

Régi magyar táncstílus – Az ugrós
Antológia

Old Hungarian Dance Style – The Ugrós
Anthology

Szerkesztette • Editors
Fügedi János – Vavrinecz András

Az európai régi táncréteg – Ugrós monográfiák
The European old dance stratum – Ugrós monographies

Főszerkesztő • Editor in chief

Pesovár Ernő

Sorozatszerkesztők • Editors of series

Felföldi László

Fügedi János

Régi magyar táncstílus – Az ugrós
Antológia

Old Hungarian Dances Style – The Ugrós
Anthology

Szerkesztette • Editors
Fügedi János – Vavrinecz András

L'Harmattan Kiadó
MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet
Budapest, 2013

A kötet megjelenését támogatta • The publication was supported by



Országos Tudományos Kutatási Alap
Hungarian Scientific Research Fund
NK 77922



Hagyományok Háza
Hungarian Heritage House

© Fügedi János – Vavrinecz András 2013
© MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont 2013
© L'Harmattan Kiadó 2013

A szöveget lektorálta • Text proofreading
Dóka Krisztina

A táncpartitúrákat lektorálta • Notation proofreading
Misi Gábor, Kovács Henrik

Fordította • Translation
Pokoly Judit

A kötet archívumi adatait előkészítette • Archive data preparation
Szőkéné Károlyi Annamária

A fotókat és a filmkockákat digitalizálta • Photo and film frame digitizing
Szöllősi Mihály

A táncírás grafika a *LabanGraph* alkalmazással készült.
The Labanotation graphics was made with the *LabanGraph* application.

Kottagrafika • Musical score graphics
Sipos János

Térkép • Cartograph
Abonyi György

Borítóterv • Cover design
Ujváry Jenő

Tipográfia, tördelés • Typography, page-setting
Kardos Gábor

A borítón látható illusztráció forrása • Source of the picture on the cover
Anton Ernst Burckhard von Birckenstein: Ertz-Hertzogliche Handgriffe... Koppmayer, Augsburg, 1697, 98.
A képet Justus van der Nypoort holland rézmetsző készítette • The picture was made by Dutch etcher Justus van der Nypoort.

ISBN 978-963-236-488-9

L'Harmattan France
7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20

L'Harmattan Italia SRL
Via Bava, 37
10124 Torino-Italia
T./F.: 011.817.13.88

A kiadásért felel Gyenes Ádám.
A sorozat kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel
megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: 267-5979

Párbeszéd Könyvesbolt
1085, Horánszky utca 20.
www.konyveslap.hu

harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

Nyomtatta • Printed by
Avaloni Nyomdaipari Kft.
Felelős vezető: Anderle Lambert • General director: Lambert Anderle

Pesovár Ernő emlékének
In memoriam Ernő Pesovár

Tartalom Content

Köszönetnyilvánítás	• 9 •	Acknowledgement
Előszó (Fügedi János – Vavrinecz András)	• 11 •	Preface (János Fügedi – András Vavrinecz)
A kanásztánc-ugrós stílus fogalmának kialakulása (Karácsony Zoltán)	• 13 •	The Emergence of the Concept of a <i>Kanásztánc-Ugrós</i> Style (Zoltán Karácsony)
Az ugrós táncok és kísérezenejük (Fügedi János – Vavrinecz András)	• 17 •	<i>Ugrós</i> Dances and Dance Tunes (János Fügedi – András Vavrinecz)
A táncosok viselete (Fülöp Hajnalka)	• 21 •	The Dancers' Costume (Hajnalka Fülöp)
A táncközlések rendje (Fügedi János – Vavrinecz András)	• 28 •	The Order of Introducing the Dances (János Fügedi – András Vavrinecz)
A táncpartitúrák különleges jelölésmódjai (Fügedi János)	• 33 •	Labanotation Glossary (János Fügedi)
RÁBAKÖZ – SZIGETKÖZ	• 39 •	RÁBAKÖZ – SZIGETKÖZ
1. „Verbunk gyertya körül” – Arak	• 40 •	1. “Verbunk gyertya körül” – Arak
2. Söprűtánc – Arak	• 42 •	2. Söprűtánc – Arak
3. „Verbunk gyertyával” – Halászi	• 46 •	3. “Verbunk gyertyával” – Halászi
4. Söprűtánc – Mihályi	• 51 •	4. Söprűtánc – Mihályi
5. Söprűtánc – Páli	• 56 •	5. Söprűtánc – Páli
6. „Dus” – Rábatamási	• 59 •	6. “Dus” – Rábatamási
7. „Dus” – Szany	• 62 •	7. “Dus” – Szany
8. „Dus” – Szany	• 67 •	8. “Dus” – Szany
9. „Dus” – Szany	• 70 •	9. “Dus” – Szany
10. „Dus” – Szany	• 72 •	10. “Dus” – Szany
11. „Dus” – Szany	• 74 •	11. “Dus” – Szany
12. „Dus” – Szany	• 75 •	12. “Dus” – Szany
NYUGAT-DUNÁNTÚL	• 77 •	WESTERN TRANSDANUBIA
13. „Bableves csárdás” – Olad	• 78 •	13. “Bableves csárdás” – Olad
14. Söprűtánc – Sitke	• 81 •	14. Söprűtánc – Sitke
SOMOGY	• 85 •	SOMOGY
15. „Kanásztánc” – Berzence	• 86 •	15. “Kanásztánc” – Berzence
16. „Kanásztánc” – Berzence	• 90 •	16. “Kanásztánc” – Berzence
17. „Kanásztánc” – Szenyér	• 95 •	17. “Kanásztánc” – Szenyér
18. „Becsali csárdás” – Szenyér	• 98 •	18. “Becsali csárdás” – Szenyér
19. „Verbung” – Simonfa	• 102 •	19. “Verbung” – Simonfa
20. „Verbung” – Simonfa	• 105 •	20. “Verbung” – Simonfa
21. „Zsebkendős verbunk” – Szenna	• 108 •	21. “Zsebkendős verbunk” – Szenna
22. „Kanásztánc” – Karád	• 110 •	22. “Kanásztánc” – Karád
23. „Takácstánc” – Karád	• 115 •	23. “Takácstánc” – Karád
24. „Kanásztánc” – Törökkoppány	• 118 •	24. “Kanásztánc” – Törökkoppány
BARANYA – SZLAVÓNIA	• 121 •	BARANYA – SZLAVÓNIA
25. „Verbung” – Hosszúhetény	• 122 •	25. “Verbung” – Hosszúhetény
26. „Verbung” – Hosszúhetény	• 143 •	26. “Verbung” – Hosszúhetény
27. „Verbung” – Hosszúhetény	• 150 •	27. “Verbung” – Hosszúhetény
28. „Kanásztánc” – Ócsárd	• 158 •	28. “Kanásztánc” – Ócsárd
29. „Kanásztánc söprűvel” – Kórógy	• 161 •	29. “Kanásztánc söprűvel” – Kórógy
SÁRKÖZ – DUNA MENTE – KALOCSA-VIDÉK	• 165 •	SÁRKÖZ – DANUBE REGION – KALOCSA AREA
30. „Ludas” – Sárpilis	• 166 •	30. “Ludas” – Sárpilis
31. Ugrós – Sárpilis	• 172 •	31. Ugrós – Sárpilis
32. „Cinege” – Ócsény	• 176 •	32. “Cinege” – Ócsény
33. Söprűtánc – Madocsa	• 184 •	33. Söprűtánc – Madocsa
34. Ugrós – Madocsa	• 187 •	34. Ugrós – Madocsa

35. „Cinege” – Bogyiszló	• 189 •	35. „Cinege” – Bogyiszló	
36. „Lakodalmi ugrós” – Dunafalva	• 196 •	36. „Lakodalmi ugrós” – Dunafalva	
37. Kanásztánc – Szakmár	• 198 •	37. Kanásztánc – Szakmár	
38. Söprútánc – Öregcsertő	• 202 •	38. Söprútánc – Öregcsertő	
MEZŐFÖLD	• 205 •	MEZŐFÖLD	
39. „Üvegcsárdás” – Jenő	• 206 •	39. „Üvegcsárdás” – Jenő	
40. „Kanásztánc” – Mezőkomárom	• 212 •	40. „Kanásztánc” – Mezőkomárom	
41. „Kopogó” – Mezőkomárom	• 215 •	41. „Kopogó” – Mezőkomárom	
42. „Mezőkomáromi csárdás” – Mezőkomárom	• 219 •	42. „Mezőkomáromi csárdás” – Mezőkomárom	
43. Kanásztánc – Pákozd	• 223 •	43. Kanásztánc – Pákozd	
44. „Kanászós” – Alap	• 228 •	44. „Kanászós” – Alap	
45. „Üvegcsárdás” – Alap	• 231 •	45. „Üvegcsárdás” – Alap	
46. „Ugrós” – Alap	• 234 •	46. „Ugrós” – Alap	
47. „Ugrós” – Alap	• 237 •	47. „Ugrós” – Alap	
48. „Sudridrom” – Perkáta	• 240 •	48. „Sudridrom” – Perkáta	
49. „Kecskekeresés” – Perkáta	• 242 •	49. „Kecskekeresés” – Perkáta	
50. „Verbung” – Perkáta	• 246 •	50. „Verbung” – Perkáta	
51. „Verbung” – Perkáta	• 250 •	51. „Verbung” – Perkáta	
VÁG–GARAM KÖZE – CSERHÁT	• 255 •	VÁG–GARAM INTERFLUVE – CSERHÁT	
52. „Váskatánc” – Tardoskedd	• 256 •	52. „Váskatánc” – Tardoskedd	
53. Kanásztánc – Kéménd	• 259 •	53. Kanásztánc – Kéménd	
54. Söprútánc – Kéménd	• 263 •	54. Söprútánc – Kéménd	
55. „Juhásztánc” – Nógrádmegyer	• 267 •	55. „Juhásztánc” – Nógrádmegyer	
56. „Juhásztánc” – Nógrádmegyer	• 276 •	56. „Juhásztánc” – Nógrádmegyer	
JÁSZSÁG – ALSÓ-TISZA-VIDÉK – KÖRÖSÖK VIDÉKE	• 283 •	JÁSZSÁG – LOWER TISZA AREA – KÖRÖS AREA	
57. „Oláhos” – Jászsalsószentgyörgy	• 284 •	57. „Oláhos” – Jászsalsószentgyörgy	
58. „Olájós” – Tápe	• 287 •	58. „Olájós” – Tápe	
59. „Olájós” – Tápe	• 290 •	59. „Olájós” – Tápe	
60. „Oláhos” – Szentpéterszeg	• 295 •	60. „Oláhos” – Szentpéterszeg	
61. „Ugrós” – Köröstárkány	• 298 •	61. „Ugrós” – Köröstárkány	
FELSŐ-TISZA-VIDÉK	• 301 •	UPPER TISZA AREA	
62. Söprútánc – Füzesabony	• 302 •	62. Söprútánc – Füzesabony	
63. „Kondástánc” – Nagyálló-Császárszállás	• 306 •	63. „Kondástánc” – Nagyálló-Császárszállás	
64. „Nyúltánc” – Nyíregyháza-Halmosbokor	• 311 •	64. „Nyúltánc” – Nyíregyháza-Halmosbokor	
65. Söprútánc – Nyíregyháza-Debrőbokor	• 313 •	65. Söprútánc – Nyíregyháza-Debrőbokor	
66. „Kondástánc” – Tiszarád	• 317 •	66. „Kondástánc” – Tiszarád	
67. „Oláh tánc” – Kiskálló	• 322 •	67. „Oláh tánc” – Kiskálló	
68. „Oláhos” – Kiskálló	• 327 •	68. „Oláhos” – Kiskálló	
GYIMES – BUKOVINA	• 331 •	GYIMES – BUKOVINA	
69. „Féloláhos” – Gyimesközéplek-Sötétpatak	• 332 •	69. „Féloláhos” – Gyimesközéplek-Sötétpatak	
70. „Verbunk” – Andrásfalva	• 336 •	70. „Verbunk” – Andrásfalva	
Dance Names (Fügedi János)	• 343 •	Dance Names (János Fügedi)	
Fotók jegyzéke	• 347 •	Photo Index	
Irodalom	• 349 •	References	

Köszönetnyilvánítás

A kötet elkészítésben igen sokan nyújtottak segítséget, amelyet ez úton szeretnénk megköszönni. A kötet szerkezetéről, felépítéséről és tartalmáról többször konzultáltunk Dóka Krisztinával, Felföldi Lászlóval, Karácsony Zoltánnal. Halmos István az idegen és műzenei eredetű táncdallamok meghatározásában nyújtott igen hasznos segítséget. Olsvai Imre mindaddig nem archivált gyűjtéseinek támlapjait és adatait bocsátotta rendelkezésünkre. Közelmúltban eltávozott munkatársunk, Pálffy Gyula kéziratári kutatómunkával segítette a filmek egyes hiányzó adatainak feltárását. Németh István a filmek kísérőzenéjének azonosításához adott hasznos tanácsokat és a dallamok feldolgozásához a táncok zenekíséretéről készített másolatokat. Szőkéné Károlyi Annamária az archívumi anyagok válogatásával, a leltárkönyvi adatok áttekinthető táblázatba rendezésével a kötet munkáinak kezdetén évekig támogatta Pesovár Ernő munkáját.

A gyűjtési jegyzőkönyvek hiányzó adatainak pótlásában, a meglévő adatok korrigálásában szintén sok oldalról kaptunk támogatást. Antall László az oladi, Botos József a mezőföldi, Papp János a hosszúhetényi, Szabadi Mihály az őcsényi, Tőreki Imre a szanyi táncosok és zenészek neveinek és életkorának meghatározásában nyújtott segítséget. Bencze Lászlóné Mező Judit és Erőss László füzesabonyi gyűjtésük hiányzó adatait és a kísérődallamokat adták meg. Felföldi László a tápéi zenészek, Horváth Imre a sárvári Regös Együttes tagjainak megnevezésében segített. Husi Gyula a szenyéri táncosok és kísérőzene azonosításában nyújtott segítséget. Megyeri Istvánnak köszönhető a felsőereki zenekari tagok és a sárpilisi nőtáncosok neveinek feltárása, valamint ő hívta fel figyelmünket a halászi gyertyás verbunk zenei szinkronjára. Palenik József és Schwarczkopf Gyula a páli söprútánc adatait pontosították, ezen túl Schwarczkopf Gyulának köszönhetjük a rábatamási zenekar tagjainak megnevezését. Pálóczy Krisztina a nógrádmegyeri dudafelvétel megszerzésében, Szabó Zsolt, Gerlecz László és Pajor János a karádi táncosok és kísérődallamok feltárásában nyújtott segítséget.

A kötet közvetlen munkatársai között Dóka Krisztinának köszönhető a szövegek néprajzi és táncfolklorisztikai bírálata, valamint a táncok kistáji besorolásában nyújtott segítség, Misi Gábornak a táncírások szakmai lektorálása. Kovács Henrik igen részletesen vetette össze a mezőföldi táncok lejegyzését a filmekkel és számos hiányosságára hívta fel a figyelmünket. Adorján István a dudajáték lejegyzésében nyújtott segítséget. Külön és igen hálás köszönet illeti Pokoly Juditot a kötet szövegeinek rendkívül igényes angol fordításáért.

Köszönjük a Hagyományok Háza vezetésének, hogy Vavrincz András munkatársuk, a kötet társszerkesztője munkaideje egy részét a kötet elkészítésére fordíthatta.

Acknowledgements

We would like to express gratitude to all the people, who lent us help in preparing this volume. We often consulted Krisztina Dóka, László Felföldi and Zoltán Karácsony about the structure and contents of the book. The late Gyula Pálffy, our colleague who died not long ago, helped our work by searching out missing data of films in manuscript archives. István Halmos's assistance was highly useful in identifying the dance tunes of foreign and art music origins. Imre Olsvai put at our disposal the datasheets and data of his so-far unfiled collections. István Németh gave us useful advices for indentifying the tunes of dances and made copies of the original tunes to promote analyzing melodies. Annamária Károlyi Szőkéné supported Ernő Pesovár's work at the beginning of preparing the volume for publication with selecting the archive material and assorting data in well-arranged charts.

We received much help with complementing and correcting information in the fieldwork logbooks, too. The names and ages of the dancers of Olad, Mezőföld, Hosszúhetény, Őcsény and Szany could be identified more accurately with the help of László Antall, József Botos, János Papp, Mihály Szabadi and Imre Tőreki, respectively. Mrs László Bencze b. Judit Mező and László Erőss provided the missing data and accompanying tunes of their Füzesabony collection. László Felföldi helped to name the musicians of Tápé, Imre Horváth identified the members of the Regös Group of Sárvár. We thank István Megyeri for exploring the names of the band members of Felsőerek and the female dancers of Sárpilis, besides calling our attention to the musical synchrony of the *verbunk* with candle from Halászi. József Palenik and Gyula Schwarczkopf gave accurate information on the data of the broom dance of Páli, and Gyula Schwarczkopf named the members of the Rábatamási band. Krisztina Pálóczy was helpful in acquiring the bagpipe recording of Nógrádmegyer, while Zsolt Szabó, László Gerlecz and János Pajor lent us help with exploring the dancers of Karád and the accompanying dance tunes.

Among the close collaborators of the book, we owe our gratitude to Krisztina Dóka for revising the text from the viewpoint of ethnography and dance folklore, just as well as for her advices in classifying the dance villages into ethnographic regions. We thank to Gábor Misi for the revision of the dance notations. Henrik Kovács meticulously collated the transcriptions of the Mezőföld dances with the films and pointed out several deficiencies. István Adorján gave us help in notating bagpipe music. We are especially indebted to Judit Pokoly for the accurate English translation at high standard.

We express thanks to the Hungarian Heritage House for permitting their colleague András Vavrincz, the co-editor of the volume, to spend part of his working hours on preparing this volume.

Előszó

A magyar néptáncok régi történeti rétegének részeként a tánc típusok sorát magába foglaló kanásztánc-ugrós stíluskör elméletét Pesovár Ernő vetette fel az 1980-as évek közepén, majd több egymást követő tanulmányban részletezte annak formai és tartalmi jellemzőit. Mintegy tíz éven át tartó előkészítés után, tanítványai és munkatársai bevonásával végül 2005-ben kezdeményezte a táncstílust átfogóan képviselő monográfia kiadását. Hosszú betegsége, majd 2008-ban bekövetkezett távozása azonban nem engedte, hogy elképzelését befejezze – a kötetterv megvalósítását „szellemi örököseként” a korábban általa vezetett MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztálya vállalta fel. A szerteágazó téma nagysága, a szempontok sokasága, de elsősorban a közölni szánt anyag mennyisége miatt az eredetileg egyetlen kötetre tervezett vállalkozás monográfia sorozattá bővült, kiadását a Néptánc Osztály *A tánc mint tudás, társadalmi gyakorlat és kulturális örökség Kelet-Közép Európa helyi közösségeiben* című, 2009-ben elnyert OTKA pályázat egyik fő munkatervi pontjaként kezdte meg. Elsőként Paksa Katalin *Az ugrós táncok zenéje* címmel önálló könyvben foglalta össze a témát érintő dallamtípusokat és a dallamok zenei jellemzőit. A jelen kötet a kanásztánc-ugrós stíluskör táncait reprezentatívan bemutató kétnyelvű antológiát adunk közre. A Rábaközről, Szigetközről, Nyugat-Dunántúlról, Somogyból, Baranyából, Szlavóniából, Sárközből, Kalocsa vidékéről, Mezőföldről, a Vág–Garam közéből, Cserhátról, Jászságból, a Körösök, a Felső- és az Alsó-Tisza vidékéről, valamint Gyimesből és Bukovinából választott hetven tánc a stíluskör szinte valamennyi megjelenési formájára példát ad: a földre helyezett botok, söprűk, gyertyák, üvegek, kalapok körül-fölött járt kanásztáncokra, a kézben tartott bottal, söprűvel, kendővel előadott ügyességi táncokra, és az eszközhasználat nélküli szóló, páros és csoportos ugrósokra. A szemelvényes áttekintés kiterjed a Kárpát-medence egészére a magyar nyelvterület nyugati peremétől a keletiig, bár kétségtelen, a legtöbb és legjellegzetesebb táncváltozat a Dunántúlról származik.

Antológiánk nyitó tanulmánya Pesovár Ernő stíluselméletének kialakulását és összefüggéseit ismerteti, egyben feltárja a táncok kiválasztásának szempontrendszerét. A kutatástörténeti háttér után rövid, általános képet adunk a kötet táncainak és tánc kísérlő dallamainak jellegzetességeiről, melyet a táncosok viseletéről, a viselet hagyományáról és változásáról készített tanulmány követ. A bevezető tanulmányok sorát az egységesített táncközlési rend ismertetése, majd a táncjegyzésekben használt különlegesebb írásmódok és jelölések összefoglalása zárja le.

A könyv legnagyobb részét a táncok szöveges ismertetői, kották, fényképek, de főképp a táncpartitúrák teszik ki. A kötet táncait Pesovár Ernő olyan korai anyagból válogatta, amelynek gyűjtésében nem vehettünk részt, csak archívumi forrásokra vagy korábbi kiadványokra támaszkodhattunk. Feldolgozási elvünk volt, de az előadók, a helyszínek, a gyűjtési körülmények közvetlen ismeretének hiányából is fakadt a rögzített táncok és kísérlő dallamaik szigorúan tényyszerű, a felvételeken és a kéziratos feljegyzéseken alapuló közreadása. A pontos kép felrajzolását nehezítette, ha a forrásanyagot nem dokumentálták kellő részletességgel, és akadálynak bizonyult az idő, amely meggátolta, hogy a gyűjtőket, táncosokat, zenészeket megkérdezzük, ha kétségeink támadtak. Minden hátráltató körülmény mellett is munkánkban az ábrázolás hűségét tekintettük mércének.

A táncokat a nyugati, a tiszai és az erdélyi táncdialektus szerint, a dialektusokon belül kisebb tájegységekbe csoport-

Preface

It was Ernő Pesovár who first outlined in the 1980s a theory of the *kanásztánc-ugrós* style incorporating several dance types within the old historical stratum of the Hungarian traditional dance stock. He explicated the specificities of form and content of this style in several subsequent papers. After preparations lasting about a decade, he initiated in 2005 the publication of a comprehensive monograph of the dance style in collaboration with his disciples and colleagues. His long illness and death in 2008 interrupted the realization of his plan, which was embraced by his “spiritual heirs”, the Ethnochoreology Department of the Institute for Musicology he had led earlier. Owing to the magnitude of the ramifying theme, the variety of viewpoints and the volume of material to be published, the originally planned single volume-monograph was extended into a series which became one of the main objectives of the Ethnochoreology Department to be accomplished with the support of the Hungarian Scientific Research Fund won in 2009, entitled *Traditional Dance as Knowledge, Social Practice and Cultural Heritage in East-Central European Local Communities*. The first volume of the supported research was Katalin Paksa’s book on *The Music of Ugrós Dances*, a summary of the tune types and their musical characteristics involved in the theme. The present bilingual volume is an anthology of representative dances of the *kanásztánc-ugrós* style. The selection of seventy dances from Rábaköz, Szigetköz, Western Transdanubia, Somogy, Baranya, Slavonia, Sárköz, Kalocsa region, Mezőföld, the Vág–Garam interfluvium, Cserhát, Jászság, the Körös area, the Upper and Lower Tisza area, as well as Gyimes and Bukovina exemplifies nearly all manifestations of the style: the *kanásztánc* types danced around and over sticks, brooms, candles, bottles or hats placed on the ground; dexterity dances performed with sticks, brooms, kerchiefs held in hand; and solo, couple and group *ugrós* dances danced without props. The selection covers the entire Carpathian Basin from the western to the eastern edges of the Hungarian language territory, but undoubtedly the highest number and most characteristic variants are found in Transdanubia.

The first study of the anthology sums up the evolution of Ernő Pesovár’s theory of styles and its connections, and also explains the criteria of selecting the dance variants for the volume. The outlined research historical background is followed by a brief summary of the characteristics of the dances and dance tunes in the volume, then a study on the dancers’ costumes, the tradition of dressing and its changes is introduced. The introductory section is closed by detailing the unified system of presenting the dances and a glossary for Labanotation.

The bulk of the volume contains the verbal descriptions of dances, notated music, photos, and first of all the dance scores. The dance material selected by Ernő Pesovár is from early field researches in which we could not yet participate, so we had to rely on archival sources and earlier publications. It was our concept, though partly owing to our lack of first-hand knowledge of the performers, venues and circumstances that our presentation of the dances adhered rigorously to the recordings and on-the-spot handwritten notes. The accuracy of the rendering was aggravated by some defectively documented source material and by the shortness of time that prevented us from consulting the field researchers, dancers, musicians about our doubts. Barring the impeding circumstances, our aim has been to come as close to authenticity as possible.

tosítva mutatjuk be. Mind a kistájakat, mind táncaik származási helységét nyugatról keletre haladva rendeztük, de a kistájak szigorú égtáji sorrendjétől a táncok területi-formai-zenei rokonsága miatt esetenként eltértünk. Az azonos faluból felvett táncok a kanásztánc – söprűtánc – ugrós – páros ugrós – csoportos ugrós sorrendet követik. Az egyértelműség kedvéért a táncok nevét a fordításban is megtartottuk, a hazai közegben jól ismert táncnevek jelentését az angol nyelven olvasók számára a kötet végén foglaltuk össze.

Meg kell említenünk, hogy Pesovár Ernő a munkafolyamat kezdetén a táncok körét az itt találhatónál tágabban állapította meg, de a terjedelmet számos szempont miatt szűkítettük. Elálltunk az általa a stíluskörbe tartozónak tekintett szomszédnépi példák, a szlovák odzemok, goralski és kresák, valamint a lengyel zbojnicki, cifer és goralski közlésétől, mert úgy véltük, összehasonlító elemzésükhöz nem rendelkezünk megfelelő kutatási háttérrel és szempontrendszerrel. Kihagytuk az ugyanazon előadótól kiválasztott ugyanazon típusú táncokból azokat, amelyekről az elemzések során kiderült, sem a táncok felépítésében, sem mozgulattartalmilag újdonságot nem nyújtanak. Lemondtunk a korábbi kiadványokban csak töredékesen idézett tánc bemutatásáról, ha a tánc teljes folyamata az előadó kora vagy a zenekíséret tempója miatt értékelhetetlennek bizonyult. Kimaradt olyan tánc is, amelyet a kutatás eddig ugrósnak tartott ugyan, de szerkezete, motívumtartalma és zenekísérete alapján úgy véltük, már inkább a verbunk történeti stílusához tartozik. A kötet tartalma kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy Martin György szemlélete szerint az ugrósokhoz sorolt menettáncok, a marsok miért nem szerepeltek Pesovár Ernő válogatásában. A marsok mellőzésének lehetséges okaként Karácsony Zoltán itt következő tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy Pesovár Ernő a táncos utcai vonulást csak „ugrós karakterű” táncnak tekintette, de nem a kanásztánc-ugrós stílus képviselőjének.

Fügedi János – Vavrinecz András

The dances are enumerated by the three large dance dialects: Western, Tisza region and Transylvanian, within a dialect the smaller sub-regions as well as their dances are presented from west to east. The geographic order of the sub-regions sometimes are interrupted by the regional-formal-musical kinship of certain dances. The order of dances recorded at the same village is as follows: *kanásztánc* – *söprűtánc* – *ugrós* – couple *ugrós* – group *ugrós*. For clarity's sake, we retained the original Hungarian names of the dances in the English texts as well. To help understanding the translation and meaning of the dance names is summarized in English at the end of the volume.

It is to be noted that at the beginning of the work process, Ernő Pesovár defined a broader circle of dances for presentation, but the volume had to be narrowed down for various reasons. We resigned from presenting the dance types of neighbouring peoples which he claimed to belong to the same stylistic realm, such as the Slovak *odzemok*, *goralski* and *kresak*, the Polish *zbojnicki*, *cifer* and *goralski*, because we did not have adequate research background and criteria for comparative analysis. We omitted performances of the same dance by the same dancer when the analysis did not find any novelty in the contents of movements. We do not present dances published fragmentarily earlier when the process of the whole dance could not be evaluated owing to the advanced age of the performer or the tempo of the accompaniment. Also omitted are dances earlier classified as *ugrós* dances but the structure, motifs and dance tunes convinced us to subsume them to the historical style of the *verbunk*. The dance contents of the volume may raise the question why Ernő Pesovár did not select procession dances called *mars* for the anthology, whereas they are included in the *ugrós* category after György Martin's conception. As a possible reason, Zoltán Karácsony points out in the next paper that Ernő Pesovár regarded the dancing processions only as dances of *ugrós* character but not as representatives of the *kanásztánc-ugrós* style.

János Fügedi – András Vavrinecz

A kanásztánc-ugrós stílus fogalmának kialakulása

Táncgyományunk régi rétegébe tartozó ugrós táncainkkal legtöbbet Martin György, Pesovár Ernő és Pesovár Ferenc foglalkozott. Mindhárman tudatában voltak annak, hogy az ugrósnak nevezett táncainkat – ahogy a régi stílusú táncaink többségét – sem műfaji, sem kísérőzenei, sem formai szempontok alapján nem lehet természettudományos módon, egzaktul elválasztani egyéb táncfajtáinktól. Úgy gondolták, hogy a különböző történelmi korszakokban megjelenő táncdivatok a már meglévő táncgyományt alakították át, formázták saját képükre. Emiatt a tánc típusok gyakran keveredtek, kontaminálódtak, s gyakori volt a műfaji átcsapás.¹ Martin György e jelenségeket észlelve hozta létre a történelmi stílus és a tánc típus között elhelyezkedő típuscsalád fogalomkörét, ahová azokat a táncforma és műfaj szempontjából ugyan különböző, de morfológiai és zenei tulajdonságaik szerint hasonló típusokat sorolta, amelyek egy korábbi alapforma történelmi-regionális különfejlődésének köszönhetően nyerték el mai alakjukat.² Pesovár Ernő a történelmi stílus kifejezés helyett gyakran a stílusréteg³ szót használta, s „a tánc típusok sorát magába foglaló” kanásztánc-ugrós stílus fogalmának bevezetésével létrehozta a réteg és a típus közötti tánc kategóriát. Az is tovább bonyolította a magyar tánc tipológia régi rétegére vonatkozó rendszert, hogy mindkét szerző az ide sorolható táncokat nem tartotta egységesnek, további stílusokra, csoportokra osztotta őket.⁵

Martin György és Pesovár Ernő az 1950-es évek elején Somogy megye archaikus tánc kultúrájának monografikus feldolgozása⁶ során próbálta meg először az ugrós táncokat osztályozni, történelmi fejlődését felvázolni. Közös írt tanulmányaikban⁷ az ugrós táncokat önálló szemelvényben nem tárgyalták, viszont a *Kanásztánc* és a *Lakodalmi táncok* című fejezetekben megemlégtették őket. A szerzők a dél-dunántúli pásztorok (kanászok, gulyások, juhászok, csikósok) közös táncát összefoglaló névvel kanásztáncnak nevezték.⁸ A 19. század végén, a pásztortársadalom megszűnésével e táncot az uradalmi cselédek, falusi parasztok vették át, az átvétel pedig a tánc eszközkészletét és formai tulajdonságait alapvetően megváltoztatta. A paraszti kanásztáncban a bot virtuóz forgatása, a harcszerű elemek eltűntek, csak a földre helyezett eszközök feletti tánc és az eszköz láb alatti átkapkodása maradt meg. A botokat más tárgyak (söprű, kéveköttő, pálca, stb.) is helyettesíthették. A pásztorok általánosan ismert, szórakozó funkciójú táncából kocsmai mulatozások, lakodalmi táncalkalmak bemutató jellegű táncok lettek. A kanásztánc történetében egyik legjelentősebb változás, hogy a somogyi (dunántúli) falvakban kialakult annak eszköz nélküli változata, a „verbunk”, avagy az ugrós.⁹ Ezt a fejlődésméleletet a tánchoz fűződő népi tudat is megerősítette. „A kanásztáncból eredt a verbung”¹⁰, azaz a pásztorok bottal járt mulatsági kanásztáncból eszköz nélküli szórakozó falusi tánc lett. A földre helyezett botok fölött járt kanásztánc (s az

The Emergence of the Concept of a Kanásztánc-Ugrós Style

The scholars who devoted most attention to the Hungarian *ugrós* dances belonging to the old stratum of the Hungarian dance tradition were György Martin, Ernő Pesovár and Ferenc Pesovár. All were aware that the *ugrós* dances, just like the majority of Hungarian dances in the old stratum, could not be separated with exact scientific methods from the rest of the dance types in terms of genre, accompanying music or form. They opined that the dance fashions of successive historical periods transformed the existing dance tradition, shaping it to their likeness. As a result, the dance types often got mixed or contaminated with frequent cross-over features.¹ In view of this, György Martin introduced the interim category of type family between historical style and dance type into which he subsumed the dance types which were different in terms of dance form and genre but similar in their morphological and musical features, and which evolved from an earlier common form via separate historical-regional channels into their current forms.² Ernő Pesovár often used the term *stylistic layer*³ instead of historical style, and by introducing the concept of *kanásztánc-ugrós* style “incorporating a multitude of dance types”⁴ he created a dance category between stratum and type. It further compounded the question of Hungarian dance typology concerning the old stratum that both authors thought the dances that belonged here were not homogeneous but could be divided into further styles and groups.⁵

In the early 1950s György Martin and Ernő Pesovár elaborated in a monograph the archaic dance culture of Somogy county.⁶ It was in this work that they first tried to classify the *ugrós* dances and outline their historical development. In the articles they co-authored⁷ they did not discuss the *ugrós* dances separately but mentioned them in the chapters entitled *Kanásztánc* and *Lakodalmi táncok*. The authors designated the dance of South Transdanubian pastoral people (herders of swine, cattle, sheep, horses) collectively as *kanásztánc*.⁸ When in the late 19th century the pastoral society vanished, the dance was taken over by manorial servants, village peasants, and this transfer fundamentally changed the use of props and the formal features of the dance. From the *kanásztánc* as danced by the peasantry the virtuosic handling of the stick and the martial elements disappeared, and what remained was dancing round and over the instrument placed on the ground or passed from one hand into the other under a raised leg. The sticks could be replaced by other objects (broom, sheaf-binder, switch, etc.). The prevalent dances of the herders danced for fun turned into demonstrative dances of pub fiestas and wedding parties. One of the major changes in the history of the *kanásztánc* was the emergence of its version without a prop – the *verbunk* or *ugrós*⁹ – in the villages of Somogy (South Transdanubia). This evolution theory is also confirmed by popular memory: “The *verbung* comes from the *kanásztánc*,”¹⁰ the herders’ merry-making *kanásztánc*

¹ Martin 1979a, 485.

² Martin 1979a, 485.

³ Pesovár Ernő 1964, 67–68; Pesovár Ernő 1988, 11; Lányi-Pesovár 1974, 11.

⁴ Pesovár Ernő 1985, 31.

⁵ Martin 1979a, 486; Pesovár Ernő 1985, 31.

⁶ Morvay-Pesovár 1954.

⁷ Martin-Pesovár 1954a; Martin-Pesovár 1954b; Martin-Pesovár 1954c, Martin-Pesovár 1954d.

⁸ Martin-Pesovár 1954a, 58.

⁹ Martin-Pesovár 1954a, 68–69.

¹⁰ Martin György 1953-as andocsi szöveges gyűjtése. Martin-Pesovár 1954a, 69.

¹ Martin 1979a, 485.

² Martin 1979a, 485.

³ Pesovár Ernő 1964, 67–68; Pesovár Ernő 1988, 11; Lányi-Pesovár 1974, 11.

⁴ Pesovár Ernő 1985, 31.

⁵ Martin 1979a, 486; Pesovár Ernő 1985, 31.

⁶ Morvay-Pesovár 1954.

⁷ Martin-Pesovár 1954a; Martin-Pesovár 1954b; Martin-Pesovár 1954c; Martin-Pesovár 1954d.

⁸ Martin-Pesovár 1954a, 58.

⁹ Martin-Pesovár 1954a, 68–69.

¹⁰ György Martin’s verbal collection at Andocs in 1953. Martin-Pesovár 1954a, 69.

ugrós) szerkezeti felépítése a szóbeli visszaemlékezések alapján kettős tagozódású. Egy 88 éves osztópáni adatközlő elmondása szerint „...először köröskörül járták, letettek keresztbe két botot és így járták körös-körül. Amikor aztán úgy gondolták, hogy menjen bele a friss, akkor kell a frisset, s jött az ugrálás, ugráltak át a boton előre, meg hátra.”¹¹ Mindezek azért érdemes kiemelni, mert mind Martin György, mind Pesovár Ernő későbbi munkáiban az ugrós táncok eredetére és felépítésre vonatkozó fenti hipotézisek újra felbukkannak.

A magyar néptáncok történeti rétegeinek és típusainak meghatározása során a két kutató különböző megközelítési módokat választott. Martin osztályozási rendszere egyre differenciálódott. Mindig megemlíti, hogy az eszközös pásztortáncok körébe sorolt kanásztáncok és söprűtáncok zenei és formai tekintetben szoros rokonságot mutatnak az ugrós táncokkal, de az eszközhasználat miatt a két típust következetesen szétválasztotta.¹² Kezdetben az ugrósok különböző fejlettségű regionális altípusait inkább az erdélyi legényesek archaikusabb, kiforratlanabb változatainak tekintette,¹³ de később, mikor már a régi történeti stílusrétegen belül egy archaikusabb és egy fejlettebb osztályt különített el, az ugrós táncokat szigorúan elkülönítette az erdélyi legényesektől. A két csoportot területileg is megkülönböztette. Amíg az archaikusabb régi tánc típusok (karikázó, eszközös pásztortáncok, ugrósok) főleg a Dunántúlon, Felvidéken és az Alföldön figyelhetők meg, a fejlettebb típusok (legényes, régi párostáncok) Erdélyben találhatók. A régiesebb típusoknak balkáni, keleti, a fejlettebb táncfajtáknak nyugat-európai párhuzamai mutathatók ki.¹⁴ Martin György az eszközös pásztortáncokat három altípusba (botoló, kanásztánc, söprűtánc) sorolta.¹⁵ Az ugrós táncokat a kanásztánc, a söprűtánc eszköz nélküli változatainak tekintette, ami nézete szerint a régi táncréteg egyik legfontosabb típuscsaládja is. A magyar nyelvterület nyugati és déli részén ismert ugrósokat a 20. században már csak rituális, bemutató szerepben táncolták. Legfontosabb formai jellegzetességük a polimorfia, vagyis férfi, női, vegyes, szóló, páros, négyes, illetve csoportos lánctánc formában is előfordulhattak. Martin szerint az ugrós táncaink egy délkelet-európai tánc család nyugati ágát képviselték.¹⁶ A morfológiailag különböző fejlettségű regionális altípusait egy archaikusabb (dél-dunántúli ugrós, Duna menti cinege, Duna-Tisza közti mars) és egy fejlettebb (rábaközi dus, alföldi oláhos) osztályba sorolta.¹⁷

Ezzel szemben Pesovár Ernő kései munkáiban a tipologizálás során – az integrálódás irányába elmozdulva – a tánc típusok helyett inkább stíluskörről mint egy-egy történeti táncdivat áramlat hatására kialakult komplex, több tánc típust is magába foglaló típuscsaládról írt.¹⁸ A *magyar néptánc területi-történeti tagozódása* című tanulmányában fejtette ki először, hogy a magyar néptánc kultúra történeti fejlődése szerves egységet alkot, amelyben a regionális eltérések az időbeli fáziseltolódásokat jelenítik meg. A három nagy dialektus-terület (nyugati, erdélyi és tiszai) egy-egy történelmi táncdivat áramlatot is megőrzött. Ezen elméletével a koráb-

danced with a prop turned into a village entertainment without an instrument. The *kanásztánc* (and *ugrós*) danced over sticks on the ground had a dual structure, as recollections reveal. As an 88-year-old respondent in Osztopán said, “first they circled round, placed the two sticks in a cross shape on the ground and then walked round them. When they thought it was time to add a quick part, they began the springing part, they would spring back and forth over the sticks.”¹¹ All this is important to review because in both György Martin’s and Ernő Pesovár’s subsequent works the above hypotheses on the origin and structure of *ugrós* dances would reappear.

In their attempts to determine the historical strata and types of Hungarian traditional dances, the two researchers chose different approaches. Martin’s classification system gradually became more and more differentiated. He always mentioned that in terms of music and form the *kanásztánc* and *söprűtánc* variants ranged among instrumental pastoral dances were closely related to the *ugrós* dances, but he consistently separated the two groups on account of the use of props.¹² At the beginning he presumed the regional *ugrós* subtypes of different developmental levels to be more archaic, rudimentary variants of the Transylvanian *legényes* dances.¹³ Later, however, when within the old stylistic stratum he had differentiated a more archaic class from a more advanced one, he strictly marked off the *ugrós* dances from the Transylvanian *legényes*. He also set the two groups apart geographically: while the more archaic dance types (circle dances, instrumental pastoral dances, *ugrós* dances) were mainly characteristic of Transdanubia, former Upper Hungary and the Great Plain, the more advanced types (*legényes*, old couple dances) can be found in Transylvania. The more archaic dances can be traced to the Balkans and the East, while the more advanced types have West European parallels.¹⁴ György Martin arranged the instrumental pastoral dances into three subcategories (*botoló*, *kanásztánc*, *söprűtánc*)¹⁵ and regarded the *ugrós* dances as variants of *kanásztánc* and *söprűtánc* without the prop and defined them as one of the major type families of the old dance stratum. The *ugrós* dances once prevalent in the western and southern areas of the Hungarian language territory were only danced in ritual, demonstrative roles in the 20th century. The main feature of this type family is polymorphism, that is, they could be danced by men or women or both, solo, couple or quartet, or as a chain dance. In Martin’s view our *ugrós* dances represent the western branch of a south-east European dance family.¹⁶ He ranged the regional subtypes of different morphological development into a more archaic class (South Transdanubian *ugrós*, *cinege* along the Danube, *mars* in the Danube-Tisza interfluvium) and a more advanced class (*dus* of Rábaköz, *oláhos* of the Great Plain).¹⁷

By contrast, in his late works on typology Ernő Pesovár took steps towards integration and instead of dance types he considered styles or complex type families that evolved upon the influence of certain historical waves of fashionable dances.¹⁸ It was in his study *A magyar néptánc területi-történeti tagozódása* [The regional-historical stratification of Hungarian traditional dances] that he first expounded his views on the

¹¹ Gyűjtötte Szendrey Ákos 1953-ban (Martin-Pesovár 1954a, 63). Ezt a szerkesztési elvet más szóbeli források is megerősítik. Lásd Martin György gyűjtését Göllén (Martin-Pesovár 1954a, 63–64).

¹² Martin 1964a; Martin 1970–1972; Martin 1974; Martin 1979.

¹³ Martin 1964a.

¹⁴ Martin 1979a, 486.

¹⁵ Martin 1979a, 489–493.

¹⁶ Martin 1979a, 493; Martin 1982, 402.

¹⁷ Martin 1979a, 493.

¹⁸ Pesovár Ernő 1985; Pesovár Ernő 1988; Pesovár Ernő 1992; Pesovár Ernő 2003.

¹¹ Collected by Ákos Szendrey in 1953 (Martin-Pesovár 1954a, 63). This structuring is confirmed by other oral sources. See György Martin’s field research at Gölle (Martin-Pesovár 1954a, 63–64).

¹² Martin 1964a; Martin 1970–1972; Martin 1974; Martin 1979a.

¹³ Martin 1964a.

¹⁴ Martin 1979a, 486.

¹⁵ Martin 1979a, 489–493.

¹⁶ Martin 1979a, 493; Martin 1982, 402.

¹⁷ Martin 1979a, 493.

¹⁸ Pesovár Ernő 1985; Pesovár Ernő 1988; Pesovár Ernő 1992; Pesovár Ernő 1993.

bi történeti korszakolást (régi és újstílus) tovább finomította. A szerző a magyar néptáncok organikus fejlődésében három jelentősebb periódust (középkori, reneszánsz és barokk, valamint romantika) különböztetett meg.¹⁹ A nyugati, vagy dunai dialektusterületen, amelynek – Pesovár Ernő szerint – egyértelműen Somogy volt a központja, a középkori eredetű kanásztánc-ugrós stílusnak meghatározó szerepe volt. Ugyanebbe a stíluskörbe sorolhatók még az ügyességi táncok (söprútánc, sapkatánc, kendőstánc, üvegestánc), a lakodalmi rituális táncok és a pantomimikus-dramatikus táncok.

Pesovár Ernő megváltozott kutatói szemléletét és módszerét a *Vas megye tánc- és zenei hagyomány*a monográfiában közreadott tanulmánya²⁰ tartalmazza. Ebben határozta meg először a kanásztánc-ugrós stílust, a Sitkén rögzített söprútánc formai elemzése alapján itt tárta fel e stílus kettős szerkesztési elvét, és itt vezette be a strukturális-morfológiai elemzés általa későbbiekben is használt, új típusú táblázatrendszerét. A stíluskörre vonatkozó észrevételeit legrésztesebben az 1990-es évek elején írt munkáiban²¹ fejtette ki. A kanásztánc-ugrós stílust az ügyességi táncok, a szóló, páros és csoportos ugrósok, valamint a lakodalmi rituális és dramatikus táncok képviselik. Az ügyességi táncok közé sorolta a szóló és páros formában járt kanásztáncot, a söprútáncot és az eszközt (üveget) a fejen egyensúlyozó üvegestáncot. A lakodalom – ugróssal is affinitást mutató – rituális táncai pedig a fallikus és a labirintus jellegű söprútánc, a vonulós vőfélytánc, a gazdaasszonyok tánca és a párnatánc. A szerző a motívumkészlet és a kísérőzene tekintetében az ugrósokkal szoros rokonságot mutató menettáncokat, marsokat csak *ugrós karakterű* táncként említette meg.²² A kanásztánc-ugrós táncstílus legjellemzőbb szerkezeti tulajdonsága a kettős építkezés, amely szerint a nagyobb koreográfiai egységek a kísérőzene egy dallamstrófáján belül két részre (A és B) tagozódnak. A kanásztánc esetében a dallam első felében a táncos a kereszt alakban földre helyezett eszközök előtt, körül táncol, a második felében pedig az eszközök fölött ugrál. A söprútáncban az eszköz egyik végét földre helyezik: az A részben az eszköz előtt táncolnak, a B részben a láb alatt kapkodják át a seprűt vagy az azt helyettesítő eszközt egyik kezükből a másikba.²³ Pesovár Ernő a kanásztánc, söprútánc eszközkezelésében megfigyelhető szerkesztési gyakorlatot strófikus komponálási elvnek nevezte el.²⁴ A *Régi magyar táncstílus* című tanulmányában a szerző egy simonfai verbunk, egy sárpilisi ugrós, egy szanyi dus, egy tardoskeddi váskatánc és egy kiskállói oláhos szerkezeti elemzése alapján úgy vélte, hogy a szólóban járt ugrósok is ugyanezt a komponálási elvet valósítják meg.²⁵ A táncok elemzésével azt kívánta bizonyítani, hogy ha oldottabb formában is, de a kanásztánc-ugrós táncstílus magában hordozza a közép-erdélyi legényesek

organic development of Hungarian folk dance culture in which regional divergences represent temporal phase shifts. Each of the three major dialectal regions (Western, Transylvania, Tisza region) also preserves a historical dance trend. With this theory he added further depth to the earlier historical periodization (old and new styles). In the organic development of Hungarian traditional dances, he differentiated three major periods (medieval, renaissance and baroque, romanticism).¹⁹ In the Western or Danubian dialectal area which, in Ernő Pesovár's view, was unambiguously centred around Somogy, the *kanásztánc-ugrós* style of medieval origin had a decisive role. Dexterity dances (performed with broom, cap, kerchief, bottle), the ritual wedding dances and the mimic-dramatic dances also belong to this stylistic realm.

Ernő Pesovár's changed research approach and method were made public in his study in the monograph *Vas megye tánc- és zenei hagyomány*a [The dance and music tradition of county Vas]²⁰. It was in this volume that he first defined the *kanásztánc-ugrós* style and exposed the dual structuring principle of the style on the basis of the formal analysis of the *söprútánc* recorded at Sitke, and he also introduced the new tabular system of structural-morphological analysis also applied later. He gave the most detailed account of his ideas about style in his works of the early 1990s²¹. The *kanásztánc-ugrós* style is represented by dexterity dances, solo, couple and group *ugrós* dances as well as the ritual and dramatic wedding dances. Among dexterity dances he reckoned with solo and couple *kanásztánc*, *söprútánc* and *üvegestánc* (with a bottle balanced on the head). The ritual dances of the wedding – with affinities to *ugrós* dances – include phallic and labyrinthine broom dances, the best man's processing dance, the dance of the landladies and the pillow dance. The author referred to the marching dances known as *mars* closely related to *ugrós* dances in terms of motif stock and accompanying music as dances of *ugrós* character²². The most characteristic structural feature of the *kanásztánc-ugrós* dance style is the dual construction: the major choreographic units are divided into two parts (A and B) within a melody strophe of the accompanying music. In *kanásztánc* variants the dancer dances in front of or around the sticks placed crosswise on the ground in the first part, and in the second he springs over them. In *söprútánc* versions he supports the brush end of the broom on the ground: in part A the dance is in front of the prop, in part B the broom or another object is passed from one hand into the other under the leg.²³ The structuring practice observed in the use of props in *kanásztánc* and *söprútánc* variants was labeled by Ernő Pesovár principle of strophic composition.²⁴ From the analyses of a *verbunk* of Simonfa, *ugrós* of Sárpilis, *dus* of Szany, the *váskatánc* of Tardoskedd and an *oláhos* of Kiskálló in his study entitled *A régi magyar táncstílus* [The old Hungarian dance style]²⁵ Pesovár conclud-

¹⁹ Pesovár Ernő 1985, 31.

²⁰ Pesovár Ernő 1988.

²¹ Pesovár Ernő 1990, Pesovár Ernő 1992.

²² Pesovár Ernő 1992, 91. A marsok a haladás kényszere miatt nem tudják megvalósítani a kanásztánc-ugrós stílusra jellemző kettős szerkesztési elvet, ezért Pesovár Ernő e táncokat nem tekintette a stíluskörbe tartozónak.

²³ Pesovár Ernő 1992, 92. A kanásztáncok, söprútáncok kettős szerkesztési elvének ismertetését Pesovár Ernő a *Táncagyományunk történeti rétegei* című könyvében kiegészíti még a sapkatáncok, kendőtáncok eszközhasználati módjának a bemutatásával. A sapka, vagy kendő láb alatti átkapkodása és felmutatása két rövidebb és egy hosszabb motívumsorral (AA/Av-) hozza létre a fenti komponálási módot (Pesovár Ernő 2003, 35).

²⁴ Pesovár Ernő 1992, 92.

²⁵ Pesovár Ernő 1992, 92-93. Ugyanez az elv fedezhető fel a gyimesi féloláhosoknál is, de ezt már szerkezeti képlettel nem bizonyította a szerző.

¹⁹ Pesovár Ernő 1985, 31.

²⁰ Pesovár Ernő 1988.

²¹ Pesovár Ernő 1990, Pesovár Ernő 1992.

²² Pesovár Ernő 1992, 91. Owing to the requirement of progressing, the dancers cannot realize the dual structure typical of the *kanásztánc-ugrós* style, so from the selection of the present volume they are omitted.

²³ Pesovár Ernő 1992, 91. To the presentation of the dual structuring principle of *kanásztánc* and *söprútánc* variants, Ernő Pesovár added the description of the use of props in cap dances, kerchief dances in his book *Táncagyományunk történeti rétegei* [The historical strata of the Hungarian dance tradition]. The shuttling of the cap or kerchief under the leg and showing it up outlines two shorter and a longer sequence of motifs (AA/Av) which correspond to the above mode of dance composition (Pesovár Ernő 2003, 35).

²⁴ Pesovár Ernő 1992, 92.

²⁵ Pesovár Ernő 1992, 92-93. The same principle can be discerned in the féloláhos dances of Gyimes, but the author did not prove it with a structural formula.

szigorú „szerkesztési és komponálási elvét”²⁶ (lásd a Maros-Küküllő-vidéki pontozó aaab, abab, vagy kalotaszegi legényes abbb_z, abbc pontszerkezetét²⁷). Pesovár Ernő szerint a kanásztánc-ugrós stílus néptáncaink alaprétégét képviseli, s komponálási elve táncagyományunk későbbi életét is jelentősen meghatározta.²⁸

Karácsony Zoltán

ed that the solo *ugrós* dances also realized the same composing principle. His aim with the analyses was to prove that the *kanásztánc-ugrós* style implied the strict “structuring and compositional principle”²⁶ of the Central Transylvanian *legényes* dances in a looser form (see the aaab, abab period structure of the *pontozó* in the Maros-Küküllő region, or the abbb_z, abbc period structure of the *legényes* in Kalotaszeg²⁷). In Ernő Pesovár’s view the *kanásztánc-ugrós* style represents the basic stratum of Hungarian traditional dances and its principle of composition considerably influenced the subsequent development of the Hungarian dance tradition.²⁸

Zoltán Karácsony

²⁶ Pesovár Ernő 1992, 93. Ugyanezt bővebben is kifejti 2003-ban megjelent tankönyvében (Pesovár Ernő 2003, 36), ahol Martin György (Martin 1979a, 498) azon megállapítására támaszkodik, mely szerint a sűrű *legényesek* a régi és új stílusú férfítáncok mezsgyéjén helyezkednek el.

²⁷ Martin 1979a, 501-502.

²⁸ Pesovár Ernő 1990, 94.

²⁶ Pesovár Ernő 1992, 93. He exposed it in more detail in the textbook published in 2003 (Pesovár Ernő 2003, 36) where he relied on György Martin’s opinion (Martin 1979a, 498) that the sűrű [fast] *legényes* dances were border cases on the boundary of old and new style men’s dances.

²⁷ Martin 1979a, 501-502.

²⁸ Pesovár Ernő 1990, 94.

Az ugrós táncok és kísérőzenéjük

Az itt közreadott valamennyi táncot a korabeli magyar kutatói gyakorlatnak megfelelően megrendezett táncalkalommal rögzítették filmre²⁹ 1942 és 1984 között. A gyűjtések olyan időszakokra estek, amikor az eszközös táncok és az ugrósok a közösségi szórakozási formákból már régen kikoptak – csak az emlékezetben éltek tovább, bemutató jellegű előadásukra igen ritkán került sor.

Kötetünk táncainak legáltalánosabb jellemzőjeként az egyetlen vagy igen kevés motívumot használó táncalkotási elvet, másként fogalmazva motivikai monotonitást figyelhetjük meg. A legtöbb táncban a motívumokat – vagy szimmetrikus alakjukkal együtt a motívum-párokat – hosszan ismételték a táncosok. Az egysíkú motívumhasználat azonban csak a motívumvázakat, más szóval a motívumok ritmusát és támasztékszerkezetét szemlélve állja meg a helyét, a részletesebb megfigyelés nyomán nagyszámú, noha kismértékű térbeli eltéréseket felmutató, rendkívül változatos mikrovilágot fedezhetünk fel. A látszólagos és a valóságos monotonia közötti különbség igen élesen mutatkozik meg a szabadon előadott és a betanított táncok összehasonlításakor. Egyes gyöngyösbokrétás³⁰ háttérrel rendelkező hagyományörző csoportok táncai, mint például a karádi és törökoppányi kanásztánc (22. és 24. tánc), a karádi söprútánc (23. tánc), vagy az ugyancsak a betanítás hatását éreztető köröstárkányi ugrós (61. tánc) a kísérőzenéhez igen mereven illeszkednek, és hosszas ismételt motívumaik sem mutatnak fel mozdulattartalmi változatokat. E gyakorlattól eltérően a hosszúhetényi verbunkokban (25–27. tánc), a pákozdi és alapi kanásztáncban (43. és 44. tánc), vagy az alapi ugrósokban (46–47. tánc) a táncosok az apró módosítások, variánsok szinte végtelen változatait adják elő. A kísérődallam hosszának felét is elérő vagy meghaladó monoton szerkesztési jelleg lerövidül nyugatra a rábaközi dusokban, ahol az azonosan vagy szimmetrikusan ismételt motívumok sorát a táncosok egy-egy dallamstrófán belül is gyakran váltják. Jelentős motivikai változékonyságot a felső- és az alsó-Tisza-vidéki oláhosok esetében találunk, melyekben számos összetett, gyakran táncakusztikai elemekkel, tapsokkal, csapásokkal és bokázókkal díszített mozdulatsorok jelennek meg. A motivikai monotonia a magyar nyelvterület keleti végein a bukovinai verbunkban (70. tánc) és a gyimesi féloláhosban (69. tánc) ismét feltűnik, az utóbbiban azonban a többször visszatérő, de igen virtuózan megformált, csapásokkal és tapsokkal sűrített aszimmetrikus motívumszerkezet még a hosszas ismétlés ellenére sem kelti az egyöntetűség érzetét.

A táncokat megfigyelve első benyomásként feltűnő a  ritmusú, váltótámasztékú háromlépés – hazai néptáncmozgalmi megfogalmazásban a „cifra”, klasszicizált szóhasználatnál a „pas de basque” – igen általános alkalmazása.³¹ A háromlépést az itt közölt táncok háromnegyedénél megtaláljuk, mi több, a kötet táncainak több mint tizedét kizáró-

Ugrós Dances and Dance Tunes

All the dances in this volume were recorded on film²⁹ out of function, on pre-arranged occasions between 1942 and 1984, in line with the fieldwork practice at that time. When these dances were filmed, instrumental and *ugrós* dances had long died out of the practice of communal entertainment; they lived on in memory and were very rarely performed with a demonstrative intent.

The most prevalent characteristic of the dances in this book is the scarcity of dance-forming motifs or, in other words, motivic monotony. In the majority of dances the dancers lengthily repeated the motifs or – in unit with their symmetric forms – the motif pairs. The monotony of motifs, however, only holds true when the bare skeleton of a dance – its rhythm and support structure – is taken into account; a more thorough scrutiny can uncover a highly diversified micro realm of minute spatial variations. The difference between seeming and real monotony is most conspicuous when the improvised and rehearsed dances are compared. The dances of revivalist ensembles with a Pearly Bouquet³⁰ [Gyöngyösbokréta] movement background, e.g. the *kanásztánc* variants of Karád and Törökoppány (Nos. 22 and 24), the *söprútánc* of Karád (No. 23), and the *ugrós* of Köröstárkány (No. 61) also suggestive of rehearsing adjust to the accompanying music rigidly and their lengthily repeated motifs show no variation in movement contents. As compared to them, in the *verbunk* dances of Hosszúhetény (Nos. 25–27), the *kanásztánc* of Pákozdi and Alap (Nos. 43 and 44) and the *ugrós* dances of Alap (Nos. 46–47) there is an almost infinite number of tiny modifications, variations. The characteristic feature of monotonous composition – notably, that a structural unit lasts up to or over one half of the accompanying tune – is shortened in the *dus* dances of Rábaköz where the sequence of identically or symmetrically repeated motifs is varied within a melody strophe, too. Noteworthy motivic variety can be found in the *oláhos* dances of the Upper and the Lower Tisza area which include complex movement sequences often adorned with dance acoustic elements such as clapping, leg hitting and heel clicking. Motivic monotony reappears on the eastern edges of the Hungarian language territory, in the *verbunk* of Bukovina (No. 70) and the *féloláhos* of Gyimes (No. 69), but in the latest mentioned one the frequently recurring virtuosic asymmetric motif structure enriched with leg hitting and clapping doesn't give the impression of monotony even despite the many repetitions.

Taking a closer look at the dances, one finds a striking prevalence of the three-step motif of changing supporting legs in  rhythm. It is called *cifra* [lit. fancy, ornate] in the Hungarian folk dance movement, and *pas de basque* in general classical terminology.³¹ Three quarters of the presented dances include the three-step, what is more, over a tenth of all the dances are solely built on this motivic backbone, although widely varied. The *oláhos* dances, on the other side, conspicuously rarely contain this motif.

²⁹ A jelen kötetben közreadott táncokat két tánc kivételével 16 mm-es fekete-fehér filmre rögzítették. Az itt 57. és 61. táncként megjelölt folymatokat 8 mm-es film őrzi.

³⁰ A Gyöngyösbokréta mozgalomról Pálfi Csabának jelent meg tanulmánya a *Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970-es kötetében*.

³¹ A motívumot Martin György és Pesovár Ernő *A kanásztánc* című tanulmányában (Martin-Pesovár 1954, 65) 17. századi latin szótárhivatkozások alapján „hármaslépés”-nek nevezte, de a fogalmat a Magyar Néprajzi Lexikon 2. kötetében Martin már „háromlépés” néven határozta meg (Martin 1979b, 477). Jelen kötetünkben is a „háromlépés” elnevezést használjuk. A fogalom nem csak a mozdulatelemzés szempontjából teljesen lépéssel előadott motívumokat takarja, hanem akkor is ezzel az általános névvel jelöljük a motívumot, ha egy, két, vagy akár mindhárom mozdulatfázisát apró ugrással adják elő.

²⁹ With two exceptions all the dances in this volume were captured on 16 mm black and white film. The dances Nos. 57 and 60 are preserved on 8 mm film.

³⁰ On the Pearly Bouquet [Gyöngyösbokréta] movement see the study of Csaba Pálfi published in *Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970*.

³¹ In their joint study *A kanásztánc* György Martin and Ernő Pesovár (Martin-Pesovár 1954, 65) defined the motif as “triple-step” with reference to 17th century dictionary definitions, but in volume II of the Hungarian Ethnographic Encyclopedia Martin changed it to “three-step” (Martin 1979a, 477). This term is used in our volume, too. It designates not only the motifs performed with steps but also those in which one, two or all three movement phases are performed with tiny springs.

lag csak ebből az egyetlen motívumvázból építették fel, igaz, egymástól elérő variánsokkal. Azonban feltűnően ritkán fejezhetjük fel a motívumot az oláhokban.

A csak háromlépést használó táncoktól eltekintve a stílus kör táncában a $\text{♩} \text{♩}$ ritmusképlet nem korlátozódik a háromlépésre, hanem e kedvelt ritmust valamennyi támasztékszerkezettel³² előadják. Ugyanakkor, ha elvétve is, de találunk olyan táncokat, amelyekben a $\text{♩} \text{♩}$ ritmus egyáltalán nem jelenik meg, mint például az araki (2. tánc), a mihályi (4. tánc) és az öregcsertői söprűtánc (38. tánc), valamint az oladi ugrós (13. tánc) és a jenői üvegcsárdás (39. tánc).

A $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú, váltótámasztékú háromlépéshez képest kevésbé széleskörűen, de a táncok több mint felénél figyelhető meg a $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú támasztékismétlő ugrással előadott gesztusláb irányváltás – ismert néptáncmozgalmi szóhasználatlaltal a „lengető”. A lengető egy-egy tánc akár kizárólagos motívuma lehet, miként azt például a mihályi és a páli söprűtáncnál (4-5. tánc) láthatjuk. A lengetők gyakran nem önmagukban ismétlődnek, hanem összetett motívumok részeként jelennek meg, mint például a sárpilisi (30-31. tánc), a bogyzslói (35. tánc) vagy az alapi ugrósokban (46. tánc). A $\text{♩} \text{♩}$ ritmus alkalmazásának ugyancsak kedvelt plasztikai formája a páros lábú támasztékismétlő terpeszúgrás, amely a táncok mintegy ötödének, elsősorban a földre helyezett eszközök fölött járt kanásztáncok lényeges folyamatalkotó motívuma.

Mindkét fent említett jellegzetes motívum, a háromlépés és a lengető a táncirodalomban a reneszánszig visszakövethető. Thoinot Arbeau [Jehan Tabourot] az 1589-ben kiadott *Orchésographie* című könyvében igen részletes leírásokat adott a táncok mozdulatairól, motívumairól és zenéjéről, a táncok menetét tabulatúrás lejegyzéssel mutatta be. A kor közkedvelt táncának, a gyakran komoly erőnlétet megkívánó gaillarde-nak is számos variációjára adott példát, melyből kettőt Lábán-kinetográfiával átírva itt is bemutatunk. Az I. ábra gaillarde-jában³³ fellelhető $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú háromlépést Arbeau „fleur-et”-nek³⁴ nevezte, a tánc a háromlépés motívumpár és az azt lezáró magas ugrás 6/4-es sorából épült fel. A II. ábrán látható gaillarde³⁵ két 6/4-es ütem alatt balra forgás közben eltáncolt, az egyszerű ismétlést elkerülő, rafináltan szerkesztett lengető variáció. Ugyancsak a háromlépés tánc történeti szerepét mutatja, hogy Szenczi Molnár Albert 1604-es kiadású latin-magyar szótára a „tripudium” (hármaslépés) jelentését a „tancz”, „lejtő”, „szökés”, „ugras az földön” szavakkal fordította, mondhatjuk magával a táncolással azonosította.³⁶ Pesovár Ernő szerint a háromlépés az a mozdulatsor-szerkezet, amely a kanásztánc-ugrós stílus körét mind a nyugat-európai, mind a balkáni táncagyományhoz kapcsolja.³⁷

A kanásztánc-ugrós stíluson belül egy-egy tánc zenekíséretekor a dallamhasználat tekintetében sem találunk jelentős változékonyságot. A táncokhoz rendszerint csak egy, többnyire vokális eredetű dallamot muzsikáltak, néhány esetben a dallamok csak énekelt előadásban hangzottak el. Leggyak-

Apart from the dances built on the three-step alone, the $\text{♩} \text{♩}$ rhythmic pattern is not restricted to the three-step motif but all support structures³² in this style use it. Sporadically one may find dances that do not contain the $\text{♩} \text{♩}$ rhythmic scheme at all, e.g. the *söprűtánc* of Arak (No. 2), that of Mihályi (No. 4) and Öregcsertő (No. 38), as well as the *ugrós* of Olad (No. 13) and the *üvegcsárdás* of Jenő (No. 39).

Less prevalent than the support-alternating three-step of $\text{♩} \text{♩}$ rhythm is the direction change of the gesturing leg performed with a support-repeating spring of $\text{♩} \text{♩}$ rhythm popularly called *lengető* [approx. leg swinging], which is found in more than half the dances. The *lengető* can become the exceptional motif of a dance as in the *söprűtánc* of Mihályi and Páli (Nos. 4-5). The leg-swinging motifs are often repeated as part of compound motifs e.g. in the *ugrós* dances of Sárpilis (Nos. 30-31), Bogyzsló (No. 35) or Alap (No. 46). Another frequent motif of the $\text{♩} \text{♩}$ rhythmic formula is the support repeating straddle jump, a key motif in the creation of the dance process in about a fifth of the dances, particularly the *kanásztánc* versions performed around and over props on the ground.

Both mentioned typical motifs – the three-step and the leg swinging – can be traced in dance writing back to the renaissance. In his *Orchésographie* published in 1589 Thoinot Arbeau [Jehan Tabourot] gave meticulously detailed descriptions of dance movements, motifs and their music, and presented the progression of a dance transcribed into tablature. He enumerated several examples of different variants of the popular but fairly exhausting dance of the age, *gaillarde*, two of which are presented here in Labanotation. The three-step of $\text{♩} \text{♩}$ rhythm in the *gaillarde* of Fig. I³³ is called *fleur-et* by Arbeau³⁴; the dance is built of a sequence of a pair of three-step motifs in 6/4 and a closing high spring. The *gaillarde* in Fig. II³⁵ shows an elaborately devised leg swinging variation avoiding simple repetition, danced while turning around twice left in the course of two measures in 6/4 time. It indicates the dance historical role of the three-step sequence as well that Albert Szenczi Molnár gave “tancz [dance]”, “lejtő [lilt]”, “szökés [approx. leap]”, “ugras az földön [jump on the ground]” as equivalents to *tripudium* in his Latin-Hungarian dictionary, identifying it with dancing as it were.³⁶ In Ernő Pesovár’s opinion this is the very structure of movement sequence that binds the *kanásztánc-ugrós* style to West European as well as Balkan dance traditions.³⁷

Within the *kanásztánc-ugrós* style, there is no great variety in the dance tunes provided to accompany a dance either. Usually a single tune of vocal origin is played to a dance, sometimes only sung. The most frequent tune type was that of “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians]³⁸; several dances were performed to “Ezt a kislányt ne vedd el” [Don’t marry

³² Ha az egy lábon állást 1-gyel, a kettőn állást 2-vel jelöljük, a $\text{♩} \text{♩}$ -val lehetséges támasztékszerkezetek például: 111, 121, 122, 211, 221, 222, stb.

³³ Arbeau 1589, 57 (1988, reprint kiadás). A kinetografikus átírást a kötet 1967-es kiadásában megjelent Lábán-notáció alapján készítettük (Arbeau 1967, 252), de az ott lépésnek jelölt támasztékváltásokat Arbeau eredeti utalásait követve kis ugrásokra változtattuk.

³⁴ Szó szerinti fordításban vívótört jelent, Szentpál Olga Arbeau gaillarde-jainak formai elemzésekor aprózásnak értelmezte (Szentpál Olga 1964, 83).

³⁵ Arbeau 1589, 60 (1988, reprint kiadás). Arbeau közlésében az itt bemutatott 2x6/4-et a táncos szimmetrikusan megismételte.

³⁶ Szenczi Molnár 1990 (reprint kiadás), Tripudium címszó.

³⁷ Pesovár 1994, 8.

³² Marking one-leg support as 1 and double support as 2, the possible support structures of $\text{♩} \text{♩}$ rhythm may be e.g.: 111, 121, 122, 211, 221, 222, etc.

³³ Arbeau 1589, 57 (1988, reprint edition). The kinetographic transcription was based on the Labanotation in the 1967 edition of the book (Arbeau 1967, 252) but we transformed the support changes indicated as steps there into small springs in compliance with Arbeau’s original instructions.

³⁴ Literal translation: rapier, foil. In the formal analysis of Arbeau’s gaillades Olga Szentpál interprets it as diminution (Szentpál Olga 1964, 83).

³⁵ Arbeau 1589, 60 (1988, reprint edition). As Arbeau indicated, the 2x6/4 were repeated symmetrically by the dancer.

³⁶ Szenczi Molnár 1990 (reprint edition), entry word Tripudium.

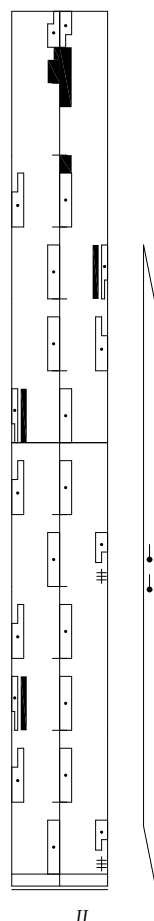
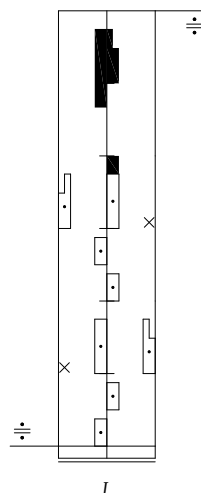
³⁷ Pesovár 1994, 8.

³⁸ The musical characteristics, variants and environment of the tunes mentioned in this book are described in Katalin Paksa’s book *Az ugrós táncok zenéje* [The music of ugrós dances]. See tune type “Az oláhok, az oláhok” in Paksa 2010, 124-134.

rabban az „Az oláhok, az oláhok”³⁸ dal-
lamtípussal kísérték a táncokat, több
tánchoz hangzott el az „Ezt a kislányt ne
vedd el”³⁹ szövegkezdetű, valamint a
Takácstánc⁴⁰ elnevezésű (gyakran „Hozz
pénz lefogyott” első sorral ismert) dallam.
Ugyancsak általánosabb előfordulásának
tekinthetők a „Hüccs ki, disznó” és a „Hol
jártál az éjjel”⁴¹ kezdetű, a Pittyedáré⁴²
(mely dallamot más helyeken Rókatánc,
esetleg Nógrádi verbunk néven említik),
valamint a rendszerint „Elment Szent
Péter Rómába”⁴³ szöveggel énekelt dala-
mok. A zenei divatok változása miatt a
felvételek között tánc kíséretként megje-
lentek a kanásztánc-ugrós stílusra nem
jellemző lassú vagy friss csárdás dallam-
típusok, mint például a nógrádmegyeri
juhásztáncnál (55. tánc) vagy a tiszarádi
söprűtáncnál (66. tánc). Az idegen és mű-
zenei eredetű dallamok egyedi példája az
oladi „baleves csárdás” (13. tánc), vala-
mint a köröstárkányi ugrós (61. tánc)
tánc kísérete, e dallamok más előfordulá-
sa a magyar népzeneben nem ismert. Egy-
egy ritka esetben megjelentek ütempáros
szerkezetű dalok is, például az araki söp-
rűtánc (2. tánc) vagy a sárpilisi „ludas”
tánc kíséretekor (30. tánc).

Dallamot a tánc kíséret zenészek csak
néhány kivételes esetben váltottak. A hangosfilmre felvett
szanyi dus itt közölt négy táncváltozatához (9-12. táncok)
ugyanazon két dallam állandósult kapcsolata járult. A Kalocsa-
vidéki Szakmáron két keresztbe rakott söprű fölött járt ka-
násztánc (37. tánc) a gyűjtők feljegyzése szerint két dallam
felváltva hangzott el. A Magyarországi néptáncok TV sorozat⁴⁴
mezőföldi részének felvételekor rögzített perkátai verbunk-
hoz (51. tánc) játszott két dallamot, valamint előadásuk sor-
rendjét feltehetőleg egyeztetették a jelenlévő zenei szakembe-
rekkel. A nógrádmegyeri szóló és páros juhásztánc (55-56.
tánc) a dudás előre felvett zenei folyamatait játszották le
magnetofonról. A gyimesi féloláhost (69. tánc) a kísérőzenét
jól ismerő budapesti tánc ház-zenészek több dallamból és egy
visszatérő közjátékból álló hangszerez zenei folyamattal kí-
sérték. A bukovinai verbunkhoz (70. tánc) a prímásból és
kontrásból álló zenekar ugyancsak több dallamból és közjá-
tékból álló folyamatot adott elő.

A táncokat legtöbbször vonószekker kísérték. Alkalmanként
a dallamot csak szólóhegedű játszotta, vagy a hegedű mellett
csupán brácsa vagy kontra szólalt meg. Egy-egy esetben más
szólóhangszer adta a zenekíséretet, például Oladon cimbalom
(13. tánc), Szennán klarinét (21. tánc), Dunafalván citera (34.
tánc), Nógrádmegyeren dudu (55-56. tánc), vagy Szentpéter-
szegen furulya (60. tánc). Sárpilisen és Ócsényben a táncot
énekes kísérte (30-32. tánc). A helyi sajátosságoknak felelt



this young lassie]³⁹ and the Takácstánc
[Webster's dance]⁴⁰ (often with the words
"Hozz-pénz lefogyott" [The brought money
has run out]). Also frequent are the tunes
known with the incipit "Hol jártál az éjjel"
[Where have you been at night]⁴¹ and
Pittyedáré⁴² (known elsewhere as Rókatánc
[Fox dance] or Nógrád verbunk), as well as
the tunes sung to the words "Elment Szent
Péter Rómába" [St Peter went off to Rome].⁴³
Owing to the changing fashion in music, slow
and fast csárdás tunes not typical of the kanásztánc-
ugrós style also appeared in the function
of dance tunes, e.g. for the juhásztánc of Nó-
grádmegyer (No. 55) or the söprűtánc of Ti-
szarád (No. 66). There is a single example of
a tune of foreign origin (baleves csárdás of
Olad, No. 13) and another one of art music
origin (ugrós of Köröstárkány, No. 61); these
tunes are not known in Hungarian folk music
apart from this use. In rare instances tunes
of twin-measure structure appear, too, e.g.
the söprűtánc of Arak (No. 2) or the ludas
of Sárpilis (No. 30).

Switches from one tune to another were
rare in the accompaniment of a single dance
process. The four dance variants of the dus
of Szany (Nos. 9-12) recorded on sound film
were accompanied by the same petrified se-
quence of two tunes. Field researchers noted
that two melodies were played alternately for the kanásztánc
(No. 37) performed above two brooms crossed on the ground
in Szakmár (Kalocsa region). When the verbunk of Perkátá
(No. 51) was filmed within the Mezőföld section of the televi-
sion series *Traditional Dances in Hungary*⁴⁴, the two tunes and
the succession of their performance was presumably discussed
with the music specialists present before the recording. For
the solo and couple juhásztánc of Nógrádmegyer (No. 55-56)
the preliminary recording of the piper's tunes were played
back from tape. The féloláhos of Gyimes (No. 69) was accom-
panied by well-known musicians of the Budapest dance-house
movement: they played a cycle of several instrumental tunes
and a recurring interlude. The verbunk of Bukovina (No. 70)
was also danced to a sequence of several tunes and interlude
played by a fiddler and a kontra player.

Most tunes to the dances in our book were played by string
ensembles, sometimes by a single violin or a duo of violin and
viola or kontra fiddle. In a few cases some other instruments:
cimbalom at Olad (No. 13), clarinet at Szenna (No. 21), zither at
Dunafalva (No. 34), bagpipe at Nógrádmegyer (Nos. 55-56),
or flute at Szentpéterszeg (No. 60) were used. At Sárpilis and
Ócsény the dance was accompanied by singing (Nos. 30-32).
It was in the local tradition that at Bogyszló the string en-
semble was enlarged with citterns (No. 35), that the dance
tune was played by a cittern group in Kórógy (No. 29), by a
brass band in Hosszúhetény (Nos. 25-27), or by a fiddle and
percussive cello in Gyimesközélpók (No. 69). Sometimes the

³⁸ A fejezetben említett dallamok zenei jellemzőit, változatait és környe-
zetét Paksa Katalin *Az ugrós táncok zenéje* című kötete ismerteti. Az „Az
oláhok, az oláhok” dallamtípust lásd Paksa 2010, 124-134.

³⁹ Paksa 2010, 208-210.

⁴⁰ Paksa 2010, 201-206.

⁴¹ Paksa 2010, 39-50.

⁴² Paksa 2010, 187-191.

⁴³ Paksa 2010, 240-241.

⁴⁴ Lengyelfi Miklós rendező, Szabados Tamás operatőr, valamint számos
zene- és táncfalkorista közreműködésével a Magyar Televízió gyártásá-
ban 1974-ben készített 16 részes sorozat. A sorozat egy-egy darabja 9-16
percben mutatta be az egyes dialektusterületek vagy falvak magyar és
nemzetiségi néptáncait.

³⁹ Paksa 2010, 208-210.

⁴⁰ Paksa 2010, 201-206.

⁴¹ Paksa 2010, 39-50.

⁴² Paksa 2010, 187-191.

⁴³ Paksa 2010, 240-241.

⁴⁴ The 16-part television series introduced the Hungarian and other ethnic
dances of certain villages and regional dialects. The series was made by
Miklós Lengyelfi director and Tamás Szabados cameraman, in coopera-
tion with several experts of traditional dance and music in 1974, as a
production of the Hungarian Television (MTV).

meg Bogyszlón a tamburákkal kiegészített vonószenekeari (35. tánc), Kórógyon a tamburazenekeari tánc kíséret (29. tánc), Hosszúhetényben a rezesbanda (25-27. tánc), Gyimesközéplokon a hegedű-ütőgardon páros (69. tánc). A zenekari összeállítások egy-egy esetben már az újabb kor divatját követték, így a hangszerek között Szanyban és Törökkoppányban feltűnt a tangóharmonika (7-8. és 28. tánc), a Nyíregyháza környéki bokortanyákon végzett gyűjtésekkor pedig a zenekarban megjelent a szaxofon is (63-65. tánc). Alkalmi megoldásnak tűnik Öregcsertőn a tárogató-harmonika-dob összeállításban játszó banda (38. tánc). A hagyományos hangszerhasználatról jelentősen elütő esetnek tekinthetjük, amikor Budapesten, a Népművelési Intézet néptáncoktató tanfolyamának keretében végzett gyűjtésen a színpadon előadott ócsárdi ugróst zongora kísérte (28. tánc).

A kanásztánc-ugrós stílusú táncok legjellegzetesebb kíséretritmus típusa⁴⁵ az *esztam*, használatakor a bőgős rendszerint a lüktetésnek (mérőnek) megfelelő főhangsúlyi és hangsúlytalan negyedeket játszott, melyet a kottákban a | ♩ ♩ ♩ | ritmusképpel jelöltünk. A kontrás vagy a brácsás a zeneileg mindig hangsúlytalan, a | ♩ ♩ ♩ | jelölésnek megfelelő kontranyolcadokat emelt ki. Együttes ritmusjátékukra a cigányzenészek – a feltehetőleg hangutánzó eredetű – „esz-tam” névvel utaltak. A két hangszerrel külön-külön játszott séma egy hangszeren egyesül a gyimesi féloláhos ütőgardon ritmuskíséretében, ahol a mérőket a zenész a jobb kezében tartott pálcával ütötte, bal kezével pedig az úgynevezett „csippentőhúrt” a kontranyolcadokon szólaltatta meg.

Néhány tánchoz ritmuskíséretként megjelent a gyorsdűvő, vonózásakor a bőgő és a brácsa vagy kontra egybehangzóan a | ♩ ♩ | jelölés szerint az első két nyolcadot a vonó lefele húzásával, a második kettőt felfele tolásával ritmizálta. Kötetünk egyetlen táncához, a tiszarádi söprűtáncához (66. tánc) a zenei divatok változása miatt már új stílusú csárdászenét játszottak. A 4/4-es metrikájú dallamot *lassú dűvővel* kísérték, amely során a lüktetések negyedeit a | ♩ ♩ ♩ | sémának megfelelően páronként összekötve hangsúlyozták. Ugyancsak egy esetben, az alapi üvegcsárdás (45. tánc) idegen eredetű dallamának kíséretként nyolcadoló-staccato vonózást használtak, amelyet a következőképpen jelöltünk: | ♩ ♩ ♩ |. Ezzel a ritmussémával a zenekarok általában az indulószerű dallamokat és a polgári eredetű táncokat kísérték.

A tánczenei folyamatokat a vonószenekeari primásai általában gyors vagy lassú lehúzással fejezték be. A gyors lehúzás előadásakor az utolsó ütemben ♩ ♩ vagy ♩ ♩ ♩ ritmusban végezték be a dallamot az eredeti tempó megtartása mellett, mindkét lüktetést határozottan, erőteljesen hangsúlyozva. A lassú lehúzás előtt a táncdallamot a zenekar végigjátszotta, majd a záróütem után domináns – domináns-szeptim – tonika, vagy szubdomináns – domináns(szeptim) – tonika zárlatot húztak, rendszerint a táncnál lényegesen lassabb tempóban. A szanyi dus (9-12. tánc) lehúzása a lassú lehúzás sajátos esete. Ekkor a zenekar a lassú lehúzást a szokásosnál nyújtottabban játszotta, hogy a táncosoknak legyen idejük a dus mutatványos végét előadni. A lehúzás alatt emelték fel a társak a sorfaluk előtt szólóját bevezetett táncost, aki a magasban hosszan áldomást ivott, fenéig ürítve a kezében tartott borosüveget.

Fügedi János – Vavrincz András

instrumental ensembles were also influenced by more recent fashions, see the accordion in Szany and Törökkoppány (Nos. 7-8, 28), and even the saxophone appeared in the band during fieldwork in the homestead clusters around Nyíregyháza (Nos. 63-65). The *tárogató*-accordion-drum combination that played at Öregcsertő (No. 38) appears to be an occasional group. Quite alien to traditional instrumental practice was the piano used to accompany the Ócsárd *ugrós* recorded on stage during field research organized in the frame of a folk dance teacher training course in the Institute for Popular Culture in Budapest (No. 28).

The most typical accompanying rhythm of the dances⁴⁵ in *kanásztánc-ugrós* style is the *esztam*: the double-bass player plays the strong and weak crotchets according to the time pulsation marked | ♩ ♩ ♩ | while the *kontra* fiddler or viola player stresses the musically unaccented *kontra* quavers marked | ♩ ♩ ♩ |. This “rhythm section” was christened onomatopoeically “esz-tam” by Roma musicians. This rhythmic scheme divided between two musicians is united in one instrument, the percussive *gardon* in the Gyimes féloláhos: the accented beats are played with the stick held in the right hand and the *kontra* quavers are sounded on the “plucking string” with the left hand.

Another rhythmic scheme, fast *dűvő* accompanies a few dances: the first two quavers are sounded in unison by the double-bass and viola or *kontra* players down-stroke and the second two quavers up-stroke (| ♩ ♩ |). As musical fashions had been changing, a single dance in the volume – the broom dance of Tiszarád (No. 66) – was danced to a new-style *csárdás* tune. The melody of 4/4 meter was accompanied in slow *dűvő* rhythm: the crotchets were tied in pairs as shown in the scheme: | ♩ ♩ ♩ |. For a single dance, the music of which was of foreign origin, the rhythmic pattern included staccato quavers marked | ♩ ♩ ♩ |. This scheme was usually used by bands in support of march-like tunes and dances of higher-class origin.

A dance process was usually terminated by the first fiddler with a fast or slow cadential gesture (in Hungarian *lehúzás*, lit. down-bow). When the cadential gesture was fast, the tune ended in the last bar in ♩ ♩ or ♩ ♩ ♩ rhythm with strong accents on both beats while keeping the original tempo. When a slow cadential gesture was used, the dance tune was first played to the end, then after the closing bar the musicians played a figure of dominant – dominant seventh – tonic or subdominant – dominant (seventh) – tonic, usually far slower than the tempo of the dance. The cadential gesture of the *dus* variants of Szany (Nos. 9-12) is a peculiar version of the slow finish. The band played the cadential phrase even slower than usual so as to give time to the dancers to perform the stunt at the end: the lifting of the solo dancer by the comrades and the emptying of the wine bottle in his hand.

János Fügedi – András Vavrincz

⁴⁵ A tánckísérő ritmusok fajtáit Martin György foglalta össze *A néptánc és a népi tánczene kapcsolata* című tanulmányában (Martin 1967, 143-195).

⁴⁵ The types of dance accompanying rhythmic patterns were summed up by György Martin in *A néptánc és a népi tánczene kapcsolata* [Relation between traditional dance and dance music] (Martin 1967, 143-195).

A táncosok viselete

Az antológiában bemutatott táncokat előadók igen változatos öltözetekben adták elő. A viseletek áttekintését megelőzően érdemes röviden összefoglalnunk ismereteinket az öltözködésről mint a paraszti kultúrában kialakult egyik fontos, látványos, az identitás és állapot árnyalt kifejezésére alkalmas eszközről, kapcsolatáról a különböző élethelyzetekkel és alkalmakkal. Ugyancsak érdemes megemlékeznünk a vidékenként, de akár falvanként differenciálódott viseletek polgárosodásáról, majd elmúlásáról, valamint a Gyöngyösbokréta mozgalomról mint a táncos viseletek alakulását is befolyásoló tényezőről. A kötet táncainak rögzítésekor hordott öltözetek változatossága az említett folyamatokhoz, jelenségekhez kötődik, mely folyamatok részben a felvételeken is nyomon követhetők.

A falusi élet alkalmaihoz illeszkedő öltözködés – a táncalkalmak viselete

A paraszti közösségekben az öltözködési kultúrát sokféle tényező alakította. Az egyént neme, életkora, társadalmi státusa mellett családjának anyagi helyzete, ambíciói egyaránt befolyásolták, hogy a helyi normarendszernek és a különböző alkalmaknak megfelelően hogyan állította össze ruházatát. Az a differenciáltság, amely a 20. század elejéig-közepéig a paraszti öltözködésre általánosan jellemző volt, hosszú idő alatt, többnyire a 19. század folyamán alakult ki és vidékenként, de akár falvanként is különbözött.

Hétköznapiakon a ház körüli és mezei munkához a legegyszerűbb, olcsó anyagokból varrt, többnyire díszítetlen öltözetet viseltek férfiak és nők egyaránt. Ha a falu nyilvánossága előtt kellett megjelenniük, néhány ruhadarabjukat átváltották, a nők általában a kendőt és a kötényt, férfiak a mellényt. Utazáshoz, vásárba gondosabban öltözködtek, mint otthon a faluban. A vásárnap délelőtti templomozás és a délutáni pihenés szintén más-más jellegű öltözködést kívánt. A nagy egyházi ünnepeken, az életfordulókhoz kötődő szertartásokon a legdíszesebb, legdrágább öltözetben illett megjelenie mindenkinek.⁴⁶

A táncos alkalmakhoz illő viseletről viszonylag kevés részletes leírásunk van. A különböző vidékek viseleteinek bemutatásában különféle szempontok érvényesültek és több leírás egyáltalán nem foglalkozik a táncos mulatságok öltözeteivel, vagy csak megemlíti azokat.⁴⁷ Az összefoglaló tanulmányokban csupán utalásokat találunk arra vonatkozóan, hogy a templomi nagyünnepi ruházat különbözött a táncban viselt ruházattól. A rendelkezésre álló adatok, leírások alapján mégis általában elmondható, hogy a táncos öltözet nagyjából a helyi kimenő ruhának felelt meg, vagyis a közvasárnap délutáni öltözethez hasonlított. A férfiak ruházata egyszerűbb volt, mint a nőké, a férfi nagyünnepi öltözet valamint a kimenő

The Dancers' Costume

The dances included in this anthology were performed in most diverse costumes. Before reviewing the wear, let us sum up our knowledge on clothing as a suitable and spectacular means of subtly expressing identity and status in a peasant society, and on its links with various life situations and occasions. Mention must be made of the urbanization and demise of peasant costumes formerly differentiated by region or even by village, and of the Pearly Bouquet movement as a factor effecting changes in the dressing of the dancers. The diversity of garments worn in the films can be tied to the mentioned processes and phenomena and some processes are even well illustrated by the films.

Clothing adjusted to the occasions of rural life – attires of dance occasions

In a peasant community dressing culture was moulded by a variety of factors. In addition to gender, age and social status of the person, the financial standing and ambitions of the family also contributed to the array of garments a person collected to meet the requirements of the local set of norms and the different occasions. The differentiation that characterized the peasant wear in general up to the beginning or middle of the 20th century evolved over a long period of time, mostly in the 19th century. Costumes differed by region, and often from village to village.

For work around the house and in the fields on weekdays both men and women wore the simplest, undecorated costumes sewn of cheap materials. When they had to appear in public in the village, they changed one or two pieces, the women changed the headscarf or apron, the men the vest. To travel or go to market, they dressed more carefully than at home in the village. Attending the church service on Sunday morning and relaxation on Sunday afternoon required different clothes. On major church feasts and for the rites of passage everyone was expected to appear in their most ornate, most expensive clothes.⁴⁶

There are relatively few detailed accounts of costumes worn at dance occasions. The costumes of different regions were described from a variety of viewpoints, but several accounts fail to discuss those worn for dancing or they just enumerate them.⁴⁷ In summary studies on costumes it is merely noted that the gala clothes worn at major church events were different from the dancing clothes. The available data suggest that the costumes worn at dances were identical with the local street clothes, the Sunday afternoon attires. Male wear was simpler than female wear, and there was less difference between the men's highest gala costume and the

⁴⁶ Horváth Terézia rábaközi (kapuvári) viseletelemzése alapján nagyjából négyféle funkcionális megfelelő ruházatot különböztethetünk meg: munkaruhát, kimenő ruhát, táncos öltözetet és templomi ruhát (Horváth 1972, 217). Elsősorban a fiataloknak volt külön, mind a négyféle alkalomra több öltözete, a gyermekeknek még nem, az idősek már nem mindig készítették el az életkoruknak megfelelő négy változatot. A kimenő öltözet a hétköznapi vásárolós és a vásárnap délutáni öltözet volt.

⁴⁷ A paraszti öltözködés általános ismertetésekor az egyes alapanyagokból készített különböző ruhadarabok történetének összefoglalását adják közre (például Flórián 1997, Flórián 2001), különböző vidékek viseleteinek bemutatásakor többnyire az öltözetek változását tárgyalják a szerzők (például Györffy 1986; Knézy 2001; T. Knotik 1990; Cs. Schwalm 2005). Egyes kistájak vagy falvak viseleteinek funkcióiról egyelőre kevesebb tanulmány született (például Fél 1991; Flórián 2000; Fülemile-Stefány 1989; Gergely 1978; Horváth 1972; Romsics 1994).

⁴⁶ On the basis of Terézia Horváth's analysis of costumes worn in Rábaköz (Kapuvár) clothes for four different functions can be differentiated: working clothes, street clothes, dancing clothes and church clothes (Horváth 1972, 217). Especially young people had several pieces for all four functions, while children not yet, old people no longer possessed different sets of clothes for each of these occasions. Street costume meant the weekday market-going clothes and the Sunday afternoon attire.

⁴⁷ Overall summaries of peasant dressing sum up the history of various garments made of a certain raw material (e.g. Flórián 1997, Flórián 2001). In the studies on the costumes of a definite region, the authors lay the main stress on the changes of the costumes (e.g. Györffy 1986; Knézy 2001; T. Knotik 1990; Cs. Schwalm 2005). There are still few studies on the functions of costumes in subregions or individual villages (e.g. Fél 1991; Flórián 2000; Fülemile-Stefány 1989; Gergely 1978; Horváth 1972; Romsics 1994).

között kisebb különbséget találunk, mint a női nagyünnepi és kimenő öltözetek összehasonlításakor.

A nők, megőrizve a viselet fő jellemzőit, sziluettjét, táncos öltözetüket az ünnepi ruha könnyebb változataként a helyi divatnak megfelelően alakították ki.⁴⁸ Gyakran a templomban viselt drága, nehéz kelméknél könnyebb, olcsóbb anyagokból készítették a bő szoknyákat (például selyem helyett kartonból, flokonból), és kevesebb selyemszalaggal, ezüstcsipkével díszítették. Az alsószoknyák is könnyű pamutból készültek. Előfordult, hogy csak az ünnepi öltözet egyes elemeit cserélték egyszerűbbre, hogy a táncmulatságban könnyebben mozogjanak.⁴⁹ Az öltözet összeállításában érvényesült az a szempont is, hogy tisztítható, vagy legalább részben tisztítható legyen, mivel nagyobb igénybevételnek volt kitéve, mint a templomi ruházat.

Néhány példával szemléltethetjük a hagyományos táncos alkalmak és az öltözködés kapcsolatát. Említett rábaközi példánk szerint a 20. század elején a többnapos táncmulatság első napján a legdivatosabb, legdíszesebb drága ruhában mentek táncba a fiatalok, majd éjfélkor kevésbé értékes ruhadarabokba öltöztek át: a nagylegények a mellényüket átváltották avíttabbra, kötény helyett kendőt kötöttek a gatya elé, a leányok fehér öltözetében piros ruhadarabok jelentek meg (szoknya, vállkendő). Másnap a kevésbé értékes ruháikat vetették fel. Kifejezetten táncos alkalmakra készült a leányok „hövejvarrott” köténye, és táncos kellék volt a bokréta, valamint a zsebkendő, amelyenél fogva a legények „kipenderítették” a leányokat a tánc kezdetén.⁵⁰ A táncalkalmak kezdeti, bemutató-bemutakozó szakaszában a fiatalság inkább a megjelenését – ezáltal többek között vagyonosságát, rangját – hangsúlyozta, majd a mulatság folyamán, illetve többnapos mulatság esetében a második naptól a tánc kapott fontosabb szerepet, az öltözet presztízfunkciója háttérbe szorult.

A Kalocsa-vidéki Homokmégyen a táncmulatságba, helyi megnevezéssel „kocsmába” illő öltözet az „ünnepön délutános ruha” volt, amely gyakran az ünnepi miséről „kikopott”, templomban már divatjamúlt vagy használt ruhadarabokból állt össze. Nagy ünnepek délutánján „misés ruhában” is táncoltak, majd este átöltöztek a táncos ruhába, akkor kezdődött a „bál”.⁵¹

A viselet átalakulása

A viselet elhagyása, elmúlása a parasztság körében fokozatosan, vidékenként különböző időszakban ment végbe. Általában először a munkához felöltött ruhadarabokat cserélték könnyebb, városi ruhadarabokra, majd lassan az ünnepi alkalmak ruházata is átalakult, megtörtént a teljes ruhatarváltás. Jellemző szakaszai Gáborján Alice összegzése szerint a következők: a lábbelik cseréje, vagyis amikor a csizmaviselet helyett elterjedt a cipőviselet;⁵² a női felsőruházat

street clothes than between women's finest pomp and common Sunday best.

Preserving the main features and silhouette of the costume, women modified their dancing outfit as a lighter variant of festive garment according to the local fashion.⁴⁸ The ample skirts were made from lighter and cheaper fabrics (cotton, calico) adorned with fewer silk ribbons and silver lace than the expensive, heavy materials worn at church. The petticoats were also made of lighter cotton. Sometimes only a piece or two of the gala clothes were changed for simpler ones to be able to move more freely at the dance.⁴⁹ Dancing clothes had to be easily cleanable as they were exposed to greater strain than the church garb.

A few examples are presented to illustrate the connection between traditional dance occasions and clothing. In the Rábaköz area in the early 20th century young people went to a several-day festivity in their most expensive and ornate attire and at midnight they changed into less valuable garments: the unmarried young men replaced their finest waistcoats for older ones and tied kerchiefs round their waists instead of the aprons; in the lassies' white wear, red pieces began to appear (a skirt, shawl). The next day they put on less valuable dresses. They had a special apron used for dancing only, and the dancing accessories included the bouquet and the handkerchief by which a lad turned a lassie around as a start to dance.⁵⁰ The dance occasions had an introductory phase in which the young people put the emphasis on their appearance – and hence on their social rank and wealth. Later on, from the second day of many-day festivities, dancing came to the fore and the prestige function of clothing weakened.

In Homokmégy in the Kalocsa area the dancing costumes or as the locals say, “the pub clothes” were the “feast afternoon dresses”, assembled from pieces too old-fashioned or worn for the high mass. During the afternoon of a high feast they also danced in “church costumes” and then changed into dancing clothes for the evening when the “ball” began.⁵¹

Transformation of the wear

The shedding of the traditional costumes took place gradually among the peasants, in regionally different periods. In general, first they replaced the old pieces of clothing used for work by lighter urban garments, and slowly the festive wardrobe also changed. Alice Gáborján summed up the process in the following phases: first the footwear was changed, that is, shoes replaced boots⁵²; from among female upper

⁴⁸ Fülemile-Stefány 1989, 32; T. Knotik 1990, 228; Romsics 1994, 280; Flórián 2001, 308; Kapros 2010, 388.

⁴⁹ Például a kazári asszonyok táncos főköötje könnyebb volt a nagyünnepi főköötőnél (Fülemile-Stefány 1989, 32).

⁵⁰ Horváth 1972, 222–224.

⁵¹ Romsics 1994, 279. Misés ruhában nem lehetett leülni, mert a lerakott szoknya összegyűrődött volna. Az ünnep délutánján viselt szoknyát nem rakták le, ebben szabadabban lehetett mozogni (Romsics 1994, 285).

⁵² A bakancs- és cipőviselet terjedésének sajátosságairól az elszigetelt Fekete-Körös völgyében Györffy István írt (Györffy 1986, 150–151; Györffy 1986, 162–163). A 19. század végén, a 20. század elején a nők ünnepeken, táncban és utazáskor pántos cipőt hordtak. Többnyire a fekete cipő volt a legnépszerűbb, de például Kapuváron a piros pántos cipő volt a legértékesebb, nagy ünnepeken és táncmulatságok első napján ebben jelentek meg a fiatal nők, majd feketére cserélték (Horváth 1972, 224). A pántos félcipő Nógrádban az 1930-as években váltotta fel a csizmát (Kapros 2010,

⁴⁸ Fülemile-Stefány 1989, 32; T. Knotik 1990, 228; Romsics 1994, 280; Flórián 2001, 308; Kapros 2010, 388.

⁴⁹ E.g. the dancing bonnet of the women of Kazár was lighter than the festive bonnet (Fülemile-Stefány 1989, 32).

⁵⁰ Horváth 1972, 222–224.

⁵¹ Romsics 1994, 279. In the church-going skirt one could not sit down because the pleats would have become crumpled. The skirt for the feast afternoon was not pleated to be able to move more freely in it (Romsics 1994, 285).

⁵² István Györffy wrote about the spread of laced boots and shoes in the isolated Fekete-Körös valley (Györffy 1986, 150–151; Györffy 1986, 162–163). In the late 19th and early 20th century women wore bar shoes on holidays, in dances and for travelling. Black shoes were most common, but at Kapuvár, for instance, red bar shoes were the most valuable shoes worn by young women on high feasts and the first day of a celebration with dancing, before changing them for a black pair (Horváth 1972, 224). In Nógrád bar shoes replaced boots in the 1930s (Kapros 2010, 393). In Somogy wearing colour shoes indicated a certain rank from the 1920s. Wearing expensive embroidered slippers began to spread from the late 19th century, particularly near towns (Knézy 2001, 236; T. Knotik 1990,

elemei közül először az inget és a mellényt váltotta fel az ujjas;⁵³ a bő, hosszú szoknya egyre rövidebb lett, majd a szabott, szűk városi szoknya váltotta fel, amelyet sokáig kötény-nyel, később a nélkül is viseltek; legutoljára a fej- és hajviselet alakult át: a nők elhagyták a főköttöt, ezt követően a fejkendőt, és falun is elfogadottá vált a rövid, városi frizura.⁵⁴ A viselet polgárosodása, végül elhagyása folyamán sokfelé több generációnak is kettős ruhatára volt.⁵⁵ A viselet átalakulásának utolsó szakasza az 1960-as években következett be, amikor a női munkavállalás, az életmód alapvetően megváltoztatta az öltözködési szokásokat is.⁵⁶

A férfiak ruhatára a nőkéhez képest évtizedekkel korábban alakult át. A legnagyobb változás az első világháború után következett be, amikor a gatyaviseletet felváltotta a nadrágviselet.⁵⁷ A városban vagy idegenben vállalt munka, valamint a katonáskodás hatására országszerte elterjedt és évtizedekig megmaradt a csizmanadrág viselete.⁵⁸ Az új nadrágtípus a gazdálkodók körében sokáig népszerű volt. Pamutinggel, a nadrággal azonos, vagy színben hozzá illő szövetből készült mellénnyel és zakóval hétköznapi és ünnepi változatát több nemzedék ruhatárának meghatározó öltözeteként hordta. A szövet felsőruhákat gyakran vásárban készen vették, vagy falusi, kisvárosi szabónál varratták méretre. Egyes vidékeken, például Nógrádban előfordult, hogy több falu férfinépessége ugyanolyan ruhában járt, mert ugyanott rendeltek ruhát.⁵⁹

A viselet átalakulásának folyamata a táncos alkalmak vizsgálatakor is nyomon követhető: előbb a férfiak jelentek meg a mulatságokban is csizmanadrág-mellény-zakó összeállításban, majd az 1960-70-es évektől már pantallóban, öltönyben. A nők, elsősorban a fiatalok, helyenként az 1950-es években városi ruhát vettek fel a táncba, de egy-két évtizeddel később már jóformán mindenütt bekövetkezett a változás.⁶⁰

clothes, first the shirt and bodice were replaced by the blouse⁵³; the long ample skirt became gradually shorter before it was replaced by the tight urban skirt worn with an apron for a long time, before the latter was also omitted; the last to change was the headgear and hairdo: the women gave up the bonnet, then the headscarf, and finally short hair – the urban hair style⁵⁴ – also became accepted in the villages. During the modernization of the costume, several generations had double wardrobes.⁵⁵ In the last phase of the change of clothing in the 1960s the women's job-taking and change of the life style fundamentally changed the dressing customs.⁵⁶

The men's stock of clothes transformed decades earlier than the women's. The greatest change came after World War I, the wide linen pants being replaced by the pair of trousers.⁵⁷ Owing to working in town or abroad, and also to army service, knee-breeches spread nationwide and were worn for decades.⁵⁸ The new type of trousers was popular among peasants for a long time. Worn with a cotton shirt, a vest and jacket sewn of the material of the trousers or a cloth of matching colour, its ordinary and festive variants was the costume worn by several generations. The garments made of cloth were either bought at the market or made to measure by the village or small-town tailors. In some areas, e.g. in Nógrád, the male population of several villages wore exactly the same garments as they were the customers of the same tailor.⁵⁹

The transformation of the costume can be traced in the dance occasions as well: at first the men wore breeches-vest-jacket at the dances, and later, from the 1960s-'70s trousers or suits. Some women, mainly the young ones, put on urban clothes from the 1950s, and in a decade or two the change of female costume had been completed everywhere.⁶⁰

393). Somogyban a színes cipő viselete rangot jelentett az 1920-as évektől kezdődően. A 19. század végétől terjedt el a drága, hímzett ünnepi papucsok viselete is több vidéken, elsősorban a városok közelében (Knézy 2001, 236; T. Knotik 1990, 215; Romsics 1994, 280). Például a sárközi Gyöngyösbokrétá táncosairól készült archív fotókon megfigyelhető, hogy cipőt vagy papucsot viseltek a bemutatókon (Pirisa 2012). Később egyre gyakrabban papucsban táncoltak a hagyományőrző csoport női tagjai, míg az utóbbi évtizedekben a színpadon jóformán csak papucsban táncolnak a hagyományőrző és hivatásos csoportok táncosnői is. Napjainkban a papucs a sárközi táncos viselet emblematikus eleme.

⁵³ Az ujjasok a 19. század közepétől terjedtek el, majd némi késéssel a polgári divat változásai szerint alakultak. A test vonalát követő, karcsúsított ujjasokat a századfordulón sokfelé viselték. Az egyenes vagy lefelé bővülő szabású, szoknyán kívül hordott, vidékenként sokféle megnevezéssel ismert ujjasok az első világháború után váltak népszerűvé (Cs. Schwalm 2005, 397; Flórián 2010, 178). Egyes vidékeken, például Csongrád megyében a színpompás selymekből varrt ujjas és a krinolinszerűen bő szoknya divatja a 20. század elején is hosszan fennmaradt. A blúzviselést város-on cselédeskedő leányok terjesztették el falun (Flórián 2010, 176–180).

⁵⁴ Gáborján 1976, 10. Hasonló megfigyelésekről ír Gergely Katalin a varsányi női viselettel kapcsolatban, ott 1948-ban kezdődött a kivetkőzés folyamata (Gergely 1978, 207).

⁵⁵ Például Sárközben néhány nemzedék a faluban hagyományos viseletben, falun kívül városi ruhában járt, később a táncmulatságban is csak városi ruhát viseltek (Fél 1991, 37; Fél 1991, 45).

⁵⁶ Fülemile 1991, 55.

⁵⁷ Fülemile 1991, 51; Knézy 2001, 240; Hofer 1954, 301.

⁵⁸ Még *priccses*, *bricsesz*, *bricses* nadrág megnevezéssel ismert. A breeches, „huszár szabású”, vagyis csizmába illő nadrág Angliában jelent meg a 19. század közepén, ennek nyomán alakult ki és terjedt el a szűkebb-bővebb felsőrésszel szabott csizmanadrág (Flórián 1997, 645; Knézy 2001, 236). A posztó- vagy szövetnadrágok mellett a gatyá a nyári mezei munkához viselt ruhadarabként egy ideig még használatban volt.

⁵⁹ Flórián 2000, 124.

⁶⁰ Különösen az eladósorba került leányoknak illett változtatatosan öltözködni, új ruhában megjelenni a táncmulatságokon. Az 1960-as években a fiatalok a városi ruhát tekintették értékesebb ruhának, táncban is azt viselték.

215; Romsics 1994, 280). The Sárköz dancers at the Gyöngyösbokrétá/Pearly Bouquet events wore shoes or slippers, as the archive photos reveal (Pirisa 2012). Later slippers became more and more frequent for women dancers in the revivalist group, and recently female dancers of revivalist and professional dance troupes almost always wear slippers. Today the slippers are an emblematic element of the dancing outfit in Sárköz.

⁵³ Blouses called *ujjas* [lit. sleeved] spread from the mid-19th c. and changed somewhat delayed as urban fashion changed. Slim-fit blouses were worn at many places at the turn of the century. Straight-cut or downward widening blouses worn outside the skirt and called by a variety of names became popular after World War I (Cs. Schwalm 2005, 397; Flórián 2010, 178). In some areas, e.g. in Csongrád county, blouses of glaring coloured silk and very wide crinoline-like skirts persisted quite long in the early 20th century. The use of the blouse was spread by girls working as maid-servants in town (Flórián 2010, 176–180).

⁵⁴ Gáborján 1976, 10. Similar observations are presented by Katalin Gergely, who wrote about the female costumes of Varsány where the process of “doffing the costume” started in 1948.

⁵⁵ E.g. in Sárköz some generations wore traditional costumes in the village, urban clothes outside the village, and gradually urban garments were also put on for dancing (Fél 1991, 37; Fél 1991, 45).

⁵⁶ Fülemile 1991, 55.

⁵⁷ Fülemile 1991, 51; Knézy 2001, 240; Hofer 1954, 301.

⁵⁸ The breeches known by the name *priccses*, *bricsesz*, *bricses* – a pair of trousers of “Hussar cut” fit for boots – appeared in England in the mid-19th century and spread all over with wider or narrower upper part (Flórián 1997, 645; Knézy 2001, 236). Beside the full or fine woolen cloth trousers the broad linen pants were still used for working in the fields in summer for some time.

⁵⁹ Flórián 2000, 124.

⁶⁰ It was particularly appropriate for marriageable girls to dress with variety and appear at dances in new clothes. In the 1960s young people prized urban clothes higher, so they wore them for dancing.

Táncos viselet és a Gyöngyösbokréta mozgalom

Az 1931–1944 közötti években a falvak táncait, dalait és játékeit rendszerint augusztus 20-a, Szent István ünnepe idején Budapesten bemutató Gyöngyösbokréta mozgalom hosszú távon hatott egyes vidékek, falvak viseletére, elsősorban a táncos öltözetek alakulására. A mozgalom szervezőinek elvárásai és a helyi értelmiség ízlése sajátos viseletalakító folyamatot indított el.⁶¹ A falusi fiataloknak idegen helyen, szokáskörnyezetüktől eltérő ünnepi alkalomra kellett felkészülniük. Újdonság volt számukra, hogy a nagyváros közönsége előtt vonuljanak fel, táncaikat, egyes ünnepi szokásait színpadon mutassák be – hasonló esemény korábban nem fordult elő életükben. A csoportok eleget tettek az elvárásnak, Szent István napján a lehető legjobb viseletükben, az egyházi nagyünnephez illő öltözetben jelentek meg a fővárosban.

A felvonulást követően színházban, polgári közönség előtt léptek fel. A szervezők megítélése szerint az otthoni táncos alkalmakhoz hordott öltözeik nem voltak elég látványosak az úri közönségnek. A táncos viseletet átalakították, a nagyünnepi öltözetből a formát, a drága anyagokat, az ünnepi jelleg megtartották, de egyes elemek kicserélésével könnyítették valamelyest a viseletet.⁶² A bokrétás fellépéseken viselt ruházatban otthon, a falujukban sem templomba, sem táncba nem mentek, nem mehettek volna, mert a helyi normának nem felelt meg. Egyes falvakban már nem is viselték azokat a ruhadarabokat, amelyek a szervezők megítélése szerint értékesebbek, régiesebbek voltak, ezért előfordult, hogy a Gyöngyösbokréta-fellépésekre készülve a korábbi viseletet rekonstruálták.⁶³ A tánccsoportok tagjai többnyire még házasságkötés előtt álló fiatalok vagy ifjú házaspárok voltak, így a városi közönség csak a korosztályuknak, státuszuknak megfelelő ünnepi viseletnek a bokrétás fellépésekhez átalakított változatát ismerte meg.⁶⁴ A folyamat eredményeként új, a „valahova mutogatni mentek magukat” alkalomnak megfelelő viselet alakult ki, amely a polgári közönség ízlésének megfelelően egyszerre volt látványos és „parasztos” jellegű. Idővel a csoportokon belül az öltözet egységesedett és a bokrétás szereplések alkalmával viselt ruházat jelmezzé vált.⁶⁵

Öltözetek a filmfelvételeken

A kötetben ismertetett táncgyűjtések kezdeti időszakában a technikai eszközök adottságai miatt a felvételek többsége a szabadban készült és elsősorban hétfőgőz, szombaton és vasárnap, mert a helybeli táncosoknak akkor volt szabadidejük. A táncok többségét a táncos telkén, házának udvarán, ritkábban valamilyen középület (iskola, művelődési ház) udvarán, de némelyiket utcán vagy a réten vették fel. Több felvételen a háttérben megjelenő nézők öltöze nemcsak az évszakra, a helyi öltözködési szokásokra utal, hanem kiemeli a tán-

Dancing costume and the Pearly Bouquet movement

In the years between 1931 and 1944 the dances, tunes and games of villages were regularly presented in Budapest, mainly on August 20th, the feast of Saint Stephen, within the Pearly Bouquet movement, which had a lasting impact on the wear of certain regions and villages, especially on the garments worn for dancing. The expectations of the movement organizers and the taste of the local intelligentsia triggered off a peculiar process of costume change.⁶¹ The young villagers had to brace themselves for a festive event separated from their customary setting, at an alien place. It was new to them to parade in front of an urban audience, to present their dances or some ceremonial customs on stage – they had never experienced such a situation before. The groups complied and appeared in the capital on St Stephen's day in their finest possible garments like on some major church feast.

After the procession, they had to perform in the theatre to an urban audience. The organizers judged their attires worn for dancing at home as not spectacular enough for the class audience. They changed their dancing clothes by keeping the form and festive character of the gala costume with the expensive fabrics but replaced some pieces to make it easier to wear.⁶² At home in the village they never wore the Pearly Bouquet clothes in church or at a ball, as they did not meet the local norms. In some villages certain garments the organizers found suitable for the stage had long been out of use, so sometimes old garb was reconstructed for the Pearly Bouquet performances.⁶³ The members of the dance groups being usually unmarried or newly-wed young people, the urban audience could only get acquainted with the costumes fit for their age and status, modified for the stage production.⁶⁴ As a result, new apparel for “showing off” evolved, which satisfied the expectations of urban tastes by being spectacular and “peasant-like”. Gradually uniformed within a group, the clothes worn for Pearly Bouquet events became stage costumes.⁶⁵

The clothes in the film recordings

Dances in the volume from the early period of field research were filmed outdoors for technical reasons, and mostly at weekends, Saturdays or Sundays, when the local dancers had free time. The majority of dances were recorded in the dancer's premises, in the courtyard of his house, less frequently in the yard of a public building (school, culture centre), and a few were shot in the street or in the fields. The costumes of the onlookers in the background of a filmed dance does not only provide information about the time of year and local

⁶¹ Kapros Márta, „Az igazi népviselet” – Törekvések a viselet fenntartására Nógrád megyében a két világháború között című tanulmányában e folyamatra utal (Kapros 2010, 369): „Miközben a 19. század során – területenként fázisbeli eltolódásokkal – kiteljesedett parasztviseletek szükségyszerűen haladtak azon az úton, ami az úri, polgári öltözködés irányába mutatva végül is a megszűnésükhöz vezetett, a felsőbb társadalmi rétegek irányából olyan törekvések jelentkeztek, amelyek a folyamat lefékezését, az új divatok paraszti átvételének visszaszorítását, a népviselet konzerválását célozták.”

⁶² Kapros 2010, 389.

⁶³ Romsics 1996, 88–89.

⁶⁴ Az egyes falvak viseleteinek az életkorokhoz, különböző társadalmi és vagyoni helyzethez, stb. kötődő változatai nem jelentek meg a városi közönség előtt.

⁶⁵ Kapros 2010, 392.

⁶¹ In her paper entitled “The true folk costume – Efforts to preserve the traditional wear in Nógrád county in the interwar period” Márta Kapros notes: “Parallel with the necessary process of the adaptation of the peasant costumes consummated at regionally different phases in the 19th century to the gentry or urban clothing which process eventually ended in their disappearance, there were efforts in the upper social strata to slow down this process, to hinder the adoption of new fashions by the peasantry, to conserve the traditional costumes.” (Kapros 2010, 369)

⁶² Kapros 2010, 389.

⁶³ Romsics 1996, 88–89.

⁶⁴ The urban public failed to learn about the variants of costumes adjusted to different age, social standing, financial position, etc.

⁶⁵ Kapros 2010, 392.

cos öltözetének az átlagostól eltérő vagy ahhoz illeszkedő jegyeit, könnyebben megállapítható, hogy a táncos másképpen öltözött-e a felvételhez, mint a nézelődő falubeliek. Az 1960-as évek végétől a technikai feltételek javulásával lehetőség nyílt belső felvételekre, amelyeket többnyire a hagyományőrző táncsoportokról készítettek, illetve az 1973-ban végzett mezőföldi gyűjtésen a környező falvakból meghívott táncosok filmezésekor.

A gyűjtés többnyire egyedülálló, különleges táncos alkalom volt az egyén számára, elsősorban a városi kutatók érdeklődése és a filmezés miatt. A helyszín – az udvari, utcai felvételek esetében – általában különbözött a falubeli táncos multságok helyszínétől és az a körülmény is szokatlan volt, hogy a táncos egyedül, párban vagy néhány hasonlóan jó táncú társával adott elő rövid táncfolyamatokat az idegenek „megrendelésére”. A táncosok többsége igyekezett a kivételes helyzetnek megfelelni, többek között annak megfelelően öltözködni. A felvételeken a következő öltözetípusok jelennek meg:

Férfiak:

1. Hagyományos jellegű viselet, amely az első világháború előtti viselet rekonstrukciója vagy a Gyöngyösbokréta mozgalom hatására fennmaradt változata: ing, mellény, bőgatya, kötény vagy kendő, csizma, kalap vagy sapka. Ilyen viseletet látunk a szanyi (9–12. tánc) és a karádi táncosokon (22. tánc), valamint a köröstárkányi fiatalokon (61. tánc).

2. A polgári divat hatására elterjedt posztóruha, amely viselőjük társadalmi presztízsére is utal és hagyományosnak minősül: parasztos szabású, bő ujjú ing, fémgombos mellény, csizmanadrág, csizma, kalap. Az öltözetípust a férfitáncosok a jenői (39.), a mezőkomáromi (40–42.), és a nógrádmegyeri (55–56.) táncok felvételekor viselték.

3. Az első világháború után elterjedt, a parasztos ízlésnek megfelelő szövet öltözet: ing, mellény és zakó, csizmanadrág, csizma, kalappal vagy kalap nélkül. A típus az itt közölt táncfelvételek majd felére jellemző férfiviselet. Megtaláljuk az araki (1–2.), a halászi (3.), a mihályi (4.), a páli (5.), a rábatamási (6.), a szanyi (7–8.), a karádi (23.), a hosszúhetényi (25–27.), az ócsárdi (28.), a madocsai (33–34.), a bogyiszlói (35.), a pákozdi (43.), a perkátai (50–51.), a kéméndi (53–54.), a tápéi (53–54.), a szentpéterszegi (60.), a füzesabonyi (62.), a nyírségi bokortanyákról származó (63–65.) és a kiskállói (67–68.) táncoknál. Ide sorolhatjuk az andrásfalvi táncosok (70. tánc) posztó harisnyás viseletét is. Székelyföldön és a bukovinai székelyek körében – erős közösségi identitást kifejező szerepe miatt – a fehér posztó harisnya viselete a 20. század folyamán is megmaradt, ünnepi alkalmakon zakóval is hordták.

4. A 20. század második felében egyre gyakoribb városias öltönyviselet, gyakran kötött mellénnyel vagy kardigánnal: ing, mellény (és zakó vagy kardigán), pantalló, cipő, kalap. A típust képviseli az oladi (13.), a sitkei (14.), a berzencei (15–16.), a szenyéri (15–16.), a simonfai (19–20.), a szennai (21.), a törökkoppányi (24.), a kórógyi (29.), a bogyiszlói (35.), a dunafalvi (36.), a szakmári (35.), az öregcsertői (38.), az alapi (44–47.), a perkátai (48–51.), a tardoskeddi (52.), a jászalsószentgyörgyi (57.), a tiszarádi (66.), valamint a gyimesközéploki (69.) táncról készített felvétel. (Érdemes megjegyezni, hogy a Gyimesközéplokon készített korábbi filmfelvételeken a gyimesközéploki táncosok – feltehetőleg ugyancsak a Gyöngyösbokréta mozgalom hatására – a hagyományos jellegű öltözetet hordták. A 69. tánc felvétele Budapesten készült).

Nők:

1. Hagyományos jellegű viselet, a 20. század eleji viselet rekonstrukciója, vagy a Gyöngyösbokréta mozgalom hatására

dressing customs, but also throws light on the difference or similarity between the dancer's clothes and the average: it is easy to see whether the dancer dressed differently from the rest of the villagers for the dance occasion. With the improvement of the technical conditions from the late 1960s indoor filming also became possible, mainly of the local tradition preserving dance troupes, and during the field research in Mezőföld in 1973, when dancers were invited from the surrounded villages.

The filming of a dance was an extraordinary, unique dance occasion for the dancer on account of the interest of a scholar from the city and the presence of the camera. The site – the courtyard, street – was usually different from the venue of village dances; it was also strange that the dancer had to perform a shorter dance process alone, in pairs or a smaller group of similarly good dancers, “ordered” by outsiders. The majority of dancers did their best to satisfy the expectations, e.g. by dressing appropriately. The following types of costumes appear in the film recordings:

Men:

1. Costumes of a traditional character, the reconstruction of pre-World War I clothes or their variants influenced by the Pearly Bouquet movement: shirt, vest, wide linen pants, apron or kerchief, boots, hat or cap. This costume is worn by the Szany dancers in dances Nos. 9–12, the Karád dancers (22) and the Köröstárkány young people (61).

2. Broadcloth costume spread upon the influence of middle-class fashion also showing the person's social prestige and regarded as traditional: a shirt of rustic cut with ample sleeves, vest with metal buttons, breeches, boots, hat. This kind of costume is worn by dancers in Jenő (39), Mezőkomárom (40–42) and Nógrádmegyer (55–56).

3. The woolen cloth costume adjusted to rural tastes after World War I included: shirt, vest and jacket, breeches, boots, with or without a hat. Nearly half the male dances in the volume were danced in this attire, e.g. in Arak (dances Nos. 1–2), Halászi (3), Mihályi (4), Páli (5), Rábatamási (86), Szany (7–8), Karád (23), Hosszúhetény (25–27), Ócsárd (28), Madocsa (33–34), Bogyiszló (35), Pákozdi (43), Perkáta (50–51), Kéménd (53–54), Tápé (58–59), Szentpéterszeg (60), Füzesabony (62), the farm clusters in Nyírség (63–64) and Kiskálló (67–68). The fulled woolen cloth “harisnya [stockings]” in the dance from Andrásfalva (70) can be ranged here as well. In the Székely country and among the Székelys of Bukovina the white woolen “harisnya” survived throughout the 20th century, for its role to express collective identity. It was worn with a jacket on festive occasions.

4. In the second half of the 20th century, the urban suit was increasingly widespread, worn with a knitted vest or cardigan: shirt, vest (and jacket or cardigan), trousers, shoes, hat. This type is represented by the wear of dancers in Olad (dance No. 13), Sitke (14), Berzence (15–16), Szenyér (17–18), Simonfa (19–20), Szenna (21), Törökkoppány (24), Kórógy (29), Bogyiszló (35), Dunafalva (36), Szakmár (37), Öregcsertő (38), Alap (44–47), Perkáta (48–51), Tardoskedd (52), Jászalsószentgyörgy (57), Tiszarád (66) and Gyimesközéplók (69). (It is noteworthy that in earlier films shot at Gyimesközéplók the local dancers – possibly also influenced by the Pearly Bouquet movement – wore more traditional clothes. Dance No. 69 was filmed in Budapest.)

Women:

1. Clothes of a traditional type, reconstruction of early 20th century costume or apparel developed upon the influence of the Pearly Bouquet movement: bodice, skirt, apron, sometimes shawl or vest, shoes (sandals, slippers, barefoot), head-

megőrzött viselet: ingváll, szoknya, kötény, esetenként vállkendő vagy mellény, cipő (szandál, papucs, mezítláb), fejkendő. A típusnak megfelelő viseletet találunk a berzencei (16.), a hosszúhetényi (25–26.), a sárpilisi (30–31.), az őcsényi (32.), a bogyiszlói (35.), a nógrádmegyeri (56.) és a köröstárkányi (61.) tánc felvételén.

2. A 20. század első évtizedeiben divatos, a parasztos ízlésnek megfelelően összeállított viselet: ujjas, szoknya, kötény, cipő, fejkendő. A viselettípust a berzencei (15.), a jenői (15.) és a tápéi (59.) tánc női előadóinál, valamint a füzesabonyi söprűtánc (62.) előadásakor a háttérben álló nőknél figyelhetjük meg.

3. Városiasan szabott ruhadarabok összeállítása a parasztos ízlésnek megfelelően: blúz, mellény vagy kardigán, szoknya, kötény, cipő, fejkendő, amely a mezőkomáromi (42.) és az alap (45–47.) tánc felvételére jellemző.

4. Városias öltözet: ruha vagy városi blúz és szoknya, kötény, cipő, melyet a két szenyéri (17–18.) tánc női előadója viselt.

Három felvételen a szabadtéri tánc régies jellemzőjét láthatjuk, a 15–16. táncot a berzencei nők, a 19. táncot a simonfai férfi mezítláb adják elő. A mezítlásba táncolásra 19. századi adatokat találunk, de a szokás sokfelé tovább élt a 20. század első évtizedeiben.⁶⁶ A 15. tánc felvételén az egyik berzencei asszony az 1910-es években divatos ujjast, „röpkét”, a 16. táncnál a másik berzencei női táncos szintén a századelőn elterjedt szűk ujjú inget és nyakbavaló kendőt visel, mindkettőjük szoknyája néhány évtizeddel későbbi divat szerint rövid, térdet takaró.⁶⁷

A füzesabonyi felvételen (62. tánc) a viseletek elemzése szempontjából a háttérben álldogáló idős nők öltözete figyelemreméltó.⁶⁸ Az egyik legkorábban polgárosodott Heves megyei viseletet látjuk, a majdnem földig érő szoknyához 10–12 alsószoknya és a szoknya anyagából készült ujjas tartozott, és sokáig viselték a selyem vállkendőt és a bő selyemkötényt is, amikor ezek máshol már elmaradtak a viseletből.⁶⁹

Az asszonyok között látunk olyanokat, akik valószínűleg a legszebb, legértékesebb ruhájukba öltöztek, hogy a legünnepélyesebb kép maradjon fenn róluk, mint például a jenői (39.), a nógrádmegyeri (56.) és a tápéi (59.) tánc felvételein. A szándék különösen a tápéi asszony esetében érhető tetten, aki a több évtizeddel korábban divatos brokátselyem ujjas, bő szoknya, kötény, papucs összeállítású drága öltözetében táncolt. De figyelemre méltó a nógrádmegyeri idős asszony is (56. tánc), aki olyan öltözetben állt a filmkamera elé, amelyet életkora szerint a faluban már nem viselhetne, különösen nem olyan kevés alsószoknyával, ahogyan a filmen látható.

A hagyományörző táncsoportok tagjai vagy az egykori csoporttagok rutinszerűen felöltötték a színpadra való, jellemzően – többé-kevésbé – egységesedett ruházatukat, amely elvesztette korábbi életkor- és státuszjelző szerepét.⁷⁰ A mezőkomáromi férfi (40–42. tánc) a felvétel idején a polgá-

scarf. This type was worn in Berzence (dance No. 16), Hosszúhetény (25–26), Sárpilis (30–31), Őcsény (32), Bogyiszló (35), Nógrádmegyer (56) and Köröstárkány (61).

2. A costume in fashion in the first decades of the 20th century but satisfying peasant tastes as well: blouse, skirt, apron, shoes, scarf. The woman dancers in Berzence (dance No. 15), Jenő (39) and Tápé (59) wore this kind of clothing, just as well the women standing in the background of dance No. 62 in Füzesabony.

3. Garments of urban cut pieced together to harmonize with peasant tastes: blouse, vest or cardigan, skirt, apron, shoes, headscarf: worn by dancers in Mezőkomárom (dance No. 42) and Alap (45–47).

4. Urban clothes: a dress or urban blouse and skirt, apron, shoes: Nos. 17–18 (Szenyér).

In three recordings more archaic outdoor dancing can be observed: Dances 15–16 are performed by the Berzence women barefoot, and No. 19 is danced barefoot by the man of Simonfa. There are 19th century sources on dancing barefoot, a custom that lived on in the first decades of the 20th century.⁶⁶ In the film of No. 15 a woman of Berzence wears a blouse in the fashion of the 1910s, in No. 16 another woman from Berzence wears a tight-sleeved blouse also in fashion at the onset of the 20th century and a neck scarf, while their short skirts reaching just below the knees came into fashion some decades later.⁶⁷

In the Füzesabony film (No. 62) the garb of the elderly women in the background is noteworthy.⁶⁸ It is a costume that was among the first to be modernized in Heves county comprising a skirt reaching nearly down to the ground with 10–12 underskirts and a blouse made of the skirt's fabric, with a silk shawl and ample silk apron which were worn much longer here than elsewhere.⁶⁹

Some of the women probably put on their very best and most valuable clothes to have the most festive picture of them perpetuated in the film. Examples are dances in Jenő (No. 39), Nógrádmegyer (56) and Tápé (59). The latter particularly well exemplifies this intention: she wears a brocade bodice, ample skirt, apron and slippers that were in fashion many decades earlier. The old woman of Nógrádmegyer deserves attention because she put on clothes that were no longer appropriate for her age in the village, particularly not with so few petticoats.

Members or former members of the revivalist dance groups put on more or less standardized stage costumes which had lost their earlier role of indicating age and status.⁷⁰ The man of Mezőkomárom (No. 40–42) dances in a festive outfit influenced by urban fashion but qualified traditional at the time of filming. His partner in dance No. 42 wears a bonnet to the blouse, frilled skirt and apron deemed “peasant-like” by contemporaneous taste.

The tighter skirts, rounded apron, cardigan, knitted vest worn by the women of Alap (Nos. 45–47) illustrate the last

⁶⁶ Például Horváth 1972, 223. Györffy István 1911-ben a Fekete-Körös völgyében végzett kutatómunkája alkalmával jegyezte fel, hogy a nők nyáron mezítláb, esetleg papucsban járnak, néha még templomba is mezítláb mennek, a fiatalok szabadtéri mulatságában a leányok mezítláb táncolnak. (Györffy 1986, 162, és a Néprajzi Múzeum fényképtárában található Györffy-felvételek: F 13441, F 13515, F 154382, F 154392, F 154397, F 154399.)

⁶⁷ Varga 1954, 287–288.

⁶⁸ A film más részén ők is táncolnak.

⁶⁹ Cs. Schwalm 2005, 442–445.

⁷⁰ A kötet 44 helysége között nyolc olyan falu van, amelyben a Gyöngyösbokrétá mozgalom idején táncsoportot szerveztek: Gyimesközélpok, Hosszúhetény, Karád, Őcsény, Szakmár, Szany, Tápé, Törökkoppány (Pálfi 1970, 147–154).

⁶⁶ E.g. Horváth 1972, 223. During his researches in the valley of the Fekete-Körös in 1911 István Györffy noted that women walked barefoot, sometimes in slippers in the summer, and even went to church barefoot occasionally. Young people also danced barefoot in the open. (Györffy 1986, 162, and the Györffy photos in the archives of the Ethnographic Museum: F 13441, F 13515, F 054382, F 154392, F 154397, F 154399.)

⁶⁷ Varga 1954, 287–288.

⁶⁸ They also danced in another film section.

⁶⁹ Cs. Schwalm 2005, 442–445.

⁷⁰ There are eight villages among the 44 represented in the anthology in which dance groups were organized during the Pearly Bouquet movement: Gyimesközélpok, Hosszúhetény, Karád, Őcsény, Szakmár, Szany, Tápé, Törökkoppány (Pálfi 1970, 147–154).

ri divat hatását mutató, hagyományosnak minősülő ünnepi férfiviseletben táncolt, a „csárdásban” (42. tánc) vele táncoló párja a korabeli polgári ízlés szerint „parasztos” blúzhoz, fodros aljú szoknyához, kötényhez főként viselt.

Az alapi asszonyokon (45-47. tánc) látható szűkebb szoknya, kerek aljú kötény, kardigán, kötött mellény a viselet elhagyásának utolsó szakaszát jelzi, amikor a helyi elvárásoknak megfelelően a fejkendő és a kötény viselete a kimenő ruhához általános volt, de a ruhadarabok szabása már az idős korosztálynál is a városi öltözetet idézte.

A táncosok viseletét vizsgálva a felvétel spontán jellegére utaló öltözeteket is látunk, mint amilyet a mezei úton filmre vett szentpéterszegi gumicsizmás pásztor hordott (61. tánc), vagy a tiszarádi idős férfi kopottasnak tetsző ruházata a vásárnapi kimenő ruhát öltött nézősereg előtt (68. tánc).

A zenészekkel készült táncfelvételek többségén jól érvényesül a különbség a földművelő gazda sajátos csizmás, csizmanadrágos szövetruha öltözete és a zenész cigányok városias öltönye között egyes rábaközi (3-7., 9-13.), Duna menti (35.), mezőföldi (39., 43-50.), Vág-Garam menti (53-54.), felső-Tisza-vidéki (68.), és bukovinai (70.) tánc felvételekor. A táncosok többsége a gondos, ünnepélyes megjelenéssel kapcsolatos helyi elvárásnak tett eleget, amikor a filmfelvételen a vásárnapi kimenő öltözetükben táncoltak. A cigányzenészek annak a falucsoportnak, kistájnak az igényeihez igazodtak, amelynek muzsikáltak. Ők általában a muzsikát megrendelő közösség ünnepéhez öltözködtek, az öltöny a munkaruhájuk volt.

Összegzésként megállapítható, hogy a filmfelvételek alkalmával többnyire érvényesültek a táncos alkalomhoz kötődő helyi öltözködési szabályok. A gyöngyösbokrétás csoportok, illetve a második világháborút követően létrehozott hagyományőrző együttesek tagjai a filmezéshez azt a táncos „jelmezként” használt viseletet tartották megfelelőnek, amelyet a csoport tartott fenn és alakított ki az évek folyamán.⁷¹ Esetükben a tánc megőrkítése, az idegenek jelenléte motiválta a jelmez felöltését, miközben a helybeli táncos mulatságba ők is az aktuális divatnak megfelelő öltözetüket vették fel, mint bárki más falubeli. Az öltözetek vizsgálata szempontjából különleges, elemzésre érdemes viselettörténeti dokumentumként is tekinthetünk a táncos filmekre, hiszen ezek a tánc bemutatásán túl a sajátos táncalkalom helyzetéhez való alkalmazkodás, az önkifejezés, a helyi identitás felmutatásának lehetőségeit is megőrkítették.

Fülöp Hajnalka

phase of shedding the traditional costume: the headscarf and apron were still compulsory to the street clothes but the cut of the garments was already adjusted to urban fashion even for the old generation.

There are some clothes that reveal the spontaneous character of some filming actions, e.g. the shepherd of Szentpéterszeg in rubber boots filmed along a field path (No. 61) or the worn clothes of the old man of Tiszarád in front of the onlookers in their Sunday best (No. 68).

In some footages where musicians are also shown there is a sharp difference between the peasants' clothes – boots, broadcloth breeches – and the Gypsy musicians' town suits: see the dances of Rábaköz (Nos. 3-7, 9-13), the Danube region (No. 35), Mezőföld (No. 39, 43-50), Vág-Garam area (Nos. 53-54), Upper Tisza region (No. 68) and Bukovina (No. 70). Most dancers satisfied the local expectations by donning their best street clothes for the film recording. The Gypsy musicians adapted themselves to the group of villages, sub-regions where they played. They usually dressed for the feast of the community that ordered the music. Town suits were their working clothes.

To sum up, it can be concluded that in most film recordings the dressing rules of the local dance occasions were usually observed. The Pearly Bouquet and post-World War II revival dance groups put on the costumes they had developed and preserved over the years and used as “stage costumes”.⁷¹ It was the filming and the presence of strangers that motivated the wearing of the stage costumes, while in local dances they also wore the clothes in the current fashion just like all other villagers. The dance films can also be regarded as special documents of costume history worthy of analysis as they express the villagers' adaptation to a peculiar occasion of dancing, besides documenting possibilities of their self-expression and the manifestation of their local identity.

Hajnalka Fülöp

⁷¹ Jellemző az életkor- és státuszjelző funkciók eltűnése, a viselet színesebbé, ing helyett a blúzok megjelenése, a szoknyahosszak rövidülése.

⁷¹ As general features, the age and status indicating functions disappear, the clothes become more colourful, blouses replace shirts and the skirt becomes shorter.

A táncközlések rendje

A táncokat egységes szerkezeti elv szerint követ. A megnevezést követő ismertetést a gyűjtés adatai nyitják, majd rövid leírás olvasható a gyűjtés körülményeiről, a kísérőzene jellegzetességeiről, a tánc és a zene szinkronjának megállapíthatóságáról, magáról a tánc folyamatáról és az előadás sajátosságairól, valamint – ha volt – a korábbi táncjegyzés és a film összevetésének eredményéről. Az összegzéseket a tánc eddigi közlési helyeinek felsorolása zárja. Az illusztrációk sorában első helyen a kísérőzene kottája jelenik meg, majd szükség esetén ábrák segítik az adott táncra vonatkozó sajátos vagy egyszerűsített notációs megoldások magyarázatát. A szemléltetést a táncosokról, a zenészekről, a gyűjtés környezetéről készített fotók egészítik ki. A sor végére kerültek a táncok partitúrái. A táncközlések adatait és a táncokat, tánc kíséző zenéket ismertető szövegeket a kötet két szerkesztője állította össze.

A címsorok

A táncokat bemutató fejezetek címének első sorát a táncnévvel kezdtük. A helybeliek által használt táncnevet idézőjelbe írtuk (például „Verbunk gyertya körül”), ha helyi elnevezésről nem találtunk adatot, a tánc általános típusnevét tüntettük fel, de ekkor az idézőjelet elhagytuk. Az eszközhasználat módja szerint a földön elhelyezett eszközök (keresztbe rakott botok, söprűk, üvegek, vagy a földre helyezett kalap, üveg) körül avagy fölött járt ügyességi táncokat kanásztáncnak, a kézben tartott vagy részben földre támasztott eszközökkel járt táncokat pedig az eszköz megnevezése szerinti táncnak, például söprűtáncnak, kendőtáncnak neveztük.⁷² A könnyebb tájékozódás kedvéért a cím második sorában a tánc altípus szerinti vagy formai besorolását a helyi elnevezés ismeretében is megadtuk (a fent említett „Verbunk gyertya körül” esetében például jelöltük, hogy Kanásztánc, az ugrósoknál pedig a tánc szóló, páros, kettes vagy csoportos formáit azonosítottuk). Amennyiben az eszközös ügyességi táncok helyi elnevezése a besorolás szerinti névvel megegyezett (például „Kanásztánc”, „Söprűtánc”), a besorolás szerinti nevet elhagytuk. A táncnevet követően, attól gondolatjellel elválasztva a tánc származási helységét tüntettük fel az 1913-as helységnévtár alapján, majd zárójelben a megyét.⁷³ Amennyiben a helység neve megváltozott, illetve a mai Magyarország területén kívülre eső helységneveknél a megyenév után szögletes zárójelben jelöltük jelenlegi elnevezésüket. A táncok

Order of Introducing the Dances

Each dance is presented in the same scheme. After the title the data of the dance and its fieldwork collection are given, followed by a brief account of the circumstances of field research, the characteristics of the accompanying music, the synchrony of dance and music and the specificities of the transcription. The textual section is closed by a list of the earlier publications of the dance. At the start of the illustration section the notated dance tune is presented. Whenever necessary, explanatory figures are provided of special or simplified dance notations, followed by photos of dancers, musicians and the place of the fieldwork. The presentation of a dance ends with the dance score. The data of the dance publications and the verbal descriptions of dances and dance tunes were compiled by the two editors of the volume.

The title

The title of the chapters introducing the dances is started with the dance names. The locally used designation is given in quotation marks (e.g. “Verbunk gyertya körül”). When there is no local name, the general name of its genre is given without quotation marks. When the dance is performed over/around sticks, brooms, bottles laid on the floor in a cross shape as well as hats, bottles, it is called *kanásztánc*; when the instrument is held in hand, the dance is named after the prop (e.g. *söprűtánc*, *kendőtánc*, etc.).⁷² To help orientation the genre of the dance is given in the second row of the title (e.g. *Kanásztánc* in case of the previous example “Verbunk gyertya körül”, while in case of the *ugrós* dances their solo, couple, duo or group forms are identified). When the local name and name of the genre is identical (e.g. “Kanásztánc”, “Söprűtánc”), the name is only given once. Separated from the name of the dance with a dash is the provenance of the dance as in the gazetteer of 1913, and in brackets the county.⁷³ In case the name of the provenance has been changed or is located outside Hungary now, the current name is indicated between staples. The titles of the chapters identify the ethnographic area, the name of the specific region is also included in the running heads of each dance.

⁷² A kanásztánc típusnevet a földre helyezett eszközök körül és fölött járt táncok összefoglaló elnevezéseként Pesovár Ferenc vezette be a *Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa* című tanulmányában (Pesovár Ferenc 1969, 97). A kézben tartott eszközökkel előadott táncokat ugyanitt a söprűtáncok típusához sorolta. Az összefoglaló söprűtánc típusnév helyett Pesovár Ernő *A magyar néptánc területi-történeti tagozódása* című tanulmányában (Pesovár Ernő 1985, 327), majd a témával foglalkozó további munkáiban a használt eszköz neve szerint azonosította a táncokat (például söprűtánc, sapkatánc, kendőtánc – lásd Pesovár Ernő 1992, 91; Pesovár Ernő 1994, 7; Pesovár Ernő 2003, 32). A jelen kötetben ez utóbbi gyakorlatot követjük.

⁷³ Ha a helység neve az 1913-as helységnévtárban nem szerepel, a helységet a Lelkes György által 2011-ben összeállított *Magyar helységnév-azonosító szótár* címszavai szerint adtuk meg. A nagyobb települések részeként nyilvántartott külterület vagy kistélepülés neve elválasztójellel követi a helységnevet, amelyhez tartozik, például Nyíregyháza-Debrőbokor. Amennyiben a települést egy másikhoz csatolták, mai nevét szögletes zárójelben jelöltük, például Arak [Halászi] (Moson). A határon kívülre eső helységek esetében jelenlegi közigazgatási elnevezését és az országot ugyancsak szögletes zárójelben tüntettük fel, például Kéménd (Esztergom) [Kamenin, Szlovákia/Slovakia].

⁷² The term *kanásztánc* was introduced by Ferenc Pesovár to denote the type of dances performed over and around instruments placed on the ground in his paper *Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa* [Kanásztánc and seprűtánc – two types of our skill-displaying dances] (Pesovár Ferenc 1969, 97). At the same place he categorized all dances performed with a prop in hand as *seprűtánc*, but Ernő Pesovár in his paper *A magyar néptánc területi-történeti tagozódása* [The regional-historical stratification of the Hungarian traditional dances] (Pesovár Ernő 1985, 327) and in all subsequent works identified each of these dances by the name of the prop used (e.g. *söprűtánc*, *sapkatánc*, *kendőtánc*, see Pesovár Ernő 1992, 91; Pesovár Ernő 1994, 7; Pesovár Ernő 2003, 32). The latter practice is adopted in this book.

⁷³ If the name of the place can not be found in the gazetteer of 1913, the name is given as in the *Magyar helységnév-azonosító szótár* [Dictionary of Hungarian place names] compiled by György Lelkes in 2011. The name of a small settlement as parts of greater place follows the name of the greater place, separated by hyphen, e.g. Nyíregyháza-Debrőbokor. In case the place has been included into another one, its present name is written in staples, e.g. Arak [Halászi] (Moson). If the provenance is situated outside the borders of Hungary, the present name and the country is given in staples, e.g. Kéménd (Esztergom) [Kamenin, Szlovákia/Slovakia].

kistáji besorolását a fejezetcímek mutatják, a kistáj megnevezését a táncközlések előfejeében is megadtuk.

Az adatok

Táncosok

A tánc előadójának vagy előadóinak neve (asszonyok esetében mind a férjezett, mind a leánykori neve) után zárójelbe tettük a születési évszámot vagy az életkort. Az archívumi nyilvántartás hiányosságai miatt – különösen a nagyobb létszámú táncoknál – előfordult, hogy a neveket vagy az életkort nem tudtuk megadni. A születési év vagy az életkor után helységnévvel jelöltük, ha a születés helye eltért a táncnév mellett megjelölt helységnévtől. Amennyiben ismert volt, a táncosok ragadványnevét teljes nevük után idézőjelbe raktuk.

Zenészek

A zenészek neve (valamint születési évük vagy életkoruk) után feltüntettük, hogy milyen hangszereken játszottak. Akkor is a kottában közreadott zene előadóit neveztük meg, ha a tánc filmre vétele alkalmával más zenész kísérte a táncot, de arról az előadásról hangfelvétel vagy helyszíni lejegyzés nem készült. E körülményre a táncok jellemzésekor mindig kitértünk.

Gyűjtők és lejegyzők

Az előadók adatait a néprajzi gyűjtők neve, a gyűjtések időpontja, majd a tánc és zene lejegyzőjének neve követi. Több olyan gyűjtést találtunk, amikor a táncfelvételt és a zenei felvételt eltérő időpontban készítették, ekkor mindkét dátumot megadtuk.

Archívumi azonosítók

Valamennyi hivatkozott dokumentum az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének Néptánc Archívumában található. Az Ft. rövidítés az archívum Film-tárát, a Tit. a Táncírástárát jelenti, az Mgt. jelzet a magnetofonszalag gyűjteményre, a Jkv. a zene adatait leíró jegyzőkönyvekre, az AP. jelzet pedig a magnetofonszalagról készített bakelit lemezek tárára utal. Az Ft.6.1a azonosító például a filmleltárban 6-os szám alatt nyilvántartott filmtekercs 1. táncfolyamatának „a” részletére jelöli.⁷⁴ Egyetlen filmforrást, a köröstárkányi ugrós felvételét nem Ft., hanem MGy. jelzet azonosít, mely Martin György 8 mm-es filmtárára utal.

A táncok ismertetése

Az adatok felsorolása után elsőként a gyűjtés helyszínét írtuk le, majd a tánc felvételének körülményeit, kitérve arra, hogy a tánc teljes egészében látszik-e a felvételen, vagy a felvétel töredékes. A körülmények bemutatása után zeneileg jellemeztük a felvételt. A dallamok típusát Paksa Katalin *Az ugrós táncok zenéje* című kötetének típusbeosztása alapján adtuk meg, amennyiben a dallam a kötet típusrendjében szerepelt. A típusra például a 'Dallamtípus: Paksa 72, „Nincs szebb madár a fecskénél” [Kondorosi csárda mellett]’ formulával utaltunk, ahol a sorszám a kötetben meghatározott típusszámot, a szó-

The data

Dancers

The name/s of the performer/s of the dance (for women, both married and maiden names) is followed with the year of birth or age in parentheses. Owing to gaps in archival registration, some names or ages are missing (esp. for larger ensembles). A place name after the birth date or age indicates that the person's place of birth was different from the place of recording the dance. When a dancer's nickname is known, it is given in quotation marks after the full name.

Musicians

The name and birth data as well as the instrument of the musician are given whose performance is presented as the accompanying music to the dance, the English translation of the instrument is separated by a / (e.g. *prímás/leading violinist*). When a different musician is seen in the film, the particulars of those musicians whose music is given in notation are indicated. This circumstance is always specified for each dance.

Researchers and notators

Data on performers are followed by the name of researchers and the date of fieldwork. Sometimes only the year or year and month of filming were put down without the day. In several cases, the dance and the music were collected at different points of time – both dates are given. The name of the notator of the dance and that of the music are written in a new line.

Document identification – Archive IDs

All documents are preserved in the Folk Dance Archives at the Institute of Musicology, Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences. The abbreviation Ft. means the Film Collection of the Archive, the first number is the number of the film reel, the second separated from it by a dot is the number of the dance in the footage. (Ft.6.1. means reel no. 6 in the Archive's film inventory, and the first dance on the reel.) A dance may have different sections marked in the film inventories by the small a, b, c, etc. letters.⁷⁴ A single recording is marked MGy instead of Ft, meaning that it is preserved in György Martin's 8 mm film collection. After the film archive inventory number, the mark of the dance notation in the Collection of Dance Transcriptions (Tit.) and the data of the used dance tune follow. Abbreviation Mgt. refers to the original magnetic tape, Jkv. to the register describing the music, AP marks an LP copy from tape.

Description of the dances

After the list of data, first the setting of the fieldwork is described, followed by the circumstances of filming, noting whether the entire dance was shot or only fragments. The tune type is identified in Katalin Paksa's *Az ugrós táncok zenéje* [Music of the ugrós dances] if it is included in the book. For example: “tune type: Paksa 72, ‘Nincs szebb madár a fecskénél’”

⁷⁴ A korai gyűjtéseken filmtakarékossági okokból a kamerát motívumismérlésekkor gyakran leállították, majd még a táncfolyamat vége előtt egyszer vagy többször újraindították. A filmekben így az azonos táncfolyamathoz tartozó, egymás után feltűnő táncrészeket a leltárkönyvben kisbetűkkel különböztették meg. Ugyancsak kisbetű jelöli a leltárkönyvekben az ugyanazon táncról több kamerával végzett párhuzamos felvételeket, vagy ugyanazon táncos (táncos pár) ugyanazon táncának egymást követő (esetleg egymást részlegesen átfedő) rögzítését újabb kameraállásból, például lábfelvétel készítésekor.

⁷⁴ In early fieldwork practice the camera was often paused to save film when motifs were repeated and restarted once or several times before the end. The inventories indicated the successive dance segments in the film by small letters. Lower-case letters are also used to identify parallel recordings of the same dance with two cameras, and the subsequent (sometimes partly overlapping) recordings of the same dance section by a single dancer (or couple) from different camera positions, e.g. recording the leg motifs only.

veg a dallam jellemző szövegkezdetét mutatja, szögletes zárójelben pedig más, ugyancsak ismertebb kezdősört jelöltünk. A Paksa Katalin kötetében nem szereplő dallamokról igyekeztünk részletesebb leírást adni. Amennyiben ismert volt, megadtuk a használt hangszereket, megjelöltük a ritmuskíséret típusát, valamint a tempót. A zenei rész végén kitértünk a tánc és a zene szinkronjának meghatározhatóságára.

