



Hungarian Academy of Sciences
Centre for Social Sciences
Institute for Minority Studies

A PDF fájlok elektronikusan kereshetőek.

A dokumentum használatával elfogadom az
[Europeana felhasználói szabályzatát](#).



PÁVAI ISTVÁN

AZ ERDÉLYI
ÉS A MOLDVAI
MAGYARSÁG
NÉPI
TÁNCZENÉJE

Budapest

NAG R22 |

2,13 06
V, 00.00

A 72.20
F 20.00
G 58.00

Pávai István

AZ ERDÉLYI ÉS A MOLDAVI MAGYARSÁG
NÉPI TÁNCZENÉJE

Martin György emlékének



A Magyarországtudományok könyvtára

• XIII •

Felelős szerkesztő

JUHÁSZ GYULA

Sorozatszerkesztő

DIÓSZEGI LÁSZLÓ
FEJŐS ZOLTÁN

PÁVAI ISTVÁN

AZ ERDÉLYI ÉS A MOLDAI MAGYARSÁG NÉPI TÁNCZENÉJE



Teleki László Alapítvány
Budapest
1993

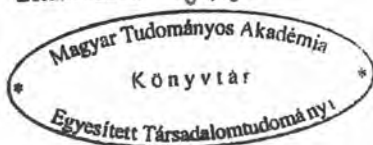
Lektor

SZENIK ILONA

A szöveget gondozta

KÜLLŐS IMOLA

Leltári szám: 8197



Helyszám: 40.521

ISSN 0865-3925

ISBN 963-04-3577-2



Készült az OKTK Magyarságkutatás Főirány támogatásával

TARTALOMJEGYZÉK

CONTENTS	8
BEVEZETÉS	11
TÁNCKÍSÉRŐ HANGSZEREK	15
Furulya	15
Duda	23
Töröksíp	25
Tárogató	26
Klarinét	27
Koboz	27
Citera	28
Cimbalom	29
Hegedű	30
Kontra	33
Bőgő, gardon	35
Dob	37
Doromb	38
Harmonika	38
TÁNCZENEI KÍSÉRETTÍPUSOK	39
ÖNÁLLÓ RITMUSKÍSÉRET	39
PUSZTA DALLAMKÍSÉRET	42
Tánc kísérő ének	42
Tánc kíséret dallamhangszerekkel	48
Tánc kíséret pengetőhangszerekkel	48
Tánc kíséret fúvóhangszerekkel	50
Tánc kíséret vonóhangszerekkel	54
Tánc kíséret többféle dallamhangszerrel	56
KOMPLEX KÍSÉRET	58
Vokális komplex kíséret	58
Komplex kíséret egyetlen hangszerrel	58
Komplex kíséretet nyújtó hangszer párosítása dallamhangszerrel vagy énekhanggal	63
Tánc kíséret dudával és vonóhangszerrel	63
Tánc kíséret dudával és fúvóhangszerrel	64
Komplex kíséretre alkalmas hangszer társítása többféle dallamhangszerrel	64

Tánc kíséret énekelt vagy hangszeres dallammal és ritmuskeltő hangszerrel	65
Ének ritmuskísérettel	65
Alkalmilag társított dallam- és ütőhangszerek	67
Állandósult összetételű ütőkíséretes együttesek	67
Komplex kíséret biztosítására szakosodott együttesek	71
Pengetőhangszer ritmuskíséretére alapozott együttesek	71
Vonósokra alapozott népzenei együttesek	73
A TÁNCZENEI KÍSÉRETTÍPUSOK MEGVÁLASZTÁSÁT BEFOLYÁSOLÓ TÉNYEZŐK	79
A TÁNCOK RITMUSKÍSÉRETE	83
KONTRARITMUS	87
Düvő	87
Lassú düvő	87
<i>Sánta lassú düvő</i>	87
<i>Egyenletes lassú düvő</i>	91
Gyorsdübő	92
Esztam	94
DALLAMRITMUS	97
Motívumismétlő ritmus	97
Kánasztánc ritmus	98
Dudaritmus	98
Szinkópás ritmus	99
Pontozott ritmus	99
Proporció	101
NÉPI TÁNC DALLAMOK	103
UGOR RÉTEG	104
A 2 és 1 kadenciák váltakozására épülő dallamok	104
Az 5 4 2 1-gyel rokon kadenciájú dallamok	108
2-es záróhangú dallamok	112
TÖRÖK—MONGOL PENTATON RÉTEG	143
Dó-ré-mi gerincű dallamok	143
Oktávról ereszkedő dallamok	150
Kötetlenül ereszkedő dallamok	150
Dudanóták és velük rokon dallamok	151
Kvintváltó ötfokú dallamok	154
Azonos első két sorú dallamok	158
NEM ÖTFOKÚ EGYÉB DALLAMOK	159
Motívumismétlő dallamok	159
Pentachord dallamok	160
Hexachord dallamok	160
Dúrkvintváltó dallamok	162
Hétfokú ereszkedő dallamok	162
Szaffikus strófájú dallamok	163

Középről induló boltíves dallamok	163
Alacsonyról induló boltíves dallamok	164
Bonyolultabb szerkezetű dallamok	164
KÖZJÁTÉKOK	166
A NÉPI TÁNCZENE ELŐADÓI ÉS KÖZÖNSÉGE	173
Hivatásos népzeneészek falun és városon	173
Gyűjtő és zenész kapcsolata	175
A táncdallam „tulajdonjoga”	176
A tánc és kísérődallamai	177
A táncos és a zenész kapcsolata	177
Tánc- és dallamszakaszok összefüggései	180
IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSEK	183
TÁNCZENEI PÉLDATÁR	205
ZENEI ADATOK	207
A TÁNCDALOK SZÖVEGEI	395
GYŰJTÉSI ADATOK ÉS JEGYZETEK A PÉLDATÁR ANYAGÁHOZ	415
HELYSÉGNÉVMUTATÓ	425
THE FOLK-DANCE MUSIC OF THE HUNGARIANS	
LIVING IN TRANSYLVANIA AND MOLDAVIA (ENGLISH SUMMARY) ...	429

CONTENTS

INTRODUCTION	11
DANCE-ACCOMPANYING INSTRUMENTS	15
Furulya [flute used in Hungarian folk-musik]	15
Bagpipe	23
Töröksíp [Hungarian version of zurna]	25
Tárogató [Hungarian folk-instrument of the clarinet family]	26
Clarinet	27
Kobsa	27
Zither	28
Cimbalom	29
Violin	30
Second violin	33
Double basse, "Gardon" [percussed stringed instrument]	35
Drum	37
Jew's harp	38
Accordion	38
TYPES OF DANCE ACCOMPANYING MUSIC	39
RHYTHMIC ACCOMPANIMENT	39
MELODIC ACCOMPANIMENT	42
Dance-accompanying song	42
Dance-accompaniment by melodic instruments	48
Dance-accompaniment by plucked instruments	48
Dance-accompaniment by wind instruments	50
Dance-accompaniment by bowed stringed instruments	54
Dance-accompaniment by melodic instruments of different types	56
COMPLEX ACCOMPANIMENT	58
Vocal complex accompaniment	58
Complex accompaniment only by one instrument	58
Combination of an instrument producing complex accompaniment with a melodic instrument or with voice	63
Dance-accompaniment by bagpipe and stringed instrument	63
Dance-accompaniment by bagpipe and windinstrument	64
Combination of an instrument suitable for complex accompaniment with different melodic instruments	64
Dance-accompaniment by sung or instrumental melody and by rhythm making instruments	65

Rhythm-accompanied song	65
Occasionally combined melodic and percussion instruments	67
Ensembles with permanent composition	
having in accompaniment percussion instruments	67
Ensembles specialized on complex accompaniment	71
Ensembles based on the rhythm-accompaniment of plucked instruments ..	71
Folk-music ensembles based on stringed instruments	73
FACTORS INFLUENCING THE CHOICE OF THE MODELS	
OF DANCE ACCOMPANIMENT	79
RHYTHM-ACCOMPANIMENT OF DANCES	83
RHYTHM MODELS OF THE ACCOMPANIMENT	87
Rhythm schemes in which two metrical pulses are	
realised during one movement of the bow	87
Crotchet rhythm	87
Asymmetrical versions	87
Symmetrical versions	91
Quaver rhythm	92
Rhythm schemes made up of equal pulses in quavers,	
which are intoned alternatively by the rhythm-producing instruments ..	94
RHYTHM OF THE TUNES	97
Figure-repeating rhythm	97
Rhythm of the swineherd-dance tunes	98
Rhythm of the bagpipe tunes	98
Syncopated rhythm	99
Dotted rhythm	99
Proportion	101
FOLK DANCING TUNES	103
UGRIAN STRUTUM	104
Tunes based on the alternation of 2 and 1 cadences	104
Tunes related to cadences 5 4 2 1	108
Tunes with final cadence on 2	112
TURKIC-MONGOLIC PENTATONIC STRUTUM	143
Do-re-mi centred tunes	143
Tunes descending from the octave of the final tune	150
Freely descending tunes	150
Bagpipe tunes and tunes related to them	151
Tunes with quintal-shift construction	154
Tunes whose first two lines are identical	158
OTHER NOT PENTATONICAL TUNES	159
Figure-repeating tunes	159
Pentachord tunes	160
Hexachord tunes	160
Tunes with quintal-shift construction and major character	162
Descending diatonical tunes	162

Sapphic-verse structured tunes	163
Arched structured tunes starting from the middle-level	163
Arched structured tunes starting from low-level	164
More complicated structured tunes	164
INTERLUDES	166
THE PERFORMERS AND THE AUDIENCE OF THE FOLK DANCE-MUSIC ..	173
Professional folk musicians in the villages and towns	173
The relationship between the folklorist and the folk musician	175
The "ownership" of the dancing-tune	176
The dance and its accompanying tunes	177
The relationship between the dancer and the musician	177
Connections among periods of dance and tunes	180
BIBLIOGRAPHY AND ABBREVIATIONS	183
COLLECTION OF DANCE-MUSIC	205
MUSICAL DATA	207
WORDS OF THE DANCING SONGS	395
ASSEMBLING DATA AND NOTES TO THE COLLECTION	417
GAZETTEER	425
ENGLISH SUMMARY	429

BEVEZETÉS

A magyar néptáncok zenéjéről eddig még nem jelent meg részletes összefoglalás. Ennek az az oka, hogy a folklórkutatók figyelme fokozatosan terjedt ki a népköltészetről a népzene-re, majd a néptáncra, ezeken a szakterületeken belül pedig több évtizednyi, esetenként évszázadnyi eltolódás van a gyűjtések, leírások közlése és a tudományos földolgozás között. Így népzene-kutatásunk, bár Kodály és Bartók révén már századunk első felében eljutott a tudományos elemzés és rendszerezés, sőt az interetnikus összehasonlítás szintjére, nem kezdhetette meg a népzene táncszempontú vizsgálatát, míg a hatvanas években föl nem zárkózott mellé a néptánc-kutatás. Azóta több kiadvány jelent meg a népi tánczenéről, így egyre világosabban látunk ezen a területen is.

Ebben a tanulmányban az erdélyi és a moldvai magyar néptáncok zenéjére vonatkozó ismeretek összegzését kísérem meg, kiegészítve saját kutatásaim eredményeivel. Erdélyen itt a történelmi Erdélyt értem, hozzávéve a Szilágyságot is. A történelmi Erdéllyel szomszédos bánási, bihari, kelet-szatmári magyarság népi tánczenéje sokkal kisebb mértékben van föltárva, de mivel ezek a tájak néprajzi tekintetben az Alföld megfelelő részeinek nyúlványai, így valószínűsíthető, hogy hagyományaik is hasonlóak.

Először a tánc-kíséretben használt hangszereket, hangszeregyütteseket, majd a táncok kísérőritmusát és dallamait veszem számba, hozzáfűzve néhány, a táncmuzsika életére vonatkozó adatot. Mivel a hagyományos hangszeregyüttesek harmóniai kérdései nincsenek kellőképpen tisztázva, ugyanakkor ennek a kérdéskörnek a táncvonatkozásai jelentéktelenebbek, nem térek ki rájuk. (Ezekre vonatkozóan lásd Pávai 1979—1980-at és az ott felsorolt irodalmat.)

A tárgyalt témák esetében fontosnak tartottam a már tisztázott történeti és interetnikus összefüggésekről is tájékoztatni az olvasót. Ezen a téren sok nehézségbe ütköztem, egyrészt a különböző országok, nemzetek folklórkutatása között tapasztalható színvonalbeli különbségek miatt, másrészt azért, mert időben visszafelé haladva egyre ritkulnak a táncokról, még inkább a táncok zenéjéről szóló források. A középkorból fennmaradt egyházi tilalmak, mint a korabeli táncok történetének szinte kizárólagos forrásai, vajmi keveset árulnak el a néptáncok zenéjéről. A későbbi utalások, majd leírások is legfőnnebb a fejedelmi udvarok, nemesi udvarházak hangszereiről, az ott megfordult zenészekről tesznek említést. Megfelelő fönn-tartással mégis fölhasználhatók témánk kifejtéséhez, hiszen Galeotto szerint a 15. században még a „magyar nyelven szerzett dalt paraszt és cívís, köz- és főrangú ugyanúgy érti”. A zenetörténetileg hasznosítható források teljes áttekintésére szűk e könyv kerete, de a fontosabb idézésével jobban megvilágítható néhány, ma már több helyütt eltűnt, vagy kiveszőben lévő tánc-kísérő hangszer hajdani jelentősége. Habár az irodalmi és képzőművészeti alkotások nem a néprajztudomány igényei szerint készültek, számos hitelt érdemlő adattal

gazdagítják a különböző korok tánczenéjére vonatkozó tudnivalókat, ezért szükség esetén ezekre is hivatkozom.

A tanulmányhoz zenei példatárát állítottam össze úgy, hogy a legfontosabb tánc típusok zenéje vidékenként képviselve legyen énekes és hangszeres változatokban, ugyanakkor a hagyományos hangszeregüttesek játékaiba is bepillantást lehessen nyerni. Az énekelt táncdallamok kottájába csak egy versszakot írtam be. A többi megtalálható a példatár (a továbbiakban pt) végén. Ha a legelső szövegversszak dallama nem a legépebb, akkor a kottában egy másik szerepel, a megfelelő versszak sorszámaival. Ha hiányzik a sorszám, akkor az illető adat csak egyetlen versszakkal volt rögzítve a gyűjtés során.

A dalszövegeket a Voigt—Balogh összeállította textológiai szabályzat (1974) szerint közlöm, kivéve néhány olyan esetet, amelyben az énekelt előadásmódból adódó sajátosságok visszaadásának igénye ezt nem teszi lehetővé. Ennek megfelelően a dalszövegek, valamint az adatközlőktől származó egyéb szövegek lejegyzése csak hozzávetőlegesen követi a nyelvjárási sajátosságokat. A főszövegben azonban, a más kiadványokból átvett szövegidezetekben meghagytam az ott használt írásmódot. Az írásmód következetlenségeit átvett adatok esetében nem módosítottam.

A teljes dalszövegek jegyzéke után a dallampéldák gyűjtési adatai találhatók. Ezek között kapott helyet a kíséret ritmus jelzése is olyan esetekben, amikor a példatárban csak a dallam szerepel. Néha a kísérőhangszerek harmóniáit egy többszöri elhangzás alapján leszűrt, „eszményibb” változatban jegyeztem le, kihagyva a nyilvánvaló tévedéseket, hibákat. A dallamok adatainál erre a tényre az „összevont harmónia” megjegyzés utal. Ugyanott a dallampélda sorszáma után a megszólaltatási mód (ének, hangszernév), majd az adatközlők neve szerepel, zenekari előadás esetében a partitúrában lejegyzett sorrendben. A név utáni kétjegyű arab szám életkort, a négyjegyű születési évet jelent, majd pontosvessző után a gyűjtés időpontja, esetleg helye következik, ha az nem azonos az adatközlő lakóhelyével. Ezután esetenként különböző megjegyzések állnak, végül a fontosabb kiadványokban található variánsokat említem. Természetesen nem a dallamtípushoz tartozó összes változatot, csak az illető dal változatait (lásd erről a *Népi táncdallamok* című fejezet elejét).

A dallam többszöri elhangzásából adódó eltéréseket helyhiány miatt nem jeleztem minden esetben. A példák ezúttal nem dallam-, hanem ritmustípusok szerint sorakoznak, azon belül pedig a tánc típus, majd a táji hovatartozás a rendező szempont (kelettől nyugat felé haladva). A zenei adatok műfaji megnevezését, ha « » között van, az adatközlő mondta hangszalagra, ha „ ” közé van téve, akkor a gyűjtő megjegyzése. Az előző kettő hiányában szögletes zárójelbe [] a saját megítélésem szerinti műfajnév került.

A lejegyzéseket igyekeztem a lehető legalaposabb részletességgel végezni. A záróhangot a magyar népzene kutatásban kialakult konvenciók értelmében esetenként különbözőképpen választottam meg. A megszokott jeleken kívül a w-t a vibrált hang jelölésére alkalmaztam. A kerek zárójelbe () tett hangjegyekkel jelölt rész nem tartozik szervesen a dallamhoz, visszavezet a kezdethez vagy az utótagismétléshez, szögletes zárójelben [] pedig előadói vagy hangrögzítés-technikai hiba miatt hiányzó hang, énekesek esetében sorvégen elnyelt szótag (apokopé) valószínűsítése szerepel. (Erről, mint előadásmódbeli sajátosságról bővebben lásd Almási 1983.) A római számmal jelölt, szöveg közti kottapéldák esetében — amelyek nem dallamadatközlés céljából kerültek a tanulmányba, hanem egy-egy elméleti okfejtés illusztrálását szolgálják — nem tartottam szükségesnek az aprólékos lejegyzést,

hiszen a különböző kiadványokból idézett anyag nagy része sem így készült. A más gyűjteményekből átvett példákat esetenként metrikailag átértelmeztem a tánc kutatás által újabban lefektetett szempontok szerint.

A hivatkozások esetében a közönséges szedéssel nyomtatott számok mindig az idézett mű lapszámaira utalnak (hanglemezalbum esetén a kísérőfüzet lapszámaira), míg a félkövér szedésűek az illető kiadvány számozott dallamainak sorszámaát jelentik.

A példatár darabjait magam gyűjtöttem, illetve kisebbrészt a Kolozsvári Zeneakadémia Szenik Ilona vezette folklórköre rögzítette hangszalagra, amelynek a gyűjtések idején én is tagja voltam. Néha a gyűjtésben segítőtársaim is akadtak, mások a helyszíni tájékozódásban működtek közre, esetenként a zenész-adatközlőket szállították saját gépkocsijukkal egyik faluból a másikba, sőt egyesek a gyűjtés költségeihez is hozzájárultak. Ismét mások a munkámhoz szükséges szakkönyvek beszerzését és Magyarországról Erdélybe való behozatalát vállalták magukra, ami 1990 előtt nem volt kockázatmentes feladat. Ezért a segítség természetétől függetlenül köszönet illeti az alábbiakat: dr. Asztalos László, Bokor Imre, Bör Gyula, Csörtán Márton, Demény Piroska, Dézsi Ferenc, dr. Fejéregyházy István, Fodor Béla, Hunyadi András, Kallós Zoltán, Koszorus Kálmán, László Csaba, Lőrincz Béla, Lőrincz Lajos, Mann Gabriella, Mihálydeák Csaba, dr. Paczolay Gyula, Simó József, Sinkó András, Szabó Éva, Toró Lajos, Tötszegi András. Mivel a népi tánczene gazdagságához és változatosságához képest nyomtatásban nagyon kis mennyiségben hozzáférhető, szükség esetén kiadatlan magángyűjtemények adataira is hivatkozom. Szintén köszönet jár Boér Károlynak, Demény Piroskának, Fodor Bélának, Kallós Zoltánnak, Király Zoltánnak, Köncei Ádám-nak, Szabó Csabának, Szabó Évának, Szalay Zoltánnak és Zakariás Attilának, akik saját népzenei gyűjtéseiket tanulmányozás végett önzetlenül rendelkezésemre bocsátották, továbbá Jagamas Jánosnak, Küllös Imolának, Szenik Ilonának és Vargyas Lajosnak e kötet kéziratának véleményezéséért.

A tanulmányban és a példatárban előforduló helységnevek jegyzéke a kötet végén található. A magyar nyelvű helységnevé után zárójelben az 1918 előtti megyenév, a román, illetve szlovák megnevezés után pedig a mai közigazgatási egység neve áll.

Néhány fényképet is csatoltam a kötethez. Közülük a 20. és a 72. oldalit Zakariás Attila készítette, a 78. oldalin egy Kántor nevű ismeretlen fényképész szignója látható, a többi a magam felvétele.



Ez a tanulmány csak az első lépéseket kívánja megtenni a kutatott területen. A további folklór- és irodalmi adatokat gyűjtő és feldolgozó munka még számos újdonságot hozhat a leírtakhoz képest, nemcsak azért, mert nem értem hozzá minden szükséges forráshoz, hanem azért is, mert a további helyszíni megfigyelés, a népi tánczenére vonatkozó emlékananyag rögzítése, a levéltári kutatás még sok rejtett összefüggést föltárhat. Meggyőződésem, hogy a magyar néptáncok zenéjének egy-egy részleteikérdésére összpontosító kutatók munkája is nagyobb sikerrel kecsegtet, ha már valamelyes összkép ismeretében végzik. Könyvemmel ugyanakkor az utat kívánom egyengetni az eljövendő, átfogóbb összefoglalások felé.

TÁNCKÍSÉRŐ HANGSZEREK

A tanulmány címében megjelölt földrajzi és műfaji behatárolás értelmében ebben a fejezetben az erdélyi és a moldvai magyarság körében megtalálható, illetve hajdan megvolt hangszerek közül azokról lesz szó, amelyeket az ismert adatok szerint tánc kísérésehez is használtak. A hangszerek orgaológiai leírását mellőztem, hiszen ezt megtalálja az érdeklődő a szakirodalomban (Alexandru 1956; Sárosi 1967, 1973a).

A hangszer- és hangszernévtörténetből is csak annyi adatot vontam be, amennyit elegendőnek tartottam ahhoz, hogy támpontokat kapjon az olvasó arra nézve, hogy a hangszerek világméretű vándorlásában milyen irányból érkezhettek a magyarsághoz az egyes hangszerek, körülbelül mettől meddig és a társadalom milyen szintjein voltak nálunk használatban.

