

## „Táncoló muzsikuskok”

### A zenei és táncbéli improvizációs összefüggéseiről<sup>1</sup>

Az a tény, hogy a tradicionális népzenei játszó hivatásos<sup>2</sup> falusi zenészek többsége jó táncos is egyben, közismertnek tekinthető a magyar néptáncutatásban. Minden tánc megtanulásának egyik előfeltétele a táncdallamok ismerete, és ez a zenei tudással rendelkező muzsikuskok számára eleve adatott. Mivel a táncdallamok ismerete elsősorban a táncbéli zárlatok helyének felismerése, illetve a tánc tagolása miatt fontos, megállapítható, hogy a zenészek ritmikailag mindig rendkívül pontosan táncolnak, és táncszerkesztésük az átlagosnál bonyolultabb, fantáziadúsabb. Így általában a falusi muzsikuskok táncstudása kiemelkedő, és megbecsülésként örvendő saját közegében. Gyakori látvány bizonyos táncalkalmak esetében, hogy a zenész – önként vagy kérésre – feláll táncolni. És 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.<sup>3</sup>

\*

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

### 1. 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 játszó hivatásos falusi muzsikuskok folyamatosan „alkotó” előadóvá válik: „A hagyomány

<sup>1</sup> Megjelent a Művelődés folyóirat LIII. évfolyam, 2000/1. számában (14–16.), majd újra a Czégényi Dóra – Keszeg Vilmos (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 8.* tanulmánykötetben, Kolozsvár, 2000. 294–301.

<sup>2</sup> Lásd Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje.* Bp., 1993. 173. „Hivatásos népzeneésznek tekinthetünk minden olyan hangszerjátékost, akit fizetség ellenében rendszeresen igénybe vesz a faluközösség, még akkor is, ha nem kizárólag ebből él.”

<sup>3</sup> Lásd Martin György: A táncos és a zene – Tánczenei terminológia Kalotaszegen. In: *Népi Kultúra – Népi Társadalom IX.* (főszerk. Ortutay Gyula) Bp., 1977. 357. „A népi alkotások életének, funkciójának és jelentésének vizsgálata keretében egyik fontos feladat a hagyományozó-alkotó egyéniség tudati megnyilvánulásainak, vélekedéseinek vizsgálata is.”

mányos hangszeres dallamokban ugyanaz a variáló ösztön és szándék érvényesül, melynek a vokális dallamkészlet gyarapodása is köszönhető. Csakhogy 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 tehetősége 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 átlagzenész is alkotva – sőt, ha rutinosan látja el feladatát, nem is tud másképp – előadni.”<sup>4</sup>

A zenei improvizálás tehát elsősorban a zenész személyének a lehetőségétől, illetve tudásától (régiség, rutin, esetleges képzés stb.) függ, hiszen egyformán, ugyanúgy improvizálni lehetetlen.<sup>5</sup>

## 2. 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 érvénye-

<sup>4</sup> Lásd Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzene*. Bp., 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.” (113.)

<sup>5</sup> Lásd Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzene*. Bp., 1996. 112. „Az improvizálás menetét egy személy és/vagy szigorúan meghatározott egységes irányelv szabályozza akkor is, ha az csoportban történik.”

sül az improvizáció, s különböző okok játszanak közre a táncok szabályozódásában.”<sup>6</sup>

Martin a táncformákat és táncműfajokat a szerkezeti kötöttség, azaz a szabályozottság fokozatai szerint tekintette át, meghatározván így négy csoportot: a *szóló férfitáncok*, 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.<sup>7</sup> 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 táncbéli pontok, motívumok a zenei sorokhoz, ütemekhez igazodnak.

### 3. A zenei és táncbéli improvizálások összefüggéseiről

A táncok szerkezeti szabályozódása tulajdonképpen a dallam és tánc tagolási egységeinek, metrikai-ritmikai elemeinek, a zenei sorok, ütemek, illetve a táncbéli 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 táncfajta 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 táncfajtahoz. A tánc összes kísérő dallamai egyneműek a zenei egységek, sorok, periódusok és strófák terjedelme tekintetében. Ez állandó szabályzó hatást fejt ki a táncra, hiszen a

<sup>6</sup> Lásd Martin György: Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In: *Népi Kultúra – Népi Társadalom XI–XII.* (főszerk. Ortutay Gyula) Bp., 1980. 414–415.

<sup>7</sup> Lásd uo. 415.

