

OKTATÁSI SEGÉDJEGYZET I.
NÉPTÁNC

OKTATÁSI SEGÉDJEGYZET 1.

NÉPTÁNC

Összeállította és szerkesztette:

Könczei Csongor

Romániai Magyar Néptánc Egyesület
Sepsiszentgyörgy, 2014

© Romániai Magyar Néptánc Egyesület, 2014

Deák Gyula Levente

elnök

Kerezsi Hajnalka

projektfelelős

Borítóterv

Sütő Ferenc

Műszaki szerkesztés

Tipotéka Kft.

ISBN 978-973-0-16326-1



Az oktatási segédjegyzet megjelenését
a Bethlen Gábor Alap és az RMDSZ támogatta.

Tartalom

Bevezető...	9
Etnokoreológiai alapok	11
1. Bevezető kérdések	11
Mi a tánc?	11
Mi a néptánc?	13
Mi a néptáncagyomány?	14
Van-e etnikus tánc?	16
2. A magyar néptánc történeti rétegei	
és műfaji csoportjai	18
Rövid tánc történeti áttekintés	19
A magyar tánc kincs történeti rétegei	24
A régi táncréteg	25
Új magyar táncstílus	31
A tradicionális tánc kultúrába került	
polgári társastáncok	35
Összegezés	36
3. A magyar tánc dialektusok	38
4. A romániai magyar tánc dialektusok	
rövid bemutatása	47
Szilágyság	49
Bihar	50
Kalotaszeg	51
Erdőalja – Györgyfalva	54
Mezőség	54

Maros-Küküllő mente	60
Marosszék	63
Székelység	66
Barcaság	68
Gyimes	69
Bukovina	71
Moldvai csángók	73
 Táncterminológiai fogalmak	 76
Alkalomhoz kötött rituális táncok	76
Dramatikus táncok	77
Etnokoreológia	78
Kinetográfia	80
Koreográfia	82
Pont	82
Táncalkalmak	84
Táncdialektus	86
Táncelemzés	86
Táncfolyamat	88
Tánchely, táncház	88
Táncillem	91
Táncmotívum, táncfigura	93
Táncok osztályozása	98
Táncok szabályozódása	100
Táncos egyéniségek	102
Táncrend, táncciklus	102
Táncrendezés	104
Táncszó	106
Tánctanulás	108

Tánc típus, táncfajta	109
Táncviselet	109
Tánczene	110
 Támpontok az erdélyi néptáncoktatáshoz	 113
1. A hagyományos néptánc kultúra továbbélési formáiról	 113
2. Lehet-e tantárgy a néptánc?	120
3. A táncos anyanyelvről	123
4. Kérdések a színpadi táncművészet és a hagyományos néptánc viszonyában	 126
A (nép)táncszínház, mint táncművészeti műfaj	127
A hagyományos tánc kultúra színpadi megjelenítéséről	 129
5. Oktató a próbateremben	131
6. A táncanyag kiválasztása és tanítása	136
7. Archívumok, források, digitális könyvtárak	138
 Szakirodalom	 139

Bekezdő...

Az erdélyi magyarság számára kiemelten fontos a tradicionális népi kultúránk átörökítése, így például az, hogy gyerekeink, fiataljaink megismerhessék a népzenei és néptánc kultúránkat, elsajátíthassák etnikus hagyományainkat. Ugyanakkor köztudott, hogy mai világunkban minden művészet megfelelő szakképzésen, mindenféle szakképzés pedig intézményesített oktatási rendszeren alapszik. Sajnos Romániában a mai napig nem létezik magyar tan nyelvű táncpedagógiai képzés, sőt, tulajdonképpen adekvát táncművészeti képzés sem, az elmúlt két évtizedben az intézményesített táncoktatás beindítására irányuló valamennyi próbálkozás sikertelen volt.

Mindezek ellenére létezik erdélyi magyar néptáncoktatás, hiszen az elmúlt időszakban a romániai közoktatásban igen gyakori jelenség, hogy választható tantárgyként, elsősorban kistagozatos osztályokban magyar néptáncot tanítanak, s egy másik gyakori jelenség – szorosan kapcsolódva az említett iskolai néptáncoktatáshoz –, hogy Erdély-szerte egyre több magyar gyerek- és ifjúsági néptánc csoport alakul. (Ez utóbbi folyamatot az teszi érdekessé, hogy olyan rurális környezetben is létrejönnek ilyen szervezett gyerek- és ifjúsági néptánc csoportok, ahol a 20. század folyamán még a közösségi élet fontos része volt a néptánc hagyomány.)

Ezt a helyzetet felismerve a Romániai Magyar Néptánc Egyesület új, oktatási segédjegyzet-sorozatot indít, ezzel is próbálván részben pótolni az említett szakképzés hiányát. Az oktatási segédjegyzet-sorozat első kötete a hagyományos magyar néptánc kultúrával

foglalkozik, célja, hogy elméleti segítséget nyújtson azoknak a pedagógusoknak, szakirányítóknek, akik néptáncot oktatnak vagy szeretnének oktatni kisgyerekeknek, fiataloknak Erdélyben.

A jegyzet első két fejezete (Etnokoreológiai alapok és Táncterminológiai fogalmak) megpróbálja közérthetően bemutatni és összefoglalni a hagyományos magyar néptánc kultúrát, annak tánc történeti rétegeit, műfaji csoportjait, táncdialektusait és fogalomrendszerét, utolsó fejezete pedig (Támpontok az erdélyi néptáncoktatáshoz) a néptáncoktatás elméleti kérdései mellett annak gyakorlati kérdéseihez is kiindulópontokat nyújt. És őszintén remélem, hogy ez a néptáncos jegyzet segítségükre, segíségetekre lesz!

Kolozsvár, 2013 októbere

Könczei Csongor

Etnokoreológiai alapok

I. Bevezető kérdések

Mi a tánc?

A Magyar Értelmező Kéziszótár első meghatározása a táncot, mint főnevet, „a rendszeres zene vagy ének ütemére végzett ritmikus mozgás (mint művészet vagy szórakozás)”¹ jelentéssel írja le. Alapvetően igaz ez a meghatározás, hiszen **a tánc** tényleg **ritmikus és általában zenére történő mozgás**, viszont például egy katonai rezesbanda felvonulása is az, produkcióját – legyen az bármennyire művészi és/vagy szórakoztató – mégsem tartjuk táncnak. Kérdés, hogy miért? Mert a tánc ennél egy sokkal összetettebb jelenség, fogalmilag nem lehet ilyen egyszerűen körülírni. Mert a tánc egy **tudatos emberi cselekedet**, amelyik **lelki tartalommal bír**, s amelyik ezért egyúttal **a nonverbális kommunikáció eszköze** is, így annak meghatározása, hogy mi minősül táncnak, nagyban **függ a különböző társadalmi és kulturális, esztétikai vagy akár erkölcsi szempontoktól**. De mi is akkor a tánc, hol és hogyan is kezdődik, hol a határ például a hétköznapi mozgások és a táncnak nevezett, tartott jelenség között? Olyan kérdések ezek, amelyekre sokan és

¹ Magyar Értelmező Kéziszótár. Budapest, 1972: 1331–1332. Amúgy a 'tánc' szavunk valószínűleg francia eredetű német vendégszó: a 'tanz', 'tanzen' szavakból ered, a magyar nyelvben az írásos források szerint először 1350 körül bukkan fel, közhasználatúvá pedig a 16. századtól válik.

sokféleképpen reflektáltak, ezek közül íme néhány táncdefiníció, neves táncművészek, koreográfusok, tánckutatók és táncpedagógusok gondolatai:

„A tánc a legősbibb művészet. Míg a művészetek anyagát, kifejezési készségeit az emberi kéz alkotta, addig a tánc anyaga és eszköze maga az emberi test. Elsődlegességét a zene közelíti meg leginkább. A hangszer ugyan már emberkészítette tárgy, de az ének anyaga: fiziológiai adottság. Ez a rokonságuk oka a tánc és zene ősi kapcsolatának. Az éneklés, mint a beszéd, pszichofizikai működés. Tulajdonképpen az a táncolás is, csak más a kettőség fizikai felerésze, a kifejezés fizikai eszköze.”²

„A tánc: élő nyelv, amely az emberről beszél – művészi üzenet, amely a valóság talaja fölé emelkedik, hogy egy magasabb szinten, képekben és allegóriákban beszéljen az ember legbensőségesebb érzelmeiről és közlésvágyáról. Könnyen lehet, hogy a tánc mindekelőtt a kitérők nélküli, közvetlen kommunikációt kísérli meg. Hiszen hordozója és közvetítő közege maga az ember, kifejezésének eszköze pedig az emberi test, melynek természetes mozdulatai szolgálnak a tánc anyagául, ami az egyedüli anyag, mely az ember sajátja és sajátjaként is használhatja. Ez az oka annak, hogy a tánc és kifejezési formái oly kizárólagosan az emberhez és mozgáskészségéhez kötődnek. Ahol e képesség megszűnik, a tánc önnön alkotói és előadói lehetőségeinek korlátaival szembesül.”³

„...mitől tánc a tánc, amelyik ugyanazon fizikai hordozókat használja és a súlyhordozásnak, egyensúlynak és dinamikának ugyanazon szabályai érvényesek rá, mint amikor járunk, dolgozunk, játszunk, érzelmeket fejezünk ki vagy kommunikálunk? A

² Lajtha – Gönyey 1937: 85.

³ Wigman 2008: 150.

határvonal nincs pontosan meghúzva. A hétköznapi motorikus cselekvésektől eltérően a tánc kiválasztja, felerősíti, vagy pont fordítva, letompítja, elcsalja a gesztusokat és lépéseket, hogy egy megmintázott formát adjon, amely túllépi a haszonelvűséget.”⁴

Mi a néptánc?

Mit is nevezünk napjainkban néptáncnak? A kérdés leegyszerűsítve megválaszolható úgy, hogy a néptánc az a tánc, amit a nép táncol. Eltekintve az itt felmerülő két további kategória tisztázásától, azaz, hogy mit értünk külön-külön a nép, illetve a tánc fogalma alatt, a jelenlegi magyar néprajztudomány néptánc definíciójából kiindulva próbáljunk a kérdésre válaszolni. Pesovár Ernő írja, hogy a néptánc „a tágabb értelemben vett folklór egyik művészeti ága, amelynek tartalmi és formai jegyeit a mindenkori nép fogalmába tartozó társadalmi rétegek és csoportok változó tudatrendszere és esztétikai normái határozzák meg.”⁵ Azt nem tudhatjuk, hogy Pesovár Ernő mit ért a „tágabb értelemben” vett folklór és a „mindenkori” nép fogalmai alatt, de megállapíthatjuk, hogy a néprajzi szakirodalomban – és a köztudatban is – **az, amit „néptáncnak” neveznek/nevezünk, az a 19. század végére kikristályosodott közép-kelet-európai paraszti tánc kultúrára vonatkozik.** Hiszen szűkebb-tágabb régiónk 21. századi „mindenkori” népeinek élő tánc kultúrája egyrészt gyökeresen más, nem illeszkedik a régebbi tánc hagyományba, másrészt lassan megszűnik összetársadalmi tudás és gyakorlat lenni: tánc kultúránkat egy fokozott, napjaink társadalmi élete által elősegített „professzionizálódás” jellemzi, azaz csak a „profik”, a szakmabeliek

⁴ Prokosch Kurath 1960: 234.

⁵ Pálffy Gyula 2001: 111–112.

tudnak táncolni, a többség pedig elfelejt. Ez a folyamat korunk tánc-kultúrájának egészére vonatkoztatható, hiszen manapság, ha valaki valamilyen táncot – a polgári vagy latin-amerikai társastáncoktól a modern táncok széles skálájáig – el akar sajátítani, az csak a különböző táncanfolyamokon, megfelelő képzettségű táncszakemberek irányításával tudja elérni, s ezáltal önmaga is az adott táncműfaj „képzett” táncosává válik. Ugyanígy a hagyományos tánc-kultúra tudatos átörökítésének valamennyi formája (a tánccházról, a táncbórokól, vagy az iskolai, bizonyos esetekben tantárgyszerű oktatástól a hagyományőrző műkedvelő néptáncgyűtéseken át a hivatásos táncművészeti) elősegítette a gyakorlati néptánc-szakember, mint például a „néptáncoktató” megjelenését.

Mi a néptánc-hagyomány?

A néptánc-család kapcsolatos egyik, talán legnagyobb tévhit a tánc-hagyomány feltételezett „ősiségére” vonatkozik. Hogy létezik egy „autentikus”, „eredeti”, a különböző múltó divatok által nem érintett, évszázadokon keresztül őrzött „romlatlan” néptánc-hagyomány, mint egy érintetlen közösségi kincs. Csakhogy elfelejtik, hogy a hagyomány tulajdonképpen egy közösségi konszenzus, s ezért őseink tánc-hagyománya nem egyenértékű tánc-hagyományunk ősiségével! Hiszen **a kultúrát, s ezen belül kiemelten a zenei és táncos kultúrát mindig is a különböző divathullámok folyamatosan újító hatásai határozzák/határozták meg**, így a 19. század végére a Kárpát-medencében kikristályosodott paraszti, a szakirodalom, majd közvélemény által **„tradicionálisnak” mondott népi tánc-kultúránk sem egyéb az ezen folyamatos divathullámok által alakított európai tánc-kultúra egyik változatánál.**

Mert a magyar néptáncagyomány az európai táncművészet része. Csak sejtéseink vannak, hogy a honfoglaló őseink mit és hogyan táncolhattak, viszont bizonyított táncművészeti tényállás, hogy a hagyományos néptáncok legkorábbi rétegei már az európai késő középkor és reneszánsz táncművészetét őrzik. Például a táncok között oly népszerű moldvai csángó táncok a középkori Nyugat-Európa Balkánon fennmaradt táncai, a közép-erdélyi legényeseink a reneszánsz individualista táncművészetének az elmúlt évszázadokban, sajátos körülmények között igen magas táncművészeti fokra fejlődött változatai, sőt, a férfi-nő táncbeli összefonódása szintén reneszánsz találmány, azaz a férfiak nővel való párban táncolása kizárólag az európai táncművészet elmúlt néhány évszázados vívmánya, más (afrikai, ázsiai stb.) tradicionális táncművészetekben ismeretlen forma. Így képletesen fogalmazva: ahogyan latinul írunk, úgy „latinul táncolunk” is.

És mégis: létezik-e még élő néptánc? Például jelenleg egy falusi diszkóban néptáncot táncolnak? Igen is, meg nem is. Igen, ha úgy értelmezzük a néptáncot, mint a jelenlegi „mindenkori” néptáncművészetét. Nem, ha azt vesszük figyelembe, hogy **az élő néptánc egyik alapvető sajátossága a hagyományozódás**, azaz, hogy az „így kialakult évezredek és évszázados tradíciók továbbélése, a korábbi hagyományból sarjadó organikus és egyenetlen fejlődés, a kölcsönhatások, valamint a differenciálódás és integrálódás a táncfolklór alakulását és struktúráját meghatározó alapvető tényezők. Ezek eredményeként rajzolódnak ki a regionális táncművészetek körvonalai, az etnikus specifikumok és nemzeti jegyek.”⁶ Az élő néptáncművészet tehát mindig a maga természetes közegében vari-

⁶ Pálfi 2001: 111–112.

álódik, ismételten meg-megújul vagy átalakul, kapcsolódva a hagyományhoz. Ha a „tradicionális” kölcsönhatásokat felváltó újabb és újabb divathullámok hatástalanítják egy tánc kultúra differenciáló és integráló képességét, azaz, ha az illető tánc kultúra önmagát már nem képes reprodukálni, akkor felbomlik, megszűnik. És ebben az esetben nemcsak maga a tánc, mint a mozgáskultúra része, hanem az adott tánc kultúrához tartozó táncélet (így a hagyományos táncalkalmak, a táncillem, vagy a táncos szokásvilág) is felbomlik, megszűnik.

Van-e etnikus tánc?

A vegyeslakosságú mezősegi falvakban gyakori az olyan táncalkalom, ahol egyszerre táncolnak magyarok és románok, ráadásul ugyanazon muzsikára ugyanazt a táncot: a ritka szökös így bătuta, a korcsos pedig tărănăveana, egyszerre, egy térben, ugyanarra a dalamra. S ha megkérdezzük János bácsit, hogy a ritka szökös milyen tánc, akkor azt fogja válaszolni, hogy magyar, Ioan szomszédja pedig, hogy természetesen román tánc. És mindkettőnek igaza van! **Mert annyiban lehet etnikus egy tánc, amennyiben azt a táncoló közösség annak tartja.** A tánc kultúrában nem léteznek „fajtiszta”, „ősi”, csak egy bizonyos etnikumra vonatkozó táncok, ezek vagy időben, vagy térben keverednek. Lajtha Lászlót és Gönyey Sándort idézve: „Bizonyos táncmozdulatok eredetét és tulajdonát nem szabad egy néphez sem kapcsolnunk. Nem lehet egy bizonyos népnél keresnünk az első fejbőlintással való válaszadást, sem az ölelés karmozdulatát, a járás, szaladás, ugrálás adta tánclépéseket, az öröm, bánat és egyáltalán lelki állapot vagy érzelm tolmácsolásának első és közös mozdulatait. Ezek adják a népi tánc sokszor közös alap-

rétegét és kétségkívül régiebbek, mint akármelyik mai nép és kultúrája.”⁷ Martin György pedig tánc történeti szempontok alapján arra következtet, hogy „az a megállapítás, mely szerint Európa népei nem tudják, hogy mennyire rokonok egymással, a kisebb övezetekben belül még inkább érvényes s általában a táncra is áll. Kelet-Európa népei még nem tudják magukról, hogy sajátos nemzeti tánc-kultúrájuk mennyire közös gyökerekből táplálkozik s mennyire azonos módon zajlott le az egyedinek tartott és igen messziről, a homályos történeti múltból eredeztetett tánc-kultúrájuk, sajátosan egyedinek és egyszerinek vélt nemzeti táncuk kialakítása. A ténylegesen meglevő különbözőségeket az illető népek paraszttánc-kultúrája kisebb-nagyobb területeinek eltérő fejlődése, fáziseltolódása hozta létre. Lényegében tehát az elkésett fejlődésből adódó különbözőségeket az öntudatosodó nemzeti elit réteg domborította ki, ideologizálta és stilizálta politikai törekvéseinek megfelelően.”⁸

⁷ Lajtha – Gönyey 1937: 85.

⁸ Martin 1984: 354. És természetesen ugyanez a helyzet a népzenei kultúránkkal is, ahogyan azt Bartók Béla 1942-ben megállapította: „Az egyes nemzetek népzeneinek összehasonlítása azután tisztán megvilágosította, hogy itt a dallamok állandó csereberéje van folyamatban; állandó kereszteződés és visszakereszteződés, amely évszázadok óta tart már.” Lásd Bartók Béla: *A népzenéről*. Budapest, 1981: 86.

2. A magyar néptánc történeti rétegei és műfaji csoportjai

A Martin György⁹ nevével fémjelzett 20. századi néptánc kutatás a magyar néprajztudomány egyik legeredményesebb és világszerte elismert tudományága, amelyik a néptáncok elemzésében a magyar folklorisztikai és népzene kutató iskola eredményeit együttesen érvényesíti, s alapján strukturalista és összehasonlító módszereket alkalmazva a magyar (és kelet-európai) tánc kincs történeti stílusrétegeinek és főbb dialektusainak átfogó körvonalazását eredményezte. Ahogyan azt maga Martin írta: „Tánc folklorisztikánk a néptáncot és a népi tánc zenét, történeti fejlődésük, rétegződésük kérdéseit egymással szoros összefüggésben tanulmányozta, s a néptáncok életének, társadalmi szerepének kutatására különös gondot fordított. A néprajzi és tánc történeti kutatás eredményeinek egyeztetésével nagyjából körvonalazta a magyar tánc kincs történeti stílusrétegeit és főbb dialektusait. A szomszédos közép-kelet-európai népek tánc folklórájával való összehasonlító vizsgálatok főbb tánc fajtáink kialakulásának, fejlődésének tisztázását elősegítve hozzájárultak tánc kincsünk helyének, szerepének meghatározásához az európai tánc kultúrában és művelődéstörténetben.”¹⁰

⁹ Martin György (1932–1983) a magyar és egyetemes folklorisztikai kutatások kiemelkedő személyisége, akinek életműve a mai napig meghatározza a magyar néptánc kutatást.

¹⁰ Martin 1982: 90.

Rövid tánc történeti áttekintés

A tánc már az őskor óta szerves, mindennapi része az emberi kultúrának, a különböző kultikus és rituális szertartásokban betöltött fontos szerepét a fennmaradt képi ábrázolások bizonyítják. Az ókortól a képi ábrázolások mellett megjelennek az írott források is, például Homérosz leírta a görög harcosok fegyveres táncait, s tudjuk azt is, hogy eredetileg a 'kórus' szó körtáncához kapcsolódó éneket jelentett. Az ókori görögök különben már szólóban is táncoltak, s a kevésbé tánckedvelő rómaiak pedig a görög példából merítették a pantomimot. Az ókori keleti birodalmakban kezdődött el a hivatásos táncművészet története is, amikor az ősi mágikus szertartásokat felváltották a vallási szertartások, s ezek már hivatásos templomi táncosokat igényeltek. Az ókori hivatásos táncművészet megjelenésével a közösség és a tánc közvetlen kapcsolata részben megszűnt, s mivel a magas táncművészetet tanult „specialisták” művelték, szervezett formát kezdett ölteni a táncosok képzése is.

Az európai tánc kultúra történetében gyökeres változást hozott a kereszténység. A középkor kezdetén a táncnak és a hangszeres zenének a pogány rítusokban betöltött szerepét az egyház háttérbe szorította és tiltotta, a táncot, a táncmulatságot az ördögtől eredeztette. A magyar tánc történet legkorábbi forrásaiként ismert középkori zsinati határozatok is a templomban és temető kertben való táncolás tiltására vonatkoznak. (Ugyanakkor ezek az egyházi tiltások arról is tanúskodnak, hogy a kereszténység felvétele ellenére a magyarság körében tovább élt a szakrális helyeken való egykori pogány táncolás gyakorlata.)

Az ezredfordulón azonban enyhült az egyházi tiltás – sőt, templomi körmeneteken táncoló klérusokról is tudósítanak a források –, így a késő középkorban a tánc ismét a mindennapok fontos részévé vált. **Az európai középkor uralkodó tánc típusa a körtánc volt**, ismét Martint idézve: „A gyermekjátékokra is jellemző lánc formának az európai tánc kultúrában nagy múltja s máig jelentős szerepe van, míg másutt – Kisázsia kivételével – szórványosabb. Az antik tánc kultúra emlékei tanúskodnak korai virágzásukról. Még a középkori és reneszánsz táncokban (carole, branle) is uralkodó lánc-tánc formát az újkori párostánc divatok szorították háttérbe. Szívós, elemi formaként azonban koronként újjáéledt, s a paraszti táncélet a 19. századig még sokhelyütt megőrizte (német Reigen, Langetanz; francia rondes, farandole). Ma főként a Balkán s részint Kelet-Európa népi tánc kultúrájára jellemző (szerb kolo, román hora és szirba, bolgár horo, orosz horovod, szlovák koleso). A Kárpát-medencében a magyar, szlovák, román és délszláv énekes női körtáncok képviselik e régi táncforma maradványait. A leánykörtánc ma a népterület északi felére, valamint a Dél-Dunántúlra jellemző.”¹¹

A középkorban uralkodó lánc-táncok mellett **a 11. századtól tűnnek fel Nyugat- és Közép-Európában a páros táncra vonatkozó első utalások**. Eleinte a lánc-táncok egyik mozzanata, alkalmi epizódjaként fejlődnek, majd önállósulva, zeneileg, formailag szétágazva válnak lassú, egyöntetű sétáló-vonuló (basse danse, pavane), közepes tempójú, szabadabb ugrós (gaillarde, saltarello) és gyors forgó páros táncokká (tourdion, volta). A 13. századtól a hangszeres tánczene már írásban is fennmaradt, s ez – a korabeli kódexek táncra, táncos alkalmakra vonatkozó utalásai mellett – az európai

¹¹ Martin 1982: 93–94.

tánc kultúra fontos forrásának számít, amely alapján például megállapítható, hogy ebben a korszakban általános elvvé vált, hogy a csoportos táncot egy megelőző, nyugodt páros táncsal kezdjék. Így a késő középkori táncmulatságokban a fenti páros táncokat először táncpárokká kapcsolva, majd táncciklusokba szerveződve használták. Divatjuk a reneszánszban fejlődött ki, rohamosan terjedt Kelet- és Észak-Európa felé, s a Magyar királyság területére is korán eljutott. Királyi, főúri udvarok és a városi polgárság körében való megjelenésük nyoma már a 14–15. századtól jelentkezik, de széleskörű népszerűségükről csak a 16. századi dokumentumok – javarészt protestáns prédikátorok feddő intései, tilalmai – tanúskodnak.

Természetesen a középkorban nemcsak kör- és lánc táncokat, majd páros táncokat táncoltak. **A fegyvertáncokkal**, harci táncokkal a világ minden részén találkozhatunk. Korai virágzásukról az antik tánc kultúra emlékei éppúgy tanúskodnak, mint a germán tánc történet első adatai. Tágabb értelemben fegyvertáncnak szokták nevezni mindazokat a táncokat, amelyeket valamely fegyverszerű eszközzel (kard, fokos, balta, bot stb.) járnak, illetve amelyekben a ma használatos eszközt korábban fegyver helyettesíthette.¹² Például a 15. században nagyon kedvelt volt, csoportos vagy egyéni táncként egyaránt a látványos **moreszka**, amelynek nyomai Dél-Európában a pogányok és keresztények harcát jeleníti meg (egyik 20. századig fennmaradt változata a Korcula-szigeti *kumpanija*). A legáltalánosabbak az ún. **mutatványos** fegyvertáncok, amelyek egy-egy nagy ügyességet igénylő virtuóz mozzanattól állnak: a

¹² Európában többféle fegyvertáncforma maradványa előfordul. A nyugat- és közép-európai szabályozott szerkezetű, csoportos ún. lánc kard táncokban a kard vagy más eszköz (fakard, bot, pálca, abroncs) elsősorban a táncosok láncszerű összekapcsolódását szolgálja. A magyar tánc hagyományban ezt a formát csupán az erdőbényei *bodnártánc* képviseli.

földre tett eszközök körüli táncolásból vagy az eszköz láb alatti átkapkodásából. Ezért ezekből az eszközös, mutatványos fegyvertáncokból alakultak ki később a különböző ún. **ügyességi** táncok is.

A 17. századig a tánc- és zenekultúra, eleve a kultúra sokkal egységesebb volt: nagyjából ugyanarra a muzsikára ugyanúgy táncoltak a főurak, a városi polgárok és a falusi parasztok. A különböző társadalmi osztályok kultúrája az újkorban kezdett szétválni, akkor jelent meg a „magas” és a népi kultúra: a vezető arisztokrácia megteremtette a látványos udvari tánc kultúrát – ebben élen járt XIV. Lajos udvari balettje –,¹³ amelyik forrása lett a klasszikus balettnak,¹⁴ azaz a színpadi műtáncnak,¹⁵ **a néptánc pedig a 17. századtól tulajdonképpen megkésve követte és folklorizált formákban élte tovább a főúri udvarok tánc kultúráját, ugyanakkor hagyományaiban őrizte a régebbi korok tánc kultúráját.**

A barokk korszak legfontosabb társastánca a hármas ütembeosztású menüett, de közkedvelt volt a branle, a courante és a gigue, majd az új udvari táncokként divatba jövő bourrée, gavott, rigaudon, passepied és folia is. Azonban ezek az udvari táncok a 18. század közepén megszilárduló polgárság zene- és tánc kultúrájában veszítettek jelentőségükből. A nemzeti kultúrák kialakulásainak időszakában a népi eredetű táncok stilizált változatai váltak divatossá: így alakult ki az angol country dance-ből a francia contredanse, azaz

¹³ Érdekes tánc történeti adalék, hogy XIV. Lajos maga is táncolt ezekben az udvari balettekben, sőt, a „Napkirály” elnevezést egy *Éjszaka* című balettből kapta, ahol a napot alakította.

¹⁴ Az olasz társastáncot jelentő ’ballo’ szóból eredő balett táncművészeti műfajként drámai cselekmény bemutatására törekszik.

¹⁵ 1982 óta Jean-Georges Noverre (1727–1810), a klasszikus balett alapítójának tekintett neves francia táncmester, koreográfus és táncelméleti író április 29-i születésnapján ünnepli a világ táncos közössége, tánckedvelő közössége a Tánc Világnapját.

kontratánc típusa (például az écossaise, a cotillon és a quadrille),¹⁶ amelynek népszerűsége a 19. századig tartott,¹⁷ s így jelent meg a 18. század végén a német ländlerből a háromnegyedes **keringő**.

A francia forradalom után a társastánc fokozatosan elvesztette zártkörű jellegét, kötött formáit, a polgári társastánc-kultúra már szabadabb, kötetlenebb formákat követett. A 19. századi Európa „magas” tánc kultúráját is a táncból sarjadó és széles körben elterjedő társastáncok és nemzeti táncok jellemezték: a német keringő (vagy valcer), a lengyel **mazurka** és **polka**, a gyors tempójú francia **galopp** stb. (És ebben a korszakban virágoztak a magyar népies műtáncok is, a palotás, a körmagyar, a magyar kettős stb.) Ennek a „magas” tánc-kultúrának természetyszerű velejárója volt a nyilvános táncórát, táncanfolyamokat tartó polgári táncmesterek megjelenése, hiszen a különböző táncestélyek, táncrendezvények, azaz bálók táncoló közönségét először meg kellett tanítani ezekre a divattáncokra.

A 20. században felgyorsultak a táncdivatok, a jellemzően páros ütemű, egypáros kötetlen társastáncok helyett egyre inkább az egyéni mozgáselemek kerültek előtérbe. A század első felében meghatározó volt az **észak- és dél-amerikai társastáncok** hatása (charleston, onestep, foxtrot, tangó, rumba, szamba stb. hogy csak néhány fontosabbat említsünk), a második felében azonban már a boogie-woogie-ből és a swing-ből eredő **rock and roll** lett a meghatározó. A 20. század legújabb táncdivatjai pedig már semmilyen szinten nem befolyásolták a hagyományos magyar néptánc kultúrát.

¹⁶ A kontratánc olyan csoporttánc, amelyben két egymással szemben álló vagy két-két (négyzetben) szemben álló sor táncol. Sok benne a játékos elem, párcsere, sorváltás, láncfűzés a jellemző figurái.

¹⁷ Például a magyar reformkor egyik közkedvelt kontratáncának számító francia négyes mintájára állították össze társastáncaikat a 19. századi magyar táncmesterek, amelyek közül a legsikeresebb Szöllősy-Szabó Lajos *körmagyarja* volt.

A magyar tánckincs történeti rétegei

A honfoglalás előtti és kori magyar tánc kultúráról nem rendelkezünk történeti forrásokkal, ezért csak sejtéseink lehetnek, hogy mit és hogyan táncoltak a keletről jövő őseink. Például valószínűleg elterjedt használata volt a fegyvertáncoknak: erre utaló tény, hogy a tánc kultúránkban – Európa más tánc kultúráihoz képest – szokatlan bőségben maradtak fenn a rögtönzött botos és más férfitáncok, amelyek szerepe a Kárpát-medencétől nyugatra, északra és délre csekély, gyakoriságuk kelet felé viszont megnő.

A magyar tánc kultúrára vonatkozó első írásos feljegyzések a késő középkorból származnak, viszont csak a 16. századtól szaporodó tánc történeti források tették lehetővé – a később felgyűjtött néprajzi anyag segítségével – a magyar tánc kultúra történeti fejlődésének és rétegződésének körvonalazását. Ennek eredményeképpen a magyar néptáncokat két nagyobb történeti rétegbe, a **régi** és az **új stílusú táncok** csoportjába soroljuk. Tánc kultúránk már forrásokkal is követhető ötszáz éves újkori történetében a 18. század második fele látszik a legfontosabb változásokat eredményező metszetnek. Az ún. „rég i tánc rétegbe” soroljuk azokat a táncokat, amelyek a 18. század második felénél korábbi eredet és kialakulás nyomait világosan viselik. Az újabb stílus rétegbe viszont azok a táncok tartoznak, amelyek kialakulása és elterjedése a 18. századtól egyre bővülő történeti forrásanyaggal már biztosan nyomon követhető, vagyis amelyeknek a 18. század utolsó évtizedeitől a 19. század folyamán érlelődött ki a 20. századig vezető formájuk.¹⁸

¹⁸ Martin 1990: 279–280.