Furulya

Az ajaksípok közé tartozó furulya minden bizonnyal az egyik legősibb tánc kísérés hangszere, ugyanakkor ma is világszerte elterjedt és közkedvelt. Az európai előfordulását jelző első ikonográfiai adat a 11. századi Franciaországból való, azonban a régészeti kutatás számos, a kőkorszakban készült csontfurulyát hozott felszínre Anglia és a kontinentális Észak-Európa területéről (Boronkay I: 624). Talán már ekkor is készültek nem maradandó anyagokból, nádból és fából furulyák. A későbbi leletek egy része a kelta és a germán népek kultúrköréhez kapcsolható. Egyik feltevés szerint a hangszer keleti eredetű. Ennek ellentmond az a tény, hogy az iszlám észak-afrikai és ibériai térhódítása előtti időszakból is maradtak fenn észak-európai csontfurulyák. Az is figyelemre méltó, hogy bár mohamedán területen a középkorban használták, jelentősége jóval kisebb volt a többi, valóban keletről terjedő hangszerénél. Az az elképzelés sem igazolható, hogy a germánok a szlávoktól vették volna át, bár kétségtelen, hogy szláv népeknél is nagyon elterjedt volt (Meer 1988: 18).

Erdélyben a 17. századból bukkannak föl az első furulyát említő adatok: „monda Bertalan Peter hofi vagio[n] neki egi frulliaja monda ezt Varga Matias az Ceh eleöt hogj ez az legenj egi frulliat is lopot ugi mond, hofi vetted te azt az frulliat vgi mond” (Marosvásárhely 1644) „Lata[m] szem[m]el hogj Szekelj giurka Szabo Laszlohoz Egi furulljaval es egi szekerczeuel valob[an] ver vala” (Alsószóvát 1664). Ez idő tájt a *Furulyás* személynév is gyakran megjelenik a forrásokban: „Frulyás Janos neveő Jobbagy” (Kelence 1645). „Frulljas Istuan” (Kolozsvár 1656); „mostan Nemes alias olah Sukon Iako Frullyas Gergely nevű Iobbagia” (1693); „Nemes olah sukon Iako Beres szamb[an] levő Paraszka al[ia]s Frulyas Gergely nevű jobbagya” (1697). A következő évszázadra vonatkozóan még több adat található az *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tárból* (SZT IV: 431–432).

Petrás Incze János 1843. december 28-án kelt, Döbrentei Gábornak címzett leveléhez csatolt *Moldvahoni Csángó-Magyar dallok* közül az egyikben ez olvasható:

*Egyszeribe kedvem
Ugy el szomorodék,
Hogy víg szöltüleszem
Meg keszerveszedék.*

Petrás a következő megjegyzést fűzi ehhez a népdalstrófához: „Söltünek neveztetik a furulya, mi ritka legény kinek nincs, ennek hangja hasította át az erdőt mezőt hol a legények járnak nem epen érdektelen hang ez az aratás vagy más mezei munkával foglalkozó leányoknak” (Domokos 1979: 1415). A *sültü* elnevezés *szültü* változata az északi és déli csángók egyik nyelvjárási sajátosságával, az sz-eléssel magyarázható. (A különböző *csángó*nak nevezett népcsoportokról lásd Szabó T. 1951–1962.)

A moldvai magyar népköltészetből más példákat is idézhetünk a *sültü* és névváltozatai előfordulására. Gyakran találjuk a *Megölt havasi pásztor* balladájában (Veress 1989: 62, lásd még ugyanott a 62b-t; Faragó—Jagamas 1954: 10A; Domokos 1941: 189):

*Nagyocskám sütümet tegyétek le fejemhez,
Mikor alól fuj szíél, fujja, fujdogálja,
Eki jazi meghallja, mingyár es azt mondja,
Sziép fejrék pekulár mágát havajgassa.*

*Kissecskiém sütücském tegyétek le lábamhoz,
Mikor felüöl fuj szíél, fujja, fujdogálja,
Eki jazi meghallja, mindgyár es azt mondja,
Sziép fejrék pekulár mágát havajgassa.*

(Somoska, 1930)

*E küssebb sültümet
Lábamhoz tegyétek.*

(Klészse, 1950—1953)

*Küsszebbecke sziltim lábamhoz tegyétek,
Nagyobbacka sziltim fejemhez tegyétek!*

(Ez utóbbi adatra utal Domokos—Rajeczki 1956: 115 is, de így:

*Kissebbecke sültüm
Lábamhoz tegyétek,
Nagyobbacka sültüm
Fejemhez tegyétek!*

Egy másik dalban, amelyiket refrénjének kezdete miatt *Édes Gergelyem*nek neveznek (különben a rá járt táncot is így hívják), szintén előfordul ez a hangszernév, s a sültű tánckísérő szerepére is történik utalás (Veress 1989: 101; lásd még pt 22-t és a jegyzetében felsorolt változatokat: Gyoszény, Klézse, Külsőrekecsin):

*Fatát küöttem, tulpánt szurtam
Gergél sültűt ién táncoltam,
Édes Gergélém,
Kedves Gergélém.*

(Klészse, 1930)

Az 1911-ben született Lakatos Demeter — családi nevén Demeter János — szabófalvi csángómagyar költő tájnyelven írt verseiben gyakran fölbukkan ez a szó, s néha ott is tánckísérő hangszerként említődik (Lakatos 1988):

*Hányszár a téli estékbe
tüszeliend,
meséket mondott nagytata
nekünk bent.*

*Nyáron kertben vacsor alatt
magyarul
tanít vala ínekelni
szájából.*

*És hányszor nyári estékben
tültiszend
szültült, csillagok ragyogtak
az égen fent.*

(Hányszár)

*Bonyhánd egy szíp lúza alatt
Tamás Péter szültülget.*

(Csángú strófák)

*Mindig szeretem a tavaszt,
mikor a fű kizöldül,
pásztor lúzák alatt Banyhánd
egész szívből szültül.*

(Mindig)

Szültű hang is hallatszik messze hegyekend.

(Nyári őszték Banyhába)



*Este vannak guzsalyasak,
menek én is fonóba,
csángú éneket hozok,
mint nagytatám faluba.
Szültülgetnek a leánykák
énekelni det hallnak
nótát, amit ők kívánnak,
suttyomban már csókolnak..
Házba táncolnak a leányak,
repülnek a szalagok,
varázsa éjszakáknak
csárdást járnak, csillagok.*

(Itt nálunk télen)

*Nem mondom, hogy itt nálunk szület
szültüből halhatatlan ének,*

....

*Fonóba legények szültülnek,
táncolnak leányak, menyecskék.*

(Itt nálunk)

Domokos Pál Péter 1958 februárjában Jagamas Jánossal Moldvában járt. Gyűjtőútjukról így számol be: „Csobán Lajos 14 éves szabófalvi legényke szültün játszott táncdallamait, valamint Gerguc Mihály 83 éves analfabéta csángómagyar szültün szültült táncdallamait, majd mindkét szültü hangsorát magnetofonra vettük ... Csobánka György ... is több táncdallamot szültült”. A hangsor leírásából kiderül, hogy a szültü azonos az Erdélyben is használt hatlyukú furulyával. Ugyancsak Domokos idézi egyik, 1958-ban Forrófalváról a dunántúli Egyházasközpárra áttelepült adatközlőjét: „sőtüvel sőtült”; további adatok Hegedűs Lajos 1952-ben megjelent nyelvészeti munkájából: „sü'ltő G[ajcsána], si'ltő, si'ltü S[omoska] 'furulya'” (idézi Domokos 1963: 113, 115).

1978-ban az 56 éves forrófalvi Balog Antal így nevezte meg hangszerjátékát: „sütüvel fúvok”. Ugyanakkor a 70 éves klézsei Benke Pap Ferenc *süőtünek* mondta hangszerét. A Klézstől nem messze fekvő Lábnikon viszont egy évvel később a 81 esztendőes Ádám István érdeklődésemre visszakérdezett: „Sültü? Hát miféle az, nem értem?” Kiderült, hogy ott *frulyának* ismerik ezt a hangszert. Egyébként a moldvai magyarok körében elég elterjedt a *furulya* elnevezés is, népdalszövegekben ugyancsak fölbukkan (Faragó—Jagamas 1954: 144):

*Z én szeretlőm pedurár,
A hegyeken furulyál.*

(Lujzikalagor, 1950—1953)

A *Megölt havasi pásztor* legtöbb változatában is ez a hangszernév a gyakoribb, nem a sültü. Már Petrás Incze János gyűjteményében is ezt találjuk (Domokos 1979: 1420; lásd még a

következő klézsei és külsőrekecsini változatokban: Domokos—Rajeczky 1961: 193; Faragó—Jagamas 1954: 10D; Jagamas—Faragó 1974: 60; Kallós 1970: 41—42, 1973: 8AB; Szegő 1988: 1, 3—4):

*Nagyobb furulyámból
Széjep sélyéjet csánnyatok
Küsszebb furujámat
Lábamhoz tegyétek.*

(Klézse, 1843)

Természetes, hogy a balladának Moldván kívül mindössze Felső-Háromszéken megtalálható magyar nyelvű változataiban is furulyát említenek az adatközlők (Domokos—Rajeczky 1956: 117; lásd még ugyanott 116 Kézdiszentkereszt, továbbá Albert 1973: 11—12, Faragó 1977: 433, Pozsony 1984: 11):

*Kicsi csobánkának
Kicsi csukjacskája,
Szőrös bocskorkája,
Hosszú furujája.
Küs-Havas ódalba
Furujálgat vala
Ezer bárányával,
Számptalan jóhával.*

(Lemhény, 1937)

Lakatos Demeter is használja költeményeiben a *furulya* szót, ha nem is olyan gyakran, mint a *szültűt*:

*Moldovának tájairól érkezem
néhány verssel, hul mind kurtul életem
hul még magyar szó még hallszik faluba,
magyar nótákat még húzzák fonúba,
hul a Szeret Moldovával meg nem áll,
hul a pásztor egész nyáron furujál.*

(Kedves üsmeretlen testvér)

*Én itt énekeltem nép baját
faluba,
és furulyáltam ötven évet
fonóba.*

(Én)

1906—1907-ben közel öt hónapot töltött az északi csángók körében Yrjö Wichmann, finn nyelvész. Halála után megjelent csángó szótárában többek között ez a szócikk olvasható:



Lőrinc Györgyné Hodorog Luca tilinkajátékos, Klézse

„sültü (-t, -k, -ie) süvöltyű, Flöte (kurz, an der Spitze angeblasen), rum, fluer, sultul (-t, -ni) auf der Flöte spielen., sültü (ssk) Flöter” (Wichmann 1936: 219; idézi Domokos 1963: 117). Viski Károly tanulmányában (1934) a *szültüt* a *süvöltő* melléknévi igenévből származtatja. A göcseji tájnyelvből idézi ennek v nélküli alakját: *süőt*. Szerinte ez a régi magyar szó más tájakon két román kölcsönszóval, a *furulyával* és a *tilinkóval* helyettesítődött be.

Az utóbbi megállapítás pontosításra szorul, mert valószínűleg olyan adatközlők véleménye alapján azonosították a *furulyát* a *tilinkóval*, akik nem ismerték közelebbről e szavak által jelölt hangszereket. Innen eredhet az, hogy tágabb értelemben a köznyelvben a *tilinkó furulyát* is jelent (Sárosi 1982a: 286). Valójában a *tilinkó* (*tilink*, *tilinka*, *titi-*

linka, *pipilinka*, *csilinka*) szó két másik hangszert jelöl. Az egyik egy közönséges cső, amelynek megfúvásakor a furulyánál használt dugó helyett az ajkával csökkenti a rés nagyságát a hangszerjátékos akkorára, hogy a hangképzés lehetővé váljék. Rendszerint ezen a csövön nincsenek játszólukak. Bartók a máramarosi románoknál dugós tilinkót is talált (*tilincă cu dup*). Mindkét tilinkófajtán ott az ukrán *dumyval* rokon *hora lungă*t játszották, tehát a tánczenében nem volt használatos (Bartók 1931: 362).

Ugyancsak vitatható, mint alább látni fogjuk, a *furulya* és a *tilinkó* kölcsönszó jellege. Ennek a hangszernek a jelenlétét a román népzeneben *Tielinka* néven legkorábban Franz Joseph Sulzer, osztrák katonatiszt rögzítette írásban, aki Ypszilanti Sándor fanarióta uralkodó (1774–1782) meghívására töltött hosszabb időt Havasalföldön. Közel száz évvel később Teodor T. Burada említi *telinca* néven.

Tiberiu Alexandru organológus egyrészt ősrégi román hangszernek tartja ezt a fajta tilinkát, másrészt tanulmányában közli, hogy több évtizedes intézményes kutatás során mindössze három tilinkajátékost találtak Romániában, s köztük kettőt Jagamas János fedezett föl a moldvai csángók között 1950-ben (Gábor Anton János, 23 éves, Lujzikalagor és Kotyorka Antal, 52 éves, Klézse). Alexandru a csángókkal kapcsolatban megjegyzi, hogy „Moldvában letelepedett, magyar nyelvű népesség”. Tanulmányában közli, hogy Jagamasnak mindössze egy-egy dallamot sikerült fölgyűjtenie ezektől az adatközlőktől, az egyiket idézi *leánycsalogató* néven, de ez sem táncdallam. Ezzel szemben megjegyzi, hogy a harmadik tilinkajátékostól, a „bukovinai román Mihai Lăcătuș”-tól hat dallamot rögzítettek hangszalagra, köztük táncdallamokat is. A tanulmányból viszont az is kiderül, hogy Lăcătuș (neve Laca-

tísként is fölbukkan) hosszú ideig „kulturaktivista” majd művelődési otthon igazgató volt, tehát adatközlőként nem a leghitelesebb (Alexandru 1957: 107, 111, 113, 119; 1978a: 169).

Ennek a tilinkafajtának az elterjedtségét Ernst Emsheimer stockholmi kutató vizsgálta (1975), megállapítva, hogy kizárólag finnugor és altaji népeknél fordul elő (finn *mäntyhuilu*, cseremis *šialtyš*, votják *uze* vagy *uzvy gummy*, zürjén *čipsan*, altaj *šogur* vagy *čoor*). Későbbi kutatásai során a hangszeret más népeknél is meglelte (Vargyas 1990b: 175). Sárosi Bálint szerint „rokonait megtaláljuk Ázsiában és Afrikában is” (1973: 90). Megjegyzendő, hogy Emsheimer finnugor és altaji párhuzamai — ellentétben a román és magyar tilinkával — mind játszólukas furulyák. A rokonság szerinte abban áll, hogy a közöséges furulya fadugójának szerepét mindegyiknél az ajak vagy a nyelv tölti be.

A magyar gyermekmondókák között gyakran találunk az alábbiakhoz hasonlókat (Gazda 1980: 315; Borsai—Kovács 1975: 101; Faragó—Fábián 1982: 5133, 5136):

*Eredjél meg, tilinkácska,
Máté pete furulyácska!*

(Esztelnek)

*Guvad, guvad, furulya,
Magyarósi tilinka!
Ha megguvadsz, megtartlak,
Ha nem guvadsz, eldoblak!*

(Szamosújvár)

*Jöjj meg, jöjj meg, tilinkó,
kesely lábú kiscsikó.*

(Bihar)

*Jöjj meg, jöjj meg,
Kis tilinkó,
Télben, nyárban
Fűzfatekenőben,
Mert megfürösztelek
A kis Kölesérben,
A nagy Kölesérben.*

(Érbogyoszló, Nagyszalonta)

Ilyenszerű mondókákat szoktak mondani-énekelni a gyermekek tilinkó- vagyis fűzfasíp-készítés közben. Bartók írja az ezzel kapcsolatos megfigyelései alapján (1917: 838): „A maros-tordai székelyeknél nyomoztam tilinkó után. Kiderült, hogy ők is ismerik, de elcsenevészesedett formában. Tavasszal a gyermekek vékony, egyenes, kb. 10 cm. hosszú faág héját félig lehúzzák, letolják a fás belső részről; az így kapott cső nyitott végébe fadugót illesztenek, a héjába megfelelő helyen szélhasító nyílást vágnak és kész a „tilinkó”, amely persze rövidségénél fogva csupán egyetlen sívító hangot ad; nem más, mint füttyölő. Nagyon valószínű, hogy régebben náluk is ép formájában volt meg. Fontos adat, hogy még most is

világosan megkülönböztetik a furulyát a tilinkótól, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy ez — a köztudattal ellentétben — csakugyan két különböző hangszer. Föltételezhető, hogy a románok is tőlünk vették át a hangszer nevét, ha ugyan nem közösen valamilyen szláv nyelvből átvett szóval van dolgunk”.

A tilinkó név azonban hatlyukú furulyát is jelenthetett helyenként. Kubinyi Ferenc írja a múlt század derekán: „Az Alföldön, Kecskemét vidékén a bugaci, vacsi pusztákon, úgy szinte a tázlári pusztán több rendbeli fúvó hangszerek divatoznak. Legközönségesebb az úgynevezett tilinkó, melynek hat lyuka van; ezt majdnem minden fölserdült suhanc, kisbéres, csikós, gulyás, juhász s kanászbojtár kezében láthatni. Készül bodzafából, nádból, szükség esetén bürögszárból. A tilinkón fúvatnak leginkább a pásztori [nóták]” (1854: 333).

Visszatérve a sültüre elmondhatjuk, hogy minden bizonnyal ez volt a ma furulyaként ismert ajaksíp korábban általános elnevezése, hiszen már a 15. század elején megjelenik a *Schlägli Szőjegy*ekben *siuette* alakban, mint a latin *fistula*, 'síp' megfelelője. Nem tudhatjuk, hogy a szótár szerkesztője valóban ajaksípot jelölt-e ezzel a kifejezéssel, mert a *fistulatort sipusnak* fordítják, míg a *síp* szerinte a latin *buccinának* felel meg (Szamota 1894: 85).

A következő évszázadból Dézsi Lajos idéz egy idevágó adatot: „mert nemcsak mindyarast nagiot siulte mint egi Juhaz, hanem a haynalt is el fiwa siuolással” (Domokos 1963: 119). Apáczai Csere János *Magyar Encyclopaediájában* (1653) a „mesterséggel készített csinálmányok” között a következő hangszereket sorolja föl: „orgona, harang, trombita, dob, hegedű, cimbalom, súp, süvöltő, duda s a többi” (1977: 328). Mint alább látni fogjuk, a *síp* nyelvsípos hangszert jelölt, tehát a *süvöltő* minden bizonnyal itt is furulyát jelent. Domokos Pál Péter a fentieken kívül Miskolczi Gáspár 1702-ben megjelent *Egy jeles vadkert* című munkájára is hivatkozik, amelyben szintén előfordul a *süvöltő* (1963: 119).

A *furulya* és a *süvöltő* kifejezések egykor az orgona sípjaira is vonatkoztak. 1636-ban írja Geleji Katona István a gyulafehérvári *Öreg graduál* előszavában, az orgonára utalva: „Jobb volna azért azokat a nagy tömlőjű furolyákat és sok süvöltőjű fuvokat, ahol vagynak is, a templomukból kihányni és az kovácsok műhelyében adni” (Papp 1990a: 447).

Vikár László a volgavidéki cseremiszek között végzett első gyűjtőútjáról szóló beszámolójában megemlíti, hogy „egy fiatalember kétlyukú furulyán, ahogy ők nevezik *sijaltősön* játszott csodáltnivaló ügyességgel nagy ambitusú kvintelő dallamot”, a lábjegyzetben hozzáfűzve: „Vö. a csángó süvöltős szóval, amely szintén furulyát jelent” (1960: 196). A *sijaltős* (más átírásban *sialtys*) viszont, mint láttuk nem dugós résfurulya, mint a sültü, bár vannak újabban felfedezett dugós változatai is (Emsheimer 1975: 114). Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a magyar és a cseremiszi hangszernév ne lehetne közös eredetű.

Erdélyben és Bukovinában, ha nem is olyan gyakori a furulya, mint Moldvában, sokféle fennmaradt a magyarság hagyományában is (pt 42j, 57, 91; Sárosi 1980b: 7–8, 28; Hadikfalva, Székelyszentmihály; 1981: 5, 8–9; Ehed, Nyárádköszvényes, Nyárádremete, Székelyhodos; Demény mgy: Hidegségpataka, Magyarsovát; Hertea—Almási 1970: 63, 84; Csík-szenttamás, Székelyvarság; Pávai mgy: Csíkjenőfalva, Hari; Tari 1978: 196; Gyimesközéplak, Istensegűs; Zoltán 1973: 1019; Orota; Juhász 1989, 1990: Bálványospataka, Borospataka, Bükkhavaspataka, Gyimesfelsőlak, Lóvész, Tekerőpatak, Lóvéte, Zetelaka; Almási 1979: 15; Lele, Szilágysámson). Újabban helyenként a Blockflöte-típusú bolti változat

helyettesíti (pt 8, 28; Demény—Pávai mgy: Gagy). A kettős vagy ikerfurulya nálunk ritkább, csak Gyimesből ismerjük (Sárosi 1973a: 101—103; 1980: 8).

Duda

A szélzsákos, nyelvsipos duda (más néven *gajd* vagy *csimpolya*) Európában, Észak-Afrikában és a Közel-Keleten ismert. Legkorábban az időszámításunk előtti első évszázad hellenisztikus Egyiptomából maradtak fönön rá vonatkozó ikonográfiai adatok, majd Európában a 10. századtól gyakran ábrázolják kéziratokban (Boronkay I: 468). Egyes vélemények szerint nem keleti eredetű, mivel az iszlám övezetben csak a 11. századtól említik, Európában viszont az Alpoktól északra eső területen a 9—10. századtól adatolható (Meer 1988: 22). A bordósíppal (basszussíppal) is rendelkező duda viszont 13. századi miniatúrákon jelenik meg először (Sachs 1940: 283; idézi Manga 1968: 128).

Magyar földön Mátyás korában tűnnek föl az első dudaábrázolások, egy Corvin-kódex keretdíszén és a budai királyi palota egyik kályhacsempéjén (Sárosi 1973a: 83). Nem sokkal későbbiek a dudára vonatkozó első erdélyi adatok. Megtalálhatjuk ezt a hangszert Taurinus István 1519-es *Stauromachiájának* Dózsa György kivégzését megjelenítő címlapján, Servatius nagyszabású mester 1589-ben öntött ágyúján vagy Kakas István (Báthory Zsigmond diplomatája) házában a 16. század végén készült gyémántkőven (Manga 1968: 133). Apafi Mihály erdélyi fejedelemről (1662—1690) jegyezte föl Apor Péter (1736/1978: 49): „Igen kedves muzsikája volt az duda”.

Falusi román és magyar környezetben való előfordulására is vannak írásos bizonyítékok. 1683-ban Tarcsafalván „Karda Andras... az Dudast megh vere”; „azon Ejel es azon nap Pántya Alexa Babos Mihály Hazában Duma Nyikulájál ivut annak elötte valo nap pedig Hétfön majd az egész falusiak ottan ittanak és En ottan Csimpojáltam nékiek Kedden reggelig akkor oszlottanakel, de Duma Nyikuláj és Pántza Eléxa Babos Mihályal együtt egésznap ismet ittanak... engem ujra vissza vit Pántza Alexa ... Hogy Csimpajálják s ottan is Csimpojáltam” (Pap Gavrilá szolgáló ember vallo-mása, Középföld 1803).