A tánc menetének leírásakor röviden jellemeztük a tánc felépítését, főbb motívumait, és olyan esetlegességeket is megemlítettünk, amelyek a partitúrából nem, vagy csak nehezen idézhetők fel. Végül felsoroltuk a tánc jelen kötetet megelőző kiadásait, feltüntetve a korábbi, javítás nélküli változat táncírástári jelzetét, valamint a lejegyző nevét (például Tit.427; Lányi Ágoston). A közléseket csak egyszerűsített bibliográfiai adatokkal jelöltük (szerző, évszám, cím, folyóirat vagy gyűjteményes kötet, kiadó, oldalszám), a tételek részletes leírása az Irodalomjegyzékben található. A közlések jelzése után feltüntettük, ha a táncot szövegesen publikálták, vagy csak egyes motívumait jelentették meg. A korábbi megjelenések között azonban csak azokat a műveket soroltuk fel, amelyekről egyértelműen meg tudtuk állapítani, hogy melyik táncot, vagy annak mely részletét, motívumát közölték.⁷⁵

A zenei lejegyzések

A közölt táncokhoz tartozó kísérőzenék hangfelvételeit összevetettük a korábban elkészített zenei lejegyzésekkel, szükség esetén a kottákat kiegészítettük vagy korrigáltuk. Zenei lejegyzés hiányában a dallamokról közepes részletességű lejegyzést készítettünk és a kottában feltüntettük a ritmuskíséret módját. A korai gyűjtéseken hangrögzítési lehetőség (fonográf, magnetofon) nem mindig állt rendelkezésre, így a kutatók a kísérőzenéről helyszíni, általában vázlatos lejegyzéseket készítettek, a dallamokat pedig a bevett gyakorlat szerint g^1 -re transzponálták. Legtöbbször nem tüntették fel az előadás záróhangjának magasságát, sem azt, hogy a dallamot énekelték vagy hangszeren adták-e elő, hiányzott a tempójelzés, és a kísérő ritmus sémája. A hiányzó adatok pótlására már nem volt lehetőségünk, ezért a helyszínen lejegyzett kísérődallamokat változtatás és kiegészítés nélkül mutatjuk be.

Az egységes közlés, valamint a hazai és a külföldi dallamgyűjtemények anyagával való összehasonlíthatóság kedvéért a jelen kötetben mind a korábban ettől eltérő módon megjelent, mind a kötet számára újonnan, hangfelvételtől lejegyzett kísérődallamokat g^1 záróhangra transzponáltuk. Valamennyi, hangfelvételtől készített lejegyzésben tonus finalis jelzéssel megadtuk a záróhang eredeti magasságát.

A táncokat illusztráló képek

Minden táncot képekkel is bemutatunk, felidézve a táncosokat és viseletüket, ha volt forrás, a zenészeket is, valamint a gyűjtés környezetét és hangulatát. Helyszínen készített fotót azonban csak a táncok kevesebb mint harmadához találtunk. Ha fotó nem állt rendelkezésre, a film egy-egy jellegzetes mozdulatot ábrázoló kockáját használtuk fel, sajnos minőségük jelentősen elmarad a fotókétól. A fotók jegyzéke készítőinek megnevezésével a kötet végén található, az ott nem szereplő képek kockamásolatok.

⁷⁵ Az itt megjelent notációs anyagot korábban szintén felhasználó Lányi Ágoston *Néptáncolvasókönyv* című kötete kimaradt, mert forrásjegyzékéből a közölt motívumoknak csupán származási helységét lehet megállapítani, de a film azonosítóját nem.

[No bird's nicer than the swallow] (Kondorosi csárda mellett [Outside the inn of Kondoros]); the number means the number of the tune type in her book, followed by the incipit of the most typical lyrics appearing with the tune. Words in brackets refer to other popular texts often sung with the tune. We tried to give a more detailed description of tunes that are not included in Paksa's book, specifying the instruments when known, the type of rhythmic accompaniment and the tempo. At the end of the music section the possibilities of defining the synchrony of dance and music are explicated.

In the descriptions we characterized shortly the structure and motifs of the dance, mentioning contingencies that can hardly if at all be read off the score. The section is closed by listing the earlier publications, preceded by the index of identification of the dance notation in the Collection of Dance Transcriptions and the notator (e.g. Tit.427, Lányi Ágoston). The publications are referred to in a simplified format (author, year, title, periodical or volume, publisher, page), the detailed data can be found in the References. After the publication data it is also mentioned, if a dance was described earlier in words or only some of its motifs were presented. From among earlier publications only those are included in which the dance or part of it could be unambiguously identified.⁷⁵

Musical notations

We collated the sound recordings of the dances with the extant transcriptions that could be accessed and complemented or corrected the notations when necessary. When we found no transcriptions, we made relatively detailed notations with the accompanying rhythm indicated. In early field research a sound recording apparatus (phonograph, tape recorder) was not always available, so researchers often made sketchy notations on the spot, transposing the tunes to g^1 as was customary. They usually failed to note down the original final note, whether the tune was performed vocally or instrumentally, what was the tempo or the accompanying rhythm. There was no chance to complement the missing data, so the on-the-spot notations are given unchanged.

For the sake of uniformity and comparison with Hungarian and foreign tune collections, we transposed to g^1 the earlier differently published items and the tunes transcribed from some audio recording for our book. We also give the cadential pitch (*tonus finalis*) for each tune notated from a recording.

Photos illustrating the dances

Every dance is illustrated pictorially to portray the dancers with their costumes, if we had source material, the musicians as well, and the circumstances and atmosphere of the field research. Only to less than a third of the dances could we find photos taken on location. For lack of photos, we picked a frame, a typical moment from a 16 mm film digitalized. Unfortunately, the quality of the selected frames falls way short of photos. The list of photos and the names of those who took them is at the end of the book. The pictures not listed were selected frames.

⁷⁵ Ágoston Lányi's *Néptáncolvasókönyv* [Reader of folk dances] which also used notations applied in our book is not included because from his list of sources only the provenance of the motifs can be established but the film from which a motif is taken cannot be identified.

A táncpartitúrák

Magukat a táncokat Lábán-kinetográfiával lejegyezve mutatjuk be. A partitúrák több mint harmada első közlésben jelenik meg, első közlésnek tekintve azokat a táncokat is, amelyekből eddig csak motívumokat publikáltak. Antológiánk áttekintő jellege következtében a többi táncot korábban már megjelentették, esetenként többször is. A korábbi táncközléseket ellenőrzésképpen összevetettük a lejegyzések forrásául szolgáló filmekkel. Az összevetés eredményeként tizenhét tánc lejegyzését plasztikailag vagy ritmikailag korrigáltuk, szükség esetén a notációt a mozdulatelemzési kutatások újabb eredményeinek⁷⁶ megfelelően módosítottuk. Ha valamely tánc korábban közreadott lejegyzése nem mutatta be a filmen látható teljes folyamatot, azt a film terjedelmének megfelelően kiegészítettük. A notáció könnyebb megértése érdekében számos lejegyzést térrajzokkal és tárgyrájzokkal tettünk szemléletesebbé. Az ellenőrzések során a korábbi közlések húsz táncpartitúrájában a filmhez képest olyan mértékű eltéréseket találtunk, amelyek miatt a korrekciók helyett egyszerűbbnek véltük a táncokat teljes egészében újra lejegyezni.⁷⁷ Teljesen változatlan formában csak négy táncot adunk ismételtet közre, a sitkei söprűtáncot (14. tánc), a szennai és a perkátai kendőstáncot (21. és 48. tánc), valamint a köröstárkányi ugróst (61. tánc), melyből három térbeli és ritmikai variációt nem tartalmazó, kötött szerkezetű tánc. Kötetünk a korábbi táncközlések kritikai kiadásaként is szolgál tehát, de csak részlegesen, mert az eredeti lejegyzésekre csak hivatkoztunk, itt újra nem mutattuk be. A korrekciók és a kiegészítések tényére a táncokat ismertető szövegekben egyértelműen utaltunk, egyben röviden leírtuk a régi és a javított notáció eltéréseinek jellegét.

A filmfelvételek tánckezdő utáni indítása, táncvég előtti megszakadása, vagy a kamera tánc közbeni leállítása és újraindítása miatt néhány táncot nem mutathattunk be abban a teljességben, ahogy azt a táncosok a gyűjtések alkalmával előadták. A felvételek ilyen jellegű hiányosságait *A táncpartitúrák különleges jelölésmódjai* című fejezetben ismertetett megoldásokkal tüntettük fel.

A tánc és a kísérőzene szinkronja

A magyar táncfolklorisztikai gyakorlatot követve a tánc és a tánc kísérő zene összefüggéseinek vizsgálhatósága érdekében komoly hangsúlyt fektettünk arra, hogy kötetünk tánclejegyzéseit a tánc kísérő zenével pontos szinkronban adjuk közre. A szinkront könnyen meg lehetett határozni, ha a tánc felvételekor úgynevezett hangosfilm készült, mert a külön-külön, de szinkronban rögzített kép- és hangfelvételt utólag egyértelműen egymáshoz illeszthető. A némafilm technika idején a tánc és a zene szinkronjának jelölésére a korabeli kutatói gyakorlathoz tartozott a „beütés” alkalmazása.⁷⁸ A kutatók a kísérőzene dallamstrófáinak kezdetén, esetleg egy-egy újabb periódus, vagy egy periódus ismétlésének kez-

Dance scores

The dances are presented in Labanotation. (In the English text of the present volume the term Labanotation is used only to distinguish textual notation from symbolic one, and not as an identification of dance notation practice to make difference between Kinetography Laban and Labanotation, the two slightly diverse dialects of notation usage.) More than a third of the scores are first publications including dances from which only certain motifs had been published earlier. As the anthology presents a comprehensive overview of the style, the rest of the included dances had been published before, some of them several times. We checked them against the films from which they had been transcribed and corrected either spatially or rhythmically in eighteen cases. In some cases we modified the notations in accord with the recent movement analytical research findings.⁷⁶ When an earlier publication did not present the whole dance process, we complemented it from the film. For easier comprehension of the scores, we provided several floor plans and prop drawings. During revision, we found in twenty cases that it was easier to notate a previously published dance anew than correct it.⁷⁷ Only four dances are re-presented wholly unmodified: the *söprűtánc* of Sitke (No. 14), the *kendőstánc* variants of Szenna and Perkáta (Nos. 21 and 48), and the *ugrós* of Köröstárkány (No. 61), three of them being fixed-structure dances devoid of spatial and rhythmic variations. The volume is therefore a critical edition in terms of notation – in part, because the earlier original notations are not included. We clearly point out the corrections and completions in the dance descriptions, with a brief note on the difference between the old and altered notations.

In ideal cases, the film recording begins before the dance and ends after the dancer stops, which means that the whole dance is visible. As the camera sometimes started after the dance, stopped before the end or was paused several times during the dance, we can't present every dance in the entirety performed during fieldwork. These hiatuses in the recordings are indicated as described in the chapter *Labanotation Glossary*.

Synchrony of dance and dance tune

Adopting the practice of Hungarian ethnochoreology, we ascribed great weight to the exact synchrony of the dance tune with the dance score so that the interplay of dance and its accompanying music could be examined thoroughly. It was easy to establish the synchrony when a sound film was shot of the dance, i.e. the apparatuses recorded the dance and dance tune separately but synchronously. In these cases the two could be easily harmonized. When a silent film was shot without synchronous sound recording, the research practice of the period established synchrony from the *hand strokes* in the footage.⁷⁸ The researcher waved his arm in front

⁷⁶ Elsősorban az ugrások típusainak feltárását és jelölési módjainak kialakítását vettük figyelembe. Az ugrástípusok áttekintő összefoglalását Fügedi János közölte (Fügedi 2011, 158–173).

⁷⁷ Felmerülhet kérdés, miért kellett ilyen nagy számban korrigálni vagy újra lejegyezni a korábban már leírt és publikált táncokat. A választ a korai technika hiányosságaiban véljük felfedezni. A lejegyzők az igen nehézkesen kezelhető, előre-hátra futtatható vetítógépeket, vagy csak igen kis, kb. 8x12 cm-es képernyővel rendelkező, kézi hajtású filmnéző eszközöket használták. Egyik sem biztosította a mozdulatok sokszori, alapos, részletekbe menő megfigyelhetőségét.

⁷⁸ A megoldásra először Martin György és Pesovár Ernő utalt *A magyar néptánc szerkezeti elemzése* című tanulmányukban (Martin-Pesovár 1960, 213). A technikát részletesen Martin György ismertette a *Tánc* című tanulmányában (Martin 1979a, 525).

⁷⁶ First and foremost, the exploration and notation of the types of springs were taken into account. Recent knowledge on the spring types was summarized by János Fügedi (Fügedi 2011, 158–173).

⁷⁷ It may be asked why so many of the earlier transcribed dances had to be notated again. The answer lies in the early technical defects. The notators either used projectors that could be run forward and backward in a difficult way, or the manually operated film-viewers with a small, 8x12 cm screen. Neither provided the chance to view a movement many times, thoroughly and in detail.

⁷⁸ The solution was first referred to by György Martin and Ernő Pesovár in their study *A magyar néptánc szerkezeti elemzése* [A structural analysis of Hungarian folk dances] (Martin-Pesovár 1960, 213). A detailed description of the technique can be found in György Martin's paper *Tánc* [Dance] (Martin 1979a, 525).

detektor karjukat a kamera előtt ellendítették. A filmen feltűnő egy-két filmkockányi takarás jelölte meg, hogy a táncos mely mozdulata esett a megjelölt zenei pillanatra. A táncsal egyidejűleg magnetofonra vett kísérőzene segítségével a szinkron így utólag egyértelműen meghatározható. A beütés akkor is lehetővé tette a szinkron megállapítását, ha hangfelvétel nem, de helyszíni zenei lejegyzés rendelkezésre állt.

A beütés technikáját a kutatók csak az 1955 novembere után készült filmekben vezették be. A szinkronjelzet nélküli, korábbi néma filmfelvételeken a tánc és a zene szinkronját mégis meg tudtuk határozni, ha a zenészek játékát a táncsal együtt filmre vettük, mint például a Halászikban (3. tánc), Bogyoszlón (5. tánc), Rábatamási (6. tánc), vagy Simonfán (20. tánc) végzett gyűjtésekkor. A zenekar megfigyelésén alapuló szinkron-megállapítást a táncsal egyidejű magnetofon felvétel, ennek hiányában a kísérő dallam helyszíni lejegyzése vagy a dallamtípust megállapító gyűjtői feljegyzés segítette. A Bogyoszlón felvett söprűtánc (5. tánc) esetében azonban sem hangfelvétel, sem korabeli kottás utalás nem állt rendelkezésünkre, így csak a prímás ujjrendjéből és vonásából következtethettünk a játszott dallamra.

Számos korai gyűjtés körülményeinek vizsgálatakor talákoztunk azzal a problémával, hogy sem a táncsal egyidejű hangfelvétel, sem zenei lejegyzés nem készült, és a filmen a zenekar sem látszott. Ekkor támpontként szolgálhatott a kísérőzene filmezést megelőző vagy azt követő – akár évekkel későbbi – felvétele. Ha zenei forrásadatot még így sem találtunk, átvettük a korábbi táncközlésekben használt kísérő dallamot és az ott meghatározott tánc-zene szinkront. Amennyiben a korábbi publikációban a szinkron meghatározását kerülték, a jelen kötetben az elemzések követhetősége és a tánc egyes szakaszainak jelölhetősége érdekében a filmen megfigyelhető tánc elejét illesztettük a dallam kezdetéhez, és a táncokat ismertető szövegben felhívtuk a figyelmet arra, hogy a szinkron nem hiteles.

A tánc és a kísérőzene szinkronját a dallamok kottái fölött, valamint a táncpartitúrák bal oldala mellett feltüntetett betűk és számok mutatják. A kottákban az ütemek fölött megjelenő számok értelemszerűen az ütemeket azonosítják, több dallam esetén a dallamokat nagybetűk („A”, „B”, „C” stb.) különböztetik meg. Ugyanezen jelzeteket használtuk a táncpartitúrák bal oldalán, azzal a különbséggel, hogy a dallamokat jelölő betűket számok egészítik ki (például „A1.”, „A2.”), melyek a dallamstrófák sorszámát jelzik, más megfogalmazásban azt, hogy a dallam hányadszor hangzott el. A dallamstrófák jelzetétől jobbra, a táncpartitúrához közelebb írt kisebb méretű számok az ütemek sorszámára utalnak. A táncpartitúrában az egyes dallamrészek ismétlését a zenei ismétlőjelekhez hasonló, a kezdő és befejező ütemszám mellé írt grafikai jelek mutatják.

Fügedi János – Vavrincz András

of the camera at the beginning of a melody strophe or a period, or the beginning of a repeated period. Taking up one or two frames of the film reel, the hand marker indicated which movement of the dancer coincided with the indicated musical moment. The hand stroke also allowed the synchronization of music to dance when no sound recording but only on-the-spot notation of the dance tune was available.

The technique of the hand marker was introduced in films shot after November 1955. For earlier silent film recordings, we could establish the synchrony when the play of the musicians was also filmed, e.g. in Halászi (No. 3), Bogyoszló (No. 5), Rábatamási (No. 6) and Simonfa (No. 20). Clues to synchrony based on the observation of the musicians included the tape recording parallel with the dance, but when there was none, the on-location notation of the dance tune or the researcher's note taken of the tune type. For the *söprűtánc* filmed in Bogyoszló (No. 5) neither an audio recording, nor a parallel notation was available, so only the fingering and bowing of the melody-playing musician could be guessed from.

Examining the early fieldwork conditions we were often faced with the problem of finding no simultaneous sound recording or music notation, and the film did not show musicians, either. The clue in such cases was the recording of the dance tune before or after (sometimes years after) the dance film. When still no musical source could be explored, we took over the dance tune and dance-music synchrony presented in earlier publications. When these avoided defining the synchrony, we set the beginning of the dance against the beginning of the tune, but warned in the dance description that the given synchrony was not authentic.

Synchrony of dance and music is indicated by letters and numbers above the musical notes and on the left of the dance score. In the music notation the numbers above the measures identify the measures. When several tunes are used for a dance, they are differentiated by capital letters („A”, „B”, „C”, etc.). The same marks are inserted on the left of the dance scores together with numbers attached to them („A1.”, „A2.”, etc.) which indicate the serial number of the strophe i.e. the repeated performance of a given melody. To the right of the mark of the tune strophe closer to the dance score smaller numbers indicate the measures. In the dance scores the repetition of a tune section is indicated similarly to musical repeat signs, with graphic marks added to the number of the starting and ending measure.

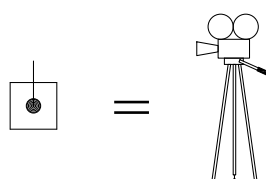
János Fügedi – András Vavrincz

A táncpartitúrák különleges jelölésmódjai

A lejegyzések áttekinthetősége, könnyebb érthetősége, vagy egyes sajátos mozdulatjelenségek visszaadása érdekében számos olyan jelölésmódot használtunk, amely eltér az általánosan ismert megoldásoktól, esetenként a nemzetközi standardoktól.⁷⁹ A jelen fejezetben ezért a lejegyzésekben általánosan alkalmazott különleges jelölésmódokat és rövidítéseket értelmezzük. Olyan jelölésmódokra is kitérünk, amelyek a szakkönyvekben fellelhetők ugyan, de a néptánclejegyzésekben ritkán használjuk. Egyes táncok leírásakor további nem általánosítható, egyedi notációs megoldásokra is szükség volt, amelyeket nem itt, hanem a táncok ismertetésekor mutatunk be.

A táncos tér meghatározása

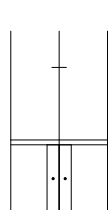
A színpadokra jellemző, nézők felé irányított táncmű-orientációtól eltérően az eredeti néptáncok számára nem állapítható meg egyértelműen olyan határozott fő tér, mint a koreográfiák szokásos színpadi „1”-es tere. A lejegyzések forrásának a néprajzi gyűjtésekkor készített mozgóképes felvételeket tekintő magyar táncjelírás gyakorlat ezért bevezette a relatív tér⁸⁰ fogalmát. Az 1. ábra szerint a relatív teret négyzetbe írt fekete pozíciójel jelöli, a relatív „1”-es teret pedig a felvétel iránya, azaz a kamera állása szerint állapítjuk meg.



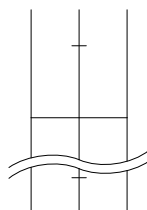
1.

Tánckezdet és táncvég

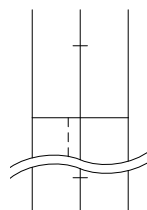
Jól látható tánckezdetkor az általánosan elfogadott módon, kiinduló helyzetének megfelelően jelöltük a táncos pozícióját. A 2. ábra szerint például a táncos kiinduló helyzetben I. pozícióban áll. Számos felvételen azonban a gyűjtők a kamerát a tánc kezdete után indították. A látható kiinduló helyzet hiányára, egyben a felvétel táncfolyamat közbeni elindulására a 3.a ábra szerint utaltunk, a vonalrendszert kettőzött hullámos vonallal vágtuk el. Amennyiben a kezdő támaszték látszik, de sem az azt létrehozó mozdulat iránya, sem magassági foka nem ítéltető meg, egy lábról indítás esetén a 3.b (illetve szimmetrikusa), vagy páros lábról indítás esetén a 3.c ábra megoldását követve a hullámos vonaltól indított, „eltört” üres alapidányjelet írtunk.



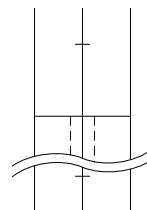
2.



3.a



3.b



3.c

⁷⁹ A táncírások készítésekor figyelembe vett nemzetközi szakirodalmat Fügedi János *Tánc - Jel - Írás* című könyve foglalja össze (Fügedi 2011, 390-392).

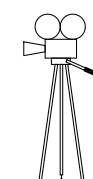
⁸⁰ Fügedi 2011, 291. Szentpál ugyanerre a fogalomra a „gyakorló fronthoz viszonyított front” elnevezést használta.

Labanotation Glossary

To make scores more transparent and easily comprehensible, or to render special features of the performed movements, we apply several marks that deviate from the common solutions and sometimes from international standards as well.⁷⁹ In this chapter the prevalently used special indications and abbreviations are collected. Some indications included in textbooks but rarely used in the notation of traditional dances are also explained. For the notation of certain dances we needed unique solutions but they are specified in the discussion of the individual dances.

Definition of space

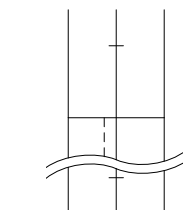
Unlike in stage dance productions orientated towards the audience, no distinct standard space such as the usual space 1 of the stage choreographies can be defined for traditional dances. Hungarian dance notation, which takes the motion films shot during ethnographic collections for the source of notation, introduces the concept of *relative space*⁸⁰. As shown in Fig. 1 the relative space is indicated by a black pin inserted into a square representing the dancer's space, and space 1 is determined by the direction of shooting, i.e. the position of the camera.



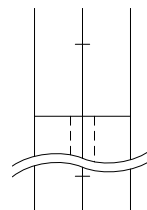
1.

The start and end of a dance

When the beginning of a dance on a film footage is clearly visible, the dancer's starting position is indicated as usual (e.g. in Fig. 2 the dancer start dancing in a first position). However, there are several cases in which the researcher started the camera at a delay. The lack of the visible starting position and the start within the dance is indicated as in Fig. 3a: the staff is cut across with a double wave line. When the support from which the dance starts can be observed but neither its direction nor its level can be stated, the single-leg solution introduced in Fig. 3b (or its symmetrical), or the double support solution as in Fig. 3c is used, with dotted lines for the empty place direction without level marking.



3.b

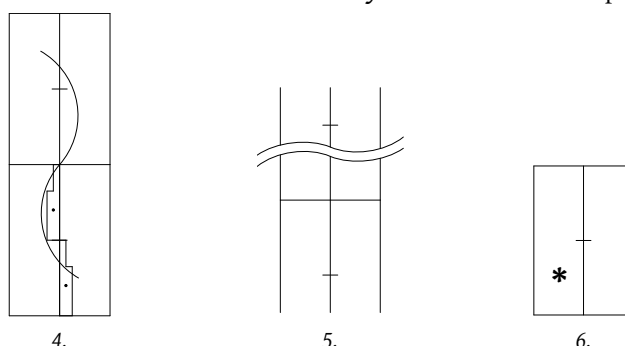


3.c

⁷⁹ The literature relied on for the notations is summarized in Fügedi János: *Tánc - Jel - Írás* [Dance - Sign - Writing] (Fügedi 2011, 390-392).

⁸⁰ Fügedi 2011, 291. Szentpál (1976, 186) used the term of “front related to the front of the practice” in the same sense.

A 4. ábra szerint irányjeleken áthúzott nagy *ad lib* jellel jelöltük, ha a filmen látható, amint a táncos leáll és a zenei metrikai rendszertől már függetlenül, általában előre irányú lépésekkel elhagyja a tánc helyszínét. Forrásaink között számos olyan felvétel is akadt, amikor a tánc vége előtt az operatőr leállította a kamerát, vagy kifutott a film. A felvétel tánc közbeni megszakadását az 5. ábrán látható módon, ugyancsak kettőzött vízszintes hullámos vonallal jelöltük. Egyes felvételeknél a táncos mozgatai egy időre a film hibája vagy egy másik táncos takarása miatt nem látszanak. A jelenséget a 6. ábrán bemutatott módon egy csillag és üres vonalrendszer jelöli.



A large *ad lib* sign is placed across the direction signs as in Fig. 4 when a dancer can be seen stopping and leaving the place of dancing usually with forward steps, independently of the metric pulse of the music. Several film recordings notated for this volume were stopped by the operator of the camera or the film ran out before the dance ended. The stop of a recording during a dance is marked again by a double wave line at the end of a staff as in Fig. 5. Another shortcoming of film footage can be the invisibility of certain movements of the dancer due to some technical defect or being covered by another dancer. This phenomenon is indicated by an asterisk and empty staff as in Fig. 6.

A „csípőre tett kéz” jelölésének egyszerűsítései

A partitúrákban a „csípőre tett kéz” jelölésekor egyszerűsített írásmódokat használtunk. Az 7. ábra az általánosan ismert „csípőfogást” mutatja be, ekkor a táncos egyik vagy mindkét kezével oldalról az övvonalat fogja (a fogás szimmetriájára itt és a többi ábránál a jelkombináció alatti szimmetrikus ismétlés jele utal). A jelzett fogáshoz karjait erősen be kell hajlítani és befelé forgatnia, a kézfe pedig megközelítőleg vízszintes. Az ábra bal oldali, egyszerűsített jelölésmódjánál a kar hajlítását és forgatását, valamint a kézfe irányát elhagytuk.

Különösen férfitáncosokra jellemző, hogy a 8. ábra szerint a kezüket ökölbe szorítva helyezik „csípőre”, azaz az övvonalra. Az ábra jobb oldali részletes leírása mutatja be, hogy a háromdimenziósan hajlított kézfe harmadik ujjpercének kézháta érinti az övvonalat. Az egyszerűsített leírásnál csak az ökölbe szorított kézfe és az övvonal érintését írtuk le. E kar- és kéztartás lazább változata a 9. ábra, ahol a táncos a kézfe nem szorítja teljesen össze, hanem úgynevezett „laza ökölben” tartja, és az előzőekhez hasonlóan ugyancsak az ujjak harmadik percének kézháti oldalával érinti az övvonalat.

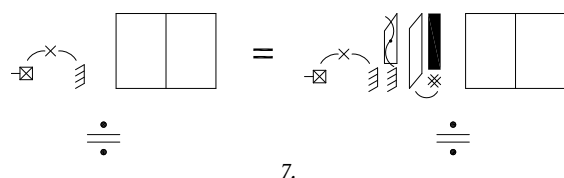
Végül az itt közölt táncokban található „csípőre tett kéz” negyedik változatok a táncos a 10. ábra jobb oldali részletes notációja szerint kézfejét „behajtja”, azaz csuklóból erőteljesen meghajlítja, és a kézfe kézgyök felé eső részének hátoldalával érinti meg övvonalát. A bal oldali notáció egyszerűsített jelölésének megfelelően a kar hajlításának, valamint a kézfe egy-izületes hajlításának (folding) jelölését elhagytuk, és csak a kézhát érintést írtuk le. Megjegyzendő, hogy a „csípőre tett kéz” valamennyi esetében maga az érintésjelölés is csak konvenció, mert a kar súlyát a táncosok ráterhelik a medence felső peremére, tehát nem csupán érintik az övvonalat.

Simplifications of “hand on waist”

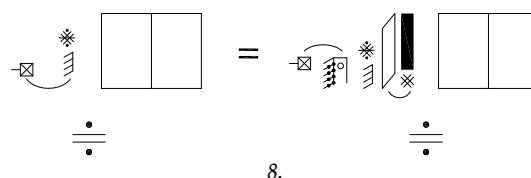
Simplified notation is used to indicate “hand on waist”. Fig. 7 shows the common sign for the waist grip: the dancer grasps the waist line with one or both hands (possible symmetry is always indicated by a symmetrical analogy sign). To perform the indicated position, the arm has to be bent fourth degree and rotated inward, while the direction of the hand is approximately diagonal forward middle. In simplified notation on the left of the figure, bending and rotating the arm are omitted, together with the direction of the hand.

It is highly typical for male dancers to place their hands in fists on the waist line (see Fig. 8). Detailed notation on the right of the figure reveals that the back of the third phalanx of the hand folded three-dimensionally touches the waist line. Simplified notation only represents the hand in fist and its contact with the waist. A more relaxed version of this hand hold can be seen in Fig. 9 where the fist is not tight but held looser and similarly to the previous example, the back of the third phalanx of the hand touches the waist line.

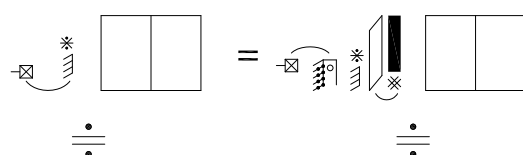
Finally, the fourth variant of hand on waist can be seen in Fig. 10: detailed notation shows that the dancer folds his/her hand and the back surface of the hand near the wrist touches the waist line. In simplified notation on the left of the figure, the folding of the hand is omitted and only the contact of the back of the hand is notated. It is to be noted that in all cases of hand on waist indication of the contact is a convention because the hand doesn't only touch the waist but the weight of the arm is partly carried by the upper rim of the pelvis.



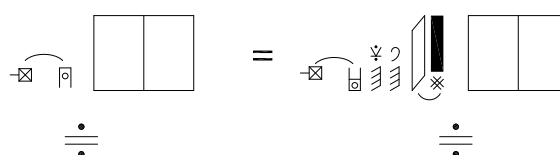
7.



8.



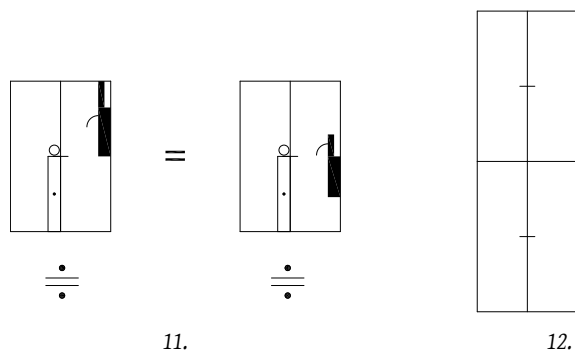
9.



10.

Az érintés ritmusfelismerést segítő írásmódja

A kötetben az érintő gesztusok jelölésmódjánál ritmikailag egyszerűsítő írásmódot használtunk. Az érintéshez vezető mozdulat irányjelét nem a 11. ábra jobb oldali notációján látható módon az érintés pillanatát megjelenítő, úgynevezett pontos időzítés lejegyzési módszer szerint helyeztük el, hanem az ábra bal oldali megoldását követve a bármely más gesztus leírásakor alkalmazott „időegység”, vagy más megfogalmazásban a ritmus felismerését segítő írásmódok szerint. A lábőjelet az irányjel közepénél vagy felső harmadánál helyeztük el, magát az érintés pillanatát az irányjel kezdetére kell előadni.⁸¹



11.

12.

Íven haladás

A 12. ábra a keringések több ütemet közrefogó, összevont jelölésmódjára mutat példát, az íves útjelben irányjel és pozíciójel együtt jelenik meg. Ekkor az irányjel *csak a haladás irányát* jelöli, mértékét nem. A haladás mértékét (azaz távolságát) a kör nagyságától függően az ív mennyiségét jelző pozíciójel határozza meg. A 12. ábra szerint az útjel által közrefogott két ütem alatt annyit kell haladni, hogy a táncos egy negyed körívet tegyen meg.

A „majdnem érintés”

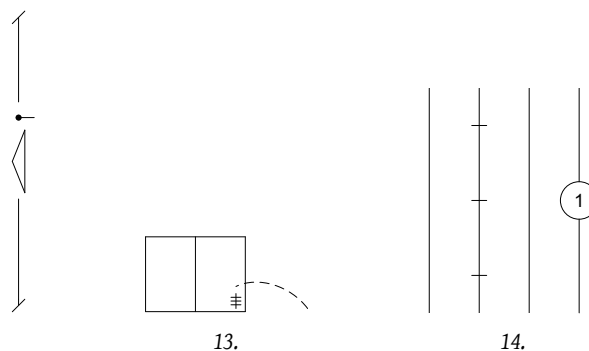
A mozdulatok színesítése, játéka érdekében a táncosok néha csak imitálták az egyébként megszokott erőteljes csapást vagy érintést. Ilyen imitáló mozdulatot mutat a 13. ábra, ahol a szaggatott ív arra utal, hogy a táncos a csizma sarokrészét (a „bokát”) nem csapja meg, hanem az érintés előtt a mozdulatot lefékezi, csak „jelzi” a csapást. Az ilyen mozdulatot „majdnem érintésnek” nevezzük. A szaggatott jelölésmód a Lábán kinetográfiában általában passzív mozdulatra utal, amely értelmezéstől a fentiek szerint eltértünk.

Pantomimikus vagy „táncon kívüli” mozdulatsorok

A közölt táncokban esetenként előfordult, hogy tánc közben valamely pantomimikus, vagy valamely „táncon kívüli” kiegészítő mozdulatot adtak elő a táncosok (például megpördítették bajszukat, szélesen jelzett gesztussal megtörölték szájukat, söprűfogást váltottak vagy megigazították a földre helyezett botot, ha véletlenül ráléptek). Az ilyen mozdulatok lejegyezhetők ugyan, de a lejegyzés bonyolult, felismerése pedig igen nehézkes lenne, ezért jelölésükre a 14. ábra megoldását vezettük be. A mozdulat idejének megfelelő cselekvésjelbe egy bekarikázott számot írtunk, a tánc adatainak és jellemzőinek ismertetésekor pedig a „Mozdulatjelzet”

A simplified version to help the rhythm recognition of contacts

In the volume a rhythmically simplified version of notation was used to indicate the contacting gestures. The direction sign representing the contacting movement is not written as required by exact timing – see the right-side of Fig. 11 – but just as in the case of notating any other gesture, we use “unit timing” or more precisely a method helping the rhythm recognition, as seen on the left side of the figure. The foot hook is placed at the middle or at the upper third of the direction symbol, though the contact has to be performed at the start of the direction sign.⁸¹



13.

14.

Progressing along a circular path

Fig. 12 exemplifies the complex use of a direction sign and position sign in a circular path sign. In this context the direction sign *only indicates the direction* but not the amount of progression. The amount of progression (the distance) is determined by two factors: the position sign indicating the degree, and the radius of the arc. Fig. 12 prescribes an amount of progression which is needed to outline a quarter of a circle in two measures.

The “almost touch”

To render the movements more colourful and playful, dancers sometimes only imitate the customary contact or dynamic hit. Such an imitating gesture can be seen in Fig. 13 where the dotted arc shows that the dancer does not touch the ankle but halts the movement before the contact and only “suggests” the hit. Such a movement is called an “almost touch”. The dotted lines and arcs in Labanotation indicate passive movements by rule, from which the present understanding differs.

Mime or “extra-dance” movements

At some points in the presented dances a dancer performs a mime or auxiliary movement (e.g. twists his moustache, wipes his mouth with a broad gesture, changes the grip on the broomstick or rearranges the stick on the ground when accidentally stepped on). Though such movements can also be notated, notation is complicated and its reading is cumbersome, so we introduced the solution as in Fig. 14. In the action stroke representing the timing of the movement we put a number in a circle and in the text for information on and describing characteristics of the dance the content of the

⁸¹ A témáról részletesen Fügedi János és Misi Gábor írt tanulmányt *A talaj-érintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei* címmel (Fügedi-Misi 2009a).

⁸¹ On the theme János Fügedi and Gábor Misi published their detailed analysis with the title *Ways of notating gestures touching the floor with the foot* (Fügedi-Misi 2009b).

felirat után a számnak megfelelő szöveges jegyzettel magyaráztuk meg a jelölésmód tartalmát.

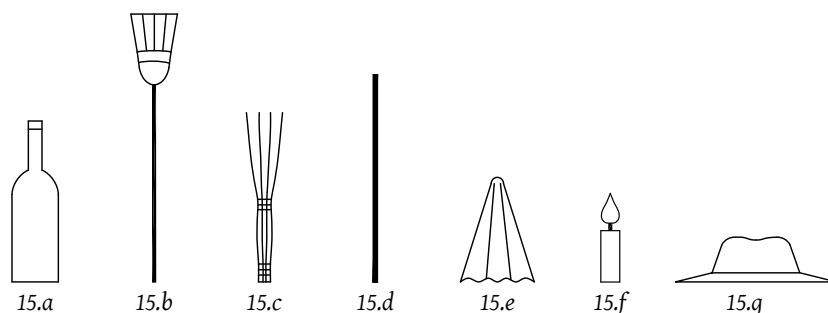
gesture is explained in a note identified as “Movement Index” corresponding to the number.

A tárgyak jelei és kezelése

A kötet számos táncában a táncosok eszközöket használtak, amelyeket a partitúrákban a 15.a-g ábrán látható egyszerűsített rajzokkal képviseltünk. A 15.a ábra jelöli a borosüveget, a 15.b a nyeles ciroksöprűt, a 15.c a ciroksöprűnél rendszerint kisebb vesszőseprűt, a 15.d a kanászbótot, a 15.e a zsebkendőt, a 15.f a földre helyezett gyertyát, a 15.g pedig a kalapot.

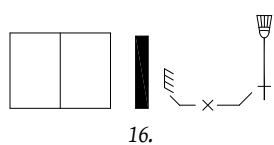
Signs of objects and of handling them

The simplified diagrams representing the objects in the scores are shown in Figs. 15.a-g. Fig. 15.a stands for a wine flask, 15.b a sorghum-made broom, 15.c the usually shorter twig broom, 15.d the swineherd's stick, 15.e a handkerchief, 15.f a candle on the ground, and 15.g a hat.

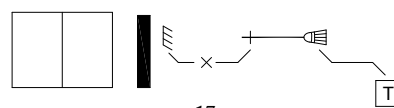


A tárgyak megfogását és tartását a 16. ábra szerint az egyik végükhöz húzott tartásjel mutatja, a fogás helyét a tárgyon keresztbe húzott kis vonalka jelzi. A 17. ábrán látható az az esetet, amikor a tárgy egyik vége a talajon fekszik, a másik végét pedig a táncos tartja. A 18. ábra szerint írtuk le, ha kézben tartott eszközt (söprűt, bótot) a táncosok a földre dobták. Ekkor a dobás irányába lendülő kar kis elmozdulását fekete pozíciójel mutatja, az irányjelölés melletti erőjel a dobás dinamizmusára, a tárgy elengedésére tört szünetjel, a tárgy útjára pedig egyenes útjelbe írt irányjel utal. Az útjel végét tartásjellel kötöttük össze a talaj jelével (a négyzetbe írt „T” betűvel). A táncosok időnként véletlenül elejtették a kézben tartott tárgyat. Annak érdekében, hogy a tárgy földre dobását jól észrevehetően megkülönböztessük annak véletlenszerű elejtésétől, a 19. ábra szerint az elejtett tárgy (vagy a tárgy egyik végének) útját szaggatott egyenes útjel jelöli. A lejegyzésből ekkor elmarad a dobás irányának és erejének jelölése.

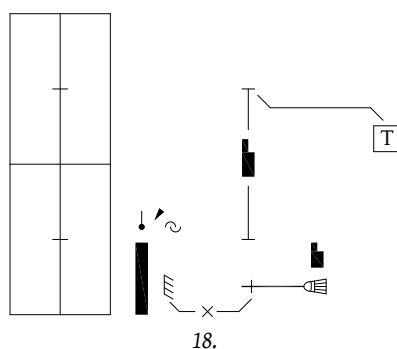
Taking hold of the tools is indicated by a sign of support with grasp at one end, and a notch across the object shows the spot of grasp (see Fig. 16). Fig. 17 illustrates one end of the object being supported on the floor, the other held by the dancer. Fig. 18 shows the throwing of the implement (stick, broom) held in the air so far on the ground. The direction of the throwing arm gesture (forward black pin), the dynamism of the throw (accent sign), the release of the object (release contact sign), and the path of the object (direction sign written into the straight path sign) are indicated. The end of the path sign is connected to the sign of the floor (with the letter “T” in a square) by a support sign which indicates that after arrival the object is supported by the floor. Dancers sometimes happen to drop an object. To clearly differentiate between throwing off the object deliberately and dropping it accidentally, we show the path of the dropped object (or its end) by a passive (dotted) straight path sign as in Fig. 19. The direction and dynamism of the throw are of course omitted.



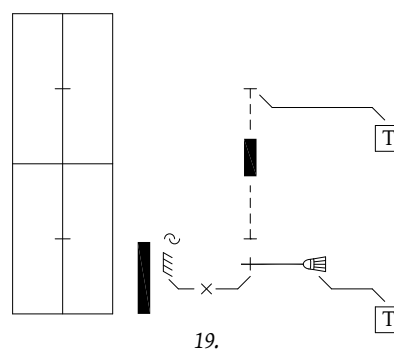
16.



17.



18.

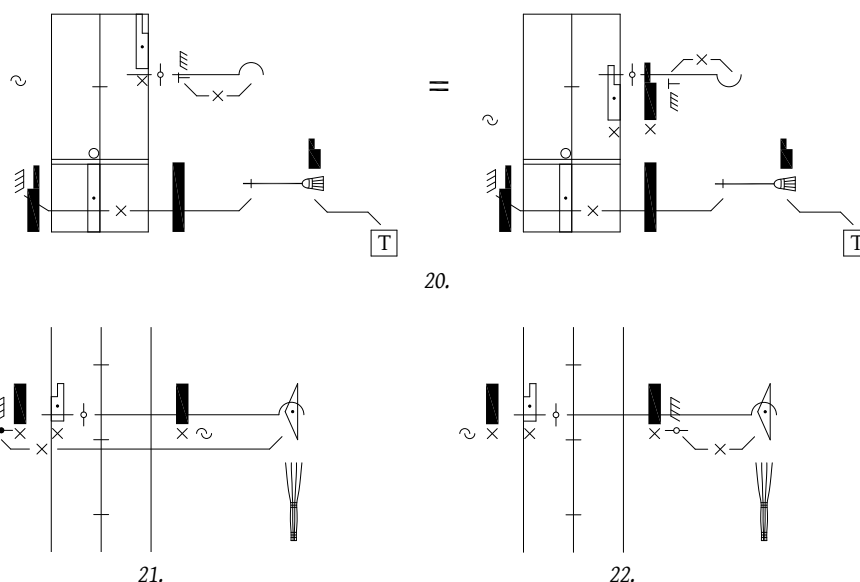


19.

Az eszközök (söprű, bot) láb alatti (vagy egyéb módon való) átvételének jelölésénél is – az érintő lábgesztusok leírásához hasonlóan – a fent említett, ritmusfelismerést segítő, egyszerűsített írásmódot alkalmaztuk. A 20. ábra bal oldali lejegyzése a cirokvégével földre helyezett söprű bal kézről jobb kézbe átadását az egyszerűsített írásmóddal lejegyezve mutatja, a jobb oldali notáció pedig annak a pontos időzítés szerint írott megfelelőjét.

A láb és az eszköz viszonyát leíró vonatkozásjel viszonyjelölésénél is eltértünk az eddigi magyar gyakorlattól. A 21. ábrán például a vesszőseprű bal láb alatti, jobb kézről a balba átadásának leírásakor nem a vonatkozásjel tárgy felé eső csészéjébe írtuk a viszonyt kifejező alap mély pozíciójelet, hanem a láb irányjelénél a vonatkozásjel megszakított szárába az alap magas pozíciójelet. Így szemléletesebben fejezhettük ki, hogy a láb van fölül, a tárgy pedig alatta.

A tárgyat átvevő kéznél jelöltük a fogás irányát is. A 20. ábrán leírtak szerint a táncos jobb kézzel jobbról fogta meg a söprű nyelét. A 21. ábra szerint a bal kéz jele fölé rajzolt alap mély pozíciójel mutatja, hogy a táncos a vesszőseprűt bal kézzel alulról, a 22. ábra szerint pedig az alap magas pozíciójel arra utal, hogy a jobb kézzel felülről fogta meg.



20.

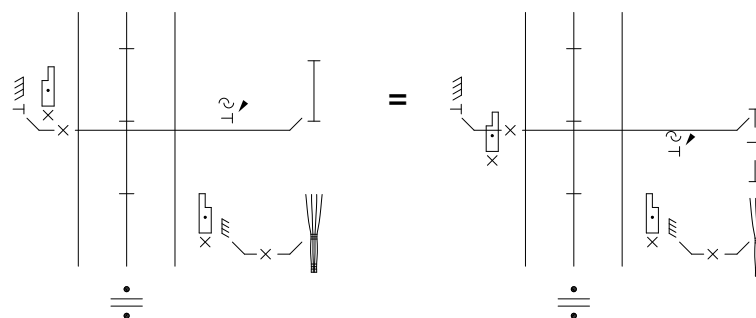
21.

22.

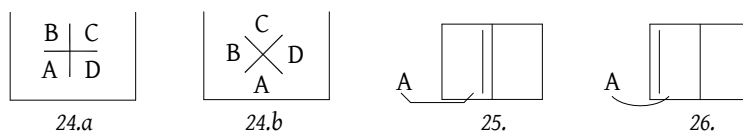
Több eszközös táncnál figyelhettük meg, hogy a táncos az eszközt egyik kezéből másikba átdobta. A 23. ábra bal oldali írásmódja azt az egyszerűsített jelölést mutatja, ahogy a jelen kötet partitúráiban az átdobást leírtuk, a jobb oldalon pedig a jelenség részletes és a pontos időzítés írásmódja szerinti lejegyzése látható. A részletes leírásnál a pontos ritmikai elhelyezkedést követve egyenes útvonalon feltüntetjük a tárgy haladási irányát, az egyszerűsített írásmód esetében a ritmusfelismerést segítő írásmódot használtuk, a tárgy haladására pedig csak az egyenes útjel utal.

shows that the twig broom is grasped from below, while the place white pin in Fig. 22 represents the grasp on the broom by the right hand from above.

In several dances with an implement the dancer can be seen throwing it from one hand to the other. The left side of Fig. 23 shows the simplified notation of the throw in the scores of the present volume, the right side again displaying the detailed notation of the phenomenon in exact timing. When notating the rhythm exactly, we showed the direction of progression in the straight path sign, while in simplified notation the timing method to help rhythm recognition was used together with a straight path sign for the progression of the object.

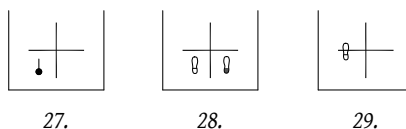


23.



A földön keresztbe rakott botok közeit a 24.a-b ábra szerint nagybetűkkel jelöltük, és egységesen, minden kanásztánc lejegyzésénél a 24.a ábrának megfelelően a bal alsó („6”-os tér felé eső), vagy a 24.b ábra szerint a kamerával ellentétes oldalra („5”-ös tér felé eső) botköz kapta az „A” jelzetet, majd az óramutató járását követve azonosítottuk a botok többi közét. A botközbe lépést vagy ugrást a 25. ábra szerint írtuk le, a támaszték irányjelét az ábrán általánosítva csak egy cselekvésjel képviseli. Az eddigi magyar gyakorlattól eltérően a támaszték irányjelétől a botközöt képviselő betűjelzethez húzott tartásjelet megfordítottuk, így végei nem lefelé, hanem felfelé mutatnak, a botköz betűjelzete pedig egy magasságba esik a támaszték irányjelével. Úgy véljük, ezzel a megoldással könnyebb a lépés helye és a botköz közötti összefüggést megállapítani. Számos esetben a táncosok lábukat egy újabb botközbe átnyújtva azt csak megérintették. A botköz érintését a 26. ábra szerint a vízszintes ív hasonlóképp jelöli, mint a botközbe lépést a tartásjel, az ábrán a lábgesztusra – ismét csak általánosítva – a cselekvésjel utal.

The interspaces of the crossed sticks on the ground are marked with capital letters as in Fig. 24.a-b: for each dance either the lower left interspace (towards space “6” - Fig. 24.a) or the interspace opposite to the camera (towards space “5” - Fig. 24.b) is marked “A” and successive lettering clockwise. A step or spring into an interspace is indicated as in Fig. 25 (an action stroke as a general indication stands for a support direction sign). Modifying the earlier Hungarian practice of notation, the support sign drawn from the direction sign representing a support to the letter of the interspace was reversed, so the ends point upward and the letter is level with the direction sign of the support. We presume that this solution helps to recognize the relation between the place of the step and the interspace of the sticks more easily. Often dancers only extend a foot into an interspace for contact, which is indicated as in Fig. 26 with a horizontal bow (the action stroke as a general indication refers to the leg gesture).

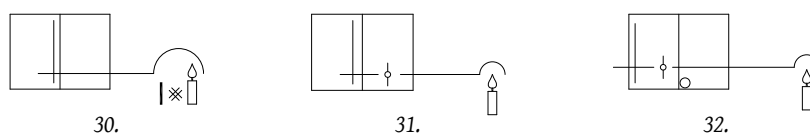


A 27. ábrán látható módon jelöltük, ha a táncos valamely botközben állt. Ha páros támaszték esetében a táncos lábai más-más botközbe estek, a 28. ábra szerint a lábfők helyzetét lábfőrajzok mutatják. A táncok előadásakor ritkán ugyan, de előfordult, hogy a botközökben végzett gyors mozdulatok sorában a táncos véletlenül rálépett a botra. A botra lépés jelzését a 29. ábra mutatja, a lábfő rajzát a botot képviselő vonalra helyeztük.

Fig. 27 shows the dancer standing in an interspace. Supports in two different interspaces are shown by the footprints as in Fig. 28. Sometimes a dancer accidentally steps on a stick, especially when the dance is fast. Fig. 29 indicates such a movement with a footprint on the line representing the stick.

A földre helyezett egyéb tárgyhöz, például gyertyához vagy kalaphoz való viszonyt a 30-32. ábrának megfelelően vonatkozásjellel írtuk le. Az ábrákon a támaszték- és gesztusmozdulatok irányjeleit ismét csak cselekvésjelek képviselik. A 30. ábra szerint a táncos közvetlenül a tárgy mellett vett támasztékot úgy, hogy a tárgy (itt a gyertya) a bal lábfőtől jobbra esett. A találkozásvonal és a gyertya jele között megjelenő negyedik fokozatú szűkjel a lábfő és a tárgy közötti igen kis távolságra utal. A 31. ábra a tárgy fölötti átlépést vagy átug-

Relation to other objects – candle, hat – placed on the ground is notated with the addressing sign as in Figs. 30-32 (the direction signs of the support and gesture movements are represented by action strokes). Fig. 30 shows that the dancer supports next to the object which is right of the foot. The fourth degree of the narrow sign between the meeting line and the candle sign refers to the very small distance between the foot and the object. Fig. 31 describes a step or spring over the object, while in Fig. 32 a leg gesture led over the object can be seen. Similarly to the above indication of shifting an implement under the leg, the horizontal line of



rást mutatja, míg a 32. ábrán a tárgy fölött átvezetett lábgesztus jelölésmódját láthatjuk. Miként az eszközök láb alatti átvételének jelölésekor, itt is a vonatkozásjel szárát szakítottuk meg, és a szárba írt magas pozíciójel mutatja, hogy a támaszték- vagy gesztusmozdulatokat a tárgy fölött kell előadnunk.

the addressing sign was interrupted here as well and the white pin in the line shows that the support or gesture movements have to be performed above the object.

János Fügedi

Fügedi János

RÁBAKÖZ – SZIGETKÖZ

1. „Verbunk gyertya körül” – Arak [Halászi] (Moson)

Kanásztánc • Kanásztánc

Táncolta Gyűjtők	Fazekas József K. Kovács László, Lugossy Emma, Merényi Zsuzsa, Morvay Péter, Volly István 1948. szeptember 10-12. Fügedi János Volly István Ft.28.12d; Tit.1431	Dancer Researchers Date of fieldwork Dance notator Music notator Archive IDs
A gyűjtés időpontja Tánclejegyző Zenei lejegyző Archívumi azonosítók		

A táncról a néma filmfelvételt szabad térben, feltehetőleg a táncos házának udvarán készítették. A kamera a tánc kezdete után indult, a tánc kiinduló helyzete nem állapítható meg.

A táncot a helyi cigányzenekar kísérte, a dallamot Volly István g^1 -re transzponálva, 2/4-es ütemjelzéssel, tempójelzés nélkül a helyszínen jegyezte le. A dallam Martin György *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* című könyvének Tánczenei példatárában⁸² közölt „Madarász Ignác verbunkosa” néven ismert csallóközi verbunk friss részéből származtatható, feltehetőleg annak 1-2. és 7-8. üteme összeillesztésével alakult ki. A tánc és a zene szinkronjára utaló jelzés a filmen nem látható. A közölt szinkron feltételezés, egyéb támpont hiányában beállítása megközelítőleg követi a motívumváltásokat.

A kísérődallam első három strófája alatt – mintegy a tánc bevezetőjeként – a táncos a földre helyezett égő gyertya körül a 1.2 kép szerint nagy kört járt be, haladása közben a gyertyához közeledett-távolodott, a gyertyától el-, majd ahhoz visszafordult. A 4-16. strófára változatos motívumaival a gyertya fölött haladt át: gesztuslábát a gyertya fölött ívesen átvezetve jobbra-balra bokázott (1.3 kép), háromlépés vagy lengető motívumokkal a gyertyát átugrotta (1.4 kép), terpeszben a gyertya fölé, majd bokázva a gyertya mögé ugrott. Tánc befejezéséként a 16. strófa végén zárt állásban meghajolt.

A tánclejegyzés térrajzain a 1.1 ábra szerint üres karikával jelöltük a földre helyezett égő gyertyát.

The silent footage was made in the open, probably in the yard of the dancer's house. The camera is started again after the beginning of the dance, so the dancer's starting position is unknown.

The dance was also accompanied by the local Gypsy band. The tune was transposed to g^1 on the spot by István Volly in 2/4 time. It can be traced to the quick section of a Csallóköz verbunk known by the name “Ignác Madarász' verbunk” published in the collection of dance music examples in György Martin's book *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* [Hungarian dance types and dance dialects]⁸², probably compiled from measures 1-2 and 7-8. No sign of the synchrony of dance and music can be discerned in the film. The synchrony is hypothetical, and for lack of clues its structure adjusts approximately to the motif changes.

By way of a prelude, during the first three strophes of the accompanying tune the dancer encircled a burning candle placed on the floor three times (see Fig. 1.2), at varying distances from it, turning towards it and away from it several times. During strophes 4-16 he danced over the candle: he clicked heels right and left of the candle passing his gesturing leg over it (Fig. 1.3); he jumped over the candle with a three-step or with leg-swinging motifs (Fig. 1.4); he jumped astride above the candle, then jumped behind the candle into a heel click. As a closure of his dance at the end of strophe 16 he bowed in a closed position.

In the floorplans of the dance score the lit candle on the floor is marked by a small circle, as in Fig. 1.1.

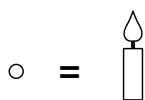
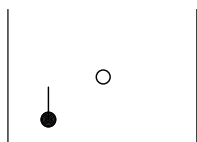
⁸² Martin 1970–1972, 278. 32. dallam.

⁸² Martin 1970–1972, 278. No. 32.

Motívumközlés a lejegyzés korábbi változatából (Tit.468; Lányi Ágoston):

Motifs from the earlier version of notation (Tit.468; Ágoston Lányi) were published in:

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szólótáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptáncgyománnyok*, Zeneműkiadó, 152.



1.1



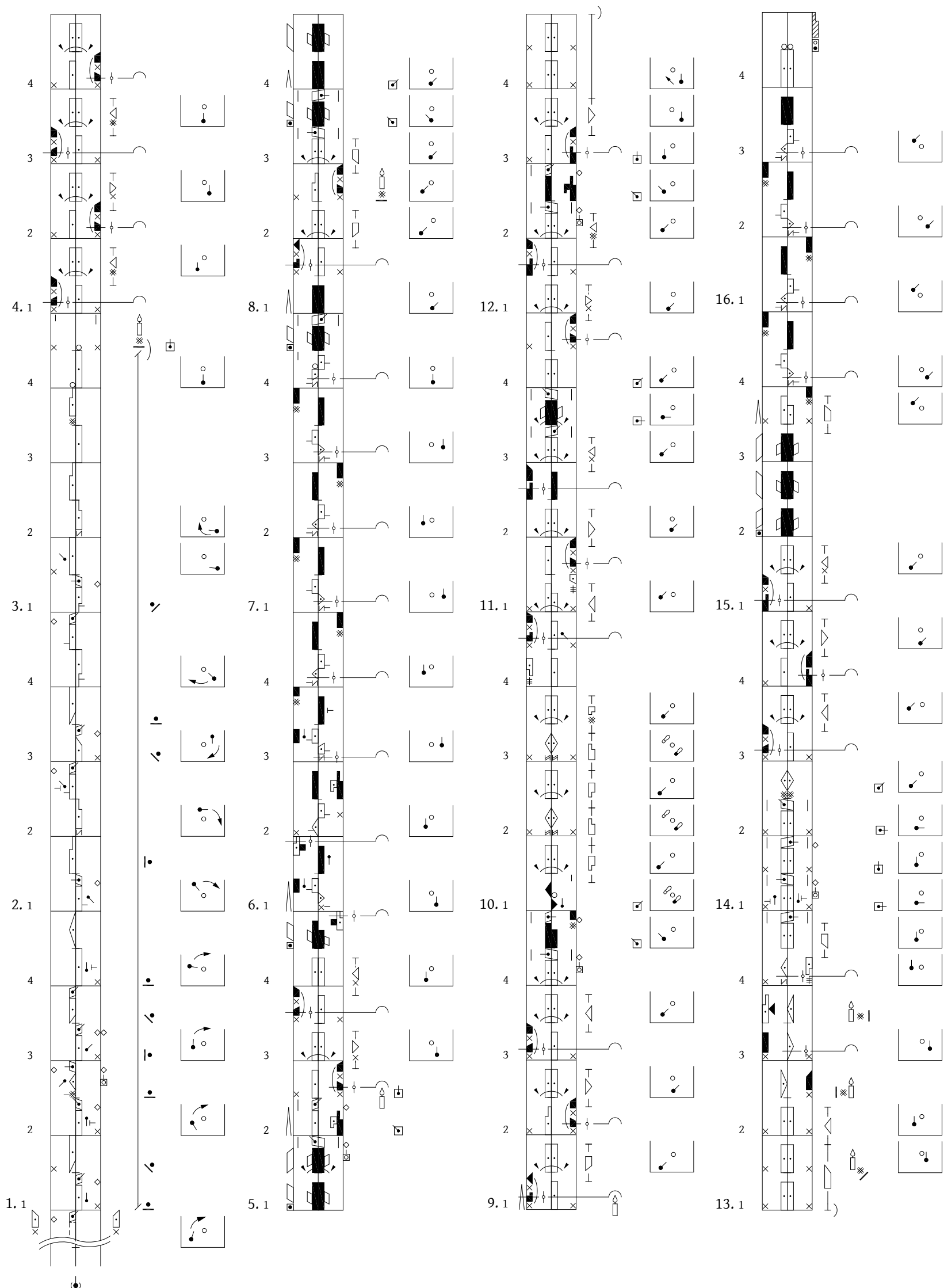
1.2



1.3



1.4



2. Söprűtánc – Arak [Halászi] (Moson)

Táncolta Gyűjtők	Fazekas József K. Kovács László, Lugossy Emma, Merényi Zsuzsa, Morvay Péter, Volly István 1948. szeptember 10-12. Fügedi János Volly István Ft.28.8; Tit.1430	Dancer Researchers Date of fieldwork Dance notator Music notator Archive IDs
A gyűjtés időpontja Tánclejegyző Zenei lejegyző Archívumi azonosítók		

Az 1. tánc helyszínén készített néma filmfelvétel, a táncos személye változatlan. Lugossy Emma gyűjtési feljegyzése szerint a tánc családon belül nagyapáról apára, apáról fiúra öröklődött. Fazekas József már egy rögzült formát tanult meg apjától. A kamera késői indítása miatt a felvételtől a tánckezdet lemaradt.

A táncot a helyi cigányzenekar kísérte, a dallamot Volly István a helyszínen jegyezte le, g^1 -re transzponálva, 2/4-es ütemjelzettel, szöveg-, és tempójelzés nélkül. A dallam a közismert „Hess légy, ne szállj rám” szövegkezdetű, ütempáros szerkezetű gyermekjáték dallam változata (Kodály 1952, 285. sz. dallam). A filmen a zenészek nem látszanak, és jelzés sem lelhető fel, mely a tánc és a zene szinkronjára utalna. A közölt szinkron beállításakor csak feltételezhettük, hogy a motívumsorokat lezáró bokázók a zenei záratokkal, a dallamstrófák végeivel esnek egybe.

A táncos a söprűt változatos módon kezelte. A felvétel első részletében (Ft.28.8a) eszközét az 2.3 kép szerint mindkét kezével vízszintesen tartva a feje fölé emelte, és ebben a helyzetben tizenegy ütemen keresztül forgatta. A második dallamstrófa felétől a söprűt elől mélybe engedte, majd a harmadik strófa elejétől a cirokvéggel földre helyezett söprűt a nyél végénél fogva az 2.4 képen látható módon a lába alatt egyik kezéből a másikba adogatta át. Az első táncrészlet (Ft.28.8a) felvétele a harmadik strófa 9. üteménél megszakadt. A második táncrészlet (Ft.28.8b) kezdetén a nagy ambitusú lengető motívum közben a söprűt az 2.5 képnek megfelelően a cirok vége fölött megfogva és a nyelével vezetve, a lába alatt nagy ívben – mintegy „öltögetve” – adogatta át egyik kezéből a másikba, majd a földre dobott söprűt oda-vissza átugrálta. Az átugrások egy mozzanata az 2.6 képen látható. Fazekas József a táncot bokázóval zárta le, és a film utolsó kockáin még megfigyelhető, ahogy tánca végén a kamera felé meghajolt.

A táncdallam első strófájának 6. ütemében az 2.1 ábra notációs megoldását követve jelöltük, amint a táncos a jobb kezében tartott söprűt teste előtt oldalt vízszintesbe vezette, bal kezével megfogta a söprű nyelét a cirokvég fölött, majd a fogást megtartva az eszközt a feje fölé emelte. Az első strófa nyolcadik ütemétől a második strófa végéig ebben a tartásban a söprűt a hosszanti tengelye körül a bal kezével hajtva forgatta. A söprű kiinduló helyzetét az 2.1 lejegyzés első üteme szerint az „A”-val jelölt élének alap magas irányával jelöltük. A söprű hosszanti tengelye körüli forgását az ábra második üteme szerint az él irányának alap mélyre, majd ismét alap magasra váltásával, valamint a vízszintes tengely körüli előre forgás jelével a söprű szaltószerű mozgásaként írtuk le. A söprű bal kézzel végzett forgatása közben a jobb kéz is tart, ezt a tartást csúszó tartva fogásként a kettőzött tartásjel és a testszünetjel kombinációjával jelöltük.

A második táncrészletben (Ft.28.8b) a söprű nyelének cirokvéggel ellentétes végét az 2.2 ábrán bemutatott módon a nyélre illesztett ponttal jelöltük, a pont fölé írt irányjel értelemszerűen a nyél irányát mutatja a táncos frontjához képest.

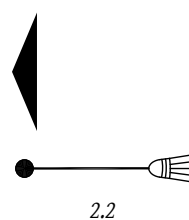
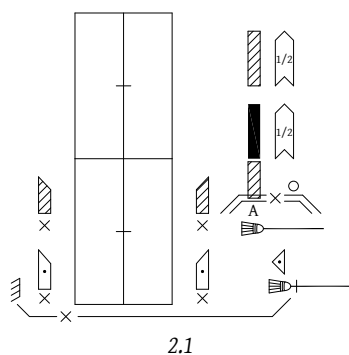
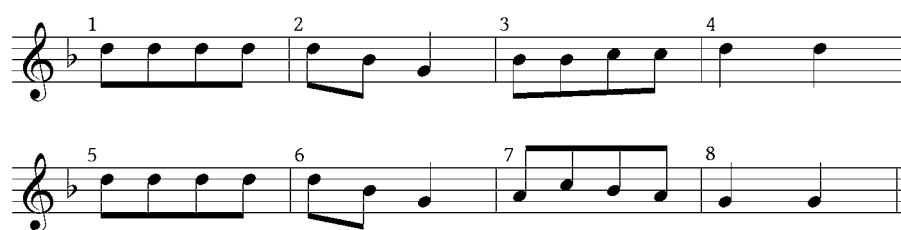
Silent film footage shot at the venue of dance No. 1, the dancer being the same. Emma Lugossy put to paper on the field research that the dance was passed down in the family from grandfather to father, from father to son. József Fazekas learnt a fixed form from his father. The belated start of the camera missed the beginning of the dance.

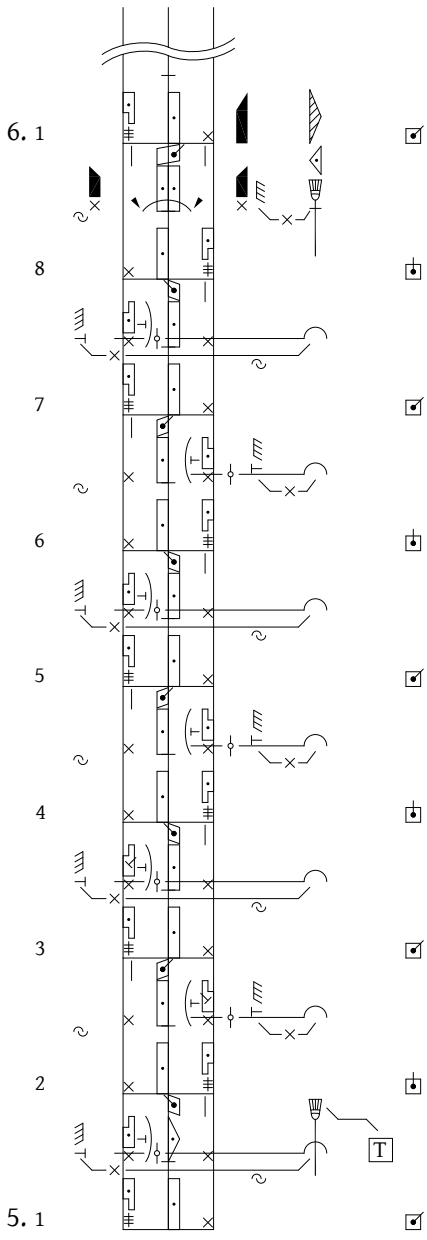
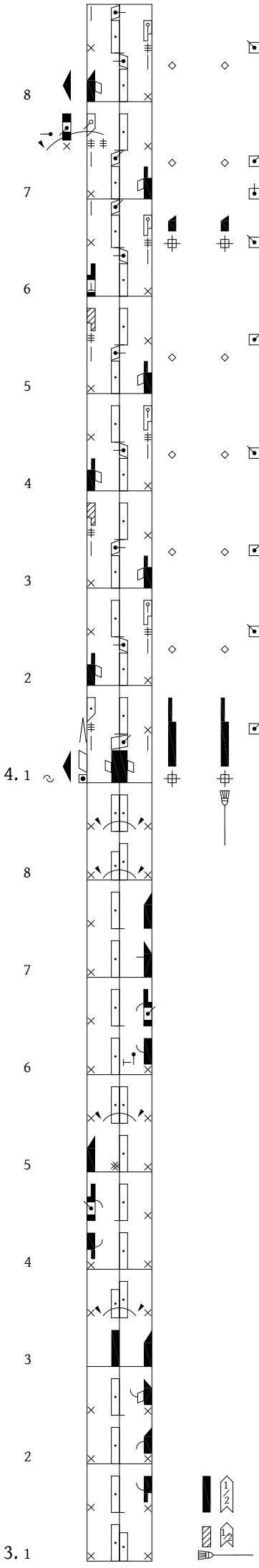
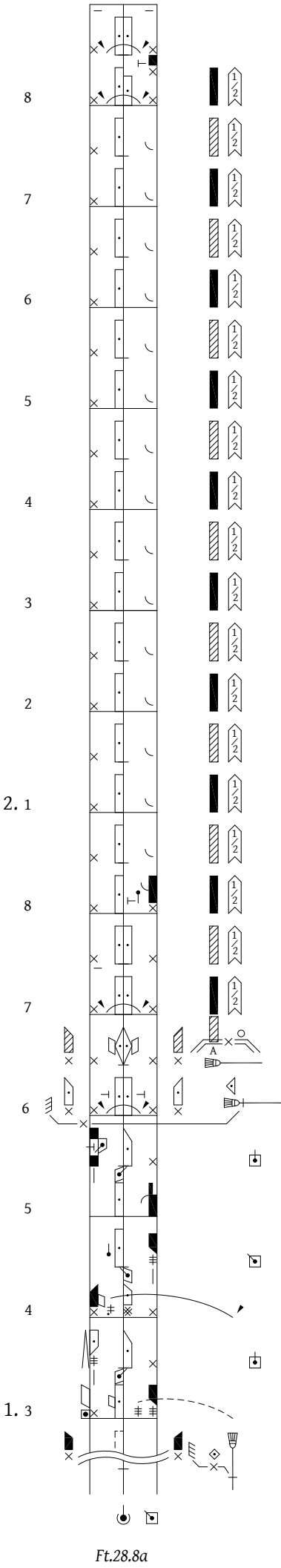
The dance was accompanied by the local Gypsy band, the tune was put down by István Volly on location, transposed to g^1 , in 2/4 time, without text or tempo indications. The tune is a variant of the widely known children's game melody of twin-bar structure with the text incipit “Hess légy, ne szállj rám” [Shoo, fly! Keep off me] (Kodály 1952, No. 285). The musicians are not visible in the footage, nor are any indications of the synchrony of dance and music. When synchronizing the music and the dance, it was presumed that the heel-clicking that ended a sequence of motifs coincided with the musical cadences.

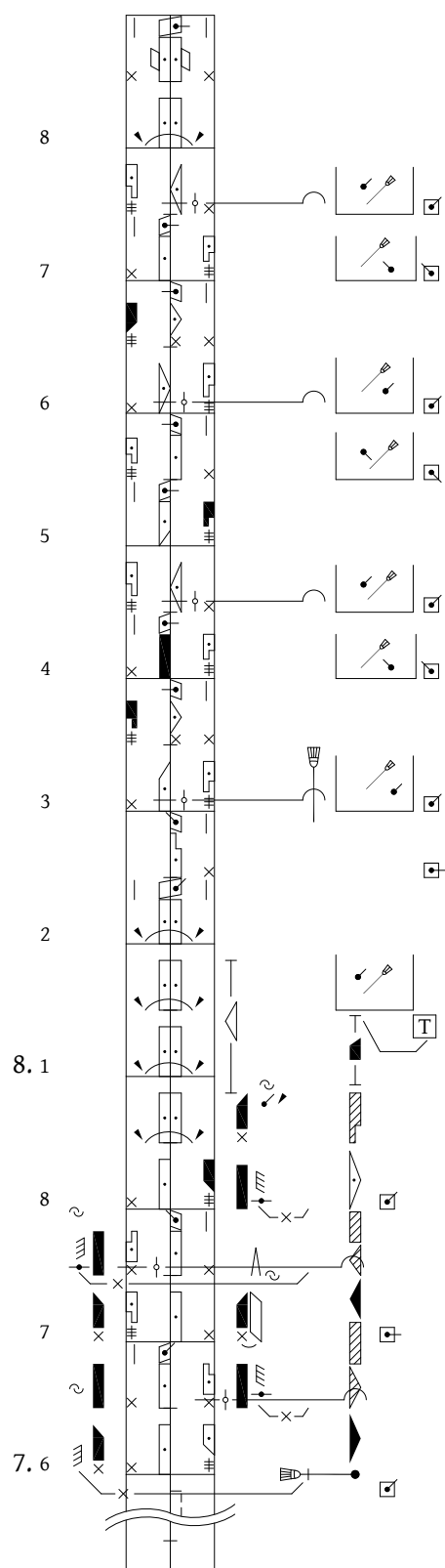
The dancer handled the broom most diversely. In the first section (Ft.28.8a) he lifted the implement with both hands above his head as Fig. 2.3 proves, and he rotated it in this position throughout eleven measures. From the second half of strophe 2 he let down the broom in front and from the onset of strophe 3 he shuttled the end of the broomstick – broomcorn resting on the ground – from one hand into the other under his leg, as indicated in frame 2.4. The first dance fragment (Ft.28.8a) is broken off in measure 9 of strophe 3. At the beginning of the second dance excerpt (Ft.28.8b) while swinging a leg widely, he made “stitches” under his leg with the broom held with one hand above the corn, leading the object with the stick end from one hand to the other. Then he threw the broom on the ground and jumped to and fro over it. A moment of the jumping motif is shown in frame 2.6. József Fazekas ended his dance with a heel click, and the last frames show him bowing towards the camera.

Adopting the notation in Fig. 2.1, in measure 6 of strophe 1 of the dance tune the dancer is shown lifting the broom into side middle in front of his body and grabbing the stick above the corn with his left hand, then lifting the broom with both hands above his head. From measure 8 of the first strophe to the end of the second strophe he rotated the broom around the longitudinal axis with his left hand. According to measure 1 in Fig. 2.1, the starting position of the broom is indicated by the place high direction of the edge identified as “A”. The rotation of the broom around its longitudinal axis is notated – as can be seen in measure 2 of Fig. 2.1 – by changing the direction of the edge to place low, then back to place high, using the sign for forward somersault. While rotating the broom with the left hand, the right hand holds the broom as well. The right-hand hold is indicated as a sliding grab-hold with the combination of the double carrying sign and a body hold sign.

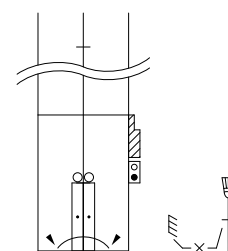
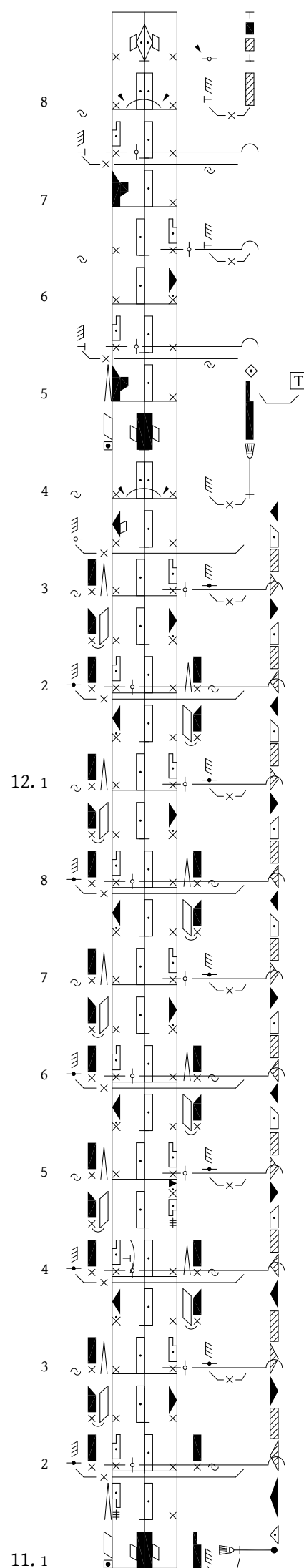
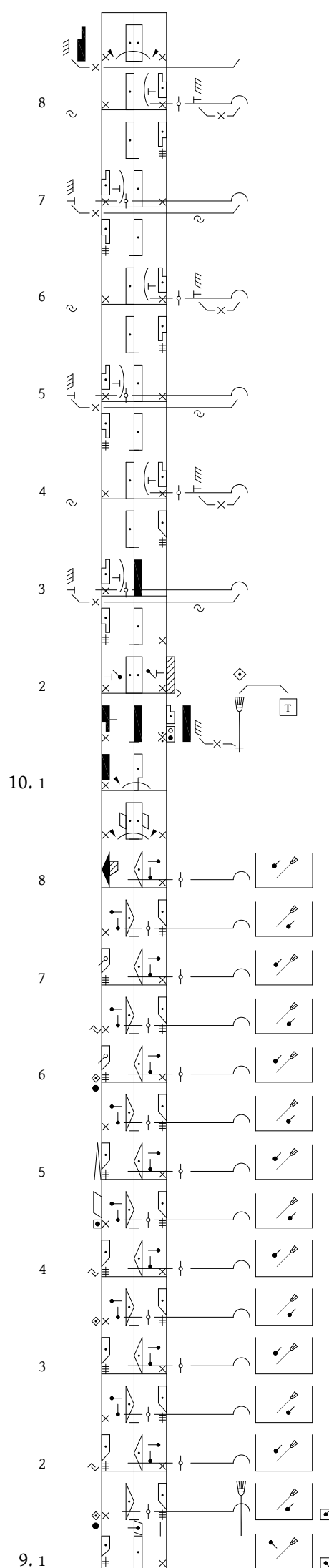
In the second dance excerpt (Ft.28.8b) the top end of the broom-handle is marked by a dot like in Fig. 2.2. The direction sign above the dot on the broomstick end indicates the direction of the broomstick as compared to the dancer's front.







Ft.28.8b



3. „Verbunk gyertyával” – Halászi (Moson)

Kanásztánc • Kanásztánc

Táncolta	Mátyás József (73 éves/years)	Dancer
Zenész	Banyák Pál primás/leading violinist (1882, Sikabony)	Musician
Gyűjtők	Jámbor Márta, Litresits Mátyás, Martin György, Pesovár Ernő	Researchers
A gyűjtés időpontja	1955. október 16.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Avasi Béla	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.254.3; Tit.1433; AP.5482h, AP.5483a	Archive IDs

A táncról a halászi iskolaudvaron készült néma filmfelvétellel. Mátyás József a 3.1-3.4 fotók szerint három, egymástól megközelítőleg egyenlő távolságban a földre helyezett égő gyertya körött és fölött táncolt. A tánc kezdetekor a kamerával szemben állt, két karját teste mellett, alap mélyben tartotta.

A táncot szóló hegedű kísérte, a filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel is készült. A cigányprimás hatszor játszotta el a dallamot, a harmadik strófa kivételével valamennyit a második dallamrész ismétlésével. A dallam első három strófáját ♩ = 114-116 tempóban, majd a negyedik strófától felgyorsítva még háromszor ♩ = 146 tempóban. Dallamtípus: Paksa 66, „Kalapom szememre vágom”.

A felvétel rögzítette a primás játékát is, a képen ugyancsak megjelenik a hangfelvételt készítő, magnetofont kezelő gyűjtő, Jámbor Márta is. A tánc és a zene szinkronjára utaló külön jelzést nem látható, azonban a szinkron a zenész játékának megfigyelése, valamint a tánczörejek alapján egyértelműen megállapítható. A filmfelvétel a zenész játékával egy időben indult, a táncos a dallamhoz képest egy ♩ -del később kezdte meg verbunkját.

A táncot teljes terjedelmében mutatjuk be, a korábbi kiadások csak a tánc egy részletét, a második strófa ismétlésétől a negyedik strófa ismételt részének végéig mutatták be. A részletet azonban nem az eredeti szinkron szerint közölték, kezdetét a dallam elejéhez igazították. A már megjelent lejegyzések mind térbeli, mind ritmikai tekintetben számos helyen eltérnek az itt közreadott partitúra megfelelő részétől.

Mátyás József a tánc kezdetekor a gyertyákat napirányban járta körbe, jobbra fordulgatva lépett át minden egyes gyertya fölött. A harmadik gyertyát elérve a kört ellentétes irányban is eltáncolta, ennél a körjárásnál azonban már nem haladt át a gyertyák fölött. A harmadik körnél továbbra is napiránnyal ellentétesen haladt, és ismét jobbra-balra fordulgatva lépte át a gyertyákat. A negyedik kört ismét napirányra változtatta, és a tánc során a körzés ezen irányát már meg is tartotta. Az ötödik körben jobbról és balról kerülgette a gyertyákat, a hatodik kör előadásakor a 2. gyertyánál leállt, majd a zene tempóváltását követve gyorsabb táncba kezdett. A hetedszeri körben haladásakor egy-egy gyertyához érve attól – a kör középpontjához képest – eltávolodott, majd a gyertyához visszatért. A nyolcadik körnél a 2. gyertyát átlépve és épp elhagyva azt a sarkával feldöntötte, majd szinte közvetlenül utána a 3. gyertyát ugyancsak feldöntötte. Ettől kezdve már csak az 1. gyertya körül táncolt, azt kerülgette és lépte-ugorta át, végül a zene lehúzásával leállt.

The silent film was shot in the courtyard of the Halászi school. As photos Nos. 3.1-3.4 show, József Mátyás danced between and over three burning candles placed on the ground more or less at equal distances. At the beginning he stood facing the camera, his arms kept by his side in place low direction.

The dance was accompanied by a solo fiddle recorded simultaneously with the shooting. The Gypsy fiddler played the tune six times, repeating the second period of each strophe except for strophe 3. The tempo of the first three strophes is ♩ = 114-116, the next three accelerating to ♩ = 146. The tune type is: Paksa 66, “Kalapom szememre vágom” [I pull my hat over my eyes].

Throughout the footage Gypsy band leader is clearly visible, and so is the researcher Márta Jámbor to record the music. There is no separate mark of the synchrony of music and dance, but it could be established by observing the playing of the violinist and the noises of dancing. The fiddler started simultaneously with the camera, but the dancer started a ♩ later.

The dance is presented in full; earlier, only a segment – from the repetition of strophe 2 to the end of the repeated period of strophe 4 – was published. However, it was synchronized differently, the segment being adjusted to the beginning of the tune. Besides, the published section deviates from the corresponding part of our transcription spatially and rhythmically.

At the beginning József Mátyás walked round the candles clockwise, stepping over each candle turning right. After the third candle, he traced the same circle in the opposite direction, but not stepping over the candles. The third circle was also done counter-clockwise, stepping again over the candles turning right and left. For the fourth circle he moved clockwise again, keeping this direction of circling to the end. In the fifth circle he went past the candle from right and left, while for the sixth circle he stopped at candle 2 and as the music changed tempo, he started a faster dance. In the seventh circle he moved away from each candle in radial direction and returned to it. In the eighth circle he stepped over candle 2 and knocked it down with his heel, and right after that he knocked over candle 3. From then on he only danced, stepped, jumped around candle 1, till he stopped with the musical cadential gesture.

A lejegyzés korábbi és rövidebb változata (Tit.281; Lányi Ágoston) megjelent:

A former and shorter version of notation (Tit.281; Ágoston Lányi) was published in:

- Pesovár Ferenc (1969): Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa. *Táncstudományi Tanulmányok 1967-1968*, 125.
 Quittner János (1973): *Eredeti magyar népi táncok VIII. Csallóköz táncai*. Osvetovy Ustav, 24-31 [SZÖVEGES/TEXTUAL]
 Takács András (2000): *Csallóközi néptáncok*. Kalligram, 80-87.



3.1



3.2



3.3



3.4

Figure 3.1 is a complex diagram illustrating a sequence of 14 steps, labeled 2 through 14, arranged vertically. Each step consists of a grid of symbols (dots, crosses, triangles, etc.) and a small diagram to its right. The diagrams show various geometric shapes and paths, including circles, lines, and arrows. The sequence is labeled 3.1 at the bottom left.

6

5

4

3

2

5.1

14. ||

13

12

11

10

9

8

4. ||: 7

4. ||: 7

14 :||

13

12

11

10

9

8

5. ||: 7

14

13

12

11

10

9

8

5. 7

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

6. 1

14 :||

13

12

11

10

9

8

6. ||: 7

4. Söprútánc – Mihályi (Sopron)

Táncolta	Pandúr Sándor (1905)	Dancer
Zenészek	Horváth Rudolf prímás/leading violinist (1925, Mihályi), Nyári Dezső másodprímás/second violinist (1921, Alsóság), Baranyai János „Csimpa” nagybőgős/double-bass player (1900, Beled), Horváth Jenő cimbalmos/cymbalist, Sárközi Antal „Pukka Tóni” sípos (klarinétos)/clarinetist (1903, Beled)	Musicians
Gyűjtők	Gábor Anna, Hajdú András, Martin György, Pesovár Ernő	Researchers
A gyűjtés időpontja	1956. május 12.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincez András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.289.3; Tit.1436; AP.6547i; Jkv.146; Mgt.1617A9	Archive IDs

A táncot a mihályi iskola udvarán rögzítették némafilmre, a felvételen csak a táncost látjuk. A tánc kezdetén Pandúr Sándor jobb kezében a ciroksöprű nyél felőli végét tartotta, a megközelítőleg elől mély irányú söprű cirokvégét maga előtt a talajra helyezte.

A cigányzenekar a kísérő dallamot ismétlés nélkül nyolcszor ugrós tempóban (♩ = 120-132), majd kétszer felgyorsítva (♩ = 160-176) játszotta el. A táncot lehúzással zárták, a kíséret ritmusa *esztam*. Dallamtípus: Paksa 75, „Elment Szent Péter Rómába”. A tánc zenei szinkronját a dallamstrófák kezdetét jelző beütések alapján lehetett megállapítani. Az első beütés a második strófa elején jelenik meg, majd a filmen a beütések még nyolcszor, 16 ütemes szakaszonként követik egymást.

A tánc strófaként általában két részből állt, a táncos a strófa első felében az egy lábra érkező támasztékismétlő ugrások közben gesztuslábát a két részsút elől vagy oldalt-elöl irányba lengetve érintette meg a talajt, a másodikban a söprűt a lába alatt egyik kezéből a másikba adogatta át. A lengetők alatt előfordult (például az 5. és a 6. strófában), hogy a söprű cirokvége nem támaszkodott a talajra, hanem a talajt az ugrásoknak megfelelően ütemesen elhagyta, majd újra megérintette. A láb alatti átvétel során a táncos a söprűt a 4.2 fotó szerint általában elemelte a talajról, de annak megközelítőleg elől mély irányát megtartotta.

A megemelkedett tempójú tizedik dallamstrófa 7. ütemében Pandúr Sándor a bal lába alatt a bal kézről a jobb kezébe igyekezett átvenni a seprűt, de a fogást elvétette, és a söprű a földre esett. A táncos leállt, lehajolt, a söprűt jobb kézzel fölvette a földről, majd felegyenesedve a strófa 10. ütemétől folytatta a söprű láb alatti átvételét. Táncát a dallam végeztével fejezte be, és elhagyta a tánc helyszínét.

The dance was filmed in the courtyard of the Mihályi school without sound, throughout the footage only the dancer is seen. At the beginning of the dance Sándor Pandúr held the broom near the stick end in his right hand, the broomcorn part placed on the floor in front of him in forward low direction.

The Gypsy band played the tune without repetition eight times in *ugrós* tempo (♩ = 120-132) and twice accelerated (♩ = 160-176). The tune was closed with a cadential gesture, the rhythm of the accompaniment was *esztam*. Tune type: Paksa 75, “Elment Szent Péter Rómába” [St Peter went off to Rome]. The music could be synchronized onto the film from the hand markers at the beginning of a strophe. The first marker appeared at the beginning of strophe 2 and was repeated eight times after each 16-measure section.

Usually the dance was divided into two parts in each strophe. In the first part, while performing the support-repeating springs arriving on one leg, the dancer contacted the floor swinging his leg into the two forward diagonals or sideward-forward directions. In the second part, he passed the broom from one hand to the other under his leg. During the swinging gestures (e.g. in strophes 5 and 6) the end of the broom was not always supported on the floor but left it rhythmically with the springs, then contacted it again. When passing the broom from one hand to the other under the leg, the dancer usually lifted the broom off the floor as in Fig. 4.2, but its approximately forward low direction was kept.

In measure 7 of the accelerated strophe 10 Sándor Pandúr tried to shift the broom from the left to the right hand but missed the grab and dropped the broom. He stopped, bent, picked it up with his right hand, stood up and resumed passing the broom under his leg at measure 10 of the same strophe. He ended with the end of the music and left the venue.



4.1



4.2



4.3

$\text{♩} = 120-132$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

simile

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

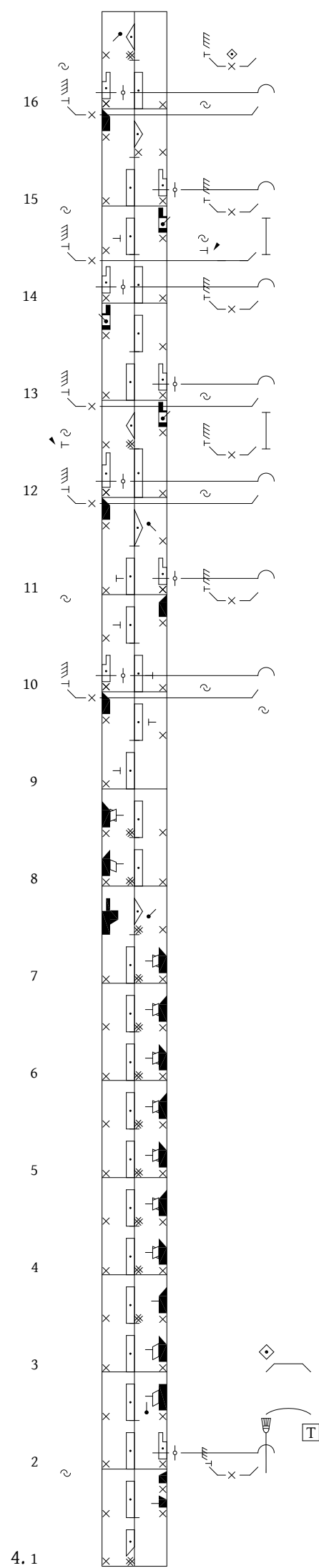
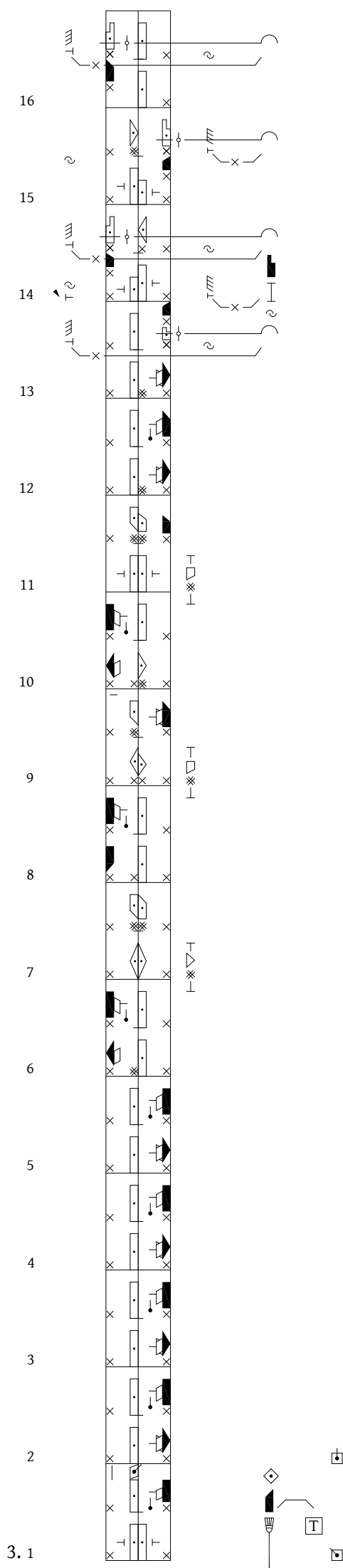
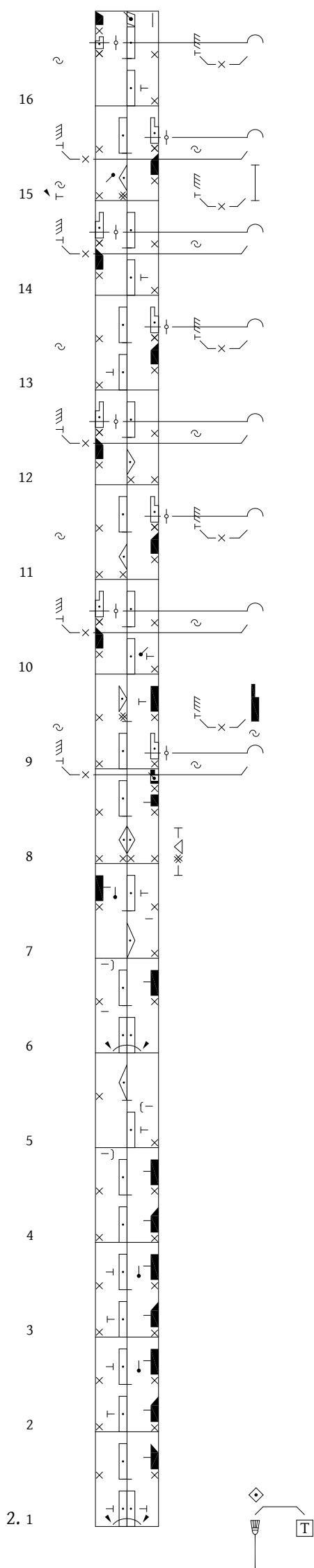
4

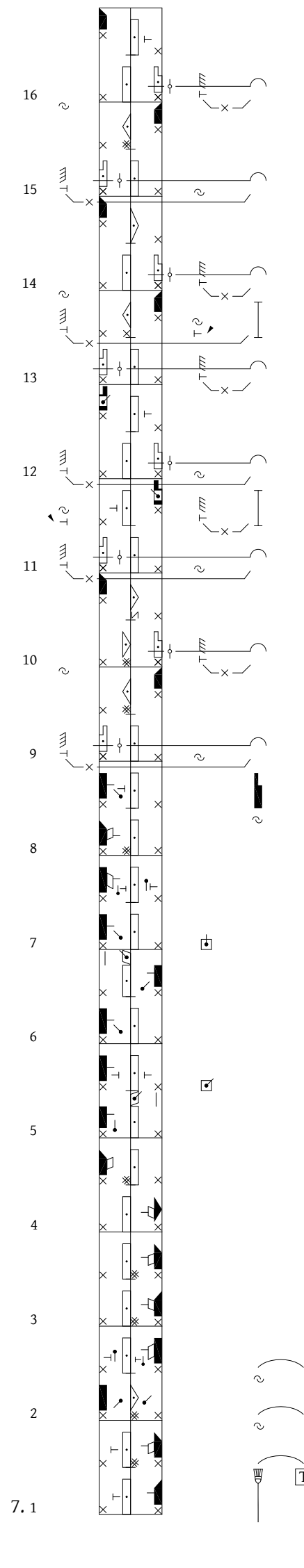
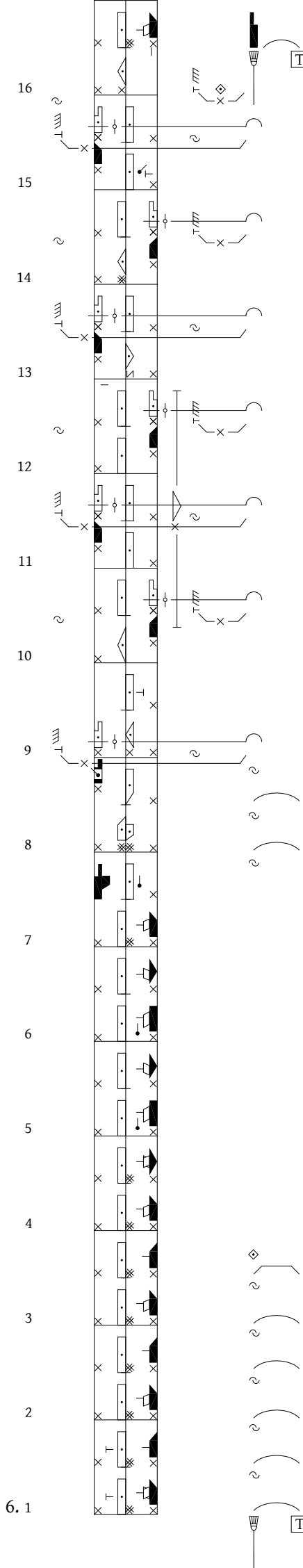
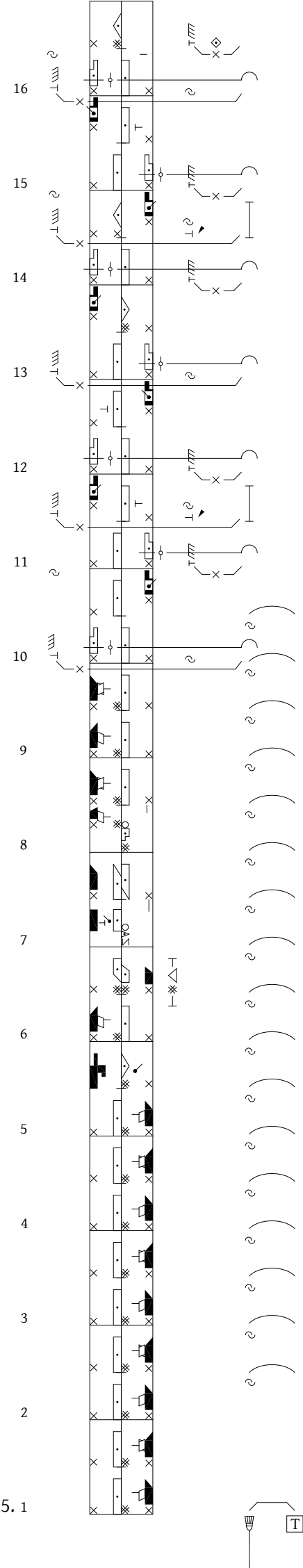
3

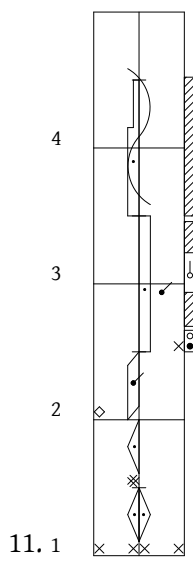
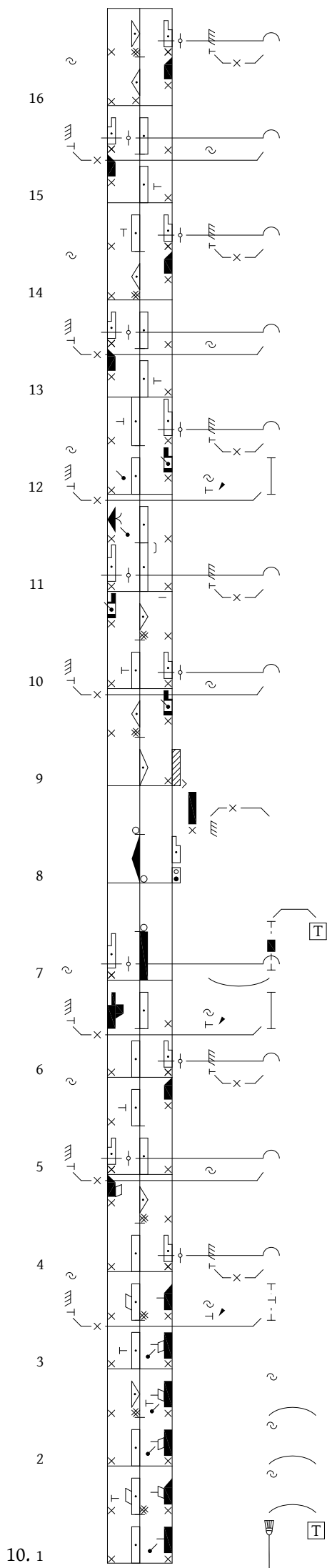
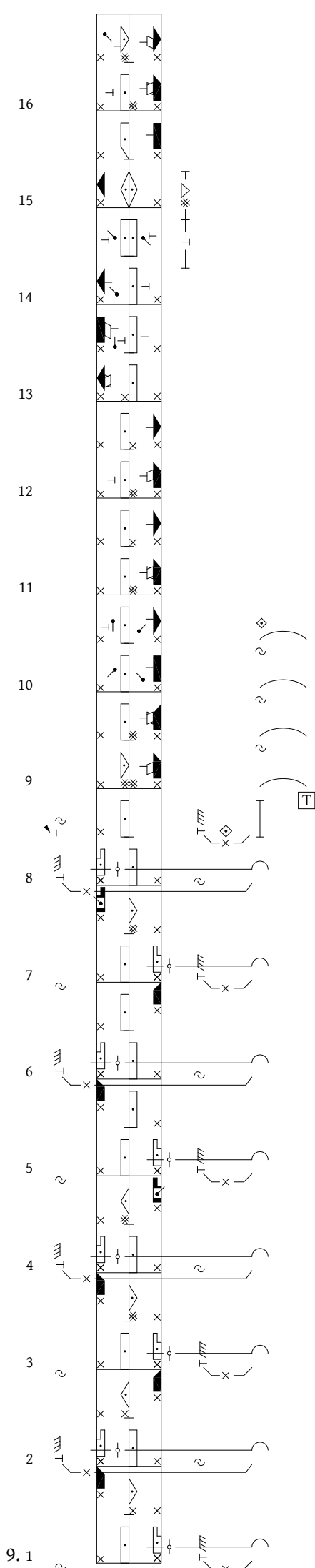
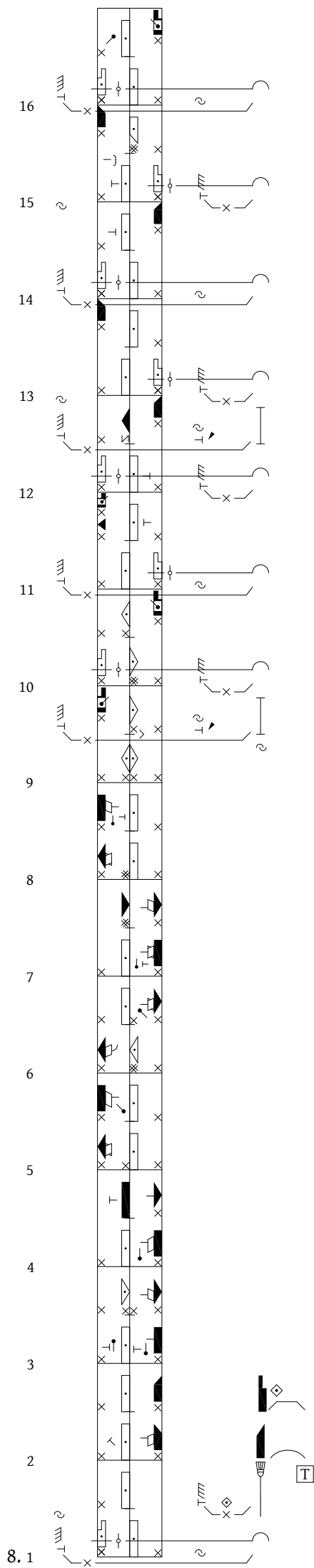
2

1. 1

T







5. Söprútánc – Páli (Sopron)

Táncolta	Szalai Gyula (62 éves/years)	Dancer
Zenészek	Áder István primás/leading violinist (1919, Potyond), Nagy Jenő kontrás/kontra player (1906 Kistata), Varga József nagybőgős/double-bass player (1920, Bogyoszló), Áder Lajos cimbalmos/cymbalist (Potyond)	Musicians
Gyűjtő	Gábor Anna	Researcher
A gyűjtés időpontja	1955	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.259.3; Tit.1435	Archive IDs

Szalai Gyula söprútáncáról Bogyoszlón, szabad térben készítették néma filmfelvételt. A felvétel háttérében, a nézők között megfigyelhető a táncot kísérő négytagú zenekar.

A filmezéssel egyidejűleg sem hangfelvétel, sem helyszíni zenei lejegyzés nem készült. A primás és a brácsás vonózáának aprólékos megfigyelése és elemzése nyomán azonban úgy véltük, hogy a kísérődallam az „Elment Szent Péter Rómába” szövegkezdetű, 2/4-es metrikai szerkezetű, négy-soros, 16 ütemes, esztam ritmussal kísért ugrós dallam lehetett. Két helyi szakember, Palenik József és Schwarczkopf Gyula terepkutatásai ezt a feltételezést megerősítették. Dallamtípus: Paksa 75, „Elment Szent Péter Rómába”. Két említett segítőnknek köszönhető a zenészek életrajzi adatainak feltárása is.

A primás játéka alapján állapítottuk meg a tánc és a zene szinkronját is. Megfigyelésünk szerint a felvétel elején a primás a periódusváltást, az első dallamstrófa 9. ütemének kezdetét erőteljesebb vonózással emelte ki, melynek egyben enyhe, de dinamikus térdhajlítással is hangsúlyt adott.

Szalai Gyula maroksöprűvel a kezében a kamerának háttal, a zenekar felé fordulva kezdte meg táncát az első strófa 7. ütemében. A strófa 14. ütemében a kép jobb oldalán álló férfi feltehetőleg arra figyelmeztette a táncost, hogy forduljon a kamera felé. A táncos ekkor leállt, majd a kamera felé irányulva táncolt tovább. A harmadik strófa 2-3. ütemében ismét a zenekar felé fordult, de a következő ütemben megállt és instruálta a zenészeket. Kézmozdulatai alapján feltehetőleg a tempó csökkentését kérte. Itt az első táncrészlet (Ft.259.3a) felvétele megszakadt. A következő táncrészletben (Ft.259.3b) mintegy háromütemnyi tánc után a zenekar állt le, leállásukat a táncos követte. Ezt a rövid részletet nem közöljük, a korábbi publikációk is kihagyták. A lejegyzést a harmadik táncrészlettel (Ft.259.3c) folytatjuk, amelynek kezdetén a táncos már táncolt. A szinkront ekkor is meg tudtuk határozni, de a kihagyott dallamstrófák számát nem. A számozást a 4. strófával folytattuk.

Az első táncrészlet (Ft.259.3a) alatt a táncos a söprút változatos módon kezelte: egyik kezéből a másikba dobta vagy vette át, az eszközt kezében tartva a két kezét taps-szerűen összeütötte, a söprút a lába alatt átkapkodta, esetenként hosszanti tengelye mentén forgatta, és a táncot egy-egy csizmára csapással díszítette. A harmadik táncrészletben (Ft.259.3c) az ötödik strófa kezdetétől az eszközhasználat kissé háttérbe szorult, és Szalai Gyula változatosabb lábfigurákat adott elő. A felvétel az ötödik strófa 15. ütemében megszakadt.

Az 5.1 ábra szerint jelöltük a függőlegesen (alap magas irányban) tartott söprút hosszanti tengelye menti forgatását. A forgatást a táncos a csuklója meghajlításával, az egyik kézből a másikba átadás közben hajtotta végre.

Gyula Szalai's broom dance was recorded on silent film in the open in Bogyoszló. In the background the four accompanying musicians can be seen clearly among the onlookers.

The sound was neither recorded nor written down on the spot. A thorough examination of the bowing of the band leader and viola player, however, suggests that the tune was the four-line 16-measure *ugrós* tune in 2/4 meter accompanied in *esztam* rhythm, with the incipit “Elment Szent Péter Rómába” [St Peter went off to Rome]. The field researches of two local specialists, József Palenik and Gyula Schwarczkopf have substantiated this assumption. Tune type: Paksa 75, “Elment Szent Péter Rómába” It is to the credit of the mentioned experts that the biographic data of the musicians are also known.

The synchrony of the dance and music was identified on the basis of the first fiddler's playing as well. We have found that in the initial part of the recording the fiddler stressed the change of periods – the beginning of measure 9 of strophe 1 – with a more emphatic bowing and small but dynamic bending of his knees.

Holding a besom in his hand Gyula Szalai began his dance facing the band in measure 7 of strophe 1, with his back to the camera. In measure 14 of the same strophe, the man on the right presumably warned the dancer to turn towards the camera. The dancer stopped, then continued his dance facing the camera. In measures 2-3 of strophe 3 he turned again to the band and stopped in the next measure, to give instructions to the musicians. His hand gestures suggest he asked them to slow down. The filming of the first dance section (Ft.259.3a) is interrupted here. The next dance sequence (Ft.259.3b) of about three measures in length ended with the band stopping, and then the dancer stopped, too. This short part is omitted here, just as in earlier publications. The transcription of the dance continues with the third section (Ft.259.3c) at the onset of which Szalai was already dancing. Synchrony can be established, but the number of omitted strophes cannot, so strophe numbering continues with 4.

In the first part (Ft.259.3a) the dancer handled the besom variously: he threw or passed it from one hand to the other, holding it in one hand he imitated clapping, swiftly shuttled the besom under his leg, sometimes rotated it around its longitudinal axis and ornamented the dance by hitting his boots now and then. In the third sequence (Ft.259.3c) the use of the prop was somewhat less accented from strophe 5 while Szalai performed more intricate leg motifs. The recording is interrupted in measure 15 of strophe 5.

Rotating the besom held vertically (in place high direction) along the longitudinal axis is transcribed as in Fig. 5.1. It was rotated by folding a wrist when passing the besom from one hand into the other.

Az alább hivatkozott két korábbi, egymással formailag megegyező partitúra-publikációban a tánc az első (Ft.259.3a) és harmadik (Ft.259.3c) részletét külön-külön, 16 ütemes szakaszokra bontva közölték, a részek kezdetét az 1. ütemhez igazították. A korábbi közlésekhez dallamot nem mellékeltek. A szinkronon túl a korábbi notáció plasztikailag és ritmikailag is eltér az itt megjelent lejegyzéstől.

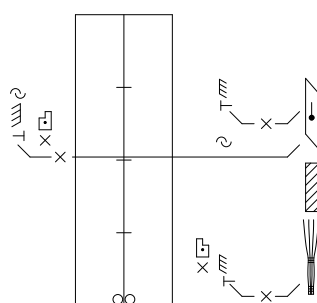
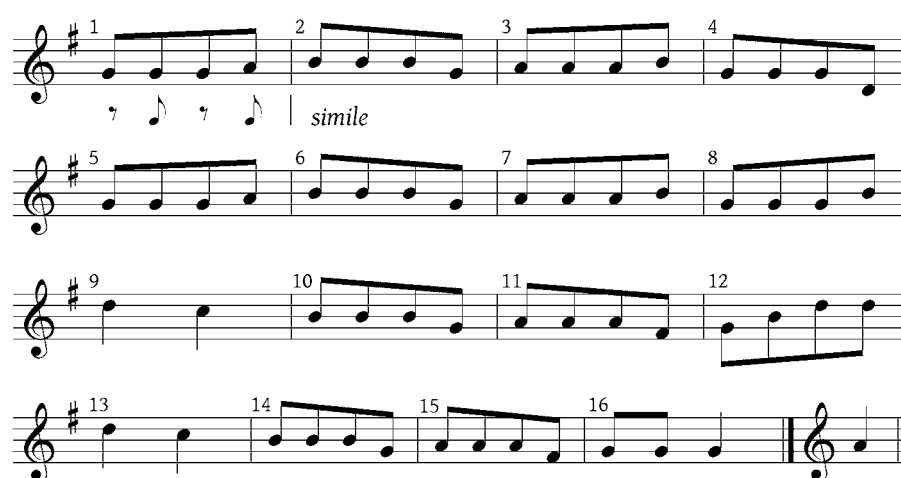
The below cited two, formally identical dance scores published earlier the first (Ft.259.3a) and the third section (Ft.259.3c) of the dance were presented separately in 16-measure segments, the start of the dance adjusted to measure 1, and there was no music attached. Beyond the lack of synchrony the former score differs spatially and rhythmically from the score published here.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.771; Lányi Ágoston) Pér helységnévvel megjelent:

A former version of notation (Tit.771; Ágoston Lányi) with village name Pér was published in:

Pesovár Ferenc (1969): Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa. *Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968*, 124.

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szőlőtáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptánc-hagyományok*, Zeneműkiadó, 167–168.



5.1



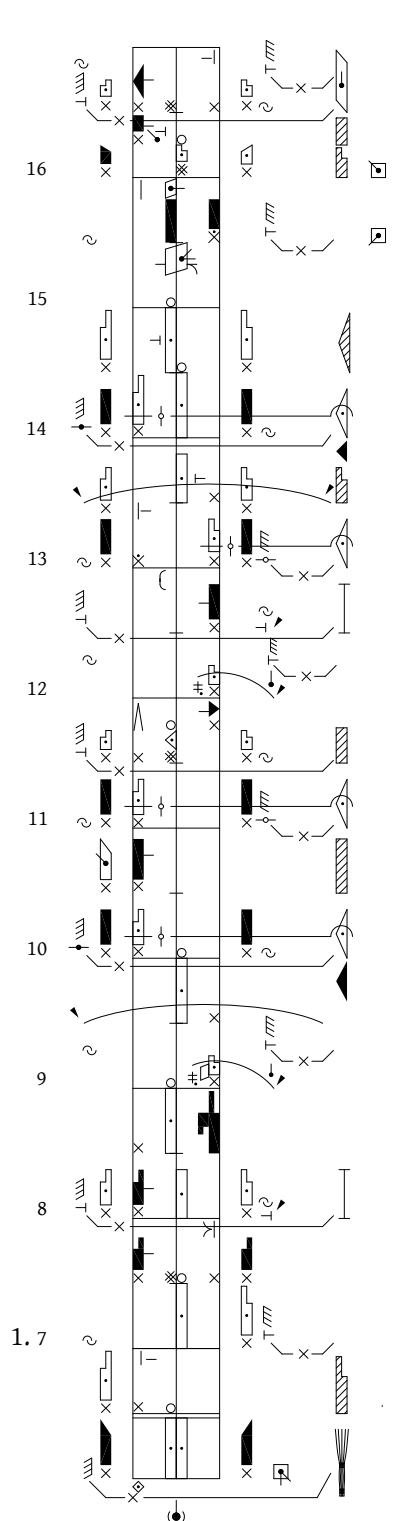
5.2



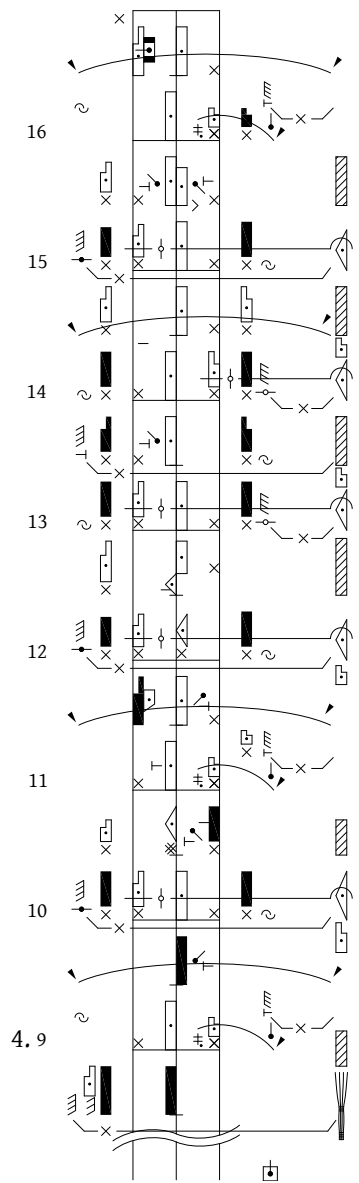
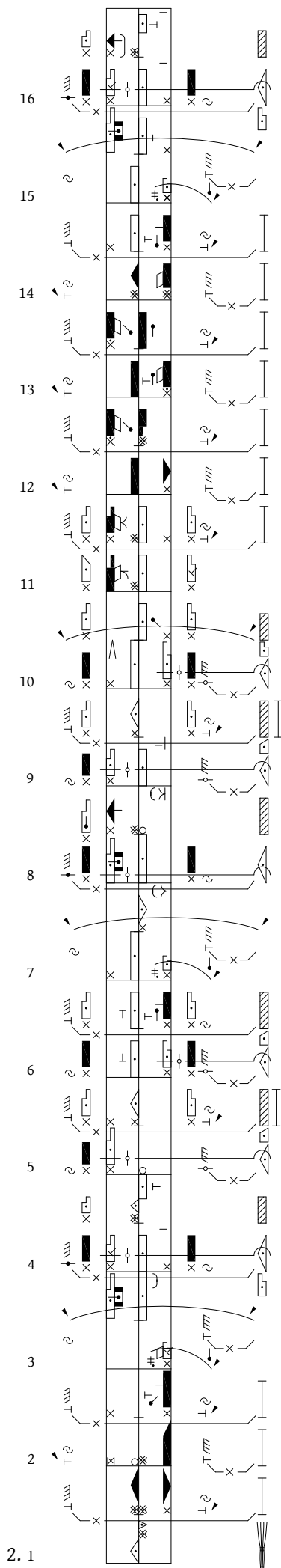
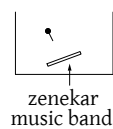
5.3



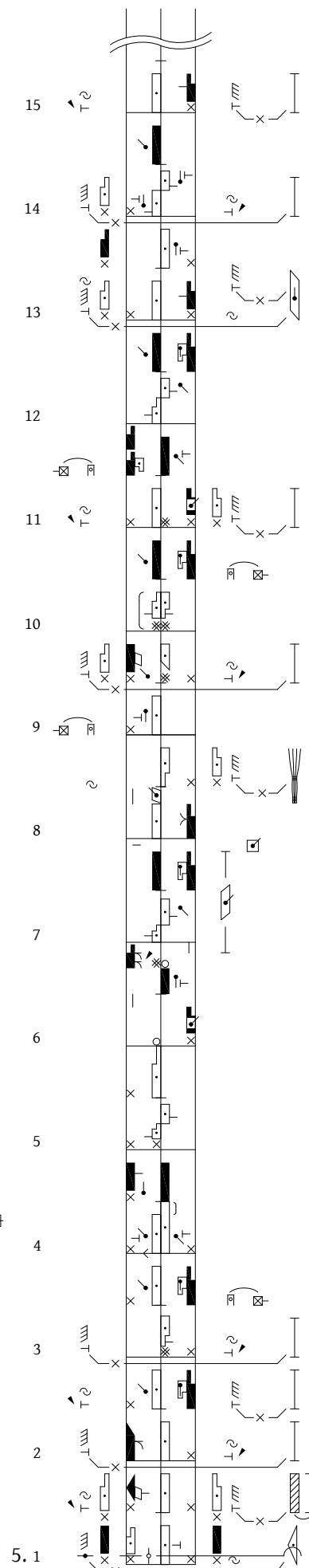
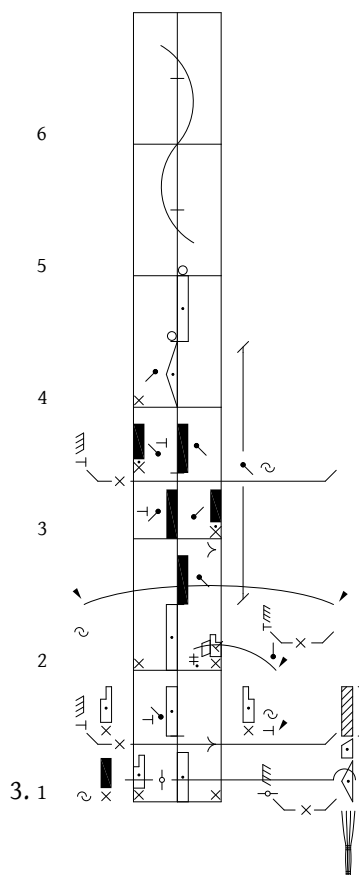
5.4



Ft.259.3a



Ft.259.3c



6. „Dus” – Rábatamási (Sopron)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Tálas József (48 éves/years)	Dancer
Zenészek	Horváth Rudolf primás/leading violinist (1925, Mihályi), Horváth József kontrás/ <i>kontra</i> player (1928, Mihályi), Jónás Flóri kontrás/ <i>kontra</i> player (1925, Bakonytamási), Baranyai János „Csimpa” nagybőgős/double-bass player (1900, Beled), Sárközi Antal „Pukka Tóni” sípos (klarinétos)/clarinetist (1903, Beled)	Musicians
Gyűjtők	Gábor Anna, Kiss Márta	Researchers
A gyűjtés időpontja	1955	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.256.12a; Tit.1434	Archive IDs

A táncot a rábatamási búcsú alkalmával, szabad térben vették némafilmre. A táncot egy primásból, két kontrásból, egy klarinétosból és egy bőgősből álló cigányzenekar kísérte. A táncról készített felvételen csak a primás, az egyik kontrás és a bőgős látható (a film egyéb részein esetenként a teljes zenekar is feltűnik).

A táncsal egyidejűleg hangfelvétel nem készült, a feltételezett és itt közölt kísérődallamról a helyszíni filmjegyzőkönyvben csak vázlatos lejegyzést találtunk Martin Györgytől. Dallamtípus: Paksa 62, „Ezt a kislányt ne vedd el, ne vedd el”. A tánc zenei szinkronja a második dallamstrófa utolsó sorára a képen megjelenő primás és kontrás játéka alapján valószínűsíthető. Martin György a *Magyar táncstípusok és táncdialektusok* című könyvében a táncfolyamatot a dallam 12 ütemes szerkezete szerint tagolta, a tagolás az itt megállapított szinkronnak megfelelt, de magát a dallamot a tánchoz nem mellékelte. A korábbi tánclejegyzés mind plasztikailag, mind ritmikailag számos helyen eltér az itt közreadott lejegyzéshez képest.

Tálas József a táncter jobb szélén, szinte a nézők között lentcsapó motívummal kezdte meg táncát, majd gazdagon variált háromlépés, futó, sarkazó, ejtő-emelkedő mozdulatpárból álló motívumokból építette fel. Az első strófa végén és a második strófa alatt meg-megállva, majd ismét nekiiramodva haladt a táncter közepére, a zenészek elé úgy, hogy végig a kamera felé táncolt. A harmadik strófa közepén a zenészek felé fordult, miközben behajlított jobb karjának erőteljes, test felé indított mozdulataival, ököbe szorított kézzel mintegy bízta a zenekart. A lelkesítőnek szánt kar-mozdulatokat a harmadik strófa 4-5. ütemében megismételte. A zenekar előtti kis kört leíró figurázás, a zenekartól kissé el, majd oda visszairányuló tánc után a negyedik strófa végén ismét a kamera felé fordult. Az ötödik strófa 9. ütemében a felvétel megszakadt.

The dance was recorded on silent film during the parish feast of Rábatamási. The dance was accompanied by a Gypsy band of a leading violinist, two *kontra* players, a clarinetist and a double-bass player. Only the fiddler, a *kontra* player and the bassist are visible during the dance (but sometimes the whole band appears elsewhere in the film).

The sound was not recorded. There is only a sketchy transcription of the presumed – and here adopted – accompanying tune in the on-the-spot film logbook put down by György Martin. Tune type: Paksa 62, “Ezt a kislányt ne vedd el, ne vedd el” [Don’t marry this young lassie, young lassie]. The synchronization of the music to the dance is based on the playing of the band leader and a *kontra* player as they appear in the film during the last line of strophe 2. György Martin in his book *Magyar táncstípusok és táncdialektusok* [Hungarian dance types and dialects] structured the score to follow the 12 measures of the melody, though the melody itself was not included in the score. The former dance notation differs both spatially and rhythmically from the score introduced here at several sections.

The dancer began dancing on the right with a boot-hitting motif almost among the onlookers, and built his dance from richly varied three-steps, fast stepping, heel touching, dropping-lifting motifs. From the end of strophe 1 and during strophe 2 he proceeded towards the middle of the dancing field in front of the musicians, stopping now and then, always dancing towards the camera. In the middle of strophe 3 he turned to the musicians, encouraging them as it were with dynamic movements of his contracted arm towards his body, hand in first. He repeated this sequence of stimulating arm movements in measures 4-5 of strophe 3, too. After performing a small circle in front of the band moving towards and away from them, he turned to the camera again at the end of strophe 4. In measure 9 of strophe 5 the recording was broken off.

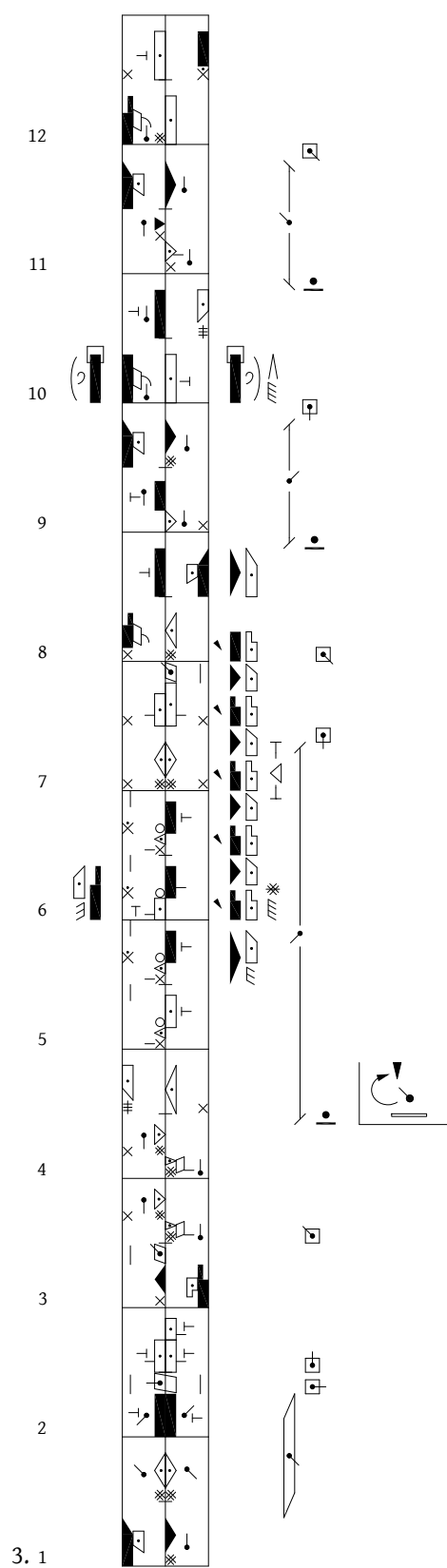
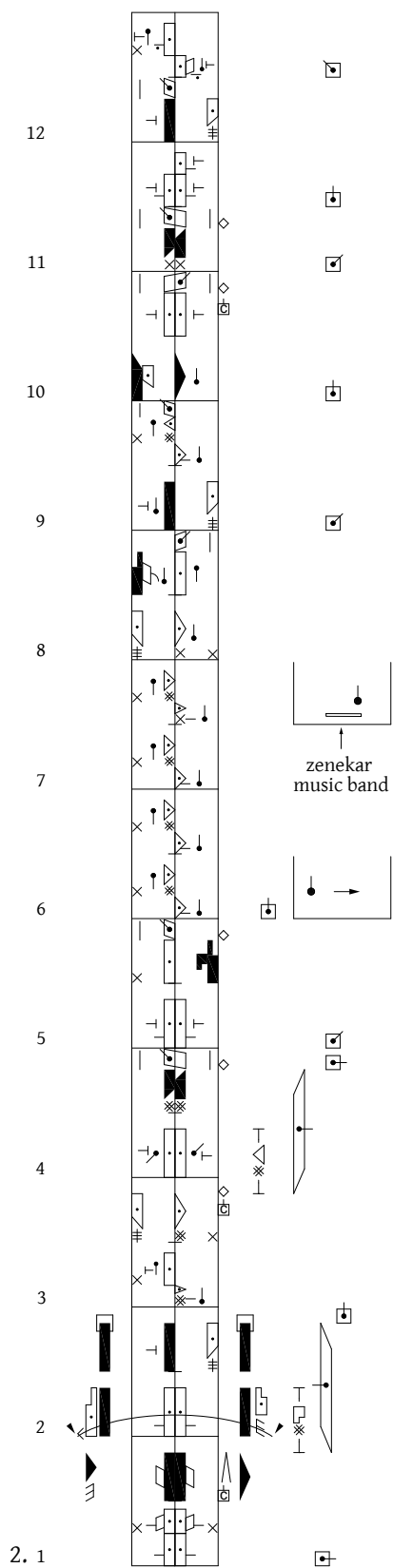
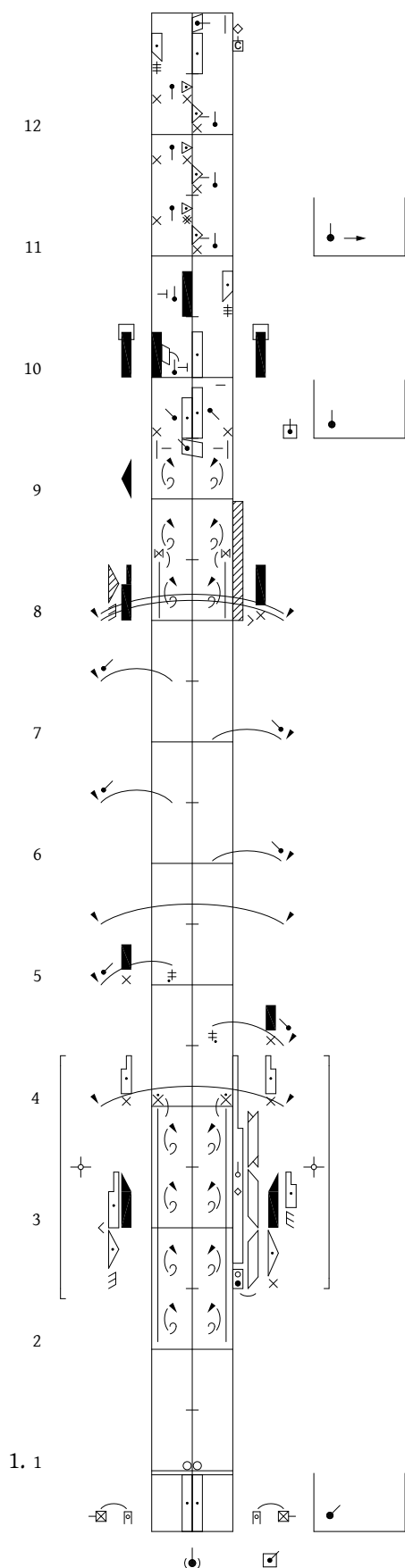
A lejegyzés korábbi változata megjelent (Tit.122; Lányi Ágoston):

A former version of notation (Tit.122; Ágoston Lányi) was published in:

Martin György – Pesovár Ernő (1963): Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, XII. 312–325. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]

Martin György – Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, 208–221. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]

Martin György (1970–1972): *Magyar táncstípusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, I. melléklet, IV. tánc [Appendix I, Dance IV].



12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

4. 1

9

8

7

6

5

4

3

2

5. 1



6.1



6.2



6.3

7. „Dus” – Szany (Sopron)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	László Ferenc (1923)	Dancer
Zenész	Szabó József „Ivac” tangóharmonikás/accordionist (1925)	Musician
Gyűjtők	Albán Tünde, Erdős Lajos, Katona György, Lengyelfi Miklós, Náfrádi László	Researchers
A gyűjtés időpontja	1951. november 30.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Olsvai [Vavrinecz] Imre	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.94.1a-c; Tit.1432	Archive IDs

László Ferenc táncáról feltehetőleg saját udvarán, a háza előtti keskeny járdán készítettek néma filmfelvételt. Kiinduló helyzetében a táncos a kamera irányától 1/8-nyit elfordulva állt, a 7.1 ábra szerinti T alakú járda két szárának találkozási pontjában. A *táncpartitúrák különleges jelölésmódjai* című fejezetünkben ismertetett konvenciótól eltérően a relatív „1”-es teret most nem a kamera irányultsága, hanem a táncot meghatározó környezet, a járda iránya (a T hosszanti szára) szerint állapítottuk meg. A film kezdő képsorai bemutatják a tangóharmonikást is (7.5 jelű kép).

A tánc kíséret dallamot Olsvai Imre a filmfelvételt követően, 1951. december 2-án a helyszínen, hallás után, g^1 -re transzponálva, 2/4-es ütemjelzéssel, tempójelzés nélkül, két énekelt strófával jegyezte le. Dallamtípus: Paksa 62, „Ezt a kislányt ne vedd el, ne vedd el”.

Sem az első (Ft.94.1a), sem a második (Ft.94.1b) táncrészletet vizsgálva nem találtunk olyan támpontot, amely alapján a két részlet zenei szinkronja meghatározható lenne. A támpontok hiányában a két táncrészlet kezdetét a strófák kezdetéhez igazítottuk. Az első táncrészlet (Ft.94.1a) a közölt szinkron szerinti negyedik strófa 5. ütemében megszakadt. A második táncrészlet (Ft.94.1b) felvétele egy másik kameraállásból folytatódott, feltehetőleg az operatőr a táncostól eltávolodott, hogy a kamera látószögét növelje. Felvétele a közölt szinkron szerinti nyolcadik strófa végén szakadt meg. A harmadik táncrészlet szinkronját (Ft.94.1c) a tánc zárlatához igazítottuk. Feltételeztük, hogy a táncos az utolsó strófát bokázóval zárta le, és a strófa zárata után lépett el a tánc helyszínétől. A megszakadt filmrészletek között eltelt időtartam nem állapítható meg. A kihagyásoktól függetlenül a dallamstrófákat folyamatosan számoztuk, így a tánc a 11. strófával zárult.

László Ferenc a táncot háromlépés, csapásoló és bokázó motívumokból építette fel, de számos helyen a szanyi dus általánosan ismert formuláitól igen eltérő jellegű, aránylag hosszan tartó, apró, keresztezett, vagy térdeit összeszorító lépésekből álló, előre-hátra haladó motívumokat is táncolt. A filmen megfigyelhető, hogy a táncos a közölt szinkron szerinti második strófa 6. ütemében a tangóharmonikás felé fordult. Kézmozdulatai alapján valószínűleg arra intette, hogy a tempót csökkentse, az erre fordított négy ütem alatt a tánc motívumaitól különböző, fent-lent lüktetésű, kis terpeszugrásokat adott elő.

The dance of Ferenc László was recorded on silent film, presumably in his courtyard, on the narrow pavement outside his house. His starting position was at the meeting point of the bars of the T-shaped pavement, turned away 1/8 from facing the camera (Fig. 7.1). Relative space 1 in this score is not the direction of the camera – as is otherwise customary (see chapter *Labanotation Glossary*) – but the direction of the longer bar of the T-shaped pavement, a main determinant of the dance. In the starting frames of the film an accordion player can be seen (see Fig. 7.5 below).

The dance tune was put down by Imre Olsvai after the recording, on 2 December 1951, transposed to g^1 in 2/4 time, without tempo indication. Two sung strophes were also written down. Tune type: Paksa 62, “Ezt a kislányt ne vedd el, ne vedd el” [Don’t marry this young lassie, young lassie].

Neither in the first (Ft.94.1a), nor in the second (Ft.94.1b) footages could we find clues that would determine the synchrony of dance and music. For lack of such clues, we synchronized the beginning of the first two dance sections with the beginning of a strophe. The first footage (Ft.94.1a) is broken off in measure 5 of strophe 4. The second footage was shot from another camera position, the cameraman withdrawn further back, probably to have a broader vision. The footage is broken off at the end of strophe 8 of the music synchronized with the dance. The third dance segment (Ft.94.1c) was adjusted to the close of the dance. The dancer is presumed to have ended the last strophe with a heel click and left the venue after the strophe ended. The duration of pauses between the broken film sections cannot be established, so we numbered the strophes continuously through to 11.

Ferenc László built the dance from three steps, boot hitting and heel clicking motifs, but at several places he widely deviated from the customary formulae of the Szany *dus*, performing forward-backward progressing motifs consisting of relatively long stretches of tiny, crossed steps and steps with knees pressed together. In measure 6 of strophe 2 the dancer is seen turning to the accordion players. His hand gestures suggest he asked him to reduce the tempo. During the instructions he performed rhythmically rising-sinking small springs on both legs, definitely diverse movements from the other motifs of dance.

Motívumközlés a lejegyzés korábbi változatából (Tit.440; Lányi Ágoston):

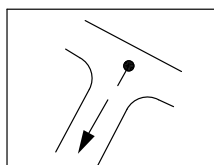
Motifs from the earlier version of notation (Tit.440; Ágoston Lányi) were published in:

Martin György – Pesovár Ernő (1963): Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, XII. 312–325.

Martin György – Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, 208–221.

1. Sej, a sza - nyi híd a - latt, híd a - latt,
 Há - rom kis - lány roz - ma - rin - got a - rat,
 Én lë - szék a roz - ma - ring szé - dő - je,
 Bar - na kis - lány i - gaz sze - re - tő - je.

Ezt a kislányt në vëdd el, në vëdd el,
 Nëm győzöd el sejëmmel, mindënnel,
 Ha nëm győzöm sejëmmel, mindënnel,
 Maj mëggyőzöm rudazókötëllel.



7.1



7.2



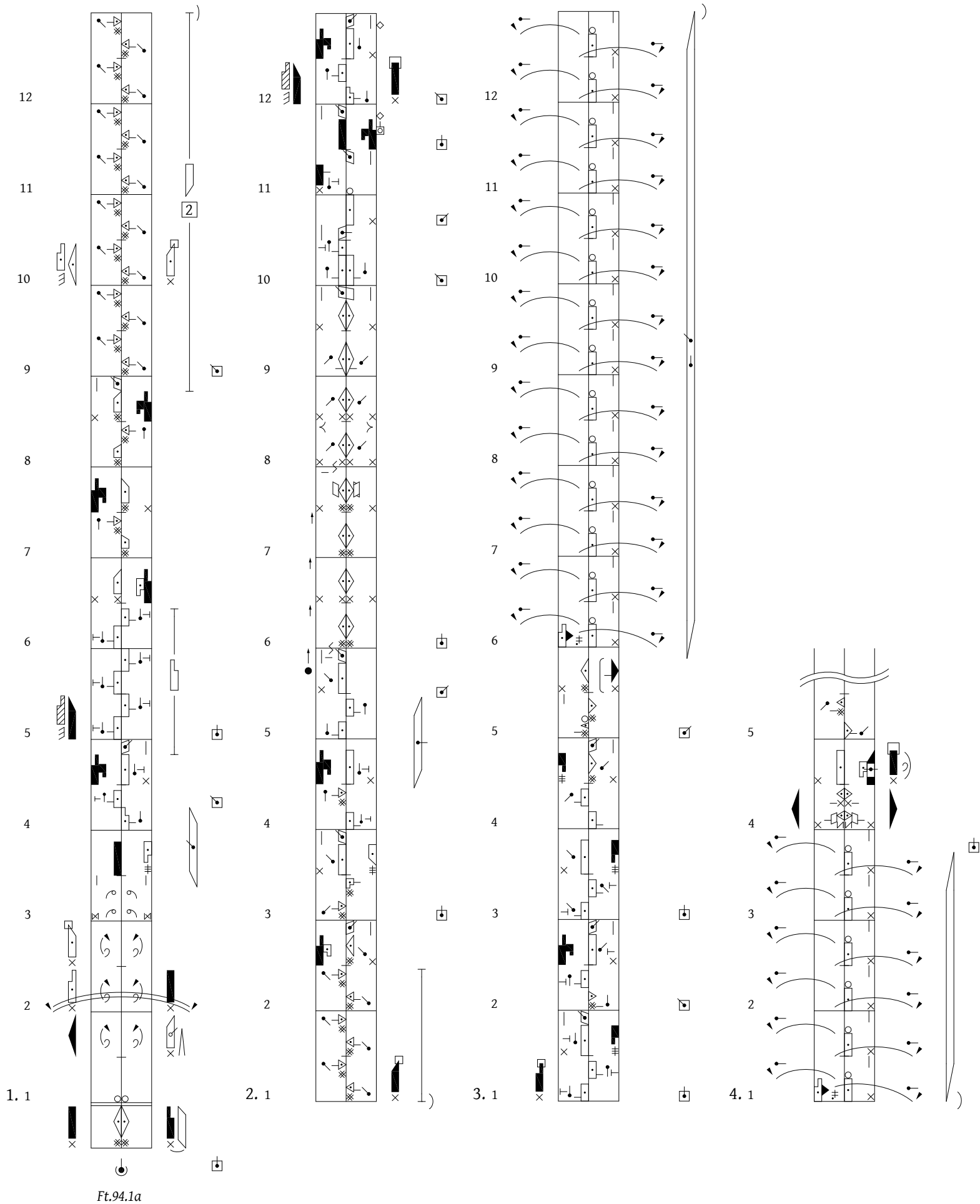
7.3

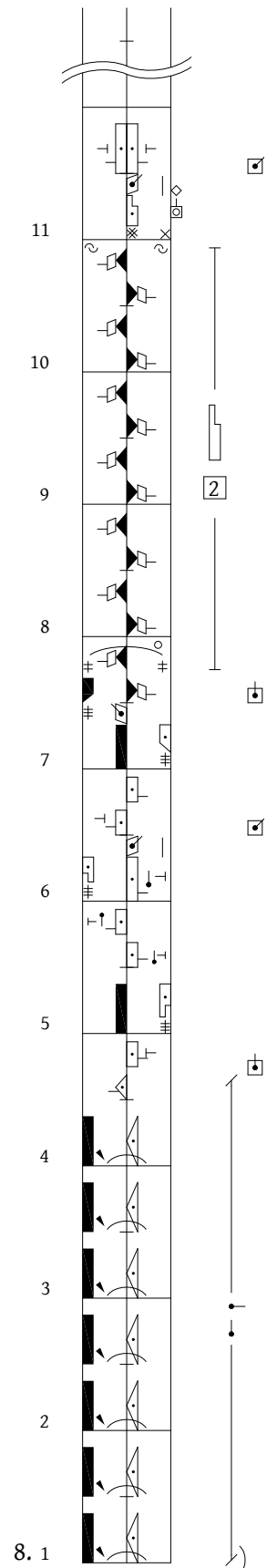
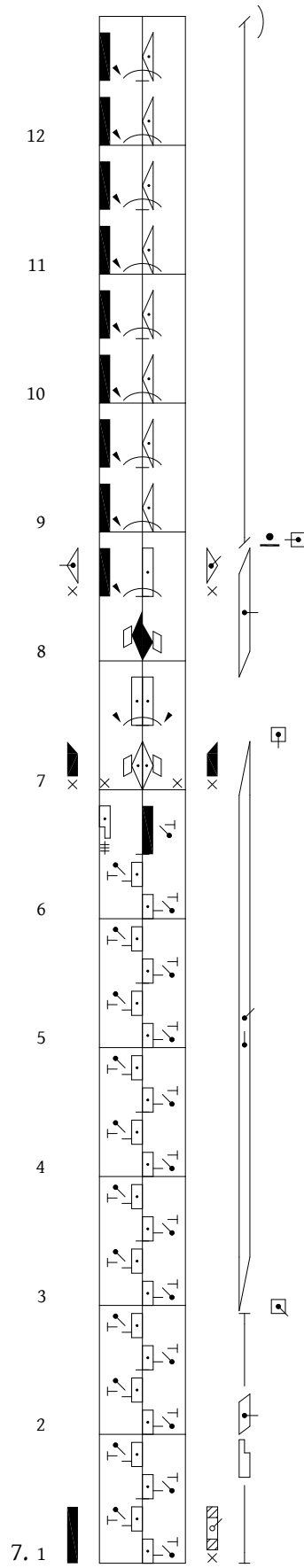
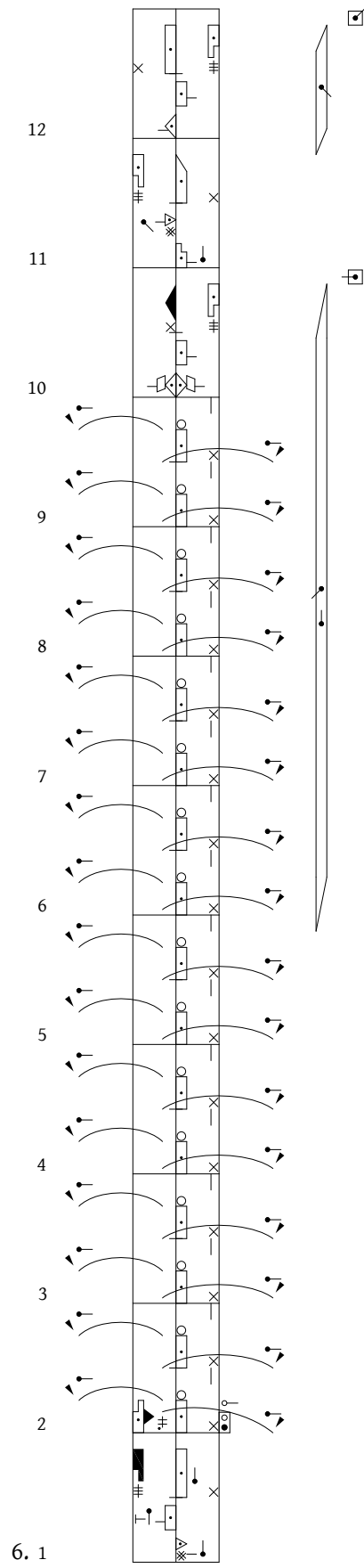
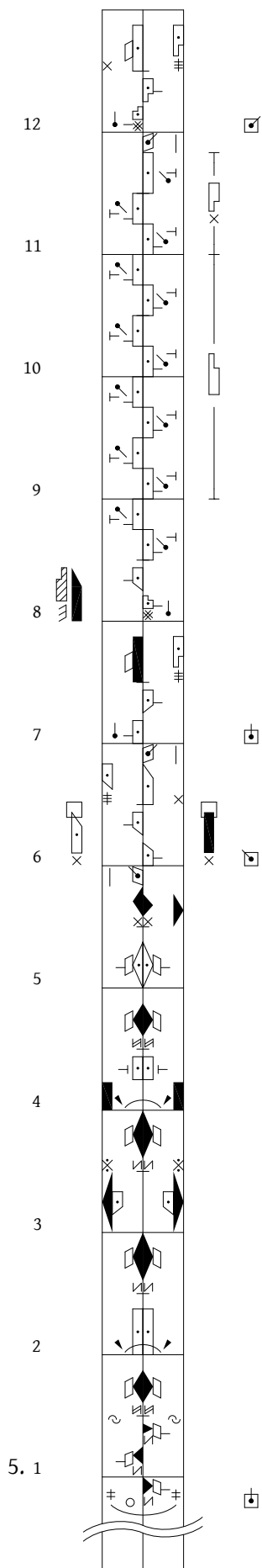


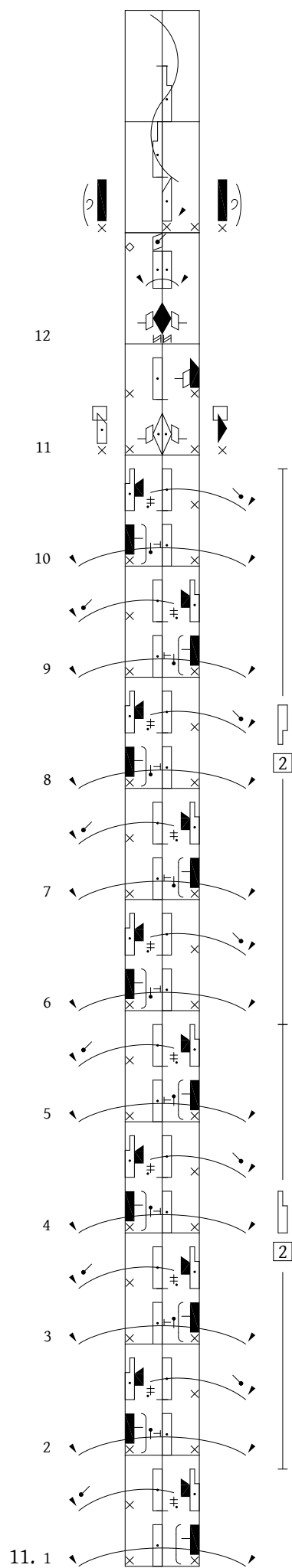
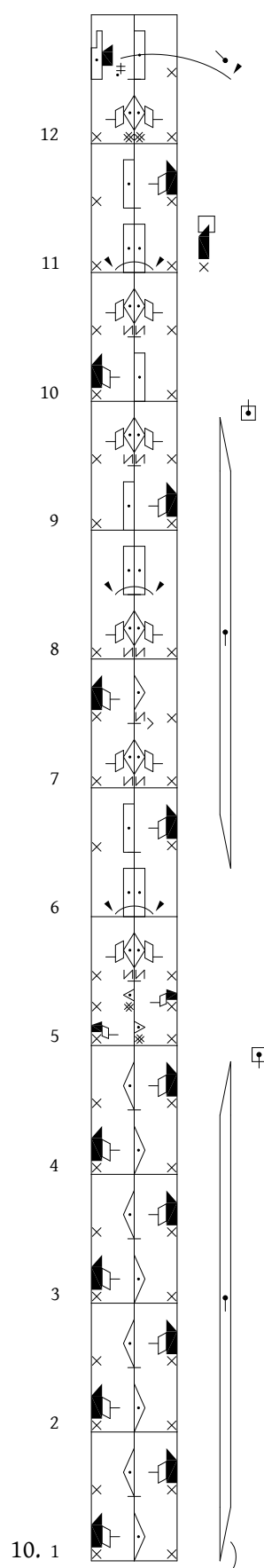
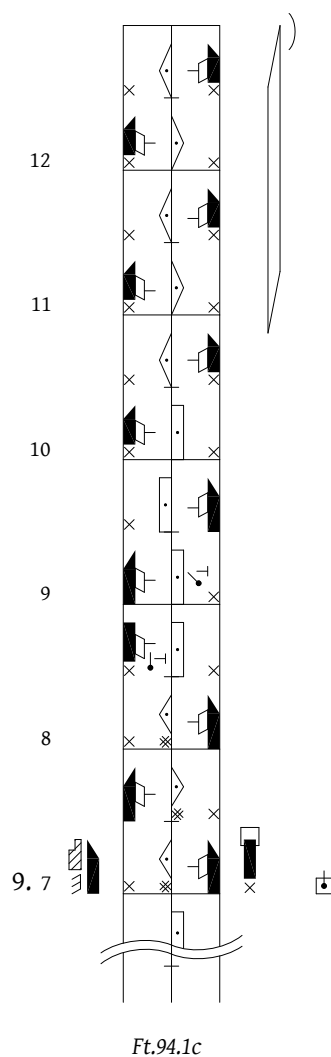
7.4



7.5







8. „Dus” – Szany (Sopron)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Kiss József „Jakab” (1925)	Dancer
Zenész	Szabó József „Ivac” tangóharmonikás/accordionist (1925)	Musician
Gyűjtők	Albán Tünde, Erdős Lajos, Katona György, Lengyelfi Miklós, Náfrádi László	Researchers
A gyűjtés időpontja	1951. november 30.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Olsvai [Vavrinecz] Imre	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.94.3; Tit.442	Archive IDs

A táncot szabad térben vették némafilmre. Kiss József a kamerával szemben, négy férfi előtt járta táncát. A háttérben váll- és nyakfogással sort alkotó férfiak balról jobbra: Varga József „Tejes” (1921), Varga Ferenc „Szentés” (1919), Teke Vince (1923) és Koós István (1923). A filmen a táncot tangóharmonikán kísérő zenész nem látszik. A kamera a tánc kezdete után indult, így a tánckezdés a filmről lemaradt. A táncos magasba emelt jobb kezében félig töltött borosüveget tartott.

