

A ZENEI ÉS TÁNCBELI IMPROVIZÁLÁSOK ÖSSZEFÜGGÉSEI

„Táncoló muzsikusok”

Az a tény, hogy a tradicionális népzenei játékos hivatásos¹ falusi zenészek többsége jó táncos is egyben, közismertnek tekinthető a magyar néptánc-kutatásban. Minden tánc megtanulásának egyik előfeltétele a táncdallamok ismerete, és ez a zenei tudással rendelkező muzsikusok számára eleve adott. Mivel a táncdallamok ismerete elsősorban a táncbéli záratok helyének felismerése, illetve a tánc tagolása miatt fontos, megállapítható, hogy a zenészek ritmikailag mindig rendkívül pontosan táncolnak, és táncszerkesztésük az átlagosnál bonyolultabb, fantáziadúsabb. Így a falusi muzsikusok táncstudása általában kiemelkedő, és megbecsült saját közegében. Gyakori látvány bizonyos táncalkalmak esetében, hogy a zenész – önként vagy kérésre – feláll táncolni. Ezért szokták a gyűjtések alkalmával – bevált módszerként – a zenészt is megtáncoltatni.

Ugyanakkor úgy érzem, hogy a zene és a tánc összefüggéseire vonatkozó népi tudásanyag kutatásában nemcsak „a hangszeres zene legfőbb közönségét jelentő paraszttáncos véleményei és gyakorlata alapján” érhetünk el eredményeket, hanem elengedhetetlen kitérni a hivatásos falusi zenészek szemszögéből való láttatásra is.²

Jelen írásomban arra a kérdésfeltevésre keresem a választ, hogy milyen mértékben befolyásolja „táncoló muzsikusainknak” táncszerkesztését az a tény, hogy hivatásuk révén ismerik a tánczenét, megpróbálva röviden felvázolni a zenei és táncbéli improvizálások összefüggéseit.

¹ „Hivatásos népzeneészeknek tekinthetünk minden olyan hangszerjátékost, akit fizetség ellenében rendszeresen igénybe vesz a faluközösség, még akkor is, ha nem kizárólag ebből él.” Pávai 1993, 173.

² „A népi alkotások életének, funkciójának és jelentésének vizsgálata keretében egyik fontos feladat a hagyományozó-alkotó egyéniség tudati megnyilvánulásainak, vélekedéseinek vizsgálata is.” Martin 1977, 357.

A. A NÉPZENEI IMPROVIZÁCIÓRÓL

A népzenei improvizáció körülírásában Sárosi Bálint a zenei hagyományban élő dallam-alkatrészek, illetve olyan zenei modellek kombinatív, variálható használatáról ír, amelyek által a tradicionális népzenei játékos hivatásos falusi muzsikusi folyamatosan „alkotó” előadóvá válik: *„A hagyományos hangszeres dallamokban ugyanaz a variálós ösztön és szándék érvényesül, melynek a vokális dallamkészlet gyarapodása is köszönhető. Csak hogy a hivatásos zenészek tudatosabban és nagyobb ambícióval variálnak, mint a vokális zene művelői. A variálás része az előadásnak, hiszen az improvizáló zenész nem annyira dallamhangok egymásutánjában, mint inkább modellekben gondolkodik. A modellnek egyes szakaszai a zenész tudatában dallam-alkatrészként élnek. Egy-egy ilyen alkatrésznek több, a hagyományban kialakult egyenrangú változata is lehet; ezek számát tehetsége szerint maga a zenész is gyarapíthatja. Az alkatrészeket sokféleképpen lehet kombinálni, emellett nemcsak egyetlen dallamtípusnál lehet felhasználni, hanem mindenhol, ahová csak beilleszthetők. Egyetlen dallamban is keveredhetnek különböző típusok alkatrészei, régebbi és újabb alkatrész-modellek. Így jön létre a sokirányú szerves összefüggés, mely sok esetben a dallam típus- és stílusbeli hovatartozásának eldöntését is megnehezíti. E keveredés lehetőségeit ismerve értjük meg, miért tud az átlag zenész is alkotva – sőt, ha rutinosan látja el feladatát, nem is tud másképp – előadni.”*³

