

Mezőföldi ugrósok
Táncelemzések

Szerkesztette
Fügedi János – Kovács Henrik

Az európai régi táncréteg – Ugrós monográfiák

Főszerkesztő

Pesovár Ernő

Sorozatszerkesztők

Felföldi László

Fügedi János

Mezőföldi ugrósok

Táncelemzések

Szerkesztette
Fügedi János – Kovács Henrik

L'Harmattan Kiadó
MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet
Budapest, 2014

A kötet megjelenését támogatta



Országos Tudományos Kutatási Alap
Hungarian Scientific Research Fund
NK 77922

Lektorálta
Csókási Csaba
Kukár Barnabás Manó

ISBN 978 963 236 870 2

© Fügedi János – Kovács Henrik 2014
© MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont 2014
© L'Harmattan Kiadó 2014

A mezőföldi táncosok emlékének

Tartalom

Fügedi János: Az ugrós táncok elemzésének háttere	9
Pesovár Ferenc: Néptánckutatás Fejér megyében	12
Kovács Henrik: A mezőföldi ugrósok elemzése	16
Az elemzéseknél használt jelölésmódok	16
Jenői „üvegcsárdás” (Térmeg János, Csizmadia Józsefné).....	22
Mezőkomáromi „kanásztánc” (Progl Ferenc).....	30
Mezőkomáromi „kopogó” (Progl Ferenc).....	35
„Mezőkomáromi csárdás” (Progl Ferenc).....	41
Pákozdi kanásztánc (Gál Pál).....	47
Alapi „kanász” (Fekti József).....	62
Alapi „üvegcsárdás” (Garbach Györgyné, Molnár Györgyné).....	69
Alapi páros „ugrós” (Ulicza János, Ulicza Jánosné).....	74
Alapi páros „ugrós” (Fekti József, Fekti Józsefné).....	81
„Sudridrom” – perkátai kendős tánc (Szakács József, Krajn József).....	86
Perkátai „kecskekeresés” (Szakács József, Krajn József).....	89
Perkátai „verbung” (Nikolicza Imre).....	101
Perkátai „verbung” (Szakács József).....	110
Irodalom	120

Fügedi János

Az ugrós táncok elemzésének háttere

Pesovár Ernő 1997-ben kért fel, hogy a Magyar Táncművészeti Főiskolán *A Kárpát-medencei tánc kultúra alaprétegének összehasonlító-történeti kutatása* címmel általa vezetett pályázat¹ keretében kezdjem el lejegyezni az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumában található szlovák odzemok, goralski és kresák, valamint a gorál zbojnicki, cifer és góralski táncokat. Bizonyára már ekkor – az ő kedvelt szófordulatával élve – „nagyívű” néptánc kutatási koncepciójának közreadását készítette elő. Karácsony Zoltán (2013: 13-16) *A kanásztánc-ugrós stílus fogalmának kialakulása* című tanulmányában világított rá arra, hogy Pesovár Ernő az 1980-as évek végétől közreadott tanulmányaiban² a tánc történeti régi stílus körén belül megkülönböztette a *kanásztánc-ugrós stílust*, melyet az ügyességi táncok, a szóló, a páros és csoportos ugrósok, valamint a lakodalmi rituális és dramatikus táncok képviselnek. Úgy vélte, a kanásztánc-ugrós táncstílus legjellemzőbb szerkezeti tulajdonsága, hogy a nagyobb koreográfiai egységek a kísérezene egy dallamstrófáján belül két részre tagozódnak. Például a kanásztánc esetében a dallam első felében a táncos a kereszt alakban földre helyezett botok előtt vagy között táncol, a második felében pedig az eszközök fölött ugrál át. E kettős szerkesztési elvet figyelte meg a söprútáncban, a sapkatáncban vagy a kendős táncban is. Ugyancsak ezen koncepciót kívánta bizonyítani a környező népek ugrós stílus körbe sorolható táncjaival is, egy példáját a *Conclusions on the Study of Some Polish and Hungarian Couple Dances: the “góralski” and “ugrós”* című tanulmányában be is mutatta, közreadva a fent említett pályázat során elkészített notációk egyikét.

Az előzményeket is figyelembe véve tehát mintegy két évtizedes előkészítő munka után, feltételezhetően koncepciója bizonyításának szándékával Pesovár Ernő 2005-ben kezdeményezte a magyar néptáncok kanásztánc-ugrós stílus köréről készítendő monográfia kiadását. Az anyag zenei vonatkozásának bemutatására Paksa Katalint kérte fel, a tánclejegyzések gondozását e sorok írójára bízta, és ő maga tervezte a stílus kör történeti hátterének kibontását. Elképzelése szerint

¹ A Művelődési és Köznevelési Minisztérium Felsőoktatási Kutatási és Fejlesztési Pályázata, FKFP 1324/1997.

² Pesovár Ernő 1988, 1990, 1992.

a monográfia tömören ismertette volna a táncok motívumkészletét és szerkezetét is, amelyre mintát az 1994-ben megjelent, szinte füzeteszerű *Táncagyományunk történeti rétegei* című kötetében adott. A monográfia számára több mint száz táncot választott ki, és a lista magába foglalta a fent már említett szomszédnépi táncokat is. Az elemzések elvégzésére tanítványai népes körét kérte fel, közös konzultációik alapján meghatározta az elemzések szempontjait, és átadta számukra az MTA ZTI Táncírástárából a közlésre szánt táncok notációit.

Hosszú betegséget követően 2008-ban bekövetkezett távozása azonban nem engedte, hogy elképzelését véghez is vigye – de munkáját az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztálya folytatta. A szempontok sokasága, az átfogó és szerteágazó téma nagysága miatt az eredetileg egyetlen kötetre tervezett vállalkozás monográfia sorozattá bővült. Paksa Katalin kezdetben egy fejezetnek szánt áttekintése önálló kötetre bővült, a munka 2010-ben *Az ugrós táncok zenéje* címmel jelent meg. Folytatásaként a közlésre választott táncok java részét Vavrincez András és a jelen sorok írója 2013-ban *Régi magyar táncstílus – Az ugrós* címmel publikálta. A terjedelmes, hetven tánc partitúráját és kísérő zenéjét ismertető antológia azonban nem tartalmazta a fent említett szomszédnépi példákat, mert úgy véltük, összehasonlító elemzésükhöz nem rendelkezünk elegendő kutatási háttérrel és szempontrendszerrel. A szerkesztés során azonban a korábbi táncközléseket ellenőrzésképpen összevetettük a lejegyzések forrásául szolgáló filmekkel. Egyben újjátásként a némafilmek eddig feltáratlan tánc és zene szinkronjának azonosítására bevezettük a zenészek játékának megfigyelése és a tánc összevetése szerinti szinkronmegállapítást³ (mely legfőképp a zenei szerkesztő, Vavrincez András hegedűjáték-ismeretének volt köszönhető). Az ellenőrzések eredményeként tizennyolc tánc lejegyzését plasztikailag vagy ritmikailag korrigálnunk kellett, a korábbi hiányos lejegyzéseket a film terjedelmének megfelelően kiegészítettük, és húsz tánc esetében a filmhez képest olyan mértékű eltéréseket találtunk, hogy a korrekciók helyett egyszerűbbnek látszott a táncokat teljes egészében újra lejegyezni.

A jelen kötet a Fügedi–Vavrincez antológiában közölt mezőföldi táncok elemzését mutatja be.⁴ Az elemzések Martin György és Pesovár Ernő két korai, *A magyar néptánc szerkezeti elemzése*, valamint *A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban* címmel megjelent tanulmányának szellemét követik, de nem hagyható figyelmen kívül, hogy a tánc formai elemzésének kritériumai erősen függenek magától az elemzett anyagtól, és természetesen az elemző szemléletétől. „Egy-egy tánc mo-

³ A módszert részletesen *A tánc és a kísérőzene összefüggései a Régi magyar táncstílus – Az ugrós című monográfiában* címmel mutattuk be (Fügedi–Vavrincez 2012).

⁴ Az antológiába szánt alapi táncok korábbi, nem korrigált notáció alapján Göndör Katalin által készített elemzései Majoros Róbert *Alap* című összeállításában 2008-ban jelentek meg.

tívumokra bontása nem mindig könnyű feladat” – mondta Szentpál Olga (1961: 8) a magyar néptáncok formai elemzéséről írott tanulmányában, és a nehézséget abban látta, hogy a motívumok élesen elhatárolódnak-e, avagy sem. A sárközi – Duna menti néptáncok motívumainak rendbe állítása előtt Martin (1999: 10) a motívummegállapítás tekintetében az elemzést végző hozzáállásának aspektusát emelte ki: „Maga az a tény, hogy a motívum mesterséges elvonás eredményeként ‘állítható elő’, természetyszerűen [...] veti fel a szubjektivitás lehetőségét.” – noha a szubjektivitás mértékét, mivoltát nem tárgyalta tovább, csupán a mesterséges elvonás jogosultságát támasztotta alá a nyelvészetből vont párhuzammal. E viszonylagosságot, többértelműséget a jelen kötet elemzéseit végző Kovács Henrik úgy igyekezett feloldani, hogy ha választott szempontrendszere nem vezetett egyértelmű megoldásra, szerkezeti ábráin több lehetőséget is bemutatott.

Az elemző munka párhuzamosan haladt az antológia készítésével, melynek során e kötet szerkesztőtársa, Kovács tanár úr a notációkkal kapcsolatban gyakran jelezte a hiányosságokat feltáró észrevételeit, melyért e helyen fejezem ki köszönetemet. Az itt közreadott elemzések az első pillantásra esetleg egysíkúnak tűnő táncokról néha váratlan szerkezeti mélységeket, zenei összefüggéseket, esztétikai arányokat tártak fel. Az igen nehéz szakszövegek egységessé és valamelyest olvasmányosabbá tétele a két szerkesztő közös erőfeszítésének eredménye. A szerkezet, a táncok rejtett világának megismerésén túl a közös munka egyik legjelentősebb tanulsága az volt, hogy az improvizált, esetenként rossz minőségben rögzített, nehezen megfigyelhető néptáncok lejegyzéseit csak az elemzési munkát követően érdemes közreadni. A tánc belső eseményeinek, törvényszerűségeinek, a mozdulatok „logikájának” feltárása nagymértékben segíti a kezdetben csak a látványra hagyatkozó lejegyzőt abban, hogy a mozdulatokat, az eredeti táncok előadóival szóban meg nem beszélhető *kifejezési szándékot* mélyebben, tisztábban, pontosabban megértse, majd vethesse papírra, ami jelekkel a táncból megfogalmazható.

Pesovár Ferenc

Néptánc kutatás Fejér megyében⁵

Fejér megyét szokás a néprajzi kutatásban, így a néptánc kutatásban is, a megye jelzős neve alapján fehér foltnak nevezni. Pedig a szójátékot e témakörben más megyékre, vagy más nagyobb területekre is alkalmazhatjuk. Ezt annál inkább megtehetjük, mert vannak olyan vidékeink, ahol a köztudomás szerint a közelmúltban még eleven volt a paraszti táncélet, s ennek ellenére az onnan származó adatok is hiányosak. Gondoljunk csak akár Észak-Magyarország egyes részeire, a palócság néhány csoportjára vagy az Alföld számos vidékére. Az az igazság, hogy a kutatás ezeket a területeket sem aknázza ki megfelelően. Az viszont kétségtelen tény, hogy a Dunántúl középső és északi része (Zalát is ide soroljuk) egyike azoknak a vidékeknek, ahonnan a legkevesebb gyűjtött adattal, néptánc filmmel és tánclejegyzéssel rendelkezünk. Ez a terület sajátos történeti, gazdasági és társadalmi alakulása következtében nem tudta megfelelően az érdeklődés elé tárni ilyen jellegű anyagát. Ez nem jelenti azt, hogy itt nem lehetett volna még a közelmúltban, vagy nem lehet még ma is néptánc kutató munkát végezni.

A hagyományos paraszti táncélet emlékeit általában az első világháború előtt már élő korosztályok őrizték meg napjainkig, de bizonyos közösségekben még a két világháború közötti, sőt néhány esetben a későbbi generáció is hordozott tánc hagyományokat. Az említett táncélet e virágkorának képviselői főleg a családi ünnepeken (például lakodalmón) máig éltek, illetve élnek tánc tudásukkal. Tény, hogy a múltban a kutatások elsősorban olyan területeken kezdődtek el – ez érthető és törvényszerű –, ahol a felszínen egyéb, látványosabb népművészeti hagyományok is éltek. Utaljunk csak arra, hogy a néptáncmozgalom és a kutatás sokat profitált az 1930-as évek elején kialakult úgynevezett „Gyöngyösbokréta” hagyományaiból. E mozgalom csoportjai is a „színes” területeken jöttek létre, ahol még viszonylag könnyen elérhető hagyományok éltek. E korszak szemléletmódjának már sokszor bemutatott negatív vonásai mellett, általában értékes hagyományokat őriztek meg, mentettek át az utókornak.

⁵ A szöveg Pesovár Ferenc *A juhait kereső pásztor- Fejér megyei néptáncok* című kötetében hasonló címmel megjelent tanulmányának (1983: 9-12) szerkesztett változata. Az 1983-ban megjelent szöveg jelen idejű utalásait az 1980-as évekre vonatkozóan kell értelmezni.

Paulini Béla, a Gyöngyösbokréta alapítója Fejér megyei (Csákvár) származású volt. Mozgalmának kibontakozását az az esemény indította el, hogy szülőfalujának paraszti színjátszó csoportjaival a saját rendezésében helyben, majd Budapesten és más városokban is bemutatta a *Háry Jánost*, amelynek szövegtanulmányát eredetileg részben ő írta. A továbbiakban a szakemberek tanácsát is figyelembe véve az említett szempont alapján – különösen ahol színes népviselet is élt – hozta létre „bokrétás” csoportjait. Fejér megyében ilyen helyeket nem talált, valószínűleg nem is keresett.

Köztudomású, hogy Fejér megye a múltban a nagybirtok egyik hazája volt. Bár nagy határú, alföldies jellegű községei is voltak, de az uradalmi cselédség, a „puszták népe” határozta meg a megye arculatát. Amióta a néptánc kutatás rendszeres és módszeres munkája kibontakozott, az ilyen jellegű területek, társadalmi rétegek tánc kultúrájának vizsgálata is előtérbe került.

Fejér megye parasztsága, így a hajdani cselédség is néptánc kincsünk összképének kialakításához sok értékes anyaggal járult hozzá. Az is tanulságos, hogy elsősorban nem az újabb táncokról (például a csárdásról) végezhetünk megfigyeléseket – bár ezek egyszerű formákban még a mai napig élnek. Régi táncunk, az ugrós tanulmányozható itt szinte valamennyi eddig ismert megjelenési formájában: szóló, páros, négyes (úgynevezett csillag) formában, csoportos köralakban. Tehát a középkorban is már ismert táncformák megjelenésétől a nyugati, későbbi hatást mutató kontratánc alakzatokig minden megtalálható. Változatosságukra utal a sokféle népi elnevezés is: „ugrós”, „ugráló”, „háromugráló”, „magyar ugráló”, „verbunk”, „bérestánc”, „mulató”, „kanizsatánc” stb. Amennyiben az ugrós motívumait eszközök fölött, így keresztbe helyezett botok vagy földre helyezett üvegek között járták, akkor „kanásztánc”-nak vagy „kanászos”-nak, „üvegtánc”-nak, „üvegcsárdás”-nak, „üvegverbunk”-nak nevezték. Az üveggel a fejen járt változatainak rendkívül virtuóz és dinamikus formái figyelhetők meg.

Az ugrós tánc kikristályosodott, visszatérően ismétlődő összetett, négy-öttagú motívumai mellett gyakoriak a változatos ritmikájú és mozdulatú, valószínűleg régebbi rögtönzött típusai. Sajátos egyéni szint képvisel például az alapiak ugrósa, a perkátaiak verbunkja és a nők üvegcsárdása. Az utóbbiban már csak az elnevezés őrzi a hajdani eszközhasználatot, az üvegnek ma már semmi szerepe nincs. Ugyanehhez a tánc családhoz kapcsolódnak az e vidéken is kedvelt sóprúvel, sapkával és kendővel járt tánc változatok. A kendős táncot Perkáta környékén dallamának szövege alapján „sudridrom”-nak nevezik. Az ilyen jellegű táncokat Fejér megye északi részén „takáctánc” néven is ismerik.

Régies az ugrósok dallamvilága. Ezek közül kiemeljük az úgynevezett „béres-dalokat”, amelyek szövegükben a béresek életkörülményeivel foglalkoznak. Mezőföldön például közkedvelt ugrós dallam volt a „Béreslegény jól megrakd a szekeret” szövegkezdetű, ma már országosan közismert régi stílusú népdalunk.

Ezt ugyanis Bartók Béla még gyűjtőmunkája kezdetén – amikor Fejér megyébe is ellátogatott – Baracson vette fonográfhengerre 1906-ban. A dallamot az 1912-ben férfikarra írt *Négy régi magyar népdal* című a cappella kórusművében is felhasználta.

A táncok zenekíséretét a spontánabb táncalkalmakkor citera szolgált. Különösen a pusztákon kedvelték. Ritmikus kíséretre a köcsögdudát használták, de egyéb kezdetleges kíséretitmust adó lehetőségeket is ismertek, például kézzel való dörzsölést és pattintást széken, asztalon vagy szekrény oldalán, az ujj dörzsölését ládán, sodrófával stb. Egyéb egyszerű szükséghangszereik még: a nádsíp és a meggyfahéj síp. Egyébként a megrendezett táncokra és lakodalmakra cigányzenekarokat, a századforduló óta rézfúvós és vonós hangszereken játszó paraszbandákat fogadtak fel. A megye déli részén a századforduló idején még paraszti tamburabandák is működtek, feltehetően délszláv közvetítés hatására. Ugyanis a 17. század óta, főleg a Duna mellékén jelentős úgynevezett „rác” települések is voltak, amelyek lakossága fokozatosan beolvadt a magyar etnikumba. Hatásuk bizonyos táncelnevezésekben is megnyilvánul, például az ugróست gyakran „zóré”-nak is nevezik.

Említésre méltó, hogy a Magyarországon és Romániában ismert „elveszett juhait kereső pásztor” témájú programzene Fejér megyében is előkerült. Sőt, pantomimikus - táncos változatát filmen is sikerült rögzíteni. Perkátán a lakodalmak emelkedett hangulatában mutatták be a múltban e tréfás, szövegében sokszor aktualizáló dramatikus táncot. Itt „kecskekeresésnek” is nevezték, de egyébként a szakirodalom „oláh lány tánca” elnevezéssel tartja számon. Ebben a változatban is, mint néhány Duna mentén (Kunszentmiklóson, Madocsán, Sárkeresztúron) előkerült alakjában szintén az oláh leány keresi a kecskéjét. Másutt, mint például az erdélyi változatokban a pásztor, a juhász a főszereplő. Történeti emlékeink az előbbi változatra utalnak. Balassi Bálint egyik Júlia-versét is ennek dallamára írta és nótajelzése szerint az oláh leány keresi a juhait. Rákóczi György 1659-es marosvásárhelyi ünnepélyes bevonulásával kapcsolatosan ugyancsak említi egy korabeli országgyűlési jegyzőkönyvíró, hogy a menetben a töröksíposok azt a nótát ismételték folytonosan, amelyben az oláh fáta sírva keresi elveszett caprait, azaz kecskéit.

A megye táncagyományáról alkotott képet teszik teljesebbé az itt-ott még fellelhető menyasszonykikérő gyertyás táncok és a hajdani leánytáncok emlékét őrző gyermekjátékok. Ugyancsak ismertek voltak a fallikus mozdulatokkal járt söprútáncok és az állatok párzását utánzó táncok, mint például a „tücsöktánc”. A 17-19. században Európa-szerte divatos társastáncok változatai a párnával, söprúttal, vagy zsákkal járt párvalasztó táncok.

A táncos szokások közül is ragadjunk ki néhányat: az esküvők után járt úgynevezett „paptáncot”, a lakodalom bolondmenyasszony táncát, az osztótáncot em-

lékét őrző vőfénytáncot, valamint a farsangi alakoskodók és a lucázók mágikus jegyeit őrző tréfás táncát (farsangi „tikverő”, „lucatánc”).

Azt viszont elmondhatjuk, hogy már korábban, a 40-es években megkezdődött a bevezetőben említett fehér folt felszámolása. Molnár István a *Magyar tánc-hagyományok* című kötetében közölte a Mezőkomáromban 1942-ben filmre vett táncokat, közöttük olyan kanásztáncot, amely az utóbb gyűjtött alapi változattal együtt Dunántúl e tánc típusának talán a legszebb emléke. (Mezőkomárom a gyűjtés idejében még Veszprém megyéhez tartozott, de tájilag a Mezőföld szerves része.) Lugossy Emma 1948-ban végzett pákozdi gyűjtésének az eredményét közli a 77 *leánytánc*, 39 *verbuntánc* és a *Magyar Népzene Tára* III/B. kötetekben. Keszler Mária kéziratban maradt tanulmánya egy zsellér- és gazdafalu társainak és táncéletének összehasonlítását végezte el az 1950-es évek első felében Jenőn és Gyúron. Ugyancsak monografikus igénnyel dolgoztuk fel az 50-es évek végén Alap tánc-hagyományát és táncéletét.

Eddig összesen 15 kutatópontról mintegy 2500 méter néptáncfilm készült Fejér megyében. Ezek nagyobb részt korszerű hangos felvételek. Itt említjük meg azt is, hogy a Népművelési Intézet támogatásával a Magyar Televízió által forgatott 16 részes „Magyarországi néptáncok” című sorozatból kettő Fejér megyében készült. Kurt Peterman, a lipcsei Tanzarchiv vezetője, szintén készített Fejér megye két német nemzetiségű falujában (Pusztavám és Vértesacska) táncfilmet. Az egyéb feljegyzések, megfigyelések és tánczenei gyűjtések mind hozzájárultak a megye tánc-hagyományának megismeréséhez. A felsorolt adalékok nagyobb részt a két utolsó évtizedben végzett munka eredményei, korszerű rögzítésüket néhány éve végeztük el. E kutatások hozzájárultak a magyar tánc kincs főbb típuscsaládjának és történeti rétegeinek körvonalazásához, s ahhoz a felismeréshez, hogy e vidék sajátos szint képviselve táncdialektusaink sorában átmeneti helyet foglal el az Alföld és a Dunántúl között. Az eredmények lassan megcáfolják az említett szójátékot, s Fejér megye egyre kevésbé fehér folt tánc-kutatásunk számára.

Kovács Henrik

A mezőföldi ugrósok elemzése

Az elemzéseknél használt jelölésmódok

Az itt közlésre kerülő elemzések sorozata a Fügedi János és Vavrinecz András által szerkesztett *Régi magyar táncstílus – Az ugrós* című antológiában közölt mezőföldi táncok motívumainak rendszerét és szerkezetét mutatja be. A táncok adatait ebben a kötetben nem ismételjük, a táncosok, zenészek, gyűjtők, valamint a tánc- és zenei lejegyzők neveit, a dokumentumok archívumi azonosítóit, a kísérőzene kottáját és magukat a tánclejegyzéseket a Fügedi–Vavrinecz kötet *Mezőföld* fejezete (2013: 206–254) tartalmazza. A jelen munka és a Fügedi–Vavrinecz antológia közötti adatkapcsolatot, az egyértelmű „átjárhatóságot” a táncokra és a zenei szinkronra utaló jelölésmódok azonosságával kívánjuk elérni. Az „Ft” jelzet itt is az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumának Filmtárára utal, az Ft. jelzetet követő, ponttal elválasztott két szám a film számát, és a táncfolyamat sorszámát jelzi (például az Ft.6.1 a 6-os számú film 1. táncfolyamatára utal). Zenei vonatkozásban követjük a Fügedi–Vavrinecz kötet strófa- és ütemjelzeteit. Szerkezeti ábráinkon a motívumok soralkotásban betöltött szerkezeti funkciójának jelölésekor pedig kisebb módosításokkal a Pesovár Ernő (1994: 59) által kialakított rendszer jeleit alkalmazzuk.

Az 1. ábra szerint szerkezeti ábráink alapja egy vízszintes vonal (az ábrát 90 fokkal balra elforgattuk), amelytől lefelé indított függőleges vonalak jelzik a kísérőzene ütembeosztását, a tőlük jobbra írt számok a strófák ütemeit. A szerkezeti ábra fölött bal oldalon jelöljük a strófa számát. A zenei sorok határait megkettőzött függőleges vonalakkal jelöljük. Az ismételt sorokat a zenei lejegyzésből átvett ismétlőjellel ábrázoljuk. Az 1. ábrán egy bipódikus négysoros, ismétléssel játszott strófa szerkezetét látjuk.

A 2. ábrán szemléltetjük a tánc motívumainak jelölését és illeszkedését a zenei szerkezethez. A motívumok határait a vízszintes vonaltól felfelé indított, rövid függőleges tagoló vonalak jelzik. Két tagoló vonal között tüntetjük fel a motívum azonosítóját. Számtalanszor

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	:
----	----	----	----	----	----	----	----	---

1. strófa

1. ábra

előfordul, hogy a motívum a sorok határán is átnyúlik. Ilyen esetben a motívum határát jelző függőleges vonal nem esik egybe az ütemtagolással. Amennyiben a motívum egy-egy vízszintes vonallal jelzett sor vagy strófa határán nyúlik át, a motívumot lezáró függőleges vonalat elhagyjuk, és magát a motívumazonosító jelzetet is úgy helyezzük el, hogy a befejezetlenséget érzékeltesse.

A táncfolyamatok római számokkal jelölt motívumsorait a motívumjelzetek feletti sorban tüntetjük fel – 3. ábra. A motívumsorok egyes tartalmi különbözőségére a római szám utáni arab szám utal. Amennyiben a táncban valamely zárlat mutatható ki, jeleit a motívumsorok szintjén ábrázoljuk, mint például a 3. ábrán a 4. strófa 8. ütemének végén.

A zárlati jeleket Pesovár ajánlásaihoz képest kismértékben átalakítottuk, hogy jobban ábrázolhassuk a zárlattípusok tulajdonságait. Annak érdekében, hogy a motívumsor lezártságának érzetét jobban kifejezzük, minden zárlattípust ábrázoló jel jobb oldali függőleges vonalát megvastagítottuk. A zárlat jellegek megjelenítésének egységesítésére az eddig csak függőleges vonallal jelölt cezúrát a 4. ábrán bemutatottak szerint egy rövidebb vízszintes vonallal egészítettük ki. Az 5. ábrán látható félzárlatok, valamint a 6. ábrán bemutatott teljes zárlatok vízszintes vonalát a motívum hosszával megegyezően húztuk meg, és a teljes zárlat jelét a korábbi alkalmazástól eltérően a bal oldalon nyitva hagytuk.

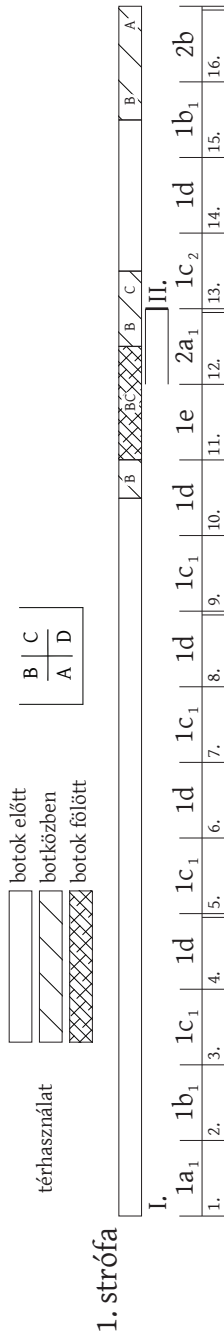
A táncok más, fontos jellemzőit a szerkezeti ábrát felfelé bővítve mutatjuk be. A motívumsorok feletti sorban például a 7. ábrán különböző kitöltésű sávokkal azt jelöljük, hogy a táncos a botok előtt, a botközökben vagy a botok fölött táncolt-e, összefoglalóan tehát azt, hogy miként használta a teret. Kiegészítőként nagybetűkkel azt is feltüntetjük, hogy a táncos épp mely botközökben táncolt.

Másik fontos jellemző lehet két táncos egymáshoz való viszonya, amelyre példát a 8. ábra páros tánc részletével mutatunk. A két táncos motívumait, motívumsorait, valamint táncuk egyéb fontos jellemzőit bemutató jelzeteket a zenei szerkezet fölött helyeztük el. Az ábrán az is megfigyelhető, hogy az első strófa határán a két táncosnál összekapaszkodásként, valamint a nő forgatásaként megjelölt viszony átnyúlik a második strófába.

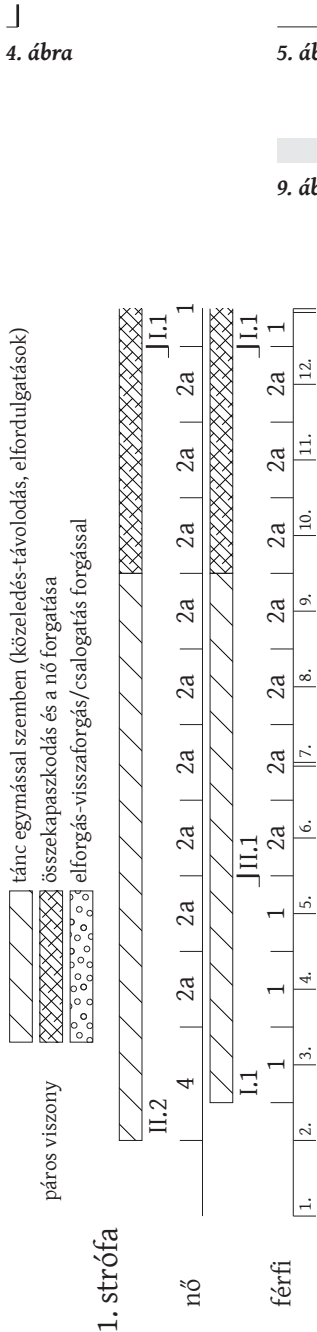
A tapsokat a szerkezeti ábrákon a 9. ábrán bemutatott módon külön, szürke téglalappal jelöljük. Használatára a 10. ábra mutat példát, amelyben a 2. férfi táncának 15-16. ütemében látható $4a_3$ motívum végén jelent meg a tapsra utaló szürke jelzet.