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 táncegységek. A dallamok alternatív váltakozása miatt azonban nem következik be a tánc végső szerkezeti megmerevése.” Az ilyen jellegű dallam–tánc kapcsolat jellemzi régi stílusú táncainkat, illetve szóló férfitáncaink java részét. A harmadik típus az, amikor egy tánchoz már egyetlen állandó dallam kapcsolódik, ami a szabályozódás végső stádiumát jelenti (például a kötött lánctáncok esetében).<sup>8</sup>

Egy táncolni tudó falusi zenész táncbeli improvizálásában nyilvánvalóan érvényesül a zenei improvizálás ismerete, mivel magától értetődően érzéklni 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 mérai Berki Ferenc Árus egyik lefilmezett legényes táncfolyamatát elemzem.<sup>9</sup> Ezen a konkrét példán keresztül szeretném röviden érzékeltetni a zenei ismeretek táncszerkesztésre kifejtett (többé-kevésbé tudatos) hatását.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Lásd Martin György: *i. m.* 420–421.

<sup>9</sup> Berki Ferenc Árus egy 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 sajátos „specialistájává” vált), csárdást és szaporát, a román ritka legényest („feciorească rară”), forgatóst („învărtita”), csárdást („ceardaș”) és szököt („de sărit”), és természetesen a cigánycsárdást, azaz a csingerálást. (A csingerálást az erdélyi cigányok jellegzetes táncaként tartjuk számon.)

<sup>10</sup> A kalotaszegi legényes szerkezeti felépítéséről lásd Martin: *i. m.* 1977. 360.

„A közép-erdélyi legényes kalotaszegi altípusa a tánc és zenekíséret illeszkedésének legkövetesebb fokozatát képviseli táncaink között. Improvizatív jellege mellett is szigorúan illeszkedik a kísérődallam 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 előadású, gazdagon figurált, tizenhatodos mozgású, szinkópákkal átszőtt 2/4-es legényes dallamok tetrapodikus sorokból állnak, s két (néha három) zenei periódusból épülnek fel. E dallamok többsége AAvBBv szerkezetű, főkadenciájuk 1. Tempójuk:  $\theta = 116-128$ . Kontrakíséretük 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 nyolcütemes táncmondattal. 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  $\theta \theta$  ritmusban zárul. A tánc plasztikai értelemben vett zárása mindig a relative

1. Maga az ABBC struktúra biztosítja a tánc közbeni tudatos tervezés, előre gondolkodás lehetőségét. Martin György a kalotaszegi legényesben a rögtönzött táncalkotás előretevezésének öt alapvető jellemzőjét határozza meg: a már említett *változatosságot* és a *motívumismétlés kerülését*; a *táncfolyamat növekvő hatásfokát*; *érdekes elemek, motívumok használatát* és a *tánc időtartamát*, azaz terjedelmét. Egy zenész számára, akinek az előretevezés 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 sajátosan 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 hatásfokot, 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 átjárhatóak 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 álzárlat használata.

\*

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 a rendszerint ABBC felépítésűvé alakítja.”

#### 4. A kérdéskörrel kapcsolatosan felmerülő egyéb problémák

**A hagyományörzés elméleti és gyakorlati alapvetései.** A hivatásos falusi zenészek anyagi érdekeltségüknél fogva a saját közösségük-nél jobban őrzik a zenei hagyományt: olyan dallamokat is megtartanak emlékezetükben, amelyeket a közösség többsége már nem ismer, hátha még kérni fogja mulatság 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-újító jelleg meghatározza táncos tudásukat is: általában olyan táncokat is ismernek, amelyeket közösségük már rég elfelejtett, viszont minél polgárosultabb, „modernebb” muzsikuskok, annál kevesebb a valószínűsége, hogy tudnak táncolni.

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

Egy falusi zenész tánc tudását 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 tánc tudását.

**A kérdéskör etnikus vonatkozásai.** A hivatásos falusi zenészek több nemzetiség tánczeneigényét is ki tudják elégíteni, függetlenül attól, hogy ők maguk milyen nemzetiségűek, így *tulajdonképpen mind a zenei, mind a táncos tudásuk révén különböző kultúrák közvetítői, kapcsolat-tartói és nem utolsósorban alkotói is.*

Ugyanakkor ezeknek a muzsikuskoknak 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.

## Melléklet

**Berki Ferenc Árus** legényes folyamata, táncolta 1991 novemberében Sepsiszentgyörgyön.

Muzsikált Fodor Netti Sándor primás, Sztójka János brácsás és Boros Gyula bőgős.

A filmmezést és a gyűjtést vezette Köncei Árpád és Pávai István.

Zenei sor	A kalotaszegi legényes pontszerkezete, az ABBC szakaszfelépítéssel		
	A	B	C
A		1. lezáró motívum	1. lezáró motívum
B1	1. motívum	1. motívum variánsa (álzárlat)	2. lezáró motívum
B2	bekezdő motívum	3. motívum (a bekezdő motívum folytatása)	3. lezáró motívum
A	5. motívum	5. motívum	4. lezáró motívum
B1	Bekezdőt „helyettesítő”, átvezető motívum	6. motívum	5. lezáró motívum
B2	Bekezdő motívum	7. motívum	6. lezáró motívum
C1	Bekezdő motívum	8. motívum	7. lezáró motívum
C2	9. motívum	9. motívum variánsa	8. lezáró motívum