A zenei improvizálás tehát elsősorban a zenész személyének a tehetségétől, illetve tudásától (régiség, rutin, esetleges képzés stb.) függ, hiszen egyformán, ugyanúgy improvizálni lehetetlen.⁴

³ Lásd Sárosi 1996, 112. Majd így folytatja: *„A zenésznek a maga szokásos szerepében egymagának kell elviselnie a nem csekély igénybevételt, melyet a hosszabb táncalkalmak – bálók és különösen lakodalmak – végigmuzsikálása jelent. Hosszan, változatosan és hatásosan kell zenélnie. Mindez csak célszerű energiabeosztással, a lehető legtakarékosabb fizikai és szellemi erőbefektetéssel lehetséges. Különösebb alkotói rátermettség nélkül is tudnia kell improvizálni: a rendelkezésére álló építőelemekből a már sokszor alkalmazott eljárásokkal az éppen megkívánt szerkezetet létrehozni; hosszabb táncdarabot sorpárokból és strófikus dallamokból, strófát egymáshoz illeszthető sorpárokból, sorpárt nyitó és záró kadenciával játszott sorból.”* Sárosi 1996, 113.

⁴ *„Az improvizálás menetét egy személy és/vagy szigorúan meghatározott egységes irányelv szabályozza akkor is, ha az csoportban történik.”* Sárosi 1996, 112.

B. A NÉPTÁNCBELI IMPROVIZÁCIÓRÓL

A néptáncbeli improvizáció tanulmányozása Martin György számára „egyben a néptáncok szabályozódásának vizsgálatát is jelenti, ugyanis éppen azokat a törvényszerűségeket tárja fel, amelyek a pillanatnyi esetlegesség mögötti állandóságként munkálnak. A táncok szerkezeti tanulmányozásakor tulajdonképpen a két pólus közé eső széles skála egyes szakaszait vizsgáljuk: a kötetlenség legrapszodikusabb formájától a legszigorúbb, merev állandóságot mutató, kötött táncformáig terjedő tartományt. Az egyes táncműfajokban, táncformákban más mértékben s eltérő módon érvényesül az improvizáció, s különböző okok játszanak közre a táncok szabályozódásában.”⁵

Martin a táncformákat és táncműfajokat a szerkezeti kötöttség, azaz a szabályozottság fokozatai szerint tekintette át, meghatározván így négy csoportot: a *szóló férfi táncok*, a *szabad párostáncok*, a *kollektív csoporttáncok* és a *szabályozott párostáncok*. Ezek közül az individuális férfi szólótánc biztosítja az improvizáció legtágabb lehetőségét. (A férfi szólótáncok formakészletének rendkívüli változatossága éppen ennek az improvizatív jellegnek köszönhető!) Ugyanakkor a szerkezeti szabályozatlanság csak látszólag korlátlan, mivel az individuális műfajok keretén belül tánc típusokként is eltérő az improvizáció mértéke. „A tánc típusban – mint egy-egy nagyobb táncdialektus területére érvényes tánc történeti képződményben – a rögtönzés ismét különböző fokozatokban valósul meg: a regionális altípusok jelentik azt a már szűkebben meghatározható – helyhez és időhöz kötött – konkrét keretet, amelyben végül is az individuális, egyszeri rögtönzés elhelyezhető” – írja Martin.⁶ Tehát a táncalkotó egyéni tehetségétől függő szabad improvizációt meghatározza a nagyobb területre jellemző történetileg kialakult tánc típus, illetve a regionális tánc kultúrába ágyazott altípus.

A tánc típuson kívül meghatározza és jelentősen szabályozza az improvizációt a tánczene is (már amikor zenére táncolunk), hiszen a táncbeli pontok, motívumok a zenei sorokhoz, ütemekhez igazodnak.

⁵ Lásd Martin 1980, 414–415.

⁶ Lásd uo. 415.