Az elemzés során találkoztunk olyan folyamatrészekkel, amelyek többféle módon is motivizálhatók, melyre szintén a 10. ábra mutat példát. Az ábrán a strófa 1-6. ütemében az 1. táncos háromféle alternatív motivizálási lehetőségét a motívumsor sávja fölött helyeztük el. A javasolt megoldások szerint a kiinduló $6_{v3} 4a_1 3a 5a_{1v}$ felosztás helyett elképzelhető a $6_{v3} 3a_{dim} 4a_1 3a 5a_{1v}$, vagy a $6_{v3} 4a_1 3/45a_1$, esetleg a $6' 3a_{dim} 4a_1 3a 5a_{1v}$ sorozat.

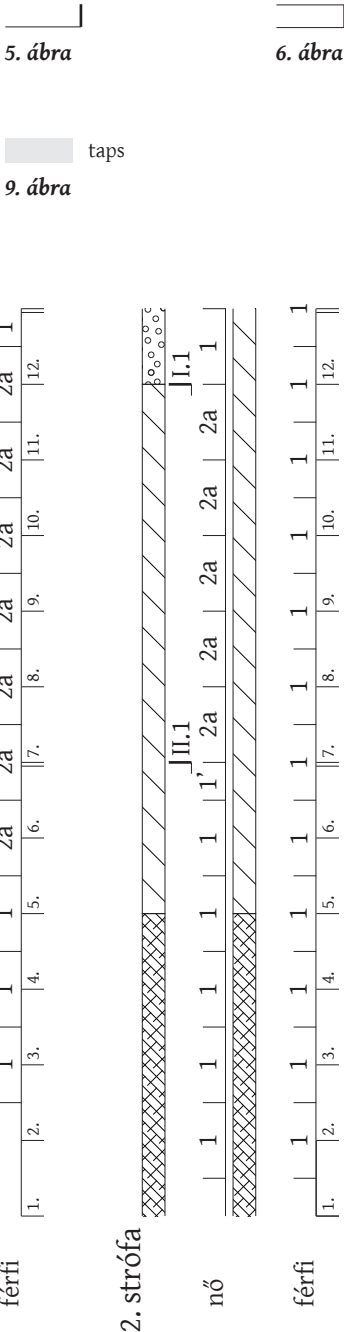
7. ábra



8. ábra



9. ábra



6. ábra

5. ábra

4. ábra

A motivizálás folyamán a motívumokat először *motívumtípusokba* soroltuk, amelyeket dőlt arab számmal jelölünk, például: 1. A motívumtípusokat *altípusok*-ra bontottuk. Az altípusok jelzeteit a dőlt arab szám utáni dőlt kisbetű mutatja, például: 1a. A tánc motívumainak még mélyebb megkülönböztetésére *változatokat* határoltunk le. Jelölésük a motívumjelzet alsó indexében olvasható szám, például: 1a₁. A változatokat tovább osztva *alválózatokat* határoztunk meg. Jelölésük a változat számát követően alsó indexébe kerül, például 1a_{1ritm} jelzetben a _{ritm} szótörredékkel fejeztük ki az 1a altípus₁ motívumváltozatának ritmikai módosulását. A ritmikai módosulások egyes jellegeinek bemutatására bevezettük az _{aug} és a _{dim} szótörredékeket. Az _{aug} utal a motívum augmentált, tehát időtartamban bővített, míg a _{dim} a diminuált, más szóval rövidebb alváltozatára. A _v különbözteti meg a változat ritkán megjelenő alváltozatát. Ha a táncanyag motivizálása még mélyebb elemzést kívánt, más szóval a táncban egyazon motívumváltozatnak több alváltozata is megfigyelhető, alkalmaztuk a _{v1}, _{v2} stb. jelöléseket is. Az _{sz} index utal a motívum szimmetrikus ismétlésére. A csonka motívumokat Pesovár Ernő (1994: 59) jelölésmódját megtartva ' jellel azonosítjuk. A motívumok pontos területi bővülésére a motívumjelzet elejére írt tört szám utal, például a 7/4c₁ azonosító a 1c₁ motívum 7/4 területű változatát jelzi.

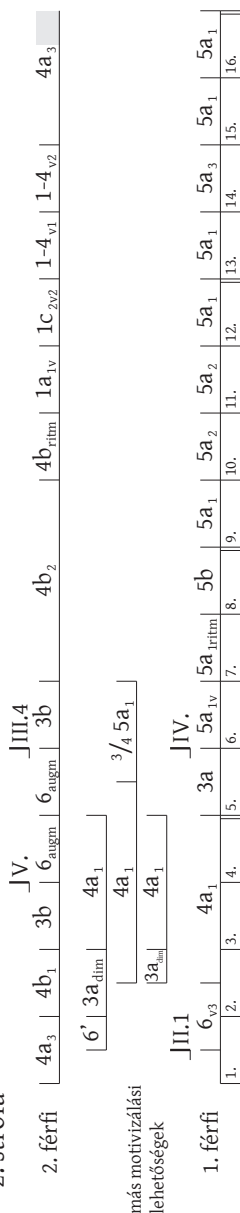
A motivizálás során találkoztunk olyan folyamatrészekkel, amelyek nem felelnek meg teljes mértékben a Martin György (1999: 10-17) által felállított motívum-kritériumoknak. A különböző okokból – változékony terjedelem és tag-szám, befejezetlenség érzetét keltő határolatlanság, változékony szerkezeti felépítés – motívumnak nem tekinthető folyamatrészeket Martinhoz (1999: 29) hasonlóan ebben a kötetben mi is szervesen mozdulatcsoportoknak nevezzük, hasonlóan jelöljük és kezeljük, mint a motívumtípust. Az elemzésekben azonban a számjelzetek után szövegesen utalunk arra, hogy szervesen mozdulatcsoportokról vagy motívumtípusról van szó.

A motívumok típusokba, altípusokba, változatokba és alváltozatokba sorolásának szempontjai szinte táncfolyamatonként változnak. Általánosságban elmondható, hogy táncfolyamaton belül a motívumtípus megkülönböztetésének alapja a ritmus és a támasztékszerkezet. Az altípusokat rendszerint ugyancsak a támasztékszerkezeti eltérés, valamint a gesztusok megléte, jellege (érintő, csúsztatott stb.) választja el. A motívumváltozatok közötti eltérést ismét csak a támasztékszerkezetben, a gesztusláb mozdulataiban, a motívumbeli eltérő lábfőrészhaználásban stb. figyelhetjük meg. Az alváltozatok rendszerint ritkán megjelenő ritmikai módosulások.

Ha egy táncfolyamatot egyidejűleg több táncos adott elő (például páros vagy kettes ugrósok), a motívumtípusok meghatározásánál először végighaladtunk az 1. jelű táncos folyamatán, majd a 2. jelű táncos folyamatát elemeztük. Ha az első táncos valamely motívumát megtaláltuk a másodjára elemzett táncos folyamatá-

2. strófa

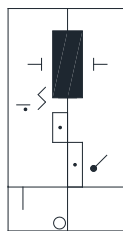
10. ábra



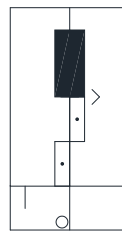
ban, ott a motívum ugyanazt a jelzetet kapta, mint az első táncosnál.

Az elemzésekben a motívumok zenei helyére a strófa és az ütem sorszáma utal. Például a 3.1 jelzet a harmadik strófa első ütemét jelenti. A dallam ismételt ütemeit „ism.” rövidítéssel jelöljük. Például a 2.ism.9-10 jelöli egy dallam 2. strófája ismételt 9-10. ütemét. A többféle dallammal kísért tánc esetében a dallamok azonosítása (A, B stb.) megelőzi a strófa- és az ütemjelzetet. Például az A2.4 jelzet az A dallam második strófájának negyedik ütemére utal. Ha egy motívum kezdete (esetleg vége) nem ütemhatárra esik, az ütemszám utáni alsó index mutatja az ütem megfelelő mérőjét. Például a 2.3₂-5₁ jelzettel utalunk arra, hogy a motívum a második strófa harmadik ütemének második negyedétől az ötödik ütem első negyedéig tart. Amennyiben több táncos járja a táncfolyamatot, motívumaik zenei helyeinek azonosítása a táncos nevével kezdődik, például: Szakács József 1.4.

Az elemzésekben a mélység kívánalmaihoz igazodva Martin György (1999: 46-50) támasztékszerkezeti jelöléseit használjuk. Az ismétlőtámasztékot 1-es, a váltótámasztékot 2-es, míg a páros támasztékot 3-as számmal jelöljük. Példaként két alapi ugrós (Ft.389.13c) motívumot mutatunk be. A 11. ábrán látható motívumnak 223, a 12. ábrán olvashatónak 123 a támasztékszerkezeti képlete. Az elemzésekben közölt motívumpéldákat úgy jegyeztük le, mintha mindig I. pozícióból indulna a motívum. A kezdő ugrás jelölt típusa (egy vagy két lábról indított ugrások) a táncfolyamaton belüli ugrástípust követi – lásd például 11. és 12. ábrát.



11. ábra



12. ábra

Jenői „üvegcsárdás” (Térmeg János, Csizmadia Józsefné)⁶

Térmeg János és Csizmadia Józsefné Tóth Terézia páros ugrósát (Ft. 819.24) és a tánc lényegét adó csalogatást a két táncos egymáshoz való viszonya alapján három nagy egységre bontjuk fel. A táncfolyamat legnagyobb, *a* részében a férfi és a nő egymással szemben állva kisebb fordulásokkal és közeledéssel-távolodással csalogatja egymást (13. ábra). A ciklikusan visszatérő *a* részeket a nő *b* részként jelölt forgatása (14. ábra) és a táncosok *c* jelű kifordulása, egymástól elforgása határozza (15. ábra). A részek azonosításával a táncfolyamat az alábbiak szerint épül fel: *a b a c a c a b a c a b a c a'*. (Az *a'* jelzetű résznél a tánc befejezése előtt a felvétel megszakad.) A háromszor megjelenő *a b a c* szerkezet alapján feltételezhetjük, hogy a második *a c* az előző *a b a c* refrénje. Ekkor a folyamatot így tagolhatjuk: *a b a c | a c | a b a c | a b a c | a'*, amelyből magasabb szinten az $A_1 A_2 A_2 A'$ szerkezethez jutunk.

A csalogató *a* rész egyszerű váltólépésekből és kis fordulásokkal díszített háromlépés motívumokból állt. A háromszor megjelenő, *b*-vel jelölt kiforgatás alatt a férfi a jobb kezével fogja párja jobb kezét, a nő pedig két egészet forog jobbra. A *b* táncrészletet mindig a 2 motívumtípussal kezdik és az 1 szervetlen mozdulats csoporttal fejezik be. A *c* táncrészt, a táncosok egymással szembeni kifordulását, elforgását mindig a nőtáncos kezdeményezi, aki itt is, mint a *b* rész kiforgatása alatt, két egészet forog jobbra. Párja erre némi késéssel kisebb mértékű forgással válaszol, és a kifordulásokat nagyjából egyszerre fejezik be. A *c* táncrészletben mindig az 1. szervetlen mozdulats csoportot járják.



13. ábra



14. ábra

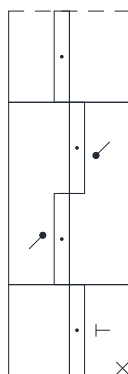
⁶ Fügedi-Vavrinecz 2013: 206–211, 39. tánc.

A tánc motívumai

A 16. ábra a ♩ ♩ ritmusú az 1 jelű szervetlen mozdulatcsoportból felépülő jellegzetes mozdulatsort mutatja, amely váltó támasztékú mozdulatokból áll. A mozdulatcsoport több ütemen keresztül, változatos, variált formában tér vissza. Ilyen variáns az ugrás, a támasztékkal egyidejűleg megjelenő nagyobb lábgesztus (17. ábra), a támasztékvételek magassági szintjének váltakozása, egy-egy alkalmi dobbantás, illetve a fentiek összekapcsolódása. A táncfolyamatban előfordulnak olyan részek is, amikor a felsorolt tényezők már motívumszerű formákat hoznak létre. Erre mutat példát a 18. ábra, amely a második strófa kilencedik ütemében jelenik meg.



15. ábra



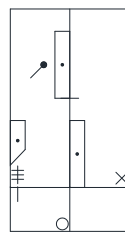
16. ábra (1)



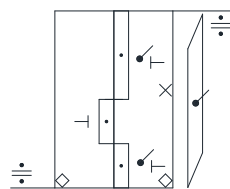
17. ábra

Az 1 szervetlen mozdulatcsoport kisebb, lépésekből álló mozdulatsorai a nő forgatása (b rész) és a táncosok egymással szembeni kifordulása, elforgása (c rész) alatt figyelhetők meg, míg látványosabb változatait (ugrások, nagyobb lábgesztusok) a csalogatás (a rész) során adják elő a táncosok. A mozdulatcsoport uralkodó jellegű, a táncfolyamat közel kétharmadában ezt a formát találjuk.

A tánc egyetlen motívuma a 2 motívumtípusba sorolt, ♩ ♩ ♩ ritmusú háromlépés motívum. A 19. ábrán látható 2a altípus a tánc általánosan használt, jellegzetes háromlépés motívuma. A váltott lábú támasztékvételek lépések, amelyekkel a táncosok jobbra-balra fordulgatnak, a fogásirány mindig megegyezik a motí-



18. ábra (1)



19. ábra (2a)

vumkezdő támasztéki oldallal, azaz a jobbra forgásokat jobb, a balra forgásokat bal lábbal kezdik. A hatodik strófa 2. és 3. ütemében a férfi motívuma 3/4 hosszúságúra bővül.

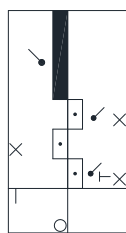
A 20. ábrán látható 2b altípus a motívum  ritmusú változata. A motívumot a férfi táncolta egyetlen egyszer a harmadik strófa 7. ütemében.

A 2c altípusban páros támasztékot láthatunk a motívum második -án. A 21. ábrán a 2c₁ változatot mutatjuk be. Az altípus a 22. ábrán látható, 131 támasztékmutatójú 2c₂ változatát az 5. és a 6. strófa határán találjuk.

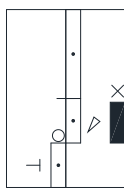
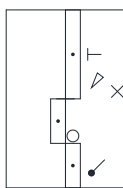
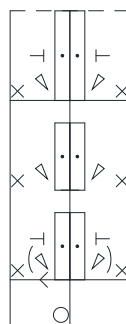
A 2 uralkodó motívumtípus a férfi táncának harmadát, a nőének közel felét teszi ki, összességében a táncfolyamat egyharmadánál kissé nagyobb arányban jelenik meg. Az 1 szervesen mozdulatszoporttal együtt szinte a teljes táncfolyamatot lefedi.

A 23. ábrán látható,  ritmusú 3 jelű szervesen mozdulatszoport a férfi táncában jelenik meg, amikor a zenészekkel kommunikálva gyorsabb tempót kér. Mivel csak egyszer fordul elő, szórvány szervesen mozdulatszoportnak tekintjük.

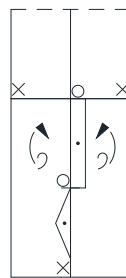
A 24. ábra szerinti  ritmusú 4 szervesen mozdulatszoport a nő táncában lát el bevezető funkciót, a tánc későbbi szakaszaiban már nem fordul elő. Bevezető jellege miatt csak szórvány szervesen mozdulatszoportként osztályozzuk.



20. ábra (2b)

21. ábra (2c₁)22. ábra (2c₂)

23. ábra (3)



24. ábra (4)

A tánc felépítése

Az 1 szervesen mozdulatszoportból álló homogén motívumsorokat az I.1, a heterogén motívumsorokat az I.2 jelzetet kapták. A 2 motívumtípust tartalmazó homogén motívumsorokat II.1, a heterogén motívumsorokat pedig a II.2-től a II.5-ig terjedő jelzet azonosítja.

A homogén motívumsorok alkotják a táncfolyamat zömét. Hosszuk igen változó lehet, 3 ütemtől 23 ütemig terjedhetnek. Azok a heterogén motívumsorok, amelyekben a szórvány mozgásformákat láthatjuk, csak egyszer fordulnak elő.

A változó hosszúságú, 6-10,5 ütem terjedelmű formák leginkább a férfi táncára jellemzőek. Előfordulnak egy egész strófán átívelő motívumsorok is, sőt, a tánc befejezéseként majd két strófa terjedelemben táncolják az 1 szervetlen mozdulatcsoportot. A motívumsorok közel fele igazodik a zenei szerkezethez.

A motívumsorok alapján felállítható szerkezeti képlet:

Nő: II.2 I.1 II.1 I.1 II.1 I.1 II.1 I.1 II.1 I.1 II.1

Férfi: I.1 II.1 I.1 II.3 I.1 II.4 I.1 II.5 I.2 II.1 I.1

Az ismétlődő sorok magasabb szerkezeti szinten szakaszokká vonhatók össze, mert a nőnél a II. és az I., a férfinál a I. és a II. jelű sorok párokba kapcsolódnak. Mindkettejük tánca így a következőképpen általánosítható (a nagybetűket a motívumsoroknak feleltettük meg): X Y X Y X Y X Y X. A magasabb szerkezet ismét az X Y sorpárok váltakozásának kettős felépítését mutatja.

A táncfolyamat kilenc strófa hosszúságú, tartalma homogén. A férfi részéről a kevésbé erőteljes és erőteljes dobbantások, míg a nő estében szórványosan megjelenő kevésbé dinamikus dobbantások színesítik a táncot. A mozdulat típusok között egyértelműen a lépés a domináns. A nő támasztékvételei kizárólag ebből a típusból épülnek fel, a férfinél alkalmanként megfigyelhetünk ugrásokat is. A tánc gesztusvilága hasonlóképp egyszerű, a boka mellé emelt gesztusirányok mellett időnként oldalra és hátul kifelé rézsút irányok is megjelennek az 1 szervetlen mozdulatcsoport első és a 2 motívumtípus második ♩-ében, egyes esetekben az alsó lábszár magassági foka eléri a vízszintest. Mindketten lenthangsúlyos rugózással és egyenes felsőtesttel táncolnak, a nő törzsét kissé előre dönti. A táncra sajátosan jellemző, hogy a 2 motívumtípus ♪ fázisaiban a támasztó lábak kissé merevek. A láb általánosan aktív szólama mellett a játékos elfordulásoknál a törzs, míg a nő kiforgatásánál a kar kap jelentősebb szerepet.

A táncról összességében megállapíthatjuk, hogy a pár egymáshoz való viszonya alapján felállított $A_1 A_2 A_2 A'$ szerkezet és a motívumsorok X Y X Y X Y X Y X Y X szerkezete két párhuzamosan futó, de egymással össze nem fonódó, igen bonyolult felépítést mutat. A játékos csalogatás – mint a tánc legfontosabb szerepe – mellett érdemes tehát figyelni a főleg lépésekből álló, nagyon egyszerűnek tűnő, de a kétféle építkezés csúszása miatt valójában nagyon összetett tánc szerkesztésmódjára.

Jenői „üvegcsárdás” (Ft. 819.24)

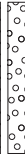


tánc egymással szemben (közeledés-távolodás, elfordulgatások)



páros viszony

összekapaszkodás és a nő forgatása



elforgás-visszaforgás/ csalogatás forgással

1. strófa



II.2

4

2a

2a

2a

2a

2a

2a

1



I.1

1

1

1

2a

2a

2a

2a

2a

1

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

2. strófa



II.1

1

1

1

1

1

1'

2a

2a

2a

2a

1



I.1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

3. strófa

	JII.1							JI.1							
nő	1	1	1	1'	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2a	2c ₁	1	1
férfi															
	JIII.3														
	1	1	1	1	1	1	1	1'	2b	2a	2a	2a	2c ₁	2c ₁	
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.			

4. strófa

I.I.1	1	1	1	1	1	1	1'	2a	2a	2a	2a	2a	2a
II.1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
I.I.4	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	

5. strófa

Jenői „üvegcsárdás” (Ft.819.24)

6. strófa

7. strófa

stroja																								
	JII.1								JI.1															
	$ $	$1'$	$2a$	$ $	$2a$	$ $	$2a$	$ $	$2a$	$ $	$2a$	$ $	$2a$	$ $	1	$ $	1							
nő																								
	JII.1								JI.1															
	$ $	1	$ $	3	$ $	1	$ $	$1'$	$ $	$2a$	$ $	$2a$	$ $	$2a$	$ $	1	$ $	1						
férfi	$ $	1.	$ $	2.	$ $	3.	$ $	4.	$ $	5.	$ $	6.	$ $	7.	$ $	8.	$ $	9.	$ $	10.	$ $	11.	$ $	12.

8. strófa

[illegible]

9. strófa



nő

1	1	1	1	1	1	1
---	---	---	---	---	---	---

férfi

1	1	1	1	1	1	1
---	---	---	---	---	---	---

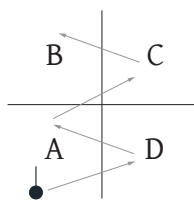
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

Mezőkomáromi „kanásztánc” (Progl Ferenc)⁷

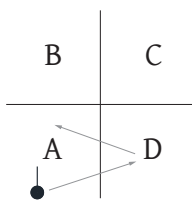
Progl Ferenc kanásztáncát a mezőkomáromi községháza udvarán vették fel, viszonylag nehéz időjárási körülmények között, táncra kevésbé alkalmas, jeges táncteren. A három részletben rögzített film első részlete (Ft. 6.1a) a második strófa ismétlésének kezdetén – amikor a táncos rálép az egyik botra – megszakad. A következő (Ft. 6.1b) táncrészletben a táncos többször megcsúszik, a harmadik (Ft.6.1c), erősen töredékes és kevésbé értelmezhető részletet a Fügedi-Vavrinecz kötet nem közli.

A nehezítő körülmények ellenére a táncalkotásában szabályokat fedezhetünk fel. Progl Ferenc a két, egymáson keresztbe fektetett bot által határolt négy botközt (A, B, C, D) háromlépés motívumokkal változtatja. A  ritmusú, három támasztófázisú motívumot a botközökhöz képest háromféleképpen használja. Legtöbbször a háromlépés motívum első fázisával vált botközt, így az adott motívum minden fázisával azonos botközben marad. A második leggyakoribb formában a motívum mindhárom fázisával másik botközbe érkezik. A táncfolyamat végéhez közeledve a botközváltások ezen legnehezebb formáját egyre gyakrabban táncolja. A motívumhasználat legritkább változatával két botközt jár be egy háromlépés motívummal úgy, hogy a botközöket negyedenként váltja.

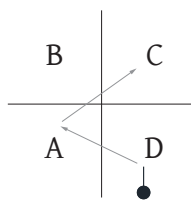
A három forma mindegyikében külön-külön szerkezeti törvényszerűségekre derül fény. Az egy botközt váltó és azonos botközben maradó motívumokkal a tán-



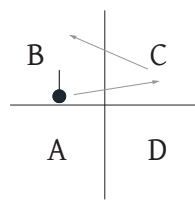
25. ábra



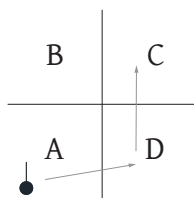
26. ábra



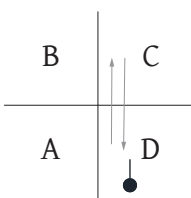
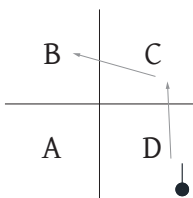
27. ábra



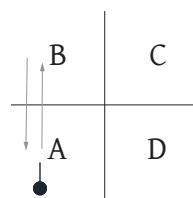
28. ábra



29. ábra



30. ábra



⁷ Fügedi-Vavrinecz 2013: 212-214, 40. tánc.

cos jellemző útvonalakat jár be. Legszembetűnőbb a táncfolyamat elején kétszer is megtett A-D-A-C-B botköz váltás (25. ábra). Később az A-D-A oldalirányú (26. ábra) és a D-A-C keresztiránnyal bővített (27. ábra) útvonal visszatér. Az oldalirányú botköz váltást pedig az első strófa ismétlése alatt a B és a C közökben is eltáncolja (28. ábra). Az 29. ábra szerinti, „lőugrás” szerű útvonalat a második strófa elején kétszer is megfigyelhetjük.

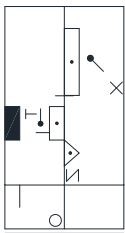
A második formánál, ahol a táncos egy háromlépés motívummal két botközöt jár be, majdnem minden esetben az A és a D botközökben táncol.

A harmadik formában, ahol minden fázissal új botközben vesz támasztékot, jellemzően előre-hátra irányba halad. Ez a botköz használat kétszer látható a táncfolyamatban, egyikben a D-C-D botközöket váltja, míg a másikban a D-C-D botközváltást kiegészíti a B-A-B botközök váltásával (30. ábra).

A tánc motívumai

A táncot uraló 1 motívumtípusba a $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusú motívumok tartoznak. A motívum $1a$ altípusának második nyolcadában részleges súlyos támasztékvételt találunk. Az általunk legjellemzőbbnek tartott $1a_1$ jelű változatát tekintjük az altípus alapmotívumának (31. ábra). Az $1a_{1v}$ jelű alváltozatában (2.ism.9) a részleges súly az első nyolcadban látható. Az $1a_2$ változat második negyedében előre irányú dinamikus lábgesztust láthatunk (32. és 33. ábra). Az $1a_{2v}$ jelű alváltozatában (első előfordulás 1.9) a lábgesztus nem dinamikus.

Az 1 motívumtípus $1b$ altípusának második nyolcadában a táncos páros támasztékot vesz (34. ábra). Az ép változatokban a második nyolcadban a záró láb részleges, a csonkult változatban ($1b'$) teljes súlyos. A csonkult $1b'$ változatot min-két esetben a $2a$ motívum követi (A két motívum kapcsolatára a 2 motívum tárgyaláskor térünk ki). A motívum páros támasztéka miatt az első két fázis ritmusa a $\text{♩} \text{♩}$ ritmustól eltérő $\text{♩}^3 \text{♩}$ triolász ritmussá válik.



31. ábra ($1a_1$)



32. ábra



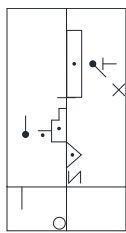
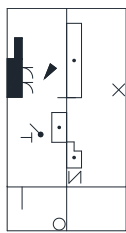
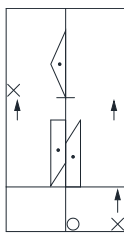
33. ábra ($1a_2$)



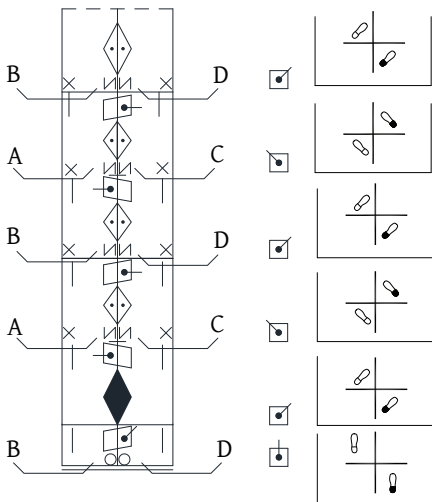
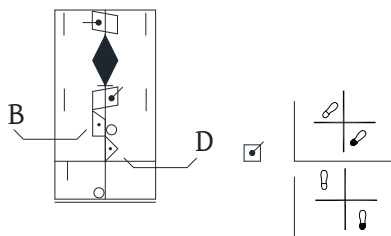
34. ábra ($1b$)

Az $1c$ altípus mindhárom támasztéka váltó és teljes súlyos. Az altípus leggyakrabban előforduló alapváltozata az $1c_1$ jelű, lábgesztus nélküli motívum (35. ábra). Ritmikailag módosult alváltozatát ($1c_{ritm}$) a második strófa 10. ütemében figyelhetjük meg. A táncos a motívum csupán egyszer megjelenő $1c_2$ változatának első negyedében átmenő csúsztatott lábgesztussal díszíti a motívumot (36. ábra).

A 2 szórvány motívumtípusba tartozó motívumok ritmusa $\text{♩} \text{♩}$. A $2a$ altípus 33 támasztékszerkezetű. Progl Ferenc páros lábbal például a 37. ábrán látható módon a D és az A térrészekben vesz támasztékot. A $2a$ motívumban a táncos minden zenéi ♩ -re negyedeket forog, így mindkét lábával más botközbe érkezik (38. ábra). Az altípust a film töredékessége miatt csak kétszer figyelhetjük meg, az 1.15₂–1.ism.9 alatt öt ♩ hosszúságban, majd a 3.14₂-től kezdődő mozdulatsorban, mely alatt az Ft.6.1b táncrészlet megszakad. A 2 motívumtípus 2' csonkult változatban is megjelenik. A táncfolyamatban figyelemre méltó az $1b'$ és a 2' állandósult kapcsolata, amely önálló motívum altípusként is értelmezhető lenne (39. ábra). A 40. ábrán látható $2b$ altípus csak kétszer fordul elő, támasztékmutatója 32.

35. ábra ($1c_1$)36. ábra ($1c_2$)40. ábra ($2b$)

37. ábra

38. ábra ($2a$)

39. ábra

A tánc felépítése, a motívumok kapcsolódása

A töredékes táncfolyamatban egyetlen egy ép motívumsort sem találunk. A 2a motívum a virtuozitása miatt a motívumsorok zárlata. A kétszer megjelenő 2a három motívumsorra bontja a táncrészleteket. Mindegyik csonka, a hosszuk 17, 23,5 és 15,5 ütem, a sorok belső felépítése kismértékben heterogén (~ab).