A Hunyad megyei Kornis család levéltárából származik az alábbi három adat: „esmer-tem Rusz Gyurkát is ki... Csimponér vagy is Dudás lévén sokszor jártam velle egjűt... szolgálatba Dévára” (Halmágy 1745); „Grohoti Petrutz János feleli... A Dudást szép szóval marasztottam meg közöttünk mulatván, ételt italt adván néki betsületet adván néki s mig ot



Duma (Porondi) János dudás,
Nagypatak

voltam semmi baja nem volt, mongya meg maga kitől lőt meg bántódása” (Tresztia, 1760 körül); „egy lakodalam lévén a Teszurban...Gláva Togyer is ot volt Dudájával musikálni” (Bukuresd 1769).

Más adatok dudásoknak kiosztott pénzösszegekről vagy egyéb javakról számolnak be: „Dudásomnak füsöre, és egyéb aprosakokra RHf. 9 xr 51” (Teleki Ádám költségnaplója); „Az Gájánéli Zsugyának és Dudásnak 5 kupa [bor]” (A Kornis család levéltára). A „megtanít kesztyűvel dudálni” fenyegető szólásunk a 18. század végén jelenik meg az írott forrásokban. Szabó T. Attila szerint a széki református egyházmegye válóperes jegyzőkönyvének adatában „a szó tréfásan trágár vonatkozásában szerepel”: „Veres Borka Dudás Andrástól absolutiot kíván, mert defraudalta, elébb állott a' dudával” (1695). Természetesen ahhoz, hogy a duda szó ilyen átvitt értelmet nyerhessen, szükségszerűen léteznie kellett eredeti értelemben az erdélyi magyarság nyelvében, a fenti adat keletkezésénél korábban is. Hasonlóan tréfás értelemben a siratóparódiák szövegében is megjelenik a duda, pontosabban a dudálás: „De sokat bedudált nekem hátulrul!” (MNT V: 1089).

Egy 1757-es magyarbölkényi följegyzésből kiderül, hogy a dudát *sípnak* is nevezték: [Sipos Jánosnak] az a Sipos név, neki nem igaz neve hanem tsak azért hogy Sipos, es Dudás ragasztották rája” (SZT II: 138, 489). Ez az elnevezés Moldvában napjainkig fennmaradt. Duma (Porondi) János nagypataki dudás (2. kép) 1978-ban, 86 éves korában mondta hangszerének nevééről, hogy románul „csimpoj... magyarassan aszongyák sip”.

A *síp* szó hangulánzó eredetű (TESz III: 544). A jelentésbeli azonosság mellett nem elhanyagolható a *síp* és a latin *tibia* közötti hangtani rokonság sem (Szabédi 1974: 167). A duda a bolgár és macedón kivételével minden szláv nyelvben megtalálható (az orosz *livenka* az óoroszban szintén 'duda' volt) a magyarral azonos jelentésben (TESz I: 681–682). Hasonló hangzású a német, *Dudelsack*, amely a 17. századtól használatos és cseh–lengyel hatásra alakult ki (Manga 1968: 129). A Kaukázus övezetében ismert egy *duduk*, törökösen *düdük* nevű nyelvsípos, de szélzsák nélküli hangszer (Leuchtmann 1978: 681; Szabolcsi–Tóth I: 110, 437).

A dudát magyarul *gajdnak* is nevezik. A szó származékai az erdélyi népnyelvben is előfordulnak, de nem ebben az értelemben. A *gajdos* nem dudást, hanem ittas, részeg, daloló vagy dalolni szerető embert jelent. Ezért nem bizonyos, hogy az Udvarhelyszék levéltárában szereplő 1614-es oszloai adat (Gaidos Janos) hangszerjátékos nevéből létrejött személynévre vonatkozik (ÚMTSz II: 383; SZT IV: 497). A 'duda' értelmű *gajd* rokonai a spanyol arab *gaitetől* kezdve a Balkánon keresztül Kelet-Európában több nép körében elterjedtek egészen a csehekig (*gajdy*, *kejdy*) valószínűleg magyar közvetítéssel (TESz I: 1013; Manga 1968: 129).

A negyedik elnevezés, a *csimpolya* az erdélyi magyar népnyelvben is dudát jelent (Márton–Péntek–Vöő 1977: 104). Tulajdonképpen a *szimfónia* szóval közös gyökerű, s így eredete az ókorba nyúlik vissza (Dincser 1943: 5). A héber nyelvű ószövetségi hangszernevek között *sümponyah* alakban szerepel (*New Oxford History of Music I.*, London, 1957: 300). Az asszír-babiloni kultúrában ismert volt egy dudaszerű hangszer, amelyet görög források *szümfoneionnak* neveznek. Az antik görög zenében a *szümfoné*, *szümfonia* szó szerint együtt-hangzást jelent, így ezzel jelölték a konszonáns hangközöket, köztük leginkább az oktávot. A rómaiaknál a *symphonicus* dudást vagy éneket oktávban kísérő hangszerjátékost jelöl. A duda esetében tehát ez a név több síp együtt-hangzására utal.

Jelentésköre a középkorban tovább bővül: a *symphoneta*, Glareanus szerint (1547), többszólamú szerkesztésben járatos zeneszerzőt jelent, szemben a *phonascusszal*, aki egyszólamú dallamot komponál; a *symphonia* ugyanakkor 'többszólamú hangszeres darab', de lehet 'tekerőlant' is (ezúttal a több húr együtthangzása indokolja a névadást). Számos nyelvben fennmaradt ez a névváltozat többé-kevésbé átalakult formában, vagy valamilyen fúvóhangszer (többnyire duda) jelentésben: spanyol *cinfonia*, francia *chifonie*, grúz *csiboni*, román *cimpoi*, olasz *zampogna* (Borókay III: 116, 425, 454; Hammerschlag 1965: 452; Leuchtmann 1978: 157; Szabolcsi—Tóth II: 87). Nálunk sem egyetlen hangszert jelentett, hiszen Arany János a *Vojtina levelei öccséhez* című versében a duda mellett külön hangszerként említi:

*Lant nemigen van..., tollsíp és duda,
előre tökszár, csimpolya, doromb,
madárkelepe és repedt kolomp!*

A román népzene kutatói a dudát Moldvában, Havasalföldön, Olténiában, a Bánságban, Délnyugat-Erdélyben, továbbá a Görögországból Dobrudzsába telepített meglenorománok között találták meg (Alexandru 1956: 77; Oprea 1981: 374). Magyar nyelvterületen a dudát a Felvidéken, a Dunántúlon, az Alföldön és Moldvában őrizte meg helyenként a néphagyomány (Manga 1968 152). Moldvai magyar dudásokra Zakariás Attila bukkant a hetvenes évek végén. Az erdélyi magyarság népzenejéből viszont teljesen kiveszett ez a hangszer, emlékét csupán a *Sípos* családnév őrzi.

Töröksíp

A dudához hasonlóan kipusztult, de nemcsak az erdélyi, hanem a teljes magyar hagyományból a kettős nyelvsípval megszólaltatott töröksíp, az ógörög aulosz és etruszk gubulo kései utóda, az iszlám kultúrkörben honos zurna közvetlen leszármazottja, amelynek rokonai Afrikában, Kínában és a Balkánon ma is megtalálhatók (Borókay I: 84; III: 514, 721). Nevezhették egyszerűen sípnek is, amire Cseh-Szombati Dániel 1823-ban publikált *A magyar nationalis tánc* című versének alábbi részlete enged következtetni, amely ugyanabban a zenekarban dudát és sípot is említi:

*A párdacos Tos s medve-fedett Szabolcs,
Szatmár vidékin szétlocogott piross
Hullámiból fegyverre-pattant
... Szittya gyerek mutogatja táncát.
... Né, Né, hogy emelkedik
A cimbalom-pengésre, a síp-,
A hegedű- s duda-szóra lelke!*

Minden bizonnyal erre a hangszerre utal Kolozsvár város törvénykezési jegyzőkönyvében egy 1584-ben följegyzett fenyegetés: „az Zarad chontiahol sipot chinaltatok azt futatom eleotted” (SzT IV: 440). Megjegyzendő, hogy a töröksíp római előde, a tibia is eredetileg lábszárcsontból készült.

Niccolo Barsi da Luca olasz szerzetes 1633-as moldvai útjáról írt beszámolójában a töröksípot (piffaro) is megemlíti, mint „a moldvaiaknál és a tartomány összes többi lakosainál”, így a tatrosi magyaroknál és németeknél, a románvásári és szereti örményeknél, a galaci görögöknél és törököknél ismert hangszert (Alexandru 1978b: 200).

Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1814. évi 46-os száma az *Erdély zenetörténete* című cikkben korábbi, de meg nem nevezett forrásokra hivatkozva írja, hogy a székelyek a töröksípot különösen toborzáshoz használták, a Rákóczi-szabadságharcban pedig jelzőhangszer volt, ezért „Rákóczi-síp”-nak is nevezték. Egyesek szerint — írja a lap — a korabeli hatóság a hangszer használatát a *Jaj néked szegény magyar nép* kezdetű dallal együtt tiltotta be a szabadságharc leverése után (Buescu 1985: 146). Természetesen ez nem kielégítő magyarázat a hangszer kiveszésére vonatkozóan. Eltűnésében a hangszeres népzene iránti igény módosulása, más hangszerek előtérbe kerülése is közrejátszhatott.

Tárogató

A *töröksíp* egyik szinonímája a *tárogató*, amely már Calepinus szótárában megjelenik (1585), mint a latin *tibia* értelmezése: „Billegeteo sip tarogato sip”. A *billegető* jelző a játszólyukakkal ellátott fúvóshangszerek játékmódjára utal. Szenci Molnár Albert latin—magyar szótárában is megtaláljuk (TESz III: 856—857). Comenius *Orbis sensualium pictus* című művének kétnyelvű (latin—magyar) kiadása (Brassó 1675) más fúvóshangszerekkel együtt említi: „Musikáló (hangcsináló) szerszámok ... a mellyel fujtatnak: ugymint, szájjal, a síp, tárogatósíp, a tömlő-síp, a kürt- (horgas-) síp, a trombita, vonogato-trombita (puzon)” (Ferenczi 1990: 143).

Még a kuruckorban is gyakran előfordul a *tárogató* elnevezés, a *töröksíp* szinonimájaként. Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* fent idézett cikkében is ilyenképpen említik. Kiveszésének folyamatát nehéz nyomon követni, a múlt század első felétől még szórványos adatok jelzik létezését. Az 1809-es, Napoleon elleni nemesi felkelés alkalmával is használták, sőt. Mátray Gábor szerint néhány évtizeddel később is: „Gróf Keglevich Gábor, mint Nógrád megye volt főispánjának 1827-ik évi november 6-án történt ünnepélyes beigtatása alkalmával a megye részéről állított banderium előcsapata Kubinyi Ferenc vezénylete alatt tárogatók harsogása mellett vonult be Balassagyarmatra. A tárogatót Pénzes János volt katona és Illés nevű nógrádmegyei hajdú fújta” (Mátray 1854: 307).

Az elbukott szabadságharc utáni közhangulat hatására a múltbeli dicső harcok fölidézésének igénye alakította ki azt a kurucromantikát, amelynek nyomán az egykori Rákóczi-síp, tárogató-síp felélesztésének gondolata is fölmerült. Érdekes, hogy Thern Károly 1839-ben bemutatott *Szvatopluk* című operájában még használták, a hatvanas évek elején viszont már a rekonstruálásával kísérleteznek. Először angolkürt-fúvókát alkalmaztak rá, de e kettős nyelvűsíp idegen volt a klarinétfúvókához szokott cigányzenészek számára, ezért nem terjedt

el (Siklós 1941: 136). Később, 1888 és 1896 között Schunda V. József budapesti hangszer-gyáros Káldy Gyula tanácsára létrehozta a modern tárogatót, amely egynyelvű klarinétfúvó-kájú hangszer, de kúp alakú furattal. Magyar népzenei hangszerként később és csak szórva-nyosan terjedt el (pt 56, 61j; Sárosi 1971: 32, 195—196; Szabolcsi—Tóth III: 339).

Klarinét

Az egynyelvű, hengeres furatú klarinét, az írott adatok tanúsága szerint a 18. század végén megjelenő városi cigányzenekarokban tűnik föl tájainkon. Később bizonyos mértékben a falusi táncmuzsikában is helyet kap, ahol gyakran *cigánsíp* formában emlegetik. A töröksíp és a duda kivesztével helyenként egyszerűen *síp* néven is előfordul (Sárosi 1967: 85; 1971: 195).

A *klarinét* hangszernév nemzetközi elterjedtségű (TESz II: 502). A magyar nyelvben különböző tájnyelvi alakjai jöttek létre. Százegynéhány évvel ezelőtt *klárika* alakban használták a hétfalusiak (Orbán VI: 147). Az udvarhelyszéki Betlenfalván az 1870-es években még „nem volt, mint jelenleg klarinétos”, írja Balásy Dénes, a falu szülötte 1910-ben. Ugyanebben a székben Betfalván már századunk első éveiben Vikár Béla fonográfra vette Gálfi Pista cigány klarinétos játékát (Tari 1989: 71), 1908-ban pedig a marosszéki Kibédén „Nagy Gergely 50 éves klánétás” muzsikált Seprődi Jánosnak (1974: 154). Használata ma is inkább a Székelyföldön gyakoribb (Boér—Fodor mgy: Abásfalva; Tari 1978: 185; Kápolnásfalu; Sárosi 1980b: 20, 28; Lövéte; Király mgy: Siklód; Herjéa—Almási 1970: 83, 180; Székely-*varság*).

A román népzeneben a múlt század végén válik ismertté a klarinét. Később a Schunda-féle tárogató veszi át helyét, amely különösen a Bánság és Erdély falvaiban válik népszerűvé. Ma sajátos román népzenei hangszerként tartják számon, bár újabban a saxofon, különösen ennek szoprán változata egyre inkább háttérbe szorítja (Alexandru 1956: 92—93). A dobrozdai törökök és tatárok körében a zurnai néven ismert töröksíp helyett gyakran használnak klarinétot, de még ma is találunk a táj zenészei között zurnai-játékost (Pávai, Saunders mgy). Ugyanez a hangszerfelcserélési folyamat megfigyelhető Albániában és Görögországban is (Sárosi 1971: 33).

Koboz

A régi pengetős hangszerek közül a koboz sem jutott sokkal jobb sorsra a dudánál és a töröksípnál, bár Szepsi Csombor Márton a 17. század elején nyugat-európai utazása alkalmával, amikor találkozott egy kobzossal a franciaországi Chalons-ban, csodálkozva jegyezte meg: „Noha immár sok országokon és tartományokon által jöttem, mindazonáltal soha ez városon kívül oly Musicat nem láthattam, hazámban pedig még csak az gyermekek is azt pengetik”. Korábbi erdélyi előfordulását — egyéb hangszerek mellett — egy 1649-ben kiadott tiltó rendelet igazolja: „Az pedig, ki hegedül, cimbalmol, kobzol, lantol, sípol vagy

háznál vagy koresmán vasárnap, és ha rajtakapják, tőle az hegedűt elveszik és a földhöz verik, és magát is az kalickába teszik” (Sárosi 1971: 54). Barcasági szász falvakban muzsikáló székel kobzosokra is van adat (Szabolcsi 1959: 115). A múlt században ezen a tájon már csak Hétfaluból említik (Orbán VI: 147). Az utolsó tatrangi kobzos néhány évtizede hunyt el (pt 37j). Moldvában még használják 8 húrral (tulajdonképpen 4 kettőzött húrral), **G g d d' a a' d d'** hangolásban, például Lujzikalagoron és Lészpeden (Martin—Német—Pesovár 1985: 28; Zakariás mgy). Érdekes, hogy hasonló hangolása van (kettőzés nélkül) a törökök *kemençe* nevű térdhegedűjének: **g d' a' d''** (Bartók 1937: 509). Román népzenei hangszerként *cobza* néven Moldvában, Havasalföldön és Dél-Erdély egyes részein fordul elő (Alexandru 1956: 106). Az ukránok is kobzának nevezik ezt a hangszert (Leuchtmann 1978: 28).

A *koboz* név a török nyelvekben általános, a magyarba talán kun-besnyő közvetítéssel jutott be (TESz II: 509). Az oszmán-török *kopuz* viszont hosszúnyakú lantféle, akárcsak a Közép-Ázsiából Kínába került változata, a *hou-pu-ssu*. A kazah és karakalpak *kobiz*, a tatár *kubiz* vonós hangszer, a baskir *kubizon* pedig doromb. A nálunk is meghonosodott rövid nyakú, hátrátört kulcsszekrényű koboz tulajdonképpen a perzsa barbatból kialakított és a 17. századtól kezdve az egész arab-izlám területen elterjedt *ud* leszármazottja. Névváltozata *utí* formában a görög népzeneben is fennmaradt. Távolkeleti rokonai: a kínai *pi-pá*, a japán *biwa*, a vietnami *ti-ba*. Bizáncon keresztül került hozzánk.

Nyugat-Európában *guitarra morisca* és *mandora* néven tűnik föl először a 12–13. században, majd kb. száz évvel később Spanyolországban az udból kialakul a lant. Ez utóbbi nyugatról terjed felénk a 15. században, az énekmondók hangszereként (Boronkay II: 385–387; III: 122, 559; Darvas 1975: 61; Farmer 1943: 35–66; Kárpáti 1981: 13. kép; Szabolcsi 1979: 132, 135; Szabolcsi—Tóth I: 184; II: 302, 308; III: 493, 535, 748). A népi tánczenében nálunk a lant nem honosodott meg, de számos nyugat-európai táncgyűjteményben találunk magyar vonatkozású lantdarabot. Közülük a legkorábbi egy 1564-es keltezésű tabulatúrában található (Benkő D. 1977: 287).

Citera

A koboznál sokkal elterjedtebb pengetős hangszer a citera, amely ma szinte minden magyarultá tájon megtalálható a Kárpát-medencében. Néhány előfordulási adat a romániai magyarság köréből: Tari: 1983; Nagyszalonta; Almási 1979: 15; Szilágyság; Zoltán 1973: 1019; Gyergyószárhegy; Király mgy; Etéd, Küsmőd; Pávai mgy; Ajnád, Csernátfalva, Csíkmenaság, Gagy, Gyergyóalfalu, Gyergyócsomafalva, Gyergyóújfalu, Gyimesfelsőlok, Méra, Mezőbánd, Mezőpanit, Mezősámsond, Mikháza.

Keleten évezredek óta használnak citerafajtákat —kínai *cseng*, *csin*; japán *koto*, *szó* (Kárpáti 1981: 104, 124) —, a mai, nálunk ismert citera azonban nem keleti eredetű, hanem a 17. század óta ismert alpesi *Kratz-Zither* leszármazottja, akárcsak a svéd *hummel* és a norvég *langleik*. Sárosi Bálint szerint (1973: 37, 1983) ez a hangszer az első világháborúig fokozatosan hatolt be nyugat felől a Csíki medencéig. Talán kevés és bizonytalan adat ennek cáfolatára, hogy 1592-ben „Zabo Istuan vzyi Az feyedelem Cítrasytt Postan, 8 Louan Tordara”, vagy az, hogy a *Cziteras* személynév már 1677-ben előfordul Mezőmadarason

(SzTI: 385), különösen, ha meggondoljuk, hogy korábban ezzel a névvel több hangszerfajtát is illettek, így például 16—17. századi magyar nyelvemlékekben a hegedű *cithara* elnevezéssel is szerepel (Avasi 1985).

A *citera* szó egy ógörög líratípus, a *khitara* nevéből ered, amely a latin *cithara* közvetítésével több európai hangszernek lett névadója, így a *gitár*nak, valamint a francia *cithre*, illetve az olasz *cetera* elnevezésű ciszterféléknek. Utóbbival kapcsolatban érdemes figyelembe venni, hogy az erdélyi román népnyelv a hegedűt a mai napig *ceterának* mondja, ugyanakkor a pengetős citerát (*țitera*, *țitoarea*, *citura*) nem annyira itt, mint inkább Bákó, Szucsáva, Ploiești és Bukarest környékén használják (Alexandru 1956: 123, 126).

Cimbalom

A cimbalom a fogólap nélküli citerafélék közé tartozik. Őse a 13. század közepétől jelzett, faütőkkel megszólaltatott perzsa *szantur*. Ezen a néven maradt fenn örmény és grúz területen is. A 14. században különböző elnevezésekkel már európai forrásokban is fölbukkan. A népzenei gyakorlatban Svájtól Ukrajnáig napjainkban is használják. Pengetős formája, a *pszaltérium*, a *Septuaginta* fordításaiban jelenik meg a héber *nebel* megfelelőjeként. Az araboknál *qanun* néven ismert. Számos európai változata van (csuvas-cseremisz *küşle*, észt *kannel*, finn *kantele*, lett *kokle*, orosz *guzli* stb.).

A hangszer és az elnevezés kettős eredete a cimbalom esetében is nyilvánvaló: a görög népzenehez használatos *szanturi* pengetős hangszer, míg az antik *kymbalom* orgiasztikus kultuszokban használt cintányérféle volt. Ennek nevéből származik a latin *cymbalum*, majd több európai hangszernév, így például a billentyűs *cembalo* és a magyar *cimbalom* is (Boronkay I: 334, 374; II: 268, 370; III: 161, 167; Rajeczky 1985; Vikár 1984: 19, 26).

A cimbalom elterjedési területe Erdélyben korlátozottabb a citeráénál. Századunk negyvenes éveiben a Csíki- és Gyergyói-medence falvaiban föltérképezett zenészek között csak Gyergyóújfaluból említenek cimbalmost (Dincsér 1943: 7). Napjainkban több gyergyói köz-



Paradica János cimbalmos,
Felsőősfalva

ségben használják (pt 123, 75j). Háromszéken, Udvarhely vidékén és a Barcaságban gyakoribb (pt 21, 33, 54j, 58—59; Sárosi 1980b: 19, 28; Bereck; Lajtha 1955: 11; Kőröspatak; Almási—Herjéa 1970: 93—94; Felsőboldogasszonyfalva; Pávai mgy: Bikafalva, Csekefalva, Rugonfalva, Siklód, Székelyszenterzsébet; Orbán VI: 147; Hétfalu). Marosszákon és a Felső-Maros mentén viszont szinte elmaradhatatlan (pt 64j, 66; Herjéa—Almási 1970: 87; Makfalva; Pávai mgy: Ákosfalva, Galambod, Gernyeszeg, Erdőszentgyörgy, Kibéd, Makfalva, Magyarpéterlaka, Marosjára, Marosvécs, Mezőcsávás, Nyárádselye, Szásztancs, Torboszló, Vajdaszentivány). Seprődi szerint (1974: 147) a kibédi forgatós táncban „főképpen a cimbalom uralkodik”. Egy Marosszákon följegyzett szentgericei vőfélyversben is megtaláljuk (Gál 1895: 395):

Nosza, Laci koma, cimbalmod zendüljön.