A régi táncréteg

Ahogy már említettük, a kultúrát, s ezen belül a tánckultúrát mindig is a különböző, esetünkben Nyugat-Európából jövő divathullámok folyamatosan újító hatásai befolyásolták, határozzák/határozták meg. Így magyar vonatkozásban a legrégebbről adatolható tánc típusa a középkori Európában általános **kör-** és **fűzértáncok** típusa. Ennek nyomait őrzik a leánykörtáncaink, a karikázók, s ez a tánc típus maradt a mai napig domináns a Kárpátokon túli balkáni tánc kultúrákban,¹⁹ mivel a török hódoltság elzárta az újabb (például a reneszánsz páros tánc) divathullámokat, így tulajdonképpen megőrzött egy középkori táncfajta.

A középkor régi fegyvertánc típusai az **eszközös pásztortáncainkban** és az **ügyességi táncainkban** élnek tovább. Martin írja, hogy „e mutatóványos és küzdő karakterű táncok sorában kiemelkedő jelentőségű a tánc történeti forrásainkban megörökített **hajdútánc**, amelynek névadói a 16–17. századi Magyarország gazdasági és katonai életében fontos szerepet játszó hajdúk. Ennek megfelelően elsősorban a hajdúk fegyveres pásztori-katonai táncát jelentette, de tágabb értelemben a korszak általános népies tánc stílusát is jelölte, ugyanis eszköz nélküli férfi-, valamint páros táncként is említik a leírások, sőt hajdútáncos asszonyokról is megemlékeznek. A néhány tucat említés, leírás, ábrázolás és dallamfeljegyzés csaknem két és fél évszázadot fog át Mátyás korától a Rákóczi-szabadságharcig. E korszak nevezetes történelmi személyiségeihez (Kinizsi, Dózsa, Balassi, Thurzó Imre, Zrínyi, Esterházy Pál, Kemény János) is kapcsolódó adatok a tánc-

¹⁹ Lásd például a moldvai csángók körtáncait.

stílusnak az egész társadalmat átszövő divatjáról tanúskodik.”²⁰ A hajdútánc tehát az eszközös pásztortáncaink egyik közvetlen történeti előzménye, küzdő jellegét leginkább a **botoló** tánc típusa őrzi.

Szintén a régi táncréteghez és a pásztortáncaink eszköz nélküli rokonsági körébe tartoznak az **ugrós** és **legényes táncok**, amelyek – a történeti hajdútáncsal és pásztortáncokkal megegyezően – szóló, csoportos és páros formában is élnek. Az ugrósok a magyar tánc kincs régi rétegének legfontosabb családját jelentik, amelyeknek különböző nevű tagjai főként a nyelvterület nyugati és déli részén élnek, a régi táncstílus legfejlettebb ágát pedig az erdélyi legényes táncok alkotják. A gyors tempójú, nyolcados metrumú és dúvó kíséretű erdélyi sűrű legényesekben (csürdögölő, sűrű tempó, pontozó, magyar legényes stb.) érvényesül a tánc és zene illeszkedésének legtökéletesebb fokozata, improvizatív jellege ellenére is szigorúan alkalmazkodik a kísérő dallam tagolódásához. Az erdélyi legényes táncok továbbfejlődött ágát az ún. „lassú legényesek” jelentik (ritka tempó, lassú pontozó, lassú magyar stb.), amelyek már az új táncstílus zenei, formai, ritmikai

²⁰ Martin 1990: 295. Például 1572-ben, Pozsonyban, Rudolf császár koronázásán Balassi Bálint (1554–1594) nagy sikert aratott juhásztáncával, erről Istvánffy Miklós (1538–1616) történetíró emlékezik meg a *Historia de rebus Ungaricis* 25. fejezetének elején (az eredetiben latinul): „Eltávolítva az asztalokat, a fiatal bajnokok, a jeles férfiak serdülő ifjúsága táncba kezdett a palota nagytermében. Közöttük volt Balassi Bálint, az imént kegyelmet nyert János fia, aki 22 éves volt ekkor, s aki oly táncsal nyerte el a pálmát, melyet a külföldiek közönségesen magyar táncnak mondanak, mi pedig a juhászok sajátos és külön táncának. A császár és király és a többi fejedelmek nem kis gyönyörűséggel szemlélték, amint Pánt és a szatírokat utánozta, leguggolva majd magasba szökve, majd szétterpesztett lábbal a földre dobbanva.”

jegyeit előlegezve a verbunk táncokhoz való átmeneti láncszemet jelentik.²¹

Ugyancsak a késő középkorig vezethetők vissza a **régi páros táncaink**. Ezek között megkülönböztetjük a királyi, főúri udvarokból ismert lassú, egyöntetű, oszlopban vonuló táncokat (gondoljunk például a gyimesi kettős jártatójára), a fegyvertánc-hagyományokba gyökerező küzdő karakterű, de már az agresszív csalogatásra épülő páros táncokat (mint például a felső-Tisza-vidéki cigányok páros botolója), a reneszánszra oly jellemző gáláns udvarló-szerelmi ugrós páros táncokat (például a kanásztáncok páros változatai), valamint az európai reneszánsz táncművelés találmányaként tárgyalt zárt összefogódzású és immár páros forgású táncokat (erre jó példa a marosszéki forgató).

A késő középkorig visszavezethető régi táncfajták típusai egymással összefüggő láncolatot alkotnak annak ellenére, hogy területileg sokfélék, s típusaik, altípusaik a zenei és szerkezeti fejlettség, formagazdagság különböző fokozatait őrzik. Régiesebb típuscsaládjait (pásztortáncok, ugrós táncok) még a műfaji-formai kialakatlanság, a többalakúság jellemzi, a fejlettebbek viszont már homogén, tiszta műfaji kategóriák (legényes táncok, régi páros táncok). A régi rétegbe tartozó táncainknak ezt a sokrétűségét tükrözi e táncokat kísérő dallamok összetétele is, amelyek a magyar népzene régi,

²¹ A két tánccsalád (legényes és lassú legényes) egyes típusai a Mezőségen olykor táncpárként összekapcsolódva (például sűrű és ritka tempó, sűrű és ritka fogásolás stb.), máshol – például Kalotaszegen vagy a Maros-Küküllő mentén – pedig etnikus-regionális megoszlásban élnek (például a kalotaszegi legényesnek nincs lassú változata, de a helyi románság táncolja a 'de ponturi' nevű ritka legényest, a Kis-Küküllő menti pontozó, azaz „magyaros” lassú párja, a szegényes Vízmelléken nem, csak a Kutasföld falvaiban ismert).

keleti eredetű stílusrétege mellett az európai középkor, reneszánsz és barokk tánczenéjének a nyomait is őrzi.

A magyar népcsoportok eltérő történeti-társadalmi-kulturális fejlődéséből adódó különbségek kiegyenlítődése a 19. század folyamán ezeket a táncokat már alig érintette, mert az egységesebb új stílus háttérbe szorította a régit. A régi táncok fejlődése megrekedt, egyre inkább a peremvidékekre szorulva, szigetszerűen vagy csak a parasztság hagyományőrzőbb rétegei körében éltek tovább speciális alkalmazásban, s olykor a Kárpát-medence más nemzetiségeinek vagy szomszédnépeink táncikcsébe átszűrődve maradtak fenn. Régi táncfajtáinkhoz szorosan kapcsolódnak a szomszédos kelet-európai népek táncikcsének bizonyos típusai. A körtáncok és fegyvertáncok, ugrós táncok esetében még távolabbi, keleti és balkáni kapcsolatok is mutatkoznak, a nyugati táncdivatok hullámai elsősorban a régi páros táncokban éreztetik hatásukat, amely hatások egyszersmind előkészítették új stílusú nemzeti tánc kultúránk kialakulását is.

A régi táncok regionális elterjedése, megoszlása sajátos képet mutat. Az archaikusabb típuscsaládok (leánykörtánc, pásztortánc, ugrós táncok) a Dél-Dunántúlon, az Alföldön és a Felföldön élnek. A régi nyugati hatásokkal átszíneződött gazdagabb, fejlettebb, s már az új táncstílus felé vezető típusok viszont (legényes táncok, régi páros táncok) javarészt Erdélyben maradtak fenn, amelynek egyik történeti okozata az önálló erdélyi fejedelemség, s a fejedelmi reneszánsz udvar létevel is magyarázható.²²

Mindezt így foglalja össze Martin: „A kettős – történeti és földrajzi – értelemben vett átmenetiség jelenti e táncdialektus legfőbb

²² Martin 1990: 280.

sajátosságát, s ez legjobban az egyes történeti korszakok és területek jellemző műfajainak, táncformáinak jelenléti arányában és szerepében tükröződik. A balkáni népeknél máig uralkodó, legfőbb középkori táncforma – a kollektív lánc-körtánc – nálunk már régóta csak mellékes, kiegészítő szerepet kapott a táncéletben, de mégsem veszett ki teljesen, mint Közép- és Nyugat-Európában. A régi fegyvertáncok és férfitáncok individuális műfaja minden európai tájnál nagyobb bőségben fordul elő. Szerepük a Kárpát-medencétől nyugatra, északra és délre csekély, s gyakoriságuk kelet felé növekszik. A kelet-európai kapcsolatokról tanúskodó régi férfitáncok fennmaradása a török háborúk továbbélő hatásának tulajdonítható. A legfontosabb újkori műfaj, a párostánc helyi formái domborítják ki legjobban az átmenetiséget. A reneszánsz idején kivirágzó udvarló- szerelmi jellegű, individuális, kötetlen szerkezetű forgós párostáncok Nyugat- és Közép-Európában már régóta újrászabályozott, merev struktúrájú, kollektív formákat öltöttek, a Balkánon pedig el sem terjedtek. A Kárpát-medencében viszont még a legújabb kori, nemzeti színezetű formáik is megőrizték a reneszánsz párostáncok felszabadult, individuális érzésvilágát, improvizatív karakterét. A táncok kollektív kötöttségét híven megőrző balkáni táncvilágtól éppúgy elüt táncaink improvizatív, individuális természete, mint a Nyugat- és Közép-Európában másodlagosan megmerevedő, szabályozott struktúrájú, ismét kollektivizálódó párostáncoktól.”²³

²³ Martin 1982: 91.

1. táblázat

A régi táncréteg

- körtáncok
- eszközös pásztortáncok
- ügyességi táncok (kanásztánc, mutatványos táncok, fegyvertánc stb.)
- ugrós-legényes tánc típus:
 - ugrós táncok
 - erdélyi legényes táncok
- régi páros táncok:
 - a lassú, egyöntetű, szlopban vonuló táncok
 - küzdő karakterű páros
 - ugrós páros
 - zárt összefogódzású forgós-forgató táncok

Új magyar táncstílus

A tánc kultúránk történetében lezajlott átalakulásról tanúskodnak új táncstílusunk reprezentatív típusai, a 18. század második felétől nyomon követhető **verbunk**, a 19. században kiteljesedő **csárdás**, valamint a magyar romantika nemzeti tánca, a **népies műtánc**.

A táncos ízlés változását tükröző új néptáncstílus kialakulása nem elszigetelt jelenség, hanem szerves része annak az általánosabb érvényű tánc történeti folyamatnak, mely Európa-szerte kimutatható. Ennek az új tánc hullámnak közös vonása, hogy a korábbi hagyományból szervesen bontakoztak ki a kor igényeinek megfelelő, korszerű formák, meghatározva a néptánc további alakulását, a néptáncból sarjadó társastáncok és nemzeti táncok jellemző vonásait. E sokrétű, gyökereikben szerteágazó népi-nemzeti táncstílusok európai példáiként a keringőt, mazurkát és polkát idézhetjük. Mindegyiknek megragadhatók ugyanis az előzményei a korábbi hagyományban, s jól szemléltetik a népi-nemzeti karakterű táncok kialakulását, valamint azt, hogy mint divatos társastáncok szélesebb körben is elterjedtek. A verbunk és csárdás előzményei ugyanis csak kimutathatók a korábbi hagyományban, a Kárpát-medence régi stílusrétegébe tartozó férfitáncokban (a verbunk esetében elsősorban a lassú legényes táncokban), illetve a páros táncokban.²⁴

Martin így jellemzi az új magyar táncstílust: „Az új táncstílus kialakulása annak a 18. században meginduló gazdasági-társadalmi változásnak a következménye, amely parasztságunk életmódját, kultúráját, életszemléletét, ízlését a 19. század folyamán fokozatosan átalakította. Ez a táncstílus a falusi életforma zárt, önellátó,

²⁴ Pesovár Ernő 1990: 363.

kötött jobbágyparaszti kereteiből fokozatosan kiszabaduló, öntudatosodó, individualizálódó, s az egységes nemzeti kultúra áramába bekapcsolódó új paraszti magatartás táncbéli kifejeződése. Az új táncokhoz az érett verbunkos zene,²⁵ a népies műdaltermés, a hangszeres műcsárdás zene, valamint a parasztdal új stílusa kapcsolódik kizárólagos, egymással összefonódó kíséretként. E négy egymást követő – s árnyalatnyi fokozatokban eltérő – zenei kategória a 20. századi paraszti tánc kultúrában már teljesen differenciálatlanul él egymás mellett, s szabadon kapcsolódik az új táncok bármelyik, egyszerre több típusához is. Az új tánczene átfogó ritmikai vonása a 4/4-es ütemű, augmentált (ritmikailag kiszélesedett), negyedes metrikájú, ún. pontozott ritmus, mely az énekelt dalok szövegi szótaghosszúságához való alternatív illeszkedése miatt kapta az „alkalmazkadó” jelzőt. A törvényszerű ritmikai ingadozás azonban nemcsak a vokális dalokban érvényesül, hanem a hangszeres előadású tánczenén is átüt, s a pontozás különösen a sorvégző kadenciáknál domborodik ki. A friss csárdás 2/4-es zenéjében a pontozás a sor- és ütemkezdeteknél mintegy megmerevedve fokozza a zene lüktetését. Az új táncok zenéje formailag is módosult a régiekéhez képest. A régi tánczene zömében 2/4-es, 8 ütemes, 2 soros, izopodikus²⁶ periódusok egyhangú fűzéséből épül fel, míg az új táncok zenei alapegységei a 4/4-es ütemű, 4 soros (ismétléssel 6 soros), 12-18 ütemes, gyakran heteropodikus strófák. A ritmikai alapértékek kitágulásával a tánczenei egységek terjedelme is megnövekedett: a rövid, 8-10 másodperces periódusokkal szemben már a hosszabb, 22-32 másodperces strófák az új tánczenei fo-

²⁵ A „verbunkos zene” a 18. században kibontakozó tánczenei forma, amelyről a korszak hangszeres stílusát verbunkos stílusnak mondhatjuk.

²⁶ Izopodikus = azonos ütemű.

lyamat alapegységei. A régi táncdallamok javarészt két- és négyütemes felépítésével szemben az újban a soronkénti háromütemesség (tripodia) válik jellemzővé. A vonós cigányzenekari kíséretben egységesedő kétféle jellegzetes tempó a méltóságteljes, patetikus lassú (verbunk és lassú csárdás) és az azt követő felszabadult, lüktető gyors tempó (friss csárdás).²⁷

A páros táncaink legújabb típusát képviselő **csárdás** tehát a korábbi hagyományt átértékelő stílusváltás eredményeként jelent meg paraszti tánc kultúráinkban, s vált egyúttal a magyar romantika nemzeti táncává. A régi stílusú páros táncok és a csárdás szerves kapcsolatát, valamint az átalakulás egyes fázisait a legszembetűnőbben az erdélyi tánc hagyomány őrzi. Itt ugyanis a 20. században még egymás mellett élnek a korábbi történeti periódust képviselő forgós-forgatós táncok, valamint a csárdás jegyeit már magukon viselő vagy egyértelműen csárdásnak nevezhető változatok. Erdélyi tánc hagyományával ellentétben a magyar nyelvterület más területein az uralkodó szerepet játszó csárdás már magába olvasztotta, illetve teljes egészében kiszorította a forgós karakterű páros táncok korábbi rétegét.

„A 18. századi verbuválások során a parasztság körében élő férfitáncok a közfigyelem előterébe kerülnek. A 18–19. század fordulóján fellángoló rendi nemzeti tudat a verbuválásoknál alkalmazott paraszttáncot azonosítja a magyar katonatánc fogalmával s mint ilyen a nemzeti tánc és zenei karakter egyik jelképévé avatja. Az individuális, kötetlen szerkezetű **szóló verbunk** mellett a verbuválások látványosságának és hatásosságának fokozására megjelennek a csoportos, szabályozott **körverbunk** formák is. A népi- és nemzeti

²⁷ Martin 1982: 105–106.

tánc- és zenekultúra megteremtésének reformkori törekvései elsősorban erre a hagyományra támaszkodnak egyik forrásként.”²⁸

Ahogy már említettük, a **népies műtánc** a 19. század első felének nemzeti törekvései hatására induló folyamat eredménye, amikor a táncot hivatásszerűen űző táncmesterek a néptánc motívumaiból, azok módosított változataiból, külföldi minták (olasz, német, francia koreográfiák) hatására, sokszor idegen lépések magyarosításával, színpadi vagy szalontáncokat szerkesztettek. Ilyen népies műtánc például a körmagyar, a palotás vagy a magyar kettős.

2. táblázat

- Új magyar táncstílus
- verbunk: – kötetlen szóló verbunk
 – szabályozott körverbunk
- csárdás
- népies műtánc

²⁸ Martin 1982: 109.

A tradicionális tánc kultúrába került polgári társastáncok

A régi és új táncrétegen kívül létezik a magyar táncgyományban egy heterogén, különböző eredetű táncanyag, amelynek képviselői a magyar tánc történeti fejlődés főáramán kívül maradvánva nem épültek be szervesen tánc kincsünk általános törzsanyagába. Olyan jövevény táncokról van szó, amelyek az asszimiláció és folklorizáció szűrőjén nem vagy alig estek át, illetve csak rövidebb ideig játszottak alkalmi szerepet a táncéletben, vagy csupán egy-egy népcsoportra korlátozódik használatuk. Ilyenek például a nyugati eredetű táncas társasjátékok, a céhes eredetű és már említett erdőbényei bodnártánc (valószínűleg egy ilyen céhes tánc maradványa a gyergyócsomafalvi Köllők-tánc is), a közép-európai jellegű (németes-polgáris) szabályozott szerkezetű, egyöntetű párostáncok (például a gólya vagy a hétlépés), a népies műtáncok (például a körmagyar), valamint némely keleti és déli magyar népcsoport (bukovinai székelyek, gyimesi csángók, szlavóniai magyarok) tánc kincsébe beszűrődő újabb balkáni lánctáncok.²⁹

Tánc kultúránk történetében és a táncgyományban egyaránt kimutathatók az európai táncáramlatok hatásaként a történelmi társastáncok nyomai, mint a tradicionális tánc kultúrába bekerült polgári társastáncok előzményei. Például a 17. században a lengyel táncok és kontratáncok megjelenése jelzi az európai táncdivat újabb hullámát. A 17. századi tánczene polonicái, és a főúri körökben népszerű lengyel táncokról szóló feljegyzések ennek első jelei; Apor Péter *Metamorphosis Transylvaniae* művében az *egeres*, *süveges* és *lapockás* táncokról írva a korabeli divattos kontra táncok vál-

²⁹ Martin 1990: 279–280.

tozatait örökítette meg. E kontratáncok emléke él a táncfolklórban is, elsősorban néhány szokásalkalomhoz kötődő *szertartásos* vagy játékos táncban, ilyenek a menyasszonyfektető *gyertyás tánc* vagy a párválasztó *párnás tánc*. S amíg a történelmi társastáncok e korábbi formái teljes egészében felszívódtak tánc kultúránkban, vagy jelentős mértékben asszimilálódtak, addig a 18–19. századi *polgári társastáncok* zömét (keringő, mazurka, sottis, polka stb. különböző változatai) a folklorizálódás kezdeti stádiumában örökítették meg az elmúlt évtizedek gyűjtései.

Összegezés

A magyar tánc kincs régi rétege egy olyan késő középkori és reneszánsz tánc kultúrát őriz, amelynek nyomai Nyugat-Európában már rég eltűntek, viszont térségünkben – a sajátos történelmi és társadalmi folyamatok miatt – különböző formákban és változatokban fennmaradtak, sőt, a régi táncrétegre szervesen ráépülő új táncstílus is magában hordozza ennek a jegyeit. Ezért a jelenből visszatekintve úgy tűnik, hogy a Kárpát-medence, s ezen belül Erdély elmúlt néhány évszázadának viharos történelme a néptánc kultúránkra ki-mondottan termékeny hatással volt: a magyar tánc kultúra földrajzilag két nagy európai tánc tartomány között, azok érintkezési területén helyezkedik el, így a különböző korokban a különböző divathullámok és tánc stílusok átvétele és keveredése, ugyanakkor integrálása a régi tánc kincsbe egy Európában talán páratlanul fejlett, gazdag és változatos tánc kultúrát eredményezett.

Avagy Martin György szavait idézve: „A közép-európai és dél-kelet-európai tánc dialektus egymástól a történelmi fejlődés eltérő üteme miatt alapvető vonásokban különbözik. A közép-európai

tánc kultúrákban kissé lassabban, de szinte maradéktalanul végbe-
mentek a meggyorsult újkori nyugati, polgári jellegű fejlődés folya-
matai. A délkelet-európai táncdialektus viszont a török hódoltság
miatti hosszú, kényszerű stagnálás következtében a régi középkori
táncformákat napjainkig fenntartotta. A magyarság s vele együtt a
többi Kárpát-medencében élő nép tánc kultúrája viszont az említett
két nagy terület mezsgyéjén a közép- és újkori átmeneti állapotát
sokáig megtartva alakult sajátos táncdialektussá.”³⁰

³⁰ Martin 1982: 90.

3. A magyar táncdialektusok³¹

A magyar tánckincs történeti rétegei és műfaji csoportjainak áttekintése után röviden felvázoljuk tánc kultúránk táji tagoltságát is. A tánc kultúra táji tagoltsága szorosan összefügg egy-egy vidék népének történeti-társadalmi fejlődésével. Az egyenlőtlen fejlődés okozta vidékenkénti fáziseltolódások néptáncaink történeti alakulásának olyan mozzanatait világítják meg, amelynek megközelítését a gyér tánc történeti emlékmennyiség alig teszi lehetővé.

A magyar táncdialektusok sajátos arculatának kialakulása a történeti fejlődés során működő elkülönítő és egységesítő tényezők együttes, gyakran egyidejű hatásának köszönhető. E tényezők közül elsősorban az egyenlőtlen fejlődést, a táncdivathullámok terjedését és más népekkel való kölcsönhatást emeljük ki:

a) **A magyar nyelvterület különböző részei más-más mértékben, egymáshoz képest fáziseltolódásban fejlődtek.** Ami az egyik vidék tánc kultúrájában gyorsan ment végbe, az a másikban lassan vagy egyáltalán nem érvényesült. Az ún. „peremvidékek” (például a Székelyföld, Palócföld, Őrség, a szlavóniai magyarság vidéke) a magyar nyelvterület központi részétől távol, az országos vérkeringésbe kevésbé bekapcsolódva, lassabban fejlődve olyan régies vonásokat őriztek meg, amelyek a központi területről már régen eltűntek. Ebből adódik például az a tény, hogy a történeti forrásokban gyakran említett körverbunk ma csak a Kárpát-medence két egymástól távol eső pontján található meg hagyományos formában: az Észak-Dunántúlon és az északkeleti Felvidéken. Más

³¹ Martin 1990: 390–393.

területeken csupán szórványos emlékeivel vagy mesterségesen felújított változataival találkozhatunk.

b) A történeti korszakokként jelentkező táncdivathullámok is hozzájárultak a magyar tánc kultúra szétagolódásához, illetve egységesüléséhez. Hatásukra egy-egy terület régi táncgyománya teljesen felmorzsolódott, míg más vidékekre e divatok teljesen hatástalanok maradtak. A különféle divatszerű jelenségek egymásra rétegződve, sajátos felépítést alkotva határozták meg egy-egy táj tánc kultúráját. A Dél-Dunántúlon például a múlt század második felében felbomló régies pásztorkultúra a falusi parasztság tánc kincsébe behatolva olyan divatját, reneszánszát eredményezi a régi stílusú tánc kincsnek, hogy ez csaknem egyenrangúvá lett a 19. század folyamán egyeduralomra jutó új stílusú csárdás- és verbunkanyaggal. Ez a régies kanásztánc-, ugrós-divat a század végén találkozik az itt is terjedő, a tánciskolák közvetítette polgári divattáncokkal (különösképpen a polka különböző fajtáinak hatásával).

c) A más népekkel való érintkezés, kölcsönhatás, keveredés szintén hatott tánc kultúránk táji változatainak kialakulására. A bukovinai székelység arculatát például elsősorban az határozza meg, hogy a soknemzetiségű Bukovinában különböző népek hatásának volt kitéve. A régies székely anyagot e hatások mintegy kétszáz év alatt csaknem teljesen elborították. A néhány székely eredetű régies tánc típus, a silladri elszigetelődött az erdélyi székely anyagtól, s lényegében egy korábbi, 18. századi állapotban rekedt meg. Ugyanakkor tánc kultúráját átszínezték a román (főleg a balkáni jellegű lánc táncok) és rutén hatások és emellett a lengyel és német közvetítésű nyugat- és közép-európai jellegű polgári társastáncok is.

Az egyenlőtlen történeti fejlődésből fakadó fáziseltolódások, a különböző mértékben ható táncdivatok s a környező népekkel kialakult

kölcsönhatások tehát **kisebb-nagyobb táji különbségeket eredményeztek tánc kultúráinkban**. E táji különbségek s az általuk kialakult táncdialektusok határai nem egyformán élesek, s gyakran inkább egymásba való fokozatos átmenetet mutatnak. Az Alföld tánc kultúrájának táji tagoltsága például kevésbé érezhető. E területen belül különös jellegzetességekkel kitűnő egységet alig különböztethetünk meg. A Palócvídéken, a Dunántúlon és Erdélyben azonban egymástól határozottabban elütő kisebb dialektusokat is találunk. A Felvidéken és Erdélyben ez a különbözőség néha falvanként is feltűnően éles. A táncdialektusok határait emiatt nem mindig tudjuk világosan meghúzni. Ehhez a tánc- és táncművészeti jelenségek összességét kell figyelembe venni, s a döntő fontosságú szempontokat kell kiválasztani.

A táncdialektusok arculatának meghatározásánál a legfontosabb szempont maguknak a táncoknak a részletes vizsgálata. A határok legkönnyebben a tánc típusok változatainak vizsgálata, összehasonlítása nyomán, illetve ezek megléte vagy hiánya alapján rajzolhatók meg. A viszonylag egységes magyar tánc kincs földrajzi tagozódásának vizsgálatát legkövetkezetesebben úgy tudjuk elvégezni, ha a mindenütt élő főbb tánc típusaink változatait vetjük össze egymással, s a változat csoportok földrajzi elterjedése magától értetődően megvilágítja a határokat. Emellett támaszkodnunk kell a különleges, kevésbé általános tánc fajtákra is, amelyek csak egy-egy területre érvényesek.

Az alábbiakban vázaltszerűen összefoglaljuk azokat a tényezőket, amelyeket a tánc típusok meghatározásánál elsősorban figyelembe kell vennünk. Ezek azok a tényezők, amelyeknek kisebb-nagyobb módosulásai alapján beszélhetünk egy tánc típus altípusairól, változat csoportjairól, s ezek szolgálnak eszközül a táncdialektusok meghatározásához is.

1. **A táncnév, a tánchoz kapcsolódó terminológiai anyag s a hozzá fűződő népi tudásanyag.** Már a táncnevek egyszerű térkép-re vetítésével is jellegzetes foltok bontakoznak ki. Bizonyos nevek használatából sajátos önálló kulturális fejlődésre, táji elkülönülésre lehet következtetni.³²
2. **A táncnak a paraszti táncéletben betöltött helye, szerepe.** Például a közép-erdélyi területen elterjedt legényes tánc szerepe kettéosztja e meglehetősen nagy területet. A Kolozsvártól nyugatra eső kalotaszegi falvakban a legényest ma már csak külön megrendelésre járt mutatványos táncként alkalmazzák egyes jó táncosok. A Mezőségen azonban a tánciklusok kezdőtáncaként, a páros táncot bevezető szerepben találjuk meg a falu legénységének szinte teljes részvételével.³³
3. **A tánchoz kapcsolódó zenekíséret.** Csupán egyazon tánc tempóbeli eltérései nyomán is határokat húzhatunk. Így például a csárdás leglassúbb változatait a magyar nyelvterület keleti részén, Erdélyben találjuk. Az alföldi, Tisza-vidéki csárdások ezeknél gyorsabbak. Végül nemzeti páros táncunk leggyorsabb tempói (lassú ♩ = 160–180, friss ♩ = 200–240) elsősorban a Dunántúlon használatosak. Még feltűnőbb különbségek adódnak a táncok jellegzetes dallamkincsét vizsgálva. Egyazon tánc típus táji változataihoz eltérő dallamkategóriák kapcsolódhat-

³² A néprajztudományban ezt az összehasonlító kutatási módszert kartográfiai módszernek nevezik.

³³ Martin Györgynek ez a megállapítása az 1960-as és 1970-es évek erdélyi gyűjtőútjain alapszik, az 1990-es évektől a fokozatosan felbomló tradicionális tánc kultúra miatt a legényest már Mezőségen is „csak külön megrendelésre járt mutatványos táncként alkalmazzák egyes jó táncosok”.

nak. Az ugrós tánc típust például Somogyban túlnyomórészt népzenei régi stílusú táncdallamaira, főként kanásztáncnótákra járták. A Kelet-Dunántúlon és Bácskában a régi dallamok mellett vegyes és új stílusú zenét, valamint idegen marsdallamokat használnak kíséretül. A Rábaközben szinte kivétel nélkül németes indulózenére táncolják ezt a táncfajtat.³⁴

4. A táncok szerkezeti felépítése. A zenével való összefüggés különböző fokozatai, a kötött és kötetlen szerkezetű alakulatok közötti számtalan átmeneti lehetőség is alkalmat ad a táji különbségek körvonalazására. A rábaközi kötött szerkezetű verbunktípust például a Szigetközben szerkezetileg lazább – a gyors részben kötetlenebb felépítésű – körverbunk forma váltja fel. A kelet-dunántúli háromrészes karikázó a Duna bal partján fekvő Kalocsa vidékén kétrészes változatban fordul elő éppúgy, mint Somogy megyében. A mezőszéki lassú és friss részre tagolódó legényes formával szemben Kalotaszegen egyrészes – csak gyors – formával találkozunk.

5. A táncok motívumkincse. Ez az egyik legkézzelfoghatóbb támpont a táji különbségek meghatározásánál. Az ugrós tánc típus táji altípusainak eltérései elsősorban a motívumkincs szerkezeti fejlettségével mérhetők. A legegyszerűbb motivikájú Somogy-Baranya megyei kanásztánc- és verbunkváltozatokkal szemben már fejlettebb, bővített szerkezetű motívumok is jellemzik a rábaközi dust és a sárközi-Duna menti három-

³⁴ Erdélyben is például a mezőszéki lassú csárdás dallamok között sokkal több a régi stílusú, mint a kalotaszéki csárdás dallamok között, ahol már az új stílusú dallamok a dominánsak.

ugrósokat. A közép-erdélyi legényesek motívumkincs szempontjából is két altípusra oszthatók. A mezősegi és dél-erdélyi legényesekben még jelentős szerepe van az egyszerű, 2-4 tagú motívumoknak, a kalotaszegi legényesben már szórványosabbak, és jórészt összetett motívumok formájában jelentkeznek. A szerkezeti fejlettség mellett a motívumkészlet gazdagsága, illetve szegénysége is jellemző lehet a táncok táji változataira. A nyugati és középső dialektusterület lassú csárdásai például éppen a motívumkincs bősége tekintetében jelentősen különböznek. A dunántúli lassú csárdásokban alig fordul elő több a kétlépéses csárdásnál és forgólépésnél, míg a Tiszántúlon sok más motívummal gazdagabb.

6. A táncok térbeli mozgása, téralakzata, a táncosok összefogódzási módja. Az erdélyi románok és magyarok lényegében azonos legényes tánca például elsősorban a tánc térformájában tér el egymástól. A magyarok a legényes csoportos formáját inkább körben, az erdélyi románok pedig többnyire sorban táncolják.³⁵ A csárdás táji változatait elkülöníti egymástól az összefogódzási módok különbsége is, ezek egysíkúsága vagy sokszínűsége. A dunántúli csárdásokban jóformán csak az általános váll- és derékfogást alkalmazzák, a Tiszántúlon még a tágabb fogásmódok is jelentős szerepet kapnak, az erdélyi

³⁵ Ez szerintem Martin Györgynek szintén az erdélyi gyűjtőútjain alapuló, de téves megállapítása: az 1960-as évekre az erdélyi hagyományos román tánc kultúrára már igen erős hatással bírt a kor színpadi „folklórművészete” – mely hatás azóta még erőteljesebb lett –, így a falusi hagyományőrző tánc csoportokban táncoló férfiak már a színpadon kívül is (például gyűjtések alkalmával) a színpadi követelményekhez alakították téralakzataikat.

csárdások pedig rendkívül változatos, gazdag fogásváltozatokat és kiforgatási módokat alkalmaznak.