C. A ZENEI ÉS TÁNCBELI IMPROVIZÁLÁSOK ÖSSZEFÜGGÉSEIRŐL

A táncok szerkezeti szabályozódása tulajdonképpen a dallam és tánc tagolási egységeinek, metrikai-ritmikai elemeinek, a zenei sorok, ütemek, illetve a táncbeli szakaszok (például pontok, motívumok) lazább vagy szorosabb illeszkedését jelenti. Martin a táncdallamok és táncfajták alkalmi és állandó jellegű kapcsolatának lehetőségeit három fő típusba sorolja, ezek közül az első, amikor *„egy-egy táncfajtához több – ritmikai szerkezet, sor- és strófaterjedelem, ill. ütemszám szempontjából – különféle dallam kapcsolódik. A sokféleség miatt a dallam és tánc tagolási egységei között nem jöhet létre szilárd kapcsolat, s így ez mindig az improvizáció szintjén marad.”* Ez a dallamritmikai sokféleség az új stílusú tánczenénkre jellemző (főképpen a csárdásra). A második típus az, amikor *„több – ritmikailag azonos típusú – dallam kapcsolódik egy táncfajtához. A tánc összes kísérődallamai egyneműek a zenei egységek, sorok, periódusok és strófák terjedelme tekintetében. Ez állandó szabályzó hatást fejt ki a táncra, hiszen a táncosok mindig hasonló terjedelmű zenei egységek szerint tagolják táncukat függetlenül attól, hogy éppen a tánc melyik dallamára táncolnak. Ennek következtében szükségtelenül kialakulnak az állandó terjedelmű zenei egységekhez igazodó tánc-egységek. A dallamok alternatív váltakozása miatt azonban nem következik be a tánc végső szerkezeti megmerevedése.”* Az ilyen jellegű dallam-tánc kapcsolat jellemzi régi stílusú táncainkat, illetve szóló férfi táncaink javarészét. A harmadik típus az, amikor egy tánchoz már egyetlen állandó dallam kapcsolódik, ami a szabályozódás végső stádiumát jelenti (például a kötött lánctáncok esetében).⁷

Egy táncolni tudó falusi zenész táncbeli improvizálásában nyilvánvalóan érvényesül a zenei improvizálás ismerete, mivel magától értetődően érzékelni tudja a zenei, illetve táncbeli periódusok (sorok-pontok) közötti kapcsolatokat. Ugyanakkor a már említett dallam-alkatrészek és zenei modellek általi alkotás szintén meghatározó tényező lehet egy muzsikus táncszerkesztési folyamatában.

A következőkben – a mellékelt táblázat segítségével – a neves mérái Berki Ferenc Árus egyik lefilmezett legényes táncfolyamatát elemzem.⁸ Ezen a

⁷ Lásd uo. 420–421.

⁸ Berki Ferenc Árus igen kivételes tehetségű táncos-muzsikus volt. Mint minden kalotaszegi cigányzenész, a környék valamennyi etnikumának muzsikált, így egy igen gazdag tánctudásra tett szert. Ismerte Kalotaszeg valamennyi tánc típusát: a *magyar legényest*, *verbunkot* (melynek sajtáságos „specialistájává” vált), *csárdást* és *szaporát*, a *román ritka*

konkrét példán keresztül szeretném röviden érzékeltetni a zenei ismeretek táncszerkesztésre kifejtett (többé-kevésbé tudatos) hatását.⁹

A kalotaszegi legényes pontszerkezete, az ABBC szakaszfelépítéssel

Zenei sor	A	B	B	C
A	–	1. lezáró motívum	1. lezáró motívum	1. lezáró motívum
B1	1. motívum	1. motívum variánsa (álzárlat)	2. motívum	2. lezáró motívum
B2	bekezdő motívum	3. motívum (a bekezdő motívum folytatása)	4. motívum	3. lezáró motívum
A	5. motívum	5. motívum	5. motívum	4. lezáró motívum
B1	bekezdőt „helyettesítő”, átvezető motívum	6. motívum	6. motívum variánsa	5. lezáró motívum
B2	bekezdő motívum	7. motívum	7. motívum	6. lezáró motívum
C1	bekezdő motívum	8. motívum	8. motívum	7. lezáró motívum
C2	9. motívum	9. motívum variánsa	10. motívum	8. lezáró motívum

Berki Ferenc Árus legényes folyamata, táncolta 1991. novemberében Sepsiszentgyörgyön. Muzsikált Fodor Netti Sándor prímás, Sztojka János brácsás és Boros Gyula bőgős. A filmezést és a gyűjtést vezette Kőnczei Árpád és Pávai István.

legényest ('feciorească rară'), *forgatóst* ('invărtita'), *csárdást* ('ceardăș') és *szőköt* ('de sărit'), és természetesen a *cigánycsárdást*, azaz a *csingerálást*. (A csingerálást az erdélyi cigányok jellegzetes táncaként tartjuk számon.)