Dél-Erdélyben és a Mezőségen jóval ritkább, a Kis-Szamos menti falvakban muzsikáló bonchidai zenészeknél honosodott meg valamennyire (Kallós 1964: 236). Szatmár vidékén viszont állandó része a táncmuzsikának. Régen a Szilágyságban is kedveltebb volt (Almási 1979: 16).

A városi cigányzenekarokban a 18. század végétől kezdve a cimbalom is állandó szerepet kap (Sárosi 1971: 61). Az 1596 óta megjelenő, erre a hangszerre utaló foglalkozás, majd személynév sűrűbb előfordulása nem jelenti azt, hogy a cimbalom hajdanában elterjedtebb volt a népi tánczenében, mivel az idevonatkozó írásos emlékek többnyire nemesi vagy fejedelmi szolgálatban levő zenészekről szólnak (SZT I: 1181—1182).

Havasalföldön a múlt század végén vált népszerűvé a román hangolású kiscimbalom, majd onnan terjedt Olténia és Moldva irányába, fokozatosan visszaszorítva a kobozt (Alexandru 1956: 98).

Hegedű

A mai európai vonóshangszerek őseiről először 10. századi arab forrásokban történik említés *rebab*, majd *rebec* formában. Az iszlám elterjedésével a bizánci birodalmon keresztül juthattak Európába, miután Ázsiában már szétterjedtek Kínától Jáváig (Boronkay III: 190—191). A.W. Ambros 19. századi zenetörténész a hegedű megjelenését tájainkon II. Endre szentföldi hadjáratával hozta kapcsolatba (Réthei 1924: 44). Más vélemény szerint a kelta *chroth*-ból alakultak ki a későbbi vonósok (Szabolcsi—Tóth III: 624). A hegedűt Erdélyben először Kolozsvár város törvénykezési jegyzőkönyvei említik 1568-ban: „Egy szep Tyukmonyom [tyúktojásom] vagion vgy kellene az hegedohoz withnom hogy vgian meg kondulna”. Ennél korábbi, 1453-as, szintén kolozsvári adatot idéz a Történelmi Tár 1882-ben, a Hegedűs személynévre: „Hegedese mehalne” (SZT V: 1, 3).

A *hegedű* szó eredete tisztázatlan (TESz II: 82; a sumér, török stb. eredeztetési kísérleteket összefoglalja Gábry 1983). A szó korábban egyaránt jelenthetett vonós vagy pengetős hangszert. Míg a Teleki-kódexben (1525—1531) „dauid kyal mend az enekloeckel a hegedoet vonza vala”, Meliusz Juhász Péternél (1565) „Dauid veszi vala az kinort, az az az

hegeduet és az ue kezeuel veri, pengeti vala az hurát” (Viski 1943: 44). Comenius szerint is (1673) a hegedűt „vonóval vonták és pengetővel pengették” (Ferenczi 1990: 143). Hogy egy névvel illetett két különböző, vagy kétféleképpen megszólaltatott ugyanazon hangszerről van-e szó, azt egyéb adatok hiányában utólag nem lehet eldönteni. A köznyelv ugyanis régen, akárcsak ma, gyakran pontatlanul, a külső forma alapján nevezi meg a hangszereket (lásd fennebb a furulya és a tilinka esetében). A német népies szóhasználatban például a gitárt *pengetett hegedűnek* (zupfgeige) mondják (Leuchtman 1978: 660). Az eset azért is érdekes, mert Erdélyből már viszonylag korán van írott adat vonóra („Demeter deak valamikeppen az orrat fel zwra Menihart deaknak az hegedeo vonoúal”, Kolozsvár, 1599), a pengetett hegedűt pedig még a 18. század végén is említik (Haller Zsuzsa levéltára, Oláhcsesztve, 1771): „kedves sogar Uram láttam a hegedű hűrt most is úgy tugya pengetni mind ennek előtte 30 esztendőkel” (SzT V: 2, 4).

1628-ban egy magyar hegedűssel kapcsolatban írják, hogy nem tud magyar hegedűn játszani „hanem a német hegedűn tudja csak vonni” (Papp 1990a: 455). Egy 1683-as freyburgi röpirat leírásában a magyar hegedű téglalap alakú, a hangszekrény a nyakkal egy darabból van faragva, a hangolókulcsok pedig merőlegesek a has síkjára. A maival azonos formájú olasz hegedű Krakkó irányából terjedt felénk, ezért korábban lengyel hegedűnek nevezték. A 18. század második felében Erdélyben bécsi és lipcsei hegedűről is beszélnek (SzT V: 2). A régies típus, amely a középkori fidula leszármazottja, különböző változatokban ma is használatos Délkelet-Európa egyes részein és Anatóliában (bolgár *gadulka*, krétai *lira*, török *hegit*), s nálunk még él a csernátfalusi népi emléktárgyban, mint a nagyapák hajdani hangszere, a pt 136 adatközlője szerint (Sárosi 1971: 190; 1973: 51).



Pulika János hegedűs,
Tarkó



Csapai Géza hegedűs,
Gagy



Paradica Mihály hegedűs, Felsősfalva

A dallamhangszerek közül a hegedű elsődleges fontosságú a népi tánczenében minden magyarlakta tájon. Helyenként *mozsikának* nevezik, Moldvában *cinigének* is (Dincsér 1943: 6; UMTSz I: 705). A „muzsika” megnevezésre 1794-ből van egy nagyenyedi adat a Dobolyi család leveleiben: „Szolga Biro Korponai Vram ... azt mondá hogy menjek-el musikálni, de én azt felelvén hogy nintsen hegedűm, mivel ... zálogba vetettem, töllem el-mentek hogy mástól kérjenek számomra musikát” (SzT V: 1—2). A román népzeneben is közkedvelt, Moldvában *scripcă*, Dobrudzsában *țibulcă*, Havasalföldön *lăută*, Olténiában és Dél-Erdélyben *diblă*, Biharban *higheghe* és Erdélyben *ceteră* vagy *tieceră* néven. A gyimesi hegedűsök a hangzás dúsítása végett a fogólap alá egy ötödik, a' hangolású „hankúr”-t szerelnek. Ugyanilyen rendeltetéssel a Déli-Kárpátok egyes tájain muzsikáló román hegedűsök is egy vagy több ilyen húrral egészítik ki hangszerük hürkészletét.

Franz Joseph Sulzer már a 18. században találkozott Ypszilánti Sándor havasalföldi fanarióta uralkodó udvarában a *sine-keman* nevű, négy játzó- és négy rezgőhúrral ellátott török karhegedűvel. Így valószínű, hogy ezen az úton honosodott meg a helyi népzeneben az ilyenfajta húrozás. Raouf Yekta Bey, török kutató szerint a fennmaradt törökországi sine-kemanok közül a legrégebbiek bécsi gyártmányúak, ami a hangszer európai eredetére enged következtetni (Alexandru 1978: 205—208). Ezzel szemben John Playford azt állította (1661), hogy a korabeli európai vonósokon (*viola bastarda*, *viola d'amore*, *baryton* stb.) található rezonáló (*aliquot*-) húrok az iszlám zenéből származnak (Boronkay I: 37).

A fentiekén kívül aliquot húrokat találunk például a norvég népi hegedűn, a *hardingfelen*, valamint a hindu vonós és pengetős hangszerek egy részén: *dilruba*, *szarangí*, *szitár*, *vina* (Rowley 1981: 85; Szabolcsi—Tóth II: 204).

Miután a jelen fejezet rövidebb változata megjelent nyomtatásban (Pávai 1989), Szőcs István levélben volt szíves néhány kiegészítést közölni velem az aliquot-húrok magyar népzenei előfordulásával kapcsolatban: „Kb. 25 évvel ezelőtt egy télen, az Alsó-Fehér megyei Bece faluban, egy fonóban láttam ilyen hangszert. Kb. 25 cm széles, 40–45 hosszú lehetett, téglalap alakú, fekete szurtos, a legény úgy játszott rajta, mint általában a falusi brácsások, úgyszólván teljesen függőleges irányba húzogatta a vonót. Nagy zengés-zörgés kísérte a dallamot, nem számoltam meg, de több durva drót húrja volt, mint a citera rezgő húrjai, meghatározhatatlan hangolásúaknak tunktek. Akkoriban nem is tudtam, hogy az ilyesmi figyelemreméltó is lehet, úgy képzeltem, valami helyi barkács-hangszer. Sok évvel később meséltem Sárosi Bálintnak, ő mondta, valami rebabszerűség lehetett, s hogy érdeklődjem még róla. Sajnos hiába kérdezgettem még Becében tanítóskodott személyeknél, nem figyeltek fel ilyesmire. Szórványosan, máshonnan jutottam kissé bizonytalan, de hihető adatokhoz. A legtöbbet mondó számomra: Gellért Pál hangszerkészítő-asztalos (született 1898-ban Almásmálomban, Bethlen mellett, meghalt pár éve Kolozsvárt) mesélte érdeklődésemre, hogy valaha látott ilyen zengőhúros hegedűket, sőt akkoriban tudott is valakit, aki ilyeneket gyártott, vagy javított. Ám úgy vettem észre, ő sem tulajdonított akkoriban sok figyelmet neki, mert szintén valami paraszti kontármunkának tartotta, gondolom (mondani ilyent nem mondott azért)”.



Ivácsny (Barát) Ádán hegedűs,
Gyergyóremete

Kontra

A hegedű azonban nemcsak dallamhangszer, fontos ritmikai és harmóniai feladatot lát el a tánc kíséretben, ha kontraként használják. Ezt a szerepet brácsa is betöltheti, a lényeg az, hogy két vastagabb húron kettősfogások szólaljanak meg (a továbbiakban *kéthúros kontra*), biztosítva a tánchoz szükséges ritmikai alapot. A kontrát legkorábban a freyburgi röpirat írja le 1683-ban (Bartalus 1882: 12), majd a 18. században megjelenő, uraknak muzsikáló

cigányzenekarokban, Cinka Panna és Barna Mihály bandájában említik. Ekkortájt falusi használatáról is van adat:

*Felállt mindjárt Putyu egy székre, gatyába,
Egy kis rövid szárú pipa volt szájába
Alig volt hús szála szőr az ő vonójába.
Kontrahássa vala egy rongyos gubába.*

— írja Gvadányi 1765-ben a *Badalai dolgok* című verses elbeszélésében (Sárosi 1971: 56, 65, 68). A Bethlen család keresdi levéltárában bukkan fel az első erdélyi kontrásra vonatkozó feljegyzés (Betlenszentmiklós, 1767): „En vagyok Hegedűs, vagyis Contrás Társa Rádúj Gyurkának”. Talán ugyancsak kontrásra utal az Eszterházy—Mikó levéltár egyik adata (1796, Mocs): „Gitzi Jósi nevezetű Czigány másodmagával Hegedűlt” (SzT V: 2—3).

Kéthúros kontrakíséret társul a hegedűn játszott táncdallamhoz Szatmár vidékén, a Szilágyságban, a Kis-Szamos völgyében, Csíkszék és Udvarhelyszék egyes részein (pt 34, 55j, 61, 87, 103j, 127j, 133—135, 171j; Dincsér 1943: Csíkborzsova, Csíkpálfalva, Csíkszentdomokos, Csíkszentmihály, Csíktaploca, Gyergyóújfalu, Gyimesbükk, Gyimesközéplek; Kallós—Martin 1985: I: Bonchida; Imets mgy: Csíkszentdomokos; Lajtha 1955: Kőrispatak; Martin—Német—Pesovár 1985: 24: Selymesilosva; Almási 1979: 21, 48, 96, 242: Szilágysámson; Pávai mgy: Csíkrákos, Alsóboldogfalva, Erdőszentgyörgy, Gyergyóditró, Gyergyóremete).

Még nagyobb területen ismert Erdélyben (helyenként Erdélyen kívül is) a **háromhúros kontra**, **g d'a** hangolásban, amelynek hűrtartó lábát egyenesre vágják, így szűkfekvésű hármashangzatok szólaltathatók meg rajta. Fontosabb lelőhelyei: Bihar, Kalotaszeg, Mezőség, a Maros—Küküllők köze, a Felső-Maros és a Homoród mente (pt 40, 49, 63, 69—71, 86, 100, 113—115, 118, 138—144, 162, 173, 176—177; további adatok: Boér—Fodor, Pávai mgy: Abásfalva; Csortán mgy: Vámosgálfalva; Demény mgy: Bogártelke, Inaktelke, Magyarbece; Kallós—Martin 1985: II—IV, Dejeu é.n. a—b: Búza, Ördögösfüzes, Magyarsozót, Mezőszopor; Demény é.n., Martin—Kallós—Német 1985: 26—29, MNT VI: 152j, Sárosi 1976: 134, 1980b: 28: Küküllőkirályfalva, Magyarlóna, Magyarpalatka, Magyarpéterlaka, Méra, Szék, Türe, Vajdaszentivány; Kallós mgy: Bánfihunyad, Feketelak, Gyalu, Gyervásárhely, Kendilóna, Mocs, Szucság; Könczei Ádám mgy: Marosgombás; Könczei Árpád mgy: Szászfenes; Pávai mgy:



Csincs (Pongori) Sándor
háromhúros kontra,
Magyarózd

Dicsőszentmárton, Felenyed, Hari, Héderfája, Kerelőszentpál, Marosjára, Marosoroszfalu, Nagymedvés, Nyárádtő, Teke, Vice; Szabó É. mgy: Marosmagyaró, Szásztancs; Pongrácz 1965: 100; Bihar; Pálfi—Timár 1978: II/A1b: Lőrincréve.

A háromhúros kontra eredetét még nem sikerült földeríteni, azonban tudjuk, hogy a középkori *rotta* nevű vonós hárfacitera húrjai szintén egy síkban feküdtek, s korabeli nyugat-európai ábrázolásokon láthatunk egyenes lábú (néha három húros) hegedűféle hangszert, például a Santiago de Compostela-i székesegyház középső portáléjának ívpárkányán (Matteo mester alkotása 1166—1188 körül), vagy az Amiens-i dóm nyugati homlokzatán látható szoborkonzolon (Darvas 1975: 199; Gülke 1979: 118, 1213. kép).

A román kutatók a fenti területeken kívül — ahol kevés kivételtől eltekintve ugyanazok a zenészek muzsikálnak románoknak, magyaroknak, szászoknak és cigányoknak — a háromhúros kontrát megtalálták Naszód vidékén és az Észak-Bánságban is. A bihari románoknál viszont, akárcsak Avasban, a kéthúros kontrajáték az általános. A havasalföldi zenészek között az első világháború után terjedt el a hegedű kontraként való alkalmazása, elsősorban Bukarestben letelepedett olyan erdélyi népzeneészek útján, akik külföldön vagy itthon műzenei ismereteket is szereztek, többnyire fúvószenekarok karmestereitől (Alexandru 1980: 93, 104—109; é.n.b; Florea 1975: 22; Rădulescu—Betea III, V—VI; Sebő 1984a: 4).

Bőgő, gardon

A bőgő is a fiatalabb népzenei hangszerek közé tartozik. A már említett uradalmi cigányzenekarokban bukkan föl először. „Mai nap a kisbőgőt nevezzük koboznak, ez pedig későbbi századaink szüleménye” — írta Mátray Gábor a múlt század első harmada végén (Mátray 1984: 143). A 19. századi képzőművészeti alkotásokon többnyire kisbőgővel találkozunk, amelyet egyszerűen bőgőnek neveztek (Sárosi 1971: 193; Vargyas 1990b: 9. és 11. kép). Helyenként napjainkban is jobban kedvelik a kisbőgőt a népzeneészek, illetve a tánchely nagyságától és a muzsikálás körülményeitől függően választanak a kettő között. Szoba nagyságú tánchelyen (táncházban) vagy lakodalmi menetben a nyakba akasztható kisbőgő az előnyösebb, míg nagyobb táncteremben vagy szabadtéri táncmulatság alkalmával a nagybőgő erősebb hangjára van szükség.

A *bőgő* szó hangutánzó eredetű, akárcsak tájnyelvi változata a *brúgő*. Mindkettő mély fekvésű kísérőhangot vagy hangszert jelent (vö. citera vagy tekerő *bőgőhúrja*, *fűzfabőgő* = gyerekjátékhangszer stb.). A bőgő másik szinonímája a *gordon* valószínűleg az olasz *bordone*, francia *bourdon* 'mély hangú hangszer' jelentésű szavakból alakult ki (TESz I: 1077, Sárosi 1971: 194; 1973: 33, 57). Ezek végső soron valószínűleg a francia *bourdoner* 'dong, zsong, zúg, morajlik' jelentésű, hangutánzó eredetű szóra vezethetők vissza (Florea 1974: 39).

A magyarországi pálosok 1409-es konstitúciójának a szerzetesek éneklését szabályozó részében ez olvasható: „a burdóban éneklést rendünkben egyáltalán megtiltjuk, kivéve azoknak, akik magasan nem tudnak énekelni. A burdo burdonis ugyanis tulajdonképpen az öszvér, ami a lótlól és a számartól származik... És amikor ez az öszvér ordít és kiált, két hang hallatszik, egy magas és egy mély. Ebben a tárgyban ez a rendelkezés arra irányul, hogy a mi testvéreink ne énekeljenek egyszerre magasan és alacsonyan, azokon kívül, akik magasan énekelni nem tudnak” (Rajeczky 1988b: 432). Az Alföldön, Kecskemét környékén a múlt



Hangya Ida gardonos,
Csíkszentdomokos



Rác Béla bögös,
Felsőszőlva

század közepén használt kettősfurulya második sípját, amelyik nem a dallamot, hanem a „secundót” játszotta, *bordónak* vagy *gordónak* nevezték, ami szintén a *bordun*→*gordon*→*gardon* irányú átalakulásra szolgáltat adatot (Kubinyi 1854: 334).

A csíki, gyergyói és gyimesi zenészeknél a gardon nem vonóval megszólaltatott bőgőt, hanem házilag készített csellószerű hangszert jelent, amelynek egy síkban fekvő húrjait jobb kézben tartott fapálcával ütik, míg bal kézzel a szélső húr a fogólapra csaptatják (pt 3—4, 52—53, 102). A pt 78 adatközlője mesélte: „Nincs annak nagy móggya, annak az ütésnek. Első húr a vékon húr, aszt kellett pengetni, s a verővel verni... taktusra... A gardonon ütni kellett, s oda vastag húr kell, s az jól szól... dé húrra hangoltuk asziszem... A pengető [húr] az más hangon vót, met aszt fel kellett a kezivel ugye ... De igaz, hogy hajtotta a zenét, úgy hogy osztán kisegítette... a táncba es ... Ahogy a nóták vótak aszerint vót a gardonütés es”. Ezzel az ütött-csaptatott megszólaltatással olyanszerű hatást érnek el, mint amilyent a balról fakampóval, jobbról virgáccsal ütött török dobbal, a davullal lehet, amelyik a janicsárzene közvetítésével került Európába és tupan néven a Balkánon ma is megtalálható (Alexandru 1956: 89; Bartók 1937: 511; Boronkay III: 556; Pávai, Saunders mgy).

Az ütőgardon a román népzeneben a Keleti-Kárpátok középső övezetében fordul elő *gordună, dobă, dobă cu strune* (húros dob) néven. Néha Csík vidékén is *dobnak* nevezik, illetve esetenként a hangját hívják így: „ennek a dobja ojan, hoty keresni kell” — dicsérte hangszerét az egyik csíkszenttamási gardonos (Dincsér 1943: 6, 48; Pávai mgy). Olyan is előfordul, hogy a gardonos a csaplatott pizzicato helyett pénzdarabokat tartalmazó fémszelencével érinti, „tárcázza” a megütött húrokat (pt 2j; 6. kép).

Az igazi bőgőt is, különösen a gyorsabb tempójú táncok esetében Erdélyben szinte minden vidéken félig-meddig vagy egészen ütőhangszerként kezelik. A pizzicato játékmód, főleg a húrnak a fogólapra való csaptatásával társítva, már önmagában is ütős hatást eredményez (pt 21). Palóczy Ábrahám 1844-es leírása, amely a Borsod megyei Bánvölgyet ismerteti, szintén tartalmaz erre a játékmódra utaló részt: „az öreg dáde haragosan veri meg vonójával az érzést lázító, fogat elvásító szurkos fonal daróttal ellátott bőgőt” (Palóczy 1844: 188). Egy századforduló körüli megfigyelés szerint a székely csüddöngölő tánc „kiséréte induló ritmusú, melyet a nagybőgő vonóval verése emel ki” (Veress G. 1905: 21). A vonó fájával a húrokat ütik, míg a bal tenyér a hangszer kávját döngeti. Néha külön pálcát tartanak a vonó mellett erre a célra (pt 21j), sőt az Arad vidéki román népzeneben a hűrt egy erre alkalmas *piscalău* vagy *scobitoriu* (piszkáló) segítségével pengetik (Florea 1975: 22).

Megjegyzendő, hogy a vonó európai megjelenése előtt (10–11. század) ismert volt a kontinensen a húros hangszerek ütő- vagy dörzspálcákkal történő megszólaltatása (Boronkay III: 632). Ennek az örökségét őrzi az erdélyi ütőgardon mellett a dél-franciaországi *tambourin du Béarn*, amelynek húrjait ugyancsak pálcával ütik (Sárosi 1973a: 49).

Erdélyben a bőgő általában a kontra mellett fordul elő, kivéve Csík-Gyergyó vidékét, ahol a népi tánczenében elsődleges ritmikai szerepét néhány évtizeddel ezelőtt még az ütőgardon látta el. Itt csak a táncigény polgárosulásának utolsó szakaszában terjedt el a bőgő. Hagyományörzőbb területeken két-három hűrt szerelnek rá tetszőleges hangolásban, de rendszerint csak egyen, a legjobban feszülön, a legerősebb hangún játszanak (Sinkó 1980: 8; pt 40, 59, 61, 69–71, 86, 87, 113–115, 133, 135, 139–142, 144, 162, 176–177).

A román népzeneben is viszonylag későn jelent meg ez a hangszer, s előbb inkább a kisbőgőt használták (Alexandru 1956: 136).