A Fügedi–Vavrinecz kötet megállapítása szerint a közölt zenei szinkron feltételezés, mely követi a korábbi közlések zenei beosztását. A feltételezést megerősíti, hogy a zárlatok (2a motívumok) és a velük egy motívumtípusba tartozó 2b motívumok egymástól a zenei szerkezetnek megfelelő távolságokban helyezkednek el, így megállapítható, hogy még a töredékes motívumsorok is illeszkednek a zenéhez.

A táncfolyamat tartalma alapvetően egynemű. Az Ft.6.1a szerkezeti képlete: a1a2. Az Ft.6.1b szerkezeti képlete: a3

A jeges tánc tér ellenére Progl Ferenc nagy távolságú támasztékvételeket táncol a II. pozícióknál és a háromlépés motívumok első fázisainál. Mindezek, valamint gesztusai is elsősorban az eszközök átugrását segítik. Kivéve a külön esztétikai értékű, java részben dinamikus, bal lábbal előadott előre irányú gesztusokat. A támasztékvételek között nagyon ritka a térdhajlítás (mély fokú támaszték), viszont gyakori a részleges súly, valamint a III. és V. pozíciós lépés vagy ugrás.

A táncfolyamatban sem csapások, sem tapsok nem találhatók, érintést is csak egyszer ad elő a táncos. A háromlépés motívumok második fázisa minden esetben lépés és jellemzően féltalpas.

A táncfolyamat részletek több mint harmadát a gyakori botköz váltásokkal előadott ütemek adják, így a táncban a mutatóványos részek aránya jóval nagyobb, mint a Fügedi–Vavrinecz kötetben közölt másik két mezőföldi kanásztáncnál⁸. Progl Ferenc szinte végig a kamerával szemben táncolt, tánc közben csak kismértékben forgott jobbra vagy balra. Karját végig a csípőjén tartotta, tekintetét folyamatosan az eszközökre irányította, csupán egyszer pillantott fel a felvevőgép irányába.

Összességében változatos plasztikájú, de viszonylag szegényes motívumkincsű, a térhasználat és zenei illeszkedés tekintetében nagyfokú szerkesztettséget mutató táncot láthatunk. A táncban megtalálhatóak az eszközös ugrások jellemző tulajdonságai: a motívumok és a botközök használatának kapcsolata, a botkereszt körüljárása, a csúcspontok, valamint a zenei illeszkedés.

⁸ Pákozdi kanásztánc (Fügedi–Vavrinecz 2013: 223–227); alapi „kanász” (Fügedi–Vavrinecz 2013: 228–230).

Mezőkomáromi „kanasztánc” (Ft.6.1)

1 térrész váltás

2 térrész váltás

3 térrész váltás

térhasználat

negyedenkénti páros támasztékú térrészváltás

Ft.6.1a

1. strófa

A		D	A	C	B	A / D	A	D	A	C	B	D	A	D	A	DB / $\frac{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}$ BD
I.																
1a ₁		1a ₁	1a ₂	1a ₁	1a ₁	1a ₁	1a ₁	1a ₁	1a ₁	1a _{2v}	1b	1a _{2v}	1b	1b	1b	2a
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	
II.																
$\frac{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}$ AC ₁ BD		C	B	C	D	CB / C	B	AD / D								
III.																
2a		1a ₂	1c ₁	1c ₁	1c ₁	1c ₁	1c ₁	1c ₁	1a ₂	1a ₁	1c ₁	15.	16.			
9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.									

2. strófa

A			D			C			AB			D			C	B	A/D			A	DC															
---	--	--	---	--	--	---	--	--	---------------	--	--	---	--	--	---	---	-----	--	--	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Ft.6.1b

3. strófa

B	D	A	C	DC	D	$\frac{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}$ BA	B	DC	A / D	A	BC / $\frac{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}{\circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ}$ BD	1b'	2a			
1c ₁	1c ₁	1c ₁	1a ₁	2b	1a ₁	1a ₁	1a ₁	1a _{2v}	1a ₁	1c ₁	1a ₁	1b'	2a			
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	

Mezőkomáromi „kopogó” (Progl Ferenc)⁹

Progl Ferenc szóló ugrását Molnár István két, nagyjából egyforma hosszúságú részletben rögzítette (Ft.6.4a és Ft.6.4b). Az alapvetően háromlépés motívumokból álló táncfolyamatot dobbantó és lengető-bokázó motívumok zárlatoknak tekinthető módon, visszatérően tagolják. Az oldalirányú háromlépés motívumokat helyben, de nagyobb függőleges mozgással járó bővített háromlépés motívumok határolják. A 6/4, 7/4 és 8/4-es belső szerkezetű bővített motívumokat mindig jellegzetes dobbantó motívum zárja, amely a táncfolyamat más helyén önállóan, a bővített motívum nélkül is a motívumsorokat határoló motívumként jelenik meg. A lengető-bokázó zárlatot kétszer, teljesen azonosan adja elő a táncos.

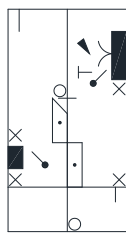
A tánc motívumai

A mellékmotívumnak tekintett 1 motívumtípus a táncfolyamat mintegy nyolcadát teszi ki, melybe a fent említett, zárlati helyzetben megjelenő dobbantó motívumok tartoznak. A  ritmusú motívumtípus első -a mindig támasztékismétlő ugrás, második -a támasztékváltó lépés (egy esetben ugrás), első -e pedig jobb lábbal előadott dobbantás. Az erőteljes érintést a 41. ábra fotója szemlélteti.

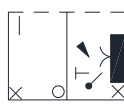


41. ábra

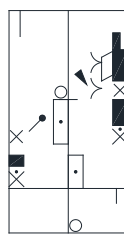
A motívum 1a altípusában a dobbantáskor a támasztó láb helyzetben marad, az altípus 1a₁ változatában érintésben végződő gesztust találunk (42. ábra). Az altípus csonkult változatában (1a₁'), Progl Ferenc csak az érintést táncolja (43. ábra). Az 1a₂ változatban (44. ábra) a táncos az érintést csúsztatott vagy átmenő csúsztatott érintésre váltja. E változatnak is megjelenik az 1a₂' jelű csonkult változata (45. ábra).



42. ábra (1a₁)



43. ábra (1a₁')



44. ábra (1a₂)



45. ábra (1a₂')

⁹ Fügedi-Vavrinecz 2013: 215-218, 41. tánc.

Az 1b altípus ♩ -ére a táncos sajátos technikájú átmenő csúsztatott érintést ad elő, ekkor az érintés a váltó támasztékú ugrással egyidejű (46. ábra). A motívum 3/4-es változatát a 47. ábra szemlélteti. A 3.10-11₁ ütemben a 46. ábra szerinti motívum elejéhez ♩ ritmusban támasztékismétlő ugrás és egy átmenő csúsztatás kapcsolódik. A mozdulatsor csupán a felsőtest mozgásából következtethető ki, mert a filmfelvétel ezen szakaszán a láb nem látszik.

A 2 motívumtípusba tartozó motívumok ritmusa szintén ♩ ♩ , melynek mindhárom mozdulatfázisa váltótámaszték, második ♩ -a pedig előre irányú lépés. Az első ♩ -ban és az első ♩ -ben jellemzően elől mély lábgesztust láthatunk, így a motívum ismétlésnél az első lábgesztus ollózó jelleget kap. A motívum 2a altípusának második nyolcadában Progl Ferenc talpon vesz támasztékot. Az altípus 2a₁ változatában mindhárom támasztékvétel teljes súlyos (48. ábra), a 49. ábrán látható ♩ ritmusú 2a'_{iv} jelű alváltozatában a háromlépésből csak az első két fázis maradt meg. Az első ♩ -ban a gesztusláb kismértékben kiforgatva lendül előre. Az altípus leggyakoribb, 2a₂ változatában a második ♩ részleges súlyos (50. ábra).

A 2b altípus második ♩ -án a táncos rendszerint sarkon vesz támasztékot (51. ábra). A 2b₁ változatban a második ♩ támasztékvétele teljes, míg a 2b₂ változat azonos ritmikai helye részleges súlyos (52. és 53. ábra).

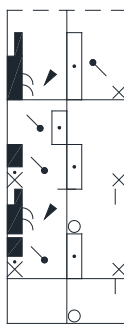
A 2 motívumtípus uralkodó motívum. Megjelenik bővült (8/4, 7/4, 6/4 terjedelmű) és csonkult változata is. A bővített formákat minden esetben az 1 motívumtí-



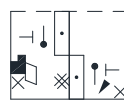
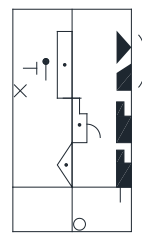
51. ábra



46. ábra (1b)

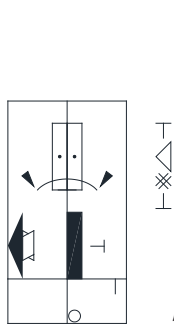


47. ábra (3/4 1b)

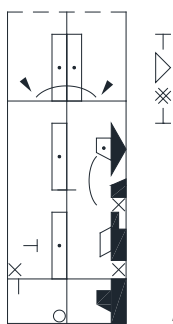
48. ábra (2a₁)49. ábra (2a'_{iv})50. ábra (2a₂)52. ábra (2b₁)53. ábra (2b₂)

pus követi. A Fügedi–Vavrinecz kötetben közölt feltételezett zenei szinkronban a 2 motívumtípus minden megjelenési formája strófát köt át. Az 1.ism.15-2.2 ütemek alatt a 8/4 terjedelmű $2a_1$ változathoz taps is kapcsolódik. Figyelemre méltó, hogy taps szólam az egész táncfolyamat alatt csak ezen a helyen jelenik meg. Sajátossága, hogy háromszor kontraritmust tapsol a táncos ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), majd a sor végéig a tapsot ♩ ritmusra váltja, a motívumot pedig ♩ ritmusú taps zárja le.

A szórvány jellegűnek tekinthető 3 motívumtípusba a $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú motívumok tartoznak, a típusban az első ♩ páratlan, a második páros támasztékú. Az első ♩ -hez minden esetben oldalra lábgesztus társul (54. ábra). Megjelenik a típus 3/4-es változata, ahol az első, páratlan támaszték ismétlődik úgy, hogy a hátulról indított lábgesztus a két negyed alatt elől–oldal ívet jár be (55. ábra). Az 56. és az 57. ábrán láthatjuk a lábgesztus két jellemző pillanatát. A 2/4-es és a 3/4-es változatok a táncfolyamatban összetett motívumként jelennek meg (58. ábra). Az összetételt kétszer figyelhetjük meg, amelyet mindig a $2b_1$ motívum követ. A 3 motívumtípus egyszer megjelenő csonka változatában ($3' - 1.7_1$) egyetlen, jobbra haladó bokázót ad elő a táncos.



54. ábra (3)



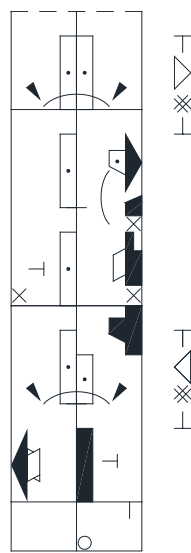
55. ábra (3/4 3)



56. ábra



57. ábra



58. ábra

A tánc felépítése, a motívumok kapcsolódása

A hiányos rögzítés miatt a két táncrészletnek sem az elejét, sem a végét nem ismerjük, ezért a motívumsorok nem határozhatók meg pontosan.

A háromlépés motívumokból álló sorokat háromféle zárlat határolja. A táncfolyamatban háromféle motívumsort különböztetünk meg. Az I. motívumsor zárata az 1 motívumtípus. Az I.1 motívumsorban mindhárom motívumtípus megjelenik, míg az I.2-ben csak a 2 és a sort záró 1 jelű típusokat adja elő a táncos. A II. motívumsorokban a 1 motívumtípus zárlatát megelőzi a háromlépés bővítése. A II. kissé eltérő sorait (II.1, II.2, II.3) a belső tartalom változása szerint különböztettük meg. A III. motívumsort a 3 motívumtípus zárja.

A táncfolyamatot összesen tíz ép és négy csonka motívumsor alkotja. A második részlet első, csonka motívumsorát az I. típusba soroltuk. Hosszát és belső felépítését nem ismerjük, de valószínűleg az I.2 sor jelent meg, mert látható hossza és tartalma megegyezik az ab belső felépítésű 1 motívumtípussal záródó motívumsorokéval. A két motívumtípust tartalmazó, teljes zárattal végződő motívumsorok tartalma általában kismértékben heterogén, az I.1 motívumsor azonban mindhárom motívumtípus megjelenik, így ezt nagymértékben heterogénnek tekinthetjük. Annak ellenére, hogy a zenei szinkron csak feltételezés, feltűnő, hogy a zárlatok nagymértékben igazodnak a zenei szerkezethez. A tizenkét zárlat közül nyolc egybeesik a zenei sor váltásával vagy a sorvéghez képest csak egy ütemmel csúszik el. A többi négy zárlat a zenei sor váltásától számítva a második ütemben látható. A zenei illeszkedést segíti a motívumsorok hossza, amely négy, hat, nyolc és tíz ütem körül található.

A táncfolyamat egynemű, két részletének szerkezeti képlete:

$a_1 a_2 a_2 a_3 a_{1_v}, a_{2_v1} a_3 a_2 a_{1_v} a_{2_v2}$.

A tánc egésze tekintetében Progl Ferenc szóló ugrását a lendületes, ollózó lábgesztusok, a dinamikus érintések, a viszonylag statikus karhasználat, valamint az egész test vízszintes és a függőleges elmozdításának váltakozása jellemzi. A tánc egyik jellegzetes aszimmetriája, hogy az Ft.6.4a részletben a bal lábbal indított háromlépés motívumok második fázisában a táncos rendszerint alacsony sarokra lép, míg a jobb lábbal kezdett háromlépés motívumokban sarkon vett támasztékot nem találunk. A záró motívumok zenei illeszkedése alapján feltételezhető, hogy a tánc és a zene szinkronja helytálló, vagy legfeljebb egy-két ütemet csúszott el az eredeti szinkrontól.

Mezőkomáromi „kopogó” (Ft.6.4)

Ft.6.4a

1. strófa

taps

[illegible]

9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.
$ 1a_1'$	$2a_2$	$2a_1$	$2a_2$	$2a_1$	$2a_1$	$8/4$	$2a_1$

2. strófa

[illegible]

„Mezőkomáromi csárdás” (Progl Ferenc, Progl Mária)¹⁰

A tánc helye, a keskeny járda miatt a táncosok csak viszonylag szűk teret használtak. A térhasználat korlátozottságának ellenére Progl Ferenc és lánya páros ugrósában mégis jól megfigyelhető a tánc csalogatós jellege. A térhasználat alapján a táncban három visszatérő, nagyobb egységet különíthetünk el. Az *a* egységben a táncosok jobb kéz – jobb kéz keresztkézfogással összekapaszkodva, egymással szemben járnak motívumaikat (59. ábra). Az elsősorban a nő táncára jellemző *b* egységben a kézfogást elengedve a táncosok egy egészet körülfordulnak (60. ábra). A *c* jelű harmadik egységben pedig egymással szemben táncolva, közeledve-távolodva, kismértékben jobbra-balra fordulgatva csalogatják egymást.

Sajnos a felvétel többször megszakad, az elemzett három felvételrészlet közötti zenei összefüggés nem állapítható meg. A tánc Ft.6.7a jelű részletében csak az *a* egységre jellemző térhasználat jelenik meg. Az Ft.6.7b jelű második táncrészletben az egységek félstrófánként egymást váltva *abc* sorrendben követik egymást. A harmadik, egyben a leghosszabb Ft.6.7c részletben mindkettejük *ca* egységei után a nő *bc*, a férfi *c* térhasználattal folytatja táncát. A harmadik táncrészletben a *c*-t járnak a leghosszabb, a *b*-t pedig a legrövidebb ideig. Az egész táncra jellemző, hogy Progl Ferenc a *b* egységet csak egyszer, két ütemnyit táncolja, míg leánya ezt az egységet kétszer és hosszan, mindkét alkalommal 11 ütem alatt adja elő.



59. ábra



60. ábra

¹⁰ Fügedi-Vavrincz 2013: 219–222, 42. tánc.

A csalogatás egymásnak válaszoló momentumai miatt a két táncos nagymértékben igazodik egymáshoz. Az oda-vissza fordulásokat egyszerre adják elő, az egyik táncos másikhoz közeledésekor a másik táncos hátrál, így a két táncos közötti távolság állandó marad. Ugyancsak az összhangra utal, hogy a tánc folyamán csak egyszer megjelenő tapsaik is közel egyidejűek.

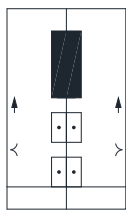
A tánc motívumai

Míg a táncosok térhasználata változatos, motívumaik ritmikailag egysíkúak, szinte kizárólag csak a $\text{♩} \text{♪}$ szerkezetre épülnek.

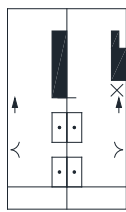
A szórvány jellegű, csak a táncfolyamat elején megjelenő 1 motívumtípusba azok a $\text{♩} \text{♪}$ ritmusú motívumok tartoznak, amelyekben a páros támaszték dominál és a táncos az ütem hangsúlytalan ♪ -ére mély magassági szintbe érkezik. A 61. ábrán látható 1a altípusban mindhárom fázisban páros támasztékot találunk. A 62. ábrán bemutatott, csak egyszer megjelenő 1b altípusban a motívum ♪ értékű mozdulatfázisban egy lábás támasztékot láthatunk.

Az ugyancsak szórvány jellegű, többségében páros támasztékot tartalmazó 2 motívumtípusba sorolt motívumok ritmusa $\text{♪} \text{♪}$. A 2a altípusban a páros támaszték mellett a másik fázis egy lábás támaszték. Az altípus 2a₁ változatában (63. ábra) az első ♪ támaszték páros, a második ♪ -ben egy lábás támasztékot előre irányú gesztussal jár a táncos. Jellemzően a férfi motívuma. A csupán egyszer megjelenő 2a_{1v} jelű alváltozatát a férfi adja elő, a motívum első ♪ -ében páros támasztékot, a második ♪ -ben érintést táncol. Az ugyancsak egyszer előadott, a 64. ábrán látható 2a₂ változatban a páros támaszték a második ♪ -ben jelenik meg, míg az elsőben az egy lábás támasztékhoz gesztus is járul, de itt a levegőben levő láb oldalra mozdul. A 2b változatban (65. ábra) az első ♪ -ben páratlan támaszték, a másodikban magassági szintváltó forgás és csúsztatott lábgesztus látható. A 2a_{1v} alváltozathoz hasonlóan ez a változat is csak egyszer fordul elő és szintén csak a férfi táncolja.

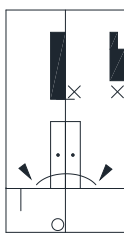
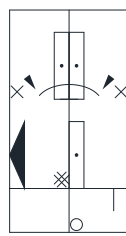
A tánc java részét uraló 3 motívumtípusba a $\text{♩} \text{♪}$ ritmusú, általában váltó támasztékú motívumok tartoznak. A 3a jelű, leggyakoribb altípusában a második



61. ábra (1a)



62. ábra (1b)

63. ábra (2a₁)64. ábra (2a₂)

65. ábra (2b)

♩-on megjelenő előre lépést rendszerint részleges súlyosan táncolják. Az altípus 66. ábrán látható 3a₁ változatában a táncos részleges súllyal talpra, vagy nagyon ritkán féltalpra lép. A férfi a 3a₂ változatban (67. ábra) a részleges súlyt sarkon táncolja. A 68. ábra szerinti 3b altípusban mindhárom támaszték teljes súlyos. A nő 3c altípusba (69. ábra) sorolt, csupán egyszer előadott motívumában az első ♩-ban páros támasztékot vehetünk észre.



66. ábra (3a₁)



67. ábra (3a₂)



68. ábra (3b)



69. ábra (3c)

A tánc felépítése, a motívumok kapcsolódása

A táncfolyamatban kétféle motívumsort különíthetünk el. A táncfolyamat elején megjelenő I. motívumsor az I. motívumtípusból áll. A jóval gyakoribb II. motívumsor a 3 motívumtípusból épül fel. Minden motívumsor a 2 típus teljes zárlatával záródik, kivéve a nő második motívumsorát, ahol félzárlatot láthatunk.

Az Ft.6.7a táncrészletben a férfi a I.1 jelű teljes motívumsort 7 ütem terjedelemben, a nő az I.2 motívumsort 6 ütem hosszan táncolja. Ebben a táncrészletben mindkét táncos utolsó motívumsora csonka, férfi II.1 jelű motívumsora 5, a nő ugyancsak II.1 motívumsora 6 ütemig látható.

Az Ft.6.7b táncrészletben az összes motívumsor csonka, mert nem tartalmazza a motívumsor-határnak tekintett 2 motívumtípust. Progl Ferenc itt a II.2 jelű motívumsorban a 3 motívumtípus változatait másfél strófa terjedelemben táncolja, leánya a II.3 motívumsort 10, a II.4 motívumsort 14 ütem hosszban adja elő.

Az Ft.6.7c táncrészletben a férfi öt teljes motívumsort táncol, amelyet a részleges táncfelvétel elején és végén két csonka motívumsor határol. A teljes motívumsorok hossza 2-14 ütemig terjed, az első csonka motívumsor hossza 13, a felvétel végén látható csonka sor pedig 5 ütem hosszú. A táncrészlet alatt a nő csak a II.2 jelű csonka sorokat táncolja, először 20, majd 26 ütem terjedelemben.

Miként Fügedi-Vavrincez (2013: 219) megállapították, a közölt zenei szinkron csak feltételezés. Az első táncrészletben a motívumsorok záratai nem igazodnak a zenei szerkezethez. A második táncrészletben mindkét táncosnál, a harmadikban pedig a nő esetében nincs teljes motívumsor, ezért a zenei illeszkedésüket nem vizsgáljuk. A harmadik táncrészletben a férfi öt zárata közül kettő telje-

sen illeszkedik a jelölt szinkronhoz, egy pedig nagyon közel esik a zenei sorok végéhez. A motívumsorok és a páros ugrós térhasználatának kapcsolatai is vegyes képet mutatnak. A nyolc térhasználati váltás közül három esetben (a nőnél a második strófa 9-10. ütemében, a harmadik strófa ismételt 12-13. ütemében, és a férfinél ugyanitt) látható egyben motívumsor váltás is. A motívumsorok tartalma általában homogén, kivéve akkor, ha a sort a 2 jelű motívum zárja.

A három részletből álló táncfolyamatot kismértékben heterogénnek tekintjük. A motívumsorok alapján a részletek felépítését általánosítva az alábbi szerkezeteket állapíthatjuk meg.

A 12 ütem terjedelmű Ft.6.7a részlet szerkezeti képlete: férfi AB, nő AB

A 24 ütem terjedelmű Ft.6.7b részlet szerkezeti képlete: férfi A, nő A_1A_2

A 41 ütem terjedelmű Ft.6.7c részlet szerkezeti képlete: férfi $A_1A_2A_3A_2A_1A_2$,
nő A_1A_2

A tánc előadói jellegzetességei

Mindketten egyenes testtartással táncoltak. Az összekapaszkodást szolgáló karok statikusak, szabad kezüket a táncosok mindig csípőre teszik. Szólam szerepet a karok csak egyszer, a tapsoknál kapnak.

Mindkét táncos általában kissé hajlított lábbal táncolt, de gyakran vettek mélyebb támasztékot, elsősorban az 1 motívumtípus utolsó fázisaiban, vagy a  ritmusú 3 motívumtípus  értékű fázisaiban. Progl Ferenc a bal lábbal kezdődő háromlépés motívum második -ában mindig sarkon vesz támasztékot. Az előre lendített lábgesztusok rendszerint eléri a mély magassági szintet, a mozdulatot időnként dinamikusán lendítve adják elő.

A motívumok ritmusánál feltűnő a  túlnyomó többsége. Meg kell említeni, hogy a táncfolyamatban ritka a támasztékszünet és az érintő gesztus, nem találunk ritmikai módosulásokat és bővüléseket sem.

A férfi a zárásokat mindig bokázva adja elő. Gyakoriak a dobbantások. A háromlépés motívumok második -át a pár elől keresztezve és részleges súlyosan táncolja.

A tánc alapvetően homogén, a domináns motívumok aránya igen magas. A zenei illeszkedést a filmfelvételi szinkronjelzetek hiánya miatt nem lehet megállapítani, de a fellelhető zárlatok elhelyezkedése, a motívumsorok 2-26 ütemig terjedő hossza alapján megállapítható, hogy a tánc nem követte a zenei sorok váltakozását. Mindemellett a két táncos egymást figyelte, táncukat egymáshoz igazították. Táncukban határozottan felismerhetőek a csalogatós ugrósok főbb jellegzetességei (közeledés-távolodás, elfordulás, összhang).

„Mezőkomáromi csárdás” (Ft.6.7)

összekapasczkodás

páros viszony

csalogatás forgással

tánc egymással szemben (közeledés-távolodás, elfordulgatások)

I.2

1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1b | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ |

I.1

1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1b | 2a₁ | 3a₁ | 3a₂ | 3a₁ | 3a₂ | 3a₁ |

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Ft.6.7b
2. strófa

II.3

II.4

3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ |

II.2

3a₁ | 3a₂ | 3a₁ | 3a₂ | 3a₁ | 3a₂ | 3a₁ | 3a₂ | 3b | 3a₁ | 3a₂ | 3a₁ | 3a₂ |

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ | 3a₁ |

3a₁ | 3a₂ | 3b | 3a₂ | 3b | 3a₂ | 3b | 3a₂ | 3b | 3a₂ | 3b | 3a₂ |

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

Pákozdi kanásztánc (Gál Pál)¹¹

Gál Pál kanásztáncában (Ft.819.4) a négy térrészt (A, B, C, D) kereszt alakban a földre helyezett üvegek alakítják ki. Előadásában három nagy térhasználati módot különböztetünk meg. A táncfolyamat elején és végén az üvegekből kialakított kereszt *előtt* (a1, a2 - 70. ábra), majd annak *közeiben* (b1, b2 - 71. ábra), valamint a keresztforma *körül* (c - 72. ábra) járja ugrósát. A három térhasználati módot és a hozzájuk kapcsolódó zenei időtartamot a 73. ábra mutatja. A táncfolyamat térbeliségét bemutató a1 b1 c b2 a2 szerkezeti képletben keretes szerkezetet, valamint rondóformát ismerhetünk fel.

A 73. ábrán jól látszik, hogy a táncos a legtöbb időt az üvegekből kialakított kereszt közeiben tölti el. Az egész folyamatot bevezető és az azt lezáró, eszközökkel szembeni tánc szinte egyenlő megoszlásban csupán elenyésző mennyiséget tesz ki. A bevezető és a lezáró koreográfiai egység helyzetéből és hosszából adódóan keretet ad a folyamatnak. Az üvegekből kialakított kereszt körül táncolás szintén csak kis hányadát teszi ki a táncfolyamatnak, ugyanakkor két részre bontja az előadás lényegét adó, mutatványos, a kereszt közeiben járt táncot. Szerkesztésmódjának érdekessége, hogy a 73. ábrán c-vel jelölt körbetáncolási szakasz a táncot szinte pontosan az aranymetszés szabálya szerint bontja ketté. A természetben és a művészetekben megtalálható arányt a b1 és b2 szakaszokra vetítve a 74. ábra mutatja.

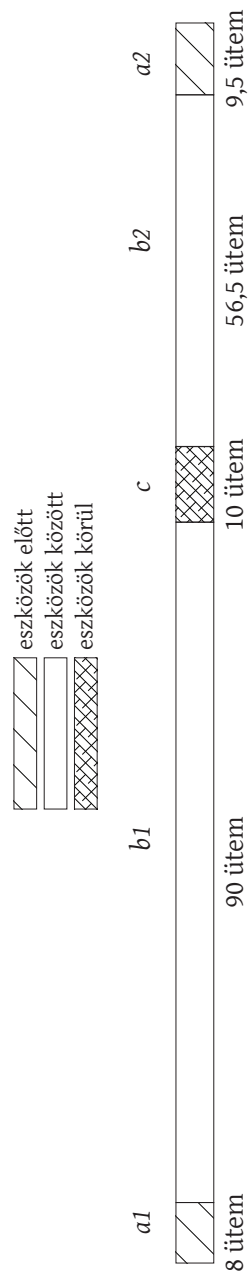


70. ábra



71. ábra

¹¹ Fügedi-Vavrincz 2013: 223-227, 43. tánc.