A tánc kísérő dallama megegyezik a 7. táncnál közölt dallammal. A zenei szinkronra a filmen utalás nem található. A közölt szinkront az e táncokra jellemző befejező motívumhoz igazítottuk. (A táncvég zenei illeszkedése az itt közölt folyamathoz igen hasonló hangosfilmes változatoknál figyelhető meg – lásd a következőkben bemutatott 9-12. táncfolyamatoknál.) A negyedik strófa végeztével a zene lassú tempójú lehúzása alatt a háttérben táncoló négy férfiből három a táncost két oldalról és hátulról a combjánál és derekánál megfogva-megtámasztva felemelte és a magasban tartotta, míg a táncos a bort az üvegből kiitta. Borivás közben a felvétel megszakadt, majd újraindult, így néhány filmkocka terjedelemben látható, amint a táncost a társai visszaeresztették a földre.

The silent film of the dance was shot in the open. József Kiss danced facing the camera in front of four other men. The line of men holding each other by the neck or shoulder included József Varga “Tejes” (1921), Ferenc Varga “Szentés” (1919), Vince Teke (1923) and István Koós (1923). The accordionist accompanying the dance is not visible. The camera started after the beginning of the dance, therefore it is missed. The dancer held in his right hand a wine bottle half full.

The accompanying tune is the same as for dance No. 7. No clue is discerned in the footage to determine synchrony with music. The music was synchronized to the dance on the basis of the typical closing motif. (Synchrony between the music and the end of a dance can be observed in the sound films of very similar dance processes – see dances 9-12.) At the end of strophe 4, when the musician played a slow cadential gesture, three of the four other men dancing in the background took the dancer by his sides and at the back, holding him at the thighs and waist and kept him lifted while he emptied the bottle. During drinking the camera was paused then re-started for a few frames showing the dancer set down on the ground.

A javításokat nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections was formerly published in:

Pesovár Ernő – Lányi Ágoston (1974): *A magyar nép táncművészete*. Népművelési Propaganda Iroda, 74–75.

Pesovár Ernő (1992): A régi magyar táncstílus. *Táncstudományi Tanulmányok 1990–1991*, 102–103. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]

Pesovár Ernő [1994]: *Táncagyományunk történeti rétegei*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 66–67. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]

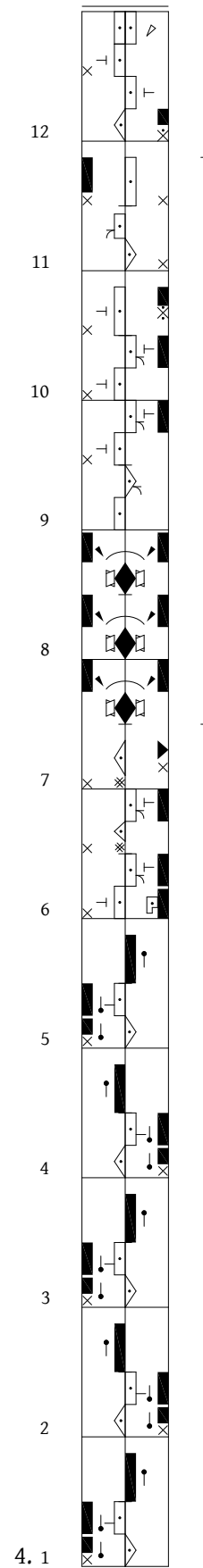
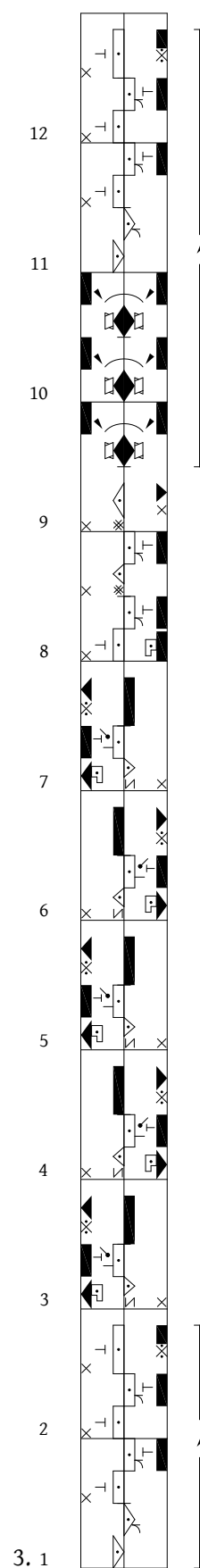
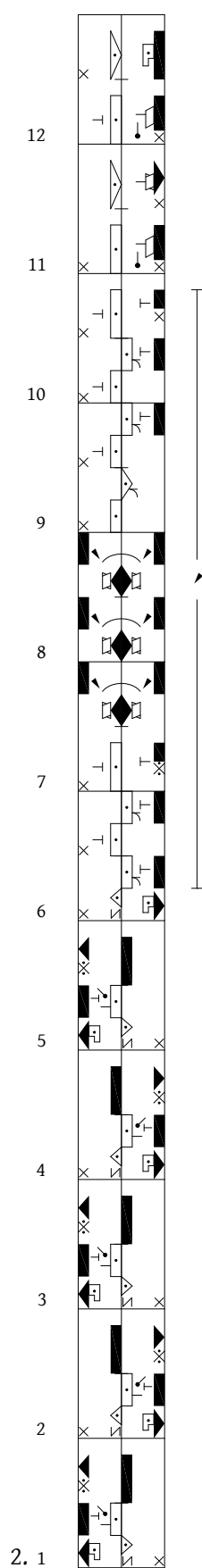
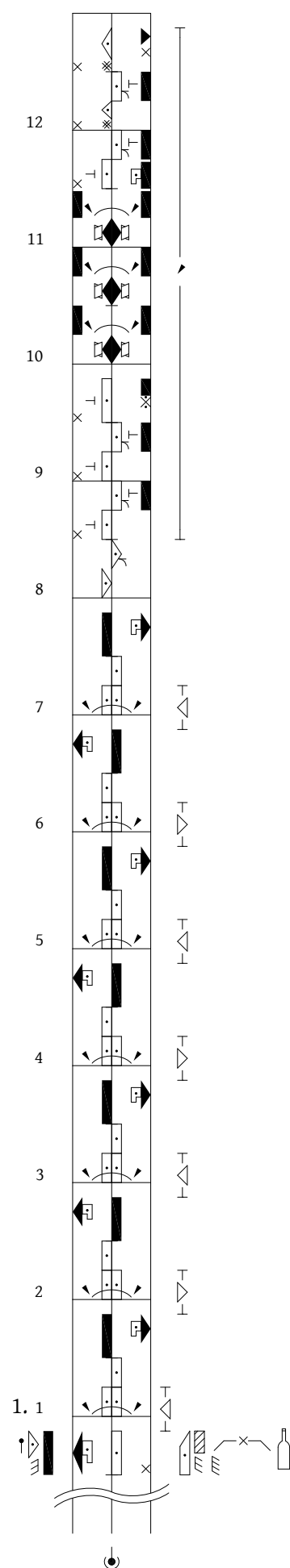
Pesovár Ernő (2003): *Táncagyományunk történeti rétegei – A magyar néptánc története*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 104–105. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]



8.1



8.2



9-12. „Dus” – Szany (Sopron)

Zenészek	Csonka Gyula „Gyuri” primás/leading violinist (1936), Bakos László brácsás/violist (1933), Horváth Károly cimbalmos/cymbalist (1943), Bakos Ottó nagybőgős/double-bass player (1937)	Musicians
Gyűjtők	Borbély Jolán, Lányi Ágoston, Martin György, Németh István, Pesovár Ernő, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1971. április 17.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator

A 9-12. táncokat a kapuvári kultúrotthon parkjában egymást követően vették hangosfilmre, a kísérő zenét szinkronban rögzítették. A négy tánc azonos gyűjtési adatait a fentiekben együtt adtuk meg, az archívumi nyilvántartási számokat, a táncok rövid jellemzését és a táncpartitúrákat külön-külön mutatjuk be.

A szanyi cigányzenekar a tánchoz a tripódikus 2/4-es ütem-szerkezetű „A” dallamot (dallamtípus: Paksa 62, „Ezt a kislányt ne vedd el, ne vedd el”), valamint a hatsoros „B” dallamot játszotta (dallamtípus: Paksa 60, Takácstánc [„Hozz-pénz lefogyott”]), és esztam ritmussal kísérte. A dallamokat a 9-12. táncnál eltérő ismétlésszámban adták elő, az egyes előadás-módokat a táncoknál határozzuk meg.

Dances 9-12 were recorded on sound film successively in the park of the culture house of Kapuvár, together with the music. The common research data of the four dances are summed up above, while archival data, brief description of each dance and the scores are presented separately.

The Szany Gypsy band played a tripodic “A” tune of 2/4 meter (tune types: Paksa 62, “Ezt a kislányt ne vedd el, ne vedd el” [Don’t marry this young lassie, young lassie]), and a six-lined “B” tune (Paksa 60, Webster’s dance “Hozz-pénz lefogyott” [The brought money has run out], accompanied with *esztam* rhythm. The tunes were repeated differently in dance 9-12., the strophe numbers are specified for each one separately.

A ♩ = 144 – 152

B ♩ = 152 – 154

9. „Dus”

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
A háttérben balról jobbra

Archívumi azonosítók

Varga Ferenc „Szentés” (1919)
Bögöly Lajos (1923), Kiss József „Jakab” (1925),
Szíjártó István (1911), Varga József „Tejes” (1921),
Sipőcz Ferenc (1925), Nagy Ignác „Győr” (1909)
Ft.759.4; Tit.875; AP.7373e-g; Jkv.199; Mgt.2350/5-6-7

Dancer
In the background
from left to right

Archive IDs

A tánc kezdő képsorain Varga Ferenc „Szentés” a vállfogással sort alkotó társai élén a zenekar felé fordulva választékos szavakkal tánckezdő beköszöntőt mondott: „Adjon az Úristen aranypaszomántos, ezüstgombos, rézsarkantyús, valóságos jó napot. Víg mulatozó nép[nek], vidám mulatságot, örömet, jókedvet, nyájas barátságot. Űzze el túletek a szomorúságot, sokasítsa főbben borunkat-búzánkat. De mivel beszédemben hosszas nem akarok lenni, mert itten a szanyi hagyományos táncokat akarjuk bemutatni.”

A zenekar a tánchoz az „A” dallamot egyszer játszotta, majd átváltott a „B” dallamra, mely háromszor hangzott el. A zene tempója $\text{♩} = 144-154$ között egyenletesen emelkedett. A zenei folyamatot lassú lehúzással fejezték be.

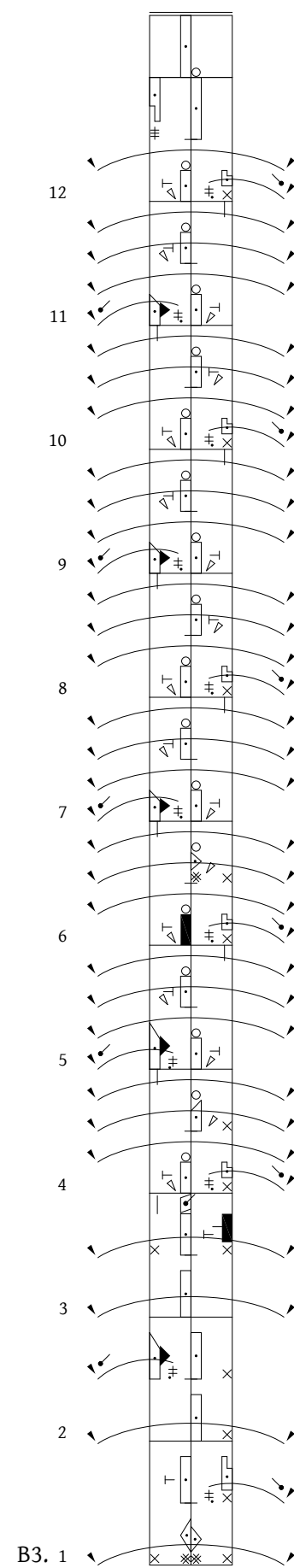
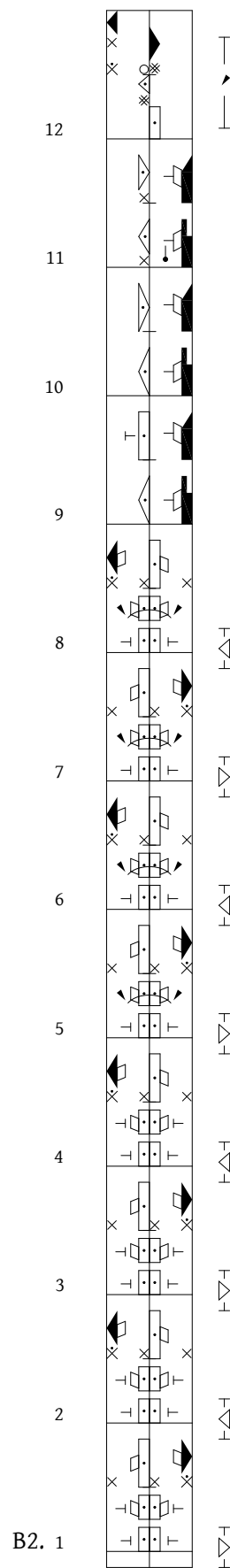
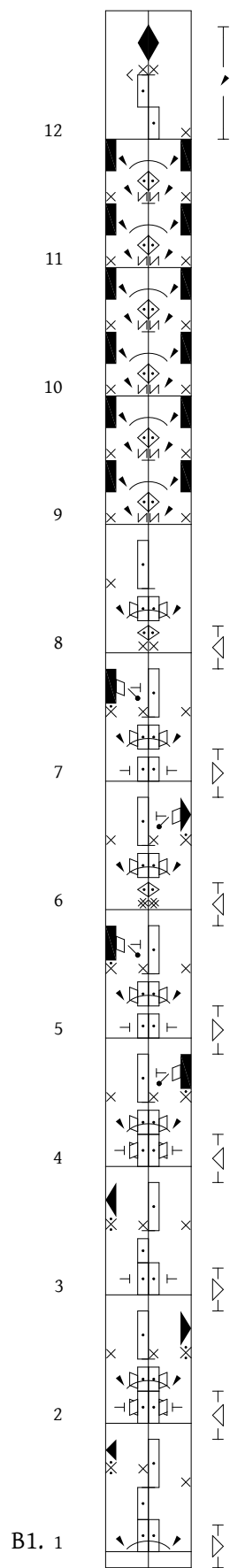
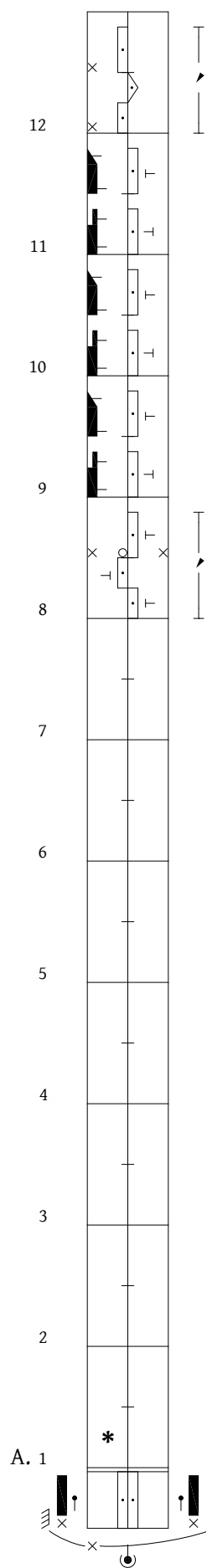
A zene kezdetével a táncos a kamera látószögéből kilépett. A kamera csak lassan követte, így az „A” dallam első hét ütemére járt tánca a filmen nem látszik. Varga Ferenc a tánc látható részén dinamikus lengető, bokázó, légbokázó és csapáló-tapsos motívumokat táncolt. A „B” dallam harmadik strófájának végeztével a zenekar lassan lehúzta a dallamot. A lehúzás alatt Varga Ferenc egyik társától átvett egy megközelítőleg negyedig töltött borosüveget, két társa két oldalról a combjánál, a harmadik hátulról a derekánál tartva a magasba emelte és ott megtartotta, amíg az üvegből hosszan áldomást ivott. A lassú lehúzás zárlatára társai a földre visszaeresztették.

The starting frames show Ferenc Varga “Szentés” [Pious] at the head of the line of men holding one another by the shoulder. He recites some elevated words to introduce the dancing: “May the Lord God grant us a real good day with gold braid, silver buttons and brass spurs! May he grant the carousing folks merry joy, high spirits and gentle friendship! May he banish sadness and multiply our wheat and wine! But I don’t wish to prolong my speech as we want to show the traditional dances of Szany.”

The band played the “A” tune once before changing over to the “B” tune performed three times. The tempo steadily increased from $\text{♩} = 144$ to 154. The music was ended with a slow cadential gesture.

As the music began the dancer vanished from sight. The camera was slow to follow, therefore the dance performed to the first seven measures of tune “A” is not seen. The visible part of Ferenc Varga’s dance consists of dynamic leg swinging, areal heel clicking, boot hitting and clapping motifs. After strophe 3 of tune “B” the band played a prolonged cadential gesture. When it began, Ferenc Varga took a bottle quarter full with wine, his comrades lifted him (two holding him by the thighs and one propping him up at the back) while he drank a toast. He was put down to the closing note of the cadential gesture.





10. „Dus”

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
A háttérben balról jobbra

Archívumi azonosítók

Varga Ferenc „Szentés” (1919)
Bögöly Lajos (1923), Kiss József „Jakab” (1925),
Szíjártó István (1911), Varga József „Tejes” (1921),
Sipőcz Ferenc (1925), Nagy Ignác „Győr” (1909)
Ft.759.5; Tit.876; AP.7373h-i; Jkv.199; Mgt.2350/8-9

Dancer
In the background
from left to right

Archive IDs

Varga Ferenc „Szentés” ismét hat társa előtt táncolt. A zenekar most mind az „A”, mind a „B” dallamot kétszer játszotta el. A tánc menete és befejezése hasonlított a 9. táncéhoz.

Ferenc Varga „Szentés” [Pious] danced in front of his six comrades again. The band played both the “A” and “B” parts twice. The procedure and ending of the dance were similar to No. 9.



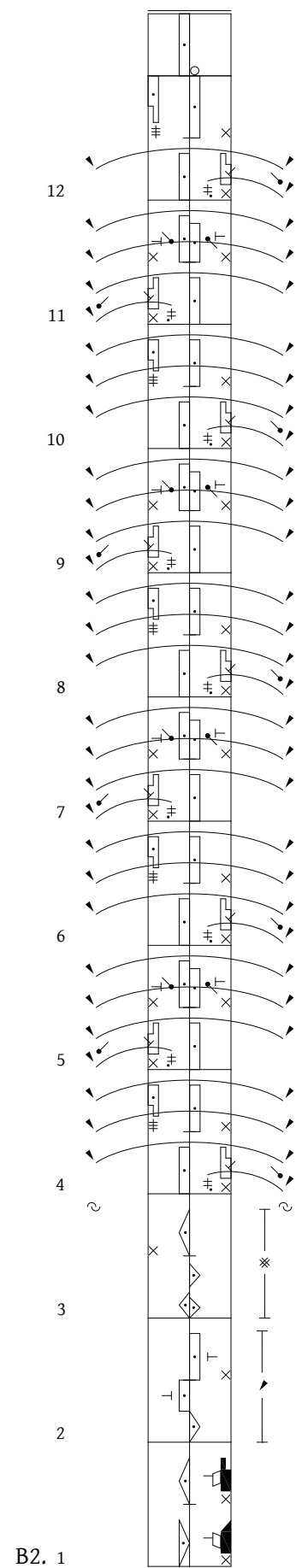
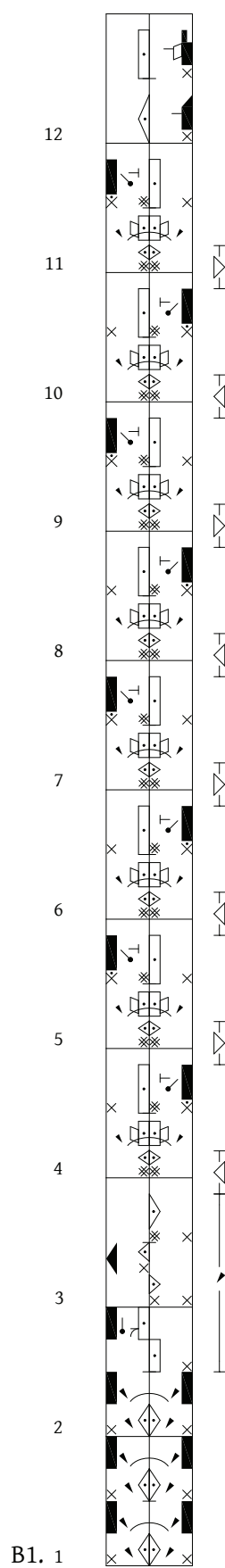
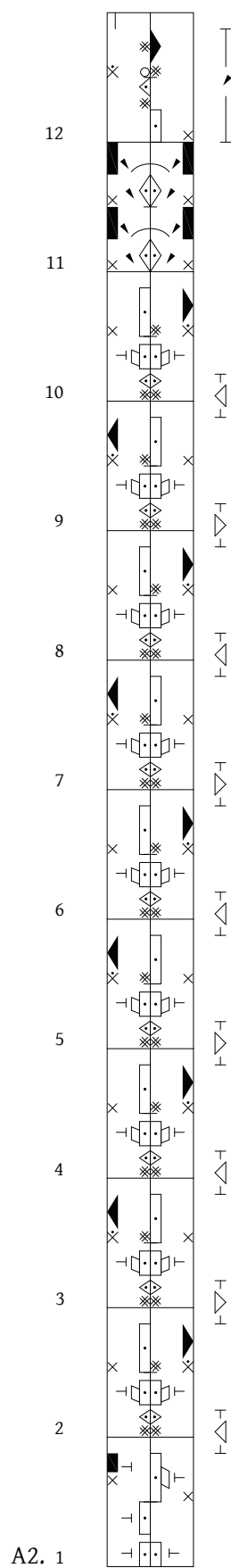
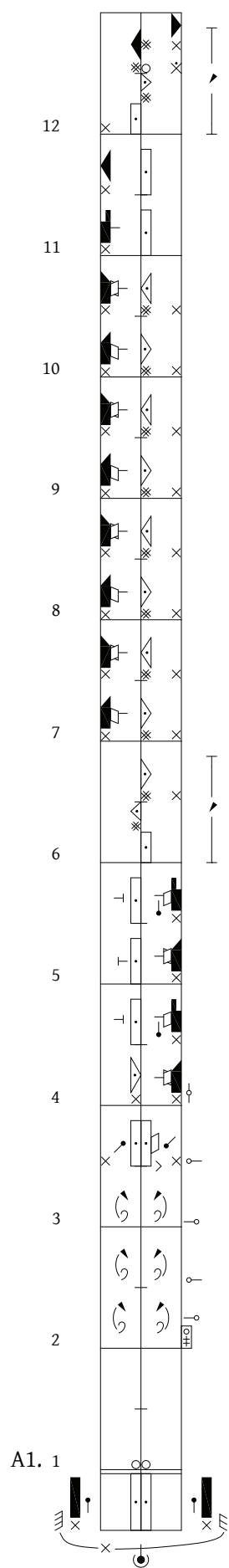
10.1



10.2



10.3



11. „Dus”

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
A háttérben balról jobbra

Archívumi azonosítók

Kiss József „Jakab” (1925)
Varga Ferenc „Szentés” (1919), Bögöly Lajos (1923),
Szíjártó István (1911), Varga József „Tejes” (1921),
Sipőcz Ferenc (1925), Nagy Ignác „Győr” (1909)
Ft.759.6a; Tit.877; AP.7373j-k; Jkv.199; Mgt.2350/10-11

Dancer
In the background
from left to right

Archive IDs

A 10. tánc folytatásaként Kiss József „Jakab” mutatta meg táncos tudását társai sorfala előtt. A zenekar az „A” és a „B” dalmot egyszer-egyszer játszotta el. A lassú lehúzás alatt a sorból ismét hárman előre léptek, a táncost felemelték, aki a borosüvegből addig ivott, míg a lehúzás véget nem ért.

After dance No.10 József Kiss “Jakab” stepped out to display his dancing skills in front of the line of his fellows. The band played both the “A” and “B” parts once. During the slow cadential gesture the comrades lifted the dancer again while he drew a good gulp from the bottle.



11.1

12. „Dus”

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
A háttérben balról jobbra

Varga József „Tejes” (1921)
Varga Ferenc „Szentés” (1919), Bögöly Lajos (1923),
Szíjártó István (1911), Kiss József „Jakab” (1925),
Sipőcz Ferenc (1925), Nagy Ignác „Győr” (1909)

Dancer
In the background
from left to right

Archívumi azonosítók

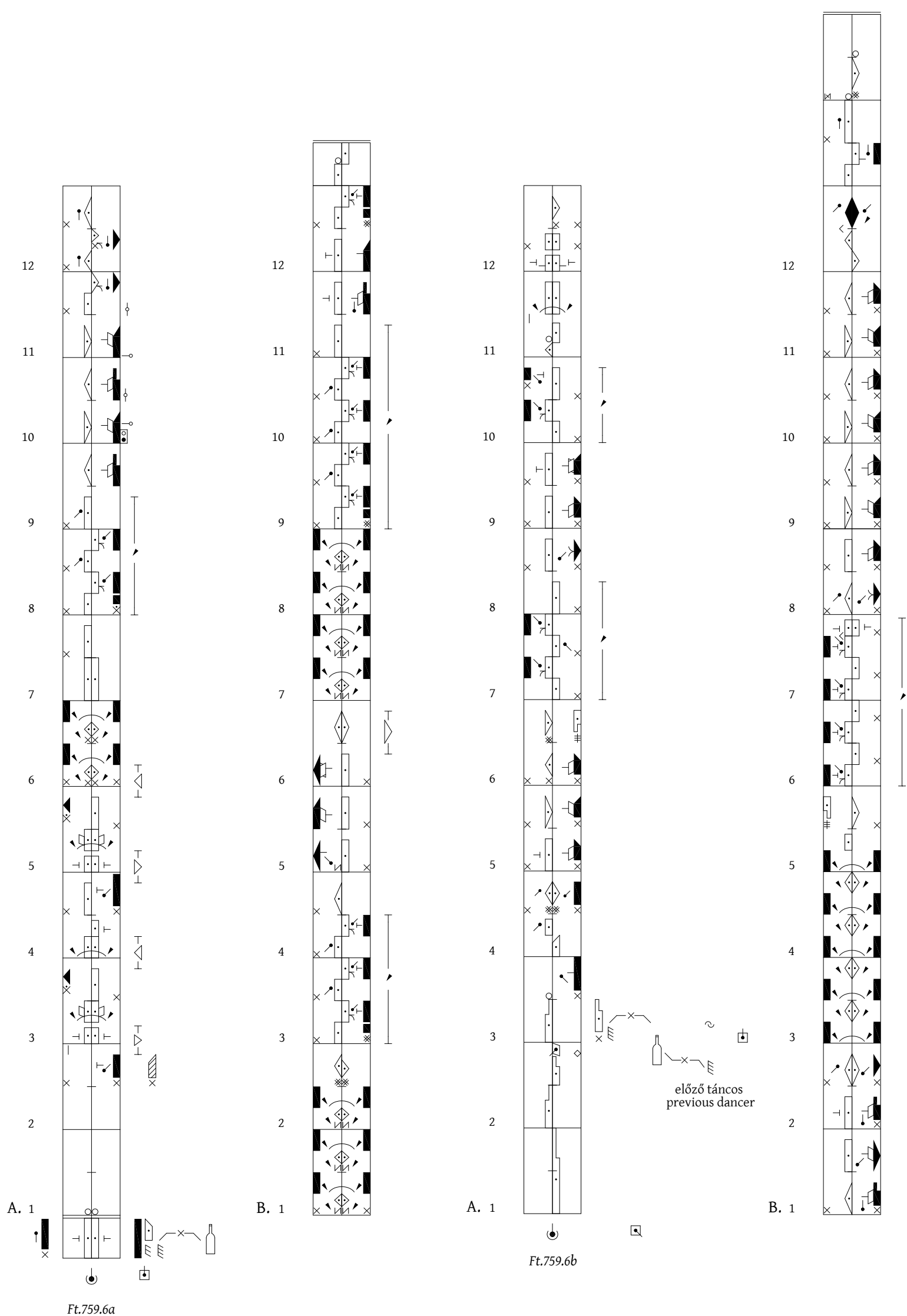
Ft.759.6b; Tit.878; AP.7373lm; Jkv.199; Mgt.2350/12-13

Archive IDs

A 11. tánc közvetlen folytatásaként a zenekar az „A” dallamba kezdett, a dallamkezdetkor az előző táncos, Kiss József átadta a borosüveget Varga Józsefnek, aki a sor elé táncolva járta kopogó, légbokázó és lengető motívumait. Miként a 11. táncban, először az „A”, majd a „B” dallamot csak egyszer játszotta el a zenekar. A két dallam után a zenekar ismét lassan lehúzta a zenét, a lehúzás elején Varga József még egy háromlépés motívumot táncolt, majd leállt. A dus szokásos befejezéseként a társak közül most is hárman felemelték, a táncos a levegőben hosszú áldomást ivott, a lehúzás harmadik vonása alatt pedig társai a földre visszahelyezték.

Continuing dance No. 11 *attacca*, the band began the “A” tune again and the previous dancer, József Kiss gave the wine bottle to József Varga who performed his stamping, areal heel clicking and leg swinging motifs in front of the row of his fellows. Like in dance No. 11, both the “A” and “B” tunes were played without repetition. At the end the band played the usual cadential gesture, at the beginning of which József Varga danced another three-step motif and then stopped. To perform the customary end of a *dus*, three of his comrades lifted him while he drank a toast and to the third stroke of the finishing formula he was put down.





NYUGAT-DUNÁNTÚL
WESTERN TRANSDANUBIA

13. „Bableves csárdás” – Olad (Vas)

Kettes ugrós • Duo ugrós

Táncolta	1. Héra Vince (67 éves/years), 2. ismeretlen/unknown	Dancers
Zenész	Somlai János cimbalmos/cymbalist (1892)	Musician
Gyűjtők	Kiss Gyula, Pesovár Ernő	Researchers
A táncgyűjtés időpontja	1954. tavasz/spring	Date of dance fieldwork
A zenei gyűjtés időpontja	1960. december 9.	Date of music fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Petró János	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.363.13; Tit.1417; AP.14379a; Mgt.4291A1	Archive IDs

A táncról feltehetőleg az egyik táncos udvarán, a kapubejárat előtt készítették néma filmfelvételt. A partitúrában a filmfelvétel alább látható 13.1 és 13.2 jelű képei szerint a kamera felől szemlélve a jobb oldalon ingben és mellényben látható táncost, Héra Vincét az „1”, a bal oldalon álló, név szerint nem azonosított táncost a „2” jelzettel láttuk el. A kamera elindításakor már táncoltak, a tánc kezdete a felvételtől lemaradt.

A filmfelvétel alkalmával a tánchoz Csejte Sándor (1883) szombathelyi cimbalmos játszott kíséretet, de ekkor hangfelvétel nem készült. A gyűjtésen muzsikáló Csejteit a 13.3 jelű kép mutatja. Az itt közölt kíséredallamot Pesovár Ernő hat évvel később rögzítette. A dallam első fele a „Hármat tojott a fekete kánya” szövegkezdetű ugrós dallam (dallamtípus: Paksa 68) második felével egyezik meg. A dallam második fele idegen eredetű. A tánc zenei szinkronjára utalás a filmen nem látható, egyéb támpont hiányában a közölt szinkron megegyezik a korábbi közlések ajánlásával. A szinkron helytállóságát jelzi, hogy a tánc kíséző dallam első periódusának ismétléssel játszott négy háromnegyedes üteméhez a motívumváltások illeszkednek.

Az egymással szemben álló táncosok igen egyszerű, lengető és bokázó motívumokból álló táncukkal egymástól többször eltávolodtak és egymáshoz közeledtek. Tekintetüket végig lefelé, a föld felé irányították. A felvétel a tánc vége előtt, a második strófa 5. ütemében megszakadt.

The silent film was probably shot in the courtyard of one of the dancers, in front of the gate. Dancer marked “1” in the score – Vince Héra, wearing a white shirt and a vest – was on the right (viewed from the position of the camera) and dancer marked “2” was on the left. When the camera started, they were already dancing, so the beginning of the dance is missing.

During filming Sándor Csejte (1883), a cimbalom player from Szombathely accompanied the dance, but the music was not recorded. Fig. 13.3 shows Csejte who played during the field research. The tune presented here was recorded six years later by Ernő Pesovár. The first period of the recorded tune is identical with the second part of the *ugrós* tune “Hármat tojott a fekete kánya” [The black kite has laid three eggs] (tune type: Paksa 68). The second period is of foreign origin. No clues as to the synchrony of music and dance can be discerned in the film. For this reason, the music is synchronized to the dance as in earlier publications. The adequacy of that synchrony is supported by the motif changes, adjusted to the repeatedly played four measures in 3/4 meter of the first period of the accompanying tune.

The dancers facing each other performed simple leg swinging and heel clicking motifs while moving towards and away from each other several times. They kept their eyes fixed on the ground. The footage breaks off before the end of the dance, in measure 5 of the second strophe.

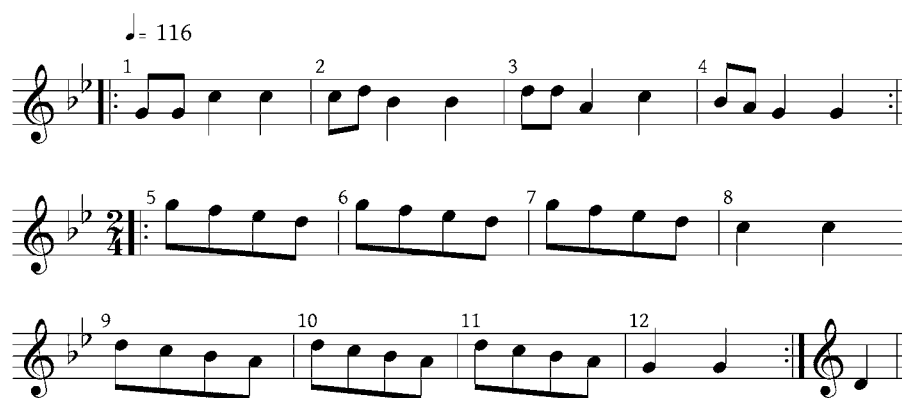
A lejegyzés korábbi változata (Tit.413; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.413; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ernő (1971): Tánc történeti emlékek Vas megyéből. In *Vas megyei táncoktatók kézikönyve*. 30–37. [SZÖVEGES/TEXTUAL]

Halmos István – Lányi Ágoston – Pesovár Ernő (1988): *Vas megye tánc- és zenei hagyománya*. Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, 88–89.

Pesovár Ernő (1994): *Tánc hagyományunk történeti rétegei*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 68–69. [TÁNC SZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]





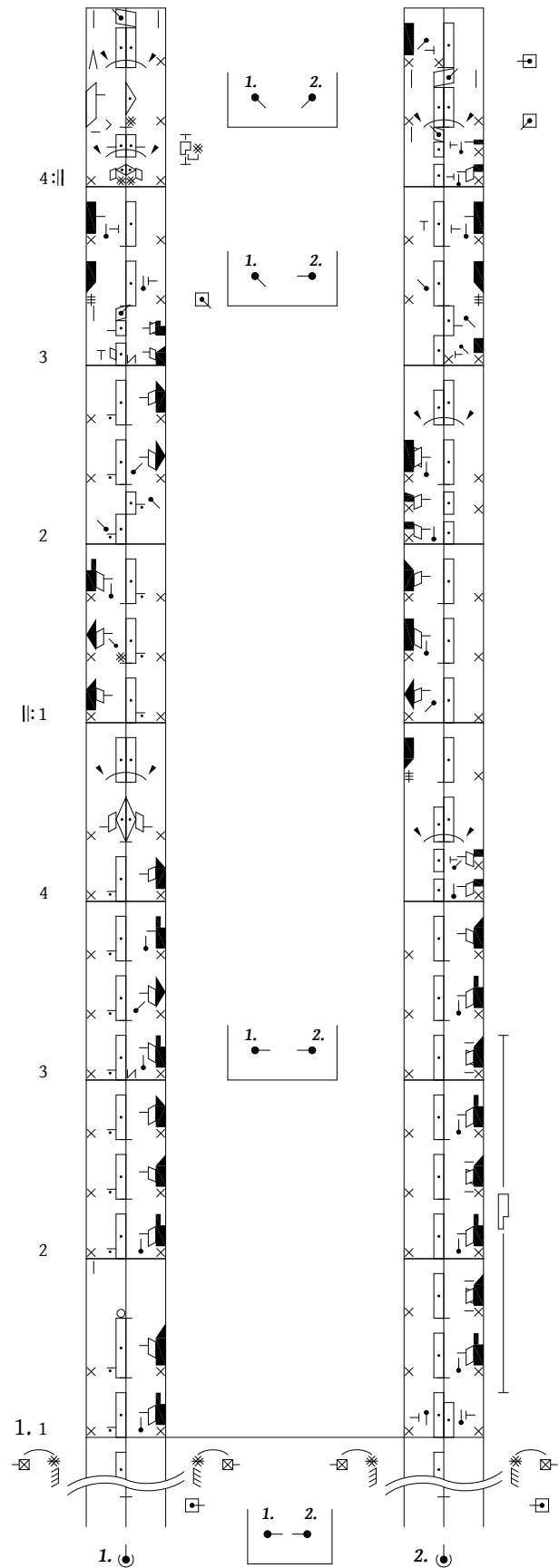
13.1



13.2



13.3



14. Söprútánc – Sitke (Vas)

Táncolta	Ódor József (76 éves/years)	Dancer
Zenészek	Kálóczi György primás/leading violinist (1948), Horváth Imre nagybőgős/double-bass player (1947)	Musicians
Gyűjtők	Antal László, Borsos Géza, Nagy Ferenc, Pesovár Ernő	Researchers
A gyűjtés időpontja	1980. november 26.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.1074.01; Tit.1095; Jkv.= Mgt.4346A1	Archive IDs

A táncot Sárvárrott vették némafilmre. Ódor József a tánc kezdetekor jobb kezében elől mély irányban nyeles cirokseprűt tartott.

A filmezés alkalmával az itt közölt táncdal egyidejűleg hangfelvétel nem készült. Az alábbi dallamlejegyzés megegyezik a söprútánc dallamával, de a lejegyzés alapjául szolgáló, három strófából álló zenei folyamat egy strófával rövidebb a tánc folyamatánál. A zene tempója ♩ = 112-120 volt. Kíséretként a bőgős ♩ -es ritmusban pengette a húrokat. Dallamtípus: Paksa 75, „Elment Szent Péter Rómába”. A tánc zenei szinkronjára utalás a filmen nem látható, egyéb támpont hiányában a közölt szinkron megegyezik a korábbi közlésben megjelennel. A tánchoz a sárvári Regös Együttes tagjai muzsikáltak.

A tánc dallamstrófájaként két részből állt. A táncos kilenc ütem alatt a söprűt a 14.1 kép szerint elől mélyben tartva ♩ ♩ vagy ♩ ♩ ritmusú lépegetést adott elő, hét ütem hosszan pedig a söprűt a 14.2 képen látható módon a lába alatt egyik kezéből a másikba adogatta át. A harmadik strófa lépegetése alatt a söprűt esetenként a földre érintgette, láb alatti adogatáskor cirokvégét a földre támasztotta. A negyedik strófa végénél a felvétel megszakadt.

The silent film of József Ódor's dance was shot in Sárvár. At the beginning of the dance he was holding a broom in forward low direction.

The music was not recorded parallel with the dance. The below transcribed tune is identical with the tune of the broom dance, but the music is a strophe shorter than the dance. The tempo of the music was ♩ = 112-120. The bassist plucked the strings in ♩ rhythm to accompany the melody. Tune type: Paksa 75, “Elment Szent Péter Rómába” [Saint Peter went off to Rome]. No clues as to the synchrony of music and dance can be discerned in the film, for this reason the synchrony is identical to the one in the earlier publication. When the dance was filmed, the Regös Group of Sárvár played the music.

Each strophe of the dance consists of two parts. For 9 measures the dancer held the boom in forward low direction as in Fig. 14.1 while he kept stepping in ♩ ♩ or ♩ ♩ rhythm. For the next 7 measures he passed the broom from one hand to the other under his leg as shown in fig. 14.2. While stepping forward in strophe 3 he sometimes touched the ground with the broomcorn and while passing the broom under his leg, he leant it against the ground. At the end of strophe 4 the footage breaks off.

Korábbi közlés:

The dance score was formerly published in:

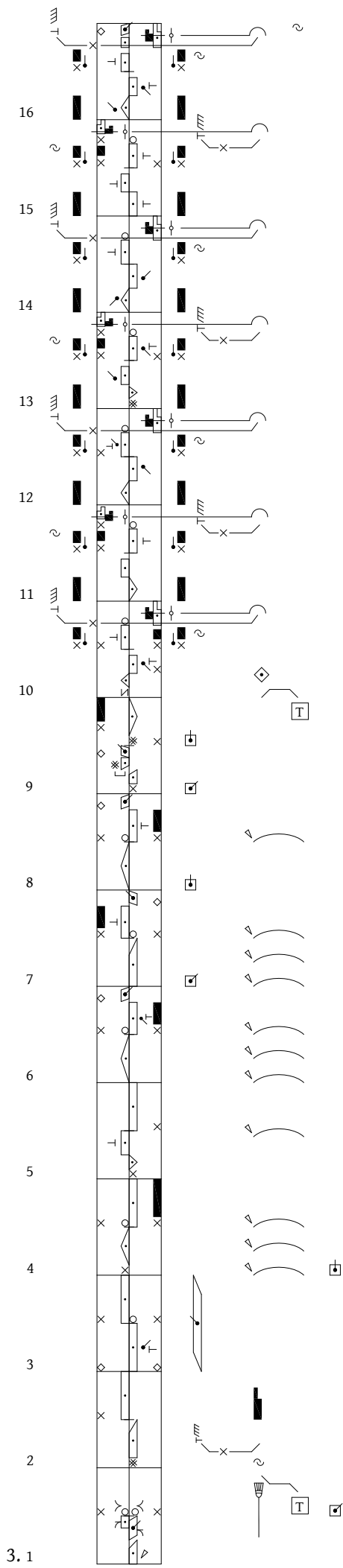
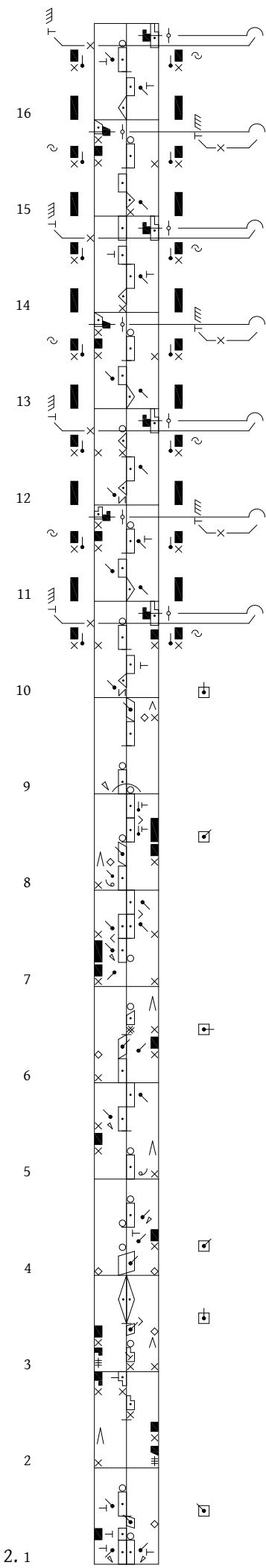
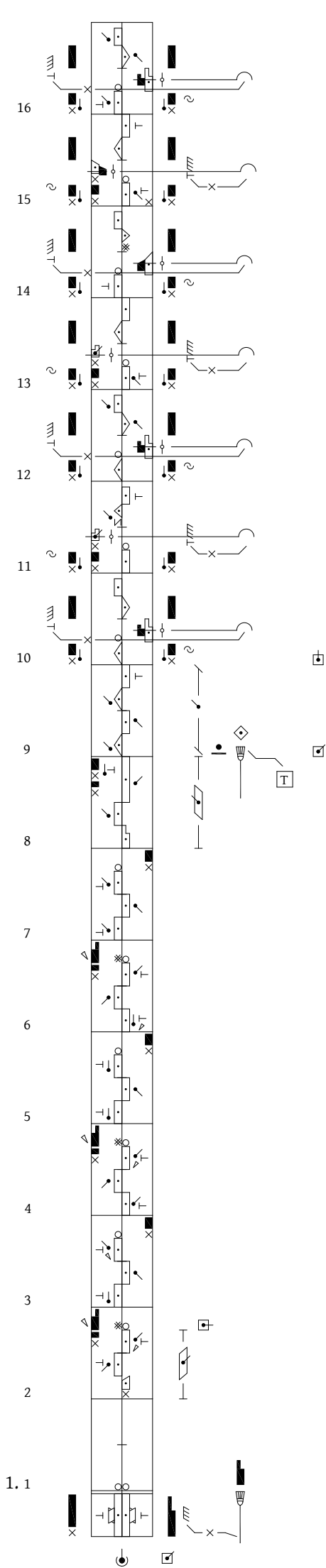
Halmos István – Lányi Ágoston – Pesovár Ernő (1988): *Vas megye tánc- és zenei hagyományai*.
Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, 85–87.

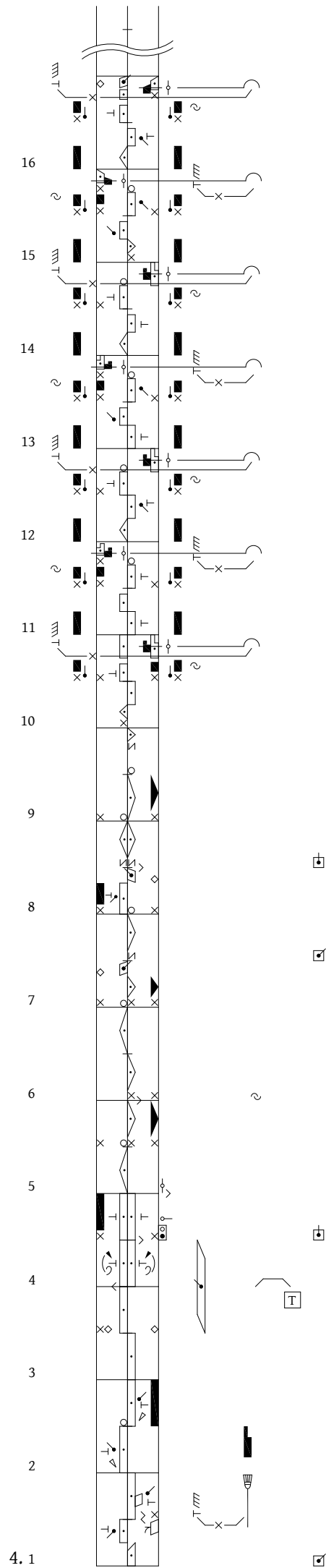


14.1



14.2





SOMOGY

15. „Kanásztánc” – Berzence (Somogy)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta	id. Banics János (1884), Hódis Gáborné (1891)	Dancers
Zenész	Horváth Antal primás/leading violinist (39 éves/years)	Musician
Gyűjtők	K. Kovács László, Pesovár Ernő, Szóts István, Vargyas Lajos	Researchers
A gyűjtés időpontja	1953. május 25.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Vargyas Lajos	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.203.1a; Tit.341	Archive IDs

Idősebb Banics János és Hódis Gáborné páros ugrósát szabad térben, Berzence határában rögzítették némafilmre. A tánc kezdetekor a pár egymástól mintegy három lépés távolságban, egymással szemben állt.

A kísérődallamot a táncgyűjtés alkalmával nem vették fel, ezért csak feltételezhető, hogy az itt közölt dallam kísérte a táncot. Morvai Péter és Pesovár Ernő a *Somogyi táncok* című kötetükben a dallam első megjelentetésekor⁸³ Horváth Ferenc (72 éves) cigányzenész hatsoros és Horváth Antal négysoros dallamváltozatát összevontan közölte. A filmezés alkalmával Horváth Antal és cigányzenekara muzsikált, így feltételezhető, hogy a primás ekkor is a négysoros (16 ütemes) változatot játszotta. A tánc első közlésekor a négysoros dallam szerkezetéhez igazították a tánc szöveges lejegyzését. Ennek ellenére a *Somogyi táncokat* követő több publikációban a tánc kísérőzenéjeként a hatsoros dallam jelent meg. Itt az első táncközléshez illeszkedő négysoros, 16 ütemes változatot közöljük. Dallamtípus: Paksa 35, „Az oláhok, az oláhok” I. A tánc zenei szinkronjára a filmen utalás nem látható, így a *Somogyi táncokban* közölt szinkront tekintettük irányadónak, amely szerint a zenekar az első dallamstrófát ismétlés nélkül, a másodikat a második sor ismétlésével játszotta el. A 15.4 jelzetű képen a táncfelvételkor muzsikáló Horváth Antal és zenekarának két zenésze látható.

A tánc első dallamstrófájának tizenhárom üteme alatt a pár helyben táncolt, a strófa 14. ütemétől mindketten lassan és folyamatosan jobbra forogtak. A második strófa elején a nő forgását leállítva a férfitől elhárított. A férfi a második strófa 5. ütemétől forgását szintén megállította, majd váltakozva a nő felé nyújtotta bal és jobb kezét. Válaszként a nő balra-jobbra fordulgatva közelített a férfihoz, és ő is váltogatva párja felé nyújtogatta kezeit, míg a 9. ütemben egy pillanatra ujjaik összeértek, elváltak, majd a 12. ütemtől a harmadik strófa 3. üteméig kezeik váltakozva összeértek, egyszer-egyszer fogásba simultak. A harmadik strófa 4. ütemétől a táncosok ismét jobbra forogtak. Forgásuk alatt a strófa 8. üteménél a felvétel megszakadt.

Morvai Péter és Pesovár Ernő megfogalmazásában mind a férfi, mind a nő tánc klasszikus példa arra, miként illeszkedjen harmonikusan a kar tartása a test mozdulataihoz. A férfi végig puhán ruganyosan, a nő mértéktartóan, finomam, könnyeden táncolt.⁸⁴

The couple *ugrós* danced by János Banics the Elder and Mrs Gábor Hódis was recorded on silent film in the fields outside Berzence. When the dance began, the couple was standing about three steps apart, the dancers were facing each other.

As the accompanying tune was not recorded during the dance, the presented tune is only hypothetical. When this tune was first published in *Somogyi táncok* [Dances of Somogy] by Péter Morvai and Ernő Pesovár⁸³, the six-lined version of the Gypsy musician Ferenc Horváth (aged 72) and the four-line variant of Antal Horváth were combined. When the film was shot, the music was provided by Antal Horváth and his Gypsy band, so it is presumed that his 4-lined, 16 measure version was played to the dance (the sign for repetition in the score is left out). When the dance was first transcribed, it was adjusted to the four-lined tune. In spite of that, several publications after *Somogyi táncok* give the six-lined tune as the accompaniment. Tune type: Paksa 35: “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] I. Since no sign of the synchrony of music and dance can be detected in the film, we adopted the synchrony as in *Somogyi táncok*, which indicates that the first strophe was played without, the second with repeating the second period of the tune. Fig. 15.4 shows Antal Horváth and two musicians of his band playing during the recording.

For the first 13 measures of strophe 1 the couple danced on the spot, and from measure 14 they started turning right slowly and continuously. At the beginning of strophe 2 the woman stopped turning and withdrew from the man. From measure 5 of strophe 2, the man also stopped turning and began reaching out his right and left hand towards the woman alternately. In response, the woman progressed towards the man turning slightly right and left, also reaching out her hands towards her partner alternately until in measure 9 their fingers touched fleetingly and parted. From measure 12 to measure 3 of strophe 3 their fingers now touched, now parted, sometimes almost clasped. From measure 4 of strophe 3 the dancers turned round again, but the film was broken off in measure 8 of the strophe.

Péter Morvai and Ernő Pesovár opined that the dance of both the man and the woman are classic examples of how the arm positions adjust harmoniously to the movements of the body. The man’s dance was soft and lithesome, the woman’s reserved, subtle and airy.⁸⁴

⁸³ Morvai – Pesovár 1954, 115.

⁸⁴ Morvai – Pesovár 1954, 114–115.

⁸³ Morvai – Pesovár 1954, 115.

⁸⁴ Morvai – Pesovár 1954, 114–115.

A javításokat nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections was formerly published in:

- Morvai Péter – Pesovár Ernő (1954): *Somogyi táncok*. Művelt Nép, 114–123. [SZÖVEGES/TEXTUAL]
 Szentpál, Olga (1958): Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze. *Acta Ethnographica*, VII. Tabellen und Beispiele, Beispielsammlung V., Motive 14.
 Szentpál Olga (1961): A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia*, LXXII. Melléklet, Példatár, V. tábla, 14. motívum [Appendix, Examples, Chart V, Motif 14].
 Martin György – Pesovár Ernő (1963): Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, X. 312–325. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Martin György – Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, 208–221. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Martin György (1964): Motívumkutatás, motívumrendszerezés. *A sárközi-Duna menti táncok motívumkincse*. Népművelési Intézet, 197, 205. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Pesovár Ernő (1970): Táncban orcád pirulása. *Táncművészeti Értesítő*, 2. sz. Melléklet [Appendix].
 Pesovár Ernő (1973): Die geschichtlichen Probleme der Paartänze im Spiegel der südosteuropäischen Tanzüberlieferung. *Studia Musicologica*, XV. 158.
 Pesovár Ernő – Lányi Ágoston (1974): *A magyar nép táncművészete*. Népművelési Propaganda Iroda, 76–79.
 Dömötör Tekla főszerk. (1990): *Magyar néprajz VI*. Akadémiai, 474–475.
 Felföldi László – Pesovár Ernő (1997): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncagyományai*. Planétás, 298–299.



15.1



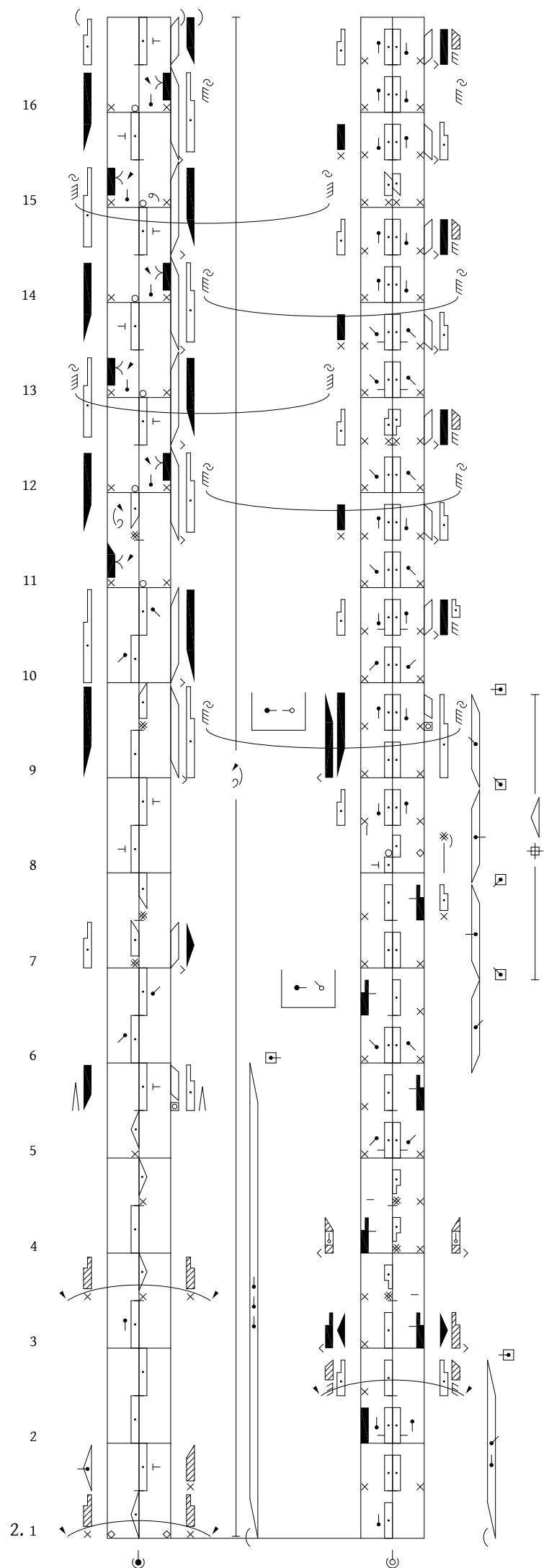
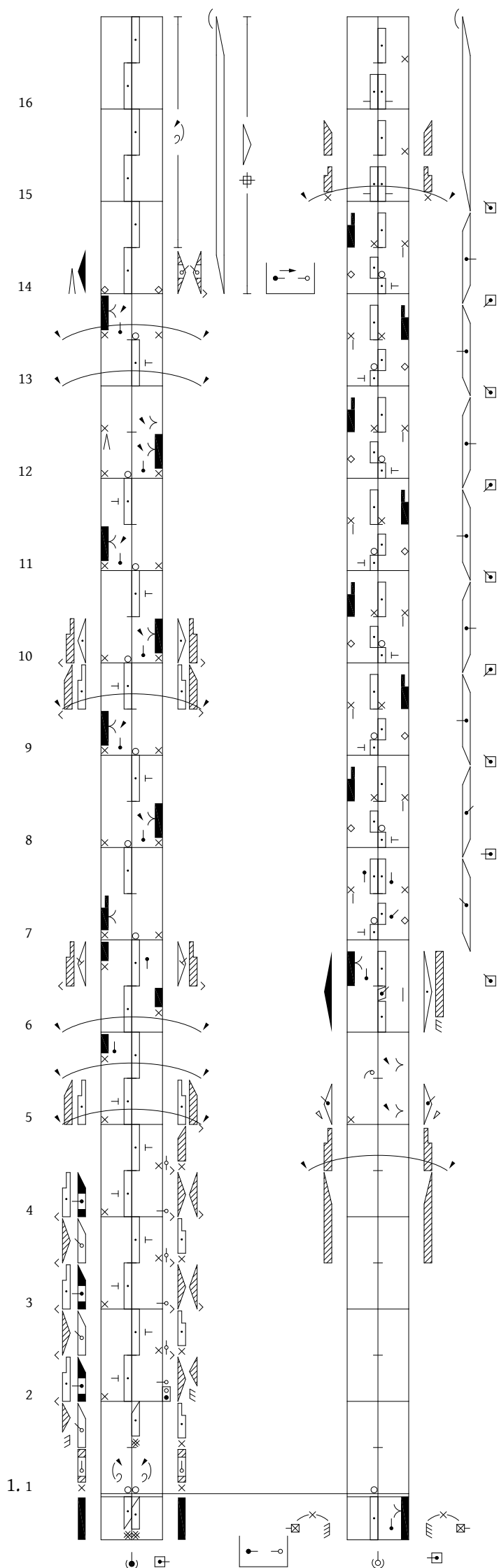
15.2

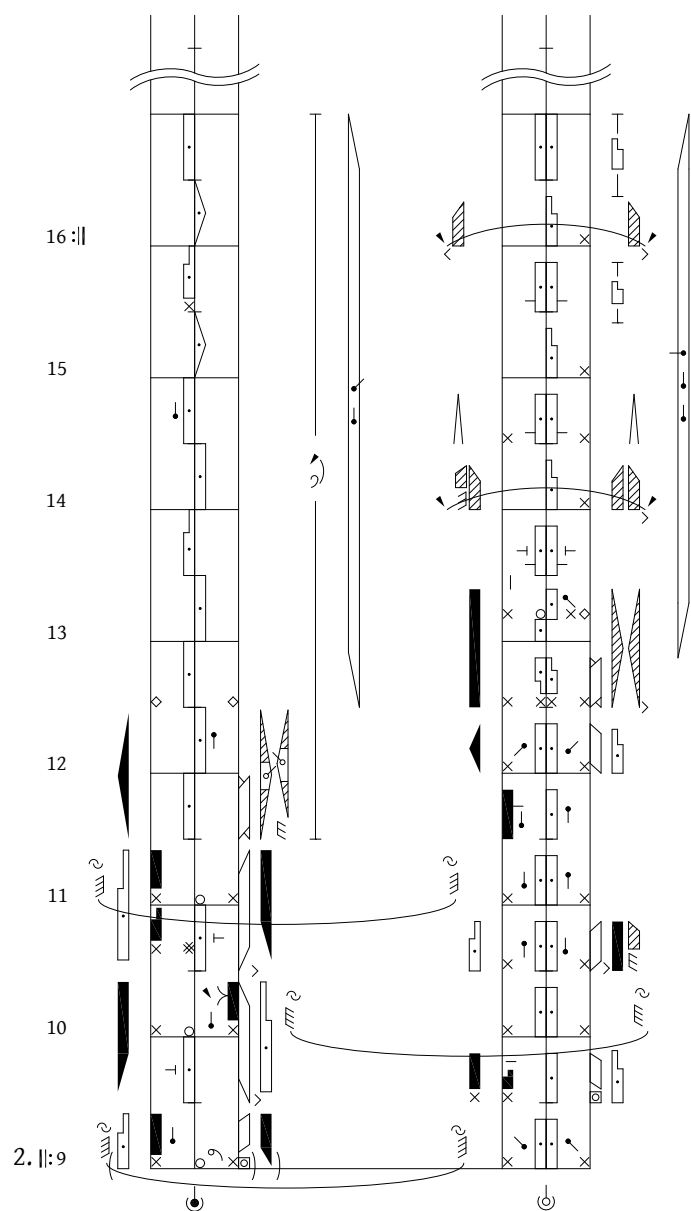


15.3



15.4





16. „Kanásztánc” – Berzence (Somogy)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző

ifj. Banics János (1911), Sánta Vendelné „Csalfa Mari” (1896)
K. Kovács László, Pesovár Ernő, Szóts István, Vargyas Lajos
1953. május 25.
1-3. strófa/strophes Lányi Ágoston
(javítások/corrections Fügedi János),
4-5. strófa/strophes Fügedi János
Ft.203.2a; Tit.820

Dancers
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator

Archívumi azonosítók

Archive IDs

A táncot a 15. táncal megegyező helyszínen vették fel némafilmmre. A tánc kezdetekor a pár itt is egymástól mintegy három lépés távolságban, egymással szemben állt.

A kísérőzenéről a táncal egyidejű felvétel nem készült. A tánc első közlése szerint a dallam megegyezik a 15. táncnál bemutatott dallammal.⁸⁵ A zenei szinkronra a képen utalás nem látható, az itt alkalmazott szinkron az első közlést követi. A tánc valamennyi korábbi publikációja a filmen látható öt strófa terjedelmű táncfolyamatból csak három strófát mutatott be. Kötetünkben a táncot a filmen látható teljes terjedelmében adjuk közre.

Ifjabb Banics János mindvégig szimmetrikusan ismételt támasztékismétlő-lengető motívumot adott elő, amelyet esetenként csapásokkal és tapsokkal díszített. Sánta Vendelné elsősorban háromlépés vagy láb alatti tapsos motívumvariánsokat táncolt. A táncot egymástól távol, helyben kezdték, majd az első strófa második felétől lassan egymáshoz közeledtek, és megfogták egymás jobb kezét. A tánc során a fogást megtartva napirányban keringtek, majd a fogást elengedve, de a napirányt megtartva folytatták a keringést, vagy azt megszakítva egymással szemben táncoltak. A tánc felvétele a között szinkron szerinti ötödik strófa 15. ütemében megszakadt.

Morvai Péter és Pesovár Ernő *Somogyi táncok* című kötetének jellemzése szerint: [ifjabb Banics János] „Kihúzott egyenes tartással táncol, csapásnál sem hajol a lábához (ezért magasak a láblendítései). Sánta Vendelné táncát harmonikus, könnyed mozgás, esztétikus kartartás, a kifordulások módja, lendületessége teszi széppé. Különösen felszabadultan táncol, ami a nőknél általában nem szokásos láb alatti tapsolásban és az egymás körüli forgás magatartásában (ahogy a férfira néz) jut kifejezésre. A perdületeknél fellibbenő szoknyáját nem fogja le.”⁸⁶

The silent film was shot at the same venue as No. 15. The man and the woman were about three steps apart, face to face.

The music was not recorded during the dance. The first publication of the dance paired it with the same tune as No. 15.⁸⁵ There is no clue as to the synchrony of music and dance, so the presented synchrony is as it was published the first time. All previous publications of the dance only showed three strophes of the five recorded on the footage. Here the full dance visible on the film is presented.

János Banics the Younger performed symmetrical support-repeating and leg swinging motifs ornamented now and then with boot hitting and clapping. The most frequent motif variants danced by Mrs Vendel Sánta included the three-step and clapping under the leg. They began dancing on the spot separately, before approaching each other in the second half of the first strophe, and finally joining their right hands in a clasp. They kept holding each other while they circled clockwise, then relaxing their hold, they continued circling the same direction. At some points they stopped circling and danced facing each other. The recording is broken off in measure 15 of strophe 5 of the presumed synchrony.

To cite the description of the dance in Péter Morvai and Ernő Pesovár's *Somogyi táncok*: [János Banics jr.] “dances upright, he doesn't bend down to his boots (so he swings his legs very high). Mrs Vendel Sánta's dancing is attractive on account of her harmonious, fluent movements, aesthetic arm posture, the verve and manner of her turns. She dances with a peculiarly buoyant freedom, which is manifest in clapping under the legs, an unusual motif for women and her behaviour during couple turning (in the way she looks at the man). She doesn't hold down her flapping skirt at sudden turns.”⁸⁶

⁸⁵ Morvai – Pesovár 1954, 125.

⁸⁶ Morvai – Pesovár 1954, 125.

⁸⁵ Morvai – Pesovár 1954, 125.

⁸⁶ Morvai – Pesovár 1954, 125.

A javításokat és a kiegészítést nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections and complementation was formerly published in:

Morvai Péter – Pesovár Ernő (1954): *Somogyi táncok*. Művelt Nép, 124–143. [SZÖVEGES/TEXTUAL]

Pesovár Ernő (1967): A csalogató csárdás. *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*, 131–132.

Pesovár Ernő (1969): Der Tändel-Tschardash. *Acta Ethnographica*, XVIII. 169–170.

Pesovár Ernő (1980c): Régi páros táncaink főbb típusai. In *Magyar néptáncagyományok*, Zeneműkiadó, 277–278.

Pesovár Ernő (1997): *A magyar páros táncok*. Planétás, 96–99.



16.1



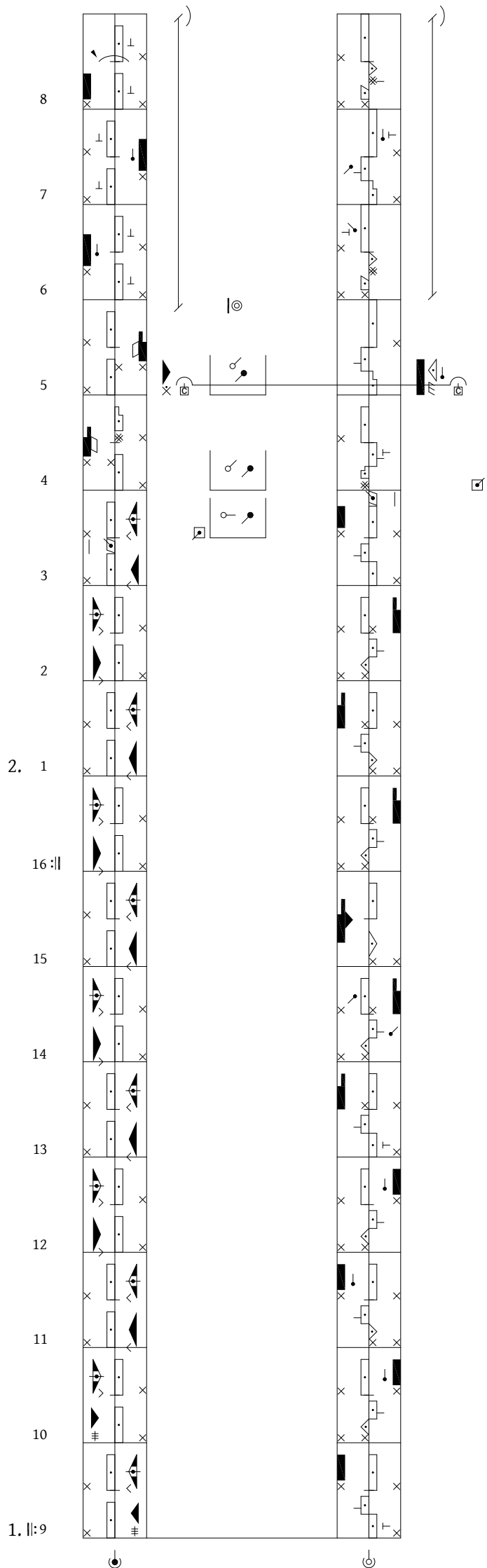
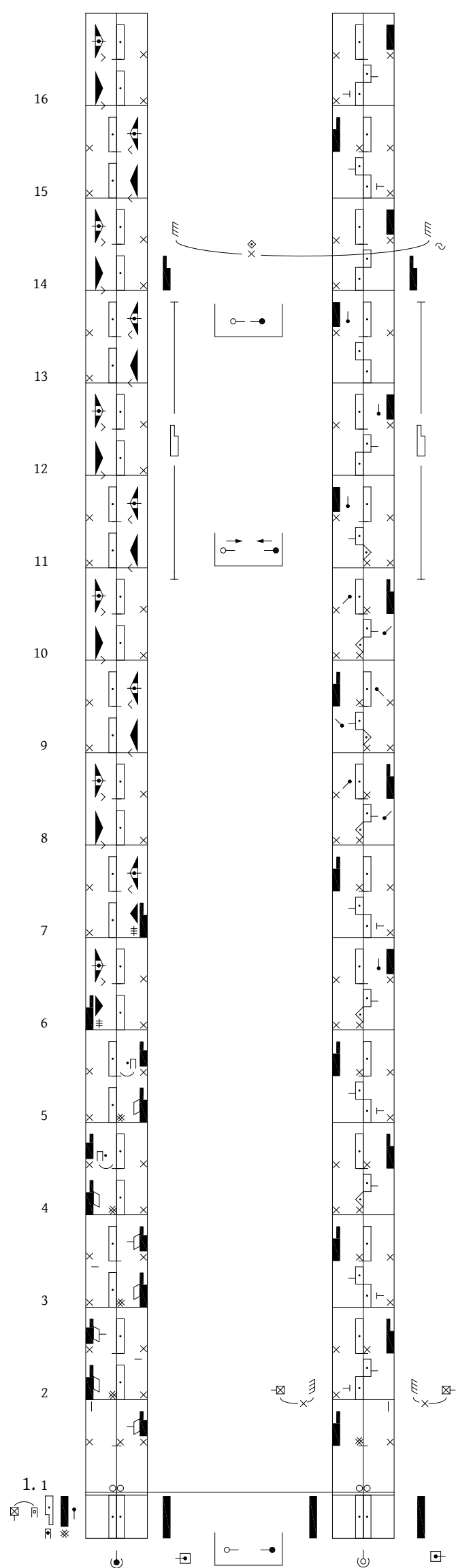
16.2



16.3



16.4



16 :||

15

14

13

12

11

10

||:9

16

15

14

13

12

11

10

2. 9

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

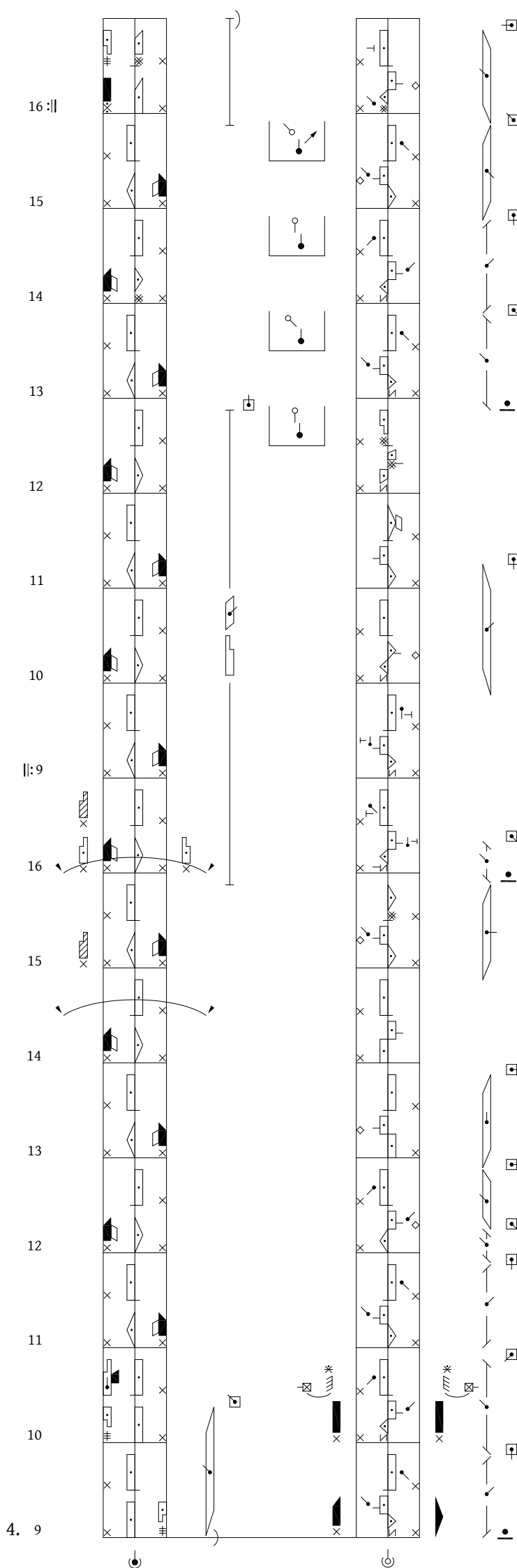
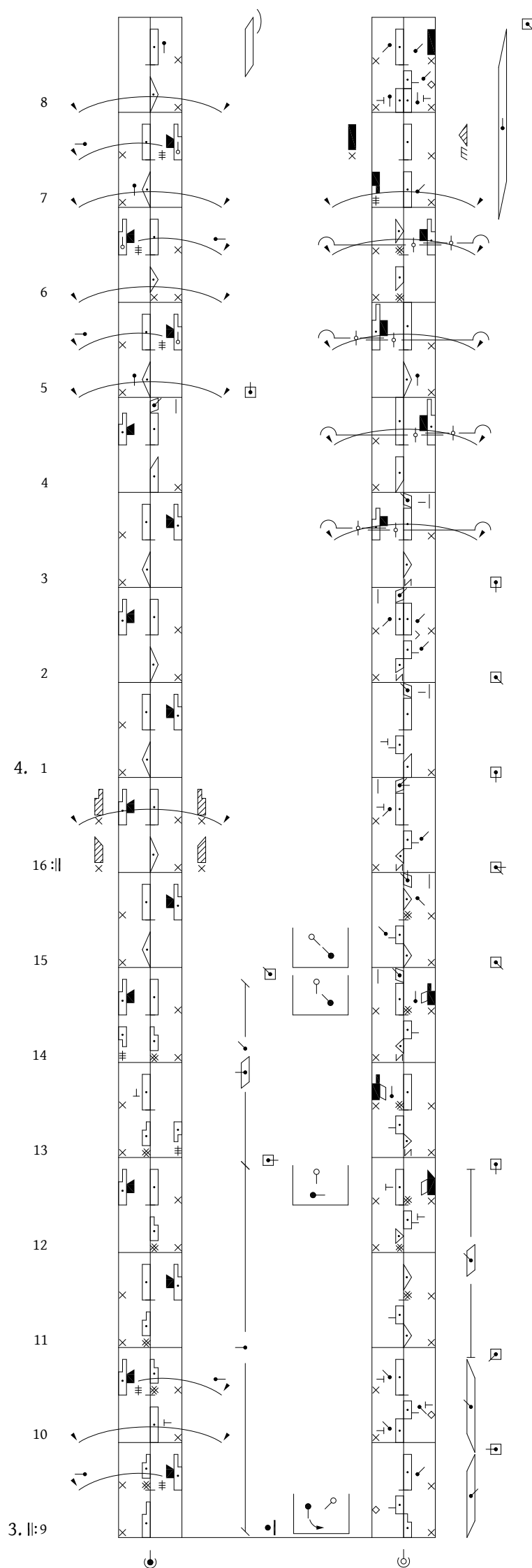
5

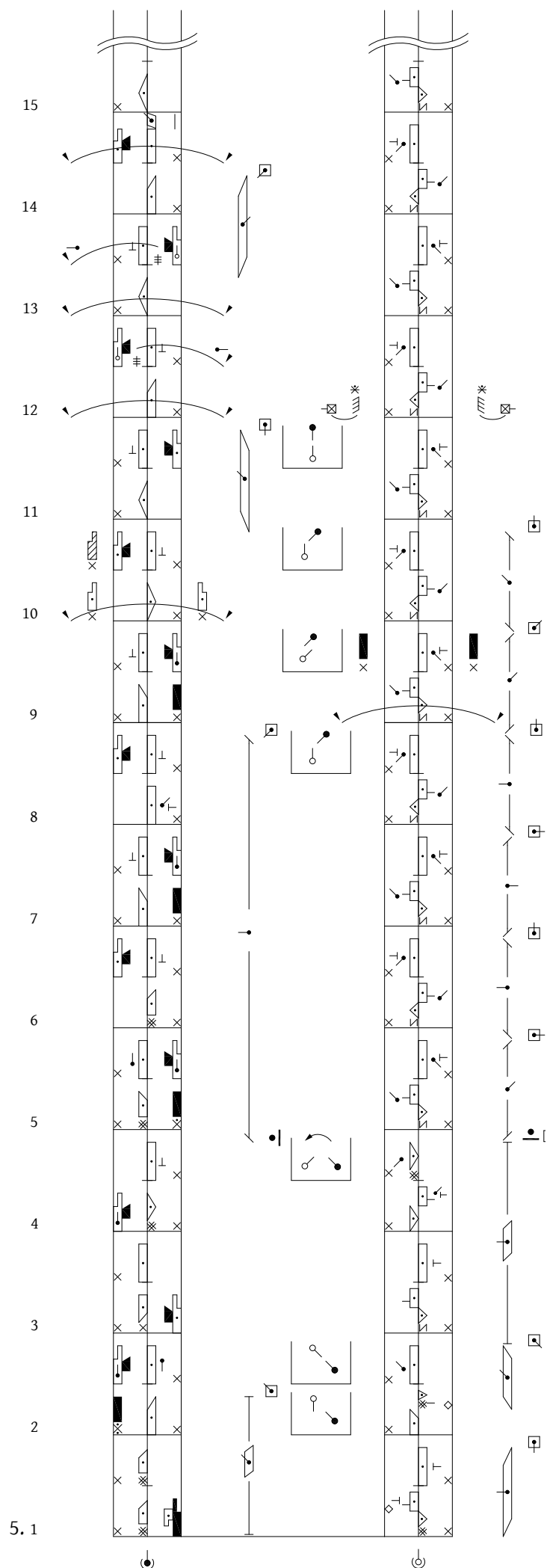
4

3

2

3. 1





17. „Kanásztánc” – Szenyér (Somogy)

Páros kanásztánc • Couple *kanásztánc*

Táncolta	Filagics István (56 éves/years), Tischler Antalné (60 éves/years)	Dancers
Gyűjtők	Kiss Márta, Pálfi Csaba	Researchers
A gyűjtés időpontja	1953. november 20-23.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások és kiegészítés/ corrections and complementation: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.190.27; Tit.654	Archive IDs

A táncról szabad térben készült néma filmfelvétel. A felvétel fénybeszűrődéses filmbefutással indult, így a tánc kiinduló helyzete nem látszik.

Az itt közölt dallamot nem a tánc gyűjtésekor rögzítették, így csak feltételezhető, hogy ez a dallam kísérte a táncot. Martin György a dallamot a helyszínen, giusto tempójelzéssel, *g¹*-re transzponálva jegyezte le, Sárdi György (62 éves) énekes előadásában. Dallamtípus: Paksa 35, „Az oláhok, az oláhok” I. A tánc zenei szinkronjára a képen utalás nem látható, a közölt szinkron a korábbi közlések szinkronját követi. A korábbi közlések a táncból három dallamstrófényt publikáltak. A táncot kiegészítettük a filmen még látható hat ütemmel.

Az első strófa elején a pár a földre kereszt alakban egymásra helyezett botok körül táncolt, majd a 4. ütemtől először a férfi, a 8. ütemtől pedig már a nő is a botok fölé érkezve más-más botközbe lépkedett át. A második strófa második felében a férfi a botokat kerülgetve, onnan távolodva, majd közeledve átengedte a botközöket a nőnek, aki törzsét jobbra-balra forgatva terpeszugrásokkal kétütemenként váltogatta a botközöket. A harmadik strófában a nő a botok fölül kitáncolva engedett teret a férfinak. A strófa 6. ütemében a férfi rálépett az egyik botra, az elmozdult botot a következő ütemben a lábával igazította helyre. A strófa végén a nő együtemnyit leállt, lehajolt, és az elmozdított botot kézzel ismét megigazította. A felvétel a közölt szinkron szerinti negyedik strófa 7. ütemében megszakadt.

The silent film was shot of the dance in the open. Since light filtered in at the beginning of the film, the starting position of the dance cannot be seen.

The presented tune was not recorded at the time of the field research, so it is only presumed to have accompanied the dance. György Martin put down the tune on the spot transposed to *g¹* with *giusto* tempo indication and one strophe as it was performed by singer György Sárdi (aged 62). Tune type: Paksa 35, “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] I. There is no clue as to the synchrony of music and dance in the footage, so the presented synchrony adopts that of former publications in which three strophes were presented. Here we transcribed the rest of the six measures in the film, too.

At the beginning, the couple danced around two sticks placed crosswise on the floor. From measure 4 the man, from measure 8 the woman began dancing over the sticks, stepping into different interspaces. In the second half of strophe 2 the man circling around the sticks now closer to them, now farther away, yielded the interspaces to the dance of the woman. Rotating her trunk to the right and left, she swapped interspaces with straddle-legged springs in every second measure. In strophe 3 dancing around the sticks she gave way to the man’s dance. In measure 6 of the strophe the man stepped on a stick but he set it right with his foot in the next measure. At the end of the strophe the woman stopped for a measure’s length, bent and set the sticks right with her hand. The footage is broken off in measure 7 of strophe 4.

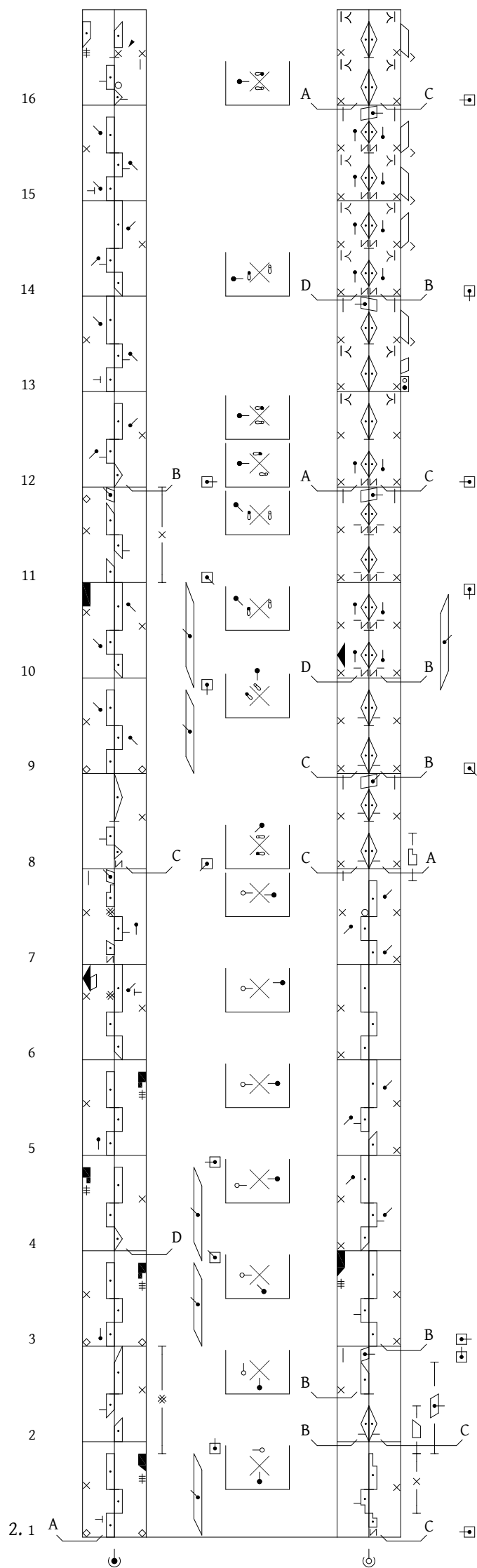
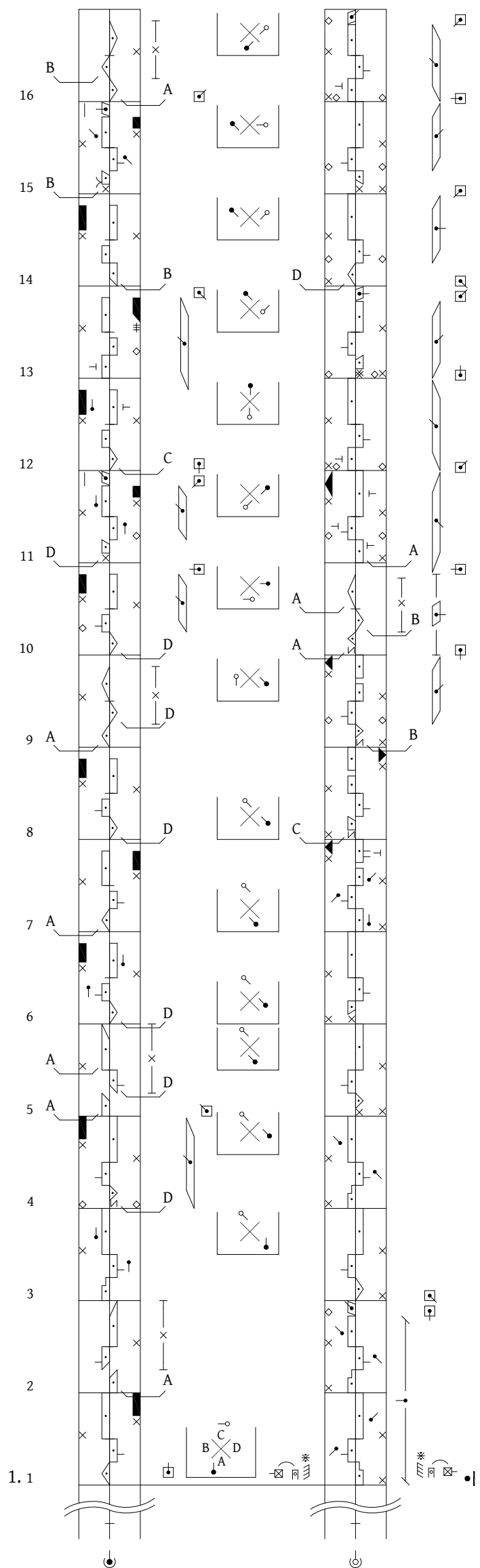
A javításokat és a kiegészítést nem tartalmazó korábbi közlések:

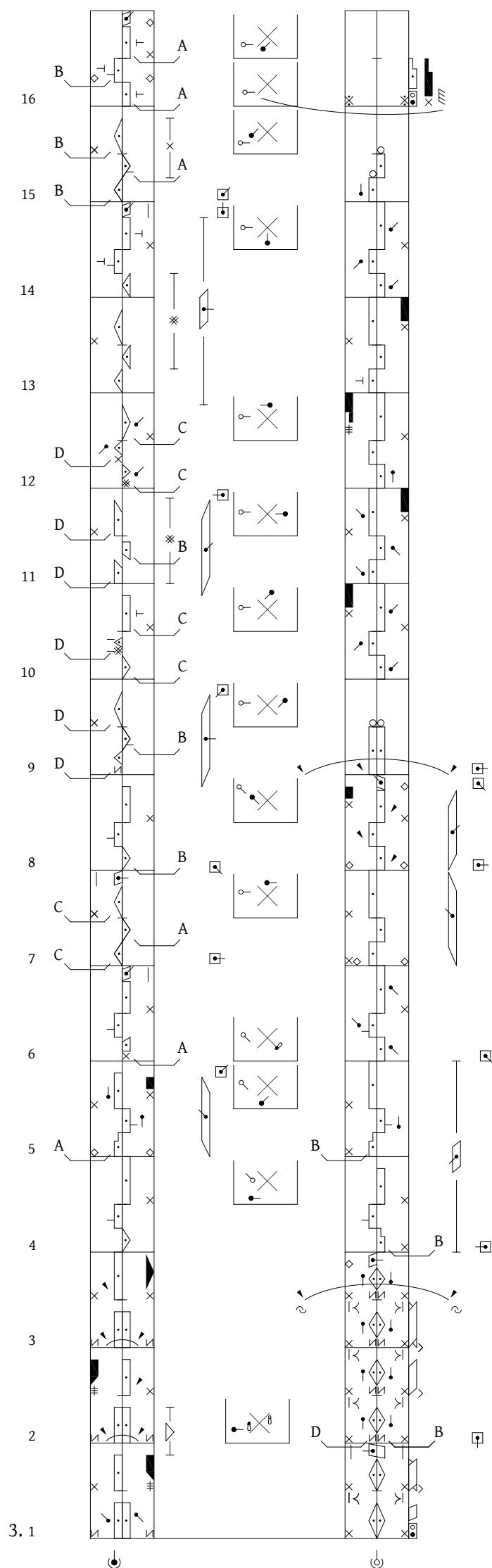
The dance score without corrections and complementation was formerly published in:

Morvai Péter – Pesovár Ernő (1954): *Somogyi táncok*. Művelt Nép, 83–90. [SZÖVEGES/TEXTUAL]
 Pesovár Ernő (1977a): Küzdő karakterű páros táncaink. In *Népi kultúra – Népi társadalom IX.*, 351.
 Pesovár Ernő (1997): *A magyar páros táncok*. Planétás, 88–89.

Giusto

1. Hüccs ki disz - nó a be - rek -ből, csak a fü - le lát - szik,
 Ka - nász - boj - tár bo - kor a - latt ba - bá - já - val ját - szik.
 Meg - is - mer - ni a ka - nászt é - kős já - rá - sá - ról,
 Ű - zött - fű - zött bocs - ko - rá - ról, ta - risz - nya - sí - já - ról.





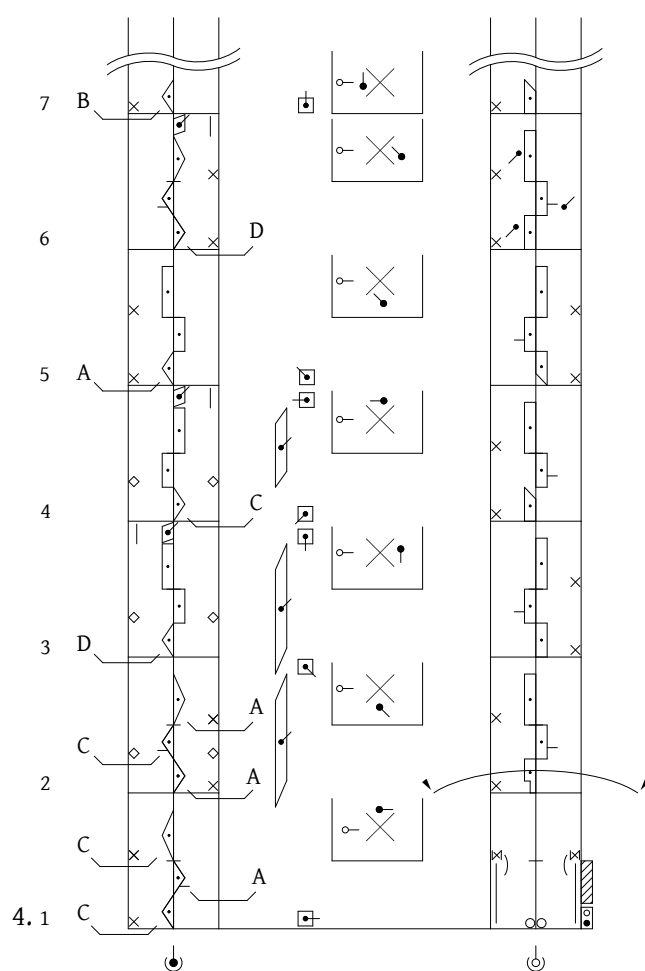
17.1



17.2



17.3



18. „Becsali csárdás” – Szenyér (Somogy)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta	Filagics István (56 éves/years), Tischler Antalné (60 éves/years)	Dancers
Zenészek	Nyerges József (46 éves/years), Orsós József	Musicians
Gyűjtők	Kiss Márta, Pálfi Csaba	Researchers
A gyűjtés időpontja	1953. november 20-23.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.190.26a; Tit.655; AP.2532a; Mgt.866; Jk.48/10	Archive IDs

A táncot a 17. tánc helyszínén, ugyanazon alkalommal vették némafilmre. A tánc kezdete előtt Filagics István és Tischler Antalné összefogódzás nélkül egymás mellett állt, a nőtől a férfi bal oldalt, a férfitől a nő jobb részsút előre. A felvétel indításakor a pár már táncolt.

Morvai Péter és Pesovár Ernő a *Somogyi táncok* című kötetükben a tánc első közlésekor megemlíti, hogy a „Filmfelvétel alkalmával a táncot a Szenyéren kedvelt közismert ‘Ruszászka’ nevű orosz táncdallamra járták.”⁸⁷ A dallamot azonban nem rögzítették és nem jegyezték le sem a gyűjtéskor, sem később. A kötetben tánc kísérlő dallamként a férfitáncos által énekelt „Haj, Dunáról fúj a szél” szövegkezdetű dallam található (lejegyző Vikár László), azzal az indoklással, hogy erre „a dallamra is járják Szenyéren a páros kanásztáncot”. A dallamot Vikár László gyűjtötte 1952. május 31. és június 2. között. Pesovár Ernő a táncot Az ugrós páros című tanulmányában dallam nélkül, 12 ütemes beosztásban, A magyar páros táncok című könyvében a fent jelzett 12 ütemes dallammal, de 16 ütemes tagolással közölte újra.

Ruszászka dallamot Szenyérről nem gyűjtöttek, „Orosz tánc” elnevezéssel Somogy megyéből a ZTI Népzenei Archívuma egyetlen, az alább bemutatott, nem táncgyűjtés alkalmával felvett dallamot tartja nyilván Szentábrahám-Szölőhegyről. A dallam gyűjtője, Olsvai Imre visszaemlékezése szerint a dallam meggyeztette ismert és divatos volt az 1950-es években, így feltételezzük, hogy az itt közölt dallam a táncot kísérő dallammal megegyezik, vagy annak változata lehet. Két beás cigányzenész a dallamot egymással szemben állva egy citerán adta elő, egyikük nyomóval játszotta a dallamot, a másik a zengőhúrokat pengette az esztam kíséret ritmust utánozva. A 16 ütemes dallam periodikus felépítésű, ahol a zeneileg nyitott második periódus az első visszatéréssel zárul. A zenei lejegyzés alapjául szolgáló felvételen a zenészek a dallam első eljátszásakor többször tévesztettek, majd háromszor hibátlanul végigjátszották a két periódus 16 ütemét. A folyamatot az első nyolc ütemmel és lehúzással zárták.

A zenei szinkronra a filmfelvételen utalás nem látható. Egyéb támpont hiányában a tánc látható kezdetét a strófa kezdetéhez igazítottuk, így a szinkron nem hiteles. A filmfelvétel négy ütem híján négy strófa terjedelmű.

A táncosok az egymás mellett megkezdett táncukkal kissé a kamera felé haladtak, majd a férfi a tánc első strófájának 7. ütemében mindkét karját a nő felé nyújtotta, válaszként a nő a 8. ütemben a férfi felé fordult. Egymással szembeni viszonyukat a tánc további menetében a haladások és térváltások alatt is megtartották. Az első strófa 11. ütemében a férfi mindkét karját a háta mögé vezette, majd hirtelen, szétterpesztett ujjakkal a nő mellei felé emelte, mintegy annak érintését (avagy megkínását) imitálva. A 2. strófa elején a mozdulatot kevésbé határozottan megismételte. A 2. strófa végi és 3. strófa eleji kopogók után a férfi csapásoló sorozatot adott elő, majd a 4. strófa második felében a férfi karjait előre nyújtot-

The silent film was recorded at the same venue as dance No. 17. Before the dance began, István Filagics and Mrs Antal Tischler stood side by side without holding hands, the man to the left of the woman, she forward right of the man. When the camera was started, the couple was already dancing.

When the dance was first published in Péter Morvai and Ernő Pesovár’s *Somogyi táncok* [Dances of Somogy] it was noted that “the dance was performed to the Russian dance tune Ruszászka well known and popular in Szenyér.”⁸⁷ However, the tune was not recorded or put down later. In the book “Haj Dunáról fúj a szél” [Ay the wind blows from the Danube] sung by the male dancer (transcribed by László Vikár) is given as the accompanying tune with the explanation that “the couple kanásztánc is also danced to this tune in Szenyér”. The tune was collected by László Vikár between 31 May and 2 June 1952. Ernő Pesovár in his article *Az ugrós páros* [The couple ugrós] republished the dance in a 12 measure structure without the tune, while in his book *A magyar páros táncok* [The Hungarian couple dances] the dance was edited to follow a 16 measure musical structure, but enclosed the 12 measure tune mentioned above.

Ruszászka tune wasn’t recorded in Szenyér neither during the fieldwork nor later. Only one recording is registered in the Folk Music Archive of the Institute for Musicology named “Russian dance” introduced below from Szentábrahám-Szölőhegy. Its researcher Imre Olsvai remembered the tune as widely known and fashionable in the 1950s all over county Somogy, therefore it can be assumed that the tune is the same or a similar one to the tune which accompanied the dance. Two Gypsy musicians played the tune on one zither facing each other, one of them sounded the tune using a pressing device, the other plucked the resonant strings imitating *esztam* accompaniment. The 16 measure tune has periodic structure, the melodically open second period is closed with a repeated performance of the first one. In the recording used for notating the tune the musicians made mistakes when played the tune at the first time, then performed three times the two periods accurately and closed the process with the first period and a cadential gesture.

There is no indication as to the synchrony of music and dance. In lack of clue the beginning of the visible dance is adjusted to the start of the first strophe, this way the synchrony is not authentic. The footage extends as far as four strophes failing four measures.

Starting side by side, the dancers progressed a little towards the camera before in measure 7 of the first strophe the man suddenly stretched both hands towards the woman who turned to the man in measure 8 in response to his gesture. They remained facing each other throughout the dance, also when progressing or changing space. In measure 11 of the first strophe the man hid both hands behind his back and suddenly lifted them with stretched fingers toward the wom-

⁸⁷ Morvai – Pesovár 1954, 136.

⁸⁷ Morvai – Pesovár 1954, 136.

ta és megfogta a nő kezét. A páros kézfogás alatt is a korábban már bemutatott lengető-bokázó, kopogó és háromlépés motívumokat járták. A felvétel a tánc befejezése előtt megszakadt.

A *Somogyi táncok* című kötetben olvasható leírás szerint: „Filagics István táncát határozott, feszes lábtartás jellemzi, karmozdulatai szaggatottak, darabosak. Jellegzetes kéztartása a tarkófogás, sőt, néha mindkét kezével a fejéhez kap. Testtartása egyenes, szinte feszes, bár olykor (ha párjával játszik, vagy dobogós figurát jár), kissé előre döntött. Tischler Antalné táncában főleg a háromlépés motívum dominál, amit könnyedén jár. Kopogós figuráját tarkófogással táncolja. Végig harmonikusan illeszkedik a férfi táncához.”⁸⁸

an's breasts imitating touching (or desiring) them. He repeated the gesture with less determination at the beginning of strophe 2. After the heel stamps at the end of strophe 2 and the beginning of strophe 3, the man performed a series of hits on his boots. In the second part of strophe 4 he stretched his arms forward and took the woman by the hand. While holding hands, they went on with the earlier leg swinging, heel clicking, stamping and three-stepping motifs. The film is broken off before the dance ends.

By a description in *Somogyi táncok* “István Filagics's dance is characterized by firm, taut leg movements, his arm movements are jerky and rugged. A feature of holding his arms is touching the back of his head, sometimes seizing his head with both hands. His carriage is upright, almost rigid, but at times (when toying with his partner or performing stamping motifs) he leans slightly forward. The dance of Mrs Antal Tischler is dominated by the three-step motif performed fleet-footedly. She dances the stamping figure with her hand on the back of her head. Her behaviour harmoniously fits the man's dance.”⁸⁸

⁸⁸ Morvai – Pesovár 1954, 135.

⁸⁸ Morvai – Pesovár 1954, 135.

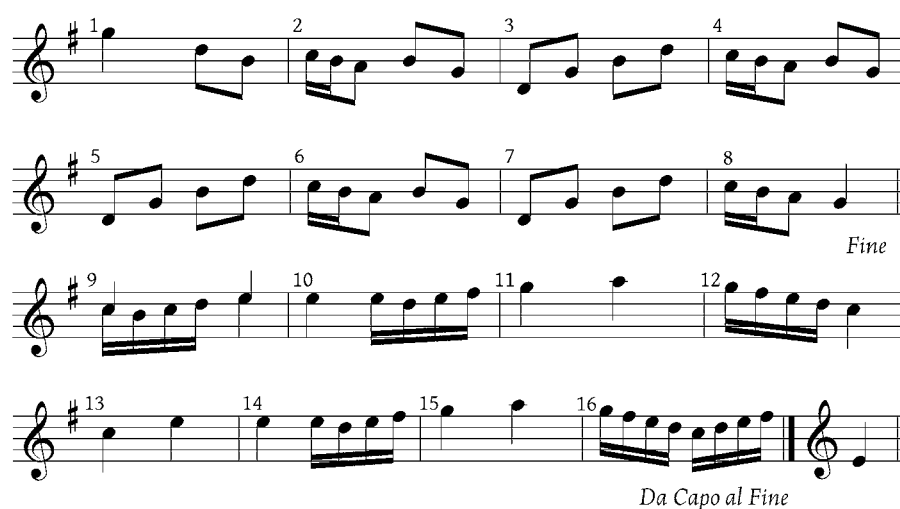
A javításokat nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections was formerly published in:

Morvai Péter – Pesovár Ernő (1954): *Somogyi táncok*. Művelt Nép, 35–144. (SZÖVEGES/TEXTUAL)

Pesovár Ernő (1977b): Az ugrós páros. *Táncstudományi Tanulmányok* 1976–1977, 254–255.

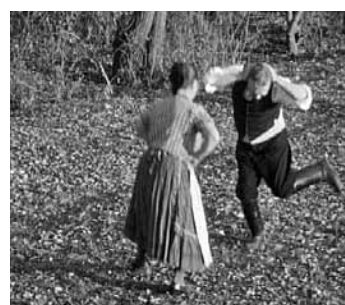
Pesovár Ernő (1997): *A magyar páros táncok*. Planétás, 100–103.



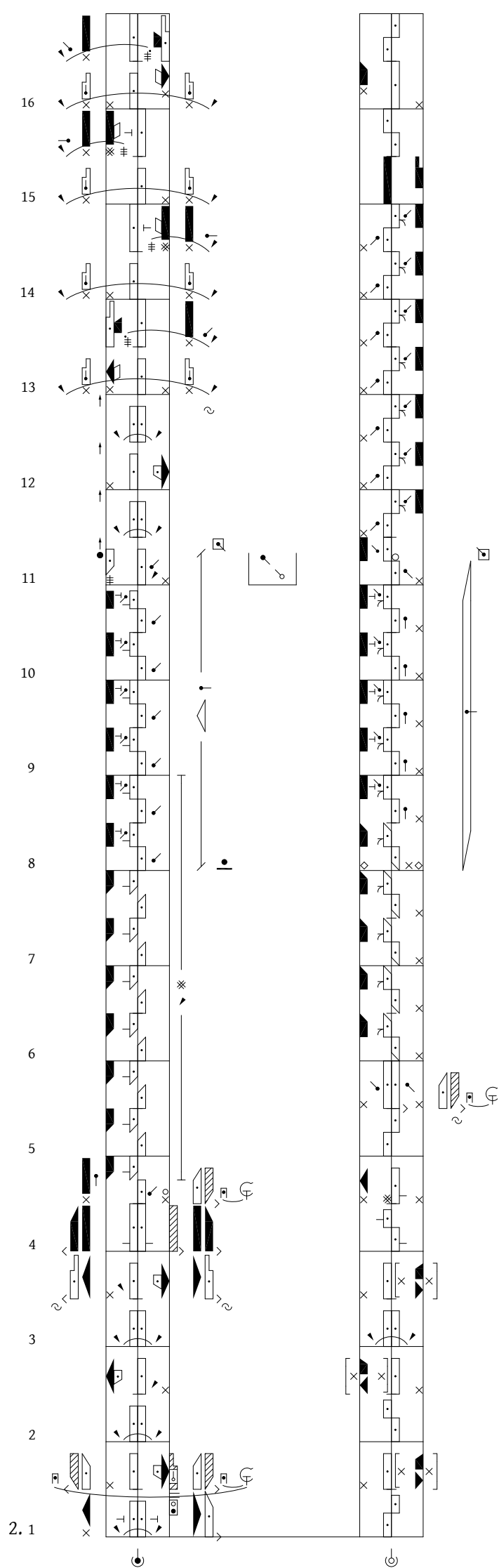
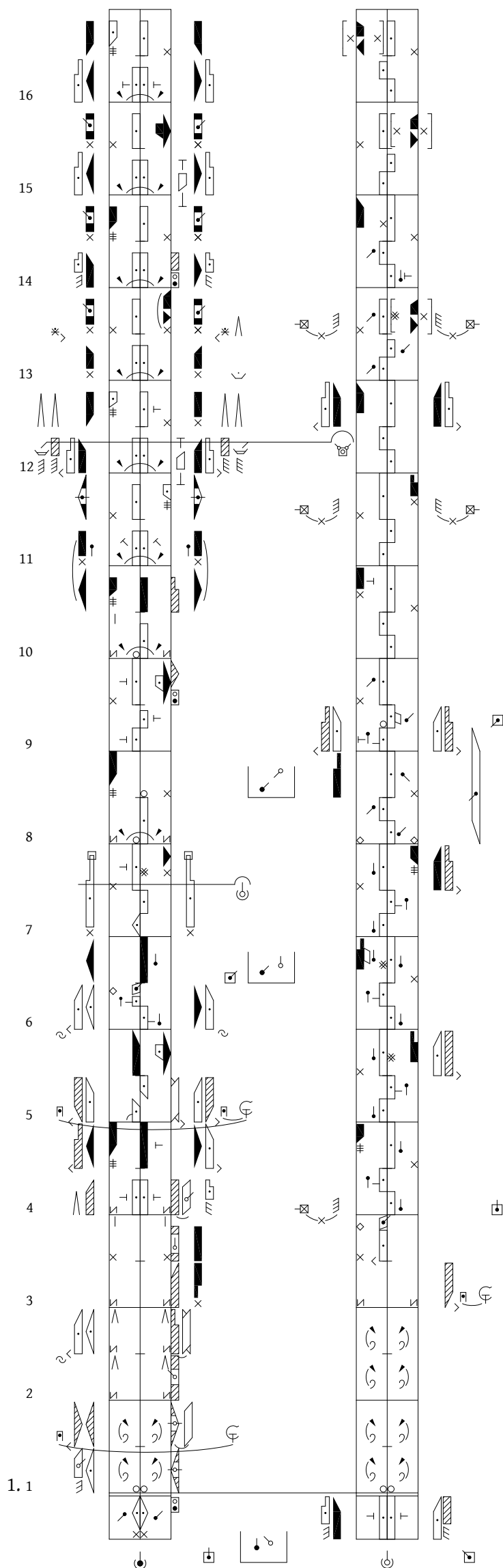
18.1

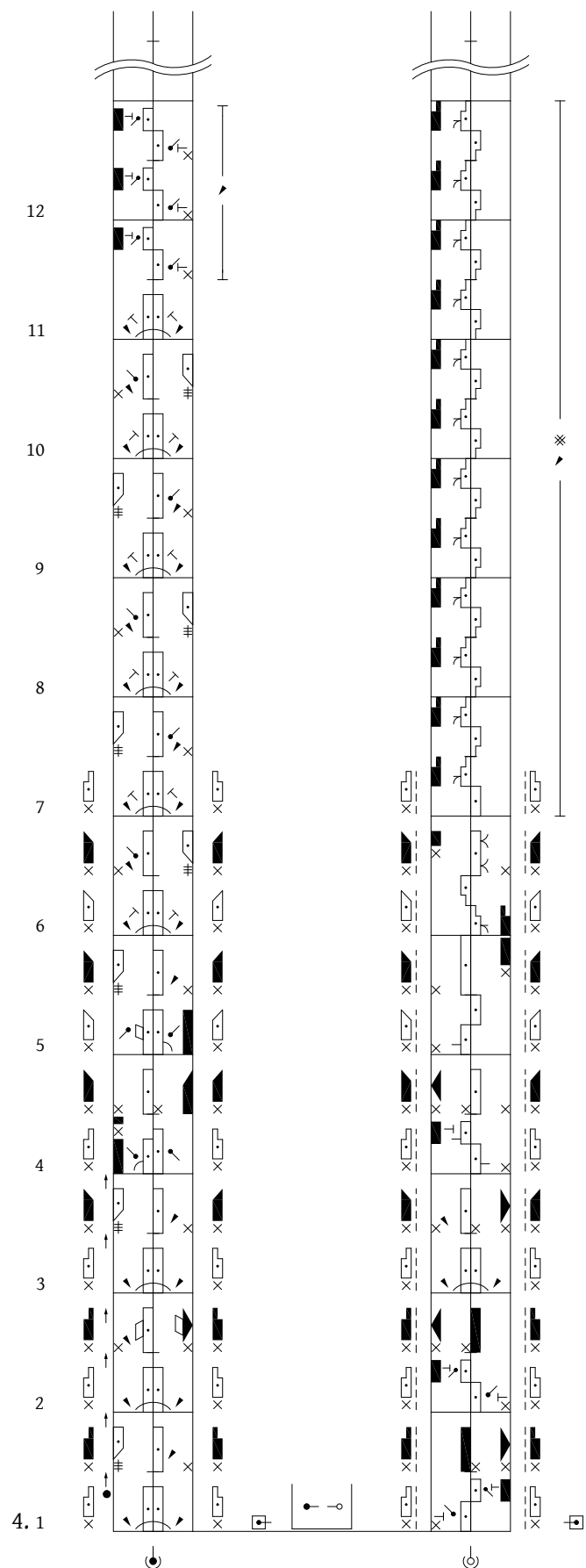
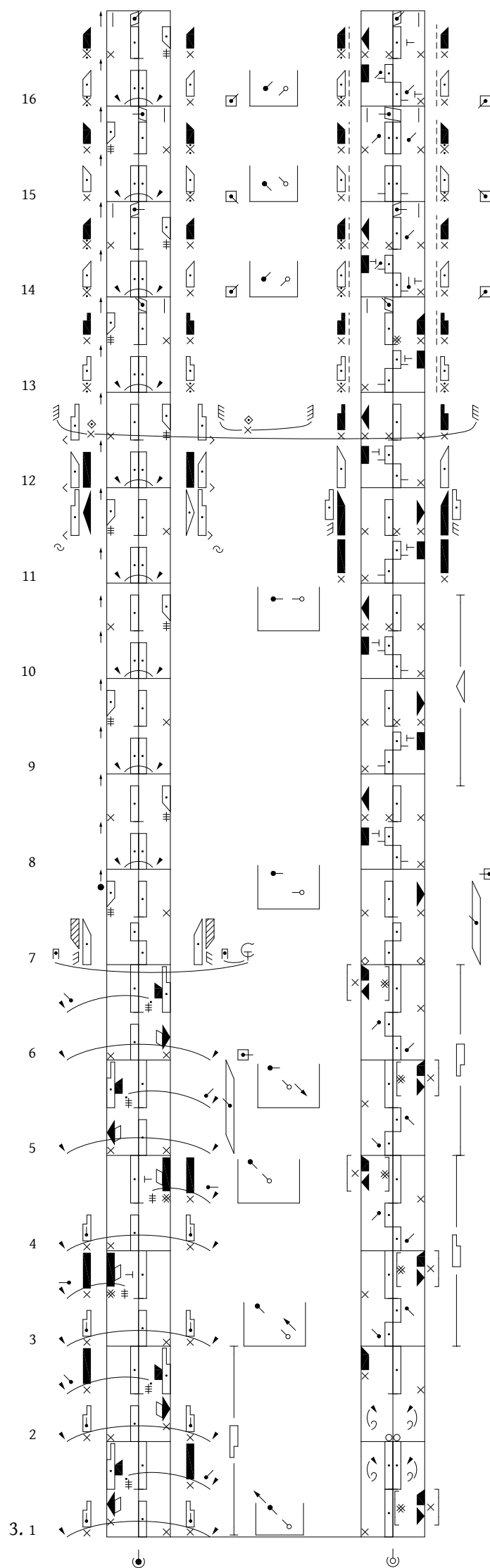


18.2



18.3





19. „Verbung” – Simonfa (Somogy)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Archívumi azonosítók

Simon Sándor (1900)
Martin György, Pesovár Ernő, Szerecz József
1954. augusztus 1.
Fügedi János
Ft.223.7, Ft.362.10; Tit.1421

Dancer
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Archive IDs

Simon Sándor a gyűjtésen zenészként vett részt, az itt közölt tánc kivételével az előadókat szóló hegedűvel kísérte. Verbungját szabad térben, két kamerával vették némafilmre. Az Ft.223.7 felvétel a táncos zárt állású kiinduló helyzetéből indult, az Ft.362.10 felvételtől a tánckezdet lemaradt. A táncvég csak az Ft.362.10 felvételen látszik, az Ft.223.7 felvétel a táncos leállása előtt megszakadt. A táncos térbeli irányulását az Ft.223.7 táncfolyamat kameraállása szerint jegyeztük le.

A tánc kíséretéről a helyszínen sem hangfelvétel, sem zenei lejegyzés nem készült. A táncot elsőként közreadó, Morvai Péter és Pesovár Ernő szerkesztette *Somogyi táncok* című kötet szerint Simon Sándor a táncot négy soros kanásznótára adta elő, a kötetben az itt látható énekes dallamot közölték⁸⁹, dallamtípusa: Paksa 35, „Az oláhok, az oláhok” I. A dallam hegedűn játszott hangszeres változatát Simon Sándor előadásában Pesovár Ernő csak 1960. október 1-én vette magnetofonra (AP14390g, AP14392b).

A tánc zenei szinkronjára utaló jelzés egyik filmfelvételen sem látható. (A táncos mellett a film más részén táncosként szereplő Bárány Jánost is felvették, amint kíséretként hegedül, de „játéka” csak imitáció, a szinkron megállapítására nem alkalmas.) A tánc első közlésekor a tánc kezdetét a 16 ütemes dallam kezdetéhez igazították. Mind az első szöveges, mind valamennyi azt követő kinetogramos közreadás az első strófa 13-14. ütemében a tánc  ritmusú négy mozdulatának ritmikai szerkezetét  ritmusra változtatta, melynek eredményeként a tánc zenei szinkronja egy  -del elcsúszott. A ritmikai bővítést feltehetőleg azért illesztették a táncba, hogy a 14-15. ütemben motívumpárban, majd a második strófa 4-5. ütemétől hosszabb sorban megjelenő háromlépés jellegű motívumok  kezdetét az ütemek főhangsúlyához igazítsák.

A tánc zenei szinkronja kapcsán megjegyzendő, hogy a filmen látható 59 ütem, a tánc szakaszainak szerkezete, valamint a tánc páros lábra végzett lezárása azt sugallja, hogy a táncot 12 ütemes dallam kísérhette. A metrikai szerkezet bizonytalanságát jelzi, hogy a második strófa 7., valamint a harmadik strófa 2. ütemében a háromlépés motívumok kezdetével jellegzetes, vibrato-szerűen forgatott kézgesztus esik egybe, amelyet a táncos nagy valószínűséggel az ütemek főhangsúlyára adott elő. Az ütemkezdethez igazítást azonban csak metrikai diminuálással lehetett megvalósítani. A megerősítő források hiánya miatt a jelen kiadványban a korábban közölt tánckezdő szinkront és dallamtípust követjük. A kézfő vibrato forgatásának lejegyzése a 19.1 ábrán egyszerűsítve és részletesen is látható, a partitúrában az egyszerűsített jelölést használtuk.

A tánc változatos, háromlépés, lengetővel kombinált láb alatti tapsos és bokázva haladó motívumokból épült fel. A táncos az utolsó strófában elől-hátul tapsos lengető sorozatot adott elő, majd folyamatát háromlépés motívumokkal kiegészítve zárt helyzetbe ugorva fejezte be. Az itt közölt folyamat négy ütemmel hosszabb a tánc korábbi közléseihez képest, és mind ritmikailag, mind plasztikailag számos helyen eltér a korábban megjelent változattól.

During the fieldwork Sándor Simon was a solo musician accompanying the performers on the fiddle except for this dance. His *verbung* was recorded on silent film in the open, with two cameras. Footage Ft.223.7 shows the dancer in a closed position before the start of the dance, on Ft.362.10 the beginning is missing. The end of the dance is only shown on the latter footage, as the former film section breaks off before the dance ends. The dancer's relative space was determined by the camera direction of film No.223.7.

The music of Simon's dance was neither audio-recorded nor transcribed on the spot. In Péter Morvai and Ernő Pesovár's *Somogyi táncok* the first publication of the dance was given to a four-line swineherd's tune in vocal performance introduced below as well.⁸⁹ Tune type: Paksa 35, “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] I. Its instrumental variant played by Sándor Simon on the fiddle was only recorded by Ernő Pesovár on 1 October 1960 (AP 1430g, AP14392b).

No indication of music synchrony can be found in either footage. (A dancer appearing in other parts of the film, János Bárány seemed to play the accompaniment, but his “play” was only an imitation of fiddling.) When first published, the start of dance was set to the beginning of the 16-measure tune. In measures 13-14 of strophe 1 the  rhythmic scheme of four movements was changed to  rhythm in the first textual publication and all subsequent ones with kinetograms, which resulted in a shift of a  in the musical synchrony of the dance. The rhythmic extension was probably inserted to adjust the  beginning of the three-step motifs appearing in motif-pair in measures 14-15 and in a longer sequence from measures 4-5 of strophe 2 to the main accent of the measures.

Speaking of the synchrony of music and dance, we should note that the 59 measures of the footage, the structure of the dance sections and the ending of the dance on double supports suggest that the dance was accompanied by a twelve-measure tune. It is a sign of the uncertain metrical structure that in measures 7 of strophe 2 and measure 2 of strophe 3 the vibrato-like rotated hand gesture coincided with the beginning of the three-step motif, which the dancer presumably performed to the main accents of the measures. Adjustment to the beginning of the measures, however, needed metric diminution. For lack of confirming sources, we adopted the previous synchrony at the start of the dance and tune type. The vibrato rotation of the hand is notated in a simplified and a detailed way in Fig. 19.1. In the score the simplified transcription is used.

The dance was built of a varied array of three-step motifs, motifs of leg swinging and clapping under the leg, and progressing with heel clicks. In the last strophe the dancer performed a series of leg swinging motifs with clapping front and back, then extended the sequence with three-step motifs and ended with a spring into a closed position. The dance published here is four measures longer than the earlier publications and deviates from those both in rhythm and spatially at several points.

⁸⁹ Morvai – Pesovár 1954, 91.

⁸⁹ Morvai – Pesovár 1954, 91.

A fent említett *Somogyi táncok* című kötet megfogalmazásában az előadó táncára a könnyed, de határozott, éles mozdulatok, a feszes és kissé hajlított testtartás, a törzse mellett mélybe nyújtott vagy test mögött összefogott kartartás, és a maga alá húzott vagy magasan előre lendített lábgesztusok jellemzőek.⁹⁰ Kiegészítéseként felhívjuk a figyelmet a háromlépés motívumok második nyolcadán (♩ ♩ ♩), a ze-neileg hangsúlytalan metrikai helyen megjelenő dobbantó részleges támasztékvételekre, melyeket a táncos jobbra és balra másként adott elő, így a háromlépés motívumok megszokott szimmetriáját sajátosan megtörte.

⁹⁰ Morvai – Pesovár 1954, 91.

As described in *Somogyi táncok*, Simon's performance was characterized by fluent but determined, sharp movements, taut, slightly bent body posture, arms stretched downward by the trunk or folded behind the body, and leg gestures contracted place low or swung middle forward.⁹⁰ Note also the stamping partial weight supports appearing in the second, musically unaccented eighth (♩ ♩ ♩) of the three-step motifs, which the dancer performed to the right differently from the left, breaking the customary symmetry of the three-step motifs in a peculiar manner.

⁹⁰ Morvai – Pesovár 1954, 91.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.659; Lányi Ágoston) meg-jelent:

A former version of notation (Tit.659; Ágoston Lányi) was published in:

- Morvai Péter – Pesovár Ernő (1954): *Somogyi táncok*. Művelt Nép, 91–96. [SZÖVEGES/TEXTUAL]
 Szentpál, Olga (1958): Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze. *Acta Ethnographica*, VII. Tabellen und Beispiele, Beispielsammlung X., Motive 62.
 Pesovár Ernő (1960): A simonfai verbunkok formai elemzése. *Néprajzi Értesítő*, XLII. 79.
 Martin György – Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése. *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*, 236.
 Szentpál Olga (1961): A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia*, LXXII. Melléklet, Példatár, X. tábla, 62. motívum [Appendix, Examples, Chart V, Motif 62].
 Martin György – Pesovár Ernő (1961): A structural analysis of the Hungarian folk dance. *Acta Ethnographica*, X. 28.
 Martin György – Pesovár Ernő (1963): Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, X. 312–325. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Martin György – Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, 208–221. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Martin György (1964): Motívumkutatás, motívumrendszerezés. *A sárközi-Duna menti táncok motívumkincse*. Népművelési Intézet, 202. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Pesovár Ernő – Lányi Ágoston (1974): *A magyar nép táncművészete*. Népművelési Propaganda Iroda, 70–71.

♩ = 120

Hüccs ki disz-nó a be-rek-ből, csak a fü-le lát-szik,
 Ka-nász-boj-tár me-nyecs-ké-vel a bo-kor-ba ját-szik.
 Meg-is-mer-ni a ka-nászt é-kes já-rá-sá-ról,
 Disz-nó-szar-ral ki-pör-ge-tett fe-ke-te baj-szá-ról.

19.1



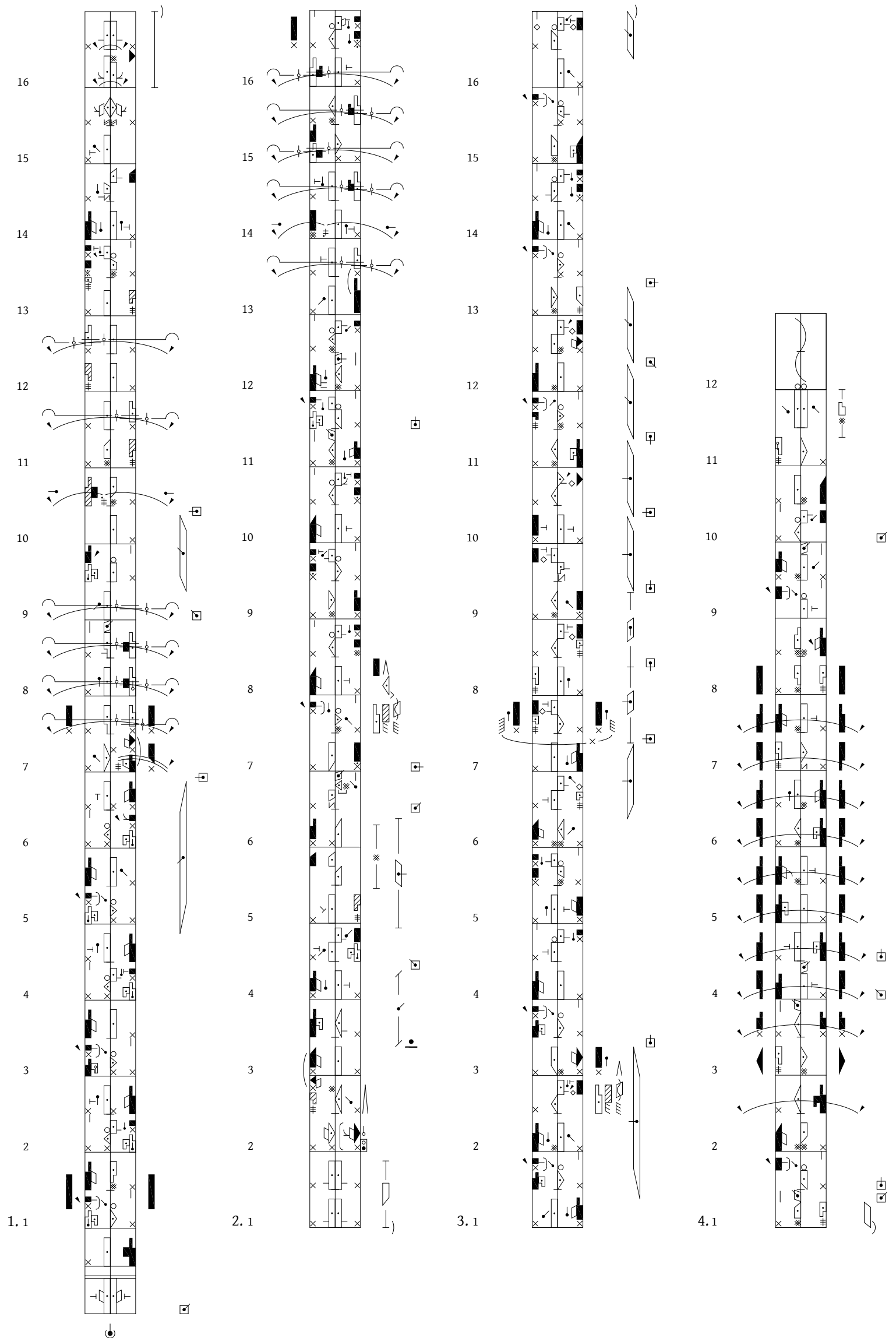
19.2



19.3



19.4



20. „Verbung” – Simonfa (Somogy)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
Zenész
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Volner Sándor (48 éves/years)
Simon Sándor hegedűs/violinist (1900)
Martin György, Pesovár Ernő, Szerecz József
1954. augusztus 1.
Fügedi János
Zámbó István
Ft.223.4a, Ft.362.7; Tit.1420

Dancer
Musician
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

Volner Sándor verbungját az előzőleg bemutatott 19. tánc helyszínén ugyancsak két kamerával rögzítették némafilmre. A felvételen a táncostól jobbra a táncot hegedűn kísérő zenész, Simon Sándor is látszik. Az Ft.362.7 (8 mm-es) filmfelvétel a táncos álló helyzetében indult, az Ft.223.4a (16 mm-es) filmfelvételtől a tánckezdet lemaradt.

A filmfelvétellel egyidejűleg sem hangfelvétel, sem helyszíni zenei lejegyzés nem készült. A tánc itt közölt kísérőzeneje a tánc első közlését⁹¹ követi, a dallam megegyezik a 19. tánc énekes dallamával.

A filmen a zenei szinkronra utaló jelzés nem látható. A filmfelvétel elején azonban jól követhető a primás játéka, a szinkront játékanak megfigyelése alapján állapítottuk meg. A korábbi közlésekhez képest a tánc egy ütemmel korábban indul. Az ütemcsúszástól függetlenül az új notációban több motívum belső szerkezetét és zenei illeszkedését is megváltoztattuk.

Volner Sándor háromlépés, láb alatti tapsos és lengető motívumsorokból építette fel táncát. Az Ft.223.4a felvétel a tánc kísérő dallam ötödik strófájának 2. ütemében, az Ft.362.7 felvétel a hatodik strófa 6. ütemét követően megszakadt. Az Ft.362.7 film az ötödik strófa 4. és 12. ütemében megsérült, a filmből a 4. ütemnél 3, a 12. ütemnél 2 kocka hiányzik. A kb. ♩ zenei értékű hiányokat a mozdulatok összefüggése alapján pótoltuk.

The *verbung* of Sándor Volner was recorded at the venue of dance No. 19 also with two cameras on silent film. To the right of him Sándor Simon accompanying the dance on the violin can be seen. The Ft.362.7 (8mm) film recorded the dancer standing in his starting position, which is missing from Ft.223.4a (16 mm film).

The accompanying tune was not recorded or written down on the spot. The music given here is the same as in the first publication of the dance⁹¹; it is the same as the vocal tune for dance No. 19.

No clue as to synchrony can be discerned in the film, but the playing of the fiddler is clearly visible at the start of the dance, so we adapted the synchrony to his play. It resulted a change in synchrony compared to the former publications, the dance started a measure earlier. Independently of this shift, changes can be seen in the inner structure and musical synchrony of several motifs in the new transcription.

Sándor Volner built his dance from motifs of three-step, clapping under the legs and leg swinging. Ft.223.4a breaks off in measure 2 of strophe 5, Ft.362.7 is broken off after measure 6 of strophe 6. Ft.362.7 is damaged in measure 4 and 12 of strophe 5, 3 frames missing in measure 4 and 2 frames in measure 12. The gaps of about ♩ duration were reconstructed from the fluency of movements.

⁹¹ Pesovár Ernő 1960, 78.

⁹¹ Pesovár Ernő 1960, 78.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.657; Lányi Ágoston, Pesovár Ernő) megjelent:

A former version of notation (Tit.657; Ágoston Lányi, Ernő Pesovár) was published in:

Pesovár Ernő (1960): A simonfai verbunkok formai elemzése. *Néprajzi Értesítő*, XLII. 78.

Martin György (1964): *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-Duna menti táncok motívumkincse*. Népművelési Intézet, 201. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]

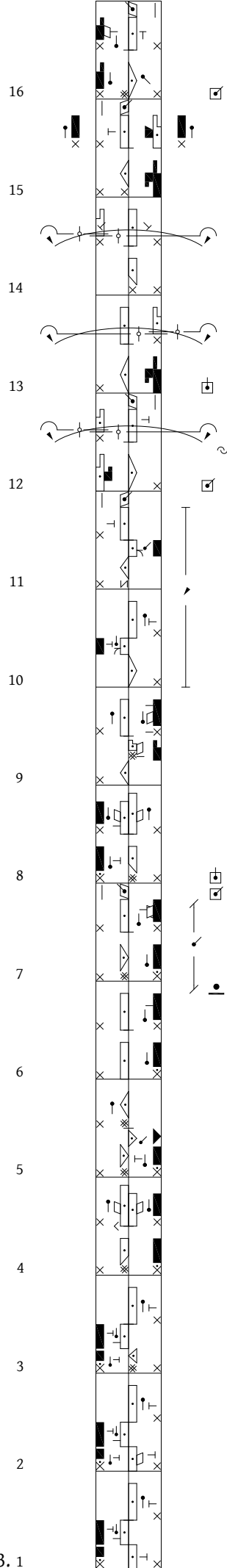
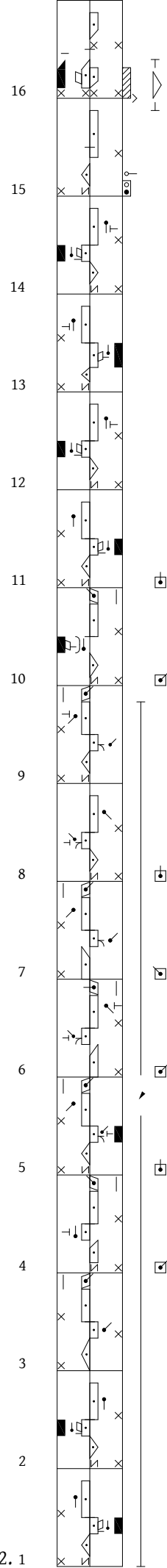
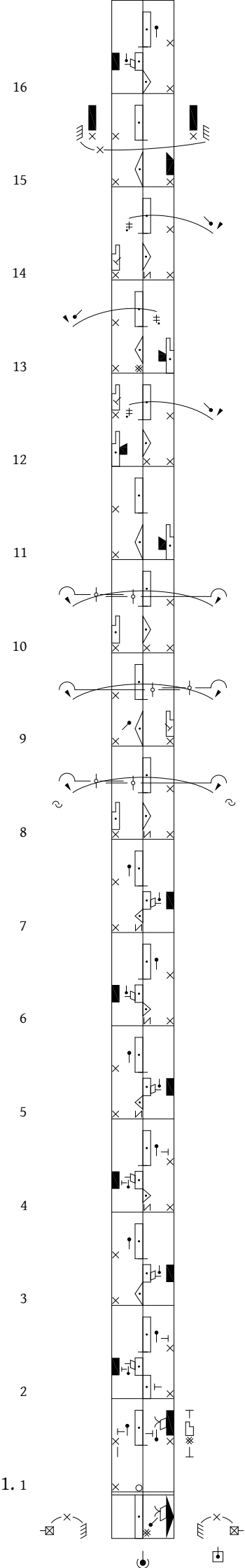
Pesovár Ernő (1985): A magyar néptánc területi-történeti tagozódása. *Táncstudományi Tanulmányok* 1984–1985, 40–41.

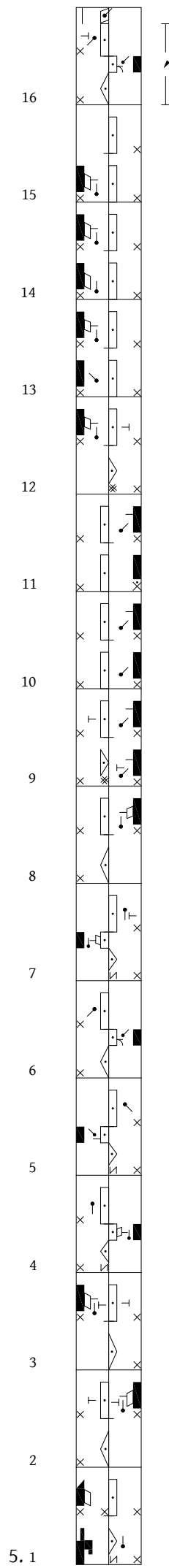
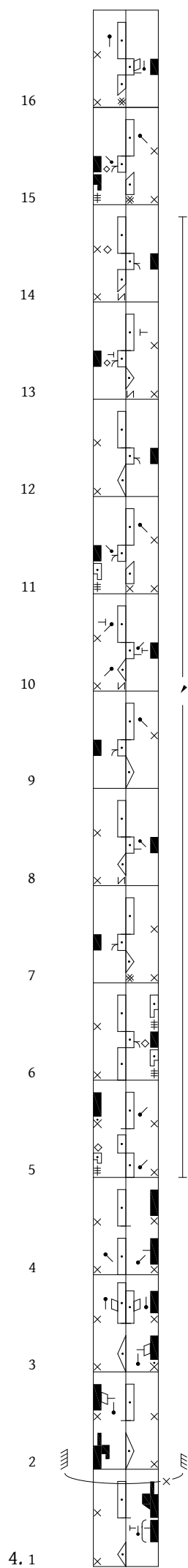
Dömötör Tekla főszerk. (1990): *Magyar néprajz VI*. Akadémiai, 472–473.

Pesovár Ernő (1992): A régi magyar táncstílus. *Táncstudományi Tanulmányok* 1990–1991, 98–99. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]

Pesovár Ernő [1994]: *Táncagyományunk történeti rétegei*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 62–63. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]

Pesovár Ernő (2003): *Táncagyományunk történeti rétegei – A magyar néptánc története*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 104–105. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]





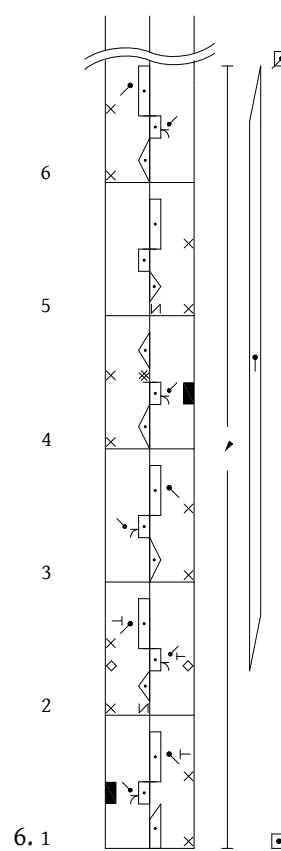
20.1



20.2



20.3



21. „Zsebkendő verbunk” – Szenna (Somogy)

Kendőstánc • Handkerchief dance

Táncolta	Dávid János (65 éves/years)	Dancer
Zenész	Győrfi Ferenc klarinétos/clarinetist (27 éves/years)	Musician
Gyűjtők	Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Vásárhelyi István,	Researchers
	Olsvai [Vavrinecz] Imre	
A gyűjtés időpontja	1953. október 11.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston	Dance notator
Zenei lejegyző	Olsvai [Vavrinecz] Imre	Music notator
Archívumi azonosító	Ft.218.3; Tit.645	Archive IDs

A kendőstáncról a helyi búcsú alkalmával készítették némafilmet. Dávid János a tánc kezdetekor a kamerával szemben állt, leeresztett jobb kezében zsebkendőt tartott.

Olsvai Imre helyszíni jegyzetei szerint az itt közölt kísé-
rődallamot a parasztdzsenész A-klarinéton a filmfelvétel első
táncához játszotta, a táncot a helybeliek verbunknak neve-
zték. Olsvai emléke szerint a zsebkendő verbunk kísé-
zőjeként is ezt a dallamot adta elő. A lejegyzés hallás után,
tempójelölés nélkül, *g*¹-re transzponálva készült. Dallamtípus:
Paksa 1, „Hüccs ki, disznó a berekből”. A gyűjtő feljegyezte,
hogy a zenész a film 1. számú tánca esetében a dallam első
két sorát az első strófában megismételte, később már az
ismétlés nélküli változatot játszotta. Az ismétlésmód a
Magyar Népzene Tára VI. kötetében a dallamtípusról közölt
több mint kétszáz változat alapján kivételesnek tekinthető.⁹²
Itt az ismétlés nélküli változatot közöljük. A filmen a tánc
és a zene szinkronjára utalás nem látható, a közölt szinkron
feltételezés.

A táncos a kísérőzene első nyolc ütemére variáltan ismételt,
♩ ♩ ritmusú háromlépés motívumot táncolt. A strófa má-
sodik felére ♩ -es ritmusban a váltakozva előre emelt bal és
a jobb lába alatt egyik kezéből a másikba vette át a zsebkendőt
úgy, hogy az egyik ♩ -re a lábak alatt mindig a jobb kézzel
adta át a kendőt a balba, majd a következő ♩ -re a bal kezéből
egyszerűen visszavette a jobb kezébe (a test előtt, a lábak
fölött). A 10. ütem főhangsúlyán elvesztette az egyensúlyát,
az egyensúly-helyreállító mozdulat miatt az eddig a főhang-
súlyra végzett láb alatti kendő átadás az ütemek hangsúlyta-
lan ♩ -ére csúszott. A második strófa 12. ütemében nem sike-
rült átvennie a kendőt a jobb lába alatt, egyensúlyát ismét
elvesztette és a kendőt elejtette. A filmen még látszik, ahogy
visszalépve lehajolt a kendőért. Itt a felvétel megszakadt.

The silent film of the handkerchief dance was shot during
the local parish feast. János Dávid stood facing the camera at
the beginning of the dance, holding a handkerchief in his
lowered right hand.

According to the on-the-spot notes of Imre Olsvai the tune
presented here accompanied the first dance in the footage
on A clarinet played by the peasant musician. The dance was
called *verbunk* by the villagers. As Olsvai recalls, this tune was
also played to the handkerchief dance. It was put down after
hearing, transposed to *g*¹, without tempo indication. Tune
type: Paksa 1, “Hüccs ki, disznó” [Out with you, pig]. The re-
searcher noted that the musician repeated the first period of
strophe 1 for the first dance on the film but later he played
without repetition. In view of over 200 variants of the type
in *Magyar Népzene Tára* vol. VI, repetition must be seen as
exceptional.⁹² We use the version without repetition. No in-
dication of the synchrony of dance and music can be found
in the footage, the presented one is an assumption.

To the first eight measures of the music the dancer re-
peated variations of three-step motifs in ♩ ♩ rhythm. To
the second part of the tune he passed the handkerchief from
one hand into the other in ♩ ♩ rhythm below the right and
left legs lifted forward alternately, in the following way: to
one ♩ he passed the kerchief from his right hand into the left
below the leg and to the next ♩ he took it back into his right
hand simply (in front of the body, above the legs). At the main
beat of measure 10 he lost his balance. Owing to the balance
recovering movement the element of passing the kerchief
below the leg shifted to the second beat of the measures. In
measure 12 of strophe 2 he failed to pass the cloth under his
right leg, lost balance again, and dropped the kerchief. The
film shows him stepping back and bending for the kerchief,
before it breaks off.

⁹² *Magyar Népzene Tára*, VI., 1–222. sz. dallam.

⁹² *Magyar Népzene Tára*, VI., tunes Nos. 1–222.

Korábbi motívumközlés:

Motifs of the dance were earlier published in:

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szólótáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptáncagyományok*, Zeneműkiadó, 153.

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1.1

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

6

5

4

3

2

2. 1



21.1



21.2

22. „Kanásztánc” – Karád (Somogy)

Táncolta Gyűjtők	Horváth János (1914), Árvai János K. Kovács László, Kiss Márta, Lányi Ágoston, Pesovár Ernő, Vikár László	Dancers Researchers
A gyűjtés időpontja Tánclejegyző Zenei lejegyző Archívumi azonosítók	1953. június 5-8. Fügedi János Vikár László Ft.207.2a, c-d; Tit.1418	Date of fieldwork Dance notator Music notator Archive IDs

A faluban Gyöngyösbokrétás csoport működött, ennek hagyományait őrizték a gyűjtés idején is létező együttesben, melyet ekkor Herk Dániel tanító vezetett.

A két férfi táncáról szabad térben, két kamerával készítették néma filmfelvételt. A férfiak megközelítőleg unisono táncoltak, a lejegyzés a partitúra kezdetén elhelyezett térrajzon 1-es számmal megjelölt Horváth János magabiztosabb, erőteljesebb és látványosabb gesztusokkal előadott táncát mutatja be. A tánc kezdetén kissé nyitott I. pozícióban állva kezükben mindketten botot tartottak, Horváth János egyik végét jobb kezével fogva a vállára, másik végét a vállára támasztva, Árvai János pedig jobb kezével a háta mögé vezetett bot felső végét fogta, a bot alsó végét pedig mélyen tartott bal karja könyökhajlatába akasztotta be. Mindkét táncos bal vállán keresztben átvetett, félbehajtott karikás ostort hordott, rögzítéséhez rövid nyelét átfűzték a test köré tekert ostorszíjon.

A filmfelvétel alkalmával a tánc kíséző zenéről sem hangfelvétel, sem helyszíni lejegyzés nem készült. A kíséző dallam azonosításában Pajor János helybeli táncos, valamint a helyi hagyományt ismerő Szabó Zsolt segített. Kettőjük egybehangozó állítása szerint a karádi kanásztáncot mindig a Vargyas Lajos közlésében a Morvai Péter és Pesovár Ernő szerkesztette *Somogyi táncok* című kötetben megjelent 53/g jelzetű hangszerezes dallamra⁹³ járták. A dallamot Vikár László gyűjtötte Karádon 1953-ban Sárközi Ferenc „Fillér” prímástól és bandájától. Dallamtípus: Paksa 35, „Az oláhok, az oláhok” I. Az itt bemutatott hangszerezes dallam a korábbi közléssel megegyezik, változatát a második strófa (17-32. ütem) szemlélteti. A táncpartitúra és a kotta szinkronjelölésénél csak az 1-16. ütemeket jelöltük.

Hangfelvétel hiányában a közölt szinkron feltételezés. A szinkront az igen merev szerkezetű motívumsorok alapján állítottuk be úgy, hogy egy-egy motívum nyolcszori ismétlését feleltettük meg egy-egy zenei periódusnak. A motívumok variációk nélküli ismétlése és szabályos, nyolcütemenkénti váltása alapján igen valószínű, hogy a felvett táncfolyamat a Gyöngyösbokrétás csoport előre betanult előadása volt. Andrásfalvi Bertalan 1953 áprilisában Karádon végzett szöveges gyűjtése szerint a kanásztáncot a faluban korábban szabályozatlan formában járták, „nem úgy taktikára, ahogy Herk tanította”.⁹⁴

A táncfolyamat Ft.207.2a jelzetű első részletének felvétele (egy-egy mozzanatát a 22.1 és 22.2 kép mutatja) a hatodik strófa 7. ütemével megszakadt. A táncfolyamatot egy másik kameraállásból is felvették, melynek Ft.207.2b jelzetű filmrészlete az Ft.207.2a részlet harmadik strófájának 2. ütemében kezdődik és a strófa 14. ütemében megszakad. A tánc folytatásának a második kameraállásból rögzített Ft.207.2c táncrészlet tekinthető. A felvételekből nem lehet megállapítani, maradt-e ki dallamstrófa, és ha igen, hány maradt ki. A lejegyzést úgy szerkesztettük meg, mintha az Ft.207.2c részlet egy új strófa (azaz a hetedik strófa) végére esne. Az Ft.207.2c

There used to be a revivalist group of the Pearly Bouquet movement in the village, whose traditions were still preserved in the group existing at the time of the collection, when the group was led by teacher Dániel Herk.

The silent film was shot with two cameras in the open. The two men danced nearly in unison, both held sticks and wore whips hung over their shoulders and fixed by sticking the short hand in the whipcord wound round the body. At the beginning of the dance standing in an open I. position János Horváth grabbed the stick with his right hand and carried on his right shoulder, János Árvai grabbed the upper end of the stick kept behind and across his body with his right hand, and hooked his left elbow at the lower end. The score presents János Horváth's more self-assured, powerful dance, performed with spectacular gestures. János Horváth is marked No. 1 on the floor plan at the head of the score.

The accompanying music was neither recorded nor written down on the spot. Local dancer János Pajor and Zsolt Szabó, a specialist on local traditions, helped identify the accompanying tune. They were at one claiming that the *kanásztánc* in Karád was always danced to the instrumental tune marked 53/g transcribed by Lajos Vargyas and published in *Somogyi táncok* edited by Péter Morvai and Ernő Pesovár.⁹³ The tune was collected in Karád by László Vikár in 1953 in the performance of band leader Ferenc Sárközi “Fillér” and his group. Tune type: Paksa 35, “Az oláhok, az oláhok [The Wallachians] I. The tune here is identical with the earlier published one, a variant is introduced in the second strophe (measures 17-32). In the dance score only measure numbers 1-16 indicate the synchrony of the music and the dance.

As the sound was not recorded, the synchrony presented is only hypothetical. It is set in regard to the strictly structured sequences of motives in which the repetition of a motif eight times corresponds to a musical period. It appears likely on the basis of the unvaried repetition of motifs and regular motif change by every eight measures that the dance was a choreographed production of the Pearly Bouquet group. Bertalan Andrásfalvi, who made interviews in Karád in April 1953 noted that earlier the *kanásztánc* used to be danced in irregular forms and “not according to the tactic taught by Herk.”⁹⁴

The footage of the first dance section Ft.207.2a (Figs. 22.1 and 22.2 showing various moments) breaks off in measure 7 of strophe 6. From another camera position the dance was recorded from measure 2 of strophe 3 (Ft.207.2b) and breaks off in measure 14 of that strophe. The next part of the dance is recorded on Ft.207.2c. The footages do not allow to determine how many strophes – if any – were left unrecorded. In the dance score the section in Ft.207.2c is set to the end of a new (seventh) strophe. The structure of the motif sequence that first appears in Ft.207.2c might suggest that the detail began with measure 11 of the strophe 7. At the end of stro-

⁹³ Vargyas 1954, 256.

⁹⁴ Akt.310, 12. oldal.

⁹³ Vargyas 1954, 256.

⁹⁴ Akt.310, p.12.

részleten elsőként megjelenő motívumsor szerkezetéből az is feltételezhető, hogy a részlet a strófa 11. ütemével kezdődött. Az Ft.207.2c filmrészleten a tánc nyolcadik strófája végén a táncosok leálltak. Zenén kívül a botot maguk előtt a földre helyezték, az ostort vállukról leoldották, és a boton keresztve szintén a földre fektették. A 22.3 jelzetű kép az eszközök földre helyezését mutatja be, mely alatt a filmrészlet felvétele megszakadt.

A földön keresztveztett eszközök fölötti tánc az Ft.207.2d filmrészleten látható, a kamera indulásakor már táncoltak. Az eszközök átugrásának egyik mozzanatát a 22.4 kép szemlélteti. A részletet a közölt szinkron szerinti 9. strófának tekintettük, de a felvételtől nem lehetett megítélni, a leállás után mikor indították el a kamerát ismét, azaz mennyi maradt ki a táncból. A részlet szinkronjának beállításakor feltételeztük, hogy a táncosok a földre helyezett eszközök körülgárását egy új strófa elején kezdték meg. A felvétel a tizedik strófa 4. ütemében megszakadt.

phe 8 the dancers stopped. They placed the sticks on the ground in front of them, untied the whips and placed them crosswise over the sticks. Fig. 22.3 shows the moment of placing the props on the ground during which procedure the film breaks off.