Dob

Az ősi sámán hit szertartásaihoz tartozó eszközként a mi táltosaink körében is használatos lehetett a dob, mint a hiedelem szerint varázserővel bíró kultikus tárgy (Diószegi 1973: 69–71), de tánc kísérése szerepkörben csak az ütőgardonnal helyettesítve találjuk meg az erdélyi népi tánczenében (természetesen nem számíthatjuk ide a fúvós- és könnyűzenekarokkal való keveredés révén napjainkban a falusi tánczenekarokban megjelenő dobokat). Vargyas Lajos szerint (1990b: 175): „Föltehető, hogy a régi magyarság igen fejlett dobzenéjének maradványa él tovább ebben a kíséretfajtában”. Moldvában újabban a magyar és román népi tánczenében fölbukkan, de megbízható, idős adatközlők emlékezete szerint századunk első felében legalábbis a magyarok ott még nem használták.

A Magyar Nyelv Történeti-Etimológiai Szótára *dob* szavunkat hangutánzó eredetűnek ítéli meg, s elveti az iráni, mongol és török származtatást (TESz I: 650). Szabédi László latin—

magyar összehasonlító hang- és alaktanában (1974 163) a *dobot* 'két végén bőrrrel bevont hangzó-cső'-nek értelmezi, s így a latin *tubus* 'cső', *tuba* 'hangcső' megfelelőjének véli.

Doromb

Az idiofon hangszerek közül szükségmegoldásból a dorombot szokták tánc kíséretéhez használni. Ázsiában és Óceániában bambuszból készítik, néhol a sámánok használják hangjuk elváltoztatására. Európai előfordulása a 14. század végéig vezethető vissza. Az alpesi országokban népi udvarlási hangszer (Boronkay I: 460).

A marosvásárhelyi városi levéltárban őrzött egyik 1635-ös feljegyzés szerint: „[Katha] enneke[m] kett penzt ada, hogy eo neki dorombot vegyek”. Kolozsvár város 1725-ös törvénykezési jegyzőkönyvében pedig: „Bíró Martzi az Sátorban lopás[na]k vétkéb[en] akarta magát elegjiteni, ott tekeregvén sok űdőkig a' kezénis tapasztaltatván egj kötés Doromb; Azert a' mi verettetést kapott, magha lévén ok adoja, szenvedgje fajdalmát” (SzT II: 467).

A hangszer neve szláv közvetítéssel a német nyelvből került hozzánk (TESz I: 663). Régen mindenféle közkézen forgott, például a múlt század közepén Nyitra vidékén kedvelt hangszerként jegyezték föl (Kelecsényi 1854: 207). A magyar néprajzi tájak közül ma inkább Moldvában gyakori (a pt 17 adatközlője kiváló dorombjátékos volt). Néhány más vidéken való előfordulását is jelzi az Új Magyar Tájszótár: Felsőszentmihály, Gyergyóvidéke, Körös-jánosfalva, Köröstárkány, Nagyszalonta (UMTSz I: 1007).

Harmonika

Ősét, a kézi *volint*, 1822-ben szerkesztette Buschmann berlini hangszerkészítő, majd Wheastone 1827-ben szabadalmaztatta a *koncertinát*. Két év múltán Demian Bécsben a balkéz billentyűit akkordkíséretre tette alkalmassá, s a hangszernek az *akkordeon* nevet adta. A koncertina továbbfejlesztett változata, a *bandonion*, Band 1846 körüli találmánya. A tökéletesítésben szerepet játszottak az orosz mesterek is a *livenka* kialakításával (Alexandru 1956: 95; Boronkay I: 118; II: 136–137).

A gombos harmonika (*baján*) a mai napig divatos az orosz népzeneben s az együttélő finnugor, török és kaukázusi népekhez is eljutott (Szabolcsi—Tóth I: 184, 437; II: 631; III: 45, 497). Cseh és német gyártmányú változatai bizonyos fokig a magyar népzenebe is behatoltak a századforduló után anélkül, hogy végleg meghonosodtak volna benne. Erre utal például az „összement, mint a tót orgona” szólásunk. Szörványos előfordulására viszont már a múlt század közepéről van adat, különösen a magyar nyelvterületnek a Csehországhoz közel eső részeiről (Kelecsényi 1854: 207).

A legmodernebb forma, a tangóharmonika a második világháború után jutott el falvainkba (Sárosi 1973a: 87), ahol erősebb hangja miatt helyenként kiszorította a kontrát (pt 175). Dallamjátzásra Erdélyben nem használják. Ezt a szerepet a balkáni népek zenéjében látja el, akárcsak Észak- és Nyugat-Európa újabkori népzenejében.

TÁNCZENEI KÍSÉRETTÍPUSOK

Rendkívüli esetekben előfordulhat, hogy zene nélkül járják a néptáncot, például a délszláv *néma* vagy *süket kólók* esetében, amelyek a dinári övezetben ismertek (Ivančan 1975: 118). Többnyire azonban a tánchoz zene kapcsolódik. Sachs (1937: 176, 181) a tánczenei kíséret két típusát határozza meg: az egyik az **önálló ritmuskíséret**, a másik a **puszta dallamkíséret**. Martin (1967: 144) joggal sorol ide egy harmadikat, amelyik a ritmus- és dallamkíséret egyidejű alkalmazásából keletkezik, s amelyet **komplex kíséretnek** nevez. Az európai paraszttáncok zenéje, vagy legalábbis ennek az adatközlők által eszményinek tartott formái az utóbbi típusba sorolhatók.

Ilyenképpen a hangszereket a tánckíséretben betöltött szerepük szerint ritmuskeltő, dallamjátszó és komplex kíséretre alkalmas hangszerek csoportjaiba oszthatjuk. Egyes hangszerek organológiai adottságai elvileg lehetővé teszik, hogy dallamjátszásra és ritmuskíséretre egyaránt alkalmasak legyenek (például a cimbalom esetében), azonban a hagyomány tér- és időkoordinátáitól függ, hogy mikor és hol használták vagy használják az egyik, a másik vagy mindkét kísérettípusban.

A továbbiakban a hozzáférhető fontosabb források alapján megvizsgálom e három kísérettípus jelenlétét az erdélyi és a moldvai magyarok hagyományaiban, egybevetve a magyarság többi táji csoportjainál ismert formákkal, illetve más népek jelenkori vagy régebbi hagyományaival. A vizsgálat körébe csak azokat a tánckísérő hangszertípusokat vonom be, amelyek rokonai ma vagy egykor ismertek voltak a magyar néptánckísérő gyakorlatában (lásd az előző fejezetet).

ÖNÁLLÓ RITMUSKÍSÉRET

Az önálló ritmuskíséret nagy múltra tekint vissza. Gimbutas (1989: 115) régészeti leletek értékelése alapján feltételezi, hogy időszámításunk előtt már az 5. évezred derekán léteztek Európában dobkíséretes rituális táncok. Mezopotámiában Istár ünnepén szokás volt csörgőkkel a kézben dobszóra táncolni (Darvas 1977: 30). Az ókori Egyiptomban a halottas táncokat meztelen nők járták akrobatikus mozdulatokkal, díszesen öltözött női családtagok tapsjátékára (Vályi 1963: 320). Ugyanonnan ismeretes egy másik adat (i. e. 2000 körül), amelyik dobkíséretes táncról tanúskodik (Sárosi 1971: 33). Hasonlóan kísért táncokat említ néhány esetben az *Ószövecség*, a Krisztus előtti mintegy 12 évszázadnyi időszakból: „Akkor Miriám prófétaasszony, Áronnak néne dobot vőn kezébe, és kimenének utána mind az asszonyok dobokkal és táncolva” (2 Móz. 15); „Mikor pedig méne Jefte Mispába az ő házához: ímé az

ő leánya jött ki eleibe dobokkal és táncoló sereggel” (Bír. 11, 34); „Újra felékesítéd magadat, dobokkal és vígadók seregében jössz ki” (Jer. 31. 4).

Az *Appendix Vergiliana* egyik költeménye, A fogadósne, így kezdődik (Vergilius 1967: 515):

*Cifrán illeg a szír fogadósne, csörgeti dobját,
hellén nők módjára körbe lekötve haját,
füstös kocsmá előtt buja táncát járja becsípve.*

Egy Lukianosznak tulajdonított római kori dialógusban (*Beszélgetés a táncról*) némelyek kárhoztatják azt, aki „dobszóval, füttyel, lábainak dobogásával” visz végbe „illetlen cselekményeket” (Lukianosz 1974 I: 736). A 8. századi Spanyolországban a mozarab keresztény istentiszteleteken arab hatásra dobkísérettel táncoltak (Vályi 1963: 330). Rubruk, egy észak-franciaországi ferences barát írja a tatárokról 1253—1255-ös útbeszámolójában: „Mikor valakit ivásra ösztökélnek, megragadják a fülénél fogva, s erősen húzzák kétfelé, hogy nyeldeköljét kitágítsák. Közben tapsolnak s táncolnak előtte” (Zolnay 1977: 31).

Egy posztokolumbián mexikói rajzon két dobos látható lánchban táncolók által alkotott kör közepén (Martin 1979: 3. kép). Alisír Nevái *Ferhád és Sírín* című, csatagáj (őüzbé) nyelven írt 15. századi elbeszélő költeményében olvashatjuk (Nevái 1974: 63):

*Szólt a dob szüntelen, nappal éjjelen;
Ritmussal teltek a testek kéjesen.*

Medici Katalin 1560—1563 között Franciaország régense volt. Egy alkalommal Bayonne-ban nagyszabású szabadtéri ünnepséget rendezett, ahová a környező tartományokból paraszttáncosokat hozatott. Az eseményről tudósító forrásműben följegyezték, hogy az egyes vidékek táncait milyen hangszerekkel kísérték. Ebből tudjuk, hogy a biscayai baszk parasztok a 16. században nagydob kíséretével táncolták a moreszkát (Vargyas 1976 I: 160—161). A tánc a mórók és keresztények harcát jeleníti meg, s a kísérethez tartozó ritmikai hatásokhoz az is hozzájárult, hogy kardokkal járták, s a feketére festett arcú vagy fekete álarcos szereplők bokájára csuklójára és ruhájára csengettyűket aggattak (Boronkay II: 567).

Az 1502. év kezdetének megünnepléséről szóló olaszföldi tudósításban olvashatjuk: „nőruhába öltözött jongleur elkezdte a moresca-táncot ...kézi dobszó kísérette”. Egy 1521-ben Rómában lezajlott előadásról pedig így számolnak be a szemtanúk: „egy láthatólag elviselt papi ruhából összeállított sátorból remeték csapata bontakozott ki, szám szerint nyolc, kik doboknak hangzása mellett moreszkát táncoltak” (Domokos 1958—1959: 265).

Mint ritmuskeltésre legalkalmasabb hangszer, a dob tánckísérő szerepét világszerte századunkig megőrizte. Egy európai elterjedtségű énekes mese, az *állallakodalom* (a magyar folklórban többnyire *tücsöklakodalom*) egyik Languedoc tartományi francia változatában például kizárólag a dob szolgáltatja a talpalávalót (idézi Papahagi 1979: 359):

*«Nous aurions assez de danseurs,
mais non de tambourineurs».
De là-bas sort le rat*

*avec un tambourin au côté.
De là-bas sort la chatte,
elle emporte le tambourineur.*

Az őskeresztény etiópiai koptoknál a főpapok Mascál ünnepén „botokkal és csörgőkkel dobszóra táncolnak — a monda szerint — Dávid király frigyláda előtti táncának emlékét idézve” (Martin 1966: 438). Szintén ókori örökség az egyik indiai színházi tánc, a *kathákali*, amely a *Mahábhárata* és a *Rámájana* egyes epizódjait dolgozza föl akrobatikus-pantomimikus mozdulatokkal, kizárólag ritmuskeltő hangszerek (dobok, gongok, cintányérok) kíséretével. A védikus irodalom ábrázolásai szerint az indiai Siva istenség homokóra-dobbal a kezében járja kozmikus táncát (Kárpáti 1981: 214, 225).

A természeti népek pogány rituáléiban ma is gyakori az ütökkel alátámasztott eksztatikus tánc. Ilyenről tesz említést Balázs Ferenc is *Bejárom a kerek világot* című útleírásában (1929: 179), az Amerikai Egyesült Államok és Mexikó határvidékén élő indiánok köréből. Eva Lips, az indiánok életének avatott megfigyelője írja (1960: 156): „az ozsibvék ismert mokasszinszerencsejátékának is valami félelmetes izgalmas jelleget kölcsönöz az ilyenkor szokásos szakadatlan dobolás. A játéknál nyolc, egymással szemben ülő férfinak el kell találnia, hogy az előttük egy sorban fekvő mokasszinok közül melyik alá dugtak golyót. A játék helyenként egyenesen ültőtáncá alakul át: a játékosok arca fanatikusán eltorzul, kezük ütemesen mozog, s mindez szertartássá avatja a játék egyes mozzanatait”. A nyugat-afrikai kissik *seo* nevű csörgőjének hangjára kizárólag női táncokat járnak (Kunst 1975: 144).

A jelenkori európai népeknél általában ritka ez a megoldás, a Kosovo vidéki délszláv *kólókat* táncolják néha kizárólag a tapan (nagydob) hangjára, valamint az andalúziai *pólót* járnak kasztanyettségére, tapsra és cipőkopogásra (Ivančan 1975: 118; Boronkay III: 133). Sajátos vokális ritmuskeltés a kelet-európai cigányok *szájbögzése* (*bögzés*, *brugózás*), amelyre dallam hiányában is táncolhatnak (erről bővebben a ritmuskíséretéről szóló fejezetben lesz szó).

Mivel a magyar népzeneben használatos egyetlen ütőhangszert, a gardont egymagában nem használják tánchoz, népzeneinkben önálló ritmuskíséretet csak azok a szükséghangszerek (lakberendezési tárgyak, evőeszközök stb.) hozhatnak létre, amelyek alkalmilag, ének vagy hangszer hiányában ütőként kezelhetők (Sárosi 1973a: 12–14; 1973b: 58–60 kép). Jobb híján pusztá sarkantyúpengés is biztosíthatott táncritmust (Vargyas 1981: 80). Egy múlt századi adat szerint a disznótorban álarcos hívatlanok jelentek meg, s többféle mókázásuk között a „hurkatáncot” is eljárták a köcsögduda brummogó ritmusára (Kaposi—Maácz 1958: 174).

Martin György írja (1967: 144): „A volt uradalmi cselédség, tanyasiak, pásztorok alkalmi mulatságain még a közelmúltban is alkalmazott ún. népi szükséghangszerek tartoznak ide. Ilyenek például a rezonáló deszkalap (ajtó, szekrény, pad, ágydeszka, teknő stb.) dörszölése, kaparása, pléhtányér kanállal való ütögetése, a köcsögduda. A primitívebb — nem-zenész cigányok gyakorlatában a tánczenei önellátásból fakadó szükségmegoldások néhány sajátos fajtája él. A Duna—Tisza közí, alsótiszavidéki cigányok kevés vízzel megtöltött, fedetlen, szűknyakú vizeskanna tetejének tenyérrel és oldalának gyűrűskézzelel való ütögetésével hoznak létre ritmikus kíséretet, amely mély puffogó, öblös és éles, kemény, magas hangok váltakozásából tevődik össze. A türkevei cigányok bádóg mosdótálat használnak dob gya-

nánt. A járszági, Cegléd környéki cigányok két bádogkanál domború felének egymáshoz, homorú felének pedig tenyerükhöz és combjukhoz ütögetésével produkálnak — castagnet-tára formailag és hangzásban is emlékeztető — ritmikus kíséretet”.

PUSZTA DALLAMKÍSÉRET

Tánckísérő ének

A pusztai dallamkíséret legelemibb formája a tánckísérő ének, amely szöveg—dallam—mozdulat ősi egységében (szinkretizmus) már az óegyiptomi ikonográfiában megjelenik időszámításunk előtt 3200—2000 körül (Szabolcsi—Tóth I: 536). Kínában a fang-siang elnevezésű ókori szelleműző szertartásokon állatmaszkos alakoskodók énekszóra táncoltak (Darvas 1977: 130). Az antik görögöknél a *monódia* olyan dal, amelyet mímikus mozdulatok kíséretében adtak elő. Ugyanott a *molpé* értelme 'ének és tánc', ami az eredeti 'énekszóra járt tánc' jelentésre utal. A *músziké* szóval pedig a klasszikus korban (i. e. 5—6. század) a múzsai művészetek vagyis a költészet, zene és tánc egységét jelölik. Az egység megbomlása után, Arisztotelész koráig, a kifejezés értelme a zene területére szűkül (Rítoók 1982: 555; Szepessy 1982: 850).

Hasonlóképpen, a szanszkrit *szangíta* 'zene' (vö. angol song, német sang, magyar zeng, latin sonare) fogalomkörébe, az európai középkornak megfelelő időszakban Indiában a vokális- (szöveges), hangszeres hangzás és a tánc is beletartozott (Kárpáti 1981: 70). A ószövegségi zsoltárokban használt kifejezések közül a *sir* jelentése 'énekelni, többnyire tánc és játék kíséretében' (Molnár 1987: 37). Ez a nyelvi gyakorlat századunkig fennmaradt a kaliforniai pomó indiánok körében, akik szintén egyetlen szót használnak 'ének' és egyben 'tánc' jelentésben (Lips 1960: 173).

Időszámításunk előtt a 7—6. században a Lesbosz szigetén született kardalköltő, Arión alakította ki a *dithüramboszt*, amelyet Dionüszosz ünnepén a kórus az oltár körül táncolva énekelt (Falus 1976: 114). Az archaikus kortól a klasszikus kor alkonyáig a korabeli görög irodalom bőven szolgáltat adatokat tánckísérő énekekre (Arisztophanész 1968; Franyó 1958: 90; Hésziodosz 1976; Homérosz 1971):

[A múzsák a Helikónon]

Ott járják körtáncukat, ott van szép palotájuk

...

És ünnep ha virágzik, szép hang hagyja el ajkuk.

(Hésziodosz, i. e. 700 körül: *Istenek születése* 63—65)

*Élvezvén az ebédet a szolgálok s a királylány,
Fátylukat eldobták s labdával játszva mulattak:
hókaru Nauszikaá vezetett, táncolva daloltak.*

(Homérosz, i. e. 7. század előtt: *Odüsszeia* 6, 99—101)

...
emlékezve ökölvívással, tánc- s dalolással
töltik a kedvedet ők, valahányszor a versenyük indul

...
ők legelőször Apollónt zengik himnuszaikban,
majd az után Létót, s lányát, nyilas Artemisz úrnőt;
hajdani férfiak és nők lépnek himnuszaikba,
így emlékeznek, s elbűvölik evvel a földet.

(Homérosz: Himnusz Apollónhoz)

Múzsák és Khariszok szép táncát fogja vezetni [Artemisz]
... amazok pedig isteni hangon
zengik a széplábú Létót.

(Homérosz: Himnusz Artemiszhez)

Imádatos Iakkhosz, ki ez ünnepélyre
Az édes dalt szerezted, jöjj velünk az
Istennőhöz,
S mutasd meg, hogy kifáradás nélkül nagy útat elbírsz.
Tánckedvelő Iakkhosz, lejs velünk!

(Arisztophanész: A békák 378—382, i. e. 405)

Vegyetek szent fákyavilágot,
Lejteni, szűzek, szabad hazában,
Dallal a föld istennőinek.

(Arisztophanész: A nők ünnepe 101—103, i. e. 411)

...táncfűzér kísérté a háladal
mámoros ujjongását.

(Timotheosz: Perzsák, i. e. 398—396)

Titus Livius (i. e. 59—i. sz. 17) *A római nép története a város alapításától* című művében írja (1, 20), hogy Numa Pompilius, a hagyomány szerint Róma második uralkodója (i. e. 8. század vége) „elrendelte, hogy az «ancile»-knek nevezett, égből aláhullott pajzsokat ünnepi tánc kíséretében, dalokat énekelve hordozzák körül a városon” a Salius-papok (salio=ugrani; Simon 1974: 323). Petronius (i. sz. 66 előtt) *Satyricon*-jában (15, 53) a római császárkor főurainak fényűző életét ecsetelve leírja a dúsgazdag Trimalchio lakomáját, aki egy létra fokain „énekszóra táncoltatott egy fiút” vendégei szórakoztatására (Simon 1974: 367).

Tacitus (kb. 55—120) az *Évkönyvekben* (11, 31) így ábrázol egy császárkori bacchanália-szerű mulatságot: „Messalina pedig, soha féktelenebb fényűzésben, mivel már jól benn jártak az őszben, szürethez hasonló házi ünnepséget rendezett. Csavarták a préseket, csordultak a kádak, és állati bőrével övezett nők ugrándoztak körülöttük, mint áldozók vagy őrjöngő bacchánsnők: Messalina kibontott hajjal rázta a thyrsust, mellette Silius repkénnyel koszo-

rúzva, kothurnus a lábán, hátraszegve a feje, és csak úgy zúgott körülöttük a pajzán tánckar” (Tacitus 1984: 84).

A *Talmud*-ban is találunk énekes leánykörtáncra való utalást (Molnár 1921: 182). A kereszténység korai szakaszában az istentiszteletnek még része volt az énekes körtánc, amint ezt egy Augustus–Diocletianus-kori ismeretlen bizánci költő himnuszából is láthatjuk (Szepessy 1982: 667; vö. Boronkay II: 341):

Mind táncoljatok!

...
A Kegyelem vezeti a táncot.

....
A Nyolc dicséretet énekel velünk.

A Tizenkettő körtáncot jár fenn.

A Minden táncot jár fenn.

Aki nem táncol: nem ismeri meg az előtte-állót.

A liturgia későbbi kanonizálásával a tánc kiszorult a szertartásból, majd a dallamkészlet is szigorú szabályok szerint megrostálódott. A tiltások ellenére fennmaradt kereszténység előtti hagyományok szívósságát tanúsítja Aranyaszájú Szent János egyik feddő beszédének alábbi részlete (4. század vége): „Mostanában a táncolók himnuszokat énekelnek Aphrodité tiszteletére. Parázñaságot, házasságtörést, tilos szerelmeskedést, zabolátlan közöszlést és sok más orcátlan és szégyenteljes nótát énekelnek [az esküvő napján]. Lerészegedés és ennyi gyalázatosság után a menyasszonyt erkölcstelen mondókák közben nyilvánosan, ünnepi menethen kísérik” (MNT III/A: IX).

A helyzet kétszáz év múlva sem változik, hiszen a toledói zsinat 589-ben kénytelen így rendelkezni: „Gyökerestől meg kell szüntetni azt a vallástalan szokást, hogy a nép, amely az officiumot tartozik meghallgatni, táncok és gonosz énekek mellett virrasszon”. Az ókeresztények táncának kései utóda a katalán folklórból ismert contrapás, amelyet a mise után jártak a passió dallamára (Boronkay I: 356). Az énekes liturgikus körtánc emléke a magyar hagyományban is megőrződött. Bálint Sándor írja (1977 I: 178): „a gyöngyös környéki búcsúok ... Kisasszony napján ... el szokták járni a kánai mennyegző táncát ... Amikor a kör megvan, az evangéliumi történetet kezdik énekelni, miközben egyhelyben táncmozgásokat végeznek”.

