók, háttérben a szintén főképpen helyhez kötött, amorph alakzatú kísérő csoport). Viszont egységbe foglalja az 1. és 2. Témát a lipentő táncstílus (lent és fent hangsúlyosság), a gesztusok akcentuáltsága, valamint a láb- és kar mozgások éles dinamikai hangsúlyai.

| | | | | | | | | | | | |
|--|---|----------------|-----------------|-----------------------------|------------------------------|-------------------|-------------------|-----------------|------------------|---|-----|
| | I | 1.T | | | | | 2.T | | | | 3.T |
| A 124 ⁴ / ₄ -es ütemű, | A | A ₁ | A ₂ | A ₁ [∞] | A ₂ [∞] | BA _V ' | | | | | |
| | A | A ₁ | BA _V | A ₁ [∞] | BA _V [∞] | CA _V ' | DC _V ' | CA _V | A _V ' | E | |

képletű *Kalotaszegi leánytánc* frontálisan soros és átlósan tömbös, főképpen szimmetrikus, túlnyomóan helyváltoztató térrajzú, nyílt szerkezetű, additív fűzésű, dominálan lépő tánc.

Öt különböző dallama egy kivétellel visszatérő, a dallamváltások szimmetrikus építkezésűek. A dallamok pódijája részben különböző, de azonos páros osztódású. A tempó két-két különböző dallamot tartalmazó dallamcsoportonként fokozódik a lassútól a gyorsig; a 2. Téma közepén azonban az új dallam — hirtelen tempóváltással — lassan kezdődik, s a 1/2 dallam alatt gyorsul fel a 2. Téma első dallamának tempójához. A dallamváltással csak részben esnek egybe a nagy egységek határai; gyakori a 3. és 4. dallamsorra tagolódás (eltolódott frazirozás).

Motivikailag jellemző az egész táncot végigkísérő, sok variánsban előforduló ad libitum séta, amely még az ugrós és akcentuáltan szinkópás ritmusú, motivikailag gazdag és a többitől ezáltal teljesen eltérő 2. Témában is fel-felbukkan. A séta kiemelkedő és egyben domináló variánsát kísérő tág, öblös kargesztus ellentéte a 2. és 3. Témában domináló, dekoratív szerepű, vibrato-jellegű bojtforgató kézmozgás, amely a 3. Témában az öblös gesztusnak egyben ellentéte is.

Sokszólamú és sokszorosan egyszólamú térrajzát a váltakozóan rövidebb és hosszabb lélegzetű, középgyors sebességű, általában követő és találkozáshoz vezető, a térhez viszonyítva gyakran aszimmetrikus utak és különböző frontok egyidejűsége jellemzi.

A MORPHOLOGIC ANALYSIS OF FOLK DANCE GROUP CHOREOGRAPHIES

by M. Sz. Szentpál

The intention of this paper is to work out certain principles of morphologic analysis, with which the formal-compositional characteristics of folk dance choreographies arranged for the stage could be defined. The analytical principles will be illustrated by six single-movement stage choreographies of girls' group dances composed to folk tunes. (*Three-hop dance*, *Bottle dance*, *Bouncing dance*, *Girls' dance from Kalotaszeg*; choreographies by Miklós Rábai; *Bulba*: Igor Moiseev's choreography; and *On the Riverside* by Dezső Létai). The synchronized score and the detailed analytical tabulation of one of these, of the *Three-hop dance* are also presented (see Plate I.).

In folk dance the analysis of motives and space patterns is of equal importance. Since the principles of motive analysis more or less coincide with those of original folk dances (Olga Szentpál: "Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze", *Acta Ethnographica*, 1958. Tom. VII. Fasc. 3—4) whereas the analytical principles of space patterns are, in the greater part, new, the latter will be given more attention in the scope of this paper. (A great help to me in this work was given by Albrecht Knust's *Group Notation System*.)

The Principles of Space Pattern Analysis

1. The components of space patterns are the following: *structure* (formed by at least two dancers), the *path* (travelled in space by the individuals and by the dancers who form the various structures) and the *space structure* (the position of the individuals and of the structures in space).

The structure signs are Roman numerals. The three *basic structures* are: the line: I, the curve: II and the circle: III. The other, usually composite structures will be given numbers from IV on, in the sequence of their occurrence (see figs 1—2).

The Arabic subscripts indicate what I call the *front relationship* (that of the dancers within the structure). In the case of identical fronts there are four basic front relationships marked by subscripts 1 to 4 (see figs 3—14). Fronts that are not identical are marked, in the sequence of their occurrence, with subscripts beginning with 5. (fig. 15.).

The path may be an *even path* (where the dancer is in a standing position), or a *high-low path* (e. g. the dancer is on his knees, lying on the floor, or lifted higher than in a jump). Both kinds of paths may be *straight* or *curved* and within these they may be *subsequent* (one dancer steps into the place of the other) and *individual* (every dancer follows his own track). The paths are marked with Arabic numerals. The four basic types are: straight subsequent path: 1, straight individual path: 2, curved subsequent path: 3, curved individual path: 4. The circling is marked by encircling the path mark.

Each of these path types may be *structure-keeping* (during the course the structure remains unchanged) or *structure-changing* (during the course the structure changes); the former is marked by joining the signs of structure and path (figs 16—18 show structure-keeping, figs 19—23 structure-changing paths).

The path sign is given subscript 1 if it is a *penetrating* one (fig 26.) subscript 2 if it is a *detour* and subscript 3 if it leads to a *meeting* (figs 26—28).

In the case of *low-high paths* the sign of the low is: α , that of high is: γ , and the resumption of the normal path is marked: β .

The *space structure* is marked in the sequence of occurrence with a framed Arabic numeral.

2. *The smallest unit of the space pattern is the space motive*, which is either a position motive (when there is no change in space), or a movement motive, which is identical with the single unarticulated path, which is often composed of several path elements (figs 29—30).

The next *bigger unit* is the *space sequence* containing one or more space motives (and often space structures, too), and is marked by small letters. A pair of space sequences is called space cycle (figs 33—34). The biggest space unit of the single-movement dance is the *space section* containing one or more space sequences. It is marked with capital letters.

3. When speaking about the *number of voices of space patterns*, within monophony we have to differentiate between single monophony (in the space pattern there is only one structure or path: figs 35—36) and multiple-monophony (several identical structures or paths form the space pattern simultaneously: figs 37—38). In polyphonic space patterns the simultaneous structures and paths are different (figs 39—40). It is a frequent phenomenon that the polyphonic space pattern is at the same time multiple-monophonic (fig. 41).

The number of participants is included in the designation of the voice and gives information about the number of dancers forming the given structure or covering the path (figs 44—50.).

The two characteristic forms of the polyphonic pattern are: the *space canon* and the *space imitation*. The space canon consists of two voices in the least, and one of them is often multiple-monophonic. In the space motive of a space canon, the dancers enter the voice of the canon in ones, twos etc. according to their number, and usually in regular, short intervals. Examples 1—3 of Plate II are space canons.

In the case of *space imitation* the individual voices repeat the *movement space motive*, exposed by one of the voices, one after the other (often interpolated). Examples 4—6 of Plate II are space imitations.

4. When *collating the units of the space pattern* it must be established whether they are identical to, variants of, or different from, one another. The variants of the structures and space structures are marked by subscripts (see columns 17 and 19 in the Analytical Plate I). The variant factors of a structure are: the dimensions of the structure,

the scale of the curve etc. ; in the case of the space structure the position of the structure in the space plane is also a factor (figs 58—59). The path variants are not marked since there is hardly any dance where they are identical in every respect.

When collating the space sequences of space sections their content decides whether they are identical or variants of one another ; the variant is given a subscript number. A frequent phenomenon is the *composite content* : here partly new sequences are introduced, partly the content of a former sequence or section is repeated, or the content of the sequence or section entirely coincides with the content of old sequences or sections. The *sequence or section with a composite content* is given two or more letter signs (see Plate I, Analytical tabulation and columns 12 and 15 in tabulation 1a—6a of Plate III.).

5. *The space pattern is articulated* primarily according to its own requirements, therefore it often happens that the limit of the space sequence or the space section does not coincide with the limit of the simultaneous motive sequence or section (see tabulation 4a and 6a of Plate III.).

6. *The consistence of the major space units* is determined by the space motives or space sequences they contain. The consistence may be: coinciding, repetitive, repetitive with variations, different and mixed, that is repetitive + different. (The signs of consistence can be seen in columns 9 and 16 of tabulations 1a—6a, Plate III.)

Analytic tabulations (Plates I. and III.)

The detailed analytic tabulation (Plate I.) is a synchronized tabulation of music, motives and space pattern. Columns 1 to 4 contain the data of tune, tempo, dynamics, while in columns 5—11 the motive + sections, sequences + motives can be found. Columns 12—19 contain the space pattern units: space sections, space sequences, space motives. In column 18 the space structures, in 19 the signs of the division of participants can be seen. The structural tabulation of the dance is made with the help of such a detailed analytic tabulation.

Plate III from 1a to 6a shows the structural tabulation of the above-mentioned six girls' dances. These, too, are synchronous tabulations. Columns 1—10 contain the data regarding tune and motives, columns 11—18 provide the data of the space pattern. The simplest structural pattern of the same six dances can be seen on the tabulations 1b—6b of the plate, augmented with the *thematic units* (column 1.) and with proportional numbers indicating the actual *time ratio* (columns 2 and 5). In column 3 the motive sections and in the fourth column the space sections can be seen.

In plate IV there are two tabulations (where H=Three-hop ; Ü=Bottle dance ; B=Buiba ; P=Riverside ; L=Bouncing dance ; K=Girls'dance from Kalotaszeg) one of which summarizes the motive characteristics (tabulation above), the other shows the characteristics of the space pattern (tabulation below).

When examining the *motive* characteristics it is interesting to note: how many motives the dance has (1. c.), the number of the

variants (2. c.), which is the prevailing motive in the dance, if any, in which motive series it occurs (2. c.), which are the prominent motives of the dance and in which section they occur (3. c.), how are the new motives distributed during the dance (4. c.); which are the prevailing rhythms (5. c.); which are the prevailing and frequent types of motion: e. g. jump, step, turn etc. (6. c.), of what type are the contacts; are there tools employed (8. c.) and, finally, how are the motives combined (it can be additive, *ad libitum*, both can be confined and combinative; column 9.).

Studying the *characteristics of the space pattern* we are interested to find out the number of the different space structures, structure-keeping and structure-changing paths in the dance (1a—b c.), and the complete duration, the shortest and longest duration of these in the dance (1c—d c.); the porportion of the position motives as compared to the movements (2. c.); because this reveals to what extent the space pattern of the dance is static, i. e. bound to one place. We learn the prevailing structure and course types, the sections in which they occur (3. c.); the prevailing space patterns (4. c.), the prevailing and frequent path directions (5. c.); the prevailing and frequent space planes (6. c.); the prevailing and frequent fronts (7. c.). This latter can be learnt from two data: how much "frontal" the space pattern of the dance is; the relation of the paths and structures to one another and to space (8a—b c.); the distances the paths cover in average and at what speed (9a—b c. the path unit is 4/4 beat in tempo *allegretto*); the prevailing distance of the dancers from one another and within the structure (9, 10. c.) and finally, the characteristic formations in the number of participants. (11. c.)

The analytic tabulations and the collation of the different columns reveal the similarities and divergences of these six dances. Thus e. g. it is obvious from the tabulation of fig. 68 that in the motives repetitions prevail, usually in a varied form. The same is true of the space pattern — fig. 69 — but here there is much more new content than in the motives. Examining fig. 71 it is clear that practically in all dances the most common composition is a mixed composition, i. e. repetition + difference. Figure 72 shows the position of space canons and imitations in the structure of dances. In certain dances this position is central, in others it is sporadic, but approximately symmetric. Figure 74 shows the ratio of the open motives or space sequences to the closed ones; how many sections of the dance are open and how many are closed.

In conclusion the paper gives the structural analysis of four dances, based on the structural tabulation (Plate III) and on the tabulation (Plate IV) that summarizes the characteristics of motives and of the space pattern. Out of the four analyses we give here the description of one, of the *Three-hop dance*.

| | | | | | |
|-------------------------|--------|-----------------|-------------------|---|------------------|
| Structure: 124 4/4 beat | I 1. T | 2. T | 1. T _v | E | T |
| | A B | C | DB _v | E | A _v F |
| | A | BA _v | CA _v | | |

This three-hop dance is a jump-step dance mostly for one single voice; in the main theme it is for two voices, symmetrical, linear (straight, curve, circle), with a frontal space pattern, of a dominantly close structure, additive and of an *ad libitum* sequence.

Its motives change with the changes of its tunes that are of four different tempos, prosody and beats. In its space pattern, however, this change is only partially reflected: in the parts where the tempo is quickest (see Theme 1 and its variant) the space pattern is place-bound, the homostructural paths are long and the speed of progress (circling movement) is slow. In the medium-quick main theme the two voiced paths that cover the stage depth in full are very quick and short.

The *Introduction* and the *Finale* are characterized not only by one of the outstanding, stepping motives of the dance proceeding in one direction having a downward emphasis but also by the tempo that is speeded up to its double, with a sudden force in the *Introduction* and gradually in the *Finale*. The *Main Theme* stands out by the dominance of the hop rhythm ♪♪♪♪ of the dance, from which it derives its name. This and the emphatic free arm gestures, the decorative waving of handkerchiefs and the arm position forming a gate provide a contrast with the previous and subsequent parts that were tight and close in form. *Theme 1* and its *variant* are a hopping and bouncing theme accentuated with ♪ rhythms. The *Episode* is a round dance with slow circling, framed with wide arm gestures, accompanied by unison singing.

NÉPTÁNC

FOLK DANCE



A CSALOGATÓS CSÁRDÁS

Pesovár Ernő

Csárdás táncunk néhány típusa napjainkig megőrizte a szerelmi páros karakterét meghatározó *c s a l o g a t á s t*. A tánc folyamán többször ismétlődő, visszatérő szerkezeti egységet alkot ez a tánc nyelvén megfogalmazott udvarlás, amiben a férfi magamutogató széptevése (figurázása), a közeledés, elutasítás játékos feszültsége a zárt összefogódzású páros forgókban oldódik fel. A csárdásnak ezt a csapongó szerelmi líráját ismerte fel Arany János, amikor az *Öldöklő angyal* című művében a csalogatós csárdás leírásával jellemezte az elbeszélő költemény ifjú párjának szerelmét. De a csárdásnak erre a vonására utalnak a reformkori leírások, és erről adnak hírt már a XVIII. század végéről származó korai tudósítások is. Érthető tehát, hogy az európai táncirodalom is felfigyelt a csárdásnak erre a sajátosságára és mint a kötetlen, udvarló — szerelmi párosnak egyik jellemző példajaként tartja számon. Ez a tánc típus ugyanis a páros táncok történetében igen jelentős helyet foglal el, nem csak mint a történeti folyamat egyik fontos láncszeme, hanem mint állandóan ható, új formákat létrehozó és új formákban is továbbélő dinamikus tényező. Éppen ezért nem csak a magyar, de az európai tánc történet szempontjából is lényegesnek tartjuk a csalogatós csárdás vizsgálatát, az ezzel kapcsolatos problémák felvázolását mint ennek a sokrétű, szétágazó problémakörnek egyik összetevőjét.

A csalogatós csárdás jellemzését, formai sajátosságainak bemutatását megkönnyíti számunkra az, hogy nem csak olyan példák állnak rendelkezésünkre, mint a „kállai kettős”, mely kötött, megmerevített formában őrizte meg a csalogatás mozzanatait, hanem kötetlen változatait is feltárta a közelmúlt gyűjtő munkája. Ezek közül az ugyancsak Nagykovács filmre vett egyik változat a legalkalmasabb arra (részletét l. az 1. sz. táncírás mellékleten), hogy szemléltesse a csalogatás lényegét. Ezt kívánjuk elérni a tánc menetének alábbi vázlatos leírásával is:

Férfi és nő egymástól távol állva kezdi a táncot, majd a férfi a nőhöz közeledik, de az eltáncol előle. Válaszként a férfi is elfordul, majd ismét párja felé indul. Most azonban a férfi gondolja meg magát s mielőtt a nőhöz érne hirtelen irányt változtatva ismét eltávolodik. A nő is elfordul, egymásnak hátat fordítva táncolnak, majd a férfi közeledik és zárt összefogódzású páros forgással zárják a csalogatást. Ezután ismét elválnak egymástól, a nő megfenyegeti a férfit, mire az ölelésre tárt karral párjához táncol. Mielőtt azonban a férfi átölelhetné, a nő egy fordulattal kisiklik az ölelésből, erre a férfi is hátat fordít s úgy távolodik. Ismét egymás felé fordulnak, egymáshoz táncolnak és páros forgót járnak stb.

A nagykovácsi csárdás e csalogatós mozzanataival analóg jelenséget ismerhetünk fel tánc történeti emlékeink szűkszavú utalásaiban is, mint ahogy pl. a következő, 1800-ból származó leírás e mondatában is ez rejlik:

„Némelykor a két személy egymáshoz közeledik, a férfi átfogja a nő derekát, ez kezét vállán nyugtatja és így forognak egy ideig.”

Ha tanulmányozzuk az előbb leírt nagykovácsi csárdás táncírásban bemutatott részletét, képet kapunk arról is, hogy milyen rapszódikusan, lazán és nagy-

ívűen szerkesztett egységet alkot ebben a változatban a csalogatás. Különösen szembeötlő ez akkor, ha a maroszeői forgató (2. sz. táncírás) példaként közölt részletével vetjük össze, melyben sokkal sűrítettebben, azonos terjedelemben ismétlődik, illetve tér vissza a csalogatásnak a zenei egységgel párhuzamosan komponált formája. Így az előbbi, rapszódikusabb szerkesztésmód történeti párhuzamának tekinthetjük azt az 1792-ből származó értékes jellemzést, mely a következőket állapítja meg:

„A magyar tánc teljesen olyan embert jellemez, ki magát szabadnak és korlátozatlanak érzi, mivel hogy a táncos teste felső részét hanyagul mozgatva, a lábaival tetszésszerű fordulatokat tesz, *addig táncol egymagában, ameddig akar s akkor fogja meg táncosnőjét, ha eszébe ötlik és őt egész mesterkéletlenül jobbról-balra s balról-jobbra körülforgatja.*”

A csalogató csárdásnak tehát ez a lazább szerkesztésű formája tűnik fel már a XVIII. század végén, erről tanúskodnak a XIX. századi leírások és részben ez rajzolódik elénk a mai táncfolklór alapján is.

A csalogató csárdást azonban nem mindenütt találjuk meg ma már a példaként bemutatott nagyállói csárdáshoz hasonló pregnáns formában, de emléke vagy nyomai az egész magyar táncművelés területéről kimutathatók. Így a kelet-magyarországi csárdásban még megragadható férfi és nő külön táncolása és az ezt kísérő gazdag figurálás. Ezek között olyan sajátos formát is ismerünk mint az Érpatakon gyűjtött változat, melyben a helyben táncoló nő körül, körözve járja a férfi térdelőkkkel, csapásolókkal tarkított táncát, amit ugyancsak páros forgás követ. A csalogatás sokszínűen árnyalt játékosága helyett az egymás melletti lendületes elsuhanást, a pár „üldözését” figyelhetjük meg a rimóci csárdásban. További típusaiban már csak a zárt összefogódzást megszakító kifordulás, eltávolodás, és a zárt összefogódzású párosforgóba való visszatérés őrzi a csalogatás egyszerűbb formáját (3. sz. táncírás) vagy csupán a zárt összefogódzást megszakító kifordulás (4. sz. tánc) jelzi ennek emlékét. Ezek az idézett példák valamint a korábbi állapotra utaló szóbeli visszaemlékezések is a csalogató csárdás egykori szélesebb körű elterjedésére utalnak, a XVIII. század végéig nyomon kísérhető történeti emlékek pedig a csárdás egész történeti korszakára jellemző sajátosságként állítják elénk a csalogatást.

A témánkhoz kapcsolódó problémakör további összefüggéseinek feltárása érdekében először is azt kell megvizsgálnunk, hogy vajon a csalogatás csak az újstílusú páros táncunknak, a csárdásnak kizárólagos jellemzője, vagy a régi stílusrétegbe tartozó, tehát a csárdást történetileg megelőző páros táncainkban is megtalálható-e?

Erre a kérdésre Dél-dunántúl páros kanásztáncai adnak olyan választ, ami alapján a csalogatást páros táncaink korábbi történeti fázisára is jellemzőnek kell tartanunk. Az ezekben megtalálható csalogató forma bemutatására idézzük példaként az egyik Berzencén gyűjtött páros kanásztánc (5. sz. táncírás) menetét:

Férfi és nő távolról indul egymáshoz és félkézfogással folytatja a táncot. Így járják egymás körül, amit a nő magatartásának játékos kihívása kísér. Elfordulnak, eltávolodnak egymástól és ismét távoli szembenállással járják egy darabig. Nagy körív mentén kerülgetik egymást, miközben egyet-egyét pördülnek stb.

Másik példánkban, a mezőkomáromi kopogóban (6. sz. táncírás) ugyanígy a csalogatásra jellemző eltávolodást, közeledést, egymástól való elfordulást figyelhetjük meg, s az előbbi páros kanásztánchoz hasonlóan tag félkézfogás az időnként megjelenő összefogódzási mód.

Az ugrós tánc típus e változatai mellett megtaláljuk a csalogatást a páros cigánytáncokban is, ugyanígy a hirtelen elfordulások, pördülések, távolodás-közeledés formájában és egymás kerülgetésében. E páros cigánytáncokból azonban már teljesen hiányzik az összefogódzás, még a tág kézfogás sem szerepel, állandóan külön táncol férfi és nő. Ugyanez érvényes a cigányok páros botolóira. Ezekben azonban az előbb felsorolt csalogató mozzanatok mellett jelentős szerepet kap a férfi fitogtató eszközkezelése és a fegyverként használt bot támadó jellegű gesztusai.

A páros kanásztánc, cigánytánc bemutatott változatai és a botolók rokon vonásai tehát egyértelműen arra engednek következtetni, hogy a csárdás csalogatása mélyen gyökerezik egy olyan archaikus tánc történeti rétegben, mely nem csak az európai párhuzamok és tánc történeti emlékek alapján körvonalazható, hanem a hazai tradícióban is nyomon követhető. A történeti folytonosság megállapítása mellett azonban egy másik tanulságot is levonhatunk e különböző páros-tánc típusok összevetése, illetve az ezekben megragadható csalogató formák összehasonlítása alapján. S ez a tanulság a csalogatásban kimutatható eltérés, ami egyúttal a további vizsgálódásunk kiinduló pontja.

A bemutatott páros-tánc típusok közül ugyanis csak a csárdás csalogatásában jelenik meg a zárt összefogódzás, a csalogatást feloldó páros forgás, míg a többi típusból a csalogatásnak ez a mozzanata teljes egészében hiányzik, hiszen a cigánytánc és botoló összefogódzás nélküli páros, az ugrós tánc típus páros változataiban pedig csak a tág kézfogás szerepel mint összefogódzási mód. A csalogató csárdásnak ez az elhatároló jegye olyan lényeges formai kritérium, ami történetileg is meghatározó értékű és a csárdást a páros táncok késői fejlődési szakaszára helyezi. A csalogatásnak ez a csárdásra jellemző kiegészült formája így lehetőséget ad arra is, hogy megkíséreljük nyomon követni történeti összefüggéseit, kialakulásának valószínű menetét. Ennek érdekében még meg kell jegyeznünk hogy ez a csalogatást kiegészítő zárt összefogódzás és párosforgás egy tágabb, sokrétű mozdulatkomplexumnak a magja, amihez szervesen kapcsolódnak az olyan mozdulatformák mint a nő ujjalatti forgatása, emelése és buktatása, a kézzel történő kiforgatás változatos formái stb.

Mivel a zárt összefogódzás a csalogató csárdás egyik leglényegesebb elhatároló jegye, a megvizsgálandó történeti problémák közül először utalnunk kell az európai társastánc történetének egyik jelentős fordulópontjára, a zárt összefogódzású páros táncok megjelenésére. A XVI. század két társastánca a *volta* és a *nizzarda* jelzi ezt s hogy mennyire a problémánk lényegénél vagyunk azt tanúsítja az is, hogy mindkettőben szorosan átöleli a férfi partnerét, forogva táncolják, amihez a nő magasba emelése párosul.

S az a tendencia, amit a társasági tánc is jelez a *volta* és *nizzarda* megjelenésével nem kevesebb, mint egy olyan nagyhatású tánc történeti áramlat egyik korai megnyilvánulása, aminek az egész újkori tánc kultúra szempontjából nagy fontosságot kell tulajdonítanunk. De megtaláljuk ennek az áramlatnak egyéb előzményeit, szélesebb bázisra valló gyökereit is a XVI. században. Erről vallanak a német táncélethez vonatkozó történeti leírások és a paraszttánc egyes mozzanatait felvillantó ábrázolások. Idézzük a leírások közül Montaigne megfigyelését, aki 1580-ban ilyennek látta az augsburgiak táncát egy bálon:

„A férfi kézenfogta a fehérrépet, akivel azonnal megcsókolták egymást, majd kezét a hölgy vállára tette, átölelte és magához szorította olyannyira, hogy az arcuk összeért. A fehérszemély

ezalatt kezét a férfi vállára helyezte és ebben a helyzetben jártak körbe. Egész közvetlenül viselkedtek és táncoltak.”