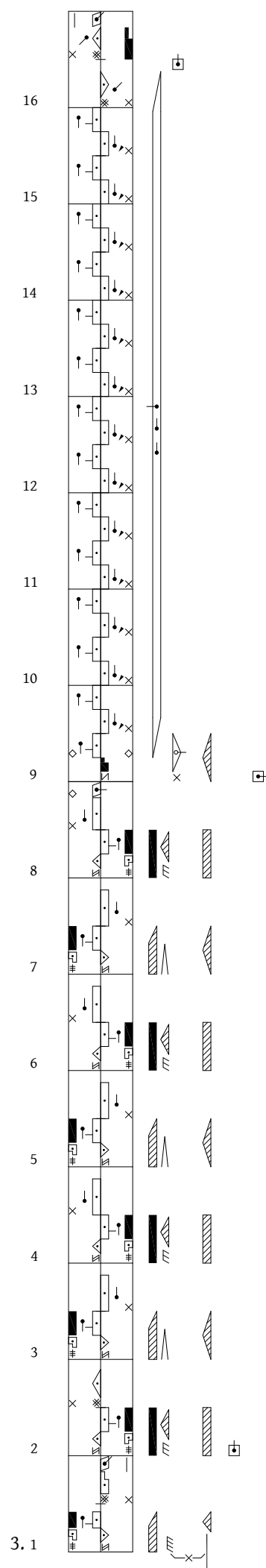
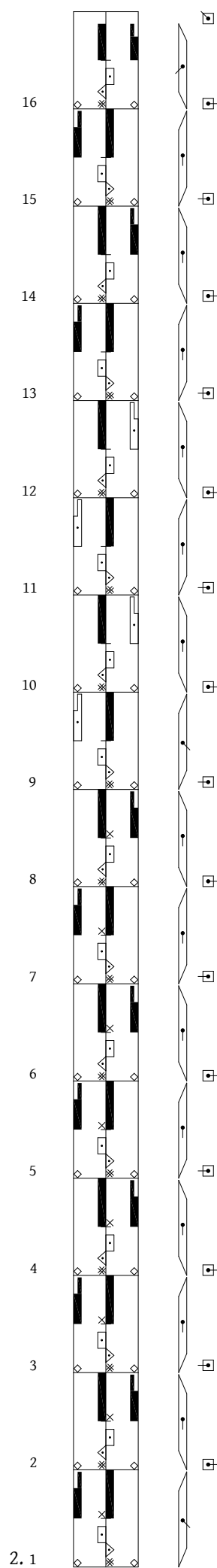
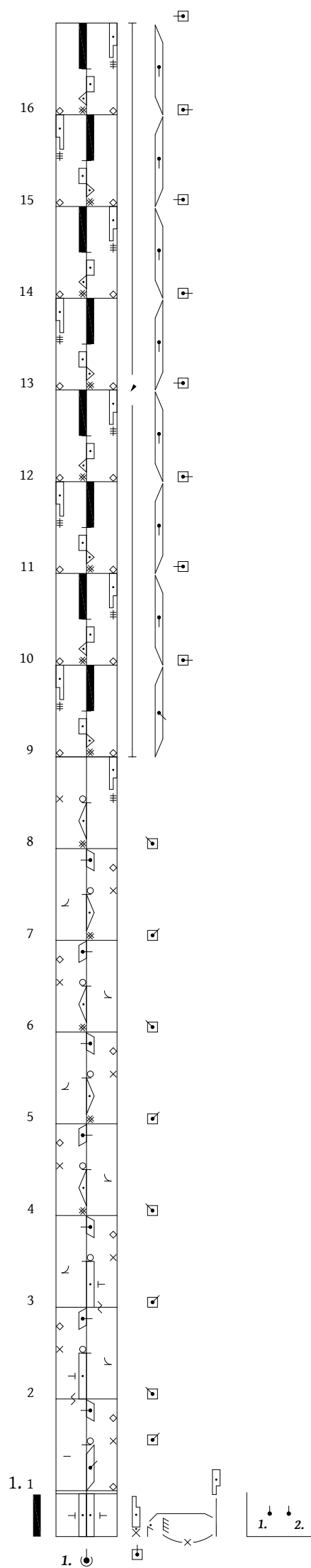
The dance over the objects on the ground is recorded in Ft.207.2d. When the camera started, the dance was already under way. A moment of springing over the stick-whip cross is shown in Fig.22.4. According to the presented synchrony, the excerpt coincided with strophe 9, but it cannot be established how much of the dance remained unrecorded. When synchronizing the excerpt, we presumed that the dancers began dancing round the objects to a new strophe. The recording is broken off in measure 4 of strophe 10.

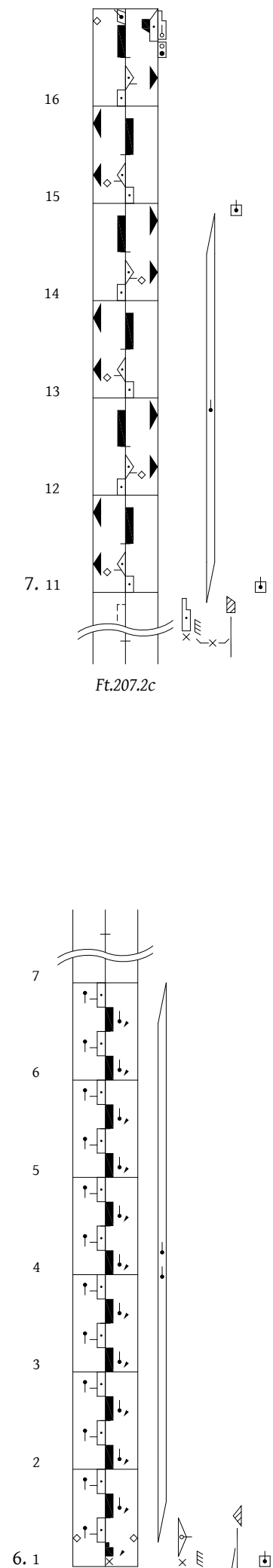
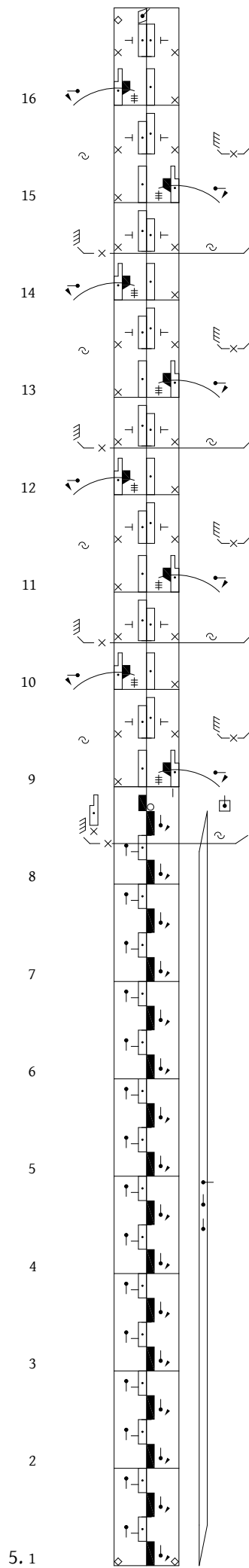
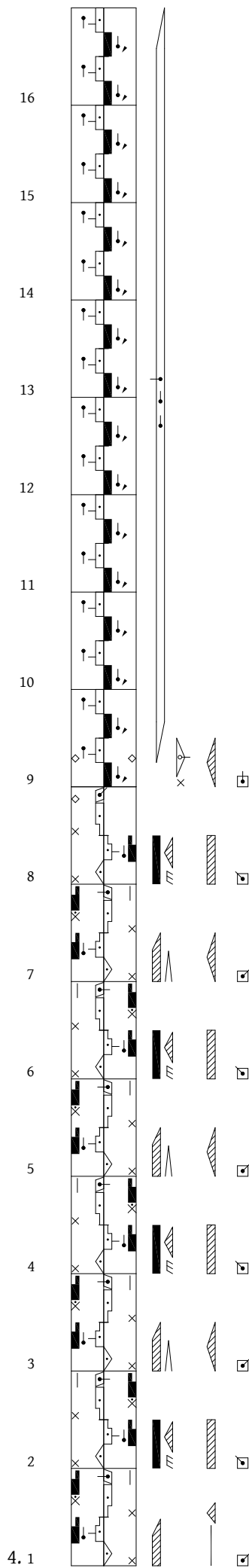
Motívumközlés a lejegyzés korábbi változatából (Tit.760; Lányi Ágoston):

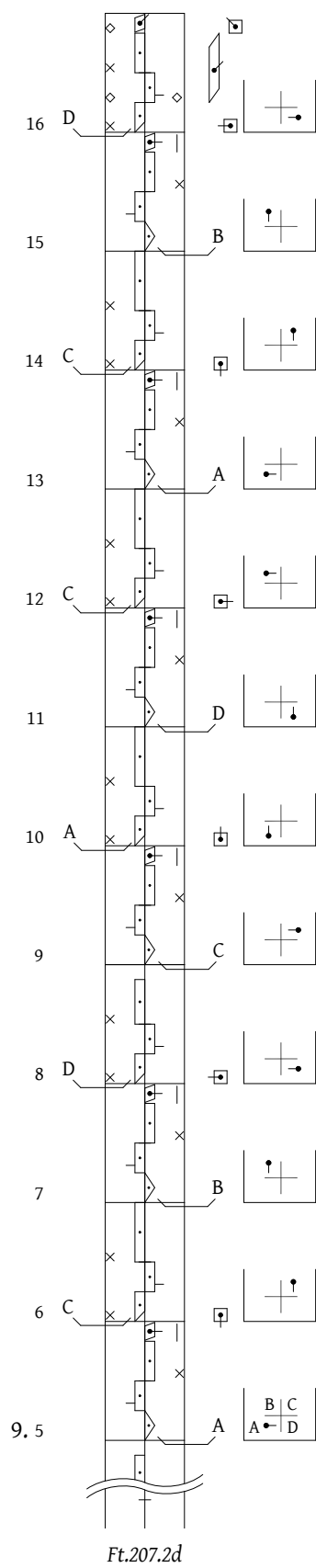
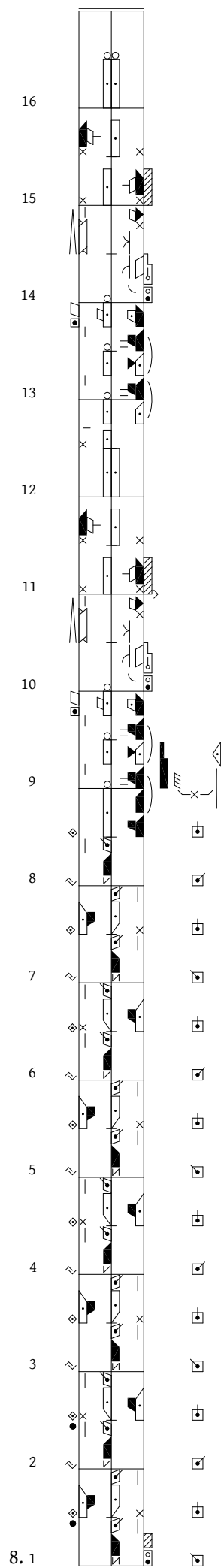
Motifs from the earlier version of notation (Tit.760; Ágoston Lányi) were published in:

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szőlőtáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptáncagyományok*, Zeneműkiadó, 152–153.









Ft.207.2d



22.1



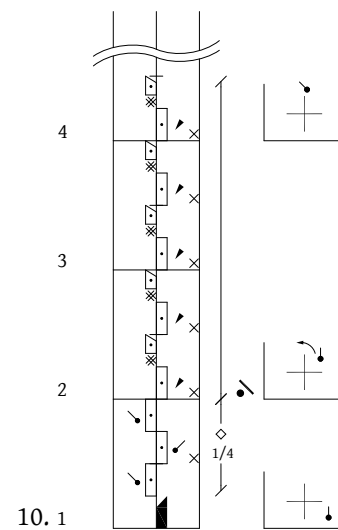
22.2



22.3



22.4



23. „Takácstánc” – Karád (Somogy)

Söprútánc • Broom dance

Táncolta Gyűjtők	Balogh József, Horváth József „Hozom” K. Kovács László, Kiss Márta, Lányi Ágoston, Pesovár Ernő, Vikár László	Dancers Researchers
A gyűjtés időpontja Tánclejegyző Zenei lejegyző Archívumi azonosítók	1953. június 5-8. Fügedi János Vikár László Ft.207.3; Tit.1419	Date of fieldwork Dance notator Music notator Archive IDs

A Gyöngyösbokréta mozgalom 10. évfordulójára összeállított, egyedi készítésű emlékkönyv⁹⁵ szerint a söprútáncot Karádon „Takácstánc” néven járták, dallamára „Takács nóta”-ként utaltak. Az itt közreadott söprútáncról a 22. táncval megegyező helyszínen és alkalommal készült néma filmfelvétel. A tánc kezdete nem látszik, a táncterbe haladás során a kép bal oldalán tűnik fel a két fiatal táncos, elsőként Balogh József, őt követi Horváth József. A seprút mindketten testük előtt keresztben két kézzel tartották úgy, hogy a nyelét a bal felkarjuk alá szorították. Unisono előadott táncukat feltehetőleg előre betanulták.

A filmfelvétel alkalmával a táncot kísérő zenéről sem hangfelvétel, sem helyszíni lejegyzés nem készült, így a 22. tánchoz hasonlóan a kísérődallam azonosításában ismét Pajor János és Szabó Zsolt útmutatására hagyatkoztunk. Véleményük szerint a karádi söprútáncot Morvai Péter és Pesovár Ernő *Somogyi táncok* című kötetének 50. énekelt dallamára⁹⁶ járták. A dallamot Vikár László gyűjtötte Karádon 1952. október 5-én Kuti Ferenc (51 éves) cigányprímástól. Tánc kíséretként itt is ezt a dallamot közöljük. A dallam 8+10 ütemes szerkezete pontosan illeszkedik a tánc fő- és lezáró motívumainak váltásához. Így annak ellenére, hogy a filmfelvételen a zenei szinkronra utaló jelzés nem látható, a tánc szerkezetének figyelembe vételével a közölt zenei illeszkedés nagy valószínűséggel helytálló.

A táncosok a bevonulás alatt jobbra-balra negyedeket forogtak, kiszemelt helyükre érkezve a seprút cirokvégét a földre támasztották, másik végét egyik kezükben tartották. A második strófában a söprút kezben tartott végét lábuk alatt egyik kezükből a másikba adogatták, a harmadik strófában a seprút átugrálták, átugrás közben végét egyik kezükből a másikba a hátuk mögött vették át. A negyedik strófában a söprút felemelték és felemelt lábuk alatt a nyeles végével „átfűzve” egyik kezükből a másikba adogatták. (A lejegyzésben a söprút nyelének cirokvéggel ellentétes végét itt is az 1.2 ábrán bemutatott módon a nyélre illesztett ponttal jelöltük.) Az utolsó, ötödik strófára a bejövétel útvonalán ismét jobbra-balra negyedeket forogva kivonultak a táncterrről. Ahogy a képből kitáncoltak, a felvétel leállt.

According to the unique Festschrift⁹⁵ made by hand for the 10th anniversary of the Pearly Bouquet movement the *söprútánc* was called “Takácstánc” [Webster’s dance], and its tune referred to as “Takács nóta” [Webster’s song]. The silent film of the *söprútánc* presented here was shot at the same place and time as No. 22. The beginning of the dance is not seen, the two young dancers appear on the left – first József Balogh, followed by József Horváth – progressing into the dance field with a broom each held crosswise in front of the body with both hands, the broomstick pressed tightly under the left upper arm. Their dance in unison was probably rehearsed preliminarily.

The accompanying music was neither recorded, nor put down on the spot, therefore János Pajor and Zsolt Szabó were relied again on for guidance in identifying the tune. They stated that the *söprútánc* in Karád was danced to the vocal tune published as No. 50 in Péter Morvai and Ernő Pesovár’s *Somogyi táncok*.⁹⁶ The tune was collected from the Gypsy band leader Ferenc Kuti (aged 51) in Karád on 5 October 1952 by László Vikár. The 8+10 measure structure of the tune fits in well with the change of the main and closing motifs of the dance. Although there is no clue as to the synchrony of music and dance, the structure of the dance confirms the proposed synchrony with the accompanying tune.

While moving into the dance field, the dancers made quarter turns to the right and left. When they arrived at the desired place, they set the broomcorn part on the floor, holding the end of the stick in one hand. In the second strophe they passed the end of the broomstick from one hand into the other below their legs, in the third strophe they jumped over the broom, shifting the stick from hand to hand behind their backs. In strophe 4 they lifted the broom and kept “stitching” it under their legs with the stick end forward. To the fifth strophe they left the venue again with quarter turns right and left. As they danced out of sight, the recording stopped.

⁹⁵ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Hagyatéki Tár, Fond 34.

⁹⁶ Morvai – Pesovár 1954, 248.

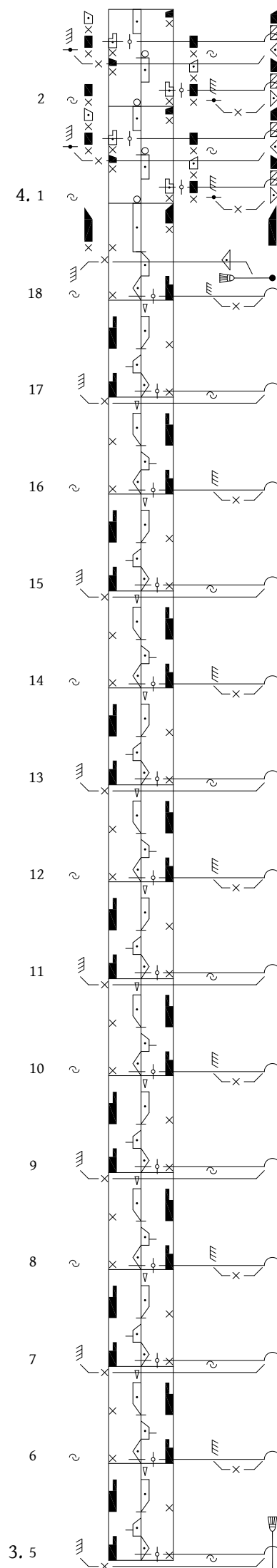
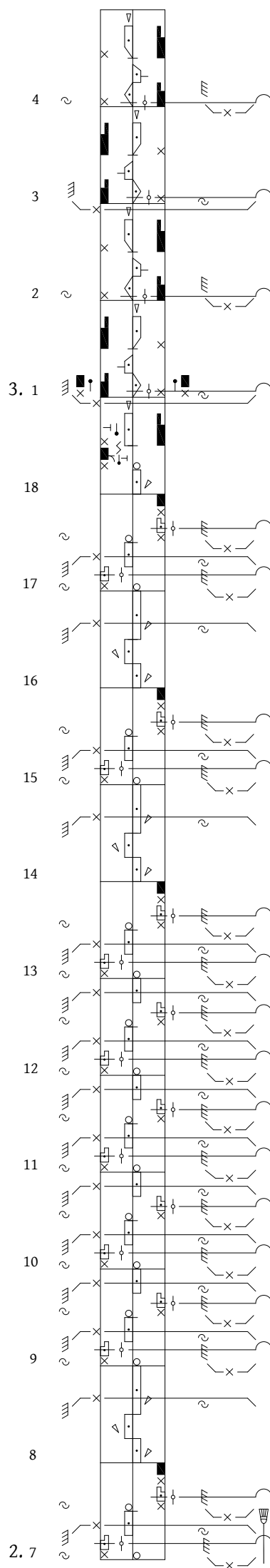
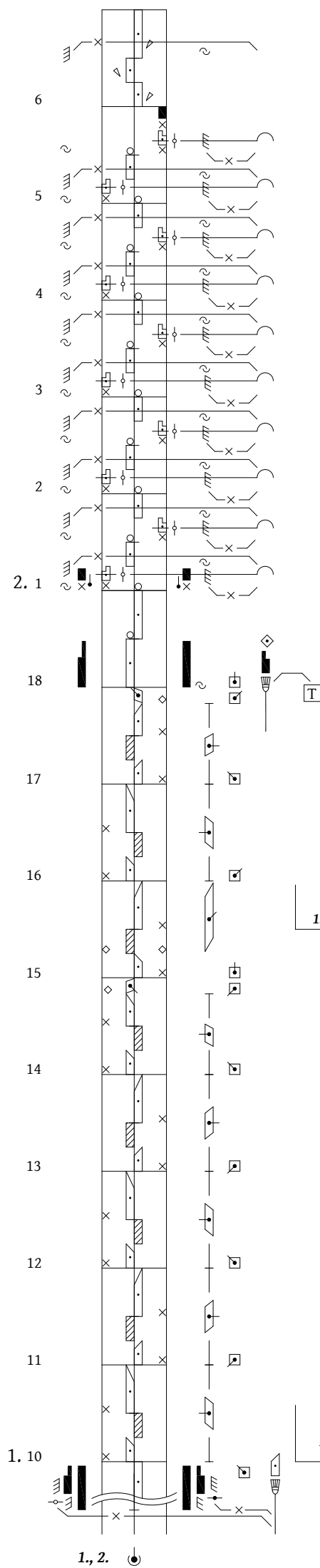
⁹⁵ Hungarian Theatre Museum and Institute, Dance Archive, Legacy Collection, Fond 34.

⁹⁶ Morvai – Pesovár 1954, 248.

Motívumközlés a lejegyzés korábbi változatából (Tit.763; Lányi Ágoston):

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szőlőtáncaink: kanásztánc, seprútánc. In *Magyar néptáncagyományok*, Zeneműkiadó, 153.

Motifs from the earlier version of notation (Tit.763; Ágoston Lányi) were published in:



18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3

1. Megy a ta-kács az uc-cá-ba, lö-työg a tej a ha-sá-ba.
 5. Ej, ta-kács, o-da vagy! Ré-mí-tő cso-da vagy!
 9. 2. Má-ma ré-tes, hol-nap is, hol-nap u-tán ke-nyér sincs.
 13,15. Hej, ta-kács, száll a vá-szon, A-zért én csak szű-jök ám!
 14,16. I-de fi-gyelj só-gor-asz-szony,
 17. Kóc-zsák, kóc-fo-nál,
 18.



23.1



23.2



23.3



23.4

5
4
3
2
1

24. „Kanásztánc” – Törökkoppány (Somogy)

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Három helybeli férfi/Three local men
Berkes Eszter, Martin György, Pesovár Ernő
1957. április 22.
Fügedi János
Vavrincz András
Ft.348.1; Tit.1422; AP.10238d3; Jkv.214; Mgt.1622B1

Dancers
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

Három táncos – feltehetőleg előre betanult – unisono táncát szabad térben vették némafilmre.

A táncval egyidejűleg rögzített, tangóharmonikán előadott dallamot a zenész az első sor bevezető eljátszása után kétszer játszotta el. Dallamtípus: Paksa 33, „Csóri kanász, mit főztél”. Az első két sort lassan, a második két sort ismételve, gyorsan muzsikálta. A zenész a lassú részt negyedes, a gyors részt nyolcados lüktetésű (esztam-jellegű) ritmussal kísérte. A felvételen a tánc zenei szinkronjára utalást nem találtuk. A szinkront a tánc kötött szerkezete alapján a dallam szerkezetéhez igazítottuk.

A bevezetésként játszott első dallamsor alatt a táncosok a jobb és a bal kezükben tartott egy-egy botot kereszt alakban maguk előtt a földre helyezték, majd a botok mögött állva és a „3”-as térbe fordulva a testük mögött kezeiket összefogták. A dallam lassan játszott első felére a táncosok a botot körüljárták, a gyorsan játszott második féldallam, valamint ennek ismétlése alatt a botok fölött átugráltak úgy, hogy a velük szemben lévő botközzel (C) kezdve minden ütemre más-más botközbe érkezenek. A filmen a lassú és gyors részt kétszer, megközelítőleg azonosan adták elő, azaz két strófányit táncoltak. Az első strófa bizonytalan táncos kezdése miatt a lejegyzésben a második strófára előadott táncot közöljük. A táncosok a második strófa után leálltak.

The presumably previously learnt and rehearsed unison dance of the three dancers was recorded on silent film in the open.

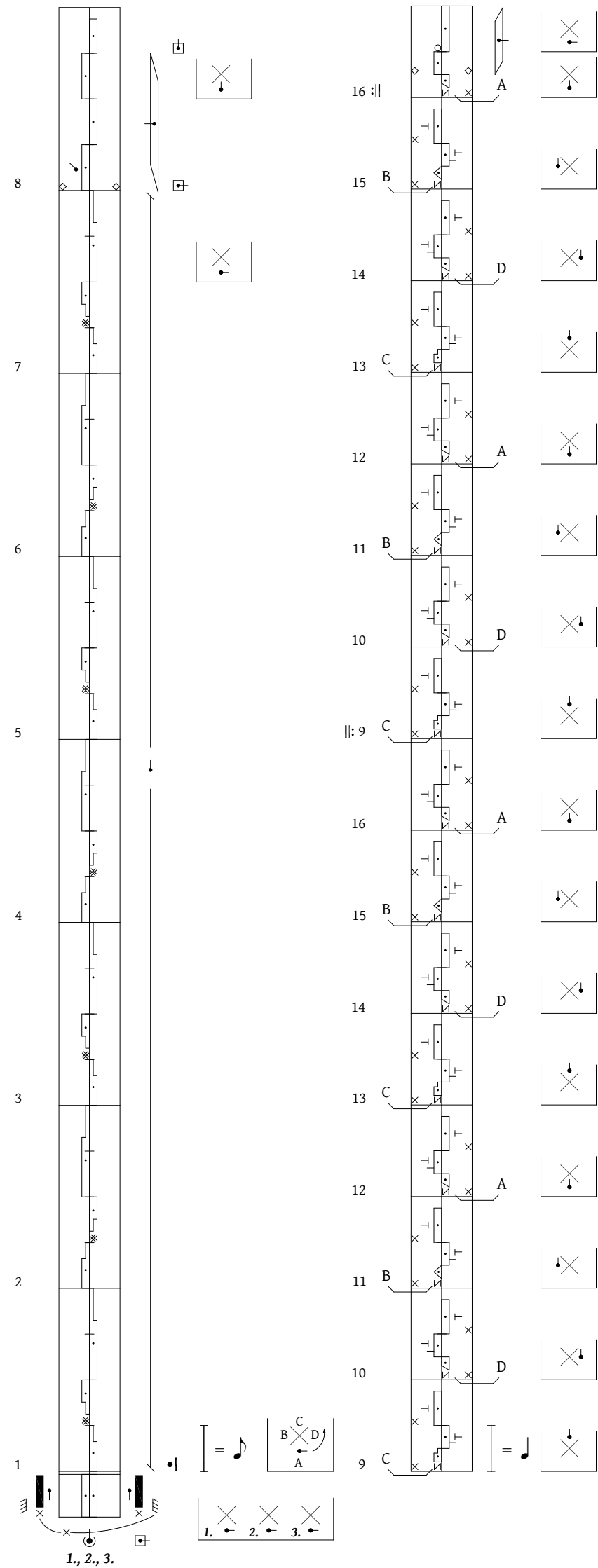
Taped during the dance, the tune played on the accordion was performed twice after the introductory presentation of the first line. Tune type: Paksa 33, “Csóri kanász, mit főztél” [Wretched swineherd, what have you cooked]. The first two lines were played slowly, the second two fast and repeated. The musician accompanied the slow part in crotchet pulsation, the fast part in quavers (the rhythm was similar to *esztam*). In the footage no sign indicates the synchrony of music and dance, so the music was set to the fixed structure of the dance.

During the first introductory line the dancers placed the two sticks held in the left and right hands on the floor creating a cross, and facing space 3 behind the sticks they joined hands behind their bodies. They walked round the sticks to the slow first period of the tune and danced over the sticks to the fast second part and its repetition: starting with the interspace opposite them (C) they arrived in a different interspace to every measure. They performed both the slow and the fast parts twice nearly identically, so they danced two strophes. As they started dancing to the first strophe hesitantly, the transcription is of the dance performed to the second strophe. The dancers stopped after strophe 2.

Motívumközlés a lejegyzés korábbi változatából (Tit.773; Lányi Ágoston):

Motifs from the earlier version of notation (Tit.773; Ágoston Lányi) were published in:

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szólótáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptáncagyományok*, Zeneműkiadó, 151.



BARANYA – SZLAVÓNIA

BARANYA – SLAVONIA

25. „Verbung” – Hosszúhetény (Baranya)

Csoportos ugrós • Group ugrós

Táncolta	Radó József „Csegörszei” (1906), Bagó Sándorné Böröcz Katalin (1901), Tóth István „Regyes” (1912), Sorosics Istvánné Radó Mária (1910)	Dancers
Zenészek	Szám Pál klarinétos/clarinetist (1935), Wollár József klarinétos/clarinetist (1939 Vasas II), Fuchs Miklós szárnykürtös/cornettist (1939 Vasas II), Sárdi Zoltán szárnykürtös/cornettist (1950 Vasas II), Göndöcs János trombitás/trumpeter (1948 Kékesd), Medek László trombitás/trumpeter (1940 Vasas II), Schlegl Antal tenorkürtös/tenorhornist (1919 Pécsvárad), Német János baritonkürtös/barytonist (1948 Vasas II), Milovecz György helikonista/heliconist (1936 Vasas II), Bence Ferenc dobos/drummer (1940, Szilágy)	Musicians
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Németh István, Pálffy Gyula, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1975. november 23.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.916.7; Tit.1294; AP.10329f; Jkv.275; Mgt.3426/4	Archive IDs

A hosszúhetényi verbungot a helyi Művelődési Házban vették hangosfilmre, a táncot és a kísérő zenét szinkronban rögzítették. A felvétel kezdetén a táncter bal oldalának előterében két idősebb pár keresztkezfogással kört alkotott, a kép jobb oldalának előterében három fiatal pár várta a tánc kezdetét, a bal oldali idősebb párok mögött még négy táncos asszony helyezkedett el. A kép háttérében népviseletbe öltözött táncosok nézték a többiek előadását, mögöttük a táncot kísérő fúvószenekar állt.

A hosszúhetényi rezesbanda a kísérődallamot tizenkilencszer játszotta ismétlés nélkül egyenletes ♩ = 108-112 tempóban, esztam jellegű kíséretitmustal. A dallamfolyamatot ♩ ♩ ritmusú gyors lehúzással fejezték be. Dallamtípus: Paksa 1, „Hüccs ki, disznó a berekből”.

A partitúrában a bal oldali két idősebb pár táncát adjuk közre. A partitúra személyjelei szerint 1. Radó József, 2. Bagó Sándorné, 3. Tóth István, 4. Sorosics Istvánné. A férfiak a jobb csizmaszárbba kb. 30 cm hosszú zöldágot tűztek, hasonló ágat tartott Sorosics Istvánné a bal kezében, amelyet tánc közben időről időre a magasba emelt. A kézben tartott zöldágot a partitúrában a 25.1 ábra szerint jelöltük. Az egymással szemben álló két férfi egymás jobb kezét fogta, miként a két nő is. A keresztelő csillagfogásban a férfiak a nők kezei fölött nyújtották kezeiket egymásnak.

A két pár a kört lassan, alkalmanként meg-megállítva napirányba forgatta. Az általában ♩ ♩ ritmusú motívumaikban – különösen a férfiak – a megközelítőleg hasonló motívumvázakat igen nagyszámú változatokkal adták elő. A tánc során a kézfogást időnként elengedték, majd a fogást kereszt- vagy egyszerű kézfogásként újra felvették, vagy a férfiak a kézfogást vállfogásra váltották. A fogás nélküli szakaszokban a férfiak táncukat tapssal díszítették. Táncuk vége felé (a tizenhatodik strófa közepétől) karjaikat a magasba emelve úgynevezett kólófogással fogták meg egymás kezét, és a kör lassú forgása mellett ezt a fogást már a tánc végéig megtartották. A zene a tizenkilencedik strófa után leállt, a táncosok tapssal köszönték meg a táncot, és elhagyták a tánc helyszínét.

A 25.2 ábra bal oldali egyszerűsített jelölését használtuk akkor, amikor a táncosok a ♩ ♩ ritmusú rugózás második nyolcada alatt támasztékukat megtartották.

The sound film of the *verbung* of Hosszúhetény was shot in the local Culture Centre, recording music and dance synchronously. At the start of the recording, in the foreground of the left side of the dance ground two elderly couples formed a circle with crossed hand hold. In the foreground of the right side three young couples were waiting for the start of the dance. Behind the elderly couples there were another four women dancers and in the background dancers in local costumes were watching the performance. Behind them stood the brass band accompanying the dance.

The brass band of Hosszúhetény played the tune nineteen times without repetition, in even ♩ = 108-112 tempo, with *esztam* accompanying rhythm. They finished the dance with a fast cadential gesture in ♩ ♩ rhythm. Tune type: Paksa 1, “Hüccs ki disznó” [Out with you, pig.]

The score presents the dance of the two elderly couples on the left. They are: 1: József Radó, 2: Mrs Sándor Bagó, 3: István Tóth, 4: Mrs István Sorosics. The men stuck a green twig about 30 cm in length in their right boot leg. Mrs Sorosics also held a similar twig in her left hand, lifting it high from time to time. The green branch held in hand is marked in the score as shown in Fig. 25.1. The two men facing each other held right hands, as did the two women, the men holding hands above the hand hold of the women.

The couples circled slowly clockwise, stopping the circling for time to time. In their generally ♩ ♩ rhythm motifs – especially the men – performed a great variation of the approximately similar basic support-gesture structures. Occasionally they released hand hold, then took a cross- or simple hand hold again, which the men sometimes substituted with holding each other's shoulder. When the holds were released, the men decorated their dance with claps as well. In the last part of their dance (from strophe 16) they changed the crossed hand to the so-called *kolo* handhold, taking the neighbouring dancer's hand and raising their arms high. They kept this hold to the end of the dance. The music stopped after strophe 19, the dancers thanked the musicians with applause and left the field.

In the dance score the simplified notation on the left side of Fig. 25.2 is used to show that during the second quaver of the ♩ ♩ rhythm bouncing the dancers kept support.

$\text{♩} = 110 - 112$

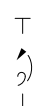
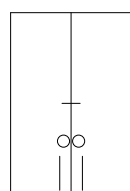
1 2 3 4

5 6 7 8

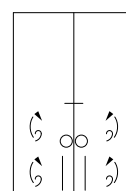
9 10 11 12

13 14 15 16

simile



25.2



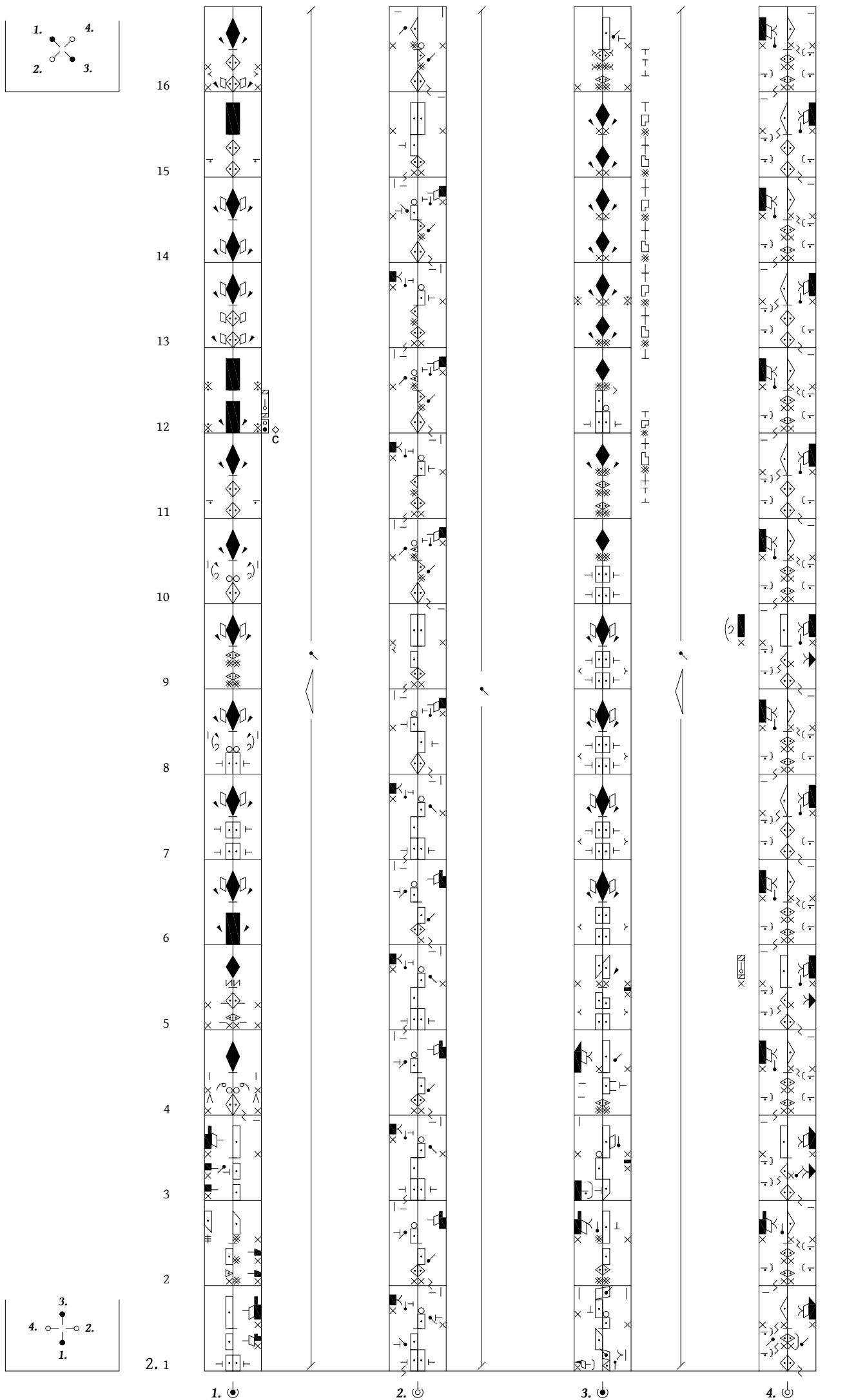
25.3

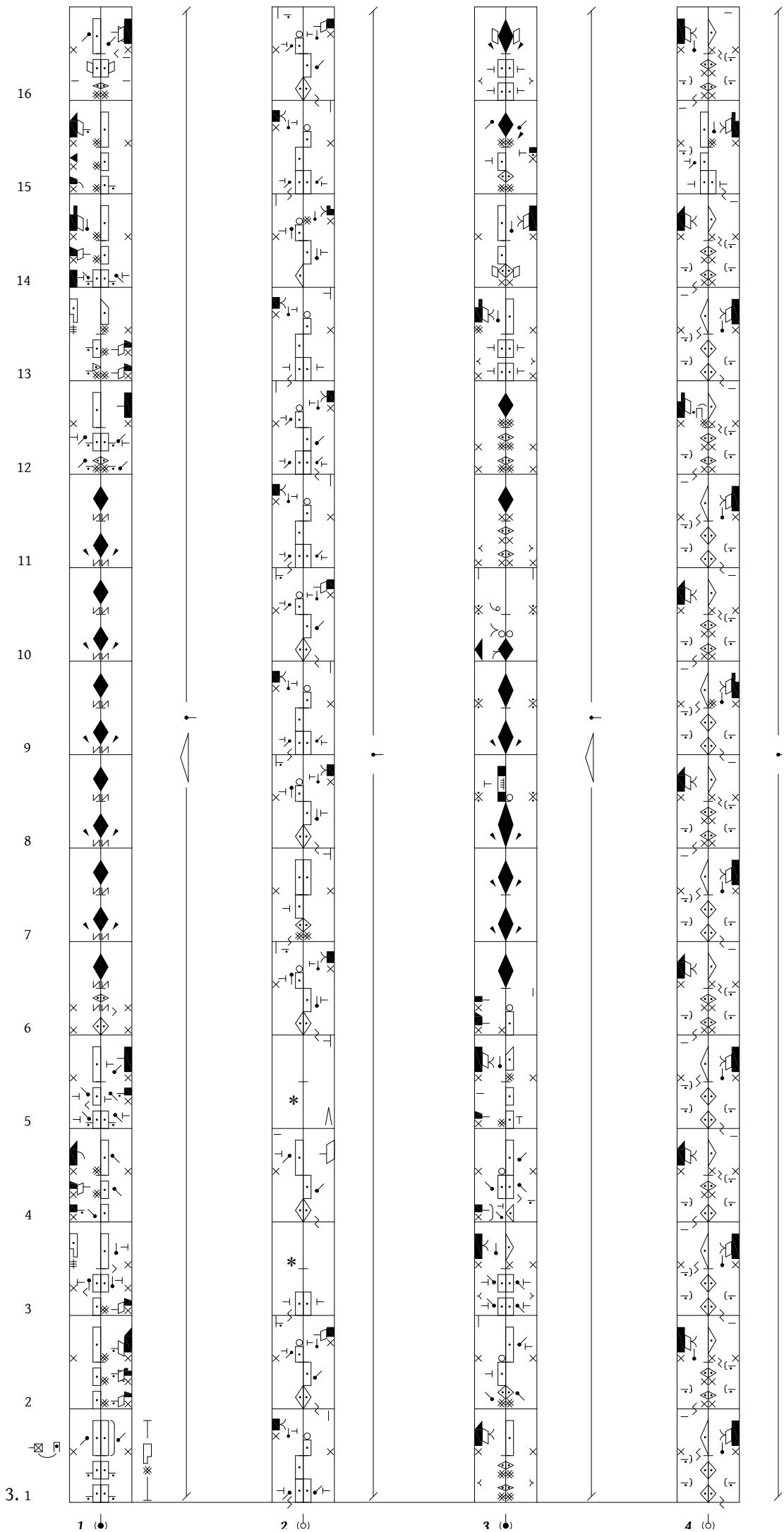
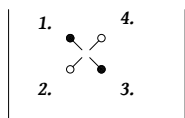
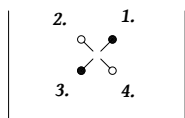


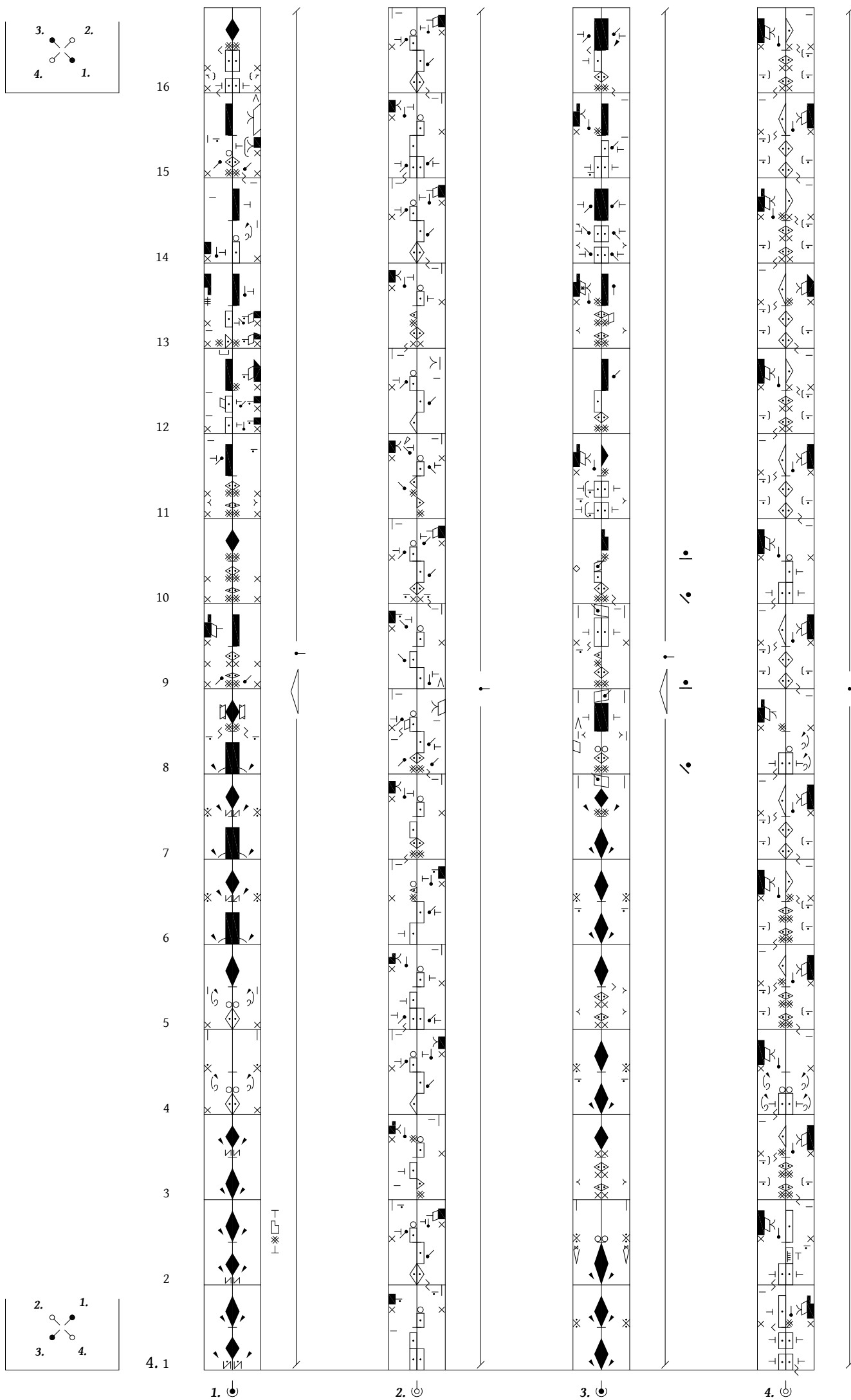
25.4

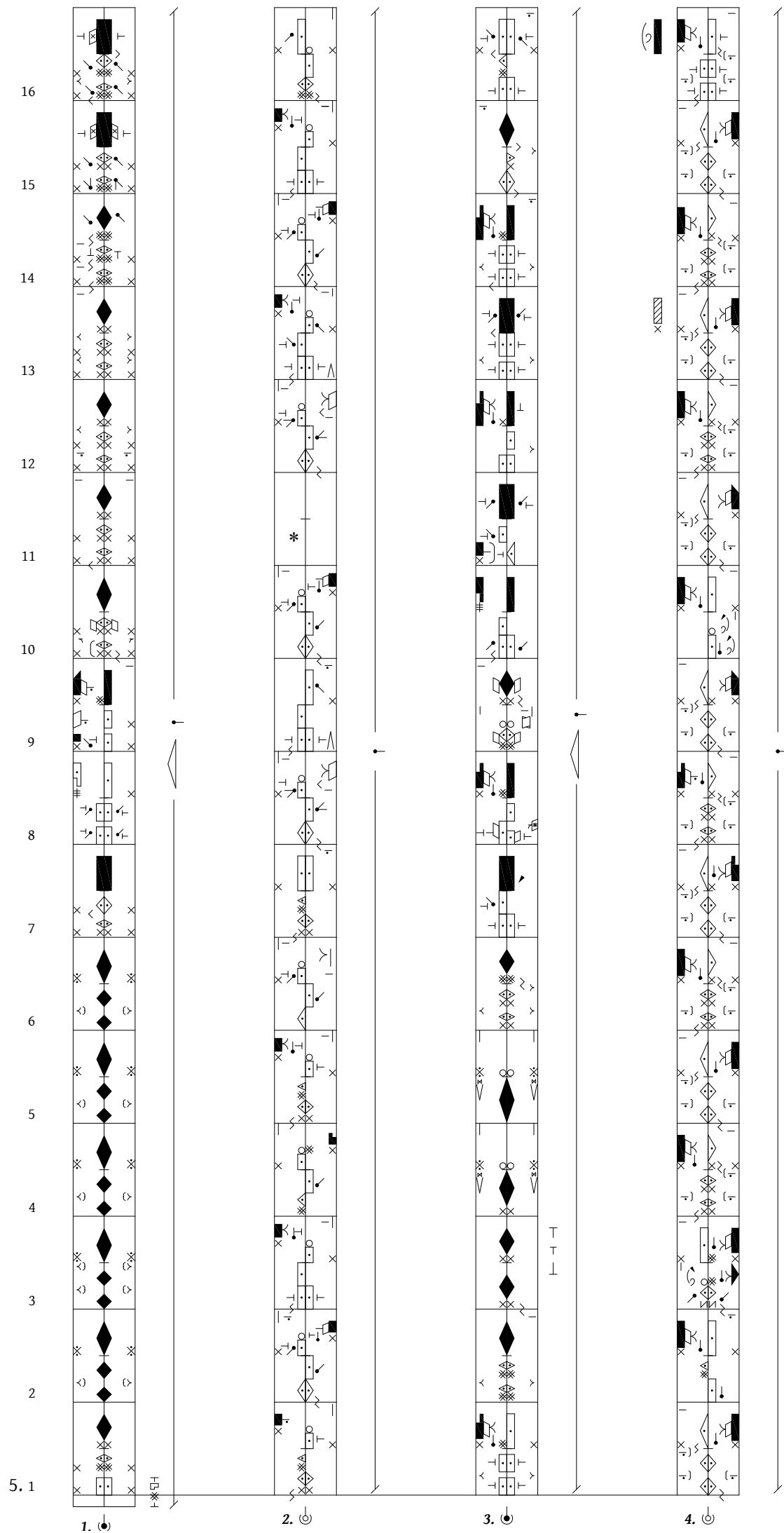
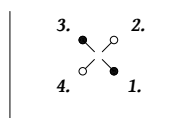
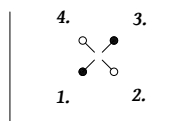


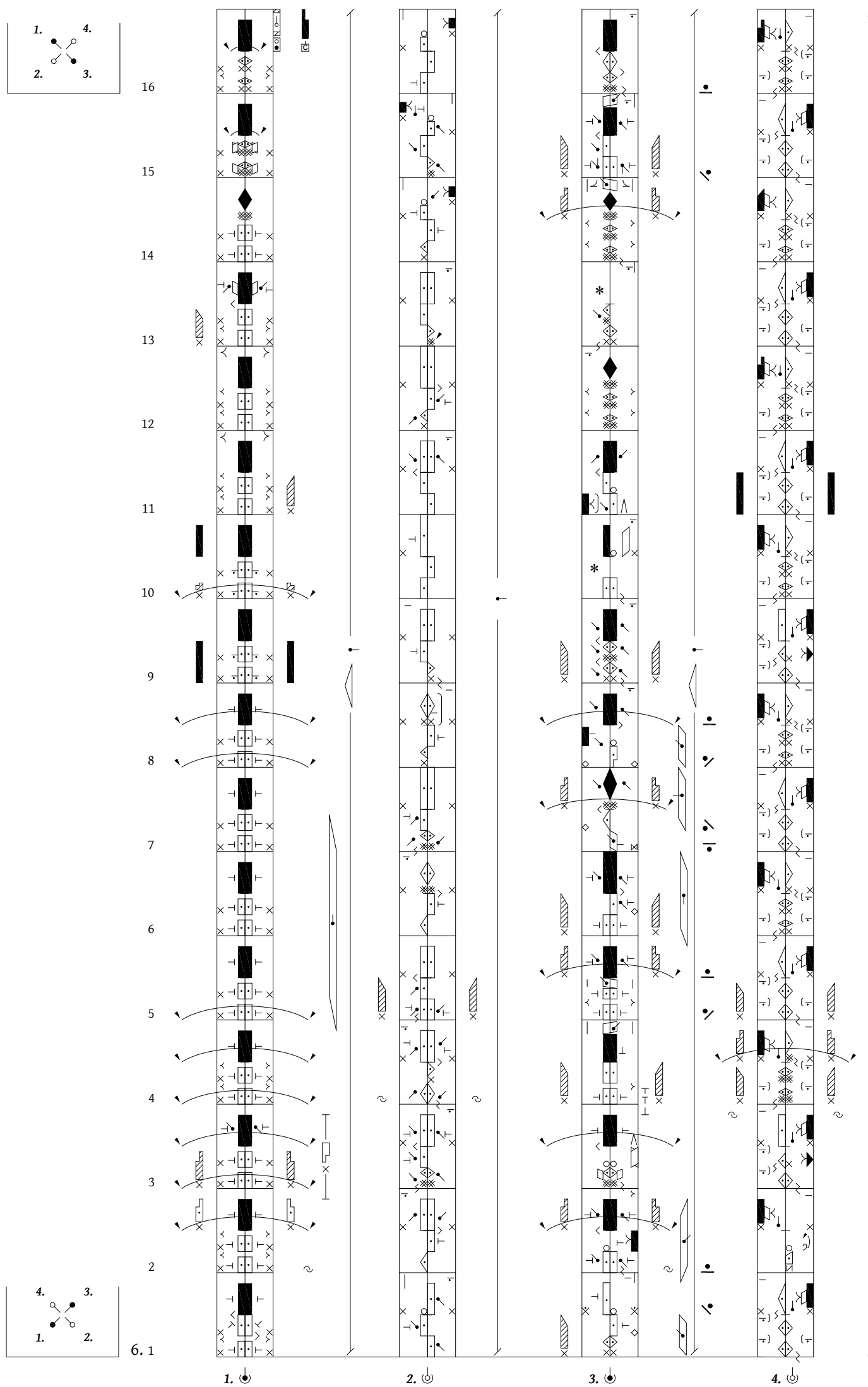
25.5



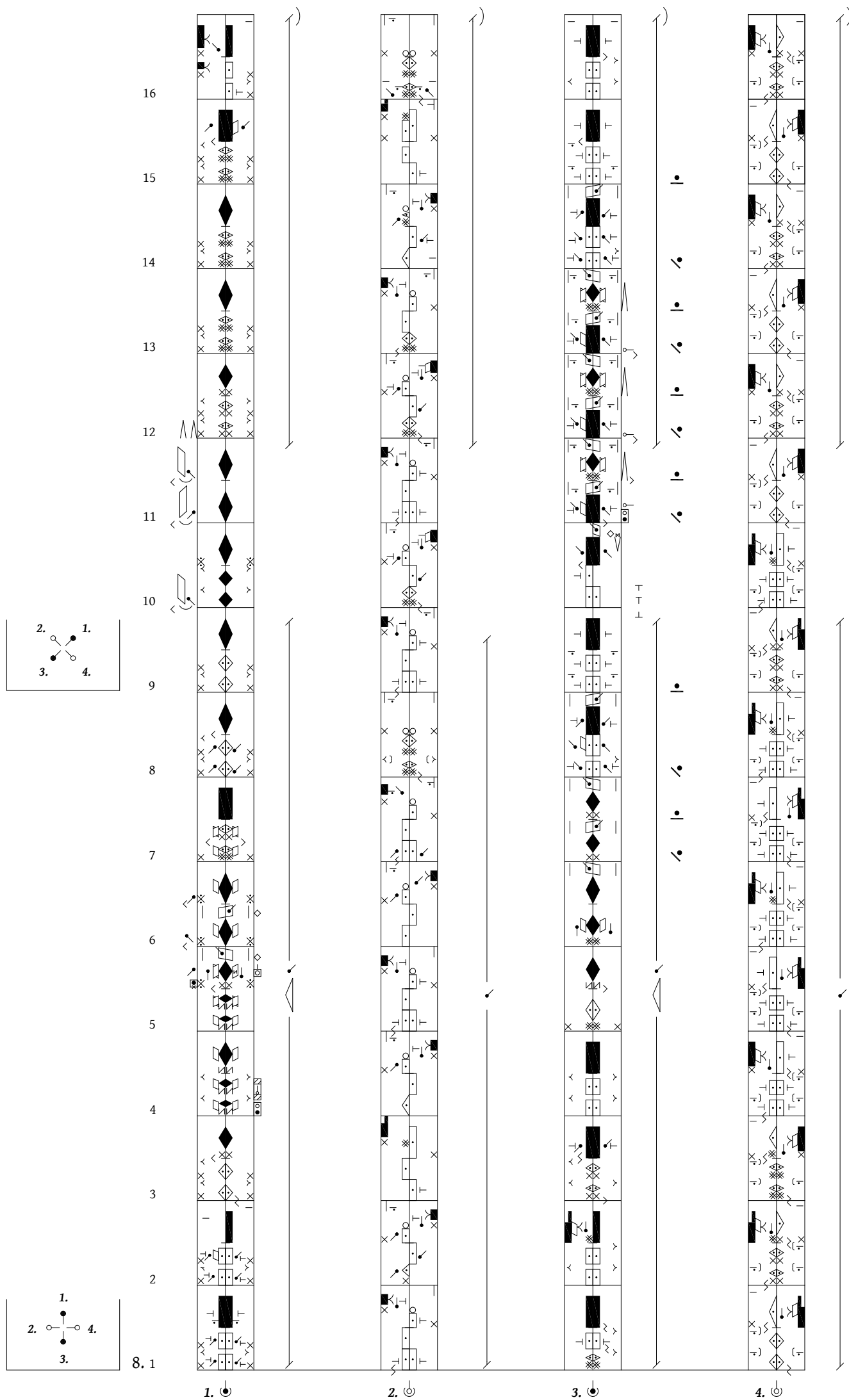


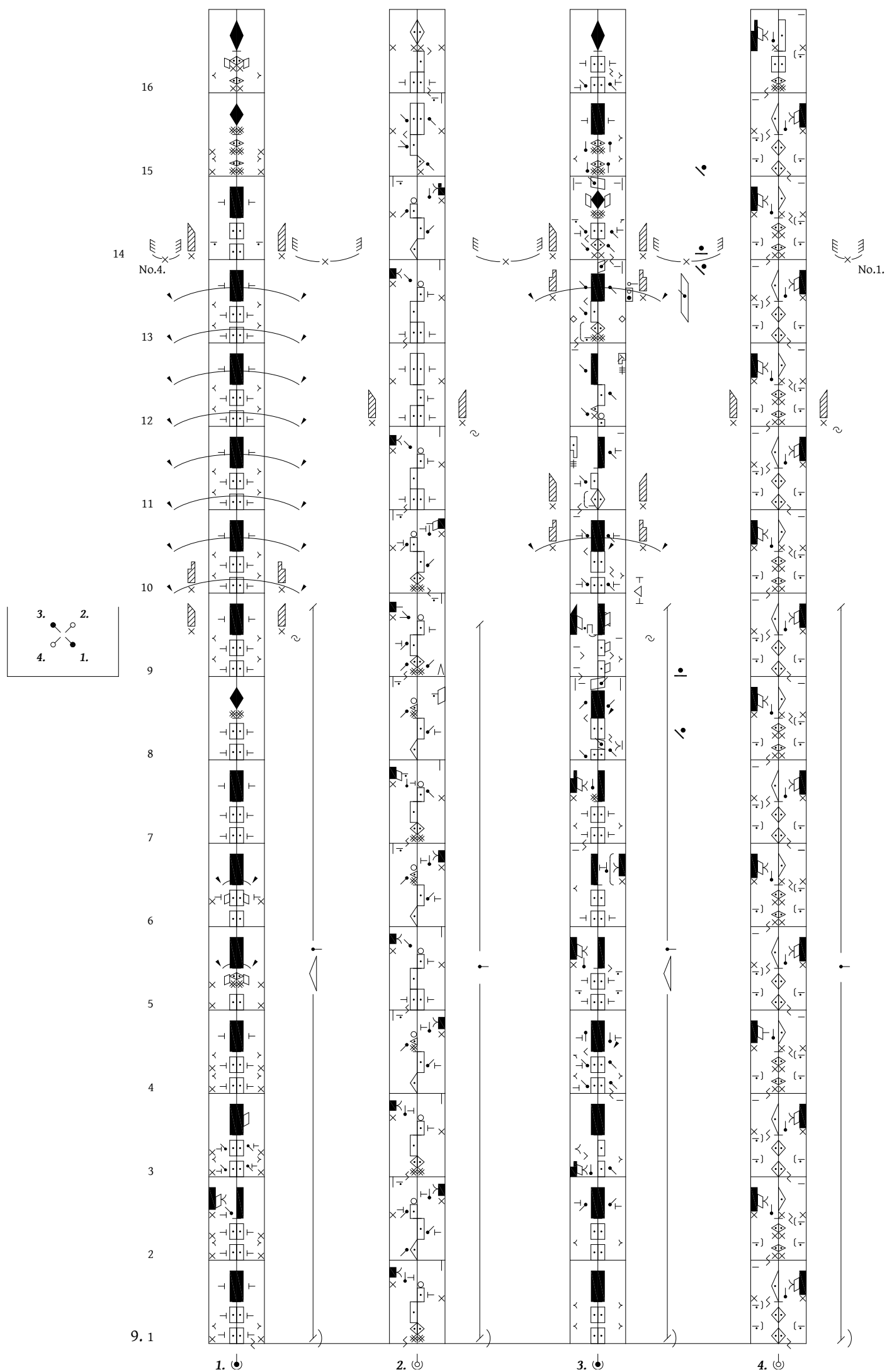


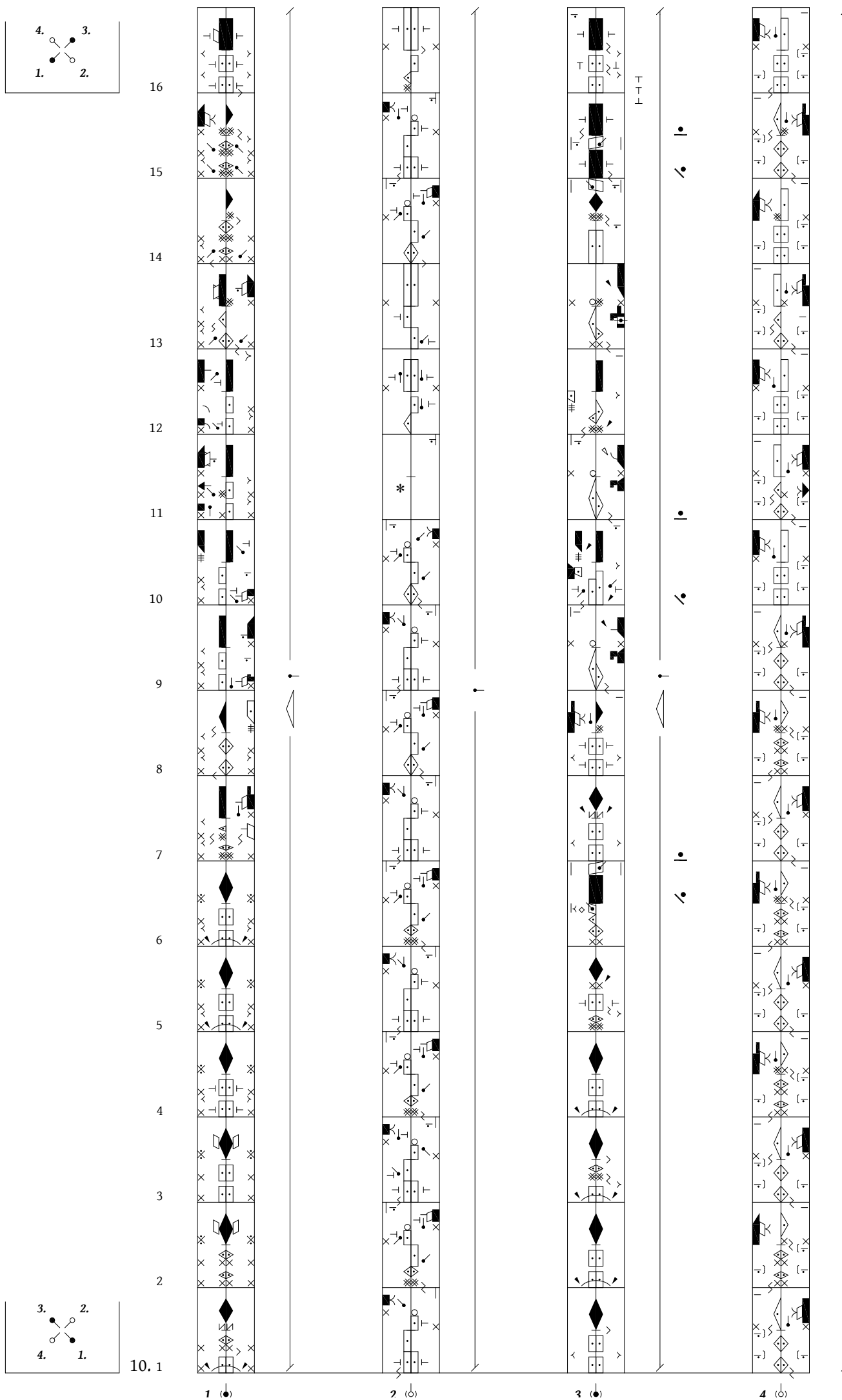


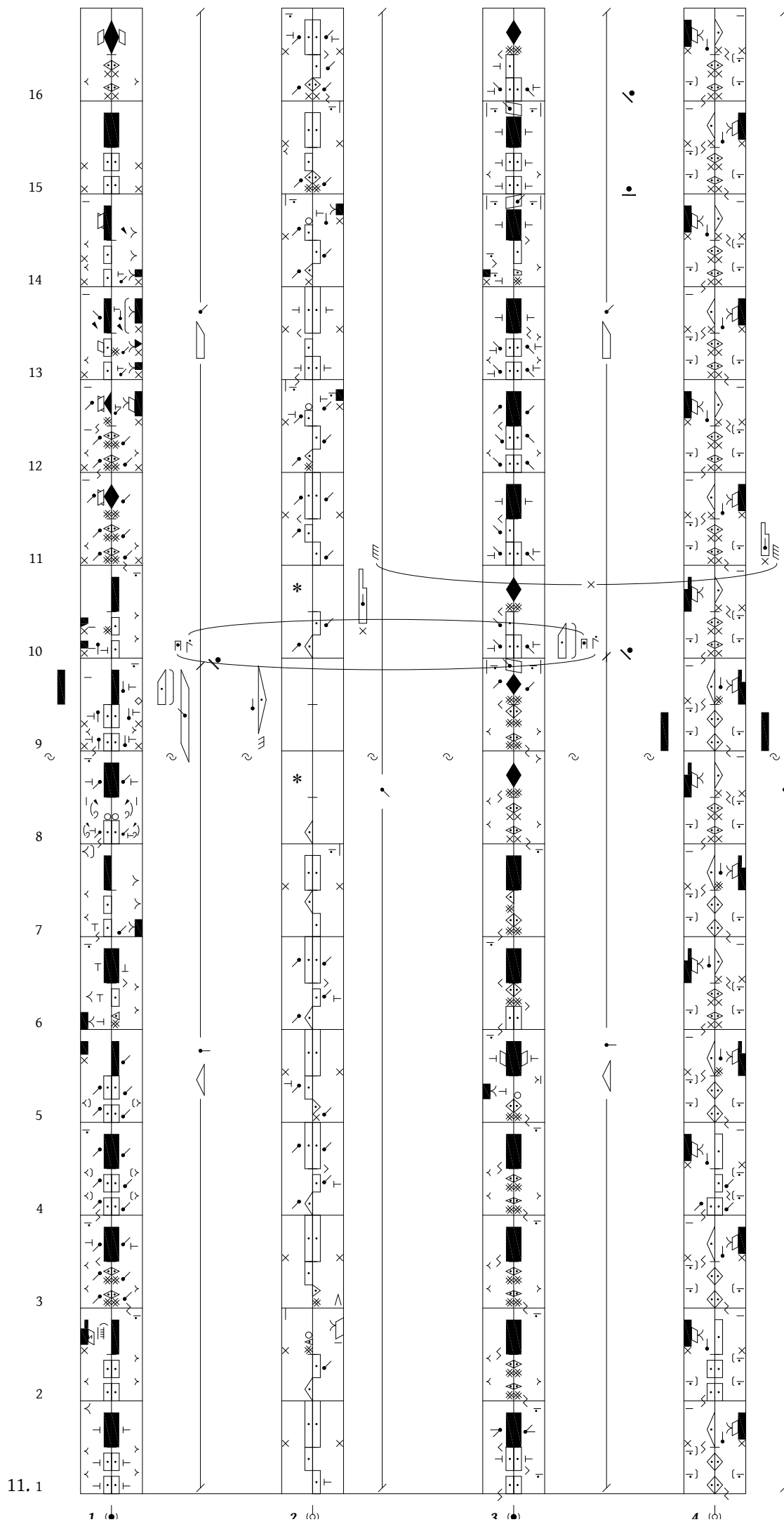
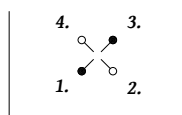
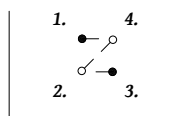
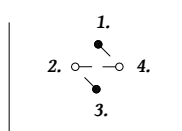


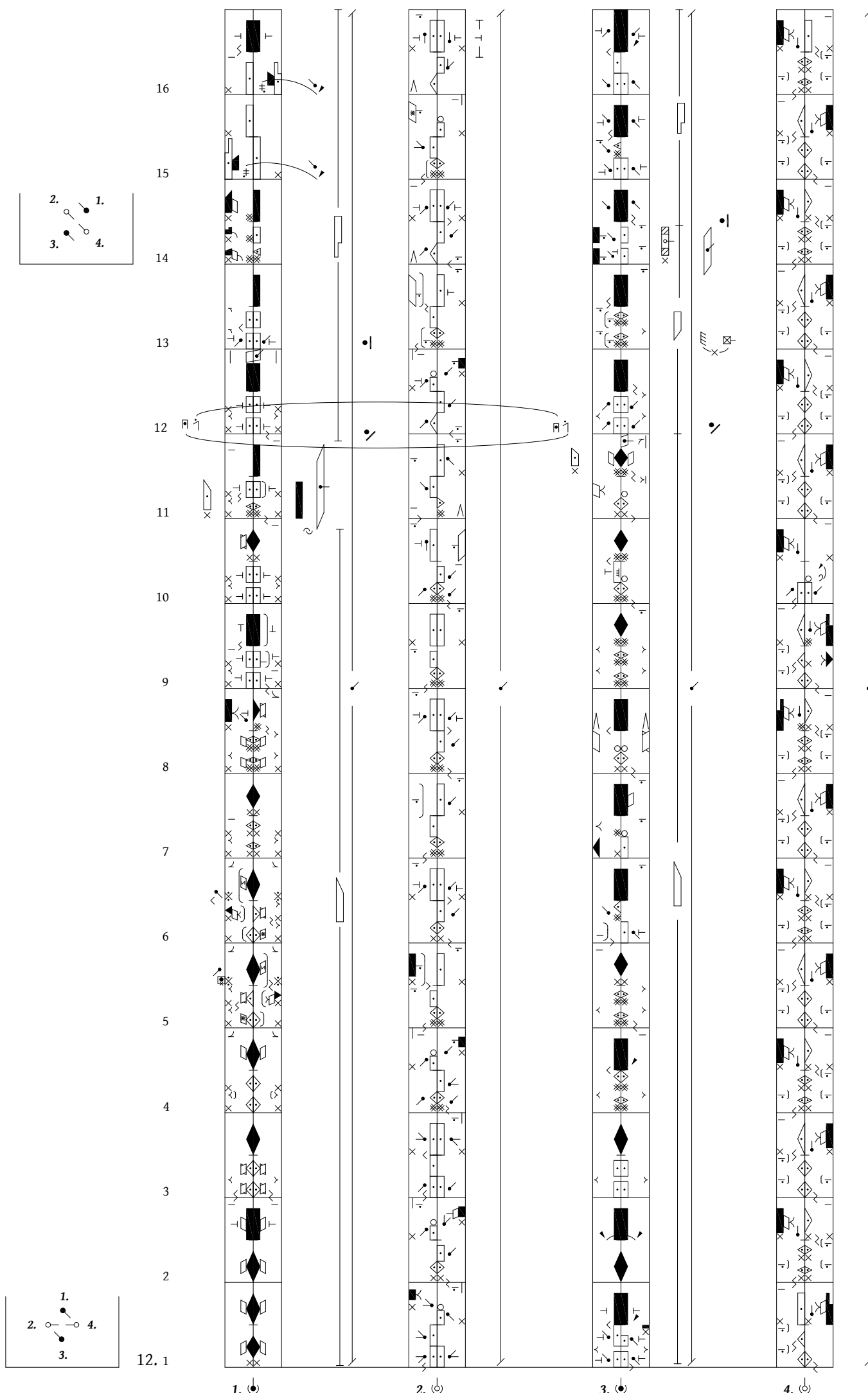


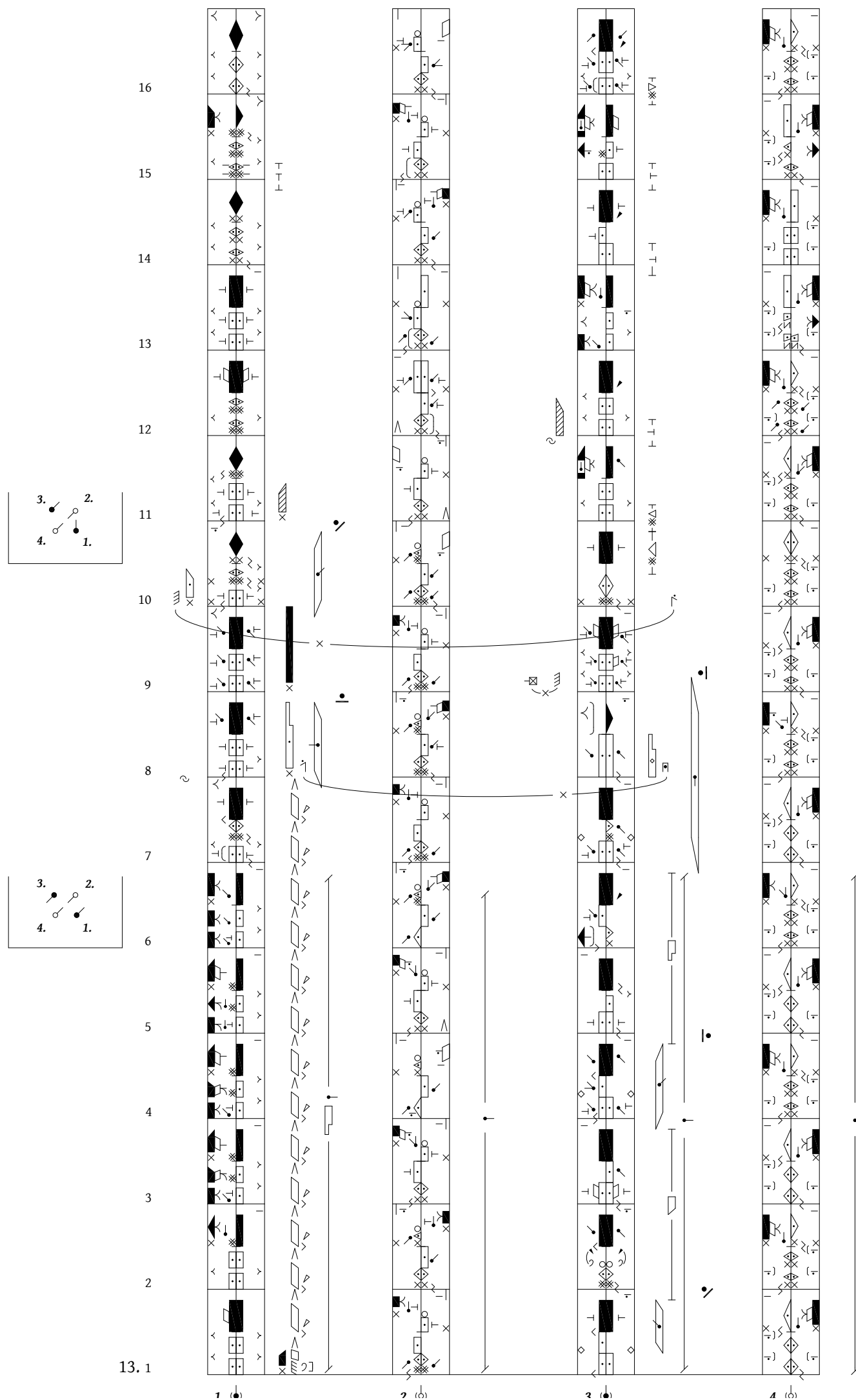


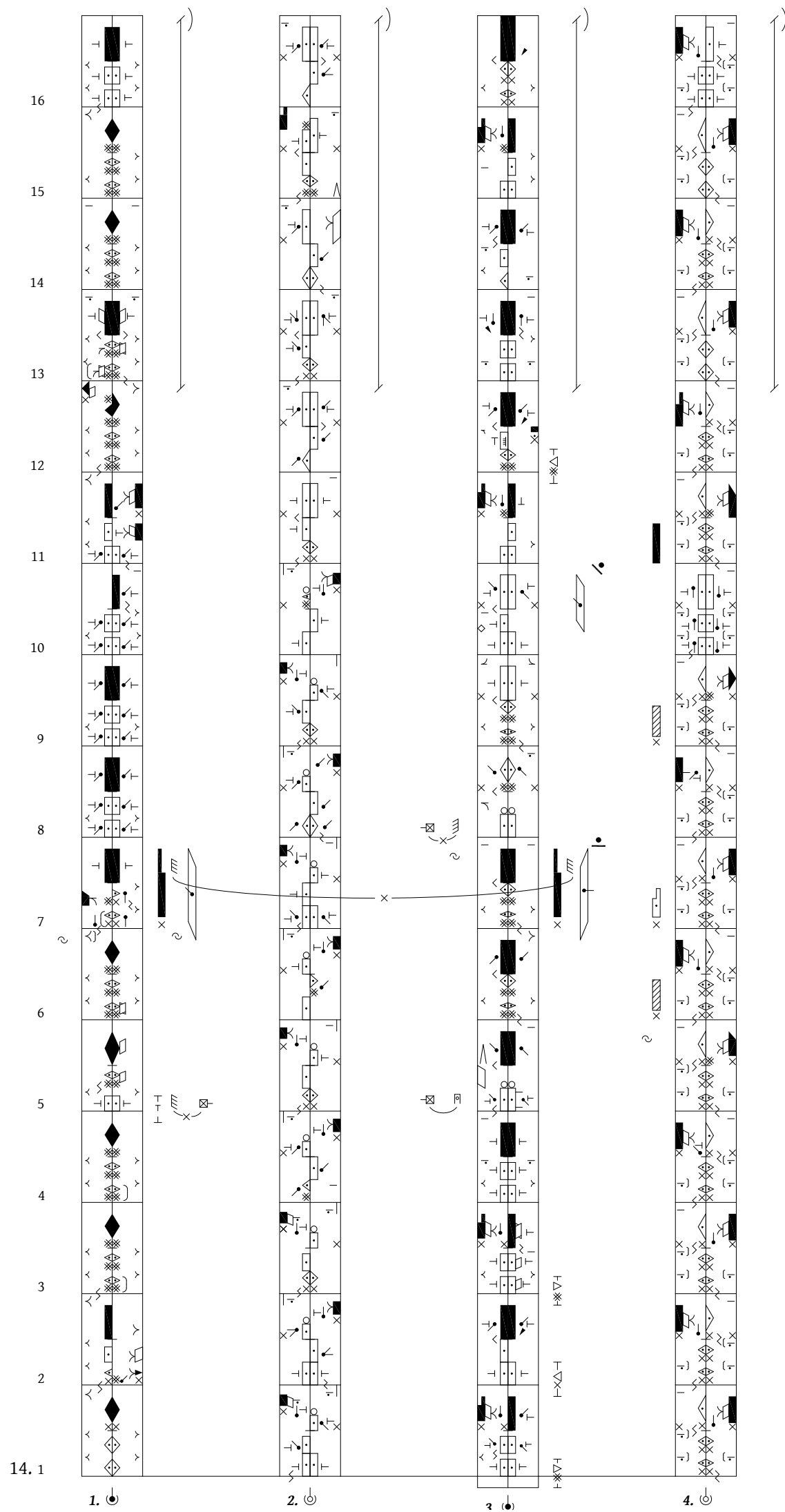


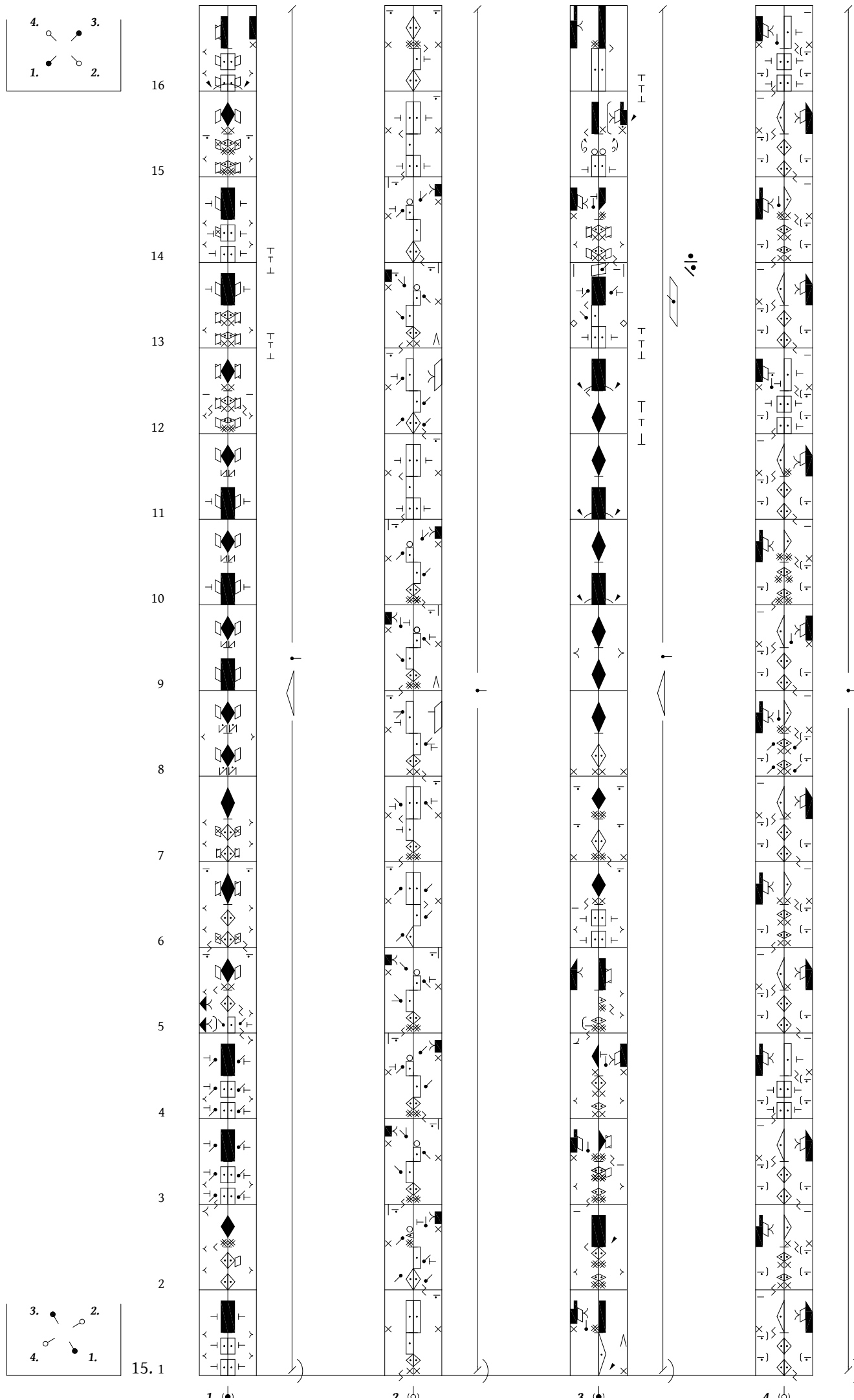


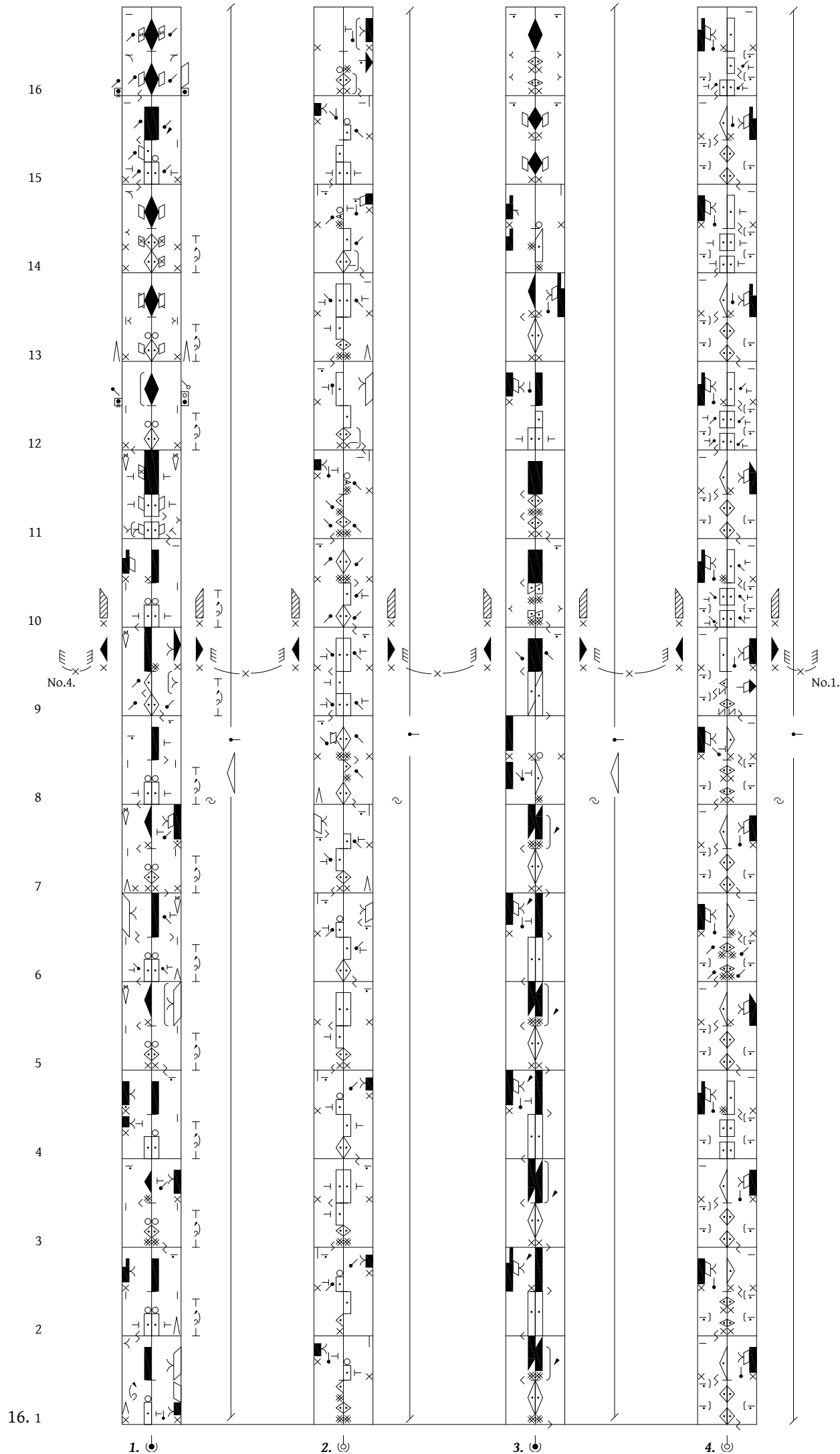
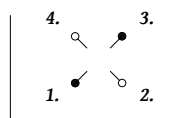
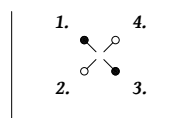


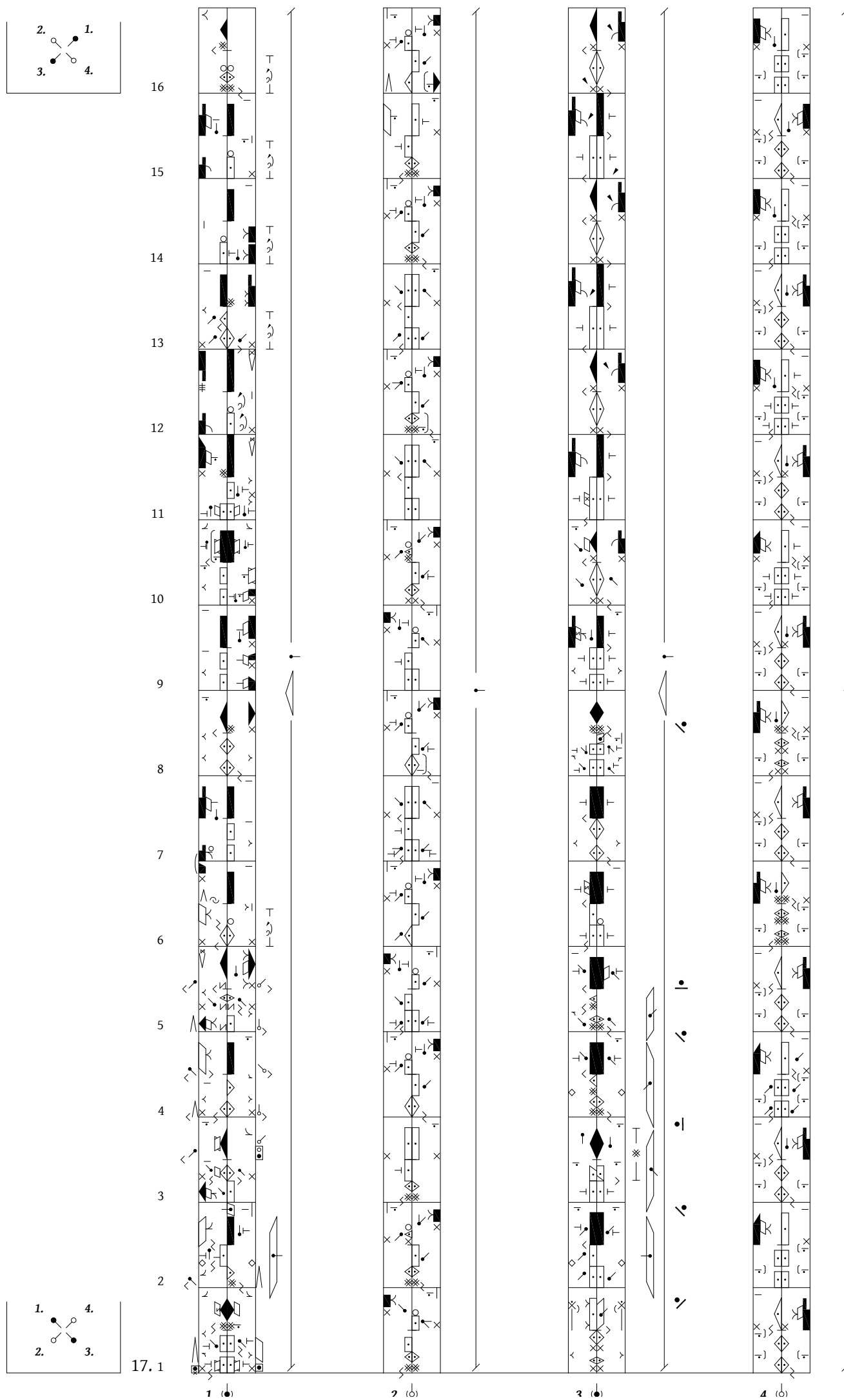
















26. „Verbung” – Hosszúhetény (Baranya)

Csoportos ugrós • Group ugrós

Táncolta	Radó József „Csegörszei” (1906), Bagó Sándorné Böröcz Katalin (1901), Tóth István „Regyes” (1912), Sorosics Istvánné Radó Mária (1910)	Dancers
Zenészek	Hosszúhetényi rezesbanda (ismertette a 25. táncnál) Brass band of Hosszúhetény (introduced in dance No. 25)	Musicians
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Németh István, Pálffy Gyula, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1975. november 23.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrinecz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.916.9; Tit.1295; AP.10330b; Jkv.275; Mgt.3426/7	Archive IDs

A 25. tánc alkalmával, azt követően hangosfilmre vett tánc, melyet a kísérő zenével szinkronban rögzítettek. A felvétel bal oldalán a 25. tánc táncosait látjuk, a tánc kezdetekor a két idősebb pár egy földre helyezett borosüveg körül kis kört alkotott, mély tartásban a mellettük álló partnerek kezeit fogták, a jobb oldalon pedig az előző felvételen is látható három fiatalabb pár és négy nő nagy körben állt. A partitúrában az idős táncosok előadását közöljük, partitúrabeli személyjelük megfelel az előző táncban megadott számoknak. A táncosok viselete változatlan, Sorosics Istvánné (most a 2. jelű táncos) továbbra is zöldágot tartott a jobb kezében.

A hosszúhetényi rezesbanda a kísérődallamot hatszor játszotta ismétlés nélkül egyenletes $\text{♩} = 110\text{--}112$ tempóban, esztam jellegű kíséretitmustal. A zenei folyamatot $\text{♩} \text{ ♩}$ ritmusú lehúzással fejezték be. Dallamtípus: Paksa 72, „Nincs szebb madár a fecskénél”. Míg a zenekar a filmfelvétel más tánc esetében a dallamok énekes változatát variáció nélkül játszotta, ebben az előadásban az énekes változattól eltérő, egyszerűbb hangszeres figurációk is felfedezhetők.

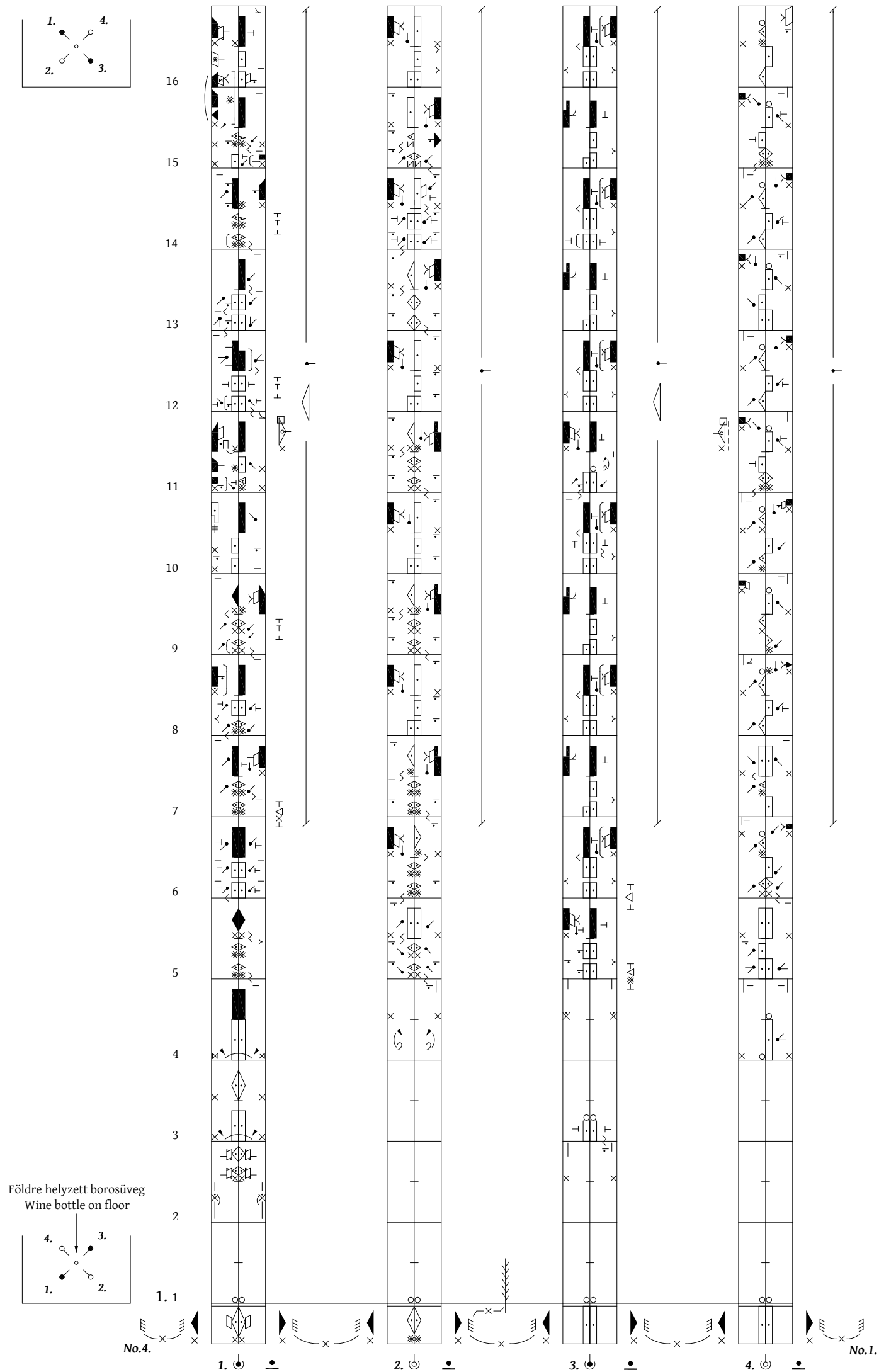
A két pár a kört lassan, esetenként megszakításokkal napirányba forgatta. A harmadik strófa végén a fogást elengedték, karjukat magasba emelték, majd a karokat leengedve kezüket csípőre helyezték (26.2 fotó), de a körformát és a napirányú forgást megtartották. Az ötödik strófa végén a férfiak magasba emelt jobb karjukat egymás felé nyújtották, majd megfogták egymás kezét. A tánc a hatodik strófa végén leállt és a táncosok elhagyták a tánc helyszínét.

The sound film was shot of the dance on the same occasion as No.25, the music was also recorded synchronously. On the left the dancers of No.25 can be seen. At the beginning, the two elderly couples formed a small circle around a bottle on the ground, holding hands with arms side low. On the right, the three younger couples and the four women seen in the previous footage stood in a larger circle. The score is about the dance of the elderly people, numbered as in the previous score. Mrs Sorosich (2) still had a green branch in her right hand.

The brass band of Hosszúhetény played the tune six times without repetition, at a steady $\text{♩} = 110\text{--}112$ tempo with *esztam* accompaniment. The process ended with a cadential gesture of $\text{♩} \text{ ♩}$ rhythm. Tune type: Paksa 72, “Nincs szebb madár a fecskénél” [No bird’s nicer than the swallow]. While the band played the vocal version of the accompanying tune without variation for the rest of the dances in the fieldwork, here some simple instrumental figuration deviating from the vocal variant can also be discovered.

The two couples circled slowly clockwise, with some interruptions. At the end of strophe 3 they released hold, raised their arms high, then put their hands on the waist (photo 26.2) without stopping circling clockwise. At the end of strophe 5 the men reached towards each other with their arms raised high and joined hands. At the end of strophe 6 the dance ended and the dancers left the field.





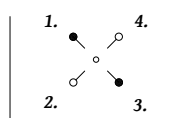
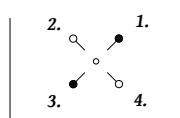
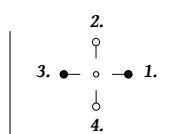
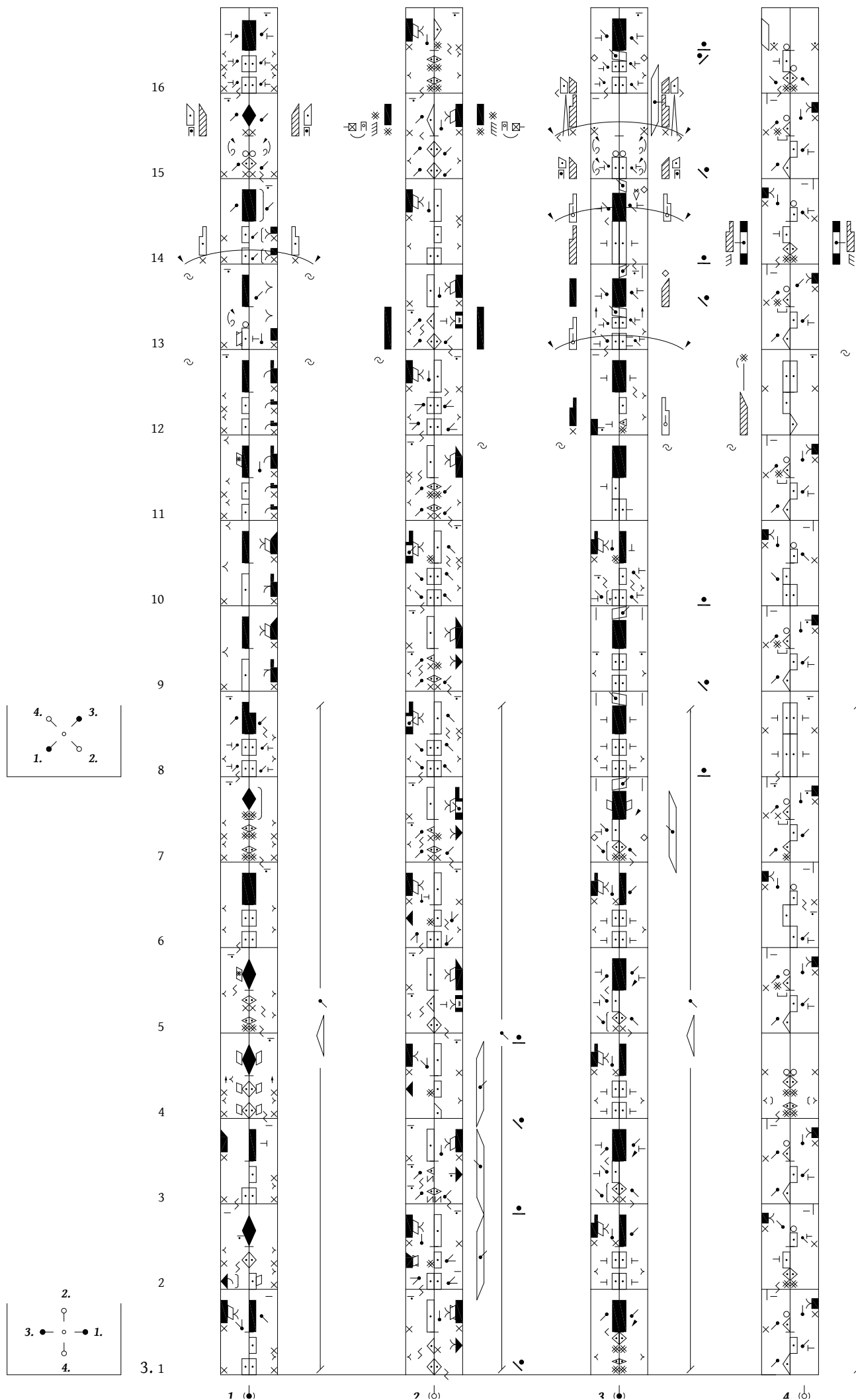
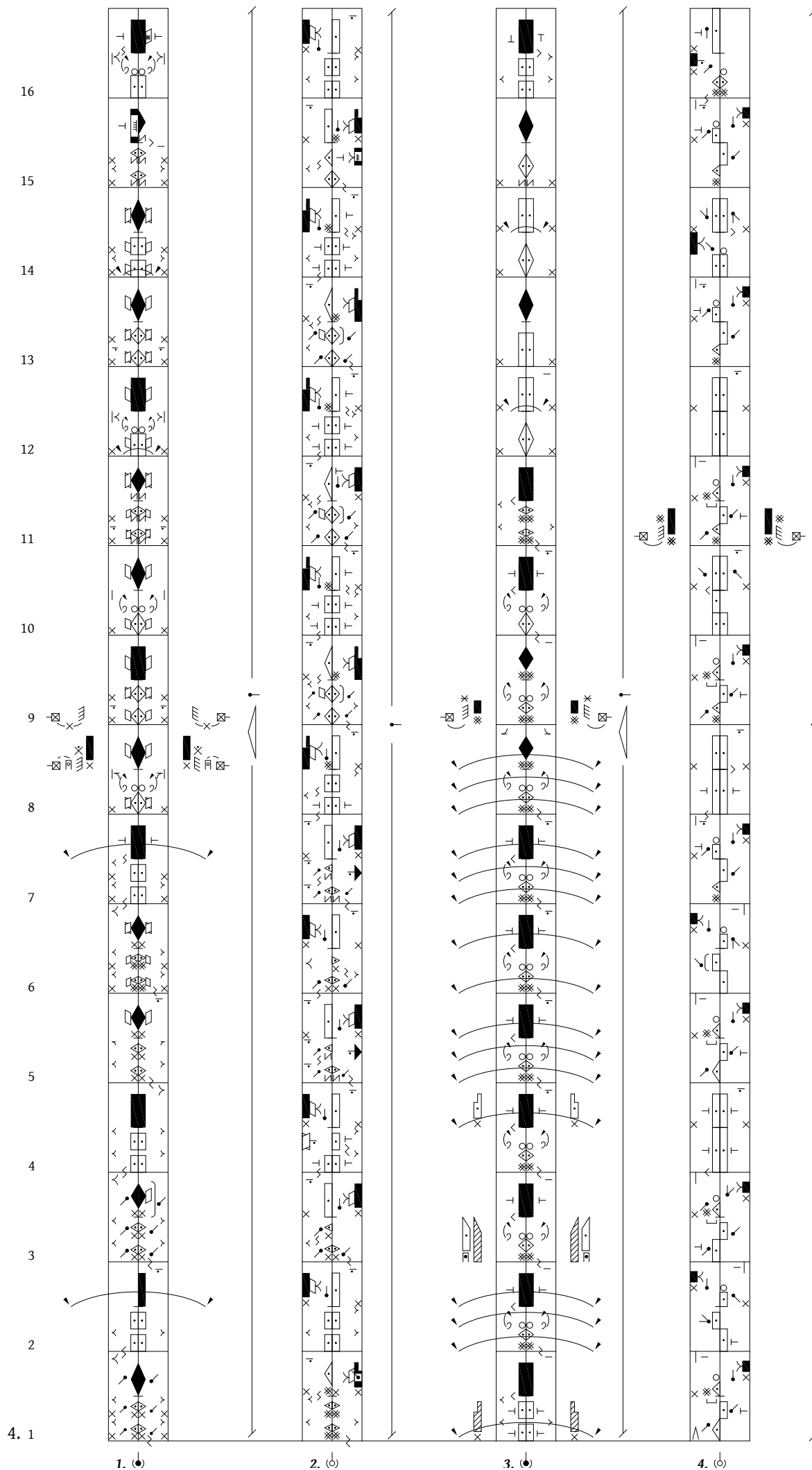
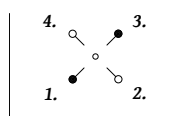
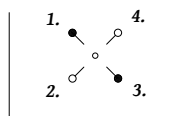


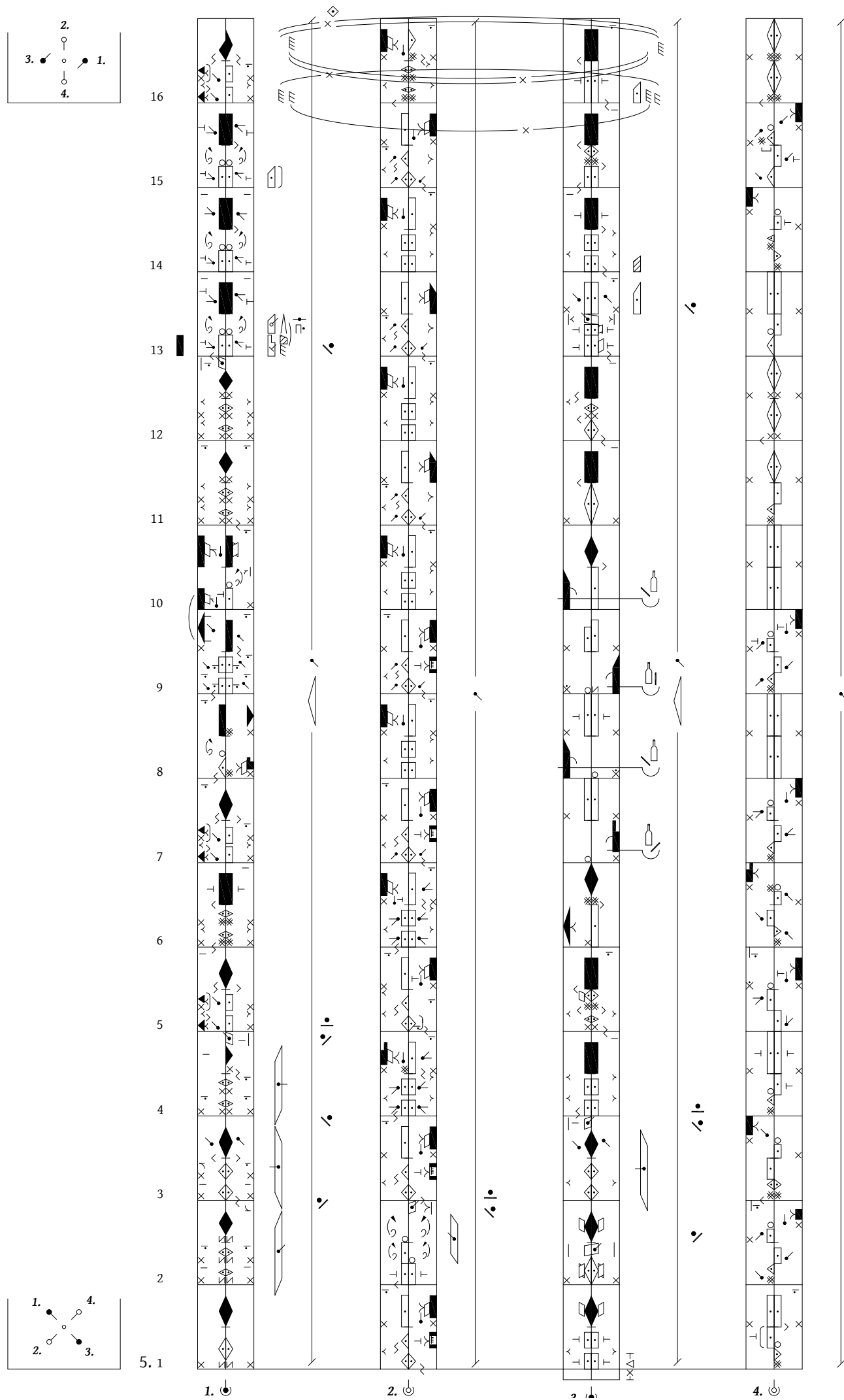
Figure 1 consists of four vertical diagrams, labeled 1, 2, 3, and 4, each showing a 16x16 grid of symbols. The vertical axis on the left of each diagram is labeled with numbers 1 through 16. The symbols in the grids are various geometric shapes, including squares, diamonds, and circles, some of which are filled or have internal patterns. To the right of each grid is a vertical line of dots, with some dots having additional symbols next to them. The diagrams illustrate the process of creating a complex pattern from simple symbols.

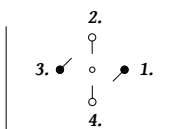
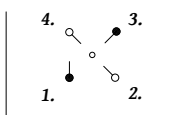




26.2







27. „Verbung” – Hosszúhetény (Baranya)

Kettes ugrós • Duo ugrós

Táncolta	Radó József „Csegörszepe” (1906), Tóth István „Regyes” (1912)	Dancers
Zenészek	Hosszúhetényi rezesbanda (ismertette a 25. táncnál)	Musicians
	Brass band of Hosszúhetény (introduced in dance No. 25)	
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Németh István,	Researchers
	Pálffy Gyula, Pesovár Ferenc	
A gyűjtés időpontja	1975. november 23.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.916.13; Tit.1293; AP.10330f; Jkv.275; Mgt.3426/11	Archive IDs

A két férfi táncát szintén a 25. tánc alkalmával, azt követően vették hangosfilmre, a táncot és a kísérő zenét szinkronban rögzítették. A tánc kezdetekor Radó József (1. jelű táncos) és Tóth István (2. jelű táncos) egymással szemben, jobb kéz - jobb kéz keresztkezfogással állt. Az előző két táncnál említett zöld ágat e tánc alkalmával is mindkét táncos a csizmaszárbba szúrva viselte. Radó József bal kezében mintegy háromnegyedig telt borosüvege tartott. A kép háttérében a táncot kísérő fúvószenekart látható.

A rezesbanda a kísérődallamot tizenháromszor játszotta ismétlés nélkül egyenletes ♩ = 108-110 tempóban, esztam jellegű kíséretitmustal. A dallamfolyamatot most is ♩ ♩ ritmusú lehúzással fejezték be. Dallamtípus: Paksa 1, „Hüccs ki, disznó a berekből”.

A tánc során a két férfi lassan napirányba keringett, a keringést alkalmanként leállították. Táncuk során a borosüveg többször gazdát cserélt, az üvegből időről időre hosszan kortyoltak, vagy az üveget játékosan kezelve szemlélgették tartalmát. A kézfogást tánc közben alkalmanként elengedték, a 6-7. strófa alatt vállfogásra cserélték. Fogás nélküli táncuk alatt egymástól eltávolodva – egymáshoz közeledve vagy kiforogva figuráltak, táncuk vége felé a zenekar felé is köszöntő gesztusokat tettek.

A hatodik strófa 5. ütemétől a kamera a lábukra közelített, a képen csak deréktól lefelé látszanak. A táncosok egész alakját, így a kar és az üveg mozgását csak a hetedik strófa 5. ütemétől lehet ismét megfigyelni. A filmfelvétel a tizenkettedik strófa 11. ütemében megszakadt, de a tánc folytatódott, a hangosfilm kifutásakor még hallani, ahogy a zenekar a strófát végigjátssza.

A partitúrában a számmal azonosított mozdulatjelzetek az alábbi, pantomimikusnak szánt mozdulatokat jelölik:

1. A táncos jobb kezével jobbról balra, majd vissza nagy mozdulattal megtörli a száját.

2. A táncos a bal kezével jobbról balra megtörli a száját.

A 27.1 ábra szerint jelöltük, amikor az egyik vagy a másik táncos a borosüveget a szájához emelte és abból tánc közben ivott. A 27.2 ábrán látható módon jegyeztük le a csizma kisujjélének talajérintését.

The dance of the two men was recorded on the occasion of filming dance No. 25. At the start of the dance József Radó (marked 1 in the score) and István Tóth (2) were facing each other with right hand-right hand hold. Both had a green twig sticking out of a boot leg just as in the previously mentioned dances. In his left hand József Radó was holding a wine bottle filled with wine up about three quarter. In the background the accompanying brass band can be seen.

The band played the dance tune thirteen times without repetition, in a steady ♩ = 108-110 tempo, with *esztam*-like accompaniment. The process was again terminated with a cadential gesture in ♩ ♩ rhythm. Tune type: Paksa 1, “Hüccs ki, disznó” [Out with you pig].

The two men slowly circled clockwise, stopping the circular path at times. During their dance they changed the wine bottle several times, occasionally took long gulps or handled the bottle playfully, with joyful care to its content. They broke handhold for clapping and performing their variations separately turning round at times, now closer to, now farther from each other. In strophe 6-7 they renewed contact with holding each other at their shoulder. Towards the end of their dance they made greeting gestures toward the band as well.

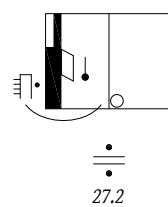
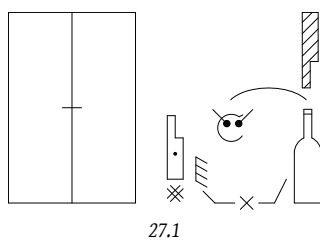
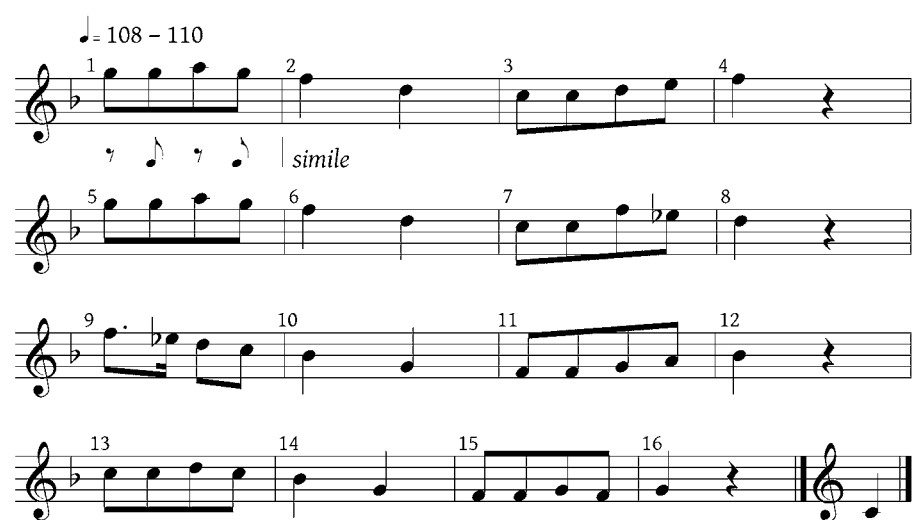
In measure 5 of strophe 6 the camera zoomed on their legs, so they can only be seen up to the waist until measure 5 of strophe 7. The footage breaks off in measure 11 of strophe 12, but the dance went on after the film run out. It can be heard on the tape recording as the band finishes the whole strophe of the music.

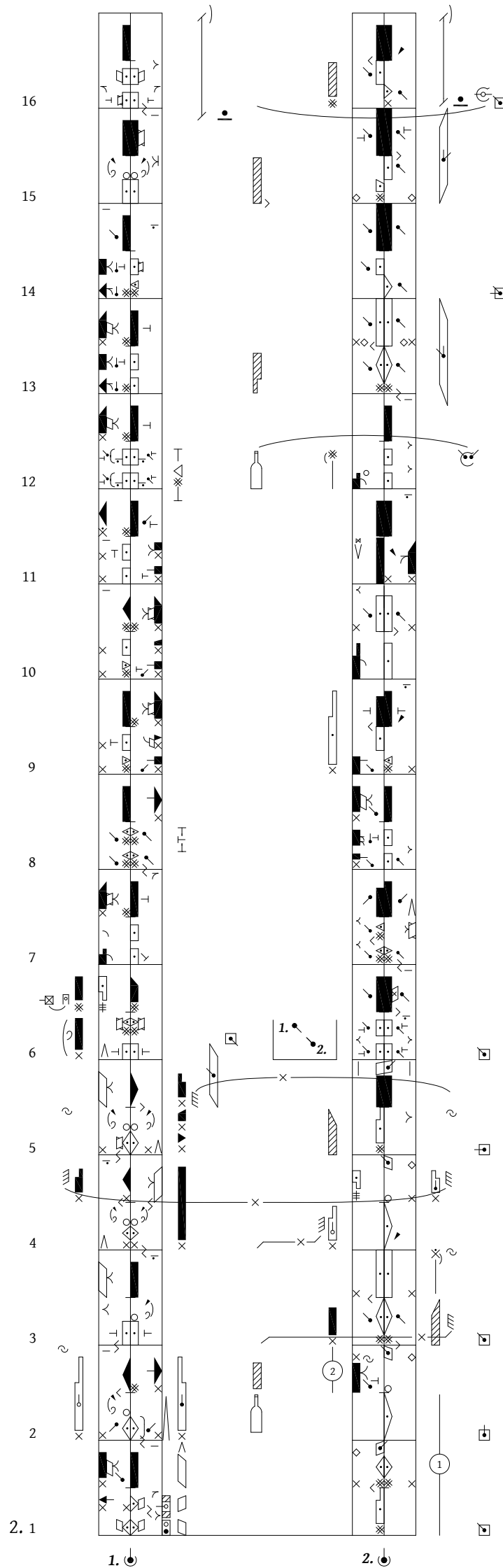
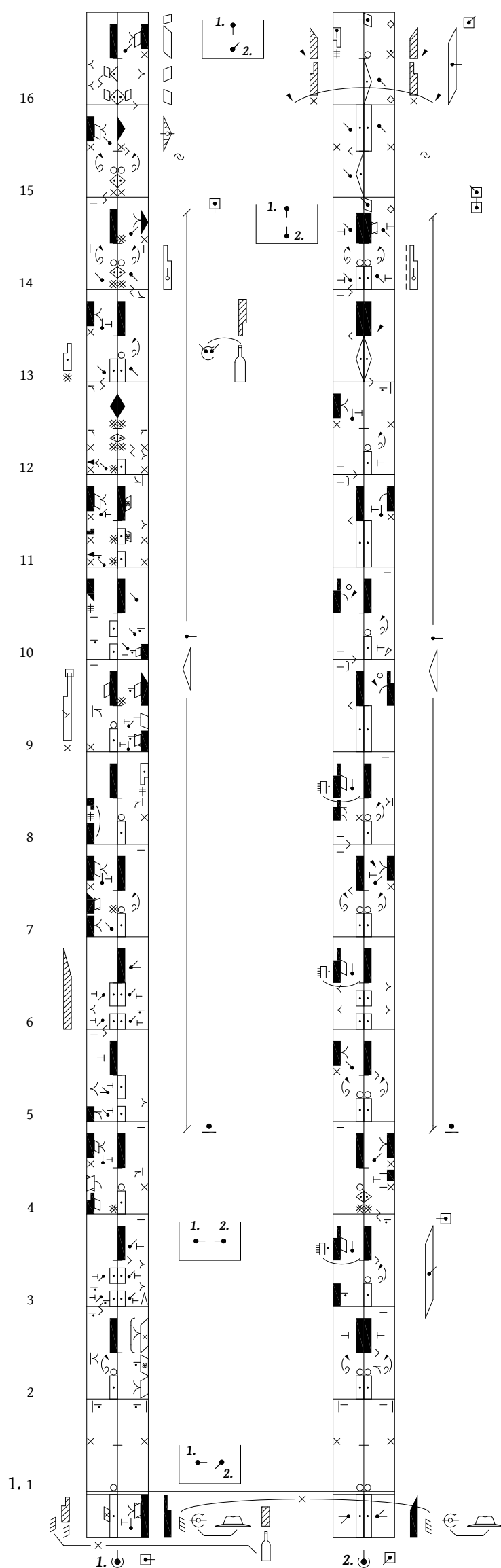
In the score we showed the lifting of the wine bottle to the mouth by a dancer during dancing as in Fig. 27.1. Fig. 27.2 shows the floor contact of the boot's little toe edge.

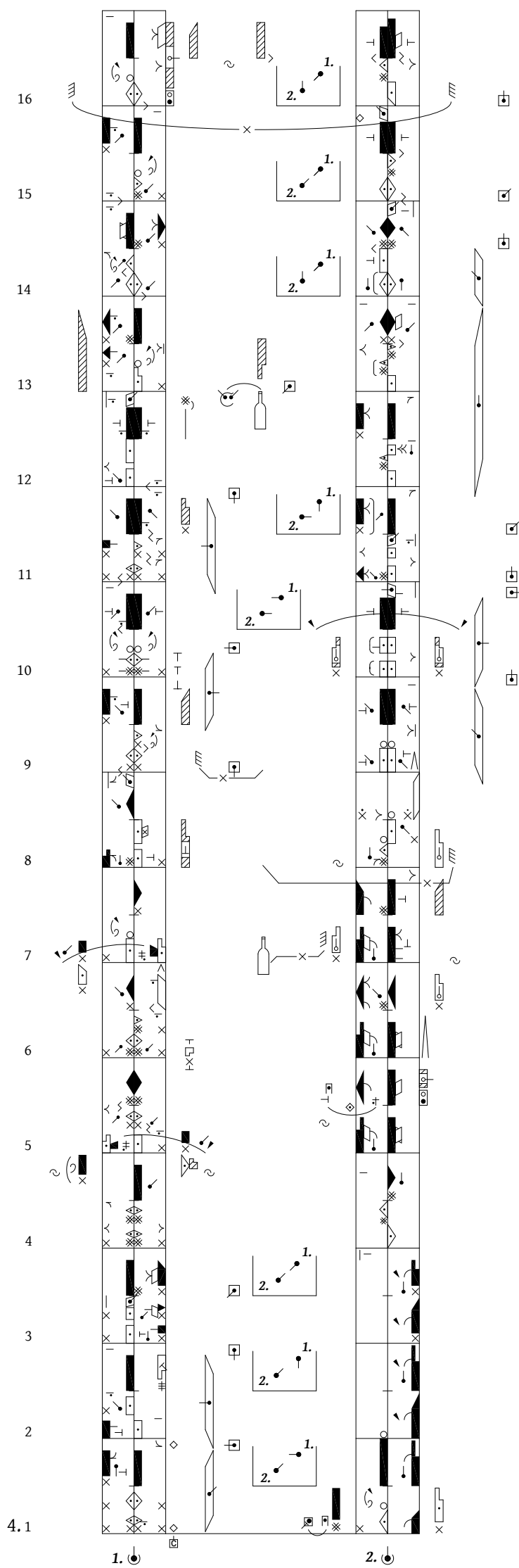
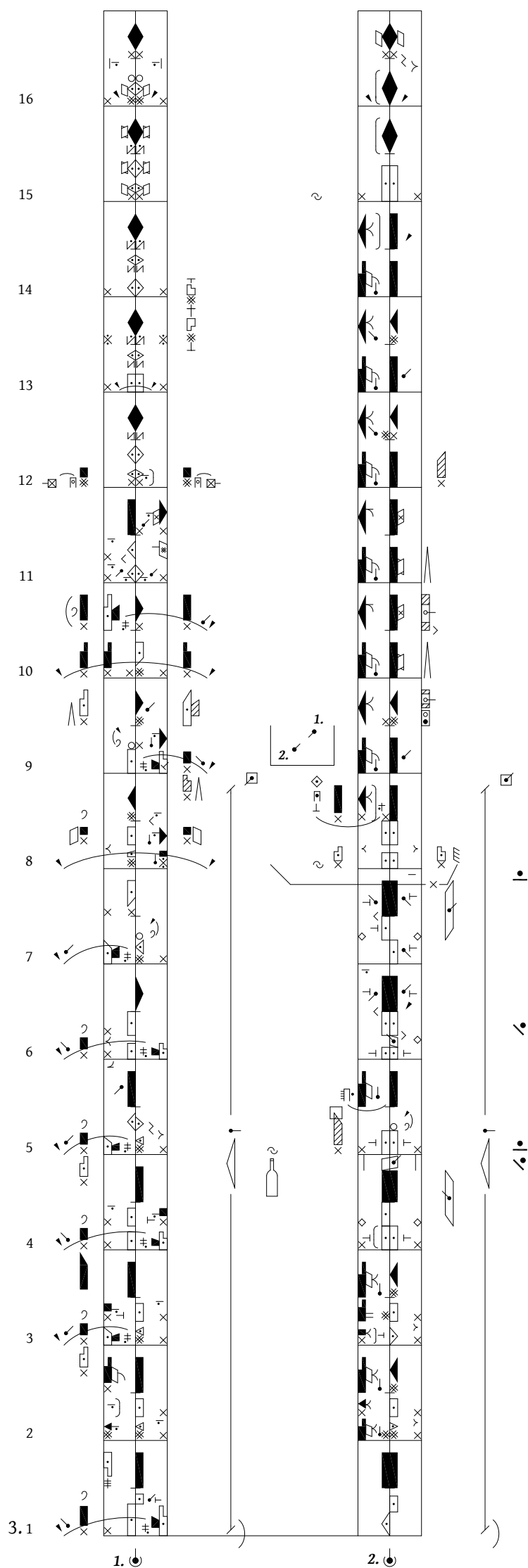
Movement indications in the score identify the following pantomimic-like gestures:

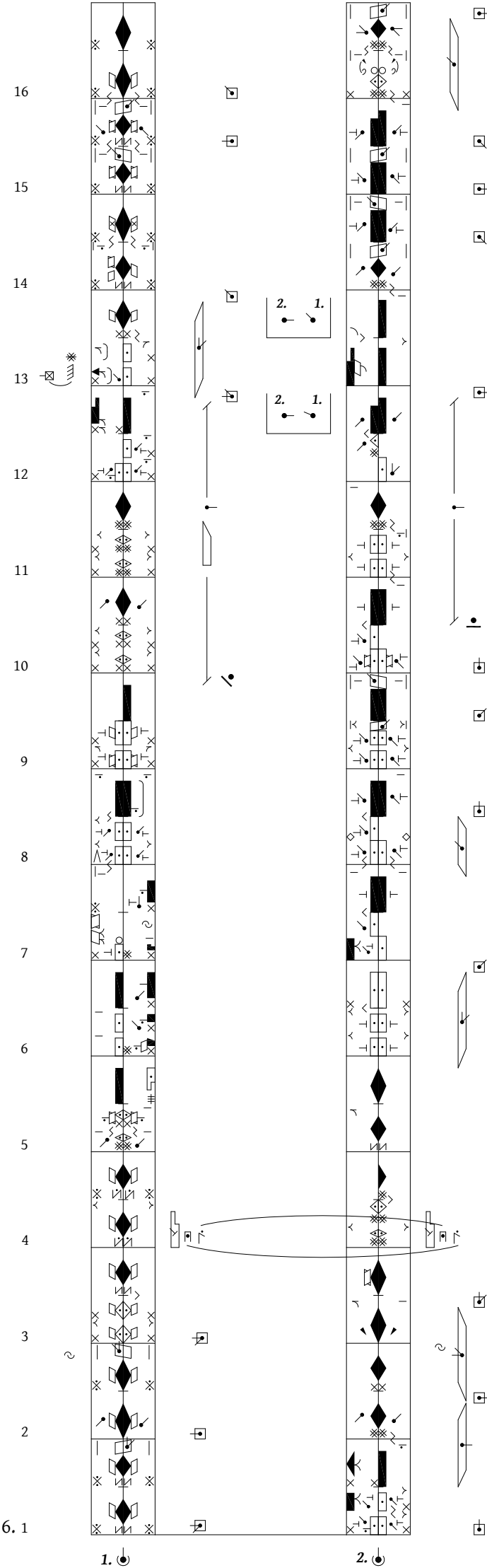
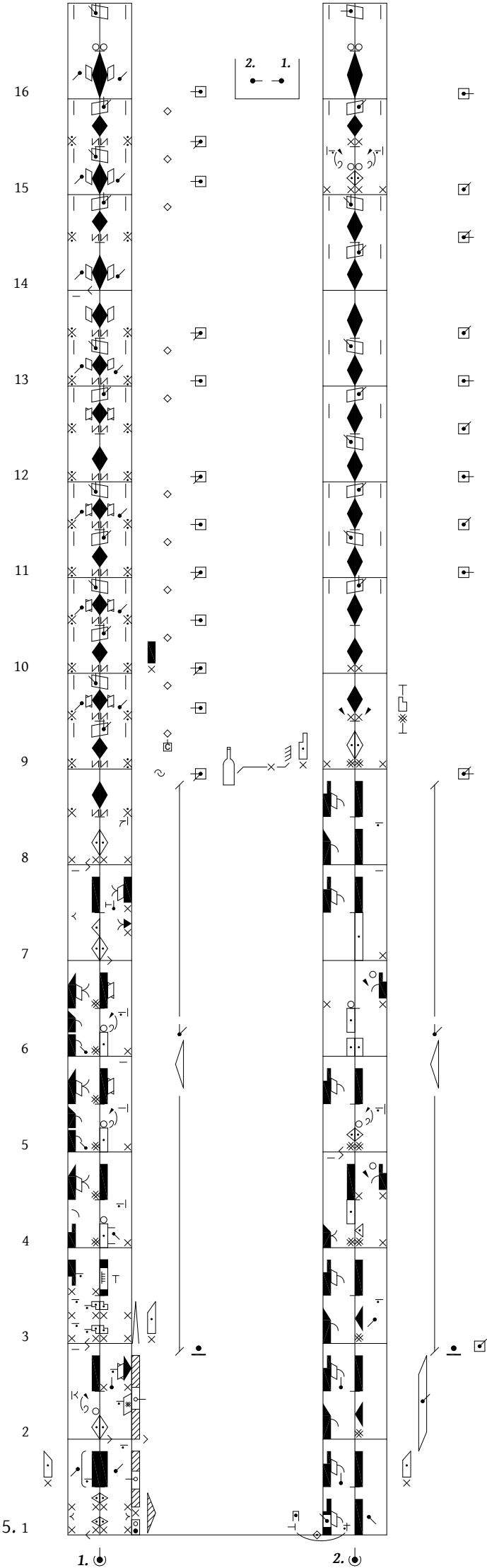
1. The dancer wipes his mouth with his right hand with wide gestures from right to left, then back.

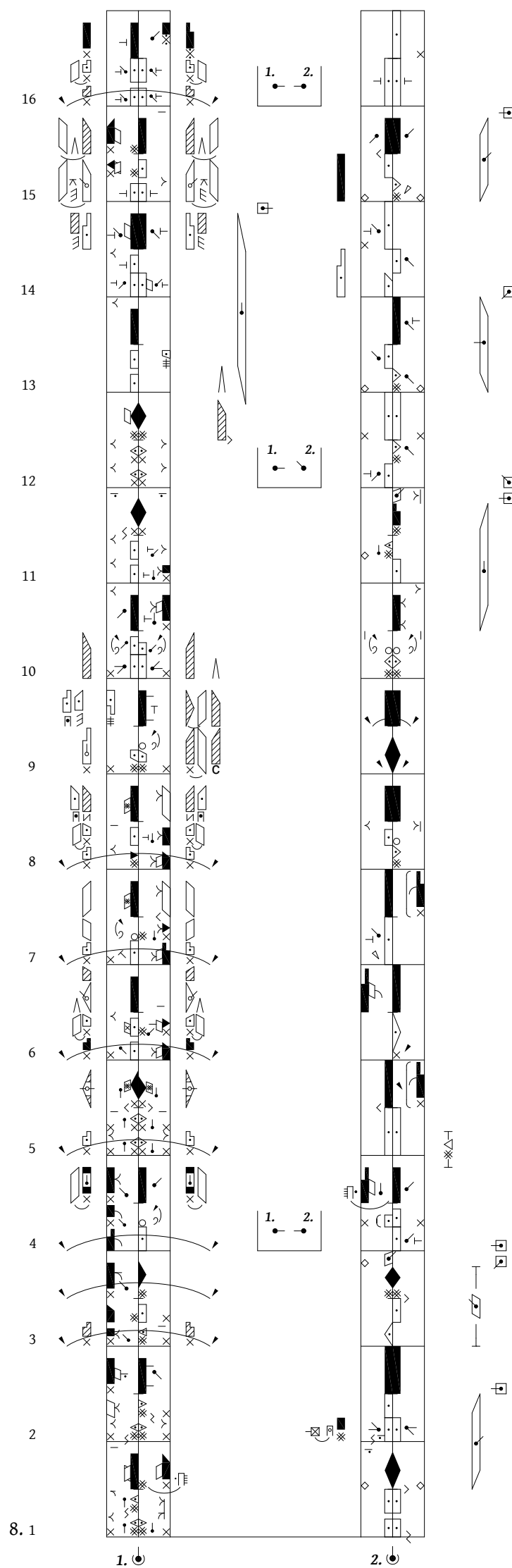
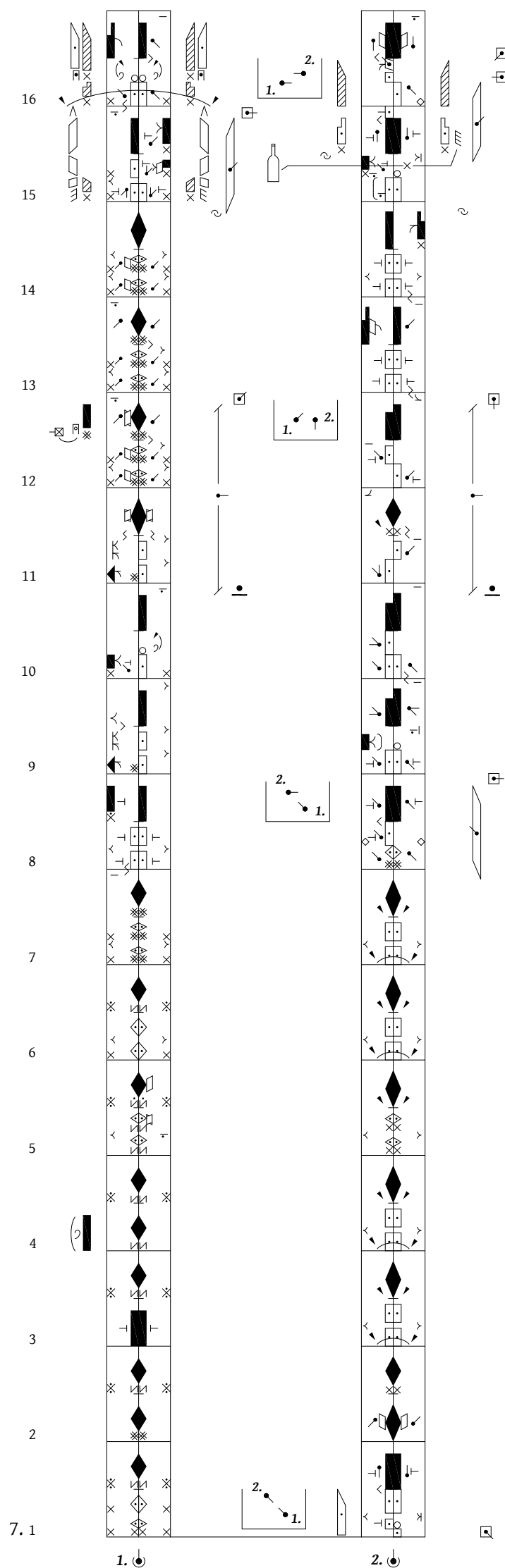
2. The dancer wipes his mouth with his left hand from right to left.

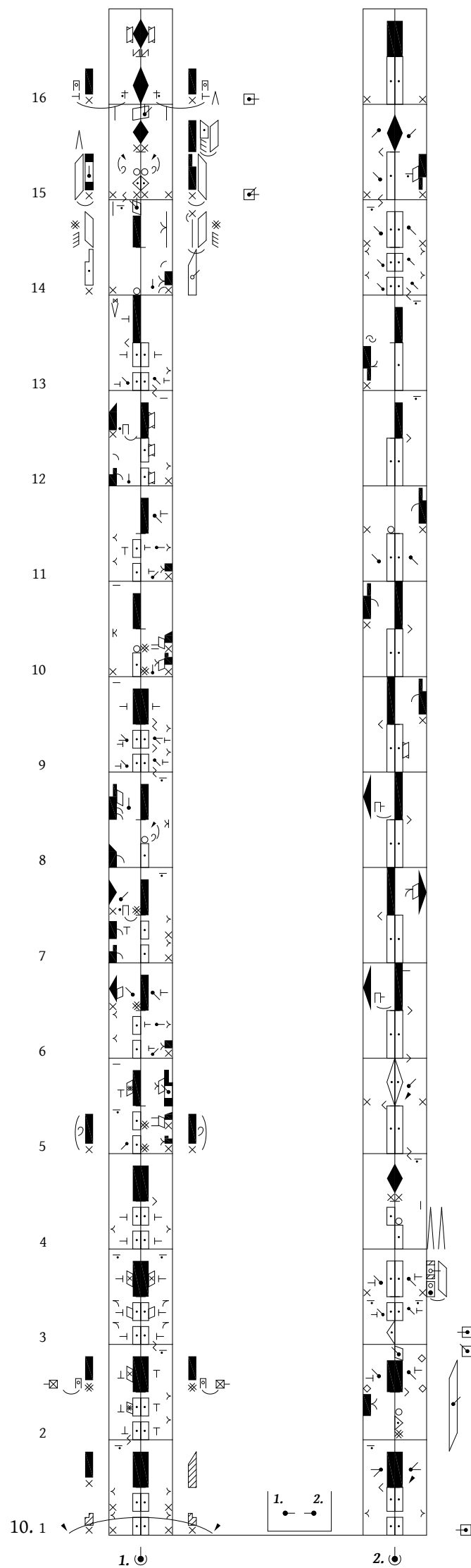
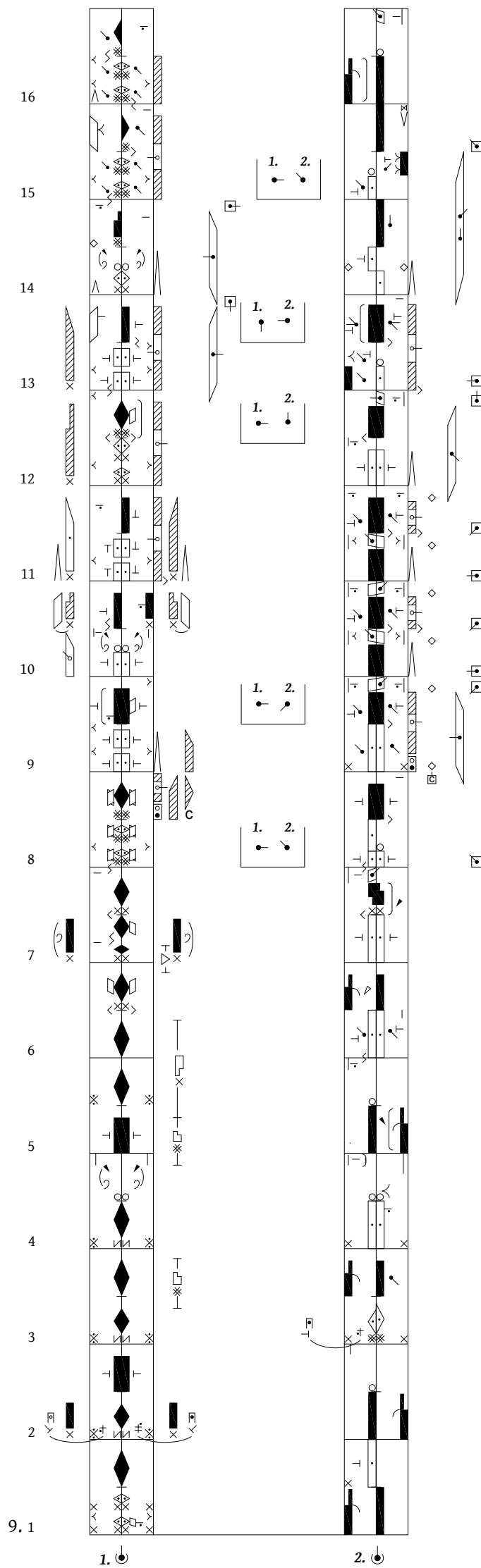


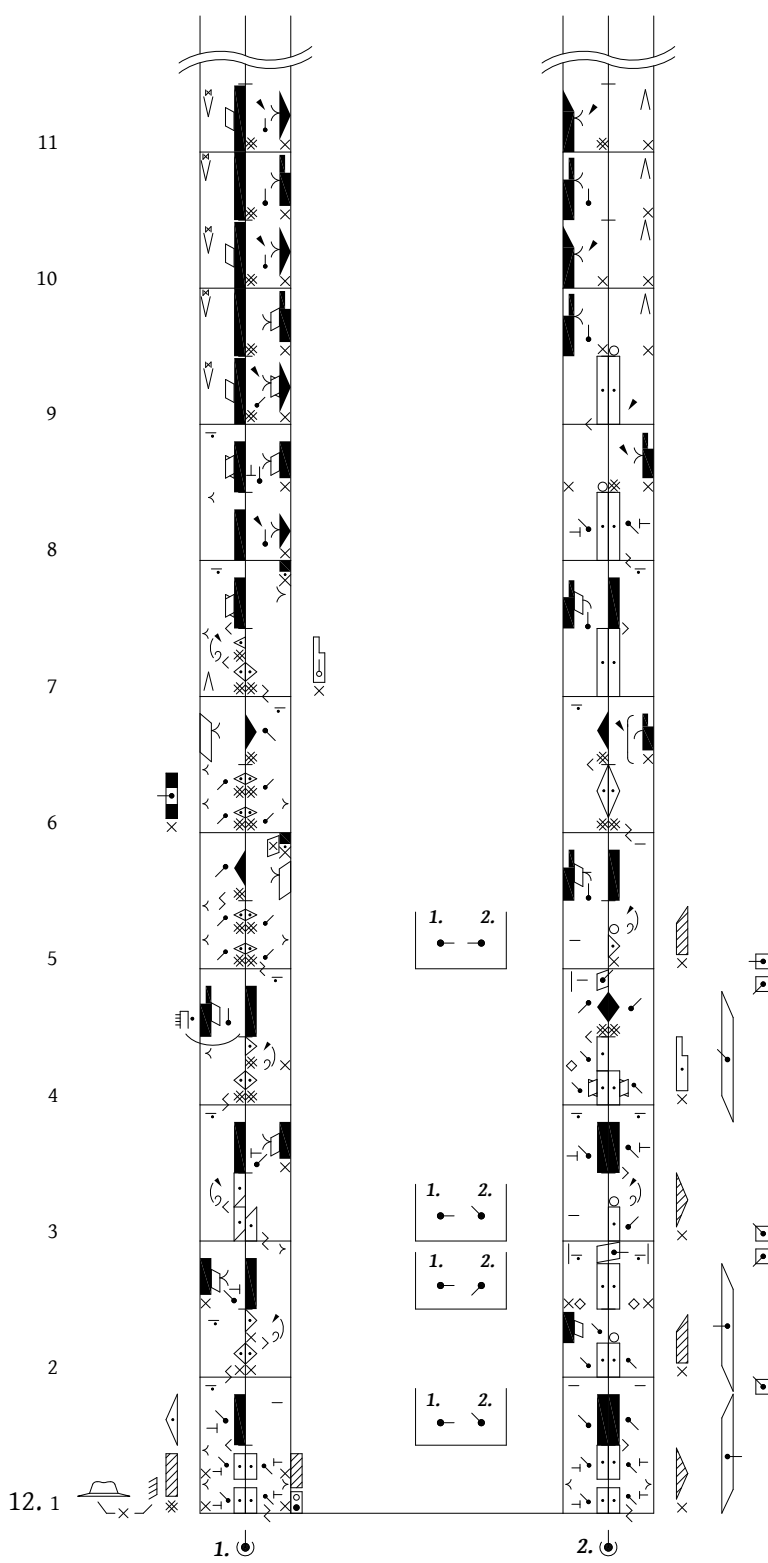
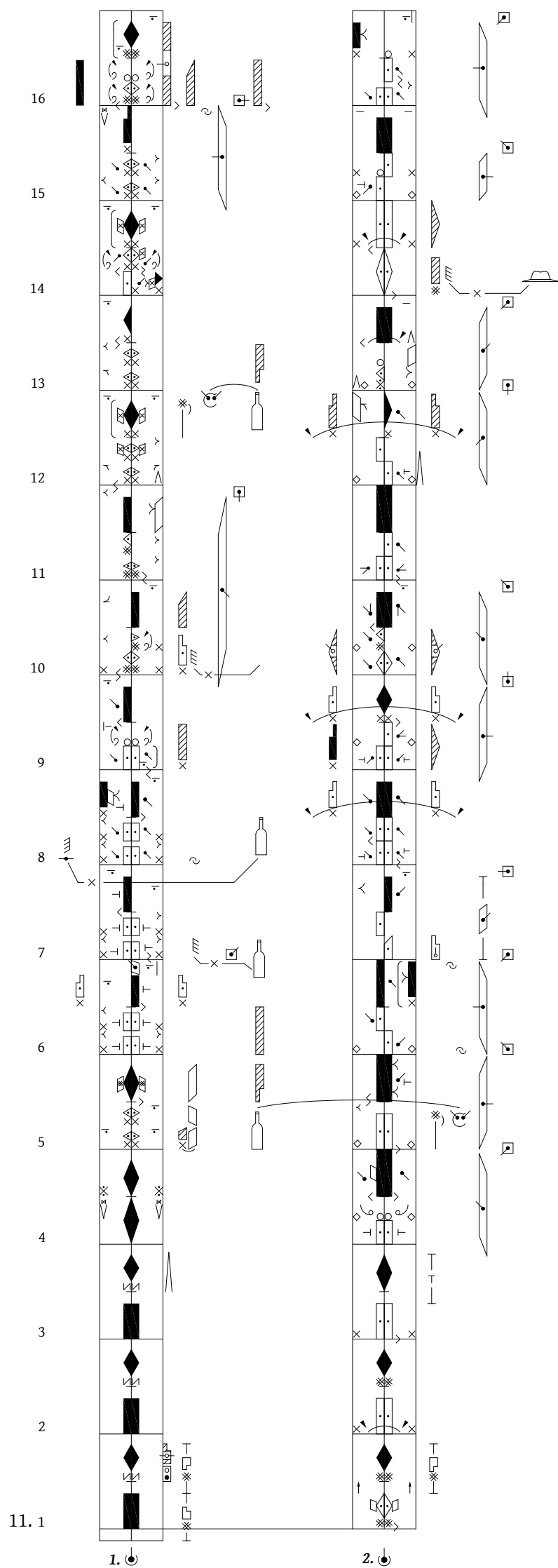












28. „Kanásztánc” – Ócsárd (Baranya)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Terzics József (1900)	Dancer
Zenész	Fodor Zoltán zongorista/pianist	Musician
Gyűjtők	Borbély Jolán, Guller Jánosné, Kápolnai Imre, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1958. március 19.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.387.11; Tit.840; Jkv.5362; Mgt.5362/2 (MGY.Mgt.010B15)	Archive IDs

Budapesten, a Népművelési Intézet színpadán, néptánc-tanfolyam alkalmával némafilmre vett tánc. A tánc kezdetekor Terzics József a színpadon egyedül állt.

A táncsal egyidejűleg rögzített kísérődallamot a zongorista⁹⁷ nyolcszor játszotta el ismétlés nélkül, az utolsó strófa végén lezárt. Dallamtípus: Paksa 35, „Az oláhok, az oláhok” I., a kíséret ritmusa esztam-jellegű. A tánc zenei szinkronját a filmen a harmadik strófától nyolc ütemenként megjelenő beütések, valamint a felvett zene tánczörejei alapján állapítottuk meg.

Terzics József hosszan ismételt lengető és háromlépés motívumokból építette fel táncát, amelyet a második és a negyedik strófában csapásokkal díszített. A zene leállása után a táncos még egy ütemnyit táncolt, majd leállt és a nézőtér felé meghajolt.

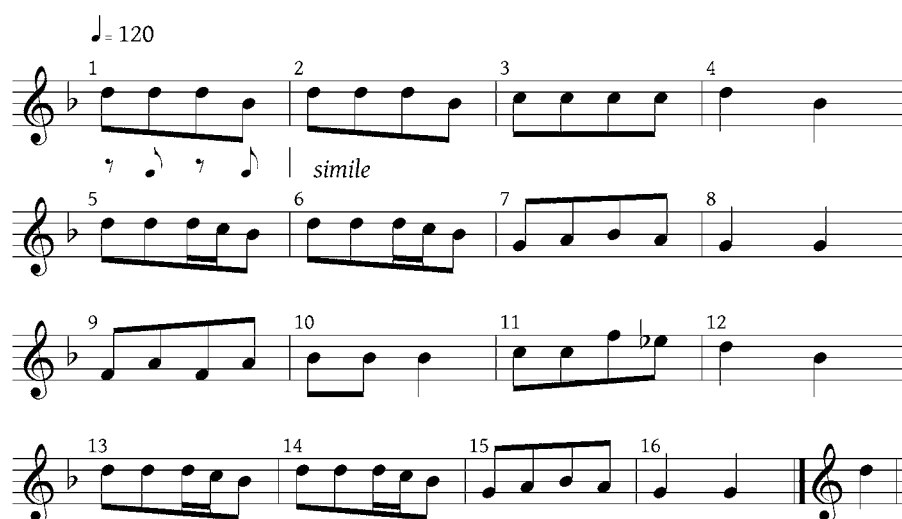
The dance was recorded on silent film on the stage of the *Népművelési Intézet* [Institute for Traditional Culture] during a folk dance course in Budapest. At the start of the dance József Tertics was standing alone on the stage.

The tune taped during the dance was played by the pianist⁹⁷ eight times without repetition, closing off the cycle after the last strophe. Tune type: Paksa 35, “Az oláhok, az oláhok” I [The Wallachians], the accompanying rhythm is of the *esztam* type. Synchrony of the dance and music was set by the hand markers appearing regularly in the footage every eight measures from strophe 3, as well as by the sounds of the dance.

József Terzics built his dance out of long stretches of leg swinging and three-step motifs, ornamented with boot hits in strophes 2 and 4. When the music stopped, the dancer danced another measure, then stopped and bowed towards the auditorium.

⁹⁷ A zongorát a gyűjtés alkalmával nyilvánvalóan csak egyéb lehetőség hiányában használták. A kor néptáncgyűjtési próbáin és néptánc tanfolyamain a korrepetitor szolgáltatta tánc kíséret általános gyakorlat volt.

⁹⁷ During fieldwork the piano was obviously only used for lack of anything better. At the rehearsals of folk dance ensembles and at folk dance courses in that period the piano was generally used to provide the dance tunes.