⁹ A kalotaszegi legényes szerkezeti felépítéséről:

„A közép-erdélyi legényes kalotaszegi altípusa a tánc és zenekíséretet illeszkedésének legtökéletesebb fokozatát képviseli táncaink között. Improvizatív jellege mellett is szigorúan illeszkedik a kíséredallam egységeihez, a zenei periódusokhoz. Az egység kialakulását és megszilárdulását az eredményezhette, hogy a tánc változataihoz mindig a táncdallamok egy meghatározott csoportja – az ún. kanásztánc (ardeleana, kolomejka, vágáns) ritmusú dallamok kapcsolódnak. A hangszeres előadást, gazdagon figurált, tizenhatodos mozgású, szinkópákkal átszótt 2/4-es legényes dallamok tetrapodikus sorokból állnak, s két (néha három) zenei periódusból épülnek fel. E dallamok többsége AAuBBv szerkezetű, főkadenciájuk 1. Tempójuk: $\theta = 116-128$. Kontraktúréritük az egyenletes nyolcados ún. „gyorsdűvő”, mely a periódusok végén meg-megszakadva emeli ki, hangsúlyozza a zárlatot.

A tánc formai-szerkezeti alapegysége a dallam kétsoros periódusainak terjedelemben megfelelő nyolc-ütemes táncmondat. Ez a táncszakasz többnyire négy, azonos terjedelmű, kétütemes motívumból épül fel. Közöttük sorrendben az utolsó mindig határozott ritmikai és plasztikai zárlatot képező zárómotívum. A nyolcados ritmikai alapértékekben mozgó táncmotívumok sorozata a második dallamsor – a zenei periódus, ill. táncszakasz végére érkezve $\theta\theta$ vagy $\epsilon\epsilon\theta$ ritmusban zárul. A tánc plasztikai értelemben vett zárása mindig a relatíve hangsúlyos ütemrésze, a második negyedre esik. Ez a késleltetett zárás a tánc folytatásában, a következő szakasz megkezdésében bizonyos technikai nehézséget, zökkenőt jelentene, ha ennek áthidalására a kalotaszegi táncosok nem alkalmaznának minden táncszakasz élén egy kezdőformulát, ún. „bekezdést”. Ez tulajdonképpen a súlyos zárás utáni könnyed folytatás biztosítására szinte mechanikusan alkalmazható átvezető, kötőmotívum. A kezdőmotívum állandó jelenléte a kalotaszegi legényes szakaszainak szerkezetét alapvetően meghatározza s rendszerint ABBC felépítésűvé alakítja.” Martin 1977, 360.

1. Maga az ABBC struktúra biztosítja a tánc közbeni tudatos tervezés, előre gondolkodás lehetőségét. Martin György a kalotaszegi legényesben a rögtönzött táncalkotás előretervezésének öt alapvető jellemzőjét határozza meg: a már említett *változatosságot* és a *motívumismétlés kerülését*; a *táncfolyamat növekvő határfokát*; *érdekes elemek, motívumok használatát*; és a *tánc időtartamát*, azaz terjedelmét. Egy zenész számára, akinek az előretervezés hozzátartozik a szakmájához, a zene alkotási folyamatához, mindezek a képességek szinte eleve adottak.

2. Berki Ferenc Árus táncfolyamatában az első szembetűnő tény, hogy a táncfolyamat kezdete (a kihagyott első ütem ellenére) egybeesik a dallam kezdetével, illetve, hogy a vége a dallam harmadszori visszatérése előtt, a második sor impróra (C2) következik be. Tehát a folyamat időtartama zeneileg is meghatározható.