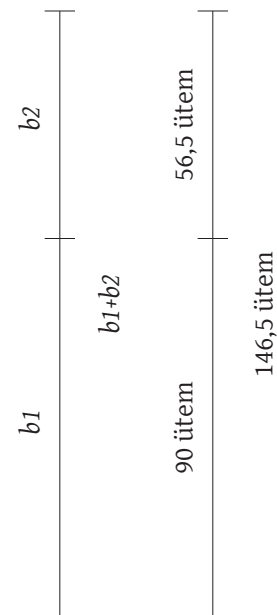


73. ábra



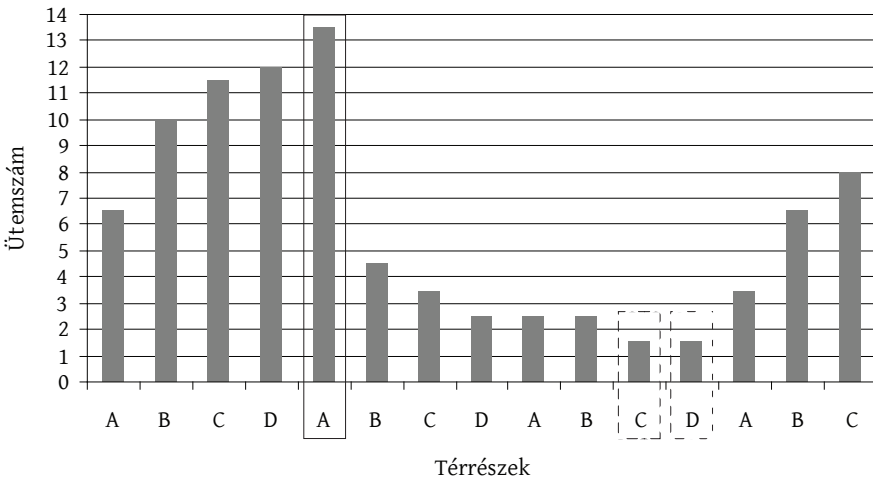
72. ábra

$$\frac{b_1 + b_2}{b_1} = \frac{b_1}{b_2}$$
$$\frac{146,5}{90} = \frac{90}{56,5}$$
$$1,6 = 1,6$$

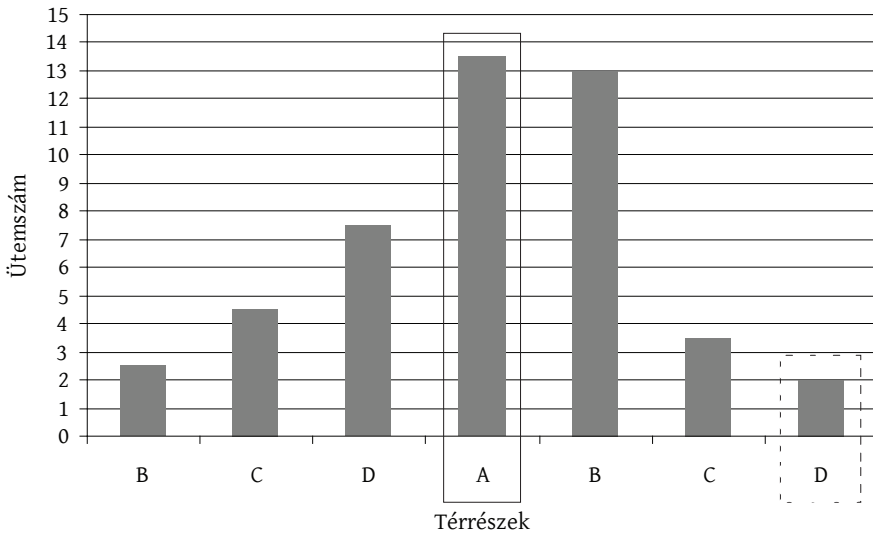


74. ábra

Érdeemes megvizsgálni az egyes térrészekben eltöltött időt is. Az eszközök között táncolt *b1* részben Gál Pál összesen $3+\frac{3}{4}$ kört tesz meg úgy, hogy az egyes térrészekben először egyre több, majd fokozatosan kevesebb, végül ismét egyre több időt tölt el. A 75. ábrán megfigyelhetjük, hogy legtöbbet a második kör elején az A térrészben táncol (13,5 ütem), legkevesebbet a harmadik kör C és D térrészében eltöltött 1,5 ütem teszi ki. A legtöbb időt folyamatos, a legkevesebb időt pontozott vonallal emeltük ki.



75. ábra

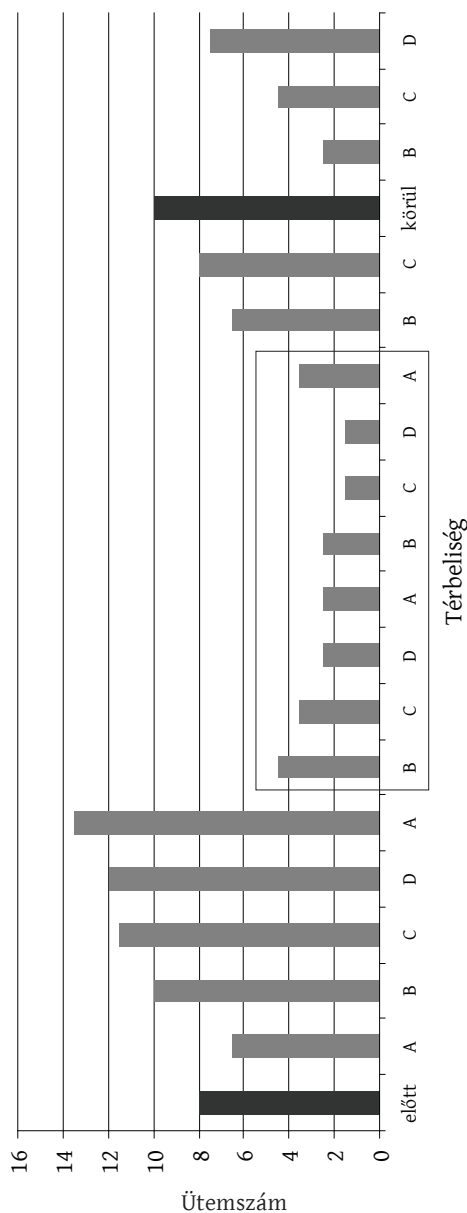


76. ábra

Figyelemre méltó, hogy az egy térrészben eltöltött legtöbb és legkevesebb idő az első eszközök között táncolt koreográfiai egységet (b1) sajátos időarányban osztja fel. Szinte tökéletesen harmadolja, hiszen a legtöbb időt az ötödszörré használt A térrészben, míg a legkevesebbet a 11-12-szerre használt C és D térrészekben töltötte.

A b2 jelű eszközök között táncolt részben – amely rövidebb az előző b1-nél – érezhető némi bizonytalanság. A táncos jelezte a zenekarnak, hogy be szeretné fejezni a táncot, a zenekar azonban nem állt le. Gál Pál táncában e bizonytalanság ellenére az arányosság megmaradt. A b2 táncrészletben $1\frac{3}{4}$ kört jár be a táncos. A 76. ábra szerint legtöbbet a második kör A térrészében, legkevesebbet a második kör utolsó, D térrészében töltötte, de nagyon közel áll ehhez az első (B térrész 2,5 ütemnyi táncsal) és az utolsó előtti (C térrész 3,5 ütemnyi táncsal) térrészekben előadott időtartam is. Így itt egy arányos haranggörbét kapunk, melynek eleje és vége szinte megegyezik, maximuma az egység közepén található.

Fent már említettük, az előadó be kívánta fejezni táncát az eszközök körültáncolása után a D térrészben, de ezt valószínűleg nem sikerült eléggé egyértelműen jeleznie a prímásnak, és végigtáncolta még azt az egy strófát, amely után a zenészek végül leálltak. A 77. ábrán a táncfolyamat csak azon részét tüntettük fel, amely az előadói szándék szerinti táncot



77. ábra

tartalmazza, tehát figyelmen kívül hagyja a ráadásként játszott strófát. E rövidebb folyamatban a térrészekben eltöltött időt tekintve három időarány-emelkedési tendenciát vehetünk észre. A második és a harmadik nagyon közel van egymáshoz, tekinthetjük fokozásnak, mellyel a táncfolyamat csúcspontra ér. Más szemszögből tekintve, a táncfolyamat közepére eső, a 77. ábrán bekeretezett részletben egy másik „csúcspontot” figyelhetünk meg, ahol Gál Pál gyorsan váltja a térrészeket, tehát az előzőekkel szemben igen rövid időt tölt az üvegekből kialakított kereszt egy-egy közében. Ezt a táncrészletet mindkét oldalról hat-hat térhasználati mód fogja közre.

A tánc motívumai

A motívumok meghatározásánál a két elsődleges szempont a ritmus és a támasztékszerkezet.

Az 1 motívumtípusba a ♩ ♩ ritmusú egy lábás támasztékú mozgások tartoznak. A típust a táncfolyamat ötödében láthatjuk, ezért mellékmotívumnak tekintjük. Az 1a és az 1b altípusok között a szabادلáb irányok jelentik a különbséget, míg az 1c esetében a támaszték ismétlésének módja. Az 1a altípusban (78. ábra) az ismétlődő fázisú ugrásokhoz ugyanaz a szabادلáb irány tartozik. Az 1a a táncfolyamat kezdőmotívuma, ahol tapssal együtt jelenik meg. Az 1b altípusban (79. ábra) az ismétlődő fázisú ugrásokhoz ellentétes irányú szabادلáb irányok csatlakoznak. Az 1c altípusban (80. ábra) a táncos váltótámasztékokat jár, előfordul 3/4-es bővítése is (például a második és a harmadik strófa határán, vagy a harmadik strófa második sorában). Az 1' jelű motívum a motívumtípus csonkult változata, mely csupán egytagú, ♩ ritmusú.¹²



78. ábra (1a)



79. ábra (1b)



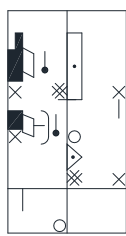
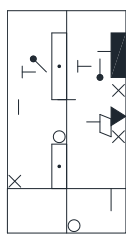
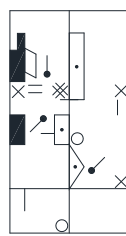
80. ábra (1c)

¹² Az 1' egy negyedes csonka motívumot más motívum lehatárolással tekinthetjük a megelőző motívum bővítményeként. Ekkor például a táncfolyamat első strófájának utolsó sorának eleje nem 2a₁+1', hanem 3/4 2a₁.

Az 1 motívumtípust leggyakrabban a motívumsorok végén, a térrészváltáshoz szükséges nagy ugrás bal lábbal végzett előkészítőjeként láthatjuk azért, hogy a táncos jobb lábbal érkezhessen az új térrészbe. Az üvegek átugrásának bal lábról indítása Gál Pál előadói preferenciája lehet, mert – egy esetet kivéve (4.17₂) – akkor is bal lábról indítja az ugrást, ha az előző motívumát jobb lábon fejezte be.

A 2 motívumtípus ritmusa $\text{♩} \text{♩}$. Altípusai közötti különbséget a támaszték szerkezete szerint állapítottuk meg. A $2a$ altípusban az ismétlődő fázisú támasztékok ritmusa $\text{♩} \text{♩}$, melyet Gál Pál érintéssel vagy harmadsúlyos pozícióval alakít $\text{♩} \text{♩}$ ritmusúvá. A $2a_1$ változatban a második ♩ -ban érintést táncol (81. ábra). A $2a_1$ változatban belül kétféle alváltozatot különítettünk el. A $2a_{1v1}$ alváltozat (2.ism.6₂-2.7₁) második ♩ -án csúsztatott érintést, a $2a_{1v2}$ alváltozatban ugyanezen ritmikai helyen elaprózódott ritmusú érintéseket láthatunk (2.19 – a motívum ritmusa $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). A $2a_2$ változatban a második ♩ -on harmadsúlyos pozíció van (82. ábra). A $2a_2$ motívumváltozatban belül is két alváltozatot különítettünk el. A $2a_{2v1}$ alváltozatban (2.15) az első ♩ -en érintést, a $2a_{2v2}$ alváltozatban (3.24) átmenő csúsztatást láthatunk. A $2a_3$ változatban a második ♩ -ban és az első ♩ -ben is érintést jár a táncos (83. ábra). Az előző két változathoz hasonlóan a $2a_3$ változat is két alváltozattal színesíti a táncot. A $2a_{3v1}$ alváltozatban (1.14) a második ♩ -ad érintése vibráló forgató érintéssé módosul, a $2a_{3v2}$ alváltozatban (4.15) az első ♩ -ben csúsztatott érintés látható.

A $2b$ altípus $\text{♩} \text{♩}$ támasztékritmusában a második ♩ -ad részleges súlyos pozíció. A 84. ábrán bemutatott $2b_1$ az alapváltozat, a 85. ábra szerinti $2b_2$ változat második ♩ -ében a táncos átmenő csúsztatással vezeti lábát elől mélybe.

81. ábra ($2a_1$)82. ábra ($2a_2$)83. ábra ($2a_3$)84. ábra ($2b_1$)85. ábra ($2b_2$)

A 2 motívumtípus $2c$ altípusában a $\text{♩} \text{♩}$ támasztékritmus minden fázisa váltó támaszték, így ide tartoznak a klasszikus háromlépés motívumok. A $2c_1$ változatban a második fázisban harmadsúlyos váltó támaszték van (86. ábra). A $2a_2$ változattal ellentétben – ahol a második ♩ -adban harmadsúlyos pozícióba lép a táncos – a $2c_1$ változatban a támasztékot csak egy lábra helyezi, ezért a $2c$ -t külön altípusba soroltuk. A $2c_1$ motívumot Gál Pál leggyakrabban az új térrészbe érkezéskor táncolja. Alváltozatában, a $2c_{1v}$ -ben (4.12) az

86. ábra ($2c_1$)

első ♩ -ben érintést is láthatunk. A 87. ábrán bemutatott $2c_2$ változatban a motívumban részleges súlyos támaszték található. Jellemzően a második ♩ -ban, de az eszközök körüli tánc közben (4.7) a részleges súlyos támaszték egyszer megjelenik az első és harmadik ♩ -ban is. Egy alváltozatot különítünk el $2c_{2v}$ jelöléssel (2.8). A $2c_{1v}$ alváltozathoz hasonlóan az első ♩ -ben itt is érintést láthatunk. A $2c_3$ változatban mindhárom támaszték teljes súlyos (88. ábra). Alváltozatában, a $2c_{3v}$ -ben minden támaszték lépés, a motívumot a táncos a hosszú, fizikailag megterhelő tánc végén adja elő.

A 2 motívumtípus a táncfolyamat abszolút uralkodó motívuma. Kiemelkedő szerepe nemcsak az össz ütemszám arányában, hanem a három altípusban a nyolc változat kilenc alváltozatának számából is látszik. Az altípusok elhelyezkedése a táncfolyamaton belül érdekes mintázatot mutat. Gál Pál az eszközök előtti (a1) koreográfiai részt követő négy zenei sorban a nyolc motívumváltozathoz hét eltáncol, mindezen túl az altípusokat megközelítőleg soronként váltja. A táncfolyamat harmadik sorát a 2a, a negyedik sorát a 2b, az ötödik sorát a 2c altípusból építi fel, mintegy előrevetíti, felvillantja a később megjelenő változatokat. A következőkben két nagyobb, közel egyforma, 2,5 zenei sor terjedelmű táncrészletben zömében a 2a altípust és a $2c_1$ változatot járja. Majd a 2 motívumtípus változatainak tekintetében következik a csúcspont, ahol tizennégy ütemen keresztül (3.11-24) egymás után nem táncol el két egyforma változatot. Ezt követi egy, csak a 2c altípusból álló rész, amellyel felépíti az eszközök körüli (c) térbeli egységet. A következő eszközök közötti (b2) táncrészlet a b1 táncrészlethez hasonlóan változatos módon vezeti be, tehát Gál Pál itt is a változatok többségét adja elő. A b2-t túlnyomó többségében ugyancsak egy altípusból (2c) építi fel, amely már része a keretes szerkezetnek, hiszen az utolsó öt zenei sorban ismét felvonultatja a változatok majd mindegyikét.

A 2 motívumtípus megjelenésének fent részletezett törvényszerűségeit a teljes táncfolyamatra vonatkoztatva az alábbiak szerint foglalhatjuk össze:

$$x \ y \ X \ y \ x \ y \ x,$$

ahol x jelöli a sok változat megjelenését hosszabb idő alatt, y az egy változat táncolását ugyancsak hosszabb időn keresztül, míg X a sok változat előadását nagyon



87. ábra ($2c_2$)



88. ábra ($2c_3$)

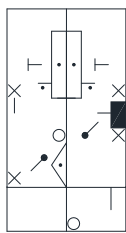
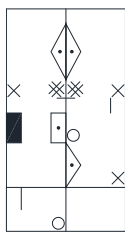
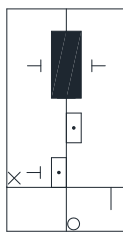
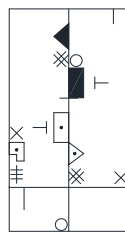
rövid idő alatt. Megfigyelhetjük, hogy a visszatérő hosszabb részek közé egy igen változatos, egyben igen rövid rész ékelődik. A hosszabb, motivikailag változatos és az egynemű részek periodikusan váltják egymást.

A 2 motívumtípus megjelenik 3/4-es bővítésekben is. Itt előfordul, hogy két különböző változathoz tevődik össze. A $2a_1+2a_2$ jelzettel azonosított táncrészletben (2.ism.3-4₁) a $2a_1$ változat első két ♪ -a és a $2a_2$ motívum alkot egy bővített motívumot.

Az 1 és a 2 motívumtípus esetleges ritmikai módosulással is megfigyelhető (ritm. indexszel jelölve), melynek három példáját láthatjuk a 2.25-3.1, 3.6₂-7, 3.11₂-12 ütemekben. A ritmikai módosulást valószínűleg a fent már említett jobb lábra ugrás kívánta meg, mert a ritmikailag módosított motívumokat Gál Pál mindegyik esetben az üvegek átugrásakor, a térrészváltáskor táncolta. Úgy véljük, a ritmikai módosulás nem tudatos motívumvariálás, hanem Gál Pál „technikájának” egyik velejárója.

A 3 motívumtípust a ritmus és a támasztékszerkezet egyidejű megjelenése alapján különítjük el a többi motívumtípustól. Mindemellett figyeltük a táncfolyamatban betöltött szerepüket is. A motívumtípus zömében záró funkciót tölt be. Lehet a motívumsort lezáró, a térrészváltást megelőző koreográfiai zárlat, vagy a zenei sorok végén megjelenő ritmikai zárlat is. A 3 motívumtípusnál a két jellemző ritmusképlet (♪ ♪ , ♪♪ ♪) mellett a motívum utolsó fázisaiban megjelenik a páros támaszték is. A $3a$ altípus ritmusa ♪♪ ♪ . Az első ♪ -ben páros támasztékot láthatunk. Mindhárom változata egyszer-egyszer fordul elő. A $3a_1$ változatban Gál Pál a második ♪ -ban érintést táncol (89. ábra). A $3a_2$ változatban mind a második ♪ -ban, mind a motívumzáró ♪ -en páros támaszték van (90. ábra). A $3a_3$ változatban az első két ♪ váltó támasztékú ugrását az utolsó negyedés fázis páros támasztéka zárja (91. ábra).

A $3b$ altípus ritmusa $\text{♪♪ } \text{♪}^3\text{♪}$ vagy $\text{♪}^3\text{♪ } \text{♪}^3\text{♪}$. Mindkét változata egyszer-egyszer fordul elő. A $3b_1$ változatban a negyedik fázisban (♪^3 ritmikai hely) páros támaszték látható (92. ábra)¹³. A $3b_2$ változatban a táncos a motívum $\text{♪}^3\text{♪ } \text{♪}^3\text{♪}$ ritmusa

89. ábra ($3a_1$)90. ábra ($3a_2$)91. ábra ($3a_3$)92. ábra ($3b_1$)

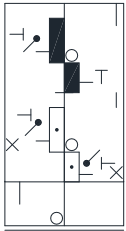
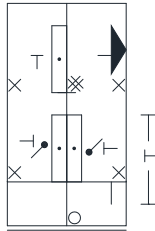
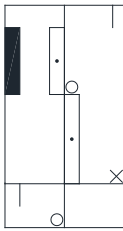
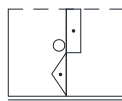
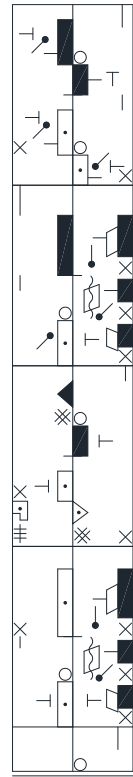
¹³ Elképzelhető a $3a$ ritmikai módosulásaként is.

alatt a két ^3J értékeken vesz páros támasztékot (93. ábra). A $3c$ altípus ritmusa $\text{J} \text{ J}$, a páros támaszték az első J -ben jelenik meg, a másodikban érintést láthatunk (94. ábra). A $3d$ altípus ritmusa szintén $\text{J} \text{ J}$. A motívumtípusra jellemző páros támasztékot a második J -ben találjuk. A $3d_1$ változatban Gál Pál minden fázisban ugrik (95. ábra). A $3d_2$ változatban ezzel ellentétben lépve zárást is táncol (96. ábra). A $3d_{2dim}$ alváltozatban a táncos minden lépésfázis ritmikai értékét nyolcadosra változtatta (97. ábra).

A 3 motívumtípus a táncban szórványosan fordul elő, egy alkalommal $3'$ jelzettel megjelenik csonkult változata is (4.8₂). Érdemes megjegyezni, hogy a $2a_{3v1}$ (vibráló forgató érintést tartalmazó háromlépés) motívum mindig csak a $3b$ motívummal együtt található meg (98. ábra).

A motívumok bővítése és szűkítése ritmikai variációkhoz vezet ($\text{J} \text{ J} \rightarrow \text{J} \text{ J}$ $\text{J} \text{ J} \text{ J}$, $\text{J} \text{ J} \rightarrow \text{J} \text{ J} \text{ J}$ vagy $\text{J} \text{ J} \rightarrow \text{J} \text{ J}$). Két esetben figyelhető meg elaprózódás. A második strófa 19. ütemében, a $2a_{1v2}$ motívumban tizenhatodos érintéseket láthatunk. A táncfolyamat utolsó ütemében pedig a negyedes $3d_2$ sűrűsödik nyolcadossá ($3d_{2dim}$). Esetenként megjelenik a kéz és a láb szólamának egyidejű ritmikai különbözősége, a $\text{J} \text{ J}$ ritmusú taps alatt a láb $\text{J} \text{ J}$ ritmusban mozdul, vagy éppen fordítva (1.5-8, 2.13).

Tapsok hosszabban táncfolyamat felvezetésekor, a táncfolyamat elején jelennek meg. Később Gál Pál a tapsokat 1-2 ütem terjedelemben a motívumsorok közepén, a sorok színesítésére alkalmazza. A mutatványos ugrós lényegét jelentő eszközök átugrásakor a táncos természetesen nem tapsol.

93. ábra ($3b_2$)94. ábra ($3c$)95. ábra ($3d_1$)96. ábra ($3d_2$)97. ábra ($3d_{2dim}$)

98. ábra

A motívumsorok felépítése

A motívumsorok meghatározását a térrészek és a zárlatnak tekintett 3 motívumtípus segítségével végeztük. Új motívumsort minden új térrészben táncolt motívumok sorozata hoz létre, a sorozatokat általában a 3 motívumtípus alkotta zárlat határolja. Egyes esetekben a 3 motívumtípus páros támasztéka és ♩ ♩ ritmusa ellenére sem jelent zárlatot. Például a 3c altípust a szerkezeti képletben nem tekintjük zárlatnak, mert nem térrész váltás közelében és nem sor végén jelenik meg (2.ism.2), melyet egy 3/4 terjedelmű motívumváltozat követ. Hasonló eset a 3d₁ motívum második előfordulása a 4. strófa 22₂-23₁. ütemében, amikor a táncos leállási szándékát jelzi a zenészeknek. Jelzése ellenére a zene folytatódik, így a tánc közbeni bizonytalanság miatt az itt megjelenő 3d₁ motívumot sem tekintjük zárlatnak.

A motívumsorokat jelölő római számot követő arab számmal az egyébként azonos hosszúságú, de más belső felépítésű motívumsorokat jelöljük. A sorok megállapításánál a fél ütem terjedelmi különbséget nem vettük jelentősnek.

Az ötödik strófa 18. ütemében a zárlat 2 motívumtípusra kiterjesztésének oka a határozott – zenekar leállítására törekvő – kézmozdulat. A zárlat kiterjesztését erősíti az eszközök meghatározta tér elhagyása is, így a VII.1 motívumsor harmadszori előadásakor a motívumsor és a térhasználat nem fedi teljes mértékben egymást.

A táncfolyamat a motívumsorok hosszát tekintve 9 sort tartalmaz (I-IX). A motívumsor belső felépítése alapján az I., valamint a III-VII. motívumsoroknak két-két változata létezik (I.1, I.2, III.1, III.2, IV.1, IV.2, V.1, V.2, VI.1, VI.2, VII.1, VII.2), a II. motívumsornak három (II.1, II.2, II.3). A VIII. és a IX. motívumsort változatlan formában találjuk meg. Az egymást követően háromszor megjelenő VIII., majd a rögtön utána kétszer előadott IX. motívumsor alkotja a táncfolyamat egyik csúcspontját. Ezek a motívumsorok a legrövidebbek, vagyis a táncos ekkor váltja leg-sűrűbben a térrészeket. A sorokat összesítve megállapíthatjuk, az I., a II., és az V. motívumsor háromszor, a VII. és a VIII. négyszer, a többi kétszer fordul elő. Így a táncfolyamat összesen 25 motívumsorból áll.

A motívumsorokat a táncos a bemutatottak szerint kilencféleképpen építette fel. A motívumsorok többsége homogén, vagy kismértékben heterogén. Azt is megállapíthatjuk, hogy a táncos leggyakrabban az a---b jellegű felépítést használta. A motívumsorok többsége igazodik a zenei szerkezethez, vagy teljesen egybeesnek a sorok, félsorok végével, vagy 0,5-1,5 ütem terjedelemben térnek el a sorok végeitől. A különböző térrészekhez kötődő motívumsorokat az alábbi táblázatban mutatjuk be.

Térbeliség	Motívumsor
Előtt	I.1
A	II.1
B	III.1
C	IV.1
D	IV.2
A	V.1
B	VI.1
C	VII.1
D	VIII.
A	VIII.
B	VIII.
C	IX.
A	IX.
B	VII.2
C	II.2
Körül	III.2
B	VIII.
C	VI.2
D	I.2
A	V.2
B	V.1
C	VII.1
D	VII.1
Előtt	II.3

A tánc egyéb jellemzői

Mint általában a néptáncban, itt is a láb a legaktívabb szólam, más testrészek lényegében nem módosítják a mozgásfolyamatot. A lábgesztusok alapvetően szűkek, a gesztusláb csak a táncfolyamat bevezetőjében és az eszközök átugrásakor emelkedik magasabbra. A táncos felsőteste egyenes, kezét általában csípőn tartja,

karjait a tapsokon kívül csak a tánc utolsó, kissé bizonytalan részében emeli fel. A statikus, szinte leszorított kartartás azért figyelemre méltó, mert a magas eszközök, az üvegek átugrásakor a testet egyensúlyozó karszólam segítené a mozgást, míg a csípőn tartott kéz nehezíti a táncot. A háromlépés motívumokat a táncos a felsőtest jellegzetes, kis mértékű oldalt irányú döntögetésével, „harangozó mozgással” kíséri.

A táncos viseleténél érdekes kettősséget tapasztalhatunk, ruházatában a tradíció és a kor jellemző ünnepi viselete ötvöződik. Csizma, csizmanadrág, mellény és kucsma mellé a kanászok egyik jellegzetes munkaeszközét, az ostort is vállára akasztotta, azonban a hagyományos viselet és munkaeszköz mellé nyakkendőt is kötött.

A tánc figyelemre méltó gazdagsága a mozdulat típusok széles változatában is megjelenik, a teljes és sokszor részleges súlyos lépések és ugrások, valamint részleges súlyos pozíciók mellett számos eltérő típusú gesztust (érintést, csúsztatott érintést, átmenő csúsztatást, vibráló forgató érintést, harmadsúlyos érintésben maradást) fedezhetünk fel.

Gál Pál kanásztáncát összefoglalva számos különlegességre hívjuk fel a figyelmet. A táncfolyamat szerkezetének kialakításában az üvegek alkotta kereszt térszei meghatározóak. Az ott eltöltött időt vizsgálva felismerhetjük a koreográfiai egységek (eszközök előtt, között és körül) fokozódó felépítését, majd összefoglalását az utolsó rövidebb egységben. A motívumok igazodnak a térszerkezeti felépítéshez. A táncos a térrészváltások alkalmával minden esetben az 1 motívumtípust járja, a folyamat gerincét a 2 motívumtípus alkotja, míg a zenei záratoknál a 3 motívumtípust láthatjuk.

Külön figyelmet érdemel a táncfolyamatot átszövő „titkos törvény”, amely a térrészekben eltöltött idők aránymetszésében és a különböző koreográfiai egységek egymáshoz képesti (az eszközök előtt és körül táncolt részek közel egyenlősége) arányaiban, valamint ezek belső arányaiban (az eszközök között eltöltött hosszabb rész harmadolása, az eszközök között eltöltött rövidebb rész haranggörbéje) jelenik meg. A táncfolyamat keretes szerkezete kétféleképpen is észrevehető. Egyrészt az eszközök előtt táncolt koreográfiai egység visszatér a tánc végén, másrészt a táncos a 2 motívumtípus szinte valamennyi változatát bemutatja a tánc elején, amely „felsorolás” visszatér az utolsó strófában. Fontos megemlíteni, hogy a táncfolyamat több csúcsponttal is rendelkezik. Első csúcspont a gyors térrészváltásokban érhető tetten (ahol csupán 1,5 ütemet tölt el egy-egy térrészben a táncos), majd következik a gyors motívumváltás (ahol Gál Pál 14 ütemen keresztül mindig másik motívumváltozatot jár), végül a leglátványosabb rész, ahol forogva-keringve táncolja körbe úgy az üvegek alkotta keresztet, hogy az eszközök közül egyet sem dönt fel, de meg sem érinti azokat. Figyelemre méltó, hogy ez a három, különböző szinten megjelenő csúcspont szorosan követi egymást a táncfolyamatban.

Alapi „kanászos” (Fekti József)¹⁴

Fekti József Ft.389.7 jelzetű eszközös ugrását töredékesen rögzítették. A kanász-táncok jellegzetességeként a táncos a földön kereszt alakban elhelyezett két bot előtt, a botközökben, vagy a botok fölött táncol. A botok fölött táncolás alatt egyszerre két botközben vesz támasztékot (99. ábra). A legtöbb időt – kicsit több mint a táncfolyamat felét – az eszközök előtt tölti. Az eszközök között a folyamat harmadát, míg az eszközök fölött csak nagyon keveset táncol.

A három térhasználati mód, a botok előtt, a botközökben és a botok fölött táncolás ugyanazon sorrendben ötször visszatér a táncfolyamat során, így ezt az öt egységet tekintjük a tánc motívumsorainak. A térhasználati módokhoz jellegzetes motívumtípusok, altípusok tartoznak. A földre helyezett botkereszt előtti tánchoz Fekti József rendszerint az 1c motívumot választja, melynek elején látványos, keresztbe emelt lábgesztust láthatunk (100. ábra). Az eszközök fölötti tánc a motívumsorok csúcspontjai, záratai, melynek során minden esetben a 2 motívumtípust járja az előadó. Az öt motívumsorból négy teljes, egy a felvétel megszakadása miatt csonka. A négy teljes motívumsor nagymértékben illeszkedik a zenei sorokhoz. Két motívumsor zárata a zenei sor végére esik, míg a másik kettőé ahhoz nagyon közel található. A motívumsorok felépítése a térhasználat szempontjából heterogén. A III. és a IV. motívumsor tér el némileg a megszokott



99. ábra

¹⁴ Fügedi-Vavrinecz 2013: 228-230, 44. tánc.