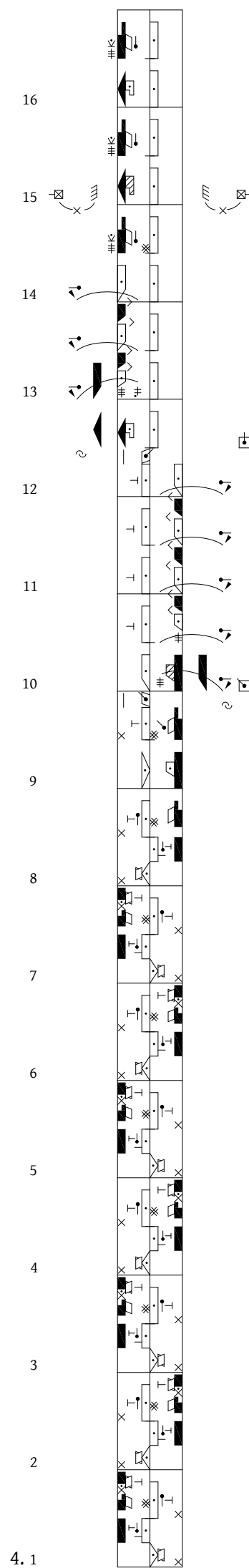
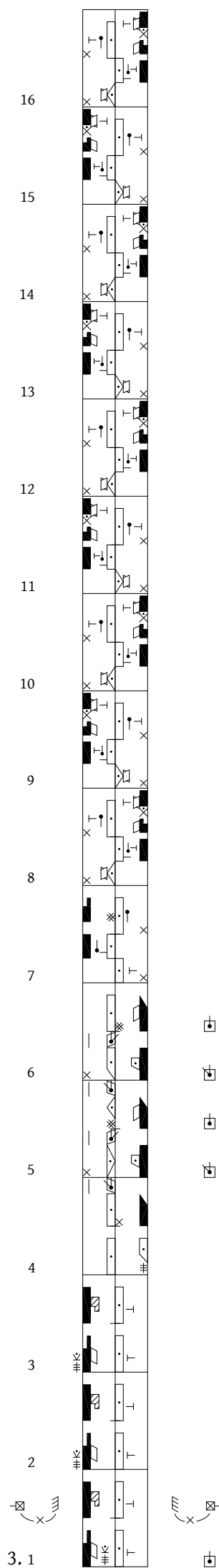
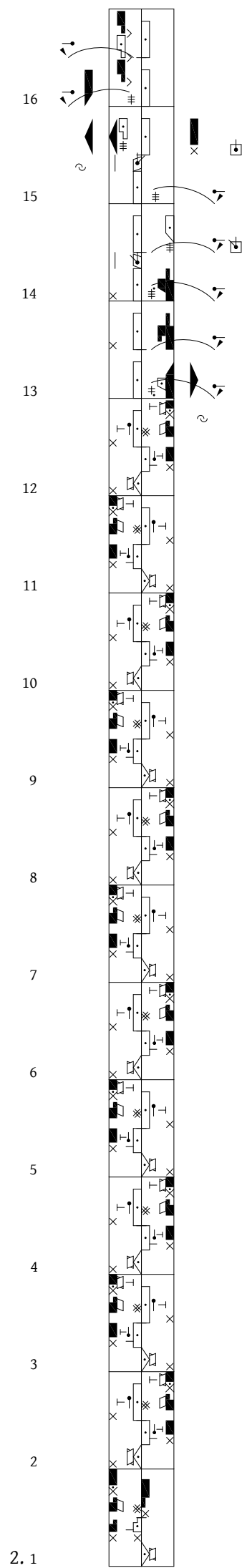
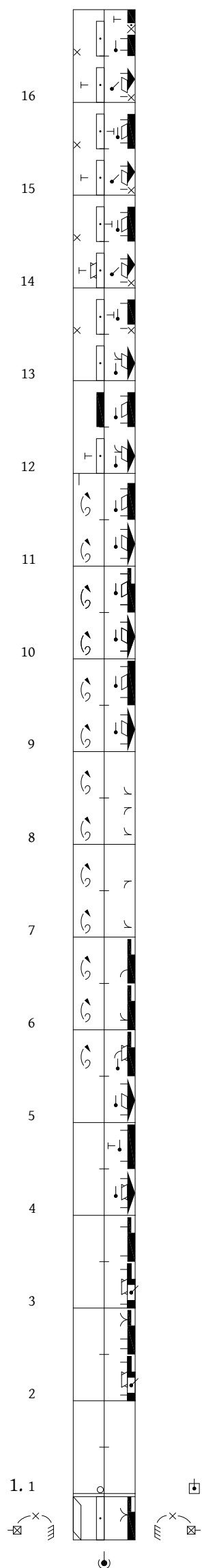
28.1

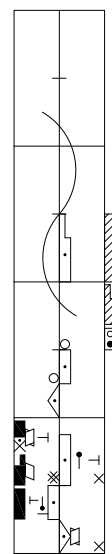
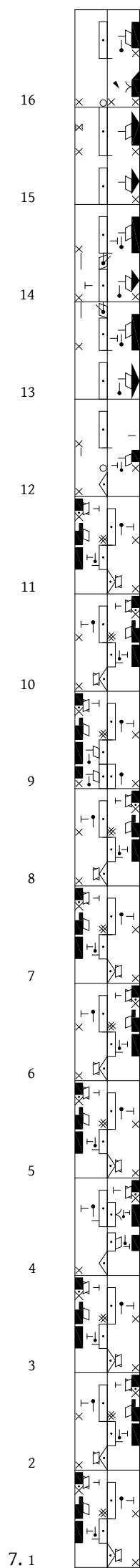
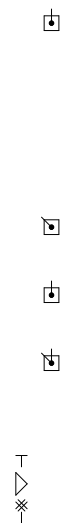
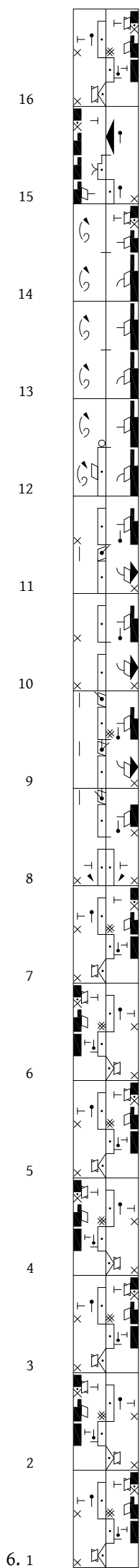
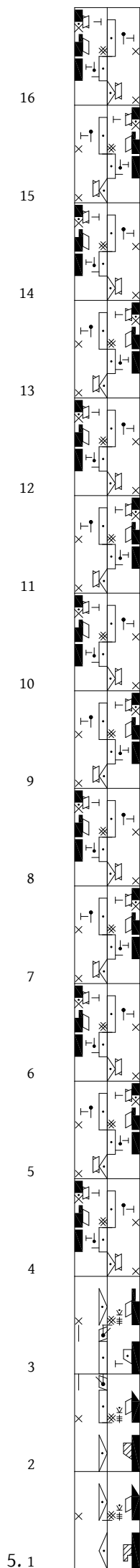


28.2



28.3





29. „Kanásztánc söprűvel” – Kórógy (Szerém) [Korog, Horvátország/Croatia]

Söprűtánc • Broom dance

Táncolta	Lovrits István (1923)	Dancer
Zenészek	Kiss András tamburaprímás/leader tambura-player (69 éves/years), Lebár Lajos gitáros/guitarist (36 éves/years)	Musicians
Gyűjtők	Berkes Eszter, Martin György	Researchers
A gyűjtés időpontja	1965. szeptember 18.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.576.2; Tit.243; AP.8667f; Jkv.231; Mgt.2807B1	Archive IDs

Az eszközös táncot a kórógyi református parókia udvarán vették némafilmre. A tánc kezdetekor Lovrits István jobb kezében a hosszú nyelű maroksöprű végét tartotta, a megközelítőleg elől mély irányú söprű cirokvégét a talajra támasztotta.

A táncsal egyidejűleg rögzített, A-basszprím tamburán és gitáron előadott kísérődallamot a zenekar tízszer játszotta el ismétlés nélkül, fokozatosan gyorsuló tempóban, ♩ = 147-160. A kontrakíséret esztam ritmusú. Dallamtípus: Paksa 41, „Kispiricsi falu végén”. A tánc zenei szinkronjára utaló jelzés a felvételen nem látható, a szinkron a korábbi közlésben meghatározott szinkront követi.

Lovrits István ♩ ♩ ritmusú háromlépés, és a söprű többnyire ♩ ♩ ritmusú láb alatt egyik kézből a másikba átadó motívumokból építette fel táncát. A harmadik strófa felénél az eszköz láb alatti átadásakor a söprűt elejtette, lehajolt érte, felvette, ekkor az eddig főhangsúlyra kezdett ♩ ♩ ritmusú háromlépés motívumai egy ♩ -et elcsúsztak, a motívum ♩ ♩ kezdőrésze az ütemek hangsúlytalan mérőjére esett. A hangsúlyeltolódás a tánc folyamán többször előfordult. A nyolcadik strófától a söprű eddig esetlegesen megjelenő láb alatt átvétele az egyik kézből a másikba sorozatban követte egymást, sajátos, 3/4-es ritmikai szerkezetben. A kilencedik strófa végén a táncos leállt.

The silent film of the instrumental dance was shot in the courtyard of the Kórógy Calvinist parsonage. When the dance started István Lovrits held a besom with a long handle in his right hand, its broom end on the ground in forward low direction.

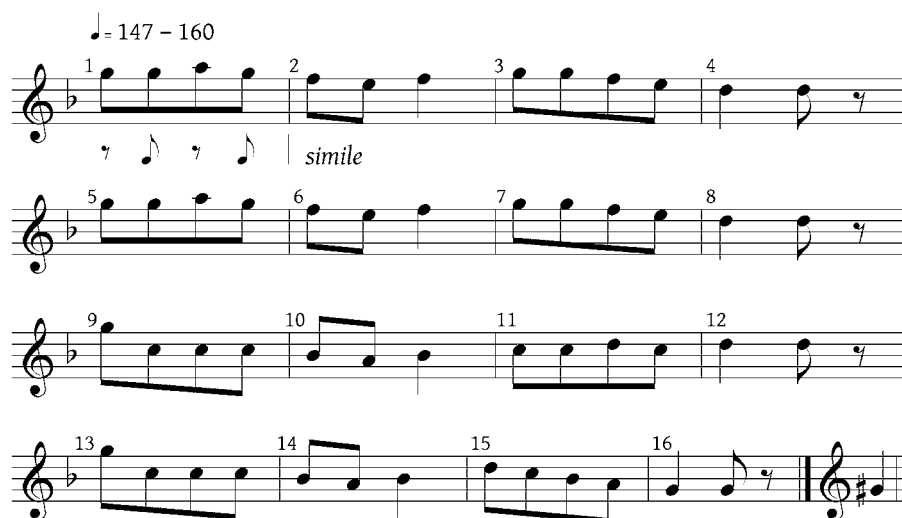
Recorded parallel with the dance, the accompanying melody on *tambura* (long necked lute) in the tuning A bass and guitar was performed ten times, the tempo gradually increasing, ♩ = 147-160. The rhythm of the *kontra* was *esztam*. Tune type: Paksa 41, “Kispiricsi falu végén” [At the outskirts of Kispirics]. No sign can be detected to define synchrony, therefore the earlier publication was taken as the clue.

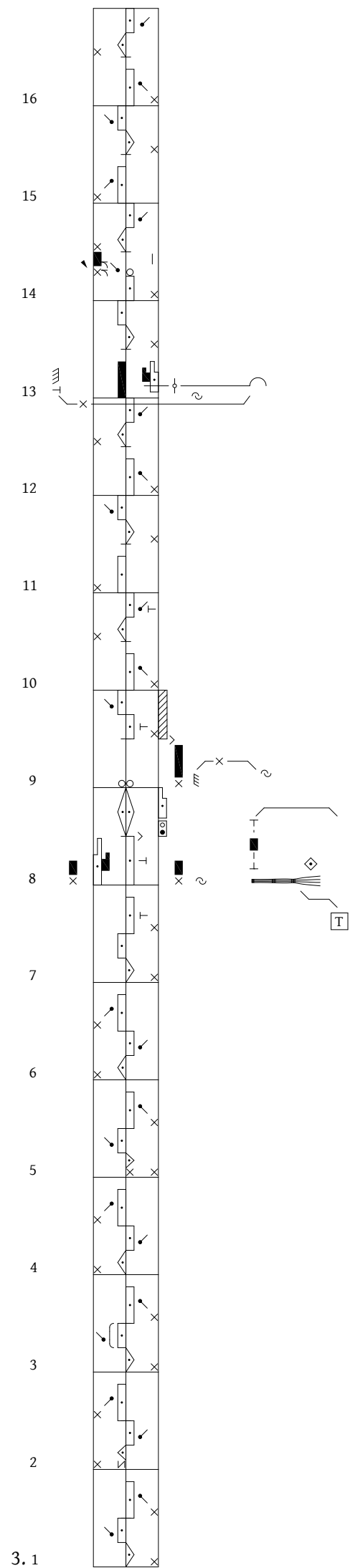
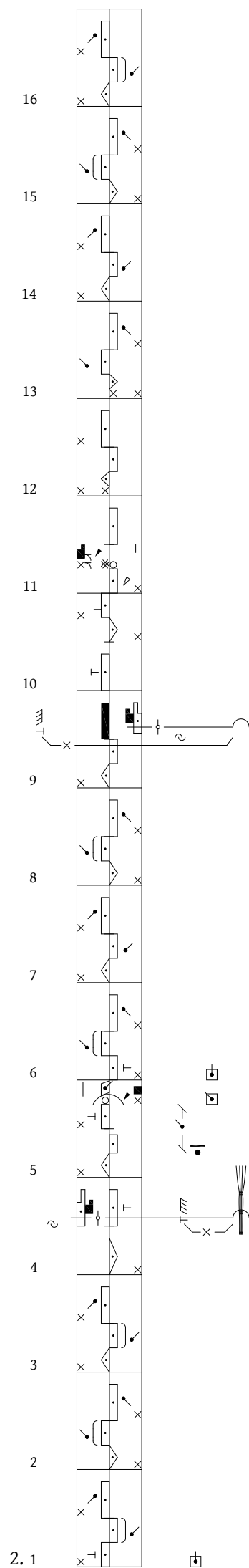
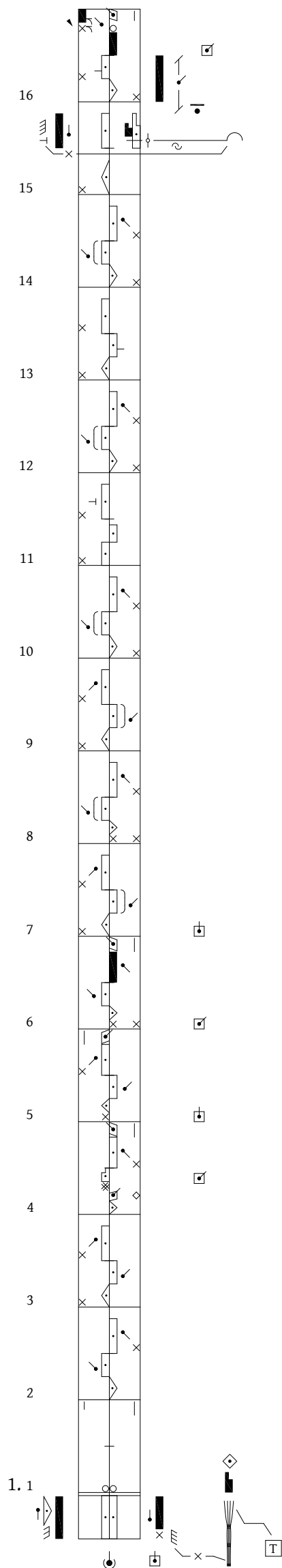
István Lovrits performed three-step motives in ♩ ♩ rhythm and passed the besom from one hand into the other below his leg mostly in ♩ ♩ rhythm. At the middle of strophe 3 he dropped the besom when passing it under his leg, he bowed down for it and picked it up. As a result, the three-step motif started so far on the strong beat of the ♩ ♩ rhythm shifted by a ♩ and the starting ♩ ♩ of the motif fell now on the unaccented beat. Such shift of accent happened several times during his dance. From strophe 8 the occasional passage of the besom under the leg was now replaced by a series of shuttling it in a peculiar rhythmic formula of 3/4 meter. At the end of strophe 9 the dancer stopped.

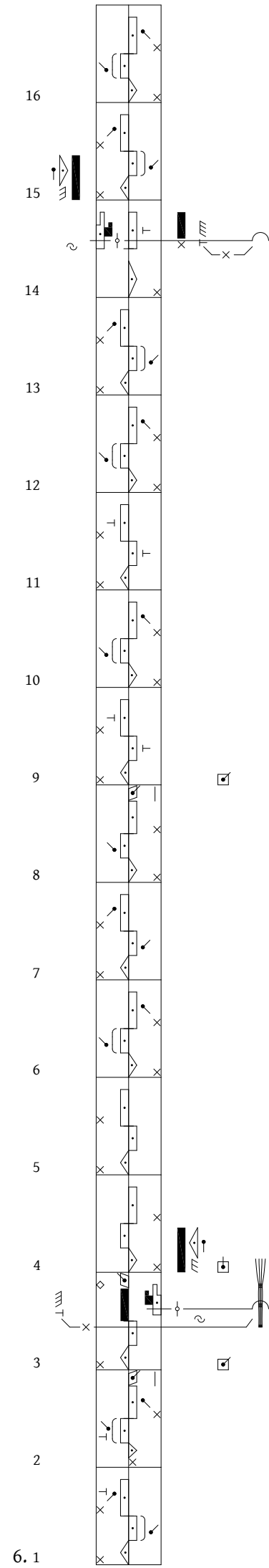
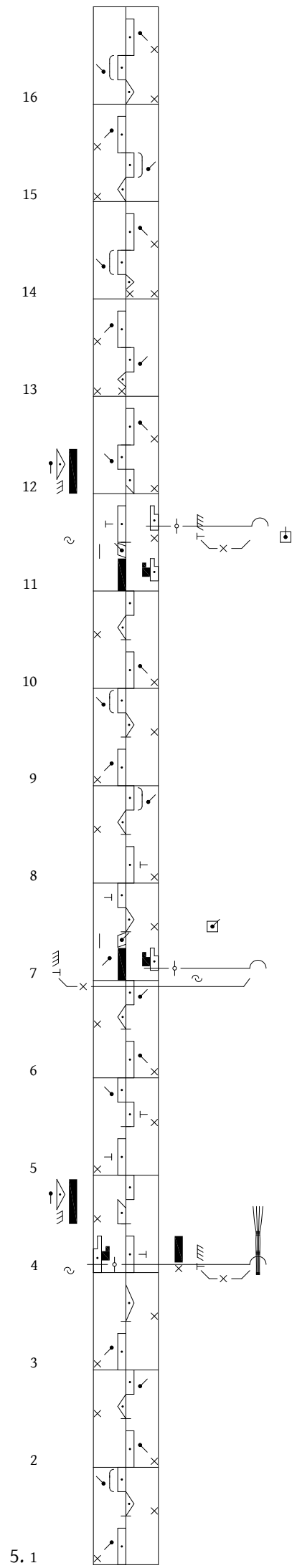
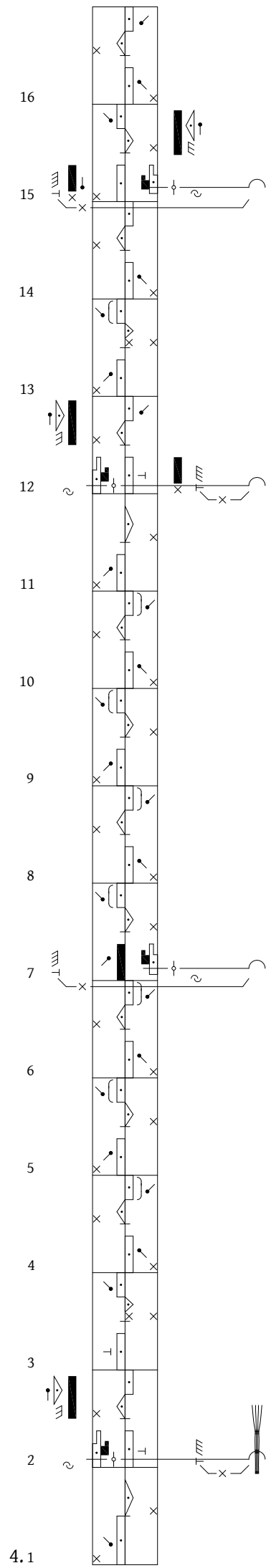
A javításokat nem tartalmazó korábbi közlés:

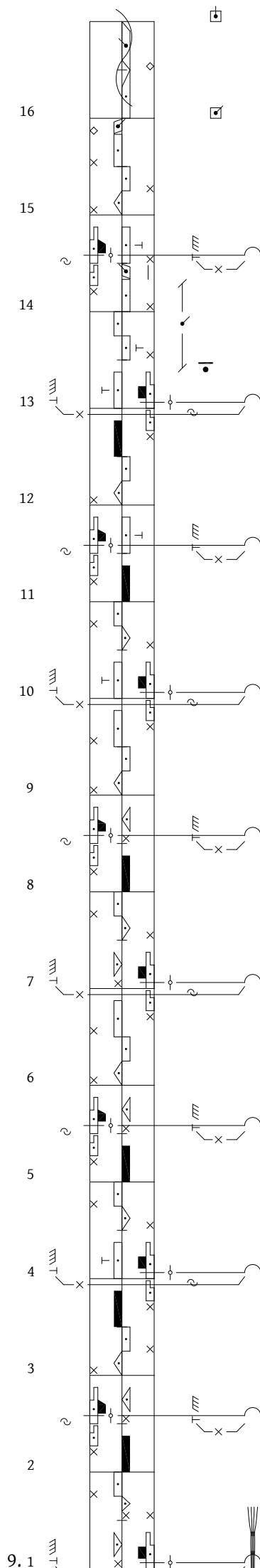
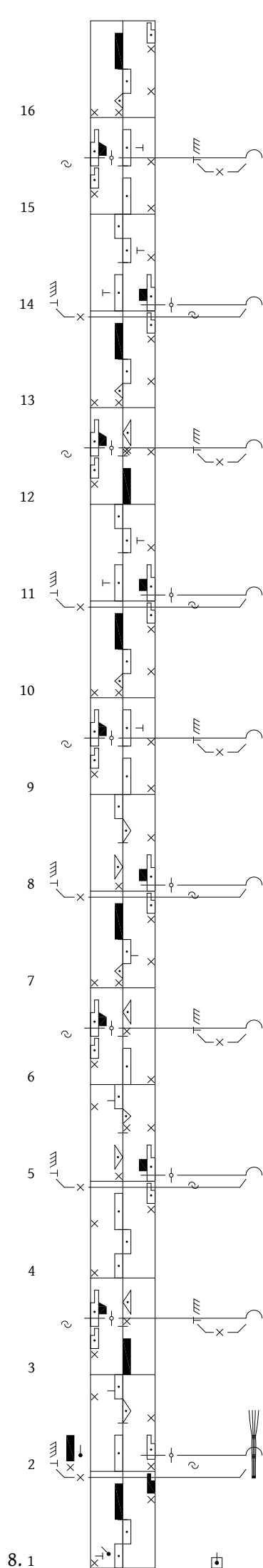
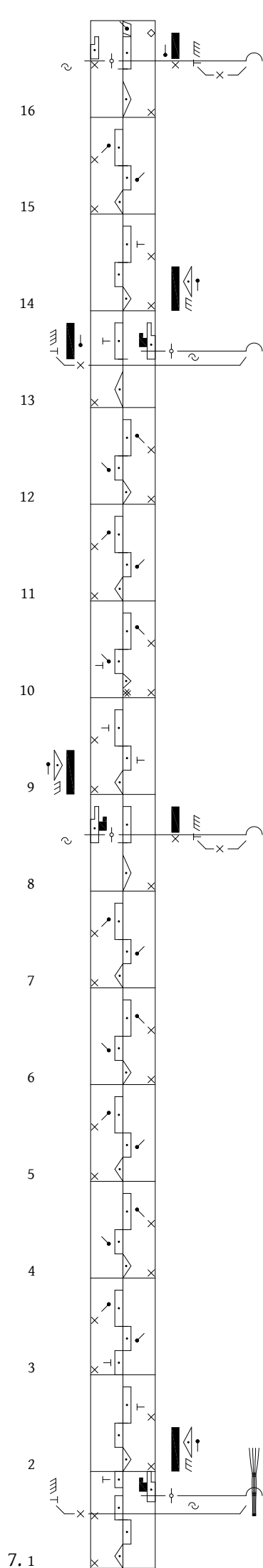
The dance score without corrections was formerly published in:

Berkes Eszter (1969): Aszslavóniai magyar népszíngét táncgyománya. *Táncstudományi Tanulmányok* 1967-1968, 187-188.









29.1



29.2



29.3

SÁRKÖZ – DUNA MENTE – KALOCSA-VIDÉK
SÁRKÖZ – DANUBE REGION – KALOCSA AREA

30. „Ludas” – Sárpilis (Tolna)

Csoportos ugrós • Group ugrós

Táncolta	1. Élő Pálné Miskéri Erzsébet (1928), 2. Horváth Péterné Sümegi Rozália (1926), 3. Judik Jánosné Gutai Margit (1926), 4. Sohár Jánosné Páli Julianna (1933), 5. Asztalos Sándorné Holcz Erzsébet (1926), 6. Tóth Ferencné Dávid Éva (1934), 7. Hadvina Istvánné Miklós Éva (1933), 8. Trenka Istvánné Diós Margit (1929)	Dancers
Gyűjtők	Erőss László, Katona Imre, Kerényi György, Kertész Gyula, Lányi Ágoston, Lugossy Emma, Morvay Péter	Researchers
A gyűjtés időpontja	1952. február 9.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrinecz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.174.4; Tit.1313; AP.520g; Jk.33	Archive IDs

A sárpilis iskola udvarán, az iskola épülete előtt készített néma filmfelvételen látható táncot zárt körben, kézfogással nyolc nő járta, melyet egyidejűleg két kamerával is rögzítettek. Az egyik kamera megközelítőleg fejmagasságból, a házfal merőlegeséhez képest balról (1-es kamera – lásd a 30.1 és 30.2 képet), a másik a fejmagasságnál lényegesen magasabb helyzetből, és a házfal merőlegeséhez képest jobbról vette fel a táncot (2-es kamera – lásd a 30.3 és 30.4 képet). A tánc kiinduló helyzete egyik felvételen sem figyelhető meg, a kamerák indulásakor a táncosok a ludast már megkezdték. A táncosok adatait a gyűjtők nem jegyezték fel, azt utólag Megyeri István állapította meg 2012-ben, Kolbert Margit, a helyi hagyományörző együttes vezetőjének segítségével.

A tánc zenei szinkronjára a filmen utalás nem látható. A második strófa felétől megfigyelhető, hogy a kezdetben kamerának háttal álló 1. jelű táncos énekelt. Az „Az én ludam elveszett” szövegkezdetű tánc kísérelő dallamot azonban nem a filmfelvétellel egyidejűleg, hanem feltehetőleg korábban, a zenei jegyzőkönyvek szerint 1952. február 6-án rögzítették, nyolc sárpilis nő énekelt előadásában. A felvétel alatt hallható tánczörejekből ugyancsak feltételezhető, hogy az énekesek a fokozatosan gyorsulva előadott két strófa alatt egyben táncoltak is. A tempó ♩ = 148-154 között változott. A dallam az ütem páros szerkezetű gyermekjáték dallamok közé tartozik.

A szinkron meghatározásakor feltételeztük, hogy a lejegyzés szerinti 3., 6. és 7. jelű, a többenél korábban induló táncos az első strófa 1. ütemére kezdte meg táncát, a többiek három ütemet kivártak. A közölt szinkron szerint a második strófa vége után valamennyien az ismétlődő motívumsorukat kijárva még három ütemnyit táncoltak, majd leálltak és a fogást elengedték.

A táncosok felemelt és hajlított karokkal egymás kezét fogva, úgynevezett „kólófogással” táncoltak és a kört napirányba forgatták. Haladásuk többnyire egységes volt, motívumaikban azonban jelentős eltéréseket figyelhetünk meg. A két kamerával készített felvételek ellenére sem látszik minden táncos. A tánc kezdetén a 4. táncos mozgólatait csak a 10. ütemtől tudtuk megfigyelni, a második strófa alatt pedig az 5. és a 6. táncos került takarásba.

The dance of eight women holding hands in a closed circle was recorded on silent film by two cameras simultaneously in the courtyard of the Sárpilis school. One camera shot at about head height to the left of the perpendicular to the school wall (camera 1 – see Figs. 30.1 and 30.2), the other was positioned well above head height right of the perpendicular to the wall (camera 2 – see Figs. 30.3 and 30.4). The beginning of the dance cannot be seen in either footage, both cameras were started after the dance started. The names and birth dates of the dancers were not recorded in the fieldwork, the data was collected by István Megyeri in 2012 with the help of Margit Kolbert, leader of the local tradition preserving group.

No sign in the footage indicates the synchrony of dance and music. From about half the second strophe of the given tune dancer no.1 (standing with her back to the camera at the beginning) can be seen singing. The dance accompanying tune “Az én ludam elveszett” [My goose has been lost] was not recorded during dancing but probably earlier, on 6 February 1952 according to the research logbook, when eight women of Sárpilis sang it. The dance noises of the recording suggest that the singers were also dancing while they performed the gradually accelerated two strophes. The tempo changed from ♩ = 148 to 154. The tune is one of the twin-measure songs of children’s games.

For synchrony it was presumed that dancers 3, 6 and 7 starting earlier than the others began the dance to the first measure of strophe 1, the rest following after three measures. Under the present synchrony, after the end of strophe 2 all finished the repeated motifs and then stopped, breaking hands.

The dancers circled clockwise holding hands with raised and bent arms, with the so-termed *kolo* handhold. They progressed uniformly on the whole, but their motifs widely varied at times. Despite the two cameras not all dancers could be observed clearly. The starting movements of dancer 4 are only seen from measure 10 strophe 1, while dancers 5 and 6 are covered in the second strophe.

♩ = 148-154

1. Az én lu - dam el - ve - szött,

Én azt ke - res - ni mē - gyék,

Tér - dig é - rő nagy sár - ba,

Rá - ta - lált a pár - já - ra.



30.1



30.2



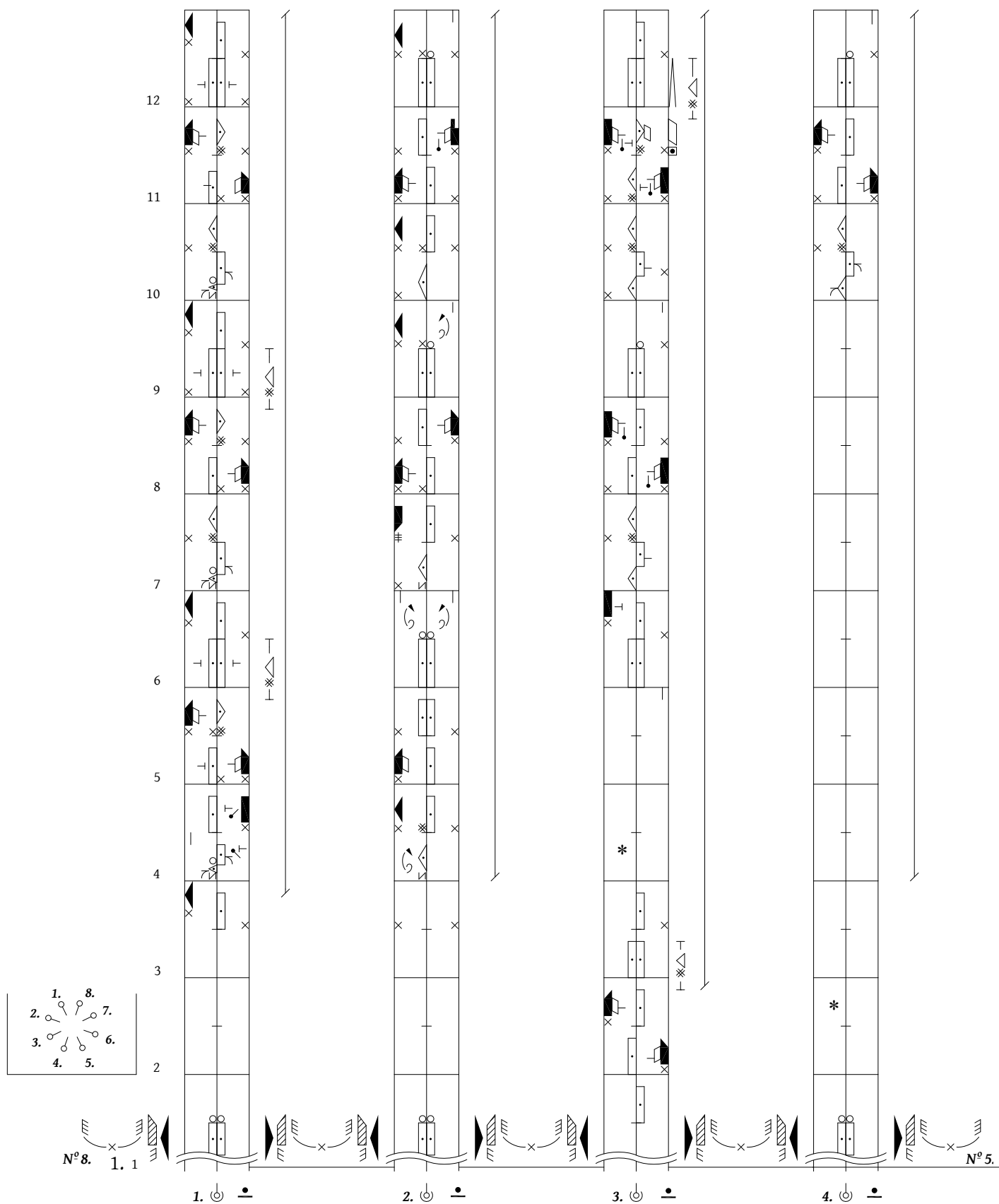
30.3

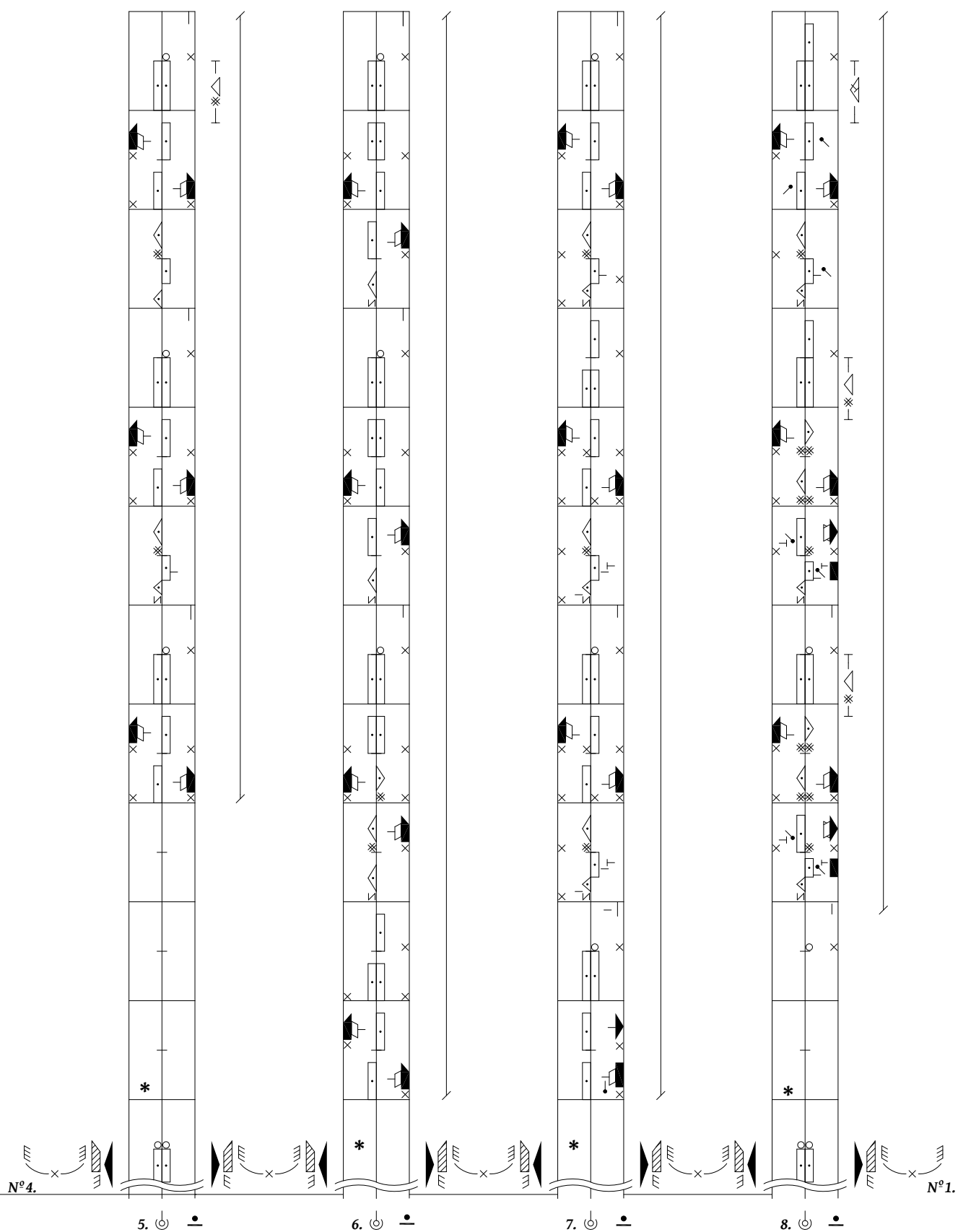


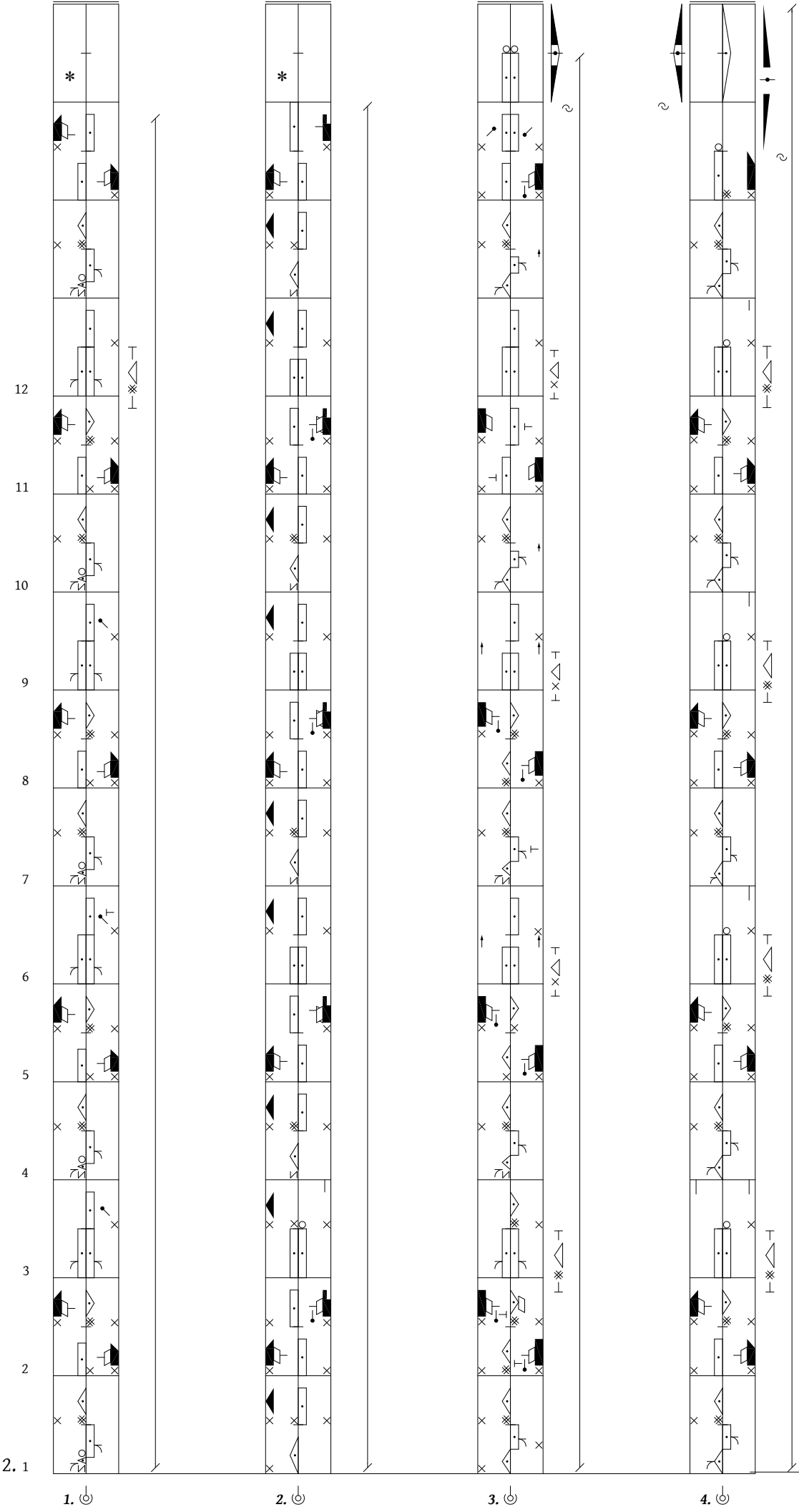
30.4

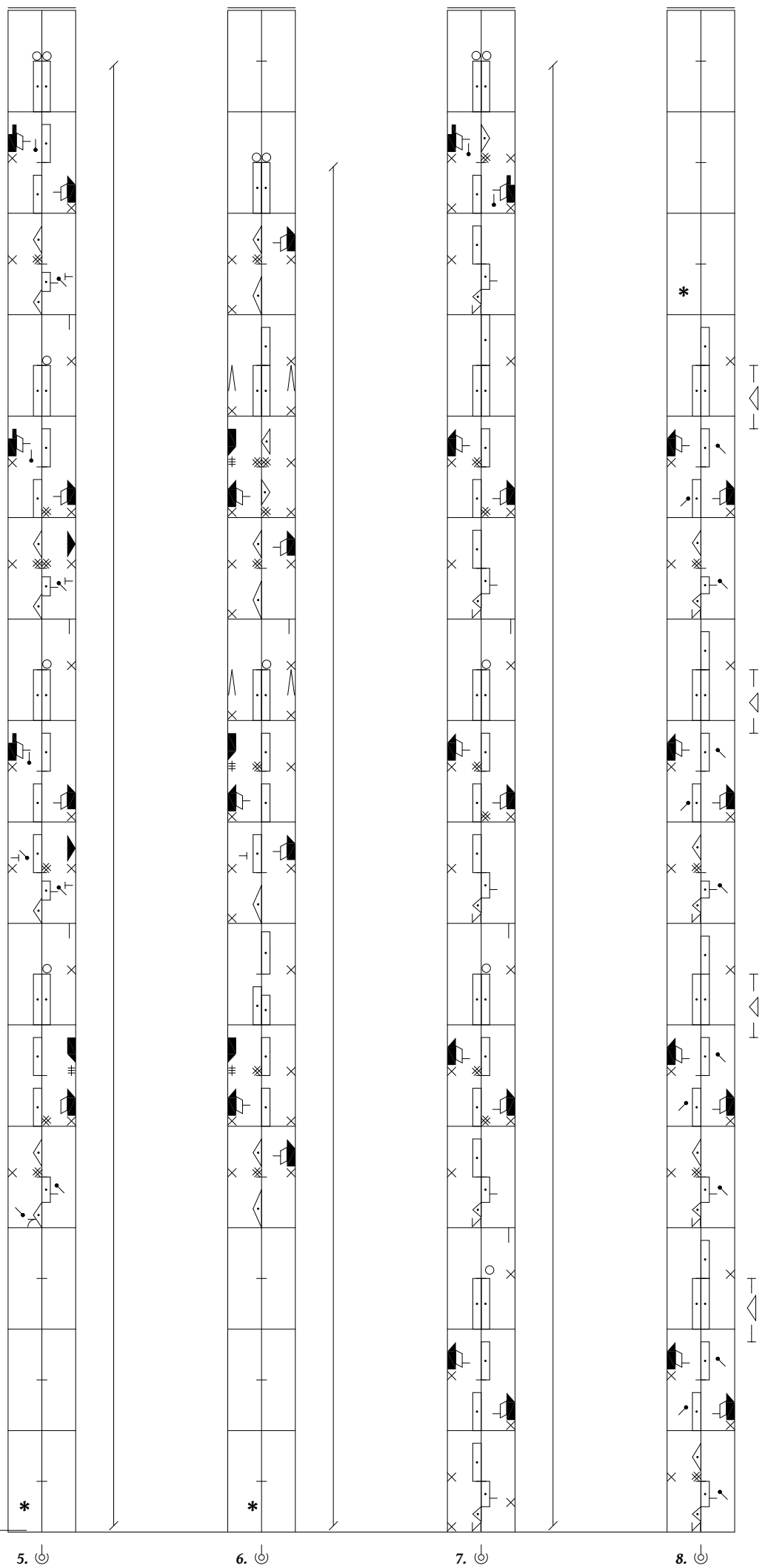


30.5









31. Ugrós – Sárpilis (Tolna)

Csoportos ugrós • Group ugrós

Táncolta	1. Élő Pálné Miskéri Erzsébet (1928), 2. Sohár Jánosné Páli Julianna (1933), 3. Hadvina Istvánné Miklós Éva (1933), 4. Trenka Istvánné Diós Margit (1929)	Dancers
Gyűjtők	Erőss László, Katona Imre, Kerényi György, Kertész Gyula, Lányi Ágoston, Lugossy Emma, Morvay Péter	Researchers
A gyűjtés időpontja	1952. február 9.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.174.5; Tit.1314; AP.520g; Jkv.33	Archive IDs

A táncról az előző, 30. tánc helyszínén, a sárpilis iskola udvarán, az iskola épülete előtt készítették néma filmfelvételt, és miként a ludas esetében, a táncfelvétel most is két kamerával, ugyanazon kameraállásokkal készült. A tánckezdet csak a 2-es kamera felvételén figyelhető meg, a négy nő keresztkez-fogással csillag alakban (kis körben) állt.

A tánc zenei szinkronjára a képen utalás nem látható, a közölt szinkron feltételezett. Az itt közölt tánckísérő dallamot négy sárpilisi leány énekelt előadásában nem a filmfelvétellel egyidejűleg, hanem azt megelőzően, 1952. február 6-án, zárt térben rögzítették. A felvétel alatt hallható tánczörejekből feltételezhető, hogy az énekesek egyben táncoltak is. Egy strófát kétszer énekeltek, a tempó folyamatosan gyorsult. Az éneket a második strófától negyedes ritmusú tapsolás kísérte. Dallamtípus: Paksa 70, „Megvert engem az anyám, de nem tudom, miért”.

A tánc kiinduló helyzetének időtartamából feltételezhető, hogy a kamera a zene kezdetéhez képest egy ütemmel később indult, a helyzetre való tekintettel azonban a lejegyzésben a kiinduló helyzetet a dallam elejéhez igazítottuk. A táncosok ugrós táncukat az első strófa alatt helyben járták, a második strófa negyedik ütemétől a kört a tánc végéig napirányba forgatták. A fogás viszonylagos zártsága megkövetelte, hogy haladásuk egységes legyen, de motívumaik kissé különböztek. A harmadik strófa végén a táncosok leálltak és a keresztkez-fogást elengedték.

The silent film was shot of the dance at the venue of dance No. 30, in the yard of the Sárpilis school, and similarly to the *ludas*, it was also recorded with two cameras from the same positions. The starting position and the beginning of dancing are only captured by camera no.2. Before the dance started the four women formed a small circle (stellar format) with crossed handhold.

As there is no sign of music synchrony, the synchrony we present is hypothetical. The tune set to the dance here was recorded indoors earlier than the dance, on 6 February 1952, in the performance of four girls of Sárpilis. The dance noises in the tape-recording suggest that they were also dancing. They sang a verse twice, at a gradually accelerating pace. From strophe 2 the singing was accompanied by clapping in crotchet rhythm. Tune type: Paksa 70 “Megvert engem az anyám, de nem tudom, miért” [Mother’s given me a thrashing, but I don’t know what for].

The length of the starting position suggests that the camera was started a measure later than the music, but in the notation the starting position is adjusted to the beginning of the tune. The dancers danced on the spot during the first strophe and circled clockwise to the end from measure 4 of strophe 2. The comparatively closed hand holding required that they progress uniformly but their individual motifs slightly differed. At the end of the third strophe the dancers stopped and released the handhold.

$\text{♩} = 144 - 152$

1. Meg-vert en-gem az a-nyám, de nem tu-dom mért?

Tar - tot - tam szép sze-re-tőt, ta-lán bíz az - ért.

Nem bá - nom én, ha ver is, ha a-gyon-ver is,

Tar - tot - tam szép sze-re-tőt, de még tar-tok is.

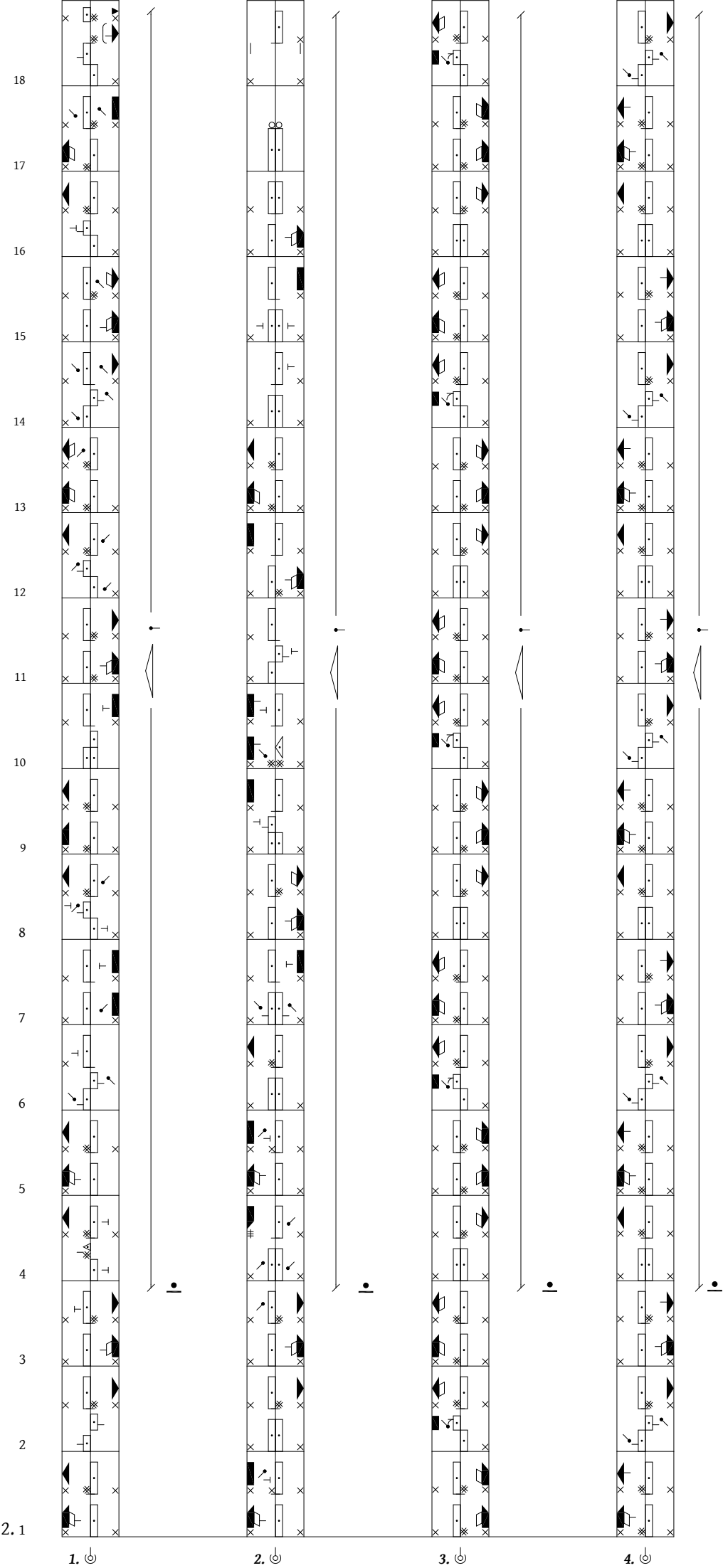
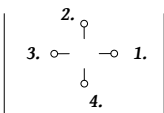


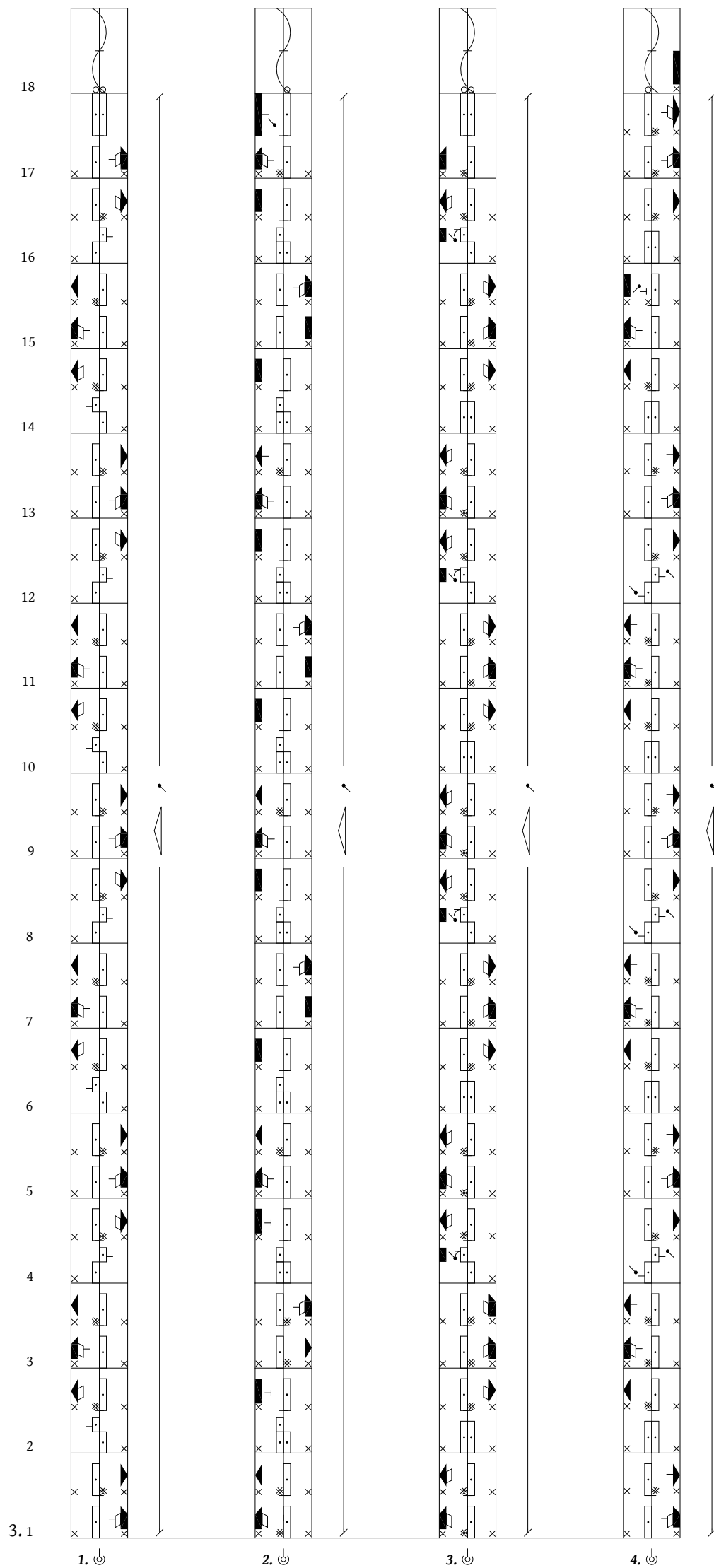
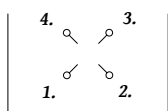
31.1



31.2

Diagram illustrating a sequence of 18 steps (18 to 1.1) for a dance or movement, organized into four columns (1. to 4.). Each step is represented by a small diagram showing the positions of four participants (1, 2, 3, 4) relative to a central point. The diagrams are arranged in a grid, with rows corresponding to steps 18 down to 1.1. The first column (1.) shows the initial positions, and the subsequent columns (2., 3., 4.) show the progression of the movement. The diagrams use various symbols (dots, lines, arrows) to indicate the positions and movements of the participants. A legend at the bottom left defines the symbols: 1. (dot), 2. (circle), 3. (circle), 4. (circle). The diagram also includes a sequence of numbers (1.1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18) on the left side, corresponding to the steps. A large 'X' is placed at the bottom right, indicating a specific point or end of the sequence.





32. „Cinege” – Őcsény (Tolna)

Csoportos ugrós • Group ugrós

Táncolta	Horváth Józsefné Mónus Éva (1914), Pap Józsefné Vida Erzsébet (1925), Kurdi Pálné Bogár Éva (1924), Farkas Pálné Lovas Éva (1920), Steiner Józsefné Pattan Erzsébet (1937), Fekete Jánosné Dőr Magdolna (1931), Szűcs Imréné Asztalos Eszébet (1936), Bogár Erzsébet (1931)	Dancers
Gyűjtők	Bodai József, Csapó Károly, Halmos István, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Rábai Miklós, Szabadi Mihály, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1973. április 21.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Rudasné Bajcsay Márta	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.816.7; Tit.1302, AP.10306f; Jkv.217; Mgt.2827/20	Archive IDs

A kis körökben járt táncot az Őcsényi Művelődési Házban vették hangosfilmre, a táncot és a kísérőzenét szinkronban rögzítették. A nyolc nő két négyes körben, csillag alakban állt jobb kéz - jobb kéz keresztkezfogással. A kamera a lejegyzés szerinti 1-4. jelű táncosok köréről indult. A könnyebb térbeli tájékozódás érdekében a lejegyzésben a relatív „1”-es teret nem a kamera állása, hanem a terem falai szerint állapítottuk meg. „1”-es térnek a terem kamera felé eső nyitott oldalát tekintettük.

A zenei kíséret folyamatában a dallam két strófányi szövegét a táncoló asszonyok négyszer énekelték el a dallam második felének ismétlése nélkül ♩ = 132-156 tempóban úgy, hogy az első strófa alatt felgyorsulnak 132-ről 150-re. A többi strófában a tempó ♩ = 150 - 156 között ingadozott. Dallamtípus: Paksa 1, „Hüccs ki, disznó a berekből”.

Az első strófa első sora alatt a táncosok helyben álltak, a sort az 1. jelű táncos egyedül énekelte el. A második sorra valamennyien bekapcsolódtak az énekbe, és táncukat is megkezdtek. A látószög fokozatosan tárgult, mindkét kör táncát a 8. ütemtől lehetett megfigyelni (kivéve a 7. jelű táncost, akit csak a 10. ütemtől tudtunk lejegyezni). Az első és a második strófa alatt az 1-4. jelű táncosok kisebb, az 5-8. jelű táncosok nagyobb mértékben napirányba forgatták körüket. A harmadik strófa alatt a két kör a napirányú forgás fokát csökkentve a terem hátsó fala felé haladt, hogy a kép bal oldala felől érkező újabb táncosoknak helyet adjon. A negyedik strófa alatt az 1-8. jelű táncosok két köre felbomlott, a táncosok a képből kitáncoltak. Takarásuk miatt csak az első három strófára előadott táncukat közöljük.

The woman dance of small circles was recorded on sound film in the Culture Centre of Őcsény, together with the accompanying music. The twice four women formed two circles in stellar format, with right hand - right hand hold. The camera started with the circle of dancers 1-4. For easier orientation in space, relative space “1” is not determined by the position of the camera but by the walls of the room. Space “1” is that side of the room where the camera was set.

For accompaniment, the dancing women sang the two verses of the text four times, without repeating the second period of the melody. The tempo was ♩ = 132-156, sped up to 150 already in the first strophe. In the rest of the strophes the tempo fluctuated between 150 and 156. Tune type: Paksa 1, “Hüccs ki, disznó” [Out with you, pig].

During the first line of strophe 1 sung by dancer 1 alone the dancers stood in place. All joined the singing from the second line and the dance began. The visual angle gradually widened until from measure 8 the dance of both circles could be observed (except for dancer 7 whose movements could only be notated from measure 10). During strophes 1 and 2, both groups circled clockwise, dancers 1-4 making smaller progression. During strophe 3 the two circles slowed down and moved towards the rear wall of the room to give place to the new dancers arriving from the left. During strophe 4 the circles of dancers 1-8 broke up and the women danced out of sight, therefore only their dance of the first three strophes is notated here.

$\text{♩} = 132 - 150$

1. Hol jár - tál az éj - jel ci - ne - ge - ma - dár?

Ab - la - kod - ba jár - tam drá - ga vi - o - lám.

Mért bel - jebb nem jöt - tél ci - ne - ge - ma - dár?

Fél - tem az u - rad - tól drá - ga vi - o - lám.

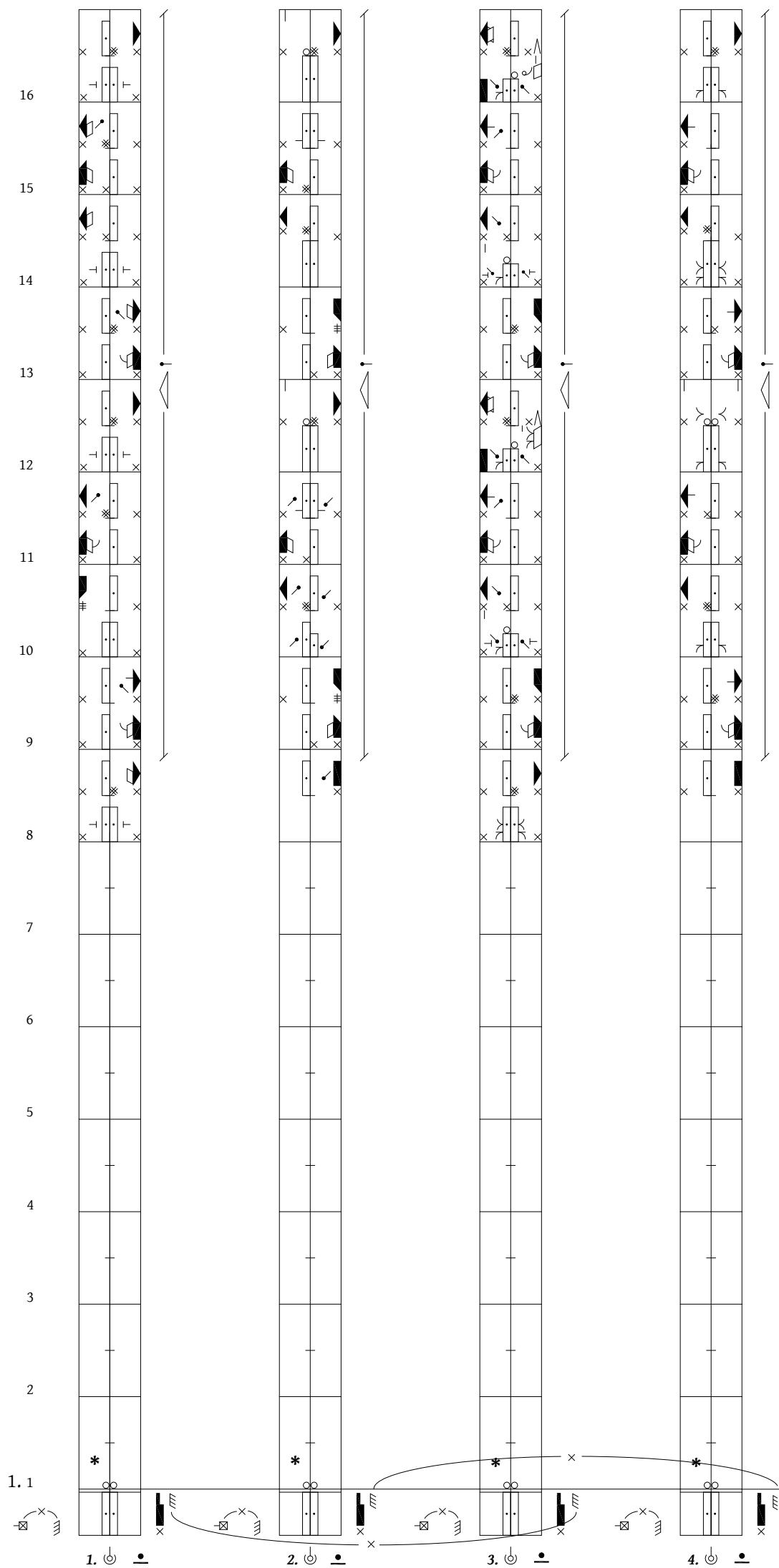
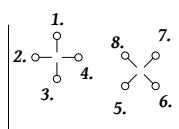
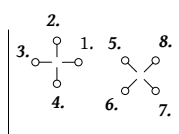
Nincs itthon az uram cinegemadár,
 Gemenci erdőben hidakat csinál.
 Jó lovai vannak, hamar hazaér,
 Jaj lesz nekéd rózsám, hogyha nálam ér.

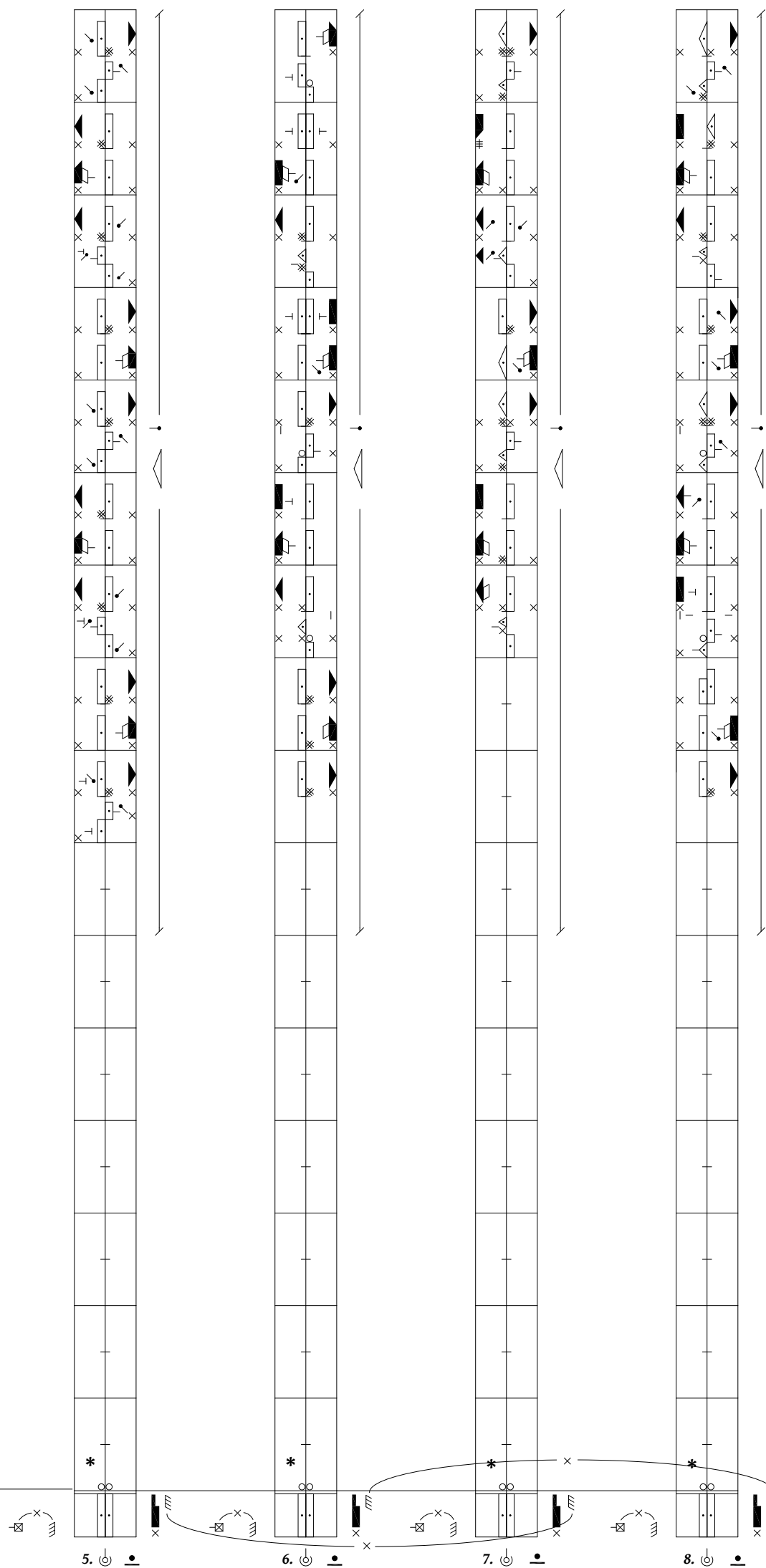


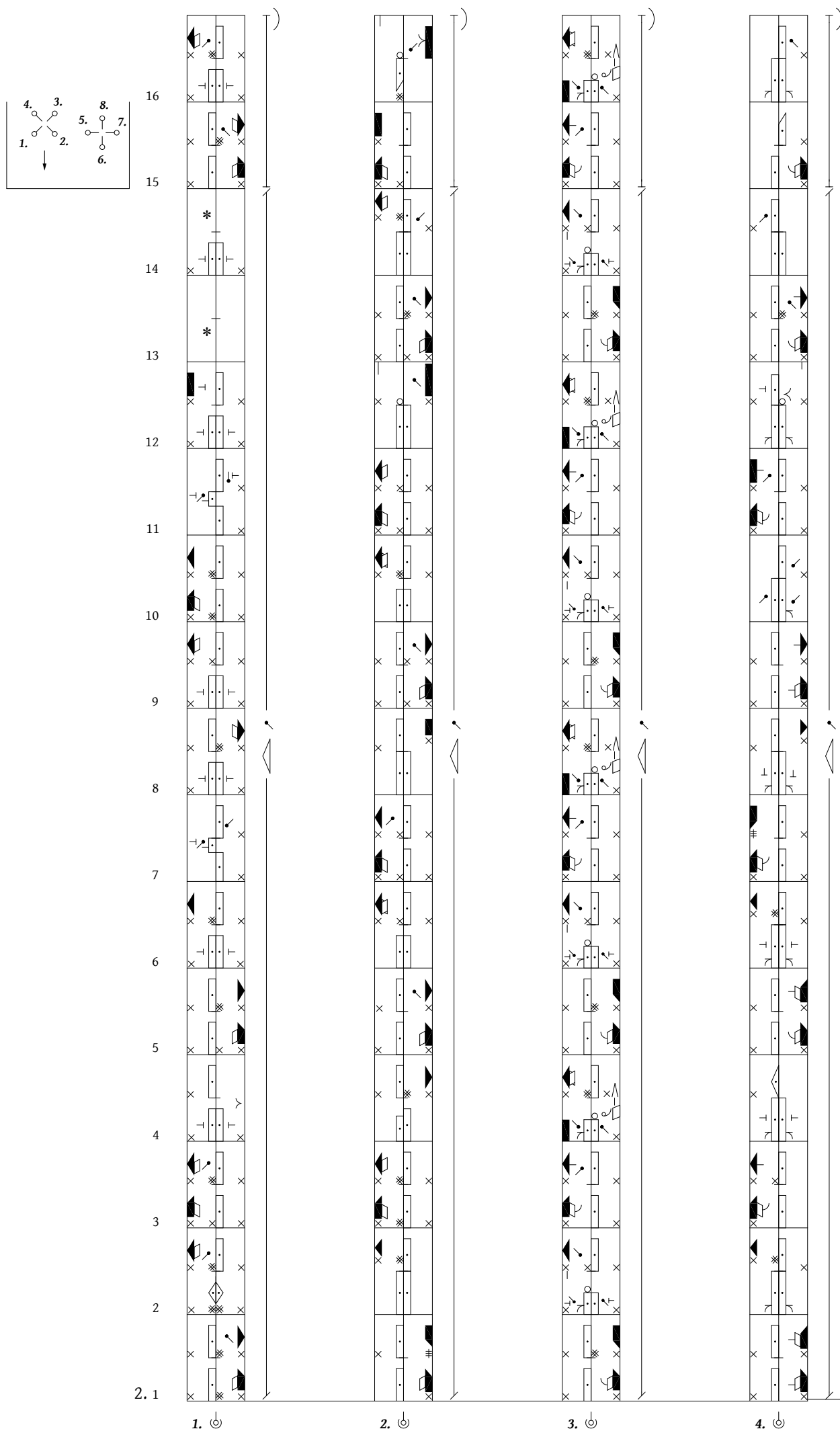
32.1

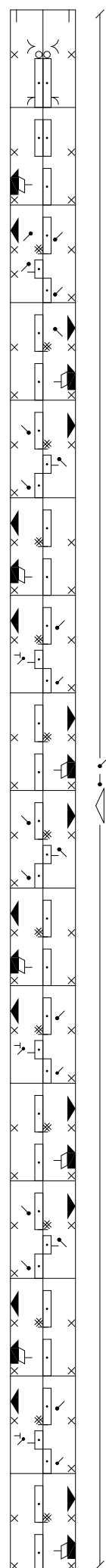


32.2

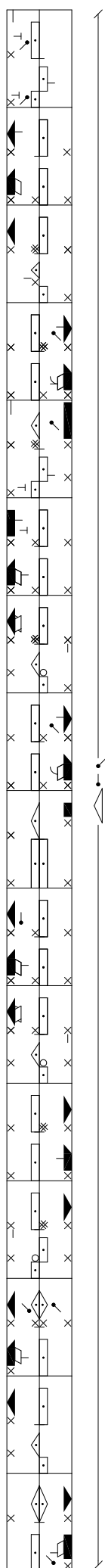




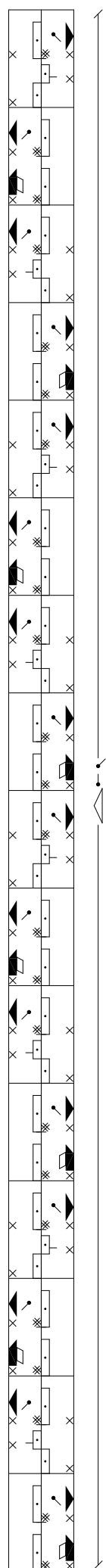




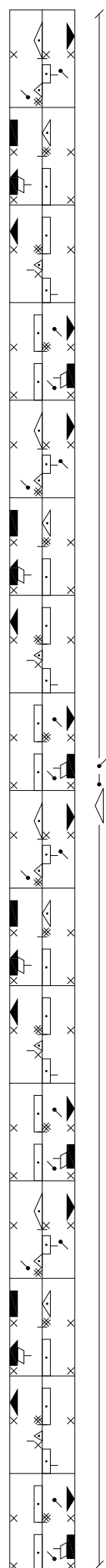
5. ☺



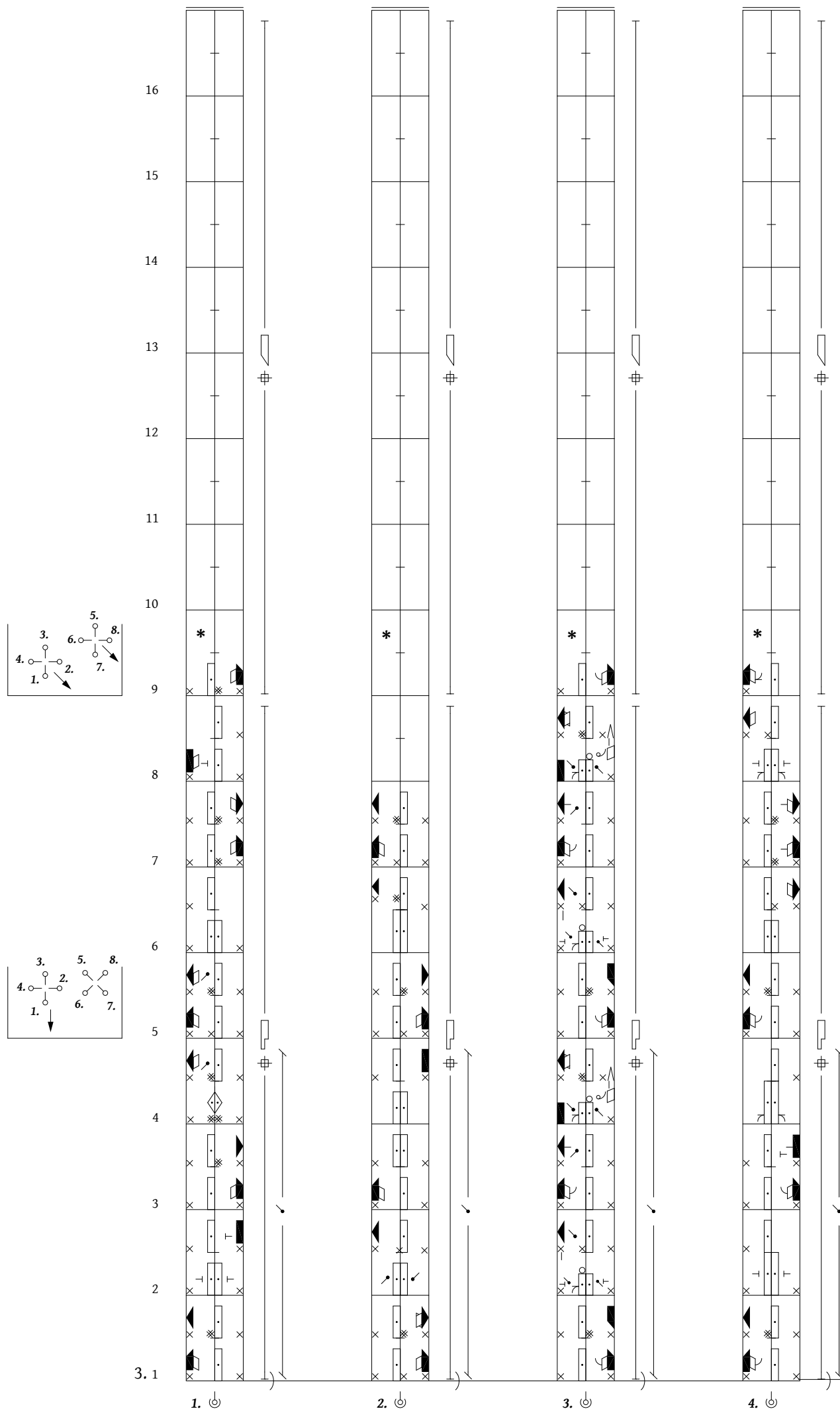
6. ☺

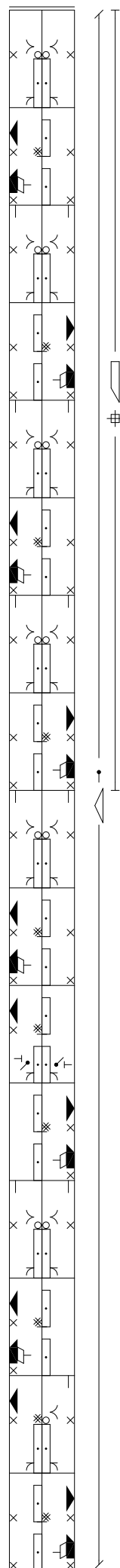


7. ☺

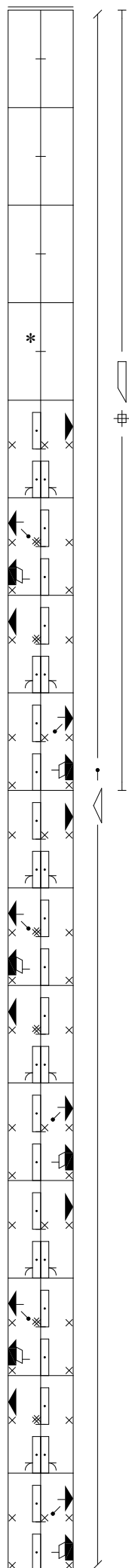


8. ☺

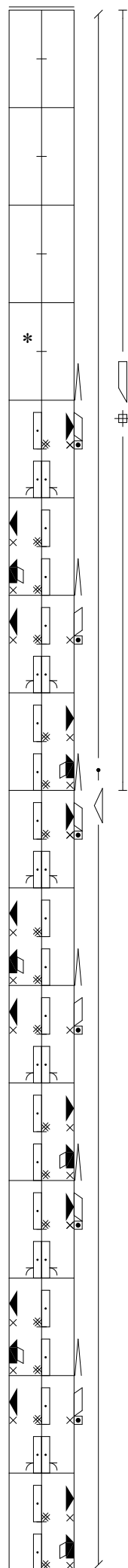




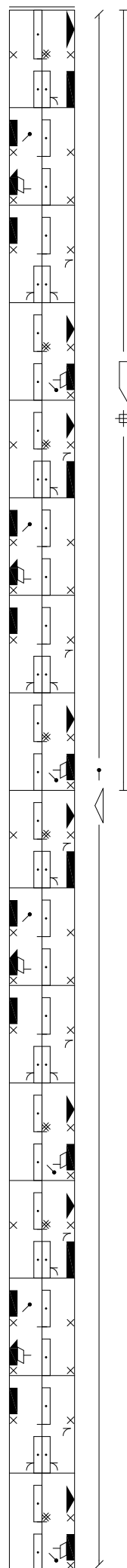
5.



6.



7.



8.

33. Söprútánc – Madocsa (Tolna)

Táncolta	Bán Ferenc (1926)	Dancer
Zenészek	Szintai István primás/leading violinist (1890), Szintai János primás/leading violinist (1906), Földesi János primás/leading violinist (1911), Sereg Lajos másodprimás/second violinist (1912), Bacsi József kontrás/kontra player (1913), Papp Sándor kontrás/kontra player (1914), Szintai Kálmán kontrás/kontra player (1924), Kovács Lajos nagybőgős/double-bass player (1909), Szintai Ferenc cimbalmos/cymbalist (1923)	Musicians
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Kiss Lajos, Maácz László, Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1959. március 14.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.414.14; Tit.192; AP.5662d; Mgt.5368B64 (MGY40B16)	Archive IDs

Bán Ferenc söprútáncát szabad térben vették némafilmre. Kiinduló helyzetében a táncos mindkét kézzel a ciroksöprű nyél felőli végét tartotta, a megközelítőleg elől mély irányú söprű cirokvégét a táncos maga előtt a talajra támasztotta. Táncát az eseményre összegyűlt nézők előtt járta.

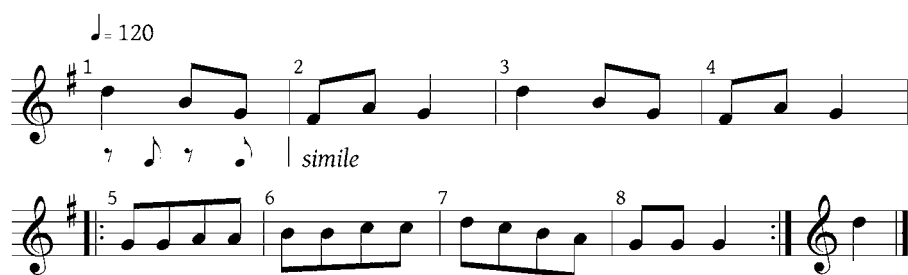
A söprútánc kísérőzenéjét a madoccai parasztszenekar adta elő. A táncfelvétellel egyidejűleg rögzített nyolcütemes dal-
lamot a zenekar $\text{♩} = 120$ -as tempóban, esztam kísérettel, négy-
szer játszotta el, a második sor ismétlésével. Dallamtípus:
Paksa 60, Takácstánc [„Hozz-pénz lefogyott”]. A zenei jegy-
zőkönyvben a dallam „Csíp engem egy tetű” szövegkezdettel
szerepel, a táncot a gyűjtők eredetileg ugrósként, nem pedig
söprútáncként jelölték meg. A tánc zenei szinkronját a dal-
lamkezdeteket és a négyütemes ismétléseket jelző beütések
alapján állapítottuk meg.

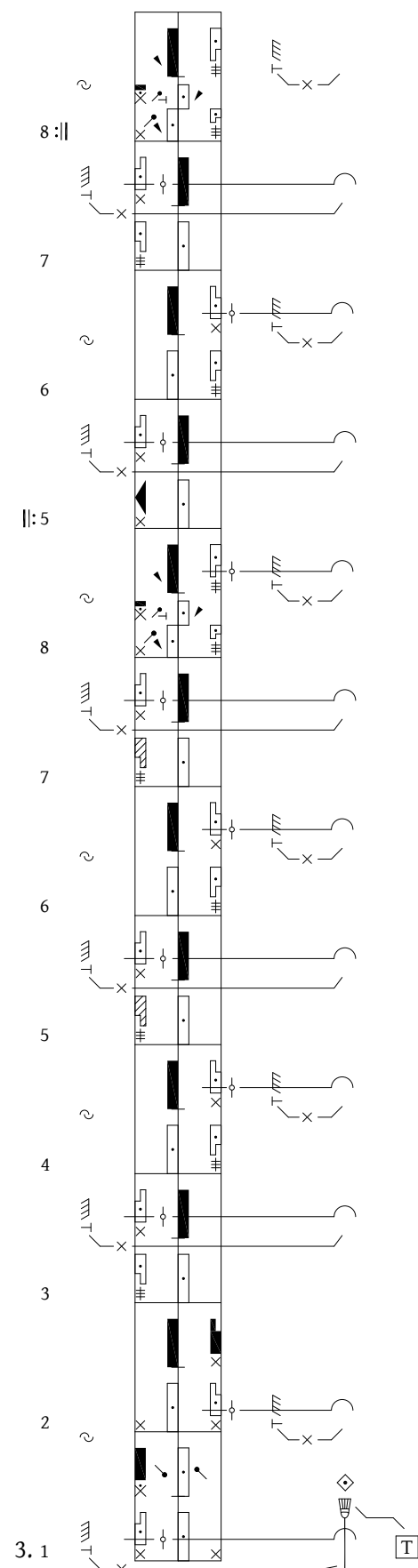
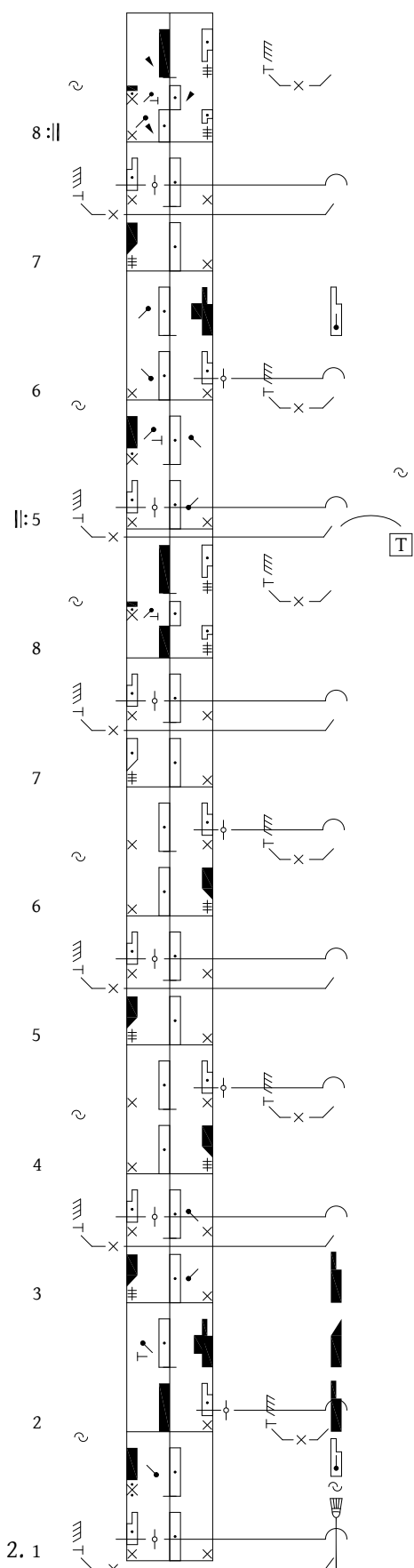
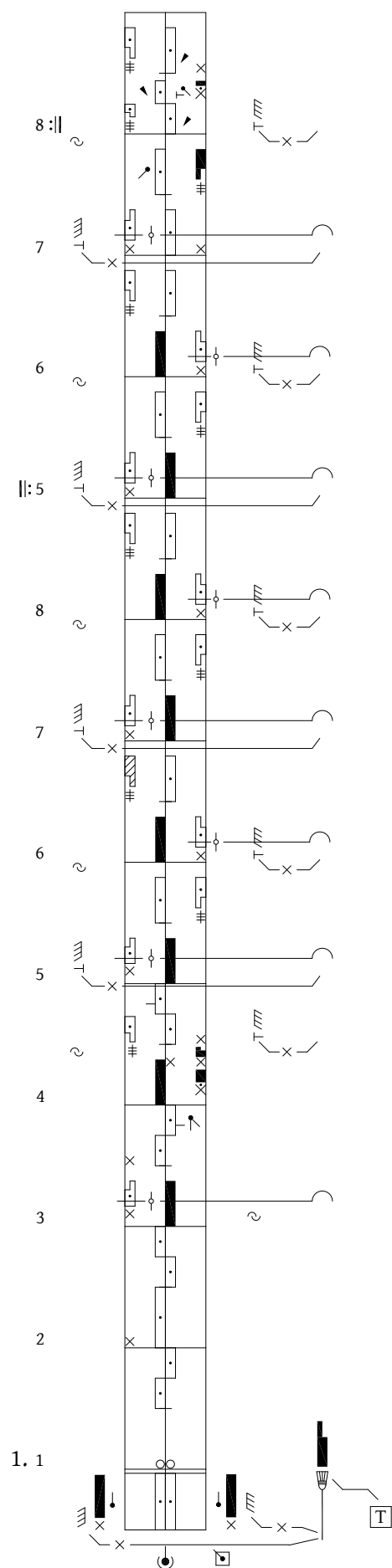
A táncos két fő motívumból, a söprű láb alatti, egyik kézből
a másikba adogatásából és a dallamvégekhez illesztett $\text{♩} \text{♩}$
ritmusú dobogó motívumokból építette fel a táncot. A felvét-
el a negyedik strófa 8. ütemében megszakadt.

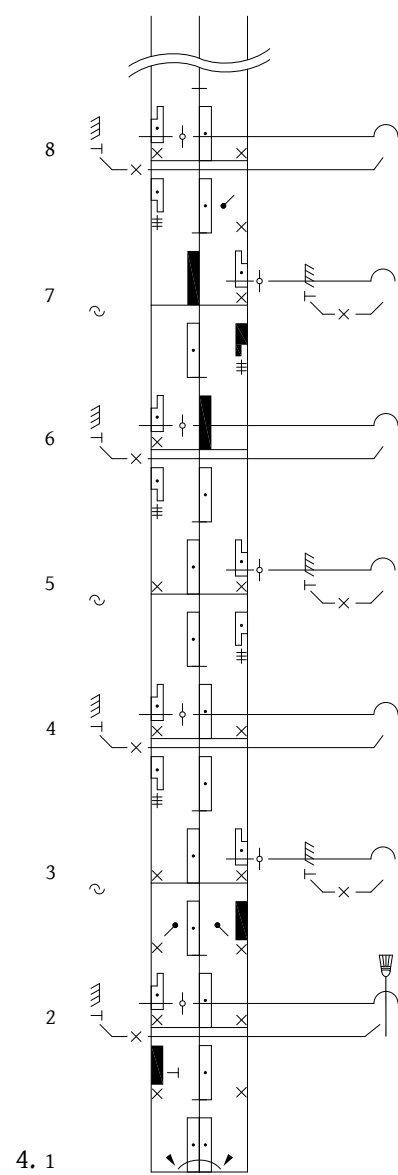
The silent film of Ferenc Bán's *söprútánc* was recorded out-
doors. In the starting position the dancer held the broomstick
with both hands, supporting the broomcorn end on the ground
approximately in forward low direction. He performed his
dance in front of the occasional audience.

The accompanying tune was performed by the peasant
band of Madocsa. The 8-measure tune taped parallel with the
dance was performed four times in $\text{♩} = 120$ tempo, with *esz-
tam* accompaniment, the second melody line repeated. Tune
type: Paksa 60, *Takácstánc* [Webster's dance] (“Hozz-pénz le-
fogyott” [The brought money has run out]). In the research
logbook the tune is attached to the incipit “Csíp engem egy
tetű” [A louse is biting me]; originally, the researchers labelled
the dance *ugrós* and not *söprútánc*. The music was synchronized
with the dance on the basis of hand markers indicating the
beginning of the tune and the four-measure repeats.

The two basic motifs from which the dancer built his dance
are the shifting of the broom from hand to hand under his
leg and a stamping motif of $\text{♩} \text{♩}$ rhythm performed at the
end of the melody lines. The footage breaks off in measure 8
of strophe 4.







34. Ugrós – Madocsa (Tolna)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Szintai János prímás/leading violinist (1906)	Dancer
Zenészek	Szintai István prímás/leading violinist (1890), Földesi János prímás/leading violinist (1911), Sereg Lajos másodprímás/second violinist (1912), Bacsi József kontrás/kontra player (1913), Papp Sándor kontrás/kontra player (1914), Szintai Kálmán kontrás/kontra player (1924), Kovács Lajos nagybőgős/double-bass player (1909), Szintai Ferenc cimbalmos/cymbalist (1923)	Musicians
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Kiss Lajos, Maácz László, Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1959. március 14.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.414.19a-b; Tit.1423; AP.5665c; Mgt.5368B76 (MGY40B28)	Archive IDs

A táncot szabad térben, időbeli átfedéssel indított két kamerával rögzítették. Szintai János táncát zárt pozícióból kezdte, a felvétel háttérben az alkalomra összegyűlt nézők álltak.

A tánc kísérezenejét a madocsai paraszzenekar játszotta. A táncfelvétellel egyidejűleg rögzített dallamot a zenekar $\text{♩} = 116\text{--}120$ -as tempóban, esztam kísérettel, kétszer játszotta el, a második sor ismétlésével. Dallamtípus: Paksa 36, „Az oláhok, az oláhok” II. A tánc két részletének zenei szinkronját a felvételeken látható beütések alapján határoztuk meg.

Az első táncrészlet (Ft.414.19a) a második strófa 10. ütemének végénél megszakadt, a második táncrészlet (Ft.414.19b) felvétele pedig a második strófa 9. ütemének elejével indult. A két felvétel mozdulatanyagát a kétütemnyi átfedés alatti tánc, valamint a háttérben állók mozgása alapján illesztettük össze.

Szintai János táncának sajátossága az *ostinato* nyolcadolós ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) váltólépésekből felépített hosszabb, 5-7 ütemes motívumsor. Az irányváltások alapján a motívumsor alapelemének a $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusú háromlépcsű diminuált variánsa tekinthető. A táncos a második strófa ismételt periódusának (9-16. ütem) zárata után leállt.

The dance was recorded outdoors with two cameras, the second stated with short temporal overlapping when the first run out of film. János Szintai started his dance in a closed position, in the background there was a group of onlookers gathered for the occasion.

The accompanying music was played by the peasant band of Madocsa. Recorded parallel with the dancing, the tune was performed twice in $\text{♩} = 116\text{--}120$ tempo, with *esztam* accompaniment. The second period was repeated. Tune type: Paksa 36, “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] II. Synchrony was determined by the hand markers seen in the footages.

The first footage (414.19a) breaks off at the end of measure 10 of strophe 2, while the second footage (414.19b) begins with the start of measure 9 of the same strophe. The motif sequences of the two footages are fitted together with the help of the two overlapping measures and the movements of the people in the background.

The specificity of János Szintai’s dance is the long stretch (lasting for 5-7 measures) of support-changing steps in *ostinato* quavers ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). On account of the direction changes its basic unit can be conceived of as the diminished variant of the three-step motif of $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ rhythm. After the repeated period of the second strophe (measures 9-16), the dancer stopped.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.135; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.135; Ágoston Lányi) was published in:

Martin György (1965): Considérations sur l’analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires. *Studia Musicologica*, VII. Appendix, N° 2.

$\text{♩} = 116 - 120$



34.1



34.2

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1. 1

35. „Cinege” – Bogyiszló (Pest-Pilis-Solt-Kiskun)

Csoportos ugrós • Group ugrós

Táncolta	Bajusz Béni, Bajusz Béniné, Bajusz Jánosné, Fejes Istvánné, Hajdú Józsefné, ifj. Boda János, Kis Bogdán Ferencné, Kovács János, Miklós Jánosné, Paksi Sándor, Rácz Ferencné	Dancers
Zenészek	Orsós Kis János prímás/leading violinist (1923), Orsós András másodprímás/second violinist (1934), Orsós Lajos brácsos/violist (1921), Bogdán Péter nagybőgős/double-bass player (1928), Kovács János prímaltamburás/tambura player (1935), Kovács Ferenc tamburabrácsos/alto-tambura player (1933), Karasz János cimbalmos/cymbalist (1924, Szekszárd)	Musicians
Gyűjtők	Botos József, Manno Andrea, Martin György, Mőzsi Szabó István, Pálffy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Szabadi Mihály, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1976. november 27.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Nº: Ft.945.9; Tit.1291; AP.11318h; Jkv.204; Mgt.3597/3	Archive IDs

A nagy körben kezdett cinegéről a bogyiszlói Művelődési Házban készítették hangosfilmet, a táncot és a kísérő zenét szinkronban rögzítették. A tánc kezdetekor tizenegy táncos (öt férfi és hat nő) nagy körben állva leengedett karral fogta a mellettük álló táncos kezét.

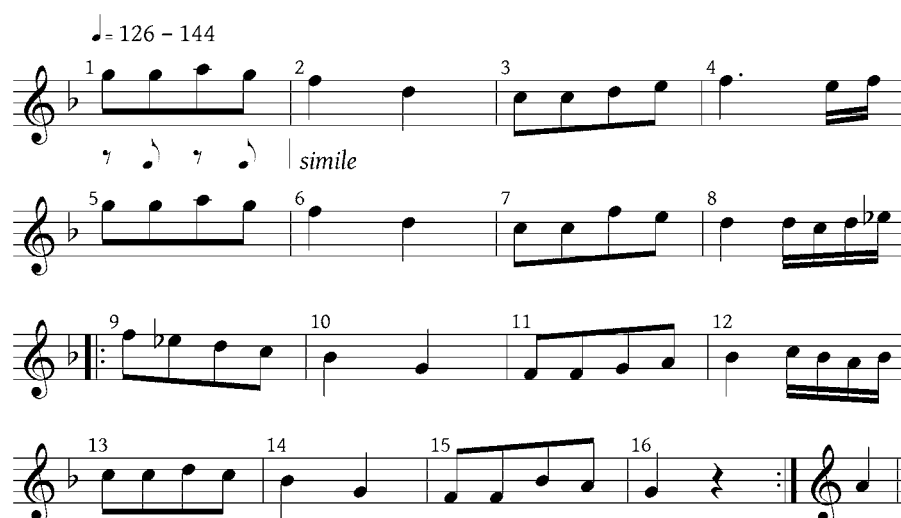
A zenekar a kísérődallamot háromszor játszotta ismétléssel, kissé gyorsulva, ♩ = 126-144 -es tempóban, esztam kísérettel. Dallamtípus: Paksa 1, „Hüccs ki, disznó a berekből”. A harmadik strófa után a „Csebogár” néven ismert műdallal folytatja a cinege tánc zenéjét.

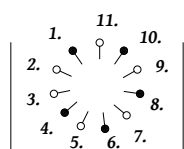
A táncosok a kört napirányba forgatták az első strófa és ismétlése, valamint a második strófa első fele alatt, majd a kör felbomlott és párokra szakadva folytatták a cinegét. (Az első strófa ismétlésének kezdetén a körbe feltehetőleg pár nélkül beállt 11. jelű nő táncos kiállt a táncból.) A partitúrában csak az első strófát és a strófa második felének ismétlését mutatjuk be. A tánc napirányú haladása egységes volt, de a táncosok önmagukban ismétlődő motívumai egymástól egyenként eltértek.

The sound film on *cinege* begun in a large circle was shot in the Culture Centre of Bogyiszló. Music and dance were recorded synchronously. At the beginning 11 dancers (5 men and 6 women) were standing in a large circle holding hands with arms kept low.

The band played the accompanying tune three times with repetitions at a slightly accelerating tempo, ♩ = 126-144, with *esztam* accompaniment. Tune type: Paksa 1, “Hüccs ki, disznó” [Out with you, pig]. After strophe 3 the band changed over to the popular art song “Csebogár” [Maybug] as the accompanying tune.

The dancers circled clockwise during strophe 1 and its repetition as well as the first half of strophe 2. Then the circle broke up and dancing continued in couples. (When the second half of the strophe 1 began to be repeated, female dancer marked 11 left the circle, presumably for she had no partner.) The score only shows strophe 1 and its repeated second period. The dancers circled clockwise in an even and unified manner but their individual repetitive motifs were heterogeneous.





N^o 11.

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

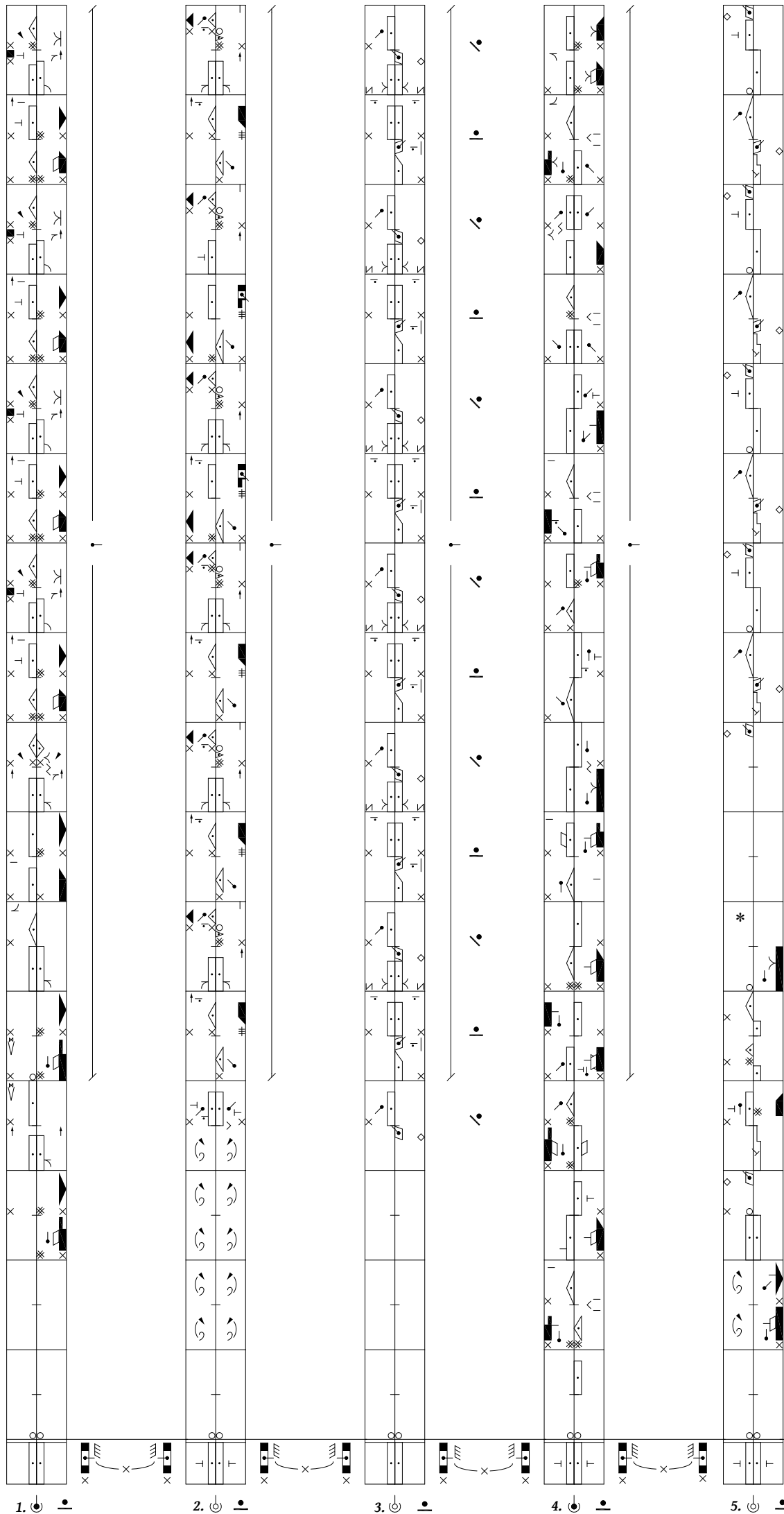
6

5

4

3

2



1. ♩ ♩

2. ♩ ♩

3. ♩ ♩

4. ♩ ♩

5. ♩ ♩

N^o 6.

Nº 5.

6. 6. 6.

7. 7. 7.

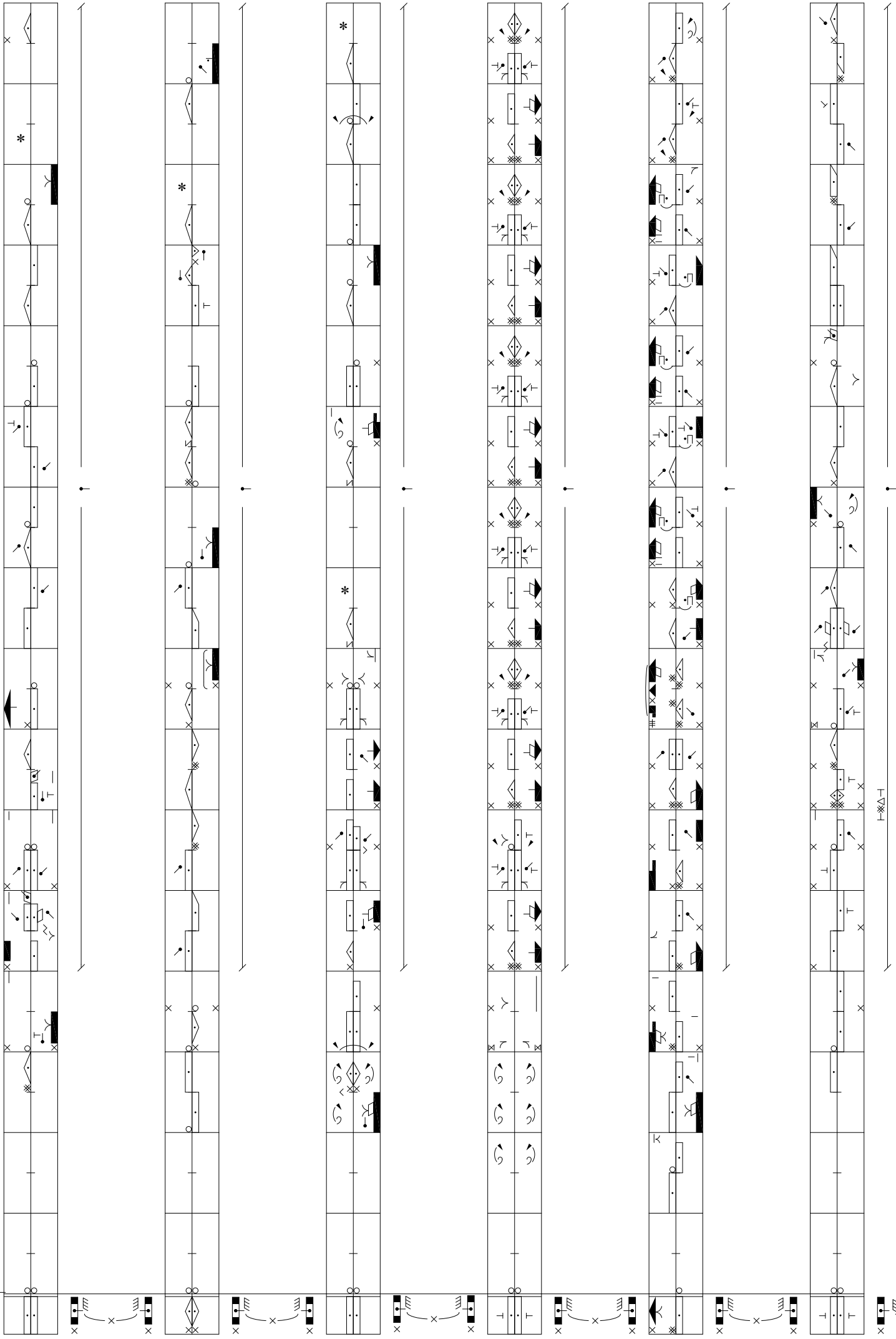
8. 8. 8.

9. 9. 9.

10. 10. 10.

11. 11. 11.

Nº 1.





35.1

16 :||

15

14

13

12

11

10

Nº 10.

1. ||:9

1. 1.

2. 2.

3. 3.

4. 4.

5. 5.



35.2

6.

7.

8.

9.

10.

11.

Nº 1.

36. „Lakodalmi ugrós” – Dunafalva (Baranya)

Kettes ugrós • Duo ugrós

Táncolta	Böröcz János (1891), Bódis János, Deli János (1931)	Dancers
Zenész	Dékány János citerás/zitherist (58 éves/years)	Musician
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Dezső Attila, Martin György, Novák Ferenc, Pesovár Ferenc, Simon Antal, Siptár Ernőné	Researchers
A gyűjtés időpontja	1961. március 19.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Archívumi azonosítók	Ft.477.24; Tit.1424; AP.6329a; Jkv.80; Mgt.1191B23	Archive IDs

A dunafalvi iskola udvarán némafilmre rögzített táncot Deli János nevezte „lakodalmi ugrósnak”. A felvétel indításakor a táncpartitúrában jelölt 1. és a 2. jelű férfi már táncolt, a filmről a tánckezdet lemaradt. A tánc tér háttérében nézők és a gyűjtés egyéb résztvevői láthatók.

A zenei felvétel nem az itt bemutatott „lakodalmi ugrós”, hanem a filmen előzőleg előadott ugrós filmezésével egyidejűleg készült. A zenei felvételen a citerás a kísérő dallamot ötször játszotta el $\text{♩} = 120 - 132$ -es tempóban, négyszer ismételve, egyszer ismétlés nélkül, az ötödik strófa végén a tempót kicsit lelassította. Dallamtípus: Paksa 36, „Az oláhok, az oláhok” II. A „lakodalmi ugrós” alatt ezt a felvételt játszották vissza magnetofonról. A tánc zenei szinkronját a képen megjelenő beütések alapján lehet megállapítani.

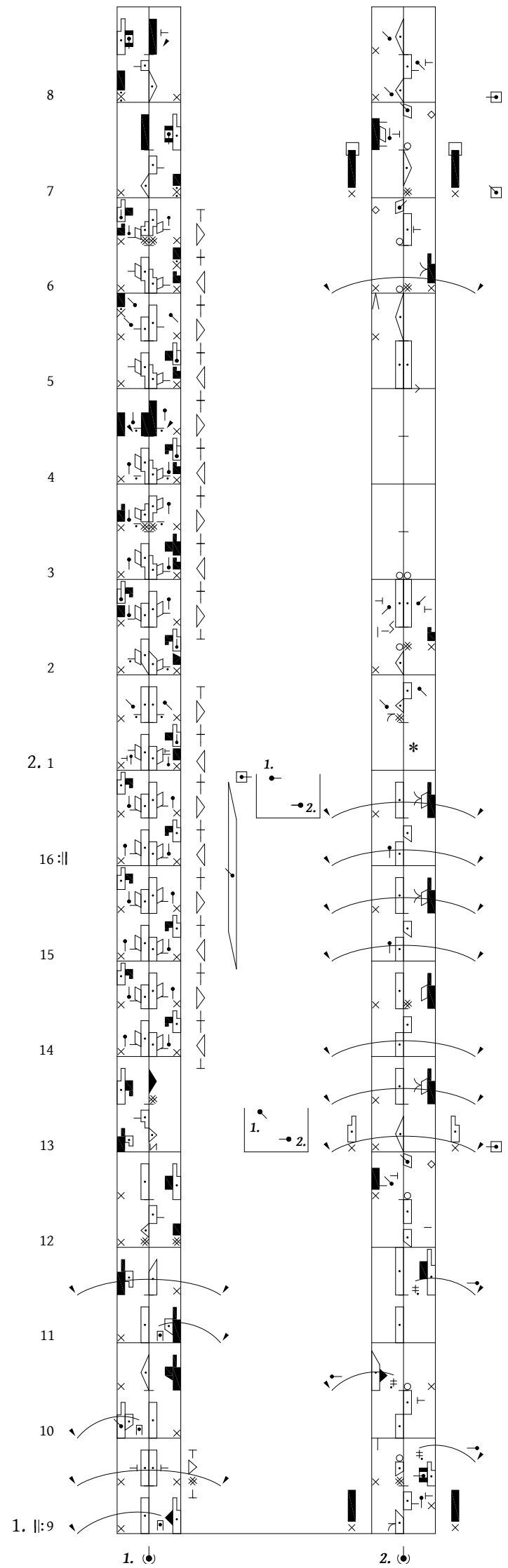
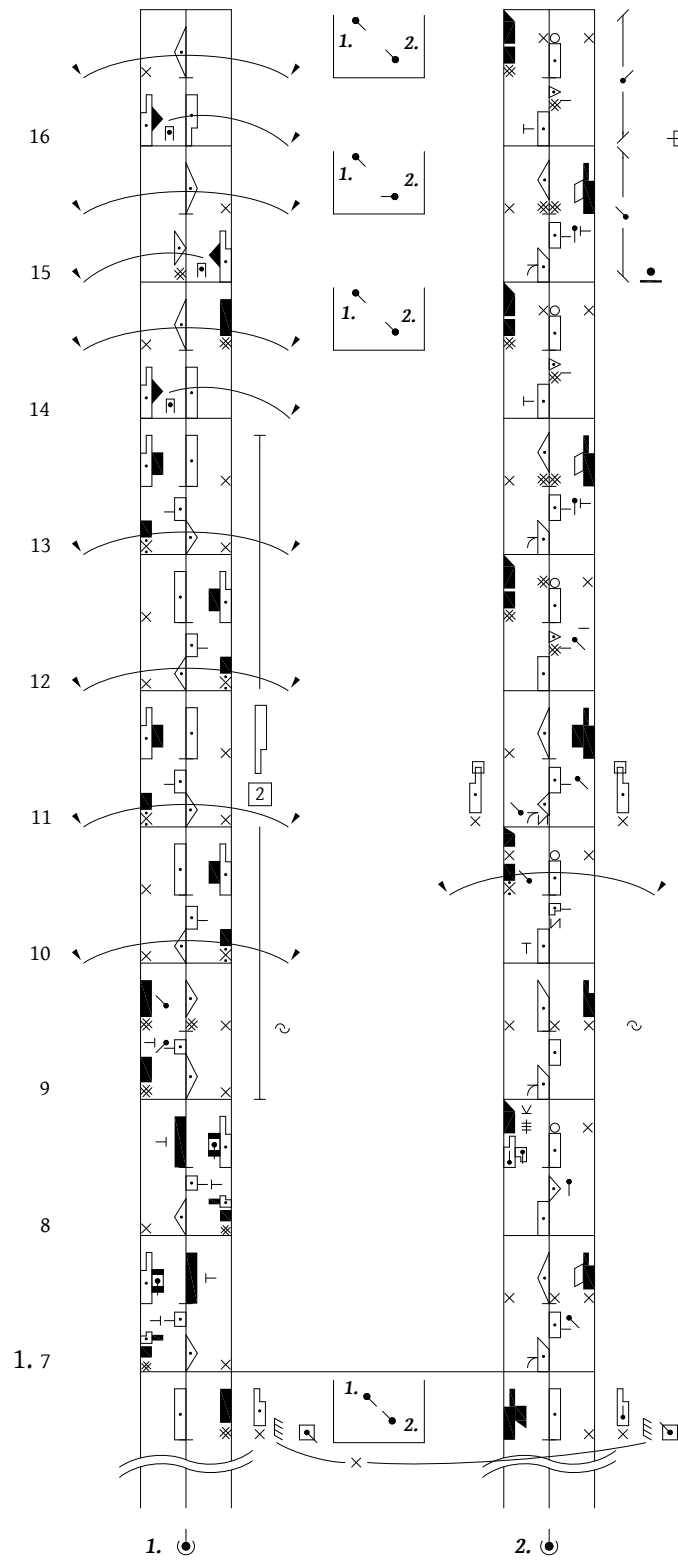
A folyamatot kezdő két férfi egymástól három-négy lépés távolságban tapsokkal díszített háromlépés és hátravágó motívumokat táncolt, a köztük lévő távolságot alkalmanként növelték vagy csökkentették. A 2. jelű táncos a második strófa kezdetén a nézőkhöz beszélve két ütem hosszan leállt, majd a táncát csak a második strófa végéig folytatta, végül elhagyta a tánc teret. A harmadik strófa kezdetén az 1. jelű táncos lendületes háromlépés és tapsos-csapásoló motívumokkal egyedül táncolt tovább, míg a 3. jelű táncos (Böröcz János) az egyik néző biztatására, mintegy a könnyed megtolásnak engedve a harmadik strófa 12. üteme alatt belépett a tánc térbe. A két táncos a strófa végétől a negyedik strófa elejéig kereszt-kézfogással egymás körül napirányba keringett. A negyedik strófa felénél a 3. jelű táncos leállt, két ütemmel később az 1. jelű táncos is abbahagyta táncát, és mindketten elhagyták a tánc helyszínét.

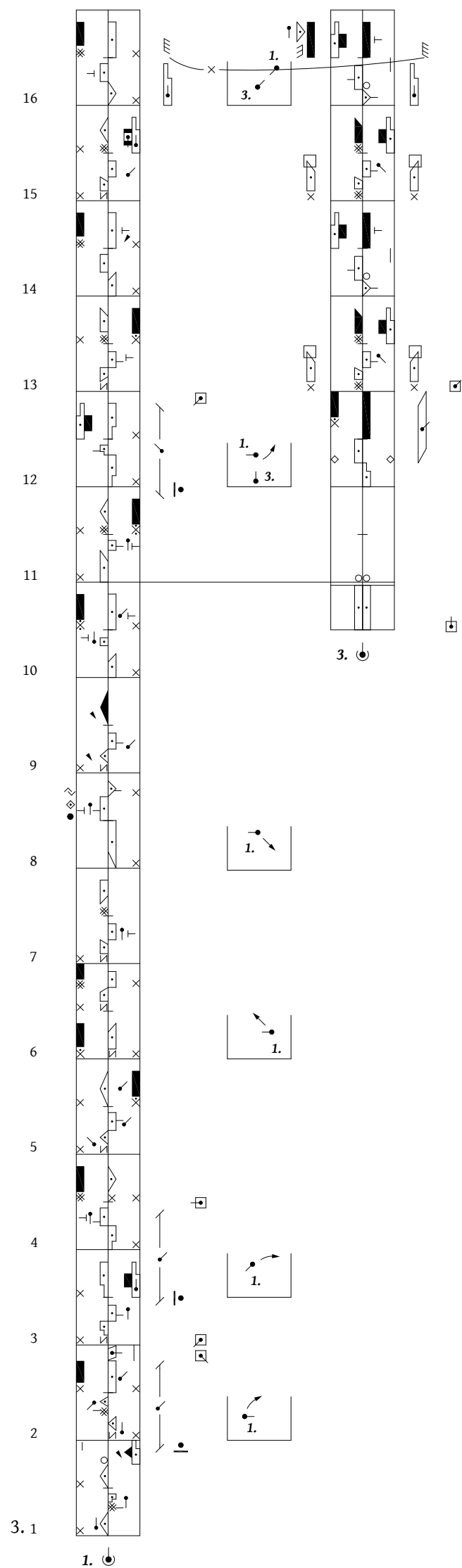
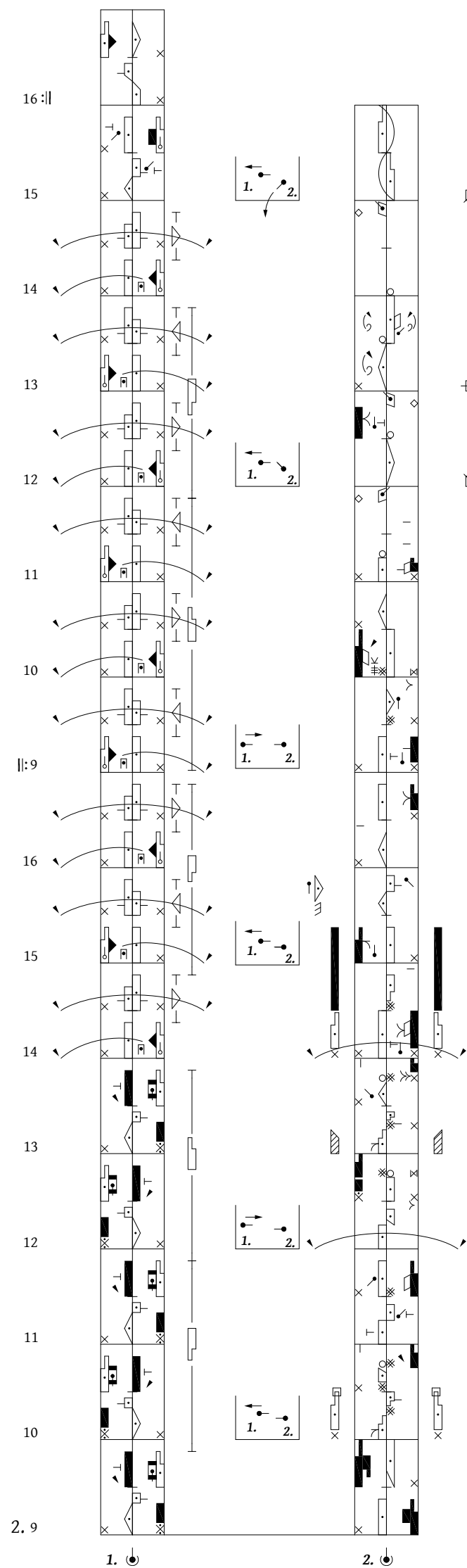
The dance recorded on silent film in the courtyard of the Dunafalva school was called *lakodalmi ugrós* [wedding *ugrós*] by dancer János Deli. When the camera started, male dancers 1 and 2 were already dancing, so the beginning of their dance is missed. In the background onlookers and participants in the field research can be seen.

The audio recording was not made parallel with the filming of *lakodalmi ugrós* presented here but taped as the accompaniment of the previous *ugrós* dance. A zitherist performed the melody four times with and the fifth times without repetition. The tempo he took was $\text{♩} = 120-132$, and at the end of strophe 5 he slowed down a bit. Tune type: Paksa 36, “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] II. When the *lakodalmi ugrós* was shot, the music was played back on the tape-recorder. The synchrony of music and dance could be established from the hand markers appearing in the film.

At the beginning of the dance two men performed clap-decorated three-step and back-slashing motifs three or four steps apart, varying the distance between them. While talking to the audience dancer 2 stopped for two measures at the beginning of strophe 2, then continued dancing until the end of strophe 2 and left the dance field. Dancer 1 danced on energetically three-step and clapping-boot hitting motifs from the beginning of strophe 3 alone until dancer 3 (János Böröcz) yielded to an onlooker’s encouragement and nudging and entered the dance field in measure 12 of this strophe. At the end of the strophe they grabbed each other’s right hand and they circled clockwise until the first measures of strophe 4. In the middle of the strophe dancer 3 stopped, followed two measures later by dancer 1, and both left the field.









36.1



36.2

37. Kanásztánc – Szakmár (Pest-Pilis-Solt-Kiskun)

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Török B. Gergely (46 éves/years)
Borbély Jolán, Erőss László, Martin György
1961. április 23.
Fügedi János
Martin György
Ft.483.26; Tit.1425

Dancer
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

A földre helyezett söprűk fölött járt kanásztáncról a szakmári tanácsháza udvarán készítettek néma filmfelvételt. A táncos az egymáson keresztbe tett ciroksöprű és ágsöprű fölötti táncát már a kamera indítása előtt megkezdte. Az egyszerűbb ábrázolás kedvéért a két söprűt a partitúrában botrajzokkal helyettesítettük.

A táncsal egyidejűleg sem hangfelvétel, sem helyszíni zenei lejegyzés nem készült. A kísérő dallamokat a tánc korábbi közlésének megfelelően mutatjuk be. Martin György alább hivatkozott *Kanásztánc* című tanulmánya szerint a táncot két dallam felváltva kísérte. Az „A” dallam a közismert „Megismerni a kanászt” szövegkezdetű, négysoros, tetrapodikus kanásztánc dallam. Dallamtípus: Paksa 74, „Megismerni a kanászt”. A „B” dallam négysoros bipódikus ugrós dallam. Dallamtípus: Paksa 60, Takácstánc [„Hozz-pénz lefogyott”]. A kísérőzene tempója ♩ = cca. 120. A zenei folyamatban az „A” dallam egyszer hangzott el, ezt követte a „B” dallam kétszer, majd visszatért az „A” dallam egyszer, és ismét a „B” dallam egyszer. A dallamokat ismétlés nélkül adták elő. A tánc zenei szinkronját a filmen a nyolc ütemeként megjelenő beütések alapján lehetett megállapítani.

Török Gergely a söprűket ♩ ♩ ritmusú háromlépés motívumváltozatokkal ugrálta át. Az eszközök közeibe ugrások során a táncos a ciroksöprű széles cirokvégére többször rálépett. A táncot a „B” dallam harmadik eljátszását követően fejezte be.

The silent film of *kanásztánc* performed over brooms on the ground was shot in the courtyard of the Szakmár municipal council. Gergely Török began his dance around a cross of a broom and besom on the ground before the start of the camera. For simplification's sake the two brooms were notated with the sign of sticks in the score.

Neither an audio recording, nor an on-location transcription of the accompanying music was made, therefore the accompanying tunes are presented here as in the earlier publication of the dance. In his study entitled *Kanásztánc* György Martin mentions that the two tunes accompanied the dance alternately. Tune “A” is the well-known four-lined, tetrapodic *kanásztánc* song “Megismerni a kanászt” [You can tell a swineherd], tune type: Paksa 74. Tune “B” is a four-lined bipodic *ugrós* tune, type: Paksa 60, *Takácstánc* [Webster's dance] (“Hozz-pénz lefogyott” [The brought money has run out]). The tempo of the music is ♩ = c. 120. The process of the music included tune “A” once, followed by tune “B” twice, then tune “A” returned once and finally tune “B” was also played once. No periods of the tunes were repeated. The synchrony of music and dance could be determined by the hand markers appearing in the film every eight measures.

Gergely Török sprang over the brooms with varieties of the three-step motif of ♩ ♩ rhythm. When jumping from interspace to interspace, he stepped on the comparatively wide broomcorn several times. He finished the dance after the third performance of tune “B”.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.740; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.740; Ágoston Lányi) was published in:

Martin György (1968): *Kanásztánc. Táncművészeti Értesítő*, 1. sz. Melléklet [Appendix].

♩ = cca. 120

A

Tempo giusto ♩ = cca. 120

B

1. Két tyúkom ta - va - li, Har - ma - dik ta - va - szi,
Hajt-sad ha - za Ju - lis - kám, Za - bot a - dok ne - ki.

Két tyúkom tavali,
Harmadik tavaszi,
Tekintetes kisasszony,
Kiugrott az ablakon.



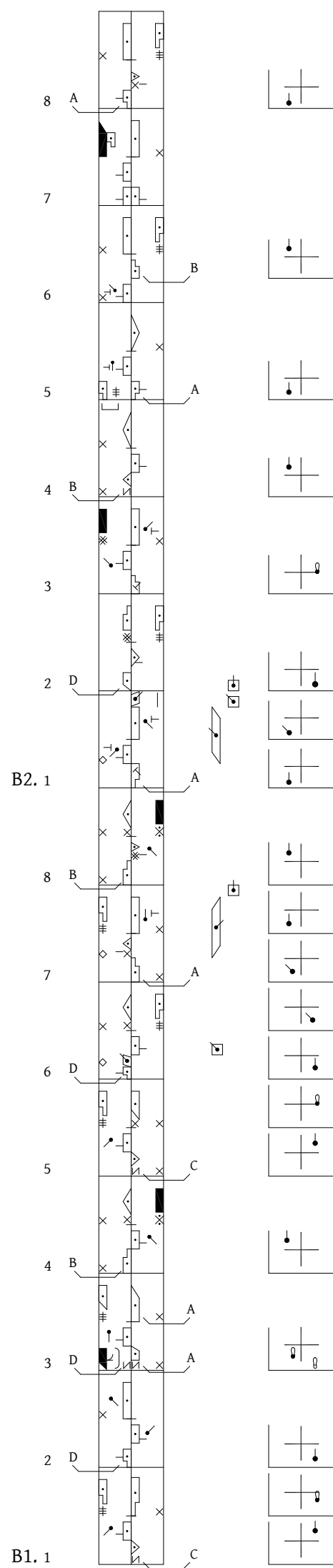
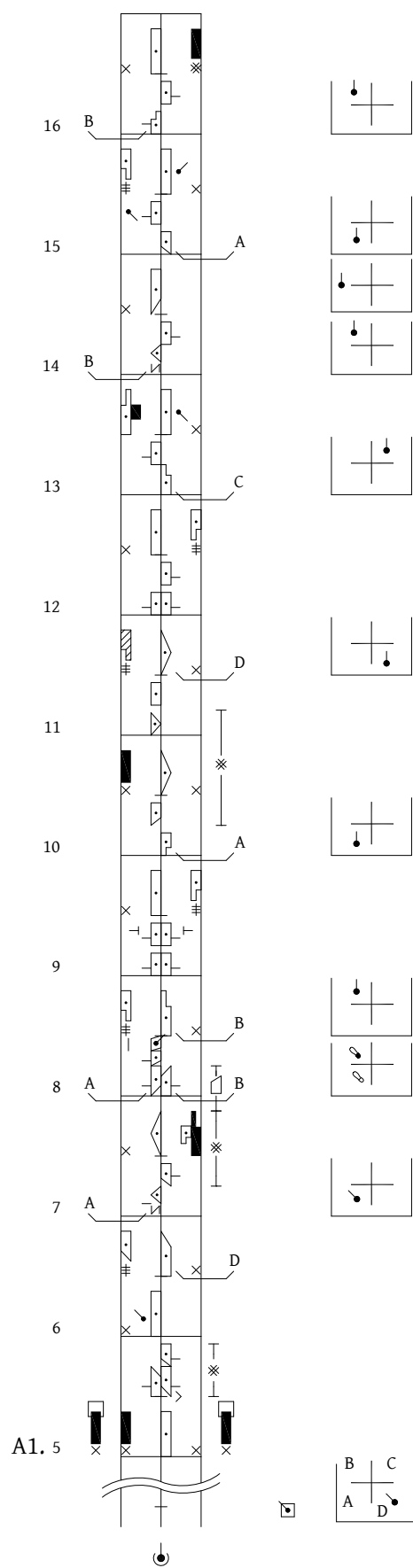
37.1

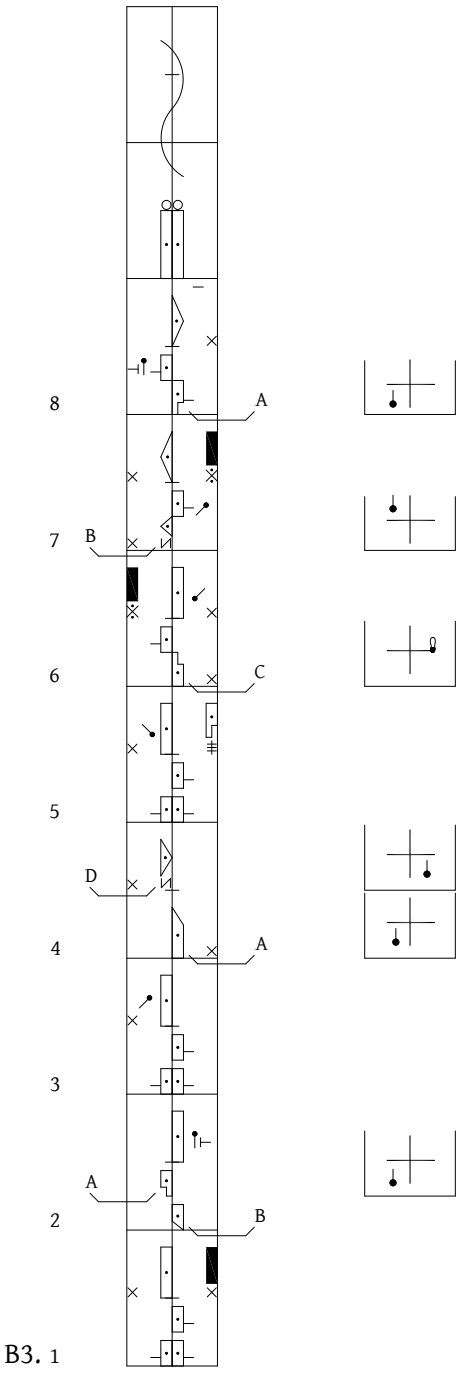
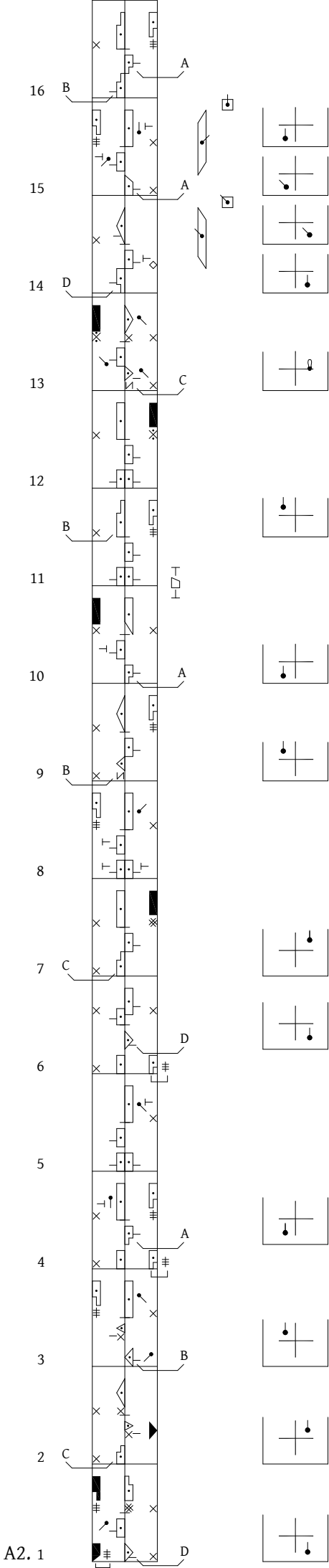


37.2



37.3





38. Söprűtánc – Öregcsertő (Pest-Pilis-Solt-Kiskun)

Táncolta	Farkas József (1902)	Dancer
Zenészek	Vén Ignác tárogatós/tárogató-player, Mocsár Imre tangóharmonikás/accordionist, Tamás István „Ivók” dobos/drummer	Musicians
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Hofer Tamás, Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A táncgyűjtés időpontja	1961. június 18.	Date of dance fieldwork
A zenei gyűjtés időpontja	1961. május 28.	Date of music fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston	Dance notator
Archívumi azonosítók	Ft.492.13; Tit.777; AP.13530b; Mgt.MGY21A29	Archive IDs

A söprűtáncot az öregcsertői iskola udvarán vették némafilmre. A kamera a tánckezdés után indult, a felvétel kezdetekor Farkas József hosszú marokseprűvel a kezében már táncolt.

A filmfelvétel alkalmával egyidejű hangfelvétel nem készült, a filmen zenész nem látszik. Feltételezhető, hogy a filmfelvétel során tánc kíséretként az itt közölt, korábbi időpontban rögzített öregcsertői hangfelvételt játszották vissza magnetofonról, a felvétel előadója az öregcsertői zenekar. Dallamtípus: Paksa 36, „Az oláhok, az oláhok” II. A háromszor ismétlés nélkül, negyedszerre a dallam második felének ismétlésével eljátszott kísérőzene a tánc hosszának megfelel. A tánc zenei szinkronját a felvételen a második strófától nyolc ütemenként megjelenő beütések alapján lehetett megállapítani.

Tánc elején Farkas József a söprűt a lába alatt „átfűzve” egyik kezéből a másikba adogatta át, majd a második dallamstrófa 5. ütemében az eszközt a földre dobta és fölötte táncolt. A harmadik strófa kezdetére a söprűt a földről felemelte, és ismét a lába alatt adogatta át egyik kezéből a másikba. A negyedik strófa ismételt részében a táncos kezével leállási szándékát jelezte, majd a strófa végén táncát abbahagyta.

The silent film of *söprűtánc* was shot in the courtyard of the Öregcsertő school. The camera was started when József Farkas was already dancing with a long besom in his hand.

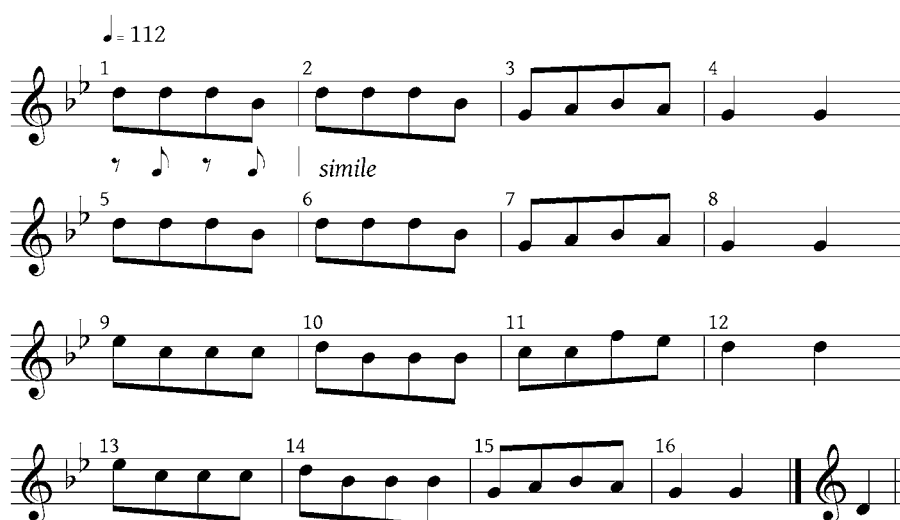
No music was recorded parallel with the dance and no musician is seen in the footage. It is presumable that a tune performed by the local band and recorded at Öregcsertő earlier was replayed on the tape-recorder. Tune type: Paksa 36, “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] II. The band played the tune three times without repetition, the fourth time with repeating the second period. The musical section corresponds to the length of dance. The synchrony of dance and music can be ascertained from the hand markers appearing in the footage every eight measures from the second strophe on.

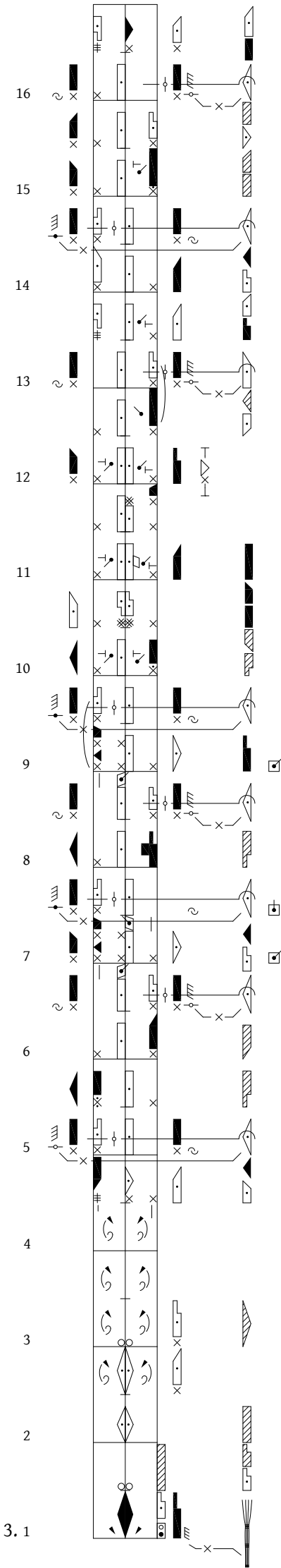
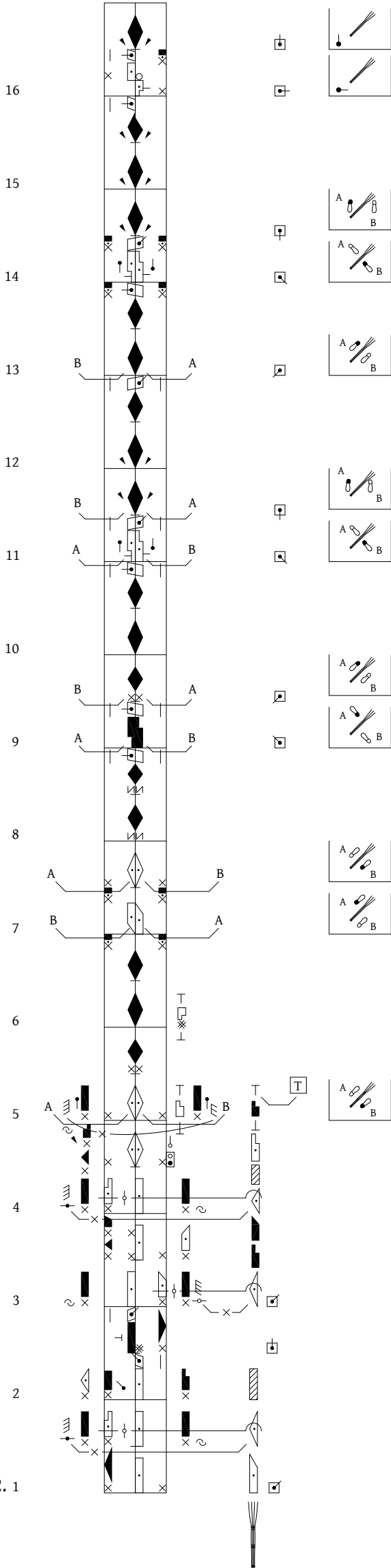
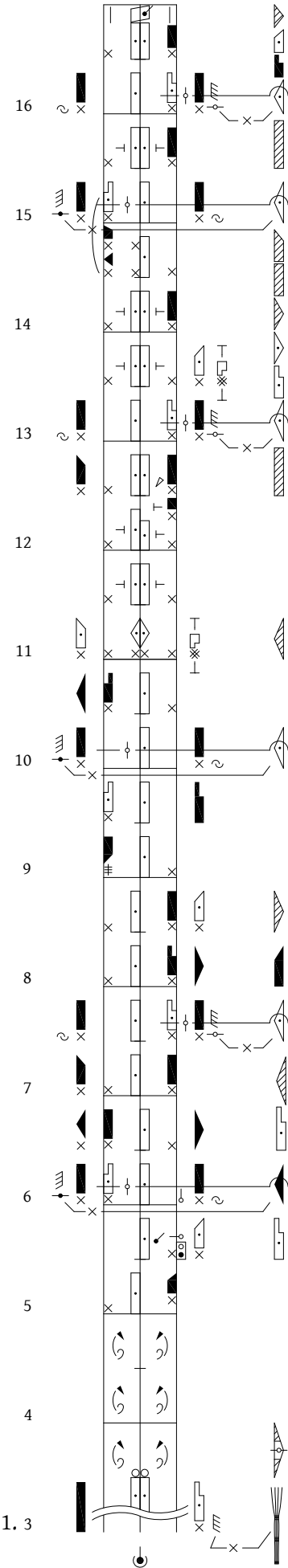
At the beginning József Farkas kept shuttling the besom from one hand to the other under his leg, then in measure 5 of the second strophe he tossed it on the ground and danced above it. At the start of strophe 3 he picked it up again and resumed passing it from one hand into the other. In the repeated part of strophe 4 he indicated with his hand that he would stop and did so at the end of the strophe.

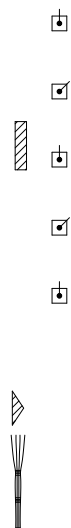
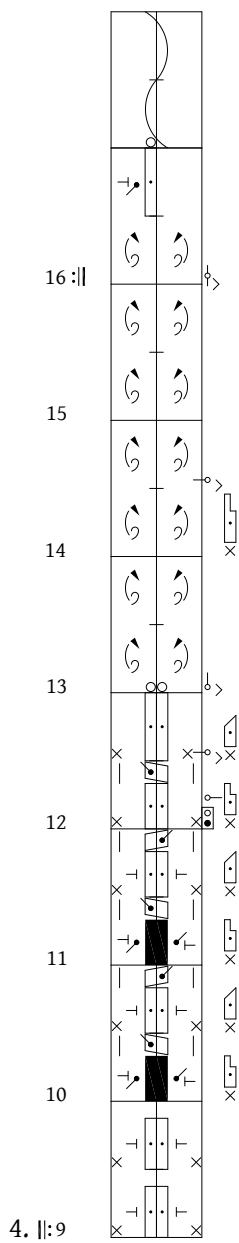
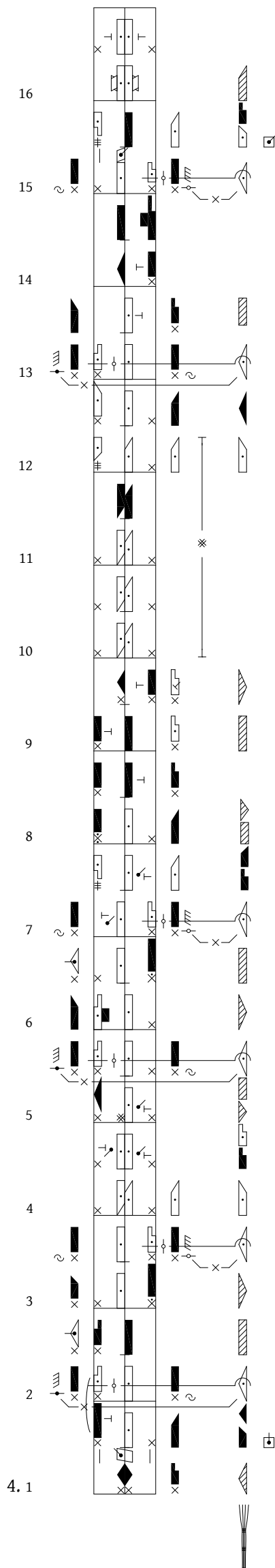
Korábbi közlések:

The dance score was formerly published in:

- Pesovár Ferenc (1969): Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa. *Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968*, 121.
 Pesovár Ernő – Lányi Ágoston (1974): *A magyar nép táncművészete*. Népművelési Propaganda Iroda, 67–69.
 Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szőlőtáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptáncgyománnyok*, Zeneműkiadó, 163–164.







38.1



38.2



38.3

MEZŐFÖLD

39. „Üvegcsárdás” – Jenő (Fejér)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta	Térmege János (75 éves/years), Csizmadia Józsefné, Tóth Terézia (72 éves/years)	Dancers
Zenészek	Badi József „Paraszt” primás/leading violinist (1926), Fóris Ferenc másodprimás/second violinist (1938), Badi István terces/third-sound violinist (1952), Badi Miklós segédprimás/violinist's apprentice (1953), Badi Miklós kontrás/kontra player (1920), Kovács Kálmán nagybőgős/double-bass player (1934), Mészáros László cimbalmos/cymbalist (1914)	Musicians
Gyűjtők	Ásó István, Csapó Károly, Gelencsér Ferenc, Halmos István, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1973. április 24.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Olsvai Imre	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.819.24; Tit.1025; AP.10318g; Jkv.217; Mgt.2835/13	Archive IDs

Térmege János és Csizmadia Józsefné páros ugrását a perkátai Művelődési Házban rögzítették hangosfilmre, a tánc kísé-
rő zenével szinkronban. A tánc kezdetekor a pár megköze-
lítőleg egymással szemben, egymástól mintegy három lépés
távolságban állt.

A tánchoz muzsikáló perkátai zenekar a dallamot kilenc-
szer játszotta el, esztam kíséretitmustal, alig gyorsuló tem-
póban, ♩ = 130-140. Dallamtípus: Paksa 12, „Így tedd rá, úgy
tedd rá”.

A tánc kezdeteként a férfi közeledett a nőhöz, jobb kezével
megfogta a nő jobb kezét, kétszer jobbra megforgatta, majd
kezét elengedve és hátrálva a nőtől eltávolodott. Külön tán-
cuk alatt a nő is és a férfi is egyet-egyet fordult, majd ismét
közeledtek egymáshoz, távolodtak egymástól. A közeledés,
kézfogás, kiforgatás, távolodás, újból közeledés, fogás nélkü-
li kifordulás és távolodás ciklust kötetlen zenei szerkezetben
még kétszer megismételték. A kilencedik dallam felénél a kép
elsötétült, de a felvételen a zenekar végigjátszotta a dalla-
mot.

The couple *ugrós* of János Térmege and Mrs József Csizmadia
was recorded on sound film synchronously with the accom-
panying music in the Culture Centre of Perkáta. At the begin-
ning the couple stood about three steps apart, facing each
other.

The Perkáta band performed the tune nine times with *esz-
tam* accompaniment, in slightly accelerating tempo (♩ = 130-
140). Tune type: Paksa 12, “Így tedd rá, úgy tedd rá” [Dance
like this, dance like that].

At the beginning, the man approached the woman, took
her right hand with his right hand, turned her round twice,
then let go of her hand and backed away. While dancing
separately, both of them turned around once, then they came
close to each other. The cycle of approaching, taking hands,
turning round, separating, approaching again, turning round
without handhold and moving again away from each other
was repeated twice more in a free musical structure. At the
half of the ninth performance of the tune the film went black
but the band is recorded playing the tune to the end.