II. Theodosius bizánci császár megbízásából Priszkosz Rhétor 448-ban fölkereste Attila udvarát. Követjelentésének egy része, amely Bíborbanszületett Konsztantin X. századi átíratában maradt fenn, énekkíséretes női menettáncokat ír le: „amint Attelász e faluhoz ért, leányok jöttek elibé. Egymás mögött sorokban lépdeltek. Fehér patyolatfátyol fedte fejüket. Fátylaik olyan hosszan terültek el, úgy lengték körül őket, hogy hét vagy még annál több leány is ellépkedhetett alattuk. A fátylakat két felől egy-egy sor asszony tartotta, és sok ilyen fátylat tartó asszonysor volt. A leányok pedig szkíta dalokat zengedezve lépegettek”. (1873-ban Szabó Károly a palóc pünkösddőlés szokásának párhuzamaként hivatkozik erre az adatra).

Rubruk fennebb idézett útjegyzeteiből tudjuk, hogy ének és tánc kapcsolatára a belső-ázsiai tatároknál is van példa a 13. században: „ha valakit nagy ünneplésben és szórakoztatásban akarnak részesíteni, egyikük megfogja a telt serleget. Ketten jobbról-balról közreve-

szik, s így hármashban közelítenek — dallal, tánccal — a felé, akinek a serleget fel akarják kínálni” (Zolnay 1977: 26, 31).

A *Dekameron* keretelbeszélésében több helyen is olvashatunk ének és tánc kapcsolatáról. A szövegösszefüggést is megvizsgálva, talán az alábbi két idézet által leírt esetben lehetett szó hangszerkísérettől mentes énekes láncdánccról: „Filostrato parancsolta Laurettának, hogy kezdjen táncba s énekeljen valamely dalt”; „a hölgyeket pedig éppen abban lelték, hogy Fiametta dalára táncot lejtettek” (Boccaccio 1968 I: 280—281; II: 41).

A középkor végi és kora reneszánsz udvari táncok (*carole, espringola, reigen, tresken, branle* stb.) eredetileg énekes kísérete fokozatosan vált hangszeressé (Martin 1979: 13). A *carole*-hoz csak ritkán kapcsolódott instrumentális kíséret, táncdalai viszont *virelai, rondeau, ballade* néven ismertek. A francia *rondeau*, régiesen *rondel*, a 13—15. században „refrénes dal”. Elnevezése a refrén többszöri visszatérésére és talán a tánc térformájára utal (ronde = kör).

Az olasz *ballata* a 13—14. században olyan dal, amelyben az előénekes strófáját (stanza) kórus által ismételt zárórész (ripresa) követi. Szinonímái (*danza, canzone a ballo*) tánchoz való kapcsolódásra utalnak. A francia és óprovanszál *ballade*, illetve *balada* is strófikus—refrénes, néha többszólamú táncdalt jelent. Az 1600 táján olasz földön ismert *ballo* vagy *balletto* nevű udvari táncdal előadásmódja még tetszés szerint lehetett vokális vagy hangszeres, később csak az utóbbi formát alkalmazták (Borónkay I: 113—116, 295; III: 255).

A fentiek közül a *ballada* elnevezést és változatait egyesek az olasz *ballare*, spanyol *bailar* „táncolni” igével hozzák összefüggésbe. Mások szerint rokonságban lehet a skót *gwalléad* (ejtsd: vallad) „utcai ének” jelentésű szóval is (Katona 1979: 161). A 15. századból idéznek skandináviai adatokat templomkertben tánc közben énekelt balladára, napjainkban csak a Feröer-szigeteken jegyezték föl hasonló hagyományt. Ezekben az esetekben azonban nem olyan verses történetekről van szó, amelyek kimerítik a ballada műfajához való tartozásnak a folklórkutatás mai szintjén meghatározott kritériumait.

A *ballada* szót „epikus dal” értelemben először a skót Thomas Percy alkalmazta 1795-ben, a népi terminológia schol sem használta, vagy ha igen, akkor kései „felső” hatásra. Az adatközlők szerint az ilyen dal neve magyarul *történetes ének, hosszú nóta, istória, szomorú nóta*, románul *cîntec bătrînesc* vagy *vitejesc* (öregecs vagy vitézi dal), szerbül *narodne pesme*, újjörögül *tragudia*. A magyar néphalladák esetében már csak azért sem lehet szó egy hajdani táncos előadásmódról, mert balladadallamaink zömmel kötetlen ritmusúak, s a kisszámú feszes ritmusú dallam viszonylag újabb keletű. Hasonló a helyzet a francia balladákkal, amelyeknek java része a *complainte* (a mi keserveseinknek megfelelő) zenei műfajba tartozik.

„Balladadalolás és tánc egymást kizáró dolognak tűnik fel észleleteink szerint” — írja Bartók 1925-ben Gragger Róberthez írt levelében, s ezt a véleményét a román és a szlovák folklórra nézve is érvényesnek tartotta. Vargyas Lajos így összegzi a fentiekre vonatkozó álláspontját: „Le kell számolnunk egy örökölt és át nem gondolt tudós hagyománnyal: a ballada nem az ének és tánc egységét jelenti, hanem egy sajátos szövegműfajt, amit mindig énekelnek, és ritkán, ha a dallam megengedte, más hasonló dalok közt bizonyára táncoltak is” (Vargyas 1976 I: 244—246, Martin 1979: 16).

Mindazok az epikus dallamok, amelyekre a források tanúsága szerint táncoltak is, nem a mai értelemben vett ballada, hanem inkább a hősének műfajához tartoznak. Ennek a gyakor-

latnak viszont mély gyökerei vannak, amelyek Homérosz koráig nyúlnak vissza. Az *Íliász*ban és az *Odüsszeiá*ban található egy-egy utalás epikus témájú ének előadása alkalmával járt táncra, de ezekben az esetekben a hangszerkíséret is jelen van, ezért a szóban forgó sorokat e fejezet megfelelő részén fogom idézni (vö. *Odüsszeia* 1, 150—424). A *dalnok*nak fordított görög *oidosz* szó egyértelműen 'epikus dalt előadó énekmondó' jelentésű (Ritoók 1973: 46). A táncsal (ritmikus mozdulattal) kísért hősénekre utal Theophülaktosz leírása is, amely szerint az avarok a hangszerrel kísért énekmondó dallamát ritmikus tapssal követték (Zolnay 1977: 30).

Daniel Speer *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* (1683) című zenei regényében siratódallamra járt táncot említ: „Ennek utána egyszer a gazdámval egy földesúri temetésre mentünk. Ezen végül még táncoltak is, de csak egészen gyászos, sirva-vigadó táncot, mihez egy pár sirató asszony énekelt és sirdogált”.

Kemény János 1657—1659 közötti, tatárországi fogsága alatt írt önéletrajzában ének—hajdútánc kapcsolatára találunk utalást: „dajkám mindazonáltal leány volt, ha szabad úgy mondani, de talán inkább leányasszony, leány annyiban, hogy ura nem volt, asszony mert fia volt, s teje volt bőven, marusszéki székelyasszony, jó énekes, jó hajdútáncos, katona asszony volt, kinek sok jóval voltam azután”.

Brown, angol orvos 1669-es útinaplójában a hajdúk táncáról ezt jegyezte föl: „Csupaszkarddal előretörve, suhintgatva és csattogtatva járják. Forognak és fordulnak, testüket erőteljes és hirtelen mozdulatokkal felemelve és lenyomva, miközben a görögök módjára saját mértékük szerint énekelnek”.

Szentsei György kéziratos daloskönyvében (1705) egy erdélyi hajdútáncnóta is található, amelynek első versszaka szerint énekszóra is járhatták ezt a táncot:

*Nosza hajdu Firge varju
járjunk egy szép táncot
nem vagy fattyu sem rossz hattyu
kiálts hát egy hoppot
Szájod mongyon lábod járjon
egy katonatáncot.*

Josephus Márton 1818-ban Bécsben kiadott háromnyelvű szótára szerint a latin *Chorea* jelentése „tánc, karikás tánc, karikában való tántzolás és éneklés, ein Tanz in einem Kreis mit Gesang, Kreistanz” (Pesovár E. 1972: 23—29). Orbán Balázs (VI: 290) a barcasági szász leányok utcán táncolt kördaláról (*Jungfernreigen*) tudósít a múlt század második feléből. Egy Szent István napi szokáshoz kapcsolódik az angol *Mollag* elnevezésű énekes körtánc. Ugyancsak ebbe a típusba sorolható a walesi *Cadi Ha* tánc (Domokos 1958—1959: 246).

A Feröer-szigeteken, Izlandon és a kelet-európai folklórban ismert énekes körtáncok a középkori láncdánckultúra emlékét őrzik. Romániában helyenként a román (Küküllő-vidék, Máramaros, Szilágyság) és a magyar (Bukovina, Homoród mente, Maros—Küküllők köze, Szilágyság) táncagyományban maradtak fenn (Martin 1979: 14, 27, 275; Kaposi—Maác 1958: 33). Néha rituális jellegük volt: a palócoknál virágvasárnap egy rúdra kötött szalmabábot hordoztak végig a falun abban a hitben, hogy ezzel a jégesőt vagy a dögvészt elhárítják. Ez a téltemető népszokás a századfordulón még úgy végződött, hogy a tüzet dalolva

körbetáncolták. A magyar tavaszköszöntő *villőzés*ből mára már kikopott az énekes körtánc, de a szokás szlovák, morva és cseh változataiban még megtalálható.

A tavaszi énekes—táncos népszokások közül megemlíthető még a *zöldágjárás*, a *májusfa döntés* és a *pünkösödölés*. A téli napforduló idején, karácsonykor a *betlehemezés* alkalmával helyenként egyes dalok éneklése közben bábokat is táncoltattak. Állattutánzó táncaink egy részét szintén pusztai énekszó kísérte. Ilyen például *róka-*, *béka-*, *egér-* és *szarkatánc*, amelyekhez maguk a táncosok énekeltek, néha akkor is, ha nem csoportosan, hanem egyedül járták (Dömötör 1977; Kaposi—Maács 1958: 91—93, 148—152, 177). Az észak-mezőségi Széken a *szarkatáncot* a fonóban táncolták a lányok, a legények érkezése előtt (pt 13).

A lakodalmi szertartásos táncok közül helyenként némelyiket csak a nász nép énekére (hangszeres zene nélkül) járták. Ilyen az a menyasszonyfektető gyertyatánc, amelyet már Apor Péter említ a *Metamorphosis Transylvaniae*-ban (1736) *szóvétnekes tánc* néven (1736/1978: 108). A néprajzi adatok szerint többnyire éjfélkor szokták táncolni gyertyával a kézben, a fektető nőtát énekelve, esetenként zenészek hiányában is, (*Mikor a menyasszonyt fektetni viszik* szövegkezdettel). A tánc úgy ér véget, hogy a vőfély a menyasszonnyal a fektetőhely felé szalad, a többiek utánuk dobják a gyertyákat termékenységi jókívánságok közepette (Kaposi—Maács 1958: 131—132).

Ennek a táncnak a nyugati előzményeit a 16. századi Franciaországból *branle du chandelier* vagy *branle de la torche* néven ismerjük (Arbeau 1596: 86). Megjegyzendő, hogy már az ókorban (i.sz. 2—3 század) szokás lehetett a fiatal házasokat fáklyákkal kísérni a nászúgyhoz, amint ez Longosz *Daphnisz és Khloé* című regényének befejező soraiból is kiderül (Simon 1974: 255). Egy másik lakodalmi énekes—táncos szokás a menyasszonyporkolás vagy hajnaltűztánc, amely helyenként a magyar nyelvterület északi részén maradt fenn. A szentiváni tüzugrás énekére szintén körültáncolják a tüzet, akárcsak a szlovákoknál és a horvátoknál (Kaposi—Maács 1958: 133—134).

Énekkíséretes táncok emlékét őrzik táncos népi gyermekjátékaink is, amelyekhez sosem használnak igazi hangszereket. A *Gólya, gólya, gilice* kezdetű gyermekjátékdallal kapcsolatban jegyezték föl, hogy az 1870-es években a csallóközi gyermekek a mondóka éneklését fűzfásíp, „nádihegedű” és dobként használt bádogedény hangjával kísérték (Kaposi—Maács 1958: 21). Párhuzamaikat Európa-szerte megtaláljuk. „Tánckísérőknek” tekinthetők azok a motívumismétlő kisambitusú dallamok is, amelyeket felnőttek énekelnek kishabák „táncoltatásához”, *Cini-cini muzsika*, *Hopp, cini, cineci* stb. kezdetű szövegekre (Borsai—Kovács 1975: 22).

A vokális dallamkíséret kategóriájába tartozik még a cigányok *pergetése*, amely szöveges dalok hangszerszerű előadásából áll, értelmetlen szótagok gajdolásával (Víg 1976). Ennek az előadásmódnak a dzsesszből ismert változata a *scat*, amely az afro-amerikai folklórból származik, s az énekesek extatikus állapotát jelzi. A hangszeres zene vokális utánzása különösen a New Orleans-i dzsesszben vált sajátos stílusjeggyé, elsősorban Louis Armstrong művészetében. A modern dzsessz első stílusának neve, a *bebop* is két *scat* szótagból keletkezett (Boronkay III: 99, 298).

Az énekkíséretes tánc természetesen más földrészeken is él. Sajátos ókori örökség a munkadal, amely ritmikus mozdulat és dallam egységét valósítja meg, mint például az indiai rizstermelők vagy az egyiptomi gyapotszedők dala (Szabolcsi 1975: 29). A kelet-afrikai

amharák cséplési tánca, az *ihil wekka* pedig énekelve előadott munkautánzó mozdulatokból áll (Martin 1966: 428).

Tánc kíséret dallamhangszerekkel

Ennél a kíséretformánál olyan eseteket is felsorolok, amelyekben a hangszer mellett ének is előfordul, hiszen ez természetesen kapcsolódhat ilyenkor is a tánchoz. Először a pengető-, fúvós- és vonóhangszerekre vonatkozó adatokat tekintem át, majd ezek együttes előfordulását veszem szemügyre. Mivel az ütővel megszólaltatott cimbalom nem sorolható a fenti hangszercsaládokba, s önálló tánc kíséret szerepére mindössze egy adatot találtam, azt itt említem meg: Lotz Károly egyik 1860-ban készült rajza vásári áldomásozók baltástáncát jeleníti meg, amelyhez cimbalom szolgáltatja a talpalávalót (Sárosi 1971: 19. kép).

Tánc kíséret pengetőhangszerekkel

Az időszámításunk előtti 4. évezredből fennmaradt egy mezopotámiai ábrázolás, amelyen állatmaszkos alak négyhúros lírával szolgáltatta zenét a tánchoz (Sava—Rusu 1983:9). Az antik görög irodalom gyakran tesz említést pengetőhangszer dallamára járt táncról, amelyhez alkalmilag ének is kapcsolódhatott. A műfordítók a líra típusú görög hangszereket (*barbitosz*, *kithara*, *lúra*, *phorminx*) többnyire *lantnak*, ritkán *koboznak* fordítják (Homérosz 1971, 1985; Arisztophanész 1968):

*Majd miután elverték végül az éhet, a szomjat,
akkor a kérőknek más gond kélt már a szívükben,
énekeső és tánc, mely a vlg lakomák koronája;
hát gyönyörű kitharát helyezett a kezébe a hírnök
Phémiosznak, a kérők kényszerű énekesének.
Ő meg a húrba kapott s kezdett is zengeni szépen.*

(Homérosz: *Odüsszeia* I, 150—155)

*Közben a hírnök hozta az élehangzatu lantot
Démódokosznak. Az ott a középre vonult, körülötte
álltak a fölserdült ifjak, kik a táncba kiválók,
s isteni táncban ütötték lábbal a földet. Odüsszeusz
lábuk csillámlását nézte, csodálta szívében.
Ő meg a húrba kapott s kezdett is zengeni szépen;
nászra miként lépett Árész s koszorús Aphrodité.*

(Homérosz: *Odüsszeia* 8, 260—267).

*Megfürdöttek előbb és vettek tiszta ruhákat,
ünneplőt öltöttek a nők; majd vájtbelű lantját
fogta az isteni dalnok s fölkellette a vágyat*

édes szép dalolásra, hibátlan nagyszerű táncra,
Zajjal telt meg a roppant ház, dobogott szakadatlan
lába a táncban igyekvőknek, meg a szépövű nőknek.

(Homérosz: *Odüsszeia* 23, 142—147)

Víg csapatuk közepén fiú állt, csengőszavu lanton
játszott édesen: és a Linosz gyönyörű dala zendült
vékony kis hangján: amazok meg ütemben emelték
lábukat, és ahogyan dala szólt, kurjantva szökelltek.

(Homérosz: *Íliász* 18, 569—572)

Nagy tömeg állta körül vágykeltő táncukat, és mind
ott mulatoztak, míg közepettük az isteni dalnok
lantszava szólt; és két bukfences táncos a körben
lejtett örvénylő forgással a lant ütemére.

(Homérosz: *Íliász* 18, 603—606; az utolsó három sor
szó szerint azonosan: *Odüsszeia* 4, 17—19)

S ekkor az égilakók csak a lantra, a dalra figyelnek;
s egymásnak gyönyörű hangon feleselve a Múzsák
zengik az égilakók nemenyésző kincseit...

...
közben a szépfonatú Khariszok s a vidámszivű Hórák,
Harmonié, Hébé s Zeusz lánya, a szép Aphrodité
lejtik a körtáncot, csuklónál fogva meg egymást.

(Homérosz: *Himnusz Apollónhoz*)

Tudd biztos kézzel hordozni a dús lakomákon [a lantot]
vágykeltő tánchoz s dicső ünnep menetéhez.

(Homérosz: *Himnusz Hermészhez*)

Zengjétek Artemiszt, a szűz vadászt.

...

Létót is, ázsiai kobzon,
Ütemes lábbal s ütem-ellenesen,
Phrüg' Kellemeik intése szerint.

(Arisztophanész: *A nők ünnepe* 115—121)

A nagyszabású szanszkrit eposz, a *Rámájana* (i. e. kb. 4. század) is tartalmaz utalást pengetőhangszerrel kísért táncra (*A ráksaszák nemzetsége* 20): „Egyszer citera hangjára táncol, viháncol, úgy örül [az ember]” (Jánosy 1978). Firdauszí, perzsa költő a szasszanida uralkodókat mulattató rabszolganőkről írja a *Sáhnáme*-ben (i. sz. 994):

S most Bahrám elé lép a három lány,
köves szép fejéssel ragyog mindahány.

Egy értett a tánchoz, lanthoz második,
Ez dalt zeng, amaz meg lantját pengeti,
amaz táncol, lábát ütemre szedi.

(Bahrám Górr szerelmei)

Rubruk jegyezte föl a 13. század közepén tatárországi útbeszámolójában: „Amikor pedig nagy ünnepséget tartanak [a tatárok], akkor mindannyian kezükkel tapsolnak, és táncolnak is a koboz hangjára” (Zolnay 1977: 31).

Bocaccionál (1968 I: 74) „Vacsora után a királynő előhozatta a hangszereket, és parancsolta, hogy menjenek táncba, és Lauretta vezesse a táncot, Emilia dalt énekeljen, Dioneo pedig lanton kísérje.” Minden bizonnyal nálunk is létezett hasonló hagyomány, amely a régi pengetőhangszerek kivészésével együtt megszakadt. A 16. századi Európából is rendelkezünk idevonatkozó adatokkal. Marco Fabrizio Caroso da Sermoneta olasz táncmester 1681-ben Velencében közreadta saját koreográfiáit *Il Ballarino* címen, amelyben a leírt táncok zenéjét is közli. Ezek között található egy *Bassa honorata* című tánc alá szánt lanttabulatúrás lejegyzésű dallam, amelynek az az érdekessége, hogy több mint száz évvel azelőtt, 1564-ben Leuvenben megjelent két másik kiadványban is szerepel egy-egy változata, mindkettőben *Passamezo Ungaro* néven (Benkő D. 1977).

Tánc kíséret fúvóshangszerekkel

A fúvóshangszer kísérte tánc már az egyik újasszírkori ékírásos agyagtáblákon rögzített szövegben megjelenik. Az *Ana Kurnugia (A vissza-nem-térés országa felé)* című, i. e. 2. évezred eleji sumér költemény i. e. 7. századi akkád változatáról van szó (Gilgames 1986: 39):

...Adjatok kezébe flótát,
szépen szólót, drága-mívűt s keze alá táncosnőket,
kik szökellve perdüljenek-forduljanak flótaszóra!

...
Ereskigál látja Tammúzt, hallja flótája zenéjét,
nézi a víg táncosnőket — és szíve örömmre gyúl.

Egy athéni vázarajzon (i. e. 6. század vége) aulosjátékoszt és táncoló, lónak maszkírozott emberek vállán ülő álarcosokat láthatunk (Szabó 1972: 129). Egy másikon ugyanez a hangszer kíséri a gingrasz nevű táncot, amelyet nők járnak szárnyyszerűen redőzött ruhában, ugráló—repeső mozdulatokkal Dionüszosz szobra körül. Spártában a harcok után a fiatal fiúk a gymnopaidia keretében ügyességi táncokat mutattak be a fuvola hangjára (Vályi 1963: 325—326). Egy ókori ibériai váza festményen (i. e. 3. század) a lánctáncot síposok kísérik. (Martin 1979: 7. kép).

A klasszikus görögségtől a kései római császárkor irodalmáig gyakran találunk utalást ilyen tánc kíséretre. Természetesen fúvóshangszer és ének együtt is járulhatott a tánchoz. A fordítók valószínűleg ugyanazt a hangszert, az *auloszt* illetik át nyelvünkre, hol *flótának*, hol *sípnak*, hol *fuvolának* (Arisztophanész 1968: 478—480; Szepessy 1982: 170, 327, 693—702):

Az enyém, enyém Bromiosz,
nekem illik e zaj,
ez a vad dobogás,
Ha a hegyekbe futok csupa nimfa között,
Hattyúi módra vezetni
tarkaszárnyú éneket.

Mert a tánc dallamát tette Pie-
risz fejedelmül; a flóta
Jöjjön majd utóbb a kar-
tánchoz, ez csak szolgálja itt.

(Pratinász, Athén, i. e. 5. század: *Új táncdal*)

... Síposnő is ott
Vár, még pedig szép, meg tánosleány
Kettő vagy három is.

(Arisztophanész: *A békák*, i. e. 405)

sípszóra szökell a tánckar
virágkoszorús vigalmon.