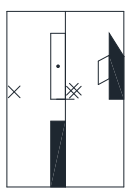
100. ábra

térhasználatról, melynek oka az lehet, hogy a táncos a 2.3 ütemben a botra rá-lép, majd az elmozdult botot a strófa végén helyreigazítja. A motívumsorok belső felépítése a motívumok tekintetében kismértékben heterogén. A motívumsorok közül két rövidebbet (6 és 8,5 ütem) és két hosszabbat találunk (12 és 14 ütem).

A tánc motívumai

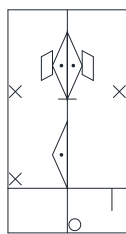
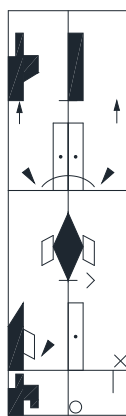
A tánc dominánsnak tekintett 1 jelű motívumtípusába a ♩ ♩ ritmusú motívumok tartoznak. Az 1a jelű altípusban ismétlődő fázisú ugrásokat láthatunk. Az altípus 1a₁ változatának második ♩-ében levegőbe emelt lábat (101. ábra), az 1a₂ változat ugyanezen ritmikai helyén érintő gesztust láthatunk (102. ábra).

Az 1b altípus ugrásai támasztékváltó mozdulatok. Az 1b₁ változatban az első ♩-re Fekti József érintést táncol (103. ábra). Az 1b₂ változatban nincs érintés (104. ábra). A motívum csak akkor jelenik meg, amikor a táncos rálép az egyik botra.

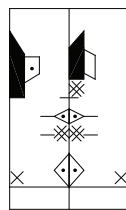
101. ábra (1a₁)102. ábra (1a₂)103. ábra (1b₁)104. ábra (1b₂)

A leggyakrabban megjelenő $1c$ altípusban általában az egy lábon vett támasztékot páros lábú támaszték követi. Az altípus első három változata a motívumsorok kezdő motívuma. Az $1c_1$ változat első $\downarrow$ -e jellegzetes elől keresztezett, legtöbbször dinamikus lábgesztus (105. ábra). A csak egyszer előadott $1c_2$ változathoz a lábgesztus kimarad (106. ábra). Az $1c_3$ változatban az első $\downarrow$ gesztusa érintéssé módosul, valamint a második $\downarrow$ II. pozíciója is átalakul, a páros támaszték helyett a jobb láb csak érint (107. ábra).

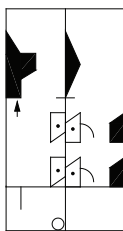
Az $1c_4$ és $1c_5$ változatot csak a bot visszaigazításakor láthatjuk. Az $1c_4$ változat első $\downarrow$ -ében a táncos az $1c_3$ motívumhoz hasonlóan elől érint, a második $\downarrow$ -ben viszont zárt pozíciót táncol (108. ábra). Az $1c_5$ változat $3/4$ hosszúságú motívum. Az első $\downarrow$ -ben az altípusra jellemző érintést, a második és a harmadik negyedben különböző súlyelosztású és távolságú pozíciókat láthatunk (109. ábra).

105. ábra ($1c_1$)106. ábra ($1c_2$)107. ábra ($1c_3$)108. ábra ($1c_4$)109. ábra ($1c_5$)110. ábra ($1d$)

111. ábra

112. ábra ($1e$)113. ábra ($2a_1$)114. ábra ($2a_2$)

Az $1c_1$ motívum változattal összetett motívumot alkotó $1d$ altípusban a táncos az első $\downarrow$ -re bokázva zár, a második $\downarrow$ -re a jobb láb támasztékával egyidejűleg a bal alsó lábszárat hátul mélybe lendíti (110. ábra). A motívumösszetételt a 111. ábra mu-

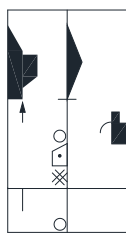
115. ábra (2a₃)

116. ábra

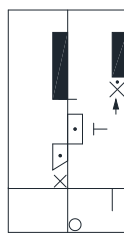
tatja be. Az ismétlődő összetételben az $1d$ utolsó negyedére előadott gesztus készíti elő az $1c_1$ első negyedében megjelenő lendítést. A tánc folyamán az $1d$ altípust az $1c_4$ és az $1c_5$ motívumokat követően Fekti József egy alkalommal eltáncolja $3/4$ hosszúságban is. A fentiek alapján arra következtethetünk, hogy a bot megigazítása egyedi motívumváltozatokat hozott létre. A tánc folyamán e változatok nem térnek vissza. Az $1e$ altípusban mindkét támaszték páros lábú (112. ábra). A második strófa elején $3/4$ hosszúságban is láthatjuk.

A 2 motívumtípusba tartozó motívumok ritmusa $\text{♩} \text{♩}$. A típus $2a$ jelű altípusa 331 támasztékszerkezetű. Egy-egy alkalommal megjelenő változata a $2a_1$ (113. ábra), a $2a_2$ (114. ábra), valamint a $2a_3$ (115. és 116. ábrák) motívum. A változatok elsősorban a kezdő $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú páros támaszték pozícióiban térnek el egymástól.

A ritkán megjelenő $2b$ altípus támasztékritmusa $\text{♩} \text{♩}$, azonban a második ♩ -on megjelenő érintő gesztus a motívumtípus ritmusát $\text{♩} \text{♩}$ ritmusra egészíti ki (117. ábra). A tánc során csak egyszer megjelenő $2c$ altípusban váltó támasztékokat láthatunk (118. ábra).



117. ábra (2b)



118. ábra (2c)

A $2d$ altípus 112 támasztékmutatójú. A nagyon ritkán előadott $2d_1$ jelű változatban az első két nyolcadban érintést láthatunk (119. ábra). Az egyszer megjelenő $2d_2$ változatban csak az első ♪ érintés (120. ábra). A táncban csak egyszer előadott $2e$ altípus 322 támasztékmutatóval rendelkezik (121. ábra). A 2 motívumtípus mellék-motívum, melyet esetenként a táncos zárlatként használt.

Motívumkapcsolatok

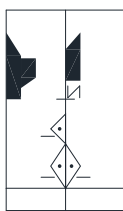
Fekti József „kanászosában” a motívumtípusok összetett motívumokat alkotnak. Az összetétel első tagja egy esetet kivéve az 1 típus valamelyik altípusa vagy változata, a második tag legjellemzőbben az $1d$ altípus vagy a 2 motívumtípus. A leggyakoribb összetett motívumot a 111. ábrán már ismertettük. Az $1e+2a_1$ motívum-összetételt a 122., az $1b_1+2b$ összetételt a 123. ábrán mutatjuk be.



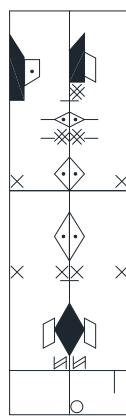
119. ábra ($2d_1$)



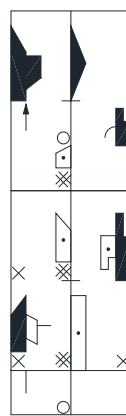
120. ábra ($2d_2$)



121. ábra ($2e$)



122. ábra



123. ábra

A tánc felépítése

Az alapvetően egynemű táncfolyamatot felépítő négy teljes és egy csonka motívumsor a következő szerkezeti képletet adja: $a_1 a_2 a_3 a_4 a_5'$.

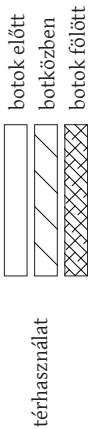
A táncra jellemző a bokázva záró I. és a nagy távolságú II. pozíciók használata. A támasztékvételek közel fele mély magassági szintű. Féláltalpon vett támasztékot csak a tág II. pozíciónál találunk. A gesztusok java része földhöz közeli, irányuk többnyire rézsút keresztezett, előadásmódjuk gyakran erőteljes. A talaj érintése viszonylag ritka, ha megjelenik, a táncos gyakran sarkon elől érinti meg a földet. Az érintések legtöbbször a következő botközváltó támasztékvétel helyét jelölik ki.

A táncos a háta mögé helyezett jobb kezében pálcát tart. A statikus, merev kartartást az egész tánc alatt megtartja. A pálcát csak a véletlenül elmozdított földön fekvő bot helyreigazítására használja. Tekintetét végig az eszközökre irányítja, a tánc alatt a botkeresztet a napiránnyal ellentétesen keringve járja körbe.

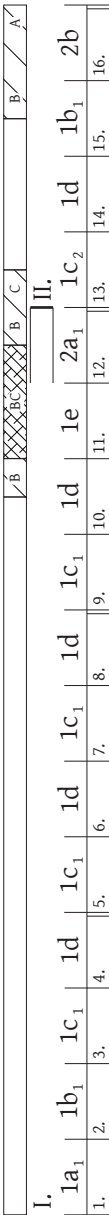
A tánc egésze

Fekti József szabályozott térhasználaton, valamint a térhasználatához erősen kapcsolódó motívumkötési elveken nyugvó kanásztáncot mutat be. Változatos motívumai két nagy típusra oszthatók. A botok előtt először egy jellemző összetett motívumot jár, majd az eszközök között táncol, motívumsorait végül az eszközök fölött jellemzően  ritmusú, nyitott pozíciókat tartalmazó motívummal zárja. A tánc nagy mértékben illeszkedik a kísérőzene szerkezetéhez.

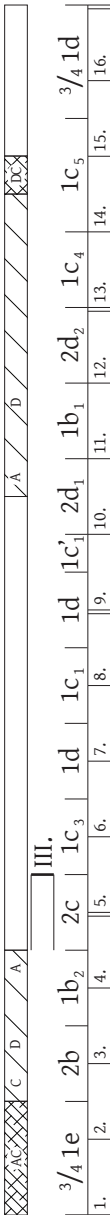
Alapi „kanászos” (Ft.389.7)



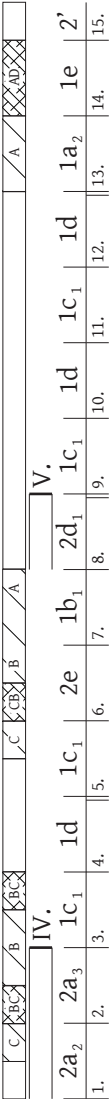
1. strófa



2. strófa



3. strófa



Alapi „üvegcsárdás” (Garbach Györgyné, Molnár Györgyné)¹⁵

Az Ft.389.22a jelzetű felvételen fekete szoknyában táncoló Garbach Györgyné Vámosi Julianna és a világosabb szoknyában látható Molnár Györgyné Lengyel Julianna az alapi iskola udvarán járta közös ugróst táncát. Sajnos a felvétel nem rögzítette az egész táncfolyamatot. A hiányos rögzítés ellenére jól megfigyelhető, hogy táncuk térszerkezetét a kettőjük között földre helyezett borosüveg határozza meg. Alapvetően egymással szemben, hozzávetőleg három lépés távolságban helyben táncolnak (*a* – 124. ábra), majd haladás közben forogva helyet cserélnek (*b* – 125. ábra). A felvételen ezt a térbeli mozgást még egyszer megismételve érnek vissza a kiindulási helyzetbe (126. ábra). Így a táncfolyamat szerkezeti képlete: *a b a b a*.

A tér- és motívumhasználat, a zenei illeszkedés, valamint a táncosok egyéni előadásmódjában szabályokat fedezhetünk fel. A jobbra forgással végzett helycserére mindig a dallamok ismétlésekor kezdődik. Garbach Györgyné mindkét helycserelőtt még helyben fordul egy egészet, melyet mindig az *1a*₃ motívummal vezet be. A térforma váltásához minden esetben motívum vagy motívumsor váltás is kapcsolódik. A helycserét minden esetben Garbach Györgyné kezdeményezi, amelyet Molnár Györgyné rögtön követ.



124. ábra

¹⁵ Fügedi-Vavrincz 2013: 231-233, 45. tánc.



125. ábra

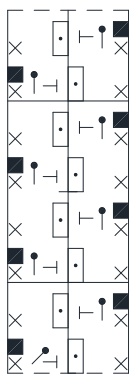
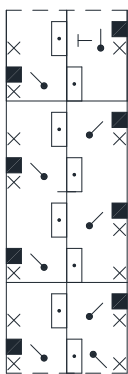


126. ábra

A tánc mozdulatvilága

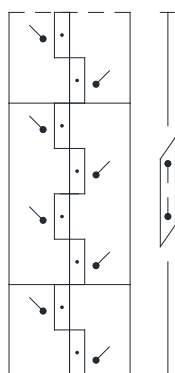
A jól szerkesztett térbeli táncot alapvetően egy szervesen mozdulatcsoportba tartozó mozgással valósítják meg, mely váltott támasztékú, nyolcadolós lépésekből, ugrásokból áll. Az altípusok és a változatok az ugrás-lépés különbsége, valamint a szabadláb irányok alapján válnak el egymástól.

Az $1a$ altípusban a ♩ -os váltótámaszték mellé lábgesztust, vagy dobantást járnak. A 127. ábrán bemutatott $1a_1$ változat hátra irányú a lábgesztusát a 126. ábrán is láthatjuk. Az $1a_2$ változatban a lábgesztus iránya előre (128. ábra). A 124. ábrán a kiinduló helyzet azon pillanatát láthatjuk, amikor a világosabb szoknyában táncoló Molnár Györgyné Lengyel Julianna az $1a_2$ motívumot járja. Az $1a_2$ altípusa a ♩♩ ritmusú $1a_{2\text{ritm}}$ (Garbach Györgyné 1.12₂), melyben a táncfolyamat egyetlen ritmikai módosulását és a vele egyidejű páros támasztékot láthatjuk. Az $1a_3$ változatban a támasztékvételek dinamikusak (129. ábra). Az utóbbi, dobogós változat szinte mindig a strófák és ismétléseik határán látható.

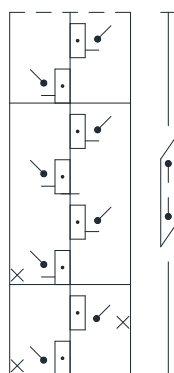
127. ábra ($1a_1$)128. ábra ($1a_2$)129. ábra ($1a_3$)

Az *1b* altípust mindketten a helycsere alatt táncolják. Jellemzője, hogy itt nincs lábgesztus. Az *1b₁* változatban lépéssel járnak (130. ábra). Az *1b₂* változatban apró ugrásokat táncolnak (131. ábra).

Molnár Györgyné kétharmad-egyharmad, Garbach Györgyné fele-fele arányban táncolja az *1a* és az *1b* altípusokat.



130. ábra (*1b₁*)



131. ábra (*1b₂*)

A tánc felépítése

A két jól elkülöníthető térhasználat és a hozzájuk tartozó motívumaltípusok két-féle motívumsort alkotnak. Az I. motívumsorral az *1a* szervesen mozdulatcsoportot helyben táncolják. A II. motívumsorral helyet cserélve az *1b* szervesen mozdulatcsoportot adják elő. A tánc lejegyzésének készítője felhívta a figyelmet arra, hogy az első strófa végén az I.2 motívumsor alatt mindkét táncos nyilvánvalóan ritmust téveszt, de a tévesztést a notációban korrigálta, így az elemzésnél is figyelmen kívül hagytuk.¹⁶

A motívumsorok számozásában az arab számok a hossz különbözőségére utalnak. Molnár Györgyné négy különböző, összesen öt motívumsort táncol. Garbach Györgyné hét motívumsorából hat különbözik. A töredékes rögzítés miatt az utolsó motívumsorok csonkák. A táncfolyamatban hat homogén és hat heterogén motívumsort állapítottunk meg. A két leghosszabb nagymértékben heterogén.

A táncfolyamat motívumsorainak többsége igazodik a kísérőzene szerkezetéhez, tartalma a motívumokat tekintve alapvetően egynemű. Hiába a nagyobb térbeli elmozdulás, a talpon vagy féltalpon vett támasztékek kismértékűek, III. vagy V. pozíciósak, miként a lábgesztusok sem haladják meg a pozíciós kilengéseket.

¹⁶ Fügedi–Vavrinecz 2013: 231.

Az esetek többségében kis térdhajlítással járnak a lépéseket, ugrásokat, a mély magassági szintű támasztékvételek nagyon ritkák. Egy támasztékvételt kivéve minden fázis váltótámaszték.

Mindkét táncos egyenes, szinte merev felsőtesttel táncol, karjaik statikusak. A lábszólam dominanciája mellett Molnár Györgyné néhány ütemen keresztül a törzsét a lépéseivel azonos oldalra fordítja.

Összességében egy nagyon kis motívumkincsű és a mozdulatok plasztikájának, valamint a motívumsorok felének felépítésének szempontból homogén táncfolyamatot láthatunk. A motívumsorok, valamint a térforma váltások igazodnak a kísérőzene szerkezetéhez, Molnár Györgyné és Garbach Györgyné egymás mozgására is nagymértékben figyel.

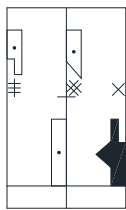
Alapi páros „ugrós” (Ulicza János, Ulicza Jánosné)¹⁷

Ulicza János és felesége, Ulicza Jánosné Bernáth Rozália Ft.389.13c jelzetű filmfelvételen rögzített páros ugrásában a férfi és a nő nagymértékű összhangját találjuk. Összetett motívumaik első tagjában mindig ♩ ♩, a másodikban mindig ♩ ♩ ritmusú szerkezetet táncolnak, melytől csak három-három esetben térnek el. E két meghatározó ritmus adja elemzésünk alapját.

A tánc motívumai

Az uralkodó, a táncfolyamat felét kitevő 1 motívumtípusba a ♩ ♩ ritmusú motívumok tartoznak. Az 1a jelű altípusát váltó támasztékok alkotják, ez az altípus csak a férfi táncában fordul elő. Az altípus 132. ábrán látható 1a₁ változatában az első ♩-ben előre, a második ♩-ben hátra irányú gesztusok társulnak a negyedes támasztékvételekhez. A 133. ábrán bemutatott 1a₂ változatban az első ♩-ben rézsút elöl, a másodikban III. pozíciós érintés található. Az 1a₂ altípus egyszer fordul elő a férfi táncában, a második strófa 4. ütemében.

Az 1 motívumtípus 1b altípusában az ismétlődő támasztékú ugrásokkal egyidejűleg érintő gesztusok is megjelennek. A 134. ábrán látható 1b₁ változatban csak az első ♩-ben jelenik meg érintés, ez az altípus változat egyszer fordul elő a férfi táncában, az első strófa 8. ütemében. A 135. ábrán bemutatott 1b₂ változatban a támaszték mindkét negyedéhez érintés járul. Néhány kivételtől eltekintve az első ♩-ben a táncosok a test előtt féltalpon, a másodikban rendszerint talpon és oldalt irányban érintik meg a talajt. A 136. ábrán láthatjuk a férfi 1a₁ motívumának első ♩-ében járt gesztusát és a nő 1b₂ motívumának első ♩-ben megfigyelhető talajérintését. A 137. ábra az előző motívumok második ♩-ét szemlélteti.

132. ábra (1a₁)133. ábra (1a₂)134. ábra (1b₁)135. ábra (1b₂)

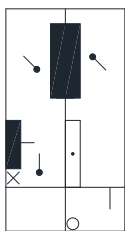
¹⁷ Fügedi-Vavrinecz 2013: 234-236, 46. tánc.



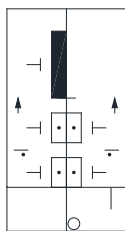
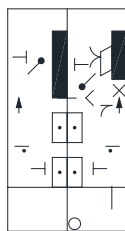
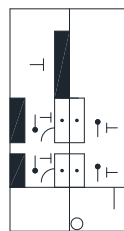
136. ábra



137. ábra



138. ábra (1c)

139. ábra (2a₁)140. ábra (2a₂)142. ábra (2a₃)

A 138. ábra az 1 motívumtípus 1c változatát mutatja. A motívum első ♩-ében Ulicza János elől V. pozíciós érintést, másodikban páros támasztékot ad elő. A változat egyszer fordul elő a második strófa 6. ütemében.

A 2 típus motívumai ♩ ♩ ritmusúak, a típus ritmusa alkalmanként ♩ ♩ ritmusra változhat. A 2a altípus a 331 támasztékmutatójú motívumok csoportja, amely csak a férfi

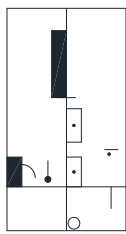


141. ábra

táncában fordul elő. Az altípus 139. ábrán látható 2a₁ változatában a motívumkezdő páros támasztékú (egy esetben részleges súlyos) ♩-t egy ♩ értékű egylábos támasztékvétel zárja. A változat 2a_{1v} alváltozata csupán egyszer fordul elő, ahol a részleges súlyos támasztékvétel csak az első ♩-on jelenik meg. A 140. ábra táncírása szerinti 2a₂ változatban, valamint a véghelyzetet bemutató 141. ábra felvételén az ütem második ♩-ében talpérintést láthatunk. A 142. ábrán olvasható 2a₃ változat a tánc folyamán csak egyszer fordul elő, a második strófa 8. ütemében. A motívumot a ♩ ritmusra előadott sarkon részleges súlyos támasztékvétel és az ütem második ♩-ében megjelenő lépés különbözteti meg a többi változattól.

A 2 típus 2b altípusába a 112 támasztékmutatójú motívumok tartoznak. Az előző, 2a altípushoz hasonlóan csak Ulicza János táncolja. Az altípus 2b₁ változatában csak az első ♩-on jelenik meg sarokérintés (143. ábra), míg a 2b₂ esetében a sarokérintés a motívumkezdet mindkét ♩-ára megjelenik (144. ábra). A 2b₂ a táncban csak egyszer, a második strófa 2. ütemében fordul elő. A 2b₃ változatban az első ♩-on sarokérintést, az ütem második ♩-ében pedig a 2a altípus 2a₂ és 2a₃ változatában már megismert talpérintést láthatjuk (145. ábra). A 2b altípus jellegzetes sarokérintését a 146. ábra felvétele szemlélteti.

A motívum 147. ábrán bemutatott 2c altípusának ♩ ritmusára a férfi ismétlő támasztékú ugrásokat táncol sarokérintésekkel. Az első negyedben páros támasztékkal zárja a motívumot. Az altípus egyszer fordul elő a harmadik strófa 6. ütemében.

143. ábra (2b₁)144. ábra (2b₂)145. ábra (2b₃)

147. ábra (2c)

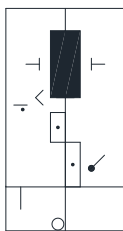
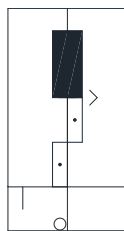
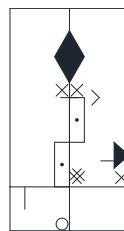
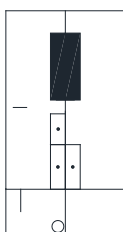
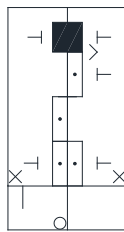
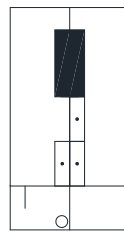


146. ábra

A motívumtípus 2d altípusában a kezdő ♩-re váltó támasztékot, az ütem második ♩-re rendszerint I. pozíciót láthatunk. Ezt az altípust csak a nő táncolja. Az altípus 148. ábrán bemutatott 2d változata 223 támasztékmutatójú, míg a 149. ábrán látható 2d_{sz} motívumváltozat támasztékszerkezete 123 képlettel jellemezhető. A 2d_{sz} változatban találunk egy alváltozatot is, amelyet 2d_{szv}-vel jelöltünk. Az alváltozat első ♩-án új mozgástartalomként oldalra érintés figyelhetünk meg, valamint a motívum végi páros támaszték kissé nyitott (150. ábra).

A 2 típus 2e altípusában az első ♩ páros, a második páratlan, az ütem második ♩-e pedig ismét páros támasztékú. Az altípust csak a nő táncolja. Két változata

közül a 151. ábrán látható $2e$ jelű motívum támasztékszerkezetét a 313 mutató írja le. A 152. ábra a $2e$ ritmikailag módosított, $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ ritmusú alváltozatát mutatja be, amelyet $2e_{\text{ritm}}$ jelzettel azonosítottunk. A páros támaszték itt csak a negyedik ♪ -on jelenik meg. A $2e$ altípus másik, $2e_{\text{sz}}$ jelű változata 323 támasztékmutatójú, a változat a 153. ábrán látható. A $2e_{\text{sz}}$ csak egyszer fordul elő az első strófa utolsó ütemében.

148. ábra ($2d$)149. ábra ($2d_{\text{sz}}$)150. ábra ($2d_{\text{szv}}$)151. ábra ($2e$)152. ábra ($2e_{\text{ritm}}$)153. ábra ($2e_{\text{sz}}$)

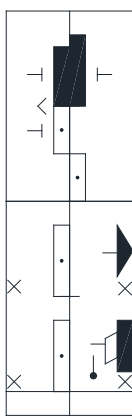
Miként az 1, a 2 motívumtípus is a tánc uralkodó típusa, a táncfolyamat közel felét teszi ki. A 2a, 2b, és 2c altípusokat csak Ulicza János, míg a 2d és 2e altípusokat csak a felesége táncolja.

A motívumokról általánosságban elmondhatjuk, hogy a férfi érintései csak az összetett motívumok második ütemében jelennek meg, az ütem elején rendszerint sarkon, az ütem második ♪ -ben pedig talpon. A nő táncában szintén találunk összefüggést az alkalmazott irányok, a lábfőrészek és a ritmikai helyek között. A nő az érintéseket minden esetben az összetett motívumok első ütemére adja elő. Az ütem első ♪ -ére rendszerint elől féltalpon, az ütem második ♪ -ére pedig oldalt, zömében talpon érint.

A tánc apró, kis magasságú ugrásaira igen jellemzőek az érintést megtartó ugrások. A lépések nő táncában gyakoribbak, rendszerint csak a motívumösszetételek második ütemében jelennek meg. A pár végig jobbkar keresztkezfogással táncol, a felsőtest a felvételen nem látható. A gesztusok általában szűkek és kismértékben hajlítottak, a lábakon kívül más testrész nem alakítja aktívan a tánc képét.

A motívumok kapcsolódása és a motívumsorok

Az 1 és a 2 motívumtípusok | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ritmusú összetett motívumokat alkotnak. Esetenként előfordul, hogy második tagként Ulicza János az 1 jelű típus egyik változatát járja. Így, ha a ♩ ♩ ritmusú 2 motívumtípust tekintjük a összetett motívum záró tagjának, Ulicza János az első strófa 7-ism.6. üteme alatt négyütemessé, a második strófa 3-8. üteme alatt pedig hatütemessé bővíti összetett motívumait. Ulicza Jánosné az általa rendszerint $1b+2d$ vagy $1b+2e$ összetételben előadott összetett motívumától kétszer tér el. Mindkét alkalommal a 154.a ábrán látható, tőle megszokott szerkezet helyett a 154.b ábra összetett motívumát járta. Az $1b_2+2d_{sz}$ összetett motívumban is megtaláljuk az elől és oldal érintéseket, de nem a ritmikailag megszokott helyen, az ütem első és második ♩-én jelennek meg, hanem egy fázissal későbbre csúsznak. Így az elől érintés az első tag végére, a második pedig a második tag elejére kerül. Ulicza Jánosné táncának másik érdekessége, hogy az egymást követő motívum összetételekben az 1 motívumtípust mindig azonosan, míg a 2 motívumtípus azonos és szimmetrikus változatait adja elő. Például az első strófában a négy összetett motívum $1b_2+2d$; $1b_2+2d_{sz}$; $1b_2+2e$; $1b_2+2e_{sz}$ sorrendben követik egymást.



154.a. ábra



154.b. ábra

Ulicza János táncában az összetett motívumokból álló motívumsorok határoló tényezői azok a 2 motívumtípusba sorolt motívumok, melyek második negyedében érintés található ($2a_2$, $2a_3$ és $2b_3$). A férfitáncosnál ugyancsak megfigyelhető, hogy a motívumösszetétel második tagja mindig különbözik az előző motívumösszetétel második tagjától. A különbözőség nemcsak eltérést jelent, hanem motivikai fejlesztést is. A kezdetben egyszerűbb típusokból álló összetételeket a táncos egyre változatosabb formákra váltja. Míg az első strófa 6. ütemében a $2a_1$ változatban

még nincs érintés, a strófa ismétlésének 6. ütemében a típus legközelebbi, $2a_2$ formában visszatérésekor a gesztus kiegészül egy talpérintéssel. A $2a$ altípus további, látványosabb változatai jelennek meg az első strófa ismétlésének 8., a második strófa 2. és 8. ütemében.

A férfi táncában négy különböző motívumsort különíthetünk el, amelyből az egyik megismétlődik. A római számokkal jelölt motívumsorok hossza változó, 4 és 10 ütem között változik. Az I. és a II. motívumsor a bővített összetett motívumok miatt heterogén, a III. és a IV. motívumsor homogén.

Ulicza Jánosné táncából az $1b_2 + 2d_{szv}$ motívumösszetételek emelkednek ki, mely összetett motívumokat tekintjük a motívumsorok zárlatának. Ezek alapján a nő táncában két teljes, V. és VI. jelű motívumsort lehet megállapítani, amelyek hossza 12 és 16 ütem. Mindkét motívumsor kismértékben heterogén, hiszen csak az utolsó előtti ütemek térnek el jelentősebben a többitől. A táncfolyamat utolsó két üteme a következő, csonka (ezért az elemzésből kihagyott) motívumsor része.