Ugyanezt a zárt összefogódzást, továbbá az ezzel egy komplexumba tartozó mozdulatformákat, mint a forgást, buktatást, férfi és nő egymás körüli táncát, a nő ujjalatti forgatását találjuk meg a kor táncábrázolásain is, melyek rusztikusságukkal is jelzik e tánc népiségét. A XV—XVI. század fordulójáig nyomon követhető ábrázolások tehát jogossá teszik azt a felfogást, mely a táncfolklórt tekintí e párostánc típus elsődleges hordozójának a társastánccal szemben. Egyúttal utalnunk kell arra is, hogy a tánc történeti kutatás ezekben az ábrázolásokon megjelenő mozzanatokban ismerte fel a ma már megmerevedett formában élő, de a múlt századi leírásokból még szabad, kötetlen formában élénk rajzolódó csalogatós páros egyes típusainak, a steierischnek, landlerischnek és schuhplattlernek a történeti előzményeit. S ezek valóban őrzik még mai kötött változataikban is a csalogatós páros e típusának ezeket a jellemző vonásait, formuláit, melyek az eltérő stílusjegyek és motívumkincs ellenére a csalogatós csárdásban is megtalálhatók. Mindez tehát azt a tanulságot nyújtja számunkra, hogy ezek a XVI. században kirajzolódó formák egy olyan csalogatós páros körvonalait sejtetik, melyek e széles körben elterjedt párostánc típus történetileg megragadható előzményei s így a csárdás kiegészült csalogatós formájának is előképei.

A csalogatós párosnak ezekkel az új mozzanatokkal kiegészült típusa tehát a történeti források tanúsága szerint feltehetően a XVI. században indulhatott hódító útjára, ekkorra tehetjük elterjedésének korai szakaszát. Emellett szól a terjedését, térhódítását jelző krónikás feljegyzés, de ezt sejtetik az elítélő hangú megnyilatkozások, tiltó rendelkezések is. A szeméremsértő ölekezés és csók, a forgás és az ugratás közben fellibbenő szoknyák erkölcstelen látványa váltotta ki a prédikátorok felháborodását. A puritán városatyák pedig pénzbírsággal sújtották azokat, akik megfélekedve a jó erkölcstről (és nyilván a hagyományról) szemérmetlen forgásra vetemedtek.

Ez a felháborodás, mely úgy látszik nyomon kísérte ezt a rohamosan térhódító táncdivatot, nyújt lehetőséget arra, hogy nyomon kísérjük a magyar táncéletben való megjelenését, terjedését is. Ezt sejteti már a XVI. század végéről Bornemisza táncellenes kirohanása az Ördögi kísértetek-ben, a tapogatós táncra vonatkozó megjegyzésével, ami felfogásunk szerint az ezzel a táncolási móddal együttjáró szabadosságok felsorolása:

„ki barát tanzot kezd, ki tapogatos tanzot, és azba mind fület, szaiat, orrot, mellyet, czezet, mind talpig el tapogatja, Es ugy izgattyta az Satan soc fele fertelmesgre.”

Bornemisza adatának ilyen jellegű értelmezését igazolja az is, hogy a későbbi, XVII. századi tilalmak és források, melyek már határozottabban a zárt összefogódzásra, párosforgásra utalnak együtt emlegetik ezekkel a tapogatós bűnét. Így Gyulai Mihály, a dobi eklézsiának lelki pásztora, aki bujának, az ördög művének nevezi a táncot,

„mert sok bűnökkel vagyon együvé kötve, úgy mint (1) Bujálkodással (2) Szemtelen, orcátlan paráznai nézéssel (3) Fajtalan csókkal (4) Tapogatóssal (5) Ölegetéssel . . .”

Debreceni János, Polgár lelkésze pedig Szentpéteri munkájához írott előszavában már részletesen jellemzi a mozdulatformáit is ennek az ördögi bűnnek:

„Ők tudniillik testüket illegetve majd leguggolnak és hajolnak, majd fölemelkednek és ki-egyenesednek, majd lábukkal dobogatnak, kezükkel zajt csapnak, mellüket mutogatják, simogat-

ják, egymást átölelik, összesimulnak, testüket tapogatják, szájukkal kurjantanak és ordítanak, körbe-karikába forogva fejüket ingatják és fennhordják . . .”

Erre a prédikátorok által kárhoztatott tapogatóra utal a Vásárhelyi daloskönyv Balassi stílusát idéző táncnótájának is egyik részlete:

„Keskeny derekat kik hordoznak
Gyenge kart is tapogatnak,
És az mit akarnak.

S mintha az általunk nyomozott mozgáskomplexum egyik összetevője rajzolódna elének a XVI—XVII. század fordulójára datálható Fanchali Jób féle kézirat daloskönyv alábbi részletéből is:

„Haida hop, haida, hop haida, zep Kata
Karianal fogva ket kezem azky forgatta”

Az idézett szóbeli utalások mellett a csalogató páros e vizsgált típusának emlékét őrzi két történeti ábrázolásunk is. A XVII. század végéről származó képen az Éleskővár előterében táncoló pár a XVI. századi német táncábrázolásokkal rokon karakterű mozzanatot villant elének s ennek XVIII. századi, karddal járt változata a táncoló kuruc tisztet megjelenítő történelmi dokumentumunk.

A felsorolt szórványos nyomok alapján tehát joggal juthatunk arra a következtetésre, hogy vékony fonalként ott huzódik tánc történetünkben a csárdás előkészítéseként az a táncáramlat, ami a zárt összefogódzást, a páros forgást és a velük együtt megjelenő formákat táncéletünk vérkeringésébe juttatta. Gvadányi művei azután már mint széles körben elterjedt formát állítják elének a zárt összefogódzású páros táncnak ezt a forgós karakterét s példaként az 1793-ban megjelent Rontó Pálból idézzük a szóló verbunkot követő páros jellemzését:

„Mindjárt is egyikét a tántzba ragadtam
Suttyogott bocskora, ötet úgy forgattam.”

S ugyancsak Gvadányi leírása alapján rajzolódik ki előttünk az, hogy a párostánc e típusához kapcsolódó tánckezdő csók a magyar táncéletben is elterjedt lehetett.

„Meg-kaptam: derekát jól által kötsoltam,
De mivel ostmány volt, öt meg nem csókoltam.”

Gvadányi tehát már egész természetes mozzanatként említi azt, amiről a XVI. századi leírások még elítélően nyilatkoznak és amit Montaigne is jellemzőnek és említésre méltónak talált idézett leírásában.

Rövid kitérével érdemes utalnunk arra is, hogy az új táncforma a táncillemben is tükröződik s ennek egyik momentumát nyomon tudjuk kísérni a XVIII. század végétől napjainkig. A táncosnő átadásának a módjára utal Gvadányi a friss párosról szóló egyik leírásában:

„Sok legény előttem a lányt fordította
Szállok kendnek: hozzám e szókat szólotta
Átadom szívesen, mint másét, mondotta,
Mint a hintőkerék forg: kiáltotta.”

Ugyanezt az udvariassági formulát őrizte meg egy gyömörei (Győr m.) verekedés körülményeit vizsgáló jegyzőkönyv is 1842-ből. A tanúvallomások szerint az egyik szolgálégény társaival átment az Öregutcai legények kocsmájába, ahol éppen tánc volt. Az illendőség szerint néhány tánc után távoznik

kellett volna, erre a tánra viszont úgy került sor, mondja a vallomás, hogy „ott valaki egy leányt hozzám ugratván, ezzel táncolván...” jutott párhoz. Ez volt a kezdete a később elfajult látogatásnak.

Napjainkban pedig Pesovár Ferenc számolt be e szokásról Tyukodról (Szabolcs-Szatmár m.):

„Ha idegen legény ment a bálba nem mert táncost „felvenni”, mert nem tudta, hogy ki a jó táncos. Ekkor a falubeli legények, elsősorban a bálgazdák, táncoltak egyet egy lánnyal az idegen legény előtt és odavezették, átadták a nézelődőnek.”

Visszatérve ezután a csalogató csárdásra hangsúlyoznunk kell, hogy ez az önmagában is szerteágazó kérdéscsoport csak egyik összetevője a csárdás történetének és beletorkollik a csárdás kialakulásának átfogó problémakörébe. Az elmondottak tanulsága — a csalogató forma kontinuitása és az ebbe organikusan fel szívódó hatás jelentősége — csak az új táncstílust összefüggéseiben feltáró és bemutató vizsgálat teszi majd teljesértékűvé. Ez azonban már a XIX. század első felére kiteljesedő és új korszakot nyitó stílusváltás problémája.

Befejezésül még a csalogató csárdás alakulásának néhány jellemző vonását, egyes feltételezhető történeti stádiumait kívánjuk jelezni a táncfolklórban megjelent típusok alapján.

A csalogató csárdás korai alakjának az erdélyi maroszséki forgatók alapján körvonalazható típust tartjuk. Azért az ezek alapján körvonalazható típust, mivel a maroszséki forgatók abban az eleven és dinamikus táncéletben, amiben napjainkig is élnek, nyilvánvalóan nem tekinthetők megmerevedett tánc történeti emlékeknek. Kontúráiban mégis emögött a tánc típus mögött bontakozik ki a csalogató csárdás archaikus formája, illetve archaikus formájának elmosódott sziluettje a következő megfontolások alapján. A maroszséki forgatók ugyanis bizonyos szempontból átmenetet jelentenek a régi és új táncstílus között. Motívumkincsük rokon a csárdás motívumkincsével, de felépítésük, szerkezetük alapján a régi stílusréteghez tartozó egyes tánc típusokhoz állanak közelebb. Alátámasztja ezt a felfogásunkat a csárdástól eltérő zenei kíséretük is.

Ezzel szemben a már kiforrott csárdás stílus csalogató típusának azt az oldottabb szerkezetű formát tekintjük, amit a történeti leírások is hitelesítenek s amire példaként a nagykállói változatot közöltük.

A többi bemutatott csalogató forma már a csárdás további alakulásának egyes jellemző vonásait tükrözi. Ilyen vonás a csalogató rész fokozatos elszegényedése, jelzészzerűvé vált leegyszerűsödése. Szervesen összefügg ez a férfi és nő külön táncolásának fokozatos eltűnésével, a zárt összefogódzás állandósulásával, amikor már csak a kifordulások őrzik a csalogató emlékét. De a táncfolklór alakulásának egyik jellemző törvényszerűségére hívják fel ezek is a figyelmünket, a „polgárosulás” egyre jobban ható és érvényesülő tendenciájára.

Budapest, 1966. november

Pesovár Ernő

IRODALOM ÉS JEGYZETEK

Mivel tanulmányom egy részletesebben is kimunkálásra váró koncepciónak a gondolatmenetét tartalmazza, nem tartottam szükségesnek az aprólékos jegyzetapparátust. Összefoglalóan utalok arra a leglényegesebb irodalomra, amire elgondolásom kialakításában elsősorban támaszkodtam.

A csalogatós páros átfogóbb problémakörére Richard Wolfram munkái hívták fel a figyelmet, így: „Die Frühform des Ländlers”, *Zeitschrift für Volkskunde*, Berlin 1933., *Die Volks-tänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*, Salzburg 1951., különösen a „Werbetänze” című fejezet és a mellékletekben közölt 1-es számú táncbrázolást értékelő tanulmánya: „Zwei Volkstanzbilder aus dem ausgehenden Mittelalter”, különnyomat a *Jahrbuch des Musealvereins Wels* 1961/62 kötetéből. Az ő munkái alapján rajzolódik ki a steierisch, landlerisch és schuhplattler összefüggése a csalogató páros korábbi történeti előzményeivel s ezt támasztja alá Karl Horak: „Der Schuhplattler in Tirol”, *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. Bd. 10. Wien 1961. Az ebben közölt leírások alapján hasonlítható össze a már megmerevedett csalogatós forma a csárdásban még megragadható kötetlen típussal.

A német táncművészetre vonatkozó forrásanyag bő tárháza Böhme: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886 I. kötete. A prédikátorok táncellenes állásfoglalását, tánc tiltó rendelkezéseket és a táncéletre vonatkozó korabeli megfigyeléseket is közli és ez erősítette meg bennem a táncáramlat fokozatos térhódításának XVI. századi időpontját. Megjegyzem ezzel kapcsolatban, hogy a német nyelvterület tánc-történeti felfogása nem használja a csalogatós párosnak ezt az elhatárolását, amit a magyar anyagon belül a régi és újstílusú páros táncok kettéválasztásában követtem. Ilyen szempontból tehát újra kell értékelni az egész történeti anyagot és azt is amit e probléma megragadásához az európai táncfolklór is kínál.

A csalogatós párosnak a táncfolklórban és a történeti társastánc kultúrában megjelenő változatos formáira eligazítást nyújt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933. Újabb ilyen jellegű összefoglalás M. Louis: *Le Folklore et la Danse*, Paris 1963. Vázlatosabb tájékoztatást ad Boehn: *Der Tanz*, Berlin 1925., és Schikowski: *Geschichte des Tanzes*, Berlin 1926. Mindkettőben a problémakört érintő anyag.

A magyar néptánc két stílusrétegének elhatárolása, a XVIII. századnál régebbi történeti réteg és a XVIII. századtól nyomon követhető új táncstílus problémáinak összefoglalása Martin Gy.: „Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai”, *MTA Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XXI.* kötet 67—69. old. és Pesovár E.: „Les types de la danse folklorique hongroise”, *Studia Musicologica*, Tomus VII. 1965. 103—108. old., továbbá „Új táncstílusunk kialakulásának problémái” című kéziratom. Az ugrós tánc típusra vonatkozóan még Martin Gy.—Pesovár E.: „Motívumtípus meghatározása a táncfolklórban”, *Táncstud. tan. 1963—64.* 193—232. old.

A csárdásra vonatkozó történeti források Réthei: *A magyarság táncai*, Bp. 1924., Fabó: *A magyar népdal zenei fejlődése*, Bp. 1908. és Szentpál: *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a XIX. század első felében*, Bp. 1954.

A cigánytánc helyének meghatározása táncművészetünkben Martin—Pesovár „A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai”, *Ethn.* 1958. 424—436. oldalon és a páros botlók csalogatós karakterének vizsgálata Andrásfalvy: „Párbajszerű táncainkról”, *Ethn.* 1963. 72—76. old.

A magyar prédikátorok forrás értékű táncellenes írásait feldolgozta Réthei *i. m.*-ben, újabban Kaposi—Maác: *Magyar népi táncok, táncos népszokások*, Bp. 1958., és Maác: „Táncvilág a XVII. században”, *Táncművészet* 1952. 115—117. old. Bornemisza művének Eckhard által sajtó alá rendezett kiadásában a vonatkozó jegyzetanyag is felhívja a figyelmet a Debreceninel említett tapogatós-tánc párhuzamra.

A Vásárhelyi és Fanchali féle daloskönyv idézett szövegeinek kritikai kiadása a *RMTK.* 3. kötetében található. Gvadányitól pedig a Rontó Pál mellett az 1795-ben megjelent „Unalmas órákban való időtöltés” részletét idézem. A levéltári adalék a győri Állami Levéltárból származik, Törvényszéki iratok 1842. 322. jelzettel. Pesovár F. *i. m.* a Néptáncosok Kiskönyvtára 9—10. kötetében megjelent *Tyukod táncjai és táncélete c.* tanulmánya.

A maroszéki forgató és a lazább szerkezetű csalogatós csárdás összevetése, időrendi elhelyezése egyúttal beletorkollik abba a problémába, hogy a verbunk és csárdás e lazább szerkesztési elveit nem hozhatjuk-e párhuzamba azzal, hogy a nemzeti romantika korára esik kiteljesedésük s így e sajátosságuk lényegében azonos a romantika tágabb értelemben érvényes és törvényszerű szerkesztési elveivel. Hasonló következtetésre jutott Vargyas: „A népdal mint műalkotás”, *MTA. Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, XX. kötet (185—193. old.) művében, összevetve a régi és újstílusú magyar népdalt.

Na ne
→

A befejezésül említett „polgárosulási” tendenciával pedig arra az európai folyamatra gondolunk, ami különösen Nyugat-Európa táncfolklórában figyelhető meg határozott formában s ez a néptáncnak a polgári társastáncokhoz való hasonulása, e folyamatban lejátszódó kölcsönhatás és a néptánc fokozatos megmerevedése. Ez a folyamat lényegében nálunk is kimutatható, ha nem is olyan szembeötlő és nyilvánvaló formában.

THE ALLURING CZARDASH

by E. Pesovár

Relying on the written relics of history (literary documents, prohibitions etc), on the extant early elements of folk dances and on analogies abroad, the author endeavours to reconstruct the origin and the development of the alluring czardash. It appears in a looser structure as early as the end of the 18th century. Analogies permit to conclude that movements of sexual attraction as dance motives are deeply rooted in an archaic historic dance layer which can be traced in many parts of Europe, including Hungary. In conclusion the author gives an outline of some characteristic features and the historical stage of the development of the alluring czardash on the basis of the dance types preserved in folklore.

CAPTIONS

1. Couple dance with closed manual contact, about 1550 (Wels, Austria)
2. Dancing peasant couple, 1514 (Dürer)
3. The twirling of the girl, from 1525 (Urs Graf)
4. Movements in couple of the alluring czardash from the 16th century: turning away from each other, ducking the girl, turning in couple (Theodor de Bry)
5. The alluring movements of the Marosszék spinning dance: turning away from each other, the swinging of the girl (photo F. Pesovár)
6. Couple dance in front of Éleskő Castle, 1686
7. A Kuruts officer performing a couple dance
8. Peasants from Sáros County, about 1850
9. Schuhplattler, before 1820
10. The czardash of Csaba
11. Alluring czardash, first half of the 19th century

The image displays a musical score for a piece titled "Csárdás. Nagyálló" from Szabolcs-Szatmár m. The score is written on a grand staff with a treble clef. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The accompaniment is highly complex, featuring a variety of rhythmic patterns and symbols, including circles, squares, and triangles, which likely represent specific dance steps or instrumental techniques. A legend at the bottom left indicates that a triangle symbol represents a "szoknya" (skirt). The score is divided into several measures, with some measures containing multiple symbols. The overall style is characteristic of traditional Hungarian folk music notation.

1. Csárdás. Nagyálló (Szabolcs-Szatmár m.). MTA Ft. 260.

Gyűjtők: Martin György, Bacskay Katalin, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Vargyas Lajos

Megjegyzés: A közölt táncokat filmről lejegyezte Lányi Ágoston

$\text{♩} = 100$

simile...

p *mf* *f*

$\text{♩} = 100$

p *mf* *f*

Musical score for the first system, featuring a single melodic line on a staff with various notes and rests.

simile...

Musical score for the second system, including a melodic line and a complex piano accompaniment with multiple staves and various markings.

Musical score for the third system, continuing the melodic and piano parts with detailed notation and dynamic markings.

♩ = 96

2. Marossszéki forgató. Makkfalva, Románia. MTA Ft. 459.
Gyűjtők: Borbély Jolán, Eröss László, Martin György

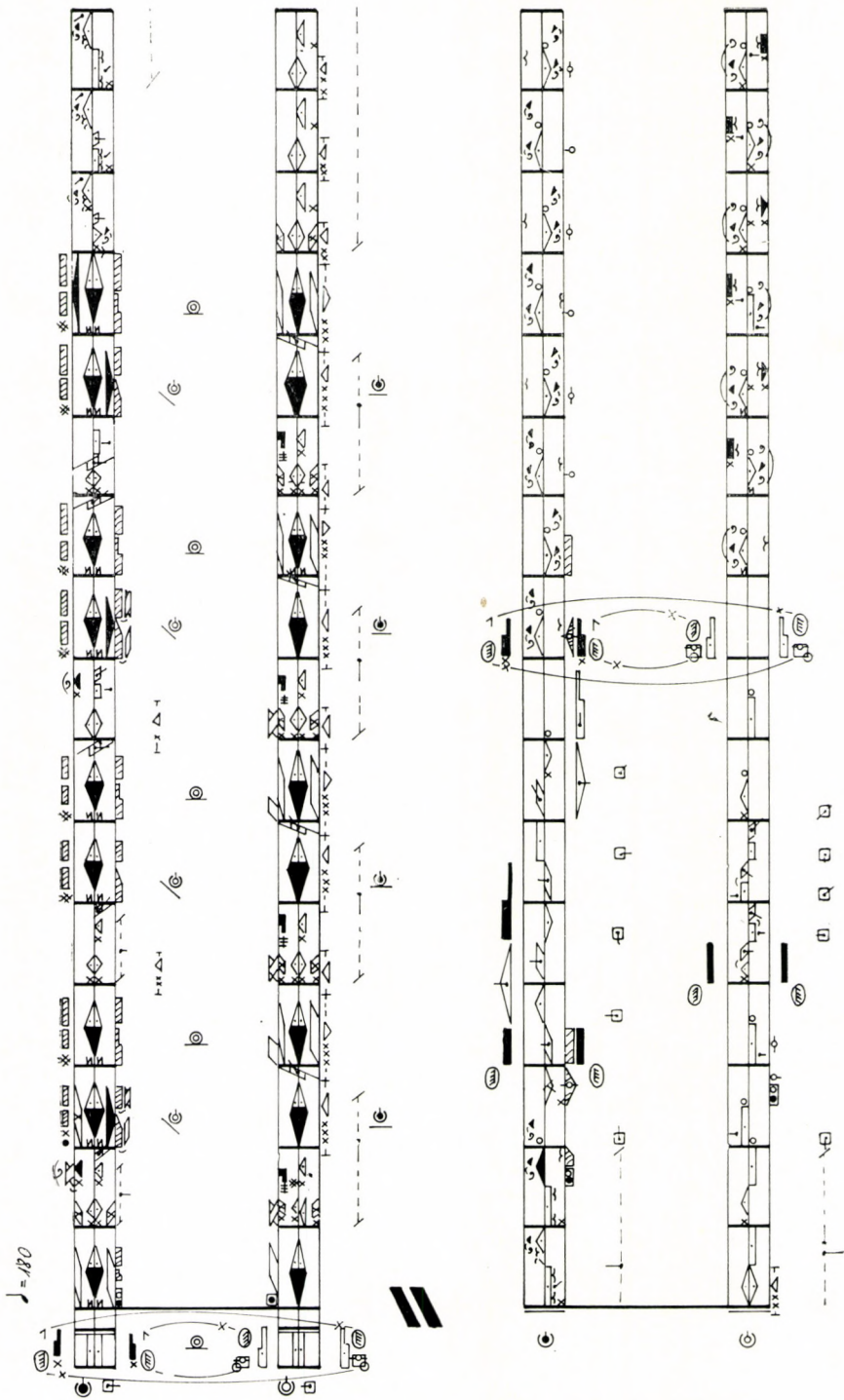
♩ = 240

simile

The musical score consists of two systems of notation. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 240$ and a *simile* instruction. The notation is highly rhythmic, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes. Various performance markings are present, including 'x' and 'y' above notes, and 'z' below notes. The second system continues the piece, featuring dynamic markings such as *mf* and *f*. It includes a section with a double bar line and a repeat sign, and concludes with a final cadence. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

3. Csárdás. Bag (Pest m.). MTA Ft. 235.

Gyűjtők: Kiss Márta, Martin György, Timár Sándor



4. Csárdás. Berzence (Somogy m.). MTA Ft. 203.

Gyűjtők: K. Kovács László, Pesovár Ernő, Szóts István

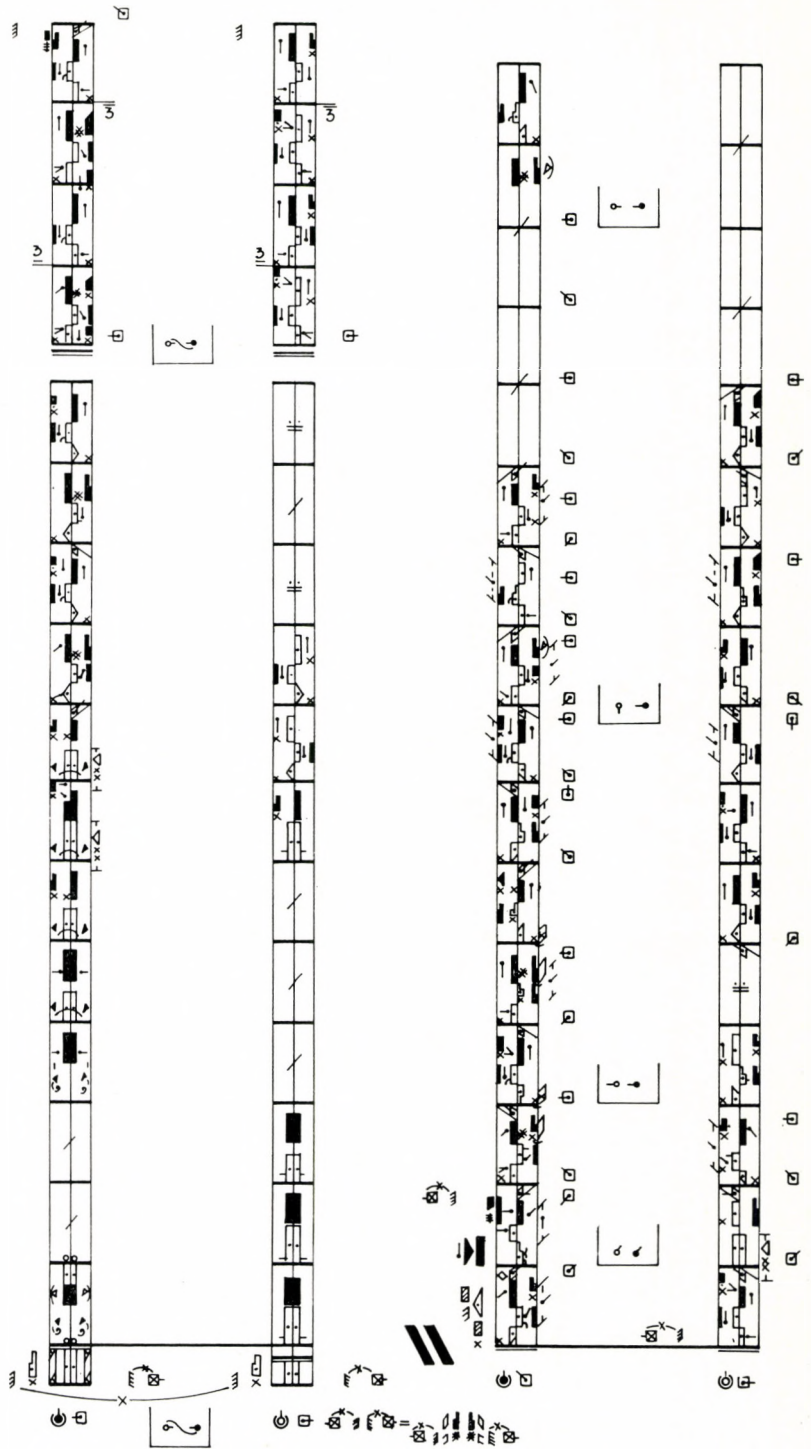
A single staff of music in treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The staff is positioned at the top of the page.