A javításokat nem tartalmazó korábbi közlés:

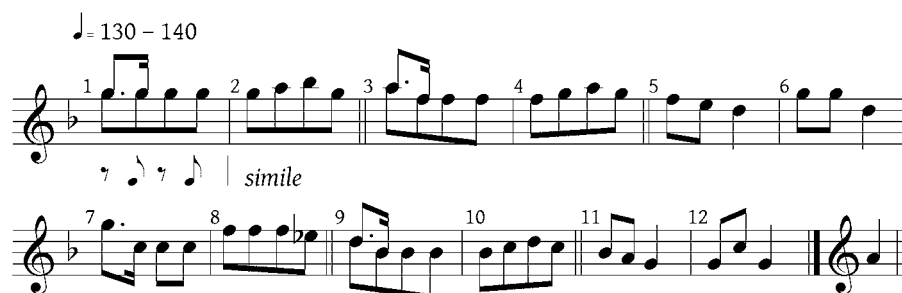
The dance score without corrections was formerly published
in:

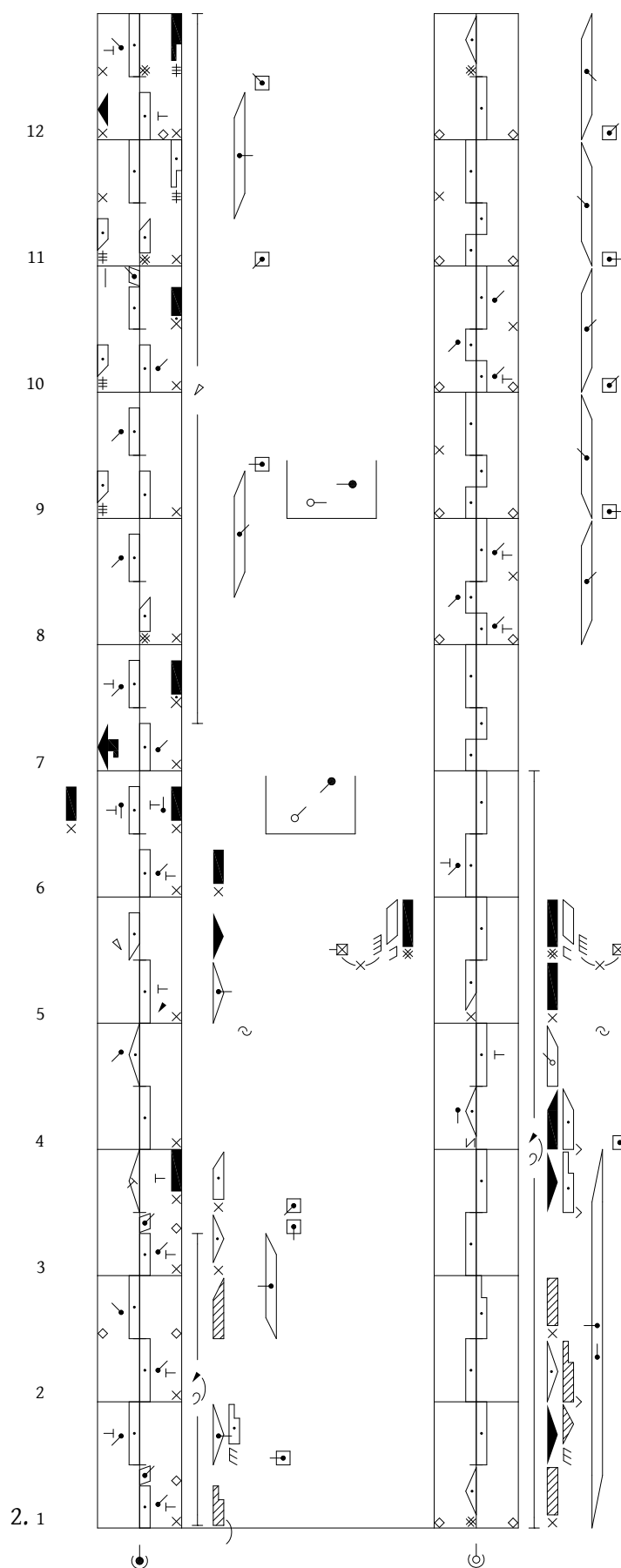
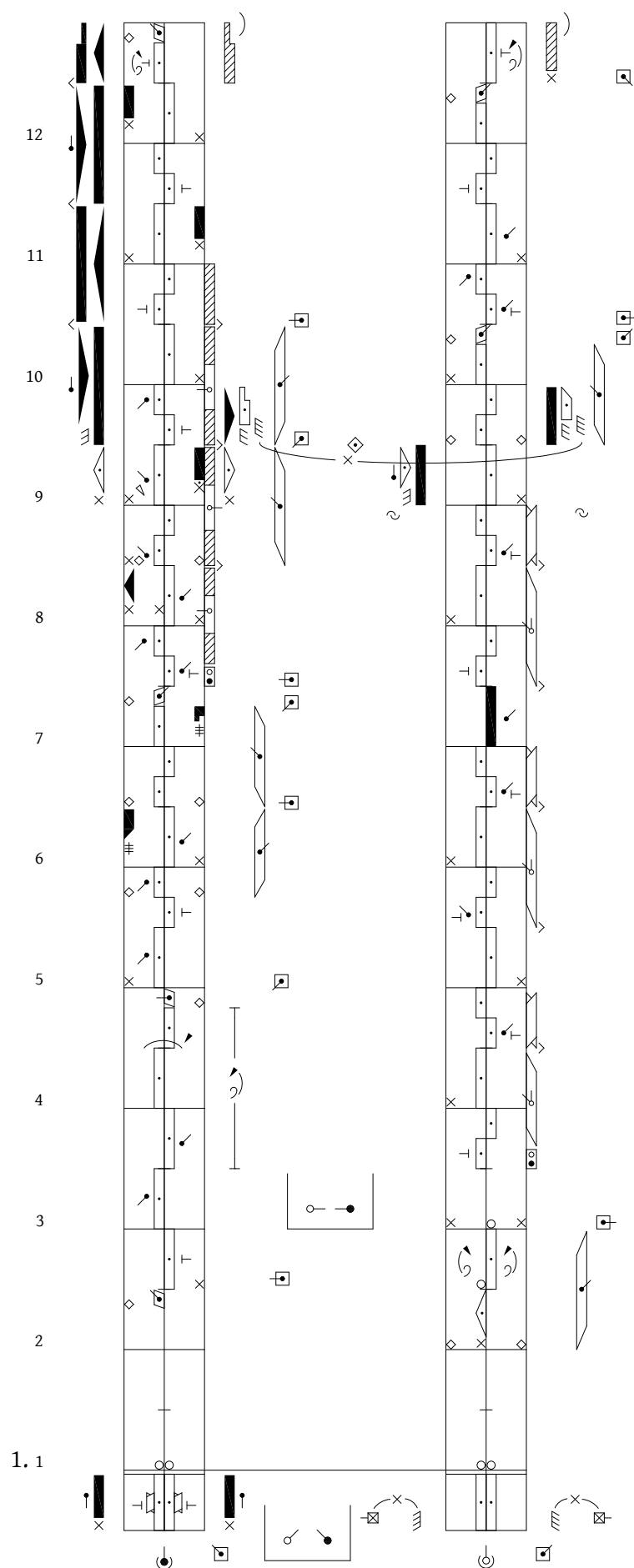
Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 240–242.

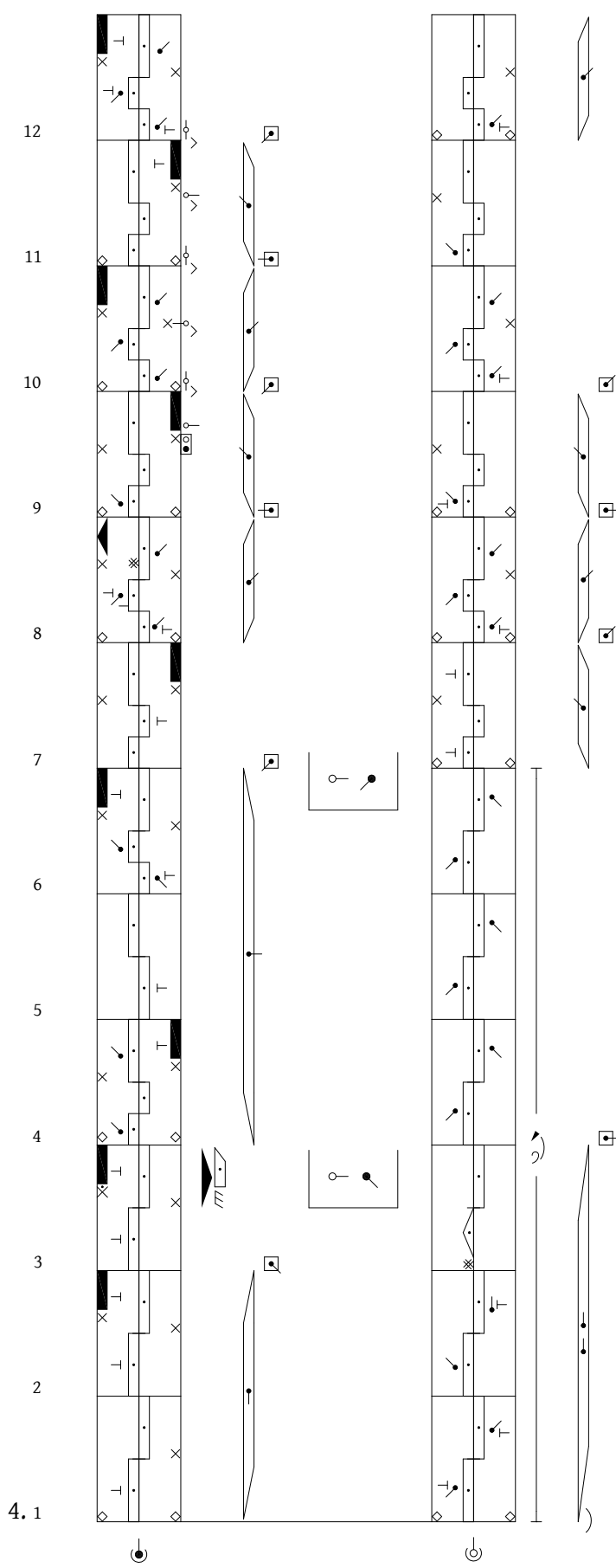
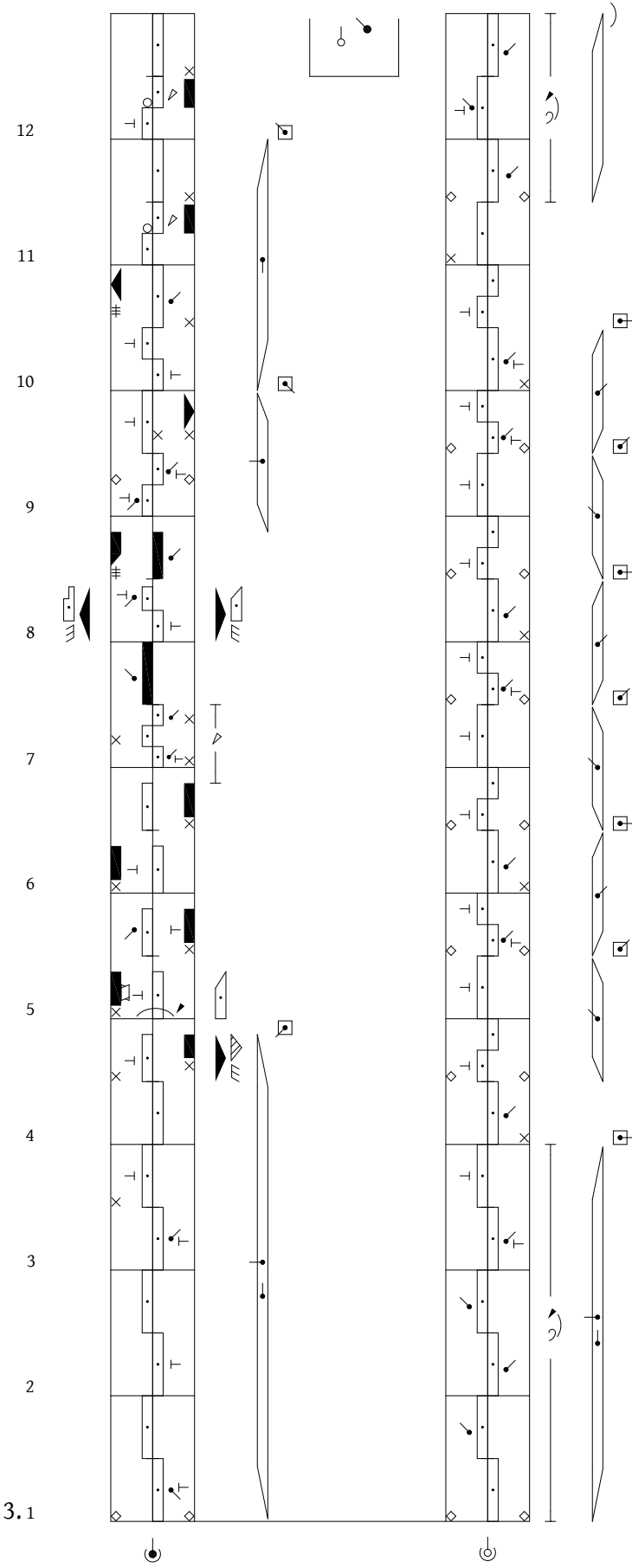
A javított változat megjelent:

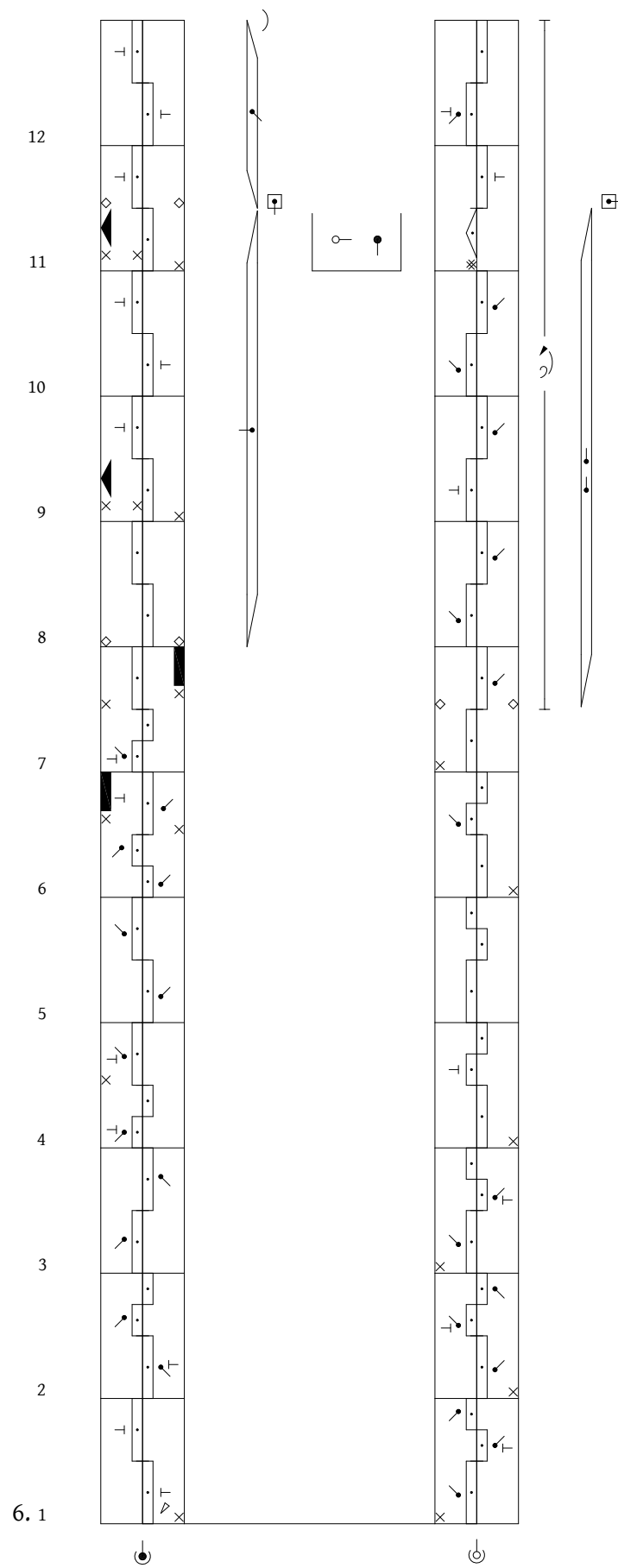
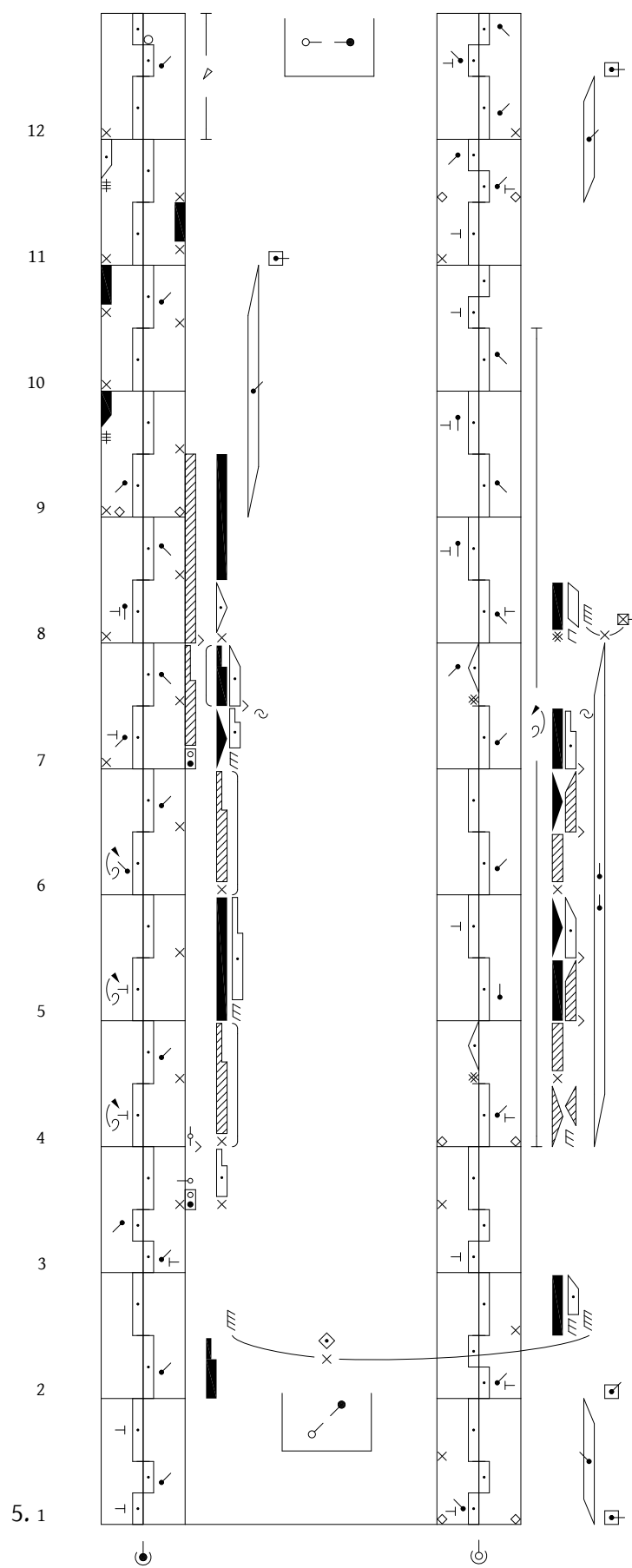
The corrected score was published in:

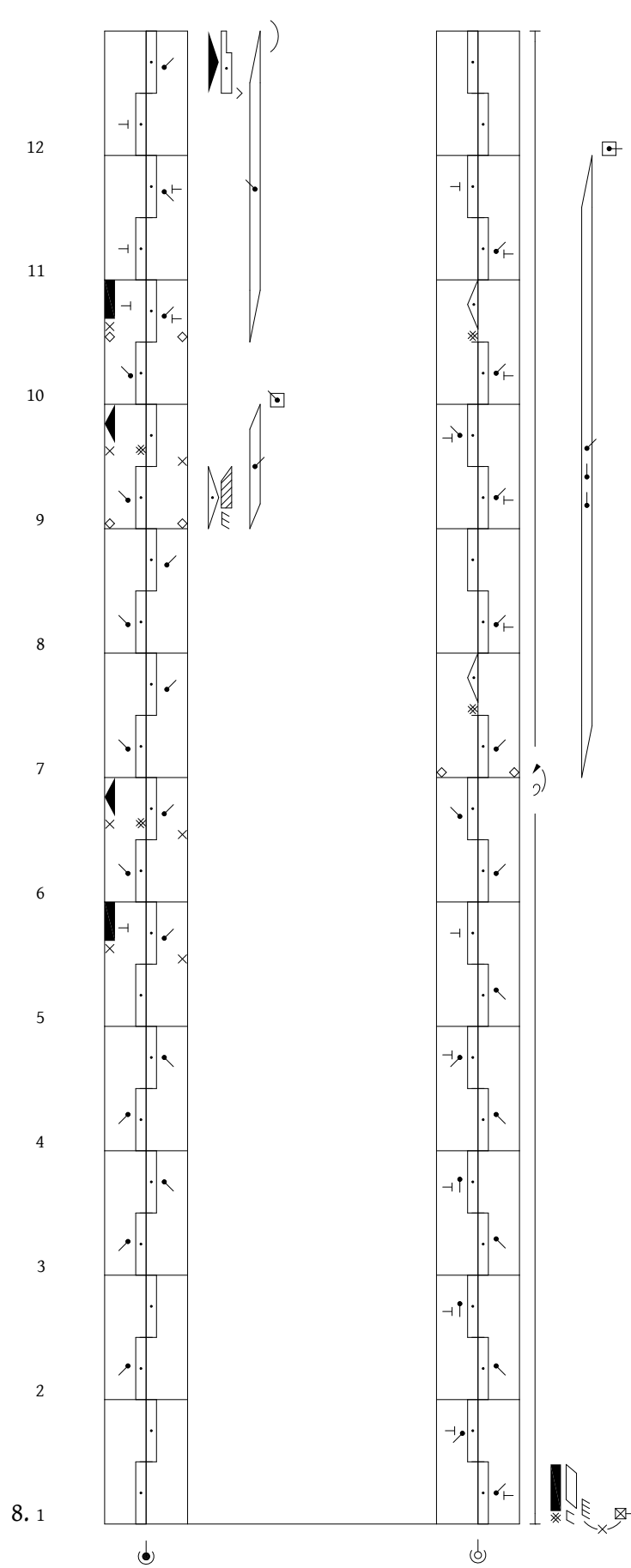
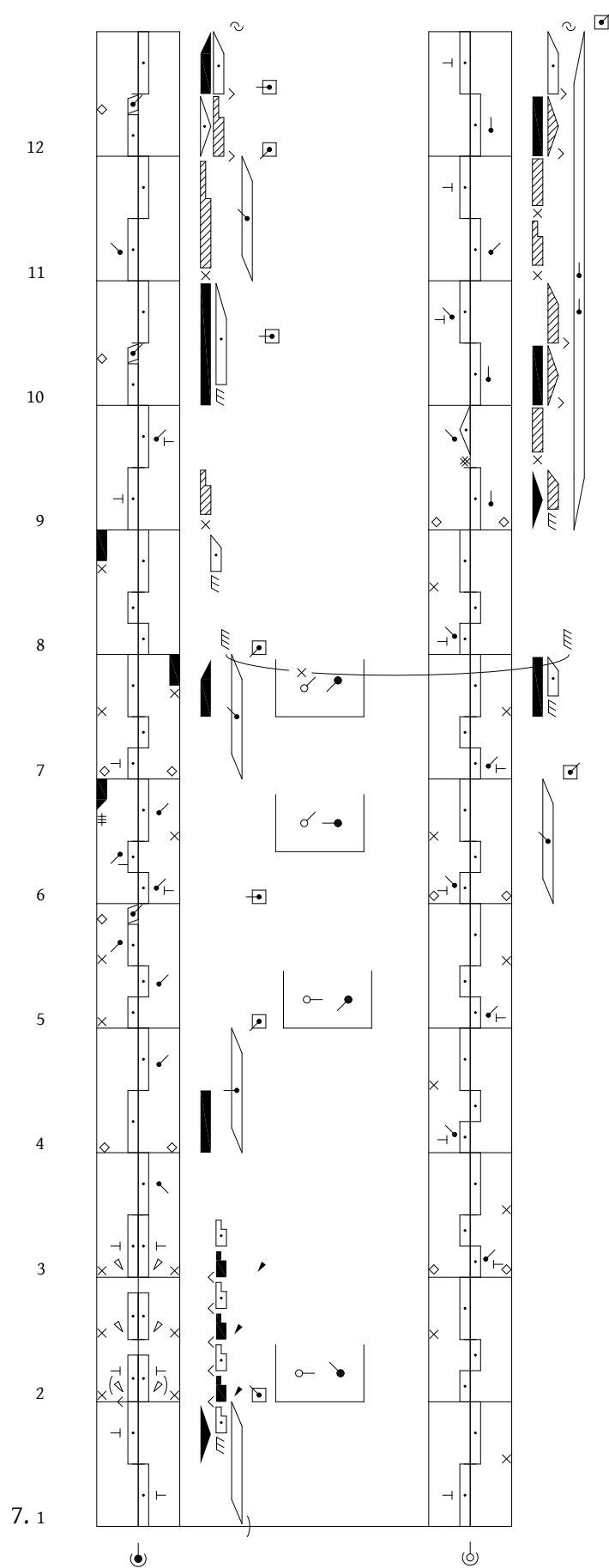
Botos József – Majoros Róbert – Majorosné Szabó Veronika szerk. (2011): *Mezőföld – Sárrét, Jenő*. Alba
Regia Táncgyesület, 105-113.













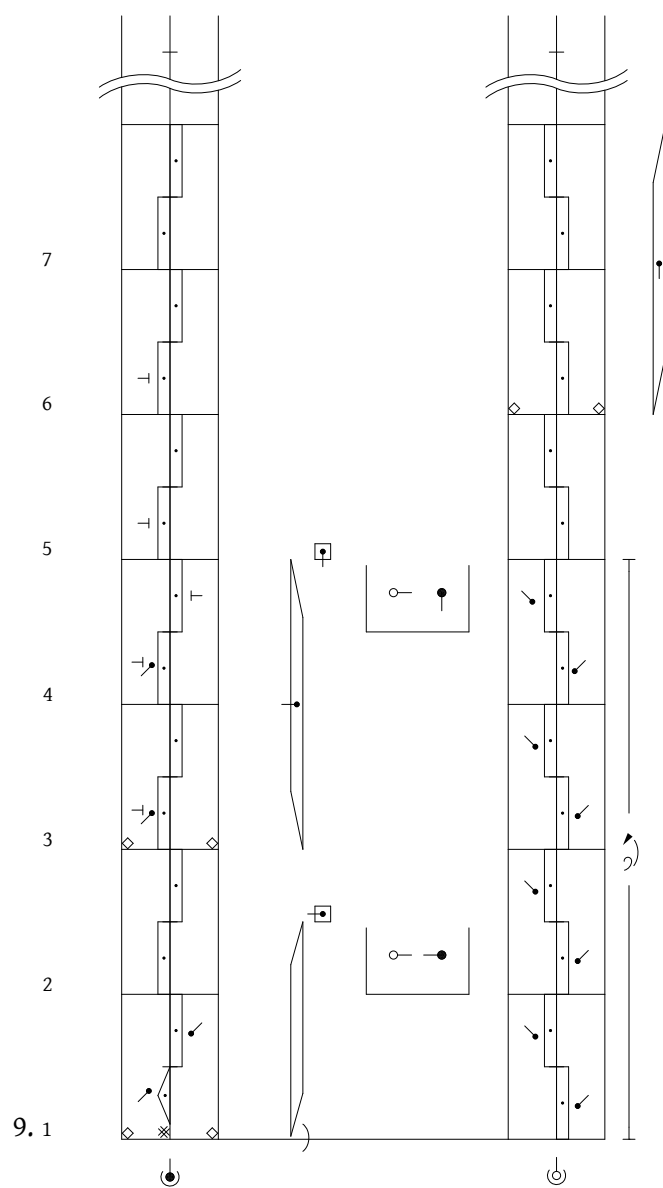
39.1



39.2



39.3



40. „Kanásztánc” – Mezőkomárom (Veszprém)

Táncolta	Progl Ferenc (1893, Drinya, Horvátország/Croatia)	Dancer
Zenész	Sárközi Ferenc hegedűs/violinist	Musician
Gyűjtő	Molnár István	Researcher
A gyűjtés időpontja	1942. március 15.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Balogh Ferenc	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.6.1a-b; Tit.1408	Archive IDs

A táncot a mezőkomáromi község háza udvarán némafilmre vették föl. A felvételen csak a táncos látszik, zenész nem.⁹⁸ Progl Ferenc a kereszt alakban földre helyezett két bot fölötti táncát már a kamera indítása előtt megkezdte, a tánckezdet a filmről lemaradt.

A tánciskéretként közölt dallamot Molnár István a filmes gyűjtés estéjén Érden gyűjtötte, négy mezőkomáromi legény énekét fonográfhangra rögzítve. A dallam „Allegro” tempójelöléssel, 3b előjegyzéssel, c¹ alaphangra transzponálva, 4/4-es ütembeosztással, szöveg nélkül, a 3.-4. sor ismétlését kiírva jelent meg Molnár István *Magyar táncagyományok* című könyvében⁹⁹. Az eredeti felvételt hordozó fonográfhang megsemmisült. Dallamtípus: Paksa 33, „Csóri kanász, mit főztél” [„Házasodik a tücsök”]. A tánc zenei szinkronjára a filmen utalás nem látható, így nem állapítható meg, hogy a tánc két közölt részlete (Ft.6.1a, Ft.6.1b) hogyan viszonyul a zenéhez. Valamennyi korábbi publikációban kerülték a tánc zenei szinkronjának meghatározását. Itt mindkét részletet dallam eleji kezdéssel közöltük, de támpontok hiányában a zenei szinkron természetesen csak feltételezés.

Tekintetét a botkereszten tartva Progl Ferenc tánc közben arra ügyelt, hogy ne lépjen vagy ugorjon rá a botokra. Ennek ellenére a második strófa ismétlésének kezdetén az egyik botra rálépett, ekkor a felvétel első része (Ft.6.1a) megszakadt. A kamera ismételt indításakor már egy másik helyzetben, a lejegyzés szerinti „B” botközben folytatta a táncot. A második táncrészlet (Ft.6.1b) tizenöt ütemnyi tánc után a felvétel ismét megszakadt. A táncról még 8 ütemnyi felvétel készült, amelynek végén Progl Ferenc az egyik botot elrúgta, majd a felvételt ismét leállították. A harmadik táncrészlet (Ft.6.1c) előadása közben a táncos a jeges tánctéren többször megcsúszott, tánc bizonytalanná vált. A harmadik részletet itt nem közöljük.

A táncot első ízben Molnár István adta közre szövegesen, később kinetografikus formában többször is publikálták. A szöveges és a kinetografikus közlés a testoldal használat tekintetében egymás tükörképe. A ruházat megfigyelése (a nadrág balról jobbra gombolása) alapján megállapítható, hogy Molnár István eredeti közlése felel meg a valóságnak.

The dance was filmed in the courtyard of the Mezőkomárom townhall. Only the dancer is shown in the film, without any musicians.⁹⁸ Ferenc Progl began his dance over two sticks laid crosswise on the ground before the camera started, so the beginning is missed.

The dance tune was recorded on a phonograph cylinder in the performance of four young men from Mezőkomárom by István Molnár in Érd, on the evening of the filming. Molnár presented it in his *Magyar táncagyományok* [Hungarian dance traditions]⁹⁹ with “Allegro” tempo indication, 3b accidentals, transposed to c¹ in 4/4 time, without the lyrics. He also wrote out the repeated lines 3 and 4. The phonograph cylinder with the original recording was destroyed. Tune type: Paksa 33, “Csóri kanász, mit főztél” [Poor shepherd, what have you cooked] (“Házasodik a tücsök” [The cricket’s getting married]). There is no indication as to the synchrony of music and dance, so we can’t establish how the two footages (Ft.6.1a, Ft.6.1b) relate to the music. In all earlier publications the question of synchrony was avoided. Both footages are adjusted in our book to the beginning of the tune, but for lack of clues, this synchrony is merely hypothetical.

Keeping his eyes fixed on the crossed sticks, Ferenc Progl concentrated on not stepping or springing on them. Nevertheless, he stepped on one of the sticks when the refrain of strophe 2 began, which caused the interruption of the filming (Ft.6.1a). When the camera started again, he was in a different position, in interspace “B”. After fifteen measures of this section the film was again interrupted. There is another eight measures of dance in the footage, at the end of which Ferenc Progl kicked off one of the sticks and the camera was stopped. In the third detail of the dance (Ft.6.1c) the dancer slipped on the icy ground several times and his dance became uncertain. The third excerpt is not introduced here.

The first textual description of the dance is by István Molnár. Later it was published several times with kinetographic notation. The right-left body side applied in the textual notation was mirrored in the later kinetographic presentations. An examination of the dancer’s garments (buttoning the trousers from left to right) verifies that Molnár’s original textual presentation is true to reality.

⁹⁸ A zenész személyét Erdélyi Katalin tárta fel özv. Nagypál Mártonné Progl Máriával, a jelen kötet 42. táncának nőtáncosával készített interjúban 2003. október 23-án. Az interjú Erdélyi Katalin: *A népművészet táncos mestere Progl Ferenc, Mezőkomárom kiváló táncosa* című szakdolgozatában olvasható (Debreceni Egyetem, Néprajz Tanszék, Szakdolgozat, é.n., 179–180.)

⁹⁹ Molnár 1947, 394.

⁹⁸ The musician was identified by Katalin Erdélyi in an interview with the woman dancer of dance No. 42 in this volume, Nagypál Mártonné Progl Mária recorded in October 23, 2003. The interview can be read in Katalin Erdélyi: *A népművészet táncos mestere Progl Ferenc, Mezőkomárom kiváló táncosa* [Ferenc Progl, the Dancing Master of Folk Art, an exceptional dancer of Mezőkomárom] (MA Thesis, Debrecen University, Folklore Department, s.a., 179–180) .

⁹⁹ Molnár 1947, 394.

Szövegesen megjelent:

Molnár István (1947): *Magyar táncagyományok*. Magyar Élet, 392–395.

A textual notation of the dance was published in:

A kinetografikus lejegyzés korábbi változata (Tit.114; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of kinetographic notation (Tit.114; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ferenc (1969): Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa. *Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968*, 119.

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szőlőtáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptáncgyománnyok*, Zeneműkiadó, 161–162.

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 195–196.



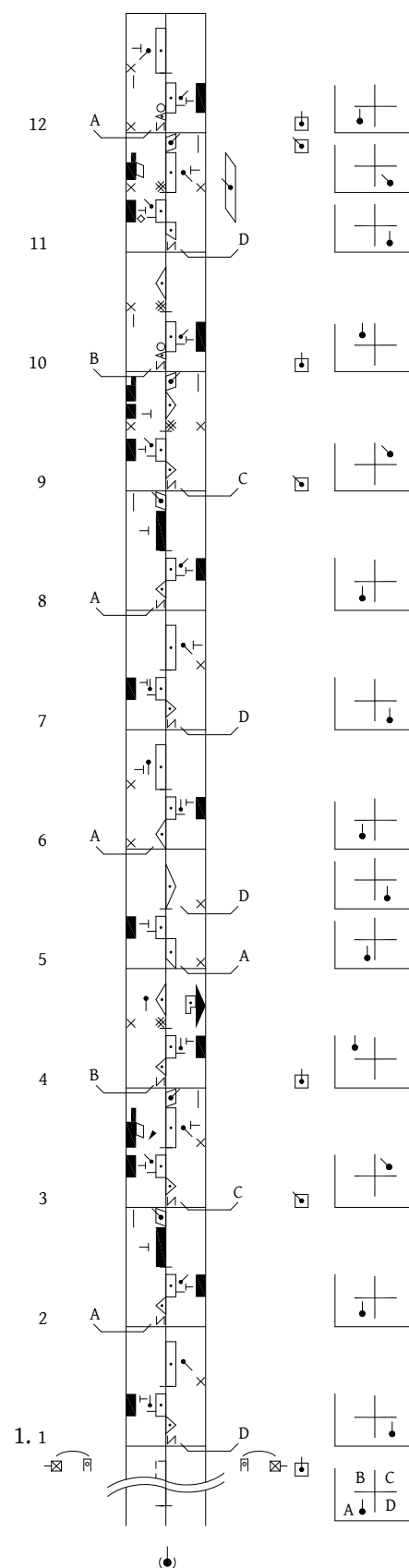
40.1



40.2



40.3



Ft.6.1a

4

3 C

2 D

2. 1 A

16 :||

15 B

14 B

13 D

12 C

11 B

10 C

||: 9 A

B

16 A

15 B

14 A

1. 13 D

This system contains musical notation for measures 1 through 16. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation features various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and beams) and dynamic markings. Rehearsal marks are present at measures 2.1, 16, and 9. To the right of the staff, there are 16 square boxes, each containing a simplified diagram of a fencer's position, corresponding to the measures of the music.

10

||: 9 C

16 C

15 C

14 C

13 B

12 C

11 A

10 A

9 B

8 C

7 D

6 A

2. 5 A

This system contains musical notation for measures 10 through 16 and the beginning of measure 17. It continues the musical notation from the first system, including the same clef, key signature, and time signature. Rehearsal marks are present at measures 9, 16, and 5. To the right of the staff, there are 16 square boxes, each containing a simplified diagram of a fencer's position, corresponding to the measures of the music.

16 B

A

15 B

14 B

13 A

12 A

11 A

10 A

9 D

8 A

7 D

6 A

5 D

4 C

3 A

2 D

3. 1 B

This system contains musical notation for measures 16 through 17 and the beginning of measure 18. It continues the musical notation from the previous systems, including the same clef, key signature, and time signature. Rehearsal marks are present at measures 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, and 1. To the right of the staff, there are 16 square boxes, each containing a simplified diagram of a fencer's position, corresponding to the measures of the music.

41. „Kopogó” – Mezőkomárom (Veszprém)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Progl Ferenc (1893, Drinya, Horvátország/Croatia)	Dancer
Zenész	Sárközi Ferenc hegedűs/violinist	Musician
Gyűjtő	Molnár István	Researcher
A gyűjtés időpontja	1942. március 15.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections:	Dance notator
	Fügedi János, Kovács Henrik)	
Zenei lejegyző	Balogh Ferenc	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.6.4a-b; Tit.113	Archive IDs

A táncfelvétel a 40. tánc helyszínén, a mezőkomáromi község-háza udvarán készült. A felvételen csak a táncos látszik, zenész nem. A kamera a tánc kezdete után indult, a tánc kiinduló helyzete és kezdő mozdulatai a felvételtől lemaradtak.

A tánc kíséredallamát négy helybeli férfi énekes előadásában utólag, a gyűjtési nap estéjén, Érden vette fel fonográfhangra Molnár István. Az eredeti felvétel fonográfhangra megsemmisült. A dallam tempójelölés nélkül, 1# előjegyzéssel, *e*¹ alaphangra transzponálva, 2/4-es ütembeosztással, szöveg nélkül jelent meg Molnár István *Magyar táncgyománnyok* című könyvében¹⁰⁰. A dallam harmadik sorának második ütemében felfedezett hibás lejegyzést Olsvai Imre szakértői közreműködésével javítottuk ki. Dallamtípus: Paksa 72, „Nincs szebb madár a fecskénél” [„Kondorosi csárda mellett”].

A tánc zenei szinkronjára utalás a filmen nem látható, a korábbi partitúrák közlések kerültk a szinkron meghatározását. Martin György a *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* című könyvének I. mellékletében a táncot az eredeti kíséredallam nélkül 16 és 15 ütemes bontásban közölte, az ütemszerkezetet esetenként 2/4 és 3/4 között változtatta. Pesovár Ferenc *A juhait kereső pásztor* című könyvében a Molnárnál megjelent dallamot újraközölte, de Martin korábbi ütemváltó zenei tagolását megtartotta, és a táncot 8 ütemre bontva publikálta. A motívumok helyének meghatározhatósága érdekében a jelen kötetben a tánc mindkét részletének első látható ütemét a Molnár István által közreadott dallam kezdetéhez igazítottuk. A szinkron nem hiteles, csak feltételezés.

A háromlépés, bokázó, lengető és dobogó motívumai előadása közben Progl Ferenc mindkét kezét csípőn tartotta, fejét váltakozva lehajtotta és felemelte, tekintetével a földet vagy a kamerát figyelte. A harmadik strófa 8. ütemében a felvétel első részlete (Ft.6.4a) megszakadt, majd lábfelvétellel (Ft.6.4b) folytatódott, ekkor a képen a táncos csak deréktól lefelé látszik. A lábfelvétel 8. ütemétől a kamera a táncos lábáról a felsőtestére tért át, ezért két ütem időtartamra Progl Ferenc lábmozdulatait nem lehet egyértelműen megfigyelni. A kinetografikus lejegyzésben a táncos felsőtestének lüktetéséből következtettünk a láb motívumára. A megközelítő lejegyzésre utalásként a notációban a kíséredallam negyedik strófájának 8. és 9. üteménél a vonalrendszert szaggatott vonalra változtattuk. A kamera a strófa 10. ütemének kezdetén tért vissza a lábra. A második táncrészlet (Ft.6.4b) felvétele a hatodik strófa 7. ütemében megszakadt.

A táncot első ízben Molnár István jegyezte le szövegesen. Míg Martin György és Pesovár Ernő közös publikációiban megjelent motívumközlések a testoldaliság szempontjából helytállóak¹⁰¹, Szentpál Olga motívumközlései¹⁰², valamint Martin és Pesovár Ferenc közléseiben kiadott tánclejegyzé-

The silent film of the dance was shot in the courtyard of the Mezőkomárom townhall, similarly to dance No. 40. No musician can be seen in the film. The camera started after the dance began, so the starting position and initial movements are missed.

The accompanying tune of the dance was recorded by István Molnár on phonograph cylinder subsequently, in the performance of four local men on the evening of the shooting, in Érden. The phonograph cylinder with the recording perished. The popular art song was published in István Molnár's book *Magyar táncgyománnyok* [Hungarian dance traditions]¹⁰⁰ transcribed to the *e*¹ keynote in 2/4 time, with 1# accidental, without tempo indication or text. The mistaken notation in measure two of the third line of the tune was corrected upon the expert opinion of Imre Olsvai. Tune type: Paksa 72: “Nincs szebb madár a fecskénél” [No bird's nicer than the swallow] (“Kondorosi csárda mellett” [Outside the inn of Kondoros]).

There is no reference to music synchrony in the film and the formerly published dance scores also shunned this problem. In Appendix I of his *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* [Hungarian dance types and dialects] György Martin presented the dance divided into 16- and a 15-measure parts without music, switching the metric system from 2/4 to 3/4 at places. In his book *A juhait kereső pásztor* [The shepherd looking for his sheep] Ferenc Pesovár republished István Molnár's melody but retained Martin's metric subdivision and presented the dance in 8-measure units. So as to be able to determine the place of the motifs during analysis we adjusted the first visible measure of the dance in each of the two footages to the beginning of the tune published by Molnár. The hypothetical synchrony is not verified.

While performing three-step, heel clicking, leg swinging and stamping motifs, Ferenc Pogl kept his hands on his waist, bowed and raised his head alternately, looking now at the ground, now at the camera. In measure 8 of strophe 3 the first footage (6.4a) breaks off, followed by footage 6.4b which only shows the leg movements down from the waist. From the eighth measure of leg recordings, the camera shifted to the upper body of the dancer, so Pogl's leg motifs cannot be seen unambiguously for two measures. The dance notator deducted the leg motifs from the pulsation of the dancer's upper body. To indicate approximate transcription, the staff during measure 8 and 9 of strophe 3 is indicated with broken lines. The camera returned to the legs at the beginning of measure 10 of that strophe. The footage with the second detail of the dance (6.4b) is interrupted in measure 7 of strophe 6.

The first textual description of the dance is by István Molnár. While György Martin and Ernő Pesovár's later motif publications¹⁰¹ show the left and right sides of the body cor-

¹⁰⁰ Molnár 1947, 402.

¹⁰¹ Martin – Pesovár 1963, Martin – Pesovár 1964.

¹⁰² Szentpál 1958, Szentpál 1961.

¹⁰⁰ Molnár 1947, 402.

¹⁰¹ Martin – Pesovár 1963, Martin – Pesovár 1964.

sek¹⁰³ tükörképek. A táncos ruházatának megfigyelése alapján megállapítható, hogy Molnár közlése felel meg a valóságnak.

¹⁰³ Martin 1970–1972, Pesovár Ferenc 1983.

rectly, the motifs presented by Olga Szentpál¹⁰² and the scores published by Martin and Ferenc Pesovár¹⁰³ are mirror images. An observation of the dancer's costume confirms that Molnár presented the dance true to reality.

¹⁰² Szentpál 1958, Szentpál 1961.

¹⁰³ Martin 1970–1972, Pesovár Ferenc 1983.

Szövegesen megjelent:

Molnár István (1947): *Magyar táncagyományok*. Magyar Élet, 401–403.

A javításokat nem tartalmazó korábbi kinetografikus közlések:

A textual notation of the dance was published in:

The kinetographic notation without corrections was formerly published in:

Szentpál, Olga (1958): Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze. *Acta Ethnographica*, VII. Tabellen und Beispiele, Beispielsammlung IV., Motive 1a, 1b.

Szentpál Olga (1961): A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia*, LXXII. Melléklet, Példatár, IV. tábla, 1a, 1b motívum (Appendix, Examples, Chart IV, Motif 1a, 1b).

Martin György – Pesovár Ernő (1963): Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, X. 312–325. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]

Martin György – Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, 208–221. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]

Martin György (1964): Motívumkutatás, motívumrendszerezés. *A sárközi-Duna menti táncok motívumkincse*. Népművelési Intézet, 197. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]

Martin György (1970–1972): *Magyar táncstílusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, I. melléklet V. tánc [Appendix I, Dance V].

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 215–216.



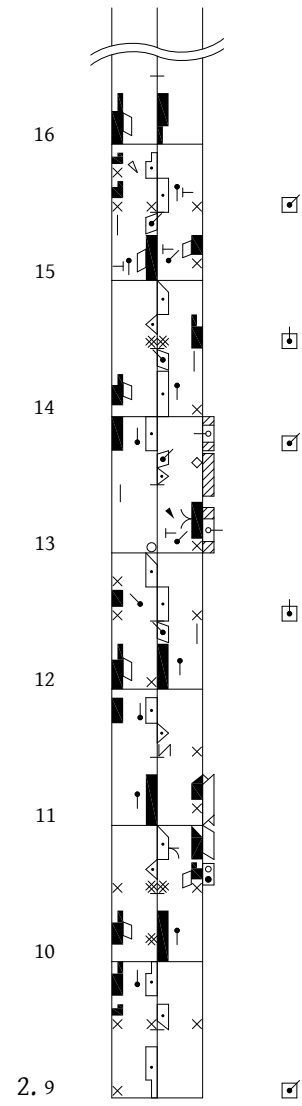
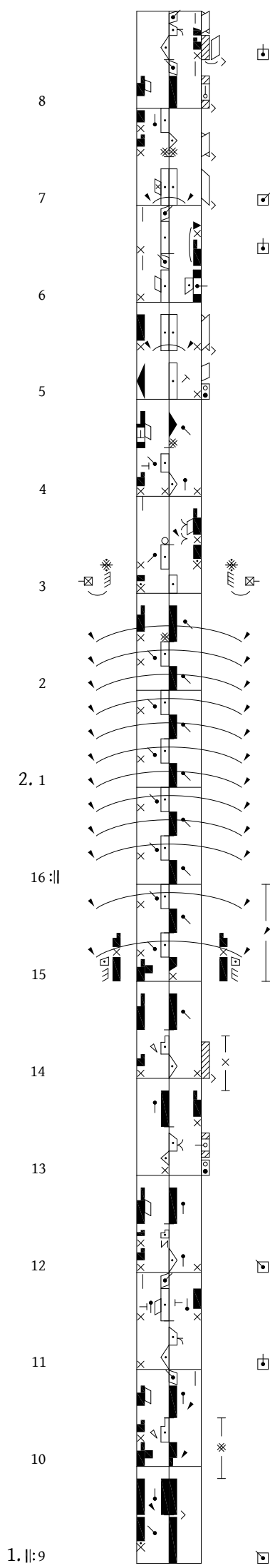
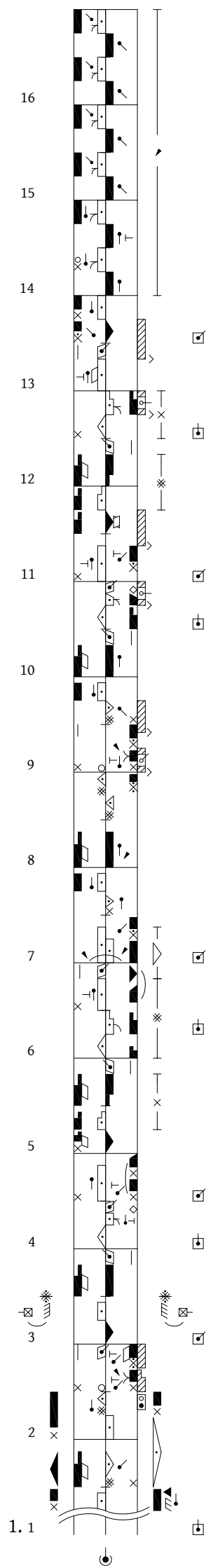
41.1

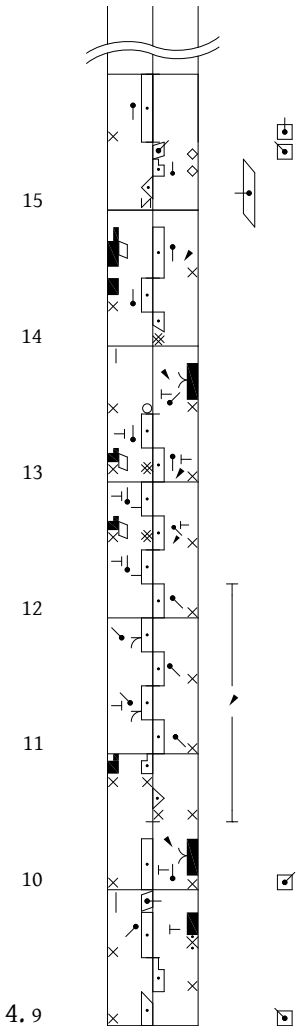
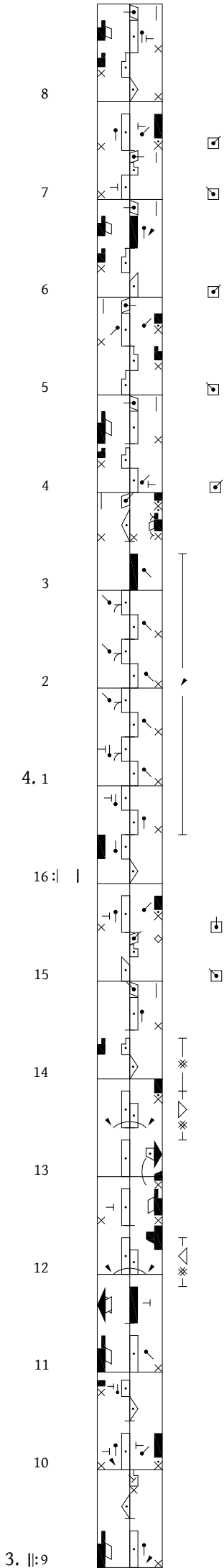
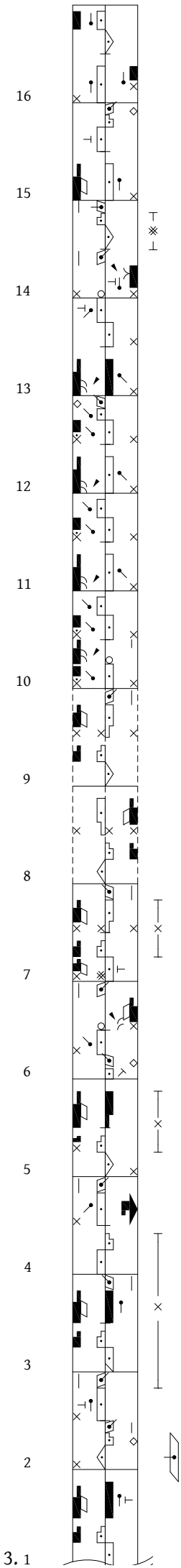


41.2



41.3





42. „Mezőkomáromi csárdás” – Mezőkomárom (Veszprém)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta	Progl Ferenc (1893, Drinya, Horvátország/Croatia), Progl Mária (1921, Tatabánya)	Dancers
Zenész	Sárközi Ferenc hegedűs/violinist	Musician
Gyűjtő	Molnár István	Researcher
A gyűjtés időpontja	1942. március 15.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János, Kovács Henrik)	Dance notator
Archívumi azonosítók	Ft.6.7a-c; Tit.118	Archive IDs

Progl Ferenc és leánya páros ugrósáról Progl Ferenc háza előtt készítettek néma filmfelvételt, zenész a képen most sem látszik. A tánc kezdetekor a pár egymással szemben a házfal előtti keskeny járdán állt, előre nyújtott jobb kezükkel partnerük kezét fogták, bal kezük csípőn.

Molnár István közlése¹⁰⁴ szerint a tánc kísérő dallama megegyezik a 41. tánc dallamával, így azt itt ismét nem írjuk le. A tánc és a kísérőzene kapcsolatára a felvételen jelzést nem találtunk, a közölt szinkron feltételezés. A korábbi közlések elkerülték a szinkron meghatározását.

A szinte kizárólag ♪ ♪ ritmusú motívumokból álló tánc első részlete (Ft.6.7a) 12, a második (Ft.6.7b) 24 ütemnyi tánc után megszakadt. A két részlet alatt a pár keresztkezfogással, majd fogás nélkül táncolt, egymáshoz közeledve, egymástól távolodva, alkalmanként egy egészet kifordulva. A tánc harmadik részletének (Ft.6.7c) 41 látható üteme alatt általában háromlépés motívumokat előadva előbb ismét kézfogással, majd a fogást elengedve a táncot kifordulásokkal és tapsokkal díszítve folytatták közepes távolodó csalogató táncukat.

A testoldal szempontjából valamennyi korábbi közlés a tényleges előadás tükörképe. Az oldalhelyesség a férfi ruházata alapján állapítható meg.

The silent film of Ferenc Progl's and his daughter's couple ugrós was shot in front of Ferenc Progl's house. At the beginning of the dance the couple was standing on a narrow pavement next to a house wall, facing each other with right hand – right hand hold, left hand on waist.

As István Molnár¹⁰⁴ informs us that the accompanying tune was the same as to dance No. 41, so it is not repeated here. Since there is no clue in the footage concerning the synchrony of music and dance, the given synchrony is hypothetical. The earlier publications of the dance score avoided declaring a synchrony.

The first part of the dance (Ft.6.7a) visible for 12 measures, and the second one (Ft.6.7b) visible for 24 measures were almost exclusively built of ♪ ♪ rhythm motives. During the two parts the couple first reached for cross hand hold, than continued without holding hands but approaching each other and withdrawing, colouring the dance with turning out. During the 41 visible measures of the third part (Ft.6.7c) performing mainly three-step motives the couple started with hand hold again, then braking the hold presented the alluring character of the dance with approaching–withdrawing repeatedly, while flourished the dance with claps and turning out.

All earlier publications show the mirror image of the dance. The correct sides can be ascertained by the man's costume.

¹⁰⁴ Molnár 1947, 408.

¹⁰⁴ Molnár 1947, 408.

Szöveges leírásban megjelent:

Molnár István (1947): *Magyar táncagyományok*. Magyar Élet, 407–408.

A textual notation of the dance was published in:

A javításokat nem tartalmazó korábbi kinetografikus közlések:

Pesovár Ernő (1967): A csalogató csárdás. *Táncstudományi Tanulmányok* 1965–1966, 133–134.

Pesovár Ernő (1969): Der Tändel-Tschardasch. *Acta Ethnographica* XVIII., 171–172.

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 217–219.

The kinetographic notation without corrections was formerly published in:



42.1



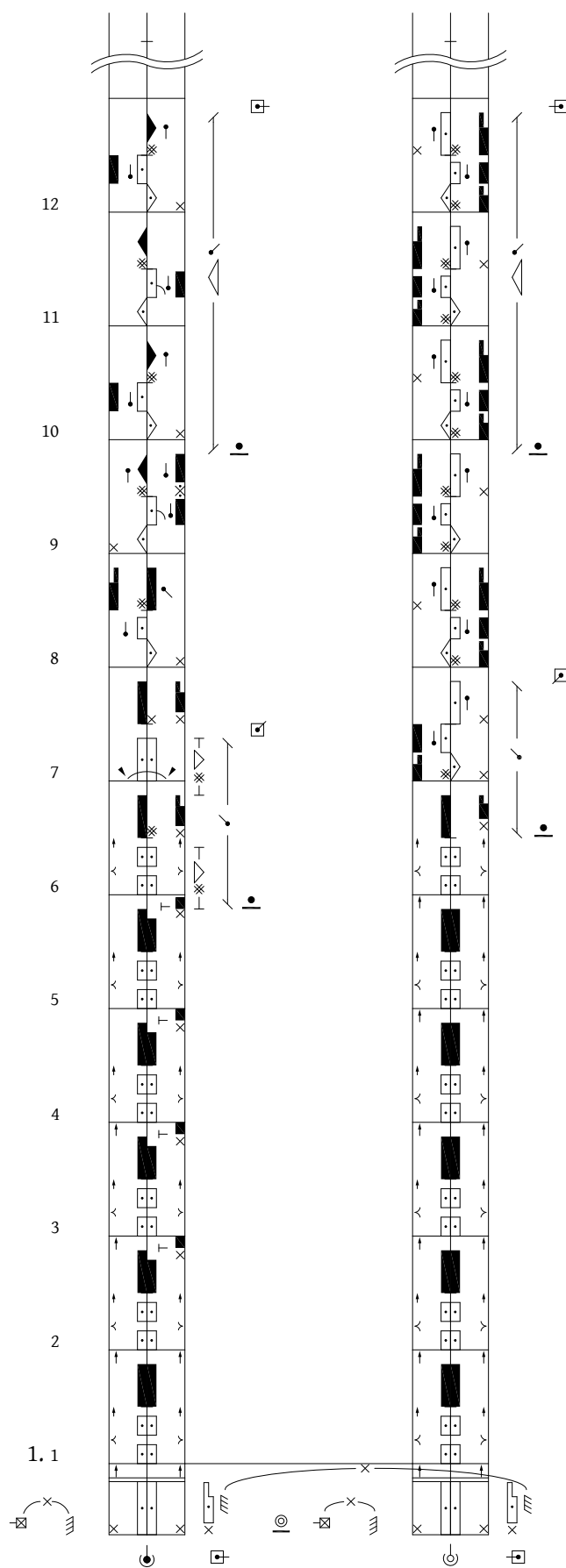
42.2



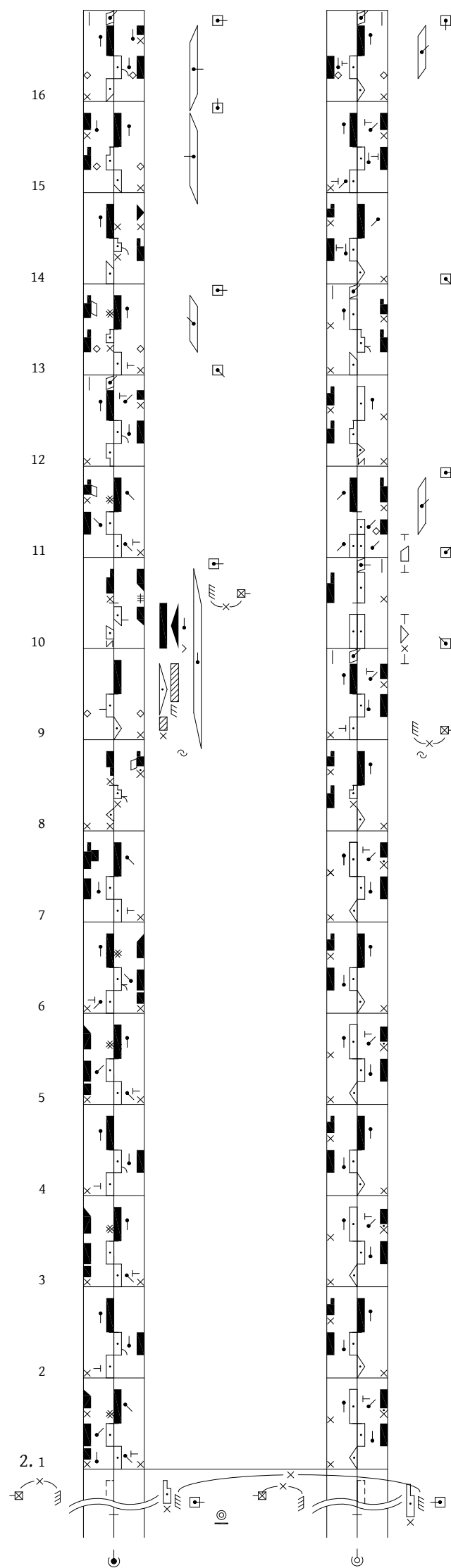
42.3



42.4



Ft.6.7a



Ft.6.7b

2. II:9

16:II

15

14

13

12

11

10

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

3. 1

Ft.6.7c

The image displays a musical score for a piece titled 'Ft.6.7c'. It is organized into two main systems, each consisting of multiple staves. The left system is labeled '2. II:9' and the right system is labeled '3. 1'. The staves are numbered 10 through 16. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'm' (mezzo). There are also some non-standard symbols, including 'x' and 'm' with arrows, which might represent specific performance techniques or editing marks. The score is presented in a clean, black-and-white format with a clear layout for each staff and system.

43. Kanásztánc – Pákoz (Fejér)

Táncolta	Gál Pál (1909)	Dancer
Zenészek	Perkátai zenekar (ismertette a 39. táncnál) Perkátai band (introduced in dance No. 39)	Musicians
Gyűjtők	Ásó István, Csapó Károly, Gelencsér Ferenc, Halmos István, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1973. április 24.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Olsvai Imre	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.819.4; Tit.1413; AP.10315a; Jkv.217; Mgt. 2833/10	Archive IDs

A táncról a perkátai Művelődési Házban készült hangosfilm, a táncot és a kísérő zenét szinkronban rögzítették. A felvétel kezdetén Gál Pál a földön 13 kereszt alakban elrendezett fél literes sörösüveg mögött állt. Az „üvegkeresztet” a partitúrában a 43.1 ábra szerint jelöltük. A táncos jobb válláról karikás ostor nyele lógott le, az ostor bőr szíját a jobb válltól a testén keresztben a bal csípőig tekerte.

A perkátai zenekar a kísérődallamot ötször játszotta el, mind az első, mind a második féldallamot megismételve. Az első strófában a második dallamrész kivételesen a 9-17. ütem ismétlésével játszotta. A további strófákban a dallam harmadik és negyedik sorának ismétlésekor a kottában jelölt módon a 18-25. ütemet adta elő. Dallamtípus: Paksa 74, „Megismerni a kanászt”. Esztam kísérőritmus alkalmaztak, a tempó $\text{♩} = 138-155$ között egyenletesen emelkedett.

Gál Pál változatosan variált lengető és háromlépés motívumokat táncolt, az üvegeket mindig napirányban haladva járta körbe vagy ugrotta át. Az első strófa végén (14. és 16. ütem) sajátos háromlépés motívumvariációt adott elő, a második nyolcadon a talajt nem csupán érintette, hanem az érintést egyben vibrató-szerűen kétszer kiforgatta. A mozdulat vibrató jellegére a 43.2 ábra bal oldali jelölésmódjával utaltunk, mozdulattartalmát az ábra jobb oldali lejegyzése mutatja.

A tánc egyik csúcspontjaként Gál Pál a negyedik strófa első felére az üvegkereszt átugrását és körüljárását körülforgásra váltotta. A tánc során mindvégig gondosan ügyelt arra, hogy az üvegeket ne döntse föl, még csak meg se érintse. A negyedik strófa második felében (19-20. ütem) kitekintett a zenészekre és kezével jelezte, hogy bevégezné a táncot. A zenekar azonban még eljátszotta a dallamot ötödször is, a strófa második féldallama alatt a táncos kezével ismét jelzett a zenészeknek. A strófa végeztével a zenekar lehúzta a dallamot, és a táncos leállt.

The sound film was shot in the Culture Center of Perkátai, the music was recorded simultaneously. At the beginning Pál Gál was standing behind 13 beer bottles arranged cross-shaped on the ground. In the score the “bottle cross” is represented as in Fig. 43.1. The dancer had a whip handle hanging from his right shoulder, the whip cord being wound round his chest from the right shoulder to the left hip.

The band of Perkátai played the tune five times, repeating both the first and the second periods. In strophe 1, they repeated measures 9-17 as the refrain. In the rest of the strophes, the third and fourth lines of the tune – measures 18-25 in the musical score – were repeated. Tune type: Paksa 74, “Megismerni a kanászt” [You can tell a swineheard]. The band used *esztam* accompaniment and steadily increased the tempo from $\text{♩} = 138$ to 155.

Pál Gál performed a rich variety of leg swinging and three-step motifs, circling round or springing over the bottles always clockwise. At the end of strophe 1 (in measures 14 and 16) he performed an original variation of the three-step motif, in the second ♩ the floor contact was decorated with a vibrato-like double outward rotation. The vibrato character of the movement is indicated in the dance score as on the left side of Fig. 43.2, while the content of the movement is shown on the right side of the figure.

As one of the high points of his dance, in the first half of strophe 4 Pál Gál changed springing over the bottles while circling around the cross into continuous turning on a circular path while entering into each interspace of the bottle cross. He took care throughout the dance not to knock down or even touch a bottle. In the second half of strophe 4 (measures 19-20) he looked at the musicians and indicated with his hand that he would stop. The band, however, played the tune for the fifth time. The dancer signalled to the musicians again during the second period. At the end of the strophe the band played a cadential gesture and stopped, and so did the dancer.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.1081; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.1081; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 201–205.

$\text{♩} = 138 - 155$

1 2 3 4

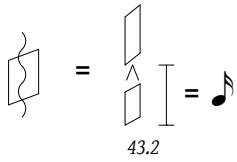
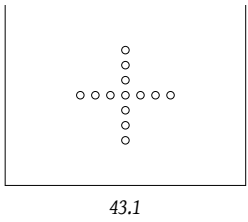
5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17

18 19 20 21

22 23 24 25



43.3



43.4



43.5



43.6

8: ||

7

6

5

4

3

2

||: 1

8

7

6

5

4

3

2

1.1

A

B C
A D

17: ||

16

15

14

13

12

11

10

||: 9

17

16

15

14

13

12

11

10

1. 9

B

8: ||

7

6

5

4

3

2

||: 1

8

7

6

5

4

3

2

2. 1

D

25

24

23

22

21

20

19

18

17

16

15

14

13

12

11

10

2. 9

A

3.1

2

3

4

5

6

7

8

||:1

2

3

4

5

6

7

8

8:||

3.1

2

3

4

5

6

7

8

8:||

3.9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

4.1

2

3

4

5

6

7

8

||:1

2

3

4

5

6

7

8

8:||

4.1

2

3

4

5

6

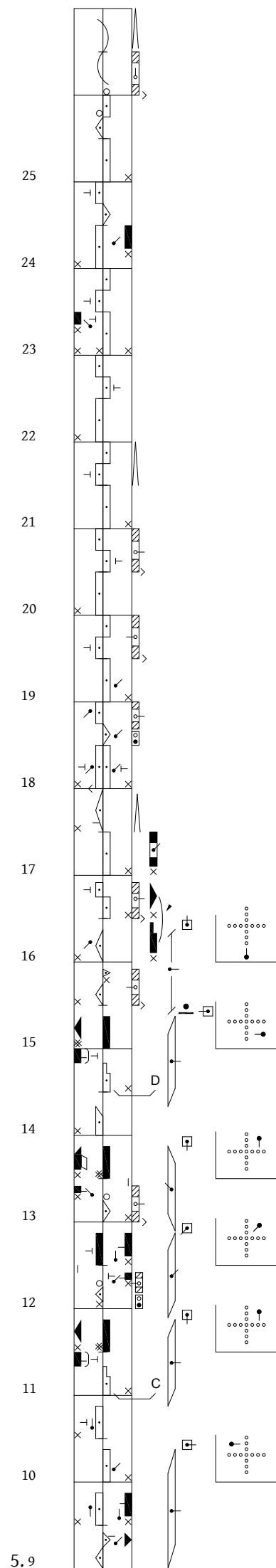
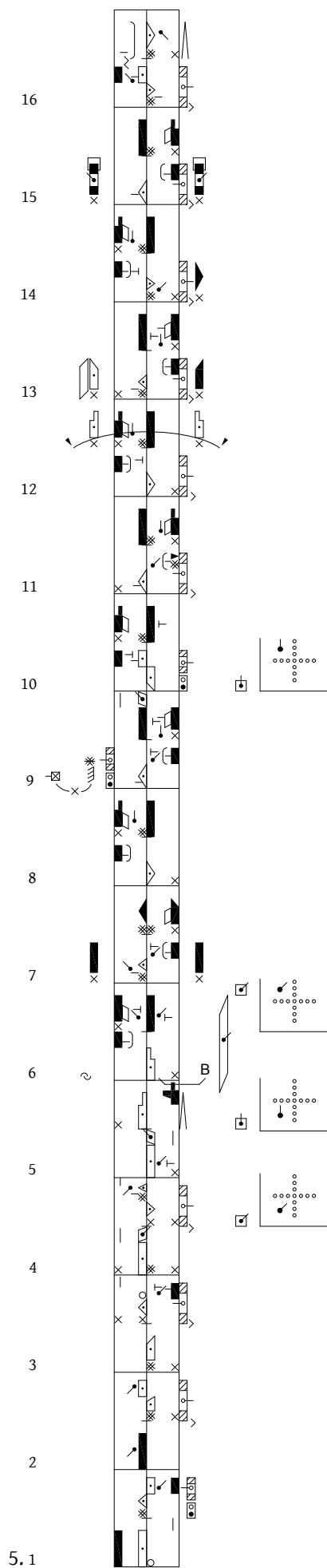
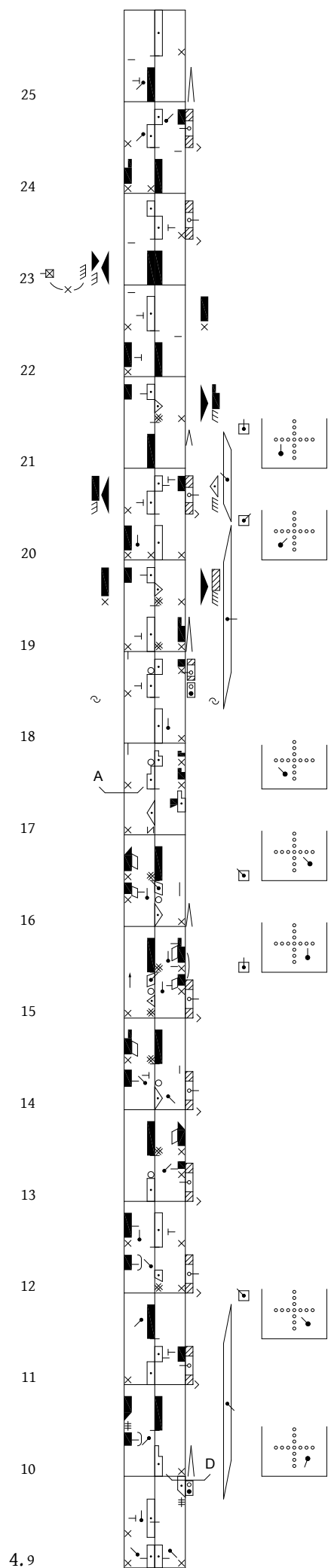
7

8

8:||

Diagram 1: A vertical sequence of 25 measures. Measures 1-8 are grouped under '3.1'. Measures 9-16 are grouped under '3.9'. Measures 17-25 are grouped under '3.9'. The sequence includes various musical notations: eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also small square boxes with dots and arrows, and larger rectangular boxes with dots and arrows. Labels A, B, C, and D are placed at specific measures: A at 8, B at 18, C at 22, and D at 24.

Diagram 2: A vertical sequence of 25 measures. Measures 1-8 are grouped under '4.1'. Measures 9-16 are grouped under '4.1'. Measures 17-25 are grouped under '4.1'. The sequence includes various musical notations: eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also small square boxes with dots and arrows, and larger rectangular boxes with dots and arrows. Labels A, B, C, and D are placed at specific measures: A at 8, B at 18, C at 22, and D at 24.



44. „Kanászos” – Alap (Fejér)

Kanásztánc • Kanásztánc

Táncolta	Fekti József (1902)	Dancer
Zenészek	Kuti Ferenc primás/leading violinist (1927), Nyári Dezső kontrás/kontra player (1932)	Musicians
Gyűjtők	Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1958. április 20.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János (javítások/corrections: Kovács Henrik)	Dance notator
Zenei lejegyző	Halmos István	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.389.7; Tit.1409; AP5484b; Jkv.4860; Mgt.4860A51	Archive IDs

Fekti József kanásztáncát az alapi iskola udvarán vették némafilmre. A tánc kezdetekor a földön egymáson keresztben elhelyezett két bot mellett, a kép jobb oldalán álló táncos a háta mögött bal kézzel a jobb csuklóját fogta, a jobb kezében pedig pálcát tartott. A 44.1 és 44.2 képek szerint a botoktól balra állt a hegedűsből és kontrásból álló kísérezzenekar.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel nem készült. A dallamot Martin György a gyűjtés napján utólag rögzítette, a felvett zenei folyamat a táncnál egy strófával rövidebb. Dallamtípus: Paksa 33, „Csóri kanász, mit főztél”. A két zenész a dallamot ♩ = 120-as tempóban esztam kísérettel játszott, a végén lehúzással. A tánc zenei szinkronját a filmen az első strófa felétől nyolc ütemeként megjelenő beütések alapján lehetett megállapítani.

Fekti József a földön keresztbe rakott botok körül vagy fölött lengető és bokázó motívumok ♩ ♩ és ♩ ♩ variációit adta elő. A második strófa 3. ütemében véletlenül rálépett az egyik botra, mely a helyéről elmozdult. A botkeresztet a strófa végén a két bokázó alatt a jobb kezében tartott pálcájával igazította helyre. A felvétel a harmadik strófa 15. ütemében megszakadt.

The silent film of József Fekti's *kanásztánc* was shot in the courtyard of the Alap school. When the footage started on the right side of the picture the dancer stood next to a cross of two sticks on the floor, grasping his right wrist with his left hand behind his back and holding a switch in his right hand. As it can be seen in Fig. 44.1 and 44.2 the accompanying fiddler and *kontra* player were visible left of the crossed sticks.

The sound was not recorded parallel with the dance. The tune was taped later, on the day of the fieldwork by György Martin. The audio recording is a strophe shorter than the dance. Tune type: Paksa 33, “Csóri kanász, mit főztél” [Poor swineherd, what have you cooked]. The tune was played in ♩ = 120 tempo with *esztam* accompaniment and a cadential gesture at the end. The synchrony of music and dance is obvious from the hand markers appearing every eight measures in the film from half of the first strophe.

Around and above the crossed sticks József Fekti performed variations of leg swinging and heel clicking motifs in ♩ ♩ or ♩ ♩ rhythm. In measure 3 of strophe 2 he accidentally stepped on a stick and displaced it. At the end of the strophe he set it back to its original position with the switch in his right hand while performing two heel clicking motifs. The film recording was cut off in measure 15 of the third strophe.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.426; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.426; Ágoston Lányi) was published in:

- Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 198.
Dömötör Tekla főszerk. (1990): *Magyar néprajz VI*. Akadémiai, 464-465.
Pesovár Ernő [1994]: *Táncagyományunk történeti rétegei*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 60-61. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]
Felföldi László – Pesovár Ernő szerk. (1997): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncagyománya*. Planétás, 288-289.
Pesovár Ernő (2003): *Táncagyományunk történeti rétegei – A magyar néptánc története*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 98-99. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]
Majoros Róbert szerk. (2008): *Mezőföld – Alap*. Alba Regia Táncgyesület, 72.

♩ = 120

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

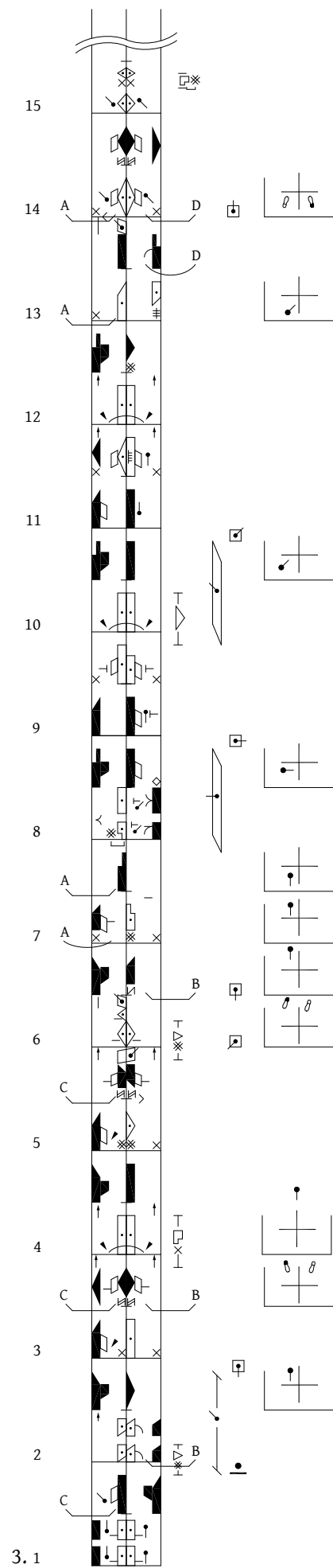
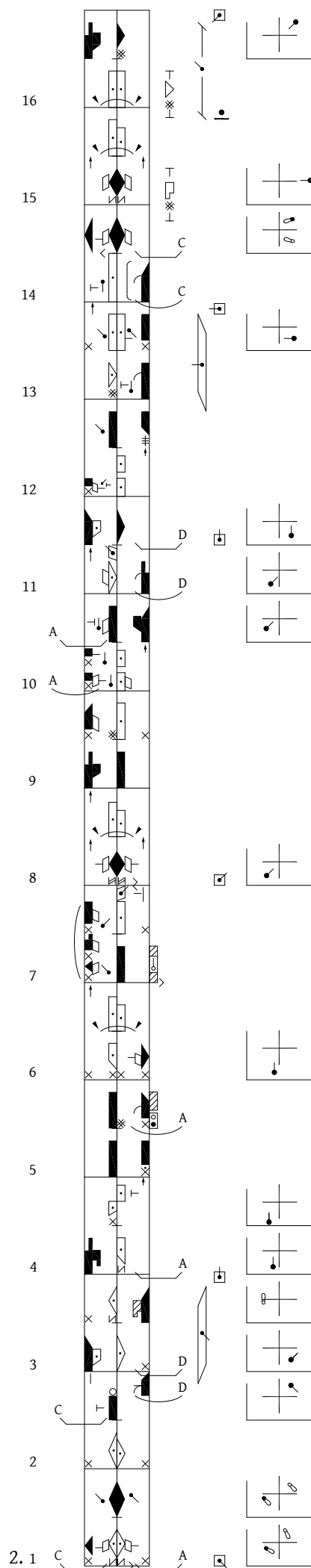
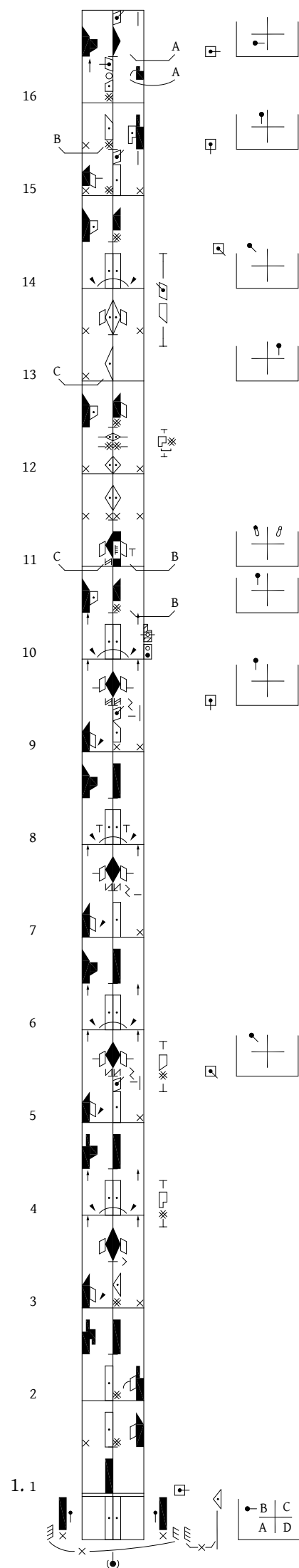
simile



44.1



44.2



45. „Üvegcsárdás” – Alap (Fejér)

Kanásztánc, üvegestánc • Kanásztánc, bottle dance

Táncolta	Molnár Györgyné Lengyel Julianna (1905), Garbach Györgyné Vámosi Julianna (1896)	Dancers
Zenészek	Kuti Ferenc primás/leading violinist (1927), Nyári Dezső kontrás/kontra player (1932)	Musicians
Gyűjtők	Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1958. április 20.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.389.22a; Tit.1412; AP.5484g; Jkv.4860A; Mgt.4860A56	Archive IDs

Az üvegcsárdást az alapi iskola udvarán rögzítették némafilmre. A tánc kezdetekor Molnár Györgyné és Garbach Györgyné megközelítőleg három lépés távolságra egymással szemben állt, közöttük a földön borosüveg, a kép bal oldalán a két zenész is látszik. A relatív „1”-es teret az egyszerűbb ábrázolhatóság, egyben az érthetőség érdekében úgy állapítottuk meg, hogy az egymással szemben álló táncosok kiinduló helyzetükben a „3”-as és a „7”-es térben állnak, nem pedig a kamera = „1”-es tér konvenciót követve a 45.1 kép helyzete szerinti, nehezen megfogalmazható köztes térben.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel nem készült, a gyűjtők a dallamot utólag rögzítették. A két zenész a környéken általánosan ismert, üveges tánchoz használt, idegen eredetű kísérodallamot („Rezgő nótá”) ♩ = 116-os tempóban játszotta. A kíséret ritmus nyolcadoló-staccato: | ♩ ♩ |. A tánc zenei szinkronja a filmen látható zenészek játéka, valamint a beütések alapján állapítható meg.

A két nő az első strófa első sorára nyolcadolós lépésekkel egymással szemben helyben táncolt, majd az első sor ismétlése alatt jobbra másfelet forogva helyet cserélt. Az ismétlés nyolc üteme alatt azonban a nyolcadolós lépések (esetenként apró ugrások) egyenletes ritmusából kiestek és kissé lemaradnak a kísérő zene löktetéséhez képest (a ritmikailag illeszkedő harminckettő helyett csak harmincszor váltottak támasztékot). A lejegyzésben azonban nem a ritmustévesztést jelöltük, hanem táncukat az első strófa első sor ismétlésének hetedik ütemében két nyolcadolós támasztékváltó fázissal egészítettük ki. A kiegészítés helyénél a vonalrendszert szaggatott vonallal húztuk meg.

Az első strófa második sorának eljátszása alatt megint egymással szemben, helyben táncoltak, majd a második sor ismétlésére másfelet jobbra forogva ismét helyet cseréltek, és így visszatértek kiindulási helyükre. A második strófa 2. üteme után a felvétel megszakadt, majd ugyanennek a táncnak még négy üteme a filmen újra feltűnik. A táncot csak a felvétel megszakadásáig közöljük.

Feltételezhető, hogy más esetben a viszonylag gyors, de mégis egyszerű lépésekből álló táncot fejre helyezett üveggel járták.

A lejegyzés korábbi változata a ritmustévesztést figyelmen kívül hagyta, szinkronja eltért az itt közreadott notáció zenei szinkronjától.

The *üvegcsárdás* was shot in the courtyard of the Alap school. When the dance started Mrs György Molnár and Mrs György Garbach stood about three steps apart facing each other, with a wine bottle between them on the floor. The two musicians accompanying them can be seen in the footage as well to the left side of the picture. To make notation simpler and easier to comprehend, we transposed relative space “1” and presented the dancers as standing in spaces “3” and “7” instead of an intermediate space of Fig. 43.1 difficult to express, which would have resulted from adopting the convention of camera = space “1”.

No music was recorded parallel with the film, the tune was taped later. The two musicians played the regionally well-known tune of foreign origin (“Rezgő nótá” [Quivering song]) used for the *üvegcsárdás* at ♩ = 116 tempo. The accompanying rhythm consists of staccato quavers | ♩ ♩ |. The music can be synchronized to the dance on the basis of observing the musicians’ play and the hand markers.

The two dancers facing each other danced quaver steps on the spot during the first line of strophe 1, then changed places making one and a half turns to the right during the repetition of the line. While the eight measures were being repeated, however, they failed to keep their quaver steps (and tiny springs) in rhythm with the music and lagged a bit behind (they only changed support thirty times instead of the musically correct thirty-two). In the notation we did not mark the rhythmic mistake but extended their dance with two supports in quaver rhythm in measure 7 of the repeated first line. The staves are dotted in this section.

During the second line of the first strophe the women danced again on the spot, facing each other and when this line was being repeated, they made another one and a half turns to the right and changed places, returning to the starting position. After measure 2 of strophe 2 the footage is interrupted, but another four measures of the same dance can still be seen in the film. The score only presents the dance until the interruption.

It can be presumed that the dance consisting of merely simple though comparatively fast steps was performed with bottles placed on the head.

The earlier notation of the dance ignored the rhythmic mistake and its musical synchrony was also different from the one introduced here.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.429; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.429; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ferenc (1960): *Fejér megyei népi táncok I.* István Király Múzeum, 135–136.

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor.* ANTT – Fejér megyei Múvelődési Központ, 208–210.

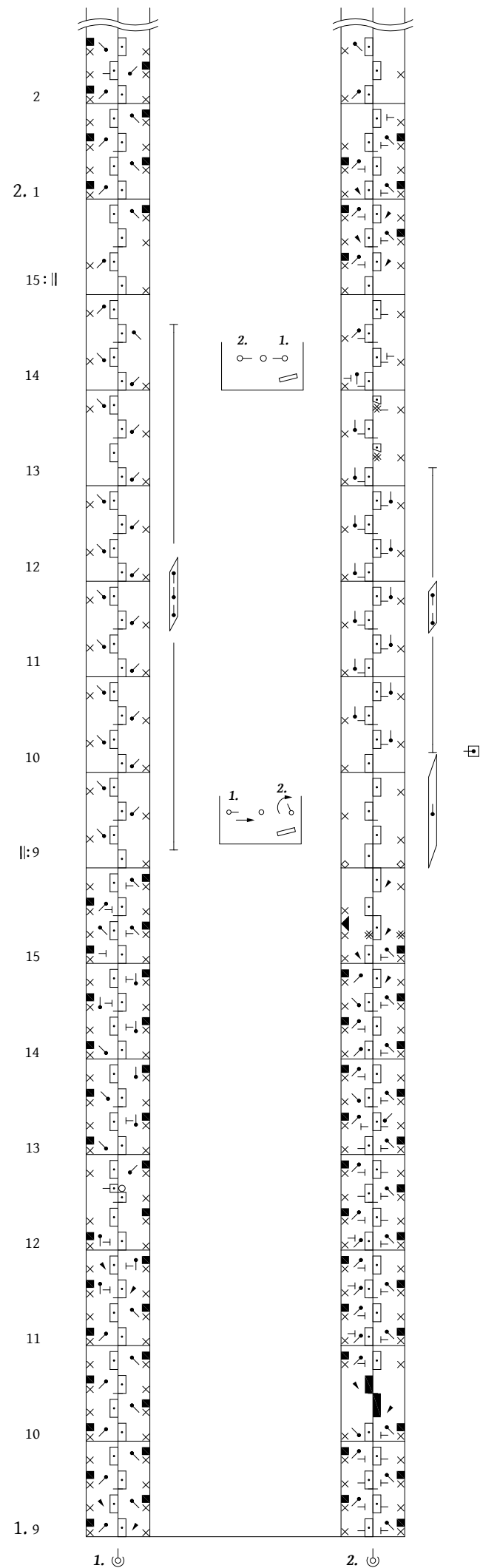
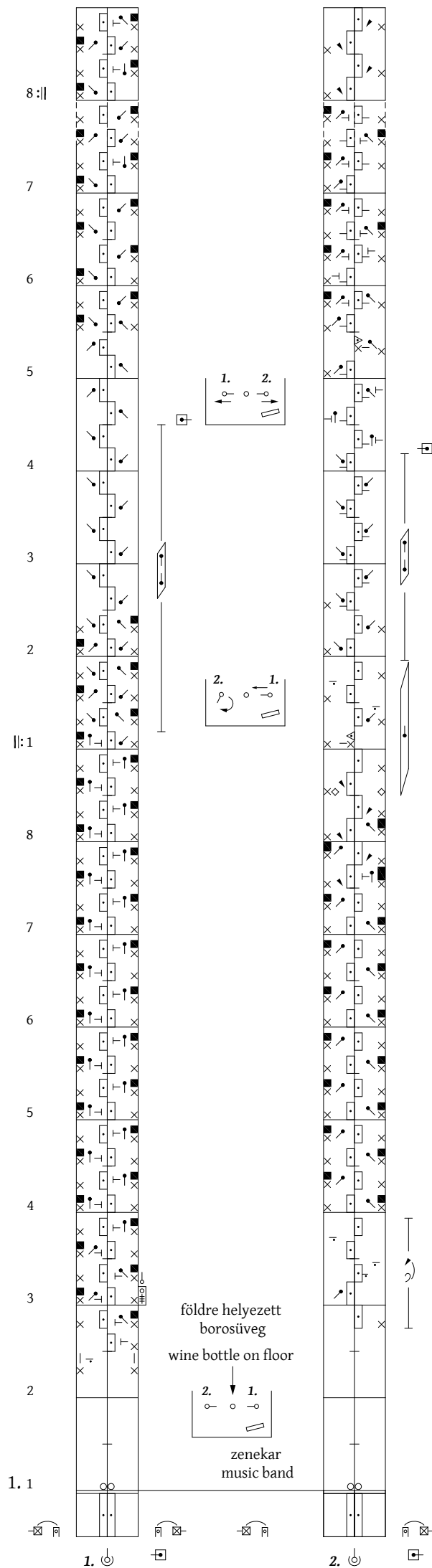
Majoros Róbert szerk. (2008): *Mezőföld – Alap.* Alba Regia Táncgyűlés, 74–76.



45.1



45.2



46. „Ugrós” – Alap (Fejér)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta	Ulicza János (1898), Ulicza Jánosné Bernáth Rozália (1906)	Dancers
Zenészek	Kuti Ferenc primás/leading violinist (1927), Nyári Dezső kontrás/kontra player (1932)	Musicians
Gyűjtők	Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1958. április 20.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János (javítások/corrections: Kovács Henrik)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.389.13c; Tit.1410; AP.5484c; Jkv.4860; Mgt.4860A52	Archive IDs

Ulicza János és felesége páros ugrósát az alapi iskola udvarán vették némafilmre. A kamera csak a táncosok lábát rögzítette, a felvételen felsőtestük nem látható. A filmfelvétel az első strófa negyedik ütemében, de a tánckezdés előtt indult, a pár egymással szemben jobb kéz keresztkezfogással állt.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel nem készült, a dallamot a gyűjtők később rögzítették. Dallamtípus: Paksa 20, „Béres vagyok, béres”, tempója ♩ = 120-126. A tánc zenei szinkronját a filmen a második strófától megjelenő beütések szerint határoztuk meg, a szinkron megegyezik a korábbi táncközlések szinkronjával.

A táncosok helyben táncoltak, egymással szembeni viszonyukat és a keresztkezfogást a tánc során végig megtartották. A férfi ♩ ♩ ritmusú lengető és ♩ ♩ ritmusú sarkazó motívumok variációit adta elő, a nő a férfinhoz általában illeszkedve ugyancsak ♩ ♩ ritmusú lengető és ♩ ♩ ritmusú háromlépés-szerű motívumokat táncolt. A felvétel a táncfolyamat harmadik strófa második felének ismétlése után a film kifutása miatt megszakadt.

Az itt közölt notáció a korábban publikált lejegyzéstől plasztikai és ritmikai tekintetben számos helyen eltér.

The silent film of the couple *ugrós* danced by János Ulicza and his wife was shot in the courtyard of the Alap school. The camera focused on the dancers' legs, so their upper body is out of sight. The footage begins in measure 4 of the first strophe, before the beginning of the dance. The couple stood facing each other with right hand – right hand hold.

No sound recording was made during filming, the tune was taped later. Tune type: Paksa 20, “Béres vagyok, béres” [I’m a farmhand, farmhand]. The tempo was ♩ = 120-126. The synchrony of the music was determined by the hand markers appearing in the film from the second strophe and is identical with synchrony in the previous publications of the dance.

The couple danced on the spot, retaining their relation facing each other and the crossed hand hold throughout the dance. The man performed variations of leg swinging motifs of ♩ ♩ and heel contacting motifs of ♩ ♩ rhythm, the woman adjusting to the movements of the man also performed leg swinging motifs of ♩ ♩ and three-step motifs of ♩ ♩ rhythm. After the repeated second period of strophe 3 the dance is interrupted as the film ran out.

The notation presented here differs at several points spatially and rhythmically from the earlier published notations.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.427; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.427; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ferenc (1960): *Fejér megyei népi táncok I.* István Király Múzeum, 133.

Pesovár Ernő – Lányi Ágoston (1974): *A magyar nép táncművészete.* Népművelési Propaganda Iroda, 80–81.

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor.* ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 243.

Majoros Róbert szerk. (2008): *Mezőföld – Alap.* Alba Regia Táncgyesület, 83.

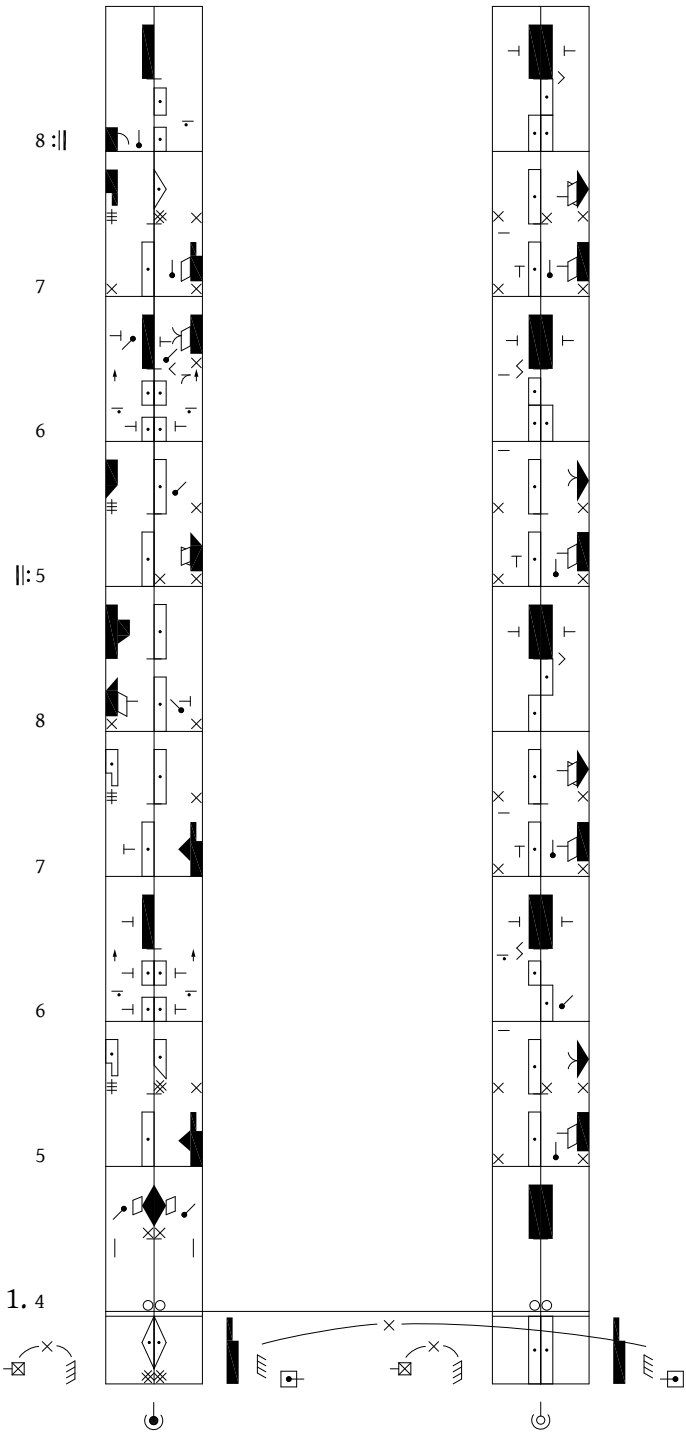




46.1



46.2



8 :||

7

6

||: 5

8

7

6

5

4

3

2

2. 1

8 :||

7

6

||: 5

8

7

6

5

4

3

2

3. 1

47. „Ugrós” – Alap (Fejér)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta	Fekti József (1902), Fekti Józsefné Egyed Julianna (1905)	Dancers
Zenészek	Kuti Ferenc primás/leading violinist (1927), Nyári Dezső kontrás/kontra player (1932)	Musicians
Gyűjtők	Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1958. április 20.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.389.14c; Tit.1411; Jkv.4860; Mgt.4860A54	Archive IDs

A 46. tánc helyszínéhez hasonlóan, Fekti József és felesége páros ugrósáról is az alapi iskola udvarán készítették néma filmfelvételt. A kamera most is csak a táncosok lábát rögzítette, a képen a felsőtest nem látható. A felvétel kezdetekor a pár egymással szemben állt, fogásmódjuk nem látszik, azonban táncuk alkalmával róluk készített 47.1 jelzetű fotó szerint egymás kezét keresztkézfogással fogták meg.

A táncsal egyidejűleg hangfelvétel nem készült, a dallamot a filmfelvételt követően rögzítették magnetofonszalagra. A hangfelvételen a kísérődallamot a két zenész $\text{♩} = 126$ tempóban kétszer játszotta el, egyszer ismétléssel, egyszer ismétlés nélkül. A dallam a „Három bokor ribizli” szövegkezdetű népies műdal hangszeres változata. A tánc és a zene szinkronja a kísérőzene sorszerkezetének megfelelő beütések alapján állapítható meg. A beütések szerint a filmen látható részekben a dallamot kétszer, ismétléssel játszották.

A táncosok egymással szembeni viszonyukat és a keresztkézfogást megtartva az első strófa 9-14. üteme alatt igen keveset jobbra keringtek, majd táncukban térbeli irányultságukat már nem változtatták. A férfi a $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ vagy $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ritmusú lengető és bokázó motívumok számos változatát, a nő egy $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ritmusú összetett motívum kisebb variációit adta elő. A felvétel a második strófa végénél a film kifutása miatt megszakadt.

Similarly to dance No. 46, the couple *ugrós* of József Fekti and his wife was filmed without sound in the courtyard of the Alap school. The camera only focused on the dancers' legs, without showing the upper body. As the footage started the couple stood facing each other. Their handhold is not seen but there is a photo, reproduced in Fig. 47.1 taken during the dance in which they are seen with crossed hand hold.

No sound recording was made during filming, the tune was taped later on the spot. Two musicians played the dance tune at $\text{♩} = 126$ tempo twice, once with and once without repetition. The tune is the instrumental variant of the popular art song “Három bokor ribizli” [Three bushes of red currants]. The synchrony of dance and music can be defined from the hand markers corresponding to the line structure of the music. The hand markers indicate, that the tune was performed twice with repeating the second period.

Maintaining their position facing each other and the crossed hand hold, the dancers circled a very small amount to the right during measures 9-14 of strophe 1. After that, they did not change their space during dancing. The man performed a great variety of leg swinging and heel clicking motifs of $\text{♩} \text{ ♩}$ or $\text{♩} \text{ ♩}$ rhythm, the woman danced smaller variants of a compound motive with $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ rhythm. The run-out of the film interrupted the recording at the end of strophe 2 of the dance.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.428; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.428; Ágoston Lányi) was published in:

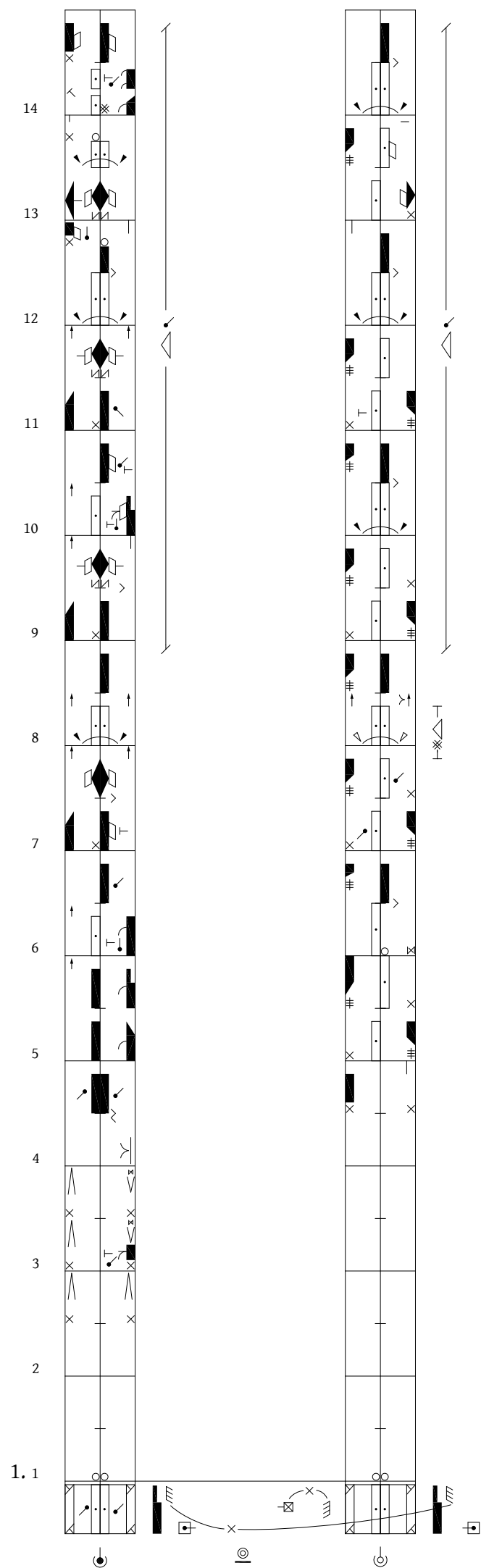
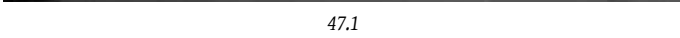
Pesovár Ferenc (1960): *Fejér megyei népi táncok I.* István Király Múzeum, 134.

Pesovár Ernő – Lányi Ágoston (1974): *A magyar nép táncművészete.* Népművelési Propaganda Iroda, 82–83.

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor.* ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 244–245.

Majoros Róbert szerk. (2008): *Mezőföld – Alap.* Alba Regia Táncgyesület, 89.





8

7

6

5

4

3

2

2. 1

14 :||

13

12

11

10

1. ||:9

14 :||

13

12

11

10

||:9

14

13

12

11

10

2. 9

48. „Sudridrom” – Perkáta (Fejér)

Kendőstánc • Handkerchief dance

Táncolta	Szakács József (1908), Krajn József (1906)	Dancers
Zenészek	Perkáta zenekar (ismertette a 39. táncnál)	Musicians
Gyűjtők	Perkáta band (introduced in dance No. 39)	Researchers
	Ásó István, Csapó Károly, Gelencsér Ferenc,	
	Halmos István, Martin György, Pálffy Gyula,	
	Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál	
A gyűjtés időpontja	1973. április 24.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston	Dance notator
Zenei lejegyző	Kneifel Imre	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.819.13; Tit.1082; AP.10316g; Jkv.217; Mgt.2834/9	Archive IDs

A zsebkendővel járt táncról a perkáta Művelődési Házban készítettek hangosfilmet, a táncot és a kísérő zenét szinkronban rögzítették. Ügyességét Szakács József (a partitúrában 1. táncos) és Krajn József (2. táncos) tette próbára.

A tizenegy ütemes, heteropódikus dallam első fele tripódikus, ereszkedő dallamvonalú, második fele igen eltérő jellegű, ötütemes motivikus zenei sorból áll. A felvételen a zenekar a dallamot tizenkétszer játszotta el. Kilenc strófa alatt ♩ = 116-126 tempóban, a 10. strófa elején a tempó hirtelen megugrott ♩ = 160-ra, majd tovább gyorsult ♩ = 184-ig. A gyorsítás egyre nehezítette a tánc hibátlan előadását.

A tánc nagy terpeszállásban, előre döntött törzsszel a zsebkendő támasztólábak alatti, egyenletesen ♩ -es ritmusú, egyik kézből a másikba adogatásából állt (48.1 fotó), az adogatást a táncosok a zenei sorok záró ütemén felegyenesezéssel és a kendő felmutatásával szakították meg (48.2 fotó). Dallamstrófánként ugyanazt a motívumsort kellett előadni.

A tánc a második dallamstrófa kezdetével indult. Szakács József a tíz strófányi táncból az ügyesség megkövetelte hibátlan kendőfelmutatást csak a 2., 6-8. és a 10. strófa alatt tudta előadni. A lejegyzés a második strófára járt, hibátlan előadását mutatja be. A kilencedik strófa alatt a zenekar felé fordult és feltehetőleg tempóváltásra kérte a zenészeket, mert a 10. strófa tempója erősen megemelkedett az előzőekhez képest. A tizenegyedik strófa végén kiállt a táncból, a zenekar még egyszer végigjátszotta, majd lehúzta a dallamot.

Krajn Józsefnek a tempó mindvégig gyors volt, a zenét követő láb alatti adogatást és a zenei sorok végéhez illeszkedő kendőfelmutatást nem tudta végrehajtani. Az ötödik strófa végétől a nyolcadik strófa végéig nem hajolt le a láb alatti adogatáshoz, hanem – miként a 48.3 fotón látható – váltakozva felemelt lábai alatt adta át a kendőt egyik kezéből a másikba. A tizenegyedik strófa után Szakács Józseffel együtt elhagyta a táncteret.

The dance with handkerchiefs was recorded on sound film in the Culture Centre of Perkáta, the music also being recorded simultaneously. József Szakács (marked 1 in the score) and József Krajn (marked 2) made a display of their skills.

The first half of the 11-measure, heteropodic tune is tetrapodic with a descending melody line, while the second half consists of a characteristically different five-measure motivic period. In the recording the band played the tune twelve times; nine strophes were performed at a pace of ♩ = 116-126, then the tempo jumped straight to a fast ♩ = 160 at the beginning of strophe 10 and further increased up to ♩ = 184. Acceleration made it more and more difficult to perform the dance flawlessly.

As shown in photo 48.1, the dancers stood in a wide straddle position, with the upper body leaning forward, and passed the handkerchief from one hand to the other beneath the straddled supporting legs in an even ♩ rhythm. They interrupted the passage of the handkerchief in the closing measure of each musical line by straightening and showing up the kerchief (photo 48.2). They performed this sequence of motifs to every strophe.

The dance began to strophe 2. József Szakács managed to perform the sequence without mistakes only in strophes 2, 6-8 and 10, the score reproduces József Szakács's perfect dance to strophe 2. During strophe 9 he turned to the band and presumably asked the musicians to change tempo, since the tempo of strophe 10 was raised sharply. At the end of strophe 11 József Szakács left the dance, the band played the tune once more and ended with a cadential gesture.

József Krajn found the tempo too fast throughout, failing to follow the music with passing the handkerchief under his legs and showing it up at the end of musical lines. From the end of strophe 5 to the end of strophe 8 he did not bend to pass the kerchief beneath his straddled legs but shifted it from one hand into the other under his alternately lifted legs, as shown in photo 48.3. After strophe 11 he also left the field with József Szakács.

Korábbi közlés:

The dance score was formerly published in:

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 214.

$\text{♩} = 116 - 126, 160 - 184$

1 2 3

4 5 6

7 8 9 10 11

simile



48.1



48.2



48.3

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

49. „Kecskekeresés” – Perkáta (Fejér megye)

Kettes ugrós • Duo ugrós

Táncolta	Szakács József (1908), Krajn József (1906)	Dancers
Zenészek	Perkáta zenekar (ismertette a 39. táncnál)	Musicians
Gyűjtők	Perkáta band (introduced in dance No. 39) Ásó István, Csapó Károly, Gelencsér Ferenc, Halmos István, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1973. április 24.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János (javítások/corrections: Kovács Henrik)	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrinecz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.819.10; Tit.1414; AP.10316d; Jkv.217; Mgt.2834/6	Archive IDs

Az elveszett kecskéjétsíratópásztor dramatikus-pantomimikus táncáról a perkáta Művelődési Házban készített hangos-filmet. A siratást imitáló lassú, és megtalálásának öröme miatt járt gyors tánc két összefüggő tételét a felvételen a táncosok kétszer adták elő. Itt a második ciklus gyors részét, az örömteli megtalálás táncát közöljük. A pantomimikus siratás alatt Szakács József (1. jelű táncos) és Krajn József (2. jelű táncos) a 49.1 jelzetű fotó szerint összekapaszkodva és jobbra-balra hajlongva siratást imitáltak. A zenei gyors rész kezdetén a fogást elengedve külön táncba kezdtek. A táncot a gyors dal- lam kezdetétől közöljük.

A zenekar a dallamot ♩ = 132 – 150 tempóban, fokozatosan gyorsítva háromszor muzsikálta el úgy, hogy a dallam első felét az első és a harmadik strófában megismételte. A dallam a Paksa 56 típusba sorolható (Pittyedaré [Rókatánc, Nógrádi verbunk]), de ebben az előadásban az első két sor a Tyukodi nóta változata. Ritmuskísérete esztam.

A főleg hátravágó, háromlépés, valamint tapsos-csapásoló motívumokból álló tánc közben a táncosok többször egymáshoz közeledtek, majd egymástól távolodtak. A harmadik strófa második sora alatta Szakács József – mintegy az újabb siratásra készülve – intett Krajn Józsefnek, mellé táncolva a tánc tér közepére invitálta, jobb kezével jelzett a zenészeknek is. A dallam végeztével azonban a zenét lehúzták, a táncosok pedig elhagyták a tánc teret.

The sound film of the shepherd's dramatic-pantomimic dance was shot in the Culture Centre of Perkáta. The two connected movements of a slow dance imitating mourning for the lost goat and a fast dance danced upon finding it were performed by the dancers twice. Here, the fast movement of the rejoicing shepherd upon finding the goat in the second cycle is presented. As the photo in Fig. 49.1 reveals, during the slow lamenting part József Szakács (dancer 1) and József Krajn (dancer 2) leant towards each other, Szakács holding Krajn at the back of his head, the latter grabbing Szakács's shoulder and bending right and left they imitated lamentation. At the beginning of the fast movement they released hold and began dancing separately. The notation of the dance begins at this point.

The band played the tune three times in an accelerating tempo ♩ = 132 – 150, repeating the first period of strophes 1 and 3. The tune belongs to Paksa 56, Pittyedaré [Rókatánc (Fox dance), Nógrád verbunk], but in their performance the first two lines are variants of the Tyukodi tune. They accompanied the tune in *esztam* rhythm.

During their dance consisting mainly of back slashing, three-step, and clapping - boot hitting motifs the two dancers moved towards and away from each other several times. During line two of strophe 3 József Szakács signalled to József Krajn and dancing up to him he invited him to the middle of the dance field, then – as if preparing for a new lamenting movement – he signalled to the musicians with his right hand. At the end of the tune, however, the band played a cadential gesture and stopped, and the dancers left the field.

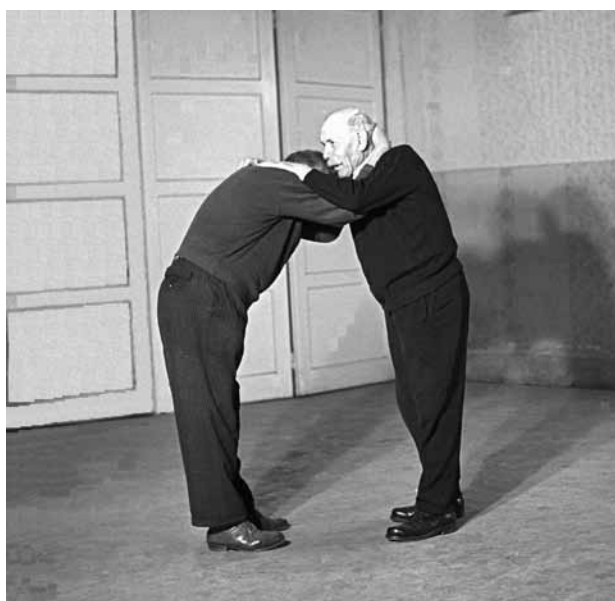
A lejegyzés korábbi változata (Tit.919; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.919; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 223-225.

Dömötör Tekla főszerk. (1990): *Magyar néprajz VI*. Akadémiai, 460-463.

Felföldi László – Pesovár Ernő szerk. (1997): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncagyománya*. Planétás, 284-287.



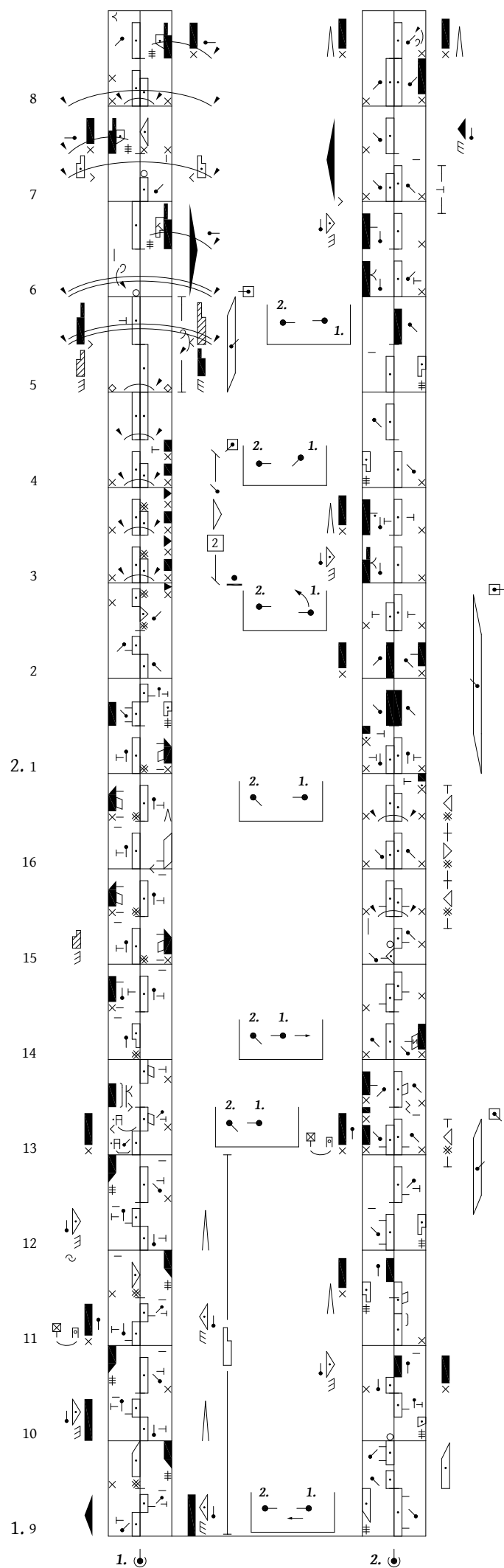
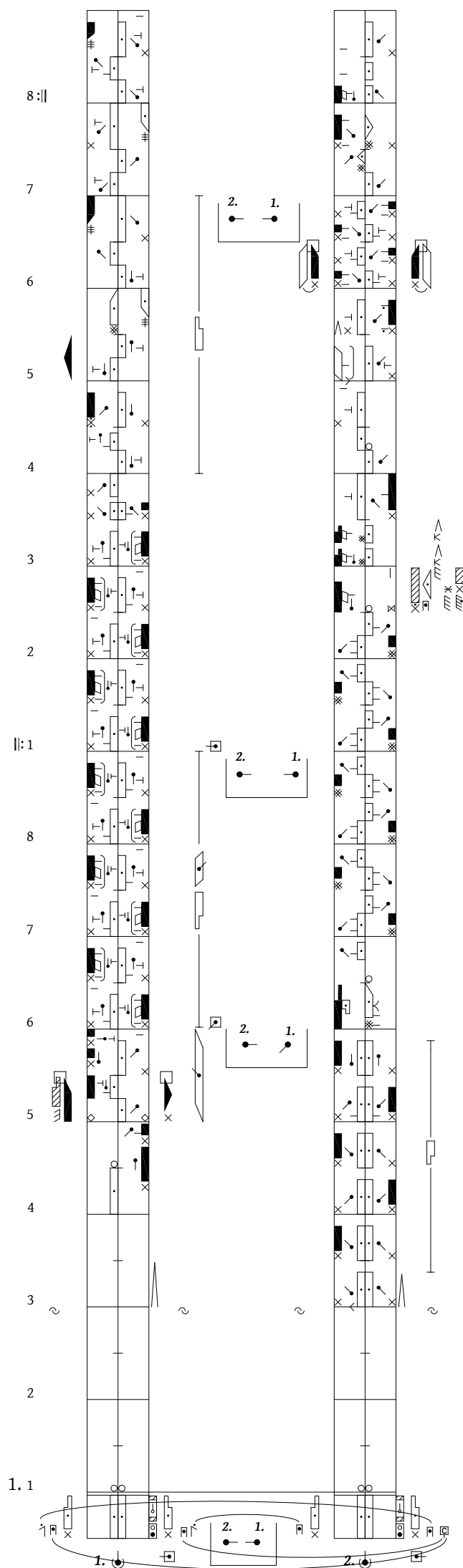
49.1

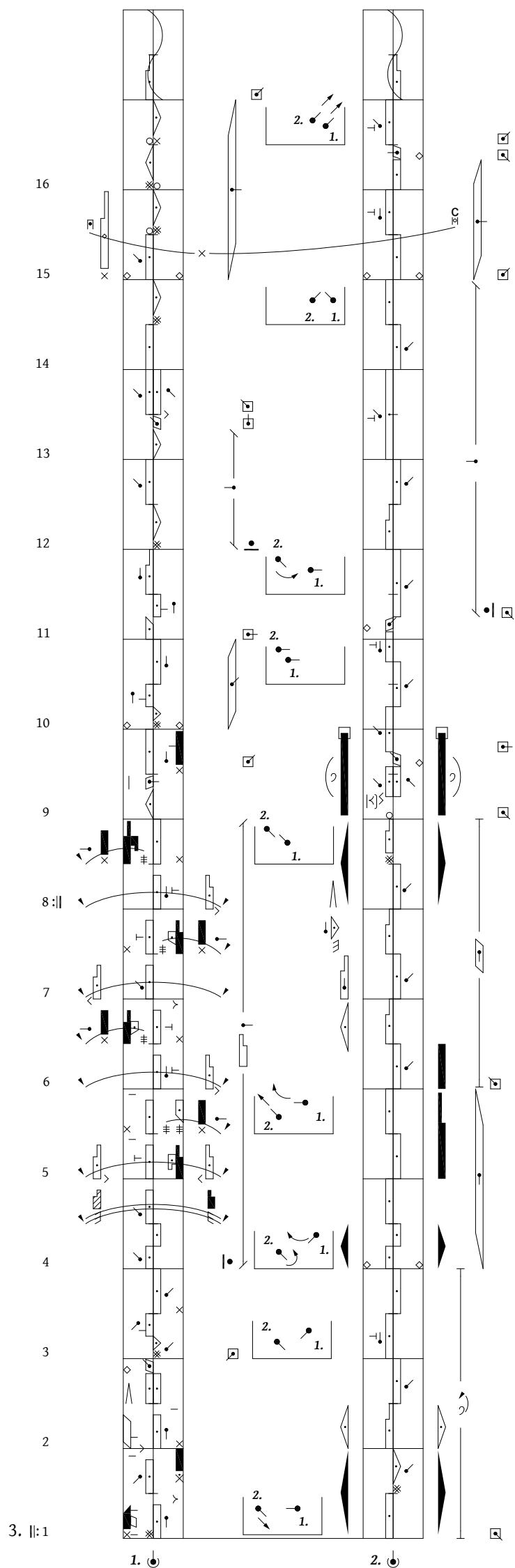
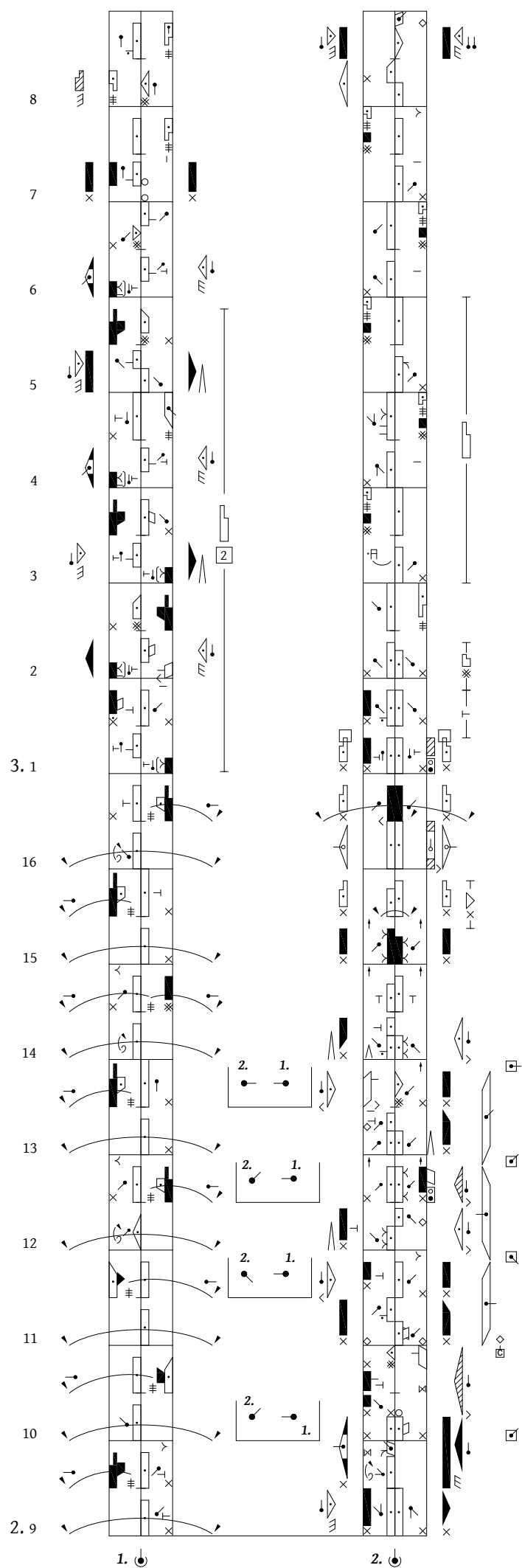


49.2



49.3





50. „Verbung” – Perkáta (Fejér)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Nikolicza Imre (1909)	Dancer
Zenészek	Perkátai zenekar (ismertette a 39. táncnál) Perkátai band (introduced in dance No. 39)	Musicians
Gyűjtők	Ásó István, Csapó Károly, Gelencsér Ferenc, Halmos István, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1973. április 24.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Kneifel Imre	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.819.30; Tit.1415; AP.10319e; Jkv.217; Mgt.2836/5	Archive IDs

Nikolicza Imre verbungját a perkátai Művelődési Házban a kíséző zenével szinkronban vették hangosfilmre. A kamera indításakor a táncos a zenekar felé fordulva, két kezét teste mögött összefogva, kis terpeszállásban várta a zene kezdetét.

A zenekar a kíséző dallamot hatszor játszotta el ismétléssel, egyenletesen gyorsuló tempóban, ♩ = 120-154. Dallamtípus: Paksa 68, „Hármat tojott a fekete kánya”. A kíséző ritmus esztam. A negyedik strófát a primás pengetve (pizzicato) adta elő.

Nikolicza Imre tánc közben törzsét enyhén előre döntötte, tekintetét többnyire a föld felé irányította. Táncá motivikusan nehezen értelmezhető szabad improvizáció, amelyet a térbeli ellentétek megjelenítése uralt. A hatodik strófa végén leintette a zenekart és kifulladását mellkasára tett kézzel jelezve hagyta el a táncteret. A zenekar még eljátszotta a strófa második felének ismétlését, majd ♩ ♩ ritmusú lehúzással fejezte be a tánc kíséretét.

Imre Nikolicza's *verbung* was recorded on sound film synchronously with the music in the Culture Centre of Perkáta. When the camera was started the dancer stood in a small straddle facing the band, holding his hands behind his body and waited for the music.

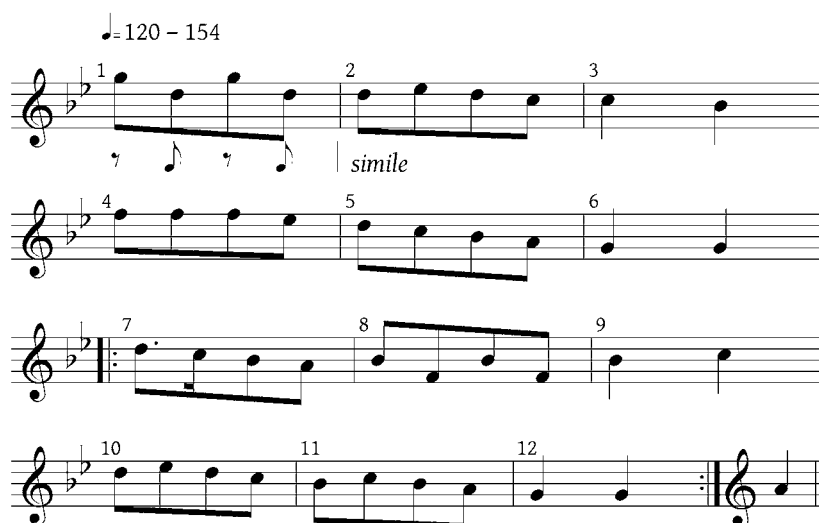
The band played the melody six times with repetitions, at a steadily increasing pace ♩ = 120-154. Tune type: Paksa 68, “Hármat tojott a fekete kánya” [The black kite has laid three eggs]. The accompanying rhythm is *esztam*. The fourth strophe was performed pizzicato by the leading fiddler.

During dancing, Imre Nikolicza slightly bent his trunk forward, mostly looking at the ground. His dance is a free improvisation hard to decompose into distinct motifs, ruled by expressing spatial opposition. At the end of strophe 6 he signalled to the band and putting his hands on his chest to indicate being breathless, he left the dance field. The band repeated the second period and ended the accompanying tune with a cadential gesture of ♩ ♩ rhythm.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.1024; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.1024; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 230–231.

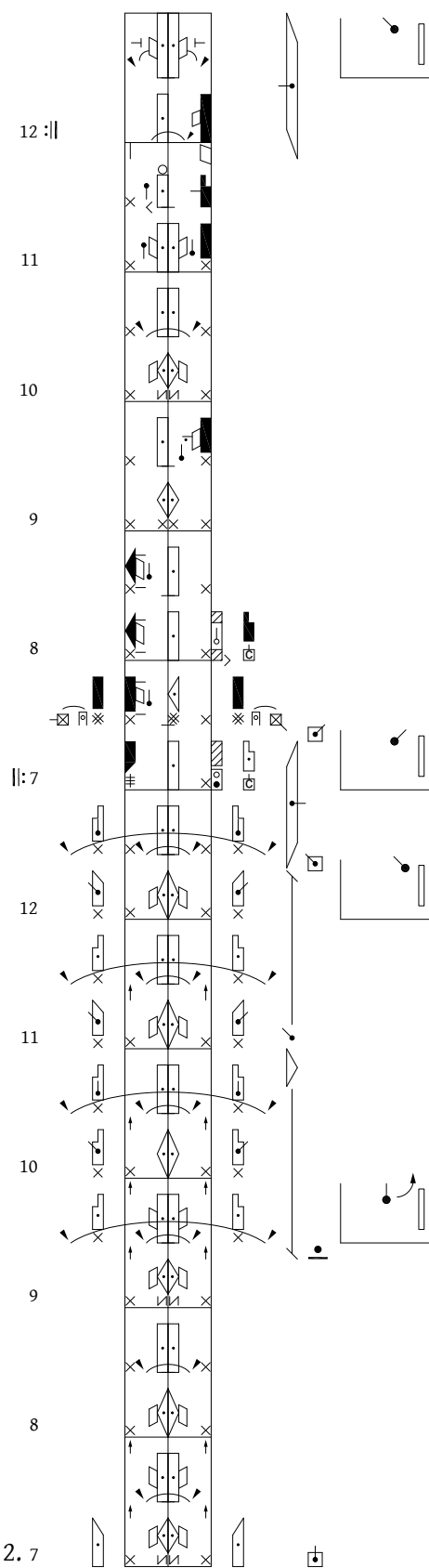
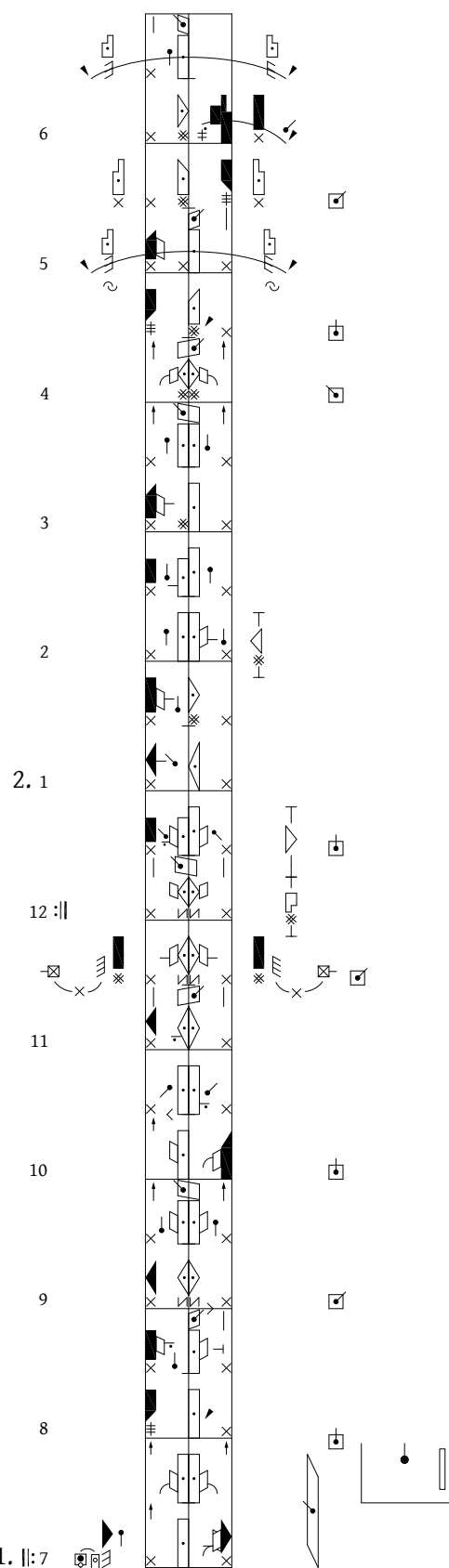
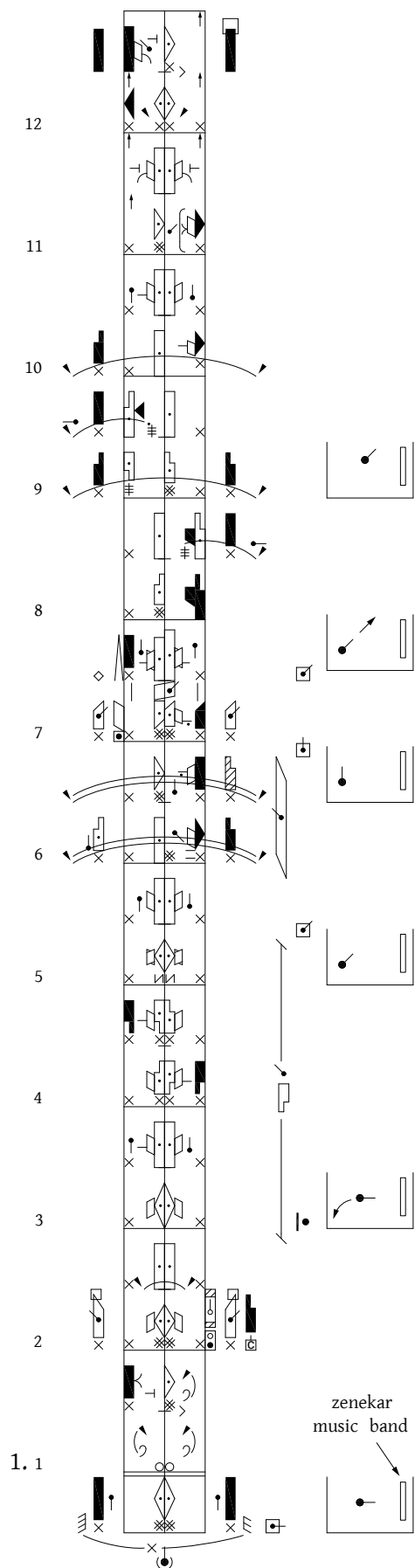




50.1



50.2

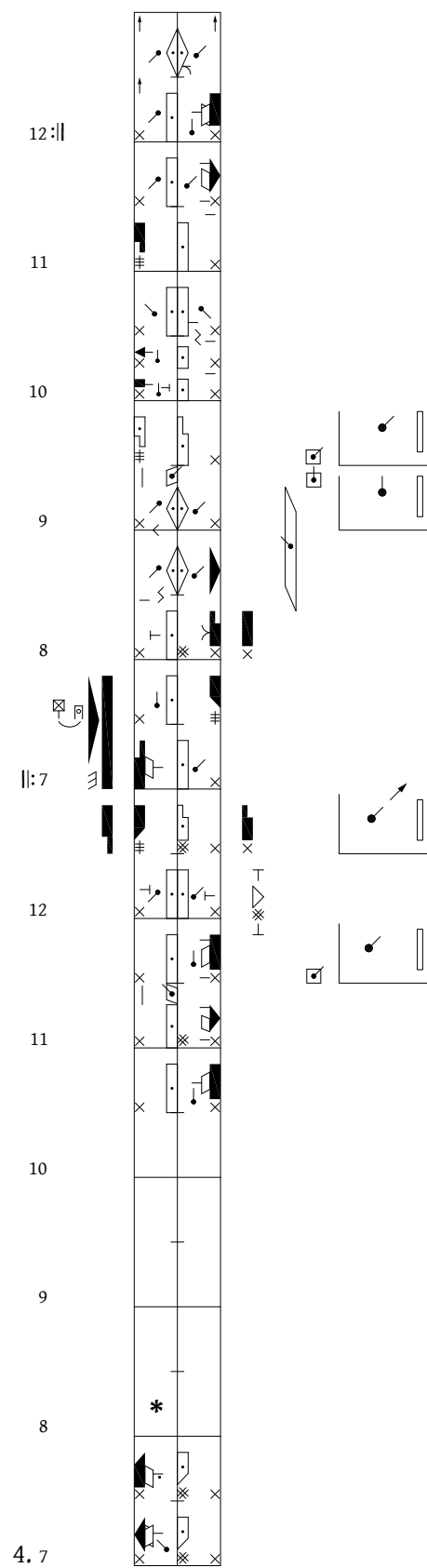
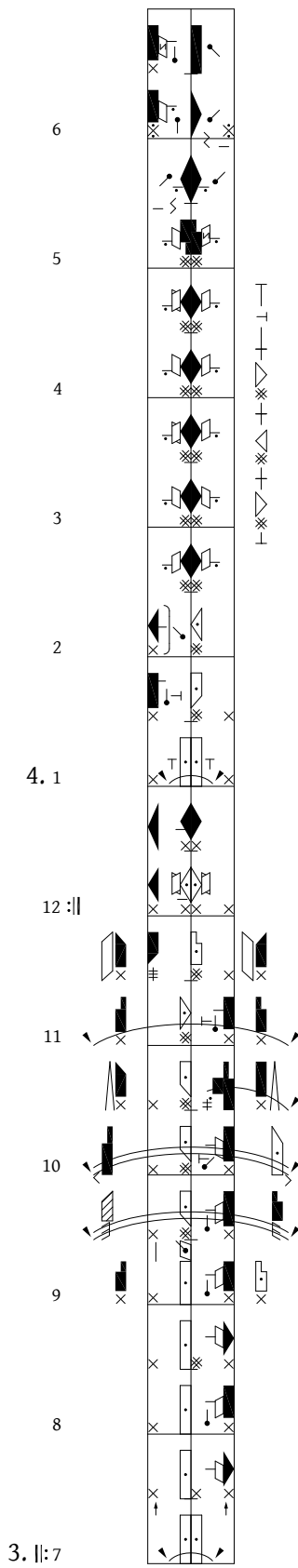
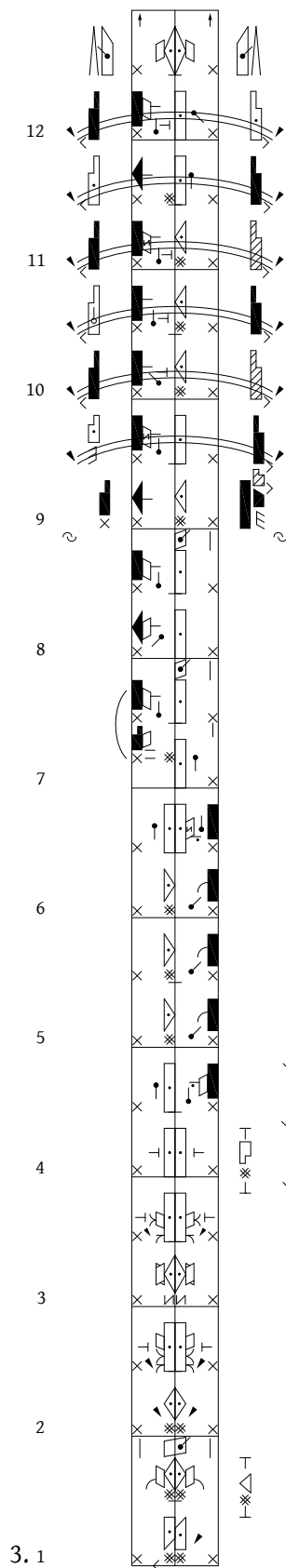


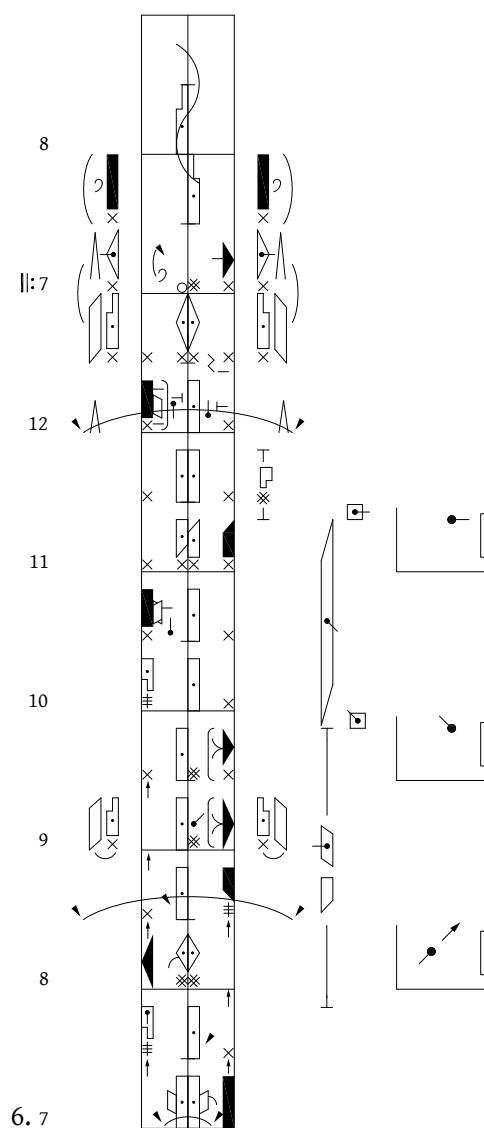
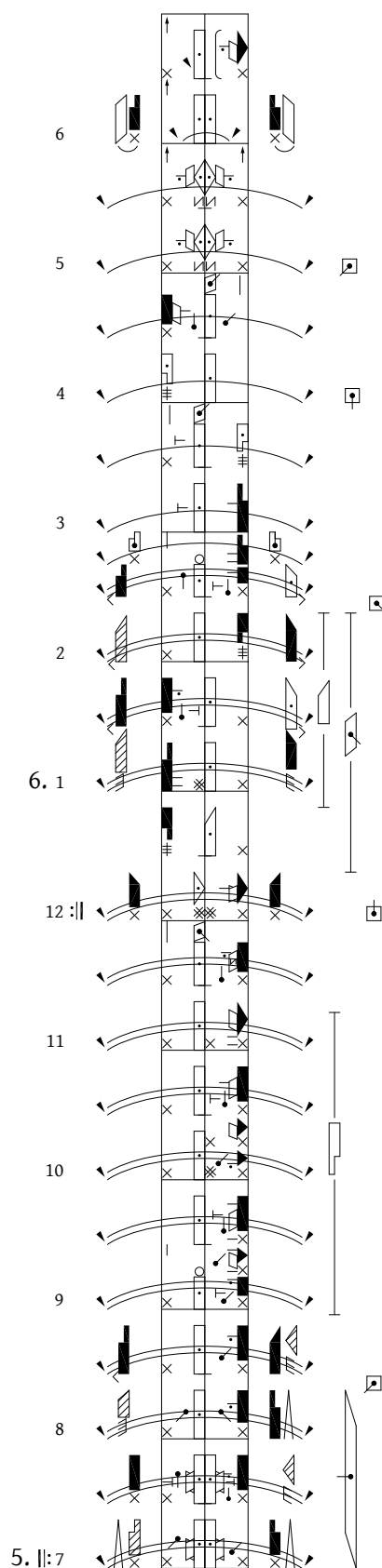
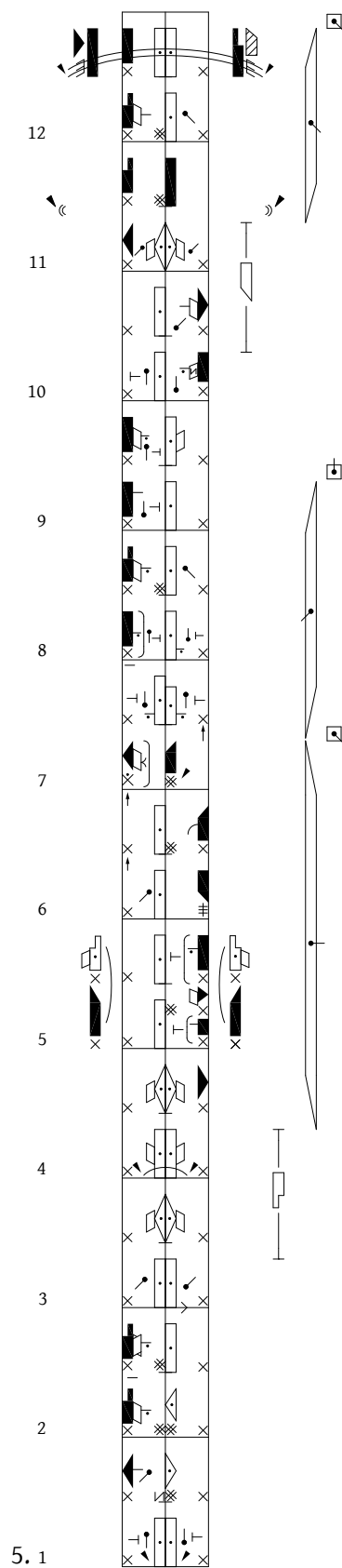


50.3



50.4





51. „Verbung” – Perkáta (Fejér)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Szakács József (1908)	Dancer
Zenészek	Perkátai zenekar (ismertette a 39. táncnál)	Musicians
	Perkátai band (introduced in dance No. 39)	
Gyűjtők	Ásó István, Csapó Károly, Gelencsér Ferenc, Halmos István, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1973. április 24.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János (javítások • corrections Kovács Henrik)	Dance notator
Zenei lejegyző	Kneifel Imre	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.880.3; Tit.1416; AP.10217e1-e3; Jkv.254; Mgt.3241/40-42	Archive IDs

A férfiak ugrós táncát Perkátán, az MTV *Magyarországi néptáncok* sorozat¹⁰⁵ *Mezőföldi táncok* epizódjának forgatásával egyidejűleg, szabad térben, külön kamerával vették némafilmre. A felvételen Szakács József és Krajn József együtt táncolt, itt csak Szakács József táncát közöljük. A kamera a tánc kezdete után indult, a tánc kiinduló helyzete a filmről lemaradt.

A tánc és a zene szinkronját az MTV hangosfilmje (Ft.925) alapján lehetett megállapítani. A zenekar a tánc kíséretet háromszor ismétlés nélkül húzott „A” dallammal kezdte (Mgt.3241/40), majd a „B” dallamot ugyancsak háromszor (Mgt.3241/41), de ismétléssel játszotta el. A tánc kíséret során visszatértek az „A” dallamhoz (Mgt.3241/42), amelyet végül még kétszer, ismétlés nélkül adtak elő. A tánc kíséretét az utolsó strófa végén ♩ ♩ ritmusú lehúzással fejezték be. A tempó az elhangzás sorrendjében fokozatosan gyorsult: „A” dallam első három strófája alatt ♩ = 116-ról ♩ = 138-ra, a „B” dallam három strófája alatt ♩ = 138-ról ♩ = 152-re, majd a visszatérő „A” dallam két strófája során ♩ = 152-ről ♩ = 155-re. Dallamtípusok: „A” dallam: Paksa 68, „Hármat tojott a fekete kánya”, „B” dallam: Paksa 76, „Meghalt a béres”. A kíséret ritmusa esztam.

Szakács József elegánsan megformált háromlépés motívumaival a térben általában előre, hátravágóival hátra, bokázó motívumaival pedig rendszerint oldalt haladt. Táncát földre ütögetős és tapsos-csapásoló motívumokkal díszítette. Változatos motívumsorait magabiztosan és dinamikusán adta elő.

The men's *ugrós* dance was recorded on silent film outdoors in Perkáta, parallel with the filming of the *Mezőföld dances* part of the television serial *Traditional dances in Hungary* by MTV.¹⁰⁵ Next to József Szakács József Krajn can be seen dancing in the footage, but here only Szakács's performance is notated. The dance began before the camera started, so the beginning is missed.

The synchrony of dance and music can be established from the MTV's sound film (Ft.925). The band started accompanying the dance with tune “A” played three times without repetition (Mgt.3241/40), followed by three strophes of tune “B” (Mgt.3241/41) performed with refrains. They returned to tune “A” (Mgt.3241/42) performed twice without repeated measures, and finished the cycle with a cadential gesture of ♩ ♩ rhythm. The tempo gradually increased: during strophe 1-3 of tune “A”: ♩ = 116-138, during strophe 1-3 of tune “B”: ♩ = 138-152, then during strophe 4-5 of tune “A”: ♩ = 152-155. Tune “A” type: Paksa 68, “Hármat tojott a fekete kánya” [The black kite has laid three eggs], tune “B” type: Paksa 76, “Meghalt a béres” [The farmhand is found dead]. The rhythm of the accompaniment is *esztam*.

With his elegantly executed three-step motifs József Szakács usually progressed forward, with back-slashing motifs he moved backward and with heel-clicking motifs sideways. He decorated his dance with floor hitting, and clapping - boot hitting motifs. He performed his richly varied motif sequences confidently and dynamically.

¹⁰⁵ A sorozat adatait Az *ugrós táncok és kísérezenejük* fejezetben ismertettük.

¹⁰⁵ The data of the series is introduced in chapter *Ugrós dances and dance tunes*.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.1087; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.1087; Ágoston Lányi) was published in:

Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor*. ANTT – Fejér megyei Művelődési Központ, 226–227.

A

$\text{♩} = 116 - 138, 152 - 155$

Measures 1-12 of section A. The melody is in G minor (one flat). Measures 1-3 are on the first staff, measures 4-6 on the second, and measures 7-9 on the third. Measures 10-12 are on the fourth staff. Measure 11 has a 'simile' marking. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

B

$\text{♩} = 138 - 152$

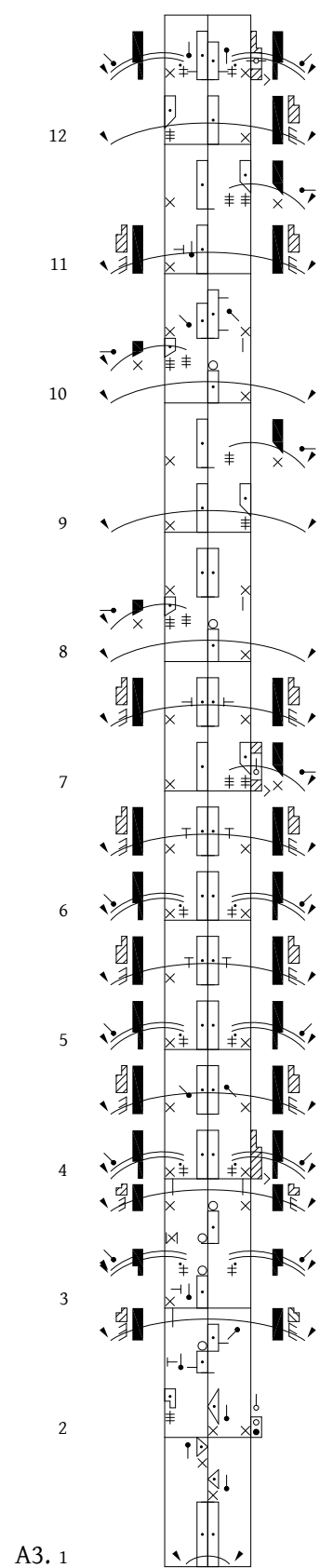
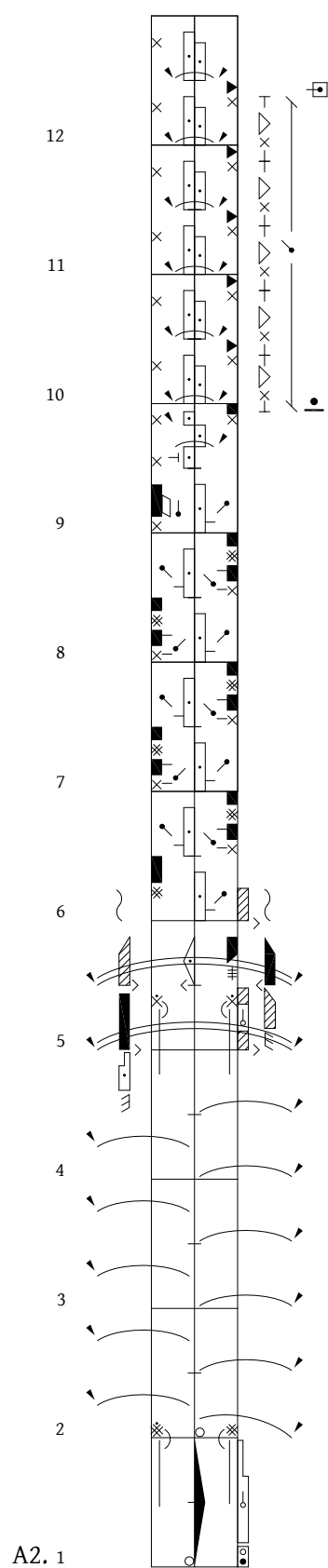
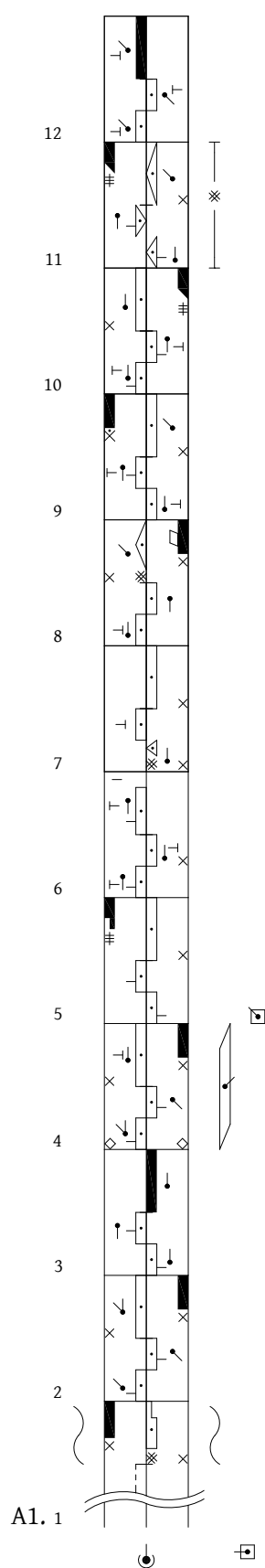
Measures 1-8 of section B. The melody is in G minor. Measures 1-4 are on the first staff, and measures 5-8 are on the second staff. Measure 5 has a 'simile' marking. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.