7. A tánceszköz használati módja és a táncosnak az eszközhöz való viszonya. A dunántúli és a tiszántúli botos pásztortáncaink elsősorban az eszközhasználat módjában különböznek egymástól. A dél-dunántúli kanásztáncban a földre helyezett, keresztbe tett botok fölött folyik a tánc, a felső-Tisza-vidéki botolókra a kézben levő bot virtuóz forгатása, fegyverszerű használata jellemző.

A táji különbségekről árnyaltabb képet kaphatunk, ha a fő szempontokon túl figyelembe vesszük a vidékek tánczenéjének általános jellegét, a tánczenét szolgáltató hangszereket és banda-összeállításokat, a paraszti táncalkalmakat, a táncrendezés módját, a táncrend összetételét s a táncsal kapcsolatos szokásrendet, táncillemet is.

A fentiek alapján a magyar néptánc kutatás a magyar nyelvterület tánc kultúráját három nagy egységre osztja, amelyeken belül további kisebb dialektusterületeket határoz meg:

3. táblázat

I. Nyugati vagy dunai táncdialektus

- Északnyugati dialektusterület
- Csallóköz, Szigetköz
- Rábaköz
- Nyugat- és Közép-Dunántúl (Veszprém, Zala és Vas megye)
- Dél-Dunántúl (Somogy és Baranya megye)
- Kelet-Dunántúl (Sárvíz, Duna mente, Bácska, Szlavónia)
- Kalocsa-vidék
- Kiskunság, Solt- és Tápó-vidék

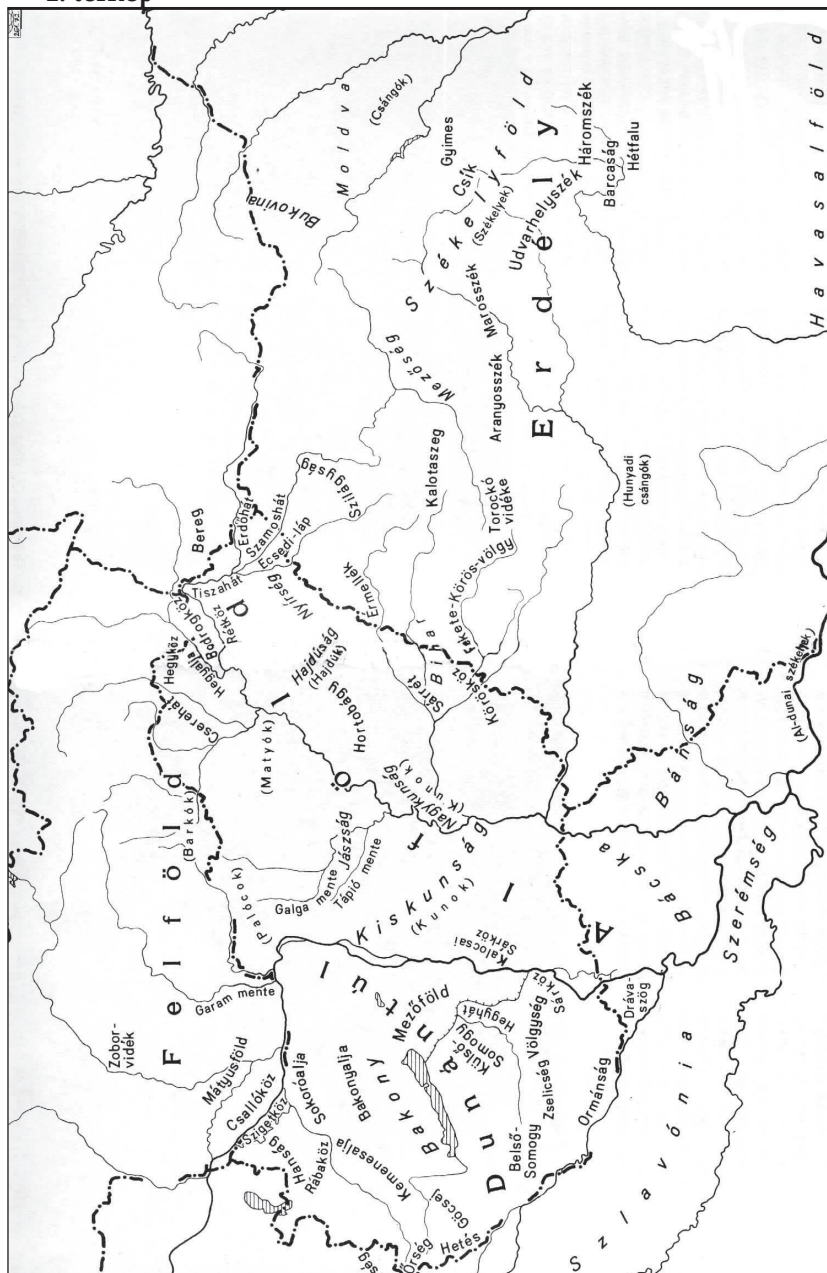
II. Középső vagy tiszai táncdialektus

- Felső-Tisza-vidék (Bodrogköz, Szatmár, Nyírség, Hajdúság, Szilágyság)
- Északkeleti Felvidék
- Keleti palócok és matyók
- Nagykunság, Jászság
- Dél-Alföld, Alsó-Tisza-vidék

III. Keleti vagy erdélyi táncdialektus (ide sorolva a moldvai csángómagyarok táncdialektusát is)

- Kalotaszeg
- Mezőség
- Maros-Küküllő vidék
- Marosszék
- Székelység
- Barcaság, hétfalusi csángók
- Gyimesi csángók
- Bukovinai székelység
- Moldvai csángók

1. térkép



4. A romániai magyar táncdialektusok rövid bemutatása³⁶

Szatmár

Szatmár vidékét a néprajzi szakirodalom Szamoshát tájegységként határozza meg, a néptánc kutatás pedig a Felső-Tisza-vidéki táncdialektushoz sorolja. „Szamoshát: Szinyérváralja és Mátészalka között a Szamos felső folyása mentén mindkét parton fekvő falvakat körülfogó táj neve. Lakossága túlnyomórészt magyar. Keleti felén románok is laknak. Természetes központja, régi vásáros helye Szatmárnémeti.”³⁷ A Felső-Tisza-vidéki táncdialektushoz a következő tájakat sorolja a néptánc kutatás: a Nyírség, a beregi, szatmári és szabolcsi Tiszahát, a Rétköz, Erdőhát, Túrhat, Szamoshát, az Ecsedi-láp vidéke vagy Rétoldal, Bodrogház, Taktaköz, a nyírségi Bokortanyák, a Hajdúság, Hortobágy. A kárpátalji Ung, Bereg, Ugocsa megyei magyarság, valamint a régi Szilágy megye területe is néprajzilag és tánc kultúra tekintetében e területhez kapcsolódik.

Szamoshát sajátos történelmi és földrajzi helyzete nagymértékben befolyásolta a hagyományos paraszti kultúráját: a török hódoltság közvetlenül nem érintette, s így itt a magyarság korai települési helyeinek felszámolása nélkül élte át a viharos századokat. Ez folyamatosabb kulturális fejlődést eredményezhetett, mint az Alföld más részein. Kedvezett bizonyos régies vonások fennmaradásának éppúgy, mint a táncélet szervezettebb fejlődésének. A sajátos földrajzi

³⁶ Természetesen a magyar néptánc kutatás nem tárgyalja ilyen formában a táncdialektusainkat, viszont – mivel a jelenlegi Románia területéhez nemcsak a történelmi Erdély, hanem a Partium is hozzátartozik – szükségesnek véltük a fenti fejezet-címbe összefogni ezeket.

³⁷ MNL 4. 1981: 550.

helyzet történelmünk folyamán különös jelentőséget biztosított e területnek. A török hódoltság idején a független Erdély és a királyi Magyarország közötti átmeneti terület, az ún. Partium északi sávjaként képez hidat, s mintegy átjáróterület észak és dél között. Nem véletlen, hogy ez a terület a függetlenségi és forradalmi harcok (kuruc mozgalom, 1848-as szabadságharc) élén járt. Feltűnő, hogy a parasztság és a nemesség, majd a dzsentriréteg patriarchális viszonya mennyire jellemző volt az ország e sarkára. A sajátos történeti és földrajzi helyzet e vidék néprajzi és kulturális arculatát nagymértékben befolyásolta. Erdély felől a Szamos völgye az észak felé irányuló népmozgás egyik útja. Az erdélyi juhászok vándorlásán kívül a cigányok Alföldre húzódása is ezen a területen keresztül történt.

A vidék tánc kultúrájának alakulására jelentős hatást gyakorolt az, hogy a szilaj és félszilaj nagyállattartás ezen a területen virágzott legtovább. Ez kedvezett a régies pásztorkultúra, a pásztortáncok fennmaradásának. Az Alföld középső részéről kisugárzó 19. századi egységesítő kulturális hatások hamar elérik a polgárosodó hajdúvárosokat s a terület más nagy mezővárosait. A mezővárosok fejlődése maga után vonja a régies hagyományú falvak tánc kultúrájának átalakulását is. A mezővárosi tánc mesterek messze környéken tánciskolákat létesítve járják be már a múlt század második felében a Felső-Tisza-vidék falvait. Sokkal korábban találkozik e vidék népe a polgári társastáncok és a magyar népies műtáncok hatásával, mint másutt. Az életerős hagyományok azonban még szervesen magukba olvasztják az új hatásokat, és megújulnak, modernizálódnak általa.

A felső-Tisza-vidéki tánc dialektus sajátos színeinek kialakulásában jelentős szerepe volt a cigányok tánc kultúrájának, illetve a

cigányok által hordozott és közvetített régiesebb erdélyi tánc kultúra hatásának. A felső-Tisza-vidéki terület jellemző tánc típusai: a **verbunk**, a **lassú** és **friss csárdás**, a **botolók** és **pásztortáncok**, az **oláhos** (kapcsolódik hozzá a cigánytánc és az alföldi román táncanyag), valamint más, főleg lakodalmi táncok (a tréfás-dramatikus verbunk, az osztótánc, a polgári társastáncok stb.).³⁸

Szilágyság

Szilágyság „a Réz-, a Meszes-hegység és a Szamos, valamint az Érmellék által közrezárt dombság. A magyarság nem sokkal a honfoglalás után benépesítette a gyér szlávok lakta Szilágyságot. A középkorban magyar népességű volt, csak a 15–16. században bomlott meg etnikai egysége a beköltöző románokkal, majd a 18. században néhány németek által is lakott községgel (például Hadad). [...] A Szilágyság egyik legkorábbi tájnevünk, a 14. századtól említik a források. Jóllehet egységes földrajzi táj, mégis a történelem folyamán általában két megyéhez (Kraszna, Közép-Szolnok) tartozott. Ezekből, valamint a Kővár-vidék egy részéből alakították 1876-ban Szilágy vármegyét. A Szilágyság kisebb tájai: *Kraszna-vidéke* az 1876-ig fennállt Kraszna vármegye egykori területe a Szilágyság déli részén, a Réz- és a Meszes-hegység láncai közt, mintegy 8–10 magyarlakta helységgel, központjai Szilágysomlyó, Kraszna, Zilah; a *Berettyó-mente* Szilágynagyfalu és Berettyószéplak központokkal; *Tövishát* a Szilágyság középső vidéke, a Krasznába és a Szamosba futó patakok hátsága.”³⁹

³⁸ Martin 1990: 415–417.

³⁹ MNL 5. 1982: 33–35.

A magyar tánc kutatás által szintén a felső-Tisza-vidékhez sorolt szilágysági táncok mintegy érintkezőterületét képezik a szatmári és az erdélyi (elsősorban kalotaszegi) táncdialektusoknak, ennek az érintkezőterületnek hatásai kimutathatók a szilágysági táncok motívumkincséből is. Szilágyság jellemző tánc típusai: a nyolcados mozgású gyors **legényes** (figurázó, zsibai) és a negyedes **verbunk**, a **lassú** és **gyors csárdás**. Szilágyságban is felbukkan a táncszünetben énekszóra járt **leánykörtánc**, amelyet szintén már az erdélyi körtáncdialektus részeként tárgyalja a kutatás. A szilágyságihoz hasonló tradicionális népi kultúrával rendelkező **Érmellék**, a Berettyó és az Ér közötti sík- és dombvidék, mintegy 30-35 részben vagy egészben magyarul beszélő községgel szintén érintkezőterülete Szatmárnak, Biharnak és Szilágyságnak.

Bihar

A romániai Bihar megye területe a magyar néptánc kutatás dél-kelet-alföldi táncdialektusához tartozik, amelyik a régi Bihar, Békés, Csongrád, Csanád, Arad, Temes és Torontál megyék területét foglalja magában. A vidék tánc kultúrájáról való képünk elsősorban a Tisza menti és sárréti falvak, valamint a fekete-Körös-völgyi magyar népszíngő táncairól szerzett ismereteinkből áll össze. A Dél-Alföld néprajzi képe rendkívül tarka. A török hódoltság után jelentős román, délszláv, szlovák és német népesség települt e vidékre, s cigányság is nagy számban él itt.

A tánc kincsünk régi rétegébe tartozó ugrós tánc család tiszántúli tagjait **oláhos**, **ugrós**, **kondástánc** vagy **mars** néven találjuk meg az Alföld keleti és délkeleti részein. Már nem általánosan elterjedt, a parasztság minden rétege által ismert tánc, de mégis eléggé követ-

kezzetesen felbukkannak, főként a pásztorok s a volt uradalmi cselédek hagyományában. A Felső-Tisza-vidéken szórványosabb adatok Biharban, Békésben és a Sárreuten megsaporodnak. Előfordul a Szeged környéki, Tisza menti falvakban, s érdekes változata él a fekete-Körös-völgyi magyarság körében. Észak felé a Kecskemét környéki tanyavilágban, sőt még a Jászságban is találkozunk vele. Ezt a táncfajtát bizonyos fokig maguk a táncnevek is jellemzik. Az oláhos elnevezés egyrészt a tánc jellegzetes dallamára („Az oláhok, az oláhok facipőbe járnak...”)⁴⁰ utal, másrészt az Alföld felé irányuló keleti, erdélyi hatásokra. Megjegyezzük, hogy az oláh, valah nép-név a történelem folyamán a Kárpát-medencében nem csupán a román népet, hanem a pásztorkodásnak egy sajátos hegyi formáját, a vándorló pásztorkodást, illetőleg az ezzel foglalkozó juhászokat jelöli. Az alföldi ember számára az „oláh” név általában az „erdélyi” fogalmával is azonos. Az alföldi ugrósok egy korábban általánosan ismert régi táncrétegnek ma már csak szórványos nyomai. Az erdélyi hatások hozzájárultak az eltűnő régi táncfajta továbbéléséhez. Az alföldi oláhos nemcsak formai fejlettség tekintetében, hanem területileg is mintegy átmenetet képez a legegyszerűbb dunántúli és legfejlettebb erdélyi (legényes) változatok között. A verbunkról e vidéken kevés az adatunk. A **csárdás** neve: **lassú** és **frisses**.⁴⁰

Kalotaszeg

A régi Kolozs megye nyugati részén, a Sebes-Körös, a Kalota, az Almás, a Nádas és a Kapus patakok völgyeiben – a mintegy félszáz községben – élő kalotaszegi magyarság a táncban is sajátos

⁴⁰ Martin 1990: 428–429.

értékeket teremtett. Kalotaszeg kisebb tájait – a Felszeget, Alszeget, a Nádas mentét és a Kapus völgyét – közös táncbeli jegyek fűzik össze, s elkülönültek a környező tájak tánc kultúrájától. Kalotaszeg a régi közép-erdélyi tánc kultúra magas fokra fejlesztésével, valamint az új tánc- és zenestílus viszonylag korai, szerves beolvasztásával tűnik ki környezetéből; a régi és új stílus ötvözetének egyik eleme sem jellemzi ennyire feltűnően s arányosan a többi erdélyi tánc dialektust. A régi férfitáncok közép-erdélyi típusa, a legényes itt érte el fejlődésének csúcsát, s az új stílus itt vált a tánc kultúra szerves részévé. A táncbeli individualizmus magas foka érvényesül a legényesben: a szólótánc kiemelkedő előadói egyéniségeire olyan formagazdagság, fejlett tánc technika, kifinomult előadókészség és alkotói öntudat jellemző, amellyel másutt alig találkozunk. A népművészet minden területén érvényesülő, a külsőségekre sokat adó, reprezentáló, végsőkéig kifinomult kalotaszegi ízlés a tánc kultúrát is áthatja.

A kalotaszegi tánc készlet törzsanyaga a **legényes**, a **lassú** és a **szapora**. Ezekből épül fel a legegyszerűbb, általános helyi tánc ciklus, az ún. **pár**.

A legényes (vagy figurás, csúrdöngölő, verbunk, nyolcas, fiús, ropogós) néven élő cikluskezdő szóló férfitánc a vidék minden falujában fellelhető, s erdélyi viszonylatban is a leggazdagabb formakincsű, legfejlettebb férfitánc típus. A férfitánc kíséreteként a leányok körbefogózva, lenthangsúlyosan forogva, azaz **síftelve** csujogatnak. A legényes abbc felépítésű, szinkópás kezdőformulájú és ♪♪ vagy ♪♪♪ zárlatú pontjai a legfejlettebb Nádas menti változatokra jellemzőek.

A lassú és sebes csárdást vagy szaporát a kalotaszegi falvakban viszonylag egységesen, s gyors tempóban táncolják. A csárdás

formagazdagsága eltérő: Inaktelkén, Vistán, Magyarlónán például szegényesebb, Mérán, Bogártelkén, Tordaszentlászlón gazdagabb a tánc motívumkészlete. A lassú és friss részben azonos motívumokat alkalmaznak: a kétlépéssel, a sima fenthangsúlyos forgást, a félfordulós kopogókat, a nő kar alatti kiforgatását, a partnerek egymástól elváló rövid kifordulásait, s néha (Mérán) a legény emelve ugratását. A férfi figurázás közben a legényes egyszerűbb, főként csapásoló motívumait járja, mialatt a leány pörög, hosszabb figurázás esetén pedig a táncot abbahagyva félrehúzódva várakozik. Gyakran két vagy több férfi összeállva, egymáshoz igazodva figurázik. A lassú csárdás zenéjében uralkodnak az új stílusú és népies műdalok, de olykor régi lassúk és verbunkos darabok is előfordulnak benne. A szapora vegyes eredetű dallamaira főként a 8 ütemes periódusok jellemzőek.

A tánckészlet további darabjai nem minden falura jellemzőek, s csupán egyéni vagy alkalomszerű az előfordulásuk. A **verbunk** nem önálló tánc típusként, hanem egyes elemeivel épült be a kalotaszegi tánc kultúrába: a lakodalmi kísérő, a „hérészes” dallamai mindig jellegzetes verbunkdallamok, a lassú csárdás zenekíséretét is gyakran színezik. Önálló táncként csak úgy fordul elő, hogy a negyedes metrumú verbunkzenére mintegy ráhúzzák a legényest.⁴¹ A német eredetű szabályozott polgári táncok közül a **hétlépés** és a **gólya** fordul elő alkalmi szerepkörben.⁴²

⁴¹ Itt fontos megjegyezni, hogy amit a magyar néptáncos közeg „kalotaszegi verbunkként” ismer, az nem verbunk, hanem tulajdonképpen a mérai „Árus” cigánymuzsikus család tagjai (elsősorban Berki Ferenc „Árus”) által verbunkzenére rátáncolt sűrű legényes. Igazi verbunk táncot csak a kismenesi Bodonkútról ismer a kutatás.

⁴² Martin 1990: 432–434.

Erdőalja – Györgyfalva

Kolozsvártól délkeletre fekvő erdős dombhát, a Kolozsvár–Kolozs–Torda háromszögben levő tájegység, amelynek legjelentősebb települése Györgyfalva. A magyar néprajztudomány, s ezen belül a néptánc kutatás is sokáig Kalotaszeg egyik kistájaként tárgyalta, mivel igen sok hasonlóságot mutat a kalotaszegi, elsősorban a Kapus völgyi hagyományos népi kultúrával. Mindezek ellenére külön tájegységként, külön táncdialketusként határozható meg.

A györgyfalvi pár táncai: **legényes**, **lassú** és **szapora**, a polgári táncok közül a **hétlépés** és a **gólya**, s előszeretettel táncolják a mutatványos-ügyességi (eszközös) táncaink közül a **laskanyújtóst** és az **üvegest**.

Mezőség

A Mezőség a Kis- és Nagy-Szamos, a Sajó, a Maros és az Aranyos közötti kopár közép-erdélyi dombvidék összefoglaló tájneve. A mintegy 300 magyar, román és szász települést magába foglaló nagy terület a régi Kolozs, Szolnok-Doboka, Beszterce-Naszód, Torda-Aranyos és Maros-Torda megyék egymással érintkező vidékein fekszik.

A Mezőség régies, de gazdag és fejlett tánc- és zenekultúrája több tényező együtthatásának köszönhető. Ez a közép-erdélyi nagytáj őrzött meg a legtöbbet az erdélyi reneszánsz és barokk örökségből, s ezt fejlesztve alakította ki a sajátos újabb erdélyi tánc- és zene stílust. A későbbi magyarországi új stílus és más idegen, polgári hatások ide csak későn jutottak el, s ezeket erős válogatással olvasztotta magába. A magyar, román, cigány és szász kultúra összefonó-

dása, kölcsönhatása itt fokozta a legmagasabbra az erdélyi tánc- és zenekincs gazdagságát. A táncok és a táncdalok állandó csereberéje következtében a Mezőségen teljesen összemosódnak a magyar és román jellegzetességek határai, s valódi zenei és táncbéli kétnyelvűség érvényesül. A képet tovább színezi a hajdan eltérő jogállású – jobbágyi, kismemesi, mezővárosi – közösségek árnyalatnyi különbségei is. A nemzetiségek, a falvak és falucsoportok eltéréseiben a közép-erdélyi tánc- és zenestílus fejlődési fáziskülönbségeit szemlélhetjük.

A Mezőség nem egységes táncdialektus, több kisebb, bizonytalanul körvonalazható területe különböztethető meg:

1. A Borsod- és Kis-Szamos-völgyi falvak a hasonló csárdásuk révén a kalotaszegi és szilágysági magyarsághoz kapcsolódnak. A gazdag mezősegi férfitánckincsből itt a legjellemzőbb a lassú magyar tánc. A környezetétől eltérő sziget a régi mezővárosi kultúráját megőrző Szék sokrétű, de egyszerűbb közösségi jellegű tánckincsével, hagyományos táncrendjével és gazdag táncmuzsikájával.
2. A polgárosultabb észak-mezősegi, Nagy-Szamos- és Sajó-völgyi, valamint északabbi Lápos-völgyi népsziget táncairól keveset tudunk.
3. A Mezőség nyugati részén a sokféle férfitánc igen gazdag s fejlett párostánc-kultúrával kapcsolódik. A leglassúbb páros táncok mellett a legvirtuózabb forgató csárdást a magyarok és románok egyaránt sajátjukként táncolják. A vidék nagy körzetben muzsikáló híres cigányzenészei a magyarpalatkaiak, de több helyütt paraszt prímások is működnek (Buza, Vice, Keszű, Magyarszovát). A vidék különösen gazdag, régies dal-kultúrájú települése Magyarszovát.

4. A délnyugati Mezőségről (Torda vidéke és Aranyosszék) a magyar néptánc kutatás kevés információval rendelkezik. Legényes tánca és egyszerű csárdása a Maros–Küküllő közti dialektussal rokonítja.⁴³
5. Az alig ismert keleti Mezőségen a tánczene már modernebb, hiányzik a régi lassú páros tánc, megjelenik a Marosszék felé mutató korcsos, s a többféle férfitánc helyét a székely verbunk foglalja el.

A Mezőség a Kárpát-medence férfitáncokban leggazdagabb tája: falvanként 2-3, néha 4 különböző típust is találunk. A zenei, ritmikai, tempóbeli és szerkezeti eltéréseik tulajdonképpen a férfitáncok fejlődésének különböző fokozatait jelentik. E táncfajtákhoz falvanként, vidékenként más-más tulajdonképpzet kapcsolódik: egyiket magyarnak, másikat románnak tartják, valójában mindegyiket mindkét nép ismeri. A férfitáncokat cikluskezdő és beutató funkcióban, egyéni, kettes és csoportos formában járkák, s gyakran egymással összefűzve alkalmazzák lassú és gyors típusait. A közép-erdélyi legényes régies, egyszerűbb altípusa a nyolcadas alapritmusú **sűrű legényes** (Széken sűrű tempó, Magyarpalatkán sűrű magyar, Ördögösfüzesen sűrű fogásolás stb.). Motívum- és dallamkincse szerényebb, mint másutt, pontjai is egyszerűbb felépítésűek (aaab), de több helyütt még általános használatú (Szék). A **ritka legényes** (Széken ritka tempó, Magyarpalatkán ritka magyar, Ördögösfüzesen ritka fogásolás stb.) a Mezőség jellemző

⁴³ Aranyosszéket a magyar néprajzi szakirodalom önálló tájegységként, s nem Mezőség délnyugati részeként tárgyalja, ezért, illetve a kutatás rendelkezésére álló adatok alapján feltételezhetjük egy önálló aranyosszéki táncdialektus létét. Erről bővebben lásd Könczei Csongor: *Az aranyosszéki tánc kultúráról, mint egy lehetséges táncdialektusról*. In: Keszeg Vilmos – Szabó Zsolt (szerk.): *Aranyos-vidék magyarsága*, Kriterion Kiadó, Kolozsvár, 2006: 200–204.

férfitánca. Ritmikailag gazdagabb a sűrű legényesnél, mert lassúbb a tempója, s így tizenhatod, nyolcad és negyed értékeket is alkalmaz. A mezősegi **verbunk** tulajdonképpen a gyorsabb tempójú lassú dúvós kíséretű, negyedes metrumú verbunkzenére alkalmazott sűrű legényes, mely ezáltal nehéz, virtuosos táncnak számít. A **lassú magyar** (vagy magyar tánc, ritka magyar) a Szamos-völgyi falvak lassú negyedes metrumú férfitánca. A lassú magyar az eddigieknél oldottabb szerkesztésű, szabadon szárnyaló, egyénibb felépítésű férfitánc típus.

A férfitáncokat néhol **női körtánc** is kísérte (Bonchida), s másodlagosan kialakultak belőle vegyes négyes, kis körben járt táncformák is – mint a széki négyes **magyar**, vagy a sűrű legényes zenéjére táncolt vegyes körtánc (Magyarpalatka, Mezőkeszű, Magyaraszóvát).

A fejlett, sokrétű **mezősegi páros táncokat** tempó szerinti csoportokban tekintjük át:

1. A **lassú, cigánytánc, akasztós** vagy **butykos** elnevezésű, igen lassú tempójú, rubato hatású aszimmetrikus ritmusú páros táncot gazdagon díszített, régi stílusú 11, 16 szótagos és ún. „Jaj-nóta” típusú dallamok kísérik. A csaknem egyöntetű táncot egyszerű lépő és forgó motívumok alkotják. A széki lassú csak a kétlépéses körben és helyben járt változatából áll, s ezt a forgó friss követi a táncrendben. Magyaraszóvát a lassú cigánytáncsal kezdték a táncot: a banda előtt karéjban összefogódzó éneklő párok lassú ringó mozgásából bomlott ki a tánc frisse, összerázása. Vajdakamaráson, Magyarpalatkán, Visán a sántító páros forgások sorozatából álló cigánytáncot a gyorsabb 4/4-es lassú csárdás követte.
2. A mérsékelt tempójú 4/4-es, lassú dúvóval kísért, fokozatosan gyorsuló csárdásszerű páros tánc elnevezései: **ritka**

csárdás, cigánytánc. A régi stílusú dalanyag több új stílusú és műzenei darabbal is kibővült. E tánc hiánya egyes régies szigeteken (például Szék) az újabb elterjedéséről tanúskodik. Leggazdagabb formái a Mezőség középső részén élnek magyarok és románok körében egyaránt. A keleti csárdástípusok a legfejlettebb, leggazdagabb formájának motívumkincsére a kétlépéses, a fenthangsúlyos páros forgás, az állandó átvetések, kar alatti kiforgatások, a nő eldobása, hát mögé vetése, többszörös pördülései, féloldalra való kivezetése és a férfi virtuóz csapásoló figurázása jellemző. Az állandósult csalogató-kiforgató formulák, a nő fölényes, elegáns kezelése és a nők virtuóz forgótechnikája miatt ezt a csárdástípust a legvirtuózabb páros táncaink között tarthatjuk számon.

3. A mezősegi páros táncok leggyorsabb tempójú, ún. esztam kontrakíséretű típusa a **sűrű csárdás** (Szék), **sűrű cigánytánc, szökős** (Magyarpalatka), **összerázás** (Magyarszovát) és a **zsidótánc** (Ördögösfüzes) neveket viseli. A friss, mérsékelt tempójú, csak hosszú, sima zárt forgásra korlátozódó régies egyszerű típusa a tetrapodikus⁴⁴ zenéjű széki csárdás. A gyorsabb, fokozódó tempójú, gazdagabb formakincsű mezősegi frissre ugyanazok a fordulatok, motívumok jellemzőek, mint a lassú csárdásra. E virtuóz formában gyakoriak a hosszú elengedő, szembetáncoló figurázások, amit **csingerálás**nak neveznek. Ezt az erdélyi cigányság jellemző táncának is tartják, amelyben a groteszk, tréfás gesztusok is gyakoriak. A mezősegi friss zenéje a magyar népies műzene, a romános és cigányos darabok gyűjtőmedencéje, a régies tetrapódia azonban még itt is dominál.

⁴⁴ Tetrapodikus = négy ütemű.

A felsorolt főtípusok mellett még néhány, szűkebb területre jellemző vagy alkalmi páros tánc is él a Mezőségen, amelyek csak zene és tempó tekintetében térnek el az előzőektől.

4. A Közép-Mezőségen (például Magyarpalatka) a bătuta vagy **ritka szökös** sánta-esztam kíséretű, mérsékelt tempójú páros tánc, mely a lassú után mintegy előkészíti a frisset.
5. Hasonló funkciójú (Beszterce, Felső-Maros-vidék) az esztam kíséretű **batuka**, amelyet egyes magyar falvakban is járnak (Vajdaszentivány). Hangszeres kanásztánczenére nyolcados alapritmusban, kopogósan táncolnak.
6. Alkalmi használatú a Mezőségen a keletről terjedő gyorsdűvös **korcsos** (románul târnăveana) nevű forgató páros tánc, amelyben a lent- és fenthangsúly még következetlen ingadozása az újabb elterjedést mutatja. Közép-Mezőségen (például Magyarpalatkán) a korcsost egyúttal ritka legényes táncként is alkalmazzák.
7. Alkalmi jellegű bemutató tánc a **szászka** (neve valószínűleg a szászoktól való eredetére utal). A lassú vagy friss zenéjére egy férfi két nővel virtuóz forgató csárdást táncol. Magyarorszáti kötött formáját néhány állandó, lassú csárdás-dallamra járók.

A mezőségi tánckészletben a polgári eredetű táncok szerepe csekély, s ezek is szerveesebben, asszimilált formájukban illeszkedtek a hagyományos táncok közé, mint például Széken a **porka** és a **hétlépés**. Egyes mezőségi falvakban még a **valcer** figurázó, bokázókkal színezett formájával is találkozhattunk (Feketelak).

A Mezőségen találjuk a táncciklus, a pár legépebb formáit. A táncok rendje szinte falvanként különböző. Magyarpalatkán a lassú cigánytáncot a lassú csárdás, majd a ritka szökös követi, és a sebes csárdással zárul a táncciklus. Magyarorszáton a lassú cigánytáncot

és a lassú csárdást az összerázás (friss) követi, s a magyar vagy korszakos is kapcsolódhat. Bonchidán és Válaszúton a lassú és sűrű magyar után járták a lassú és sebes csárdást. A legépebb, leggazdagabb széki táncrend két félpárra tagolódik: az első félpár a sűrű és ritka tempó, verbunk és négyes magyar után rövid szünetet tartottak, majd a lassú, a csárdás, végül a porka és a hétlépés következett.⁴⁵

Maros-Küküllő mente

A Maros–Küküllő menti dialektust északon és nyugaton a Maros völgye határolja. Kelet felé a Marosvásárhelyt Segesvárral összekötő országút vonala táján olvad át a Székelyföldre. Déli folytatását a Nagy-Küküllő- és Maros-völgyi szórványok jelenthetik. A mintegy 70, javarészt vegyes településeken élő szórványmagyarság tánc kultúráját jelentő dialektus a régi Alsó-Fehér megye északkeleti és Kis-Küküllő nyugati részét foglalja magába, s három kisebb belső zónára tagolható: 1. Nagyenyed és Balázsfalva környékére; 2. a középső Marosújvártól, Marosludastól délre eső kutasföldi, száraz-vám-völgyi vagy hegymegetti tájra; 3. a Dicsőszentmárton környéki Vízmellékre.