A single staff of music in treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The staff is positioned below the first staff.

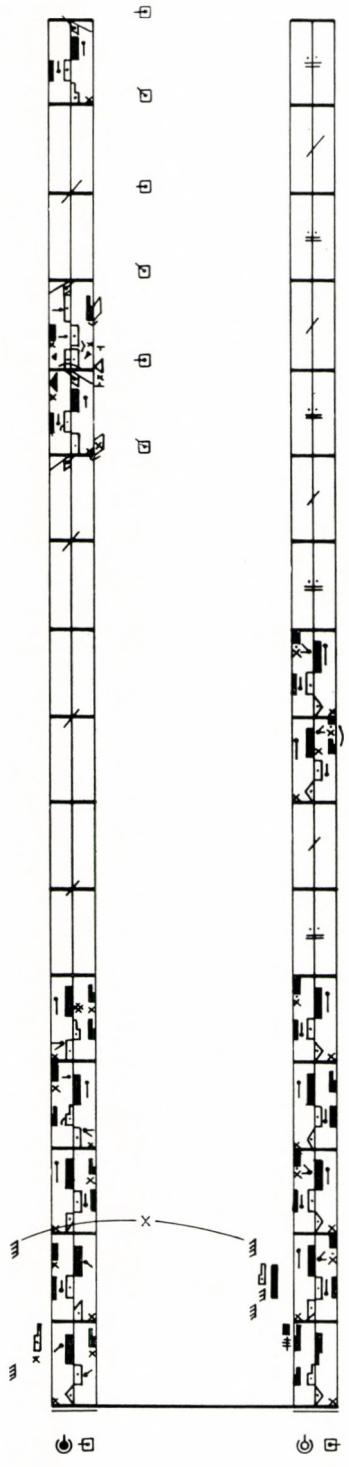
A single staff of music in treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The staff is positioned below the second staff.

A single staff of music in treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The staff is positioned below the third staff.

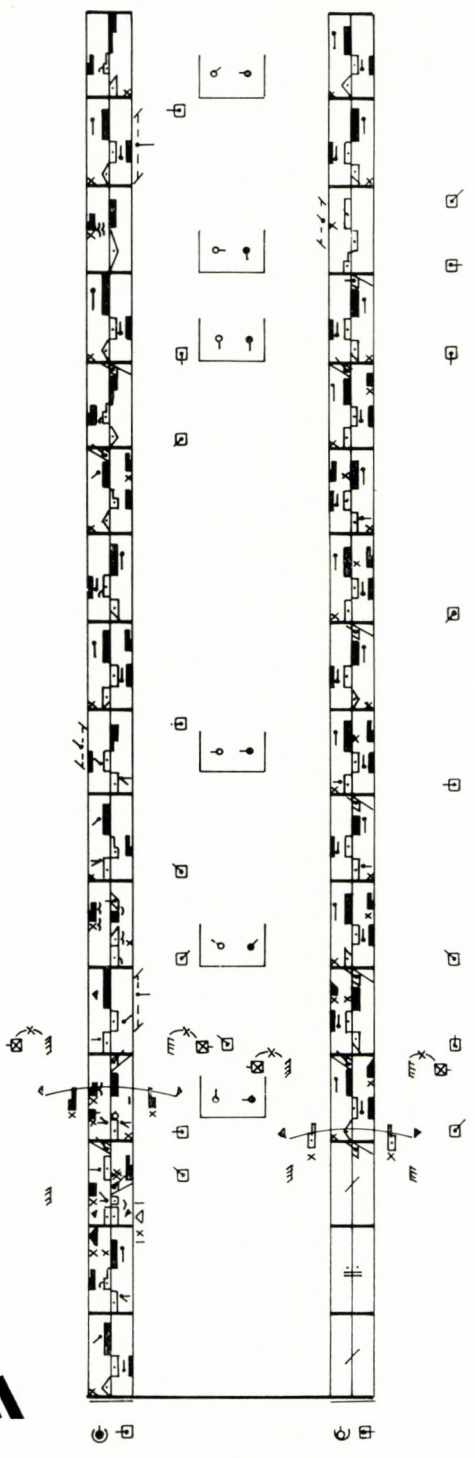
A single staff of music in treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The staff is positioned at the bottom of the page.



6. *Kopogó*. Mezőkomárom (Fejér m.). MTA Ft. 6.
Gyűjtő: Molnár István



//





1. Zárt összefogódzású párostánc ábrázolás kb. 1500-ból (Wels, Ausztria)



2. Táncoló parasztpár 1514-ből (Dürer)



3. A táncosnó ujj alatti forgatása 1525-ből (Urs Graf)



4. A csalogatós páros mozzanatai a XVI. századból:
Egymástól való elfordulások, a nő buktatása és párosforgó (Theodor de Bry)



5. Marosszéki forgatós csalogatós mozzanatai, elfordulások és a nő átvetése (Pesovár Ferenc felvételei)



6. Párostánc Éleskő vára előterében, 1686



7. Párostáncot járó kuruc tiszt



8. Parasztok Sáros Vármegyéből, 1850 körül



9. Schuhplattler, 1820 előttről



10. Csabai csárdás



11. Csalogató csárdás, XIX. század első fele

A NÉPTÁNC ÉS NÉPI TÁNCZENE KAPCSOLATAI

Martin György

A néptánc és népi tánczene kapcsolatainak — pontosabban az egyes tánc-típusok zenekíséretének — vizsgálata elhanyagolt terület szakirodalmunkban.² A magyar népzene- és néptánc kutatás kifejlődésének nagy időbeli különbségei szükségszerűen a két szakterület bizonyos elszigetelődését is jelentették.³ Az egymástól függetlenül létrejött, különböző eredmények egyeztetéséhez, szintéziséhez még hiányzik a komplex szemlélet; ennek kialakítását ma még mindkét részből több tényező akadályozza.

Tánc kutatásunk csak az utóbbi években kezdte meg a magyar tánc kincs fő tánc típusainak, típus családjainak többoldalú meghatározását.⁴ A korábbi össze-

¹ Elhangzott 1964. I. 30-án a MTA Bartók Archivuma és a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata közös vitadélutánján. Az előadás kivonata megjelent a Táncművészeti Értesítő 1964. 1. sz. — Francia nyelven rövidebb formában, más zenei és táncpélda-anyaggal. Martin György: Considerations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires. *Studia Musicologica* VII. (1965) 315—338. l. — Itt mondok — sajnos részben elkésett — köszönetet Kodály Zoltánnak, Járdányi Pálnak valamint Vargyas Lajosnak, akik e tanulmány végleges formájának kialakítását tanácsaikkal segítették.

² Sem népzene kutatásunk, sem az elmaradottabb néptánc kutatás összefoglalóan még egyáltalán nem, részleteiben pedig nem az említett szempontból foglalkozott e mindkét terület számára jelentős kérdéssel. Népzenei tanulmányok és összefoglaló gyűjtemények — néhány kivételtől eltekintve — perifériális helyet szentelnek a tánczenének, szintézisre törekvő táncvonalozású munkák pedig ugyancsak mellőzik a táncok zenei kíséretének tárgyalását. Egy táncfajta kísérőzenéjének monográfiájával — mint amilyen Hoerburger F.: *Die Zwiefachen* (Berlin 1956) c. műve — még nem rendelkezünk.

A magyar népi tánczenével foglalkozó fontosabb tanulmányok és anyag publikációk a következők: Lajtha L.: *Székpenyerűszentmártoni gyűjtés*. Bp. 1954., — *Széki gyűjtés*. Bp. 1954., — *Kőröspataki gyűjtés*. Bp. 1955., — *Dunántúli táncok és dallamok* I. k. Bp. 1962., — *A Magyar Népzene Tára* III. B. *Lakodalom*. Bp. 1956. Szerk. Bartók B.—Kodály Z., Sajtó alá rendezte: Kiss Lajos,—Vargyas L.: *A Somogy megyei táncdallamok (Somogyi Táncok)*, Bp. 1954. Szerk. Morvay P.—Pesovár E.), — Vargyas L.: *A duda hatása a magyar népi tánczenére* (MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei VIII. (1956) 241—291. l.) — Kiss L.: *A tánczenegyűjtés problémáiról (Táncművészeti Értesítő 1956.)* — A bukovinai székelyek tánczenéje (*Tánc tudományi Tanulmányok* 1958.) — Népi verbunk-dallamainkról (*Tánc tudományi Tanulmányok* 1959—60.) — Dincsér Oszkár: *Két csiki hangszer*. Bp. 1943. — Volly I.: *A népi együttesek zenekíséretéről (Táncművészet 1951. 4. sz.)*.

Történeti tánczenei tanulmányok és anyag publikációk, forráskiadások: Szabolcsi B.: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Bp. 1947. — *A magyar zene évszázadai* I—II. Bp. 1959—61. — Kodály Z.: *Magyar táncok 1729-ből (Új Zenei Szemle 1952.)* — Major E.: *Népdal és verbunkos (Zenetudományi Tanulmányok* I. Bp. 1953.) — Bónis Ferenc: *Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből (Zenetudományi Tanulmányok* I. Bp. 1953.) — A Vektorisz-Kódex szvit-táncjai (*Zenetudományi Tanulmányok* VI. Bp. 1957.) — Falvy Z.: *A Linus féle XVIII. századi táncgyűjtemény (Zenetudományi Tanulmányok* VI. Bp. 1957.) — Domokos P. P.: *Magyar táncdallamok a XVIII. századból (Zenetudományi Tanulmányok* IX. Bp. 1961.)

³ 1945 után a Néptudományi- és a Népművészeti Intézetben, valamint a MTA Népzene-kutató Csoportjában alakult ki — sajnos csak időleges, alkalmi jellegű — kapcsolat tánc- és zene-kutatók között, melynek mindössze két publikált eredményére utalhatunk: *Somogyi táncok*, Bp. 1954. — *A Magyar Népzene Tára* III. B. *Lakodalom*. Bp. 1956.

⁴ Martin Gy.: *Magyar tánc típusok kelet európai kapcsolatai. MTA I. Oszt. Közl. XXI. (1964)* — Pesovár E.: *Les types de la danse folklorique hongroise. Studia Musicologica* VII. (1965).

foglalásokban bizonytalanul, egységes osztályozási szempontok nélkül, másodlagos, konvencionális tényezők kiemelésével történt meg az egyes táncfajták elkülönítése, meghatározása, mely többek között a tánczenei kíséret figyelembevételét is nélkülözte.⁵

Népzeneatudományunk elsősorban a vokális dallamok számára alkotta meg osztályozási kategóriáit, s ezekbe a táncdallamok szükségszerűen alkalmazási keretüktől, az egyes tánc típusoktól s egymástól elszakítva illeszthetők csak bele. Emellett nem kerülhetett még sor arra, hogy népzeneünk különböző rétegeiből, dallamtípusaiból verbuválódó, de alkalmazásuk következtében mégis viszonylag egységes, főleg ritmikai tényezők szempontjából hasonló táncdallamokat megfelelően rendszerezünk.

A komplex szemlélet a tánc és tánczenei anyag átfogó rendszerezését nagymértékben megkönnyítené, vagyis egyfelől a táncanyagot tenné áttekinthetővé a zene segítségével, másrészt a tánczenét a tánc segítségével.

A következőkben néhány olyan — elsősorban a tánc kutatás számára fontos — kérdést vetünk fel, mely egyúttal támpontként szolgálhat a két kutatási terület közeledéséhez.

★

A természeti népek és parasztkultúrák tánczenéjének áttekintése során a tánczenei kíséretnek három fő típusát különböztetjük meg. Az önálló ritmuskíséret és csak dallam-kíséret⁶ mellett az európai paraszttáncok zenekíséretének túlnyomó részében a ritmikus és melodikus kíséreti elemek már szerves egységben összefonódva jelentkeznek. Ezt a továbbiakban — az előzőktől való megkülönböztetés kedvéért — komplex tánczenei kíséretnek nevezzük. E három kíséretfajta jelentősége és szerepe a mai magyar népi tánczenében különböző.

Az önálló ritmuskíséret szerepe — amikor a táncot nem dallam, hanem ritmikus zörejek, a táncnak megfelelő, meghatározott tempójú, egyszerű vagy fejlettebb eszközökkel létrehozott ritmikus motívumok, formulák kísérik — a magyar nyelvterület tánczenéjében igen csekély és elszórt adataink javarésztét feltehetően másodlagos primitivitás eseteinek tekinthetjük.⁷

⁵ A magyar néptáncokról szóló összefoglaló munkák — (Réthei Prikkel M.: *A magyarság táncai*. Bp. 1924. — Lajtha L.—Gönyey S.: *Tánc. Magyarország Néprajza* IV. k. — Viski K.: *Hungarian Dances*. Bp.-London 1937. — Kaposi E.—Maác L.: *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Bp. 1958.) — áttekintéséből kitűnik, hogy a táncanyag értelmezésében, a tánc típusok meghatározásában a zenekíséret figyelembevétele kevés szerepet játszott s az idők folyamán egyre inkább háttérbe szorult.

⁶ Sachs, C.: *World History of the Dance*. New York 1937. 176., 181. l.

⁷ A volt uradalmi cselédség, tanyasiak, pásztorok alkalmi mulatságain még a közelmúltban is alkalmazott ún. népi szükséghangszerek tartoznak ide. Ilyenek pl. a rezonáló deszkalap (ajtó, szekrény, pad, ágydeszka, teknő stb.) dörzsölése, kaparása, pléhtányér kanállal való ütögetése, a köcsögduda. A primitívebb — nem-zenész cigányok gyakorlatában a tánczenei önellátásból fakadó szükségmegoldások néhány sajátos fajtája él. A Duna—Tisza közí, alsó-tiszavidéki cigányok kevés vízzel megtöltött fedetlen, szűknyakú vizeskanna tetejének tenyérrel és oldalának gyűrűskézzel való ütögetésével hoznak létre ritmikus kíséretet, amely mély puffogó, öblös és éles, kemény, magas hangok váltakozásából tevődik össze. A türkevei cigányok bádog mosdótálat használnak dob gyanánt. A jászági, Cegléd környéki cigányok két bádogkanál domború felének egymáshoz, homorú felének pedig tenyerükhöz és combjukhoz ütögetésével produkálnak — castagnettára formailag és hangzásban is emlékeztető — ritmikus kíséretet. A tiszántúli, főként felső-tiszavidéki cigányok a közismert, általánosan elterjedt „szájbögzés” speciális formáit néha önállóan, dallam nélkül is használják tánckíséretre. Ilyenkor az emberi hangok széles skálája — különböző dinamikájú explozívaktól a nazálisokon keresztül a csettintő hangokig — a dobpergéshez hasonló, de hangszínekben sokkal gazdagabb, változatosabb ritmikus kíséretet hoz létre.

Az önálló dallam-kíséret — amikor a tánchoz csupán énekelt, vagy hangszeren előadott dallam járul ritmus-kíséret nélkül — már gyakoribb a magyar tánczenében, de jellemzőnek ma már ez sem mondható. Táncos gyermekjátékainkon kívül — csupán a Felföldön és Dél-Dunántúlon elterjedt — leánykarikázókhoz kapcsolódik állandó jellegű vokális, melodikus kíséret. Más táncfajtákhoz csak alkalmilag, többnyire szükségből járul önálló hangszeres, melodikus kíséret.⁸ A magyarországi cigánytáncokhoz és botlókhoz kapcsolódó sajátos vokális-melodikus tánckíséret virágzásának nyilvánvaló oka, hogy a cigányság primitívebb rétegei még ma is szinte teljes mértékben tánczenei önállóságra vannak berendezkedve, mivel a körükből kikerülő zenész cigányok saját táncaikat már nem, vagy igen ritkán kísérik.

Az önálló ritmikus és melodikus kísérettípus tehát ma már perifériális jelentőségű tánczenénkben, mert a kettő szerves egységéből összetevődő fejlettebb tánczene szinte teljesen kiszorította.

A mai magyar tánczenében az ún. *komplex-kíséretnek* van uralkodó szerepe, amikor a melodikus és ritmikus alkatrészek összeforrvá, önállóságukat egyre inkább feladva képezik a tánczenei kíséret legfejlettebb formáját. A két alkotóelem közötti összhang és egyensúly a hangszerek és hangszeregyüttesek fejlettségének megfelelően különböző mértékben valósul meg. Ahol komplex tánczenét egyszerű eszközökkel hozzák létre — primitív maradványokat őrző szükségmegoldásokban⁹ — még a dallami és ritmikus kíséret viszonylagos önállósága tapasztalható (vö. 1—2. dallampélda). Az önmagukban is komplex tánczenét szolgáltató népi hangszerek — duda, citera, tekerő — esetében¹⁰ a melodikus- és ritmikus elemek egyensúlya természetesen még nem érheti el azt a fejlettségi fokot, ami csak zenekari összeállításokban lehetséges, amikor a különböző funkciójú hangszerek egymáshoz igazodva, önállóságukat teljesen feladva valósítják meg a kétféle kíséreti elem tökéletes összhangját.

Mivel táncaink döntő többségéhez már hosszú ideje e harmadik kíséreti típus kapcsolódik, számunkra ennek tanulmányozása látszik legfontosabbnak. Tánc és zene összefüggésére, kölcsönhatására vonatkozó kutatásokat, s ezzel kapcsolatosan a táncdallamok — illetve általában a giusto dallamok — tánc-

⁸ Itt jegyezzük meg, hogy a furulya, mint tánckísérő hangszer ma már ritka a magyar nyelvterületen. A moldvai csángók, erdélyi román és magyar pásztorok tánc alkalmával a furulyát „dunyonyogósan” vagyis egyfajta, a gégében képzett zöngével fújják, s ezzel a technikával tulajdonképpen komplex tánczenei kíséret szolgáltatására alkalmas hangszerré teszik. Minél többen táncolnak a furulyaszóra, a furulyás annál erősebben duruzsol bele hangszerébe, s ilyenkor a dallam szinte alig hallatszik a ritmikus mély bűgás mellett. Ezt az egyhangú morgást azonban rendszeresen megszakítják egy-egy belesüvöltéssel, mely a dallamsorok záróhangjainak kiemelését célozza és a tánc tagolásához feltétlenül szükséges.

⁹ Lásd a 7. jegyzetet.

¹⁰ Népi hangszereink primitívebb fokon önmagukban is ki tudják elégíteni azt a tánczenei igényt, mely egy többtagú zenekarral szemben a melodikus és ritmikus kíséret vonatkozásában fejlettebb fokon felmerülhet. A duda-, citera-, tekerő-muzsikában a dallamot szolgáltató alkatrészek mellett lényeges szerepet játszanak a tánc számára elsősorban fontos — a kíséret ritmikus elemét biztosító — bordósíp, vendéghúrok, kísérőhúrok is. A magyar népi hangszerekre vonatkozó néhány újabb fontos munka: Sárosi B.: A magyar népi furulya. *Ethn.* LXXIII (1962) 4. sz. — Domokos P. P.: Szültű. *Ethn.* LXXIV (1963) 2. sz. — Sárosi B.: Citera és citerajáték Szeged környékén. *Ethn.* LXXII (1961) 3. sz. — Manga J.: Hungarian Bagpipers. *Acta Ethn.* XIV. (1965). — Sárosi B.: A magyar nép hangszerei c. cikksorozata a *Muzsika* 1965—66. évfolyamában.

szempontú osztályozását csak e vizsgálat keretében végezhetjük el.¹¹ A tánc és zene kölcsönhatására utaló, kellően nem bizonyítható általános feltevések¹² helyett a komplex kíséret elemeinek egymással és a táncsal való összefüggését kell részletesen tanulmányoznunk a szerényebb, de realisabb és konkrétbb eredmények érdekében.

★

A komplex tánczene meghatározott tempójú *ritmus-kísérete* (azaz a *kontraritmus*) alapvetően megszabja a tánc ritmikai lehetőségeit, s ezen keresztül közvetve mozdulatkincsére, plasztikai arculatára is hatást gyakorol.¹³ A melódia mellett állandóan hangzó kontraritmus írja elő a tánc metrumát, mintegy kényszeríti a táncost bizonyos alapritmus megtartására, a ritmikai variálás lehetőségeit korlátok közé szorítja. A lassú és mérsékelt tempójú táncokban gyakoribb ritmikai osztódások, valamint a gyorsabbakra jellemző összevonások ezért a metrummal, a kontraritmussal megegyező ritmusértékekkel szemben mindig kisebbségben maradnak a tánc folyamán.¹⁴ Ha a kíséretitmussal következetesen ellentétes — osztott vagy összevont — értékek vannak túlsúlyban egy-egy táncban, rendszert a zenekíséretre másodlagosan ráhúzott, eredetileg más tempóhoz, metrumhoz, kíséretitmushoz kapcsolódó táncsal vagy táncrészlettel állunk szemben.¹⁵

Összefoglalva: A meghatározott tempóval kapcsolódó ritmikus kíséreti skémák meghatározzák a táncok ritmikai s más formai sajátosságainak alapvető keretét s éppen ezért a tánc típusok megállapításánál, kapcsolataik kutatásánál sem mellőzhetők.¹⁶

¹¹ Ebből adódik, hogy a csak vokális, „ülő előadásban” elhangzó, a komplex kíséret egységéből, alkalmazásukból kiragadott dallamadaratok nem lehetnek teljesértékűek táncsal kapcsolatos, illetve tánczenére vonatkozó következtetések számára. A tanulmányban vázolt tempó-, kíséret- és dallamcsoportokat mindig a tánc közbeni alkalmazása alapján határoztuk meg. Irodalmi utalásaink azonban kényszerűen érintenek időnként tánc nélküli előadás nyomán feljegyzett — s emiatt nem megfelelő tempójú — publikált dallamokat is.


¹² Ilyen pl. a dallam mozgásívének és hangterjedelmének a tánc plasztikai sajátosságaival való összefüggése (Sachs *id. m.* 183—192. l.) vagy a hangszer és a tánc előadásmódja, mozgáskincse közötti kölcsönhatás kérdése (Réthei *id. m.* 43., 142. l.).

¹³ A lassú és frisscsárdás között lényeges ritmikai, plasztikai és mozdulattípusbeli különbségek pl. szorosan összefüggenek az eltérő tempóval és kontraritmussal. A lassú csárdás mérsékelttempója mellett is a táncmozdulatok többségének főértéke a ♩, éppen a ♩-es kontraritmus hatása következtében. A friss csárdás gyorsabb tempója ellenére is gyakrabban tartalmaz ♩-os értékű mozdulatokat a felbontott $\gamma \downarrow \downarrow \downarrow$ („eszta”) kíséretitmussal hatására. Vö. a sárközi—duramenti lassú és frisscsárdások motívumkincsének ritmikáját. (Martin Gy.: *A sárközi—duramenti táncok motívumkincse*. Bp. 1964. 357—359. l.) Míg a lassú motívumanyaga elsősorban a horizontális térbeli lehetőségeket, a szélesebb lépő mozgásokat alkalmazza, addig a friss a gyors tempó és osztott kíséretitmussal miatt már a helybenmozgó, szűk, vertikális irányú mozgáslehetőségeket, ugrást, lippentést alkalmaz. A lassú táncokra általában a térbeli haladás jellemző, míg a gyorsak helyben mozgóak.

¹⁴ A ♩-os kontraritmusú („gyorsdűvő”) kísérőzenével rendelkező, ♩ = 120 tempójú 3. sz. táncpéldánkban pl. a ♩-os és ♩-es mozdulatértékek aránya 87:18 (♩ = 1, ♩ = 6).

¹⁵ A ♩-es kontraritmusú, verbunk zenére alkalmazott, mástípusú, ♩-os metrumú férfitáncsal állunk szemben 4. sz. táncpéldánk esetében.

¹⁶ Itt jegyezzük meg, hogy a táncdallamokhoz járuló kíséret — népzene kutatásunk által már több ízben érintett — harmóniai vonatkozásainak (Vö. Lajtha L.: Egy „hamis” zenekar. *Zenatudományi Tanulmányok* I. Bp. 1953. — Avasi B.: Die Harmoniegestaltung eines ungarischen Volksmusikorchesters. *Acta Ethn.* 1955.) a tánc számára nincs jelentőségük. Lajtha állapítja meg, hogy harmóniai vonatkozásban az eddig ismert népi zenekari gyakorlat nem alakított ki oly tökéletes együttműködést, mint ritmikai szempontból és a táncoló közönségnek kizárólag ritmikai, tempóbeli igényei és megjegyzései vannak e bandák játékával szemben. (Lajtha *id. m.* 171—172. l.). Ki-

„jaj-nóta” típusú dallamok²² ritmikus kísérete többnyire  (lásd a 3. dallampéldát).²³

B) *Mm.* ♩ = 80—100




„Öreges”, „Ritka”, „Lassú csárdás”, „Ritka cigánytánc” (Mezőség)

„Lassú magyaros” (Gyimes)

rom. „Țiganește” (Cigányosan), „Invîrtita” (Forgató), „Joc de purtat” (Jártató tánc), „De-a lungu” (Hosszan, Lassan), „De bota” (Botos) (Mezőség, Székelyföld)

morv. „Verbunk”, „Hošije” (Legényes) (Morva-Slováckó)

A lassú párostáncok néhány régies típusában a szabad rubató ritmika kötött, aszimmetrikus ritmusalakulatokká merevedve jelentkeznek. A kíséreti alapszkéma

ilyenkor a következőképp módosul pl. $\frac{5+5}{8}$ , 9/16  vagy  (lásd a 4., 5.a. és 24. dallampéldát).²⁴

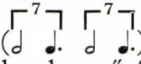
A táncokhoz a 8-, 11-, 16-szótagos, valamint „jaj nóta” típusú és augmented kanasztánc dallamok kapcsolódnak.