51.1



51.2



8 :||

7

6

||: 5

8

7

6

5

4

3

2

B1. 1

8 :||

7

6

||: 5

8

7

6

5

4

3

2

B2. 1

8 :||

7

6

||: 5

8

7

6

5

4

3

2

B3. 1

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

A4. 1

VÁG–GARAM KÖZE – CSERHÁT
VÁG–GARAM INTERFLUVE – CSERHÁT

52. „Váskatánc” – Tardoskedd (Nyitra) [Tvrdošovce, Szlovákia/Slovakia]

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Balogh Gyula (1901)	Dancer
Zenészek	Cirók Aladár rímás/leading violinist (1911), Farkas István kontrás/kontra player (55 éves/years), Lakatos József nagybőgős/double-bass player (1913)	Musicians
Gyűjtők	Borbély Jolán, Drdos Tibor, Éri Péter, Martin György, Takács András, Tóth Margit	Researchers
A gyűjtés időpontja	1966. december 28.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.590.7a; Tit.1426; AP.8228f; Jkv.142; Mgt.1769B3-4	Archive IDs

A tardoskeddi váskatánc az eszközös pásztortáncok sajátos helyi típusát képviseli.¹⁰⁶ A tánc fogalma nem csak a váskával, a két végén láncsal ellátott vízfordó rúddal előadott táncot, hanem az eszköz nélküli és a páros formákat is magába foglalja. Itt a tánc egyik eszköz nélküli példáját mutatjuk be. A táncról a tardoskeddi iskola udvarán készítették néma filmfelvételt. Balogh Gyula a táncot már a kamera indítása előtt megkezdte. A bevezető képsorokon a háromtagú vonószene- kar a táncostól jobbra helyezkedett el.

A filmfelvétellel párhuzamosan hangfelvétel is készült. A hangfelvétel nem a dallam elején kezdődött, hanem az első strófa 3. ütemében, és a negyedik strófa végén – feltehetőleg technikai okok miatt – abbamaradt. A tempó mindvégig fokozatosan gyorsult ♩ = 120-160. A dallamot a kontrás és a bőgős gyorsdűvővel kísérte. Dallamtípus: Paksa 57, „Aki dudás akar lenni”. A tánc zenei szinkronját a filmen megjelenő beütések, valamint a primás játéka alapján lehetett meghatározni.

A táncírás könnyebb érthetősége kedvéért e tánc lejegyzésénél is megváltoztattuk a filmről leírás kamera = „1”-es tér konvenciót. A táncos az 52.1-3 képeken is látható házfalal párhuzamosan haladt többször oda-vissza. Útjának egyszerű leírásához célszerű volt az „1”-es teret a házfalra – így a táncos haladási irányára – merőlegesen megállapítani. A táncos a „3”-as – „7”-es terek vonalán oda-vissza általában egyenes úton haladt, és haladási irányának váltásakor több mozdulatfázison át tartó forgással ezt az egyenes úton haladást folytatta. Táncát többnyire talajérintő-lengető, és ♩ ♩ vagy ♩ ♩ ritmusú háromlépés motívumokból építette fel, kezét mindvégig csípőn tartotta. A felvétel az ötödik dallamstrófa 10. üteme után megszakadt.

In their book *Mátyusföldi népi táncok* [Traditional dances of Mátyusföld] György Martin and András Takács claim that the *váskatánc* of Tardoskedd represented a special local type of pastoral dances with instrument.¹⁰⁶ The concept of *váskatánc* includes, beside the dance performed with a *váska* (shoulder yoke for carrying water), dances without a prop and some dances danced in pairs. The silent film of the dance introduced here was shot in the courtyard of the Tardoskedd school. Gyula Balogh began dancing before the camera started. The introductory frames show the three-member band right of the dancer.

Parallel with the footage, the music was also recorded. It does not begin at the beginning of the tune but in measure 3 of the first strophe, and is cut off at the end of strophe 4, presumably for technical reasons. The tempo accelerated steadily throughout: ♩ = 120-160. The kontra and double-bass players accompanied the melody with fast *dűvő*. Tune type: Paksa 57, „Aki dudás akar lenni” [If you want to be a piper]. The synchrony of music and dance can be set by the hand markers in the footage and the play of the first violinist.

Relative space “1” corresponding to the direction of the camera was changed in the notation for easier understanding. During the dance, the performer moved back and forth parallel with a wall (Fig. 52.1-3) several times. It was expedient to determine space “1” perpendicularly to the wall and hence to the progression of the dancer. The dancer progressed on a straight path of spaces “3” and “7” back and forth, and while changing the direction of his progression, he continued revolving on a straight path with springs and steps. He built his dance mainly from floor-contacting, leg-swinging and ♩ ♩ or ♩ ♩ rhythm three-step motifs, with hands on waist throughout. The footage breaks off after measure 10 of strophe 5.

¹⁰⁶ Martin – Takács 1981, 14.

¹⁰⁶ Martin – Takács 1981, 14.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.252; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.252; Ágoston Lányi) was published in:

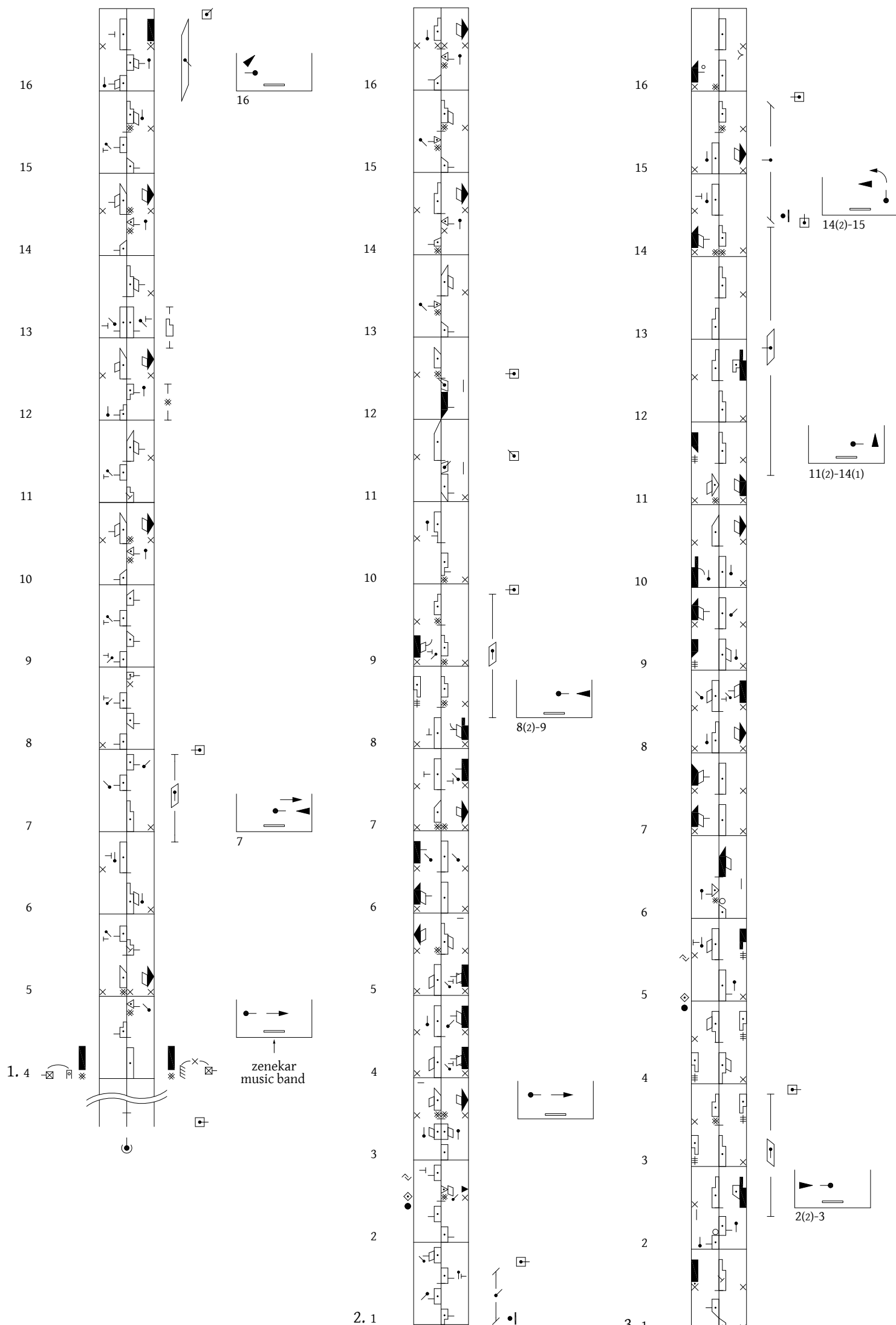
Takács András (1969): *Eredeti magyar népi táncok IV. Tardoskedd táncai*. Osvetový ústav, 34-35. [SZÖVEGES/TEXTUAL]

Martin György (1970-1972): *Magyar táncstílusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, I. melléklet III. tánc [Appendix I, Dance III].

Martin György – Takács András (1981): *Mátyusföldi népi táncok*. Madách, 83-92. [SZÖVEGES/TEXTUAL]

Pesovár Ernő (1992): A régi magyar táncstílus. *Táncstudományi Tanulmányok 1990-1991*, 104-105. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]

Pesovár Ernő [1994]: *Táncgyománnyunk történeti rétegei*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 70-71. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]



16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

4. 1

$\text{♩} = 120 - 160$

1 2 3 4

5 6 *simile* 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

10

9

8

7

6

5

4

3

2

5. 1



52.1



52.2



52.3

53. Kanásztánc – Kéménd (Esztergom) [Kamenin, Szlovákia/Slovakia]

Táncolta	Zsákovics Miklós (1898)	Dancer
Zenészek	Szénási Gyula primás/leading violinist, a kontrás ismeretlen/kontra player is unknown	Musicians
Gyűjtők	Borbély Jolán, Drdos Tibor, Éri Péter, Martin György, Takács András, Tóth Margit	Researchers
A gyűjtés időpontja	1966. december 29.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások és kiegészítés/corrections and complementation: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.591.14; Tit.256; AP.8231f; Jkv.142; Mgt.1770B9	Archive IDs

Zsákovics Miklós kanásztáncát a kéméndi iskola udvarán vették némafilmre. A tánc kezdetekor a táncos a földön egymásra keresztben elhelyezett botok mögött állt.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel is készült. A zenekar hatszor játszotta el a kanásztánc dallamát, a film az első strófa 5. ütemében indult. Dallamtípus: Paksa 57, „Aki dudás akar lenni”, a dallamot a kontrás gyorsdúvóval kísérte. A zene tempója ♩ = cca.120. A tánc zenei szinkronját a felvételen látható beütések alapján lehetett meghatározni.

A tánc kezdeteként Zsákovics Miklós a botokat háromlépés motívumokkal körüljárta, majd többnyire terpeszúgrásokkal és ugyancsak háromlépés motívumokkal a botközöket váltogatta. Tánc közben fejét általában enyhén leszegte és a botok helyzetét figyelte. A gyors, jobbra–balra végzett negyed forgások alatt a második strófa 11. ütemében ráugrott az egyik botra. Az elmozdult botot a strófa 14–15. ütemében jobb lábfejjel visszaigazította a helyére. Az ötödik strófa 5. ütemében a botközök váltásakor a jobb lábával ismét beleakadt a keresztben fekvő botba. Táncát megszakítva megállt, lehajolt, és kézzel igazította helyre az elmozdult botkeresztet. A hatodik strófa 9. ütemében a páros lábú botközváltásoknál a bal lábával kétszer is ráugrott a botra. Ekkor ismét leállt és a zenekart szélesen leintő karmozdulattal elhagyta a táncteret.

A tánc könnyebb felidézhetősége kedvért a partitúrában a korábbi közléshez képest a kamera irányulása szerinti relatív „1”-es teret kissé korrigáltuk úgy, hogy a botok irányát tekintettük a páratlan tereknek. A táncos mozdulatainak lejegyzését pontosítottuk, a botközváltások követhetősége érdekében a táncírást térrajzokkal egészítettük ki.

The silent film of *kanásztánc* was shot in the courtyard of the Kéménd school. At the beginning of the dance Miklós Zsákovics was standing behind two sticks placed crosswise on the floor.

The music was recorded parallel with the filming. The band played the tune six times – the film started in measure 5 of strophe 1. Tune type: Paksa 57, “Aki dudás akar lenni” [If you want to be a piper], the *kontra* player accompanied the melody with fast *dúvó*. The tempo of the music is ♩ = c. 120. The synchrony of the dance and the music can be determined by the hand markers appearing in the film.

At the beginning Miklós Zsákovics circled round the sticks with three-step motifs, then swapped interspaces with straddle jumps and three-step motifs alternately. During dancing, he slightly bowed his head watching the position of the sticks. While performing fast quarter turns to the right and left, he accidentally stepped on one of the sticks in measure 11 of strophe 2, but in measures 14–15 he set the displaced stick to the proper position with his right foot. In measure 5 of strophe 5 his right foot got caught in the crossed sticks when he was changing interspaces. Interrupting his dance, he bent down to set the cross right with his hands. In measure 9 of strophe 6, he jumped twice on the stick with his left foot when changing interspaces. He stopped again and with a broad arm gesture stopping the band, he left the venue.

For easier reconstruction of the dance, the relative space “1” corresponding to the direction of the camera in the former notation was corrected by taking the direction of the sticks as odd-numbered spaces. The transcription of the dancer’s movements was made more accurate as well compared to the previous notation, and for easier recognition of interspace changes the notation is complemented with floor plans.

A javításokat és a kiegészítést nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections and complementation was formerly published in:

Martin György (1968): *Kanásztánc. Táncművészeti Értesítő*, 1 sz. Melléklet [Appendix].

Takács András (1970a): *Eredeti magyar népi táncok V. Kéménd táncai*. Osvetový ústav, 66–67.

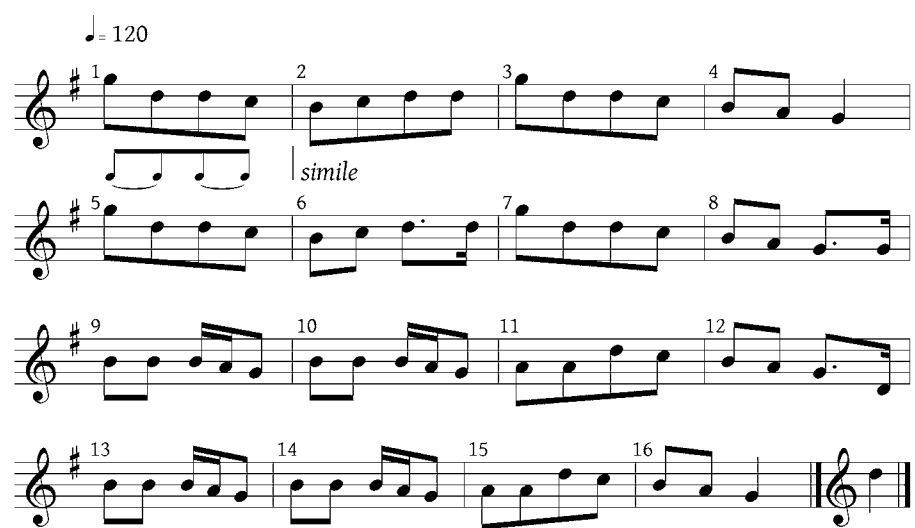
[SZÖVEGES/TEXTUAL]

Takács András (1970b): *Eredeti magyar népi táncok VI. Martos–Kéménd*. Osvetový ústav, 68–72.

[SZÖVEGES/TEXTUAL]

Quittner János – Sebők Géza (1979): *Dél-szlovákiai magyar lakta falvak hagyományos táncai*. Osvetový Ústav, 110–116. [SZÖVEGES/TEXTUAL]

Martin György – Takács András (1981): *Mátyusföldi népi táncok*. Madách, 42–50. [SZÖVEGES/TEXTUAL]



53.1



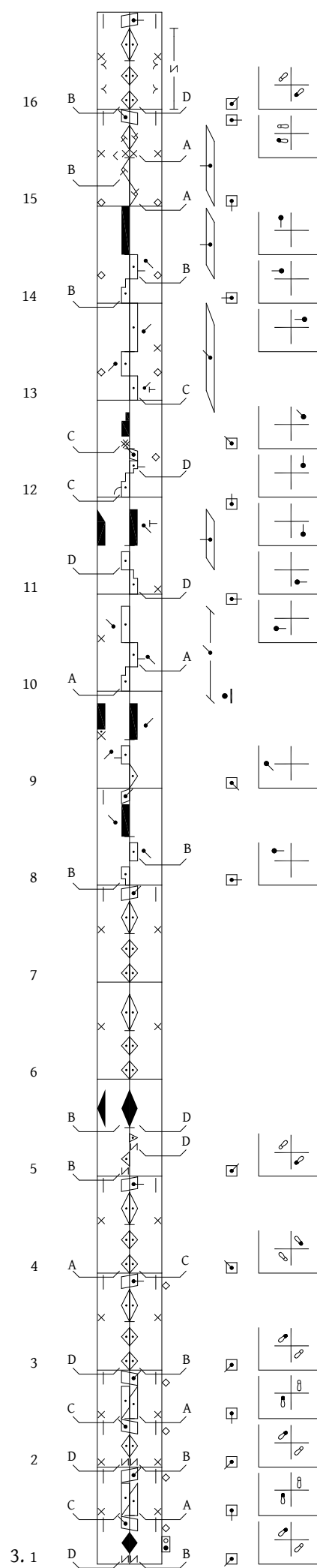
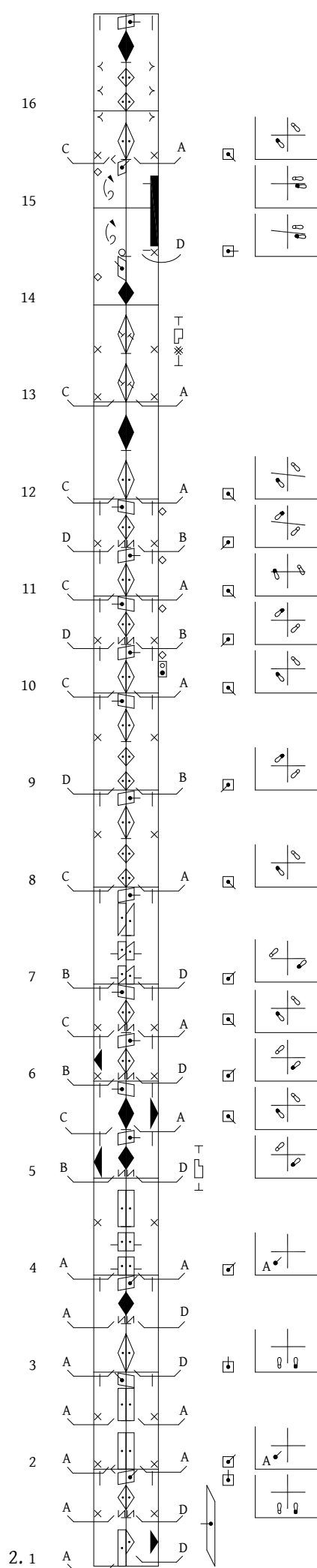
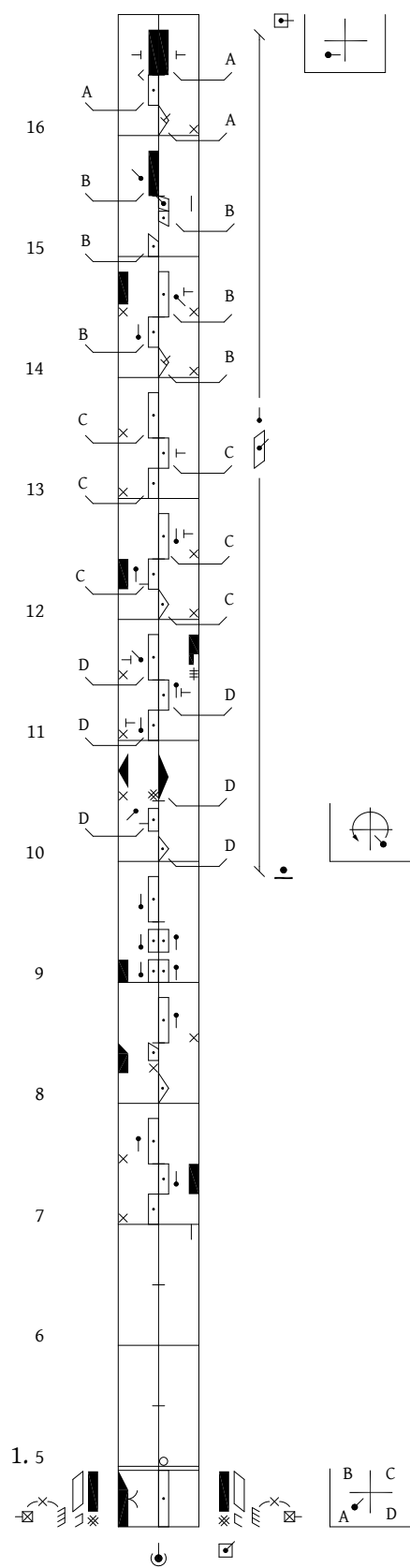
53.2

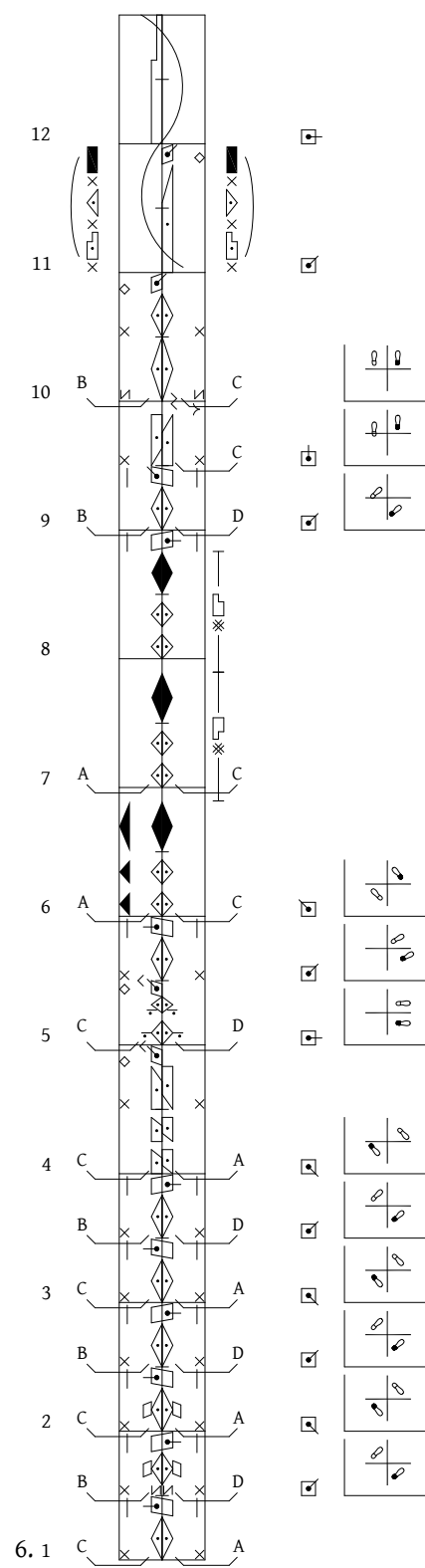
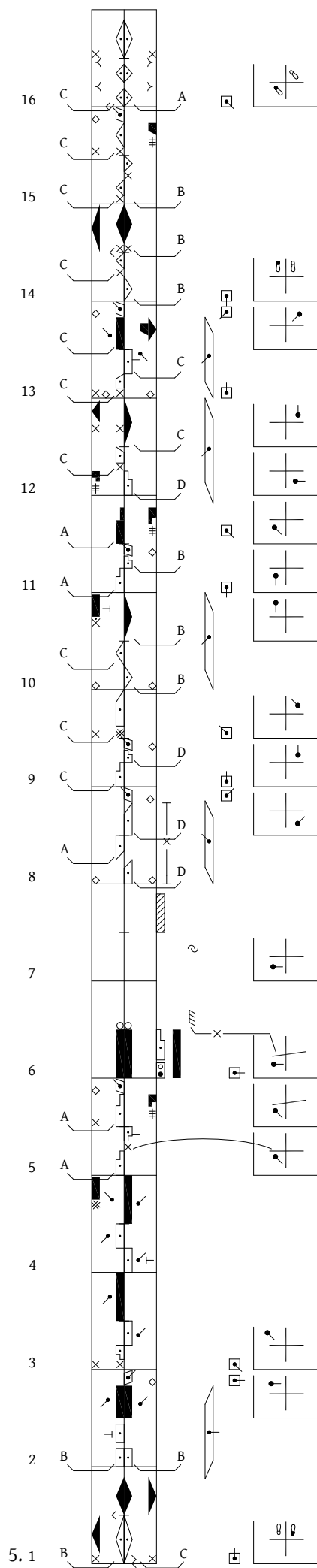
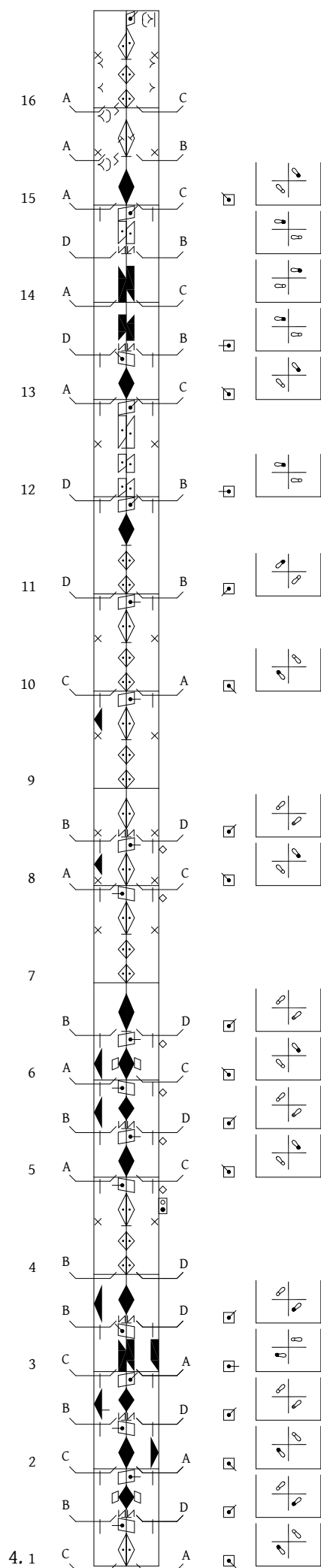


53.3



53.4





54. Söprűtánc – Kéménd (Esztergom) [Kamenin, Szlovákia/Slovakia]

Táncolta	Zsákovics Miklós (1898)	Dancer
Zenészek	Szénási Gyula primás/leading violinist, a kontrás ismeretlen/kontra player is unknown	Musicians
Gyűjtők	Borbély Jolán, Drdos Tibor, Éri Péter, Martin György, Takács András, Tóth Margit	Researchers
A gyűjtés időpontja	1966. december 29.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások és kiegészítés/corrections and complementation: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.591.13; Tit.255; AP.8231e; Jkv.142; Mgt.1770B8	Archive IDs

A kéméndi iskola udvarán kanásztánc (53. tánc) rögzítésekor Zsákovics Miklós söprűtáncát is némafilmre vették. A tánc kezdetekor jobb kezében marokseprűt tartott.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel is készült. A primás ötször játszotta el a dallamot, háromszor a dallam második felének ismétlésével, a negyedik alkalommal az első két sort is megismételte, majd az ötödik strófában csak a dallam első felét ismételte, és a 17. ütem után a táncos jelzését követve befejezte játékát. A dallamot esztam ritmus kísérte. Dallamtípus: Paksa 74, „Megismerni a kanászt”. A tempó ♩ = 132 – 144 között egyenletesen gyorsult. A tánc zenei szinkronját a felvételen látható beütések alapján lehetett meghatározni.

Zsákovics Miklós a táncot az első strófa második felének ismétlésére kezdte meg. Táncát háromlépés, lengető, bokázó és ejtő-emelkedő mozdulatpárból álló motívumokból építette fel. A söprűt tánc közben az egyik kezében tartotta, vagy a lába alatt egyik kezéből a másikba adogatta át. Az ötödik strófa végén nagy karlendülettel jelezte tánc véget, leállt, és elhagyta a tánc helyszínét.

When Miklós Zsákovics's *kanásztánc* (No. 53) was recorded, his *söprűtánc* was also perpetuated on silent film in the courtyard of the Kéménd school. He held a besom in his right hand when the dance began.

Together with the footage a sound recording was also made. The leading fiddler played the tune five times with varied repeats. Three times he played the tune with repeating the second period, the fourth time he repeated the first and the second period as well, then in strophe 5 he also repeated the first period, and finished the play following the indication of the dancer after measure 17. There was *esztam* accompaniment to the tune. Tune type: Paksa 74, “Megismerni a kanászt” [You can tell a swineherd]. The tempo accelerated steadily, ♩ = 132-144. The synchrony of music and dance can be established from the hand markers seen in the footage.

Miklós Zsákovics began dancing to the repeated second period of strophe 1. He built his dance from three-step, dropping-lifting, leg swinging and heel clicking motifs. He held the besom either in one hand, or passed it from one hand into the other beneath his legs. At the end of strophe 5 he waved his arm energetically to indicate the end of his dance, stopped and left the venue.

A javításokat nem tartalmazó korábbi közlések:

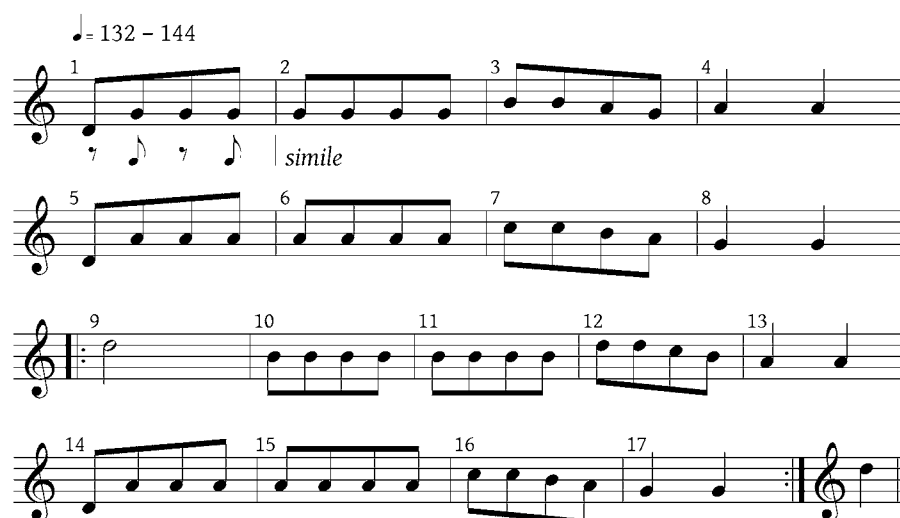
The dance score without corrections was formerly published in:

Takács András (1970b): *Eredeti magyar népi táncok VI. Martos-Kéménd*. Osvetový ústav, 58-65. [SZÖVEGES/TEXTUAL]

Martin György (1970-1972): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, I. melléklet II. tánc [Appendix I, Dance II].

Quittner János – Sebők Géza (1979): *Dél-szlovákiai magyar lakta falvak hagyományos táncai*. Osvetový Ústav, 102-110. [SZÖVEGES/TEXTUAL]

Martin György – Takács András (1981): *Mátyusföldi népi táncok*. Madách, 57-65 [SZÖVEGES/TEXTUAL], 67-69 [KINETOGRAFIKUS/KINETOGRAPHIC].





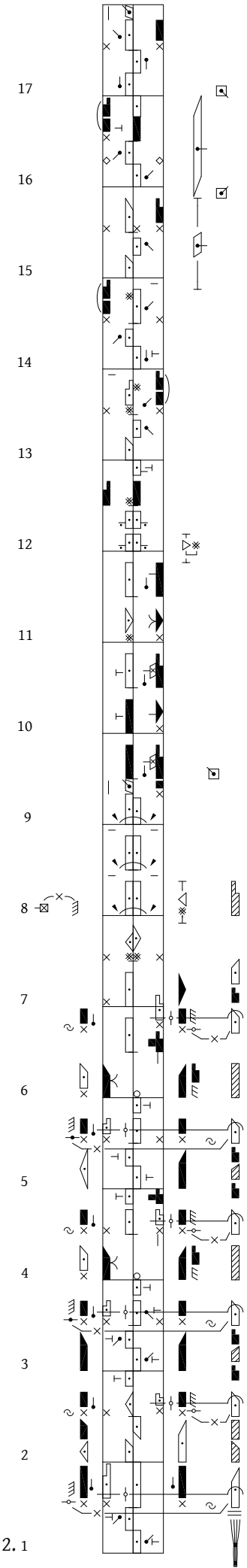
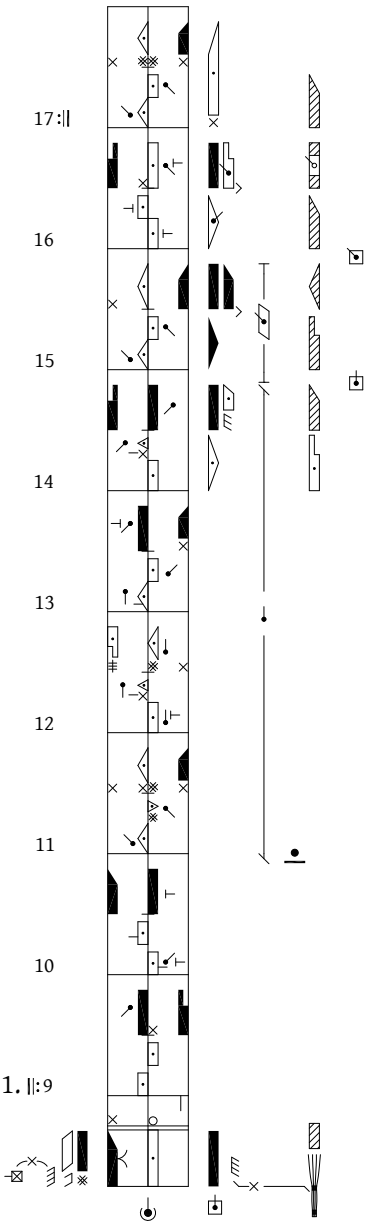
54.1

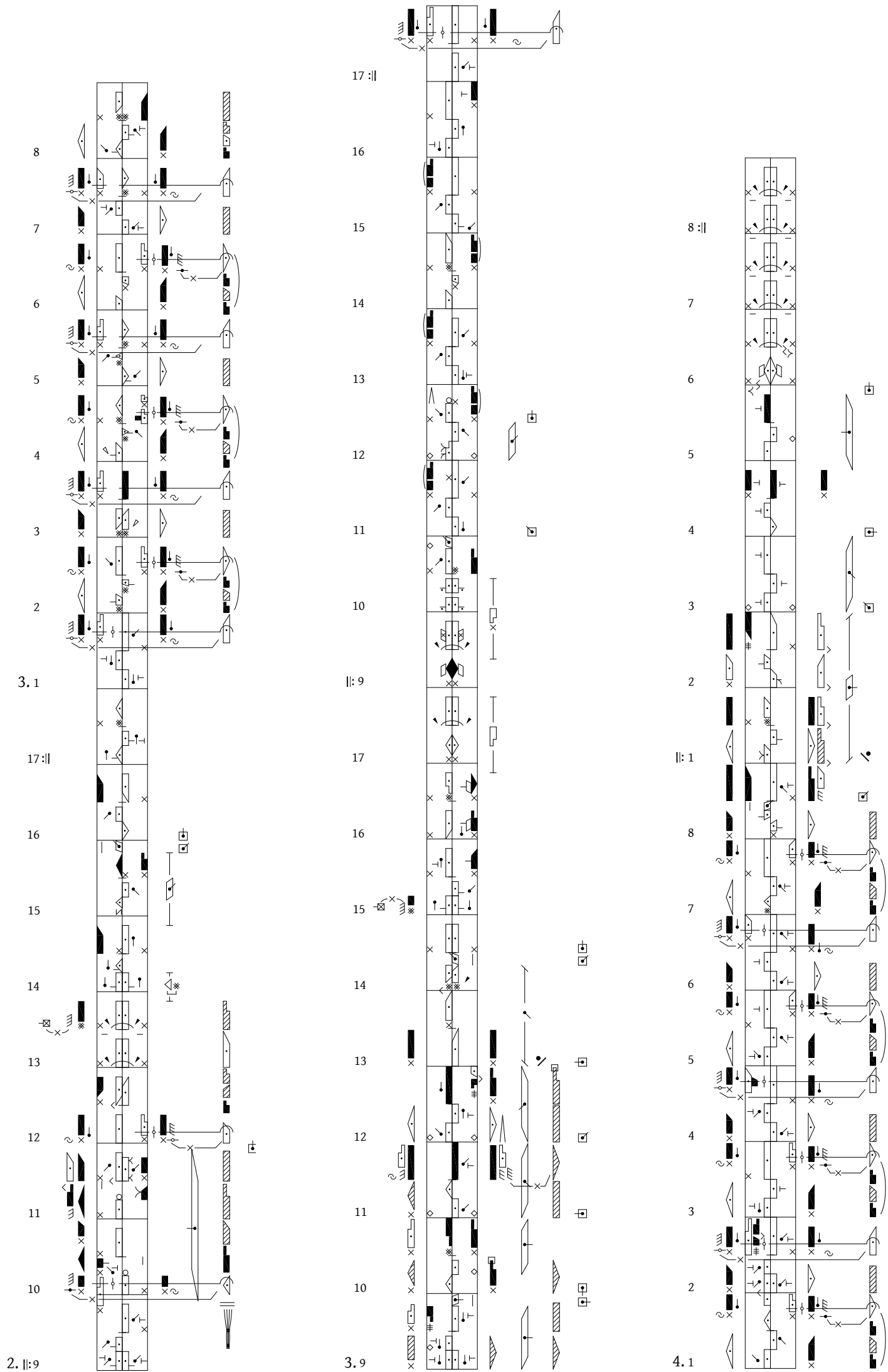


54.2



54.3





17 :||

16

15

14

13

12

11

10

||: 9

17

16

15

14

13

12

11

10

4.9

8 :||

7

6

5

4

3

2

||: 1

8

7

6

5

4

3

2

5.1

17

16

15

14

13

12

11

10

5.9

55. „Juhásztánc” – Nógrádmegyer (Nógrád)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Kukucska Ernő (1926)	Dancer
Zenész	Kukucska Ernő dudás/bagpiper (1926)	Musician
Gyűjtők	Bánhidi Zoltánné, Dobosi Elemérné, Pesovár Ernő, Tóth Margit	Researchers
A gyűjtés időpontja	1968. június 16.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Adorján István	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.627.7; Tit.792; Jkv.133; LCS.MG.144A.4	Archive IDs

Kukucska Ernő juhász hosszan járt, változatos ugrós táncát saját portáján vették némafilmre.

A filmfelvétellel egyidejűleg zenei felvétel nem készült. Kukucska Ernő a táncot korábban felvett, majd magnetofonról visszajátszott saját dudazenéjére adta elő. A zenei jegyzőkönyv szerint a dallamok sorát juhásztáncnak nevezte. A zenei folyamat első részében nyolc dallamot („A”–„H” dallam) lassabb tempóban (♩ = 152 – 160), majd második részében öt dallamot („I”–„M” dallam) gyors tempóban (♩ = 200 – 208) adott elő. A két rész közötti tempóváltás határozott, ugrás-szerű, fokozatosság nélküli volt. Az „I”–„L” dallamokat a friss csárdás jellegű előadás miatt 2/4-es metrikai szerkezettel közöljük. A tánc csak a lejátszott dudazene egy részével egyidejű, azonban a zene egészének átlátására a teljes zenei folyamatot bemutatjuk. A dallamok szövegkezdeteit Adorján István *Dudanóták gyűjteménye* című, forgalomba nem hozott DVD kiadványa és Juhász Zoltán *Kukucska Ernő hagyatéka* című kötete alapján adtuk meg.

„A” dallam: 4/4-es tripodikus új stílusú dallam, Kukucska Ernő más alkalommal „Egy asszonynak két eladó lánya” szöveggel énekelte. A felvételen a dallamot két és félszer játszotta el.

„B” dallam: 4/4-es tripodikus új stílusú dallam, „Sárga zsinór a bakancsom fűzője” szöveggel ismerjük. A dudás másfélszer játszotta.

„C” dallam: 33 ütem terjedelemben előadott, 2/4-es motívumokból álló duda-közjáték.

„D” dallam: 2/4-es ugrós jellegű dallam, amelyet Kukucska Ernő közlése szerint ő maga a „Cickozi Baranyi” szövegkezdettel énekl. Itt egyszer játszotta el.

„E” dallam: 2/4-es ugrós jellegű dallam, a zenész „Kukorica édes málé” szövegkezdettel ismeri. A dallamot a második sor első ütemének ismétlésével kétszer játszotta el. A második eljátszás után az utolsó ütemet kétszer megismételte, így a zenei szakasz terjedelme összesen 28 ütemre bővült.

„F” dallam: 4/4-es bipodikus dudanóta, „Duda, duda, szőrös duda” szövegkezdettel. Kukucska Ernő a felvételen háromszor adta elő.

„G” dallam: 4/4-es bipodikus dudanóta, „Kerek az én szűröm alja” szövegkezdettel. A dudás a dallam második felének ismétlésével játszotta el.

„H” dallam: 29 ütem terjedelemben előadott, 2/4-es motívumokból álló duda-közjáték.

„I” dallam: „József felé majd eljön már a tavasz” szövegkezdetű dudanóta. A dallam szokásos hatütemes sorszerkeztét az előadó a 2. és a 3. sorban nyolcütemesre bővítette.

„J” dallam: „Duda, duda, szőrös duda” szövegkezdetű dudanóta. A zenész a dallamot háromszor játszotta el.

„K” dallam: Négy soros nyolcütemes dudanóta, amelyet a zenész kétszer játszott el.

„L” dallam: Megegyezik a „B” dallammal. A dudás levegője játék közben elfogyott, a tempó lelassult, a folytatás előtt játéka egy időre megszakadt. Miként a lejegyzésben is látható, tévesztés és bizonytalanság miatt a dallamot két 2/4-es ütemmel hosszabban adta elő.

The long and highly varied *ugrós* dance of the shepherd Ernő Kukucska was perpetuated on silent film in his own precincts.

There was no music recorded parallel with the film, Kukucska performed his dance to his own bagpipe music recorded on tape earlier. The music research logbook says he called his suite of tunes *juhásztánc*. The first part of the taped sequence consists eight melodies in a slower tempo (tunes “A” – “H”, ♩ = 152–160), the second, fast part was built of five tunes in fast tempo (“I” – “M”, ♩ = 200–208). The tempo change between the two parts was a large determined leap, without any gradual transition. Tunes “I” – “L” are transcribed in 2/4 time because they were performed similarly to fast *csárdás* tunes. The dance was performed with only a part of the music, but to have a grasp of the whole musical process, it is shown here in its entirety. The text incipits are given on the basis of István Adorján’s non-marketed DVD, *Dudanóták gyűjteménye* [Collection of bagpipe tunes] and Zoltán Juhász’s book *Kukucska Ernő hagyatéka* [Ernő Kukucska’s legacy].

Tune “A”: a new style tripodic tune in 4/4 meter, sung by Ernő Kukucska at another occasion with the words “Egy asszonynak két eladó lánya” [A woman has two girls to marry off]. On the recording presented here it was played two and a half times.

Tune “B”: a tripodic new-style song in common time known with the words “Sárga zsinór a bakancsom fűzője” [The lace of my boots is a yellow string]. It was played one and a half times.

Tune “C”: a bagpipe interlude of motifs in 2/4 time spanning 33 measures.

Tune “D”: an *ugrós* tune in 2/4 time which Ernő Kukucska claimed to have sung with the words “Cickozi Baranyi”. He played it only once.

Tune “E”: an *ugrós* tune of 2/4 time known by Kukucska with the words “Kukorica, édes málé” [Corn and maize and sweet polenta]. It was played twice, the last measure being twice repeated after the second strophe to extend this stretch to 28 measures.

Tune “F”: a bipodic bagpipe tune in common time, with the words “Duda, duda, szőrös duda” [Bagpipe, bagpipe, hairy bagpipe]. Kukucska was recorded playing it three times.

Tune “G”: a bipodic bagpipe tune in common time with the incipit “Kerek az én szűröm alja” [My felt cloak has a round bottom]. The piper played it with repeating the second period.

Tune “H”: 29 measures of bagpipe interlude built of motifs in 2/4 time.

Tune “I”: a bagpipe tune to the words “József felé majd eljön már a tavasz” [There will be spring round the day of St Joseph]. The piper extended the customary six-measure structure of the tune to eight measures in lines 2 and 3.

Tune “J”: a bagpipe tune with the words “Duda, duda, szőrös duda” [Bagpipe, bagpipe, hairy bagpipe], performed three times by the musician.

Tune “K”: a four-line, eight-measure bagpipe tune performed twice by the piper.

„M” dallam: 24 ütem terjedelemben előadott, 2/4-es motívumokból álló duda-közjáték. A közjáték végén előadását befejezte.

A tánc zenei szinkronját a felvételen látható beütések alapján lehetett megközelítőleg meghatározni. A beütések nem, vagy nem minden esetben illeszthetők pontosan a dallamváltozásokból adódó ütemszámokhoz. A beütési bizonytalanságot annak tulajdonítjuk, hogy az előzetes felvételtől viszájatszott, változó szerkezetű dallamokat, toldó-, vagy az egyik dallamból a másikba átvezető ütemeket, esetenként a dallammenetet nélkülöző „duda apraját” használó, a gyakorlatból kiesett dudás játékában igen nehéz lehetett a dallamváltásokat felismerni és arra a beütő mozdulattal pontosan reagálni.

A táncos a „C” dallam 6. ütemében kezdte meg táncát. Az „I” dallamban a tempó erőteljesen megemelkedett. A tánc „J” dallamának tizenhat üteme után a filmen még egy ütemnyi tánc látszik, amelyben a táncos az előző ütem szimmetrikusát adta elő, majd a felvétel megszakad.

A korábbi táncközlések nélkülözték a zenei szinkron meghatározását. Magát a notációt is számos helyen korrigáltuk.

Tune “L”: identical with tune “B”. The piper ran out of air while playing it, the tempo slowed down and he stopped for a while before going on. As it can be seen in the notation, owing to the mistake and uncertainty, he performed the tune longer by two 2/4 measures.

Tune “M”: 24 measures of motifs in 2/4 time played as a bagpipe interlude, after which he ended his performance.

The hand markers in the footage helped determine an approximate synchrony. The markers cannot – or cannot always – be adjusted precisely to the measures of the changed tunes. This uncertainty of hand marking probably owes to the difficulty which the person in charge had to face when listening to the tape-recording of the piper long out of practice, playing tunes of diverse structures with additional or transitional measures, sometimes also using bagpipe *aprája* (diminished notes without a melody line).

The dancer began in measure 6 of tune “C”. In tune “I” the tempo increased suddenly. After sixteen measures of dance to tune “J” there is another measure of dance in the footage in which the dancer performed the symmetrical pair of the previous measure. After that the footage is broken off.

Earlier publications of the dance lacked the definition of synchrony. The dance notation was also corrected at several points.

A javításokat nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections was formerly published in:

Nagy Judit – Pálffy Gyula (1989): A tánc és táncélet sajátosságai. In *Palócok IV. Rítus és folklór*.

Heves Megyei Múzeumok Igazgatósága, 797–809.

Pálffy Gyula (1997): *Néptánc kislexikon*. Planétás, 196–197 [RÉSZLET/EXCERPT].

♩ = 144-150

A

♩ = 156-158

B

C

$\text{♩} = 162$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

D

$\text{♩} = 152$

1 2 3 4 5 6 7 8

E

$\text{♩} = 152$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

F $\text{♩} = 152 - 160$

G $\text{♩} = 160$

H $\text{♩} = 160 - 168$

I $\text{♩} = 200 - 208$

J $\text{♩} = 200 - 208$



55.1

K $\text{♩} = 208$



55.2

L $\text{♩} = 208$

... megszakad a felvétel

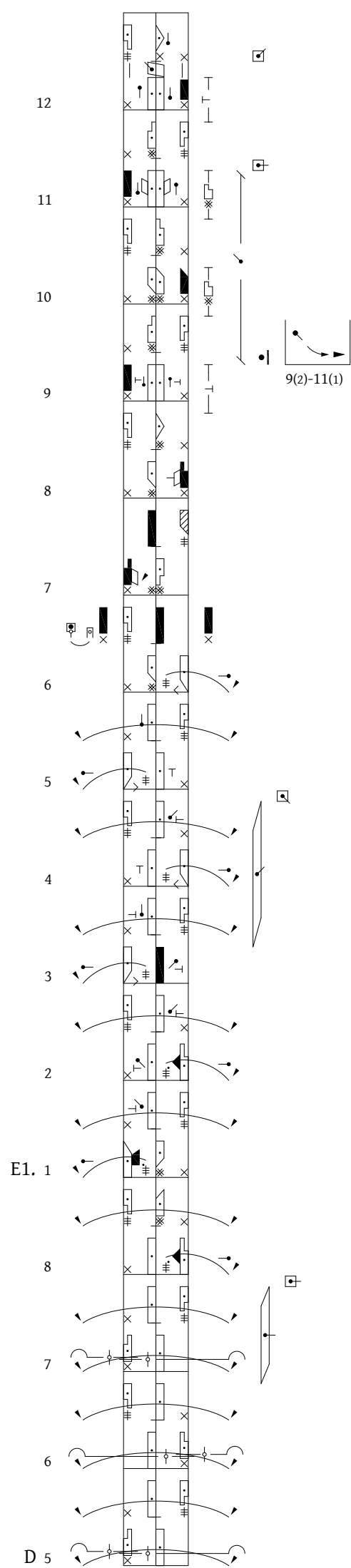
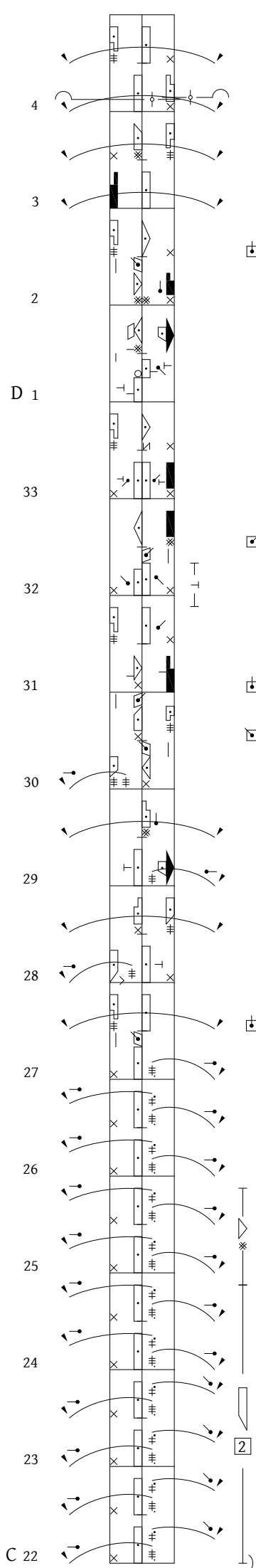
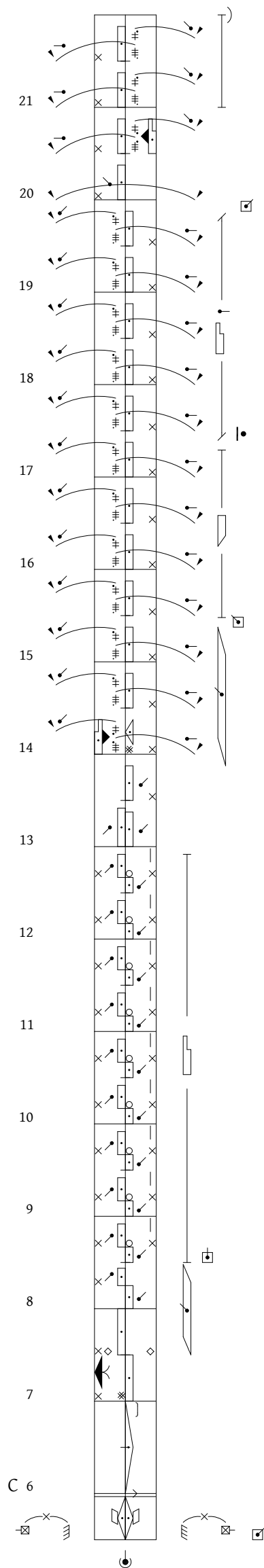


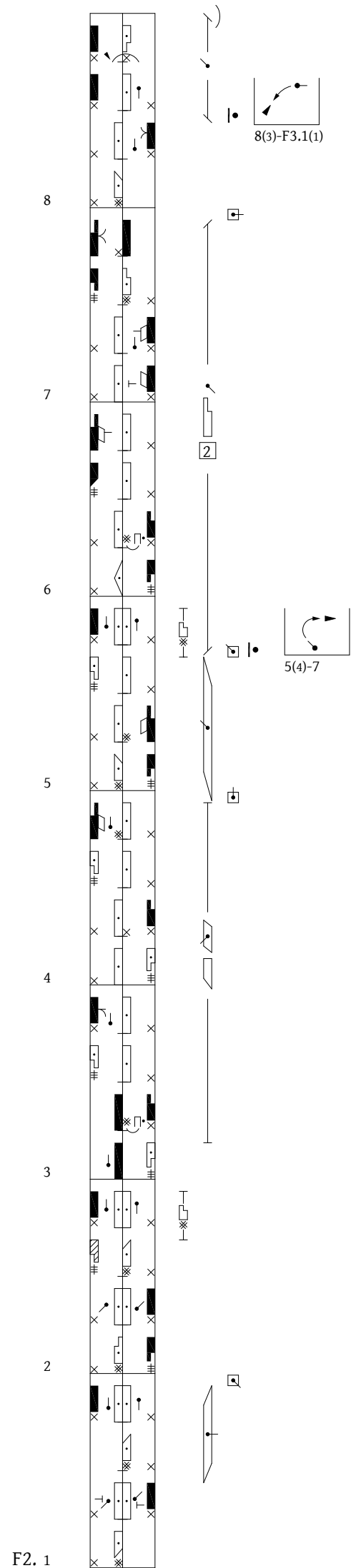
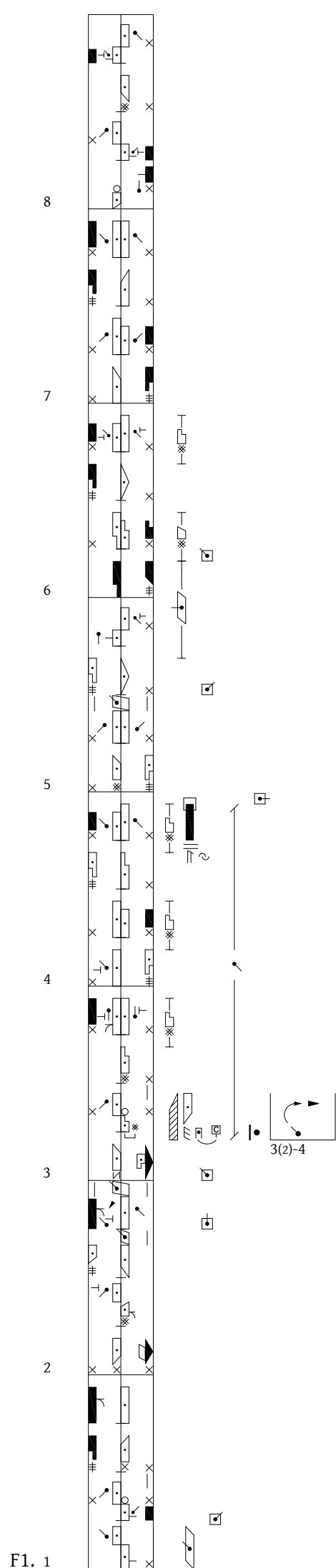
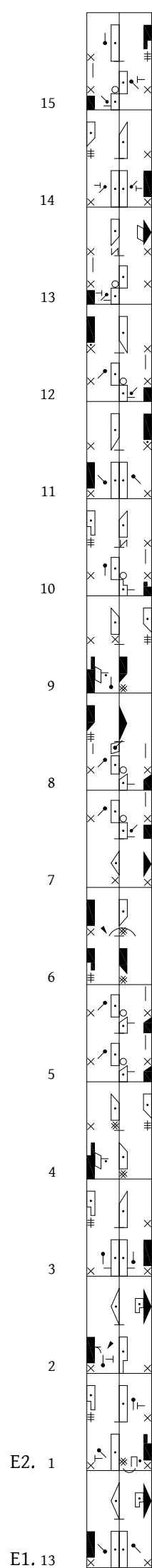
55.3

M $\text{♩} = 208$



55.4





F3. 1

8

7

6

5

4

3

2

1/1

5(3)-7(1)

3(3)-5(2)

1(2)-3(1)

G 1

8

7

6

5

4

3

2

1/1

5(3)-7(1)

3(3)-5(2)

1(2)-3(1)

G II: 5

8

7

6

5

4

3

2

1/1

5(3)-7(1)

3(3)-5(2)

1(2)-3(1)

H 9

24

23

22

21

20

19

18

17

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

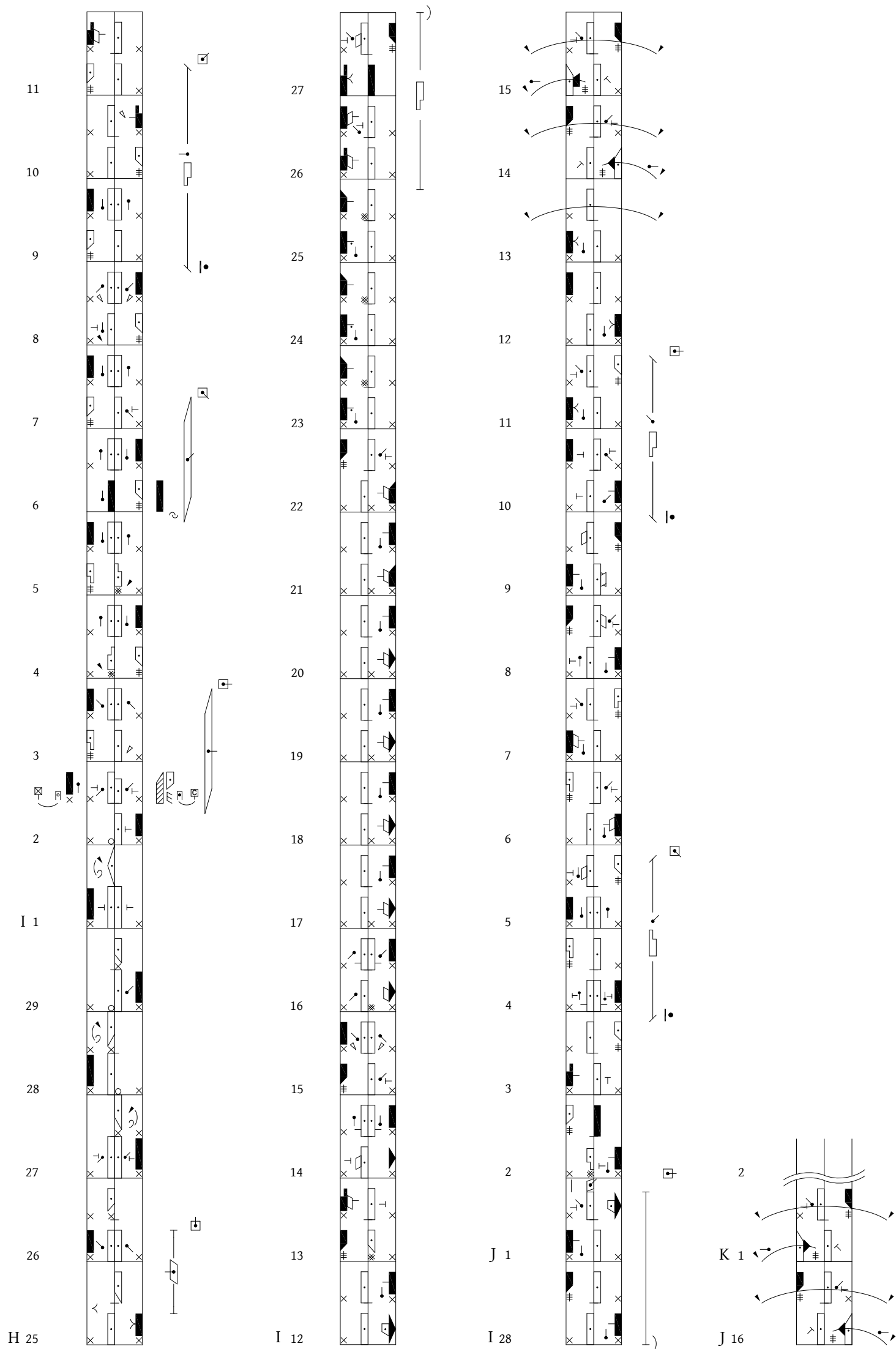
2

1/1

5(3)-7(1)

3(3)-5(2)

1(2)-3(1)



56. „Juhásztánc” – Nógrádmegyer (Nógrád)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta	Kukucska Ernő (1926), Kukucska Jánosné Novodanszky Mária (1893)	Dancers
Zenész	Kukucska Ernő dudás/bagpiper (1926)	Musician
Gyűjtők	Bánhidi Zoltánné, Dobozi Elemérné, Pesovár Ernő, Tóth Margit	Researchers
A gyűjtés időpontja	1968. június 16.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Adorján István	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.627.6; Tit.1427; Jkv.133; LCS_MG_144A_15	Archive IDs

Kukucska Ernő és édesanyja páros ugrósáról az előző (55.) tánc helyszínén készítették néma filmfelvételt. A kamera indításakor a pár egymástól mintegy két lépés távolságban a táncot már megkezdte.

A filmfelvétellel egyidejűleg zenei felvétel nem készült, a táncot Kukucska Ernő korábban felvett dudajátéka kísérte. Az új stílusú tripódikus 4/4-es csárdás dallamokból álló zenei folyamatot a dudás a csak egyszer eljátszott „Egy asszonynak két eladó lánya” szövegkezdettel ismert, itt „A”-val jelölt dallammal nyitotta. A „B” dallam kétszer hangzott el, a dallam második strófáját a dudás egy ütem betoldással kezdte meg, a bővülést mind a kottában, mind a táncpartitúrában *-gal jelöltük. A „Sárga zsinór a bakancsom fűzője” szövegkezdetű „C” dallam a második rész ismétlésével egyszer hangzott el. A „B” dallamhoz visszatérve azt még kétszer eljátszotta, majd két ütem „duda aprája” jellegű zárattal fejezte be a folyamatot. A dallamok lejegyzésekor a gyakorlatból kiesett dudás tévesztéseit nem vettük figyelembe. A felvételen látható beütések csak hozzávetőlegesen követték a strófák váltakozásait. A szinkront az egymástól 12 ütemnyire eső második és harmadik beütés alapján állítottuk be, a tánc ezen részletét a „B” dallam első strófájának feleltettük meg.

Az egymástól általában néhány lépés távolságban, illetve a „B” dallam első és második strófája alatt keresztkezfogással járt juhásztáncban a férfi többnyire kis kilengésű lengető-szerű vagy egy lábról kettőre, kettőről egyre ugorva támasztékváltó motívumokat táncolt, a nő a tánckezdő, jobbra-balra egy lépéses csárdáslépések után $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusú háromlépés motívumokat adott elő. A „B” dallam második strófájának felétől, a fogás nélküli tánc alatt kifordulgatva-tapsolva egymást kerülgették-csalogatták, a kerülgetés közben egymáshoz közeledtek, egymástól távolodtak, a férfi esetenként tapssal és csapásolással, a nő tapsokkal színesítette táncát. A visszatérő „B” dallam harmadik strófájának 4. ütemben a filmfelvétel megszakadt.

The silent film of the couple ugrós of Ernő Kukucska and his mother was shot in the previous venue – the courtyard of Kukucska’s cottage. Two steps apart from each other the couple danced already when the film recording was started.

There was no music recorded parallel with the film, the bagpipe music by Ernő Kukucska recorded on the spot earlier was played back to accompany the dance. The musical process built from tripodic 4/4 new-style csárdás tunes was started with tune known as “Egy asszonynak két eladó lánya” [A woman has two girls to marry off], played once and identified here as tune “A”. Tune “B” was played twice, strophe 2 was started with an extra measure infixed as indicated both in the musical and the dance score with an *. Tune “C” known with the text “Sárga zsinór a bakancsom fűzője” [Yellow cord is the lace of my brogue] was played once with repeating the second half of the tune. The player returned to tune “B” which was played twice then the process was closed with two measures bagpipe *aprája* (diminished notes without a melody line). In the musical notation the mistakes of the piper evidently out of practice were not taken into consideration. The hand markers seen in the footage followed the change of the melodies only approximately. The synchrony presented here was stated by the second and the third hand marker appearing on the film by 12 measures interval. This section of the dance was corresponded to strophe 1 of tune “B”.

In the juhásztánc performed by the couple at some step distance from each other or with crossed hand hold (during strophe 1 and 2 of tune “B”) the man danced small leg-swinging like motifs with *sissonne-assemblé* pairs (springs from one leg to both, from two to one), the woman used mainly three-steps in $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ rhythm after the introductory one-step csárdás motifs. From the second half of strophe “B” when the couple broke hand hold the dancers circled round and lured each other while making turns and clapping, moving now closer to, now farther from each other. The man enlivened his dance with clapping and boot hitting, the woman with clapping. The footage breaks off in measure 4 of the third strophe of the returned tune “B”.



$\text{♩} = 160$

B

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

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

$\text{♩} = 160$

C

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



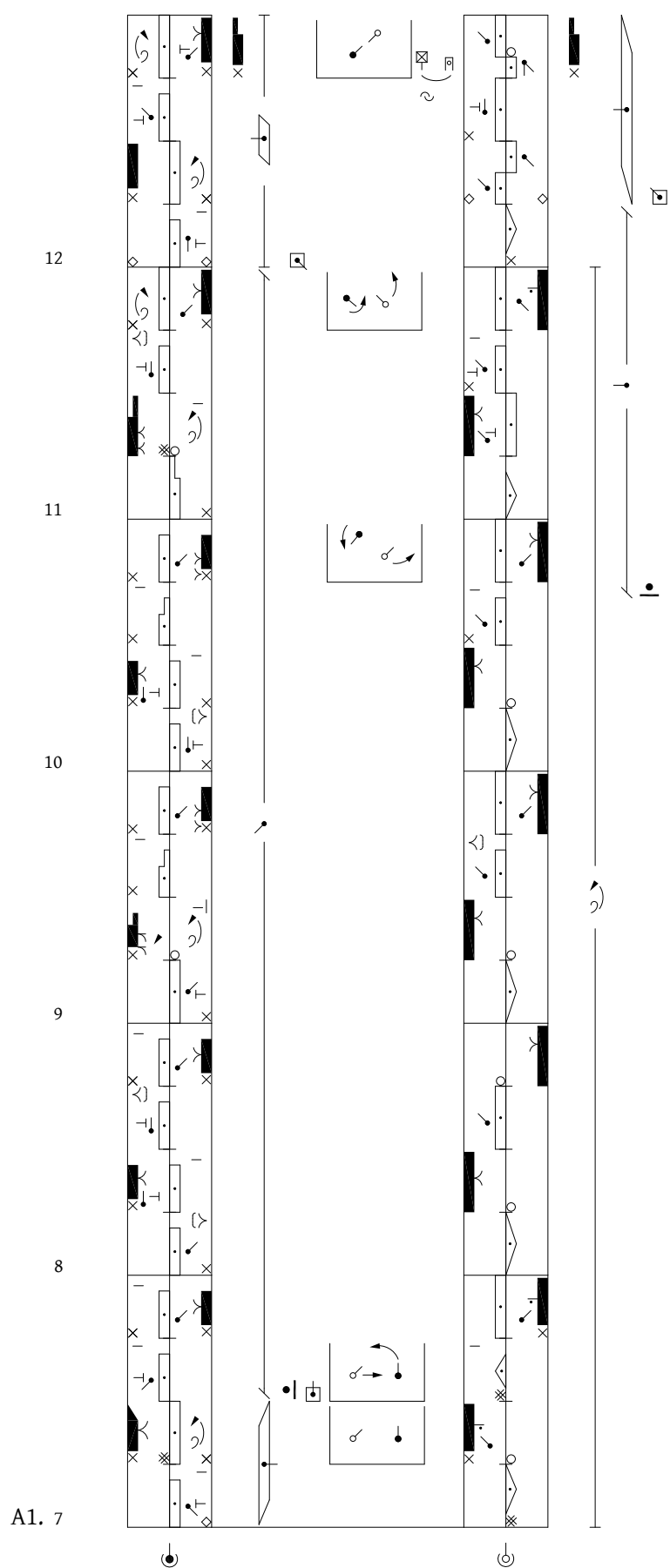
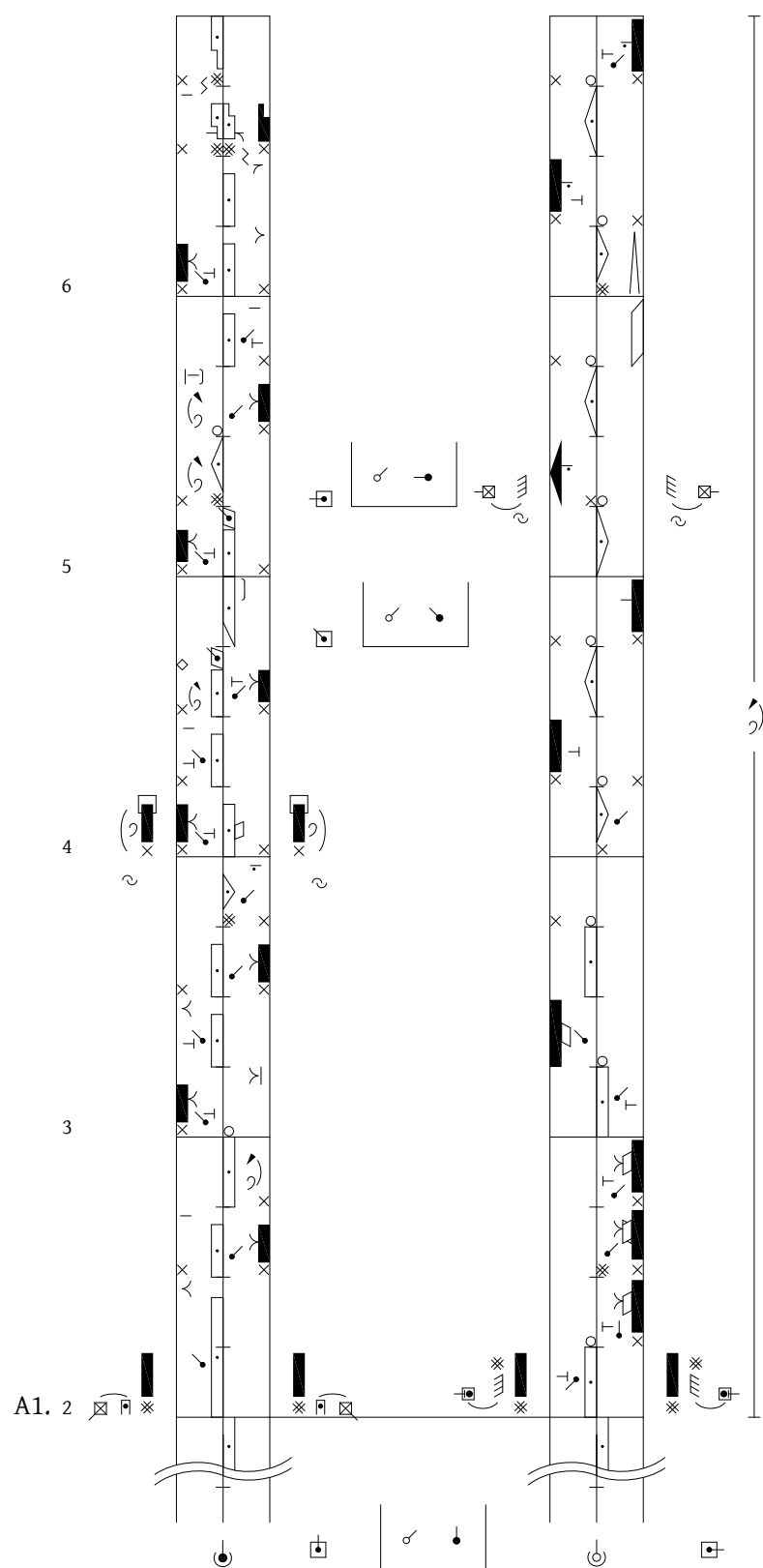
56.1

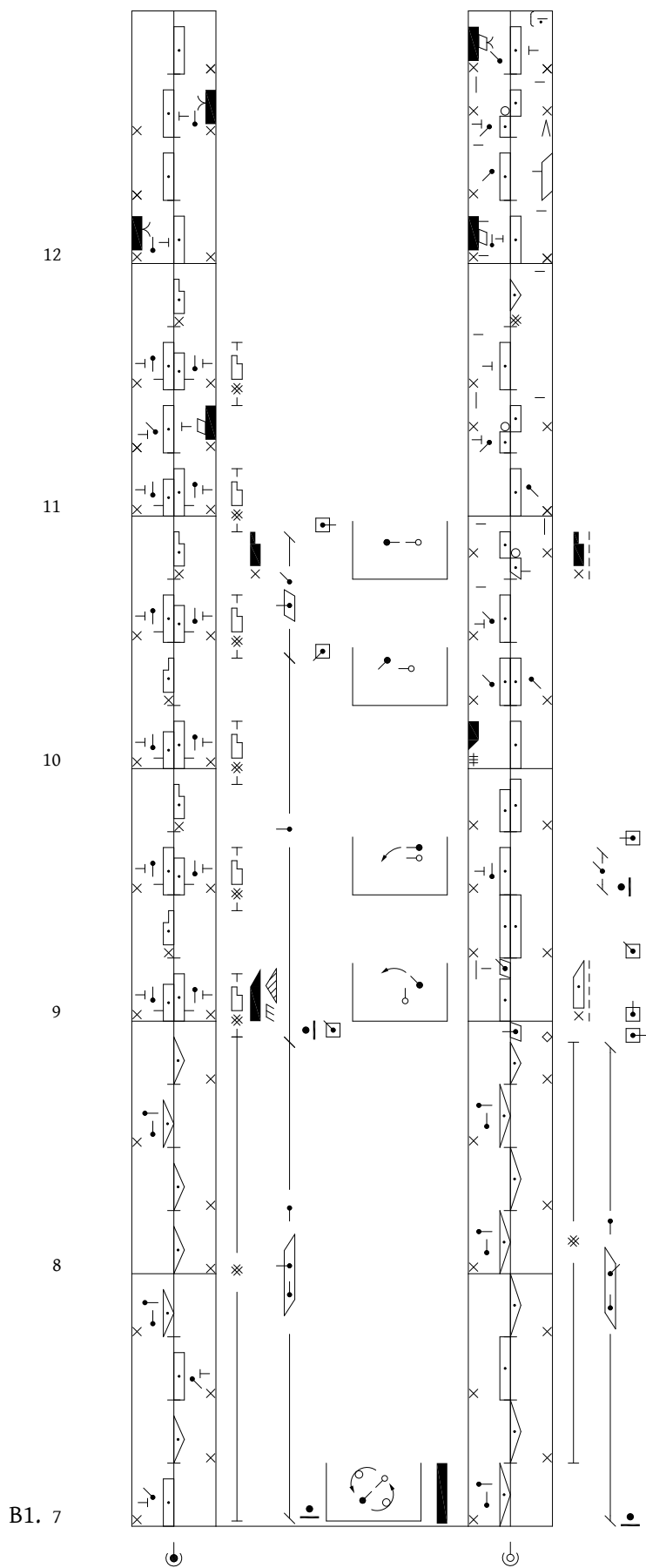
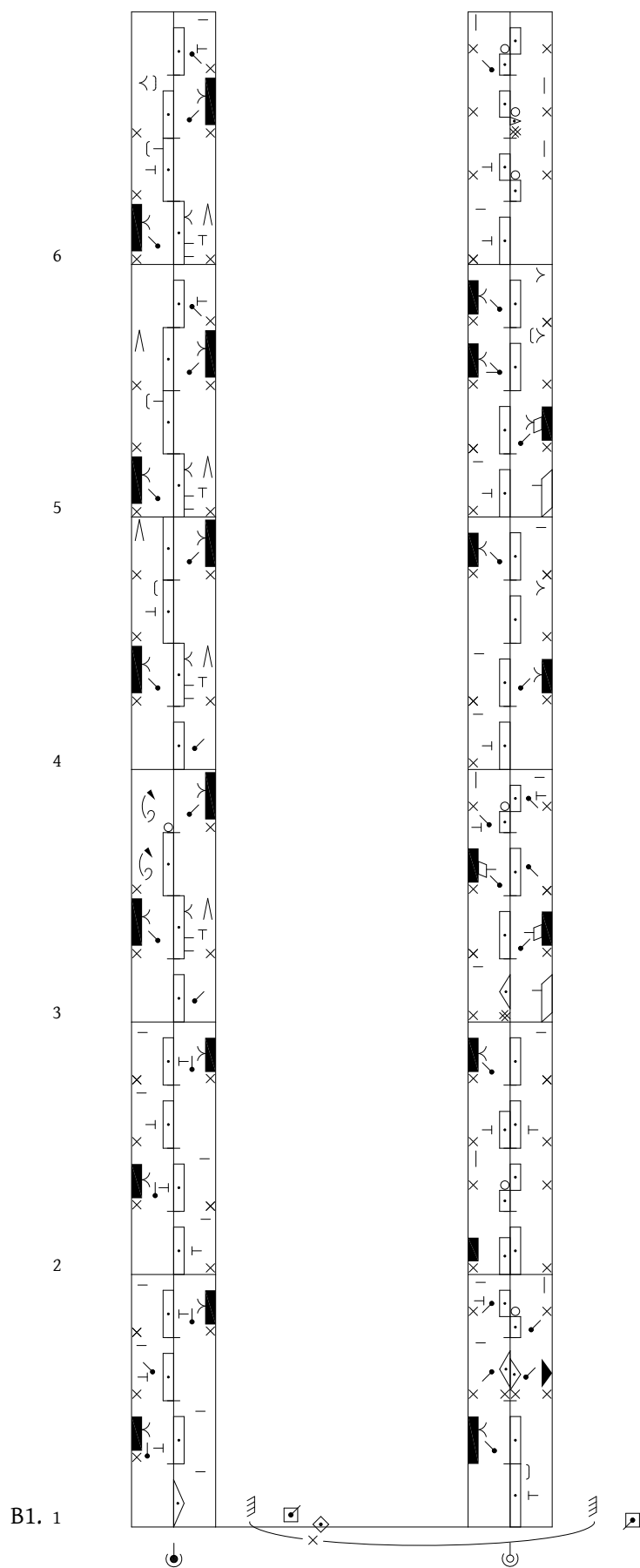


56.2

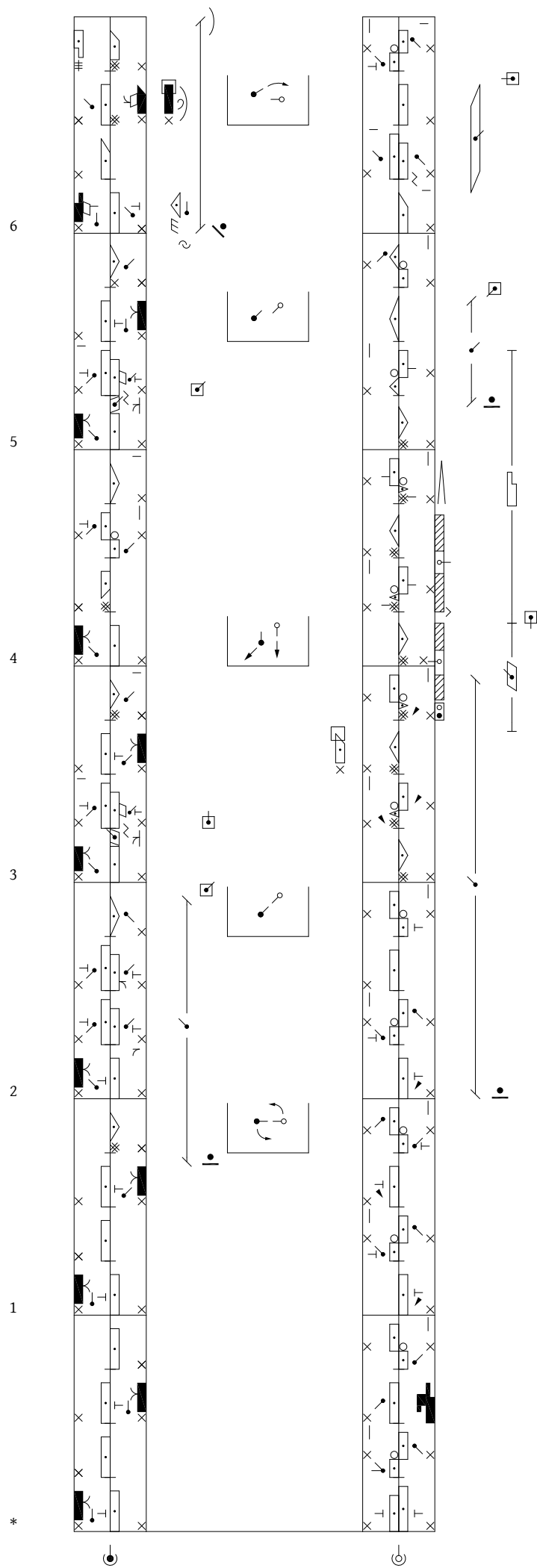


56.3

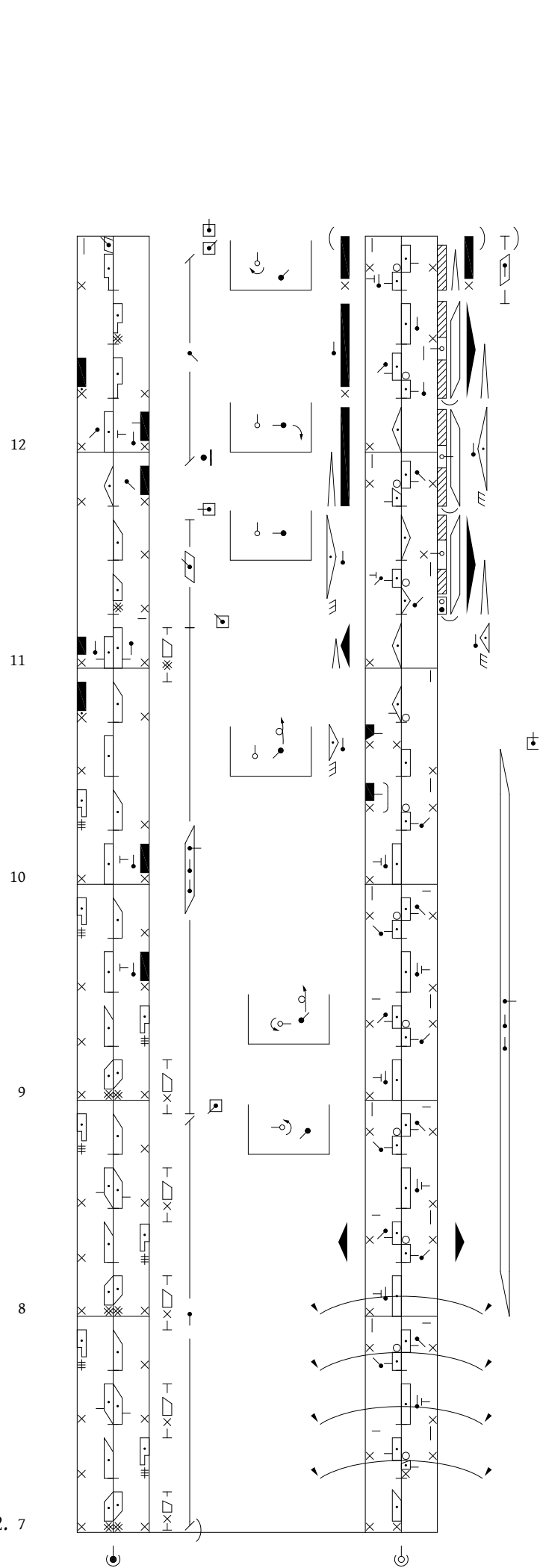


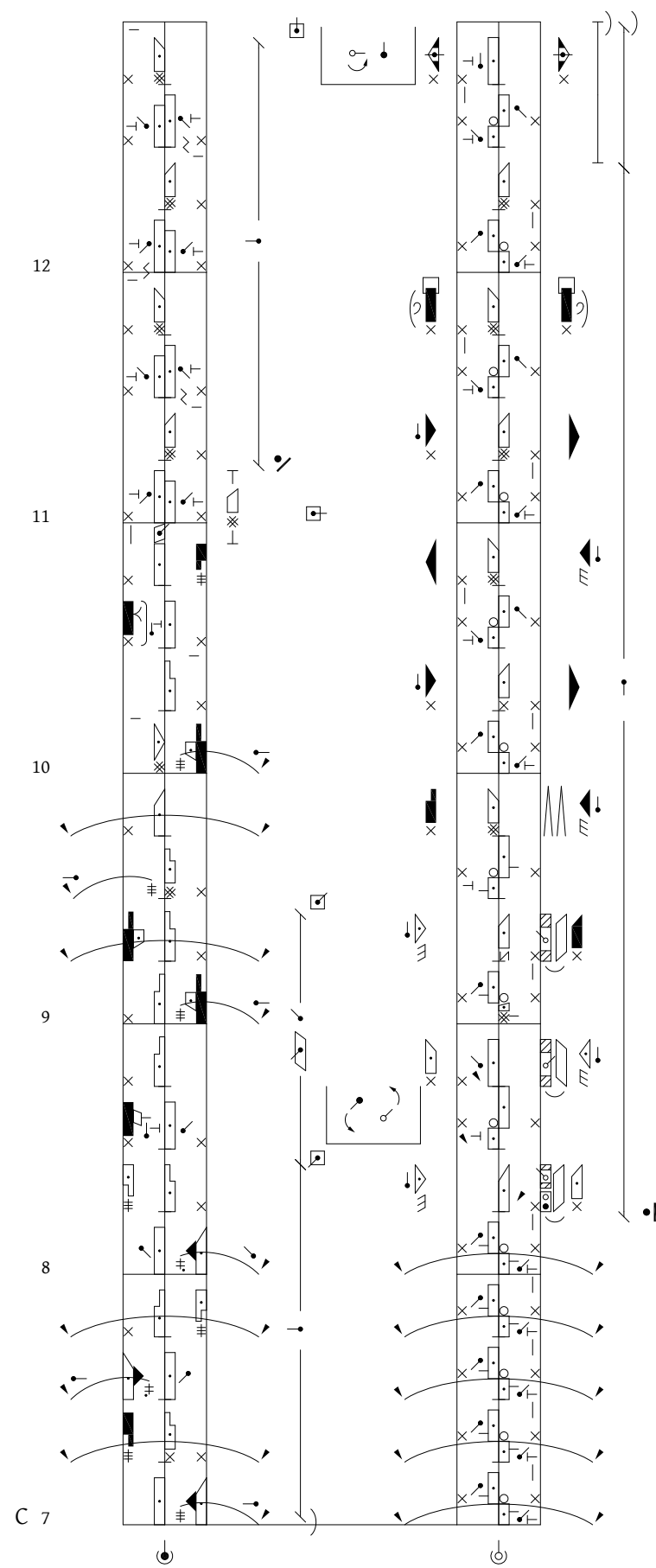
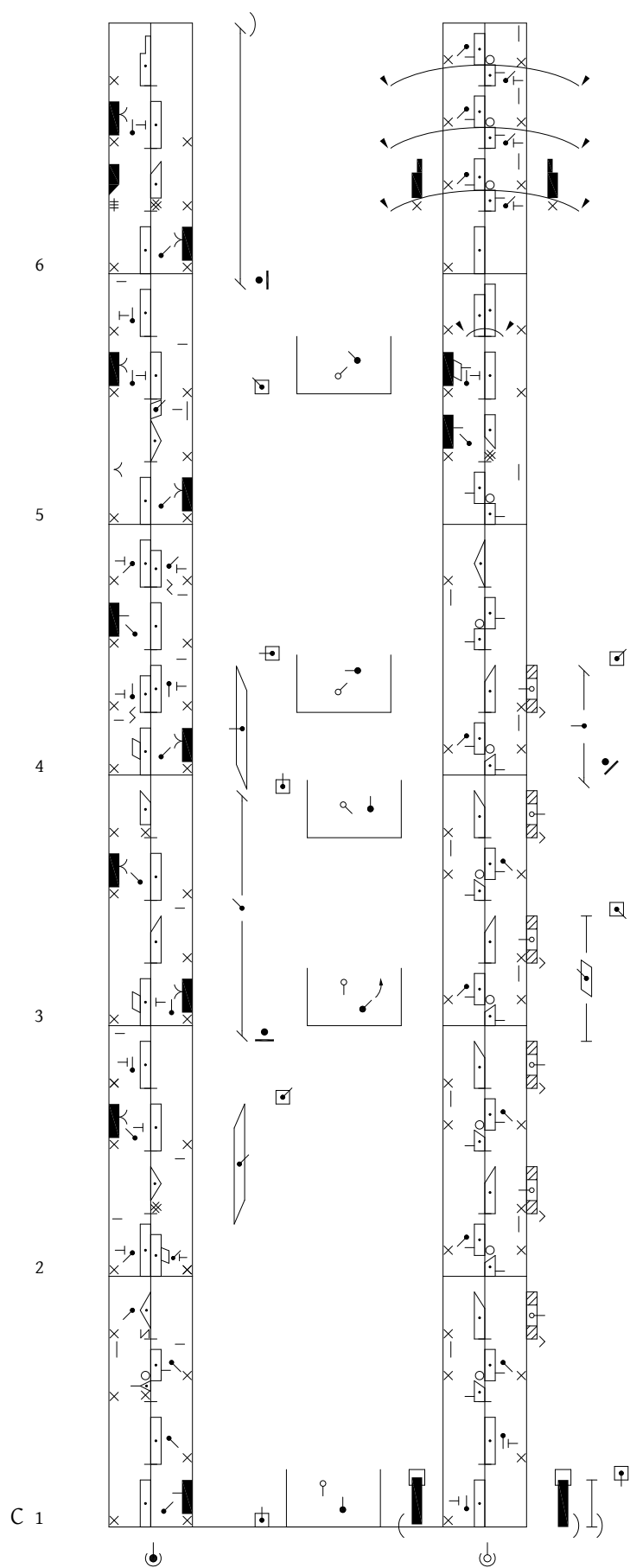


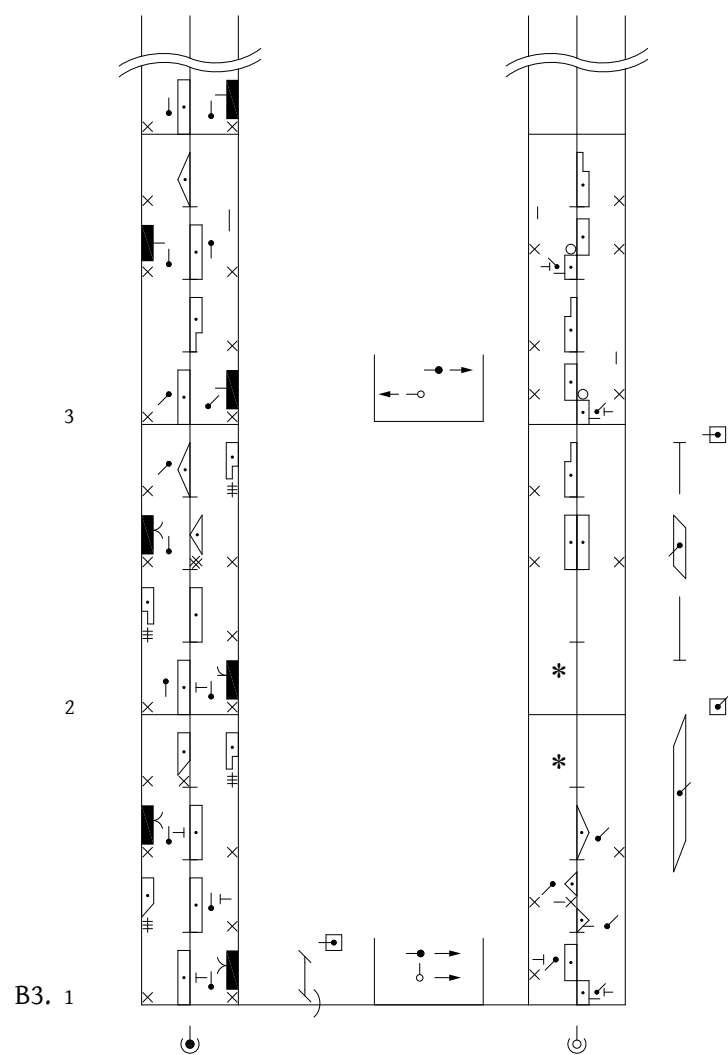
B2. *



B2. 7







JÁSZSÁG – ALSÓ-TISZA-VIDÉK – KÖRÖSÖK VIDÉKE

JÁSZSÁG – LOWER TISZA AREA – KÖRÖS AREA

57. „Oláhos” – Jászsószentgyörgy (Jász-Nagykun-Szolnok)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Göncöl Ferenc (47 éves, Jászkisér)
Buchbinder Oszkár, Martin György, Pesovár Ferenc
1954. október 24.
Fügedi János
Martin György
Ft.360.10 (Ft.228.6); Tit.1429; Akt.388

Dancer
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

Göncöl Ferenc táncát a „Jász nap” alkalmával, szabad téren vették némafilmre. Az oláhost csípőre tett kézzel, zárt állásban kezdte meg.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel nem készült. A tánc kísézőzenéjével kapcsolatban két helyszíni jelentés (Akt.388) eltérő megállapítást tett. Az egyikben Pesovár Ferenc az „A csikósok, a gulyások” szövegkezdetű dallamot (dallamtípus: Paksa 36) jelölte meg a tánc kísézőzenéjeként. A másikban Martin György kíséződallamot nem nevezett meg, de utalt a filmezés során gyűjtött táncdallamokra, amelyeket egy későbbi időpontban tervezett leadni. Ezek közül kerülhetett ki Martin György *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* című könyvének II. mellékletében a tánc korábbi közléséhez csatolt kotta, amelyet itt is közlünk. A dallamról Martin György ritmuskíséreti séma megjelölése nélkül, ♩ = cca. 120 becsült tempóértékkel a helyszínen készített vázlatos lejegyzést. Dallamtípus: Paksa 56, Pittyedaré [Rókatánc, Nógrádi verbunk]. A tánc zenei szinkronjára utalás a filmen nem látható, az itt közölt szinkron követi Martin fent említett könyvében megállapított tánc és zene kapcsolatot.

A táncos támasztékismétlő-haladó háromlépés, bokázó és csapásoló motívumokból építette fel táncát. A szinkron szerinti negyedik strófa végén a táncos csapásoló sorozatba kezdett, amelyet a következő strófa elején abbahagyva leállt, és elhagyta a tánc helyszínét.

A táncos a második és a negyedik strófában a ♩ ♩ ritmusú, egy lábon támasztékismétlő ugrással kezdett motívumai alatt a kissé hajlítva elől mélyben tartott és befelé forgatott karjaival (57.2 kép) befelé indított körző mozgásokat adott elő. A körzéseket a partitúrában az 57.1 ábra szerint a mozgulatrajz módszerével egyszerűsítve jelöltük. Az egyszerűsített jelölésmódban az elől függőleges sík és az egész kar jelét elhagytuk.

The silent film of Ferenc Göncöl's dance was shot outdoors, on the „Jassic Day”. The oláhos was started in a closed position, hands on waist.

No sound recording was made parallel with filming. The two field-research reports (Akt.388) include different statements about the accompanying music of the dance. One note (by Ferenc Pesovár) names the tune of „A csikósok, a gulyások” [The horsemen, the cattle herders] (tune type: Paksa 36) as the accompanying tune. In the other report György Martin did not name a tune but alluded to the dance tunes collected during filming which he planned to publish later. Probably, the music attached to the earlier publication of the dance in Appendix II of his book *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* [Hungarian dance types and dialects] was among these tunes. The tune is reprinted here, its sketchy on-the-spot notation was made by György Martin without rhythm indication, and with an estimated tempo of ♩ = c. 120. Tune type: Paksa 56, Pittyedaré (Rókatánc [Fox dance], Nógrád verbunk). No reference to music synchrony is made in the footage, so the presented synchrony reproduces the synchrony in Martin's mentioned book.

The dancer built his dance from support repeating-progressing three-step, heel-clicking and boot-hitting motifs. At the end of strophe 4 he started a sequence of boot hitting motifs which he ended, together with the whole dance, at the start of the next strophe and quitted the venue.

In strophe 2 and 4, during his motifs started with a support repeating spring of ♩ ♩ rhythm the dancer performed inward circling movements with his arms rotated inward and slightly bent, held in forward low direction (Fig. 57.2). The circling movements are notated in the score with a simplified design drawing as shown on the left side of Fig. 57.1. In the simplified notation the forward vertical plane and the symbol for the whole arm were omitted.

A lejegyzés korábbi változata (Tit.69; Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.69; Ágoston Lányi) was published in:

- Martin György – Pesovár Ernő (1963): Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica* XII., 312–325. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
Martin György – Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, 208–221. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
Martin György (1964b): Motívumkutatás, motívumrendszerezés. *A sárközi-Duna menti táncok motívumkincse*. Népművelési Intézet, 201. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
Martin György (1970–1972): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, II. melléklet V. tánc [Appendix II, Dance V].

♩ = cca. 120



Diagram illustrating a musical notation symbol: a circle with a dot inside, with an upward arrow above and a downward arrow below, followed by an equals sign and a similar symbol with a horizontal line through the circle, also with upward and downward arrows. Below this is the number 57.1.

57.1



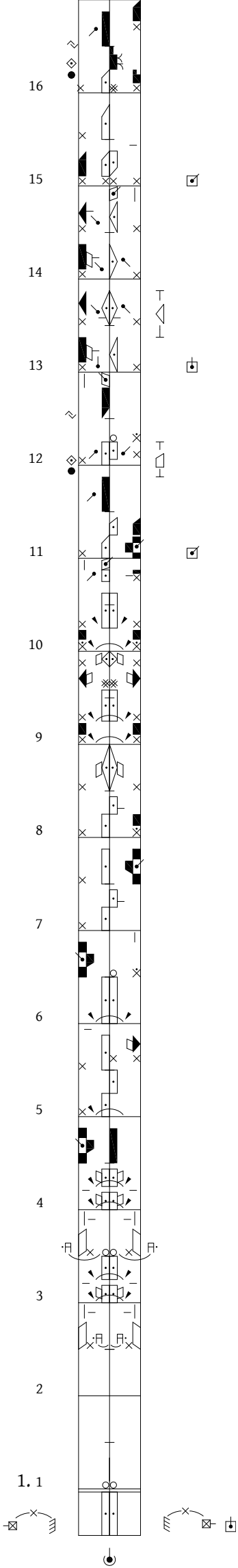
57.2



57.3



57.3



2.1 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1-2

3.1 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 3.1 5-6

4.1 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 4.1 3-4

5.1 4 3 2 1

58. „Olájos” – Tápé [Szeged] (Csongrád)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Ács György (1890)
Martin György, Török Józsefné
1960. október 18.
Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)
Martin György
Ft.467.9; Tit.120.II

Dancer
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

Ács György oláhosáról a tápéi iskola udvarán készítettek néma filmfelvételt. A kamera indításakor Ács György már táncolt, a tánckezdet a felvételtől lemaradt.

A táncsal egyidejűleg sem hangfelvétel, sem helyszíni feljegyzés nem készült, az alábbi dallamot a tánc korábbi megjelentetésekor – feltételezhetőleg saját lejegyezéseként – Martin György közölte. A táncot egy hegedűs, valószínűleg Miklós Károly prímás kísérte. Dallamtípus: Paksa 35, „Az oláhok, az oláhok” I. A tánc zenei szinkronját a képen eleinte nyolc, később tizenhat ütemenként megjelenő beütések alapján lehetett megállapítani.

Az első nyolc ütemben futó motívumával megtett kör, majd a jobbra és balra haladó bokázók után Ács György többnyire helyben táncolt. Határozott, de visszafogott erővel előadott, gazdagon variált, tapsos-csapásoló, földütő, páros bokázó, felugró-dobogó és ejtő-emelkedő mozdulatpárból álló motívumokból felépített táncát a hetedik strófa végén túl egy bokázóval zárta le.

The silent film of György Ács's *oláhos* was shot in the courtyard of the Tápé school. When the camera was started, he was already dancing.

Parallel with the dance no sound recording or on-the-spot notation was made. The tune presented here was used in the earlier publication of the dance and is presumed to have been written down by György Martin. The dance was presumably accompanied by fiddler Károly Miklós. Tune type: Paksa 35, “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] I. The synchrony of dance and music can be determined from the hand markers appearing in the footage every eight, later every sixteen measures.

After the circle covered with fast stepping motifs during the first eight measures, followed by progression with heel-clicking motifs to the right and left, György Ács mainly danced on the spot. His distinct dance performed with restrained force consisted of richly varied clapping - boot hitting, floor hitting, aerial heel clicking, up-springing - stamping and dropping-lifting motifs, which he ended with a heel click after the seventh strophe.

A javításokat nem tartalmazó korábbi közlés:

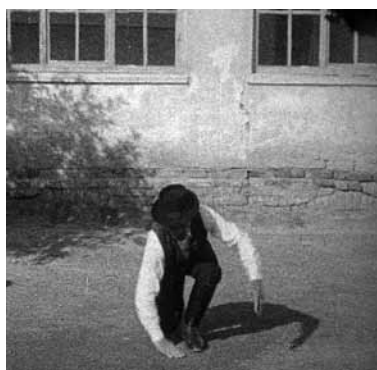
The dance score without corrections was formerly published in:

Martin György (1971): Adatok Tápé táncagyományához. Az oláhos és a csárdás. In *Tápé története és néprajza*. Tápé Község Tanácsa, 752–753.





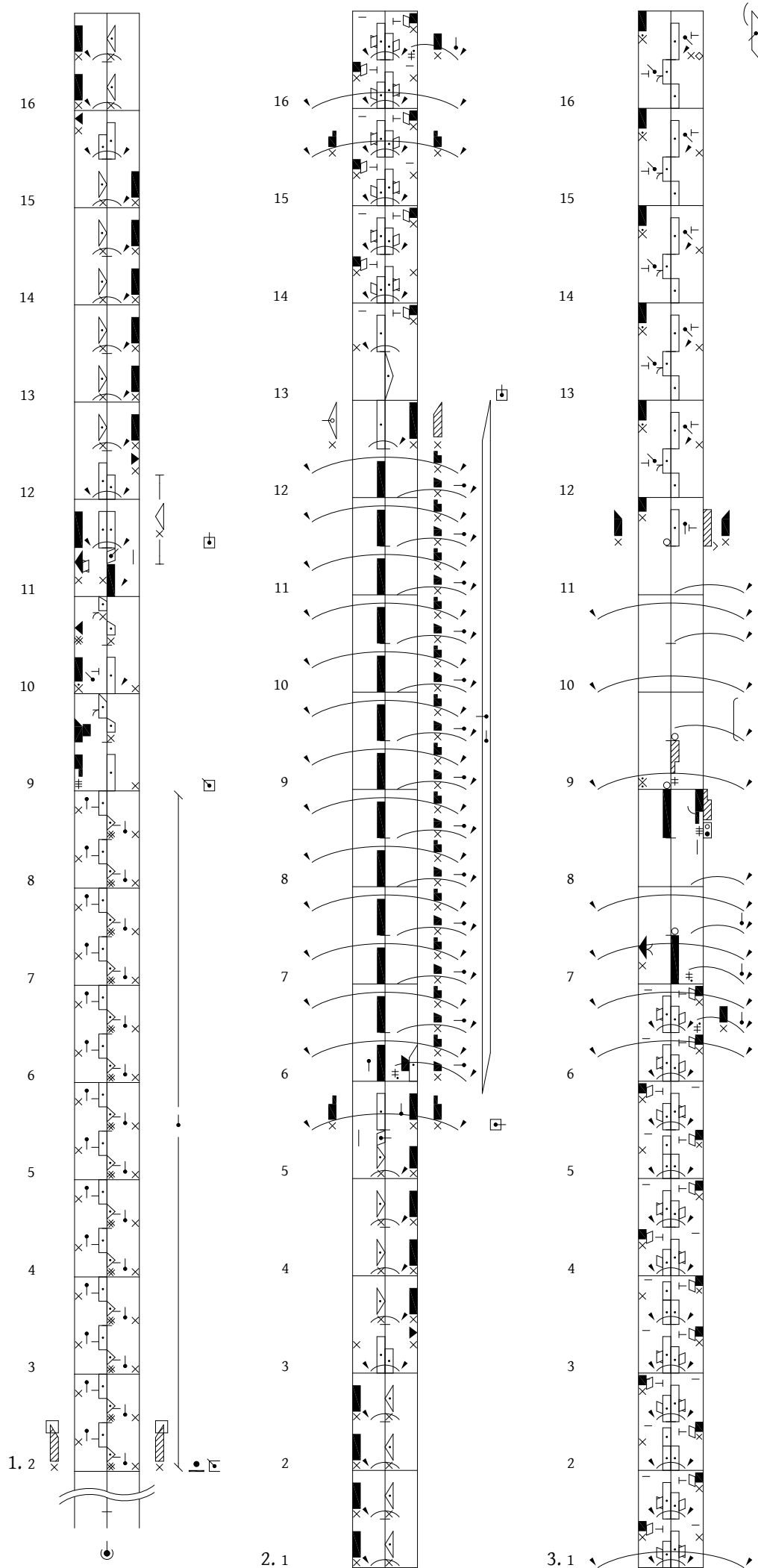
58.1

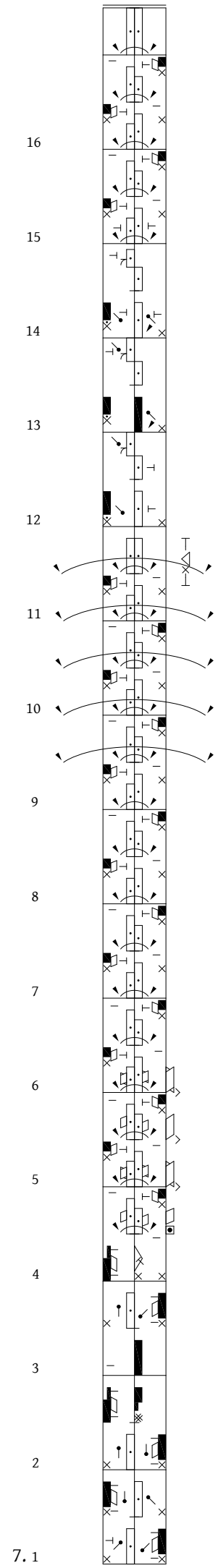
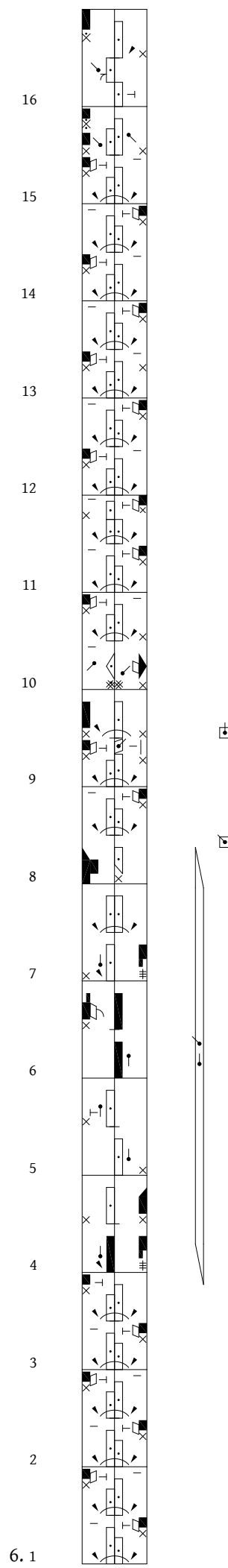
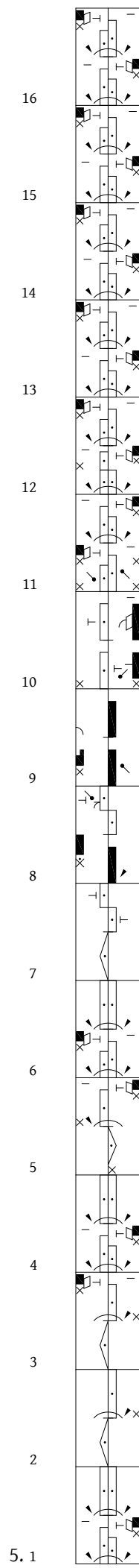
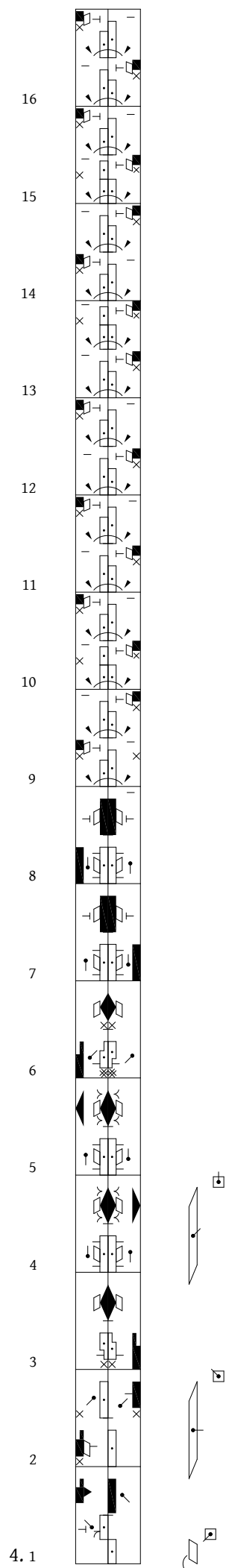


58.2



58.3





59. „Olájós” – Tápé [Szeged] (Csongrád)

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Ács György (1890), Ács Györgyné Molnár Mária (1897)
Martin György, Török Józsefné
1960. október 18.
Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)
Martin György
Ft.467.1; Tit.785

Dancers
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

Ács György és felesége páros oláhosát az 58. táncsal azonos alkalommal, ugyancsak a tápéi iskola udvarán vették némafilmre. A táncot Ács György szóló oláhossal kezdte, párjától mintegy két lépés távolságban.

A táncsal egyidejűleg sem hangfelvétel, sem helyszíni feljegyzés nem készült. A táncot feltehetőleg szintén Miklós Károly prímás kísérte, a kép bal oldalán csupán a zenész árnyéka tűnik fel. Egyéb forrás hiányában a tánc korábbi közlésekor megjelent dallamot mutatjuk be, amely az 58. tánc dallamának változata. Dallamtípus: Paksa 35, „Az oláhok, az oláhok” I. A tánc zenei szinkronját a képen megjelenő beütések alapján lehetett megállapítani.

Ács György két strófányi futó, bokázó, tapsos-csapásoló, földerítő és felugró (támasztékismétlő ugrással kezdett háromlépés-szerű) motívumokból álló szólója után a felesége elé érkezett, majd hátrálva mintegy táncba hívta, az asszony pedig követte a férfit. A táncter közepére érve egymás kerülgették, egymás felé, majd egymástól elfordulgatva közeledtek párjukhoz, majd tőle újra eltávolodtak. Az ötödik strófától a tempó felgyorsult, a táncosok egymáshoz közelebb kerülve jobb kéz keresztkezfogással, de mozdulatkészletüket már csak hátravágó, háromlépés és ejtő-emelkedő mozdulatpárból álló motívumokra korlátozva folytatták táncukat. A hatodik strófa második felében zárt fogással két egészet forogtak jobbra, majd a strófa végén egymás mellé kifordulva (nő a férfi jobbján), a kamerával szemben leálltak.

A korábbi közlés csak a tánc páros részét mutatta be, a tánckezdő férfi szólót elhagyta. Itt mindkettőt közreadjuk.

The couple *oláhos* of György Ács and his wife was recorded on silent film on the same occasion as dance No. 58, in the courtyard of the Tápé school. The dance was started by György Ács with his solo *oláhos*, about two steps apart from his partner.

The music was not recorded parallel with the dancing, nor was any on-the-spot note made. Presumably it was also accompanied by first violinist Károly Miklós – only his shadow can be discerned on the left of the scene. For lack of other sources the presented tune is the same as in the previous publication of the dance, another variant of the tune of dance No. 58. Tune type: Paksa 35, “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] I. Synchrony can be established from the hand markers included in the footage.

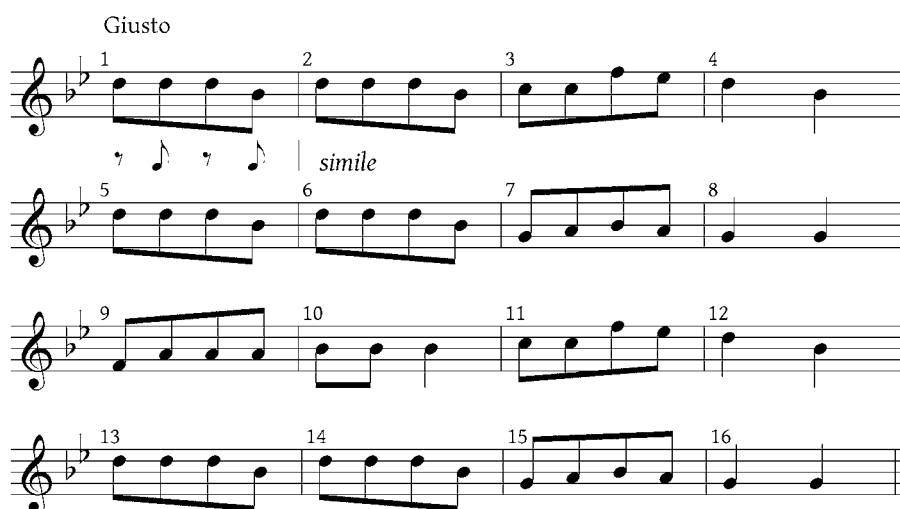
After a sequence of fast stepping, heel clicking, clapping – boot hitting, floor hitting and up-springing motifs (the latter resembling three-step motifs started with a support-repeating spring) performed over three strophes György Ács arrived at his wife. Backing away, he pretended to call her into the dance and the woman followed him. In the middle of the dance field they circled round each other, moved towards each other with turns right and left, then separated again. From strophe 5 the tempo increased, the dancers grasped their partner’s right hand and performed a dance reduced to back slashing, three-step and dropping-lifting motifs. In the second half of strophe 6 they changed to closed hold and turned twice around to the right and then stopped at the end of the strophe, the woman making a half turn to stand on her husband’s right, facing the camera.

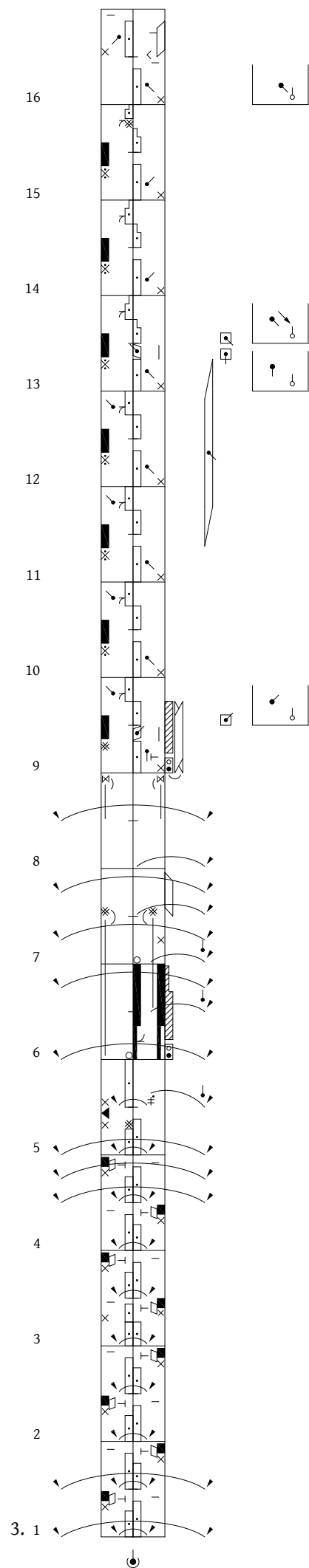
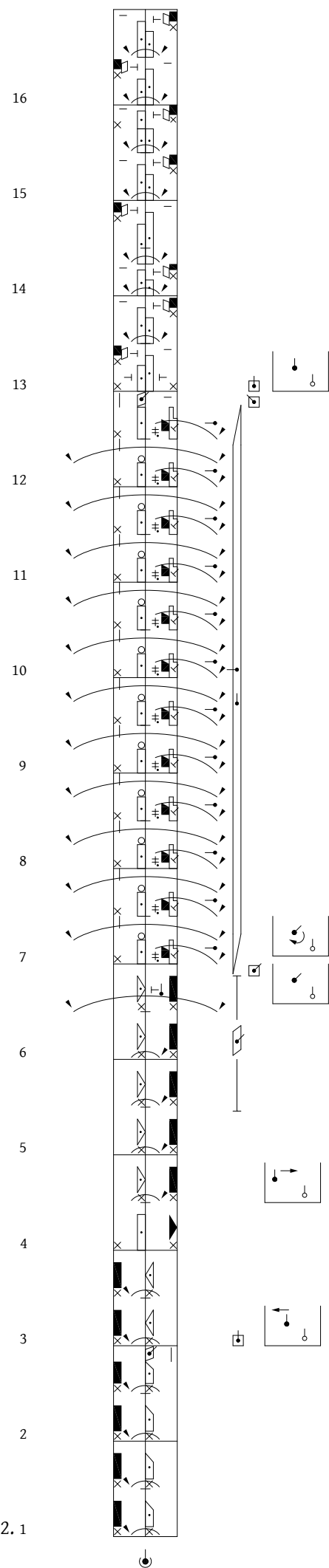
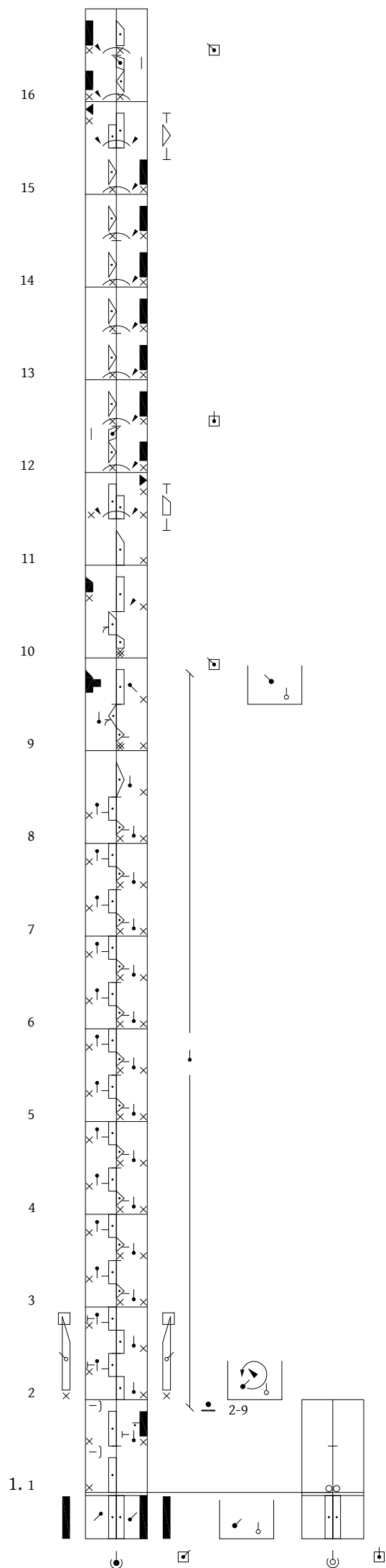
The former publication of the dance presented only the couple section and missed the solo of the man starting the dance. Here both parts are included.

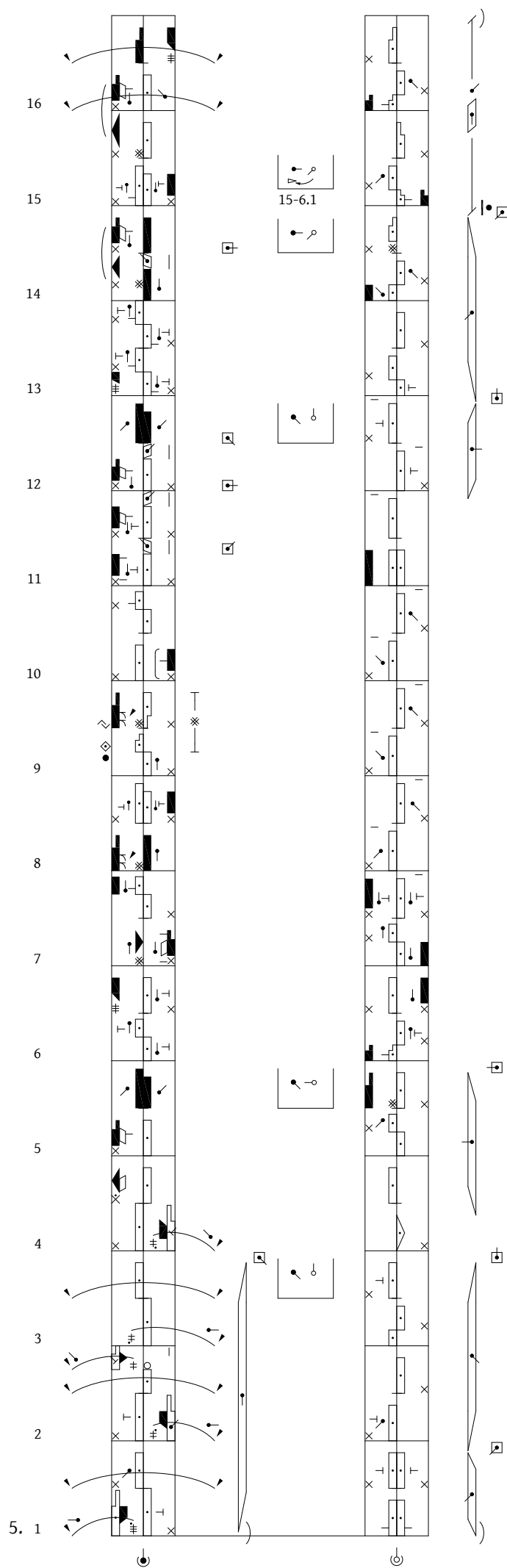
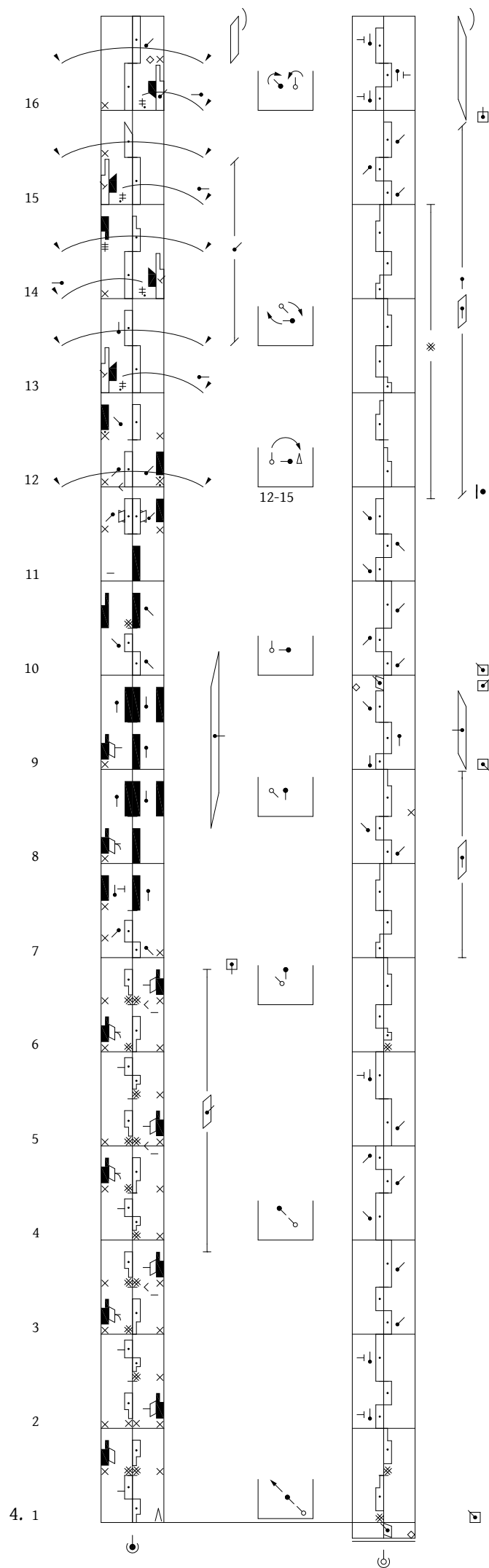
A javításokat nem tartalmazó korábbi közlés:

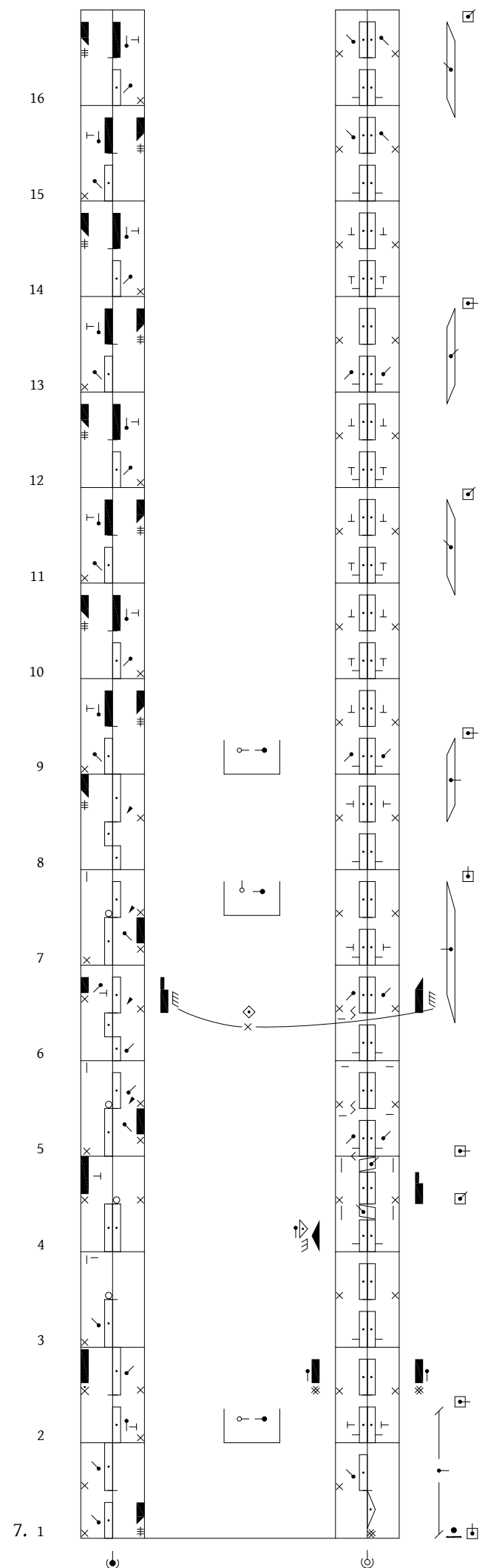
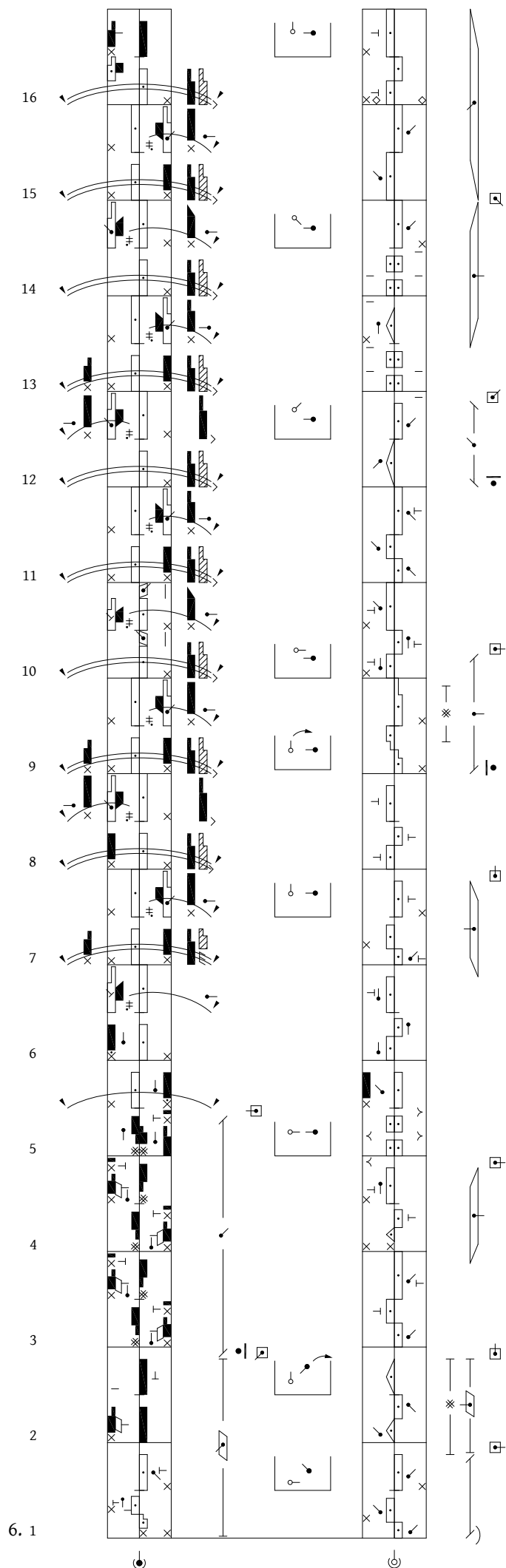
The dance score without corrections was formerly published in:

Pesovár Ernő (1997): *A magyar páros táncok*. Planétás, 106–111.









8. 1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16



59.1



59.2



59.3



59.4

9. 1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

60. „Oláhok” – Szentpéterszeg (Bihar)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta
Gyűjtők
A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Nagy Imre (1901)
Martin György, Sárosi Bálint
1961. május
Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)
Sárosi Bálint
Ft.488.1; Tit.123; AP.3972b; Jkv.90; Mgt.1221B33

Dancer
Researchers
Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

Nagy Imre juhász táncáról a szentpéterszegi legelőn készítették néma filmfelvételt. A kamera indításakor a táncos a zenész felé fordulva várta játéka kezdetét.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel nem készült. Az itt közreadott tánc kísérelő dallamot Nagy Imre furulyán játszotta el, előadását a filmfelvétel előtt rögzítették. Dallamtípus: Paksa 36, „Az oláhok, az oláhok” II. A táncot a zenei gyűjtő, Sárosi Bálint furulyán kísérte (60.1 kép), szóbeli visszaemlékezése szerint az előzőleg felvett dallam alapján. A tánc zenei szinkronját a filmen az első dallamstrófa negyedik üteménél, majd a második strófától nyolc ütemenként megjelenő beütések alapján határoztuk meg.

A táncos igen változatosan, tapsos, csapásoló, bokázó, lengető, sarkazó-dobogó motívumokból építette fel a folyamatot. A 8. strófa felétől Nagy Imre kis meghajlással és a strófa végéig tartó lassú körülfordulással zárta le a táncát. A tánc végeztével a felvétel is leállt.

The silent film of the shepherd Imre Nagy's dance was shot in the pastures of Szentpéterszeg. The footage began with the dancer standing in front of the musician, waiting for the start of the melody.

Parallel with dancing, no music was recorded. The presented accompanying tune was played by Imre Nagy on the flute taped prior to his dance. Tune type: Paksa 36, „Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] II. The dance was accompanied on the flute by the researcher Bálint Sárosi (Fig. 60.1), on the basis of the previously recorded tune, as he later recalled. The synchrony was determined by the hand markers appearing at measure 4 of the first strophe and every eight measures from strophe 2.

The dance was built of widely varied clapping, boot-hitting, heel-clicking, leg-swinging, heel contacting – stamping motifs. From half of the eighth strophe Imre Nagy closed his dance with a small bow and a slow turning round to the rest of the strophe. The recording was stopped at the end of the strophe.



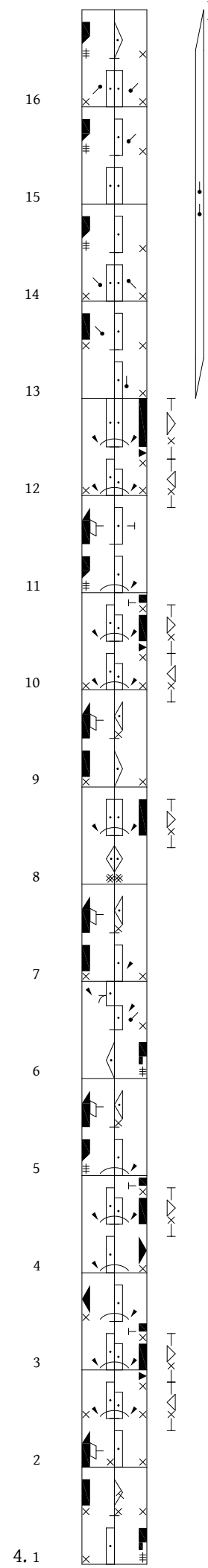
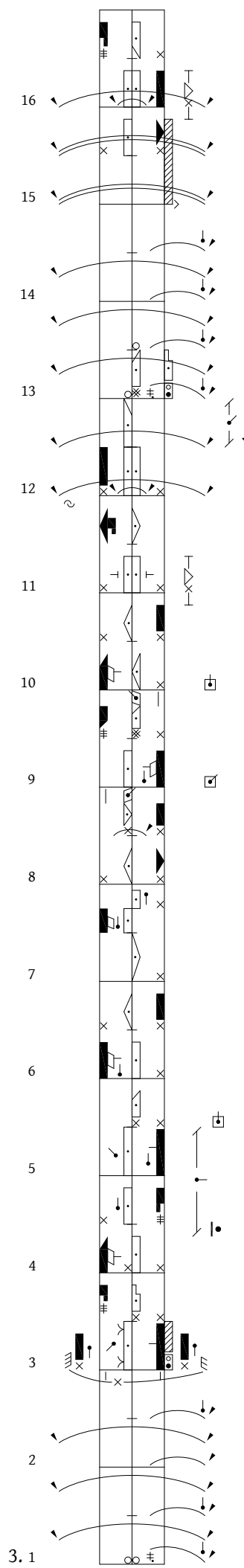
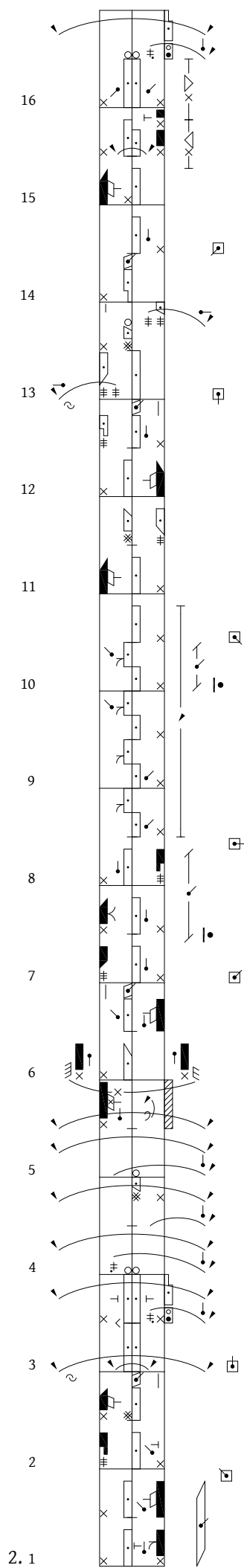
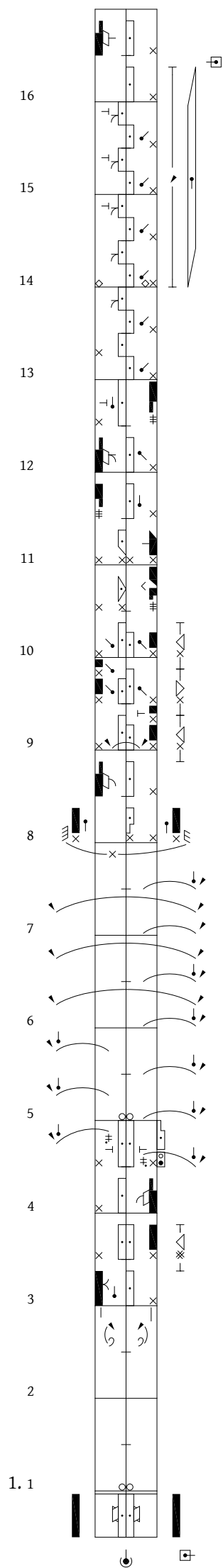
60.1

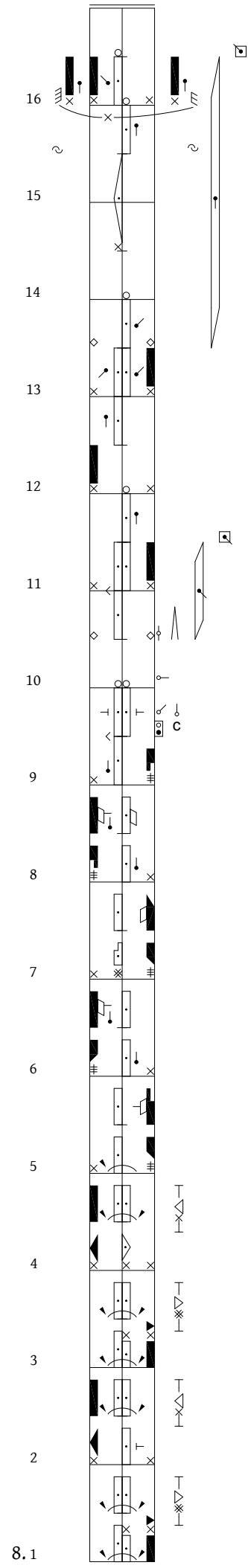
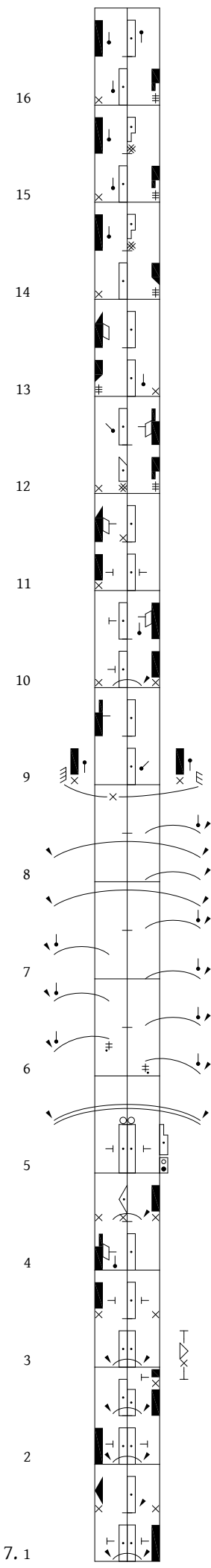
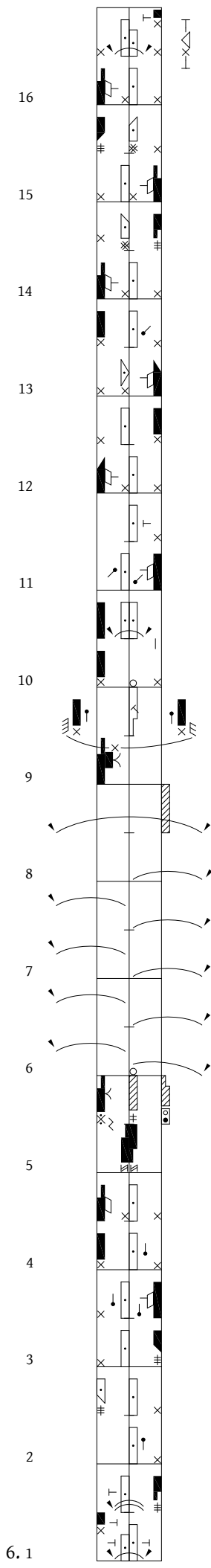
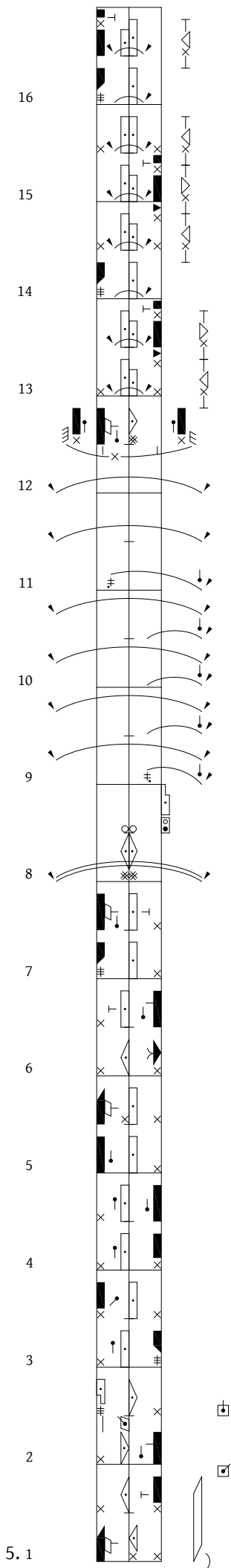


60.2



60.3





61. „Ugrós” – Köröstárkány (Bihar) [Tărcăia, România/Romania]

Páros ugrós • Couple ugrós

Táncolták	köröstárkányi fiatalok/young people of Köröstárkány	Dancers
Gyűjtők	Jámbor Márta, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1956. szeptember	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	MGy.5.1; Tit.92	Archive IDs

A köröstárkányi hagyományőrző csoport páros ugrósát szabad térben rögzítették 8 mm-es némafilmre. A tánc kezdetkor a két táncos pár kezeit előre nyújtva kézfogással egymással szemben állt.

A táncval egyidejűleg hangfelvétel nem készült. A felvétel háttérben látható hegedűs a korábbi közlések zenei lejegyzése szerint a táncot nyolcütemes, németes jellegű, töredékesnek tűnő dallammal kísérte.

A két pár megközelítőleg unisono előadásban táncolt, a lejegyzés egy pár táncát mutatja be. A táncosok az első strófa első nyolc üteme alatt törzsüket jobbra majd visszaforgatva kezeitek ♩-es ritmusban aprókat lefelé lengették. A második strófától egymás körött keringtek, a strófákat bokázóval zárták le. A második strófától kezdődően minden strófát azonosan adtak elő, ezért itt – miként a tánc korábbi megjelenéseikor – csak négy strófányi táncot közlünk. A filmen még két strófányi tánc látszik, majd a felvétel a hetedik strófa 1. ütemében megszakad. A tánc igen merev szerkezete azt sugallja, hogy a folyamatot a táncosoknak betanították.

A 61.1 és 61.2 jelzetű fotók a gyűjtés alkalmával, de nem az itt közölt, hanem a film következő, MGy.5.2 jelű táncáról készültek, amikor ugyanezen táncípust három pár járta.

The couple *ugrós* of the Köröstárkány revivalist ensemble was recorded on 8 mm silent film outdoors. At the beginning two couples were standing facing each other, holding their hands, arms stretched forward.

No music was recorded parallel with dancing. According to the earlier publications a fiddler standing in the background played an eight-measure, apparently fragmentary tune of German character.

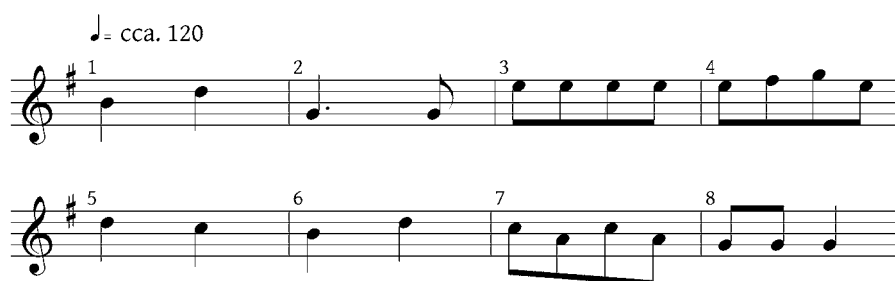
The couples were dancing more or less in unison. During the first eight measures of strophe 1 they rotated their torso right and left, while slightly waving their arms downward in ♩ rhythm. From strophe 2 they circled round each other and closed the strophes with heel clicks. From strophe 2 they performed each strophe identically, so only the dance excerpt of the first four strophes is given here, just as in the earlier publications. They danced for another two strophes in the film which breaks off in measure 1 of strophe 7. The rigid structure of the dance suggests that it was taught to the dancers previously.

Photos 61.1 and 61.2 were not taken of this dance but of dance MGy.5.2 in the same coil of film, the same dance type being performed by three couples.

Korábbi közlések:

The dance score was formerly published in:

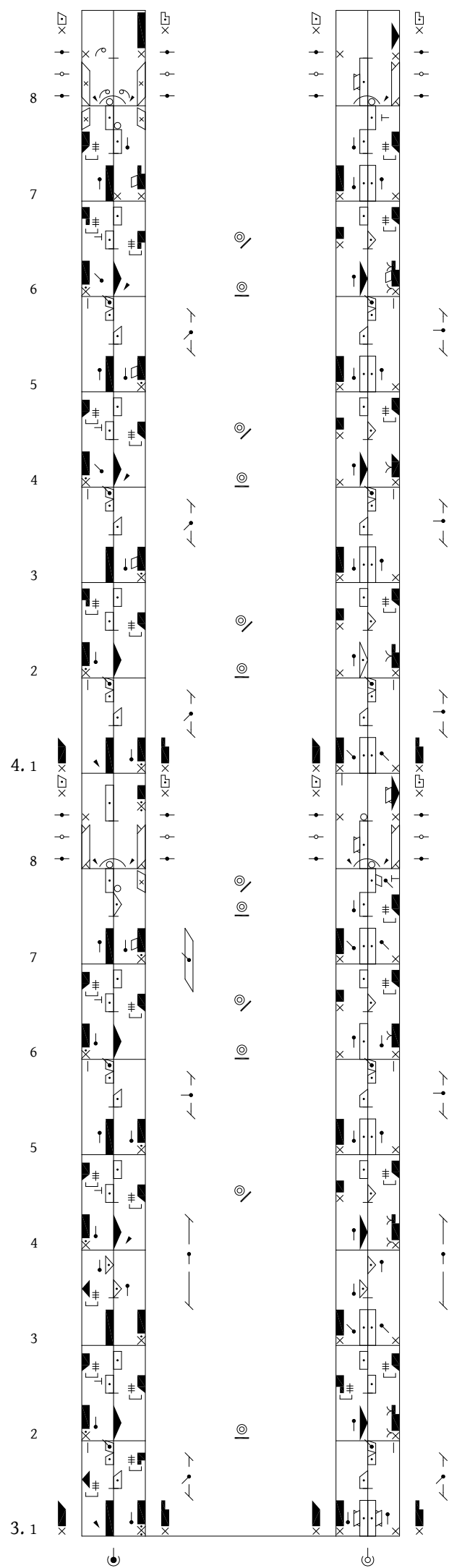
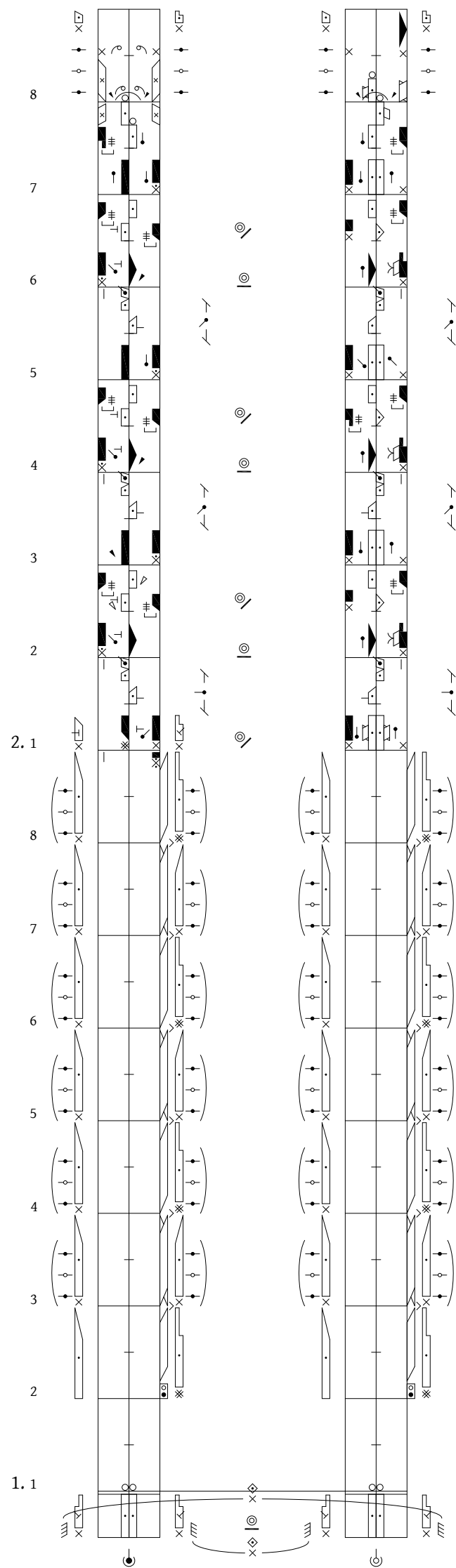
- Martin György – Pesovár Ernő (1963): Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, XII. 312–325. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Martin György – Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban *Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964*, 208–221. [MOTÍVUMOK/MOTIFS]
 Martin György (1970): Köröstárkányi „Ugrós”. *Művelődés*, XXIV. 1. sz. 19–21.
 Martin György (1970–1972): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, II. melléklet VI. tánc [Appendix II, Dance VI].
 Pesovár Ernő (1997): *A magyar páros táncok*. Planétás, 112–113.