Ez a legdélebbi, peremhelyzetű magyar táncdialektus máig megőrizte régies jegyeit nemcsak a férfitáncokban (pontozó, lassú pontozó), hanem a páros táncokban (öreges forduló) is, sőt az Erdélyben ritka énekes női körtáncot is szinte csak itt találjuk meg (Magyarlapád). Az új tánc- és zenestílus csak a századforduló első évtizedeitől jutott el ide. A németes polgári táncok terjedése még a Szászföld közelsége ellenére is késői, korlátozott volt. A Vízmelléken

⁴⁵ Martin 1990: 434–437.

újabb, mintegy fél évszázados marosszéki székely hatás érvényesül, amely új páros (korcsos, páros verbunk, németes táncok) és férfitáncok (székely verbunk) beszűrődését és a régi táncciklus módosulását eredményezte. Nagyenyed vidékén pedig a dél-erdélyi román friss forgó páros tánchoz való hasonulás figyelhető meg (hațegana). A vegyes falvak magyar és román népe mindenütt megőrizte sajátos tánc típusait annak ellenére, hogy a régies kereteket megtartó táncéletben, a közös nyári táncokban a két nép olyan szoros együttélése érvényesült, amilyenre más vidékekről nem ismerünk példát.

A vidék reprezentatív cikluskezdő férfitáncát, a **pontozót** (vagy magyaros, verbunk, csúrdöngölő, figurázó) rögtönzött egyéni, valamint csoportos egyöntetű formában is táncolják. Kíséretként a leányok gyakran körbefogódzva táncolnak. Vízmelléken a pontozó lenthangsúlyos forgós páros táncsal is ötvöződik. Tempója gyors, előadásmódjára a szűk, apró, dinamikus mozgások, s szilaj dara-bosság, szaggatottság a jellemző. Gazdag és fejlett formakincsét főként összetett és bővített motívumok alkotják, amelyek gyors forgató, lábkörző, koppantó, ugró, bokázó és csapásoló formulákból állnak. A táncban a figurázó lábmotívumok és a csapásolások mértéktartó egyensúlya érvényesül. A nyolcados alapmozgású szinkópás és daktilus ritmusú motívumok sora mindig  ritmusú záróformulákkal végződik. A pontok felépítése: aaaa, aaab, abab.

A **lassú pontozó** (vagy ritka pontozó, régies, vénes, szegényes) a vidék nyugati és középső részén fordul elő (a Vízmelléken már hiányzik) az idős nemzedék alkalmi táncaként egyéni vagy ket-tős formában, a sűrű pontozó után. Csoportos tréfás lakodalmi formájában a libasorban haladó legényeknek a táncvezetőt kell utánozniuk. A tánc négy 4/4-es ütemű aaab, aabc felépítésű pontokra tagolódik.

A **leánykörtáncot** (vagy leányos, kapcsos, karikázás) énekszó-
ra, derékon összefogódzva járják a táncszünetekben, a lakodalom
előmulatságán, a fonóban vagy pedig a táncmulatságokban hang-
szeres zenére a pontozó férfitánc kíséreteként. A Feröer-lépést vál-
togatják fenthangsúlyos forgással.⁴⁶

A kettes vagy hármas tagozódású páros tánc kialakulása s az
új csárdásstílus hatása még szinte tetten érhető. A **régi lassú** (vagy
öreges, forduló, cigányos) szinte csak fenthangsúlyos forgások-
ból álló páros táncokhoz fokozatosan kapcsolódott a **csárdás** név is,
amely műzenei és új stílusú dallamkinccsel társulva csak az első
világháború körüli időktől terjedt el, de még anélkül, hogy a ré-
gibb névanyagot kiszorította, s a táncot gyökeresen átalakította
volna. A közepes tempójú figurázó-dobogós **csárdás** a Vízmellé-
ken (verbunk, székel verbunk, csúrdöngölő vagy szökös néven)
északi színeződésű, délnyugaton pedig az újabb román gyors for-
gós páros tánc hatását viseli. A **forгатóst** (vagy féloláhos, korcsos)
csak a Vízmelléken s újabban ismerik, mintegy évszázada terjedt
el Marosszék felől. A nyolcados metrumú, lenthangsúlyos páros
táncra a páros forgás és az átvető félfordulások jellemzőek, de a
marosszéki forгатós párelengedő-kiforgató figurázásai nélkül.
Jövevény jellegét a szegényesebb dallam- és formakincs mellett a
formai kiforratlanság is mutatja: a lent- és fenthangsúly ingado-
zása. A forгатós állandó táncként csak a Vízmellék táncrendjében
szerepel.

A Maros–Küküllő-vidéken a párnak nevezett táncciklusok két
fő típusát különböztetjük meg. A vidék nyugati és középső részén
(Nagyenyed vidéke és a Hegymegett) a táncrend: pontozó, lassú

⁴⁶ A balra haladó ingamozgást eredményező háromütemű lépés (lép-átlép, lép-
mellé, visszalép-mellé) a Feröer szigetekről terjedt el az európai tánc kultúrába.

pontozó, öreges lassú és csárdás. A Vízmelléken pedig a páros pontozó, a féloláhos és a páros verbunkjelenléte miatt gazdagabb tartalmú, bonyolultabb, a marosszéki vel rokon felépítésű ciklussal találkozunk: pontozó vagy magyaros (közben párost is táncolnak), lassú csárdás, féloláhos, páros verbunk, szökő.⁴⁷

Marosszék

A régi Maros-Torda megye déli felén a Maros, a Nyárad és a Kis-Küküllő közén fekvő Marosszék a Székelyföld legsűrűbben lakott északnyugati vidéke. Legnagyobb központi települése Marosvásárhely. Marosszék két kisebb táncdialektusra oszlik: 1. A Maros–Nyárad–Kis-Küküllő közti teljesen magyar lakosságú keleti részre és 2. a Maros-jobbparti, románokkal vegyes lakosságú ún. Székely Mezőségre, melyhez a Szászrégen környéki magyar falvak tánc kultúrája is hasonló.

Marosszék a vármegyei, mezősegi magyarság és a székelység sajátos átmeneti területe, s egyben a Székelyföld legfejlettebb tánc kultúrájú része. A székely verbunk gazdagabb, fejlett változatai mellett ez a marosszéki forgató hazája, kisugárzó központja, s itt jelenik meg először a friss csárdás sajátos, székely színezetű ugrós-dobogós formája, a cigánycsárdás vagy szökő. A táncstílus jelentős változását mutatja a páros táncokban – az Erdély más részeitől eltérő – lenthangsúlyos forgásmód. Marosszék hangszeres tánce – néje is kiemelkedően gazdag – s fejlett.

A **székely verbunkot** (vagy csúrdöngölőt) a Marosszéken szóló és csoportos formában kör alakban járták cikluskezdő táncként. A

⁴⁷ Martin 1990: 437–440.

zenéhez illeszkedő táncfolyamat szakaszai ciklikusan visszatérnek: a bevezető s pihenő tapsos sétálás figurázással és pergő csapásokkal váltakozik.

Marosszék legjellemzőbb, ma is élő virtuóz forgó-forgató-figurázó tánc típusa a lenthangsúlyos **marosszéki forgatós** vagy **korcsos** (névváltozatai: vármegyei gyorsforgatós, sűrítő, vetéllős stb.). A tánc két altípusa a) a lassúbb tempójú, szélesebb elterjedésű marosszéki forgatós vagy korcsos és b) a Mezőségen és a Maros mentén használatos ennek egy gyorsabb formája is sebes, szapora, **sebes forduló** vagy magyarforduló néven. A forgatós alapmotívuma a nő állandó átvetése, mely rondószerű felépítésben (ABACAD) váltakozik a nő kar alatti forgatásával, párelengedő ugrós, bokázó, csapó-tapsoló, csalogató jellegű figurázással és zárt páros forgással. A csárdásra is jellemző mozzanatok még rövid motívumsorokban, zártabb szerkezetben, más metrikai-ritmikai keretben jelennek meg. A marosszéki forgatós elhelyezkedése a táncciklusban vidékenként, néha falvanként is eltér. Többnyire a táncciklus közepén vagy végén táncolják. Az öt táncból álló nyugat-marosszéki ciklusban két különböző tempójú altípusát a táncrend második és negyedik táncaként járják.

A **lassú csárdás** vagy **jártatós** lassú dúvó kíséretű, 4/4-es ütemű, pontozott ritmusú zenéjét szöveges formában is élő dallamok füzére alkotja. Az új stílusú és műcsárdászene már Marosszéken is háttérbe szorította a régibb, nemesebb veretű dallamokat, de a tánc kezdetén a zenészek még mindig eljátszanak néhány jellegzetes régi stílusú 11, 16 szótagos vagy „Jaj-nóta” típusú, keserves szövegű lassú dallamot. A lassú formakészletét a kétlépéses, a páros forgás, szerényebb kopogó figurázás, bokázások, s ha a táncot korcsosan járják, egy-egy párelengedő kiforgatás alkotja. A maros-

széki lassú és friss csárdásban falvanként, sőt nemzedékenként is bizonyos ingadozás tapasztalható a lent- és fenthangsúlyos tekintetében. Úgy tűnik, hogy a lenthangsúlyos marosszéki forgatós hatására a csárdásban is – főként a fiatalok körében – a lenthangsúly érvényesül. Az idősebb nemzedékek táncában viszont a csárdás még többnyire fenthangsúlyos.

A leggyorsabb tempójú páros tánc a **friss csárdás**, a cigánycsárdás vagy szökős. Esztam kíséretű zenéjének dallamkincse vegyes: a régi, ereszkedő jellegű, AABB szerkezetű hangszeres dallamok mellett sok, ismeretlen eredetű cigány és román, valamint népies műzenei darab is akad. Motívumkincsére az egy lépés, páros forgás, a verbunk motívumaihoz hasonló kopogó figurázások, bokázók, légbokázók, cifrák jellemzők. Gyakran felemelt tartású kézfogással hosszan figuráznak. A Nyárád mentén újabban a szökőst több pár kisebb vagy nagyobb körökbe fogódzva sokáig együtt maradva táncolja.

Marosszéken kétféle táncciklussal találkozunk. 1. A mezőség, Maros menti párban öt tánc: a verbunk, a sebes forduló, a lassú csárdás, a korcsos és a cigánycsárdás követi egymást. 2. Keleten a Maros–Nyárád–Kis-Küküllő között a szakasztásnak nevezett ciklus egyszerűbb: a verbunkot a lassú, a forgatós, majd a szökős követi. Udvarhelyszék határvidékén a forgatóst már inkább a táncciklus végén alkalmazzák. Néhol (például Jobbágytelkén) a forgatós egy táncciklus folyamán két ízben is szerepelhet, s alkalmilag kiegészül bizonyos szabályozott szerkezetű **németes táncokkal** is (négyes, hatos, nyolcas, gólya).⁴⁸

⁴⁸ Martin 1990: 440–442.

Székelység

A székelység kultúrája a hajdani rendi különállás miatt eltér a volt jobbágymagyarságtól. A székelyek jelentős kirajzásaiból újabb táncdialektusok is képződtek (moldvai és gyimesi csángók, bukovinai székelység, Aranyosszék). Századunkban a túlnépeseedés miatt a lakosság gyakran vándormunkára, cselédszolgálatra is kényszerült, s ez a kultúra városi hatásokkal való átszíneződését is eredményezte. Az egy tömbben élő székelyek a magyar népterület központi részéről érkező újabb hatásokat (új tánc- és zenestílust, népies műzenét és műtáncot, a századelő polgári táncait) is gyorsabban átvették, mint a szórványosan, elszigetelten élő vármegyei magyarság. A népi kultúra a régi székek, ezen belül vallási csoportok és kisebb tájak szerint tagolódik Csíkszékre: Alcsík, Felcsík, Gyergyó, Kászon, Udvarhelyszékre: Partium, Sóvidék, Havasalja, Nyíki és Homoród mente és Háromszékre: Erdővidék, Szentföld, Szépmező. A táncban leggazdagabb vidék a Marosszékkel határos táj (Sóvidék, Partium), régies terület a Havasalja és Csík, s a legpolgárosultabb Gyergyó és Háromszék.

A régi tánckezdő, majd virtuskodó, bemutató jellegű egyéni vagy csoportos férfitánc nevét, a **csúrdöngölőt** a házépítő kaláka munkatáncából eredezteti a népi szófejtés. A lassú dúvós vagy gyors esztamos kíséretű, 4-6-8 ütemes szakaszokból álló, műzenei hatású kíséredallamait sokszor egyes vidékekhez kapcsolják (csíki, udvarhelyi, vármegyei).

A hangszeres kanásztáncdallamokkal kísért **huszárverbunk**, **féloláhos** vagy **zsuka** a legényes táncok egyszerűbb, keleti székely típusa. Dobogó, hátravágó, légbokázó, csapásoló motívumok jellemzik. A kanásztánc dallamára járt csíki **kezes** (vagy árgyilánus)

régi páros tánc. Egyéni és csoportos férfitáncként a **seprútánc** is több helyütt (Csík, Udvarhely) feltűnik, dallama („Elvesztettem zsebkendőmet...”) közös a mindenütt ismert párnás vagy zsebkendős társasjátékkal. Gyergyóban a guggolós **szarkatáncot** a leányok a fonóban járták.

A Székelyföldön az új csárdásstílus már a múlt század második felében megjelent, a századunkra átszínezte a lassú és sebes részből álló régi székely páros táncot. Az új táncdivatot a régi tánczene felhígulása, az új stílusú és népies dalok, a műzenei eredetű hangszeres darabok megjelenése s a tánctempók fokozódása kísérte. A népies műtáncok formakincsének, fordulatainak, előadásmódjának hatása a székely páros tánc bizonyos egységesülését eredményezte, de a szerves, korai asszimiláció miatt még sok helyütt megmaradt a hajdani kistáji tagoltság nyoma: így például a tempóra (lassú, csendes, öreges, sebes stb.), a jellegzetes mozgáskincsre (jártatós, lépetős, eregelős, sima, szökös, szöktető stb.) és a tájnevekre utaló (sóvidéki, korondi, árvátfalvi, szentmiklósi stb.) elnevezésekben, a lassú olykor személynevekkel (Gábor Ignácé, Kézsoé) megjelölt régi dallamokban. A székely páros tánc régies mozzanatai: a lenthangsúlyos forgás, a csalogató párelengedés, a kar alatti forgatás és a leány átvetése, a frissben pedig az ugró, dobogó, verbunkra is jellemző figurázások. Sóvidéken a szökőst gyakran kör alakban összefogózva is járják.

A Marosszékkal határos vidéken (Sóvidék, Partium) még a **for-gatóst** is táncolják (nyárádmellyéki, vármegyés, bekecsalji, marosszéki forgató néven), s a 20. század eleje óta kelet felé is terjedt. Az alkalmi táncként előforduló forgatóst azonban távolabb már csak néhány dallammal, s igen egyszerű, szegényes formában ismerik.

A székelység körében él a legtöbb német, illetve **polgári eredetű tánc**. Ez a városi, táncmesteri hatások, a távoli munkavállalások,

a cselédkezés, az idegen telepítések (Gyergyó) s a szászok hatásának (Háromszék) együttes következménye. A néhány kötetlen formájú páros tánc mellett (landaris, németes, ceppel, polka, valcer, „vansztep”) java részük szabályozott szerkezetű. Az utóbbiakon belül németes és magyaros réteget különböztethetünk meg: 1. Kötött németes kontratáncok: hétlépetű, háromdobbantós, háromsirülős, krajcpolka, gólyás, fenyegetős, öreg zsidós, lapostetű, féllábas stb. 2. A magyaros rétegre a népies műzene és a műtáncmotivika jellemző: palotás, körmagyar, sormagyar, huszárcsárdás, honvédkerengő, bemenős, mennydörgős, búcsúzkodó stb. A németes és magyaros kötött táncokat gyakran szvitszerű füzérben együtt alkalmazzák (hétféle, kállai kettős).⁴⁹

Barcaság

Az erdélyi magyarság legdélibb népcsoportja az Olt és a Brassói-havasok közötti Barcaságban él. E fejlett, polgárosult vidék javarészt evangélikus vallású volt jobbágymagyarjai szászokkal és románokkal vegyesen élnek. Legjelentősebb, különálló csoportjuk a Brassó környéki hétfalusi csángóság.

A barcasági magyarság tánckincse magyaros, romános és németes táncokból áll. Ismerték a magyar táncnak, csürdöngetőnek vagy kalákásnak nevezett **verbunkot**, a **lassú magyar** vagy **csárdás** pedig a múlt század közepétől vált általánossá. A kígyózó, labirintus formájú **seprűtáncot** férfiak járták. A román **brâu-t** kezdő- és végzőtáncként használták Hétfaluban, emellett a **hora-t** és **sârba-t**, valamint a páros román forgós-forgatós táncot is (ardeleana,

⁴⁹ Martin 1990: 442–444.

invârtita) járták. **Németes táncaik** a keringő, polka, ceppel, kalup, hétléptű és a gólya. A hétfalusi csángók a 20. században már csak a Háromfaluban (Tatrang, Zajzon, Pürkerec) járták aprószentekkor a **boricatáncot**.⁵⁰ A tánc négy részből – egyes, kettős, hármas és török boricából – áll, mindegyik résznek saját dallama van, s az utolsó gyors.⁵¹

Gyimes

A Keleti-Kárpátokban, a Tatros völgyében szétszórt havasi településeken él a gyimesi csángóság többezres népcsoportja, legnagyobb településeik: Gyimesfelsőlak, Gyimesközéplek és Gyimesbükk. A túlnépesedett csíki és moldvai magyar falvakból kirajzott gyimesi csángók elzárt körülmények között régies fokon őrizték meg székelyes tánc kultúrájukat, határhelyzetük révén pedig számos kárpáti és moldvai hatást is befogadva alakították ki sajátos kultúrájukat, mely településeik szétszórtsága ellenére is igen egységes. Nemcsak táncaik és táncéletük régiessége, hanem fetűnő gazdagsága miatt is kiemelkednek a magyar népcsoportok közül: eddig 35-féle táncalkalmukat és 30 táncfajtájukat tartjuk számon.

Táncikincsük három stílusrétege: 1. magyaros, illetve erdélyi férfi- és páros táncok; 2. romános, illetve balkáni lánctáncok; 3. közép-európai, németes, polgári jellegű, szabályozott páros táncok.

⁵⁰ A borica egy rituális, a téli napforduló ünnepköréhez tartozó és a legényavatással kapcsolatos táncos szokás, a téli napforduló e régi szokása a románság körében călușer (kaluser), căluș néven ismeretes. Erről lásd részletesen Könczei Csilla: *A borica. Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban*. Kriterion Könyvkiadó – Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2009.

⁵¹ Martin 1990: 444–446.

1. A magyaros, Kárpát-medencei táncrétegbe a rögtönzött férfi- és páros táncaik tartoznak: a **féloláhos** és a **verbunk**, a **lassú** és **sebes magyaros**, a **csárdás**, a **kettős jártatója** és **sirülője**, valamint a **lakodalmi mars** és a pantomimikus **medvés tánc**. Táncéletükben a legnagyobb szerepet a lassú és sebes magyaros, a kettős jártatója és sirülője s újabban a csárdás tölti be. A többi tánc csak alkalmi jellegű, egyszer-egyszer fordul elő a táncmulatságokban.

2. A balkáni jellegű lánc táncaikat a kárpáti és moldvai románságtól kölcsönözték: a **héjszát**, s **korobjászkát**, a **tiszti héjszát**, a **legényest**, a **csúfost**, a **békási ruszkát**, a **féloláhos héjszát**, a **hosszúhavasít**, a **régi héjszát** és a **kerekest**. A váll-, derék- vagy övfogással járt táncok nagyobb részét nyitott láncban, félkör vagy vonal alakzatban, néhányat pedig zárt körben (kerekese, csúfos) táncolják. A korábban összefoglalóan legényesnek nevezett, egyenemű, táncvezető által irányított férfitáncokba újabban a nők is beállnak. E kötött szerkezetű táncok egyetlen motívum vagy rövid terjedelmű táncszakaszok ismétlődéséből állnak, szigorúan illeszkednek az egyetlen, állandó kíséredallamhoz. Alkalmazásuk aránya csekély a magyaros táncokéhoz képest, a mulatságban csupán egyszer kerülnek sorra szvitszerű füzérben.

3. A harmadik, legfiatalabb táncréteget a kötött szerkezetű közép-európai, németes, polgári eredetű páros táncok jelentik: a **háromsirülős**, az **egytoppantós**, a **háromtoppantós**, a **hétlépés**, a **Balánkáé**, a **csoszogtatós**, a **porka**, a **talján porka** és **sebes**, a **moldvai** és a **porkája**, a **sánta németes** és a **sormagyar**. Összefoglaló nevük „**aprók**”, zárt szerkezetük és csekély időtartamuk miatt. A párok egymás mögött felsorakozva körben, oszloposan elhelyezkedve teljesen egyöntetűen táncolnak, s egy-egy rövidebb-hosszabb motívumkombináció, 1-2 motívumsor (sétálás, forgás) ismét-

lődése alkotja a táncot. Némelyik lassú elő- és gyorsabb utótáncból áll (talján porka és sebese, moldvai és a porkája). E táncokhoz egyetlen állandó dallam kapcsolódik, többségük nyugati, műzenei vagy moldvai román eredetű. Használati arányuk hasonló a romános táncokéhoz, a mulatságban csupán egyszer-egyszer szerepelnek szvitszerű füzésben.⁵²

Bukovina

A 18. század közepe táján a Kárpátokon túlra menekült több-ezernyi székely öt bukovinai települést alapított (Andrásfalva, Hadikfalva, Istensegíts, Fogadjisten, Józseffalva). A túlnépesedés miatt a 19. század utolsó évtizedeitől néhány kisebb hullámban települtek vissza a Hunyad megyei Déva környékére és a Bánságba, a második világháború alatt pedig erőszakkal telepítették őket először a Bácskába, majd innen a dél-dunántúli Völgyesség falvaiba. Mai létszámuk mintegy 20 ezer lélek. A csaknem két évszázados idegen (román, német, ruszin) környezetben sajátos önálló arculatú népcsoporttá váltak, s így a kibocsátó keleti székelyektől és a délebbre lakó moldvai csángóktól is függetlenül fejlődött a tánc-kultúrájuk.

Tánckincsük – mint a gyimesi csángóké – három stílusrétegre oszlik: 1. a régi székely és újabb magyar táncok mellett a bukovinai környezetben átvett, 2. a romános és 3. a németes táncok csoportjára. Az utóbbiak különösen jelentős szerepet kaptak táncéletükben.

1. Régi székelyes táncaik közül a **silladri** (talán a román „și la tri” – ‘három a tánc’ felkiáltásból) férfitáncot, páros tán-

⁵² Martin 1990: 446–448.

cot és körtáncot egyaránt jelöl. A rögtönzött tánckezdő szó-lótánc formája az erdélyi férfitáncok kezdetleges rokona, néha verbunk, csúrdöngölő vagy cigányos névvel is jelöl-lik. A lenthangsúlyos forgó-forgatós páros silladri – olykor csoszogtatós vagy árgyelános néven is – a régibb nyolcados alapritmusú páros táncok közé tartozik. Csoportos vegyes formája az ún. körsilladri. Az új stílusú **csárdás** (vagy magya-ros) formagazdagsága nem éri el az erdélyi változatokét.

2. A bukovinai románoktól és ruszinoktól kölcsönzött **lánctán-cok** (hora mare, sârba) és **páros táncok** (ruszászka, huculenka) csak alkalmi kiegészítői, színezői tánckészletüknek.
3. A bukovinai németektől átvett közép-európai polgári jellegű párostánc-készletük igen gazdag, sokféle tánc típus falvan-ként és nemzedékenként eltérő megjelöléssel él:
 - A kötetlen felépítésű, egyszerű motívumkincsű forgó-ugró, 2/4 vagy 3/4 üteműek a **valcer**, **polka**, **galopp** és **mazurka** típusú táncok (valcer, stájer, trompolka, mazur-polka, klazurpolka, eignálpolka, kalup, szapora kalup, viszáskalup, rizgetős).
 - Legkedveltebbek az egyöntetű lépő-dobogó és forgó mo-tívumsorokból álló **kontratáncok** (bemenős, toppantós, kétfelé toppantós, háromtoppantós, rop-rop, diótörő, virices, gólyás, ruzsán, az ajtóig meg vissza, le Cibényig, fésűs). Más típusaikban tréfás gesztusok váltakoznak pá-ros forgással (csattogtatós, fenyegetős, suszteros, kaszás, köszöntős, ez az Ádámé). Ezeket rendszerint összefűzve hétfélés, hetes összefoglaló néven alkalmazták.
 - Több pár összehangoltan kapcsolódik össze a párcserélő **cserevalcban** és a helycserélő **krajcpolkában**.

- **Egy férfi két nővel járja** a hármast, sétálóst, borozdánfutót, vetéllőst, karost vagy karbahányóst. E táncok német eredetének tudata elhalványult, s ma már ezeket is régi székely hagyományként tartják számon.⁵³

Moldvai csángók

A moldvai népi táncművelés alapvetően eltér az erdélyitől. A Kárpát-medencei táncművelés falként négy-öt rögtönzött, egyéni férfi- és párostánc-típusa helyett Moldvában a közösségi jellegű körtáncok és a kötött szerkezetű páros táncok egész sorát találjuk. Az egyszerű formakészletű lán- és páros táncokból egy-egy faluban több tucatot, néha 20-30-at is ismernek. E motívumismétlő vagy strofikus szerkezetű táncokhoz többnyire egy-egy állandó dallam és táncnév kapcsolódik. A nevek pedig falként, sőt nemzedékenként is különbözhetnek, így a csángó táncok között nem egyszerű az eligazodás. Táncművelésük lényegében azonos a moldvai-kárpáti románságával, rendkívüli hagyományőrzésük miatt azonban sokszor régiesebb. Táncművelésük a középkorias kollektivitás, az egyéni műfajok szinte teljes hiánya jellemző, így benne erdélyi vagy magyaros vonás kevés van.

A moldvai csángó táncok három csoportját 1. a körtáncok, 2. a körtánc- és párostáncötvezetek, valamint 3. a páros táncok jelentik.

1. A kollektív **körtáncokat** nők-férfiak vegyesen járják, bár sok helyütt még a közelmúltig is csak nemenként elkülönítve táncoltak. Római katolikus, többnyire idegen (olasz, lengyel) papjaik ugyanis tiltották a nemek együtt táncolását, s még a páros táncokat is sokáig csak a nők, illetőleg a férfiak táncol-

⁵³ Martin 1990: 448–450.

ták együtt. Legáltalánosabb körtáncuk a **lassú kezes** és a **gyors öves**. Mindkettő az összefogódzás módjáról nyerte nevét, és a román hora de mână-val és a sârba-val azonosak. Az említett általános táncaik mellett olyan, egyetlen dallammal kapcsolódó újabb lánc táncokat is járnak, amelyek rövidebb-hosszabb motívumkombinációk, motívumsorok ismétléséből állnak. Ilyen fejlettebb lánc táncok például az **alunelu**, a **botosánka** (botoșanca), a **bulgarászka** (bulgăreasca), a **korogyászka** (chorogheasca), a **hangu**, a **zsido veszk** (jidovesc), a **ráca** (rața), a **tulumba**, a **garofica** (garofiță), az **oficerászka** (ofițereasca).

2. Átmeneti csoportot jelentenek a páros táncsal ötvezőtt körtáncok, amikor a láncban összefogódzva járt motívumsor páros forgásokkal váltakozik, például: **cimpojászka** (cimpoiască), **hóra polka** (hora-polca), **lugosánka** (lugoșanca).

3. A páros táncok népes csoportjában több különböző eredetű táncot találunk. Néhány szabadabb, legalább motivikailag variálódó – erdélyi, kárpáti és ukrán – hatású páros táncok, mint a **didoj** (de doi), **árgyelánka** (ardeleanca), **magyaros**, **csárdás**, **ruszászka** (ruseasca), **románka** (româncea) mellett a teljesen egyöntetű, egy dallamhoz kapcsolódó kötött táncok vannak többségben. Ezek motivikai, szerkezeti szempontból közép-európai jellegűek, s német, illetve lengyel közvetítéssel terjedhetek el Moldvában: **keresel** (cărașel), **floricșika** (floricica), **tindija** (tindia), **sarampoj** (șarampoi).

A moldvai táncinkcsben kivételesen ritka férfi szólótáncot a csángók ciganyászka (țiganeasca) vagy ruszászka néven emlegetik. Újévi maszkás állatalakoskodó táncos játék a kecske (capra).⁵⁴

⁵⁴ Martin 1990: 450–451.

Táncterminológiai fogalmak

Ahhoz, hogy a táncról – esetünkben a néptáncról – beszélni tudjunk, szükséges, hogy elsajátítsuk a tánc, pontosabban az etnokoreológia (magyarul néptáncstudomány) szakszavait, mivel ezek előfeltételei a néptáncoktatásnak. Fejezetünk egyúttal a magyar néptánc kutatás egyféle terminológiai szöveggyűjteményének is tekinthető: egy-egy adott fogalom körülírását, meghatározását rövidebb-hosszabb idézetekkel támasztjuk alá, kiemelve azok legfontosabb megállapításait.

ALKALOMHOZ KÖTÖTT RITUÁLIS TÁNCOK – **ünnepi szokások keretében előforduló táncok.**

Pesovár Ernő: „A családi és társadalmi élet egyes szokásaihoz, mozzanataihoz kapcsolódó táncok, amelyek a feltehető, elhomályosult mágikus képzetek mellett ma már elsősorban az esemény ünnepélyes külsőségeit és látványosságát szolgálják. Ilyen jellegű szertartásos funkciója van a lakodalomban a Bene Vendel táncának, a gazdasszonyok táncának, a menyasszonyfektető gyertyás táncnak, a hajnaltűztáncnak, a menyasszonytáncnak, valamint a mozsártáncnak és a söprútánc phallikus változatának. Néhány táncos szokás a lakodalmi rítus középpontjában álló gyertyás tánchoz kapcsolódva vált szertartásos jellegűvé, mint például az osztótánc, vagy a Palócvidéken a párválasztós párnás tánc. A tavaszi ünnepkor termékenységi rítusának emlékét őrzik a böjti leánytáncok (karikázó), továbbá a kiszehajtáshoz kapcsolódó énekes-táncos játékok. Ugyanilyen szerepe volt a pünkösddőlés alkalmával járt táncnak, továbbá a boricának és a májusfa körültáncolásának, illetve a májusfa-kitáncolásának. Avató táncok

emlékét őrzi a borica mellett a táncos verbuválás, valamint a rábaközi legényszervezetek körverbunkja. A rituális táncok körébe sorolhatjuk még általában a halottas táncott és a maszkos táncokat is.”⁵⁵

DRAMATIKUS TÁNCOK – azok a pantomimikus táncjátékok és jelenetek, amelyekben a zene, a tánc és gesztus a megjelenítés és ábrázolás eszközei.

Pesovár Ernő: „Ilyen pantomimikus táncok a pásztortánc-kultúrában gyökerező *disznóölő tánc*, *oláh leány tánca*, *Savanyó-játék*, a „memento mori”-szerű *Bene Vendel tánca*, valamint a nyírségi lakodalmakban a részegséget és kijózanodást megelevenítő jelenet. Néhány *állatutánzó táncunk* is ilyen pantomimikus jelenet, így a bekölcei *rókatánc*, amelyben az elfogott tyúkkal játszó rókát alakítja a táncos, és sapka jelképezi a tyúkot. Továbbá az állatok párzását utánzó vérteskethelyi *rókatánc*, a nagyvázsonyi *nyúltánc*. A dramatikus táncok közé soroljuk a népi színjátszásban az ábrázolást és a cselekmény bonyolítását szolgáló táncjeleneteket, táncbetéteket is (betlehemes pásztortánc, tréfás verbuválás), s tágabb értelemben az egyes szokásokban bizonyos mértékig dramatikus funkciót betöltő *rituális táncokat*. A táncjátékokon, dramatikus funkciójú táncokon kívül egyes tánc típusok is őriznek pantomimikus elemeket, mozzanatokot. A cigányok küzdelmet megelevenítő, párbajszerű botolójában ilyen a találatot vagy támadó szándékot kifejező mimika (Nyírvasvári), a cigánytáncban és medvetáncban pedig az obszcén részletek.”⁵⁶

⁵⁵ MNL 4. 1981: 356.