C) *Mm.* ♩ = 126—138

„Magyar”, „Magyar tánc”, „Ritka”, „Lassú magyar”, „Négyes”, „Kurázi” (Mezőség)

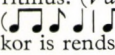
rom. „Ungurește”, „Ungurește rar” (Magyarosan, Lassú magyarosan) (Mezőség)

Gyorsabb tempójú, ♩-es metrumú, de az aszimmetria nyomait a sántító

kíséret ritmusban  még őrző ún. mezősegi „Magyar” táncfajta tartozik ide, mely verbunkszerű férfitáncot, csárdásszerű párostáncot és négyesben járt vegyes körtáncot egyaránt jelenthet (lásd a 6. dallampéldát).²⁵ A kapcsolódó

²² Népzene kutatásunk „jaj-nóta”-ként tartja számon azokat a heterometrikus, kibővült dallamokat, melyeknél a négyes sorozat izometrikus szövegsorokhoz (legtöbbször a 2. és 4. sorhoz), a dallamsor bővülésének megfelelően „Ja-ja, ja-ja-jaj”, „Csuhaaja” stb. szövegrészek kapcsolódnak. (Vö. Kodály Z.: *A magyar népzene*. Bp. 1952. Példatárt Szerk. Vargyas L. Pdt. 304—311. sz.).

²³ Az Erdély-szerte élő ún. „keservesek” és „katonakísérek” tempója, hangszeres előadása és kíséretmódja, dallamanyaga szintén e kategóriába illeszkedik. Lajtha L. *Széki gyűjtés*. Bp. 1954. c. kötetében a következő táncdallamok tartoznak a tárgyalt csoportba: 15., 24., 25., 28., 29., 29. jegyzet, 87., 87. jegyzet, 35., 36. sz. dallamok.

²⁴ További dallampéldákat lásd: Bartók B.: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*. Bp. 1934. 66. b., 67. c. dallampéldák. Vö. még Bartók B.: Az úgynevezett bolgár ritmus. (*Válogatott zenei írásai* Bp. 1948. 40—44. l.). Itt jegyezzük meg, hogy a régi erdélyi 5/8-os  „rubato előadás” nemcsak az éneklésnél, hanem a dallam táncszerű használatakor is rendszeresen érvényesül lassú tempóban. Énekelt dallampéldákat lásd: Járdányi P.: *A kidei magyarság világi zeneje*. Kolozsvár 1943. Dallampéldák. — A 11 szótagos sárközi-dunamenti lassú karikázó dallamok ugyancsak 5/8-os lüktetésűek, mégpedig éppen a táncszerű előadás alkalmával.

²⁵ E táncfajtaéhoz, ill. kíséretcsoporthoz tartozó további dallampéldákat lásd: Lajtha L.: *Széki gyűjtés*. 1., 1. jegyzet, 3., 10., 10. jegyzet. 17., 23., 23. jegyzet, 95., 96. jegyzet sz. dallamok. — Kallós Z.: Táncagyományok egy mezősegi faluban (*Táncudományi tanulmányok* 1963—64. 243. l.).

8-, 16-szótagos és „jaj nóta” típusú dallamok e tempóban gyakran jambikus lejtésűek, különösen vokális formában.²⁶

D) *Mm.* ♩ = 120—180

- rom. „Lassú csárdás”, „Verbunk” (Általános)
 „Ceardaș romînesc” (Román csárdás), „Ceardaș rar” (Lassú csárdás), „Bărbunc” (Mezőség)
 szlov. „Čardáš” (Általános)²⁷
 „Verbunk”, „Solo maďar” (Kelet-Szlovákia).

A magyar, román és szlovák új típusú, kétrészes párostáncok lassú része és a verbunk néven ismert új stílusú szóló- és csoportos férfitáncok kapcsolódnak e csoporthoz. A kíséret egyenletes, feszes gyors negyedekben mozog. A rendkívül nagy tempóskála a regionális változatok előforduló lehetőségeiből adódik.²⁸ A lassú csárdáshoz és verbunkhoz élesen pontozott, így régi stílusú alkalmazkodó ritmusú és új stílusú népdalok, a múlt századi népies műdal-termés giusto darabjai és hangszeres verbunk dallamok kapcsolódnak (lásd az 5.b., 7., 8., 19., 25., 26., 29.b., 30.b. dallampéldákat).²⁹

E) *Mm.* ♩ = 160—220

- rom. Mărunțelu, Mănăntălu, Mînîntelul, Mărunțaua (Aprózó), „Pe un picior” (Egy lábon) (Bihar)
 gor. „Goralský” (Goralosan), „Krzesiany” (Csiholó), „Ozwozny”, „Brzezowicka”

A ♩-es dúvó leggyorsabb tempójú használatára a mai magyar tánczenéből nincs példánk. A teljesség kedvéért azonban megjegyezzük, hogy a régies tánc-kultúrájú bihari románság és különösen a Tátra-vidéki goralok igen gyors 2/4-es párostáncaikhoz is ezt a kíséretmódot alkalmazzák (lásd 9., 10. dallampélda).³⁰

²⁶ Az Erdélyben igen gyakori jambikus lejtésű, vagy legalábbis ilyen elemekkel színeződő 6/8-os dallamokra néhány magyar és román példát ld. Bartók B.: *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*. 56., 57., 59., 60.b., 71.a. — Járdányi. P.: *A kidei magyarság világi zenéje*. 9.c., 19. b. dallamok. — Kodály Z.: *A magyar népzene*. Bp. 1952. A példatárt szerk. Vargyas L. 310—311. sz. — A Felső-Tisza-vidéki botoló dallamok ugyancsak hasonló lüktetésűek. Ld. e tanulmány 28. a. dallampéldáját, továbbá Martin Gy.: *Magyar tánc típusok keleteurópai kapcsolatai (MTA. I. Osz. Közl. XXI. 79. 1.)* és Martin Gy.: *Considérations sur l'analyse...* (*Studia Musicologica* VII. 329. 1.).

²⁷ A szlovák táncok közül még igen sok páros- és férfitánc kapcsolódik e kíséreti csoporthoz. E táncok formailag rendkívül közel állnak a csárdáshoz és verbunkhoz bár nevük eltérő. A szlovák tánc kutatók által „régí típusú párostánc” és „régí férfitánc” vagy a „földművelő tánc kultúra” címszóval összefoglalt tánc kategóriák mérsékelt tempójú táncai szintén ide kapcsolódnak. Lásd kötetünkben Štefan Tóth tanulmányát valamint C. Zálešák: *Ludové Tance Na Slovensku*. Bratislava 1964. c. munkáját.

²⁸ A lassú csárdás és a verbunk tempója a tánc folyamán egyrészt fokozatosan emelkedik, másrészt pedig vidékenként is jelentős eltéréseket mutat. A lassú csárdás Erdélyben (itt is elsősorban a Mezőségen) a leglassúbb, Dunántúlon a leggyorsabb. A verbunknak viszont rendkívül gyors változatai (♩ = 180—192) kerültek elő Erdélyből is (Székelyföld, Gyimes, Kalotaszeg).

²⁹ További dallampéldák találhatók tömegével Lajtha L.: *Kőrspataki gyűjtés* Bp. 1955. és *Dunántúli táncok és dallamok* I. Bp. 1962. c. munkáiban.

³⁰ További dallampéldákat Bartók B.: *Cântece Poporale Românești din Comitatul Bihor*. București 1913. 292., 293., 295., 296., 298., 299., 301., 302., 303., 304., 305., 329., 330., 331., 332., 333. sz. — W. Kotonski: *Goralski i Zbojnicki*. Cracow 1956. A bihari román és a goral gyors páros-tánc a ♩-es kíséret és a gyors tempó ellenére is többnyire ♩ értékben mozog.

II. 2/4 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ = ♩ | ♩ | stb.

A második csoportba az ún. gyors ♩ -os „dűvő”-vel kísért táncokat sorolhatjuk. A kontra, brácsa, és bőgő egyöntetűen ♩ -os alaprítmust játszik a melódia alatt,³¹ a táncok ritmikái főértéke ennek következtében mindig a ♩ . A gyorsdűvős táncok tempóskálája jóval szűkebb ($\text{♩} = 80\text{—}138$)³². Egymással több szálon érintkező két alcsoportot különböztethetünk meg.

A) *Mm.* $\text{♩} = 80\text{—}112$

- „Ritka magyar”, „Ritka tempó”, „Magyarul ritkán” (Mezőség), „Forgató”, „Marosszéki”, „Vetéllős”, „Korcisos”, „Féloláhos” (Székelyföld, Mezőség keleti fele)
- rom. „Haidăul” (Hajdu), „Ponturi” (Pontok), „Feciorește rar” (Lassú legényes), „Joc de bita” (Botos tánc), „Ungurește rar” (Lassú magyaros), (Mezőség, Délerdély, Kalotaszeg)
- „Invirtita” (Forgató), „Romîneste de-nvirtit” (Román forgató), „Joc de purtat” (Jártatós tánc), „Purtata” (Jártatós) (Mezőség, Délerdély, Székelyföld)
- szlov. „Krucena” (Forgató), „Do šaflika” (Sajtarba) (Kelet-Szlovákia)
- morv. „Sedlácká” (Öreges), „Skočná” (Ugrós) (Morva-Slovácko)

Az itt összefoglalt mérsékelt tempójú férfi- és párostáncok ritmikái gazdagságát nagymértékben fokozza a lassú tempó mellett lehetséges ♩ -os aprózás. A

kíséretritmus alapszkémája e táncoknál leggyakrabban ♩ ritkábban ♩ vagy ♩ . A délerdélyi román változatokban ehelyett gyakran ♩ ritmus szerepel, a mezősegi román párostáncokban pedig 9/16 ♩ | ♩ | vagy ♩ / ♩ . (Invirtita, Joc de purtat)³³ A kísérődallamok a magyar és román táncok esetében mindig ún. hangszeres kanásztánc-, ill. „ardeleana”-típusú dallamok.³⁴ (Lásd a 11., 12., 13. dallampéldát).

B) *Mm.* $\text{♩} = 120\text{—}138$

- „Legényes”, „Figurás” (Kalotaszeg), „Sűrű magyar”, „Tempó”, „Magyar tempó”, „Sűrű tempó”, „Pontozás” (Mezőség), „Féloláhos” (Székelyföld, Gyimes), „Silladri” (Bukovina), „Kondástánc”, „Oláhos” (Alföld)

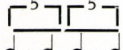
³¹ Szlovákiából van néhány adatunk arra, hogy csak a kontra és brácsa játszik gyorsdűvőt, míg a bőgő csak ♩ értékeket. Lásd. C. Zálesák *id. m.* 78. l.

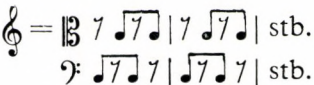
³² Szórványosan előfordul a gyorsdűvő használata gyorsabb tempóban is, mégpedig a friss csárdásnál (vö. III. B. kíséretcsoport). A városi cigányzenekarok hangverseny-csárdásaiban néha rövid időre felválthatja az „esztam”-ot. Falusi zenekarok gyakorlatában eddig csak Kalotaszegen hallottuk a friss csárdás huzamos kíséretéért.

³³ Lásd még az I. B. csoportban is ugyanezeket a táncokat. A két kíséretcsoport (I. B. és II. A.) több ponton érintkezik egymással.

³⁴ A kanásztánc-vágáns-ardeleana ritmusra vonatkozó fontosabb munkák: Bartók B.: *A magyar népdal* Bp. 1924. LXIII. 1. — Kodály Z.: *A magyar népzene* Bp. 1952. Példatárt szerk. Vargyas L. 43. l. — Vargyas L.: *A magyar vers ritmusa*. Bp. 1952. 68. l. — Szabolcsi B.: *A magyar zene évszázadai* I. Bp. 1959. 157. l. — Dallamtörténeti kérdések (*Zenatudományi tanulmányok* I. Bp. 1953. 743. l. — Bartók B.: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje* Bp. 1934. 19., 29—30. l. — Vargyas L.: *Somogyi megyei táncdallamok (Somogyi táncok* Bp. 1954.).

- rom. „Ardeleana” (Erdélyes), „Lunga” (Hosszú, Lassú), „Bătuta” (Csapkodó), (Alföld), „Sărita” (Ugrós), „Ungurește iute” (Gyors magyaros), „Bărbunc” (Mezőség), „Fecioreasca” (Legényes), „Ponturi” (Pontok), (Délerdély)
- cig. „Cigánytánc” (Alföld)³⁵
- szlov. „Odzemok” , „Hajduch” (Általános), „Marhaňská” (Kelet-Szlov)
- gor. „Zbojnicki” (Betyártánc) (Lásd 16. dallampélda).

A régi típusú ♩-os metrumú férfi- (és páros) táncok gyorsabb tempójú csoportjában a ♩-os kíséreti szkéma szintén  és ♩ (Délerdély) formában variálódik. A kapcsolódó dallamok a magyar és román táncváltozatok esetében itt is mindig hangszeres kanásztánc-, ill. ardeleana-típusú dallamok. (Lásd 14., 15. dallampélda).³⁶

III. 2/4  stb.

A harmadik, ún. „esz-tam” kíséretfajta esetén a kontra és brácsa, illetve bőgő nem egybevágó, hanem megosztott, ellentétes, egymást kiegészítő együttműködéssel hoz létre ♩-okra felbontott, sajátosan lüktető ritmikus kíséretet. Ez a kíséretmód a tánc számára éppúgy a ♩-os ritmikai főérték használatát sugallja, miként az előző csoport esetében a gyorsdűvő.³⁷ Az „esz-tam”-mal kísért táncok tempóskálája ismét tág, de mindig gyorsabb táncokhoz kapcsolódik (♩ = 120—240), melyek egymástól határozottan elváló két csoportot képeznek.

A) *Mm.* ♩ = 120—138

- „Kanásztánc”, pászortáncok, eszközös táncok (botos, seprűs, üveges, sapkatánc) (Általános, Erdély kivételével)
- „Ugrós”, „Háromugrós”, „Cinege”, „Dús”, „Tustoló”, „Verbunk”
- „Mars”, „Oláhos”, „Szakácstánc” stb. (Dunántúl, Alföld, Felföld).
- „Verbunk sűrűje” (ÉNy. Dunántúl)
- „Sűrű csárdás”, „Csárdás”, „Sűrű cigánytánc” (Mezőség)
- „Sebes magyaros” (Gyimes)
- Polka (Általános)

cig. „Cigánytánc” (Dunántúl, Alföld, Felföld)³⁸

³⁵ A magyarországi cigányok *nem zenész* foglalkozású rétegei körében a cigánytánc kíséreteként — főleg a Tiszántúlon — a gyorsdűvős kíséretmódot használják. Vö. a 38. jegyzettel.

³⁶ További dallampéldákat lásd: Lajtha L.: *Széki gyűjtés* 5., 6., 11., 14., 31., 32. sz. dallamok. — Bartók B.: *Bihar*. 313—317. sz. dallamok — Martin Gy.: *Magyar tánc típusok kelet európai kapcsolatai* 2—3., 6. sz. dallampéldák.

³⁷ Éppen ezért a „gyorsdűvő” és az „esz-tam” gyakran helyettesíthetik egymást anélkül, hogy a tánc metrikájában ez zavart okozna. Mind dallami, mind pedig tánc szempontból szoros kapcsolat van a II. B. és III. A. azonos tempójú kíséretcsoport között. Vö. még a 32. sz. jegyzettel.

³⁸ A magyarországi cigányok táncának másik jellegzetes kíséretmódja a *zenész cigányok* gyakorlatában használatos. Megjegyezzük, hogy vokális kíséret esetén a „szájbőgözés” is legtöbbször ezt a ritmust szolgáltatja. Vö. a 35. jegyzettel.

- szlov. „Odzemok”, „Bašistovska”, „Polka”
 morv. „Zbojnická” (Betyártánc), (Morva-Slováckó)
 gor. „Goralská polka” (Gorál-polka)

Régi típusú táncaink — (Erdély kivételével) — általános kíséretmódja és tempója,³⁹ mely egyes helyeken a verbunk friss részéhez (Rábaköz, Szigetköz, Csallóköz) is kapcsolódik, valamint megfelel a mérsékeltébb tempójú, archaikus friss csárdásoknak is (Mezőség, Gyimes), továbbá a mars- és polkaszerű táncok kíséretével is egybevág. Az idegenes mars- és polkazenéket leszámítva a kapcsolódó dallamok többsége a régi stílus nem alkalmazkodó ritmusú, gyorsmozgású dallamaiból adódik (7-, 8-, 10-szótagúak, kanásztánc dallamok).⁴⁰ (Lásd a 17., 18., 19.b., 20., 29.a. 30.a. dallampéldákat).

B) *Mm.* ♩ = 160—240

- Friss csárdás (Általános)
 Verbunk frisse (Felföldi „Vasvári”, szatmári „Magyar verbunk”)
 rom. „Hațegana” (Hátszegi), „Hărtăg”, „Zdrancanita” (Rezgős), „Ceardaș iute” (Gyorscsárdás), „Poșovaica” (Közép és Dél-Erdély, Székelyföld)
 cig. „Cigánytánc”, „Csingerálás”, „Cingerita” (Cigánytánc), „Cigánycsárdás” (Erdély)⁴¹
 szlov. „Čardaš”, „Friška” (Friss), „Hore” (Föld), „Ukľakovaná” (Térdelgetős)
 morv. „Verbunk” frisse, „Danaj” frisse (Morva-Slováckó).




Újstílusú párostáncunk frissének tempói jelentős regionális különbségeket mutatnak. A legalacsonyabb tempójú friss csárdásokat (♩ = 120—130, lásd az előző csoportnál) az erdélyi magyarság — lassú táncokban gazdag — archaikus szigetein találjuk, a leggyorsabbakat pedig a Dunántúlon (♩ = 220—240). E tekintetben az Alföld és a Felföld frisscsárdásai átmeneti helyet foglalnak el (♩ = 160—180). A friss csárdáshoz kapcsolódó dallamanyag zömét mindenütt — a lassú csárdásban is alkalmazott — új stílusú- és népies műdalok képezik. Az alkalmazkodó ritmus azonban a frissben egyrészt merevvé válik, másrészt eltűnik. (A sorkezdő negyedek mindig pontozottak, a többi rendszerint egyenletes). Csak a frisshez kapcsolódó speciális dallamcsoportot jelentenek a hangszeres műcsárdások (Lásd 23. dallampélda). Régi stílusú dallamainkból csupán az alkalmazkodó ritmusú 7—8-szótagos dudánóták használatosak frissként (Felföld, Dunántúl. Lásd a 21. dallampéldát), Erdélyben viszont még gyakran gyorsjartatú, nem alkalmazkodó ritmusú hangszeres kanásztánc dallamok is kísérhetik a friss csárdást. (Lásd a 22. dallampéldát).

³⁹ Erdélyben ezt a kíséretet a gyorsdűvő helyettesíti. Vö. 37. sz. jegyzet.

⁴⁰ Lásd pl. a *Somogyi táncok* (Szerk. Morvay P.—Pesovár E.) dallamanyagából a „kanásztánc” és „verbung” megjelölésű dallamokat.

⁴¹ Erdélyben a cigányok jellegzetes táncá az ún. „csingerálás” tempó, kíséret, dallam és táncanyag szempontjából a friss csárdásnak felel meg, szemben a magyarországi cigányok cigánytáncával, mely viszont a legényes-ugrós-kanásztánc típusú táncokkal rokon.

ÖSSZEFOGLALÓ TÁBLÁZAT⁴²

| I. | II. | III. |
|---|---|---|
|  |  |  |
| A) ♩ = 40—80
Rubato párostánc (E) | | |
| B) ♩ = 80—100
Aszimmetrikus párostánc (E)
[Lassú karikázó (D)] | A) ♩ = 80—112
Ritka legényes (E)
Forgató (E) | |
| C) ♩ = 126—138
Lassú magyar (E)
[Botoló (C, A)] | B) ♩ = 120—138
Sűrű legényes (E)
Cigánytánc (A) | A) ♩ = 120—138
Kanásztánc (D, A, F)
Ugrós (D, A, F)
Verbunk frisse (D)
Cigánytánc (D, A, F) |
| D) ♩ = 120—180
Verbunk
Lassú csárdás
[Lassú karikázó (D, F)] | | |
| E) ♩ = 160—220
Mărunțelu (R, A)
Goralski (G) | | B) ♩ = 160—240
Friss csárdás
Verbunk frisse (A, F)
[Friss karikázó (D, F)] |

★

Az egyes táncfajtákkal szorosan összenőtt, meghatározott tempójú kíséreti skémához kapcsolódva kell vizsgálnunk a *komplex tánczenei kíséret* másik fontos — *melodikus* — *alkatrészét*, vagyis magukat a *táncdallamokat*.

A táncdallamok nem alkotnak zárt, egyértelműen körülhatárolható, állandó csoportot, hanem az egyik funkció-szerinti dallamkategóriából a másikba vándorolhatnak. A 16. századi históriás ének dallama ma egyik helyen alkalomhoz nem kötött szöveges dalként, másutt régies párostánc dallamaként él (lásd a 24. dallampéldát).⁴³ A 17. századi virágének különböző típusú párostáncokhoz kap-

⁴² Táblázatunkban az előbbi részletes felsorolásokból csak néhány legfontosabb táncípust tüntetünk fel, kiegészítve azonban olyan vokális-melodikus kíséretű táncokkal is, — []-ben szerepelnek — melyeknek ritmikai kísérete nincs, de tempójuknál, metrikájuknál fogva természetesen illeszkednek valamelyik csoportba. (Pl. leánykarikázó, botoló). A táncnevek után zárójelben elhelyezett — elterjedésre utaló — nagybetűk jelentései a következők: A: Alföld, C: Cigány, D: Dunántúl, E: Erdély, F: Felföld, G: Goral, R: Román.

⁴³ Tinódi: Egervár viadaljáról való ének c. históriájának dallama (Szabolcsi B.: *A magyar zene évszázadai* I. k. 90—91. l.) szöveges énekelt népdalként Erdélyben gyakori (Seprődi J.: Maroszéki dalgyűjtemény. *Ethnographia* 1901:362. l. — Bartók B.—Kodály Z.: *Erdélyi magyarság. Népdalok*. Bp. 1921. 138. sz.). Táncdallamváltozatai eddig Mezőségről és a gyimesi csángóktól kerültek elő.

csolódva szintén hangszeres táncdallamként kerül elő (lásd a 25. dallampéldát).⁴⁴ Egy 18. századi hangszeres táncdarab a 19. század folyamán szöveges változatban, s napjainkban újra hangszeres formában — régi típusú férfitáncunk egyik kísérődallamaként — tűnik fel.⁴⁵ Egyidejűleg, egyetlen kisebb közösség gyakorlatában is megtaláljuk ugyanazon dallamot tánchoz, valamint egyéb alkalmazásban is.

A funkcióváltás több irányban — főleg tempó, metrum és ritmus tekintetében — variálja a dallamot, s e tényezők különösen fontossá válnak a táncdallamok csoportjába való belépés esetén. A szerepváltozásból eredő különbségek szélső értékeit olyan ritkább esetek tükrözik, amikor ugyanazon dallamnak merev, kötött, tempo giusto és szabad, kötetlen rubato vagy parlando változatával is találkozunk (lásd a 26. dallampéldát).⁴⁶ A rubato és parlando dallamok „giustososodásának” máig érvényesülő folyamatát mutatják egyes régibb és újabb népies hallgató-nóták táncdallamként előkerülő változatai (lásd a 27., 30.a—b. dallampéldákat).⁴⁷

A táncdallamok viszonylag szűkebb — de még mindig szerteágazó — körén belül egy-egy dallam különböző, egymástól tempó, metrum, ütemnem és ritmika tekintetében eltérő táncfajtákhoz, sőt egyszerre többhöz is kapcsolódhat. A 15—16. századi nyugat- és középeurópai — de a 17—18. századi magyar — zenetörténeti forrásokból is közismert tánczenei gyakorlat szerint ugyanazon dallam egyidejűleg, a táncrendben egymás után következve páros és páratlan ütemű, kü-

⁴⁴ „Égő lángban forog szívem...” kezdettel, a Vektorisz kódexben (1680 körül) fennmaradt virágének (Szabolcsi *id. m.* 295 l.) dallamának énekelt és hangszeres változatai egyaránt előkerültek (Kodály Z.: *A magyar népzene*. Bp. 1937. 68. l.). A székelyföldi mérsékelt tempójú „marosszéki” nevű párostánchoz alkalmazott változatokon kívül (Vö. *Zenei lexikon*. Szerk. Szabolcs B.—Tóth A. Bp. 1930. II. k. 68. l. — továbbá e tanulmány 13. dallampéldáját) lassú csárdásként alkalmazott formája is előfordul (lásd a 25. dallampéldát), mely viszont már közel áll a „Cinka Panna nótája” néven közismert — már a 19. század elején feljegyzett hangszeres táncdarabhoz is (Kodály Z.—Gyulai Á.: *Arany János népdalgyűjteménye*. Bp. 1952. II. 8. sz., 79—80. l. — Major E. *id. m.* 225—230. l.).