A férfi és a nő táncát összességében tekintve a hét motívumsor közül háromnál esik egybe a strófa és a motívumsor vége. Két esetben a félstrófa végére zár a motívumsor, két esetben pedig az ismétlés felére. Mivel négyütemes összetett motívumok alkotják a motívumsorokat és a zene bipódikus, az összes motívumsor illeszkedik a zenei sorokhoz.

A tánc felépítése

A tánc magasabb, a motívumsorok fölötti szerkezeti egységeit vizsgálva megállapíthatjuk, hogy mind Ulicza János, mind felesége egynemű sorokat ad elő. A férfi táncának szerkezeti képlete: $A_1A_2A_3A_3A_4$, a nő táncáé pedig: A_1A_2 .

A pár táncára jellemző, hogy a térben csak kismértékben mozdulnak el. Tánccukat ritmikailag a ♪ ♪ és ♪♪ ♪ ritmus uralja, csupán elenyésző esetben találunk ♪♪♪ ritmusú motívumokat. A táncfolyamat dinamikai szintje egyenletes, és sem a hallható, sem a nem hallható dinamikai elemek nem jelennek meg.

Összességében egy kis motívumkincsű, de altípusaiban és változataiban sokréttű páros ugróست láthatunk. Az összetett motívumok számos szabályszerűségét fedezhetjük fel, mint a lábförések és irányok összefüggését, a motivikai fejlesztést, és a motívumtípusok helyét a motívumösszetételekben. A két táncos motívumainak ritmusa igazodik egymáshoz.

Alapi páros „ugrós” (Ft.389.13c)

1. strófa

nő	V.																	
	1b ₂		2d		1b ₂		2d _{sz}		1b ₂		2e		1b ₂		2e _{sz}			
férfi	I.												II.					
	1a ₁		2a ₁		1a ₁		1b ₁		1a ₁		2a ₂		1a ₁		2b ₁			
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	5.	6.	7.	8.	5.	6.	7.	8.		

2. strófa

nő	VI.											
	1b ₂	2d	1b ₂	2d _{szv}	1b ₂	2e	1b ₂	2e _{ritm}	1b ₂	2e _{ritm}	1b ₂	2e _{ritm}
férfi	III.											
	1a ₁	2b ₂	1a ₁	1a ₂	1a ₁	1c	1a ₁	2a ₃	1a ₁	2a _{1v}	1a ₁	2a ₂
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	5.	6.	7.	8.

3. strófa

nő												
	1b ₂	2d	1b ₂	2d	1b ₂	2d	1b ₂	2d _{szv}	1b ₂	2d		
férfi	III.											
	1a ₁	2b ₁	1a ₁	2b ₃	1a ₁	2c	1a ₁	2a ₁	1a ₁	2b ₁	1a ₁	2b ₃
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	5.	6.	7.	8.

Alapi páros „ugrós” (Fekti József, Fekti Józsefné)¹⁸

Az előző tánchoz hasonlóan Fekti József és felesége, Fekti Józsefné Egyed Julian-na alapi páros ugrós folyamatára (Ft.389.14c) is jellemző a pár összhangja, ami az előző fejezetben elemzett táncfolyamattal (Ft.389.13c) szinte teljesen megegyező táncritmusban és az összetett motívumok harmadik ♩-ében megjelenő I. pozíciós támasztékban mutatkozik meg. A motívumok jellemző ritmusa itt is ♩ ♩ és ♩ ♩, amelyeket a motívummeghatározás alapelvének tekintünk.

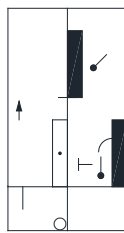
A tánc motívumai

Mind a férfi, mind a nő táncában erőteljesen uralkodónak tekinthető 1 motívum-típusba a ♩ ♩ ritmusú motívumok tartoznak. A kizárólag a férfi motívumkészleté-be tartozó, 155. ábrán bemutatott 1a altípusában az ismétlődő támasztékokhoz elől érintések társulnak.

Az 1b altípusban a támasztékokat mindig váltják a táncosok. Az altípus 156. ábra szerinti 1b₁ jelű szórvány változatában az első ♩-re érintést láthatunk. Kétszer megjelenő változatát csak a férfi táncolja. A 157. ábrán bemutatott 1b₂ motívum-változat egyik fázisában sincs érintés. A motívumváltozat a táncban 18 alkalom-mal fordul elő, így a tánc motívumkészletének kiemelkedően gyakori szerkezeti eleme.



155. ábra (1a)



156. ábra (1b₁)



157. ábra (1b₂)

Az 1c altípusba az 13 támasztékmutatójú motívumok tartoznak. Az 1c₁ jelű 11 előfordulással uralkodó jellegű változatában (158. ábra) Fekti József a páratlan támasztófázisnál előre vagy elől keresztbe lendíti lábát. A 159. ábrán mutatjuk be a nő 1b₂ és a férfi 1c₁ motívumváltozatának első ♩-ében táncolt gesztusát.

¹⁸ Fügedi-Vavrincz 2013: 237-239, 47. tánc.

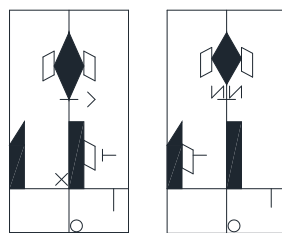


159. ábra



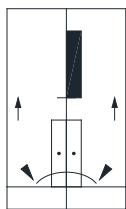
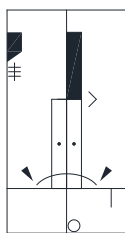
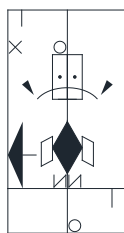
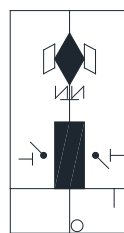
160. ábra

Az $1c_1$ motívum általában II. pozícióban végződik. A 160. ábrán szemléltetjük az $1c_1$ motívum második $\downarrow$ -ének II. pozícióját és az $1b_2$ motívum második gesztusát. Az $1c_1$ motívum V. pozícióval zárt, egyszer megjelenő alváltozata az $1c_{1v}$ jelű motívum. A 161. ábrán bemutatott csupán kétszer előadott $1c_2$ változat annyiban tér el az előzőtől, hogy a gesztus féltalp érintéssé módosul.

158. ábra ($1c_1$) 161. ábra ($1c_2$)

Az 1 típus $1d$ altípusának támasztékmutatója 31. A 162. ábrán látható $1d_1$ jelű változatában az első fázis I. pozícióját Fekti József rendszerint bokázással adja elő, a második fázisban a jobb láb helyben ugrásával térdhajlításba érkezik. Az altípus $1d_2$ változata (163. ábra) csupán a második negyed mozdulataltípusában különbözik az $1d_1$ -től, az ugrást testsúlyáthelyezés váltja fel. Az $1d_2$ -t rendszerint Fekti Józsefné táncolja, férjénél csak egyszer jelenik meg. A változat a motívumösszetételek második ütemének legjellemzőbb alkotóeleme.

Az $1e$ szórvány jellegű altípus csupán kétszer jelenik meg a táncban. A motívum mindkét fázisa páros támaszték. Az $1e_1$ jelű változatában (164. ábra) az első $\downarrow$ II. pozíció, a második $\downarrow$ I. pozícióba záró bokázó. Az $1e_2$ változatban (165. ábra) az első $\downarrow$ -re nyitott III. pozíció, a második $\downarrow$ -re II. pozíció jelenik meg.

162. ábra ($1d_1$)163. ábra ($1d_2$)164. ábra ($1e_1$)165. ábra ($1e_2$)

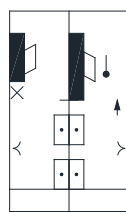
A 2 jelű szórvány motívumtípust a $\text{♪} \text{♪}$ ritmusú motívumok alkotják. A folyamatban csak a férfi táncolja el néhányszor, minden esetben egy összetett motívum második tagjaként. A 166. ábrán bemutatott 2a altípusának támasztékmutatója 112. Az első két nyolcadra a bal láb támasztékával egyidejűleg a jobb láb sarkon érint (167. ábra), majd a motívum második ♪ -ére támasztékváltó ugrás következik. A csak egyszer megjelenő 2b altípusban (168. ábra) az első két nyolcad páros támasztéokra változik. A 2c 312 támasztékmutatójú altípus (169. ábra) ugyancsak egyszer fordul elő a táncban.



166. ábra (2a)



167. ábra



168. ábra (2b)

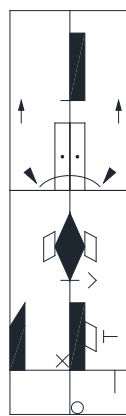


169. ábra (2c)

A motívumok kapcsolódása és a motívumsorok

A motívumok jellemzően összetételeket alkotnak, ahol az összetétel első tagja legtöbbször az 1 motívumtípusba tartozó 1a, 1b vagy 1c altípus. Az összetett motívum második tagja vagy az 1d altípus, vagy a 2 jelű motívumtípus. Az előző alapi páros ugróssal (Ft.389.13c) ellentétben itt egyes összetett motívumok többször is visszatérnek. A férfinál rendszerint az $1c_1+1d_1$ motívumösszetétel (170. ábra) ismétlődik, a nő pedig egy esetet kivéve az $1b_2+1d_2$ motívumösszetételt (171. ábra) járja.

A 2 motívumtípusnak a ritmus alapján tulajdonítunk záró funkciót, amely Fekti Józsefnél 7 motívumsort (amelyben 5 egymástól különbözik) különít el. Három motívumsor igazodik a zenei strófák szerkezetéhez, egy sor illeszkedése pedig nem határozható meg, mert a filmfelvétel a tánc közben megszakad. A férfi motívumsorai változó hosszúságúak (2-10 ütem) és kismértékben heterogének. A férfi utolsó motívumsora csonka és homogén.



170. ábra



171. ábra

A nő az egész folyamat során csak egyetlen motívumtípusból építi fel táncát, így előadását nem lehet motívumsorokra bontani.

A tánc felépítése

Fekti József táncának szerkezeti képlete: $A_1A_2A_3A_4A_3A_5$

Fekti Józsefné táncának szerkezeti képlete: A

A filmfelvételen a táncosok felső teste nem látszik, de megállapítható, hogy a pár végig keresztkézfogással táncol, többnyire helyben, csupán a táncfolyamat első strófájának utolsó sorában láthatunk napirányba haladó kismértékű keringést.

Fekti József jellemzően hajlított térddel táncol, terpeszugrásai nagy távolságúak. Táncának ugyancsak sajátossága, hogy az összetett motívumok harmadik $\downarrow$ -ében térdét átnyújtva és bokázva zár I. pozícióba. Felesége mély magassági szintű támasztékokat jóval ritkábban táncol, a térdhajlítási szintet nem ugrásokkal, hanem testsúlyáthelyezéssel éri el. A férfi gesztusainak irányai változatosak (előre, alap, rézsút előre, V. pozíció előre). A nő lábgesztusai a férfinél képest kis amplitúdusúak. A férfi szinte mindig a sarkával érinti meg a talajt. A táncban uralkodó mozgulattípus az ugrás, lépést alig láthatunk, a nőnél gyakran jelenik meg testsúlyáthelyezés. Mindkét táncos gyakran használ bokázókat, de tapsok, csapások nem találhatók a táncfolyamatban.

Összességében a pár kevés motívumtípusból építkezik, de változataiban gazdag táncfolyamatot ad elő. Az összetett motívumokból felépülő táncot a férfi sokkal gazdagabban variálja, mint a nő, aki alapvetően csak egy összetett motívumot használ. Fekti Józsefné és Fekti József összehangolt táncának egyik jellegzetessége, hogy az összetett motívumok 3. $\downarrow$ -ében mindketten I. pozíciós bokázásokat járnak.

„Sudridrom” – perkátai kendős tánc (Szakács József, Krajn József)¹⁹

Szakács József és Krajn József az Ft.819.13 archívumi jelzetű ügyességi táncot tíz strófán keresztül járták. A kilencedik strófában Szakács József gyorsabb tempót kért. A primás ennek eleget téve a tizedik strófára a tempót $\text{♩} = 126$ -ról hirtelen 160-ra váltja, majd 184-ig gyorsítja. Szakács József ennek ellenére is hibátlanul járta el a táncot, mint az egész táncfolyamat alatt többször. Krajn Józsefnek végig gyors a tempó, így csak ritkán sikerül a tánc szabályait betartania. Az idős táncos a lehajlások helyett esetenként egy lábon állva, a felemelt másik lába alatt adta át a kendőt egyik kezéből a másikba (172. ábra). A Fügedi–Vavrinecz kötetben közölt lejegyzésben Szakács József második strófára járt táncát olvashatjuk, így itt is ezt a szakaszt elemezzük.



172. ábra

Az ügyességi tánc két lényeges pontjához, a kendő átadásához és a felegyenesedéshez külön-külön mozgásformák tartoznak. Az uralkodó jellegű, 1 szervetlen mozdulatcsoportba a zsebkendő láb alatti átkapkodásakor táncolt negyed-es II. pozícióban járt motívum tartozik (173. és 174. ábrák).

A 2 motívumtípusba a záratként megjelenő $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú I. pozíciós ugrásokat soroljuk (175. ábra). Ekkor a táncosok felegyenesedve a zsebkendőt magasba emelik (176. ábra).

A lejegyzett táncfolyamat három motívumsorból áll, amelyből kettő egymással teljesen megegyezően három ütem hosszúságú, *ab* képletű, melyben *a* jelöli

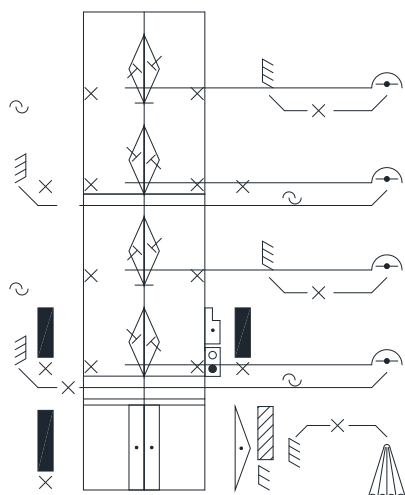
¹⁹ Fügedi–Vavrinecz 2013: 240–241, 48. tánc.

a kendő láb alatti átadását, *b* a kendő magasba emelését. A harmadik motívumsor a kendő láb alatti átadásának bővüléséből származó változat, öt ütem hosszúságú, *a_vb* képletű. Az egynemű sort a jellegzetes teljes zárlat határolja.

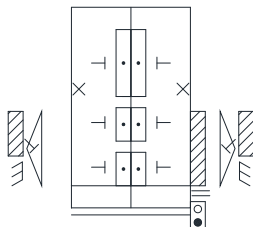
A motívumsorok teljes mértékben egyeznek a tánczene szerkezeti elemeivel. A táncfolyamat tartalma egynemű.

A Fügedi-Vavrinecz kötetben leírtak alapján a tíz strófa szerkezeti képlete Szakács Józsefnél A A A A A A A A A, Krajn Józsefnél A A A A *A_v* *A_v* *A_v* *A_v* A A. A képletben A-val jelöljük azokat a motívumsorokat, amelyekben a 172. ábrán bemutatott motívum alkotja a motívumsor gerincét. Az *A_v* jelzet azonosítja azokat a motívumsorokat, ahol Krajn József a kendőt nem terpeszállásban a lábai között, hanem a váltakozva felemelt lábai alatt adja át. A gesztusok a tempó gyorsulásával egyre szűkebbé válnak.

A tánc lényege a zene szerkezetéhez igazodó vertikális mozgás és az eszköz helyes kezelése. A láb és a kar mellett a törzs is aktív, nagymértékben alakítja a tánc képét.



173. ábra (1)



175. ábra (2)



174. ábra



176. ábra

„Sudridrom” – Perkátai kendős tánc (Ft. 819.13)

2. strófa

I.

1.

1. férfi

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

I.

2

1

2

Perkáta „kecskekeresés” (Szakács József, Krajn József)²⁰

Az Ft.819.10 jelzetű felvételen rögzített, elveszett kecskét kereső pásztor örömtáncát Szakács József és Krajn József adja elő. A közölt tánc harmadik strófájának második sorában Szakács József int társának és a zenészeknek, hogy térjenek át a siratást imitáló lassú részre. Jelen elemzés a harmadik strófa második felét már nem érinti, mert a táncosok figyelme – feltehetőleg – a következő tételre irányul, ekkor táncuk szerkesztettsége és így szerkezeti értelmezhetősége elvész.

A táncosok szóló ugrósukat egymással szemben, egymáshoz közeledve-távolodva járják. Szakács József nagyobb mértékű előre-hátra haladásokkal, Krajn József inkább fordulásokkal használja a teret. Az előre haladáshoz háromlépést, míg a hátra mozgásokhoz hátravágót és hátra fonást adnak elő. Egy esetben, a közelítés végén a kettőjük közötti távolság annyira lecsökken, hogy lábuk véletlenül összeér, ami bizonytalanságot okoz a későbbi ütemekben.

A tánc motívumai

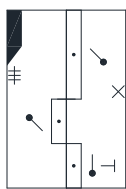
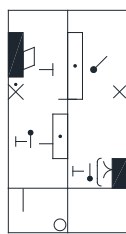
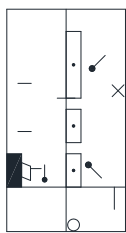
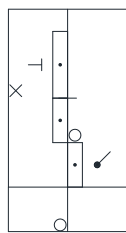
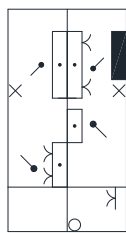
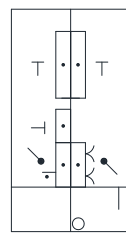
Az 1 motívumtípus a  ritmusú motívumokat tartalmazó csoport. Legtöbb altípusának mindhárom fázisa váltótámaszték, de nagyon ritkán előfordul ismétlőfázis és páros támaszték is. Az 1a altípusba a teljes súlyos váltótámasztékú motívumokat soroljuk, amelyekben az első -ra, valamint a  értékre végzett lépések elöl kereszteztettek (177. ábra). Változatai között megkülönböztetjük az 1a₁-et, amelyben a táncosok a második, esetenként az első -ra féltalpon lépnek (178. ábra). Az 1a₂ változatban minden támasztófázist talpon adnak elő (179. ábra). Az 1a altípus mindkét változatánál előfordul, hogy a háromlépésben nem elöl, vagy egyáltalán nem keresztezett az első és a harmadik fázis. Ezeket a ritkán előforduló alváltozatokat 1a_{iv}-vel (első megjelenés Szakács 1.5), és 1a_{2v}-vel jelöljük (első megjelenés Krajn 3.8).

Az 1b váltótámasztékú altípus első nyolcada harmadsúlyos, valamint az 1a altípushoz hasonlóan az első  és a  értékre a támasztékok elöl kereszteztettek. Az altípus 1b₁ változatában a második nyolcadot féltalpon táncolják (180. ábra). Az 1b_{iv} alváltozatban (Szakács 3.6) az utolsó fázis a következő motívum kapcsolódása miatt elaprózik. Szakács József a csak egyszer megjelenő 1b₂ változat minden fázisát telitalpon adja elő (181. ábra).

²⁰ Fügedi-Vavrincz 2013: 242–246, 49. tánc.



177. ábra

178. ábra (1a₁)179. ábra (1a₂)180. ábra (1b₁)181. ábra (1b₂)182. ábra (1c_{1v1})183. ábra (1c_{1v2})184. ábra (1c_{1v3})185. ábra (1c_{2v1})186. ábra (1c_{2v2})187. ábra (1-4_{v1})188. ábra (1-4_{v2})

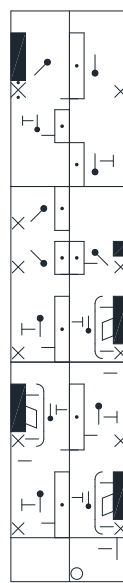
Az 1c altípus motívumai mind a fentiekől, mind egymástól is több szempontból eltérnek, és a tánc folyamán csak esetlegesen jelennek meg. Krajn József 1c₁ alváltozataiban az érintéseket tekintjük a motívumok fő jellegzetességeinek (182. ábra 1c_{1v1}; 183. ábra 1c_{1v2}; 184. ábra 1c_{1v3}). Az 1c₂ motívumok alváltozataiban megjelennek a páros támasztékok (185. ábra 1c_{2v1}; 186. ábra 1c_{2v2}). Az altípus 187. és a 188. ábrán látható változatai nagyon közel állnak a 4 szervertlen mozdulatsoporthoz, ezért e motívumokat a szerkezeti ábrában közösített jelöléssel (1-4_{v1} és 1-4_{v2}) ábrázoljuk. A jelölésmóddal arra utalunk, hogy mind a motívumtípus, mind a mozdulatsoport jellegzetességeit (♩ ♩ ritmus, páros támaszték) egyforma arányban hordozzák.

Az uralkodónak tekinthető 1 motívumtípus Szakács Józsefnél gyakoribb, táncfolyamatának egyharmadát teszi ki. Az 1 típusból Krajn József leginkább az 1c összevont altípust járja, mely táncának csak ötödét alkotja.

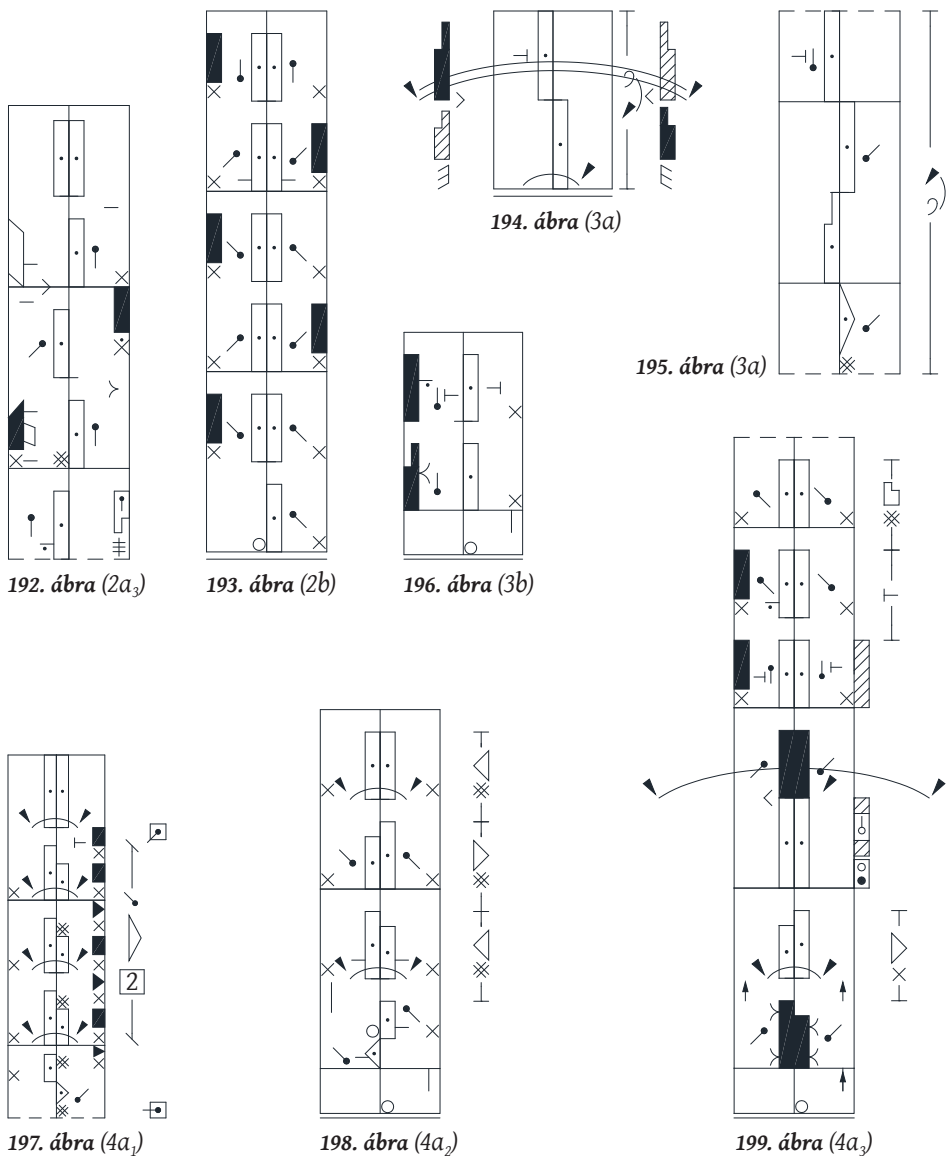
A 2 szervesetlen mozdulatcsoport a hátravágók együttese, Szakács József táncának ötödét teszi ki, Krajn Józsefnél viszont csak szórványmotívum. A $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú motívumokban fázisonként cserélődnek a hátra ugrásokkal egyidejű elől érintések (189. ábra). A $2a$ altípusban minden fázis támasztékváltó. A $2a_1$ változatban az előre irányú gesztusok csúsztatottak (190. ábra), Krajn Józsefnél az elaprózott $2a_{\text{dim}}$ (Krajn 1.ism.6) alváltozatban is előfordul. A $2a_2$ változat $\text{♩} \text{♩}$ ritmusában az ütem hangsúlytalan negyedét elaprózódott ritmusnak tekintjük. A 191. ábrán a $2a_1$, $2a_2$ és az $1a_1$ motívumokat láthatjuk. A $2a_3$ változatban esetenként elmarad a csúsztatott gesztus, Szakács Józsefnél a harmadik strófa 8. ütemétől a strófa ismétlésének 2. üteméig a motívum 5/4-es bővülését is megfigyelhetjük (192. ábra). A $2b$ altípusban minden fázis páros támasztékú (193. ábra).



189. ábra

190. ábra ($2a_1$)191. ábra ($2a_2$)

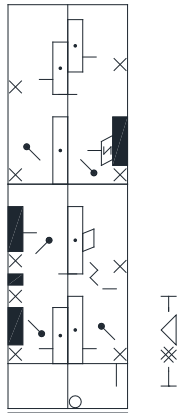
A 3 motívumtípus ♩ -es ritmusú, váltott vagy egylábás ismétlődő támasztékú motívumokból áll, amely Szakács Józsefnél szórványmotívum, Krajn Józsefnél pedig mellékmotívum. A $3a$ altípusban a támasztékok váltófázisok. Szakács József egyszer táncolja, a motívum az előző (4-es bokázó) szervesetlen mozdulatcsoport és következő (5-ös tapsos-csapás) motívumtípus jellegzetességeit is magán hordozza (194. ábra). A második strófa elején táncát többféleképpen is motivizálhatjuk. Ekkor a $3a$ altípus ♩ -os megjelenését ismerhetjük fel, amelyet a $3a_{\text{dim}}$ jelzettel azonosítunk. A $3a$ altípust Krajn József a táncfolyamat végén több ütemen keresztül is előadja, nála azonban nem motívumtípusként, hanem a 195. ábra alapján szervesetlen mozdulatcsoportként értelmezzük. Krajn József a $3b$ altípusban érintéseket jár ismétlődő fázisú támasztékokkal (196. ábra).



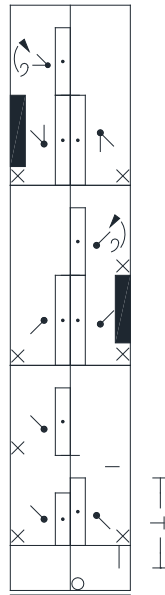
A szórvány jellegű 4 szervesen mozdulatcsoport ♩-es ritmusú, változó terjedelmű (5/4, 7/4, 8/4), többnyire páros támasztékú ugrásokból áll. A 4a₁ altípusban mindig páros támaszték jelenik meg. A 4a₁ változatba Szakács József azonos irányba (197. ábra), míg a 4a₂ változatba Krajn József kis ambitusú jobbra-balra haladó bokázásai (198. ábra) tartoznak. A 4a₃ változat amorf, amelyben megtaláljuk a haladó bokázót, a páros támaszték III., kereszt III., vagy V. pozíciós változatait (199. ábra).

A $4b$ altípusban a páros és az egy lábas támasztékok váltják egymást. A $4b_1$ változatban az egy lábas támasztékkal egy időben érintést láthatunk (200. ábra), míg a $4b_2$ változatban az egy lábas támasztéknál nincs érintés (201. ábra).

Bár a mozdulatcsoport általában ♩ -es ritmusú, két esetben a nyolcadoló váltótámasztékú részleteket a mozdulatcsoporthoz soroltunk, mint Szakács 2.2-ben, és Krajn 1.15-ben. Krajn József továbbá előad egy ritmikailag is módosult $4b$ alváltozatot a második strófa 10. ütemében.



200. ábra ($4b_1$)



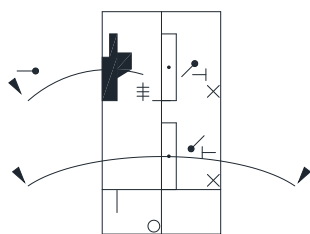
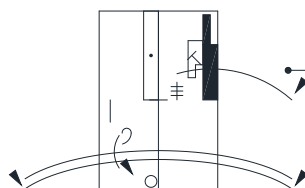
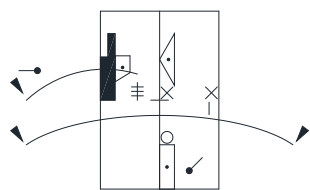
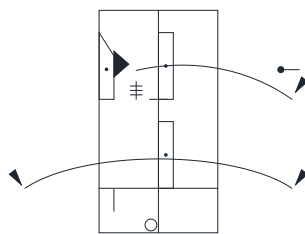
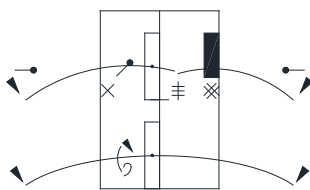
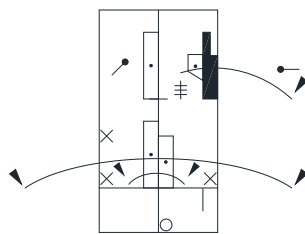
201. ábra ($4b_2$)



202. ábra

Az 5 motívumtípusba Szakács József táncának uralkodó, negyed-es tapsos-csapós mozdulatai tartoznak. Az első negyedben a taps, a másodikban a csapás látható (202. ábra - bal oldalon álló táncos). Az $5a$ altípus mindegyik fázisa egy lábas. Szakács József az $5a_1$ változatban azonos oldali karral csapja a hátul rézsút mélybe emelt bal alsó lábszárát (203. ábra). A motívumtípus egyszer-egyszer előforduló alváltozata az $5a_{1v}$ (204. ábra), ahol az első fázis támasztékszünet, valamint az $5a_{1ritm}$ (205. ábra), ahol a taps a második nyolcadra kerül, így ritmusa ♪♪ ♩ lesz. Szakács József második strófa elején (2.1-6 ütem alatt) előadott motívumait többféleképpen motivizálhatjuk, így az 5 motívumtípus szempontjából lehetséges megoldásnak tekinthető, hogy a 2.5_2 -6 helyen az $5a_1$ motívum $3/4$ -es formája jelenik meg.