⁵⁶ Pálffy 2001: 43. Erdélyi vonatkozásban például a gyimesi, felcsíki medvetánc tartozik ebbe a kategóriába. A pásztorkultúrában gyökerezett *Oláh leány tánca* néven számon tartott táncjáték Erdélyben *Az elveszett juhait kereső és sirató pásztor története*, amelyik elsősorban mint zenei emlék maradt fenn.

ETNOKOREOLÓGIA – a néptáncstudomány, azaz táncfolklorisztika nemzetközi elnevezése, a görög 'nép', 'tánc' és 'tudomány' szavak összetételéből ered.

Felföldi László: „A táncstudomány és a néprajztudomány közös problémáinak megoldására a 20. században kibontakozó tudományág. Elméleti háttérének, módszertani elveinek, kutatási modelljének kialakításában eleinte nagyobb szerepet játszott a néprajz, a tánctörténet és általában a művelődéstörténet, későbbi fejlődését az általános folklorisztika, az etnomuzikológia, a mozgáselmélet és a nyelvészet módszereinek alkalmazása határozta meg. Így jött létre az a komplex kutatási szemlélet, amelynek alappilléreit a formai, a funkcionális és a zenei szempontok együttes alkalmazása jelenti. A tudományág sajátossága abból adódik, hogy a magyar és kelet-európai hagyományos tánc kultúra mozgófilm, szöveges illetve hangzó dokumentumok formájában rögzített tényeit az európai tánc kultúra keretébe ágyazva értelmezi, rendszerezi, s így igyekszik használható forrásanyagot szolgáltatni a folklorisztika, a táncelmélet, az etnomuzikológia és a művelődéstörténet számára. Az alap kutatásokon kívül a táncfolklorisztika igyekszik egységes mederbe terelni a néptáncsal kapcsolatos alkalmazott kutatásokat (néptáncoktatás, tánckritika, stb.) is. Ezzel a tevékenységével a néptánc kutatás közvetlen hatással van a táncos műveltség általános színvonalának emelésére és a hagyományos kultúrák felelevenítését célzó revival mozgalmakra.”⁵⁷

Pesovár Ernő: „A magyar tánc iránti fokozódó érdeklődést a 18. század végétől követhetjük nyomon (Gvadányi, Csokonai, Berzsenyi). A reformkor táncmozgalmának elméleti és gyakorlati problémáival foglalkozó írások (Balla, Garay, Vachot, Rónay) már a nép-

⁵⁷ Felföldi é.n.

táncra hívják fel a figyelmet, s Czuczor Gergelynek köszönhetjük első, összefoglaló ismertetését (Szilágyi álnéven: Athenaeum, 1843). A 19. század második felében gyarapodó adalékok és leírások mellett Káldy Gyula romantikus szemlélettel megírt munkái, majd Fabó Bertalan művének (A magyar népdal zenei fejlődése, Bp., 1901) tánc fejezete voltak az előzményei a hazai táncutatást megalapozó Réthei Prikkel Marián munkásságának. Eredményeit összegező kötete (A magyarság táncai, Bp., 1924) évtizedekre meghatározta a magyar néptáncról vallott felfogást, s mint a tánc történeti források gazdag gyűjteménye ma is nélkülözhetetlen kézikönyv. Míg a történeti koncepció kialakításában Réthei Prikkel Marián, addig a gyűjtésben Gönyey Sándor, Lajtha László és Seemayer Vilmos végzett úttörő munkát, s Gönyey használt először (1926) filmfelvételt a táncok megörökítésére. E korai gyűjtések eredményeit összegezte A magyarság néprajza című munkának tánc fejezete (Lajtha és Gönyey munkája) és Viski Károly kötete (Hungarian Dances, London–Bp., 1937). A tánc kutatás új korszakának kezdetét jelentette, amikor Molnár István, majd Lugossy Emma a néprajzos és a zenefolklorista szemléletet teljesebbé téve a táncos szakember felkészültségével járult hozzá a korszerű módszer kialakításához. Munkásságuk (Molnár István: Magyar táncgyománkok, Bp., 1947; Lugossy Emma–Gönyey Sándor: Magyar népi táncok, Bp., 1947) olyan módszertani problémákra hívta fel a figyelmet, amelyekre mint alapelvekre támaszkodhatott a későbbi kutatás. Ezek közé sorolhatjuk a mozgás- és hangrögzítés együttes alkalmazását, a táncfolyamatok filmről történő lejegyzését és analitikus leírását, a kinetográfia használatát, a tánc és zene összefüggéseire utaló megfigyeléseket, valamint a rendszerezési törekvést. Ezt követően már a néprajzi, zenei és koreográfiai szemléletet egyaránt érvényesítő, komplex kutatási módszer érvényesült a Nép-

tudományi Intézet és a Magyar Táncszövetség közös vállalkozásaként megvalósult gyűjtési periódusban (1947–49), majd a Népművészeti, Népművelési Intézet (1951–1965) s az MTA Népzene kutató Csoportja (1965–) keretében végzett munkában.⁵⁸ E gyűjtések s különösen az utóbbi két intézet keretében végzett feltárás eredménye a ma már világviszonylatban is egyedülálló néptáncarchívum, amit az MTA Zenetudományi Intézete tárol és gondoz (mintegy 130 000 méter film, ebből 20 000 méter hangos felvétel, továbbá az archívumhoz kapcsolódó tánczenei felvételek, fotó- és kéziratgyűjtemény).⁵⁹

KINETOGRÁFIA – **táncjelírás**, a görög 'mozgás' és 'írás' szavakból ered.

Lányi Ágoston: „A zene lejegyzéséhez hasonlóan leírással rögzíti a táncot. Az első 15–16. századi kísérletek óta a táncírásnak több fajtája követte egymást a táncstílusok történeti változásaihoz kapcsolódva. A reneszánsz udvari táncok lépésmotívumainak jelölésére betűszimbólumokat alkalmaztak (Arbeau, Negri, Arena). A tánctechnika fejlődésével a 17–18. században áttértek a motívumoknál kisebb mozgásegységek, a korabeli táncok jellemző alapelemeinek, mozdulat típusainak grafikus jelölésére (Beauchamps, Feuillet). A láb mozgása mellett már a karét és a tánc térbeli útját is jelölik egyre bonyolultabb formában

⁵⁸ 1965-ben „Kodály Zoltán kezdeményezésére Martin György néptánc kutatóként a Népművelési Intézetből az MTA Népzene kutató Csoportjába került. Evvel egyidőben a Népművelési Intézet átadta az akadémiának azt a gazdag néptánc gyűjteményt is, amely ott az intézet kezdete óta a Néprajzi Osztály keretében folyó gyűjtőmunka során keletkezett. Martin 1965-ben, őutána Lányi Ágoston 1967-ben, Pesovár Ernő pedig 1970-ben került a Népzene kutató Csoporthoz, s ezzel lehetőség nyílt egy különálló kutatórészleg létrehozására. Ennek vezetője Martin György lett.” (Felföldi László: *Néptánc az akadémiai kutatások keretében*. – <http://www.zti.hu/tanc/tancoszaly.htm>) A magyar néptánc kutatás jelenlegi helyzetéről részletesen lásd a MTA Zenetudományi Intézet honlapjára feltöltött írásokat – <http://www.zti.hu/tanc/tanc.htm>.

⁵⁹ MNL 5. 1982: 179.

(Rameau, Malpied). A 19. században Saint-Léon a kotta felett elhelyezkedő többszintes vonalrendszerben, pálcika jelekkel fejezte ki a különböző testrészek mozgását, s a tánc térbeli kifejlődését. A tánc legkisebb alapegységének, a mozdulatoknak a jelölésével mintegy előfutára az egyetemes érvényű, modern táncírásoknak, amelyeknek alkalmazása már nem kötődik csupán egyes történeti vagy regionális táncstílusokhoz. A 20. században táncírások egész sora született. Találunk köztük vázlatos, gyorsírásszerű és bonyolultabb, minden emberi mozgás pontos lejegyzésére alkalmas rendszereket. Használtuk többnyire egyes táncművészeti ágakra vagy tudományágakra, ill. egyes nemzetekre korlátozódik. A táncírások közül kettő emelkedik ki egyetemes használhatóságával és széles körű elterjedtségével: a csaknem fél évszázados *Lábán-kinetográfia* és az Angliában mintegy 20 éve kialakult Benesh-féle táncírás. – A Lábán-kinetográfiát (*Labanotation*), a ma legelterjedtebb, nemzetközi táncírást a magyar származású Lábán Rudolf (1879–1958) Németországban alkotta meg (1928). Ez oldotta meg először a mozdulat tér- és időbeli vonásainak egységben való megjelenítését. A grafikus írásjelek formája a térbeliséget, hosszanti kiterjedése pedig az időbeliséget fejezi ki. A jelrendszer a test anatómiai törvényeire épülve minden emberi mozgás lejegyzésére alkalmas, s így nincs egyetlen táncstílushoz kötve. Lábán munkatársa (Albrecht Knust) és tanítványai Németországban, Angliában, az USA-ban és Magyarországon fejlesztették tovább a táncírást bizonyos regionális különbségekkel, amelyeknek összehangolását 1965 óta nemzetközi tanács (International Council of Kinetography Laban) végzi. Magyarországon a felszabadulás után indult meg a kinetográfia használata (Lugossy Emma, Szentpál Mária, Lányi Ágoston), s azóta ez az egyetlen táncírás, amellyel a táncok lejegyzése és közzététele folyik.”⁶⁰

⁶⁰ MNL 5. 1982: 178.

Könczei Csilla: „A Lábán-kinetográfia a táncművészetek és a tánctudomány számára az írásbeliséget és ezáltal az örökkévalóságot jelenti. Ennek a fontosságát akkor mérhetjük fel igazán, ha elképzeljük, milyen lenne a hivatásos zeneművészet hangjeggyírás nélkül. A Lábán-mozdulatírás bármelyik olyan tudományágban felhasználható, amelyikben az emberi test mozgása vizsgálat tárgyát képezi. Alkalmazzák a néprajzban, elsősorban a néptánc kutatásban, de a fizioterápiában, atlétikában, testnevelésben is, a munkamozdulatok analízisében stb. Mivel a Lábán-kinetográfia egyetemes szimbólumrendszer, óriási távlatokat nyit meg a nemzetközi összehasonlító kutatások számára is.”⁶¹

KOREOGRÁFIA – Táncmű, szó szerint táncírást, rögzítést jelent, a görög 'tánc', 'körtánc' és 'írni' szavakból ered.

Pálfy Gyula: „A történelmi fejlődés során a koreográfia szó ketős jelentést kapott, amelyből a táncmű vált elsődlegessé. Ebből származik a koreográfus elnevezése és fogalma, ő a tánclépések és a tánc tervezője, a táncmű alkotója, szerzője. Napjainkban a koreográfia szót más, nem művészeti területen is használják a mozgások célszerű, jelentést vagy dekorativitást felmutató rendjének, folyamatának megnevezésére. A koreográfia másik, történelmileg korábbi jelentése: táncírás.”⁶²

PONT – a férfitáncok nyolcütemes zenei, illetve táncszakaszait, így például a legényes tánc figuráit jelöli.

Martin György: „A tiszai- és közép-erdélyi nyelvjárások sajátos tánc- és zenei terminológiája. A ponttal kapcsolatos szó szerkezetek

⁶¹ Könczei Csilla 2002: 9.

⁶² Pálfy 2001: 86.

és származékok regionális változatai alapján a jelentésfejlődés feltételezhető menete: a tánc és kísérőzene viszonyát – a zenéhez illeszkedő tánc motívumait – a tánc és zene tagolási egységeit, szakaszait, végül az illeszkedés legtökéletesebb fokozatát megvalósító, szakaszos felépítésű erdélyi legényes táncot jelölik a variánsok. – Az Alföld keleti peremén (Bereg, Szatmár, Szabolcs, Szilágy, Bihar, Békés megye) a magyarok, cigányok és románok a táncra vonatkozó kifejezés talán elsődleges formáit használják. *Pontra táncol*: ‘pontosan a zene taktusára, a zenei tagoláshoz illeszkedve táncol’. A magyar cigányok éppúgy *pontra járnak* cigánytáncukat, mint az alföldi románok *pe pont* (pontra) az *ardeleanat*. A tánc és zene ritmikai és szerkezeti illeszkedésének ezen általános, elemi kifejezése a latin eredetű pont jövevényszó határozóragos alakjában, időhatározós szó szerkezetben (*pontra*: ‘pontosan’) jelenhetett meg először. Közép- és Dél-Erdélyben (Kalotaszeg, Mezőség, Alsó-Fehér, Hunyad megye) a határozóragos alakból elvont pont szó főnévként, s már nem a tánc és zene összefüggésének általános kifejezőjeként fordul elő, hanem a zenéhez szigorúan illeszkedő *legényes* tánc figuráit jelöli. (Megtanultuk a pontokat, kiteszi, kirakja a pontot, ezek X. Y. pontjai). További jelentésbővüléssel azt a nagyobb, zárt szerkezetű koreográfiai és zenei egységet (táncszakaszt, zenei periódust) is magába foglalja, amelyben a motívumok megjelennek, realizálódnak, vagyis a kanásztánc (*kolomejka*, *ardeleana*) dallam felét, azaz a két sor (8 ütem) terjedelmű zenei és táncegység fogalmát. E szakaszokból felépülő legényes tánc neve a Maros mentén (Alsó-Fehér m.) *pontozó*, *pontozás*. – A pont szót táncra vonatkozó jelentésben csak az erdélyi és alföldi románok ismerik. Közép- és Dél-Erdélyben *de ponturi* (pontos), *ponturi* (pontok) alakban táncnévként él. A román irodalmi- és köznyelv, valamint a Kárpátokon túli nyelvjárások nem a magyar közvetítésű (pont-uri), hanem a latinos

alaknak (punct-e) és jelentésnek megfelelően ismerik. – Figyelemre-méltó, hogy a középkori zeneelméletben az *estampie* nevű tánc zenei formájához a *puncta*, *puncti* terminológia kapcsolódik, mégpedig a nyolcütemes zenei mondat értelmében (Johannes de Grocheo: *De arte musicae*, 1300 körül). A 15. század után e szó már más értelemben használatos (a kontrapunktot és az ún. pontozott ritmust jelöli). A legényes tánc pont terminológiája tehát középkori jelentést őriz, a nyolcütemes zenei, illetve táncszakaszt jelöl Erdélyben.”⁶³

Martin György: „A legényes tánc legfőbb szerkezeti alapegysége a motívumsor, az ún. „pont”. A pont megszerkesztett és elhatárolt táncegység. Időtartama 8 2/4-es ütem (vagyis egy zenei periódus, azaz fél stórfa) terjedelmének felel meg, azzal pontosan egybevág. [...] A legényes tánc mindig ilyen pontokból épül fel. A motívumok pontokba tömörülve, csoportosulva jelennek meg, s a táncfolyamatot pedig pontok tetszés szerinti (6–12) egymásutánja alkotja. A tánc bármely pont végén befejeződhet, mert az önmagában is kerek, mondatzerű, lezárt egység s így nem hagy nyitott, befejezetlen táncvéget. Mint a legényes (többnyire 1-es főzárlatú) periódusai, éppúgy a tánc pontjai is mindig a teljes lezárttság, befejezettség érzetét keltik.”⁶⁴

TÁNCALKALMAK – biztosítják a táncnak, az egyik legfontosabb közösségi szórakozásnak a szokáskeretét, lebonyolítását.

Pesovár Ferenc: „**Kialakulásának körülményei és szervezettségük intenzitása alapján különböztetjük meg típusait.** A hagyományos keretek között spontán létrejövő táncalkalmaknak az alkalmi összeál-lástól a szervezettebb formákig számos változata lehetséges (lásd cite-rabál, csutri, dudabál, gyermekbál, játszó, padkaporos bál, pendzsom,

⁶³ MNL 4. 1981: 259–260.

⁶⁴ Martin 2004: 363.

szabad bál, vasárnapi tánc). Rendszerint vasárnap délután kezdődtek, és este fejeződtek be. Az ún. *bál* mindig szervezett és ez formaságaiban is megmutatkozik (lásd aratóbál, batyus bál, bilétes bál, húsvéti bál, nősbál, páros bál, regrutabál). A bálók este, néha délután kezdődnek és reggelig tartanak. A magyar népterületen az ünnepélyes, szervezett táncalkalmak, bálók újabb keletűek, a 19. század második felétől, főleg a századforduló táján kezdtek elterjedni. A táncalkalmak e típusa 17–18. századi francia (XVI. Lajos) és nyugat-európai udvari, arisztokrata bálokon alakult ki, amelynek ceremóniás feszességét a polgárság is átvette, majd közvetítette a parasztság felé. **Részből spontán, de a szervezeten megrendezett táncalkalmak nagy részét is a gazdasági, családi élet és a naptári év szokásai alapján csoportosíthatjuk.** Munkához fűződő táncalkalmak: aratóbál, fonó, kalákatánc, kenderdörzsölő, szüreti tánc, taposóbál stb. Családi élet szokásaihoz fűződő táncalkalmak: halotti tor, halott lakodalma, keresztelő, kézfogó, lakodalmi táncok stb. Naptári év különböző ünnepeire fűződő táncalkalmak: búcsú, farsangi bál, húsvéti bál, karácsonyi tánc stb. A társadalmi rétegenként rendezett zárt körű táncalkalmak nagy száma főleg a nyugati táncdialektus táncéletére volt jellemző. Az erős polgári hatást tükröző táncélet azonban itt megőrzött számos archaikus vonást, mint például a vasárnapi *játszót*, a táncmulatság nélküli ünnepnapok énekes táncos szórakozási lehetőségeit, amelyek még a két világháború között, de még a hatvanas-hetvenes években is divatban voltak (Sárköz, Duna mente, Galga vidéke). A tiszai táncdialektus területén a tanynyavilágban és az Alföld peremén levő kis falvakban a polgári jellegű nagy táncalkalmak mellett élénk maradt a kötetlen táncmulatságok kerete. **Erdélyre jellemző a táncalkalmak sokfélesége.** A szervezett bálók mellett nagy szerepe volt az alkalmi mulatságoknak. Jelentősek a munkaalkalmakhoz fűződő táncalkalmak (pl. juhmérés). A táncal-

kalmak bősége tekintetében kiemelkednek a gyimesi csángók, ahol mintegy 36 táncos alkalmat tartunk számon.”⁶⁵

TÁNCDIALEKTUS – a tánc táji tagoltsága.

Martin György: „A népi tánc kultúra földrajzi tagozódásának vizsgálata hozzájárul táncainak történeti fejlődésének tisztázásához. A táji eltérések gyakran megvilágíthatják a táncok történeti alakulását (lásd tánc történeti rétegek), mivel a különböző népcsoportok egyenlőtlen történeti-társadalmi fejlődése a tánc kultúrában is tükröződik. Főbb táncfajtáink általános elterjedése a magyar népi tánc kultúra egységéről tanúskodik ugyan, mégis a különböző fejlettségű táji változatok, a tánckészlet, a tánczene és tánc szokások kisebb eltérései alapján három nagy táncdialektusról beszélhetünk: 1. a nyugati vagy Duna-vidéki; 2. a középső vagy Tisza-vidéki; 3. a keleti vagy erdélyi táncdialektusról.”⁶⁶

TÁNC ELEMZÉS – a néptáncok rendszerezését szolgáló és a táncalkotás törvényszerűségeit feltáró vizsgálat, amely a táncok történeti-összehasonlító kutatásának is előfeltétele.

Martin György – Pesovár Ernő: „A néptánc komplex jelenségét három, egymással összefüggő szempont szerint szükséges vizsgálni: 1. A tánc társadalmi szerepére, életére, szokáskörülményeire, célzatára, jelentésére és a táncokhoz fűződő népi tudatra és nyelvi anyagra vonatkozó tényeket a *funkcionális vizsgálat* foglalja magába. A gyakran és gyorsan változó tartalmi jegyek e vonásokon keresztül közelíthetők meg. – 2. A *zenei vizsgálat* a tánc legfontosabb társjelenségének önálló elemzése, rendszerezése mellett a táncal

⁶⁵ MNL 5. 1982: 174.

⁶⁶ MNL 5. 1982: 175.

való együttes szemléletét is magába foglalja. A komplex tánczenei kíséret melodikus és ritmikus elemeinek viszonya, illeszkedése mellett a táncsal való kapcsolat is e vizsgálat tárgya. A ritmuskíséret (kontra) a tánc tempóbeli, metrikai-ritmikai alapvonásainak kialakításában, a melodikus kíséret (dallam) pedig a szerkezeti tagolásban játszik döntő szerepet. – 3. A sokrétű *formai vizsgálat* előfeltétele a zenével szinkronban lejegyzett táncfolyamat (táncírás, táncutatás). Ez a rendszerezés legszilárdabb pontja, mert e vonások kevésbé változékonyak. A résztvevők száma, neme, kapcsolatuk, összefogódzási módjuk, tartásuk, térbeli viszonyuk, a kialakított formációk, a térbeli mozgás, a tánc térrajza és formakincse tartozik a formai elemzés keretébe. A táncelemzés a táncmozgást alkotó ritmikai, plasztikai és dinamikai tényezőket a tánc szerkezeti-morfológiai egységeinek keretében szemlélve, a szerkezeti felépítés szempontjából vizsgálja.⁶⁷ A formai elemzés sarkpontja a szerkezeti egységek objektív meghatározása a felépítés, a tagolás vizsgálata érdekében. A legkisebb szerves alapegységek, a motívumok (táncmotívum) vizsgálatának szerepe a táncutatásban különösen fontos. A tánc motívumokból felépülő magasabb szerkezeti egységei: **a motívumsor, a szakasz, a tétel**, majd **a tánc** s néha **a táncciklus**. Ezek belső struktúrája, tartalmi viszonyuk és terjedelmi arányaik alapján jellemezhető a tánc felépítése. A szerkezeti elem-

⁶⁷ Itt fontos megjegyeznünk, hogy a **táncmozgást alkotó ritmikai, plasztikai és dinamikai tényezők egyúttal a mozdulatelemzés alaptényezői**. A mozdulatelemzés a mozdulatok tudatos időbeli (ritmikai), térbeli (plasztikai) és erőfokbeli (dinamikai) elemzését végzi, azaz e három alaptényező összefüggéseit tárja fel. Ugyanis – legyeszerűsítve – a táncban a ritmika a „mit” (és egyúttal az időtartam is), a plasztika a „hogyan”, a dinamika pedig a „hogy”, ezért a ritmika alapfogalmai közé tartozik például a metrum, a ritmus és a tempó, a plasztika alapfogalmai közé tartoznak a mozdulatípusok, a térirányok és a gesztusok, s a dinamika alapfogalmai közé pedig az erő, a hangsúly, a dobantás és koppintás stb. Erről bővebben lásd Szentpál Olga: *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. Budapest, 1978.

zés hangsúlyozottan figyelembe veszi a zene és tánc tagolásának összefüggéseit, a szerkezeti szabályozottság és a formai-szerkezeti fejlettség fokát.”⁶⁸

TÁNCFOLYAMAT – a tánc terjedelme, időtartama, összeszerkesztett táncszakaszokból álló önálló táncétel.⁶⁹

Martin György: „A legényes terjedelme, időtartama – mint a rögtönzött táncoké általában – meghatározatlan s a táncos mindig a pillanatnyi hangulatától függően fejezi be a táncot. A kalotaszegi férfitáncosok – különösen a kiválóak – azonban sohasem táncolnak hosszan, ritkán járnak el egyvégtében 8–12 táncszakasznál (1–1,5 perc) többet. Az előretervezés a tánc időtartamának meghatározásában úgy érvényesül, hogy a táncos a rendelkezésre álló tervezési pillanatok alatt értékeli pillanatnyi erőnlétét, diszponáltságát, motívumkészletének lehetőségeit, sőt még a nézők reakcióját is, s eszerint szabja meg tánca terjedelmének határait. A jó táncos igyekszik teljesítménye csúcspontján befejezni táncát, különösen ügyelve az utolsó szakaszoknak, a tánc végének hatásosságára.”⁷⁰

TÁNCHELY, TÁNC HÁZ – szervezett vagy spontán táncalkalmak megrendezésére szolgáló helyiség vagy szabad térség.

Pesovár Ferenc: „A középkorban említett tánchely az „egyházas falvak” templomkertje vagy temetője. Itt találkozott ugyanis vásár-

⁶⁸ MNL 5. 1982: 176.

⁶⁹ A tánc szerkezeti alapegységeiből felépülő motívumsorok táncszakaszokká szerveződnek, ezek szerkesztéséből áll össze a táncfolyamat: így például a férfitáncok esetében a táncfolyamatot az alkotó pontok, azaz figurák sorozata, periódusa jelenti.

⁷⁰ Martin 2004: 383. Itt fontos megjegyezni, hogy vannak (általában zenei periódusokhoz) kötött táncfolyamatok: például egy szabályozott párostánc (hétlépés, gólya, polka stb.) esetében a táncosok addig ismétlik a motívumsorokat, ameddig a muzsika szól.

és ünnepnapokon a különböző falvak fiatalsága. Az 1279. évi budai zsinat rendelkezése megtiltja, hogy a nép a templomkertben vagy a temetőben táncoljon. A későbbiekben is előfordult, hogy a fiatalság felhasználta társas mulatozási alkalomként a vasárnapi templomozást. A templom környéke mint tánchely néhány szokáshoz kapcsolódva még a 20. században is szerepelt. Országszerte elterjedt pl. az esküvő alatti és utáni templom előtti tánc (Fejér megyében paptánc). A templom előtt járták a rábaközi „legénycéh”-ek a búcsúkezdő karéjtáncot is. Kálmány Lajos szerint az Arad megyei Magyarpécskán a legények vagy eladó-lányok temetése után a múlt században és még a 20. század elején is táncoltak a falu legényei (halott lakodalma). A parasztság legáltalánosabb tánchelye a kocsmá (csárda) vagy annak udvara volt. A különböző alkalmaknak megfelelő tánchelyek: a falu főtere, a falu melletti rét (játszó), erdőszél, erdei tisztás, havasi kaliba, paraszti porta, szoba, udvar, csűr stb. lehetnek. A szabad ég alatti táncolás helyett az utóbbi időkben mind jobban általánossá vált a zárt tánchely. Így lakodalmakra vagy egyéb táncalkalmakra gyakran sátrat építenek. A kocsmá szerepére jellemző, hogy a Dunántúl egyes vidékein (például Fejér megye) a lakodalmak egy része, a délutáni tánc is ott zajlott le. A dunántúli pusztákon a cselédházak előtti térség vagy télen a nagy, általában négy családhoz tartozó közös konyhák szolgáltak tánchelyül. Erdélyben a falu fiatalsága hosszabb időre bérel tánchelyet (parasztház szobája, csűr), amelyért munkával, terménnyel vagy készpénzzel fizetnek (táncház). A tánchelyet a rendezők mindig előkészítették, kitakarították, földjét, padlózatát felöntözték és gyakran feldíszítették.”⁷¹

⁷¹ MNL 5. 1982: 176–177.

Könczei Csongor: A **táncház** a „hagyományos népi tánc kultúra „táncos” háznál rendezett, a spontán tánc kedvet szolgáló, kötetlen formájú táncalkalma. A tánc ház sajátos formája alakult ki a mező-ségi Széken, ahol a nemzedékenként kialakult rend szerint szombat este, vasárnap és néha hétköznap – például farsang, sorozás, vagy névnap esetében – táncoltak. Széken Felszeg, Csipkeszeg és Forró-szeg szerint elkülönülve, akár egyidejűleg is tarthattak tánc házat, mivel minden szegnek állandó zenekara volt. A táncéletnek ez a sa-játos megnyilvánulása, amelyik magában foglalja a tánc rendezés, a tánc illem, azaz táncbéli viselkedés és a tánc rend szabályrendsze-rét, a parasztság közösségi életrendjének régies mozzanatait őrizte meg. Ezt az elnevezést és formát vették át azok az értelmiségi fiata-lok, akik a 1970-es években – néhány néptánc együttes és azok veze-tői, valamint néprajzos szakemberek, népzene- és néptánc kutatók (ez utóbbiak közül hangsúlyosan Martin György), és nem utolsó sorban a kor vezető humán értelmiségének hathatós segítségével – a mező-ségi Szék község tánc házait mintának tekintve megszer-vezték 1972-ben Magyarországon a városi tánc házak revival (‘egy hagyományos szokás újraélesztése’) jellegű mozgalmát. [...] Az első erdélyi tánc házat 1977 februárjának egyik csütörtökén (érde-kes, hogy a közösségi emlékezet a pontos dátumot nem rögzítette) rendezték a Kolozsvári Bábszínház klubtermében, majd rövidesen – ezzel a kezdettel párhuzamosan és/vagy összefüggésben – sorra nyíltak a tánc házak Csíkszeredában, Székelyudvarhelyen, Maros-vásárhelyen és más erdélyi városokban. Az erdélyi tánc házak köz-vetlen elindításában és kibontakozásában meghatározó szerepet játszott Könczei Ádám, aki a gyakorlati tánc ház szervező tevékeny-sége mellett cikkeivel, tanulmányaival és előadásaival nem csak a tánc házak népszerűsítését, hanem azok szakmai alapokra való he-

lyezését is szorgalmazta. Később a táncházak – és hangsúlyosan a táncházzenekarok – működését nagy mértékben segítette útmutatásaival és gyűjtéseinek önzetlen közrebocsátásával Kallós Zoltán népzenekutató is.”⁷²

TÁNCILLEM – szabályozza a táncalkalmakon résztvevők magatartásának és viselkedésének a rendjét.

Pesovár Ferenc: „A táncbamenetel illendő külső megjelenést igényelt, és ezt a követelményt mindig az alkalmakhoz kötött táncviselet elégítette ki. A leányok a helyi kialakult szokás szerint csoportosan vagy az őket meghívó legénnyel mentek a tánc helyére. Egyes helyeken az anya kísérte el a leányt. A tánc kezdetén a legények rendszerint a tánchely közepén állottak, énekeltek, vagy táncoltak. Régi szokás szerint a legények először csoportosan, általában karéjban táncoltak, „verbunkoltak”, és azután következett a páros tánc, amelyet a táncra kérés vezetett be. A leányok kívül az udvarban vagy az utcán állottak csoportosan, amennyiben tánchelyiségen belül voltak, a fal mellett sorakoztak. A legények vagy azok megbízottai, így a táncrendezők közül valaki kikiáltott a leányok gyülekezőhelyére, hogy melyik leány menjen be, esetleg a legények személyesen végezték a táncra kérést. Ennek legáltalánosabb formái a névről való megszólítás, a kézzel való intés, továbbá a kézzel vagy kendővel való táncba húzás változatai voltak. Amennyiben a leányok körben táncoltak (karikázó), akkor onnan szólították, illetve húzták ki a választott párt. A felkérés módjai félreértésre is adtak alkalmat, de rendszerint előre tudták a leányok, hogy a legények kivel akarnak táncolni, ezt sokszor előre már meg

⁷² Könczei Csongor 2012: 139, 141.

is beszéltek. Először mindenki azzal táncolt, akinek udvarolt, ill. akit meghívott és (belépődíjjal) beváltott a táncba, utána a rokon, szomszéd leányokkal s így tovább a kialakult szokás szerint. Asszonyokat csak a férjük engedélyével lehetett táncra kérni. Házasember nyugodtan táncolhatott leányokkal, sőt ha az illető jó táncos volt, szívesen táncoltak vele. A leköszönés után a leányok visszamentek a helyükre, vagy körben daloltak, táncoltak. Egy táncsorozatot („egy nóta”, „egy pár” stb.) a legénynek ugyanazzal a leánnyal kellett végigtáncolnia. Tánc közbeni lekérés csak az utóbbi évtizedekben alakult ki. Esetleg jó barátok cseréltek párt tánc közben. A táncillemmel kapcsolatos szokásokban is tükröződött a nők múltbeli társadalmi helyzete, alárendeltsége. Kezdeményezési lehetőségük táncban sem volt. Amennyiben megsértették a törvényt, a hagyományos táncilletmet, akkor a legények bosszút állhattak. Ha egy leány visszautasította a táncra kérést, de más legénnyel elment táncolni, vagy egyéb viselkedésével kihívta a legények haragját, alkalomadtán megszégyenítették. Ez volt a kimuzsikálás, kitáncoltatás szokása. A táncillemm szabályozta még a tánc közbeni magatartást, az összefogódzás módjait, a legények s leányok egymás közötti viselkedését stb. A nézők (szülők, rokonok, ismerősök), az ún. „lesők” figyelemmel kísérték a tánc, bál menetét, éppen ezért befolyásolták a táncillemm betartását. A táncillemmhez tartozik még az idegen, más falubeli vagy a falu más részéről odakerülő vendégekkel szembeni magatartás. Némely vidéken ugyanis a falu egyik tánchelyiségének (kocsmá, táncház) a közönsége nem látogathatta meg a másik tánchelyiséget, csak akkor vehetett részt annak táncmulatságán, ha ott azt a rendezőbizottság engedélyezte. Az idegen legények megjelenése sokszor torzsalkodást, verekedést idézett elő. Megvoltak viszont esetenként a vendéglátásnak is a szabályai.