⁴⁵ Az ún. „Nagyváradai dal” történeti hangszeres és szöveges változatait lásd: Major E. *id. m.* 231—233. l. — Kodály Z.—Gyulai Á. *id. m.* II. 9. sz. 80. l. — Domokos P. P. *id. m.* 278. l. — Ma élő hangszeres „Magyar tempó” néven férfitánchoz használt változata Lajtha L.: *Széki gyűjtés*. 14. sz.

⁴⁶ 26. dallampéldánk parlando előadású változatait lásd: Kodály Z.: *A magyar népzene* Bp. 1952. Példatár szerk. Vargyas L. Példatár 362. sz. — Járdányi Pál: *Magyar népdaltípusok*. Bp. 1961. I. k. 97. l.

⁴⁷ A 27. sz. dallampéldánk a „Messze, messze Rodostóban...” kezdetű parlando előadású — talán műlt századvégi vagy két világháború közti — kurucos műdalnak táncdallam változata. (Közlí a műdal szövegével együtt: *Magyar cserkész daloskönyve*, szerk. Spielenberg Gy. Bp. 1930. 95. l.). 30. a—b. dallampéldánk legrégebb feljegyzett változatai a 18. századból származnak, s később is sűrűn feltűnnek a 19. század végéig. (Bartha D.: *A XVIII. század magyar dallamai*. Bp. 1935. 62. sz. — *Ötödélszáz énekek*, Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Bp. 1953. Sajtó alá rendezte: Bartha D.—Kiss, J. 85. sz. 551—552. l.). A 19. század közepétől a gyűjtemények „Kalapom szememre vágom...” kezdetű szöveggel közlik, s parlando formája ma is e szöveggel él Szatmárban. Táncdallam változatát lásd még *A Magyar Népzene Tára* III. B. kötete 252. jegyzetében. Táncdallamként szintén gyakran előfordul egyéb népies hallgatónóták pl. „Cserebogár, sárga cserebogár...” (Kerényi Gy.: *Népies dalok* Bp. 1861. 18. l.) — „Juhászlegény, szegény juhászlegény”... (Kerényi *id. m.* 37. l.) — „Eltörött a hegedűm”... (Dankó Pista) — „Kukorica közt születtem”... (Kacsóh Pongrác) kezdetű népies műdalok. A parlando, rubato dallamok „giustososodása” megfigyeléseink szerint különösen a még ma is élénk táncéletű északkeleti táncdialektusra (Felső-Tiszavidéki, a Felföld keleti része) jellemző. Itt még a „Nem messze van ide Kismargita”... kezdetű dallamot (Kodály—Vargyas *id. m.* Példatár 94. sz.) is alkalmazzák táncdallamként.

lönböző tempójú változatokban használatos.⁴⁸ E sokáig általános gyakorlat szórványos maradványainak tekinthetjük talán a menyasszonyfektető gyertyás-táncaink dallamváltozatainak hasonló kettősségét,⁴⁹ vagy a botoló- dallamok sokszor szintén egymás után alkalmazott, vagy legalábbis egymás mellett élő páros- és páratlan ütemű változatait (lásd a 28.a—b. dallampéldát).⁵⁰ Az erdélyi magyar és román tánczenében gyakori aszimmetrikus- és szimmetrikus ritmusú variáns párok ($\frac{5+5}{8} - \frac{4}{4}$, $9/16 - 2/4$) (lásd az 5.a—b. dallampéldát)⁵¹ pedig talán még korábbi tánczenei gyakorlat késői maradványai. A lassú- és friss csárdás kísérezeneje esetében ma is mindennapos jelenség, hogy egyazon dallamot bizonyos — az előbbiekhöz képest természetesen jelentéktelenebb — metrikai, ritmikai és tempóbeli változtatásokkal alkalmazzák a csárdás mindkét — lényegében külön táncnak is tekinthető — részéhez.

A különböző táncokhoz járuló — „illeszkedő táncdallamok” változatainak összehasonlítása azt mutatja, hogy az alkalmazkodás meghatározott sablonok szerint történik. Mai tánczenénkben gyakran megfigyelhető, hogy a kanásztánc — ugrós típuscsaládhoz (III. A. kíséretcsoport) és a verbunk — lassú-csárdás típusú táncokhoz (I. D. kíséretcsoport) is kapcsolódó, „kételtű” dallamok mindig diminuált-augmentált variánsai egymásnak. (Lásd a 29.a—b., 30a—b. dallampéldát).⁵² Az ilyen variáns párok tömeges feltárása bizonyítaná Bartóknak a kanásztánc-verbunk-csárdás dallamok összefüggésére és kialakulására vonatkozó feltevését.⁵³

A táncdallamok javarészeinek állandó (nem-illeszkedő) dallamokból álló egyes csoportjait a meghatározott tempójú ritmikai kíséret tartja össze, mely a táncfajtaéhoz kapcsolódik. A viszonylag kisszámú kíséretcsoport a sokféle ritmusú, különböző stílusú dallamból a számára megfelelőeket vonzza magához. E csoportok kialakulásának és tartós létezésének alapvető feltétele a tempóbeli és metrikai kapcsolat, azonosság a dallam és kíséretfajta között. A dallam csak akkor juthat másik kategóriába, ha ritmusa módosul.

Az egyes kíséretcsoportok, tánc típusok és dallamritmikai csoportok összefüggéseinek részletes ismertetésére ma még nem vállalkozhatunk, mégis néhány táncdallam-fajta állandó helye már többé-kevésbé világosan látszik. (Lásd a kíséretcsoportok áttekintéséhez kapcsolódó utalásokat). A gyorsjártú (♩-os mozgású) kanásztánc dallamok többsége pl. a magyar nyelvterület nyugati felén a III. A., Erdélyben pedig a II. B. kíséretcsoporttal kapcsolódik rendszeresen. Az augmentált, alkalmazkodó ritmusú kanásztánc melódiák viszont mindig az I. kíséretcsoport lassabb tempóival kapcsolódva kapják meg verbunkos-szerű lüktetésüket. A 8-, 11-, 16-szótagos régi stílusú, alkalmazkodó ritmusú táncdallamok, valamint a „jaj-nóták” az I. A—B—C. kíséretcsoportok vonzási körébe tartoznak. A 7- és 8-szótagos „dudanóták” gyorsabbjártú ritmuscsoportja rend-

⁴⁸ *Zenei lexikon*, Szerk. Szabolcsi B.—Tóth A. Bp. 1930. II. k. 363, 637. l. — Szabolcsi B. *id. m.* 174., 184—208. 307—344. l.

⁴⁹ Lásd a Magyar Népzene Tára III. A. kötetében a 646—744. sz. dallamcsalád változatait.

⁵⁰ Lásd Martin Gy.: *Magyar tánc típusok keleteurópai kapcsolatai* 78—79. l.

⁵¹ Lásd még Bartók B.: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*. Bp. 1934. 66. a—b., 67. a—b—c. dallampéldákat továbbá e tanulmány 4. sz. dallampéldáját.

⁵² 30. a—b. példánk régi népies műdal táncdallam variánsai. Vö. 47. jegyzet.

⁵³ Bartók 51. jegyzetben *id. m.* 19. l.

szerint a III. A., a lassabb (♩ értékben mozgó), alkalmazkodó ritmusúak pedig a III. B. kíséretitlussal fordulnak elő. Alkalmazkodó ritmusú új stílusú népdalaink javarésze az I. D. és III. B. kíséretcsoportban helyezkedik el.

★

A dallam és tánc illeszkedésének legegyszerűbb, általános érvényű összefüggését, a természetes metrikai kapcsolatot⁵⁴ a kíséretitlussal tárgyalása során már érintettük. A következőkben csak az ezen túlmutató, szorosabb összefüggésekre utalunk.

A dallami- és táncsúly viszonyát tekintve két alaptípust állapíthatunk meg: egyik esetben a dinamikailag hangsúlyos táncmozdulatok, motívumrészek egybevágnak a zenei hangsúlyokkal, más esetben pedig ellentétesek. Friss csárdásaink ♩ értékneként emelkedő-süllyedő, vertikális irányú lüktető mozgásaiban e kétféle súlyviszony regionális megosztottságban jelentkezik. A magyar nyelvterület nyugati felének (Dunántúl, nyugati palócok, a Duna-Tisza közének nyugati része) friss csárdásaiban a zenei hangsúllyal egybevágó (lásd a 8. sz. táncpéldát), keleti részére pedig (Tiszántúl, a Felföld keleti része, Erdély) inkább az ellentétes táncsúly jellemző (lásd a 7. sz. táncpéldát). Friss csárdásainkban az egyik vagy másik hangsúly az egész táncfolyamaton következetesen, monotonitást eredményezve vonul végig.⁵⁵

Más, mérsékelt tempójú, régiesebb tánc típusok esetében a kétféle súlyviszony — e táncok ritmikái változatosságát, gazdagságát nagymértékben fokozva — keveredve jelentkezik. A II. B. kíséretcsoporttal kapcsolódó közép-erdélyi magyar és román férfítáncokban (legényes, pontozó, fecioreasca, ponturi stb.) pl. a motívumsorokon végighúzó ellentét mindig a záróütemekben oldódik fel (Lásd a 3. táncpéldát).

Dallam és tánc összhangjának további tényezője *a zenei ütemek és a legkisebb szerves táncbéli egységek, a motívumok párhuzama*.⁵⁶ A zenei ütemek és a táncmotívumok mennyisége valamint terjedelme között gyakori különbségek még nem feltétlenül bontják meg az egybevágóság hatását. A teljes 4/4-es ütemnek terjedelmileg megfelelő ♩ ♩ ♩ ♩ ritmusú kétlépéses- csárdás motívum éppoly tökéletes párhuzamot jelent, mint az ugyanezen idő alatt kétszer ismételt ♩ ♩ ritmusú egy lépéses-csárdás motívum vagy a négyszer ismételt ♩ ♩ ritmusú forgólépés. A motívumhatárok ugyanis egyetlen esetben sem ellentétesek a zenei ütemhatárral, s az ütemen belüli motívum-eloszlás egyáltalán nem sérti annak természetes arányait és súlyviszonyait.

A párhuzam megbomlásáról, rövidebb-hosszabb ideig tartó hiányáról akkor eshet szó, amikor a táncmotívumok és zenei ütemek terjedelme és száma nem

⁵⁴ Megjegyezzük, hogy a természeti népek körében végzett megfigyelések szerint viszonylag gyakori a kíséretzene tempójának és metrumának teljes ellentéte a táncsal. F. Hoerburger: On relationships between music and movement in folk dancing. *Journal of the International Folk Music Council* XII (1960) 70. l.

⁵⁵ Itt említjük meg, hogy a szlovák friss párostánc-típus (Čardaš, Friška stb.) e tekintetben a magyarhoz hasonló regionális tagoltságot mutat, míg az erdélyi románság gyors párostáncai (Hațegana, Hărtăg, Zdrancanita stb.) friss csárdásunk keleti altípusával vágnak egybe.

⁵⁶ Táncmotívumaink terjedelme sokszor kisebb a zenei motívuménál, s az együtemnyi zenei „motívum-íz”-nek felelnek meg, néha még annál is rövidebbek. (Gárdonyi Z.: Népzenénk és a zene formai elemei. *Zenatudományi Tanulmányok* I. Bp. 1953. 405. l. — Martin Gy.: *Motívumkutatás — Motívumrendszerezés*. Bp. 1964. 59. l.).

osztható maradék nélkül egymással. Leánykarikázóink egyik gyakori ♪♪♪♪/♪♪♪♪ ritmusú — egy- és kétlépéses csárdásból összetett — sorozatos motívuma pl. a kísérődallam 4/4-es ütemeit felezi, de az ismétlések láncolatában minden második motívum végén rendszeresen helyreáll a zenei ütemmel való párhuzam.⁵⁷ E motívum egyenletes ♩-es ritmusa, dinamikai árnyalatlansága, mozgásbeli egysíkúsága miatt azonban nem érzékeljük a dallam ütemeivel való tökéletes párhuzam hiányát oly mértékben mint akkor, amikor a motívumot alkotó egyes mozdulatok időértéke, dinamikája, plasztikai arculata is különböző. Még szembe-tűnőbb, kifejezett ellentétet jelent a páros- és páratlan zenei ütemek, ill. táncmotívumok rendszeres találkozása. A 3/4-es kísérőzenéhez kapcsolódó 2/4-es motívum a zene és tánc hangsúlyainak állandó eltolódását eredményezi egymáshoz képest, azaz a zene és tánc sajátos kontrapunktikus viszonyát pl. a menyasszonyfektető gyertyástáncaink egyes változatai esetében (♪♪♪♪|♪♪♪♪| stb. ritmusú zenére a ♪♪♪♪|♪♪♪♪| stb. ritmusú táncot járják). Ilyenkor azonban a tánc és dallam kapcsolatának másodlagosságát feltételezhetjük.

Egyes tánc típusaiban (pl. leánykarikázók, lassú csárdás) a zenei ütem- és táncmotívum határainak eltolódása és kiegyenlítődése önkénytelenül, természetes véletlenként történik az ismétlések folyamán s nem tudatos igazodás eredményeként. Fejlett szerkezetű, mutatványos funkciójú férfítáncokban az „ütemtörések” és kiegyenlítődések váltakozása tudatos ténykedés eredményének, ritmikailag változatosra való törekvésnek látszik. (Lásd pl. a 3. sz. táncpélda 3—4. motívumsorát).

Tánc és dallam kapcsolatának egyik legfontosabb megnyilvánulása az ütemnél és motívumnál *nagyobb zenei-* (dallamsor, frázis, periódus, strófa) *és koreográfiai egységek* (motívumsor, szakasz) *párhuzama*, metszeteik időnkénti egybevágása. A koreográfiai egységek — a tánc természeténél fogva — általában hosszabbak a zenei egységeknél. Legtöbb — különösen kötetlen szerkezetű — táncunk motívumsorai és szakaszai a hosszú, tetrapodikus dallamsorok, de még a periódusok, strófák terjedelmét is jóval meghaladják. Az összhang tehát eleve nem minden egyes egység párhuzamaként jelentkezik, vagyis minden zenei és koreográfiai cezura megfelelőeként, hanem úgy, hogy a hosszú — tehát jónéhány zenei határt figyelmen kívül hagyó — táncbéli egységek végül is *egy bizonyos* zenei metszettel, kádenciával egybevégoan érnek véget, vagyis időnként kerül sor találkozásukra.⁵⁸

A tánc nagyobb egységeinek határai formai-szerkezeti fejlettségüktől, funkciójuktól, valamint a kísérőzene állandó vagy alkalmi jellegétől függően kisebb vagy nagyobb mértékben, esetlegesen vagy rendszeresen igazodnak a dallamegységekhez. Az illeszkedés mértéke és gyakorisága alapján a táncok három csoportját különböztethetjük meg:

⁵⁷ Az említett motívum az európai — ma elsősorban balkáni — láncdánckok főmotívuma, melynek a zenei ütemekhez való viszonya más népek táncinckésében is hasonló. Lásd: Wolfram, R.: *Der Volkstanz als kulturelle Ausdrucksform der südosteuropäischen Völker. (Südosteuropa-Jahrbuch* 6. k. München 1962. 73. l.) — Hoerburger *id. m.* — Bucşan, A.: *Ńocuri Populare din Muşcel şi Bran*. Bukarest 1958. 101. l. — Martin Gy.: *A sárközi Duna-menti táncok motívumkinckse*. Bp. 1964. 279—281. l. — Katzarova, R.: *Le manque de coïncidences entre la figure choreographique et la phrase melodique (Journal of the International Folk Music Council XII (1960) 68. l.)*.

⁵⁸ A tánczenében gyakori izopódia is szembenáll a kötetlen szerkezetű táncok hosszú motívumsorainak gyakori heteropódiájával, ami méginkább csökkenti a metszettek gyakori találkozásának lehetőségét.

I. *A bizonytalan kadenciájú táncok* esetében a zenei- és táncegységek metszeteinek találkozása teljesen rendszertelen, esetleges (lásd az 1., 6., és 8. sz. táncpéldákat). Ez részben a tánc szerkezeti fejletlenségének, speciális funkciójának vagy a tánc kíséző dallamok sokféleségének és alkalmi kapcsolódásának következménye. Mars-táncainknak — a menethez alkalmazkodó — zenétől független tagolását, helyesebben tagolatlanságát, amorfságát pl. a mars-dallamok viszonylagos állandósága sem ellensúlyozza éppúgy, amint a cigánybotlók ametrikus motívumait és dallami egységektől független felépítését is csupán a küzdelem pillanatnyi fordulatai határozzák meg, s nem a hozzájuk kapcsolódó egységes dallamkategória.⁵⁹ Újabb tánc típusaink — főként a csárdás — esetében viszont a tánchoz kapcsolódó dallamok sokfélesége és cserélődése következtében marad laza a tánc és dallam viszonya.

II. A hosszabb, heteropodikus motívumsorokat még tartalmazó *ingadozó kadenciájú táncok*nál a zenei és koreográfiai egységek párhuzama, a metszetek egybevágása rendszertelen ugyan, de már gyakori (lásd a 2. és 7. sz. táncpéldákat). Egyes fejlettebb szerkezetű, de még kötetlen párostáncok (marosszéki forgató, korcsos, egyes csárdásváltozatok), egyszerűbb, kötetlen férfitáncok (pl. az ugrós, eszköz-nélküli kanásztánc, a verbunk egyes altípusai, cigánytánc) és féligkötött szerkezetű leánykarikázók tükrözik a tánc és dallam összefüggésének e fokozatát.

III. A rövid, többnyire izopodikus motívumsorokból álló ún. *határozott kadenciájú táncok* esetében a tagolás már törvényszerűen, a dallami egységek szerint történik. Fejlett szerkezetű, állandó kísézőzenével kapcsolódó férfitáncok (középerdelői legényesek, a verbunk egyes altípusai, lásd a 3., 4., és 5. táncpéldát), valamint — polgári eredetű — kötött párostáncok tartoznak ide. (Lásd a 9. táncpéldát.)

Az utóbbi csoportnál a rendszeres igazodás eredményeként a dallam bizonyos ritmikái — különösen záró — formuláinak pontos tükröződését találjuk meg a táncban. Ilyenkor egyes karakterisztikus — táncdallamok egész csoportjára jellemző — ritmusformulák tükrösképe a táncban viszonylag rendszeresen, meghatározott helyen visszatér. A verbunkos zene bokázó kadenciái mellett (lásd az 5. sz. táncpéldát), a kanásztáncdallamok hímnemű gyenge sorzárlatai, valamint a középerdelői legényes-dallamok szinkópált és felütéses perióduszárlatai alakítottak ki pontos ritmikái megfeleléseket (lásd a 3. táncpéldát).

A kapcsolatok végső, legszorosabb formája az, amikor a dallam ritmusa nem csupán alkalmilag és részletekben tükröződik a táncban, hanem állandó jelleggel, a teljes táncon vagy legalábbis hosszú táncrészleteken végighúzóva. Egyes személy verbunk változatokban pl. — a tánc szerkezeti kötetlensége ellenére is — ütemről ütemre megfigyelhető a dallam ritmusának messzemenő figyelembevétele, szinte szolgálai követése.⁶⁰ A román tánc kincsben is tudunk néhány tánc típusról,⁶¹ melyek a dallamhoz való alkalmazkodás hasonló magas fokát mutatják; a múlt

⁵⁹ Lásd Martin Gy.: *Magyar tánc típusok keleteurópai kapcsolatai*. 71—73., 78—79. l.

⁶⁰ Lásd Martin Gy.: *Considérations sur l'analyse... c. tanulmány (Studia Musicologica VII. 1965.)* 5—6. táncpéldáit.

⁶¹ Vö. Popescu—Județ, Gh.: *Ţocuri din Banat*. Bukarest é. n. 3.1. — Bucşan, *id. m.* 35., 182. l.

századi polgári társastáncok szerkezetileg kötött, folklorizált változataiban⁶² is jelentkezik a dallami- és táncritmika egymáshoz merevedése.

Az összefüggés utóbbi fokozatai már feltételezik azonos ütembeosztású, ütemszámú és ritmusú dallamok állandó jellegű kapcsolódását egy-egy tánchoz, különben a párhuzam nem szilárdulhat meg, s mindvégig az újraalkotás pillanatnyi sikerének függvénye marad, mint ez a csárdás esetében a kísérő dallamok sokfélesége miatt tapasztalható. Néhány tánc típus regionális változata esetében (ugrós-kanásztánc típus, a középerdélyi legényes, a verbunk egyes fajtái, a kötött szerkezetű táncok többsége) viszont ritmikailag, ütemszámában azonos típusú dallamok állandó jellegű kapcsolódásáról beszélhetünk.

Tánc és dallam összefüggése a magyar néptáncokban — jelenlegi ismereteink szerint — tempóbeli, metrikai, ritmikai és szerkezeti kapcsolatokra korlátozódik,⁶³ s az egymáshoz illeszkedés mértéke a tánc típus formai-szerkezeti fejlettségétől, funkciójától, valamint a tánchoz fűződő dallamok állandó vagy alkalmi jellegétől függ. A szerkezetileg fejlett táncokhoz járuló állandó dallamok a kapcsolat magasabb fokát eredményezik, de ez már egyúttal a tánc spontán életének megmerevedését, szerkezeti fejlődésének utolsó stádiumát jelenti.

Budapest, 1965. december.

⁶² Pl. a „Fenyegető”, a „Gólya” nevű, országszerte elterjedt táncok, vagy a bukovinai széke-lyek „Hétféle” nevű — különböző idegen eredetű táncokat tartalmazó — táncsorozatának darabjai. — Lásd még a 60. jegyzetben idézett munka 9. táncpéldáját.

⁶³ Vö. a 12. és 16. jegyzetekkel.

A STUDY OF THE RELATIONSHIP BETWEEN FOLK DANCE AND FOLK DANCE MUSIC

by Gy. Martin

This study emphasising the importance of a complex approach to folk dance and folk dance music wishes to promote the coordination of research in these fields and to obtain an all-round classification system for the folk dances with the help of the music and for the folk dance music with the help of the dance.

The author distinguishes three types of musical accompaniment to folk dances: 1. the *rhythmic* accompaniment consisting purely of definite rhythmic formulae without melody; 2. the *melodic* accompaniment, consisting of vocal or instrumental melodies without individual rhythmic accompaniment; 3. the *complex* accompaniment consisting of both melody and rhythm fused in a higher unity. This is the prevailing type of accompaniment in European, whence also in Hungarian, dance music; the present study is devoted to the analysis of the relations of its elements to one another and to the dance.

The most important constituents of complex dance music are the schemes of rhythmic accompaniment of a determined tempo. These determine the metrical structure, the rhythmical and other morphological characteristics of the dance and are therefore of importance for the definition of the dance types and for research into their relationships. The author gives a detailed survey and a classification of the rhythmic schemes of different tempos occurring in Hungarian dance music and of the dance and melodic motives regularly recurring in connection with them. Included in the survey are the dances and dance music, related or similar to the Hungarian ones, of the neighbouring or coexisting peoples (Rumanians, Slovaks, Moravians, Gorals and Gipsies). For determining the three main groups of accompaniment, the author relies, in the first place, on the manner of playing of the string orchestras most widely spread in the Carpathian Basin, in other words, the relation and the cooperation of the rhythm-producing instruments of the orchestras (contrabass and viola). The groups of rhythmic accompaniment are as follows:

I. The rhythm-producing instrument concur in playing a basic crotchet rhythm below the melody, imparting to the dances a dominating rhythmic patterns of ♩ (e. g. the slow czardash and the verbunk).

II. The rhythm-producing instrument concur in playing a quaver rhythm below the melody, imparting to the dances a dominating rhythmic patterns of ♪ (e. g. in the Transylvanian male dances).

III. The rhythm-producing instrument, instead of concurring, divide the rhythmic pattern among themselves, yielding a peculiarly pulsating rhythmic pattern of quavers (e. g. in the swift czardash and the swineherds' dances).

Within these three main groups the subgroups are distinguished according to the tempo (see the comprehensive table on p. 153).

The schemes of rhythmic accompaniment of definite tempos and closely linked to the dance types determine the characteristics of the dance melody, the other constituent of the complex dance music. The dance melodies rarely constitute a permanent, closed group; they are liable to migrate from one functional category to the other. The functional changes modify the melody with respect to tempo, metre, beat type and rhythm. Within a more restricted sphere of dance tunes the same melody may accompany different dance types. The collation of the pairs of variants shows that the rhythm of the dance tunes vary according to the above categories of rhythmic accompaniment and tempo. The categories of accompaniment attract the most suitable tunes of different rhythm and style, yielding thereby permanent melodic groups. These result from tempo and metric relations and from the identity of the melody, the rhythmic accompaniment and of the dance metre. Tunes migrate from one category to the other through rhythmic-metric modification (cf. e. g. the melodic examples 29 A-B and 30 A-B).

The study of the relationships between the melody and the dance is governed by the following factors: the relationship between the melodic and the dance stress, the assimilation of the musical bars and the dance motives and the parallel of the major music units (phrase, period and stanzas) and of the choreographic units (motive, group, section).

Depending on the function of the dance, on its morphologic and structural development and on the permanent or occasional character of the accompanying music, the limits of the major units of the dance regularly or irregularly adapt themselves to the melodic units. By the degree and frequency of the adaptation, the author distinguishes three main groups of dances:

I. In the dances of uncertain cadence the meeting of the caesurae of the melodic and dance units is absolutely irregular and occasional (cf. dances examples 1, and 6 and 8).

II. In the dances of fluctuating cadence the coincidence of the caesurae and of the parallels of the musical and choreographic units is irregular but rather frequent (cf. dance examples 2 and 7).

III. The dances of regular cadence are articulated according to the units of the melody (cf. dance examples 3, 4, 5 and 9).

1. „CIGÁNYTÁNC”. TUNYOG — MATOLCS, SZABOLCS-SZATMÁR M.

$\text{♩} = 160$

(Pergetéses szájbőgőzés)

stb.