Az $5a_2$ változat csak kétszer látható, a motívumban Szakács József ellentétes karral üti meg a befelé lendülő lábát (206. ábra). A motívum egyszer feltűnő $5a_3$ változatában a táncos egyszerre üt mindkét karral (207. ábra). Az ugyancsak egyszer előforduló $5b$ altípusban az első fázis páros támaszték (208. ábra).

203. ábra ($5a_1$)204. ábra ($5a_{1v}$)205. ábra ($5a_{1ritm}$)206. ábra ($5a_2$)207. ábra ($5a_3$)208. ábra ($5b$)

A 6 motívumtípus a nyolcados ritmusú hátrafonók csoportja, Krajn József táncának mintegy harmadát teszi ki, tehát nála uralkodó motívumnak tekinthetjük, míg Szakács Józsefnél csupán szórványmotívum. Az ismétlőfázisú előre keresztezett ugrást váltófázisú hátra irányú keresztezett támaszték kíséri. Az előre ugráshoz vízszintes alsó lábszár vagy térd mellé húzott gesztusirány tartozik (209. és 210. ábrák). A típus negyed-es ritmusú augmentált alváltozatát 6_{augm} jelzettel azonosítjuk (211. ábra), melynek a $6'_{augm}$ jelzetű csonkult formáját Krajn József járja (pl. 3.7.). Az elemzés változatai szerint a $6'_{augm}$ ugyancsak megjelenhet az 1.9₁ helyen.

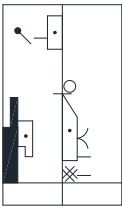
A 6 motívumtípus sajátos $\downarrow \cdot \uparrow$ ritmussal a 6_{ritm} alváltozatban jelenik meg (212. ábra). A 6_{v1} alváltozat ritmusa $\uparrow \uparrow \downarrow$, melynek utolsó negyedében a következő, $1c_{1v1}$ motívum érintése tűnik fel (213. ábra). A 6_{v2} alváltozat a tánc két ütem hosszú bizonytalan egysége (214. ábra). Míg a hátrafonók jellegzetessége a támasztófázisok keresztezése, a 6_{v3} alváltozatban a motívum második fele nem tartalmaz keresztező fázisokat (215. ábra). A 6_{v4} alváltozat szintén bizonytalan ritmusú, de összességében $\downarrow$ időtartamú részlet (216. ábra a $6_{v4}+6_{augm}$ motívumot mutatja be).

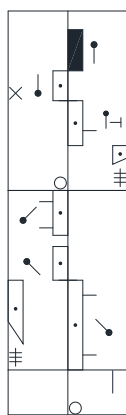
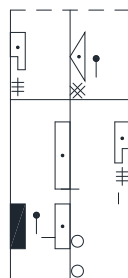


209. ábra (6)



210. ábra

211. ábra (6_{augm})212. ábra (6_{ritm})213. ábra (6_{v1})

214. ábra (6_{v2})215. ábra (6_{v3})216. ábra (6_{v4})

A tánc felépítése, a motívumok kapcsolódása

A tánc elemzése kapcsán megállapíthatjuk, a motívumtípusok és szervesen mozdulatcsoportok meghatározása több variációban is lehetséges, a lehetőségeket a szerkezeti ábrán tüntettük fel. Összefonódás vagy képlékenység legjellegzetesebben az 1. motívumtípus és a 4. szervesen mozdulatcsoport közös motívumainál figyelhető meg, de az összefonódást számos változat és alváltozat esetében megtaláljuk. A szerkezeti ábrán jól látszik, hogy a motívumtípusok és szervesen mozdulatcsoportok kapcsolódásakor a váltás nem élesen határolt, hanem inkább átmenet-szerű, az előző a következőét, vagy a következő az előző mozdulat jellegzetességeit, tulajdonságait átveszi, átvezeti. Erre példa a 191. és a 213. ábra, valamint Szakács József táncában az 1.ism.3-4 ütemhely, a 2.2-6 ütem, 3.6-7 ütem, Krajn József táncában pedig a 3.1-2 ütem.

Szakács József uralkodó motívuma a háromlépés és a csapás, mellékmotívuma a hátravágók csoportja, bokázókat és a 3 motívumtípust csak szórványosan táncolja. Krajn József uralkodó motívuma a hátrafonás, valamint a 4 szervesen mozdulatcsoport motívumai. Mellékmotívumai a $\text{♪} \text{♪}$ ritmusú, egyszer-egyszer előforduló motívum alváltozatok és a 3 szervesen mozdulatcsoport, csapásokat nem táncol. Szakács József alapvetően három különböző típusból, jól körülhatárolhatóan építi fel táncát, Krajn József ezzel ellentétben több motívumtípust és változatot használ, ugyanakkor mozdulatai nehezebben kategorizálhatók.

A táncfolyamatban egyes rokon motívumok esetében felismerhető a mozdulatok képlékenyebb és kiforrottabb formája is. Például a 4 szervesen mozdulatcsoportnál a 4a₁ már jól motivizálható, mert sorozatosan, azonosan visszatérő fázisokból áll. A 4a₂ változatban egy-két fázis nem tartalmazza a fő jellegzetességet,

míg a többi változatban ($4a_3$, $4b_1$, $4b_2$) a fő ismertető jegyek (bokázás, támasztékszerkezet) több fázisban nem térnek vissza.

A két táncos folyamatában hat különböző motívumsort találtunk. Az I. jelzetű motívumsor a 2 szervetlen mozdulatcsoportból épül fel. Változatai közül az I.2 homogén, az I.1 kismértékben heterogén. Szakács József kétszer (hét és három ütem hosszúságban), Krajn József egyszer (három és fél ütem hosszúságban) táncolja. A II. jelzetű motívumsort az 1 motívumtípus alkotja. Változatai közül a II.1 homogén, a II.2 kismértékben heterogén. Az előbbi változatok Szakács József táncában kétszer (tíz és hat ütem hosszúságban) fordulnak elő, Krajn József az utóbbit egyszer táncolja (hat ütem hosszúságban). A III. jelzetű, témakereső motívumsorok a legváltozékonyabbak. Jellemzőjük, hogy heterogének és több motívumtípust tartalmaznak. A motívumsor gerincét elsősorban a 4 szervetlen mozdulatcsoport alkotja, melyhez általában a 3 és a 6 motívumtípus kapcsolódik. A motívumsort Szakács József és Krajn József is kétszer táncolja el (négy és fél, majd hat ütem, illetve hét és tizenkét és fél ütem hosszúságban). A homogén felépítésű IV. jelzetű motívumsor az 5 motívumtípusból áll. Csak Szakács József táncában fordul elő tizenegy és négy ütem hosszúságban. Az V. jelzetű motívumsor a 6 motívumtípusból áll, csak Krajn József táncában fordul elő öt, négy, két, valamint öt és fél ütem hosszúságban, felépítése ugyancsak homogén. A kismértékben heterogén VI. motívumsor alapvetően a 3 szervetlen mozdulatcsoportból áll, Krajn József táncolja a táncfolyamata végén kilenc ütem hosszúságban.

Szakács József nyolc motívumsorából hét, Krajn József kilenc motívumsorából hét igazodik a zenei szerkezethez (maximum másfél ütem eltéréssel). Krajn Józsefnél meg kell még említeni, hogy két tapsa közül az egyik pontosan a strófa végére esik. A mozdulat a 202. ábrán látható.

A két táncos szinte mindig egyszerre vált motívumsort (egy esetben egyszerre, négy esetben egy ütem, egy esetben másfél ütem eltéréssel).

A táncfolyamat mindkét táncos esetében közel egyforma hosszúságú. Szakács József esetében a szerkezeti képlet $abacdbcd$. Ha csak a figurázó (f) és a csapásoló (cs) jellegű motívumsorait vesszük figyelembe, akkor Szakács táncának képletét tovább egyszerűsíthetjük $f\ cs\ f\ cs$ -re, ahol az első f egység négy, míg a második két motívumsor hosszúságú. Krajn József $abcbdbdbe$ szerkezeti képletében jól megfigyelhető, hogy a b táncrész (6 motívumtípus) rondószerűen tér vissza.

Fontos megjegyezni, hogy mindkét táncos a leghosszabb motívumsorát (Szakácsnál a IV., Krajn Józsefnél a III.4 motívumsor) közel azonos hosszban járja, ezen túlmenően e motívumsorra épp egyszerre, a 2.6 ütemben váltanak.

A táncrészlet a dramatikus tánc koreográfiája szerint örömet fejez ki, ennek következtében elegáns, egyenes testtartással járják. Krajn Józsefre jellemző a bizonytalanság, a táncban hamarabb elfárad. Kargesztusai szélesek. A második strófa második periódusában egész testének mozgása átveszi a láb nyolcados lük-

tetését, a zárlatot nemcsak tapsal, hanem felsőtestének előre döntésével is hangsúlyozza. Szakács Józsefnél a csapások alatt a kar aktív, de gesztusai kisebb ívűek. A háromlépés motívumok előadásakor a törzs forgatásával ellentétesen indított, egyensúlyozó karmozgások kísérik a láb mozdulatait.

Csapások csak Szakács József táncában jelennek meg, minden esetben tapsal. Krajn József csapásokat nem táncol, viszont az önálló (csapás nélküli) tapsok nála gyakoribbak. Kötetünk egyéb mezőföldi ugrásaival összehasonlítva a tapsok és csapások ritmusa egyöntetű, negyedek. A tapsok a csapást is tartalmazó motívumoknál főhangsúlyra, önállóan a hangsúlytalan ♩-ekre jelennek meg. A tapsos-csapásos motívumok Szakács József táncának harmadát alkotják, Krajn József táncában alig jelennek meg.

Összességében gazdag motívumkincsű, motívumsorait tekintve magas fokú zenei illeszkedésű táncfolyamatot láthatunk. A két férfi egymással nagy összhangban adja elő táncát. Krajn Józsefnél heterogén szerkesztést és több bizonytalanságot figyelhetünk meg, míg Szakács József esetében könnyebben motivizálható, kristályosabb felépítésű táncot, világosabb szerkesztésmódot találunk.

Perkátai „kecskekeresés” (Ft.819.10)

1. strófa

2. férfi

1. férfi

I.2

I.1

I.1

2b

6_{ritm}

6

6

6

6_{v1}

1C_{1v1}

1C_{2v1}

2a₁

2a_{1dim}

1C_{1v2}

1C_{1v3}

1a_{1v}

2a₁

2a₂

1a₁

1a₂

1a₂

1a₂

1a₁

1a₂

1a₂

1a₁

6'

6_{dim}

3_{ritm}

6'

6_{augm}

1

6'

JIV.

6_{v2}

6_{ritm}

6_{augm}

4b₁

4a₂

JII.2

1a₁

1a₁

1a₂

1a₂

2a₃

2a₁

JII.3

6_{v2}

6_{ritm}

6_{augm}

4b₁

4a₂

JIV.

1a₁

1a₁

1a₂

1a₂

2a₃

2a₁

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

taps

2. strófa

2. férfi

3a_{dim}

4a₁

3b

6_{augm}

3b

4b₂

4b_{ritm}

1a_{1v}

1C_{2v2}

1-4_{v1}

1-4_{v2}

4a₃

JIV.

6'

3a_{dim}

4a₁

4a₁

4a₁

3³/₄ 5a₁

JIII.1

3a_{dim}

4a₁

4a₁

4a₁

4a₁

4a₁

JIII.4

4a₃

4b₁

3b

6_{augm}

3b

4b₂

4b_{ritm}

1a_{1v}

1C_{2v2}

1-4_{v1}

1-4_{v2}

4a₃

JIV.

3a

5a_{1v}

5b

5a₂

5a₁

5a₂

5a₁

5a₃

5a₁

5a₁

JIII.1

6_{v3}

4a₁

3a

5a_{1v}

5b

5a₂

5a₁

5a₂

5a₁

5a₃

5a₁

5a₁

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

más motíválási
lehetőségek

Perkátoi „verbung” (Nikolicza Imre)²¹

Nikolicza Imre szóló ugrását a perkátai Művelődési Házban rendezett gyűjtésen vették filmre. Az Ft.819.30 jelzettel archivált tánc nehezen motivizálható, térbeli ellentétpárookra²² építő szerkesztésmódot jelenít meg. Ennek következtében az alábbi motivizálás csak egy a lehetséges lehatárolások közül.

A tánc motívumai

A tánc képe azt sugallja, hogy a fő építőelemek a szervetlen mozdulatcsoportok szintjén találhatók. A motívummegállapítás képlékenysége miatt a kísérőzene szerkezetéhez folyamodunk segítségért, így a motivizálás alapjának az ütemhátárokat vesszük alapul. Ezt legszebben a csapásoknál és a második strófa második felében már többször, azonosan ismétlődve, motívum szerűen visszatérő 1b motívumnál tapasztalhatjuk.

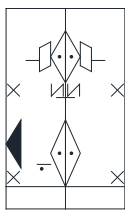
A kiforrott, többször ismétlődő, jól körülhatárolható motívumok hiánya miatt a motívumtípusok meghatározásában elsődleges típuselválasztó tényezőknek tekintjük, hogy egy, vagy mindkét láb a földön található-e. Páros támasztékaira jellemző az egyenlő vagy az egyenlőtlen súlyeloszlás (részleges súly), illetve a páros támaszték pozícióhelyzetéhez hasonló viszonyban az egyik láb csak érinti a talajt. Annak ellenére, hogy e három támasztékviszony formailag eltérő, motívumtípus-meghatározó szerepükben mégsem éreztünk nagy különbséget. Mindhárom ugyanazon, „mindkét láb a földön” kategóriába került. A gyakori átmenő csúsztatások – mivel csak pillanatnyi talajkontaktust jelentenek – az „egy láb a földön” kategóriába tartoznak. Kiemelkedőnek tartjuk az olyan motívumokat, amelyek egyik fázisában Nikolicza Imre sarkon



217. ábra

²¹ Fügedi-Vavrinecz 2013: 246-249, 50. tánc.

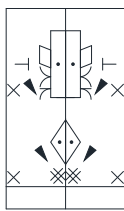
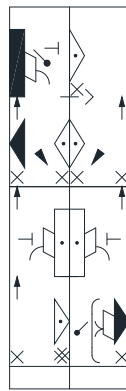
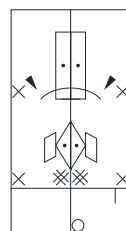
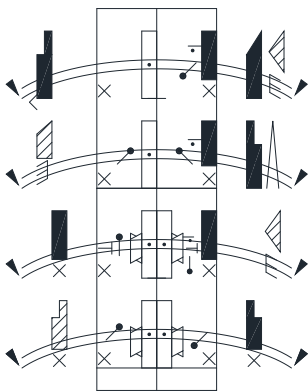
²² Fügedi 2006: 36-40; Fügedi 2012, 43-46.



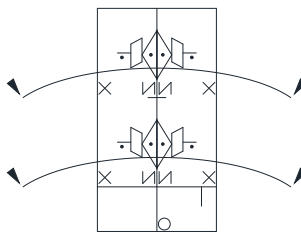
218. ábra (1a)



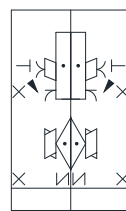
219. ábra (1a)

220. ábra (1a_s)221. ábra (1a_s)222. ábra (1a_{ritm})225. ábra (1b_i)

223. ábra (1a)



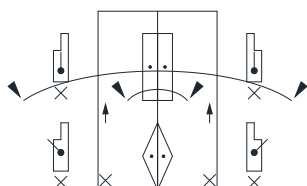
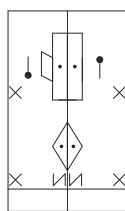
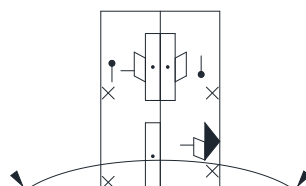
224. ábra (1a)

226. ábra (1b_{is})

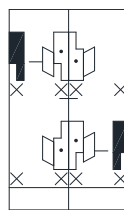
vesz támasztékot (217. ábra), vagy érint, ezeket „s” indexszel jelöljük. A táncfolyamat motívumainak nagy része ♩ ♩ ritmusú, az ettől eltérő motívumritmusra az indexben elhelyezett „ritm” jelölés utal.

Az uralkodó jellegű 1 szervetlen mozdulatcsoport motívumainak minden fázisában mindkét láb a földön található. Az altípusok a két fázis közötti plasztikai változatosságot tükrözik. Nikolicza Imre az 1a altípusban nagyobb térbeli különbség nélkül táncolja a két fázist (218-219. ábrák). Alváltozataiban sarok (220-221. ábra), ritmikai módosulás (222. ábra) és taps (223-224. ábrák) látható. Az 1b altípusban az oldal irányú fázisok dominálnak. Az 1b_i változatban az oldal irányok és az I. pozíciós bokázások váltják egymást (225. ábra). Az 1b_{is} alváltozatban dinamikus sarokra érkezésből indított gördülést láthatunk (226. ábra). Az egész táncfolyamat legjobban körülhatárolható motívuma a fent említett második strófa második felében látható 1b_i motívum. Nikolicza Imre a jellemzően vissza-

térő nyitás-zárás mozdulatpárt az I. pozícióval egy időben tapssal hangsúlyozza (227. ábra). Ez a táncrészlet és a táncfolyamat kezdetén látható hasonló térbeliségű mozdulatok adnak indokot a motívumok ütemhatárokhoz kötésére. A 228. ábrán látható $1b_2$ változat támasztékaiban az oldal irány és az előre-hátra irány (229. ábra) váltakozik. Alváltozatában az $1b_{2ritm}$ motívumban a 222. ábrán látható $1a_{ritm}$ motívumhoz hasonló ♪♪♪ ritmusú módosulást láthatjuk (230. ábra). Az $1c$ altípusban a páros támasztékok fázisonkénti ismétlésekor az előre-hátra irány váltakozik (231-232. ábrák).

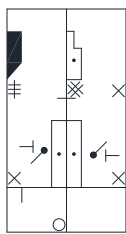
227. ábra ($1b_1$)228. ábra ($1b_2$)230. ábra ($1b_{2ritm}$)

229. ábra

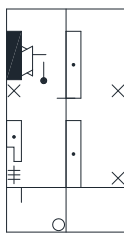
231. ábra ($1c$)232. ábra ($1c$)

A táncfolyamat végéhez közeledve egyre többször megjelenő 2 szervetlen mozdulatcsoport mellékmotívum. Egyik fázisában kettő, a másikban egy láb van a földön (233-234. ábrák). Az alváltozataiban megjelenő sarokhasználatra a 2_s jelzet utal (235. ábra), a tapssal díszített alváltozatot a 236. ábrán, míg a sarok- és tapshasználatot is egyaránt tartalmazó motívumot a 237. ábrán láthatjuk. A 238. ábrán bemutatott ♪♪♪ ritmusú elaprózott formát 2_{ritm} jelzettel azonosítottunk.

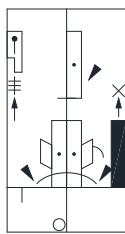
A szórványosan előforduló 3 szervetlen mozdulatcsoportba a csapások tartoznak (239. ábra). Jellemzőjük az aktív karszólam és egy esetet kivéve a páratlan



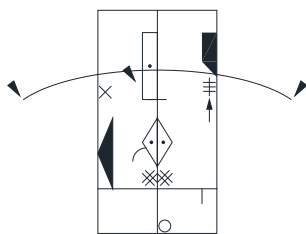
233. ábra (2)



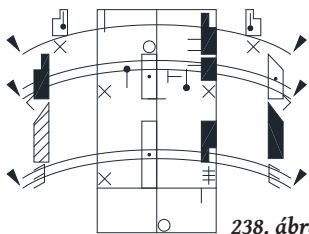
234. ábra (2)



235. ábra (2_s)



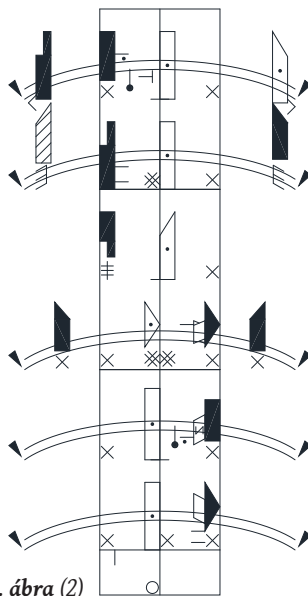
237. ábra (2)



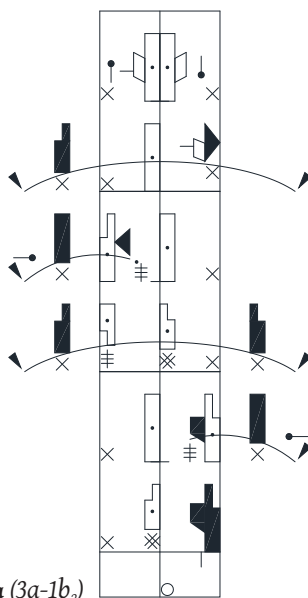
238. ábra (2_{ritm})



239. ábra

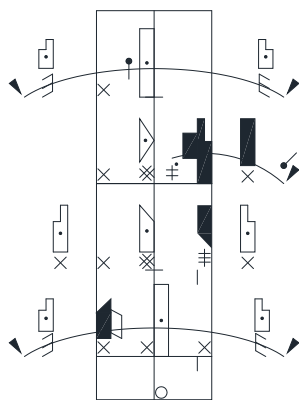


236. ábra (2)

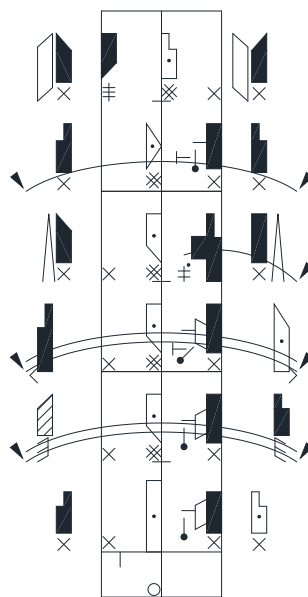


240. ábra (3a-1b₂)

támasztékok váltakozása. A két ütem hosszúságú 3a altípusban minden fázisban csak egy láb található a földön. A 240. ábrán a 3a motívumot követi az 1b₂ motívum tapsos alváltozata. A tapsok külön szólamát és a tánc képlekenységét jól mutatja



241. ábra (3a)



242. ábra

ez a három ütem. Az $1b_2$ motívumban hallható taps értelmezhető a csapásos motívumhoz tartozónak is. Ismét találkozunk az Ft.819.10 és az Ft.880.03 jelzetű perkátai szóló ugrásokban látható motívumtulajdonság összeolvadással. Jelen esetben az 1 szervesetlen mozdulatszoportban megjelenik a 3 motívumtípus tapsa. A 241. ábrán a csapások egy másik zenei illeszkedését mutatjuk be, itt a csapást a táncos az ütem első $\downarrow$ -ében adja elő.

Az egyszer előforduló $3b$ altípusban a csapás a második $\downarrow$ -ben látható, míg az első $\downarrow$ -ben mindkét láb a földön van. A 242. ábrán az $1a$ tapsos a $3b$ és a 2 motívum tapsos változatait láthatjuk. A táncfolyamat e három ütemében is megtaláljuk a motívumtulajdonság összeolvadást: a csapás utáni taps már a következő motívumra tolódik, míg a motívumkezdő csúsztatott taps a már előzőleg megjelent csúsztatott taps folytatásának tekinthető, így a $3b$ -t az előző motívummal kapcsolja össze. A mindig jobb karral indított csapás motívumok egy kivétellel a zenei sor végére esnek.

A tánc felépítése

A táncfolyamat szinte teljes egészében lábfigurákból áll, ezért a csapásoknak kiemelkedő, egyben záró szerepük van. Motívumsort határoló motívumként értelmezzük a sarkon vett támasztékokat is, mert látványosak, a többi súlyvételtől

és érintéstől lényegesen eltérő képed adnak, különösen, ha a táncos mindkét támasztólábán sarokra emelkedik. Érdeemes megjegyezni, hogy a sarkon támasztó vagy érintő záró motívumok a negyedik strófa utolsó ütemét kivéve mindig vagy a csapásos zárlattal együtt, vagy több ütemen keresztül jelennek meg. Előfordulnak olyan zárlatok, ahol ezeken a motívumokon kívül még más ütemeket is a zárlat részének tekintettük. A tapsos motívumokat azért soroltuk a IV. és a VIII. motívumsorok zárlatához, mert a motívumsorokban a kar nem aktív.

Az 1 szervesetlen mozdulatcsoport hosszú sorait az előbb említett zárlatok határolják. A 2 szervesetlen mozdulatcsoport egy ütem hosszúságban szakítja meg a motívumsorokat. A táncfolyamat végén a 2 motívumtípus egy hosszabb, hatütemes sorához csúsztatott érintések és tapsok csatlakoznak, mely mozgássort és a megelőző tapsos motívumokat külön motívumsornak is vehetjük a hosszú, egybefüggő tapsok miatt. Hosszabb taps sorozatokat a második és a harmadik strófák végén is találunk négy-négy ütem terjedelemben.

A motívumsorok megállapítása többféleképpen lehetséges. Hét, vagy ha az előbb említett hosszabb tapsos-csapásos mozgássort önálló motívumsornak tekintjük, nyolc heterogén motívumsort határolhatunk le. Előbbi esetben a nagyjából azonos hosszúságú motívumsorokat egy hosszabb és egy jóval rövidebb zár le (13-11-15-14-19-26-4 ütem hosszúság). A második esetben a motívumsorok hossza a legutolsót leszámítva közel azonos (13-11-15-14-19-11-15-4 ütem hosszúság).

A motívumsorok közel fele a strófák végével szinte teljesen egybevág. Az V. és a VIII. motívumsorok teljes mértékben igazodnak a kísérőzene szerkezetéhez. Az I. és III. motívumsorok vége a strófák negyedik sorának közelében található, a II. és a VII. pedig féldallamoknál jelenik meg. Így a motívumsorok többsége illeszkedik a zenei szerkezethez.

A tánc szerkezeti képlete: $A_1 A_2 A_3 A_4 A_5 A_6 A_7 A_8$ vagy $A_1 A_2 A_3 A_4 A_5 A_6 B A_7$.

A primás a negyedik strófában hangszerét pengetve, pizzicato játékmódban játszik, amire a táncos alkalmazkodik. Az eddigi enyhe térdhajlítást tovább mélyítve (243. ábra) emeli ki folyamatának ezen részét. A mély szintű támasztékvételek négyötöde itt található, amely a táncot a magassági szint használá-



243. ábra

lata szerint is tagolja. Ugyancsak a negyedik strófa alatt figyelhetjük meg a legdinamikusabb zenekarhoz közelítést, melyben az egyik ♩ ♩ ritmusú elaprózódást és a táncfolyamat első együtemes zárlatát láthatjuk. A második együtemes zárlat az egész táncfolyamat zárása.

Nikolicza Imre változatosan használja a táncteret. Annak ellenére, hogy tánc közben többnyire a földet nézi, a gyakori zenekarhoz közelítéssel-távolítással folyamatosan kapcsolatot tart a muzsikussal. A kötetben szereplő többi mezőföldi szóló ugróshoz képest oldalt irányú haladásai és forgásának fokai nagyobb mértékűek. Táncának előadásmódja elegáns és könnyed. Felsőtestének egyenes tartását a tekintet irányának viszonylagos statikussága, magába fordulása kíséri, melyet azonban felold gyakori szemkontaktusa a zenekarral.

A kismértékben hajlított mély és alap magassági szint között tartott karját általában az egyensúly megtartására használja, a kar aktív szólamszerepet csak a csapások és tapsok előadásakor kap. Kezét időnként csípőre teszi, esetenként alkarját a test mögé helyezi.

A táncot szinte végig folyamatos lenghangsúlyos rugózás kíséri, feltehetően az ugrások dominanciájának köszönhetően. A dobbantó támasztékvételek árnyaltak, a táncban hol kisebb, hol erőteljesebb dobbantásokat figyelhetünk meg. Bokázások csak az 1b motívum egyes eseteiben fordulnak elő, ujjpattintás a táncfolyamatban csupán egyszer jelenik meg.

A tánc alapvetően negyedes ugrásokból és a hozzájuk kapcsolódó érintő gesztusokból épül fel. A ritmikai egyhangúságot a motívumok változatos térbelisége, a talp, féltalp, sarok lábőrészek gazdag variációi, az érintések számos típusának (csúsztatott, átmenő csúsztatásos, tudott irányú) megjelenése ellensúlyozza. Ki kell emelni a harmadik strófa elején látható gördüléseket, valamint a forgatásokat. Utóbbiakat II. pozícióban befelé, zártabb pozíciókban kifelé figyelhetjük meg. Előfordul mindkét láb azonos irányba (párhuzamos aszimmetrikus) forgatása, amelyet a következő fázisban ellentétes forgatás ellensúlyoz.

A táncfolyamatban a különböző mozgáselemek változatos összetételét láthatjuk. Nikolicza Imre táncát a mozdulat ellentétpárok köré szervezi. A motivizálás alapját jelentő elv (nyitás-zárás; előre-hátra; oldalra-előre-hátra ugrások, gesztusok) mellett a lábak forgatásában is felismerhetjük a mozdulat ellentétpárokat. Fontos megjegyezni, hogy a negyedik dallamsorban található V. motívumsor korábban jelzett különlegességei (pizzicato játékmódhoz illeszkedés, együtemes zárlat, nagymértékű és dinamikus térbeli mozgás, ritkán látható ritmikai variáció, a strófa hosszával szinte teljesen egyező motívumsor) miatt ez a rész a táncfolyamat csúcspontja. A táncfolyamat aranymetszési pontja ebben a különleges V. motívumsorban található, és ez a pont egyben e motívumsor aranymetszési pontja is.