Az idegenek részére a rendezők külön nótát húzattak. Észak-Kelet-Magyarországon (Szabolcs-Szatmár megyében), Erdély egyes vidékein táncost vittek az idegen vendégeknek, úgyhogy előbb táncoltak egyet a kiszemelt leánnyal, bemutatva annak tánc tudását, s csak azután adták át táncra.”⁷³

TÁNCMOTÍVUM, TÁNCFIGURA – a tánc legkisebb, szerves; ismétlődő, visszatérő jellegű; a tudatban, tánckésztségben meg-lévő, visszaidézhető; kifejező, hangulati jelentéssel bíró formai egysége, az elemi formaalkotás megnyilvánulása, amely a hagyományban képes maradni.

Martin György: „A legkisebb olyan egység, mely képes kevésbé változva fennmaradni. A *motívumtípus* vagy motívumfajta a lényegükben azonos motívumváltozatok összessége. A *motívumváltozat* pedig a motívumtípus aktualizálódó, eseti megjelenési formája, mely kisebb-nagyobb mértékben különbözik a korábban megvalósult alaktól. A motívumkincs vizsgálata, katalogizálása egyik legfontosabb előfeltétele a tánc típusok formai meghatározásának, valamint történeti és összehasonlító kutatásának.”⁷⁴

A leggyakrabban használt hagyományos magyar táncmotívum, motívumcsalád elnevezések:

- **Aprózás** – lásd „cifra”.
- **Átlépő, átugró** – a páros lábú ugrásból indított szinkópás ritmusú részsút előre keresztező átlépés a kalotaszegi legényes egyik leggyakoribb szakaszkezdő formulája. Ennek a motívumnak az ugró változatai a Maros-Küküllő menti pontozóban ismertek.

⁷³ MNL 5. 1982: 177–178.

⁷⁴ MNL 5. 1982: 181.

- **Átvevős** – a mezőszegi csárdás és a székelyföldi forgatók általánosan használt motívuma, amikor a férfi a nőt egyik oldaláról a másikra pördíti vagy vezeti.
- **Bekezdő** – a kalotaszegi legényes jellemző szinkópás kezdőformulája. A kalotaszegi legényes a leggazdagabb formakincsű és legfejlettebb férfitánc típusunk pontszerkezete ABBC felépítésű, ebből az *A* a bekezdő, a *BB* a 4 ütemnyi gerinc, azaz maga a figura, a *C* pedig a zárlat.
- **Bokázó** – a magyar táncok újabb típusainak (csárdás, verbunk népies műtáncok) jellegzetes motívuma, amelynek változatos plasztikai, ritmikai és dinamikai megjelenítése lehetséges. Az ún. „sarkantyús” táncoknál különösen nagy szerepe van. Fontos megjegyezni, hogy az elnevezés nem fedi magát a mozdulatot: a sarkok, illetve a lábbelik peremének összeállítását nevezik „bokázónak”. Gyakran használt táncmotívuma az erdélyi legényes táncoknak is, előfordul kettős, sőt hármas variánsokban is, ritmikailag gyakran pontozott (lásd a pontozó „futó” és „oldaltugró” bokázóit). A levegőben való használatát (felugrás esetében) **légbokázónak** (ez is lehet kettős), az ellentétes lábbal való felvetését **felverő bokázónak** (lásd pontozó) nevezzük.
- **Bokaforgató** – a közép-erdélyi legényesek általánosan ismert és használt motívuma, általában a sarok–spicc–sarok–lép formában táncolják, miközben a testsúly a tartó lábon van.
- **Cifra** – a  ritmusa után aprózónak is nevezett motívum az európai táncszakirodalomban „pas de basque”-ként ismert, főleg a régi típusú táncainkra jellemző (ugrós, legényes), de az új stílusú táncokban is gyakran előfordul. Plasztikailag nem azonos a szintén háromtagú,  ritmusú váltólépés-fajtákkal (mint például a sasszé lépés).

- **Csapásolás** – férfitáncaink egyik domináns motívuma, amely az ugrós-legényes típuscsalád táncában, a szóló és körverbunkban, valamint páros táncaink figurázó részében egyaránt jelentős szerepet játszik. Míg a régi stílusú férfi- és páros táncokban mint nyolcados ritmusú taps, comb- és csizmaverő (beleértve a lábszár valamennyi részét) motívumokként jelenik meg, addig a verbunkban és csárdásban a negyedes lüktetésű forma is gyakori.
- **Dobbantás** (vagy dobogtató, kopogtató, koppintó) – általában teli talppal való ritmikus dobogtatás tánc közben. A koppintást inkább a lábfej (spicc) dobogtatás megnevezése (lásd a pontozó hátul koppintós motívumait).
- **Előrevágó** – szimmetrikusan ismételt kéttagú nyolcados támasztékszerkezetű motívum, amely a kalotaszegi legényes legrövidebb, legegyszerűbb, ezért igen gyakran tánckezdőnek használt („bemenő”) motívuma.
- **Fenés** – lehet ínenő és térdfenő. Az ínenés olyan rézsút kereszt hátulról induló s kifelé oldalt végződő feles körív, amely két ritmikai fázis alatt valósul meg: a körzés a zenei hangsúlyra indul, ezt késve követi a tartó láb ugrása, amelynek érkezése a második nyolcadra (kontrára), a félkör befejezésének pillanatára esik. A szabadláb hátsó íve sokszor a másik láb hátul, térd alatti megütésével, „hozzáfenésével” indul, innen az ínenés elnevezés. A térdfenés a föld fölötti elől kifelé lábkörzés, amely két ritmikai fázis alatt valósul meg: a szabadláb körzése a zenei hangsúlyra indul, ezt követi a tartó láb ugrása, amelynek érkezése a második nyolcadra (kontrára), a lábkör befejezésének pillanatára esik. A szabadláb íve a tartó láb felé indul, gyakran mintegy csúsztatva, bokázva

hozzásúrlódik, miközben a térdek is összeérnek, innen a térdfenés elnevezés.

- **Futó** – nyolcados ritmusú keresztező (átlépő–visszalépő) futómozgás, a kalotaszegi legényes sajátságos motívuma.
- **Hátravágó** – a lábak hátrafele és keresztezve való váltogatása, a népies műtáncok jellegzetes motívuma, amelynek folklorizált változatai a néptáncokban is ismeretesek.
- **Hegyező** – a lábfejek (a spiccek) előre leszorított tartással való táncolás, a népies műtáncok egyik jellegzetes motívuma, amelynek folklorizált változatai a néptáncokban is ismeretesek.
- **Kar alatti forgatás** – a páros táncok jellemző motívuma, amikor a nőt általában a zenei sor végén, vagy irányváltás után a férfi egyszer vagy többször (a marosszéki forgatókban akár nyolcszor, tízszer is!) kar alatt forgatja. Egyes táncdialektusokban (például Kalotaszegen) mindkét irányba forgatják a nőt, máshol csak egy irányba (általában balra – például Maros-Küküllő mentén).
- **Kétlépéses csárdás** – a páros táncok pihenő lépése, a verbunk és a lassú csárdás egyik általánosan elterjedt motívuma. A motívumtípus a bokázóval, kopogóval, előre- és hátravágóval kombinált, félfordulással vagy folyamatos forgással járt változatai, aszimmetrikus formái a korábbi történeti rétegben gyökerező vonásait őrzik, ezzel szemben az egyszerűsödött, szimmetrikus kétlépéses csárdás újabb keletű. Táncolják mind tükör- mind eltolt mozgásban, a friss csárdásban az egylépéses (lépegetés) formája az általános. A kétlépéses csárdást – és általában a páros táncok pihenő lépéseit – a táncoló pár többféle összefogásban járhatja (zárt és nyitott fogás stb.).

- **Kirúgás** – a tartó lábat a szabadláb csüdjével hátulról kiütő ugró lábváltás, amely a második nyolcadra (kontrára) való érkezése által szinkópás hatású. A kalotaszegi legényes sajátos motívuma.
- **Kisharang** – a harang nyelvére utaló,  ritmusú oldalgó mozgás, a népies műtáncok jellegzetes motívuma, amelynek folklorizált változata a néptáncokban igen gyakori. Lényegében a balett „pas de bourrée” formájával rokon.
- **Lábkörzés** – a szabadláb körzése, mindkét irányba lehetséges, szűk (ilyenkor tulajdonképpen a bokaforogatóhoz hasonlít) vagy nagy ívben egyaránt. A nagyságbeli fokozatok (ki-be forgatás, szűk körzés, széles körzés) gyakran egyetlen táncfigurán belül, keveredve is megjelenhetnek. Az erdélyi legényesek gyakori motívumcsaládja, általában szimmetrikusan használják és csapással is társulhat.
- **Lezáró** – az erdélyi férfitáncok jellemző záróformulájának táncdialketusoktól és tánc típusoktól függően eltérő ritmikai motívumcsaládja.
- **Nagyharang** – szintén a harang nyelvére utaló, de már a levegőben nagyugrással féloldalra bokázó,  ritmusú mozgás, a népies műtáncok jellegzetes motívuma, amelynek folklorizált változata a néptáncokban is ismeretes. Lényegében a balettben használt „capriol”-nak felel meg.
- **Ollózás** – az előre ollózó ugró lábváltásnál a támasztólábat lendítik, az ollós ugrás a zenei hangsúlyra, érkezése pedig kontrára esik, ezáltal szinkópás hatású. Az erdélyi legényesek gyakori motívuma, általában csapással társulva.
- **Páros forgás** – a páros táncok alapját jelentő páros forgás lehet **fenthangsúlyos**, amikor a zenei hangsúly a körzésben

résztevéő pár külső lábára esik és **lenthangsúlyos**, amikor a zenei hangsúly a körzésben résztvevéő pár belső lábára esik. A páros forgásba táncdialektusoktól függően többféleképpen fogóznak össze (vállfogás, derékfogás, kézfogás stb.).

- **Porozó** – a kalotaszegi legényes egyik alapmotívuma, amikor féltalpról ellökve kirúgjuk a lábunkat, hátra rézsút irányba elmozdulva.
- **Pördítés** – a páros táncok jellemző motívuma, amikor a nőt el-, ki- vagy hátrapördíti a férfi. A kar alatti forgatástól az különbözteti meg, hogy a pördítés esetében csak elindítjuk (pördítjük) a nőt, s nem fogjuk a kézfejét. Gyakran a pördítés **pörgésbe** vált: a nő addig pörög a saját tengelye körül, ameddig a párja figurázik.
- **Sarkazó-bokázó** – támasztva előlsarkazó, terpeszbenyitó és bokázóba záró mozdulatsor.

TÁNCOK OSZTÁLYOZÁSA – a táncok formai és műfaji meghatározása a táncelemzés felsorolt szempontjai alapján.

Martin György: „**A táncforma** általános fogalomköre csupán a táncok közötti általános, formális tájékozódást segíti elő, de önmagában még nem jelent tényleges osztályozást. **A táncforma meghatározása még csak a tánc legáltalánosabb, feltűnő formai jegyeit érinti:** hány résztvevéő milyen alakzatot, formációt, egymással milyen viszonyt alkotva táncol. Eszerint különböztetünk meg szóló-, kettős (páros), hármas, négyes, kis- és nagycsoportban járt kórustáncokat. A páros táncok elengedett, valamint nyílt és zárt fogásmód alapján csoportosíthatók. A csoporttáncok között – a táncosok térbeli viszonya, elhelyezkedése szerint – kötetlen és kötött alakzatú táncok vannak. Így a kötetlen, amorf csoporttáncok mellett kör, félkör, osz-

lop, szerpentin stb. formájú táncokról beszélünk. Az utóbbiak összefogódzással járt formái az ún. lánc- vagy füzértáncok, amelyeknek nyílt és zárt formáit szokták megkülönböztetni. A csoporttáncokon belül szorosabb viszony jöhet létre egyes táncosok között, s ezáltal a nagy forma keretén belül több önálló mikro-táncforma is képződik. Az ún. páros csoporttáncok esetében például önálló párok tömege táncol egymással kötött vagy kötetlen viszonyban s térbeli elrendezésben. Gyakoriak az átmeneti és kombinált táncformák is, amikor bizonyos alapformák keveredve jelennek meg. A kelet-európai tánckincsben gyakori például a lánc- és párostánc-formák ötvözése. [...] **A már jóval szűkebb műfaji kategóriák meghatározásánál az eddigi formális szempont a társas viszony és a funkció figyelembevételével egészül ki, vagyis a táncok célzata, rendeltetése révén a tartalmi vonások kapnak szerepet.** A nemek és korosztályok részvétele alapján egynemű, azaz férfi-, női, legény-, leány-, gyermek-, valamint vegyes táncokról beszélünk. A táncok funkciója, tartalmi jegyei alapján szórakozó-mulatsági, mutatványos-ügyességi (eszközös), harci, rituális-szertartásos, játékos, utánzó-mimikus és menet-táncokat stb. különböztetünk meg. **A táncforma és műfaj együttes figyelembevételével már konkrét, a gyakorlati rendszerezésben is jól alkalmazható kategóriák jönnek létre.** E műfaji csoportok eredete, gyakorisága és divatja többnyire egy meghatározott tánc történeti korszakhoz, társadalmi formációhoz kapcsolódik, egyes tánc kultúrákra, nagyobb táncdialektusokra jellemző, illetve ezek általános fejlettségi fokára mutat. A középkori Európa táncéletében uralkodó lánc-táncok kategóriáját például fokozatosan felváltják a középkor végétől terjedő páros táncok. Nyugat- és Közép-Európából a páros táncok jórészt kiszorítják a lánc-táncokat, a balkáni népek körében viszont a mai napig virágzik ez a régies táncforma. A táncforma és

a műfaj fogalomkörével kapcsolatos a néptáncok ún. többalakúságának jelensége, amely megnehezíti a néptáncok egyértelmű – formális-műfaji alapon történő – osztályozását. A népi táncgyakorlatban ugyanis egy-egy táncfajtának egyidejűleg többféle kategóriába is sorolható formai és műfaji változata lehet, vagyis egyáltalán nem felel meg a tiszta, egyértelmű osztályozási kategóriáknak. Egyazon táncfajta az alkalomtól, a szereptől függően többféle formában él, s ezeket a nép különbözőségük ellenére is azonos táncfajtának tartja, s egyazon névvel illeti. Az eredetileg páros, egyéni csárdást például újabban közösségi láncformában, zárt körben is táncolják. A románoknál pedig a kollektív lánc táncok – a hora és sârba – páros táncból való felbomlása figyelhető meg. A bolgároknál a rčenica (racsenica) szóló- és páros tánc alakjában éppúgy él, mint lánc táncformában. A többalakú táncok különböző formáit a merev, mechanikus osztályozás teljesen elválasztaná egymástól, s így éppen a táncfajta fejlődéséről, alakulásáról terelné el a figyelmet. **Az említett nehézség kikerülésének egyetlen módja csak a néptáncok típusonkénti osztályozása lehet.**⁷⁵

TÁNCOK SZABÁLYOZÓDÁSA – a táncformák, táncműfajok szerkezeti kötöttségét, azaz a néptáncok szabályozottságának különböző fokozatait az improvizáció és az állandóság közé eső széles skála egyes szakaszainak a vizsgálata alapján lehet meghatározni.

Négy nagyobb csoportot különböztethetünk meg: szóló táncok, szabad páros táncok, kollektív csoporttáncok és szabályozott párostáncok. Tánc történetileg a kollektív csoporttáncok a legre-

⁷⁵ Martin 1990: 192–193.

gebbi réteghez tartoznak, a szóló és szabad páros táncok a reneszánsz kor erkölcsi felfogását tükrözik, a szabályozott párostáncok tulajdonképpen pedig a polgári társastáncok. 1. Az individuális, gazdag formakészletű **férfi szólótáncok**ban a táncost sem tér, sem idő, sem a környezethez való igazodás nem korlátozza, s így ez a műfaj az improvizáció legtágabb lehetőségét biztosítja (például az erdélyi legényesek). A szerkezeti szabályozatlanság azonban csak látszólag korlátlan, mert az individuális műfajok széles keretén belül tánc típusokként is eltérő az improvizáció mértéke: a táncalkotó egyéni tehetségét mindig meghatározza a közösségi hagyomány, azaz a történetileg kialakult tánc típus és annak az adott regionális tánc kultúrába ágyazott változata. 2. A **szabad párostánc**ban a férfi és nő állandó kapcsolata szabja meg az improvizáció kereteit, maga a műfaj, különösen a gyakori összefogódzások alakítják a felépítést és szabnak bizonyos határokat a táncalkotásban felhasználható formakincsnek. A szabad párostáncokban a férfi irányít, a nő igazodik. 3. A **kollektív, csoportos táncok** formája az improvizáció érvényesülésének viszonylag szűk kereteket, s alacsony fokot biztosít. A táncosok meghatározott térbeli formációba (körbe, sorba, oszlopba stb.) szerveződnek, s egymással a tánc folyamán állandó vagy meghatározottan módosuló térbeli viszonyba kerülnek (például a balkáni lánc táncok). A tánc forma egyöntetűséget, nagyfokú egymáshoz való igazodást igényel. 4. A **szabályozott párostáncok**ban igen magas fokú, kettős szervezettség érvényesül: nemcsak az egységbe fonódó partnerek tánc, hanem az egyöntetűen táncoló párok térbeli viszonya, mozgása is meghatározott. Ezáltal a tánc páros jellege mellett a kollektív csoporttánc érzetét és hatását is kelti.⁷⁶

⁷⁶ Erről bővebben lásd Martin György: *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban*. In: *Népi Kultúra – Népi Társadalom* XI.–XII., Budapest, 1980: 411–449.

TÁNCOS EGYÉNISÉGEK – Az egyes táncdialketusok különböző táncfajtáinak legjobb előadói, ismerői.

Pesovár Ferenc: „A táncos egyéniségek közösségük tánc tudására, táncéletére erős hatással voltak. A néptánc kutatás a táncos egyéniségekkel részletesebben foglalkozott, s táncaik leírása publikációkban is megjelent. A néptáncmozgalom is ezek tánc tudásából merített a legtöbbet. Többen elnyerték közülük a *népművészet mestere* kitüntető címet.”⁷⁷ A hagyományos néptánc kultúrában elsősorban a legényes-táncok avatott előadói közül kerültek ki táncos egyéniségek, így például a 20. század neves erdélyi táncos egyénisége volt a mérai Berki Ferenc „Árus” (1931–1995), a bogártelki ifj. Fekete János „Poncsa” (1927–2001), a marosbogáti Fülöp Ferenc (1903–1986), a magyarózdi Jakab József (1930–2008), a györgyfalvi Jaskó István „Pitti” (1929–2013), az inaktelki Kalló Ferenc „Malmi” (1920–2013), a lőrincrevi Karsai Zsigmond (1920–2011), a magyarvistai Mátyás István „Mundruc” (1911–1977), vagy a még élő széki Tamás Márton „Kántor” (született 1936-ban), hogy csak a legismertebbeket említsük.

TÁNCREND, TÁNCCIKLUS – A hagyományos tánckészletből kialakult szvitszerű táncfüzér, amelyben a táncok rendje meghatározott.

Martin György: „A szünetekkel határolt, 3–5 táncból álló, fél-egy-órás táncrendet egyazon partnerrel táncolják végig, közben lekérés vagy párcsere nincs (lásd a táncillem kérdését!). A néptánc e legnagyobb zárt formái, zenei és funkcionális egysége a táncmulatság folyamán alig módosulva ismétlődik. A táncrend szerkezete viszonylag lassan változik, s zártságát a paraszti hagyományozódás utolsó

⁷⁷ MNL 5. 1982: 182.

szakaszáig megőrizte. A táncok e meghatározott, közösségileg érvényes rendjét néhol sajátos kifejezésekkel jelölik: egy pár (Közép-Erdély), egy szakasztás (Nyárad mente), egy tánc, egy nóta, egy forduló, egy darab. **A táncrend szabályozza a táncalkalmak belső rendjét.** A lakodalom szertartásos mozzanatai között is többnyire meghatározott a ciklusok száma. A különbözőfajta táncalkalmakra jellemző táncrendek száma. A táncrend táncai közti kapcsolat igen szoros, s önálló előfordulásuk például a táncszünetben már a funkcióvesztésük vagy új keletűségük jele. A régi táncok többnyire a táncrend első, az újabbak pedig a második felében helyezkednek el, bár a záró tánc rendszerint ismét a hagyományos gyors páros tánc (friss csárdás). A táncrendben szomszédos táncok bizonyos vonásai hasonulnak: a gyakori névkeveredés, névátvitel, valamint zenei és formai érintkezés (pl. a verbunk és lassú csárdás között) ebből ered. A táncok szvitszerű állandó kapcsolata nem jellemző minden kor és nép tánc kultúrájára. A középkorias balkáni tánc kultúrákban a zárt szerkezetű, kötött lánc táncokból ritkán szerveződnek állandó ciklusok. A közép-kelet-európai népek újkori, nyílt formájú, rögtönzött páros táncainak viszont a szvitszerű előadás az összetartó, szabályozó kerete. A Kárpát-medence szlovák, magyar és román parasztságának tánc ciklusai egyetlen alapséma változatai: mindig férfitánc vezette be a különböző tempójú páros táncok sorozatát (pl. verbunk, lassú, friss csárdás vagy verbunk, sebes forduló, lassú, korcsos, friss). A tánc ciklusok csíráját jelentő lassú és friss, ún. *proporciós*⁷⁸ tánc párok a késő középkorban jelennek meg. Ez a gyakorlat válik a reneszánszban s főként a barokkban kifejlődő több részes tánc szvitek alapjává, s indítéku szolgált a tánctól már

⁷⁸ Proporcio = arányosság.

függetlenül a hangszeres muzsika kifejlődéséhez is. A néhol máig eleven népi táncciklusok a régi európai szvitszerű táncszerkesztés sajátos kelet-európai maradványai s épp ezért egyetemes tánc történeti szempontból is jelentősek.”⁷⁹

TÁNCRENDEZÉS – a táncalkalmak szervezése.

Pesovár Ferenc: „A táncrendezést a legények megbízottai, hallgatólagosan jóváhagyott képviselői intézték, akik egyúttal gyakran a legényszervezetek vezetői (legénycéh, legénykompánia, legénybanda) voltak. A rendező bizottság tagjainak, a táncrendezést intéző legényeknek a magyar nyelvterületen legáltalánosabban használt, legismertebb elnevezései a következők voltak: első legény, kezes (az erdélyi Mezőségen), legénybíró, táncmester, bálgazda (Észak-Kelet-Magyarországon). Egyéb helyi elnevezések: bálbíró (Fülöpszálláson), cigánybíró, cigányvajda, hegedűs gazda, zenebíró (Észak-Kelet-Magyarországon), gazda (Gyergyó és Kászon vidéke), ióbíró, ivóbíró (keleti palócság), legénymester, mester (Őrség), legényvezér (Szigetköz egyes falvaiban), muzsika fogadó (Baranyában), sáfár (Hegyalján), vajda (Fertődön) stb. A vasárnap délutáni táncok nagy része, így a játszó is spontánul, hagyományos keretek között jön létre a fiatalság vezetőinek, hangadóinak irányítása mellett. Sokszor volt a táncrendezés kezdeményezője a tánc helyét és gyakran a zenét is biztosító kocsmáros. A táncrendezést lebonyolító legényeknek a *vasárnapi táncok*, különösen az alkalmakhoz kapcsolódó *bálok* megszervezésében és irányításában volt nagy szerepük. A rendező bizottság tagjai váltották ki a hatósági engedélyt, biztosították a tánchelyet, gondoskodtak annak feldíszítéséről és

⁷⁹ MNL 5. 1982: 183.

kitakarításáról, felfogadták a zenészeket, beszédtek a belépődíjat s általában az anyagi ügyeket intézték. A bevételből fennmaradt nyereség a rendezőké volt, de veszteség esetén ráfizettek. A meghívás, a lányok táncba hívása sok helyütt még a közelmúltban is ünnepélyes keretek között zajlott le. A meghívott leányt rigmussal (verssel vagy prózai mondókával) kérték ki szüleiktől a *hívogató legények*. A *hírverés*nek az egész magyar nyelvterületen általánosan elterjedt formái voltak. A rendező bizottság tagjai a zenészekkel felvonultak a tánc helyére, miközben daloltak, táncoltak, vagy pedig a tánchelyiség előtt muzsikáltattak a zenészekkel. Nagyobb ünnepi bálók előtt gyakori volt a zajos hírverő felvonulás. Némely vidéken a hívogatók lóháton vagy feldíszített ökrösszekéren járták végig a falut és közben kihirdették a bált. Farsangi időben gyakran maskarák, maszkos alakok is csatlakoztak a menethez. A múlt század végétől, a századforduló idejétől terjedt el kisebb falvakban is a nyomtatott meghívók küldése (bilétás bál). A rendezők fogadták a vendégeket, elhelyezték a szomszédos falvakból érkezettek fogait és egyik fontos teendőjük az volt, hogy idegen legényeknek, leányoknak táncost biztosítottak. A tánc zavartalan rendjének lefolyását (táncrend, zene) is ők irányították. A rendzavarókat, kihívóan viselkedőket eltávolították a bálból. Sokszor egy-egy idősebb, tekintélyes, erős embert kértek fel a zene irányítására, a rend biztosítására (*ivóbíró, vajda, zenebíró*). A táncrendezés szolgálatának az ellátását vállalkozás vagy választás útján a legények egymás között elosztották. Egyes vidékeken külön *hívogatók* voltak, az étel-ital őrzésére és elosztására *bormesterek, kulcsárok*, a táncrend irányítására *táncmesterek*, a rend fenntartására, a zabolátlankodók megfékezésére *csendőrök, darabontok, deresek, katonák, kisbíró, pandúrok* stb. E felosztott feladatkört ellátó rendező bizottságnak különösen a ka-

rácsonyi tánc (Erdélyben) és a farsangi bál, *farsangi ivó* (például a palóc vidéken) alkalmával volt nagy szerepe.”⁸⁰

TÁNCSZÓ – csujogatas.

Küllős Imola – Martin György: „Lakodalmi vonulás közben spontánul felhangzó, a jókedvet kifejező, hangulatkeltő, ritmusos szó, illetve mondóka. Egyéb elnevezései: *táncréjja, táncrigmus, ujjogtatás, hujjantás, kiabálás, rikótozás, rikogatas, tánckurjantás, réjja, csujogatas*. Legegyszerűbb formája a kurjantásszerű egy-két szótagos indulatszavak ismételtetése: „uccu, hajrá, nosza, hopp stb.”. Ilyenekkel már a 17. századi kéziratos énekanyagban is találkozunk: „hajda hopp, hajda!”, „hoppondaré, hopszassza!”. **A tánckurjantás fejlettebb formája a tánc ritmusát követő, általában két-soros, szellemes, csattanós rímű, tömör fogalmazású mondóka.** Ez kötött ritmusával és határozatlan dallamvonalú, de a természetes beszéd hangsúlyától és tónusától, valamint a rigmusmondástól is eltérő előadásmódjával átmenetet alkot a recitáló dallamok és a rigmus szavalás között. Sajátos, emelt hanghordozással, kiáltásszerűen recitálva adják elő; kötött ritmusa mellett is eléggé alkalmi jellegű, rögtönzött lírai műfaj. A táncszókat bizonyos táncok közben a tánckedv, a mulatási hangulat magas fokán alkalmazzák (például a táncciklus végén a frissnél), főleg bizonyos táncalkalmak (lakodalom, juhbemérés) szabadosabb légkörében. A táncszók előadói gyakrabban a nők, ritkábban a férfiak. A táncszókat egyénileg vagy csoportosan, sokszor egymásnak felelgetve adják elő, főként a szövegtelen, hangszeres zenéjű táncoknál. A táncszók tartalmi csoportjai: 1. A táncra vonatkozók (férfi- vagy páros táncra, táncpart-

⁸⁰ MNL 5. 1982: 184.

nerre, zenére, táncmódra, jó és rossz táncosra, másfalusiak táncára, a tánc körülményeire stb.). Például „Karikára legények, Betyárosan verjétek, Itt vagyok én, segíték.” – 2. Szerelmi-udvarló tartalmúak: „Szép a tavasz, szép a nyár, Szép, aki előttem jár. De aki előttem jár, Még az éjjel vélem hál.” – 3. Évődő-csúfolódó szövegek: „Válaszúti leányok, Cukorporos a szájak. Bonchidai legények, Mind lenyalják szegények”. [...] – A táncszó tempója a zene és a tánc függvénye. Többségük mérsékelt tempójú régi táncokhoz (ugrós, mars, kettős, legényes, marosszéki) kapcsolódik, csak a friss csárdáshoz járulnak gyorsabbak. A csaknem kizárólag 7 és 8-szótagos sorokból álló táncszók jellemző ritmusa  vagy . Többségük kétsoros, de 1, 3, 4 s ritkábban többsorosak is lehetnek. A többsoros táncszókban a két sortípus gyakran keveredik (például 7, 7, 8, 8). A táncszók szoros tartozéka a magas fejhanganon kiáltott záradék. Egyes kétütemes változataik az: ijjú, újjú; ijjujú, csujujú, ihaha; ijjú-juujú; ijjujuju-juujú szótagok. Ezek  ritmusú variánsokban fordulnak elő. A nők zárókiáltása mindig éles visítás, míg a férfiaké rikkantásszerű. Kalotaszegen e záradék nemenként eltér: a nők az ijjujú szótagokat hosszabb, kétütemes változatokban, a férfiak csupán az együtemes ihaha záradékot kiáltják. Mivel a dipodikus táncszók többnyire a régies tetrapodikus dallamokkal kísért táncokhoz kapcsolódnak,⁸¹ könnyen illeszkednek a tánc és a zene egységeihez. A táncszó többnyire nem egyvégtében, folyamatosan hangzik el, hanem az egyes verssorokat egy-egy sornyi, kétütemes szünet választja el egymástól. A záradék viszont mindig közvetlenül kapcsolódik az utolsó sorhoz. A csak a dallam metrumát, de nem a ritmusát követi, olykor sajátosan ellen-

⁸¹ Dipodikus = két ütemű.

pontozza azt. Nem is mindig fedi, hanem néha keresztezi a zenei egységeket. A kalotaszegi legényesnél például gyakran a dallami sorvég utolsó hangsúlytalan negyedén kezdik a táncszót.”⁸²

TÁNC TANULÁS – a hagyományos paraszti kultúrában a szocializáció szerves része volt a tánc tanulás.

Pesovár Ferenc: „**Elemi módszere a mozdulatok megfigyelésének és azok gyakorlása.** Mindenki törekedett a faluban divatos táncok megtanulására. Szégyen volt, ha valaki nem tudott táncolni. Éppen ezért a tánc tanulás folyamata már kicsi gyermekkorban megkezdődött. Erre szolgált a kisgyermek ritmikus mozgatása, ugráltatása, táncoltatása különböző rigmusokra, mondókákra, gyermekdalokra. Az ölben ülő gyermek gyakran szemlélője lehetett már a leselkedő szülők karján a változatos táncalkalmaknak. A már járt tudó gyermekek is figyelték a felnőttek táncait és az ellesett mozdulatokkal a tánc hely egyik sarkában táncolgattak (például pulyasarok Szatmárban). Kamaszkorig főleg a kiváló táncosok, a falu táncos egyéniségeinek a táncmozdulatait figyelték. A megfigyelt mozdulatokat félreeső zugokban, rejtett helyeken, így például istállókban gyakorolták; jászolba, vasvillába, ló farkába, asztal szélébe kapaszkodva stb., tükörbe tekintve, árnyékát figyelve próbálgatták a tánc lépéseket. Gyakori volt az is, hogy egy-egy kiváló táncos foglalkozott a gyermekekkel, serdülőkkel: szülő, nagyszülő vagy jó táncos ismerős. A gyermekjátékok táncos mozzanatai, a gyermekek részére rendezett gyermekbál, gyermeklakodalom, játszó és a bandázások mind alkalmasak voltak a táncok gyakorlására.”⁸³ A táncokkal együtt megtanulták azokat a szük-

⁸² MNL 5. 1982: 185–186.

⁸³ Erdélyben a kisgyerekek táncát sok helyen (például Széken is) **aprók táncának** nevezték.

séges érintkezési formákat, amelyek a falu közösségi életében nélkülözhetetlenek voltak. A falu a polgári divattáncokkal a századforduló óta, de főleg az I. világháború után kezdett megismerkedni.”⁸⁴

TÁNCTÍPUS, TÁNCFAJTA – meghatározott tartalmi, formai és zenei keretben mozgó táncváltozatok összessége.