2. „CIGÁNYTÁNC” v. „BOTOLÓ”. CEGLÉD, PEST M.

♩ = 138

(Kanálkiséret)

stb.

3. „CIGÁNYTÁNC”. MAGYARSZOVÁT — SUATU, MEZŐSÉG, ROMÁNIA

♩ = 60

3 3 3 5 3 7

5 7 5 7 5 7

3 3 7 3

5 5

7 7 3 3

7 3 7 7

7 5 3 3 3

3 7 3 7

3 5 5 3 3

4. „INVÎRTITA”. BONCHIDA — BONȚIDA, MEZŐSÉG, ROMÁNIA

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 84. The piece consists of 11 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments, such as sixteenth-note runs, triplets, and sixteenth-note pairs. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 84. The second staff includes the instruction "stb." (staccato). The score is characterized by its intricate melodic lines and frequent use of ornaments, typical of traditional Romanian folk music. The key signature remains B-flat major throughout the piece.

5. „LASSÚ CSÁRDÁS” v. „RITKA CIGÁNYTÁNC”. FEKETELAK — LACU,
MEZŐSÉG, ROMÁNIA

$\text{♩} = 100$

A/

$\text{♩} = 120 - 128$

B/

8

8

8

8

stb.

8. „MAGYAR VERBUNK”. MÉRA — MERA, KALOTASZEG, ROMÁNIA

$\text{♩} = 160$

The musical score consists of ten staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 160. It features several triplet markings over groups of three notes. The second staff is the accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It includes a staccato marking ('stb.') over a group of notes. The remaining staves continue the accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some rests.



9. „MÎNÎNȚELU”. ELEK, BÉKÉS M.

♩ = 168 - 176

Four staves of musical notation in G minor. The first staff starts with a treble clef and a tempo marking of ♩ = 168 - 176. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff shows a bass line with quarter notes and a vertical line labeled 'stb.'. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic values and slurs.

10. „TANIEC BRZEWOWICKA I PO DYLU”. PORONIN, LENGYELORSZÁG

$\text{♩} = 160 - 213$

stb.

$\text{♩} = 213$

Detailed description: This musical score is for a piece in G major, 2/4 time. It consists of five staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 160-213. The first two staves feature a continuous eighth-note melody. The third staff has a more varied melody with some rests. The fourth and fifth staves continue the eighth-note melody. A 'stb.' (staccato) marking is placed between the second and third staves. A second tempo marking of quarter note = 213 is placed above the fifth staff.

11. „RITKA MAGYARUL” v. „MAGYAR TÁNC”. FEKETELAK — LACU, MEZŐSÉG, ROMÁNIA

$\text{♩} = 87$

stb.

Detailed description: This musical score is for a piece in G major, 2/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 87 and includes triplets and quintuplets. The second staff continues the melody with a 'stb.' (staccato) marking. The third and fourth staves feature more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

12. „FECIOREȘTE RAR”. ALMÁSSZENTKIRÁLY — SÎNCRAIU ALMAȘULUI,
KALOTASZEG, ROMÁNIA

$\bullet = 88$

The musical score for 'FECIOREȘTE RAR' is written in 7/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 88. The melody is characterized by eighth-note patterns with various ornaments (accents, grace notes) and rests. The second staff includes a piano accompaniment section with a 'stb.' (staccato) marking. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

13. „MAROSSZÉKI FORGATÓS”. KOROND — CORUND, SZÉKELYFÖLD,
ROMÁNIA

$\bullet = 96$

The musical score for 'MAROSSZÉKI FORGATÓS' is written in 7/8 time with a key signature of one sharp (F-sharp). It consists of four staves. The tempo marking is quarter note = 96. The melody features eighth-note patterns and includes a piano accompaniment section with a 'stb.' (staccato) marking. The score ends with a repeat sign.

14. „LEGÉNYES”. MAGYARVISTA — VIȘTEA, KALOTASZEG, ROMÁNIA

$\bullet = 120$

The musical score for 'LEGÉNYES' consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a tempo marking of quarter note = 120. It features several ornaments (sharps) over eighth and sixteenth notes. The second staff is the piano accompaniment, beginning with a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The third and fourth staves continue the accompaniment with various rhythmic patterns and ornaments.

16. „ZBÓJNICKI”. PORONIN, LENGYELORSZÁG

$\bullet = 120 - 137$

The musical score for 'ZBÓJNICKI' consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a tempo marking of quarter note = 120-137. It features a sharp sign (#) on the second note. The second staff is the piano accompaniment, starting with a slur over a group of notes and a 'stb.' marking. The third and fourth staves continue the accompaniment with slurs and rhythmic patterns.

19. „BERTÓKÉ VERBUNG”. HALÁSZI, GYŐR-SOPRON M.

$\text{♩} = 92-104$

A/ (| stb.)

(3x)

$\text{♩} = 120-138$

B/ (| stb.)

(3x)

20. „BAŞISTOVSKA”. KELETSZLOVÁKIA

$\text{♩} = 126-132$

(| stb.)

21. „FRISS CSÁRDÁS”. RIMÓC, NÓGRÁD M.

$\text{♩} = 184 - 192$

The score for 'FRISS CSÁRDÁS' consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of quarter note = 184-192. The second staff contains two measures of rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, followed by a vertical bar line and the text 'stb.'. The third and fourth staves continue the melodic line, with the fourth staff ending with a double bar line and repeat dots.

22. „SEBES CSÁRDÁS” v. „SZAPORA”. BOGÁRTELKE — BĂGARA, KALOTASZEG, ROMÁNIA

$\text{♩} = 160$

The score for 'SEBES CSÁRDÁS' v. 'SZAPORA' consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of quarter note = 160. The second staff contains two measures of rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, followed by a vertical bar line and the text 'stb.' enclosed in parentheses. The third and fourth staves continue the melodic line, with the fourth staff ending with a double bar line and repeat dots.

23. A „SZÖGÉNY CSÁRDÁS” FRISSE. MADOCSA, TOLNA M.

$\text{♩} = 192 - 208$

7 7 7 7 | 7 7 7 7 | stb.

The score for 'SZÖGÉNY CSÁRDÁS' consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of quarter note = 192-208. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a guitar accompaniment with a 7/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic values and a repeat sign at the end.

24. „LASSÚ MAGYAROS”. GYIMESKÖZÉPLOK — LUNCA DE JOS, ROMÁNIA

$\text{♩} = 392$

(Ütőgardon)

3 3 3 3 | 3 3 3 3 | stb.

The score for 'LASSÚ MAGYAROS' consists of six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 9/16 time signature, with a tempo marking of quarter note = 392. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a guitar accompaniment with a 9/16 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The third through sixth staves continue the melodic line, featuring several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and a repeat sign at the end.

25. „ÖREGES LASSÚ CSÁRDÁS, A GÁBOR IGNÁCÉ”. GYERGYÓDITRÓ — DITRÁU, SZÉKELYFÖLD, ROMÁNIA

$\bullet = \text{cca. } 138$

(\bullet \bullet \bullet \bullet | stb.)

26. „LASSÚ CSÁRDÁS”. NYÍRMADA, SZABOLCS-SZATMÁR M.

$\bullet = 160$

(\bullet \bullet \bullet \bullet | stb.)

8

8

29 a. „VERBUNK” v. „UGRÓS”. BÁTA, TOLNA M.

$\text{♩} = 138$

stb.

29 b. „LASSÚ CSÁRDÁS”. BÁTA, TOLNA M.

$\text{♩} = 168$

stb.

A DALLAMPÉLDÁK ADATAI

1. Dalolta Balog Ida (18) cigány, szájjal bögzött Kiss Sándor (45) cigány. Gy.: H. I.—M. Gy.—P. E.—F. 1958. Lej.: M. Gy. MGy. Magn. 4. A. 13.
2. Jakab László (1937) és Jakab József (1927) cigányok dalolva és kanálkísérettel. A kíséretre vonatkozóan lásd a 7. sz. jegyzetet. Gy.: B. J.—M. L.—M. Gy.—O. E. 1959. Lej. M. Gy. MGy. Magn. 16. A. 2.
3. Vintila Márton (61) cigányprímás, Huszár Sándor (47) kontrás. Gy.: A. B.—K. Z.—M. Gy.—P. F. 1962. Lej.: M. Gy. MTA Magn. 1402. A. 24. b.
4. Kolbász Béla (51) cigányprímás, Cankó Károly (63) kontrás. Gy.: A. B.—K. Z.—M. Gy.—P. F. 1961. Lej. M. Gy. MTA Magn. 1263. B. 2.
5. Csurkuj György (56) cigányprímás, Simon Mihály (30) kontrás. Gy.: A. B.—K. Z.—M. Gy.—P. F. 1962. Lej. M. Gy. MTA Magn. 1401. B. 12.a.
6. Lásd a 4. dallampélda adatait. MTA Magn. 1263. A. 4.
7. Ármán Lajos (18) cigányprímás, Lakatos József (35) kontrás, Sztojka János (29) bögzős Nádásdarócon. Gy.: B. J.—M. Gy. 1963. Lej. M. Gy. MTA Magn. 1705. B.
8. Antal Ferenc Árus (58) cigányprímás, Toni Rudolf (16) kontrás, Berki Ferenc Árus (33) bögzős. Gy.: M. Gy. 1963. MGy. Magn. 65. A.
9. Copil György primás és Rácz Gusztáv kontrás (k. 45) Gy.: M. L.—M. Gy.—T. S. 1956. Lej.: S. B. MTA. P. 5511. 5.
10. Stoch Jan (34) primás, Majerczyk Jan (38) bögzős Debrecenben. Gy.: M. Gy.—Ma. Gy.—Sz. P. 1965. Lej.: M. Gy. MTA. Magn. 1606. B. 12.
11. Lásd az 5. dallampélda adatait. MTA. Magn. 1401. B. 7.
12. Boldi Pui (33) cigányprímás és bandája Nádason. Gy.: B. J.—K. Z.—M. Gy. 1963. Lej.: M. Gy. MGy. Magn. 66. B.
13. Lőrinc Sándor (48) tárogatós Budapesten. Gy.: M. Gy. 1959. MGy. Magn. 20. A. 7.
14. Füttyülte Mátyás István Mundruc (46). Gy.: M. Gy.—P. F. 1956. Lej. M. Gy. MGy. Magn. 2. A. 15.
15. Szilágyi Mihály (77) cigányprímás Nemesborzován. Gy.: M. Gy.—P. F. 1958. Lej.: M. Gy. MGy. Magn. 7. A. 21.
16. Lásd a 10. dallampélda adatait. MTA Magn. 1606. A. 48.
17. Kis Balog Péter (58) tamburás cigányprímás és bandája. Gy.: M. Gy. 1955. Lej.: S. B. MTA. P. 5473. 4.
18. Szintai János (53) primás és bandája. Gy.: A. B.—K. L.—M. Gy.—P. F. — M. L. 1959. Lej.: M. Gy. MTA. P. 5661.
19. Banyák Pál (73) cigányprímás. Gy.: J. M.—M. Gy.—P. E. 1955. Lej.: Av. B. MTA. P. 5482. 5.
20. Magnetonfonfelvétel a pozsonyi Szlovák Tudományos Akadémia Népzene kutató Csoportjának tulajdonában a régi Sáros megye területéről vonószzenekar előadásában.
21. Kovács János (1917) b trombitán és rezesbandája. Gy.: M. L.—M. Gy.—M. J.—P. F. 1956. Lej.: M. Gy. MTA. P. 5513. 1.
22. Füttyülte Varga István (63) Budapesten. Gy.: M. Gy. 1965. MGy. Magn. 30. A. 7.
23. Lásd a 18. dallampélda adatait. MTA. P. 5655. 2.
24. Pulika János (38) cigányprímás és Fikó Regina (40) ütőgardonos. Gy.: A. B.—K. Z.—M. Gy.—P. F. 1962. Lej.: M. Gy. MTA Magn. 1399. A. 3.
25. „Gábor Ignácé”. Dúdolta Csibi Sándor (48) Budajenőn. Gy.: M. Gy. 1954.
26. Rózsa Ferenc (32) cigányprímás és bandája. Gy.: H. I.—J. I.—M. Gy.—P. E. 1956. Lej.: H. I. MTA. P. 5559. 4.
27. Bódi Bálint (1888) cigányprímás Budapesten. Gy.: M. Gy. 1960.
28. a—b. Lásd az 1. sz. dallampélda adatait. MGy. Magn. 4. A. 11., 36. B. 35.
29. a—b. Lásd a 17. sz. dallampélda adatait. MTA P. 5474. 1—2.
30. a. Lásd a 19. dallampélda adatait. Lej.: M. Gy. MTA. P. 5479. 7.
30. b. Tar János (64) primás és bandája. Gy.: H. I.—M. Gy.—P. E.—F. 1958. Lej.: M. Gy. M. Gy. Magn. 36. B. 30.

d = cca 120

simile...

B
 C
 D
 E
 F

A vége
 Kanacabot
 A vége
 D = Kalap

1. tánc (Kondástánc)

2. tánc (Ugrós)

♩ 120-128

simile...

1

2

simile...

1

2

△ = barosüveg

♩ = ca. 120

simile

simile

3. tánc (Pontozás)

♩ = 192

simile

The score consists of two systems. The first system begins with a tempo marking of ♩ = 192 and a dynamic of *mp*. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a complex, multi-measure rhythmic pattern, featuring various note values and rests. The second system continues the piece, maintaining the same tempo and dynamic. The piano part includes numerous rhythmic figures, some marked with 'x' or 'H', and dynamic markings such as *mp* and *mf*. The overall style is characteristic of early 20th-century Hungarian folk music.

4. tánc (Verbunk)

The image displays a musical score for a dance piece, titled "4. tánc folytatása". It consists of two systems of music. The upper system features a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower system is a complex rhythmic accompaniment, likely for a stringed instrument like a zither or a similar folk instrument. This accompaniment is written on a single staff and uses a variety of symbols: solid black rectangles, triangles, diamonds, and circles, some of which are filled or have specific markings. These symbols are placed on the staff lines to indicate pitch and rhythm. The notation is dense and intricate, typical of traditional folk music notation. The two systems are aligned horizontally, showing the relationship between the melody and the accompaniment.

4. tánc folytatása

1.

2.

3.

4.

5.

6.

6. tánc (Csapás)

6. tánc folytatása

6. tánc folytatása

ca. 140-160

simile...

The image displays a musical score for a piece titled "7. tanc (Csárdás)". It consists of a vocal line and a complex piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is spread across multiple staves, including grand piano (GP), celesta (CEL), and harp (HARP). The score is heavily annotated with performance instructions, including dynamics such as *pp*, *mf*, and *ppp*, and articulation marks like accents and slurs. There are also various symbols and markings, including circled numbers and letters, which likely refer to specific performance techniques or editions. The tempo is indicated as "ca. 140-160" and the style is noted as "*simile...*".

7. tanc (Csárdás)

$\text{♩} = 213$


simple

8. tánc (Csárdás)

The image displays a musical score for a piece titled "9. tánc (Moldovai és porkája)". It consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The guitar accompaniment is presented in two systems, each with a standard musical staff and a corresponding guitar tablature staff below it. The first system has a tempo marking of $\text{♩} = 80$, and the second system has a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The guitar part includes various fret numbers, bar lines, and dynamic markings such as mf and f . There are also several circled symbols and arrows indicating specific techniques or fingerings. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript.

9. tánc (Moldovai és porkája)

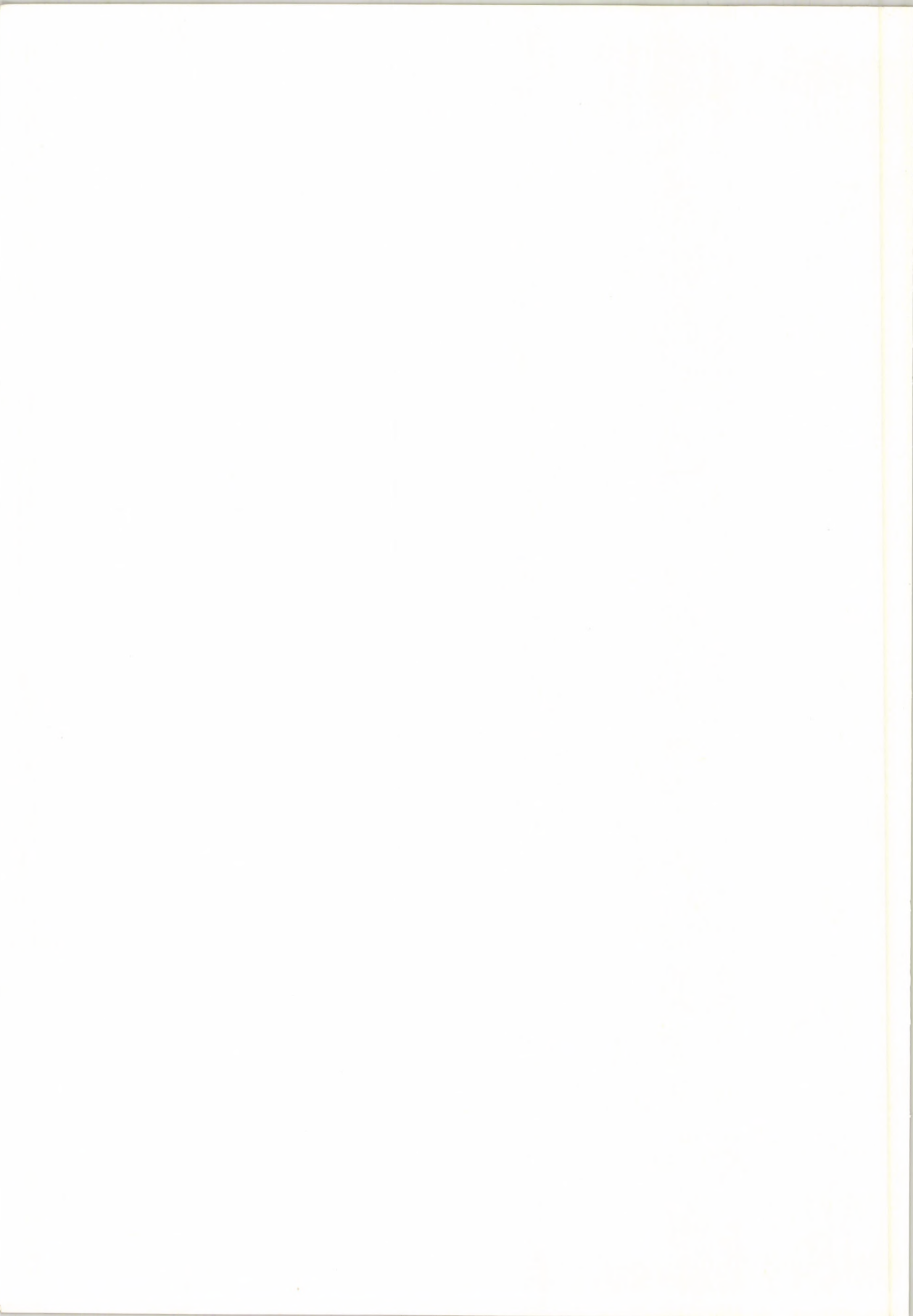
A TÁNCPÉLDÁK ADATAI

1. „Kondástánc” részlete. Császárszállás—Nagybutyka, Szabolcs-Szatmár m. Táncolta: Haraszi János (1903) gulyás. Gy. G. A.—H. I.—J. I.—M. Gy.—P. F. 1956. MTA. Ft. 302. 2.
2. „Ugrós” vagy „Úvegcsárdás” részlete. Madocsa, Tolna m. Táncolták: Kovács Ferenc (1896) és Seregi István (1903). Gy.: A. B.—K. L.—M. L.—M. Gy.—P. F. 1959. MTA. Ft. 414. 9. — A dallam második felénél a bőgő szokásos játékmódja megváltozik. A bőgős -os ritmusban üti a húrokat, melyek csengő hangot adnak a húrok alá szorított borosüveg miatt.
3. „Pontozás” részlete. Lőrincréve—Leorinti, Románia. Táncolta: Bárdi Mihály (65). Gy.: B. J.—F. K.—L. Á.—M. Gy. 1959. MTA. Ft. 432. 11. — A tánc másik két részlete közölve Martin Gy.: Considerations sur l'analyse... c. id. m. 3. táncpéldája, és Martin Gy.: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. MTA I. Oszt. Közleményei XXIII. (1966). 214. 1.
4. „Verbunk” részlete. Méra-Mera, Románia. Táncolta: Berki Ferenc Árus (1931). Gy.: A. B.—K. Z.—M. Gy.—P. F. 1961. MTA. Ft. 496. — A tánc első részlete közölve Martin Gy.: Considerations sur l'analyse... c. id. m. 4. táncpélda.
5. „Székely verbunk”. Korond—Corund, Románia. Táncolta: Lőrinc Lajos (33). Gy.: M. Gy.—V. R. 1964. A filmfelvétel kísérőzenéjét gépzene szolgáltatta, mégpedig a Néprajzi Hanglemmez sorozat F. 83 A/b. sz. „Verbunk” elnevezésű, Korondon is használatos dallamra táncolt az adatközlő. (Lajtha L.: Széki gyűjtés 2. sz. dallam).
6. „Csapás”. Nyíregyháza—Bundásbokor, Szabolcs-Szatmár m. Táncolta: Adami István (1909) és Smilek József (1929). Gy. G. A.—H. I.—J. I.—M. Gy.—P. F. 1956. MTA. Ft. 299. 2.
7. „Csárdás” részlete. Nyíregyháza—Tamásbokor, Szabolcs-Szatmár m. Táncolta: Duljászki Pál (43) és Rentkő Mihályné (46). Gy.: G. A.—H. I.—J. I.—M. Gy.—P. F. 1956. MTA. Ft. 303. 4. A tánc első részlete közölve Martin Gy. utóbb id. m. 8. táncpélda.
8. „Friss csárdás” vagy „Gubbantós” részlete. Úszód, Bács-Kiskun. m. Táncolta: Boldizsár János (45) és Boldizsár Gáborné, Sívó Julianna (32). Gy.: B. E.—B. J.—M. Gy. 1961. MTA. Ft. 479. 1.
9. „Moldovai és a porkája”. Gyimesközéplek—Lunca de Jos, Románia. Táncolták: gyimesközépleki fiatalok. Gy.: A. B.—K. Z.—M. Gy.—P. F. 1962. MTA. Ft. 504. 12.

Megjegyzés: A közölt táncokat Lányi Ágoston (1., 2., 5., 6., 7., 8., 9. sz.) és Martin György (3., 4. sz.) jegyezte le. A zenekísérettel való egyeztetést (szinkronizálást) Martin György végezte. A táncok kísérődallamainak lejegyzői: Halmos István (6., 7. sz.) Lajtha László (5. sz.), Martin György (1., 2., 4., 8., 9. sz.) és Vargyas Lajos (3. sz.)

AZ ADATFELSOROLÁSOKNÁL ALKALMAZOTT RÖVIDÍTÉSEK

| | | | |
|--------------|--|------------|---|
| A. B. | Andrásfalvy Bertalan | M. J. | Mező Judit |
| Av. B. | Avasi Béla | MTA. Magn. | A Magyar Tudományos Akadémia Népzene kutató Csoportjának magnetofonszalag gyűjteménye |
| B. E. | Berkes Eszter | | |
| B. J. | Borbély Jolán | | |
| F. K. | Falvy Károly | | |
| G. A. | Gábor Anna | MTA. Ft. | A Magyar Tudományos Akadémia Népzene kutató Csoportjának filmarchívuma. |
| Gy. | Gyűjtő | | |
| H. I. | Halmos István | | |
| J. I. | Jakab Ilona | MTA. P. | A Magyar Tudományos Akadémia Népzene kutató Csoportjának Pyral-lemmez archívuma |
| J. M. | Jámbor Márta | | |
| K. Z. | Kallós Zoltán | | |
| K. L. | Kiss Lajos | O. E. | Osskó Endréné |
| L. Á. | Lányi Ágoston | P. E. | Pesovár Ernő |
| Lej. | Lejegyző | P. F. | Pesovár Ferenc |
| Ma. Gy. | Manninger György | S. B. | Sárosi Bálint |
| M. Gy. | Martin György | Sz. P. | Sztanó Pál |
| M. Gy. Magn. | Martin Gy. tulajdonában magnetofonszalagon | T. S. | Timár Sándor |
| M. L. | Maács László | V. R. | Véghvári Rezső |



A SZLOVÁK NÉPTÁNCOK ALAPTÍPUSAI¹

Štefan Tóth

A szlovák táncfolklór gazdaságának, sokrétűségének kimerítő értékelésére e rövid tanulmány keretében nem vállalkozhatunk; áttekintésünk csupán a jelentősebb tánc típusokra vonatkozik. A kutatómunka mai állása még nem tesz lehetővé széles körű általánosításokat és így az egyes táncfajták jellemzésénél egy-egy néprajzi terület tipikus falvainak táncanyagára támaszkodtunk.

*Tánc-alaptípusok*nak azokat a táncokat nevezzük, amelyeknek történelmi-társadalmi gyökere közös, tartalmi és formai sajátosságaik hasonlóak s a legtöbb változatban fordulnak elő, vagyis a leggyakoribbak. Az egyes tánc típusok eredetének, fejlődésének érintése mellett elsősorban főbb formai sajátosságaikkal foglalkozunk.

A SZLOVÁK NÉPTÁNCOK ALAPTÍPUSAI A KÖVETKEZŐK:

1. Női sortáncok,
2. Női körtáncok,
3. Hajdú táncok,
4. Régi férfitáncok,
5. A verbunk,
6. Régi párostáncok,
7. A csárdás,
8. A polka,
9. Egyéb folklorizált polgári táncok.