61.1



61.2



FELSŐ-TISZA-VIDÉK

UPPER TISZA AREA

62. Söprűtánc – Füzesabony (Heves)

Táncolta	Pál András (1890)	Dancer
Zenész	Nagy János primás/leading violinist (36 éves/years) és zenekara/and his band	Musician
Gyűjtők	Erőss László, Kiss Márta, Maácz László, Mező Judit, Pesovár Ernő	Researchers
A gyűjtés időpontja	1956. szeptember 9.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások és kiegészítés/corrections and complementation: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Mező Judit	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.352.3; Tit.776	Archive IDs

A táncot a füzesabonyi kultúrház udvarán vették némafilmre. A felvétel háttérében a filmezést szemlélő nézők, illetve a gyűjtés alkalmával más táncokat előadó helybeliek ültek és álltak. A táncot Pál András a nézők előtt, eszköz nélkül kezdte meg, a maroksöprűt a háttérben ülő egyik férfi tartotta.

A filmmel egyidejűleg hangfelvétel nem készült, a tánc kíséret zenét Mező Judit jegyezte le a helyszínen. A zenekar a dallamot a harmadik-negyedik sor ismétlésével négyszer játszotta el. Dallamtípus: Paksa 36, „Az oláhok, az oláhok” II. A zene tempójára nincs utalás. A tánc korábbi közléseikor zenekíséretként a „Rámás csizmát visel a babám” szövegkezdű műcsárdás dallamot adták meg, amelyet Füzesabonyban egy korábbi filmfelvétel alkalmával rögzítették (AP.6555i, Jkv.146; Mgt.1620A4). A tánc zenei szinkronját a filmen a második strófa kezdetétől a strófák és az ismétlések elején megjelenő beütések alapján lehetett megállapítani.

Pál András az első strófa alatt eszköz nélkül háromlépés-tapsos motívumokat adott elő, majd a strófa végén a söprűt tartó férfihoz érkezett, hogy az eszközt tőle átvegye. Az átvetél mozzanata a 62.1, táncának széles gesztusú kezdete a 62.2 jelzetű képen látható. Tánc során a söprű cirokvégét a földre támasztotta, másik végét kézben tartva azt a lába alatt egyik kezéből a másikba adogatta (62.3 kép), vagy napirányú kis körben  ritmusú háromlépés motívummal haladva és a söprűt függőlegesen tartva a cirokvégét  ritmusban a földre ütögette (62.4 kép). Táncában e két motívumsort, a söprű láb alatti adogatását és a földre ütögetését váltogatta. A második strófa ismétlésének végén a felvétel megszakadt, majd négy ütem hosszan újraindult, végül a film kifutott. A kamera újraindulása utáni négy ütemet már nem közöljük.

The dance was perpetuated on silent film in the courtyard of the Füzesabony culture centre. In the background local people gathered to look on or perform other dances during the field research were standing or sitting. Standing in front of the audience András Pál started the dance without the prop, the besom was held by another man in the background.

No sound recording was made parallel with the dance, the tune accompanied the dance was put down by Judit Mező on the spot. The band played the tune “Az oláhok, az oláhok” [The Wallachians] II (tune type: Paksa 36) four times, repeating the second period. The tempo was not indicated. When the dance was published earlier, the popular *csárdás* composition used with the words “Rámás csizmát visel a babám” [My sweetheart wears finely hemmed nice boots] was named as the accompanying tune. It was taped at another occasion of filming in Füzesabony (AP.6555i, Jkv.146; Mgt.1620A4). Synchrony can be established from the markers appearing in the footage at the beginning of each strophe and of the repeated period.

During the first strophe András Pál performed three-step motives with claps, and at the end of the strophe he arrived at the man with the besom and took it. The transfer of the prop is shown in Fig. 62.1, the start of dance with a large gesture in Fig.62.2. During the dance András Pál supported the sweeping end of the besom on the ground and holding the other end in his hand, he passed it from hand to hand under his leg (Fig. 62.3), or performing three-step motifs of  rhythm in a small clockwise circle and holding the besom vertically he kept hitting the broom end against the floor in  rhythm (Fig. 62.4). He alternated these two movement sequences – shuttling the besom beneath his leg and knocking the besom against the floor – during the dance. At the end of the repeated period of strophe 2, the recording breaks off, but another four measures are also recorded before the film ran out. These four measures after the re-start of the camera are omitted here.

A javításokat és a kiegészítést nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections and complementation was formerly published in:

Pesovár Ferenc (1969): Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa. *Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968*, 122–123.

Pesovár Ferenc (1980): Mutatványos szólótáncaink: kanásztánc, seprűtánc. In *Magyar néptáncchagyományok*, Zeneműkiadó, 165–166.

♩ = 120 - 132

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16



62.1



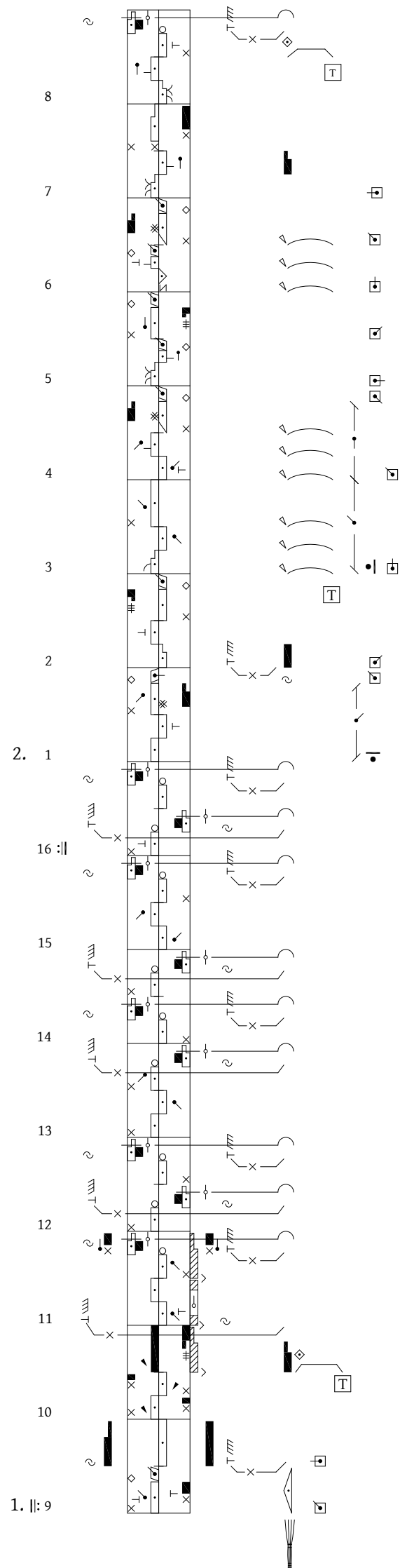
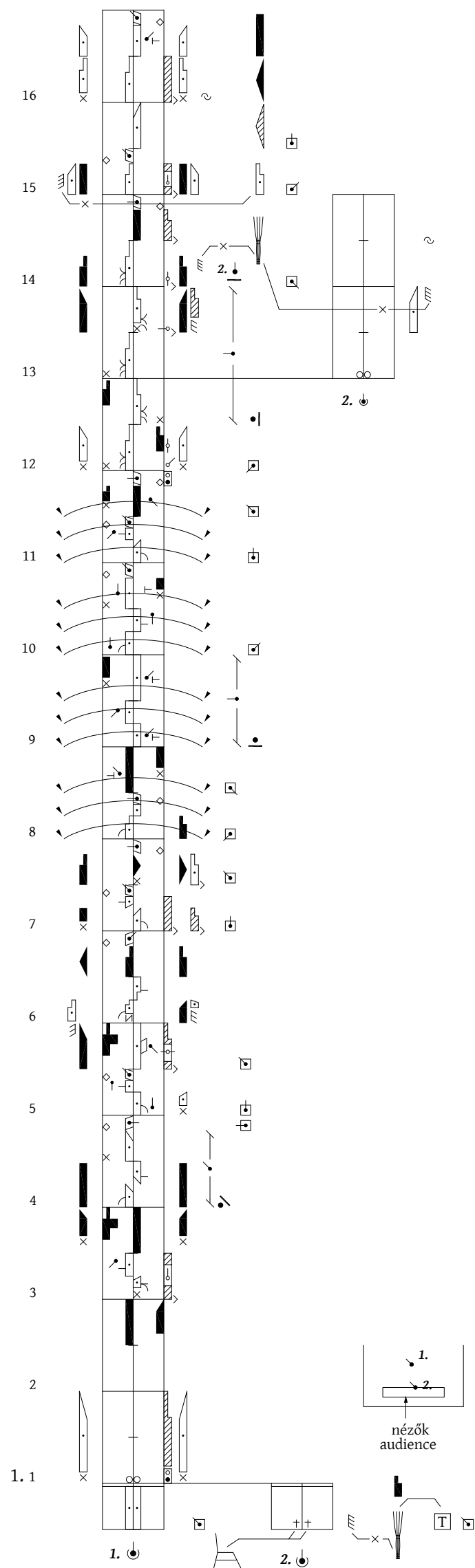
62.2

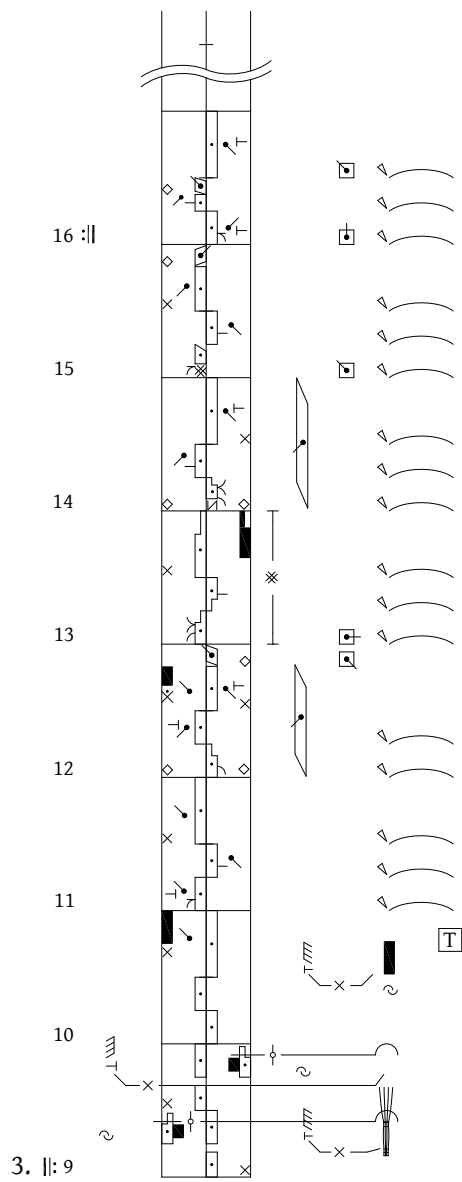
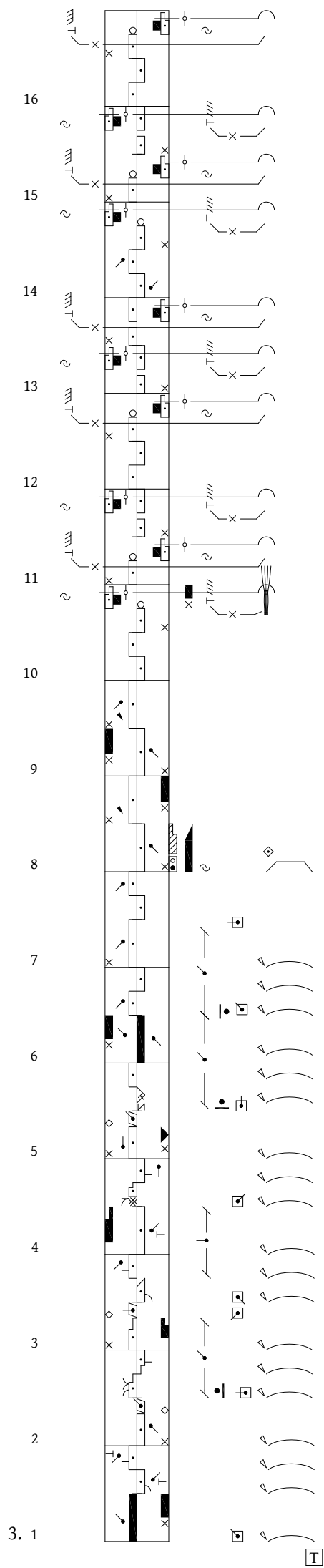
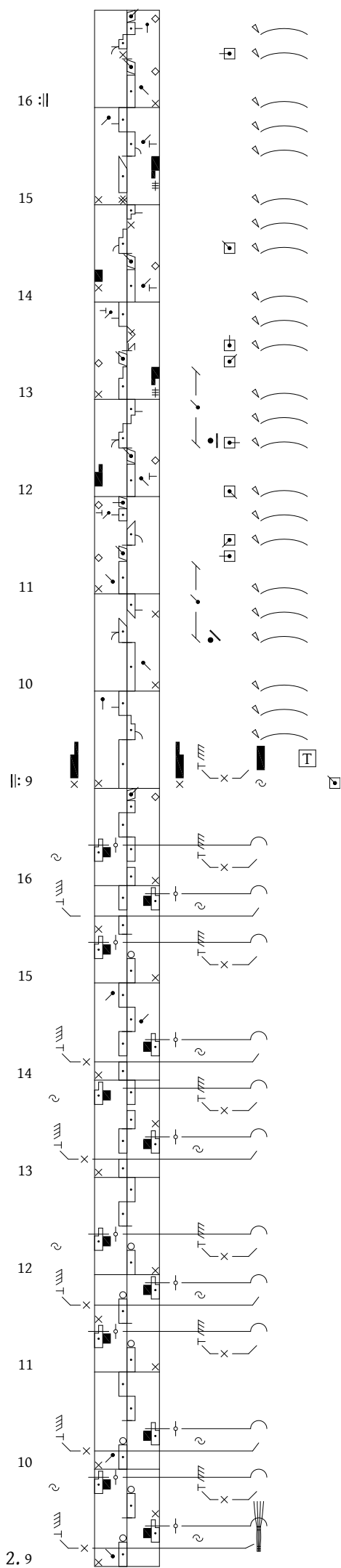


62.3



62.4





63. „Kondástánc” – Nagykálló-Császárszállás [Nyíregyháza] (Szabolcs)

Kanásztánc • Kanásztánc

Táncolta	Haraszi János (1903)	Dancer
Zenészek	Nagy András prímás/leading violinist (47 éves, Nyíregyháza-Alsópázsit), Fedák Kálmán kontrás/kontra player (49 éves, Nyíregyháza), Pap Béla kontrás/kontra player (30 éves, Nyíregyháza), Ferko András szaxofonos/saxophonist (52 éves, Nyíregyháza-Mandabokor)	Musicians
Gyűjtők	Gábor Anna, Halmos István, Jakab Ilona, Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1956. július 7.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.302.2; Tit.1428	Archive IDs

Haraszi János virtuóz eszközös táncáról a Nyíregyházi Városi Tanács udvarán készült néma filmfelvétel. A táncos a jobb kezében botot tartott, a jobb vállára a bal csípő felé átvetve karikás ostort akasztott, kalapját maga elé a földre helyezte. A kamera indulásakor már táncolt, a felvételtől a tánckezdés lemaradt.

A kíséredallamra utalást nem találtunk, ezért Martin György korábbi táncközlésénél megjelent, tempó- és ritmus-kiséretet jelző, de vázlatos dallamlejegyzését használjuk fel ismét. Dallamtípus: Paksa 74, „Megismerni a kanászt”. A tánc zenei szinkronját a felvételen megjelenő beütések alapján lehetett megállapítani. A beütések szerint az első három strófa alatt a második sor első üteme 3/4-re bővült, a többi strófában maradt 2/4 időtartamú. A korábbi közlésben a táncból csak négy strófát közöltek. Itt a tánckezdettől a leállásig a hét strófa terjedelmű teljes táncot bemutatjuk.

A tánc kezdetén a táncos botjának egyik végét fogta, a bot másik, a partitúrában „A”-val jelölt végét a talajra támasztotta (a bot iránya a megfogás helyétől számítva alap mély). A kalap körültáncolása során a bot földről elemelt szabad végével teste bal, majd jobb oldalán nagy ívekkel nyolcasokat rajzolt (63.3, 63.4 kép), a kalap átugrásakor vagy körültáncolásakor a botot a kalap mellett a földre érintgette (63.5, 63.6 kép). A kalapot és a bot talajérintésnek helyét a partitúra térrajzain a 63.1 ábra szerint jelöltük.

A táncos tekintetét általában lefelé irányította, ügyelve, hogy tánc közben a kalapot kikerülje. A hetedik strófa végén a kalap átugrásakor a kalapot véletlenül feldöntötte. A feldöntést a táncpartitúrában az 63.2 ábrának megfelelően a kalap dinamikus érintésével, a térrajzon pedig a kalap oldalnézetével jelöltük. A kalap feldöntése után az új strófa kezdetére Haraszi János bokázóval zárta le a táncát, és elhagyta a tánc helyszínét.

The silent film was shot of János Haraszi's virtuosic stick dance in the courtyard of the Nyíregyháza City Council. He held a stick in his right hand and hanged a whip over his right shoulder diagonally towards his left hip. He put his hat on the ground in front of him. When the camera started, he was already dancing.

As no reference has been found to the accompanying tune, the sketchy musical notation with tempo and rhythm indication published with György Martin's earlier presentation of the tune is used again. Tune type: Paksa 74, “Megismerni a kanászt” [You can tell a swineherd]. The data of the musicians are found in the film logbook written on the spot. The synchrony of the music and dance could be set by the hand markers appearing in the footage. The markers suggest that in the first three strophes the first measure of the second line was extended to 3/4, while in the rest of the strophes the meter remained 2/4. Previously, only four strophes of the dance were published; here, the whole of the seven strophe dance is presented from the beginning.

At the beginning, the dancer was holding one end of his stick and supported the other end marked “A” in the dance score on the ground (the direction of the stick is place low from the point of the grip). While dancing around the hat, he drew broadly arched eights on the left and right side of his body with the free end of the stick lifted off the ground (Fig. 63.3 and 63.4). When he sprang over the hat or danced around it, he kept touching the ground with the stick (Fig. 63.5 and 63.6). The hat and the points of the stick's contact with the ground are indicated in the floor plans of the dance score as shown in Fig. 63.1.

The dancer usually looked down to be able to keep clear of the hat. When springing over the hat at the end of strophe 7, the dancer accidentally knocked it over. The toppling of the hat is shown in the score by the dynamic touch of the hat, and by the side view of the hat in the floor plan as it can be seen in Fig. 63.2. When a new strophe began after the upturning of the hat, János Haraszi closed his dance with a heel click and left the venue of the dance.

A lejegyzés korábbi és rövidebb változata (Tit.183; Lányi Ágoston) megjelent:

A former and shorter version of notation (Tit.183; Ágoston Lányi) was published in:

Martin György (1967a): A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. *Táncstudományi Tanulmányok* 1965–1966, 183.

Martin György (2000): A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. In Virágölgyi Márta – Pávai István szerk.: *A magyar népi tánczene*. Planétás, 49.

$\text{♩} = \text{cca. 120}$

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17

* 4, 5, 6, 7, 8, 9

kalap a talajon
hat on floor

a bot
talajérintésének
helye
stick
touching
the floor

63.1

a kalap átvágás közbeni, véletlenszerű feldöntésének jelölése
indication of an accidental knocking off the hat while springing over it

T

63.2



63.3



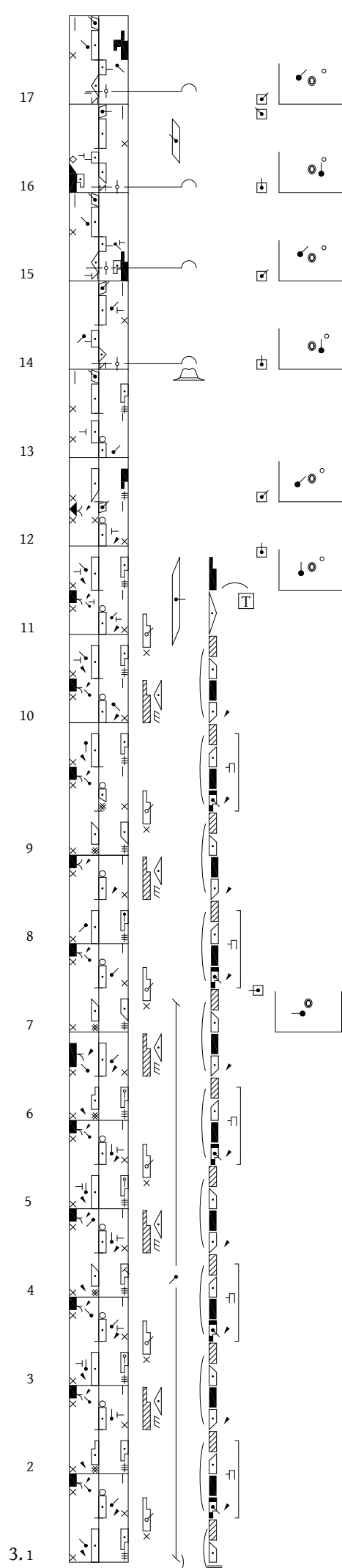
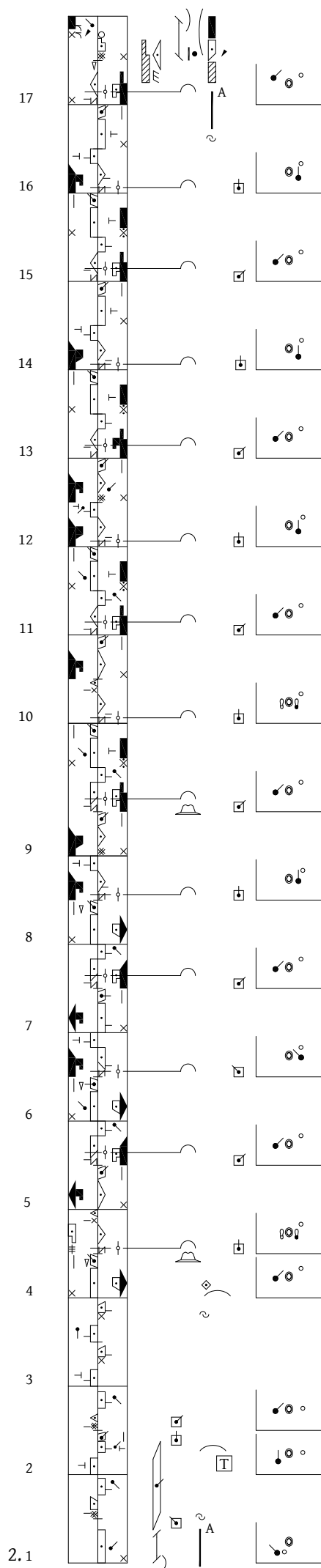
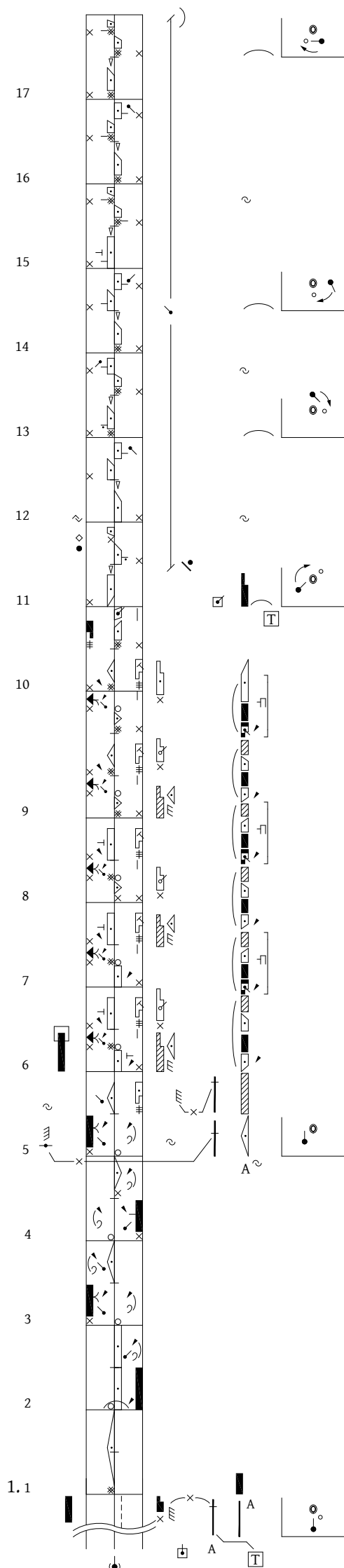
63.4

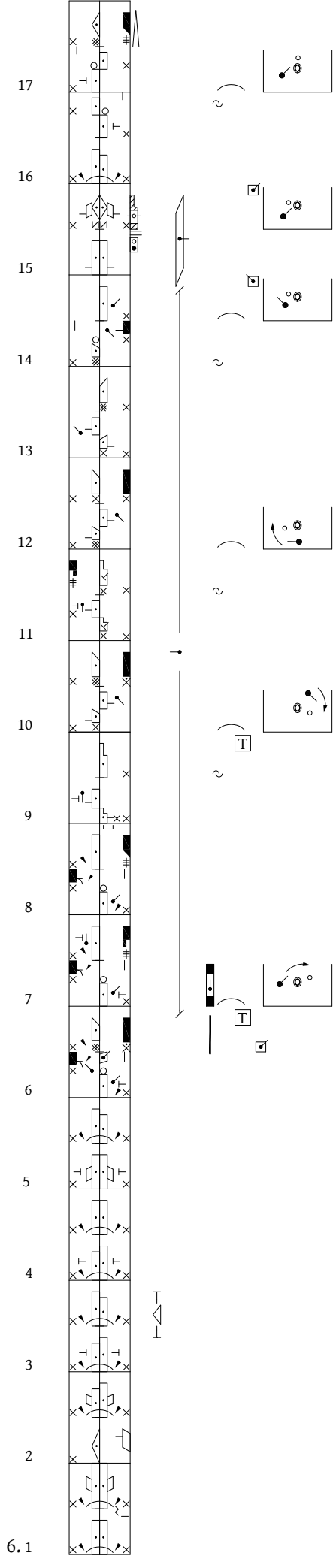
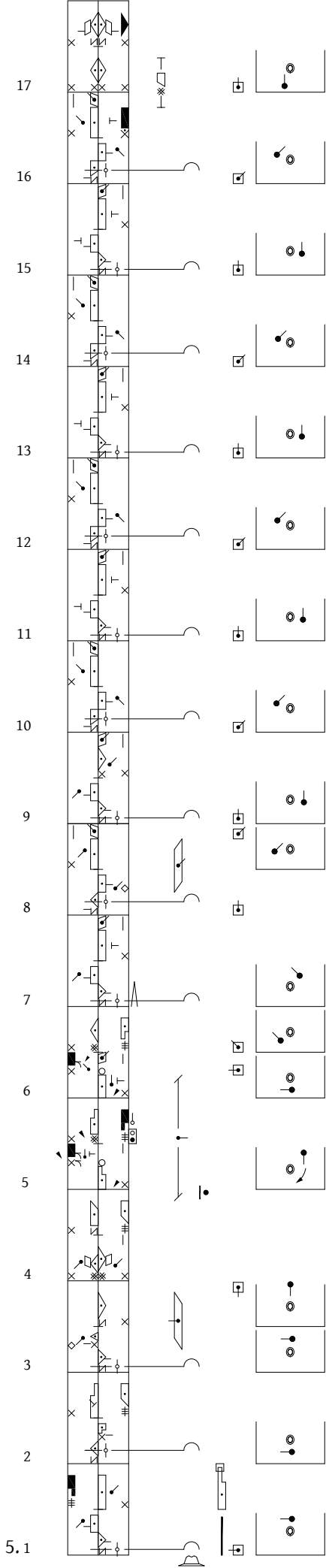
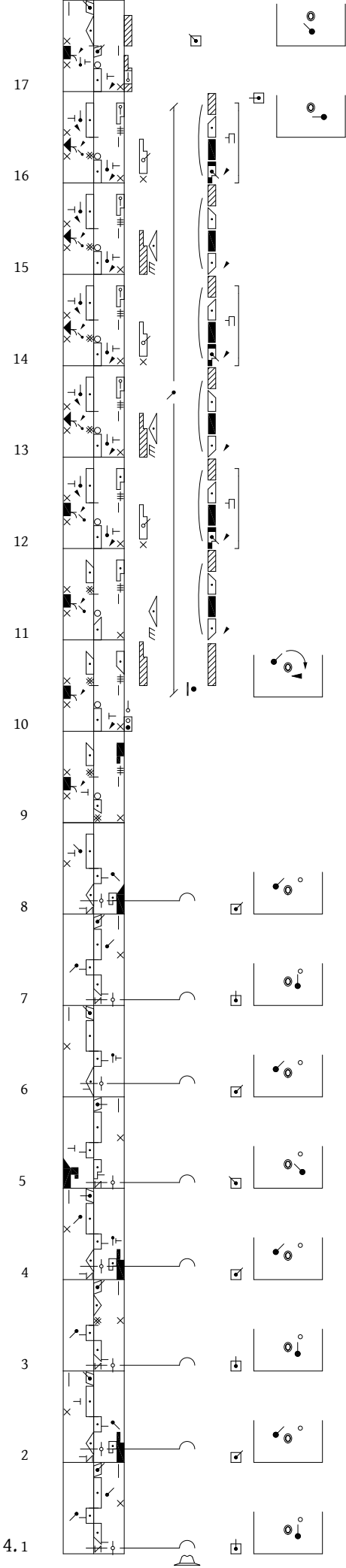


63.5



63.6





7.1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

8.1

2

3

4

64. „Nyúltánc” – Nyíregyháza-Halmosbokor (Szabolcs megye)

Kanásztánc • Kanásztánc

Táncolta	Tomasovszki Mihály (1902)	Dancer
Zenészek	Nyíregyházi zenekar (ismertette a 63. táncnál) Nyíregyháza band (introduced in dance No. 63)	Musicians
Gyűjtők	Gábor Anna, Halmos István, Jakab Ilona, Martin György, Pesovár Ferenc	Researchers
A gyűjtés időpontja	1956. július 8.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások és kiegészítések/corrections and complementation: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Halmos István	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.300.16; Tit.746	Archive IDs

A földre helyezett botok fölött járt nyúltáncot a debrőbokri iskola udvarán rögzítették némafilmre. Tomasovszki Mihály a földön egymásra keresztbe helyezett botok mögötti táncát már a kamera indítása előtt megkezdte.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel nem, csak vázlatos dallamlejegyzés készült. A tánc kíséző dallam a „Na zelenoj luzski” szövegkezdetű kétsoros szlovák dal, amelynek első sorát és annak ismétlését lassan, négyszer ismételt második sorát gyors tempóban játszották. A tempójelzéssel kiegészített kottában ritmuskíséretet nem jelöltek.

A tánc zenei szinkronjára utalás a filmen nem látható. A közölt szinkron beállításánál feltételeztük, hogy a táncos a botközöket érintgető és a botközöket lépésekkel váltogató 3/4-es szerkezetű motívumait a lassú rész alatt adta elő, a gyors dallamrészre pedig a botközöket háromlépés motívumokkal váltogatta. A felvétel a második sor negyedik ismétlésének utolsó ütemében megszakadt.

A lassú rész lejegyzését javítottuk és kiegészítettük, így az a korábbi táncközléstől jelentősen különbözik.

The *nyúltánc* performed over sticks laid on the floor was filmed (without sound) in the courtyard of the Debrőbokor school. When the camera started, Mihály Tomasovszki was already dancing behind the sticks laid in a cross shape on the ground.

No music was recorded parallel with the film, only a sketchy notation of the tune with tempo, but without rhythm accompaniment indication was made. The tune is the two-lined Slovakian song “Na zelenoj luzski” whose first line was repeated slowly and the second was repeated four times in a fast tempo.

No allusion is found in the footage to the synchrony of music. When synchronizing the presented tune to the dance, we presumed that the dancer performed the motifs of touching and changing interspaces in a 3/4 metric structure to the slow section of the tune, and changed interspaces with three-step motifs started with a spring to the fast part. The footage breaks off in the last measure of the second line repeated for the fourth time.

The notation of the slow part has been corrected and extended, so it differs considerably from the previously published version.

A javításokat és a kiegészítéseket nem tartalmazó korábbi közlés

The dance score without corrections and complementation was formerly published in:

Pesovár Ferenc (1969): Kanásztánc és seprútánc – mutatványos táncaink két típusa. *Táncstudományi Tanulmányok* 1967–1968, 120.

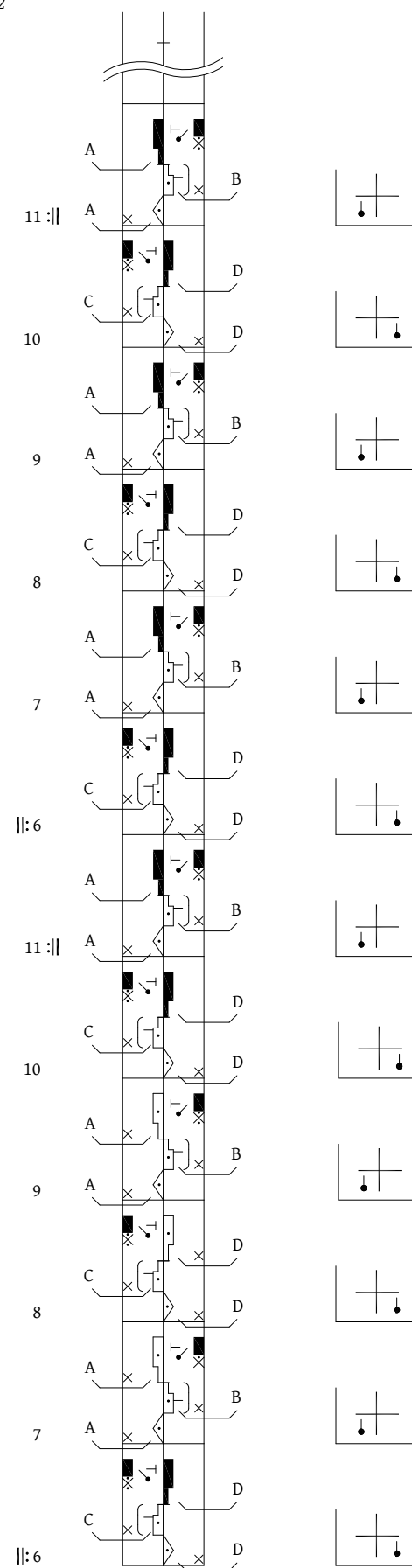
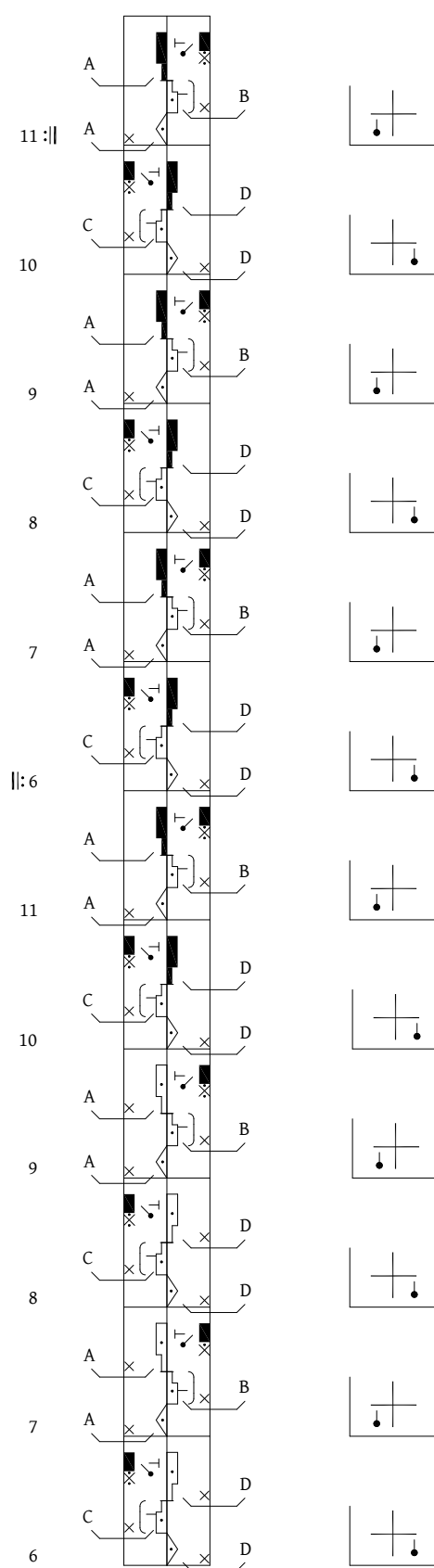
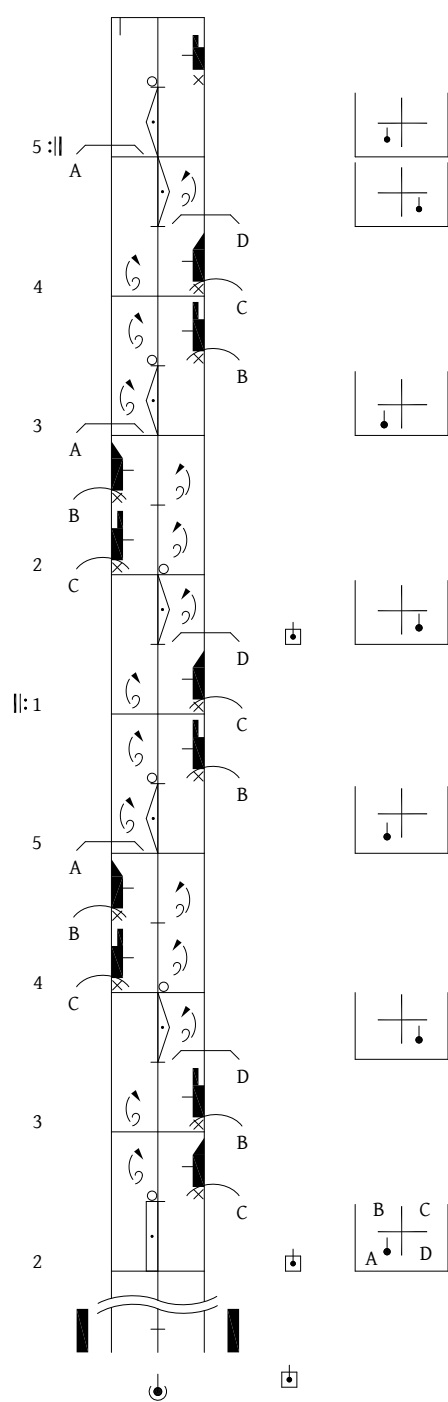




64.1



64.2



65. Söprűtánc – Nyíregyháza-Debrőbokor (Szabolcs)

Táncolta	Szikszai András (1906)	Dancer
Zenészek	Nyíregyházi zenekar (ismertette a 63. táncnál)	Musicians
	Nyíregyháza band (introduced in dance No. 63)	
Gyűjtők	Gábor Anna, Halmos István, Jakab Ilona,	Researchers
	Martin György, Pesovár Ferenc	
A gyűjtés időpontja	1956. július 8.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások és kiegészítések/corrections and complementation: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.300.1a; Tit.39	Archive IDs

Miként az előző nyúltáncról (64. tánc), Szikszai András söprűtáncáról is a debrőbokri iskola udvarán készítettek néma filmfelvételt. A kamera indításakor Szikszai András a megközelítőleg elől mély irányú söprű cirokvégét a talajra helyezve és nyelének végét jobb kezében tartva táncát már megkezdte.

A filmfelvétellel egyidejűleg hangfelvétel nem készült, a dallamról tempójelzéssel csak vázlatos lejegyzés maradt fenn. Dallamtípus: Paksa 74, „Megismerni a kanászt”. A strófák eltérő ismétlésmódja miatt a közölt kottában ismétlést nem jelöltünk.

A tánc első közlésekor Martin György a *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* című könyvének II. mellékletében a tánc kezdetét a dallamkezdethez igazította, és nem vette figyelembe az ismétlések módját, így a táncot a kísérődallam második sorának ismétlése nélkül adta közre. Az itt közölt szinkront a filmen látható beütések alapján állapítottuk meg, amelyek a strófák ismétlésmódjainak megfeleltek. Az új szinkron szerint a tánc látható része az első strófa 9. ütemében kezdődött.

Szikszai András az első strófa felétől tánckezdő, lenthangsúlyosan rugózó kétlépéses csárdáslépéseket adott elő, majd két ismételt strófára a söprűt az előre emelt lába alatt egyik kezéből a másikba adogatta át (65.1 kép). A harmadik strófa elején a söprűt elejtette, felvette, és folytatta a söprű láb alatti átadogatását. A negyedik strófa előadásának kezdetén a film megsérült. Feltételeztük, hogy a filmből körülbelül négy kocka (egy ♪) hiányzik, mely alatt a táncos ugyancsak a lába alatt adogatta át a söprűt. A hiányra és a feltételezett előadásra utalásként a vonalrendszert a negyedik strófa elején szaggatott vonallal húztuk meg. A negyedik strófa 11. ütemében Szikszai András a söprűt maga elé a földre dobta és tapsos-csapásoló, majd földet ütögető motívumsorokat táncolt (65.2 és 65.3 ábra képei). Az ötödik strófa alatt a földütésből felemelkedve a söprű nyelét ismét kezébe fogta és kopogó motívumokkal folytatta a táncot. A hatodik strófa elején a söprűt ismét elejtette, felemelte, és leállt. A filmfelvétel rögtön a táncos leállása után megszakadt.

Similarly to the *nyúltánc* (No. 64), András Szikszai's *söprűtánc* was also recorded on silent film in the courtyard of the Debrőbokor school. Supporting the broom end approximately in forward low direction and holding the end of the broomstick in his right hand András Szikszai was already dancing when the camera started.

The music was not recorded parallel with the dance, only a sketchy notation of the tune with tempo indication could be found. Tune type: Paksa 74, “Megismerni a kanászt” [You can tell a swineherd]. For the diverse ways of repeating the strophes, repeats are omitted in the musical score.

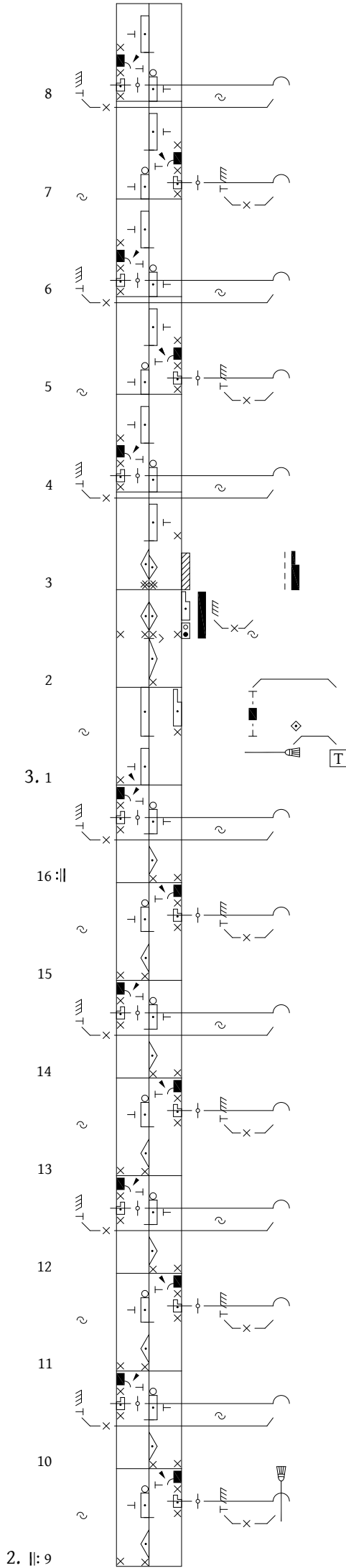
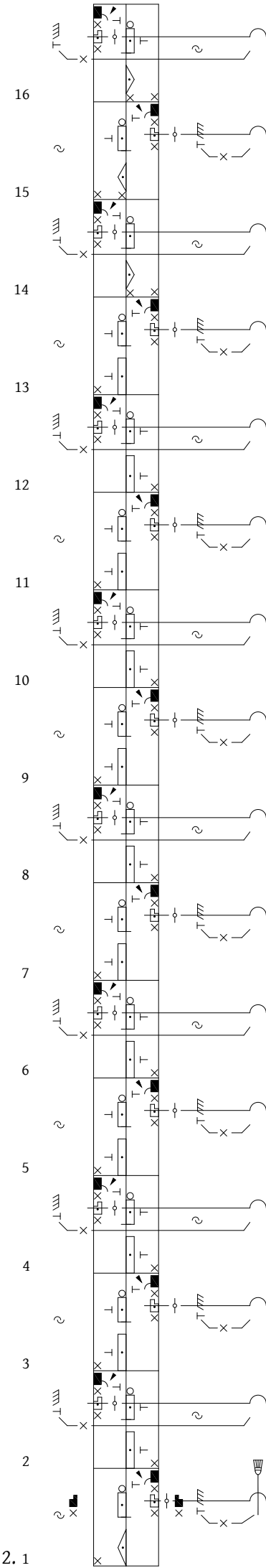
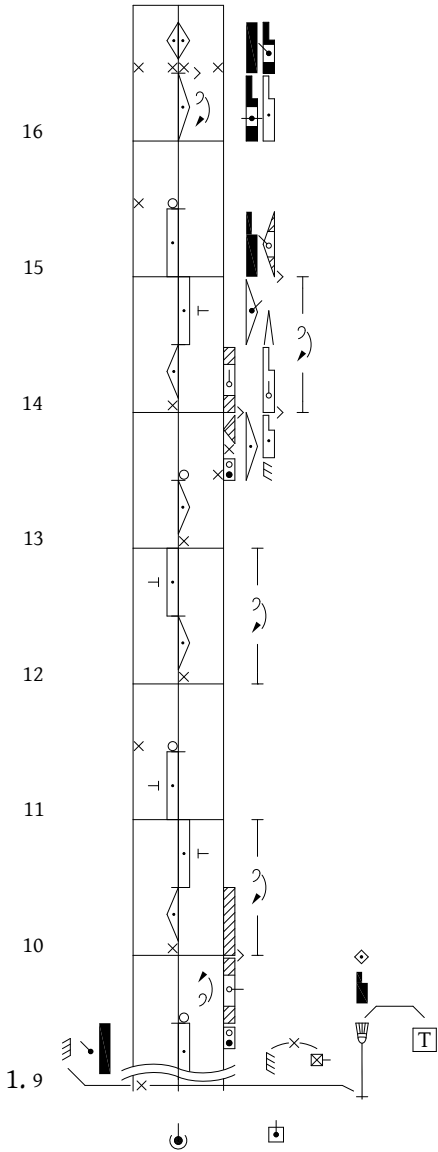
When the dance was first published in appendix II of his *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* [Hungarian dance types and dialects] György Martin adjusted the beginning of the dance to the beginning of the tune, and did not take into consideration the diverse ways of repeating the tune. The present synchrony was determined by the hand markers in the footage which correspond to how the strophes were repeated. According to the new synchrony, the visible part of the dance began in measure 9 of the first strophe.

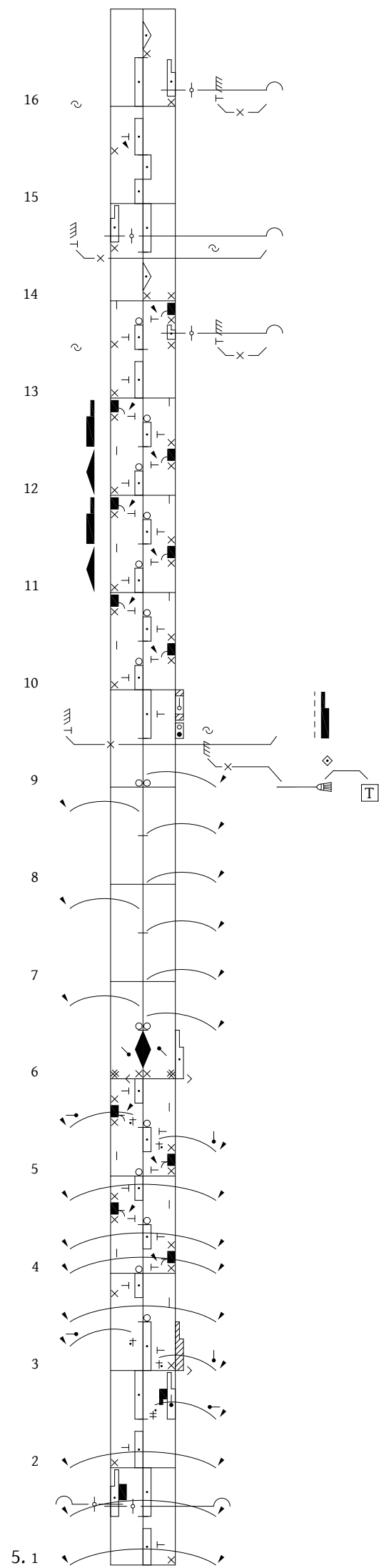
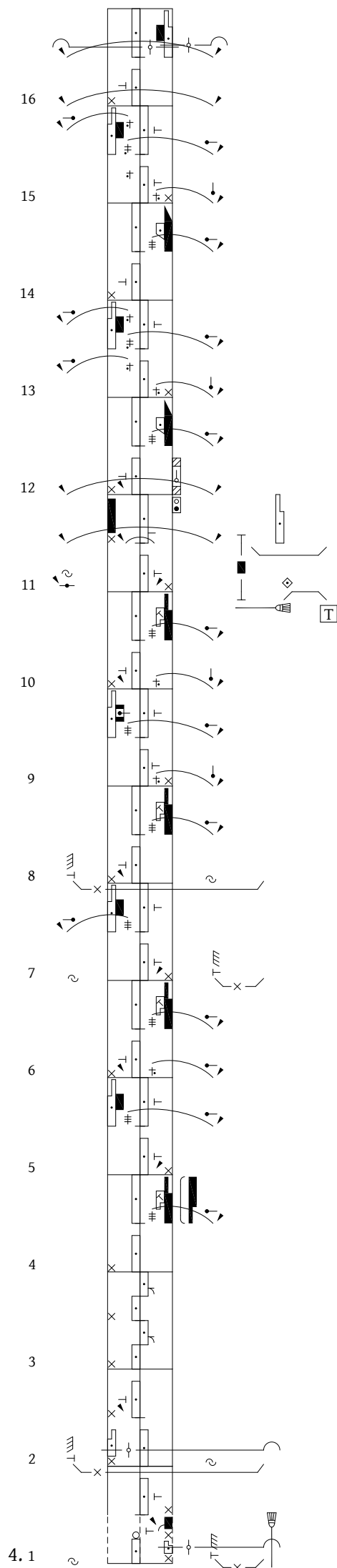
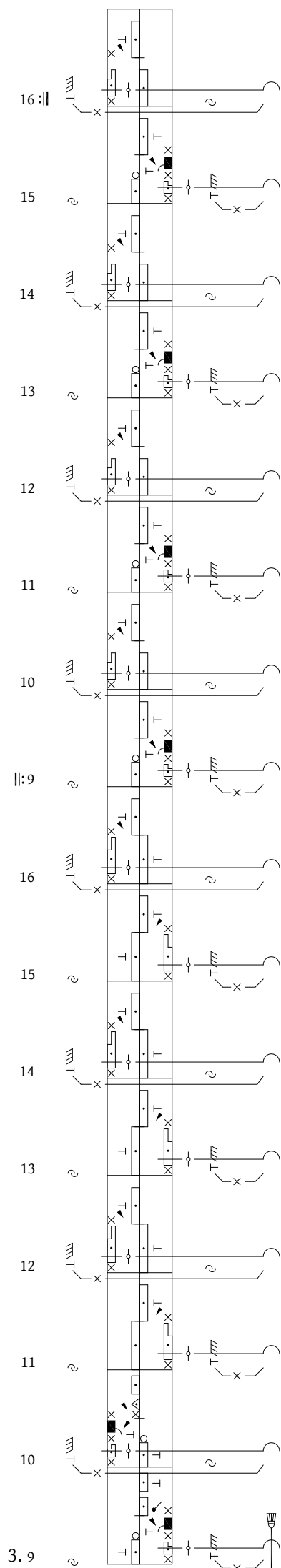
From the half of strophe 1 András Szikszai performed downward bouncing two-step *csárdás* motifs to launch the dance, before passing the broom from one hand into the other beneath his raised legs during two repeated strophes (Fig. 65.1). At the beginning of strophe 3 he dropped the broom, picked it up and continued passing it under his leg. At the beginning of strophe 4 the film is damaged. We presume that about four frames (corresponding to about an ♪) are missing during which he probably went on passing the broom under his legs. To indicate the defect and the hypothesized performance, we drew the staves with dotted lines at the beginning of strophe 4. In measure 11 of strophe 4 András Szikszai threw the broom on the ground in front of him and danced clapping – boot hitting, then floor hitting motifs (Figs. 65.2 and 65.3). In strophe 5, straightening from floor hitting he took the broomstick and danced stamping motifs. At the beginning of strophe 6 he dropped the broom again, picked it up, and stopped. Right after that the film recording was interrupted.

A javításokat és kiegészítést nem tartalmazó korábbi közlés:

The dance score without corrections and complementation was formerly published in:

Martin György (1970–1972): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, II. melléklet III. tánc [Appendix II, Dance III].





♩ = cca. 120

Measures 1-16 of the Söprűtánc melody. The notation is on a single staff in treble clef. Measures 1-4: 1 (quarter), 2 (quarter), 3 (quarter), 4 (quarter). Measures 5-8: 5 (quarter), 6 (quarter), 7 (quarter), 8 (quarter). Measures 9-12: 9 (quarter), 10 (quarter), 11 (quarter), 12 (quarter). Measures 13-16: 13 (quarter), 14 (quarter), 15 (quarter), 16 (quarter).



65.1



65.2



65.3

Measures 17-32 of the Söprűtánc melody. The notation is on a single staff in treble clef. Measures 17-20: 17 (quarter), 18 (quarter), 19 (quarter), 20 (quarter). Measures 21-24: 21 (quarter), 22 (quarter), 23 (quarter), 24 (quarter). Measures 25-28: 25 (quarter), 26 (quarter), 27 (quarter), 28 (quarter). Measures 29-32: 29 (quarter), 30 (quarter), 31 (quarter), 32 (quarter).

66. „Kondástánc” – Tiszarád (Szabolcs)

Söprútánc • Boom dance

Táncolta
Gyűjtők

A gyűjtés időpontja
Tánclejegyző
Zenei lejegyző
Archívumi azonosítók

Stefán József (1889, Oros)
Jakab Ilona, Halmos István,
Martin György, Pesovár Ernő
1957. október 20.
Fügedi János
Martin György
Ft.339.1; Tit.1437; MGY.Mgt.42.B23

Dancer
Researchers

Date of fieldwork
Dance notator
Music notator
Archive IDs

A táncfelvételt a tiszarádi kultúrotthon udvarán készítették. A felvétel kezdetekor Stefán József jobb kezében az elől mély irányú ciroksöprű nyelét tartotta, a söprű cirokvégét a talajra támasztotta. A felvétel a táncsal épp egyidejűleg indult.

A táncot a vas megyeri zenekar primása és kontrása az „A csikósok, a gulyások” szövegkezdetű közismert csárdás dallammal kísérte. A zenei felvétel csonka, az első ütem lemaradt, a negyedik strófa végén pedig – feltehetőleg a szalag kifutása miatt – a felvétel megszakadt. A zenekar a dallamot ismétlés nélkül, ♩ = 140-152 tempóban, egyenletesen gyorsulva játszott, lassú dúvő kíséretirítmussal. A tánc és a zene szinkronját a felvételen látható beütések és a tánczörejek alapján lehetett megállapítani. A filmfelvétel a kilencedik strófa első ütemében megszakadt.

Stefán József dinamikus bokázó motívumokból és a söprű test előtt vagy láb alatt egyik kézből a másikba adogatásából építette fel táncát. Többnyire helyben táncolt, a bokázókkal esetenként igen aprókat haladt jobbra és balra. A bokázókat általában azonos oldali lábgesztussal kettőzve táncolta, a bokázó-pár első tagja fent-lent ugrással megvalósított, többnyire páros lábú bokázó volt, második tagja pedig „kibokázó” jellegű lépés vagy ugrás.¹⁰⁷ A test a zenei hangsúlyokhoz viszonyítva általában fenthangsúlyosan lüktetett, de minden ♩ -en belül is megjelent a test mintegy rugózás-szerű, enyhe fent-lent szintváltása. A bokázók monoton ♩ ♩ ritmusát alkalmanként kontracsapásokkal díszítette. A bokázó párok második, „kibokázó” jellegű bokázójának előkészítő lábgesztusát gyakran csúsztatva szabadította.

A páros lábra érkező bokázók előadásbeli sajátossága, hogy a bokázás és a talajra érkezés pillanatában a táncos térde nyújtottabb, mint a fázis végén, azaz a kis térhajlításba ereszkedés – valamint a féltalpról talpra gördülés – folyamatos. A folyamatosságot a 66.1 ábra jobb oldali rajzán részleteztük, de a partitúrában csak egyszerűsítve, a bal oldali rajz szerint jelöltük. A bal oldali ábrán a bokázó után, a bal lábnál megjelenő, balra mutató T pozíciójel ugyancsak egyszerűsítés, amely a jobb oldali ábra szerint a bokázáshoz készülő láb parányi oldalra emelését és befelé forgatását jelöli.

A táncos a hatodik strófa 1. ütemének végétől kezdve a 2. ütemen keresztül az elől mély irányú jobb kézzel tartott söprűn fogást váltott. Mindaddig a söprűt felülről markolta meg, így a 66.2 ábrán is bemutatott módon a kisujja söprű vége, hüvelyk- és mutatóujja a söprű cirokvége felé esett. A partitúrában az „1” mozdulatjelzet alatt a jobb kezével a söprű nyelét megemelte és a fogást a 66.3 ábra szerinti fogásra váltotta, amely esetben a kisujja söprű cirokvégéhez, hüvelyk- és mutatóujja pedig a söprű nyelének végéhez fordult. A fogással előkészítette a söprű két kézzel felemelését, majd a meg-

The footage was shot in the courtyard of the Tiszarád Culture Centre. When the camera started, József Stefán was holding the stick of the broom in forward low position in his right hand, the brush part supported on the floor. The camera started simultaneously with the dance.

The dance was accompanied by the first violin and *kontra* players of the Vas megyeri band, who played the widely known tune beginning with the words “A csikósok, a gulyások” [Horse herders, cattle herders]. The music recording is incomplete, the first measure is missing and at the end of strophe 4 it is broken off, probably the tape ran out. The band played the tune without repeating any parts, at a steadily accelerating tempo, ♩ = 140-152. The accompanying rhythm is slow *dúvő*. The synchrony of music and dance could be set by the hand markers in the footage and the dance noises. The film is cut off in measure 1 of strophe 9.

István Stefán built his dance from dynamic motifs of heel clicking and passing the broom from one hand into the other in front of his body or under a lifted leg. He usually danced on the spot and moved a bit to the right and left with the heel clicks. Most often he doubled a heel click on the side, starting a pair of double support heel clicks with an up and down spring, the second member of the compound motif being a click-out-like step or spring.¹⁰⁷ As compared to the musical accents, the whole body performed upward bouncing but even within every ♩ the slight vertical level change of the body can be noticed. The monotonous ♩ ♩ rhythm of the heel clicks was sometimes enlivened by leg hits to the second eighth of a quarter beat. The preparatory leg gesture of the click-out-like movement for the second heel click of the heel click pair was often released with sliding.

A performance feature of the heel clicks arriving on double support is that in the moment of the heel click and the arrival on the ground the knee of the dancer is straighter than at the end of the beat, that is, the slight bending of the knee – and the rolling from 1/8 ball to the whole foot is continuous. Continuity is notated in detail on the right-hand drawing of Fig. 66.1, but in the score it is indicated simplified, as shown on the left of the figure. In the left-hand figure the T pin pointing left by the left leg after the heel click is also a simplification of the minor sideward lifting and inward rotation of the leg about to execute a heel click.

From the end of measure 1 of strophe 6, István Stefán changed the holding of the broom held in forward low position with his right hand so far. He was grasping it from up, his little finger towards the stick end, his thumb and index finger towards the brush, as shown in Fig. 66.2. In the score the movement marked “1” means the lifting of the broomstick and the change of the hold as in Fig. 66.3 (little finger turned towards the brush end and the thumb and index finger to-

¹⁰⁷ Az említett ugrástípusok magyarázatát és a támasztólábbal végzett bokázók lejegyzésének egyszerűsítési konvencióit lásd Fügedi János *Tánc – Jel – Írás* című könyvében (Fügedi 2011, 158-173; Fügedi 2011, 188-191).

¹⁰⁷ For explanation of the mentioned types of springing and the simplified conventions of notating support heel clicks, see Fügedi 2011, 158-173; Fügedi 2011, 188-191.

közelítőleg függőlegesen tartott söprűvel maga körül egyet megfordult.

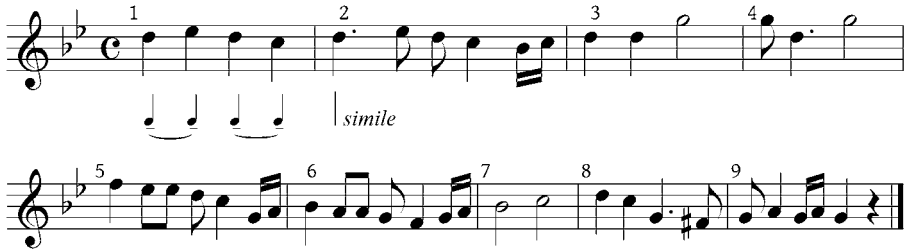
wards the stick end). This change of holding prepared the lifting of the broom with both hands and the round turn with the broom held more or less vertically.

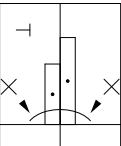
A lejegyzés korábbi változata (Tit.31, Lányi Ágoston) megjelent:

A former version of notation (Tit.31, Ágoston Lányi) was published in:

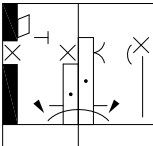
Halmos István – Lányi Ágoston – Nagy Judit (1988): *Rétköz táncai és zenéje*. Váci Mihály Megyei és Városi Művelődési Központ, 37–44.
Pálffy Gyula (1997): *Néptánc kislexikon*. Planétás, 208–209. [RÉSZLET/EXCERPT]

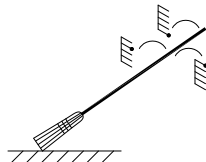
♩ = 168 – 170



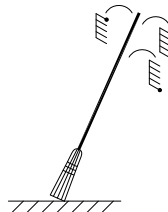


=





66.2



66.3



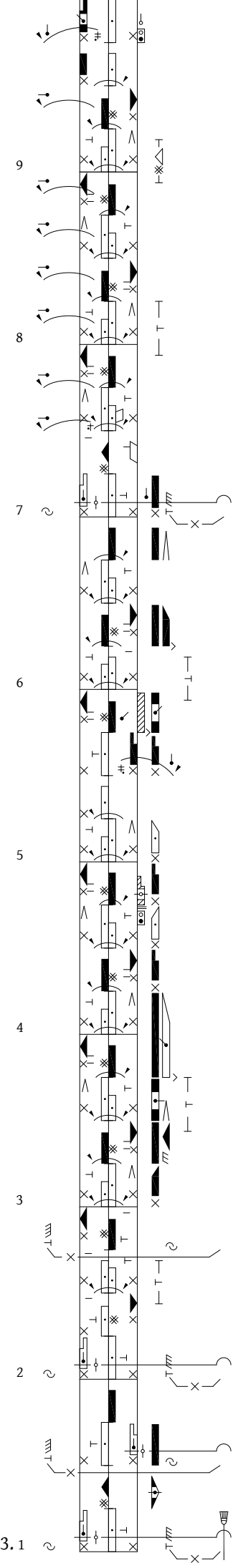
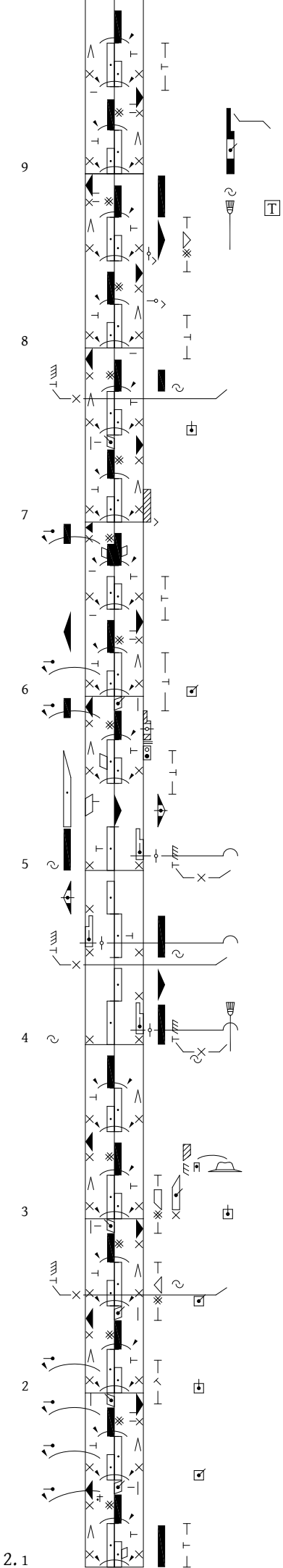
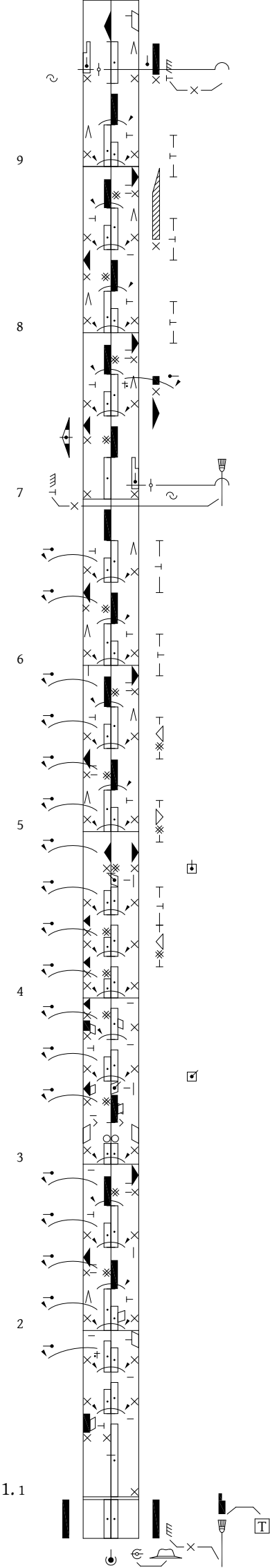
66.4

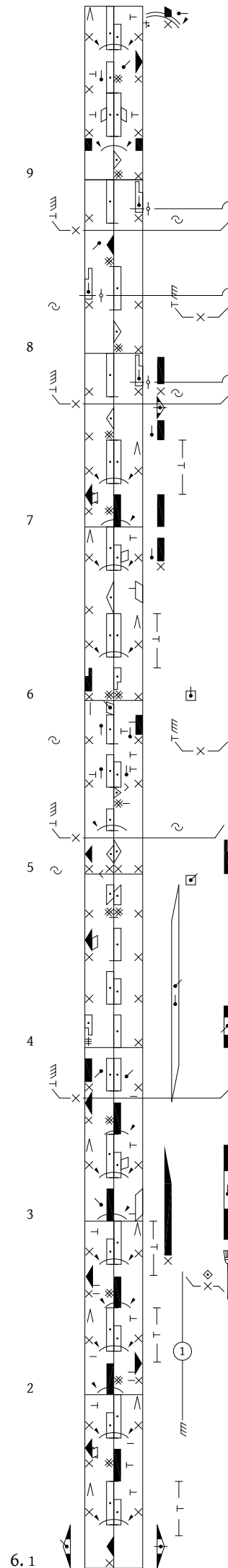
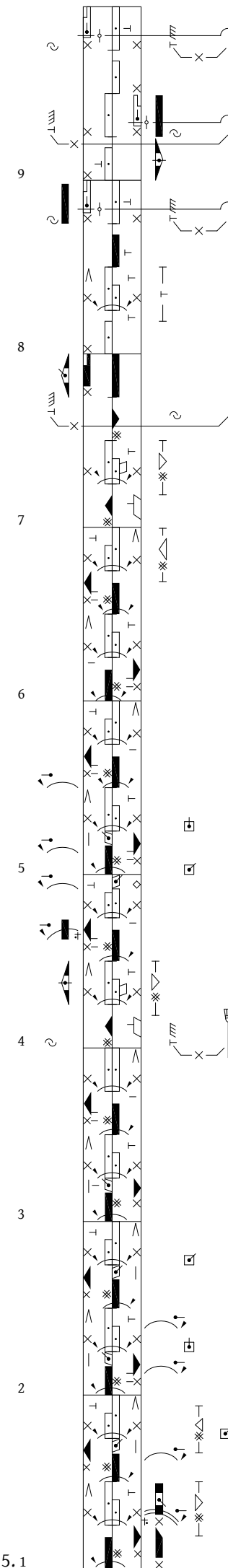
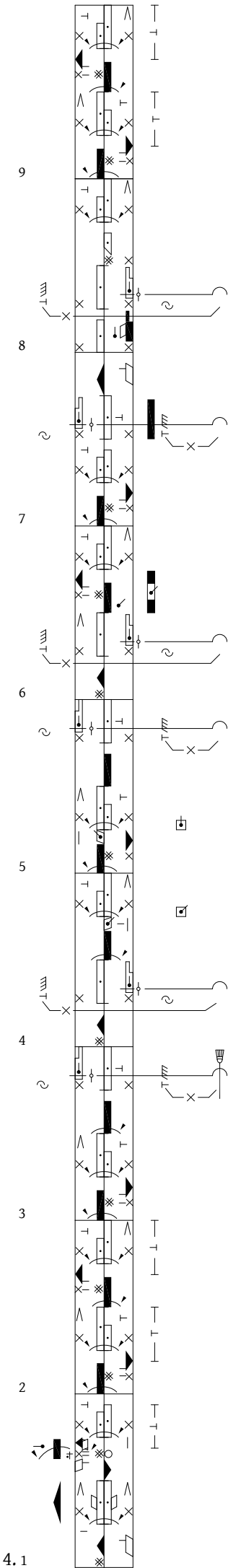


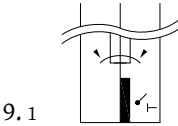
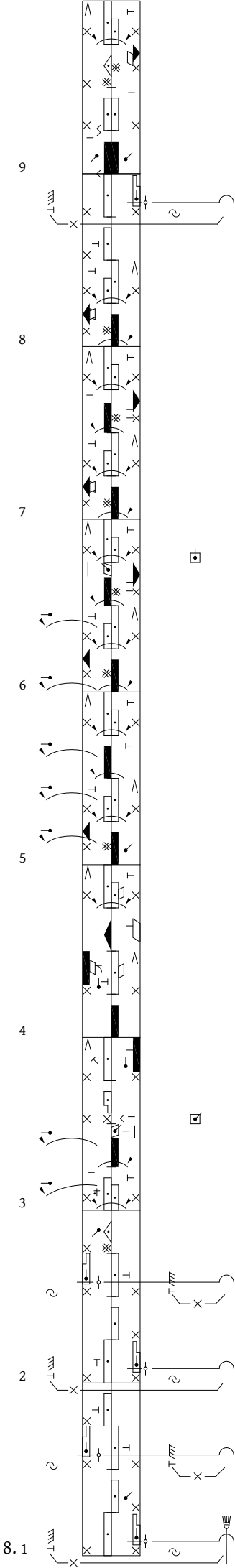
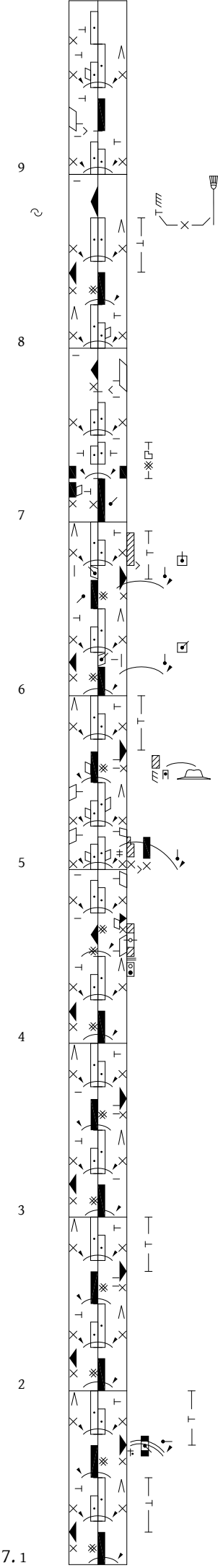
66.5



66.6







67. „Oláh tánc” – Kiskálló [Nagykálló] (Szabolcs)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Nyeste András (1898, Apagy)	Dancer
Zenészek	Fodor Gyula prímás/leading violinist (50 éves/years), Fodor Elemér kontrás/kontra player	Musicians
Gyűjtők	Andrásfalvy Bertalan, Bacskai Katalin, Martin György, Pesovár Ernő, Pólónyi Péter, Vargyas Lajos	Researchers
A gyűjtés időpontja	1955. november 20.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Lányi Ágoston (javítások/corrections: Fügedi János)	Dance notator
Zenei lejegyző	Martin György	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.255.1; Tit.6; AP.5613b	Archive IDs

Nyeste András itt közölt táncát a kiskállói iskola udvarán vették némafilmre. A táncos leengedett karokkal, kissé nyitott I. pozícióból kezdte táncát. A felvételen a zenekar nem látható.

A táncsal egyidejűleg hangfelvétel nem készült. A zenei támlapon Martin György feljegyezte, hogy az alább megjelenő kotta a film 3. számú, ugyancsak oláhos táncát kísérő zene magnetofon felvételének lejegyzése. A felvételen a prímás játékát a kontrás végig gyorsdűvővel kísérte. Dallamtípus: Paksa 56, Pittyedaré [Rókatánc, Nógrádi verbunk]. A tánc zenei szinkronja a filmen látható beütések alapján állapítható meg, a beütések minden 16 ütemes strófa elején feltűnnek.

Nyeste András mind térben, mind ritmikailag gazdagon variált háromlépés, bokázó, tapsos és csapásoló motívumokból építette fel táncát. A lábmotívumokat gyakran egészítette ki lendületes kar- és törzsszólammal. Motívumváltásaival a zenei szakaszokhoz csak igen lazán illeszkedett. A kísérő-dallam tizedik strófájának 8. üteme után leállt, és elhagyta a tánc helyszínét.

A tánc egyes motívumainak közlésén túl a folyamat Pesovár Ernő és Lányi Ágoston *A magyar nép táncművészete* című könyvében jelent meg, ahol a kilenc és fél strófányi táncból öt strófát közöltek. Az első négy strófa – plasztikai korrekciókkal – megfelel az itt látható táncnak, 5. strófaként azonban a kísérő-dallam 9. strófájára előadott táncot publikálták, kisebb eltérésekkel a tényleges tánctól. Az alábbiakban a tánc teljes folyamatát bemutatjuk.

The silent film of András Nyeste's dance was shot in the courtyard of the Kiskálló school. The dancer started his performance in a slightly open position, the musicians can't be seen in the picture.

The accompanying music of his dance was not recorded. On the basesheet of the music György Martin noted that the score is the transcription of the tape recording of another dance in the film (Ft.255.3), also an *oláhos*. In the recording the mentioned melody is accompanied by the fast *dűvő* of the *kontra* player. Tune type: Paksa 56, Pityedaré (Rókatánc [Fox dance], Nógrád verbunk). Synchrony can be established by the hand markers in the film appearing at the beginning of every sixteen-measure strophe.

András Nyeste built his dance from rhythmically richly varied three-step, heel clicking, clapping and leg and boot hitting motifs. He often complemented his leg motifs with energetic arm and trunks movements. He only loosely adjusted his motif changes to the musical periods. After measure 8 of the tenth strophe of the accompanying tune he stopped and left the venue.

Beyond introducing certain motifs from the dance in earlier publications, five out of the nine and half strophes of the dance was included in the book *A magyar nép táncművészete* [The dance art of the Hungarian people] by Ernő Pesovár and Ágoston Lányi. The first four strophes correspond to what we present here with corrections, but what they published as the fifth strophe was actually the ninth with minor alterations. Now we publish the entire dance process.

A javításokat nem tartalmazó korábbi közlések:

The dance score without corrections was formerly published in:

- Pesovár Ernő – Lányi Ágoston (1974): *A magyar nép táncművészete*. Népművelési Propaganda Iroda, 94–96.
- Pesovár Ernő (1992): A régi magyar táncstílus. *Táncstudományi Tanulmányok 1990–1991*, 106–107. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]
- Pesovár Ernő [1994]: *Táncagyományunk történeti rétegei*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 74–75. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]
- Pesovár Ernő (2003): *Táncagyományunk történeti rétegei – A magyar néptánc története*. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 104–105. [TÁNCSZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK/DANCE STRUCTURE & MOTIFS]

$\text{♩} = \text{cca. } 120 - 126$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

simile



67.1



67.2



67.3



67.4

1. 1

16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2

2. 1

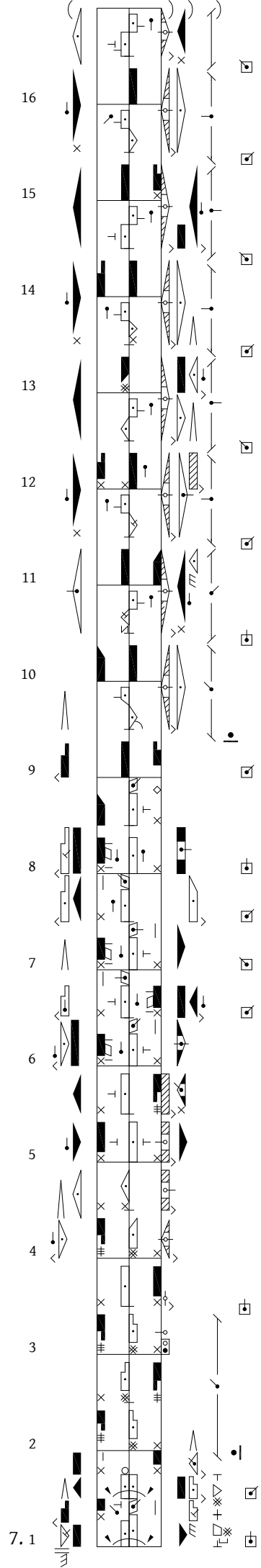
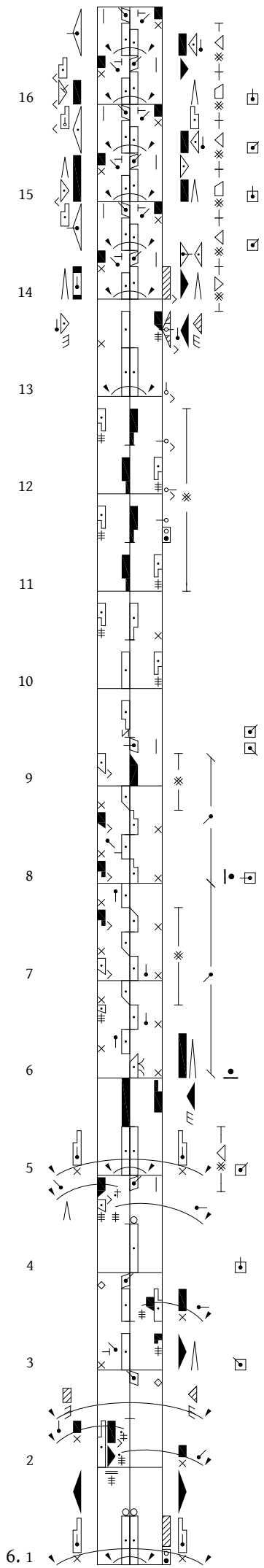
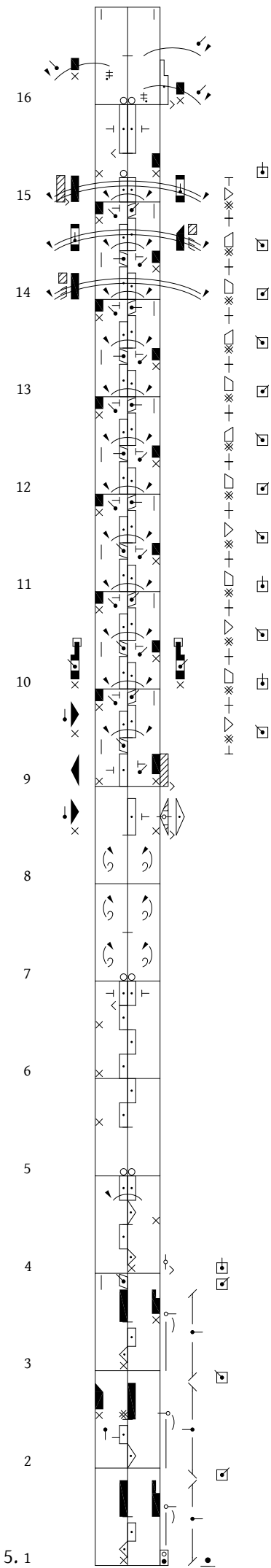
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2

3. 1

16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2

4. 1

16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2



8. 1

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

9. 1

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

10. 1

8

7

6

5

4

3

2

68. „Oláhos” – Kiskálló [Nagykálló] (Szabolcs)

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Nyeste András (1898, Apagy)	Dancer
Zenészek	Horváth Árpád primás/leading violinist, Varga István másodprimás/second violinist, kontrás/kontra player (Szatmárököritő), Varga Béla brácsás/violist (1940, Szatmárököritő)	Musicians
Gyűjtők	Borbély Jolán, Domokos Mária, Lányi Ágoston, Martin György, Németh István, Pálffy Gyula, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál	Researchers
A gyűjtés időpontja	1972. október 1.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrinecz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.781.1; Tit.1179, AP.8643h; Jkv.218; Mgt.2503/1	Archive IDs

A Népművészek Bemutató Színpada rendezvényre meghívott Nyeste András oláhosát Budapesten hangosfilmre rögzítették. A tánc kezdetekor a kamera a primásból, kontrásból és brácsásból álló zenekarra irányult, a táncos a képen nem látszik.

A zenekar négysoros tetrapódikus 2/4-es hangszeres dallamot játszott, mindig ismétlés nélkül. Dallamtípus: Paksa 56, Pittyedaré [Rókatánc, Nógrádi verbunk]. Ritmuskíséretként a kontrás és a brácsás esztamozott, a tempó $\text{♩} = 120\text{--}130$ között egyenletesen, igen kis mértékben gyorsult.

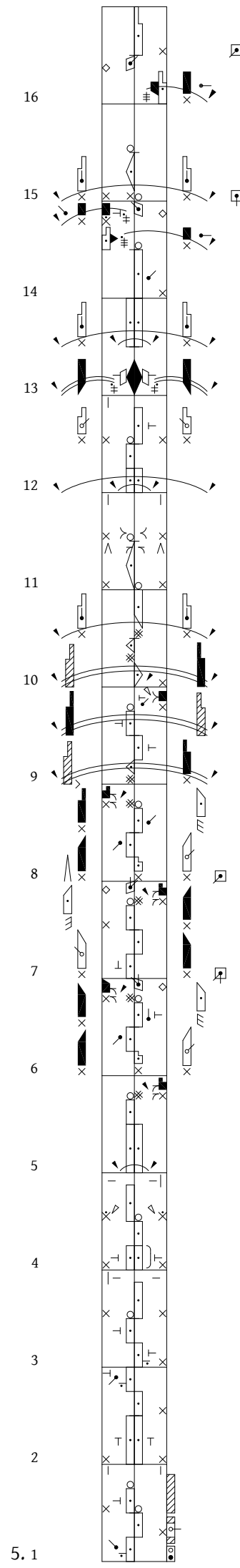
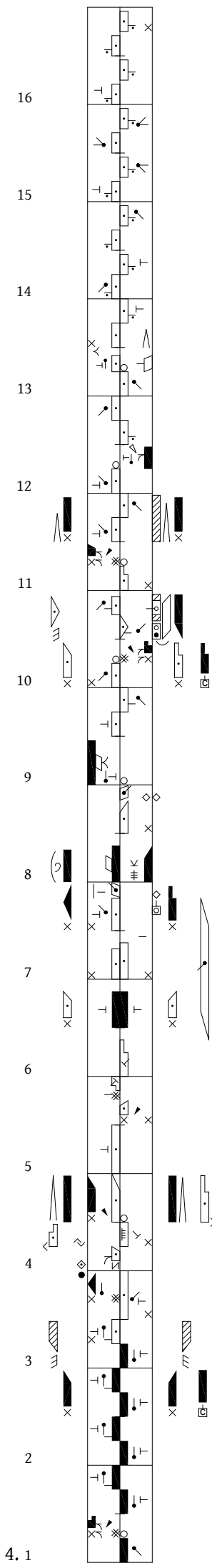
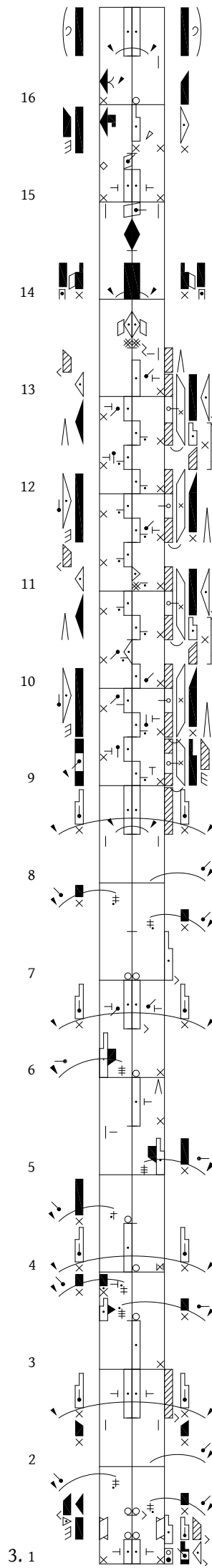
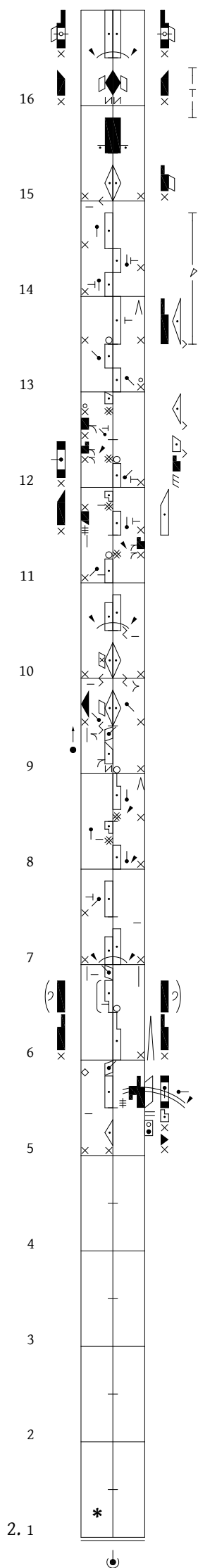
A táncos csak az első strófa 15. ütemétől tűnik fel a képen, mozdulatait a második strófa 5. ütemtől lehetett lejegyezni. Nyeste András ekkor a zenekar felé táncolt (68.1 kép), majd a második strófa 15. ütemében a kamera felé fordult (68.2 kép), mintegy fél strófa után pedig frontját visszairányította a zenekar felé. A hatodik strófa 11. ütemében ismét a kamera felé táncolt, egy újabb fél strófa után visszatért a zenekar irányába. A nyolcadik strófába egy törzsmozdulat erejéig még belekezdett, de meggondolta magát, meghajolt a zenekar felé és leintette a zenét.

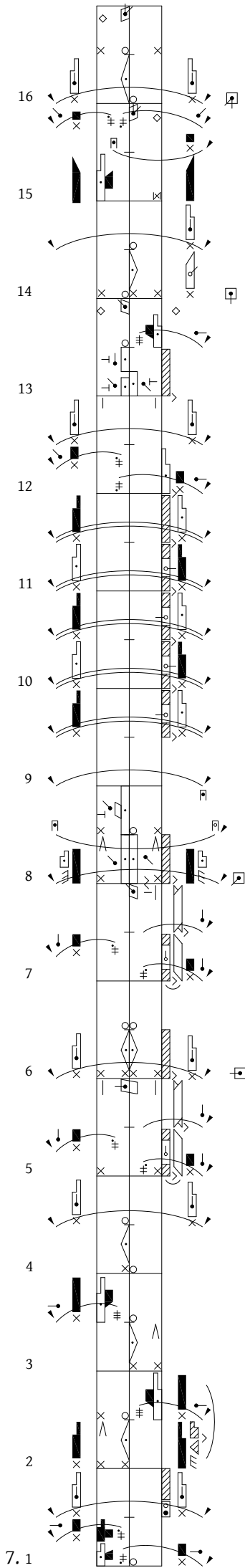
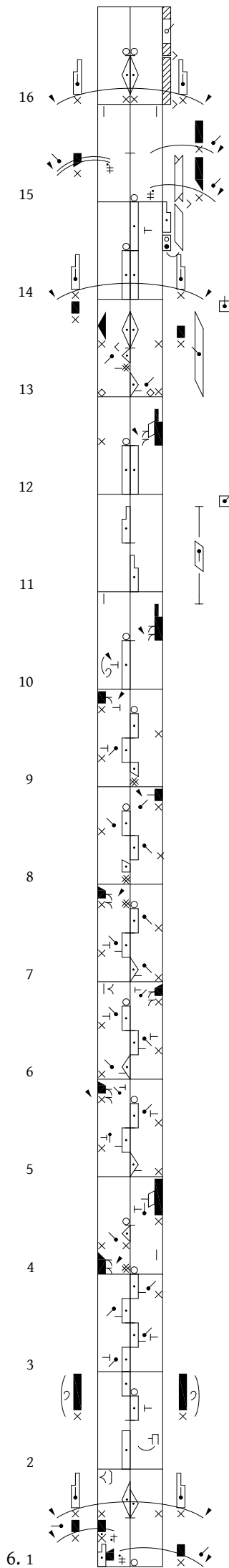
András Nyeste's oláhos dance was recorded on sound film in connection with the Demonstrations of Popular Artists in Budapest. At the beginning of the dance the camera focused on the band of fiddler, *kontra* and viola players, the dancer cannot be seen.

The band played a tetrapodic tune of 2/4 meter without repetitions. Tune type: Paksa 56, Pityedaré (Rókatánc [Fox dance], Nógrád verbunk). The *kontra* and viola players added *esztam* accompaniment, the tempo accelerated evenly from $\text{♩} = 120$ to 130.

The dancer appears partially from measure 15 of strophe 1, his movements could only be notated from measure 5 of strophe 2. András Nyeste was dancing toward the band (Fig. 68.1), then in measure 15 of this strophe he turned toward the camera (Fig. 68.2). After about a half strophe, he faced the band again. In measure 11 of strophe 6 he danced towards the camera again and after half a strophe he turned again to face the band. He made a movement with his upper body as if starting a new strophe, but changed his mind, bowed towards the band and signalled to them to stop playing.







68.1



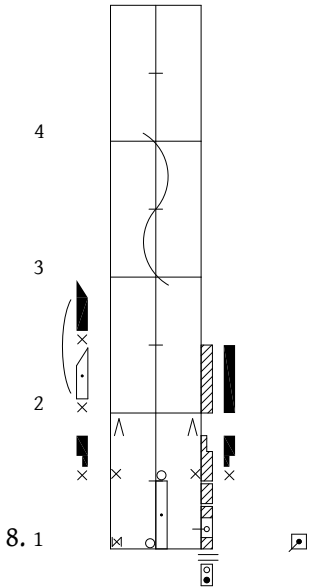
68.2



68.3



68.4



GYIMES – BUKOVINA

69. „Féloláhos” – Gyimesközéplak-Sötétpatak (Csík) [Lunca de Jos - Valea Întunecoasă, Románia/Romania]

Szóló ugrós • Solo ugrós

Táncolta	Blága Károly „Kicsi Kóta” (1931)	Dancers
Zenészek	Halmos Béla hegedűs/violonist (1946), Havasréti Pál ütőgardonos/percussive chello player (1957)	Musicians
Gyűjtők	Martin György, Németh István, Pálffy Gyula, Stoller Antal, [P.] Vas János, Vavrincez András	Researchers
A gyűjtés időpontja	1982. december 28.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincez András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.1144.3; Tit.1194; Jkv. = Mgt.3978/12	Archive IDs

A táncról a Népművelési Intézet előadótermében készítették hangosfilmet, a filmfelvétellel párhuzamosan a táncot videóóra is rögzítették (leltári száma SZH Vk.38, a korábbi közlésekben a videokazetta azonosító száma jelent meg forrásként). A felvétel elején Blága Károly a zenészek felé fordulva, karba font kézzel várta a tánc kezdetét.

A zenekíséret periódusos szerkezetű, korai verbunkos stílusú hangszeres dallamokból álló folyamat, amelyben az egyes részeket közjáték köti össze. A folyamat az „A” dallam egyszeri eljátszásával kezdődött, melyet a „K” jelzetű közjáték kétszeri eljátszása követett. A primás a „B” dallammal folytatta a tánc kíséretét, amely után ismét kétszer játszott el a közjátékot. A folyamatot a „C” dallammal és a közjátékkal zárta le.

A dallamok Paksa Katalin *Az ugrós táncok zenéje* című könyvében közreadott típusrendbe csak a típusok tágabb értelmezésével sorolhatók be. Így az „A” dallam típusa: Paksa 41, „Kispiricsi faluvégén”, a „B” dallam típusa: Paksa 34, „Tarka-barka rokolyámnak” [„Tiéd voltam, tiéd leszek”], a „C” dallam pedig a Paksa 34 típus másik hangszeres változata.

A zene tempója fokozatosan emelkedett a „B” dallamig ♩ = 106-ról 116-ra, majd – feltehetőleg a táncost követve – a „C” dallamban igen enyhén ♩ = 114-re lassult. A gardon kíséret ritmusa esztam jellegű, a gardonos az első ♩-ot ütötte, a második ♩-ot „csípte”, azaz az ütőgardon csippentőhúrját szólaltatta meg. Mindkét zenészt a budapesti táncházmozgalom kiemelkedő muzsikusaként tartjuk számon.

Blága Károly a nyolcütemes szakaszpárokból más-más motívumcsoportokat táncolt. A szakaszokat rendszerint lépőszökkenő motívummal kezdte, amellyel a táncteret körüljárta (69.1 kép), és a zenészekkel szembefordult, majd virtuóz, 5/8-os szerkezetű tapsos-csapásoló sorozatba fogott (69.2 – 69.4 kép). E sorozatok egyik sajátos mozdulatjellemzője az egy lábról indított igen magas ugrás, melyekből a táncos nem is érkezett vissza a talajra pontosan akkor, amikor a következő csapást előadta (69.3 kép), hanem érkezése valamelyest késett. A szakaszpárokat jellegzetes ritmusú tapsos lezáró formulákkal fejezte be. A körüljárás-csapásoló sorozat háromszori előadása után negyedszer a tapsos-csapásoló szekvenciát nyolcadolós páros bokázó motívumsorral cserélte le, majd az ötödik szakaszpárt a tapsos-csapásoló sorral kezdte és a lépő-szökkenő sorral folytatta. Hatodszorra (a zenei közjáték harmadik visszatérésekor) már csak a nyolcütemes tapsos-csapásoló sort adta elő, annak kontratapsos lezárója után mindkét kezével vízszintes elvágó mozdulattal jelezte a zenészeknek a tánc végét, majd leállt. A primás még belekezdett a közjáték ismétlésébe, de a táncos leállítását követve a zenei folyamatot lehúzással beárta.

The sound film of the dance was shot in the auditorium of the Institute for Popular Education. Parallel with filming, the dance was also perpetuated on video tape (archive No. SZH Vk.38, in earlier publications the video cassette was identified as the source). At the start of the footage Károly Blága turned towards the musicians waiting for the start of the dance.

The accompaniment is a sequence of instrumental tunes of the early *verbunkos* style, in a periodic structure. The individual tunes are connected with interludes. The cycle began with the “A” tune played once, followed by interlude “K” repeated. The fiddler changed to tune “B”, followed again by the interlude played twice. The cycle was ended with tune “C” and the interlude.

The tunes only fit into the typology of *ugrós* dance tunes elaborated by Katalin Paksa in her book *Az ugrós táncok zenéje* [The music of ugrós dances] if the categories are interpreted rather broadly. In that way, tune “A” is the instrumental variant of Paksa 41, “Kispiricsi falu végén” [At the end of Kispirics], tune “B” is Paksa 34, “Tarka-barka rokolyámnak” [The edge of my nice mottled skirt], another known text for the same tune is “Tiéd voltam, tiéd leszek” [I was yours, I will be yours]), and tune “C” is also an instrumental variant of type 34.

The tempo gradually increased until tune “B”, ♩ = 106-116, then in tune “C” – probably to comply with the dancer’s request – it slowed slightly to ♩ = 114. The *gardon* player’s accompanying rhythm is of *esztam* character, hitting the first ♩ and “snapping” the second ♩ on the snapping string of the percussive cello. Both musicians are regarded outstanding figures of the Budapest-based dance-house movement.

In pairs of sections comprising eight measures each Károly Blága danced different groups of motifs. He usually began the sections with step-hop motifs to circle round the dance ground (Fig. 69.1), before turning towards the musicians and launching a virtuosic sequence of clapping – leg hitting motifs of 5/8 structure. A peculiar movement of these sequences was a very high spring initiated from one leg, from which the dancer arrived back on the ground a bit later than performing the consecutive leg hitting (Fig. 69.3). He closed off the double sections with typical clapping rhythm as a closing formula. After performing this scheme three times he replaced the clapping – leg hitting sequence with double support heel clicking in ♩ rhythm. He began the fifth section with the clapping – leg hitting sequence and ended with the stepping-hopping motif series. When the interlude returned for the third time – in the sixth pair of sections – he only performed eight measures of clapping and leg hitting, and after the off-beat clapping closing motif, he made horizontal quitting movements with both hands to inform the musicians of finishing the dance and stopped. The fiddler began to repeat the interlude but reacting to the dancer’s closure ended the music with a cadential gesture.

Korábbi, javítást nem tartalmazó közlések:

The dance score without corrections was formerly published in:

Dömötör Tekla főszerk. (1990): *Magyar néprajz VI.* Akadémiai, 478–481.

Felföldi László – Pesovár Ernő szerk. (1997): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncagyományai.* Planétás, 302–305.

$\text{♩} = 106 - 116$

A

K

B

C



69.1



69.2



69.3



69.4

The musical score is organized into three main systems, each containing 16 staves. The systems are labeled A, K1, and B. The staves are numbered 1 through 16 from bottom to top. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also diagrams of the ensemble layout, showing the placement of instruments and the conductor's position. The score is written in a traditional musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 1/4. The ensemble is labeled "zenekar" (music band) and "music band".

System A: Staves 1-16. Includes a diagram of the ensemble layout at the bottom right, showing the placement of instruments and the conductor's position. The label "A 1" is at the bottom left.

System K1: Staves 1-16. Includes a diagram of the ensemble layout at the bottom right, showing the placement of instruments and the conductor's position. The label "K1. 1" is at the bottom left.

System B: Staves 1-16. Includes a diagram of the ensemble layout at the bottom right, showing the placement of instruments and the conductor's position. The label "B 1" is at the bottom left.

The score is written in a traditional musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 1/4. The ensemble is labeled "zenekar" (music band) and "music band".

K2.1

8

7

6

5

4

3

2

16

15

14

13

12

11

10

B 9

C 1

8

7

6

5

4

3

2

8 :||

7

6

5

4

3

2

K2. II: 1

K3.1

8

7

6

5

4

3

2

70. „Verbunk” – Andrásfalva (Bukovina) [Mănești, România/Romania]

Csoportos ugrós • Group ugrós

Táncolta	Sebestyén Ferenc „Bada” (1902), Darabos Ambrus (1909)	Dancers
Zenészek	László László prímás/leading violinist (1918), Sánta Lajos kontrás/kontra player (1931, Istensegíts)	Musicians
Gyűjtők	Csapó Károly, Manno Andrea, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ferenc, Szabadi Mihály, Szabó Jenő	Researchers
A gyűjtés időpontja	1978. június 17–18.	Date of fieldwork
Tánclejegyző	Fügedi János	Dance notator
Zenei lejegyző	Vavrincz András	Music notator
Archívumi azonosítók	Ft.990.16; Tit.1292; AP.12164d; Jkv. = Mgt.3774/10	Archive IDs

A táncról a szekszárdi Babits Mihály Művelődési Központban készítették hangosfilmet, a táncot és a kísérő zenét szinkronban rögzítették. A tánc megkezdése előtt négy táncos a partitúra elején látható térrajz szerint várta a zene felhangzását. A lejegyzésben csak Sebestyén Ferenc (1. jelű táncos) és Darabos Ambrus (2. jelű táncos) előadását közöljük. A kép háttérben, a terem bal sarkában helyezkedett el a kéttagú zenekar.

A táncot periodikus szerkesztésű, korai verbunkos stílusú zene kísérte. A kétsoros periódusok különböző módú összeillesztését a tánc és a zene szinkronjának könnyebb követhetőség érdekében négysoros dallamként vettük figyelembe. Ennek megfelelően „A” és „B” dallamokat különböztettünk meg, amelyeket a kottában „K”-val jelölt közjáték kötött össze. Az „A” dallam a Paksa 48 (Cigányok vajdája) típusba sorolható, a „B” dallam a Paksa-típusrendben nem szerepel.

A tánc folyamán a prímás a tempót ♩ = 120–130 között egyenletesen gyorsította. A kontrás a táncot esztam ritmussal kísérte, néhány esetben a játékát ♩ ♩ ritmusú lehúzással színesítette. A prímás az „A” dallamot háromszor játszotta a második periódus ismétlésével. A dallam második és harmadik előadásakor a dallamtípus közismert második periódusát használta, azonban az „A” dallam első eljátszásakor egy másik második periódus hangzott el. Ezt követően a „K” közjátékot egyszeri ismétléssel adta elő, majd áttért a „B” dallamra. A folyamatot az „A” dallam negyedik eljátszásával zárta, amelyek záró ütemét a prímás már nem muzsikálta végig, hanem lassú lehúzással fejezte be a dallamot.

Míg Sebestyén Ferenc elsősorban ♩ ♩ és ♩ ♩ ritmusú motívumokat táncolt, Darabos Ambrus támasztékritmusára a ♩ ♩ ritmusképlet volt jellemző, elsősorban a lépő-szökkenő motívumaiban. Sebestyén Ferenc gyakran díszítette táncát tapsokkal és csapásokkal, tánc közben a bajsát kétszer látványosan megpödrte. Darabos Ambrus figuráit széles kar- és törzsmozdulatokkal kísérte, akusztikai elemként inkább dobogásokat, bokázókat használt, és gyakran adott elő balra keringő kis ívű egész, vagy az egészet meghaladó frontális köröket. Mindkét táncos nagy ívekben járta be a zenekar előtti teret.

A tánc lehúzásakor Sebestyén Ferenc könnyedén meghajolt.

– Csak ennyi vót? – kérdezte a zenészeket, majd hozzátette
– Ez nincs egy óra! – miközben kalapját megemelve köszönte meg a zenét.

A partitúrában az „1”-es számmal azonosított mozdulatjelzet a pantomimikusnak szánt bajuszpödrés mozdulatát jelöli.

The dance was recorded on sound film in the Babits Mihály Culture House in Szekszárd, dance and music being synchronously recorded. Before the dance four dancers were waiting for the music to start as indicated in the floor plan. Only Ferenc Sebestyén’s (dancer no. 1) and Ambrus Darabos’s (dancer no. 2) dance is notated. At the background, in the left corner of the room is the two-member band.

The accompaniment is a sequence of instrumental tunes of the early *verbunkos* style, in a periodic structure. We transformed the different combinations of two-line periods into four-lined tunes so that the synchrony of music and dance could be followed with greater ease. In this way we differentiated tune “A” and “B” connected by interlude “K”. Tune “A” may be subsumed into Paksa’s type 48 (Cigányok vajdája [Voivod of the Gypsies]), while tune “B” is not included in her typology.

The first fiddler accelerated the tempo steadily during the dance from ♩ = 120 to 130. The *kontra* player accompanied it in *esztam* rhythm, sometimes colouring his play with a cadential gesture of ♩ ♩ rhythm. The fiddler played tune “A” three times, repeating the second period. When he played the tune for the second and third times, he used the commonly known second period of the tune, but when he introduced tune “A” for the first time, he played another second period. After playing the interlude “K” once he went on to tune “B”. The sequence was ended by a fourth presentation of tune “A”, of which the fiddler did not complete the last measure but with a slow cadential gesture he ended the music.

While Ferenc Sebestyén mainly danced motifs of ♩ ♩ and ♩ ♩ rhythm, Ambrus Darabos’s support rhythm was characterized by the ♩ ♩ rhythmic formula, especially in his step-hop motifs. Sebestyén often embellished his dance with clapping and leg hitting, and during dancing he twisted his moustache with spectacular gestures twice. Darabos accompanied his figures with broad arm and trunk movements, his acoustic elements were mainly stamping and heel clicking motifs, and he often performed small, full or beyond full circles without change of front. Both dancers progressed along broad arcs in front of the band.

When the music stopped, Ferenc Sebestyén bowed lightly.
– That’s all? – he asked the musicians, then added – That wasn’t an hour! – and raising his hat, he thanked them for the music.

The movement symbolized with the digit 1 in the dance score indicates the intentionally mimic gesture of the dancer twisting his moustache by turning it with his index finger.

$\text{♩} = 120 - 130$

A

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

K

1 2 3 4

5 6 7 8

B

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24



70.1



70.2



70.3

A1.1

1. 2.

3. 4.

zenekar
music band

zenekar
music band

Diagram 1. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 84

A3. 1

1. 2.

24 23 22 21 20 19 18 17 8 7 6 5 4 3 2

3/1

1 1/2

A3. II: 17

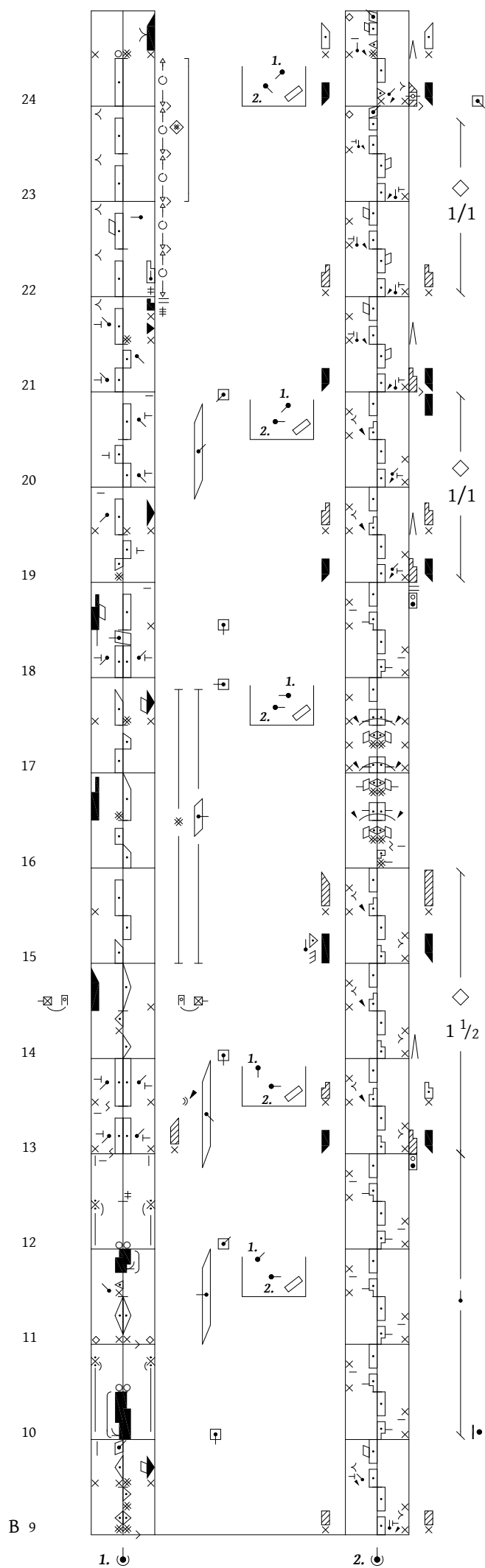
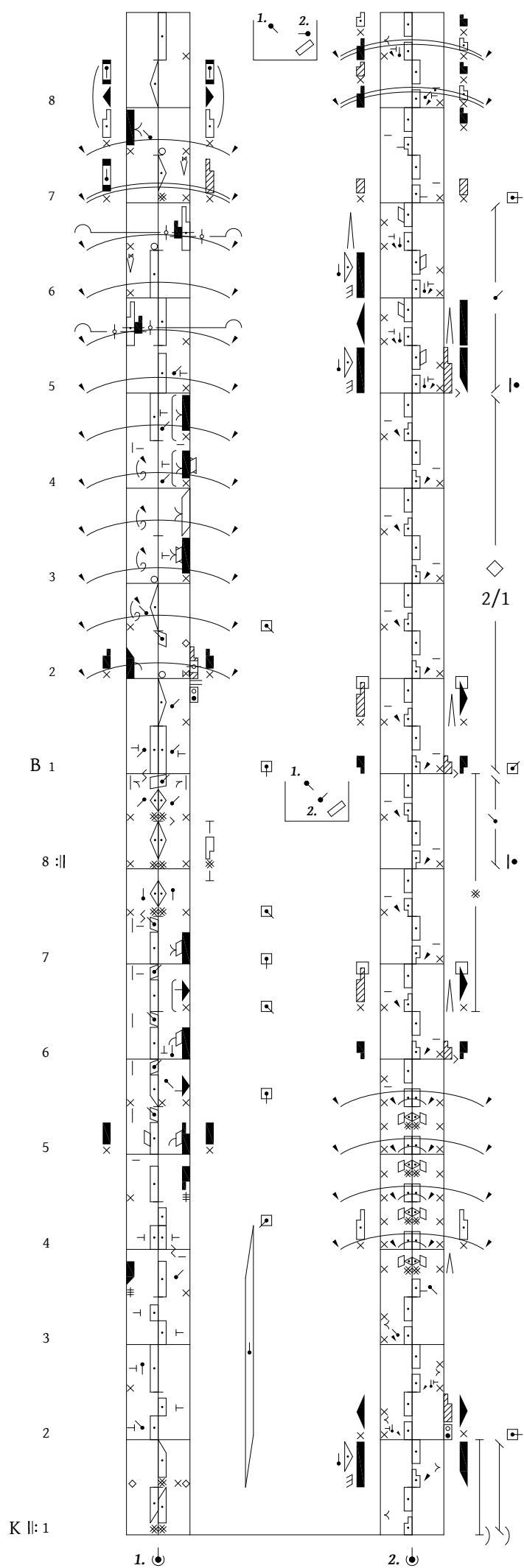
1. 2.

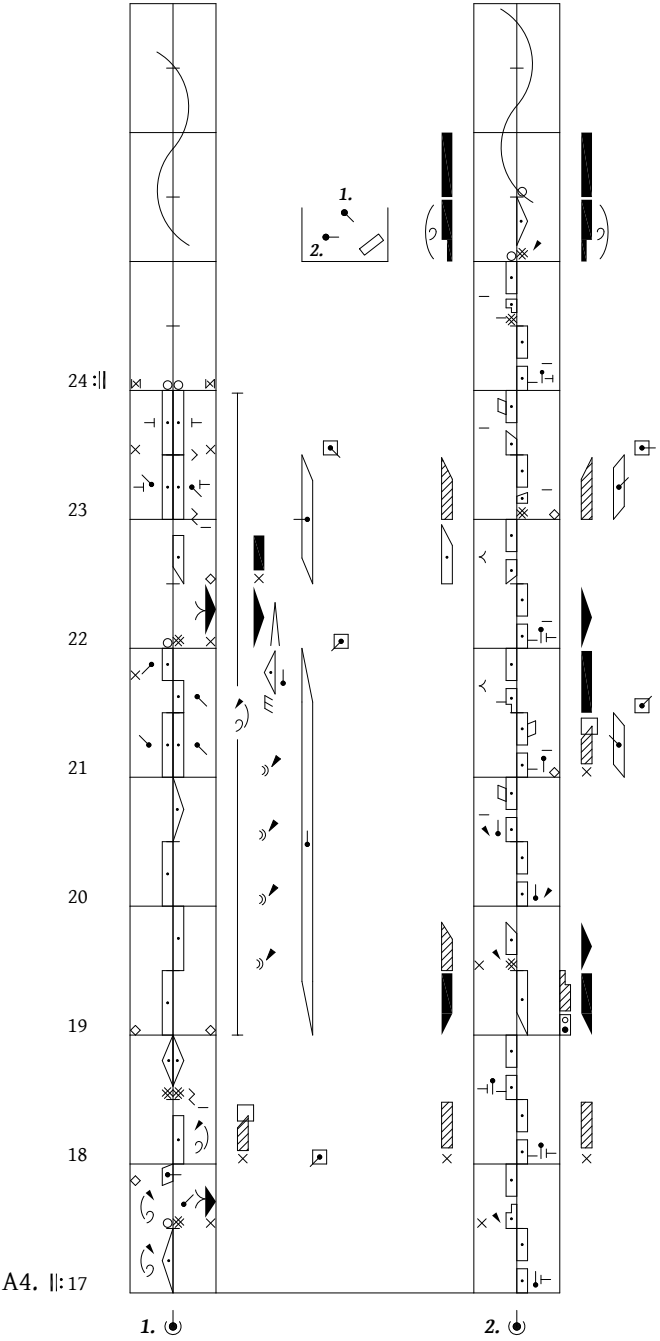
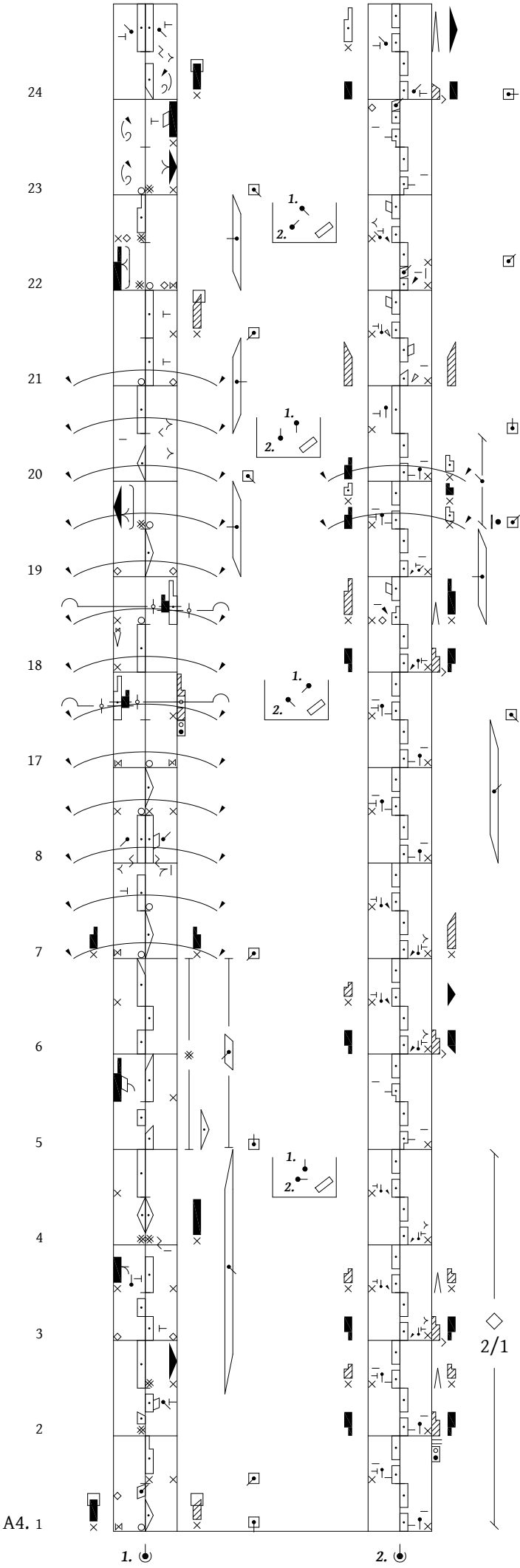
24 23 22 21 20 19 18

K 1

2/1

1/1





Dance Names

Though the names of dances often have specific connotations alluding to the character of the dance, in the present volume the names are deliberately not translated. However, to provide clues as to the meaning and atmosphere of the names, here we try to give literal English translations. The research background related to the dance names and the publications of the previous sixty years or so are nearly only available in the Hungarian language, therefore apart from the calque of the name, the meaning of each dance is summed up succinctly to give an approximate idea. The explanations are based mainly on the entries in the *Néptánc kislexikon* [Pocket Dictionary of Folk Dance] edited by Gyula Pálffy.

Bableves csárdás 'Bean-soup csárdás'

Presumably humorous, ironic local designation of dance No. 13 in this volume. Two men danced it. (See also **Csárdás**)

Becsali csárdás 'Enticing csárdás'

Name of dance No. 18, the local, occasional label of the *kanásztánc* danced by a couple in Szenyér. The word *csárdás* in the name probably alludes to its being danced in pairs. (See also **Csárdás**)

Botoló 'Stick dance'

It is the most archaic type of pastoral weapon/stick dances preserved by herders and Roma people along the northeastern and eastern peripheries of the Great Hungarian Plain. Its duel-imitating form is usually danced by two men wielding the sticks or other instruments (pigman's axe, shepherd's crook, tub-carving adze, etc.) like weapons. The solo version of the dance is characterized by the virtuosic handling of the prop and the enhanced presence of dance-like motifs.

Cinege 'Titmouse'

The Sárköz variant of the *ugrós* named after the text of its frequent accompanying tune. The below text version was sung by the dancers to dance No. 32:

Where were you last night, titmouse?
I was in your window, my dear violet.
Why didn't you come inside, titmouse?
I was afraid of your husband, my dear violet.

Csárdás (lit. 'inn-style')

Csárdás is the paragon of Hungarian national couple dances, a new dance style that evolved from the early to the mid-19th century. It usually has two parts, a slow one accompanied by *dűvő* and a quick one in *esztam* rhythm, but some variants preserve the earlier triple subdivision of couple dances. Researchers have found that the *csárdás* sums up the most typical forms and moments that arrived in the Carpathian Basin from European dance trends. The name of the dance evolved from *csárda* 'inn' at the end of the village or on the roadside, the place of dances and merry-making. As the local name-giving instances in the volume reveal, couple dances of earlier origin might also be called *csárdás* upon the influence of the new dance fashion. Besides, several figurative connotations are associated with the word *csárdás*. It may be a synonym of valour, dexterity, pride and revelry, but also of dissolute, flirtatious behavior.

Dus

A dance name mainly in use in the western part of Hungary. It evolved from the merger of the Slavic *duska* meaning 'toast'

and the orchestral *Tusch* 'flourish' of German origin emphasizing a festive moment or event.

Féloláhos 'Half Wallachian'

The dance is presented in our book (No. 69) in its Gyimes *csángó* variant. Ontogenetically, the *féloláhos* is a transition between the regulated Central Transylvanian *legényes*, which adapts to the periods of the accompanying music, and the freer, more irregular and simpler *ugrós*. The adjective 'half' suggests that the performers feel both the dance and its music are a mixture.

Hajdútánc 'Heyduck's dance'

It used to be the pastoral-military weapon dance of the Heyducks who played an important role in the military life of Hungary in the 16-17th centuries. The male dance of an unfixed structure permeated with battle practice motifs and characterized by the virtuoso handling of the sword or battle-axe is danced individually or in a closed circle of a group of men, sometimes even in pairs with women. Literary sources emphasize the fiery character and acrobatic difficulty of the dance. In a broader sense, *hajdútánc* designated the dance style of the peoples in the Carpathian Basin in the mentioned period, be it a solo man's dance without instruments, a couple dance or group dance.

Juhásztánc 'Shepherd's dance'

It is one of the collective names of the herders' dances, some variants of which were danced with the shepherd's crook. The performer of *juhásztánc* in this volume – himself a shepherd by occupation – used this name for two dances: a male solo dance (No. 55) and a couple *ugrós* (No. 56).

Kanászos 'Swineherdish'

A local synonym for the *kanásztánc* (swineherd's dance). Dance No. 44 from Alap was called by its dancer *kanászos*.

Kanásztánc 'Swineherd's dance'

It is one of the local names for solo, couple and group *ugrós* dances danced with or without instruments in Somogy. The name suggests that the dance was primarily connected to the social group of herders. In a broader sense ethnochoreology calls the dance performed over one or more instruments (most frequently two crossed sticks) laid on the floor *kanásztánc*. The point to the dexterity trial is to go round and over the instrument(s) without touching, moving, kicking it (them). Researchers trace the origins of the *kanásztánc* to the demonstrative weapon dance.

Kanásztánc söprűvel 'Swineherd's dance with broom'

Local name of dance No. 29, an ethnochoreological type of *söprűtánc* performed with a besom held in hands.

Kecskekeresés 'Goat search'

In the dramatic-mimic dance that narrates the story of the herdsman who has lost his livestock (sheep, goats), the shepherd laments for his animals and then sets out to find them. The lamentation and search is expressed by a mournful tune. When suddenly he thinks he has found them, he bursts into an overjoyed dance. But he is mistaken, the object he thought was his animal is a rock, bush or burnt stump. He begins lamenting again as the plaintive tune suggests. The cycle of disappointed lamentation-joy over spotting the livestock is

repeated several times until eventually the animals are found. Dance No. 49 by two men from Perkáta shows the dance over the happy recovery and its accompanying music.

Kendőstánc 'Kerchief dance'

One type of this instrumental dance belongs to the group of *ugrós* dances. The performer passes the handkerchief from one hand to the other under his legs, while the music keeps accelerating to put the dancer's skills to the test, like in dances No. 21 and 48 of this volume. It is practically a variant of the *sapkatánc* and *söprűtánc*. The other type is related to partner-choosing games played at weddings and to circle dances. While the circle moves round, a dancer in the middle chooses one of the opposite sex from the circle, turns with her/him round a few times, and spreading the kerchief on the ground they kneel down on it and kiss each other. They change role, the new dancer in the middle is now to choose another partner.

Kondástánc 'Hogman's dance'

Local performers named Nos. 63 and 66 *kondástánc*. While the variant from Nagyálló-Császárszállás (No. 63) belongs to the *kanásztánc* type danced over an instrument on the ground – in this case a hat, the *kondástánc* from Tiszarád (No. 66) was danced with a broom in hand, so formally Hungarian folk dance research would categorize it as *söprűtánc* and not *kanásztánc*.

Kopogó (lit. 'knocking')

A local name for solo *ugrós* dance No. 41 in Mezőkomárom.

Labirintustánc 'Labyrinth dance'

A meandering line of dancers each holding the hands or shoulders of the one in front of him/her.

Lakodalmi ugrós 'Wedding ugrós'

One of the dancers was recorded as calling No. 36, a men's *ugrós* danced in Dunafalva, *lakodalmi ugrós*.

Legényes (lit. 'manly')

A male dance type of extremely rich forms and complex rhythmic patterns danced by Transylvanian Hungarians in Kalotaszeg, Mezőség and the Maros-Küküllő interfluvium. Despite its improvisatory character the dance strictly adjusts to the articulation of the accompanying music. The basic sections of the dance are the dance sentences or periods [Hung. *pont*] rounded off with closing formulae and corresponding to the musical periods.

Ludas 'Goosey'

The *ugrós* (No. 30) danced as a female circle dance in Sárpilis was called by the villagers *ludas*, probably alluding to the text of the tune sung to the dance. The verse of the song repeated several times is as follows:

My goose has been lost,
I'm going to find it,
In knee-deep mud
She has found her partner.

Mars 'March'

Danced during ceremonial wedding processions and at the beginning and end of festivities. The progressing dance of moderate tempo but solemnly pulsating rhythm is usually danced to well-known musical marches, but in South Transdanubia and Transylvania *ugrós* and *verbunk* tunes may also occur. The monotony of the repetitive motifs is offset by spatial diversity: it is danced solo, in pairs, in groups, in circles and lines.

Mezőkomáromi csárdás 'Mezőkomárom csárdás'

The local name of the *ugrós* No. 42 in the book danced by a couple. (See also **Csárdás**.)

Nyúltánc 'Hare dance'

In clustered farms around Nyíregyháza the *kanásztánc* danced over two sticks is called *nyúltánc*. It is No. 64 in our volume. Elsewhere the humorous wedding dance imitating the mating of animals is known by this name.

Oláhos 'Wallachian'

An advanced subtype of *ugrós* danced along the southern and eastern edges of the Great Plain. The irregular structure of the male dance danced solo or by couples has already adjusted to the units of the accompanying tune. The name comes from the text of the accompanying song given at several places in the book (Wallachians, Wallachians wear wooden shoes...) and from the Transylvanian connections of the dance.

Oláh tánc 'Wallachian dance'

Another name of the *oláhos*, with the same content (No. 67).

Olajos

Dialectal variant of *oláhos*. Villagers called the *ugrós* danced solo or by couples from Tápé (Nos. 58–59) by this name.

Pontozó

A subtype of *legényes*, identified by this name in the Maros-Küküllő interfluvium in Transylvania. The name refers to a period (eight-measure section) of the accompanying dance tune, the corresponding dance section is identified by the local dances as a *pont* (see **Legényes**).

Sapkatánc 'Cap dance'

Skill-displaying dexterity dance; similarly to *kendőstánc*, the main point is to shift the cap beneath the leg from one hand to the other rapidly. Often called *takáctánc* [webster's dance] (mainly in Transdanubia), claiming that the shuttling of the prop under the leg resembles the movement of the shuttle of the loom.

Söprűtánc 'Broom dance'

The first of the three main types of *söprűtánc* belongs to dexterity dances, with the typical element of a broom held in the middle being shifted from one hand into the other under a lifted leg. Another motif is to pass the stick from one hand to the other under the leg or jump over it while the broomcorn rests on the ground. Sometimes the dancers throw the broom on the ground and jump over it. The Füzesabony variant in the present book (No. 62) also includes the element of the man holding the broom vertically with two hands and dancing with it like with a woman partner. The second type contains obscene elements: pressing the prop between his legs the dancer uses the broom as a phallic tool and makes coition imitating movements. In the third playful labyrinthine type the dancers hold each other in a long line and the dancer at the head of the queue tries to hit the others behind him/her with the broom in his/her hand while the line progresses meandering.

Sudridrom

Dexterity dance performed with a handkerchief. The name comes from the nonsense word *sudridom* of the refrain of the accompanying tune. One of the verses of the multistrophe tune runs like this:

In my dream at night, sudridrom
I saw a maiden in a yoke, sudridrom.
Ay, hey, passing along, high on heels,
Sári, Mári, sudridrom.

Takácstánc 'Webster's dance'

A name used frequently for *söprűtánc*, which refers to the movement of the broom shifted from one hand into the other under a lifted leg resembling the shuttle of a loom. Dance No. 23 was called *takácstánc* in Karád.

Ugrós 'Springing'

Ugrós is the most important dance family in the old stylistic stratum of Hungarian folk dances. When the dances in this book were collected, *ugrós* was hardly any more included in the peasants' dance cycle. It had widely diverse variants as to music, form and social appearance. Scholarship has established that the most archaic subtype is the Somogy *kanásztánc* (Nos. 15-17), while the most advanced variants are the *dus* of Rábaköz (Nos. 6-12) and the *oláhos* of the Great Plain (Nos. 57-60, 67-68). The *ugrós* variants built of relatively simple, 2-5-member motifs in an unfixed structure may take most diverse forms. There are only male and only female, or mixed variants. Some are danced solo, some by couples or groups, with or without instruments. The variants of couple dances are typically danced without the partners holding each other or with only an open hold (e.g. right hand – right hand hold facing each other).

Üvegcsárdás 'Bottle csárdás'

Local people called two dances in the Mezőföld region, the *ugrós* by couples from Jenő (No. 39) and the two women's dance around a bottle on the ground, by this name. As regards No. 39, the word *csárdás* probably designates it being danced by a couple (see also **Csárdás**), and for No. 47 *csárdás* must be a synonym for dexterity.

Üvegestánc 'Bottle dance'

Two variants of this skill-displaying dexterity type dance are known. In one the dance is performed around, between or

over the bottles such as Nos. 43 and 45 in the book. The dances danced round bottles placed on the floor are ranged in the *kanásztánc* category. The other version of bottle dance is danced with the bottle placed on the dancer's head.

Váskatánc 'Shoulder yoke dance'

Váska is the local name of the water-carrying rod with chains on both ends. *Váskatánc*, however, does not only designate a dance performed with the yoke, but also implies dances without the instrument and variants in pairs. Dance No. 52 in the book is an example of the *váskatánc* without an instrument.

Verbung, verbunk 'Recruiting'

In some areas the men's *ugrós* dances and some *ugrós* dances of both sexes belonging to the old dance historical stratum were called by one or the other form of this name. In the present volume, the *verbung* of the Somogy and Mezőföld regions (Nos. 19-20, 50-51), one of the three *verbungs* of Hosszúhetény (No. 27) and the *verbunk* of Bukovina (No. 70) were danced by men solo or in groups, while two *verbungs* of Hosszúhetény was performed by two couples in stellar format (Nos. 25-26). The name comes from German *werben* 'to recruit' and the dance itself is connected to the music that accompanied recruitment for the army. Dance research registers the *verbunk* as a new dance historical stratum that emerged parallel with the new musical style evolving from the mid-18th to the early 19th century, and differentiates it in terms of form and social function from the *ugrós* that represents the old historical stratum.

Verbunk gyertya körül 'Verbunk around a candle'

Verbunk gyertyával 'Verbunk with a candle'

Local names of dances Nos. 1 and 3 performed with a burning candle placed on the ground. They belong to the ethnochoreological type of *kanásztánc* with a dual structure of dancing around then above the object.

János Fügedi

Fotók jegyzéke

Photo Index

Az alábbi táblázat az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Táncfotótárából (Tf.) felhasznált fotók jegyzékét közli.

The chart below presents the archive numbers of photos included in the volume from the Dance Photo Inventory (abbreviated as Tf.) in the Folk Dance Archives at the Institute of Musicology, Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences.

Ábraszám/ Fig. No.	Tf.	Fotós/Photographer
3.1	3697	Martin György
3.2	3693	Martin György
3.3	3694	Martin György
3.4	3695	Martin György
4.1	4505	Martin György
4.2	4470	Gábor Anna
4.3	4475	Gábor Anna
9.1	26698	Pesovár Ernő
11.1	26671	Pesovár Ernő
12.1	26676	Pesovár Ernő
26.1	28364	Martin György
26.2	28363	Martin György
28.1	12541	Kápolnai Imre
28.2	12542	Kápolnai Imre
28.3	12540	Kápolnai Imre
33.1	21803	Andrásfalvy Bertalan
34.1	21817	Andrásfalvy Bertalan
34.2	21818	Andrásfalvy Bertalan
39.1	27124	Pesovár Ernő
39.2	27122	Pesovár Ernő
39.3	27125	Pesovár Ernő
43.3	27116	Pesovár Ernő
43.4	27170	Pesovár Ernő
43.5	27172	Pesovár Ernő
43.6	27174	Pesovár Ernő
44.1	31062	Pesovár Ferenc
44.2	31063	Pesovár Ferenc
45.1	31067	Pesovár Ferenc
46.1	31046	Pesovár Ferenc
46.2	31047	Pesovár Ferenc
47.1	31081	Pesovár Ferenc
47.2	31082	Pesovár Ferenc
49.1	28066	Pesovár Ernő
49.2	28065	Pesovár Ernő
50.1	27072	Pesovár Ernő
50.2	27083	Pesovár Ernő
50.3	27086	Pesovár Ernő

51.1	27191	Pesovár Ernő
51.2	27190	Pesovár Ernő
51.3	27193	Pesovár Ernő
60.1	30060	Pesovár Ferenc
60.2	30063	Pesovár Ferenc
62.4	5208	Maács László
63.1	1231	Jakab Ilona
63.2	1232	Jakab Ilona
63.3	1234	Jakab Ilona
63.4	1235	Jakab Ilona
68.4	3091	Jakab Ilona
68.5	3093	Jakab Ilona
68.6	3092	Jakab Ilona

Irodalom • References

- ADORJÁN István
2010 *A Magyar Dudazene Tára – Hangfelvételek az MTA Zene-tudományi Intézet és a Néprajzi Múzeum anyagából.* [A Repository of Hungarian Bagpipe Music – Sound recordings from the collection of the Institute for Musicology and the Museum of Ethnography.] S.l.: Dudaszó Hallatszik Alapítvány. DVD-ROM.
- ARBEAU, Thoinot [TABOUROT, Jehan]
1589 *Orchésographie.* Langres: Guéniot. Reprint 1988.
1967 *Orchésographie.* New York: Dover.
- BERKES Eszter
1969 A szlavóniai magyar népszívet táncagyományai. [The dance tradition of a Hungarian ethnical group in Slavonia.] *Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968*, 127–196.
- DÖMÖTÖR Tekla főszerk.
1990 *Magyar néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játékok.* [Hungarian Ethnography VI. Folk music, folk dance, folk games.] Budapest: Akadémiai.
- FÉL Edit
1991 Női ruházatkódás a Sárközben. [Women costumes in Sárköz.] *Ethnographia*, CII. 9–49.
- FELFÖLDI László – PESOVÁR Ernő szerk.
1997 *A magyar nép és nemzetiségeinek táncagyományai.* [The dance tradition of Hungarians and their nationalities.] Budapest: Planétás.
- FLÓRIÁN Mária
1997 Öltözködés. [Costumes.] In BALASSA Iván főszerk.: *Magyar Néprajz IV. Életmód.* Budapest: Akadémiai, 585–767.
2000 Parasztviseletek. [Peasant costumes.] In KAPROS Márta szerk.: *Nógrád megye népművészete.* Balassagyarmat: Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, 112–184.
2001 *Magyar parasztviseletek.* [Hungarian peasant costumes.] Budapest: Planétás.
2010 A varrógép, varrónők és a blúzok. [The sewing machine, the dressmakers and the day-shirts.] In FLÓRIÁN Mária szerk.: *Életmód, szemléletmód és a módi változása a parasztság körében a 19–20. század fordulóján.* Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézet, 169–183.
- FÜGEDI János
2011 *Tánc – Jel – Írás. A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiaival. Szóló- és körformák.* [Dance – Sign – Writing. Labanotation for Traditional Dances. Solo and Circles Dances.] Budapest: L'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet.
- FÜGEDI János – MISI Gábor
2009a A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei. [Ways of notating gestures touching the floor with the foot.] *Zenatudományi Dolgozatok 2009*, 373–394.
- FÜGEDI János – MISI Gábor
2009b Ways of notating gestures touching the floor with the foot. Proceedings of the Twenty-Sixth Biennial Conference of the International Council of Kinetography
- Laban, held at Suan Sunandha Rajabhat University, Bangkok, Thailand, August 3–8, 2009, 43–60.
- FÜLEMILE Ágnes
1991 Megfigyelések a paraszti női viselet változásához Magyarországon az I. világháborútól napjainkig. [Observations to the change of peasant women's costumes in Hungary from WW I. up today.] *Ethnographia*, CII. 50–77.
- FÜLEMILE Ágnes – STEFÁNY Judit
1989 *A kazári női viselet változása a XIX–XX. században.* [The change of the Kazár woman costumes in the 19th and 20th century.] Budapest: ELTE BTK Tárgyi Néprajzi Tanszék. (Dissertationes Ethnographicae 7.)
- GÁBORJÁN Alice
1976 Magyar népviseletek. [Hungarian folk costumes.] *Néprajzi Értesítő*, LVIII.
- GERGELY Katalin
1978 Változások Varsány népviseletében. [Changes in the folk costumes of Varsány.] In BODROGI Tibor szerk.: *Varsány. Tanulmányok egy észak-magyarországi falu társadalomnéprajzához.* Budapest: Akadémiai, 201–275.
- GYÖRFFY István
1986 *A Fekete-Körös völgyi magyarság.* [Hungarians in the Fekete-Körös valley.] Budapest: Európa.
- HALMOS István – LÁNYI Ágoston – NAGY Judit
1987 *Rétköz táncai és zenéje.* [Dance and music in Rétköz.] Nyíregyháza: Váci Mihály Megyei és Városi Művelődési Központ.
- HALMOS István – LÁNYI Ágoston – PESOVÁR Ernő
1988 *Vas megye tánc- és zenei hagyományai.* [The dance and music tradition in county Vas.] Szombathely: Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ.
- HOFER Tamás
1954 A törökkoppányi ünnepi viselet. [Festive costumes in Törökkoppány.] In MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő szerk.: *Somogyi táncok.* Budapest: Művelt Nép, 294–302.
- HORVÁTH Terézia
1972 Kapuvár népviselete. [Folk costumes in Kapuvár.] *Néprajzi Közlemények*, XVI–XVII. S.l. [Budapest]: Népművelési Propaganda Iroda.
- JUHÁSZ Zoltán
1994 *Kukucska Ernő nógrádi dudás és furulyás hagyatéka.* [Bagpipe and flute player Ernő Kukucska's legacy.] Budapest: Magyar Művelődési Intézet. (Népzenei Füzetek. Hangszeres Népzenei Példatár.)
- KAPROS Márta
2010 „Az igazi népviselet”. Törekvések a viselet fenntartására Nógrád megyében a két világháború között. [“The real folk costume”. Efforts to maintain the costumes in county Nógrád between the two World Wars.] In FLÓRIÁN Mária szerk.: *Életmód, szemléletmód és módi változása a parasztság körében a 19–20. század*

- fordulóján. Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézet, 369–396.
- KNÉZY Judit
2001 A paraszti viselet változásai a XVIII–XX. században. [Changes of peasant costumes in the 18th–20th century.] In KAPITÁNY Orsolya, IMRŐ Judit szerk.: *Somogy megye népművészete*. Kaposvár: Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága, 207–248.
- T. KNOTIK Márta
1990 Öltözködés, viselet. [Dressing, costumes.] In JUHÁSZ Antal szerk.: *Csongrád megye népművészete*. Budapest: Európa, 155–232.
- KODÁLY Zoltán
1952 *A magyar népzene*. [The Hungarian folk music.] A példatárat szerkesztette VARGYAS Lajos. Budapest: Zeneműkiadó.
- LÁNYI Ágoston
1980 *Néptáncolvasókönyv*. [A folk dance reader.] Budapest: Zeneműkiadó.
- LELKES György
2011 *Magyar helységnevé-azonosító szótár*. [A dictionary of Hungarian localities.] Argumentum – KSH Könyvtár.
- LELKES Lajos szerk.
1980 *Magyar néptáncagyományok*. [Hungarian folk dance tradition.] Budapest: Zeneműkiadó. [2. kiadás = MARTIN 1995] [2. edition = MARTIN 1995]
Magyar Népzene Tára [Repository of Hungarian Folk Music]
1973 VI. Népdaltípusok I. [VI. Tune types of folk songs I.] Sajtó alá rendezte JÁRDÁNYI Pál, OLSVAI Imre. Budapest: Akadémiai.
- MAJOROS Róbert szerk.
2008 *Mezőföld – Alap*. Székesfehérvár: Alba Regia Táncgyesület. (Falvaink jussa, 1.)
- MARTIN György
1964a Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. [The East-European relations of Hungarian dance types.] *MTA I. osztályának Közleményei*, XXI. 193–233.
1964b *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-Duna menti táncok motívumkincse*. [Motif research, motif classification. Dance motifs from the Sárköz – Danube region.] Budapest: Népművelési Intézet.
1965 *Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires*. *Studia Musicologica*, VII. 313–338.
1967 A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai. [Relations between folk dance and folk music.] *Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966*, 143–195.
1968 Kanásztánc. [Swineherd's dance.] *Táncművészeti Értesítő*, 1. sz., 110–116.
1970 Köröstárkányi „Ugrós”. [“Ugrós” in Köröstárkány.] *Művelődés*, XXIV. 1. sz. 19–21.
[1970–1972] *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. [Hungarian dance types and dialects] I–III. melléklettel. [Appendix I–III] S.l. [Budapest]: Népművelési Propaganda Iroda, s.a.
1971 Adatok Tápé táncagyományához. Az oláhos és a csárdás. [Data for the dance tradition in Tápé. The oláhos and the csárdás.] In JUHÁSZ Antal szerk.: *Tápé története és néprajza*. Tápé: Tápé Község Tanácsa, 737–819.
- 1974 *A magyar nép táncai*. [The dances of Hungarians.] Budapest: Corvina.
1979a Tánc. [Dance.] In ORTUTAY Gyula szerk.: *A magyar folklór*. Budapest: Tankönyvkiadó, 477–540.
1979b Háromlépés. [Three-step.] In ORTUTAY Gyula főszerk.: *Magyar Néprajzi Lexikon*, 2. kötet, Budapest: Akadémiai, 477.
1980 A sándorfalvi Kiss Mátyás tánca. [Mátyás Kiss's dance from Sándorfalva.] *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978–79*, 1. sz. 173–194.
1982 Ugrós. [Ugrós.] In ORTUTAY Gyula főszerk.: *Magyar Néprajzi Lexikon* 5. Budapest: Akadémiai, 402.
2000 A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai. [Relations between folk dance and folk music.] In VIRÁGVÖLGYI Márta – PÁVAI István szerk.: *A magyar népi tánczene*. Budapest: Planétás, 9–65.
- MARTIN György szerk.
1995 *Magyar néptáncagyományok*. [Hungarian folk dance tradition.] Budapest: Planétás. [2. kiadás] [1. kiadás = LELKES 1980].
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő
1954a A kanásztánc. [The swineherd's dance.] In MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő szerk.: *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép, 58–77.
1954b A csárdás. [The csárdás.] In MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő szerk.: *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép, 145–149.
1954c A karikázó. [The karikázó.] In MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő szerk.: *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép, 187–189.
1954d Lakodalmi táncok. [Wedding dances.] In MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő szerk.: *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép, 205–207.
1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. [A structural analysis of the Hungarian folk dance.] *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*, 211–248.
1961 A structural analysis of the Hungarian folk dance. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, X. 1–2. sz. 1–40.
1963 Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XII. 3–4. sz. 295–331.
1964 A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. [Determination of motif types in dance folklore.] *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964*, 193–233.
- MARTIN György – TAKÁCS András
1981 *Mátyusföldi népi táncok*. [Folk dances in Mátyusföld.] Bratislava: Madách.
- MOLNÁR István
1947 *Magyar táncagyományok*. [Hungarian dance traditions.] Budapest: Magyar Élet.
- MORVAI Péter – PESOVÁR Ernő szerk.
1954 *Somogyi táncok*. [Dances of Somogy.] Budapest: Művelt Nép.
- NAGY Judit – PÁLFY Gyula
1989 A tánc és táncélet sajátosságai. [Features of dance and dance life.] In BAKÓ Ferenc szerk.: *Palócok IV. Rítus és folklór*. Eger: Heves Megyei Múzeumok Igazgatósága, 777–820.

- PAKSA Katalin
2010 *Az ugrós táncok zenéje.* [The music of ugrós dances.] Budapest: L'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet.
- PÁLFI Csaba
1970 A Gyöngyösbokréta története. [The History of Pearly Bouquet.] *Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970*, 115–161.
- PÁLFY Gyula szerk.
1997 *Néptánc kislexikon.* [Pocket dictionary of folk dance.] Budapest: Planétás.
- Pesovár Ernő
1960 A simonfai verbunkok formai elemzése. [A structural analysis of the Simonfa verbunks.] *Néprajzi Értesítő*, XLII. 51–85.
1964 A magyar néptánc. [The Hungarian folk dance.] *Táncművészeti Értesítő*, 3. sz. 67–70.
1967 A csalogatós csárdás. [The enticing csárdás.] *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*, 115–142.
1969 Der Tändel-Tschardasch. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVIII. 153–185.
1970 Táncban orcád pirulása. [Your cheeks blushing in dance.] *Táncművészeti Értesítő*, 2. sz. 98–111.
1971 Tánc történeti emlékek Vas megyéből. [Dance historical memories from county Vas.] In *Vas megyei táncoktatók kézikönyve*. Szombathely: s.n., 3–54.
1973 Die geschichtlichen Probleme der Paartänze im Spiegel der südosteuropäischen Tanzüberlieferung. *Studia Musicologica*, 15. 141–163.
1977a Küzdő karakterű páros táncaink. [Our couple dances with contestant feature.] In Ortutay Gyula szerk.: *Népi kultúra – Népi társadalom IX.*, 329–355.
1977b Az ugrós páros. [The couple ugrós.] *Táncstudományi Tanulmányok 1976–1977*, 243–263.
1980a Verbunktáncaink szerkezeti sajátosságai. [The structural characteristics of our verbunk dances.] In ORTUTAY Gyula szerk.: *Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII.*, 451–467.
1980b A szóló verbunk szerkezeti sajátosságai. [The structural characteristics of the solo verbunk.] In LELKES Lajos szerk.: *Magyar néptánc-hagyományok*. Budapest: Zeneműkiadó, 241–252.
1980c Régi páros táncaink főbb típusai. [Main types of our old couple dances.] In LELKES Lajos szerk.: *Magyar néptánc-hagyományok*. Budapest: Zeneműkiadó, 266–282.
1985 A magyar néptánc területi-történeti tagozódása. [The regional-historical stratification of Hungarian traditional dances.] *Táncstudományi Tanulmányok 1984–1985*, 31–53.
1988 A tánc-hagyomány emlékei. [The memories of dance tradition.] In HALMOS István – LÁNYI Ágoston – PESOVÁR Ernő: *Vas megye tánc- és zenei hagyománya*. Szombathely: Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, 11–45.
1990 Régi páros táncok. [Old couple dances.] In DÖMÖTÖR Tekla főszerk.: *Magyar néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék*. Budapest: Akadémiai, 340–363.
1992 A régi magyar táncstílus. [The old Hungarian dance style.] *Táncstudományi Tanulmányok 1990–1991*, 91–107.
[1994] *Tánc-hagyományunk történeti rétegei.* [The historical layers of our dance tradition.] S.l. [Szombathely]: Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, Testnevelés- és Sporttudományi Intézet, s.a.
1997 *A magyar páros táncok.* [The Hungarian couple dances.] Budapest: Planétás.
- 2003 *Tánc-hagyományunk történeti rétegei – A magyar néptánc története.* [The historical layers of our dance tradition – The history of the Hungarian folk dance.] Szombathely: Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola.
- PESOVÁR Ernő – LÁNYI Ágoston
[1974] *A magyar nép táncművészete. Néptánciskola I–II.* [The dance art of Hungarians. Folk dance school I–II.] s.l. [Budapest]: Népművelési Propaganda Iroda, s.a.
- PESOVÁR Ferenc
1960 Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok. [Folk dances in county Fejér I. Dances from Alap.] In FITZ Jenő szerk.: *Alba Regia 1.* Székesfehérvár: Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 99–145. (Az István Király Múzeum Évkönyve, C. sorozat I.)
1969 Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa. [Kanásztánc and seprűtánc – two types of our skill-displaying dances.] *Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968*, 93–125.
1980 Mutatványos szólótáncaink: kanásztánc, seprűtánc. [Our spectacular solo dances – kanásztánc and seprűtánc.] In LELKES Lajos szerk.: *Magyar néptánc-hagyományok*. Budapest: Zeneműkiadó, 146–168.
1983 *A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok.* [The shepherd searching his flock. Folk dances in county Fejér.] Székesfehérvár: Az Amatőr Néptáncosok Területi Tanácsa – Fejér megyei Művelődési Központ. (Az István Király Múzeum Közleményei, A. sorozat 26. sz.)
- PIRISA Réka
2012 „Singlőtt bodor, cifra gyöngysor a nyakán.” A bátai Gyöngyösbokréta története. [“Seamed crimp, fancy string on her neck”. The history of Pearly Bouquet in Bába.] Bába: Sárköz Néptáncgyűttes.
- Quittner János – Sebők Géza
1979 *Dél-szlovákiai magyar lakta falvak hagyományos táncai. A szlovákiai magyar néptáncok típusai. Tradičné tance maďarských obcí južného Slovenska. Typy a dialekty maďarských tancov na Slovensku.* [The traditional dances in villages in South Slovakia. The types of Hungarian traditional dances in Slovakia.] Bratislava: Osvetový Ústav.
- ROMSICS Imre
1994 Adatok a homokméggyi női népviselet XX. századi történetéhez. Korosztályok-korcsoportok és társadalmi rétegek. [Information to the 20th century history of Homokméggy women folk costumes. Age-classes, age-groups and social stratum.] In UJVÁRY Zoltán szerk.: *In memoriam Sztrinkó István*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 265–289. (Folklór és etnográfia 85.)
1996 Gyöngyösbokréta és népviselet együttélése a kalocsai szállásokon. [Coexistence of the Pearly Bouquet and the folk costumes in the Kalocsa region.] In KORKES Zsuzsa szerk.: *Viselet és történelem, viselet és jel. Az aszódi Petőfi Múzeumban elhangzott néprajzi konferencia előadásai. 1996. augusztus 15.* Aszód: Petőfi Múzeum, 78–94. (Múzeumi Füzetek 45.)
- CS. SCHWALM Edit
2005 Viselet. [Costume.] In PETERCSÁK Tivadar és VERES Gábor szerk.: *Heves megye népművészete*. Eger: Heves Megyei Múzeumok Szervezete, 371–466.

SZENCZI MOLNÁR Albert

- 1990 *Dictionarum Latinoungaricum*. Budapest: Akadémiai.
[Az 1604-es nürnbergi kiadás fakszimile kiadása.]
[Facsimile of the 1604 Nürnberg publication.]

SZENTPÁL Mária

- [1976] *Táncjelírás. Laban-kinetográfia*. [Dance notation. Laban kinetography.] I. kötet. s.l. [Budapest]: Népművelési Propaganda Iroda, s.a.

SZENTPÁL Olga

- 1958 Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, VII. 3-4. sz. 257–336.
1961 A magyar néptánc formai elemzése. [The structural analysis of Hungarian folk dances.] *Ethnographia*, LXXII. 1–55.
1964 Arbeau francia gaillarde-jainak formai elemzése. *Tánc-tudományi Tanulmányok 1963–1964*, 79–148.

TAKÁCS András

- 1969 *Eredeti magyar népi táncok IV. Tardoskedd táncai. Mad'arské tance*. Bratislava: Osvetový ústav.
1970a *Eredeti magyar népi táncok V. Kéménd táncai. Mad'arské*

tance z výskum Kamenina. [Original Hungarian traditional dances V. Dances in Kéménd.] Bratislava: Osvetový ústav.

- 1970b *Eredeti magyar népi táncok VI. Martos-Kéménd. Mad'arské tance z výskum Martovce, Kamenin*. [Original Hungarian traditional dances VI. Martos-Kéménd.] Bratislava: Osvetový ústav.

- 2000 *Csallóközi néptáncok*. [Folk dances in Csallóköz.] Pozsony: Kalligram.

VARGA Marianne

- 1954 A táncalkalmak viselete Berzencén 1900–1920 között. [Costume for dance in Berzence around 1910–1920.] In MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő szerk.: *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép, 284–293.

VARGYAS Lajos

- 1954 A Somogy megyei táncdallamok. [The dance tunes in county Somogy.] In MORVAI Péter – PESOVÁR Ernő szerk.: *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép, 250–277.

VIRÁGVÖLGYI Márta – PÁVAI István szerk.

- 2000 *A magyar népi tánczene*. Budapest: Planétás.