Martin György: „Kialakulásuk rendszerint egy szűkebb területhez, etnikumhoz, történeti korszakhoz fűződik, fejlődésük, virágzásuk pedig meghatározott történeti-társadalmi körülményektől függ. A tánc típus *altípusokra, változatcsoportokra* oszlik, amelyek egy szélesebb területen elterjedt táncfajta – regionális vagy etnikus különbségekből fakadó – elágazásai. Ezek legtöbbször a tánc típus történeti fejlődésének menetére, szakaszaira engednek következtetni (lásd például a *csárdást, hajdútáncot* vagy *verbunkot*). A *típuscsalád* fogalmkörébe azok a rokontípusok tartoznak, amelyek formális és műfaji szempontból különböznek ugyan, de lényeges formai és zenei jegyeik olyan sok részletben megegyeznek, hogy nyilvánvalóan egy táncfajta szóródásának eredményként jöttek létre (lásd például a *legényest*, vagy az *ugróst*). A tánc típusok affinitása, kontaminációja,⁸⁵ a műfaji átcsapás és a táncformák kereszteződése igen gyakori jelenség a néptáncok körében (például *verbunk* és *csárdás*, *karikázó* és *csárdás*).”⁸⁶

TÁNCVISELET – a hagyományos paraszti kultúrában fontos szerepe volt a tánchoz való viseletnek.

Pesovár Ferenc: „A táncbamenetel illendő külső megjelenésére kötelezte a résztvevőket. **A táncviseletet helyi táncillem szabá-**

⁸⁴ MNL 5. 1982: 186.

⁸⁵ Affinitás = rokonság, hasonlóság, kontamináció = összeolvasztás, összekeveredés.

⁸⁶ MNL 5. 1982: 187.

lyozta, amelyhez mindenki igyekezett alkalmazkodni. Azokon a vidékeken, ahol színes népviselet élt, a nők nem az ún. nagyünnepi viseletet (húsvéti, pünkösdi) vették fel, hanem egyszerűbb, dísztelenebb, könnyebb, de ünnepi ruhadarabokat öltöttek magukra, lehetőleg moshatókat, mert beizzadták. Egy-egy alkalommal váltották is, hiszen a legények keze is nyomot hagyott. A férfiak a tánchoz az évszaknak megfelelő ünnepi viseletbe öltöztek, fejükön süveggel, sapkával vagy kalappal, amelyet tollal, bokrétával, virággal díszítettek. Csizmájukon a századforduló idejéig elmaradhatatlan volt a táncsarkantyú. A fejrevalók (kalap, sapka stb.) viselését a tánciskolák és a polgári szokások hatására fokozatosan elhagyták.”⁸⁷

TÁNCZENE – a tánc (általában hangszeres) zenei kísérete.

Martin György: „**Fő típusai:** 1. az önálló ritmuskíséret, amikor a táncot csupán ritmusformulák kísérik (taps, dob, szükséghangszerek, cigányok szájbőgőzése); – 2. a **puszta dallamkíséret** (karikázó, gyermekjátékok); – 3. a **ritmikus és melodikus elemek szerves egységét megvalósító ún. komplex-kíséret**. Népi hangszereink (duda, tekerő, citera) kezdetleges fokon már egyesítik a melodikus és ritmuskíséreti elemeket, de tökéletes egyensúlyuk csak a hangszer-együttesekben valósul meg. A különböző funkciójú melodikus és ritmushangszerek együttműködése a mai népi zenekari fajták (vonós, tambura, fúvószenekar) mindegyikében hasonló. A tánczene egyik alkotóeleme az alapüktetést kiemelő, meghatározott tempójú ritmuskíséret vagy ún. kontraritmus, mely megszabja a tánc metrumát, ritmikai lehetőségeit. A kontraritmusok (dűvő,

⁸⁷ MNL 5. 1982: 188.

esztam)⁸⁸ és tempólehetőségek kombinációiból adódó ún. kíséret-típusok következetesen kapcsolódnak az egyes táncokhoz, illetve táncfajtákhoz. A tánczene másik alkotórészét jelentő táncdallamokat a kísérettípusokkal és táncfajtákkal szoros egységben kell vizsgálni. A táncdallamok laza, tág csoportjában gyakori a funkcióváltozás, s egyazon dallam különböző táncfajtákhoz is szegődhet kíséretül. A funkcióváltozás főként a dallam tempóját, metrumát és ritmusát alakítja. A dallamok illeszkedése kialakult sémák szerint történik (proporcio). – A magyar tánczene történeti rétegéhez a táncfolklór főként a tempó és ritmus tekintetében szolgáltathat tanulságokat. Régi táncaink fő típusaihoz (kanásztánc, legényes, ugrós) mérsékelt tempójú ($\text{♩} = 100\text{--}130$) 2/4-es ütemű táncdallamok

⁸⁸ A **dűvő** népi vonószeneke kísérelő hangszereinek egyik játékmódja, amikor a kontra (brácsa) és a bőgő (esetekben cselló) ritmikailag egybevágoan működik. Az ún. *lassú dűvő* esetén a 4/4-es ütemű (rendszerint pontozott, alkalmazkodó ritmusú) dallamot negyedes alapritmus kíséri úgy, hogy egy vonóhúzással két negyedértékű (többnyire azonos magasságú) hangot összekötve ('legato') játszanak, amelyből a második hangsúlyos. A lassú dűvő kemény, feszes hatású tánczenét eredményez. A lassú dűvővel kísért táncok tempóskálája igen széles. A gyorsabb tempó mellett teljesen egyenletes lassú dűvő az új stílusú táncok általános kíséretmódja. Lassúbb tempóban a dűvő rendszerint sánta, aszimmetrikus változatokban jelenik meg, ez főleg az erdélyi tánczenére jellemző (például a mezőszéki lassú magyar, vagy négyes). Az ún. *gyors* vagy *sűrű dűvő* esetén a 2/4-es ütemű tizenhatokban figurált hangszeres dallamokat nyolcados alapritmus kíséri, egy vonóhúzással két vagy négy hangot kötnek össze. Lassúbb tempó mellett a gyors dűvő is sánta ritmusú. A gyors dűvő a nyolcados metrumú régi stílusú táncok kíséretmódja (például az erdélyi sűrű legényesek vagy a maroszekei forgatók). Erdélyben általános, az Alföldön és a Dunántúlon szörványos. Az erdélyi románok, szlovákok, morvák, goralok és cigányok régies táncait is gyors dűvő kíséri. A zenész cigányok dűvő szava a cigány *dui var* ('kétszer') számnévi kifejezésből eredhet. Az **esztam** a népi vonószeneke kísérelő hangszereinek egyik játékmódja, amikor a kontra (brácsa), illetve a bőgő (esetekben cselló) ritmikailag ellentétes, egymást kiegészítő együttműködéssel hoz létre szaggatott ('staccato') nyolcadokra felbontott, sajátosan lüktető ritmuskíséretet. Az esztammal kísért 2/4-es ütemű táncokat két csoportra oszthatjuk: a lassúbb tempóban az esztam a cigánytáncot, az eszközos táncokat, a kanásztáncot, az ugróst (marsot) és a pásztortáncokat kíséri, míg gyors tempóban pedig a friss csárdást. A cigányzenészek által használt esztam szó talán hangutánzó eredetű.

kapcsolódnak, amelyekre az egyenletes, pontozatlan, nyolcadoló ritmus jellemző. A népterület nyugati felén a régi táncdallamok vokális jellegűek s esztam kíséretűek, míg Erdélyben felett hangszeres muzsikaként élnek gyorsdűvő kísérettel. Régi táncaink zenekísérete keleti eredetű népzsenénk nyomait is őrzi, de összefonódik a szomszédos népek tánczenéjének bizonyos rétegeivel is. A 16–18. századi tánczenei emlékek szerint a magyarok, szlovákok, románok, lengyelek közös táncdallamokat is használtak, s ezek mai népi változatai az összefonódás élő bizonyítékai. E források a régi nyugati és kelet-európai tánczene egymáshoz való korai közelítéséről éppúgy tanúskodnak, mint régi táncfajtáink dallamkinccse (botoló nótá, kanásztánc, kolomejka, proporció, ungareszka). Újabb táncaink zenéje (csárdás, verbunk) a régiektől tempó, metrum és dallamritmus tekintetében egyaránt eltér és kétféle tempó jellemzi. A 4/4-es ütemű lassú táncok (♩ = 120–160) ritmuskísérete a lassú-dűvő, míg a 2/4-es frisshez (♩ = 180–240) a gyors-esztam kapcsolódik. A dallamok ritmusát a negyedcs – a régiekhez képest szélesebb – mozgás és a pontozott, alkalmazkodó ritmus kiélezett formáinak használata jellemzi. Az új tánczene kialakulása azokhoz a zenei áramlatokhoz fűződik, amelyek a 18. század óta hatottak népi és műzenénkrc. A verbunkoszene, a 19. századi népies műdal és csárdászene, valamint az új népdalstílus jelentik újabb tánczenénk forrásait.”⁸⁹

⁸⁹ MNL 5. 1982: 188–189.

Támpontok az erdélyi néptáncoktatáshoz

I. A hagyományos néptáncoktatás továbbélési formáiról

A század-, pontosabban az ezredforduló korának hagyományos népi táncoktatását térségünkben a szinte teljes körű felbomlás, illetve átalakulás jellemzi. Tanúi lehetünk egy olyan kulturálisan és társadalmilag meghatározott folyamatnak, amellyel mindeddig a jelenlegi néptáncoktatás – talán féltve tudományos létjogosultságát, kutatásának tárgyát – nemigen mert szembesülni. Ugyanis az a hagyományos falusi zene- és táncoktatás, amelyek megnevezésére a *népzene* és *néptánc* definíciók használatosak, jelenleg már nem egy élő (azaz bizonyos esetekben csak mesterségesen fenntartott) kultúra elemei, viszont magának a népi kultúrának, a folklórnak egyetemesen, általánosan értelmezhető, folyamatosan változó „népzeneje” és „néptánca” természetesen napjainkban is létezik. (Így például egy falusi diszkó funkcionálisan egyenértékű lehet egy kaláka utáni táncházzal, ha a változásokat nem annyira a kulturális formákban, hanem azok tartalmában keressük.) Ezért igen fontos lenne a táncoktatás számára a néptánc fogalmának átértékelése, illetve adott esetekben ennek a hagyományos táncoktatástól való szétválasztása.

Valamennyi kultúra alapvető jellemzője az állandó változás. A változás sokrétű és bonyolult összefüggései különböző válaszokat adhatnak a hagyományos népi táncoktatás felbomlásának és

átalakulásának folyamataira is. Ezen lehetséges válaszok egyike a Marcel Mauss által leírt test-technikák változásainak elemzésében kereshető.⁹⁰

A tánc, mint minden test-technika **társadalmilag determinált**, ezért a tánc kultúra az emberi mozgáskultúra szerves részeként magában hordozza a Mauss által definiált test-technikák valamenynyí ismervét, s ezek közül legnyilvánvalóbban a legfontosabbat, a hagyományozódást. Ez a folyamat, vagyis a tradíció az, amelyik meghatározza egy adott kultúra, így egy adott tánc kultúra integráló képességét. Azonban Mauss a test-technikákat nemcsak hagyományos („*Nincs technika és nincs átadás, ha nincs hagyomány.*” – írja), hanem hatékony cselekvéseknek is nevezi. Ez a hatékonyság voltaképpen előidézi a különböző kultúrák hagyományaiban a már említett állandó változás folyamatát, amelynek eredménye az, hogy a társadalmi körülmények függvényében a test-technikák is állandóan változnak. És ha a változó technikai környezet, öltözködésmód, divathullám stb. változó test-technikákat eredményez, akkor ennek hatásai kimutathatók a tánc kultúrában is.⁹¹ A magyar történeti tánc kutatás az elmúlt évtizedekben nyomon követte a hagyományos néptánc kultúránk integráló képességének hatásait,

⁹⁰ Marcel Mauss (1872–1950) francia szociálandropológus a test-technika fogalma alatt azokat a „módozatokat” érti, amelyek szerint az emberek az egyes társadalmakban, a hagyományok szerint, használni tudják saját testüket. (Erről bővebben lásd Marcel Mauss: *A test technikái*. In: *Szociológia és antropológia*. Budapest, 2000: 425–446.)

⁹¹ Eleve eltűntek azoka a közösségi formák, ahol a gyerekek a saját hagyományos közegükben megtanulhattak úgy táncolni (lásd például az aprók táncát), hogy ifjúként a táncban vagy bálban már tudtak táncuk által is érvényesülni. A hagyományos paraszti társadalomban, de az egykori polgári világban is egyszerűen szükséges volt az érvényesüléshez a tánc, hozzátartozott a mindennapi kultúrához. A mai világunkban viszont már nem kell táncolni tudni ahhoz, hogy érvényesüljünk, így, ahogy elfelejtünk kézzel írni vagy énekelni, úgy elfelejtünk táncolni is...

feltárva a magyar tánc kincs történeti rétegeit, megkülönböztetve a régi és új tánc stílust, illetve jelezve azokat a táncokat, amelyek a hagyományos tánc kultúránk még nem tudott szervesen magába építeni, mint például a polgári társastáncok vagy népies műtáncok.

A hagyományos népi tánc kultúra felbomlásának legfőbb okozatát, illetve magának a néptánc kultúrának a jelenlegi válságát abban látom, hogy a felgyorsuló, (mondhatjuk globalizálódó és posztmodern) világ kulturális termékeit már nem képes szervesen még olyan mértékben sem integrálni, mint például a fent említett, 20. század eleji társas vagy népies táncokat. Úgy tűnik, hogy napjaink tánc divatjának test-technikái jellegűktől eredően egyelőre inkompatibilisek a hagyományos népi tánc kultúránk kialakult, „megkövült” test-technikáival, még akkor is, ha adott esetekben ugyanazon funkciók betöltésére hivatottak. Magyarán, ezek a túlnyomórészt afroamerikai eredetű tánc divatok az európai, és ezen belül a Kárpát-medencei hagyományos tánc kultúráktól olyan idegen test-technikákat igényelnek, amelyekkel azok nem rendelkeznek (nem is rendelkezhetek).⁹² Ezért megállapítható, hogy korunk népi tánc kultúrájában beálló törésvonal mentén megkülönböztethetünk **egy, már nem élő, történetileg kiforrott, szakarchívumokban őrzött és a tudatos hagyományőrzés vagy a táncművészet által fenntartott és/vagy használt tánc kultúrát, és egy élő, de az**

⁹² Itt szükséges megemlíteni a tánc divatokhoz mindig is szorosan kapcsolódó, azokat igen sok esetben előidéző és formáló zenedivatok hatásának fontosságát. Egy adott kor tánc kultúráját mindig is nagymértékben befolyásolja az adott kor tánczenei élete, egy adott társadalom tánczenei igénye. Már eleve a hanghordozók változása is átalakíthat egy adott tánc kultúrát: például a napjaink tánc divatjait kísérő elektronikus hangszereken megszólaltatott hagyományos tánczene nemcsak a hangzás, hanem a stílus, a játéktechnika, a harmonizálási elvek stb. szempontjaiból is gyökeresen más, mint saját, hagyományos közegében előadva. És ugyanígy mennyire mulatságos, sőt technikailag szinte lehetetlen egy tradicionális tánczenét játszó zenekartól elvárni, hogy *rap* vagy *house* zenét muzsikáljon.

európai tánc hagyományoktól idegen, s egy fokozott és folyamatos tánc kultúra-romlást elősegítő tánc divat-kavalkádot.

Ezzel, a már inkább történeti mint élő, organikus tradicionális néptánc kultúrával napjainkban több formában foglalkoznak:

1. **Az etnokoreológia, azaz néptánc kutatás** – szakemberek feladata és területe, és kijelenthető, hogy ebben a vonatkozásban a Martin György nevével fémjelzett magyar néptánc kutatás világszínvonalú: mind a felgyűjtött anyag mennyisége, mind az archíválás, majd a tudományos feldolgozás minőségének tekintetében.

2. **A tudatos hagyományőrzés** – a revival jellegű városi tánc házak és/vagy az erre építkező hagyományőrző néptáncgyűttesek területe. Itt fontos megjegyeznünk, hogy a tradícióinkhoz való viszonyulás egyénfüggő, szubjektív (például nincs jó és jobb hagyományőrző!), és természetesen nem ugyanazt jelenti a hagyományőrzés például egy városi egyetemista tánc házasanak, mint egy a saját tradícióját őrző és közvetítő falusi táncosnak.⁹³

3. **A színpadi táncművészet** – itt mondjuk igen széles a skála: magas szintű művészi alkotásoktól silány népieskedő giccsparádéig sok mindennel találkozhatunk. Szerintem a színpadi „néptánc-

⁹³ A felsorolt változatok közül szerintem a legnagyobb közösségi értéke a városi tánc házaknak és az erre építkező hagyományőrző néptáncgyűtteseknek van, amelyek azért születettek, hogy tudatosan őrizzék a saját tradícióinkat, a „miénket”. A tudatosságnak viszont szakszerűnek kell lennie! Például sok helyen igénylik a tánc hagyomány visszatartását. De azt minden esetben tudatosítani kell, hogy ez a tánc hagyomány már nem egy élő, organikus kultúra. Mert mennyire lehet hiteles az, ha egy idegen tanítja a „saját” néptáncodat, nagyapád, dédapád figuráit? Kimarad a lényeg, mert nem hagyományozódik, hanem tudatosan újratanítják. Tehát fontos, hogy a tánc tanulás folyamatában azt is tudatosítsuk, hogy egy adott néptánc melyik szűkebb-tágabb régióban és milyen korban létezett, hogyan táncolták, hogyan változott, továbbá, hogy mindez szoros összefüggésben állt az adott közösség életkörülményeivel (mint például az öltözködés kultúrájával, a viseletekkel stb.). És azt is tudatosítani kell, hogy ezt már nem lehet visszahozni a mindennapi életünkbe, ez egy történeti tánc kultúra. A baj ott kezdődik, ha az ezzel foglalkozók úgy gondolják, hogy még vissza lehet...

művészetnél” az egyetlen járható út az az absztrakt feldolgozás, a **táncszínház**. Ahogyan azt Bartók Béla és Kodály Zoltán is tette a népzenevel, ihletődtek belőle, de aztán valami igen sajátosságosat, mondhatni kortársat alkottak belőle. A néptánc vonatkozásában erre is van már példa, igaz, egyelőre inkább csak Magyarországon. Mert az nem kortárs, és nem is művészet, hogy különböző néptáncmotívumokat csak úgy összeszerkesztünk, vagy hogy néptáncot táncolunk valamilyen más zenére. A feldolgozásnak ennél sokkal absztraktabbnak kell lennie, az előadásnak mondanivalót kell közvetítenie.

4. **A populáris feldolgozások** – ez a mai világ kísértése is, hogy „eladhatóvá”, populárisrá tegyük ezt a kulturális örökséget (lásd például a Csík zenekar betörését a magyar könnyűzenei világba, avagy a közmédiában zajló népzenei-néptáncos vetélkedőket). Viszont szerintem ez már az aktív résztvevők helyett inkább a paszszív „fogyasztókat” toborozza, ráadásul teszi mindezt a néphagyománytól oly idegen műcsillogással-villogással, sztározással, mintegy a globalizált konzumtársadalom igényeihez igazodva. Így megállapítható: megszületett ennek a kulturális örökségnek a „popposított” változata is.

5. **Az oktatás** – már a felsorolt formák szinte mindegyike szakoktatást igényel, legyen az tudományos, hagyományőrző avagy táncművészeti. Ugyanakkor az utóbbi évtizedekben a hagyományos néptáncot felfedezte a hivatalos kultúra is, amelyik az etnikus identitás egyik megtartó erejének tekintve szorgalmazza és támogatja az iskolai néptáncoktatást. Természetesen az oktatás minősége és típusa korosztály és forma függő, hiszen másképpen kell tanítani a gyerekeknek, mint a felnőtteknek, illetve másképpen kell tanítani egy városi táncházban, egy műkedvelő hagyomány-

őrző együttesben vagy egy tanintézmény keretében. (Mivel a jelen jegyzetnek nem tárgya a tudományos és hivatásos táncművészeti szakképzés bemutatása és ismertetése, ezektől a formáktól most itt eltekintünk.)

A **gyerekek néptáncoktatására** a néptánc hagyomány biztosítja a legjobb módszert, igaz, egy alapvető különbséggel: a sok-sok **gyerekjátékkal**,⁹⁴ egyszerű táncmotívumok, majd táncok gyakorlásával megalapozott tudás ebben az esetben már nem az egykori szocializáció természetes útján hagyományozódott forma, hanem egy **tudatos, sűrített és adekvát tánctechnikai képzéssel** elért képesség.

A városi **táncházakban az oktatás helyzetfüggő és kiegészítő, kiegészítő jellegű**, a cél a tánc házba látogatók (tánc házasok) tánc tudásunk megalapozása, hogy tudjanak bekapcsolódni a tulajdonképpen mulatságot, szórakozást jelentő szabad táncolásba. A tánc házban az oktató (elterjedt megnevezéssel a tánc ház gazda) nem tudhatja, hogy pontosan hányan és kik vesznek részt a foglalkozáson, hogy a résztvevők tudnak-e egyáltalán táncolni, s ha igen, milyen szinten, ezért mindig alkalmazkodnia kell az adott helyzethez, az előtervezés maximum az adott esetekben előre meghirdetett konkrét táncanyag oktatására korlátozódik, amelyre általában a tánc ház első felében szokott sor kerülni. A tánc házban oktatók elvárásrendszere is igen csekély: a tánc ház a hagyomány-örzés egyik legnyitottabb formája, egy kisközösségi tevékenység,

⁹⁴ Itt megjegyezzük, hogy a Romániai Magyar Néptánc Egyesület oktatás segéd-jegyzet-sorozatának egyik következő kötetet a hagyományos népi játékok bemutatásával fog foglalkozni, ezért a jelen jegyzet ezek részletes ismertetésétől eltekint.

ahol mindenki úgy táncolhat, ahogyan tehetsége engedi, s ahol a közösségben van a lényeg, nem a táncos produkciókon.⁹⁵

Az amatőr **néptáncgyűttesek** esetében **különbséget kell tennünk a falusi hagyományőrző és a városi műkedvelő táncscoprtok között.** Az első kategóriánál az oktatás kettős célú: **elsődleges a helyi tradicionális tánc kultúrájának tudatos átörökítése, s csak másodlagos ennek színpadon való promoválása,**⁹⁶ **a másodiknál az oktatás célja egyirányú, végterméke a színpadi produkció,** azaz egy adott tájegység hagyományos tánc kultúrájának elsajátítása és koreográfiákban való szerkesztése.

Összegezve: a magyar néptánc hagyomány – a kutatás mellett – a folklorizmus hatására különböző, „megkövesedett” vagy újra folklorizálódó formákban továbbél a városi tánc házak és a hagyományőrző néptáncgyűttesek által, egyúttal forrásanyagként szolgál a kortárs tánc művészetnek és a populáris feldolgozásoknak, illetve az utóbbi években a hivatalos kultúra – fontosnak tartván a néptáncnak az etnikus hagyományainkban betöltött szerepét – támogatja a közoktatásban való megjelenítését is.

⁹⁵ Az utóbbi időben a tánc házak egyik alapproblémája szintén a tánc kultúra professzionalizálódása. A hetvenes években induló városi tánc házak elsősorban közösségi élményt teremtettek. Ezzel szemben jelenleg a tánc házakba járók többsége valamelyik – adott esetben hivatásos – néptáncgyűttes tagja, s ezek a „profik”, beállván a zenekar elé, lefrusztrálják azokat, akik csak azért mennek tánc házba, hogy részesei lehessenek az említett közösségi élménynek. Ezért sajnos egyre kevesebb a „csak” tánc ház.

⁹⁶ Igaz, a tapasztalat ennek pont a fordítottját mutatja: általában a színpadi szereplést tartják fontosnak, s nem a hagyomány tartását.

2. Lehet-e tantárgy a néptánc?

A jelenlegi, Magyarországon intézményesült, Erdélyben lassan teret hódító magyar (nép)táncpedagógia oktatási elveit és módszereit alapvetően meghatározza, hogy a néptáncot etnikumunk táncos anyanyelvének tekinti, ezért megpróbálja a néptánc természetes közegében való hagyományozódását mesterségesen újra- és újrateremteni.⁹⁷ Általánosan jellemző – mintának tekintve a tradicionális gyerektáncalkalmakat („aprók tánca”, gyerektáncházak stb.) –, hogy a táncos nevelést a népi gyerekjátékok és „egyszerűbb” táncok tanításával kezdik, erre épülnek később a nehezebb táncok (de vajon tradicionális közegben mi számított egyszerűnek, s mi bonyolultabbnak?), s a cél a teljes magyar nyelvterület tánc kultúrájának valamilyen szintű ismerete. Ugyanakkor arra törekednek, hogy a (nép)táncoló gyerekek és fiatalok számára nemcsak kizárólag néptáncot, hanem annak tágabb kulturális közegét (népdal, népzene, szokások, viselet stb.) is közvetítsék, így akár megteremtve az etnikus hagyományainkat tudatosan átörökítő „néptáncos életformát”. Sőt, többen pont ezen tudás átadásának mikéntjében látják a jelen-

⁹⁷ Kraiciné Szokoly Mária szerint „A magyar néptánc ugyanúgy anyanyelv, mint a népmese; művészeti anyanyelv, mint a népdal vagy a tárgyi népművészet; ősi művészeti ág, amelyben a szöveg, a ritmus, a dallam, a mozdulat és a cselekmény együttesen jelenik meg.” Kraiciné: 2008: 47. Zórándi Mária pedig egyenesen a táncpedagógusképzés szemléletváltását látja abban, hogy „a korábban megszokott, jobbra koreográfiai szemléletű oktatás helyébe tehát az 1980-as évektől kezdődően elsősorban a táncnyelvek minél pontosabb megismerése került előtérbe. [...] ...kialakítottuk a magyar néptánc oktatásának egy olyan módszertani megközelítését, mely a mozgásanalitikus szemlélet jegyében bontja le az adott tánc mozgásvilágát, amit a szerkezeti elemzés során feltárt törvényszerűségek figyelembe vételével egyfajta újraalkotás követ.” Zórándi: 2010: 257.

legi magyar néptáncoktatás legfőbb hiányosságait.⁹⁸ Ez, a sok esetben már komoly anyagtudást és szakmai felkészültséget igénylő szemlélet azonban – talán egy rosszul értelmezett kultúrafelfogás miatt – figyelmen kívül hagyja a néphagyomány funkcionalitását. Mert, ha a néptáncot, mint folklórműfajt, vagy a tradicionális táncalkalmakat kiemeljük környezetükből, akkor elvesznek eredeti funkciói, s ezeket a nem organikus, hanem merevített, mesterségesen felélesztett, intézményesen tanított változatokat már nem lehet élő hagyományként tálni (különben eleve ellentmondást feltételez a folklórnak, mint ellenkultúrának beemelése a hivatalos kultúra oktatási rendszerébe!). *„Tehát mit kell akkor továbbadnunk?”* – teszi fel a kérdést Antal László is, aki a következőképpen foglalta össze a néptánc „tantárgyat”: *„Egy megszűnt tradicionális társadalom alkotásait, az alkotókról (az adatközlők táncszeretetről, táncos magatartásáról) szóló tudást, a táncgyagyomány születésének, teremtésének körülményeit, az átadás módját: ahogy Bartók fogalmazta; a hagyomány szellemét, az ebben a szellemben készült feldolgozásokat, műalkotásokat, koreográfiákat,*

⁹⁸ Varga Sándor idézve: *„Általános gyakorlat az, hogy az oktatók a néptáncot szinte kizárólag formai elemekre, mozdulatsorokra és tánctechnikára koncentrálnak tanítják. Ennek során az intézményesített oktatás hazánkban leginkább elfogadott formájára, a frontális tanításra támaszkodnak. A közösségbe való beilleszkedés szociális és kulturális folyamatára, a táncnak az emberi kommunikációban, önkifejezésben játszott szerepére kevés figyelmet fordítanak. Ezzel a problémával szorosan összefügg az a tény, hogy a tudományos eredményeket kevés gyakorlati szakember ismeri pontosan és naprakészen, a kutatók pedig nem tartják fontosnak az eredményeik gyakorlati használatosságáról szóló diskurzust. E tekintetben a gyakorlat és az elmélet mára eltávolodott egymástól.”* Varga 2009. Vagy, ahogyan Lévai Péter írja: *„A közoktatás illetve az alpfokú művészetoktatás szintjein megjelenő igények és azok „kiszolgálása” nem engedi felszínre kerülni a megértés, a strukturális újraalkotás, vagyis az archaikus tánc eredeti mértjét és mértjét.”* Lévai 2009: 26. Erdélyi vonatkozásban Fügedi János fogalmaz erős és érdekes gondolatot: *„A feladat nyilván az, hogy miként lehet ezt a kultúrát megőrizni úgy, hogy az ne forduljon giccsbe, azaz úgy tartsa meg eredetiségét, hitelességét, hogy autentikus létfeltételei szükségyszerűen szűnnek, avagy szűntek meg. A válasz egyszerű, a megoldás szinte lehetetlen: az erdélyi néptánc és népzene szellemét kell megőrizni.”* Fügedi 2009: 18.

születésük körülményeit, továbbá, az alkotóikról koreográfusokról nyújtott ismereteket stb. keresve, kihasználva mindezek pedagógiai, emberformáló, közösségteremtő lehetőségeit. Nézetem szerint tehát a néptánc névvel összefoglalt tantárgy, komplex tárgy, tanszak potenciális tananyagtartalmát a hagyományos kultúra; a táncfolklór, a magyar folklór más ágazatainak (gyermekjáték kutatás, a népzene-kutatás), a magyar és egyetemes tánc-történet, a színpadi táncművészet, a mozdulatelemzés és kinetográfia felhalmozott eredményei jelentik. Fogalmazhatunk úgy is, hogy alapvető tartalmát a néptánc-hagyomány, a történeti hagyomány, valamint néptáncból sarjadó színpadi táncművészet hagyománya jelenti. De segítségül kell hívní a zenetudomány, az irodalomtudomány, a történelemtudomány, a művészettörténet tudásanyagát. Szüksége van a pedagógia, a neveléstudomány, a pszichológia, a szociálpszichológia, a szemantika, a kommunikációelmélet tapasztalati segítségére is. Fejlesztésének rendezőelvét pedig a folklórkutatás elemzési szempontjai (tartalmi-funkcionális, zenei, illetve formai vonások) jelenthetik.”⁹⁹

De akkor lehet-e a néptáncot intézményesen tanítani? Lehet, de nem, mint „néptáncot”, hanem **mint egy, az etnikus és regionális kultúránk szempontjából fontos, a hagyományban már nem (vagy nem úgy) élő, 19. századi paraszti tánc-kultúrát, mint a magyar táncművészet forráskincsét.** Igaz, hogy ez a felfogás egy, a ritmikai és technikai alapok elsajátítását kihangsúlyozó, és nem a „körítés” által meghatározott táncpedagógiát feltételez, amelynek feladata nem egy (általában hamis) „néptáncos életforma” áhagyományozódása, hanem egyszerűen képzett táncosok nevelése volna, magyarul **az iskolai néptáncoktatást az anyanyelvű (össz) táncművészeti képzés részeként szükséges meghatározni.**

⁹⁹ Antal 2002-2003: 17–18.

3. A táncos anyanyelvről¹⁰⁰

És visszatérve a „táncos anyanyelv” kérdésére: nemcsak (nép) táncos berkekben, hanem a közéletben, alkalomadtán tudományos (hangsúlyosan tánc- és zenefolklorista) közegekben is gyakori a táncos anyanyelvre való hivatkozás, mintegy párhuzamba állítva ezt a „zenei anyanyelv”, sőt akár a nyelvi anyanyelv fogalmi kereteivel. Egyrészt sokan általa magyarázzák a táncos tradíció folytonosságát, másrészt még többen a „táncos anyanyelvre” való nevelésben látják a tudatos hagyományörzés célját és értelmét. **De lehet-e egyáltalán anyanyelvi szinten táncolni? Lehet, ha a „táncos anyanyelvet” a beszélt anyanyelvhez hasonlóan a szocializáció során informálisan, imitáció útján sajátítjuk el.** Ez történt az elmúlt évszázadok során: a néphagyományban élők folyamatosan anyanyelvi szinten ismerték és használták saját tánc kultúrájukat, természetesen el- és befogadva az újító divathullámokat, mint – verbális analógiákkal élve – az idegen- és jövevény-, vagy akár kölcsönszavakat.¹⁰¹ De lehet-e tudatosan, azaz „mesterségesen” (például a hagyomány felbomlása után) anyanyelvi szinten táncolni? Lehet, ha ezt az anyanyelvet már nem tekintjük a hagyományos tánc kultúra anyanyelvével egyenértékűnek. Mert, amikor formálisan, intézményesített formában, az idegen nyelvtanulás módszerével sajátítjuk el a tánc elemeit, motívumait, „tudjuk”, pontosabban

¹⁰⁰ Könczei Csongor 2006c: 16–18.