Perkátai „verbung” (Ft.819.30)

1. strófa

I.											
1a	1b ₁	1b ₂	1c	1b ₂	2	1c	3a	1b _{2rtm}	1a _s	1a _s	
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
II.											
1b _{1s}	2	1b ₂	1a _s	1a	1b ₂						
7.	8.	9.	10.	11.	12.						

2. strófa

III.											
1b ₂	1c	1c	2 _s	3a	1b ₁	1b ₁	1b ₁	1b ₁	1b ₁	1b ₁	
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
IV.											
2	1b ₂	1b ₂	1b ₁	1a	1b ₂	1b ₁	1a	1a	1a _s		
7.	8.	9.	10.	11.	12.						

3. strófa

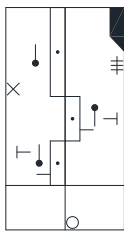
IV.											
1a _s	1a _s	1b _{1s}	1b ₂	1a _s	1a _s	1b ₂	1b ₂	1a	1b ₂	1b ₂	
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
V.											
1b ₂	1a	1a	3b	2	1a						
7.	8.	9.	10.	11.	12.						

Perkátai „verbung” (Szakács József)²³

Az MTV „Magyarországi néptáncok” sorozatának „Mezőföldi táncok” című részének készítésekor vették filmre Krajn József és Szakács József szóló ugrását. Itt Szakács József táncát elemezzük.

A tánc motívumai

A váltótámasztékú és $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú 1 motívumtípust teljes mértékben uralkodó jellegűnek tekinthetjük. Három altípusban jelenik meg. A 244. ábrán látható 1a altípus első ♩ -a és első ♩ -e előre, a második ♩ -a hátra III. vagy V. pozíció, rendszerint keresztezett irányú támasztékvétel. Az 1a motívum keresztezett fázisait a 245. ábra felvétele szemlélteti. Az utolsó B és az A strófa negyedik ismétlésének határán (B3.ism.8) $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusú 3/4-es bővülése is megfigyelhető. Egyik egyszeri előfordulását az $1a_{v1}$ (B2.ism.5), ahol a keresztezett lépésirányok már megelőlegezik a következő fonó motívum keresztlépéseit. Az 1a motívum másik egyszeri módosulása az $1a_{v2}$ (B3.5), amelyben a táncos a $\text{♩} \text{♩}$ alaprítmust a negyedik ♩ -ra érintéssel $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusra bővíti. Az ugyancsak egyszeri előfordulását $1a_t$ -vel jelölt motívumban az utolsó ♩ -ben Szakács József egyet tapsol.



244. ábra (1a)



245. ábra

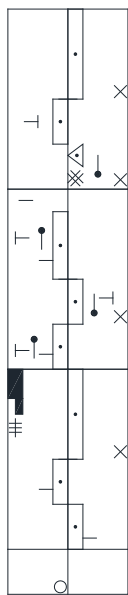
²³ Fügedi–Vavríneck 2013: 250–254, 51. tánc.

A 246. ábra szerinti *1b* altípusba azokat a háromlépés motívumokat soroltuk, amelyekre nem az *1a* keresztlépései jellemzőek, hanem a lépések irányai változatosak vagy esetlegesebbek, feltehetőleg azért, mert előadásuk alatt Szakács József táncos partnere, Krajn József táncát figyeli.

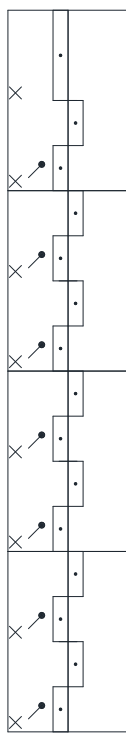
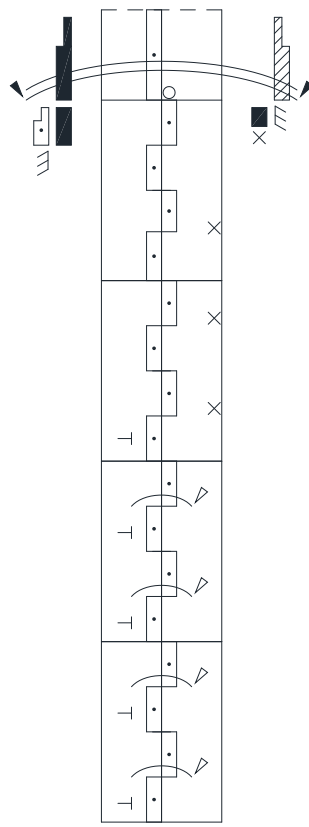
Az *1c* altípusba a bővített háromlépés motívumok tartoznak. Változatai a 247. ábrán látható $8/4$ hosszúságú *1c₁*, valamint a 248. ábrán bemutatott szintén $8/4$ hosszúságú *1c₂*, melynek utolsó, negyedes fázisa már a következő 5 jelű szervetlen mozdulatcsoport részének tekinthető.

A 249. ábra 2 jelű szórványmotívumát Szakács József csak egyszer táncolja. A ♩-os földcsapásokból álló motívum Martin (1999: 29) szempontjai szerint inkább szervetlen mozdulatcsoportnak tekinthető. A motívum jellegzetes mozdulatát a 250. ábrán figyelhetjük meg.

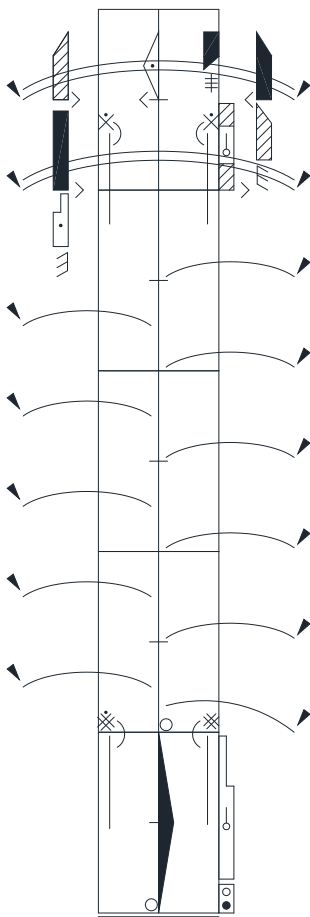
A 3 jelű, ugyancsak szórványmotívumként viselkedő szervetlen mozdulatcsoport a hátravágók csoportja. A ♩-es ritmusban előadott, rézsút hátul keresztezett váltótámasztékú ugrásokhoz féltalpon előre csúsztatott lábgesztusok társulnak (251. ábra).



246. ábra (1b)

247. ábra (1c₁)248. ábra (1c₂)

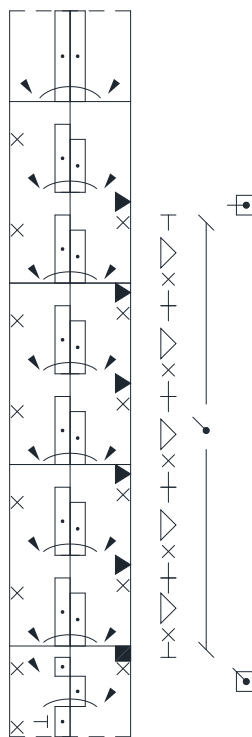
250. ábra



249. ábra (2)



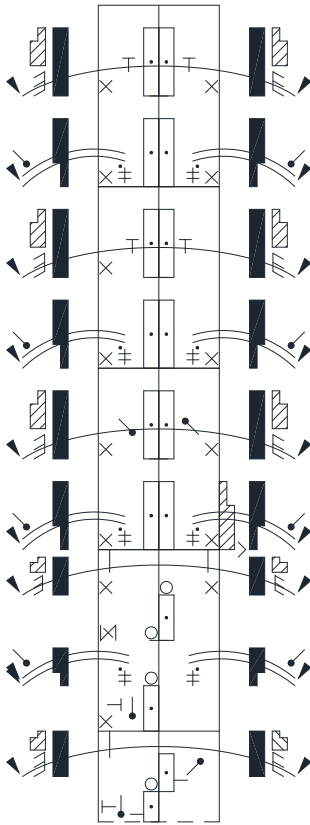
251. ábra (3)



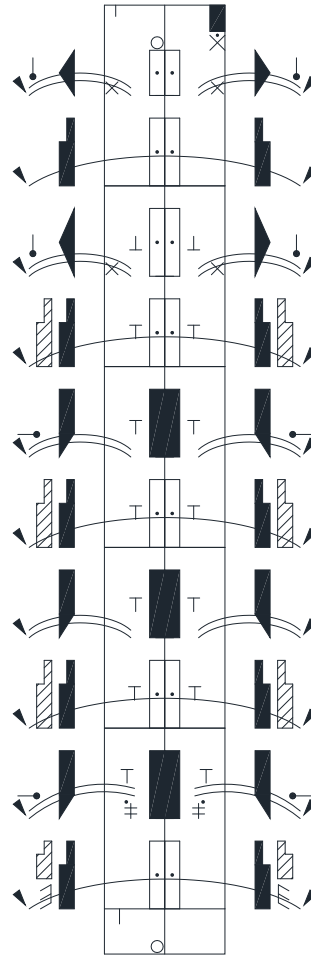
252. ábra (4)

A 4 szórvány motívumtípusban Szakács József ♪-es páros támasztékú, félköríven oldalt haladó bokázásokat táncol (252. ábra). A perkáta „kecskeresés” hasonló motívumának, a 4 szervetlen mozdulatcsoportnak megfelelően a bokázásokat itt is váltott lábú lépésekkel vezeti be (ld.: Szakács József 2.2-ben, és Krajn József 1.15-ben).

Az 5 jelű, mellékmotívum jellegű szervetlen mozdulatcsoport lényegi elemei az I. pozíciós ugrásoknál látható ♩-es tapsok és csúsztatott combcsapások (253. ábra). A változó hosszúságú (9/4, 10/4, 4/4, 13/4) motívumban egyszer a csapások, egyszer a tapsok jelennek meg az ütemek főhangsúlyán. A képlékeny mozdulatfolyamban azonban néha felfedezhetőek szabályok, például a B.1 strófában a motívum elején a támasztékok a combcsapáskor mély, a tapsoknál alap magassági szintűek (254. és 255. ábra). Az utolsó (A4) strófában Szakács József a csapásnál parányít hátra, a tapsnál parányít előre ugrik (256. ábra). Az elemzés a B2.5-8 ütemek alatt négy szerkezeti megoldást is mutat, kettő közülük bevezeti a páratlan támasztékkal záródó 5v alváltozatot.



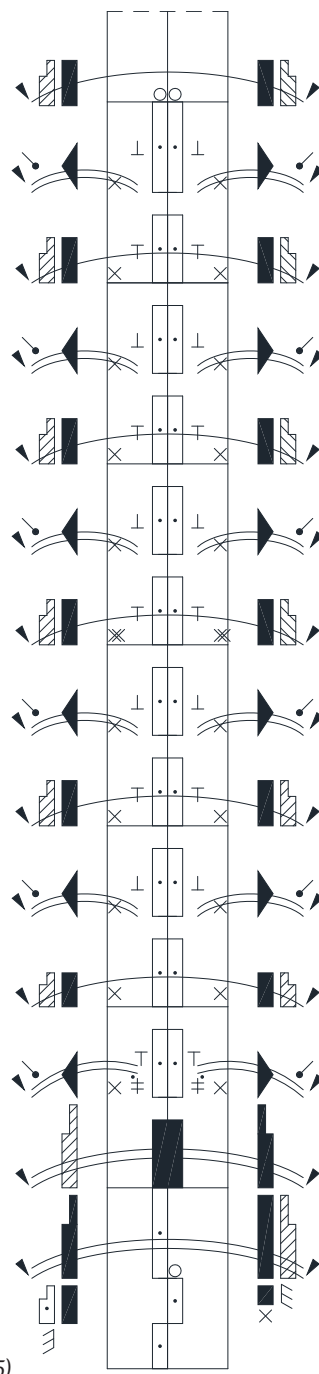
253. ábra (5)



254. ábra (5)



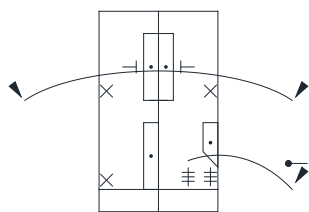
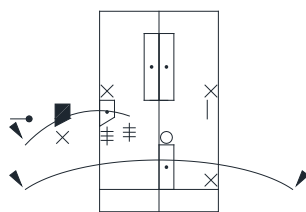
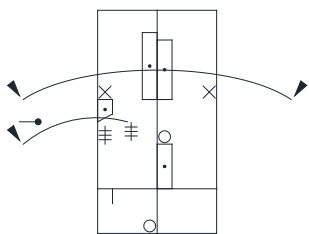
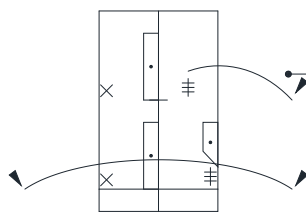
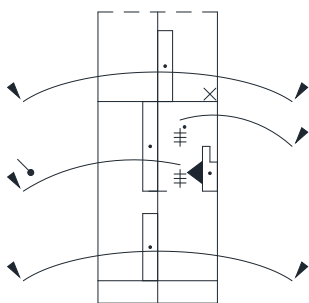
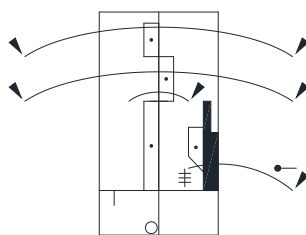
255. ábra



256. ábra (5)

A csapások a 6 motívumtípusba tartoznak, melyeket mellékmotívumoknak tekintünk. A $6a$ altípusban a csapást páros támaszték követi. A $6a_1$ változat ritmusa ♩ ♩, első negyedében a csapást, másodikban a páros támasztékot tapsal figyelhetjük meg (257. ábra). A $6a_{1v}$ (B2.5) alváltozat az alternatív lehatárolások egyik lehetséges motívuma. A $6a_2$ változat ritmusa ♩ ♩ lesz (258. ábra). A motívumban szintén a második ♩-ben jelenik meg a páros támaszték, de a taps átkerül az első ♩-ra, a csapás pedig a második ♩-on jelenik meg. Alváltozata a $6a_{2v}$ (259. ábra). Itt a csapás ritmikai helye megegyezik a $6a_2$ motívum csapásával, de azzal a különbséggel, hogy a taps az első ♩-ról a másodikra kerül. Így a $6a_2$ a $6a_1$ motívum azon tulajdonságát vette át, hogy a második ♩ páros támasztékához taps járul. A $6a_2$ motívumokban Szakács József mindig bal karral üt.

A $6b$ altípusban minden támaszték páratlan és a táncos mindig jobb karral csap. A $6b_1$ változat ritmusa ♩ ♩. Szakács József az első ♩-re tapsol, másodikban

257. ábra ($6a_1$)258. ábra ($6a_2$)259. ábra ($6a_{2v}$)260. ábra ($6b_1$)261. ábra ($3/4\ 6b_{1v}$)262. ábra ($6b_2$)

a csapást táncolja (260. ábra). A motívum az A3 strófa végén 3/4-es formában is megjelenik. E motívum alváltozata a 3/4 $6b_{IV}$, amely a fent említett többféleképpen motivizálható rész (B2.5-8 ütem) utolsó motívuma. A változatosság példaként a második $\downarrow$ -ben a $\uparrow$ -os csapás két negyed értékű taps között jelent meg (261. ábra). Kétnegyedes formája, a $6b_{IV}$ (B2.8) az alternatív motívum lehatárolások egyik motívuma. A $6b_2$ változat második $\downarrow$ -ében a támasztékvételek és a tapsok is $\uparrow$ -ossá aprózódnak (262. ábra), így a motívum ritmusa $\downarrow \uparrow \uparrow$ lesz.

A tánc felépítése, a motívumok kapcsolódása

A motívumok kapcsolódásakor több helyen találkozunk a motívumtípusok tulajdonságainak keveredésével. Az A2 strófa kilencedik ütemében az egy lábás támasztékú hátravágó és a bokázó keveredik össze. Az A3 strófa végén a 6 motívumtípus utolsó fázisában már megjelenik az őt követő 5 szervesen mozdulatcsoport test előtti tapsa. A B2 strófa első ütemében Szakács József már táncolja a háromlépés utolsó fázisában a következő motívumtípus tapsát. A B2 strófa ötödiktől a hetedik ütemig terjedő, többféleképpen motivizálható részében is tapasztalhatunk átfedéseket, illetve a 253. ábrán látható folyamatrészletben (A4.5-12) is egymásba hajlik a két motívum.

A táncfolyamatot öt motívumsorra és négy szervesen mozdulatcsoportra bonthatjuk (az első motívumsor csonka). Általánosságban elmondható, hogy mind a motívumsorok, mind a szervesen mozdulatcsoportok jellemzően egyenműek. Egy-egy motívumsor, illetve szervesen mozdulatcsoport visszatérése miatt a táncban összesen 12 sort találunk. Az I.1, és az I.2 motívumsorok az 1 motívumtípusból állnak, az első homogén, a második pedig heterogén belső felépítésű. Hasonlót láthatunk a VI. motívumsor két altípusánál is.

A motívumsorok és a szervesen mozdulatcsoportok hossza és a motívumtípusok, illetve a csoportok alkotóelemei között összefüggéseket fedezhetünk fel. Motívumsor az I. és a VI., szervesen mozdulatcsoport a II., III., IV. és V. jelzetű szerkezeti egység. A leghosszabb motívumsorokat (I.1 első megjelenése és az I.2) az uralkodó motívumtípus építi fel, a csapásoló II. és V. jelzetű szervesen mozdulatcsoport és VI. motívumsor, valamint a bokázókból álló IV. csoport közepes hosszúságú, a III. figurázó szórvány szervesen mozdulatcsoport a legrövidebb.

A motívumsorok és a szervesen mozdulatcsoportok figurázó és csapásoló jellegét figyelembe véve négy nagyobb egységet különíthetünk el. Minden egységben figurázó motívumsorokat csapásoló követ. Ezek alapján az elsőbe az I.1 és a II. szakasz (16 ütem) tartozik, a másodikba a III. első megjelenése, a IV., az V. első megjelenése, a VI.1, és ismét az V. (24 ütem), a harmadikba az I.1 második megjelenése és a VI.2 (15 ütem), a negyedikbe pedig a III., az I.2 és a legutoljára előadott

V. (28 ütem). Szembetűnő, hogy majdnem minden egység páros ütemszámú, valamint a két egyforma hosszú rövidebb egységet két közel azonos hosszúságú követ (16-24-15-28 ütem). A szakaszok többsége homogén, csupán az I.2, a III.2 és a VI.2 heterogén.

Három szakasz kezdete teljesen egybevág a dallamsorok kezdetével, hét szakasz eleje egy ütem eltéréssel ugyancsak a zenei sor elején található. Csupán két szakasz indul másfél ütemmel a zenei sor kezdete után.

A táncfolyamat szerkezeti képlete: a1b1 a2b2 a1b3 a3b4, ahol „a” a figurázó, „b” a csapásoló jellegű szakaszokat jelenti. A felépítés nagyban hasonlít a széki sűrű és ritka tempó, vagy a lőrincrévi Karsai Zsigmond pontozójának szerkezetéhez.

Térhasználat tekintetében a táncos alapvetően helyben táncol. A háromlépés motívumokkal előre halad, amelyet a hátravágók egyenlítenek ki, és alkalmanként táncos partnere felé is közelít, vagy tőle távolodik.

A láb szólama mellett elsősorban a kar kap aktív szerepet, különösen a tapsos-csapásos motívumoknál, melyeknél a gesztusok szűkek, kis ambitusúak. A kar a figurázó motívumoknál sem statikus, a táncos karjait általában kissé hajlítva vízszintesen tartja, vagy harmonikusan követi egyéb mozgásait. A felsőtest egyenes, tartása elegáns, a lábak kissé hajlítottak, a lábgesztusok lendületesek, esetenként íveltek (mint például az 1. motívumtípus utolsó ♩-ében a következő elől keresztező támasztékvezető gesztusoknál).

A tapsos-csapásos motívumok közé a ♩-os lüktetésű 2 szervetlen mozdulatcsoport és a ♩-es 5 szervetlen mozdulatcsoport, valamint a 6 motívumtípus tartozik. A csapások mindhárom esetben a motívum lényegi elemét adják, vagyis nem kiegészítő, díszítő szólambővítmények. A csapások majdnem a táncfolyamat felét teszik ki, ezért arányuk nagyon magasnak mondható.

A táncfolyamatban hosszabb, folyamatosan ♩-os ritmusú mozgásegységeket találhatunk. A 2 szervetlen mozdulatcsoport és az 1c motívumok hosszúsága 3-5 ütem terjedelmű.

A tánc egésze

Alapvetően nagy motívumkincsű szóló ugrósról láthatunk, ahol a szervetlen mozdulatcsoportok aránya magas, de a tánc jelentős részét alkotják olyan táncrészek, amelyek motivizálása többféleképpen is lehetséges. A képlékeny szervetlen mozdulatcsoportok aránya ugyancsak magas, felfedezhetők olyan fázisok, amelyek állandósult formában, motívumszerűen térnek vissza (254., 256. ábrák). A perkátai szóló ugrósokra jellemzően a motívumok, motívumsorok kapcsolódásánál áthajlásokat láthatunk. Ezeken a pontokon egy-egy motívum magán viseli a következő motívum vagy mozdulatcsoport valamely tulajdonságát. A motívum-

sorok erősen illeszkednek a kísérőzene szerkezetéhez. A tapsos-csapásos motívumok fontos szerepet töltenek be mind terjedelmi arányaik, mind szerkezeti funkcióik tekintetében. A hosszabb, ♩-os lüktetésű mozdulategységek, a magas fokú zenei illeszkedés és a jól elkülöníthetően megjelenő figurázó-csapásoló jellegű mozdulatok váltakozása jól szerkesztett, fejlett ugróst tárnak elénk.

Perkátai „verbung” (Ft. 880.3)

A1. strófa

I.1

1a

2.

3.

1a

4.

1a

5.

1b

6.

1b

7.

1a

8.

1a

9.

1a

10.

1a

11.

1a

12.

A2. strófa

JII.

1.

2.

3.

2

4.

5.

6.

JIII.1

3

7.

8.

9.

JIV.

4

10.

11.

12.

A3. strófa

JIV.

1a

2.

3.

5

4.

5.

6.

JVI.1

6a₁

7.

8.

6a₂

9.

6b₁

10.

6a₂

11.

3/4 6b₁

12.

JV.

5

B1. strófa

JII.1

5

3.

4.

5.

6.

1a

7.

1a

8.

1a

5.

6.

1a

7.

1a

8.

B2. strófa

más motiválási
lehetőségek

[illegible]

B3. strófa

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.	29.	30.	31.	32.	33.	34.	35.	36.	37.	38.	39.	40.	41.	42.	43.	44.	45.	46.	47.	48.	49.	50.	51.	52.	53.	54.	55.	56.	57.	58.	59.	60.	61.	62.	63.	64.	65.	66.	67.	68.	69.	70.	71.	72.	73.	74.	75.	76.	77.	78.	79.	80.	81.	82.	83.	84.	85.	86.	87.	88.	89.	90.	91.	92.	93.	94.	95.	96.	97.	98.	99.	100.	101.	102.	103.	104.	105.	106.	107.	108.	109.	110.	111.	112.	113.	114.	115.	116.	117.	118.	119.	120.	121.	122.	123.	124.	125.	126.	127.	128.	129.	130.	131.	132.	133.	134.	135.	136.	137.	138.	139.	140.	141.	142.	143.	144.	145.	146.	147.	148.	149.	150.	151.	152.	153.	154.	155.	156.	157.	158.	159.	160.	161.	162.	163.	164.	165.	166.	167.	168.	169.	170.	171.	172.	173.	174.	175.	176.	177.	178.	179.	180.	181.	182.	183.	184.	185.	186.	187.	188.	189.	190.	191.	192.	193.	194.	195.	196.	197.	198.	199.	200.	201.	202.	203.	204.	205.	206.	207.	208.	209.	210.	211.	212.	213.	214.	215.	216.	217.	218.	219.	220.	221.	222.	223.	224.	225.	226.	227.	228.	229.	230.	231.	232.	233.	234.	235.	236.	237.	238.	239.	240.	241.	242.	243.	244.	245.	246.	247.	248.	249.	250.	251.	252.	253.	254.	255.	256.	257.	258.	259.	260.	261.	262.	263.	264.	265.	266.	267.	268.	269.	270.	271.	272.	273.	274.	275.	276.	277.	278.	279.	280.	281.	282.	283.	284.	285.	286.	287.	288.	289.	290.	291.	292.	293.	294.	295.	296.	297.	298.	299.	300.	301.	302.	303.	304.	305.	306.	307.	308.	309.	310.	311.	312.	313.	314.	315.	316.	317.	318.	319.	320.	321.	322.	323.	324.	325.	326.	327.	328.	329.	330.	331.	332.	333.	334.	335.	336.	337.	338.	339.	340.	341.	342.	343.	344.	345.	346.	347.	348.	349.	350.	351.	352.	353.	354.	355.	356.	357.	358.	359.	360.	361.	362.	363.	364.	365.	366.	367.	368.	369.	370.	371.	372.	373.	374.	375.	376.	377.	378.	379.	380.	381.	382.	383.	384.	385.	386.	387.	388.	389.	390.	391.	392.	393.	394.	395.	396.	397.	398.	399.	400.	401.	402.	403.	404.	405.	406.	407.	408.	409.	410.	411.	412.	413.	414.	415.	416.	417.	418.	419.	420.	421.	422.	423.	424.	425.	426.	427.	428.	429.	430.	431.	432.	433.	434.	435.	436.	437.	438.	439.	440.	441.	442.	443.	444.	445.	446.	447.	448.	449.	450.	451.	452.	453.	454.	455.	456.	457.	458.	459.	460.	461.	462.	463.	464.	465.	466.
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

A4. strófa

[illegible]

Irodalom

FÜGEDI János

- 2006 A mozdulatellentét elve néptáncaink motívumalkotásában.
FolkMAGazin, 13.3: 38-40.
- 2012 „Motivic microstructures and movement concepts of expression in traditional dances.” In *From field to Text & Dance and Space*. Proceedings of the 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, edited by Elsie Ivancich DUNIN, Anca GIURCHESCU and Csilla KÖNCZEI. Cluj-Napoca: The Romanian Institute for Research on National Minorities, 43-46.

FÜGEDI János – VAVRINECZ András

- 2012 A tánc és a kísérőzene összefüggései a Régi magyar táncstílus – Az ugrós című monográfiában. In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenetörténész köszöntésére*, szerkesztette SZALAY Olga. Budapest: L'Harmattan – Könyvpont, 105-116.

FÜGEDI János – VAVRINECZ András szerk.

- 2013 *Régi magyar táncstílus – Az ugrós. Antológia*. Budapest: L'Harmattan – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet.

LUGOSSY Emma összeáll.

- 1952 *77 leánytánc*. Budapest: Zeneműkiadó.

LUGOSSY Emma

- 1954 *39 verbunktánc*. Budapest: Zeneműkiadó.

MAGYAR NÉPZENE TÁRA

- 1956 *III/B. kötet. Lakodalom*. Szerkesztette BARTÓK Béla és KODÁLY Zoltán. Sajtó alá rendezte KISS Lajos. Budapest: Akadémiai.

MARTIN György

- 1999 *A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse. Motívumkutatás, motívumrendszerezés*. Budapest: Planétás. (Jelenlévő múlt)

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

- 1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1959-1960*, szerkesztette DIENES Gedeon és MORVAY Péter, 211-248.

- 1964 A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. In *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, szerkesztette DIENES Gedeon, 193–234.

MOLNÁR István

- 1947 *Magyar táncagyományok*. Budapest: Magyar Élet.

PESOVÁR Ernő

- 1988 A táncagyomány emlékei. In *Vas megye tánc- és zenei hagyománya*, szerkesztette HALMOS István, LÁNYI Ágoston és PESOVÁR Ernő. Szombathely: Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, 11–45.
- 1990 Régi páros táncok. In *Magyar néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék*, főszerkesztő DÖMÖTÖR Tekla. Budapest: Akadémiai, 340–363.
- 1992 A régi magyar táncstílus. In *Táncstudományi Tanulmányok 1990–1991*, szerkesztette MAÁ CZ László, 91–107.
- [1994] *Táncagyományunk történeti rétegei*. [Szombathely]: Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, Testnevelés- és Sporttudományi Intézet.
- 2000 Conclusions on the Study of Some Polish and Hungarian Couple Dances: the “góralski” and “ugrós”. In *Taniec – choreologia – humanistyka. Tom jubileuszowy dedykowany Profesorowi Roderykowi Langemu*, edited by Dariusz KUBINOWSKI. Poznań: RHYTMOS, 193–208.

PESOVÁR Ferenc

- 1983 *A juhait kereső pásztor – Fejér megyei néptáncok*. Székesfehérvár: István Király Múzeum. (Az István Király Múzeum Közleményei, A sorozat, 26.)

SZENTPÁL Olga

- 1961 A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia*, 72.1: 3–55.

A fotóillusztrációként felhasznált filmkockákat digitalizálta
Kukár Barnabás Manó

Táncjelírás grafika
Kovács Henrik

A táncjelírás grafika a *LabanGraph* alkalmazással készült.

Műszaki szerkesztés
Szélpál-Bajtai Éva

Borítóterv
Ujváry Jenő

A borítón látható fotót *Pesovár Ernő* készítette.
Lelőhelye: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Tf.28066

A kiadásért felel *Gyenes Ádám*.
A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménytel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth Lajos u. 14-16.
Telefon: 36/1/267-5979

Nyomdai munkálatok: Robinco Kft.
Felelős vezető: *Kecskeméthy Péter*