(Euripidész, i. e. 480—406: *A békéhez*)

Fussunk, Autonoé, oda, hol lúaioszi tánckar
tombol, s szól a szokott fuvolának hegybeli hangja
Eüiosz-kedvelt dalt hadd zengjek tudni akarva,
hogy ki köszöntheti elsőnek táncsal Dionüszoszt,

...
körtáncban tombol csak a város könnyűszülésű
népe...

... Fríg fuvolának
csöndített választ az athéni fiú fuvolája.
És kétszólamú dalt nyomtak ki az ujjak Akharnai
nádjain. És egy helybeli bakháns mély hangjával
kettős szép összhangba felelget a mügdoni lánynak,
a hajadonnak, s közben a szép Paktólosz menti
mátkáján nyugtatja a karját, vagy a magasba
tartja a kettős fáklyát — táncos éjjeli lángot.

(Nonnosz, Egyiptom, 5. század: *Dionüszosz tettei* 46,
162—165; 47, 22—29)

A római császárkor idején parasztok is táncoltak fúvóshangszer hangjára. Ezt igazolja egy Lukianosznak tulajdonított dialógus (*Párbeszéd a táncról*, 34). A társalgás egyik résztvevője bizonygatja a tánc létjogosultságát a magasművészetek között, miközben elmarasztalja annak „ama borközi, fríg változatát, amelyet iddogálók részegségükben járnak, gyakran női fuvalakíséret mellett, táncoló műveletlen embereknek féktelen és nehézkes ugrálását, ami még

most is szokásos faluhelyen". Egy másik lukianoszi dialógusban (*Hetérák párbeszédei* 15, *Kokhlisz és Parthenisz* 2) egy hetéra maga mesélte élményei között ezt olvashatjuk: „Együtt ettek, ittak és felfogadtak engem, hogy fuvolázzak nekik. Folyt az ivás, én épp egy lúd dallamot játszottam, a fiú felkelt és táncolt” (Lukianosz I: 748; II: 479).

Ekkortájt más fúvóhangszerre járt táncról is szól az irodalom. Longosz (2. század vége—3. század eleje) *Daphnisz és Khloé* című regénye második könyvének végén szürinx (pánsíp) hangjára ropja a szüreti táncot egy pásztor. A negyedik könyvben a történet befejezésekor: „Egyik nótákat énekelt, amelyeneket aratásnál szoktak dalolni, másik tréfákat mondott, amelyenekkel a szüreten mulatnak. Philétász a szürinxet fújta, Lampisz a furulyát, Driász meg Lamón táncot jártak” (Simon 1974: 222).

Zárjuk az ókori adatok sorát egy képzőművészeti ábrázolással: a kínai Han dinasztia idején (i. e. 200 — i.sz. 200) készült az a téglába nyomott dombormű, amely pánsíposokat ábrázol (Rowley 1981: 147).

A fúvóhangszer tánc kísérlő szerepe az európai középkorban is tovább él. Korabeli följegyzések szerint 1500. május 14-én és 16-án Jagelló Zsigmond herceget budai szállásán ebéd közben medvéjükkel trombitaszóra táncoló rutének szórakoztatták. 1519-ben a németalföldi Hall városban trombitás medvetáncoltató csehek és magyarok jártak (Zolnay 1977: 335—337). Egy 1561 körül keletkezett rajzon a nürnbergi mészárosok farsangéjszakai lánc táncához három fúvóhangszer szolgáltatja a zenét (Martin 1979: 7. kép).

Andreas Frank említi 1659-ben, hogy „a vajdasági katonák muzsikusa — közönséges töröksípos”. Egy másik adat megvilágítja, hogy nem pusztán a hadizenében használt hangszerről van szó: Justus van der Nypoort egyik rézmetszetén három katona kivont karddal táncol a töröksíp hangjára Kaproncavár előterében (Birckenstein gyűjtemény 1686; Pesovár E. 1972: 30, 1. kép). A skót hegyvidéki kardtáncot is sípszóra járták (Domokos 1958—1959: 245).

1740-ben a Kornis uradalom udvarbírája ellen indított per tanúvallatási jegyzőkönyvében ez áll: „Mikor hegedüs nem volt, a furulyást behívatta, a béresekkkel és gyakorta egész éccakákon sukált velük együtt, járatván gyakrabban a tőkéstáncot velem együtt” (Dani 1973: 1033). Ugyanarra a 18. századi erdélyi táncagyományra utal egy több változatban fennmaradt román—magyar makaronikus nyelvű kézirat os ének, *Opre Tódor nótája*. Egyik szakaszában olteni furulyás zenéjére táncolnak a lányok és legények (vö. Küllös 1988: 260, 6. vsz.; 261: 7. vsz.; 264: 4. vsz.).

*„Olteanule, zi-mi fluiere, hadd menjünk a táncba
Și ne jucăm cu fetele, a gazda nem bânja.
[Te oltyán furulyázz nekünk., ...
És mi táncolunk a lányoddal, ...]*

Viszonylag régi hagyományt őrizhet a székely betlehemes játékban századunkban is szereplő pásztortánc, amelyet furulyaszóra jártak, hiszen egy 18. századi szöveg már utal e tánc fúvóskíséretére (Bogdán 1978: 47):

*Bizony ighen hanghos majd fuok egy notát,
E csínus musika megh érne egy krauczárt,*

*Az egész Pásztorság ne kimelnye lábát
Ki ki szép módgyául iária itten tánczát.*

Orbán Balázs tudósítása szerint (VI: 147) jó száz évvel ezelőtt a hétfalusi guzsalyasban a legények „furulyájukkal mulatták” a leányokat, s „a guzsalyast rendszerint tánc szokta befejezni”.

Az előző fejezetben már idézett moldvai népdal is jelzi a szültü, vagyis a furulya tánc kísérlő szerepét (pt 22): „*Gergely szültült sz ién szökdösztém*”. Egy klézsei asszony szerint (adatai a pt 17j-ben): „Lakadalamban nem sütütek csak e guzsalyasba... Falun vót öt—hat guzsalyas, ott táncoltak e sütüvel... Van egy tánc, *Édes Gergeljem*, eszt amikor ... a sütüsek fütták, akkor táncolták, de ez oljan lassú tánc vót, hogy még megálltak úgy benne, met lassacskán troppantottak elébb, még visszább úgy, hogy jött e zének után, s e sütüvel fütták... Édesapám tudott jól sütülni”. A furulyát Gyimesben házimulatságokon, a bukovinai magyarok körében pedig tánc tanulásához használták (Kallós—Martin 1970: 204; Belényesy 1958: 74).

A múlt században a Hunyad megyei Lozsádon is furulyaszóra folyt a magyarok táncos mulatozása, sőt a leányok táncbáhívása is (Szász 1976: 151). A Maros—Küküllő közti Lőrincrévén századunk ötvenes éveiben szombaton és vasárnaponként valamelyik lány kapuja előtt gyűlt össze a falusi fiatalság, ahol furulya- meg énekszóra táncoltak (Karsai 1958: 122). Akkortájt Hunyad és Temes megyében a románok vasárnapi táncán több furulyás fölváltva muzsikált, mert a különböző alaphangú furulyák nem voltak társíthatók egymással (Florea 1974: 39).

Egy kibédi találós kérdés szintén utal e hangszer tánc kísérlő funkciójára (Ráduly 1990: 195):

*Hosszúkás a formája,
táncolnak a hangjára.*

(Furulya)

A magyar néphagyományból nem tudunk példát a furulya hangszeregyüttesben való előfordulására (Sárosi 1973a: 103). Román és délszláv együttesekben helyenként megtaláljuk. A kettős nyelvű *sopila* viszont önmagában is kísérhetett táncot észak-adriai tájakon (Ivančan 1975 : 119—120; Rădulescu 1984: 26, 29).

Ritkán egyetlen klarinét is elláthatta a parasztlakodalom teljes tánczenei igényét. Sárosi Bálint közöl erre nézve egy adatot, egy földműves magyar klarinétos szavait idézve (1971: 195): „Nyári Ferenc, aki 1892-ben születtem és mikor odavoltam négy évig fogságba, hazajöttem, akkor választott meg a Nagy Miska cigánynak. Az esküvőjén is egyedül magam voltam Egyházashetyén”.

Fúvóshangszer és tánc kapcsolatára még számos példát lehetne idézni a természeti népek köréből. Érdekeséggéppen három különlegesebb esetet említek meg:

Az etiópiai negroid törzsek *imbilta* nevű akrobatikus táncát maguk a furulyások járlják (Martin 1966: 438—439). Polinéziában a kagylótrombita, amelyet az első terhességet ünneplő szertartás alkalmával szoktak megfújni, a női táncokat is kíséri. Az észak-amerikai *koai* nevű indián táncsorozatot pedig így írják le helyszíni megfigyelés alapján:

„Délután, úgy három óra tájban kezdődik. A bennszülöttek a learatott pálmagyümölcsöket ünnepélyes menetben, furulyásokkal az élen, beviszik a telepre. Valamennyi nőszemély és kisfiú az első, még távolról felhangzó furulyahangra elhagyja a házat, és egy másik házban húzódik meg, melynek a kijáratait elzárják. A tánc egyszerű, gyors ütemű körsétából áll, közben a táncosok fújják hangszereiket. A táncos bal keze a mellette haladó indián jobb vállán nyugszik. A jobb hónalj alá szorítva viszik a hosszú ostort. Minden kör befejezése után felsorakoznak egymás mellé. Az egyik táncos bal kezébe fogja furulyáját és ostorával három jókorát sújt társának hasára és oldalára, miközben az hangszert a magasba tartja és teljes erejével fújja. A tátongó sebekből patakokban folyik a vér. A táncosok egymást váltják, míg valamennyien részt nem vettek a táncban.” (Lips 1960: 163).

Tánc kíséret vonóhangszerekkel

A pengető- és fúvóhangszereknél jóval fiatalabb vonósok tánc kíséret funkciójára utaló adatok nem nyúlnak messzire a múltba. Tudjuk, hogy a középkori Nyugat-Európában a vándorzenész egyidőben húzta a fiedelt, énekelt és táncolt (Gülke 1979: 118). A *Manasse-kódex* (14. század eleje) egyik vízfestményén egy maszkos lovag két hölgyet fűzértáncban vezet, míg egy másik hölgy fiedelen muzsikál (Martin 1979: 11. kép).

A Medici Katalin franciaországi régenssége idején (1560–1563) szervezett egyik udvari ünnepségen breton parasztok a „hegedű hangjaira” táncolták a *branles gais* és a *passpieds* nevű táncokat (Vargyas 1976 I: 161). A skótoknál a hegedű a 16–18. század folyamán szorította ki a hárfát a tánc kíséretből (Szabolcsi–Tóth III: 375). Egy újévi angol táncos népszokás, „A hegedűs lefejezése” alkalmával a hangszerjátékos maga táncol (Domokos 1958–1959: 245–246).

Amikor a hegedű magyar tájakon is megjelent, a tánc kíséret szerepkört is átvette más, kiveszőfélben levő hangszerektől. Ezért a hegedűsök is magukra vonták a korabeli egyházi hatóságok haragját: „Valamennyi hegedű találtatnék városonkint, falunkint, kétfelé vágván, fűzfákra kellene függeszteni, a táncot vonó hegedűsöket pedig lábuknál fogva felakasztani melléje” (1681); „az hegedűlésektől s táncolásoktól az emberek magukat megtartóztatassák; mert az ki az hegedűt huzatja s az szerint az hegedűs is erősen pálcákkal verettetnek meg. A táncolók is megcsapattatnak” (1683); idézi Pesovár E. 1972: 86–87). Egy másik följegyzés szerint 1720-ban „Gyvanics Mátyás ... nagy botrányt csapott, amikor hegedűsözött mellett táncolt”, s ezért ötven botütés mellett kitiltották Pécs városából (Bárdos 1976: 83).

Férfiak magányos, asszony nélküli mulatságában gyakran kapott szerepet a hegedű. Debrecen város 1749. évi jegyzőkönyvében olvashatjuk: „Mocsi András, Monus Gáspár, Jó András ... az elmúlt vasárnap mely bőjt napja vőlt a Szeles csapszékben hegedűltették magokat, ott ittak 's táncoltak, büntetődjenek”. Az 1761-es Bihar megyei tiszti perek egyik tanuvallomása szerint: „vagy két Tánczot jártam is a' verekedés előtt ottan Hegedűnél. Kis Mihállyal táncoltam, de Fejér néppel, valaminthogy soha nem szoktam táncolni, úgy akkor sem táncoltam”. Szalonta város 1753. március 10-i keltezésű jegyzőkönyvében pedig: „az Verbunkos katonák eő mógyok szerint hegedűléssel és ugrálással bé mentenek” (Béres A. 1980: 423).

Egy másik levéltári adat a nagyváradai Fekete Sas fogadóban, 1757-ben lezajlott összetűzésről tudósítva szolgáltat adatokat a hegedű tánc kísérlő szerepére: „jött két katona egy menyecskével, s utánok egy Káprály [káplár] érkezett a Fulérnéval kiis táncolni igyekezvén, mondotta a Fatensnek hogy minuetet huzna néki, a Tánczoló legény Lessán Mihály pedig mondotta: hogy az övét vonnya mint hogy eö füzetett a Fatensnek egy petákot, és a Fatens nem tudván kinek fogadgya a szavát, csak a legénynek hegedült, a mint hogy az legény mást nem engedett vonni ... mondotta azonban néki a Kaprály, hogy had tánczolna eö és el mégyen, s azután bizvást táncolhat akar meddig, de ő oláhu futulozván (s.v. baszom az anyád, nem tánczolsz itt mer én füzetem a Hegedüsnek) csak meg nem engedte, akkor a kissebbik katona a tánczó legényt pofon csapta” (Béres A. 1980: 426).

Minden hatósági tilalom ellenére a hegedű továbbra is nagy népszerűségnek örvendett, amint az Gvadányi József 1793-ban írt *Rontó Pál* című népies stílusú verses elbeszéléséből is kitetszik (Pesovár E. 1972: 92):

*Kortsmákon muzsika vólt, és hegedültek,
Városból sereggel lányok oda gyültek.*

...

*Ezek majd mindnyájan laktak a tsurgóba,
Táncra jártak hoi egy, hol más fogadóba.*

Czuczor Gergelynek 35 év múltán keletkezett *Magyar tánc* című költeményében is találunk két versszakot, amely a hegedűvel kísért táncot írja le (Pesovár E. 1972: 63—64):

*Mit ültök itt vesztegelve?
Táncra legények!
Úgy szeretem az ifjakat,
Hogyha serények,
Rajta tehát, csak szaporán,
Majd elmondom én,
Ha megzendül a hegedű
Ki-ki mit tegyen.*

...

*Zengedez már a hegedű,
Kezdjük el tehát,
Üssük össze bokáinkat,
Pontban, egyiránt.
Előbb jobbra, aztán balra
Hármat ugorjunk,
De a nótával egy huron
Pengjen sarkantyunk.*

Gazdag adatsort tartalmaz a hegedűszóra járt tánc kapcsolatosan az „Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár” (SzT IV: 2). Íme belőle néhány: „hallottam fileymmel hogy hegedeoittek deoseottek tancholtak”; „Biro vra[m] megh kialtassa publice az ... Menickzeoben valo

hegedwlest, tanczolast” (Kolozsvár, 1585, 1594); „az Rabokis majd egj hetigh ittak ot hegedültettek magokat, tanczaltak”; „Hegedülést, táncolást láttam s hallottam eleget” (Marosvásárhely, 1639, 1640); „tántz, hegedülés olyan van ott, hogy ritka” (Dés, 1789).

Tanyákon, pusztai csárdákban, sőt városon is gyakran mulattak „muzsika-” vagyis hegedűszóra (Béres A. 1958: 98). Ilyen mulatozásról szól egy 1903-as híradás, amely szerint az egyik győri kocsmában „hegedűkísérettel énekeltek, s magyar táncot járt Hradek György jogász” (Bárdos 1980: 245). A régen mindenfele elterjedt táncos játék, a gyermeklakodalom alkalmával is beérték egyetlen hegedűvel (Kaposi—Maác 1958: 106). Sőt, Kodálytól tudjuk, hogy századunk elején Kászon vidékén igazi lakodalomban is előfordult hasonló eset (1937—1981: 82): „Még 1912-ben tanúja voltam, mikor egy jómódú székely gazda felfogadta fia lakodalmára a cigányt, a tízezernyi Kászonfelfűz egyetlen zenészét. Ételért-italért, «kendőkért» és öt forintért huszonnég óráig volt köteles muzsikálni az egy szál hegedűs”.

Sárosi Bálint írja: „Öregebb pásztorok elbeszélése szerint, fiatal korukban még a hortobágyi csárdában is egyetlen cigányhegedűs szolgáltatta a zenét, Rimóci nevű (1942-ben halt meg). Mint mondják, egymaga «járta is, húzta is danolta is». A csárda környékbeli törzsvendégek kitűnően meg voltak elégedve vele; több zenészt nem is kívántak mulatozásaihoz. Rimóczi pedig ugyancsak szívesebben játszott egyedül, mint kísérettel: «ne rontsa ütet senki — aszondta».” (1971: 191).

Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1814. november 16-i számában található tanulmány az erdélyi román táncok kíséreteként egy-két hegedűt jelöl meg (Buescu 1985: 127). Dél-adiáriai vidékeken még századunkban is a vonós *lijerica* hangjára kóloztak (Ivančan 1975: 119; 1987: 233). Indiában pedig a *szarangi* nevű vonóshangszer táncosnők szereplését kísérte (Darvas 1977: 135).

Tánckíséret többféle dallamhangszerrel

Ugyancsak a pusztai dallamkíséret kategóriájába sorolható többféle dallamhangszer együttes játéka, amelyhez alkalmilag énekhang is kapcsolódik. Megjegyzendő, hogy az ókorban minden hangszert (kivéve az ütőket) dallamjátszásra használtak, így együttesükből nem jöhetett létre dallami és táncalátámasztó ritmikai komponensekből összetevődő komplex kíséret.

Időszámításunk előtt a 2. évezredben a fáraók udvari zenekara éneket és táncot kísérő hárfásokból és fuvolásokból állt. A thébai sírvárosból előkerült egy korabeli kép, amelyen harántfuvolás táncosnőt kísér két másik nő, az egyik kettőssípon, a másik hárfán (Darvas 1977: 35, Vályi 1963: 319).

Az i. e. 10. században lezajlott eseményekkel kapcsolatban írja a Biblia (Kr. I: 5, 15, 28—29; vö. 2 Sám. 6: 15—16): „És az egész Izráel vívte az Úr szövetségének ládáját nagy örömmel, kürtökkel, trombitákkal, cimbalmokkal, zengedezvén lantokkal és citerákkal. Mikor pedig immár az Úr szövetségének ládája a Dávid városába jutott, Mikál a Saul leánya kitekint az ablakon, s látván, hogy Dávid király táncol és vígad, szívében megutálja őt”. Az Íliászban pedig ezt olvashatjuk:

*Örvénylő táncban perdültek az ifjak; a lantok
és fuvolák harsány szava szólt...*

(8, 465—496).

Az i. e. 6. századból való, Tarquinii-ban föltárt etruszk falképen líra és ikersíp muzsikájára táncol egymással szemben egy férfi meg egy nő (Vályi 1963: 328). A kínai Han dinasztia idejéről származó egyik domborművön táncosok mellett *pai sziao* (pánsíp) és *csin* (citera) játékosokat láthatunk (Rowley 1981: 147). Az Augustus-kori költészet is tartalmaz idevágó részleteket (Mózes 1985: 39):

*Engem, lásd, a babér, bölcs fejek éke tesz
istenné, s a szatír- s nimfahad illegő,*

*könnyed tánca emel túl a tömeg körén,
míg a halk fuvolát zengeni engedi
Euterpe kegye, s a szlíz Polyhymnia
el nem fojtja a lány lesbosi lantokat.*

(Quintus Horatius Flaccus, i. e. 65—68:
A költészet dicsérete)

A már említett, táncról szóló pszeudo-lukianoszi dialógusból tudjuk, hogy „Délioszban még az áldozatok sem estek meg tánc nélkül, hanem tánc és zene kíséretében folytak le. Fiúkarok gyűltek össze a fuvola és citera hangjai mellett, egy részük a karban táncolt, a közülük kiválogatott legjobbak külön, zenekísérettel. Azokat a dalokat, amelyeket a tánckarok számára írtak, hüporkhémáknak nevezik, és tele van velük a lantos költészet”. Ugyanebből a műből értesülünk arról, hogy a római kor színházi táncművészetében együttesen található a „fuvola, hétágú síp, lábdobogás, a kümbalon hangja, a színész szép kiejtése, az énekesek összhangja” (Lukianosz 1971 I: 74).

Amor és Psyche szerelmi történetében — Lucius Apuleius (kb. 124—180 után) *Az arany-szamar* című regényének hatodik könyvében — „a Múzsák csengő hangon zengedeztek, Apollo lantkísérettel énekelt, Venus pedig édes zenére, ringó ütemben bájosan táncolt, s a kíséretét úgy állította össze, hogy a múzsák karban énekeltek, s fuvoláztak is hozzá, egy szatír pedig s egy zsenge Pan furulyázott a pásztorsípon” (Simon 1974: 6).

A 14. századi Nyugat-Európában a tánckíséretet több pásztorsíp és harsona együtthangzása is elláthatta (Gülke 1979: 119). A *Dekameron* keretelbeszélésében (kb. 1350—1355) olvashatjuk: „(mivelhogy a hölgyek s hasonlóképpen az ifjak is, mind tudtak táncolni, s némelyikök pompásan muzsikált és énekelt); a Királynő parancsára Dioneo lantot ragadott, Fiametta pedig hegedűt, s rázendítettek valamely kellemes táncmuzsikára” (Boccaccio 1968: 27). Az olténiai Ostrov falu templomában látható egy 1787-ben készült falkép, amelyen Heródes király asztalánál egy hegedűs és egy pánsípos muzsikál, miközben Salome, a táncosnő, tálcán hozza Keresztelő János fejét (Brazul 1981: 165).

Ypszilánti Sándor fanarióta uralkodó meghívására 1776-ban Franz Joseph Sulzer Havasalföldön a román kultúrát tanulmányozta. Hazatérve egy nagyszabású munkában írta meg tapasztalatait, amelynek első három kötetét 1781—1782-ben közreadta Bécsben, *Geschichte*

des transalpinischen Daciens címen. Ebben említi, hogy Moldova és Havasalföld síkvidéki részein hegedűk és pánsíp együttese látja el a táncok kíséretét (Alexandru 1956: 143).

Századunk népzenejéből a kelet-sziléziai lengyelek hegedű—klarinét együttesét, valamint a Felső-Nyíki mente falvaiban (Kecseten) kedvelt klarinét—cimbalom kettőst említhetjük meg példaként többféle dallamhangszer együttes használatára (Dąbrowska 1979: 112. és 113. lap közötti színes tábla; Pálfi 1981: 323).