Az állandó változatosságra való törekvés szintén muzsikusvénára vall. Rendkívül gazdag és variatív a folyamat motívumkincse: a nyolc zenei sor alatt tíz táncmotívumot használ (ebből háromnak a variánsát is), illetve a nyolc zenei sort nyolc különböző, és nem formulaszerű, hanem sajátágságon egyedi lezáró motívummal fejezi be. Mivel a nem zenész adatközlőkre a pontszerkezeten belüli motívumvariálás nem jellemző, nyilvánvaló a zenei szerkesztés hatása. A folyamat végén táncolt csapásoló motívumok a határfokot, a sok humoros, néha „cigányos” elem, megoldás használata pedig az érdekességet növelik.

A bekezdőt „helyettesítő” átvezető motívum használata pedig Berki Ferenc Árus kedvenc táncának, a verbunk szerkesztésének hatását tükrözi, ez bizonyítva, hogy számára átjárhatók voltak a különböző táncfajták szerkesztési módjai. Szintén zenei tudást igényel a bekezdő motívum elhagyása (tehát, hogy be tud lépni a második zenei ütemre, vagy hogy már eleve a gerincmotívummal kezd), illetve a pontszerkezet közepén való állárlat használata.

D. A KÉRDÉSKÖRREL KAPCSOLATOSAN FELMERÜLŐ EGYÉB PROBLÉMÁK

1. A hagyományörzés elméleti és gyakorlati alapvetései

A hivatásos falusi zenészek anyagi érdekeltségüknél fogva a saját közösségüknél jobban őrzik a zenei hagyományt: olyan dallamokat is megtartanak emlékezetükben, amelyeket a közösség többsége már nem ismer, hátha

még kérni fogja multság alkalmával valaki. Ugyanakkor ők veszik át elsőként az újonnan megjelenő darabokat is, mert ha nem tartják a lépést a „divattal”, többet nem fogadják meg őket muzsikálni. Ez a hagyományörző és újító jelleg meghatározza táncos tudásukat is: általában olyan táncokat is ismernek, amelyeket közösségük már rég elfelejtett, viszont minél polgárosultabb, „modernebb” muzsikusok, annál kevesebb a valószínűsége, hogy tudnak táncolni.

A hagyományozódás kérdéséhez kapcsolódik a „tudás” átadásának a problematikája is, azaz a zenei tudás átadásának folyamata milyen mértékben befolyásolja a táncstudás átadását.

Egy falusi zenész táncstudását meghatározza a saját közössége is, hiszen elsősorban vizuális úton tartva a kapcsolatot a táncosokkal, igen sokat tanul tőlük. Így megállapítható tény, hogy egy zárt közösségekben élő cigánymuzsikus táncbeli improvizálását, táncszerkesztését sokkal jobban meghatározza az adott hagyományos táncélet, mint például egy nagyobb közönségnek, avagy több közösségnek muzsikáló cigányzenész táncstudását.

2. A kérdéskör etnikus vonatkozásai

A hivatásos falusi zenészek több nemzetiség tánczeneigényét is ki tudják elégíteni, függetlenül attól, hogy ők maguk milyen nemzetiségűek, így *talajdonképpen mind a zenei, mind a táncos tudásuk révén különböző kultúrák közvetítői, kapcsolattartói és nem utolsósorban alkotói is.*

Ugyanakkor ezeknek a muzsikusoknak túlnyomó többsége cigány etnikumú, ezért fontos megvizsgálni azokat az etnikus sajátosságokat is, amelyek befolyásolják és formálják ezt a közvetítő szerepet, és amelyek meghatározzák mind a zenei, mind a táncos tudásukat. Az így feltehető kérdések egyike, hogy mennyiben tekinthető etnikus sajátosságnak, és mennyiben a zenei tudás többletéből adódó tényezőnek, hogy bizonyos vonatkozásokban (például a virtuóz, tizenhatodos csapásoló motívumok gyakori használatában) az erdélyi cigányzenészeink tánca igen hasonló.

IRODALOM

MARTIN György

1977 A táncos és a zene – Tánczenei terminológia Kalotaszegen. In. *Népi Kultúra – Népi Társadalom IX.* Budapest. 357–389.

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

PÁVAI István

1993 *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje.* Bp.

SÁROSI Bálint

1996 *A hangszeres magyar népzene.* Bp.