¹⁰¹ Itt megjegyzem, hogy a jelen jegyzetnek nem célja behatóan értekezni a táncról, mint nyelvi közegről – például, hogy a nyelvi törvényszerűségeket mennyire lehet a tánc szabályrendszerére alkalmazni –, mindezen kérdésekről, s az táncos anyanyelv problematikájáról lásd részletesen Könczei Csilla *Táncos anyanyelv?* című tanulmányát.

tudatosítják velünk, hogy mi a „helyes” és mi a „hibás”, mi a törvényszerű és mi a deviáns, vagy amikor például nincs már „saját”, lokális tánc kultúránk, hanem célul tűzik a teljes kárpát-medencei tánc kincs ismeretét, Dunántúltól Moldváig, akkor tulajdonképpen már (legjobb esetben is) egy anyanyelvi szintű idegennyelvtudásról beszélhetünk, avagy Könczei Csilla szavaival summázva: „...az általunk **beszélt/használt táncos anyanyelvet, illetve anyanyelveket többé nem azonosíthatjuk az autentikus néptáncokkal. A saját magunk által táncolt tánc így tudatosan választott nyelv lesz, de még pontosabban általunk kreált nyelv, amelyiknek a belső szabályszerűségeit egyáltalán nem kell tudatosítanunk, mivel saját magunkat táncoljuk.**”¹⁰²

Ezért hát minden (nép)táncost, legyen az tánc házaspár, műkedvelő, vagy akár hivatásos táncművész, egy „önmagát táncoló” tudatos táncosnak kell tekintenünk. Azaz ezek a (nép)táncosok különböző szinteken ismernek és használnak egy tudatosan elsajátított, (etnikus) hagyományainkhoz sok szállal kötődő, de mindennapi életünk től idegen táncnyelvet. (Az más kérdés, hogy néptáncosaink többsége – elsősorban a hivatalos úzus hatására – a mai napig arról van meggyőződve/meggyőzve, hogy ők voltaképpen a hagyományos népi tánc kultúrát „beszéli” anyanyelvi szinten.) De mi is ez az „anyanyelvként” közismert, etnikus kultúránk szempontjából kiemelt fontossággal bíró idegen nyelv? Hagyományörzők „tánc kincse”? Tánc házaspár, tánc mulatságok kommunikációs közege? Koreográfiák, tánc színházak forrásanyaga? És lehet-e egyáltalán a néptáncot formálisan, intézményesen tanítani, s ha lehet, akkor hogyan? És ez a tudatos táncolás hogyan érvényesül a további alkotó folyamatokban, mit és hogyan beszélnek a tánc előadások, a

¹⁰² Könczei Csilla 1995: 164.

koreográfiák? Hiszen a végeredmény úgyis mindig egyedi, azaz önmagát táncoló...

És hogy milyen táncnyelvet beszélnének/beszélnek ezek a képzett táncosok? Ez elsősorban a képzés minőségétől és tartalmától függ, mert másképp képzett, és így másképp táncol a táncházas, a műkedvelő vagy a hivatásos táncművész, pedig egy „nyelvet” tanulnak/beszélnek. Mert más a szórakozásra, más a (nép)táncelőadásra, és főleg más a táncszínházra használatos táncnyelv. Sőt, ezeken a szinteken belül is összetett a kép, hogy csak az „autentikus” néptáncra épülő táncszínházi nyelv problematikáját említsük: vannak, akik a hagyományos néptánc motívumkincsére (és tánczenéjére) alapozva próbálnak történeteket elmondani (ez jellemző például erdélyi hivatásos együtteseinkre), s vannak, akik a „bartóki” utat járják, azaz a néptáncból ihletődve kialakítanak egy sajátos, kortárs táncnyelvet (lásd például a Közép-Európai Táncszínházt). (És természetesen találkozhatunk a kettő közötti hibrid, különböző táncelemekből összekompilált kísérletekkel is, amelyek többsége azonban általában se táncesztétikailag, se táncstiliztikailag nem értékelhetőek, értelmezhetőek.) Végeredményben minden táncosban – szinttől függetlenül – tudatosulnia kellene, hogy egy adott (esetünkben a hagyományos néptáncból eredő) táncnyelv adekvát használata kizárólag a különböző mozgáskultúrák, művészetek mezsgyéjén lehetséges. Mert másképp a formálisan oktatott és művelt néptánc amolyan „fából vaskarika” marad...

4. Kérdések a színpadi táncművészet és a hagyományos néptánc viszonyában

A színpadi táncművészet – más művészetekhez hasonlóan – szintén a nemzeti romantika korában „fedezte fel” a hagyományos népi kultúrát. Akkor kezdett kialakulni a színpadon „feldolgozandó” néptáncról az a képzet (s egyben közízítés), amit aztán a különböző korok és kultúrközösségek, műfajok és alkotások a mai napig átvesznek, legyen szó népszínműről, a szocializmus tánccos parasztképét tálaló „mojszejev” stílusú balettről,¹⁰³ hivatásos és műkedvelő néptáncegyüttesek, sőt hagyományőrző csoportok fellépéséről, vagy akár a táncházakról: ez az állandóan mosolygó, boldogan mulató és táncoló nép stilizált színpadi megjelenítésének képzete. Mintha a hagyományos táncművészet egy kimeríthetetlen örömforrás volna az emberiség számára, s így a táncra perdülés együtt járna egy állandó (és sokszor értelmetlen) vigyorgással. Ez a képzet elfedi/felejt, hogy a tánc mindig is egy nagyon komoly dolog volt (gondoljunk csak rituális formáira), és ma is az, főképp a művészeti formáiban. (De az a néptánc hagyományos közegében is: ha jól megfigyeljük a falusi táncosokat, elsősorban a táncra, a táncos párra, illetve a muzsikusra igen figyelő és összpontosító arcokat láthatunk. A táncmulatság tehát nem azonos magával a tánccal.) De lehet-e egyáltalán a mulatozás mutogatása önmagában célja a táncművészetnek? Nem lehet. És akkor? Ismerős a fesztiválok elengedhetetlen kellékévé, s ez által monotonná váló, muzsika-

¹⁰³ Igor Mojszejev (1906-2007) világhírű táncos, koreográfus, együttes-szervező, aki 1937-ben alapította a „Mojszejev” együttest, amelyik rövid időn belül a színpadi néptánc szovjet, majd valamennyi volt szocialista ország modelljévé vált.

szóval, táncszavakkal és (főleg) vidámsággal teli táncos „népviseleti” felvonulások látványa? És a színpadi háttérben népi szöttesekkel terített asztaloknál üldögélő, borozgató személyek látványa? És a bajuszát pödörgető, kalapját igazgató, a reflektorfénytől egyből kurjantó „műparaszt” látványa? S ha már a színpadon vagyunk: miről is szólnak az ilyen „jókedvű” koreográfiák? Általában semmiről, dramaturgiai vonalvezetés nélkül bizonyos („boldog”) vidékek bizonyos („vidám”) táncait láthatjuk. (Fesztiválok, találkozók esetén sorozatban.) De vajon van-e „hagyományörző” mosoly és jókedv, vagy esetleg ez adja az autentikusság hangulatát? Egyáltalán: mitől autentikus a néptánc a színpadon: a külsőségektől? Nem. És, ahogy említettem, az autentikusság felvetése a színpadon kikerül a tradíció kérdésköréből, mivel itt már csak egy adott produkció önmagához mért autentikusságáról lehet beszélni.

És akkor? Mihez kezdhet a néptáncot színpadon táncoló hivatásos vagy műkedvelő előadó? Vállalja továbbra is (és itt elsősorban az ízlésre, s nem magára a táncolásra gondolva) ezt az erősen stilizált táncstílust, a mesterkelt mulatozás örökségét? Vagy megpróbál megfelelni a színpadi művészetek szabályrendszerének, s a (nép)táncanyag koreografálási folyamatait dramaturgiai vonalvezetéssel tematikussá tevő (nép)táncszínház jellegű előadásokat kezd „játszani”...

A (nép)táncszínház, mint táncművészeti műfaj

A koreográfia szó szerint táncírást jelent, de a történeti fejlődés során a szó „táncmű” értelmé vált elsődlegessé. A táncmű egy tudatosan szerkesztett előadó-művészeti alkotás, amelyik egyenrangú a színművel, a dalművel vagy a zeneművel. A koreográfus író és/vagy rendező, szerző és/vagy irányító egy személyben, akinek

elképzeléseit, utasításait a táncosok (a táncmű szereplői) szintén tudatosan követnek, természetesen saját egyéniségükhöz (tehetségükhöz) és technikájukhoz (tánc tudásukhoz) mérten. Így van (kellene legyen) ez a néptánc színpadi feldolgozása esetében is, ahol jelenleg egy-egy adott koreográfia a tradicionális tánc kultúránk egy-egy szeletének bemutatásánál többre nem törekszik. Az imitáció azonban önmagában nem művészet! Maradjon a falusi hagyományőrző együttesek feladata (és kötelessége) saját táncos tradícióinknak színpadi (minimális feldolgozású) előadása. És maradjon a gyerek- és ifjúsági tánc együtteseink számára, mint (etnikus) hagyományaink megismerésének egyik eszköze. De felnőtt műkedvelő és (főleg) hivatásos együtteseink színpadi produkciói – az alapkövetelménynek tekinthető (sok esetben sajnos még fellelhetetlen) tudatos szerkesztésen túl – valami tartalmat is kellene közvetítsenek, azaz szóljanak valamiről. Legyenek ezeket a műsorokat tematikus koreográfiák, táncjátékok vagy egyenesen táncszínházak, a lényeg, hogy általuk az erdélyi magyar (nép)táncélet táncművészetként igazolja létjogosultságát. Igaz, ez az út már nem tekinthető szó szerinti „hagyományőrzésnek”, legalábbis nem abban a formában, ahogyan azt jelenleg társadalmunk elképzei, viszont ahogy Bartók és Kodály nemzedéke különbséget tudott tenni a hagyomány őrzése és gyűjtése, valamint a művészet között, miért ne tudna korunk (nép)táncos közössége és közönsége?

Ugyanakkor az is igaz, hogy a (nép)táncszínház, mint táncművészeti műfaj sokkal intenzívebb és magasabb szintű képzést igényel mind a koreográfusok, mind a táncosok tekintetében. Egy műfajilag összetett táncjátékot már nem lehet „csak” eltáncolni, azt el és meg is kell játszani. (Nem beszélve arról, hogy az erdélyi (nép)táncos közösségben egyelőre kísérletező műfajként jelenlevő tánc-

színházi alkotásokban máris kétféle megközelítés, irányvonal létezését észlelhetjük: az egyik konkrét témák, akár irodalmi művek feldolgozására, a másik inkább adott helyzetek, érzések bemutatására törekszik.) Többek között ezért volna szükséges élesebb határokat vonni a színpadi tánc(művészet) és a (nép)táncolás között. Mert aki a hagyományőrzéstől fűtve, vagy pusztán a szórakozástól hajtva akar (nép)táncolni, az járjon táncházakba, tánctáborokba, táncanfolyamokra. De aki színpadra áll, az nyújtson a pusztaszínházai élményeken túl valami tartalmat is! Ezért ahhoz, hogy beszélhessünk erdélyi magyar (nép)táncművészetről, szükséges a (nép)táncszínház, mint művészeti műfaj meghonosodása. Ennek egyik első lépése lehet a hagyományos táncművészet színpadi használatának, feldolgozásának, egyszóval megjelenítésnek eszközeit és mértékeit tisztázni.

A hagyományos táncművészet színpadi megjelenítéséről

Egy adott (nép)táncos előadásra (egyben táncgyűjtésre és koreográfiára) igen meghatározó lehet az alkotási folyamatokban felhasználható forrásanyagok kiválasztási szempontrendszere, azaz hogy milyen mennyiségű, illetve minőségű táncanyag kerül feldolgozásra. Például a holisztikus és monografikus látásmód mind a tudományokban, mind a művészetekben már rég meghaladott, ezért lehetetlen egy-egy táncanyagból „mindent”, de még a „sokat” is megmutatni, mivel így könnyen elhalványodhatnak jó ötletek, megoldások, s a hosszúlében belefűlladhat a koreográfia. Ugyanúgy nem lehet olyan műsort készíteni, ami egyszerre akar „hiteles” folklórműsor (mi az, hogy hiteles?) és komoly, fűlsűlyos űzenetet tartalmazó táncművevény lenni.

Az előadóművészetekben az arányérzék kérdése, hogy miből mennyit és miért. Ezt korszakonként befolyásolhatja ugyan bizonyos „divattáncok”, „divatzenék”, „divatstílusok” hangsúlyosabb jelenléte (el egészen a szemet kápráztató, de tartalmilag silány „(nép)táncrevük” megjelenéséig), de maradjon az ötlet, annak közérthető és világos kibontása az elsőrangú. Ehhez pedig a hagyományos táncanyag megjelenítése csak eszköz, s önmagában nem cél: színpadon nem lehet több, mint egy feldolgozott tradicionális táncnyelv, amit merészen alakíthatunk és használhatunk egy adott téma bemutatásához.

5. Oktató a próbateremben

A következőkben pontokba foglalunk néhány néptáncoktatással kapcsolatos gyakorlati kérdést:

- **Előtervezés és rögtönzés, felépítés és alkalmazkodás** – a jó oktató **felkészült**, mielőtt belépne a próbaterembe, már tudja, mit fog tanítani, hogyan fogja az adott próbát levezetni. Az előtervezés azonban nemcsak egy próbára vonatkozik: a jó oktató részletes (havi beosztástól akár egy teljes évadig terjedő) próbamenet alapján dolgozik, azaz tudja, hogy egy adott táncanyagot (vagy akár koreográfiát, műsort stb.) milyen lépésekben fog megtanítani, elkészíteni. Az előtervezés nem a próbateremben kezdődik: a jó oktató előre **felépíti, megszerkeszti és lejegyzí** a legkisebb részletekig egy adott próba vagy próbamenet anyagát. Az előtervezés nem jelenti azt, hogy adott esetekben nincs szükség rögtönzésre, a helyszínen felmerülő feladatok megoldására, azonban a jó, megfelelő rögtönzés szintén az előzetes felkészülés, a szakmai tudás és nem utolsósorban a tapasztalat függvénye. És természetesen a jó oktató ismerve a különböző váratlan helyzetekhez való alkalmazkodás képessége is (például a be nem jelentett hiányzások esetében), ezért fontos, hogy mindig rendelkezzen egy második (B) próbatervvvel is.
- **Próbaruha** – egy táncpróbához nélkülözhetetlen a kényelmes, ugyanakkor laza próbaruha, amelyik a torna jellegű beemelegítőnél a sportos ruházat, magánál a táncnál pedig első-

sorban a megfelelő táncos lábbelit (a fiúknál csukott, sarokkal ellátott cipőt, a leányoknál az ún. karaktercipőt) jelenti, de a leányok bő próbaszoknyája szintén elengedhetetlen kellék.

- **A bemelegítő** – a táncpróba elengedhetetlen bevezető része, ahol az emberi testet, mint a tánc egynemű közegét felkészítjük a mozgásra. Tulajdonképpen különböző tornagyakorlatokkal bemelegítjük az ízületeket és izmokat, megmozgatjuk a végtagokat, hogy elkerüljük a ficamokat, az ínhúzódásokat és az egyéb hasonló problémákat. A jó bemelegítő külön-külön megmozgatja a fejüktől a talpunkig valamennyi testrészünket (fej, váll, alkar, csípő, láb, térd, lábfej), viszont fontos, hogy ne legyen kimerítő, hiszen fáradtan nem lehet táncolni. Ezért időtartama korosztálytól függő: kisgyerekeknél tíz percnyi könnyed mozgás is elegendő, a nagyobbaknál már lehet egy negyed óra is, 16 éven felül pedig már – komplexebb gyakorlatsorozatokat is bevezetve – tarthat akár egy fél órát is. Szintén fontos megjegyezni, hogy a bemelegítő nem egyenértékű a tréningnek nevezett hosszabb időtartamú és intenzívebb mozgást követelő testedzéssel, amelynek célja a táncosok fizikai állóképességének és kondíciójának növelése, izomzatának erősítése (fekvőtámasz, hasizomgyakorlatok, nyújtógyakorlatok, szaladás stb.).¹⁰⁴
- **Ritmusgyakorlatok** – a táncosok ritmusérzékének fejlesztése érdekében a legjobb módszer a ritmusgyakorlatok alkalmazása. A ritmusgyakorlatok tulajdonképpen „ütőhangszerként”

¹⁰⁴ Ne feledjük, hogy a hagyományos paraszti társadalmakban a tánchoz szükséges „tréninget” az életmódjukból adódó mindennapi igen kemény munka jelentette.

használják az emberi testet: dobogtató, tapsoló és csapásoló mozdulatokkal különböző ritmusképleteket adunk elő. A legegyszerűbb ritmusgyakorlatok a zenei hangsúly (egy) és a kontraritmusok (kettő) variációira épülnek, negyedes és nyolcados ritmusokban. A lábak és kezek általában ellentétes ritmusokban való mozgásai egyúttal elősegítik a testrészek egymástól független koordinációjának a képességét is. Az egyszerűbb ritmusgyakorlatoktól az igen összetett ritmusgyakorlatokig a skála szinte végtelen (például a szinkópa, az anapeszt és daktilusz, a triola stb. ritmusképletek mind-mind alkalmazhatóak), ezek összeállítása az oktató és/vagy a táncos ritmikai képességeinek és tehetségének függvénye.

- **Tánctechnika** – minden táncműfaj sajátos tánctechnikával rendelkezik, arra épül. Ahogy a táncművészetben létezik klasszikus balett-technika, modern Graham-technika, kortárs Limón-technika, kontakt improvizációs technika stb., úgy a hagyományos tánc kultúrák is jól körülírható tánctechnikákra épülnek. Ha a nyelvi analógiáknál maradunk, akkor a tánctechnika tulajdonképpen a „tánc ábécéje”: ahogyan egy nyelv betűit megtanulva bármilyen szöveget képesek vagyunk az adott nyelven elolvasni, úgy egy tánc kultúra tánctechnikáját elsajátítva bármilyen táncot képesek vagyunk az adott tánc hagyományból eltáncolni. A néptáncos technika az ember természetes mozgásaihoz alkalmazkodik, viszont tudatosan megszerkesztett mozgássorozatokként tanulható és gyakorolható. Ilyenek például az **egyensúlygyakorlatok**, hiszen a tánc elsősorban egyensúly kérdése, a **forgás- és pörgésgyakorlatok** és az **ugrógyakor-**

latok, de egy jó tánctechnikai alapozás alatt megtanulhatók a különböző bokázások, csapásolók, dobogtatók, vagy el-sajátíthatók például a talp, a féltalp és a lábujjhegy táncbeli használatai közötti különbségek, a láblendítés formái stb. Természetesen egy adott próba, próbamenet tánctehcnikai részét a tervezett táncanyag motívumkincséhez kell igazítani: például kalotaszegi táncok esetében főleg a dunántúli ugrósokra jellemző motívumokat gyakoroltatni, viszont kimondottan hasznos a porozó, bokázó, láblengető stb. motívumokból gyakorlatokat szerkeszteni, és fordítva. A tradicionális tánc kultúra tánctechnikája megtermékenyítően hatott a műtánc technikáira is, az elmúlt évszázadban több neves táncművész épített ki saját tánctechnikai rendszert a néptánc mozgásvilágából.¹⁰⁵

- **Énekoktatás** – a tradicionális tánczenei kíséret egy része énekes változatokban ismert, a táncolás közbeni éneklés nem idegen a népi kultúrától. Ezért fontos, hogy figyeljünk a táncosok megfelelő énektudására (intonáció, hangerő, tisztaság, s nem utolsó sorban a szövegismeret), s ennek legegyszerűbb módja a gyakorlás, magyarul az éneklés.
- **A táncolási stílus kérdése** – a hagyományos néptánc kultúrával foglalkozó oktatás egyik alapkérdése, hogy létezik-e, s ha igen, akkor milyen a „hiteles” néptáncos előadásmód.

¹⁰⁵ Magyar vonatkozásban erre a legjobb példa a Molnár István (1908–1987) neves táncművész, koreográfus és néptánckutató **Molnár-technika** néven kidolgozott táncosképző rendszere. Erről bővebben lásd Molnár István: *Magyar tánc tanulási rendszerem*. Budapest, 1983.

Fontos, hogy tudatában legyünk: sem a próbaterem, sem a színpad, de még a táncház sem eredeti közege a néptáncnak, a „képzett” táncosok nem a szocializáció útján sajátítják el ezt a tudást, tehát ne várjunk el tőlük olyan táncbeli viselkedési mintákat és gesztusokat, amelyek nem a sajátjuk. Mert nincs annál visszataszítóbb, mint a „műparasztoskodás”, vagyis az adatközlő táncosok úgymond „hiteles másolása”! És szintén ne várjuk el, hogy a táncosaink úgy táncoljanak mint az oktató, vagy mint az archív felvétel táncosai, az utánzás nem cél! A néptánc egyik alapvető vonása az volt, hogy mindenki saját egyénisége szerint táncolt, tehát arra törekedjünk, hogy egy adott táncanyagon belül – természetesen átörökítve annak sajátos hangulatát és stílusát – minden „tanult” táncos a saját maga táncát élje és művelje.

6. A táncanyag kiválasztása és tanítása

Fontos tudatosítani, hogy **a néptáncoktató „sűrítményeket” tanít**, azaz egy adott tájegység vagy falu tánc kultúrájának össz tudását gyűrja egy egységes táncanyaggá. Természetesen adathűbb, ha csak egy falu, sőt névszerint a kiemelkedő táncos egyéniségek táncát tanítjuk, koreografáljuk, viszont ahhoz, hogy magáról az adott táncról, tánc típusról minél általánosabb képet nyújtsunk, fontos egy minél szélesebb spektrum ismerete, tanítása. (Például nem biztos, hogy az igen virtuóz széki Tamás Márton „Kántor” tánc alapján megtaníthatjuk a széki sűrű és ritka tempót, hiszen Tamás Márton kiemelkedő táncosként teljesen más stílusban, más logika szerint építette fel táncát.) Igaz, az sem jó, ha nagyon általánosan határozzuk meg a táncanyagot (például „mezősegi táncok”), egyrészt, mert ebben az esetben elvesznek a jellemző helyi sajátosságok, másrészt ilyen általánosan meghatározott táncok nem is léteznek!

Fontos, hogy **magát az adott táncot** és nem a már művileg megalkotott vagy az adatközlőktől lemásolt táncfolyamatokat **tanítsuk**, azaz **a tánc szerkesztési elveit, a táncalkotás folyamatait sajátíttassuk el, hogy önállóan tudjanak rögtönözni.** (A „szószerinti” utánzásra való törekvés nem lehet része a néptáncoktatásnak!) Szintén fontos, hogy **a gyerekeknek mindig egyszerű, „gyereklábra való” és ne „felnőttes” táncokat, táncmotívumokat tanítsunk.** Ahogyan a tánc hagyományban is: a gyerekek táncá mindig egyszerűbb és kevésbé összetett volt, ezért az érett felnőttkor letisztult motívumaival felesleges terhelni a gyerekeket, **magyarán a gyerekeknek nem szabad olyan táncokat, tánctechnikai elemeket tanítani, amelyek meghaladják szellemi-fizikai képességeiket.** Sőt, azokban az esetekben sem ajánlott

a kisgyerekeknek való tanítás, amikor egy táncanyag motívumkincse talán egyszerűnek tűnik, viszont a tánc jellege vagy maga a táncolási mód (például az erőteljes, virtuóz legényes, vagy a párban egymást elengedő, csalogató jelleg) már érett táncosokat igényel.

Annak ellenére (vagy pontosan azért), hogy immár csak egy „megkövesedett” történeti tánc kultúra anyagait taníthatjuk, **elengedhetelen az adott tájegység vagy falu néprajzi bemutatása** (földrajzi elhelyezkedése, hagyományos társadalmának története, szokásvilága, viselete stb.), ami elősegíti az oktató anyag minél tökéletesebb megértését és elsajátítását. Ugyancsak fontos **az adott tájegység vagy falu vokális és hangszeres népzenei világának az ismertetése**, hiszen a tánczene és a tánchoz fűződő énekek és csujogatások ismerete nélkül nem lehet teljes egy adott táncanyag elsajátítása.

A táncanyag kiválasztásakor és tanításakor az is egy gyakran felmerülő kérdés, hogy mit tekintünk hibának, például **létezik-e egyáltalán a hagyományos tánc kultúrában hibás táncmotívum?** Erre a válaszom, hogy szerintem **a néptánc eredeti közegében nem létezett hiba**, pontosan azért, **mert mindenki a saját egyénisége és tehetsége szerint táncolt**. És a hibát itt most ne tévesszük össze a különböző okok (például öregség, betegség, részegség stb.) miatti ki nem táncolással, táncmotívum mímeléssel, vagy az elmúlt évtizedek közösségi tánc tudásának kopásával, romlásával. (Például ha egy falusi táncalkalomkor a férfi külső, fenthangsúlyos, a nő pedig belső, lenthangsúlyos lábbal forogja a csárdást, mert éppen úgy hallják, élik meg a zenét, azt nem tekinthetjük hibának.) Természetesen a néptáncoktatás mindezek figyelembe vétele mellett arra kell törekedjen, hogy a fennmaradt legtisztább táncformákat, táncmotívumokat és tánc típusokat tanítsa egy-egy adott vidék, falu, vagy akár személy tánc kincséből.

7. Archívumok, források, digitális könyvtárak

Az erdélyi magyar néptáncoktatás egyik legnagyobb problémája a forráshiány, a jelen oktatási segédjegyzet is ennek enyhítésére készült. Mivel a hagyományos néptáncokkultúra napjainkban már nem egy élő, organikus kultúra, az oktatáshoz elengedhetetlenül szükséges „eredeti táncanyagot” már csak a különböző szakarchívumokban fellelhető és tárolt gyűjteményekből lehet beszerezni. Ezek közül világhálón már el lehet érni a legfontosabbakat, s mivel javarészt közgyűjteményekről van szó, használatuk (hang- és filmfelvételek, fényképek, tanulmányok stb. megtekintése, olvasása és letöltése) többnyire ingyenes!

- Romániai Magyar Néptánc Egyesület archívuma – www.neptanc.ro
- Kriza János Néprajzi Társaság adatbázisai – <http://www.kjnt.ro/adatbazisok>
- Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének digitális adatbázisai – <http://db.zti.hu/>
- Hagyományok Háza adatbázisai – <http://hagyomanyokhaza.hu/main/mediatar/adatbazisok/>
- Utolsó Óra program – <http://www.utolsoora.hu/hu>
- Folkszemle, a Folkrádió elektronikus szakkönyvtára – <http://www.folkradio.hu/folkszemle/main.php>
- Magyar Néprajzi Lexikon – <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/index.html>
- Magyar Néprajz VI. Népzene, Néptánc, Népi játék – <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/06/index.html>

Szakirodalom

ANTAL László

2005 *A (nép)táncművészeti nevelés egy lehetséges modellje*. In: Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*. Budapest, 15–29.

FELFÖLDI László

é.n. *Néptánc kutatás. Tudományterületi helyzetelemzés*.

(<http://www.zti.hu/tanc/tanckutatas.htm>)

FÜGEDI János

2010 *Hozzászólás Könczei Csongor: Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére című dolgozatához*. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 67–70.

KAÁN Zsuzsa

1972 *Egyetemes tánc történet I. A táncművészet története az őskortól a XIX. század végéig* – kézirat. Állami Balett Intézet, Budapest.

KÓS Károly

1957 *Magyar néprajzi tájak hazánk területén*. In: *Művelődés* X. évf. 2. szám, Kolozsvár: 32–34.

KÖNCZEI Csilla

1995 *Táncos anyanyelv?* In: Zakariás Erzsébet (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3.*, Kolozsvár: 161–164.

2002 *Jegyzetek a Lábán–táncjelírásról*. *Kriza Könyvek* 10. Kolozsvár

KÖNCZEI Csongor

- 2004 *Amikor a nép táncol, akkor néptáncol? Gondolatok a hagyományos tánc kultúra jelenkori változásairól.* In: Szabó Á. Töhötöm (szerk.): *Lenyomatok 3. Fiatal kutatók a népi kultúráról.* Kriza Könyvek 23. Kolozsvár, 126–133.
- 2006a *Táncos (ellen)pontok.* In: *Művelődés* LIX. évf. 4. szám, Kolozsvár, 16–17.
- 2006b *Táncos (ellen)pontok II.* In: *Művelődés* LIX. évf. 5. szám, Kolozsvár, 23–24.
- 2006c *Táncos (ellen)pontok III.* In: *Művelődés* LIX. évf. 10. szám, Kolozsvár, 16–18.
- 2010 *Művészeti szakoktatás avagy műkedvelő hagyományörzés? Helyzetkép a romániai magyar iskolai néptáncoktatásról. Műhelytanulmányok a romániai kisebbségekről.* Nemzeti Kisebbségkutató Intézet 32. szám.
(<http://www.ispmn.gov.ro/node/muveszeti-szakoktatas-avagy-mukedvelo-hagyomanyorzes-helyzetkep-a-romaniai-magyar-iskolai-neptancoktatasrol>)
- 2010 *Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére.* In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és tánc tudomány az ezredfordulón.* Nemzeti Kisebbségkutató Intézet – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 51–66.
- 2012 *A 35 éves erdélyi tánc ház rövid történeti áttekintése.* In: Halmos Béla – Hoppál Mihály – Halák Emese (szerk.): *„Meg kell a búzának érni”. A magyar tánc házmozgalom 40 éve.* Budapest, 2012: 193–144.

KRAICINÉ Szokoly Mária

2008 *Tánc az iskolában*. In: SZÍN. A Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus folyóirata, augusztus: 46–52.

LAJTHA László – GÖNYEY Sándor

1937 *Tánc*. In: A magyarság néprajza IV. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 85–149.

LELKES Lajos (szerk.)

1981 *Magyar néptáncgyománnyok*. Zeneműkiadó, Budapest.

LÉVAI Péter

2009 *Paradigmaváltás lehetőségei a (nép)táncpedagógia oktatásában*. In: Tánctudományi Közlemények 1. évf. 1. szám, Budapest, 25–29.

MARTIN György

1980 *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban*. In: Népi Kultúra – Népi Társadalom XI.–XII., Budapest, 411–449.

1982 *A magyar néptáncok történeti rétegei és műfaji csoportjai*. In: Varga Marianna (szerk.): Népművészeti Akadémia IV. Néprajzi Előadások. Budapest, 89–113.

1984 *Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában*. In: Hofer Tamás (szerk.): Történeti Antropológia. Budapest, 152–164.

1990 *A néptáncok elemzése és rendszerezése*. In: Dömötör Tekla (főszerk.): Magyar Néprajz VI. – Népzene • Néptánc • Népi játék. Akadémiai Kiadó, Budapest, 189–194.

1990 *Magyar táncdialketusok*. In: Dömötör Tekla (főszerk.): Magyar Néprajz VI. – Népzene • Néptánc • Népi játék. Akadémiai Kiadó, Budapest, 390–451.

2004 *Mátyás István 'Mundruc'. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Planétás Kiadó, Budapest.

MARTIN György – PESOVÁR Ferenc – PESOVÁR Ernő

1990 *A magyar tánckincs történeti rétegei*. In: DÖMÖTÖR Tekla (főszerk.):

Magyar Néprajz VI. – Népzene • Néptánc • Népi játék. Akadémiai Kiadó, Budapest, 279–389.

ORTUTAY Gyula (főszerk.)

1981 *Magyar Néprajzi Lexikon 4*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

1982 *Magyar Néprajzi Lexikon 5*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

PÁLFY Gyula (szerk.)

2001 *Néptánc Kislexikon*. Planétás Kiadó, Budapest.

PESOVÁR Ernő

2004 *A magyar tánc történet évszázadai*. Hagyományok Háza, Budapest.

PROKOSCH KURATH, Gertrude

1960 *Panorama of Dance Ethnology*. In: *Current Anthropology*, Vol. 1., No. 3., The University of Chicago Press, 233–254.

RÉTHEI Prikkel Marián

1924 (reprint 1985) *A magyarság táncai*. Studium Kiadó, Budapest.

VARGA Sándor

2009 *Gondolatok a tánc tanulás hagyományos és intézményesített formáiról*. In: *Folkszemle* (http://www.folkradio.hu/folkszemle/varga_tanc_tanulas/)

WIGMAN, Mary

2008 *A tánc nyelve – a tánc formái*. In: Fuchs Livia (szerk.): *Táncpoétikák. A reneszánsztól a posztmodernig*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 150–160.

ZÓRÁNDI Mária

2010 *A néptánc kutatás eredményeinek megjelenése az oktatás különböző területein*. In: Felföldi László – Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánc kutatásban*. Pesovár Ernő emlékezete. MTA–ZTI, Budapest, 251–262.

Nyomda:
ARTprinter Studio,
Sepsiszentgyörgy