1. Női sortáncok („Chorovody”)

A „chorovody” mérsékelt tempójú női csoporttánc. Többnyire a tavaszi időszakban táncolják vagy a lakodalom szertartásos mozzanatainál. A tánc motívumkincse, térformája rendkívül egyszerű és szinte teljesen a domináló énekszó mozgáskíséretét szolgálja. Az énekelt dallam metrumára történő járásból, illetve futásból felépülő tánc egymás melletti vagy — mögötti sorokban, hullámvonalban, körvonalon vagy szabad térbeli elhelyezkedésben zajlik le. A „chorovod” rendszerint egyrészes: kapu alatti átbújásból vagy egyszerű járásból áll. Legelterjedtebb női sortáncok: „Omilienci” (Szerelmesek), „Kadze pávička letela” (Merre repült a páva), „Kačor” (Gácsér), „Šijeme mechy” (Zsákot varrunk) stb.

¹ Az 1962-ben elhunyt pozsonyi szlovák táncfolklórlista kéziratban maradt, posthumus munkája. A szöveg magyar nyelvre való fordítását Dorothea Tóthová és Takács András végezték. A példaként közölt táncanyag (a 3—5. sz. táncok kivételével) a tanulmány alapját képező „Slovenské L'udové Tance” (F. Poloczek gyűjt. 1951.) c. néprajzi filmről történt D. Tóthová, Takács A. és Martin György válogatása alapján. A táncok lejegyzését Lányi Ágoston, a kísérezőnével való egyeztetést és lejegyzést Martin Gy. végezte.

2. Női körtáncok

A női táncok leggyakoribb típusa a körtánc², mely Nyugat-Szlovákia kivételével mindenütt megtalálható. Elnevezése vidékenként változik: „Kolesko” (Kerekecske), „Karička” (Körtánc), „Do kolesa” (Körbe), „Koleso” (Kerék), „Kolo” (Kör), „Čuchom” (Csusszantva) stb. Ma már többnyire a báli vagy lakodalmi szünetekben kerül elő, de egyes helyeken — különösen Kelet-Szlovákiában, Felső-Zemplénben — esténként vagy vasárnap délutánonként még a falu szabad terén is táncolják.

A körtáncot is énekszóra járóják, bár szórványosan zenekísérettel is előfordul: egy több-versszakos dalra, vagy több különböző dallamra táncolják ♩: 120—140 tempóban. Szerkezete félig kötött³ és nagymértékben a táncvezető leánytól függ, aki énekével nemcsak elindítja a táncot, hanem a lépésváltásokat is irányítja. Kétrészes formája többszörösen ismétlődik. A lassú rész egyszerű motívumokból épül fel: rugózó, ringó testsúlyáthelyezések, egy- és kétlépéses csárdás vagy egyszerű dobogó motívumok alkotják. A második részben a kör futó, szökdelő lépések segítségével forgásba lendül.

A forma és a variációk gazdagsága vidékenként eltér. A kétrészes forma mellett egyrészes és állandóan fokozódó tempójú változat is előfordul. A tánc átlagos — mf. — dinamikája csak a dobogós motívumoknál fokozódik. Motivikai kötöttsége ellenére is változatos a körtánc a gazdag egyéni kifejezőmód és temperamentumos előadás következtében.

A tánc típus egyik leggazdagabb változata a *Zemplén-vidéki* körtánc, melynek felépítését a pozdišovce-i „Karička” tánc- és zenei formájának közös szkémája érzékelteti:

| | | | | | |
|--------------|---------|------|----------------|----------------|----------------|
| Tempo: | ♩ = 144 | | | | |
| | I. 1. | 2. | 3. | II. 1. | III. 1. |
| Zenei forma: | AABA | AABA | AABA | AB | AABA |
| Táncforma: | A | B | A ₁ | A ₁ | B ₂ |

A tánc zenéjét három különböző dallam (I., II., III.) egymásutánja képezi. Ezek közül az elsőt három versszakkal, a másodikat és harmadikat pedig 1—1 versszakkal énekelték. A kísérődallamok újabb stílusú (harmonikus) népdalok. A tánc időtartama általában 3—5 (esetünkben 5) dallamversszak terjedelmének felel meg.

A zenei formával párhuzamosan szemléltetjük a tánc szerkezetét. A tánc folyamán két különböző rész váltakozva ismétlődik. A lépő jellegű *A* rész alapmotívuma az egylépéses csárdás. Az *A*₁ rész funkciójában azonos az *A*-val, de motivikája részben különbözik: ugró és dobogó motívumok (pl. kettős dobogó-„dupák”, kiforgatós dobogó lépés stb.) szerepelnek benne. A *B* rész lenthangsúlyos lépő ridaforgás, a *B*₁ pedig ennek futó, ill. elől-hátul keresztező, csípőforgatással járt változata. A gazdagabb változatokban a táncosok forgás közbeni átperdülése és önmaguk körüli forgása is előfordul.

² Egyes vidékeken (Felső-Garam mente, Sáros megye) találkozunk ugyan férfi vagy vegyes körtáncokkal is, de ezek szórványos jellege és formai kezdetlegessége miatt a „körtánc” terminus technikust a női körtáncok megjelölésére használjuk.

³ Kötött formájúak azok a táncok, melyekben a motívumok és táncrészek változás nélkül ismétlődnek. A félkötött formánál a táncrészek rendszeresen ismétlődnek, de a motívumok variálódhatnak. A kötetlen formájúaknál sem a táncrészek, sem a motívumok nem ismétlődnek azonos formában.

Sárosban a körtáncot „Do Koleska” (Köröcskébe) néven ismerik, de formája hasonló a zempléni körtánchoz. Tempója mérsékeltebb ♩: 120—140. A zempléni változattól eltérően a zenei és táncegységek nem fedik egymást: az új táncrész rendszerint a dallam közepén kezdődik s az újabb versszakba annak figyelembevételével nélkül megy át.⁴

A *Felső-Garam*-menti körtáncokban már megjelennek a tapssal egybekötött és pörgő motívumok is, bár lényegében az előző változatokkal azonos részekből épülnek fel. Tempójuk azonban jóval gyorsabb (♩=220) és az énekszót gyakran zenekari kíséret egészíti ki. Csak énekes kíséret esetén több sokversszakos dalmot kötnek össze.

*Liptó*ban „Čuchom” (Csusszantó) néven ismert hasonló típusú körtánc igen egyszerű, motívumkincse szegényes és alig variálódik.

3. Hajdútánc („Hajduch”)

A férfitáncok közül a hajdútánc az első, melyet történeti adatok és máig élő táncok alapján jellemezhetünk. A hajdúk⁵ vagyontalan parasztokból, pásztorkokból verbuválódó marhahajcsárok, katonák vagy betyárok voltak, akik elsősorban Dél-Szlovákiából és a pásztorkodásból foglalkozó „vlachok”-ból adódtak. A hajdúkról, mint a török elleni harcokban részt vevő katonákról — már a XV. század első felétől találunk feljegyzéseket s a hajdútánc első említése Dózsa György kivégzéséhez fűződik. Néhány évtizeddel később (1572) Balassi Bálint Pozsonyban bemutatott pásztortánca is bizonyosan e táncformához kapcsolódik. A XVI—XVII. századi emlékek alapján a hajdútáncot a következőképpen jellemezhetjük: gyorstempójú, szilaj, dudával, hegedűvel vagy furulyával kísért tánc. A fegyverrel járt szóló vagy csoporttánc kezdetben kötetlen, később szabályozott szerkezetűvé válik. Jellemző motívumai: dobogós lépések, forgások, ugrások, földrevetődések, guggolások, a fegyverrel való játék vagy ütés. Fegyveres katonatánc jellege később megváltozott s újabb funkciói alakultak ki: bemutató, szórakoztató jellegű ügyességi táncként alkalmazták nemesi körökben is, majd később a polgárság páros táncként is alkalmazza. A feljegyzések szerint „szólóban nők is táncolták”.

Jozef Kresánek: *A hajdútánc történelmi gyökerei*⁶ c. tanulmányában a tánc eredetére vonatkozó kutatása eredményeit így összegezi: A hajdútánc . . .

A) „ősalapját képezik a régi katonai és pásztortáncok, melyek csaknem az összes európai nemzetek történelem előtti idejébe visszanyúlnak.

B) A XIV. és XV. században Európa szerte elterjedt a „moresca”, mely kizárólag férfi, páros- és páratlan ütemre karddal járt katonatánc.

⁴ Ez a gyakori jelenség azonban nem jelent feltétlenül törvényszerűséget, hiszen előfordulása csak a vezetőtáncos egyéni zenei érzékétől és hangulatától függ.

⁵ A szerző e fejezet történeti részéhez irodalmi forrásokra utaló jegyzeteket szándékozott fűzni. A hivatkozások pontos bejelölése és a felsorolt forrással való kapcsolatuk tisztázhatatlansága híján nem volt módunk a jegyzetek helyének utólagos meghatározására. Ezért a forrásmunkákat összesítve soroljuk fel. (Martin Gy. megj.). *Dejiny Slovenskej Hudby*. Bratislava, Slovenská Akadémia Vied 1957. 18—19., 48—51. l. (R. Rybarič), 157—340. l. (I. E. Hrušovský—J. Kresánek). — Ladislav Bartholomeides: *Incliti Superioris Ungariae Comitatus Gömöriensis Notitia*. Levoča. 1805. — J. Čaplovič: *Običaje, hri a zábavki Slovákov*. Orol Tatranski I. (1846) 217—218. l. — C. R. Ždiarska lapačka vlkov. *Čacopis Muzeálnej Slovenskej Spoločnosti XVII* (1914). 12. l. — Kaposi Edit—Maác László: *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Bp. 1958.

⁶ Jozef Kresánek: *Historické Korene Hajduskeho Tanca*. *Hudobnovedné Študie III* (1959). 138—139. l.

C) Ezek a tényezők befolyásolták és hozták létre a XV. és XVI. században Közép- és Délkelet-Európában azt az ösztönző erőt, mely a török és tatár elleni ádáz harcok közepette elősegítette a hajdútánc, Ukrajnában pedig a kozáktánc létrejöttét.

D) Mindezt összekapcsolva a domináló pásztortánc elemekkel — főleg koreografiai oldalról nézve — a tánc kikristályosodott formájában létezett egészen a XX. század elejéig.”

A hajdútánc — Szlovákia területén napjainkig élő — legismertebb fajtáinak elnevezései a következők: „Hajdуч”, „Podhajduke”, „Odzemok”, „Dupla odzemok”, „Zbojnický”, „Jánošíkovský”, „Juhásky” stb. A hajdútánc Közép- és Észak-Szlovákia területén a legelterjedtebb, de szórványosan egész Szlovákiában előfordul. A középgyors tempójú (♩=96—130), általában zenekarral kísért⁷ tánc fő alkatrészei: a lépő, ugró és guggoló jellegű motívumok. Táncolják szólóban, ketten, négyen vagy csoportban. Főleg férfiak járók, de alkalmanként nők is résztvehetnek benne, sőt elvétve nők magukban is táncolják. Mutatványos célzatú, virtuóz szóló formája egész Szlovákiában előfordul, s a lakodalmak, mulatságok hangulatának tetőfokán szokott előkerülni. Lakodalmi szertartásos vőfélytáncként való alkalmazásáról is tudunk (Brutovce, Sarišské Dravce).

Csoportos körtánc formája Közép-Szlovákiában él és két részből áll: a pihenő részt figurázás követi. (Ld. az 1. sz. táncpéldát). Az első mérsékelt dinamikájú (p.) rész egyszerű lépő motívumokból áll, rugózó lépéssel vagy topogó polka motívummal haladnak a körív mentén. A második, erőteljes dinamikájú (f.) részben a cifra változatai, lengető motívumok, a tempo és hangulat fokozódásával pedig a guggoló „hajdуч” és „odzemok” motívumok kerülnek sorra. A két rész váltakozva ismétlődik variált formában. Néha fokossal is táncolják, de az eszköznek csak kísérő, díszítő funkciója van. A tánc félig kötött szerkezetű. Általában egy régibb stílusú dallamra táncolják zenekari kísérettel.

A *négyes forma* a fentebb jellemzett körtánc formához áll közel. Többnyire fokossal járók, melyet a kör közepén időnként összekapcsolnak. (Vö. a keresztbe fektetett kardokon vagy botokon járt táncokkal).

A *két férfi* által járt változat szintén pihenő és figurázó részből áll, de időtartama rövidebb a csoportos formánál. A guggoló „odzemok” motívumokat egymással szemben, jobb kézzel összefogódzva táncolják.

Férfi és nő *páros odzemokja* ritka, csak a goral területen fordul elő. Összefogódzás nélkül járók a félig kötött szerkezetű, két rész váltakozó ismétléséből álló táncot.

A *szóló odzemok* leggyakoribb Közép-Szlovákiában. Kötetlen felépítése lehetőséget ad a táncos virtuozitás gazdag kibontakoztatására. A pihenő és guggoló „odzemok” részből álló tánc gazdagsága a táncos egyéniségétől függ. A tánc térbeli mozgása és zenéhez való illeszkedése kötetlen, a zenei és táncbéli zárások azonban többnyire egybevágnak. Fokossal járt változataira jellemző főbb eszközkezelési mozzanatok a következők: a fokos forgatása, körzés 8-as alakban, a láb alatti átsuhintás, a földbevágott fokos átugrálása cifra lépéssel.⁸

⁷ A zenekar összetétele általában: első- és másodikprimás, kontrás, bőgős, néha cimbalmos.

⁸ Szóló-, eszközzel járt odzemok-változat táncjelírásos közlését lásd: Martin György: Magyar tánc típusok keleteurópai kapcsolatai c. tanulmány 2. táncpéldája. A *MTA Oszt. Közl.* XXI (1964) 92. l. — valamint Uő.: East European Relations of Hungarian Dance Types. *Európa et Hungaria* c. kötetben Bp. 1965. (Szerk.: Ortutay Gy. — Bodrogi T.) 506. l.

4. Régi férfitáncok

Ide tartoznak azok a régiebb szóló vagy csoportos férfitáncok, melyek a hajdú- és verbunk-táncok mellett önállóan fejlődtek és azoktól tartalmi valamint formai szempontból különböznek.

A multságokban a legények szívesen táncoltak magukban — helyi szokástól függően — akár szólóban, akár csoportban. E bemutató funkciójú táncok motívumanyagában tükröződik leginkább az egyes vidékek motívumgazdagsága. A férfi szóló tánc rendszerint egyben a multság nyitótánc is volt, s csak ezután következhetek a páros, illetve csoporttáncok. A szólótánc motívumai természetesen megtalálhatók a párostáncokban is — lényegében ezek képezik a férfitáncok egyéni motívumkincsét. E táncok többféle tempójúak, sokrétűek, formai sajátosságaik vidékenként különbözők, ezért célszerű őket területenként áttekinteni.

A *gyetvai* néprajzi területen e típust a „Do vysoka” (Magasba) képviseli. A gyors tempójú (♩=208—225) egy részből álló ugrós táncot régi stílusú dallamokra járják zenekari kísérettel. A táncos megrendeli a zenéstől a dalt és 2—3 versszak időtartama alatt szabadon szerkeszti táncát, egyéni motívumait gazdagon variálja. Jellemző motívumok: hegyező és cifra, keresztbelendítő lépések és lábkörzések.

A *Felső-Garam* mentén (Švermovo, Šumiac) a régi férfitáncot a sortánc képviseli. Lépő, ugró és dobogó motívumokból álló kétrészes, félig kötött szerkezetű tánc, mely két szembenálló sorban a férfiak közös énekével kezdődik. A lassú rész (♩=138) leggyakoribb motívuma az egylépéses csárdás és tapsolás-a gyors részé (♩=210) pedig a dobogó lépések („dupák”), a cifra és keresztbelendítő. Ezután a sorok helyet cserélnek és a leírt lassú és friss rész váltakozva megismétlődik. A táncot többversszakos régi stílusú dallamokra járják vonózenekari kísérettel. A sortáncot Helpán és Pohorelán férfiak és nők vegyesen táncolják, melynek karaktere alig tér el a férfiak sortáncától. (Ld. 2. sz. táncpélda.)

Sáros vidékén a férfiak körtáncát „Bašistovská”-nak nevezik. Felépítése a verbunkhoz hasonló, de hiányoznak a vezényszavak, a kemény lépések és az újabb típusú verbunkra annyira jellemző dallamok. Egy pihenő és figurázó részből áll. Az első részt körív mentén haladva, a másodikat pedig helybenállva táncolják. Többnyire két dallam időtartamára építik fel a táncot és többször megismétlik. Formailag egyszerű, szerkezete rendszerint kötött. Tempója ♩=140. (Ld. 3. sz. táncpélda.)

Liptóban a „Parobský” (legényes) tánc tartozik e típushoz. Szabad felépítésű férfi körtánc, melyben minden táncos szabadon és gazdagon cifrázza táncát. Többnyire csak egy ugrós részből áll, melynek alkatrészei a cifra és lengető lépések. Több versszakos ♩=200 tempójú dallamra táncolják, vonós zenekar kíséri. Ugyanezt a táncot „Verbunk” néven is járják, de ilyenkor a tánc dallama: „Idze verbunk, idze” . . . (Megy a verbunk, halad . . .) kezdetű népdal.

Goral területen ez a tánc típus nem fordul elő. Itt a férfitáncot a „Zbojnicky” (betyártánc) helyettesíti.

Nyugat-Szlovákiában az e típusba tartozó táncokat „Do skoku” (Ugorjunk), „Skoky” (Ugró), „Hošije” (Legényes), „Kto vyššie vyskočí” (Ki ugrik magasabbra) néven találjuk meg. Formai felépítésük kezdetleges. Lényegében versengés a legmagasabb ugrásért. A versengést megunva gyakran verbunkba csapnak át.

5. *A verbunk*

Az állandó hadsereg felállítása (1715) nyomán meginduló verbuválások során a katonafogás csábító eszközeként a mulatást, a táncot is alkalmazták. A verbuválás lefolyásáról és a verbunkról szóló közismert leírások alapján feltételezhetjük, hogy a verbunk eleinte alig különbözhetett a korabeli paraszttáncoktól. A táncos katonák saját tánckincsükkel vettek részt a verbunkban s ezáltal a történeti verbunk motívumkincsének kialakításához hozzájárultak. A verbunk kötött formája a XIX. század első felében szilárdult meg.

A verbuválások hatásaként a hagyományos falusi tánckincsben is megjelennek a verbunktáncok. Ezek rendszerint megtartják a körformát és a táncvezető személyét, de motívumkincsük a helyi hagyományos táncokból táplálkozik.

A verbunk körben járt, félkötött szerkezetű, 2/4-es és 4/4-es ütembeosztású, közepes tempójú, kemény, feszes előadásmódú férfitánc. Legelterjedtebb Kelet-Szlovákiában (Sáros és Zemplén), de előfordul Felső-Liptóban, s szórva Dél-Szlovákiában is. A miavai és sárosi néprajzi területen páros táncra is alkalmazták a verbunk nevet, de a tánc formája semmiféle tartalmi vagy funkcióbeli rokonságra nem utal a verbunkkal, éppen ezért nem soroljuk a verbunk típusú táncok közé. A dél-szlovákiai magyarok ugyancsak táncolják a szabad felépítésű páros verbunkot (Vasvári verbunk).

A verbunk többnyire két részből áll: egyszerű lépő motívumokból (polkalépés, bokázók, sarkantyúsok) összetevődő bevezető és pihentető funkciójú részből, valamint domináló, lendületes figurázó részből, mely csapásoló és tapsos motívumokból, továbbá a táncvezető által vezényelt figurákból áll. A vezényelt figurák néha humoros jellegűek, de azonkívül, hogy vezényszóra járják, nincs semmi kapcsolatuk a katonaság témájával. (Pl. „Füledet fogva!”, „Orrodát fogva!”, „Leguggolva!” stb.) A két rész váltakozva, néhányszor megismétlődve alkotja a táncfolyamatot.

Legjellemzőbb verbunkok közé tartoznak a sárosi néprajzi területen a „Verbunk”, a „Sólo mad'ar” (Szóló magyar), és a „Marhaňská” (Marhanskai) nevű táncok, továbbá a zempléni verbunkok.

A sárosi verbunk és a „Marhaňská” (lásd 5. sz. táncpélda) két részből áll és vezényszóra táncolják. A pihenő és figurázó rész mindkét táncban rendszeresen váltakozik azzal a különbséggel, hogy a „Marhaňská” figurázó része humoros jellegű és a tánc terjedelmesebb, több versszakos dallamra épül. A verbunkot az „Idze verbunk, idze”... (Megy a verbunk, halad...) kezdetű dalra, a „Marhaňská”-t pedig hangszeres motívum variált ismétlődéséből álló 2/4-es dallamra táncolják. Tempójuk közepes ♩ = 132—135.

A „Sólo mad'ar” egyszerűbb felépítésű az előzőknél, egy dallamra felépített kis formájú tánc. Lépő és csapásoló motívumokból épül fel, vezényszóra járt része nincs. A kísérőzene jellege alapján azonban ez a tánc is a verbunkhoz kapcsolódik. (Ld. 4. sz. táncpélda.)

6. *Régi párostáncok*

E csoportba különböző tempójú, 2/4-es ütembeosztású régi párostáncokat sorolunk, melyek egész Szlovákiában a legelterjedtebb táncok közé tartoznak. Elnevezéseik változatosak, sokfélék. Nyugat-Szlovákiában: „Starosvetský” (Óvilági), „Vodená” (Vezetgetős), „Sedliacký” (Paraszttánc), „Na kúby” (Csipőre),

„Uklakovaná” (Térdelgetős), „Vyhadzovaná” (Emelgetős), „Starodávna” (Öreges). A gyetvai néprajzi területen: „Do hora” (Felfelé), „Tanierový” (Tányéros), „Drgom” (Lökdősvé), „Suchom” (Csoszogva), „Do vysoka” (Magasban), „Válaný” (Hajlongva), „Hore” (Fel). Felső-Garam-mentén: „Šorový” (Sorban), „Do vysoka” (Magasban), Zemplénben: „Do krutu” (Körbe forgásba), „Do hury” (Magasba), Sárosban: „Krucena (Forgató), „Do šaflika” (Sajtárba), „Do krutu” (Körbe). Liptó vidékén: „O sebe (Magányosan), „Do krutu” (Körbe). Oraván: „Starosvetský” (Óvilági-öregesen), „Prostá” (Egyszerűen), végül a gorál vidéken: „Rovný (Egyenesen), „Goralský” (Gorálosan) stb.

E táncok motívumkincse, mozgásjellege rendkívül sokrétű és vidékenként eltérő, sőt egy-egy néprajzi területen belül is különböznek egymástól. Közös összefoglaló sajátosságuk azonban a többrészes szerkezeti felépítés. Az egyes részek a következők: előének, a férfi szólója, táncbalendülés vagy a férfiak csoportos szólója és a páros forgás. Az egyes táncrészek terjedelme és motívumkincse természetesen vidékenként változó. Az egyes részek motívikai felépítését a férfitáncos egyéni alkotóképessége határozza meg, a nő pedig mindig a férfi táncához alkalmazkodva kísérő szerepet tölt be. A férfi nemcsak a tánc formai felépítésének kialakítója, hanem a tánc mondanivalójának kifejezésében is jelentősebb, gazdagabb a szerepe. A párostánc közbeni térbeli elhelyezkedés rendszerint kötetlen. A tánc dinamikája igen gazdag. Tempo szempontjából mérsékeltén gyors (♩ = 120—150) és élénk tempójú (♩ = 180—240) táncok tartoznak ide, melyeknek zenekíséretét többnyire vonószenekarok, Nyugat-Szlovákiában pedig szórványosan fúvószenekarok szolgáltatják.

Gyetva vidékén kétféle különböző tempójú párostánccal találkozunk. A lassúbb tempójú (♩ = 120—150) „Válaný” (Ocsova) és „Suchom” (Kokava), valamint a gyorsabb (♩ = 200—220) „Hore” (Ocsova) és „Drgom” (Kokava) nevű táncok képviselik a két típust. Ezek 2/4-es ütemű kötetlen szerkezetű táncok, melyekben gyakori a zenei és táncegységek párhuzamának hiánya. Részei: a motívikailag igen gazdag közös szóló⁹ rész (előlkeresztező, forgató cifrák, lengetők stb.), mely a tánc domináns része, valamint a páros forgás (lépő, csusszantó vagy ugró forgás). A két rész váltakozva, rendszeresen ismétlődik, s időtartamuk hozzávetőlegesen megegyezik. A „Válaný” csak lépő forgásból áll, mialatt a táncosok derékból jobbra-balra hajladoznak. Ebben a párostáncban a férfi és nő szerepe egyenrangú még akkor is, ha a férfi lépésanyaga valamivel gazdagabb.

Felső-Garam-mentén a régi párostáncok — máig igen divatos — képviselője a „Do hora”, melyet nemcsak páros, hanem hármás (1 férfi és két nő) változatban is táncolnak. A kötetlen szerkezetű, a zenei és táncegységek tekintetében nem mindig egybevágó tánc lassú (♩ = 138) és gyors részből áll (♩ = 120). A bevezető funkciójú, lassú tempójú, táncolással egybekötött előéneklés rövid, melyet hosszabb gyorsabb rész követ. A gyors közös szólóból és forgásból tevődik össze. A párelengedős szólóban a férfi szerepe kiemelkedő, a főmotívumai a cifra változatok, dobogók. A nők ezalatt dobogós, ugrós motívumokat táncolnak. Ezután páros forgás (ugrós vagy lépő) következik. A férfi önálló szólója e táncban nem fordul elő. A táncot többversszakos régi stílusú dallamra járják.

⁹ A szerző a „közös szóló” kifejezéssel — itt és a továbbiakban — a párostánc párelengedős, figurázós részét jelöli, amikor a leány és leány összefogódzás nélkül, „szólóban” táncolnak egymással (Martin Gy. megjegyzése).

A *gorál területen* háromféle párostánc ismeretes. A nyugati (Suchá Hora) és keleti részre (Ždiar) a „Goralský” nevű tánc jellemző egyaránt. Keleten találkozunk még a „Rovný” táncsal is, északon pedig (Polhora, Sihelné) a „Suchana”-t táncolják.

A „Goralský” 2/4-es gyors tempójú páros vagy hármas kötetlen szerkezetű tánc. Lassú előéneklésből ($\downarrow = 112$), valamint gyors ($\downarrow = 220$) lépő és ugró, részekből áll. A forgás ebben a táncban igen rövid és csak a tánc elején és végén alkalmazzák a nő kar alatti kiforgatására. A lépős rész *a* „goral hátravágós”-ból és váltó dobogó motívumokból áll. Az ugrós részben pedig az ún. „csiholó”¹⁰ és hátravágós lépések váltakoznak. (Ld a 6. sz. táncpéldát). E két rész mindig a nő kiforgatása nélkül ismétlődik. A férfi uralkodó szerepe miatt a nő mindig háttérbe szorul. Jellemző sajátossága e táncnak, hogy a pár illetve hármas mindig önmagában járja, míg a többiek oldalról figyelik a táncolókat. Ennélfogva a tánc tényleg kötetlen s igen gazdag. A nő párja mozgását figyelve térbeli vonatkozásban igyekszik kiegyensúlyozni a férfi táncát. A hármas változatban szereplő két nő egyöntetűen mozog. A táncot többszörösen ismételt régies dallamokra járják.

A „Rovný” középgyors lakodalmi tánc. A táncosok nem ugrálnak s nem rugóznak tánc közben, innen származik a tánc neve is rovny=egyenesen. Egylépéses csárdás motívumból és sima forgóból áll.

A gorál vidék legegyszerűbb szerkezetű és mozgáskincsű tánca a mérsékelt gyors tempójú „Suchana”, mely csak forgásból áll. A lassú egylépéssel kezdődő forgást csoszogó forgás váltja fel, majd ellenkező irányú forgás következik.

A régi párostáncokat *Liptóban* három tánc képviseli. Alsó-Liptóban a „Do výskoku” és „O sebe”, Felső-Liptóban pedig a „Do krutu”.

A „Do výskoku” gyors tempójú párostánc. Elnevezése községenként változik: „Šikovná (Ügyes), „Mrvenica” (Nyüzsgő) és „Starodávny čardáš” (öreges, régies csárdás) is ezt a táncot jelölik. Két váltakozva, többszörösen ismétlődő részből áll. A tánc elejét az előéneklés vagy dallamrendelés képezi, s ezután a páros forgás következik. Motívumai: haladó egylépés, lengetős cifra, dobogós és hátravágós lépések. A forgás hangsúlyos rugózással, dobogó lépésekkel és ugrós forgóval történik.

Az „O sebe” (Liptovské Sliache) szerkezete eltér az előzőtől. Itt a közös szülő rész dominál s a forgás vagy hiányzik vagy csak igen rövid ideig tart. A tánc lépései jórészt azonosak a „Do výskoku” motívumaival, csak szabadon, egymást elengedve járják. A táncosok a tánc tér két oldalán felsorakozva — egyik oldalán a lányok, mások oldalon a legények — állnak fel. Egyszerre mindig csak egy — a szélső — pár táncol. Az egymással szemben táncoló férfi és nő, tánca végeztével a sor végére áll. A kötetlen szerkezetű, gazdag motívumkincsű élénk tempójú táncot ($\downarrow = 208$) több sokversszakos dallamra járják. A nő szerepe — éppúgy mint a gorál párostáncnál — kísérő jellegű a férfi domináns tánca mellett.

A felső-liptói mérsékelt gyors tempójú „Do krutu” hármas tánc. Bevezető és forgó részből áll. A bevezető rész előéneklés vagy eközben járt ringó egylépéses csárdás. Utána zárt összefogódzással járt ugrós forgó következik.

A *zempléni területre* a „Do krutu” vagy újabban „Čardáš” néven is ismert

¹⁰ A „Kresaný”, azaz „Csiholó” a levegőben csúsztatva végzett bokázós motívumok jelölője a gorál táncnyelvben.

gyors ($\downarrow = 210$), kötetlen szerkezetű és terrajzú párostánc jellemző. Két váltokozva többszörösen ismételt részből áll, közös szólóból és forgásból. Az első részben a táncosok egymással szemben kézfogással vagy a legény csapásolása alatt egymást elengedve táncolnak. A férfi táncára jellemzők a gazdagon ritmizált lépő és ugró motívumokkal összekötött csapásolók. A nők mozgáskincse egyszerűbb ugrós, lengetős és bokázó motívumokból áll. A hangsúlyos forgást oldalfogással járják. A forgás lezárásakor a férfi párját maga mellé kipördíti. Ezután csapásol, a nő pedig dobogós lépést jár. A tánc (3—5) újstílusú (harmonikus) dallamra épül fel, vonós zenekar kíséri.

A *sárosi területen* két párostáncot találunk kétféle, váltakozva előforduló néven: „Do šaflika” (Fintice) és „Krucena” (Raslavice). Mindkettő mérsékeltén gyors ($\downarrow = 144$) tempójú kötetlen szerkezetű tánc.

A „Do šaflika” közös szóló részből áll — mely a férfi csapásolóját és a leány helyben, önmaga körüli pörgését tartalmazza — valamint forgásból (csoszogó forgás, kipördítés).

A „Krucena” egyik részét a bokázó motívumra épülő bevezető képezi, másikat pedig a csoszogó páros forgás. Ritkábban itt is előfordul a csapásoló motívumokból felépülő közös szóló. A táncot több verszakos dallamra táncolják, melyet a táncos a zenekar előtt először rendszerint eldalol.

7. A csárdás

Magyarországon a reformkorban a nemzeti öntudatra ébredés egyik megnyilvánulásaként születik meg a csárdás a különböző, ezidáig más néven élő népi párostáncok motívumkincsére épülve. (Első nagyközönség előtti bemutatása 1840-ben.) Szlovákiában a XIX. század végén és a XX. század elején terjed el és válik divattá. Gyakoribb elnevezései: „Čardáš”, „Na dva kroky” (Kétlépéses), „Husársky” (Huszárosan), „Uklakovany” (Térdelősen), „Lašung” (Lassú) stb. Nemcsak a falvakban, hanem a városokban is ismertté válva a mai napig élő társastánc lett belőle. A névanyag előfordulásai szerint a legelterjedtebb táncok közé tartozik. Városi társastáncként közös vonásokat visel, a falvakban azonban rendkívül sokrétű és vidékenként eltérő változatai élnek.

Szlovákia déli részén a táncra a magyar mozgási és zenei hatás a legerősebb. Két különböző tempójú részből áll. A hosszabb lassú rész ($\downarrow = 120—150$) egy és kétlépéses csárdásból és hangsúlyos forgásból áll. A gyors részben ($\downarrow = 182—220$) pedig főleg bokázó, ugró, vagy csak lépő-bokázó motívumokkal találkozunk, valamint forgással. A lassú és gyors rész váltakozva ismétlődik többszörösen. Az újstílusú (harmonikus) dallamok ismétlése vagy néha több dallam egymásután fűzése alkotja a tánc zenekíséretét.

Szlovákia többi területén a tánc mozgásanyaga alig különbözik a régi párostáncoktól. A csárdás jellemző vonásai csak a zenei sajátosságokban mutatkoznak. Esetenként még ezzel sem találkozunk, csupán magát a csárdás nevet vette át és örít meg a régi párostánc. Egyes változatok formai felépítésében a régi párostáncokhoz viszonyítva bizonyos feloldódás tapasztalható (pl. megváltozik a tartás formája, a térbeli alakzat stb.) bár motivikailag egyáltalán nem különböznek a régi párostáncoktól. E táncok többnyire gyors tempójúak ($\downarrow = 180—220$), ugró és forgó részből állnak, felépítésük kötetlen és több dallamra járják.

8. A polka

A századfordulón — a csárdáshoz hasonlóan — a polka is elterjedt Szlovákiában. Csaknem mindenütt megtalálható, sőt egyes vidékeken több változata is kialakult. A sárosi terület e tánc változataiban oly gazdag, hogy egyes községekben (Rovný, bártfai járás) hétféle változata is él.

A polka Szlovákiában a következő neveken ismert: „Polka na osem” (Nyolcas polka), „Polka na štyri” (Négyes polka), „Mojši polka” (Az én polkám), „Lapkaná polka” (Tapogató polka), „Kučinská”- (Kucsincei-), „Hrabovická”- (Hrabovicei-), „Ruská”- (Orosz-), „Šarišska”- (Sárosi-), „Hops polka (Hopsz, ugrós polka), „Hrozená”- (Fenyegető-), „Goralská”- (Gorál-), „Natriasaná”- (Rezgős-), „Křížová” (Keresztes-), „Špacir”- (Séta-) és „Trcipolka” (Tracspolka) stb.

E táncok az egy- és kétrészes polkák csoportjára oszthatók. A *kétrészes* formák további két alcsoportra oszlanak: kötött (pl. „Polka na osem, Polka na štyri, Lapkaná, Kučinská, Ruská” stb.) és kötetlen szerkezetűekre (pl. „Šarišská-Semetkovská-, Skákaná-, Goralská-polka” stb.).

A *kötetlen felépítésű* táncokban a régi párostáncok motívumai is előfordulnak, csupán a zenei kíséretük — a dallam és kíséreti forma — és tempójuk különbözik. Míg a polkák többségét mérsékeltén gyors tempóban ($\downarrow = 120-140$) táncolják, addig a tárgyalt kötetlen polkák tempója gyors (210—240). A kötetlen kétrészes változások első részét a tapsos, csapásoló, kétlépéses és hozzálépő motívumok képezik, második részét pedig a polkalépéssel való forgás alkotja.

Az *egyrészes polka* csak forgásból áll. A „Lapkaná-”, „Hrozená polka”, valamint az általános „Polka” kötött formájúak. Zenei és mozgásanyagukat vizsgálva szoros rokonságban vannak a hasonló típusú nyugati táncokkal.

9. Egyéb folklorizált polgári táncok

E csoportba soroljuk mindazokat az idegen eredetű, valamint műtáncokat, melyek eredeti szerkezetüket és sajátosságaikat nagymértékben megőrizték. Ezek elterjedtek ugyan, de kötött felépítésük miatt a népi variáláson keresztül történő fejlődésük nem ment végbe. E táncok közül legelterjedtebb a „Šotyš” és a „Mazurka”. Mindkettő előfordul Kelet- és Nyugat-Szlovákiában egyaránt.

A „Šotyš” $2/4$ -es, mérsékeltén gyors, általában kétrészes kötött párostánc. Az első rész csúsztató mellé-lépésekből vagy futólépésekből áll, második részét pedig egyszerű lépő- vagy polkalépéses forgások alkotják. Több néven ismert: Kétlépéses- vagy Négylépéses-sottis stb.

A „Mazurka” $3/4$ -es vagy $3/8$ -as ütemű mérsékeltén gyors tánc. Névváltozatai: „Paligátor”, „Ceperka” (Hurcolva, tolakodva), „Mazulka” stb. Két fajtája ismeretes. Leggyakoribb a váltott lépéses vagy ugrós forgó változat. Másik változatánál a férfi párja mögött áll, míg a leány keringő lépéssel jobbra, illetve balra forog. Legtöbbször körben elhelyezkedve, körív mentén haladva járják, de előfordul szabad térbeosztás is.

E táncokon kívül még számos újabb, kevésbé elterjedt és csekélyebb művészi értékű táncról tudunk. Töbnyire Nyugat-Szlovákia területén élnek, de Kelet- és Közép-Szlovákiában is feltűnnek. Uralkodó közös jellemvonásuk: a kötött felépítés. Ezek közül: „Zahradnícka” (Kertésztánc), „Japonská” (Japán tánc), „Šátečkový” (Kendős tánc), „Kožuch” (Bunda), „Čerešnička” (Cseresznye), „Železnica” (Vasút).

ŠTEFAN TÓTH FONTOSABB PUBLIKÁLT MŰVEI ÉS NÉHÁNY ÖSSZEFOGLALÓ MUNKÁ A SZLOVÁK NÉPTÁNCOKRÓL

Tóth, Štefan: *Tanečné Písmo*. (Táncírás). Bratislava 1952.

- Kinetographie *L'udová Tvorivosť* 10. k. (1960) Bratislava.
- Dve Tanečné Pisma (Két táncírás). *Hudobnovedné Štúdie* (Zenetudományi Tanulmányok) V. (1961). 92—130. l. Bratislava.
- Pohybové Skupiny Slovenského L'udového Tanca. (A szlovák néptáncok mozdulatsoportjai). *Hudobnovedné Štúdie* III. (1959). 43—118. l.

Kovalčíková, J.—Poloczek, F.: *Slovenské L'udové Tance* (Szlovák népi táncok) Bratislava. 1955.

Zálešák, Cyril: *Pohronské Tance* (Garam-menti táncok), Martin 1953.

- *L'udové Tance Na Slovensku* (Szlovákiai népi táncok). Bratislava 1964.

BASIC TYPES OF SLOVAK FOLK DANCES

by Št. Tóth

This is the posthumous work of a Slovak dance folklorist of Bratislava, who died young in 1962. The work that was left behind in manuscript comprises the results of the practical and theoretical research work of about fifteen years. Besides collecting folk dances and recording them with up-to-date technical methods (he made some 30,000 metres of sound film about Slovak folk dances), he dealt with the theoretical problems of the registration, analysis and classification of folk dances. Besides creating a kinetographic system of his own (*Tanečné písmo*, Bratislava 1952) and collating it with the Labanotation ("Dve tanečné písmo": *Hudobnovedné Studie V*, 1961, Bratislava) he also classified the motive lore of Slovak folk dances ("Pohybové skupiny slovenského ľudového tanca": *Hudobnovedné Studie*, III, 1959, Bratislava).

In this paper the outstanding collector, registerer and analyst gives a relevant and concise definition of the major types of Slovak folk dances. According to his definition, the basic dance types are those which have common historical and social roots, are similar in content and form, have the greatest number of variants, i. e. the most commonly recurring types. Besides the short survey of the origin and development of the individual dance types he gives a detailed and exact definition of the formal, musical and functional characteristics of dances, paying careful attention to the differences of the regional variants, too.

He divides Slovak folk dances into nine types listing them in the following order: 1. Women's line dances ("chorovody"), and 2. round dances to vocal accompaniment, 3. Heyduck dances, 4. ancient male dances, 5. the "verbunk", 6. old couple dances, 7. the "czardash", 8. the "polka", 9. different bourgeois couple dances with a folkloristic touch. The dances given as examples in Labanotation are characteristic variations of types 3, 4, 5, and 6.

The image displays a musical score for a piece titled "1. „Skupinovy odzemok”". The score is written in a single system with a treble clef and a tempo marking of $\text{♩} = 13 \frac{7}{8}$. The melody line is followed by three detailed rhythmic diagrams. Each diagram consists of a horizontal line with various symbols (X, y, 4, etc.) and arrows indicating rhythmic patterns. The first diagram includes the instruction "simile..." and a circled "2". The second diagram has a circled "3". The third diagram has a circled "4". At the bottom left, there are three small diagrams: a circled "3", a circled "4", and a circled "5".

1. „Skupinovy odzemok”. Tri Sliache, okr. Liptovský Mikuláš

Musical score for a string quartet, measures 147-150. The score includes a melodic line in the first violin and detailed bowing and fingering instructions for all instruments.

Measure 147: Melody in the first violin, starting with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The tempo is marked *♩ = 147*.

Measure 148: Continuation of the melodic line.

Measure 149: Continuation of the melodic line.

Measure 150: Continuation of the melodic line.

Bowings and Fingering:

- Violin I:** Shows bowing directions (up and down bows) and fingering (1-4).
- Violin II:** Shows bowing directions and fingering (1-4).
- Viola:** Shows bowing directions and fingering (1-4).
- Cello:** Shows bowing directions and fingering (1-4).
- Double Bass:** Shows bowing directions and fingering (1-4).

Dynamic and Performance Markings:

- dim.* (diminuendo) in measure 147.
- mf* (mezzo-forte) in measure 148.
- pp* (pianissimo) in measure 149.
- mf* (mezzo-forte) in measure 150.
- Accents (**>**) are placed over notes in measures 148 and 149.
- Dynamic markings **mf** and **pp** are also present below the staves.

Other Symbols:

- Diagonal lines (**/**) indicate rests or specific bowing techniques.
- Arrows (**>**) indicate accents.
- Circle with a dot (**⊙**) and square with a dot (**⊠**) symbols are used as performance or editing markers.
- A double bar with a downward-pointing arrow (**==>**) is located below the double bass staff in measure 149.

2. „Šorový tanec”. Pohorela, okr. Brezno

♩ = 213-220

simile...



mf

„Šorový tanec“ folytatása

♩ = 210

simile ...

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a tempo marking of ♩ = 210 and a dynamic marking of *simile ...*. The piano accompaniment is divided into two systems, each with two staves. The first system includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system features a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes and rests. The score is marked with numerous performance instructions, including accents, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ff*. There are also some unusual markings, such as 'X' and 'y', which might refer to specific performance techniques or editing. The overall style is that of a traditional folk dance piece, characterized by its rhythmic complexity and dynamic contrast.

„Sorový tanec” folytatása

426-438

simile...

This musical score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked '426-438'. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various articulations. Below the staff, there are detailed fingering diagrams for the left hand, showing fingerings for notes and rests, with 'x' marks indicating fretted notes. A 'simile...' instruction is placed below the staff.

cca. 160

simile...

This musical score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'cca. 160'. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various articulations. Below the staff, there are detailed fingering diagrams for the left hand, showing fingerings for notes and rests, with 'x' marks indicating fretted notes. A 'simile...' instruction is placed below the staff.

This musical score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various articulations. Below the staff, there are detailed fingering diagrams for the left hand, showing fingerings for notes and rests, with 'x' marks indicating fretted notes. A 'simile...' instruction is placed below the staff. The score includes several 'A' markings and a '2.' marking, indicating specific points in the piece.

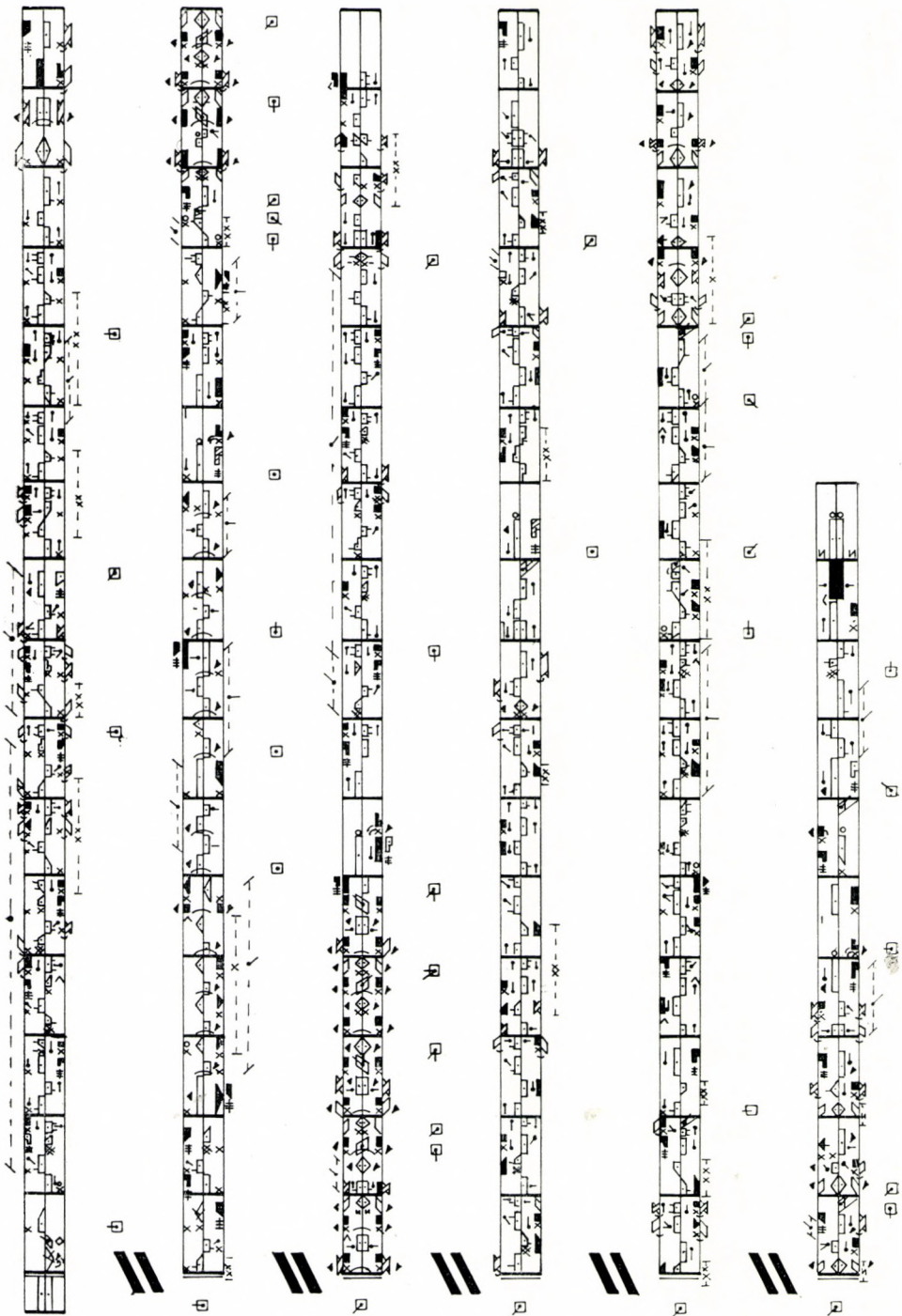
3. „Bašistovska”. Vyšné Raslavice, Šariš

4. „Sólo mad'ar”, Vyšné Raslavice, Šariš

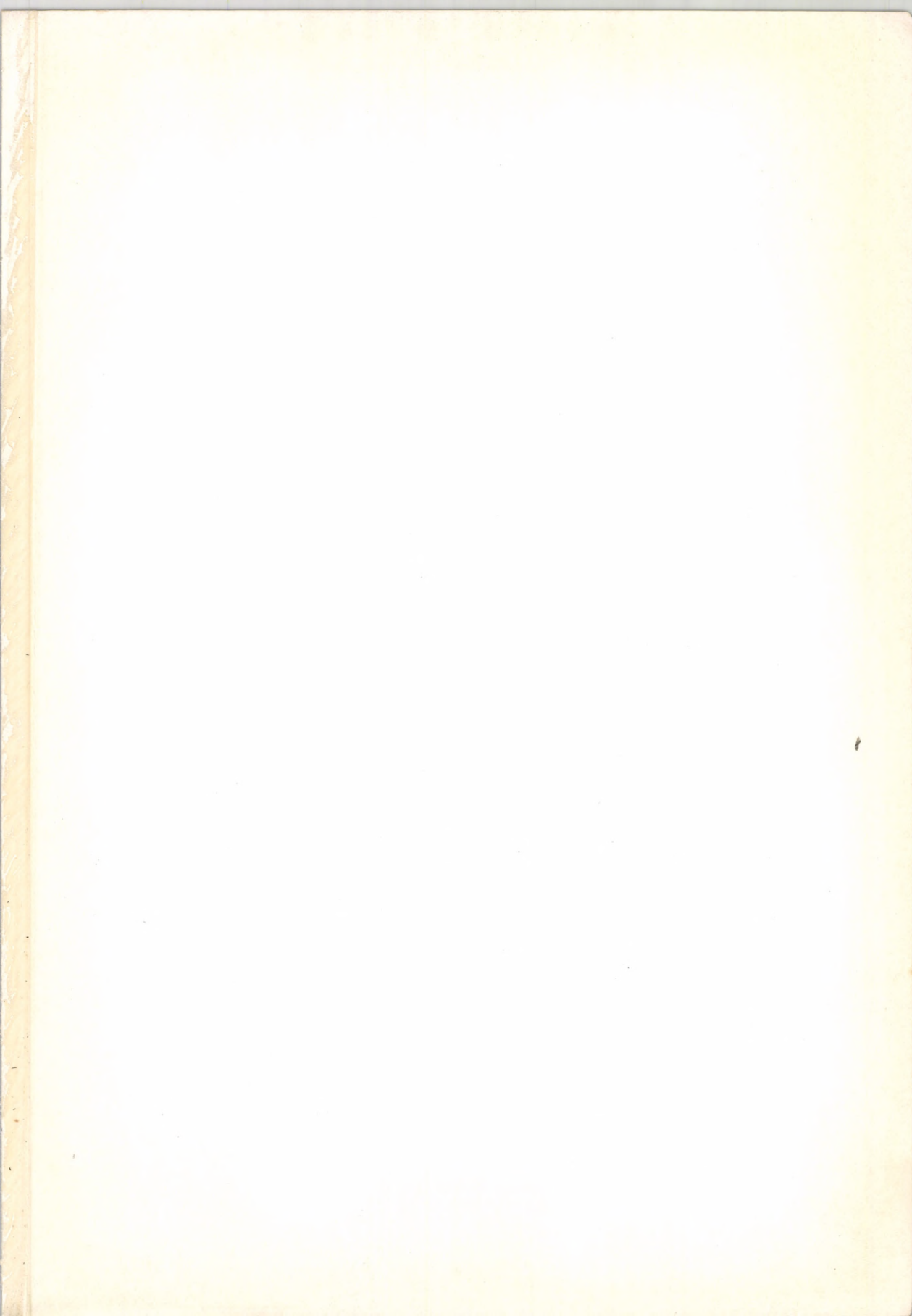
9/11

5. „Marhaňska“, Rovné, Šariš

„Marhańska” folytatása



6. „Kresák”. Suchá Horá, okr. Liptovský Mikuláš



Ára : 23,50 Ft