KOMPLEX KÍSÉRET

Komplex kíséret akkor jön létre, ha a tánchoz egyidőben kapcsolódik dallami és ritmikai kíséret. Megfigyelhető, hogy a pusztán dallamjátszásra használt hangszerek előadásmódjában is előfordulnak olyan technikai megoldások, amelyek segítségével a ritmikai-metrikai egységek, illetve a tánc megfelelő momentumai időnként kihangsúlyozhatók. Moldvai és erdélyi furulyásoknál — nemzetiségtől függetlenül — általános az a gégeben képzett tánc-alátámasztó „dünnyögés”, amelynek megszakításai összefüggnek a táncfolyamatok tagolásával (Martin 1967: 145). Az erdélyi román népzene vonatkozásában ezt a fajta furulyamegszólaltatást már 1814-ben följegyezték (Buescu 1985: 127).

Különösen a gyimesi hegedűsöknél gyakori a kettősfogások vagy az üres húrok hangsúlyos behúzása ilyen céllal, akárcsak a norvég hardingfele-játékosoknál. Törökországban, Belső-Ázsia török népeinél és Mongóliában egyes vonós- és pengetőhangszereken a szélső, magasabb hangolású dallamjátszó húr mellett a többi üresen folyamatosan zengetik. Több európai hangszer legmagasabb húrját korábban „éneklő húrnak” (olasz *cantino*, francia *chanterelle*) nevezték. Ez azt jelzi, hogy itt is ismert lehetett az efféle játékmód (Alexandru 1980: 69; Boronkay I: 315; II: 131). Tény, hogy a középkori rotta nevű vonós hárfacitera húrjai egyszerre szólaltak meg (Gülke 1979: 118).

Vokális komplex kíséret

A komplex kíséret vokális változatának tekinthető a cigányok énekelt vagy pergetve előadott táncdallamainak (*khelimaski gili*) szájböngözéssel való társítása (Víg 1976; 1978; Balázs G. 1987: 378—379). Ezekről külön-külön már szó volt a pusztai dallam- illetve ritmuskíséret ismertetésénél, utóbbinak nemzetközi kapcsolatairól pedig a következő fejezet nyújt tájékoztatást.

Komplex kíséret egyetlen hangszerrel

Bizonyos hangszerek egymagukban is alkalmasak kezdetlegesebb komplex kíséret biztosítására. A dorombjátéknál például egy ritmizált orgonapontszerű alaphang fölött hangzik a dallam (Bartók 1931: 359). Ehhez hasonló a Kelet-Mongóliában és Tuvában ismeretes

dorombutánzó vokális előadásmód (*hö-mi*), amely zümmögő gégehangból és vele egyidejűleg a szájüregben képzett sípoló dallamhangból áll, természetesen mindkettőt ugyanaz az előadó szólaltatja meg (Vargyas 1968: 70—71).

Együttes dallam- és ritmuskíséret szolgáltatására — prím-, kontra- és bordósípjá révén — a magyar duda is alkalmas. A kontrasíp két hangjának váltakoztatásából primitív ritmuskíséret jön létre. Ezt a kontrasípós dudát használták az olténiai, bánsági, bukovinai és Hunyad vidéki román népzenei gyakorlatban is, továbbá a szlovákoknál és helyenként a délszlávoknál. A zenetörténeti forrásanyagban ismertetett, Európából és Ázsiából származó dudák sípjainak száma kettő és nyolc között váltakozik, viszont az adatokból nem derül ki egyértelműen, hogy ritmikai kíséretre alkalmasak voltak-e. Ezért az alábbi adatok csak feltételesen sorolhatók a komplex kíséret keretébe. Számolni kell annak a valószínűségével, hogy egy részük a pusztá dallamkíséretre vonatkozó példaanyagot gyarapítja.

Bocaccionál (1968 II: 42); „a király, ki jó hangulatban volt, szólította Tindarót s parancsolta neki, hogy hozza ide bőrdudáját, melynek hangjai mellett még sokáig táncoltatta a társaságot”. Egy 16. századi ábrázoláson flamand parasztok láncdúncához duda szolgáltatja a talpalávalót (Martin 1980: 50). A *Don Quijoté*-ben (1615) „zamorai dudaszóra” járt leánytáncról olvashatunk (Cervantes 1980 II: 150). A skótoknál a 17—18. századtól kezdve került előtérbe ez a hangszer a hárfával szemben. A Lazio tartományi olaszoknál a lakodalmi zenében szerepel (Szabolcsi 1975: 73). Az indiai kígyótáncoltatók hangszere a *bîn* is dudaszzerű, üres tökből kinyúló dallam- és bordunsíppal (Szabolcsi—Tóth II: 204; III: 375, 447).

A 18. századtól kezdődően néhány ikonográfiai adat igazolja a tánckísérő dudaszóló jelenlétét a horvátoknál és a szerbeknél (Galavics 1987: 184; Ivančan 1987: 234). A románok fél évszázaddal korábban még több vidéken használták a dudát a népi tánczenében. A krónika szerint Petru Aron moldvai vajda (15. század közepe) kedvelte a dudát és a táncot (Alexandru 1956: 76—78). Hajdan a magyar tánczenében is gyakori volt ez a hangszer. Meliusz Juhász Péter írja, hogy „a hajdút a bordó síp az hajdútáncra indétja” (idézi Réthei 1924: 135). Salmen Walter német zenetörténész a dudazenére járt magyar tánc egykori nyugat-európai közkedveltségét állapítja meg: „Hogy mennyire divatba jött a 16. század folyamán a magyar tánc, s hogy azt — mint a magyar táncdallamok tabulatúrák feljegyzéseinek túlnyomó része is mutatja — többnyire dudaszó kíséretében járták, meggyőzően bizonyítja V. Vilmos bajor herceg igyekezete egy magyar dudás szerződtesére 1573-ban... A fejedelmi udvarokban nyilván különleges attrakcióként élvezték e korban a Keleten és Délkeleten elterjedt, parasztosan erőteljes muzsikát és táncot” (Papp 1990a: 451).

A 16. században Horváth István jelenti Rohonc várából Batthyány Ádámnak: „Dudást vittének s csaknem felfordították a házat a mosó lányok, legények és inasok. Az Isten tudja mit nem csináltak. Korbáccsal egyengettem volt őket”. Az 1645-ös magyarországi pestisjárvány idején jegyezték föl: „Egyik vasárnap mindenféle naplopók jöttek a faluba, kik dudást hoztak magukkal és nagy táncot, mulatozást kezdtek”. Daniel Speer *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* című zenei regényében egy temetés alkalmából előadott, különös táncos játékról ír: „Egy ember lefeküdt a szoba közepére, kezét-lábát elnyújtva, arcát zsebkendővel betakarva, teljesen mozdulatlanul. Erre megrendelték a muzsikásnál, fújja csak dudán a halottas táncot. Mihelyt rákezdtek, körüljárta néhány férfi és nő énekelve, félig pedig siránkozva a fekvő fickót, összetették a kezét a mellén, összekötötték a lábát, hol a hasára, hol a hátára fordították s mindenféle játékot üztek vele. Nagyon utálatos látvány volt, mert

hol a hátára fordították s mindenféle játékot üztek vele. Nagyon utálatos látvány volt, mert a legény meg sem rezdült, hanem megdermedten állt, úgy ahogy a többiek a tagjait igazították. Ezt a ronda játékot láttam lakodalmakon is és farsangkor” (idézi Pesovár E. 1972: 22, 84—85).

Cserei Mihály írja *Historiájában* I. Apafi Mihályról (1662—1690): „Láttam, mikor a fejedelem táncolt a fejedelemasszonnyal; az urak addig mind felállottak, s valamikor arra felé fordult a fejedelem, az urak mind fejet hajtottak. Igen kedves muzsikája volt a duda; magyar módon, szép csendesesen táncolt; alig láthatta valaki, a lábait mint emeli fel a táncban” (idézi Réthei 1924: 12).

Az 1672. körül keletkezett *Vásárhelyi daloskönyv* egyik versében ez áll: (idézi Manga 1968: 130):

*Dudás, hosszan fudd a dudát,
Ne kémeld asszonyok talpát.*

Szentsei György kéziratos daloskönyvében pedig az 1704 előtt szerzett *Erdélyi hajdútánc*-ban ezt olvashatjuk:

*Nosza ránduly hol vagy viduly,
fuid az bagi táncát,
az emlőjét az tömlőjét,
ne kémeld az sipiát.*

Kisfaludy Sándornak az 1795. évi szüretéről írt verséből is kitetszik, hogy a duda a mulatságok szükséges hangszere volt:

*Jó bor mellett duda nélkül,
Bolond a tánc ugrás nélkül.*

Mátray Gábortól tudjuk (1854: 306), hogy 1812-ig a dudát a katonatoborzó táncokhoz is használták, majd a hangszer a színpadra is fölkerült: „A dudát leginkább juhászoknál találhatni. 1812-ben az Eszterházy-gyalogezrednek Pesten létezett toborzócsapatjához tartozott cigányzenekarnál cifra öltözetű és kecskefejben végződött, külön módosítású dudával ellátott igen jeles dudás volt; ki ugyanazon év december utolsó napjaiban a magyar színpadon (akkori rondellában) ugyanazon zenekar és a dalszínészek által előadott *Fajankó* című magyar kantátában is föllépett, melyet Resnitschek József, nevezett ezredi karmester szerze. Ugyanő dudált 1815. június 1-én ama népmulatság alkalmával, melyet néhai császári-királyi főherceg József nádor ő fensége, Katharina Pawlowna özvegy oldenburgi hercegnő tiszteletére a Buda-Pest közötti Margitszigeten adatott; sőt későbbben a pesti új redutépület megnyitása első éveiben adatott farsangi táncvigalmak alatt is, a közönség nagyobb mulattatásául, egy waltzer fúvására (mely a többi közé ügyesen volt szöve) alkalmaztatott”.

Richard Bright angol orvos és természettudós 1815-ben Magyarországon járva a keszthelyi Georgikonban rendezett Helikon-ünnepségekre is ellátogatott. Három év múltán így írt élményeiről: „vagy tizenkét fiatalember, magyaros bőrdolmányban és nadrágban, csizmában és nagy prémsapkában, minden oldalról a színpadra vonult. A grófi erdészeti iskola növen-

táncba kezdtek. Tánc közben hol körben mozogtak, hol diadalmasan rázták botjukat a levegőben, majd földhözvágták, majd újra felvették. Tenyerükkel csizmájukat verdesték és hangos csattanással összeütötték bokájukat. Azután keresztbentartott vagy más-más irányban szegzett botjaikkal középre jöttek és élénken hadonásztak. A helyel-közzel tombolóvá vált játék egyszer csak véget ért és a színeszek elvonultak ahogy jöttek a falusi duda hangjainál” (Morvay 1956: 54).

Végül még egy irodalmi utalás: Arany János *Az ünneprontók* című költeményében (1877) is dudaszóra táncolnak:

*Hát íme, kapóra dudás közeleg,
Egy sanda, szikár, csúf szőrös öreg,
Tömlője degeszre fújva;
Füle táján két kis szarva gidának,
— Mintha neki volna szarva magának —
Sípján már billeg az úja.*

...
*Ravaszul mosolyog fél szája hegyén
S rákezdí dudáját halkán a vén,
Minden sark billeg a táncra;
Azután vidorabb lesz, majd sebesebb;
A tánc is utána pörébb, hevesebb,
Amint kopog és szaporázza.*

Megemlítek néhány, dudaszóra járt táncra vonatkozó ikonográfiai adatot is: a besztecebányai Thurzó ház freskója (15. század); Justus van der Nypoort rézmetszete (Birckenstein gyűjtemény, 1686); Bikkessy-Heimbucher József egyik rajza után készült színes rézmetszet (1816); Lotz Károly *Tánc szénagyűjtéskor* című festménye a 19. század második feléből; Johann Baptiste Clarot 1820—1830 között készült, dudaszóra táncoló bajnai parasztokat ábrázoló rajza (Pesovár E. 1972: 6. és 9. kép; 1980: 285; Réthei 1924).

Tanyai mulatságokon, dudabálokon még századunk elején is kedvelték a dudát (Béres A. 1958: 96, 99; Kaposi—Maáz 1958: 54, 106). Az erdélyi magyarság hagyományából rég kiveszett, de a moldvai magyarok körében szinte napjainkig fennmaradt. Egy nagypataki dudás (a pt 1 adatközlője) említette, hogy ifjúkorában még egyetlen dudával muzsikált végig lakodalmakat.

A duda tánc kísérelő szerepét és a vele kapcsolatos hiedelmeket így világítja meg Lőrincz Luca klézsei asszony visszaemlékezése: „Mikó jártunk guzsaljasha akkor örökké vót egy öregembernek egy sipja, románul aszongyák csimpoj, de mi úgy tuttuk, úgy értük kicsi gyermekül es, hogy e sip. S akkor örökké arra kértük azkot a leánnyokat, náluk legyen e guzsaljas mindig, hogy mü es tuggyunk táncalni sipnál. Vittünk dolgot, fonót ... de leraktuk, s akkor ... az az öregember sipolt s mi táncaltunk ... Sipot az emberek nem nagyon akartak csinálni sokan, met aszt manták, hogy aki sipot csinál aszt elviszik éjjen a szépasszonyak, hogy nekiek sipoljon e mezon ... s táncalnak a mezon ott a faluszéljekbe valahol”.

A duda kiveszésének folyamatát jól szemlélteti Dincsér Oszkár megfigyelése 1928-ból: „A nógrádi palóc lakodalomban a menyasszony muzsikása egyes helyeken még ma is dudás, de a vőlegény már cigánybandával kísérteti magát a templomig. A templom előtt azután a dudás abbahagyja a játékot s az esküvő után, a lakodalom alatt a tánchoz már csak cigánybanda húzza a talpalávalót. Ugyanígy szorítja ki napjainkban a sokacoknál a gajdást a tambura-banda” (Dincsér 1943: 4).

Ugyanő figyelte meg a dudazene iránti igény továbbélését a hangszer eltűnése után is: „A nógrádi palóc községekben a kocsmai mulatozás során az öregek nem egyszer kényszerítették a cigánybandát, hogy játékaival utánozza a már eltűnt dudát. Ilyenkor a primás elkezdett játszani valamilyen régebbi dudafigurációt, rendszerint a hegedű középső húrjain, de úgy, hogy a szomszédos mélyebb üres húr is állandóan hozzáhúzta. A kontrás, a bőgős a megfelelő üres hűrok zúgatásával kísérte a primást s így az egész együttes szinte dudaszerű hangzással szólalt meg. Arad és Bihar vármegye románlakta községeiből is van adatunk arra, hogy a hegedűs az üres hűrok zúgatásával és egyes jellemző figurációk alkalmazásával utánozza a dudát, s Szatmár megye oláhlakta falvaiban is ismeretes az efféle játékmód, tarkítva a duda jellemző nyekkenéseinek utánzásával is” (Dincsér 1943: 4–5).

Lajtha Lászlónak (1962: 189) ezt mesélte egy Sopron megyei öregasszony: „Igen szeretünk dudára táncolni. Ha cigányt fogadtunk, annak is sebes dudanótát kellett játszani, amire megnőtt a kedvünk”.

Az első világháború utáni esztendőekben az Ipolyságban a karácsonyi éjféli mise alkalmával dudát utánzó dallamokat is játszanak az orgonán (Manga 1968: 132). Ugyanezt várták el Tápén is a kántortól ilyenkor (Bálint 1976: 97). Kodály már korábban fölfedezte ezt a különleges gyakorlatot: „Ezerkilencszáztizenegyben a Nyitra megyei Menyhe községben megtudtam, hogy még úgy ötven esztendő előtt a karácsonyi templomozás vígabb volt, mint manapság. Különösképpen az éjféli mise alatt szokás volt néhány olyan nóta, amilyenre «táncolni is lehetett volna». Ahogy pedig az akkori kántor megeresztette hozzá az orgonát: tisztára úgy szólt, mint a duda” (1916: 60). A jelenség nyomait az 1767-ben lejegyzett gyöngyösi pásztormisékben találjuk meg. A misék betlehemes betéteihez nagyrészt „tuba pastorum”-jelzetű dudakvintes orgonakíséret van előírva (Rajeczky 1955: 224).

A dudazene iránti igény továbbélésének eredményeként maradhattak fenn minden tájegységünkön az ún. *dudanóták*, amelyekről bővebben a népi táncdallamokról szóló fejezetben lesz szó (pt 3–7). Ezeknek kapcsolatát a dudával az adatközlők gyakran már nem tartják nyilván. Vannak viszont bőven adataink a tudatos dudautánzásra, akár énekszóval, akár hegedűvel vagy furulyával, mind a magyar, mind a román népzene köréből (Alexandru 1956: 64, 70; Georgescu 1984: 136; Rădulescu—Betea III; Sárosi 1980b: 12; Tari—Vikár 1986: 3.3.b).

A magyar nyelvterületen használatos citeratípus is alkalmas kezdetleges komplex tánckíséretre, mivel „vendégúrjai” — a duda kontraszójához hasonlóan — ritmikai rendeltetésűek. Egymagában citerabálokon, spontán táncalkalmak (kukoricafosztó, fonó, házimulatság, gyűlés, «padkaporos hálón» stb.) esetén használták (Balogh S. 1992: 3; Bogdán 1978: 32; Dánielisz 1976: 143; Méryné 1983: 126; Pesovár F. 1983: 125).

Komplex kíséretet nyújtó hangszer párosítása dallamhangszerrel vagy énekhanggal

A komplex tánckíséret egyetlen hangszeren játszott formája a dallam és kísérőritmus alkalmazkodását kezdetleges fokon valósítja meg. Nem sokkal fejlettebb ilyen hangszerek együttes megszólaltatása, vagy dallamhangszerekkel, illetve énekhanggal való társítása. Utóbbi a legkézenfekvőbb megoldás, de a jelek szerint a dalolás véletlenszerűen kapcsolódik a hangszerkísérethez. Egy 15. század eleji olasz kéziratban a Boccaccio *Dekameron*jához készített illusztráción a „királynő” parancsára hat fiatal lány és három fiatalember Tindaro vezetésével táncolni kezd duda- és énekszóra (Gülke 1979: 47. kép).

Tánckíséret dudával és vonóhangszerrel

A tánc és zene fejlődésének egy bizonyos szakaszában a hegedű—duda társítás eléggé állandónak és általánosnak nevezhető. Legkorábban a középkori Angliából van rá adat, de Európa-szerte ismert volt (Szabolcsi—Tóth I: 72). Az 1514-ben keletkezett augsburgi röpirat így tudósít Dózsa György kivégzéséről: „És ennél a koronázásnál mintegy hatvan emberüknek táncolniok kellett előtte és mögötte a maguk módján és ehhez még hegedűvel és sípokkal (= dudákkal) is zengettek az ő módjukon (idézi Pesovár E. 1972: 25, 39).

Különösen a 17. században volt kedvelt a magyar nemességnél a hegedű—duda kettős. Az Esterházy énekgyűjtemény (1656) egyik versében ez áll:

*Keljünk föl asztaltól, ha jól laktunk bortól,
S táncoljunk,
Szóljon hegedű sétáljunk
Dudás is bőgjön mulassunk.*

Apor Péter említi a *Metamorphosis Transylvaniae* hatodik cikkelyében az alábbi, az 1687 előtti időszakra vonatkozó adatot: „Farsangban penig, kivált az székelységen ... tízen, tizenketten az atyafiak és nemesek egy szánban beültenek, zekében, harisnyában öltöztenek, az szán előtt hat ökör volt, közöttük két-három cseber bor, s úgy ittak, s úgy jártak egymáshoz, csuklyát vontak az nyakokban, botot az kezekben, feles cigány hegedűsök, dudások az szánban, kiáltásokkal, muzsikaszóval, úgy járták az tartományt” (Apor 1736/1978: 73—74).

Teodor T. Burada a moldvai színjátszás történetéről írt munkájában (1915) közli egy múlt századi festmény reprodukcióját, amely román *călușar* táncot ábrázol hegedű és duda kíséretével. A délszláv népzeneben különösen a Pannón-zónában ismert hangszerkettős (Ivančan 1975: 117) kb. száz évvel korábbi meglétéről ad hírt Arany János *Népdal* című verse (1877), a magyarországi délszlávok köréből:

*Duna vizén lefelé úsz a ladik,
A ladik,
Róla muzsikaszó, guzlicaszó, csimolyaszó
Hallatik;
Juhaj! viszik a piros almát, barackot,
Juhaj! Kevibe Szent-Endréről menyasszonyt!*

*Kevi csárda reggel óta tele van,
Teli van:
Ott járja a kolót egy éles késsel, véres késsel
A Jovan.*

A magyar néprajzi tájak közül a Palócföldön maradt fenn a 20. századi néphagyományban is ez a kisegyettes.

Tánc kíséret dudával és fúvóshangszerrel

Ugyancsak a palóc népi tánczenére jellemző a klarinét—duda párosítás (Sárosi 1971: 48). A dudának különböző dallamjátszó fúvóshangszerekkel való kombinálása visszavezethető az előző századokra is, s földrajzilag Európa legkülönbözőbb pontjain megjelenik. A 14. századi *Veronai képeskönyv* egyik illusztrációja a zene gyógyító hatását ábrázolja: két hölgy kézenfogva táncol a duda és két schalmei hangjára (Gülke 1979: 44. kép). Loyset Lyedet *Tarentumi ünnep* című képén (15. század) két harsona és egy duda kíséri a lovagok és kisasszonyok vonulós párostáncát (Vályi 1963: 331).

1524-ben magyarországi zarándokok Aachenben és Kölnben magyar és vend táncokat jártak síposok és dudások közreműködésével (Zolnay 1977: 338). A 18. század végén akorcsulai dilettánsok moreszkáját ikerfurulya, síp és duda kísérte (Ivančan 1987: 234). Egy nürnbergi üvegfestmény tanúsítja, hogy ez a zenekíséret német földön is honos volt. Basse-Bretagne jelenkori népzenejében a *bombarde—biniau* (töröksíp—duda) kettőst találjuk (Mer 1988: 136).

Komplex kíséretre alkalmas hangszer társítása többféle dallamhangszerrel

A dudakíséret nemcsak külön-külön vonós- vagy fúvóshangszerrel egészülhet ki, hanem a kettővel együtt is. Kisfaludy Sándor a *Csobánc* című verses elbeszélésében a szüreti mulatság hangulatát ecsetelve írja 1795-ben (Idézi Bogdán 1978: 9):

*Harsogtak a tárogatók,
A hegedűk zengének,
Szólt a duda, tapsolt a tánc,
S a sarkantyúk pengének.*

Egy 1790-es jakobinus röpirat a köznemesség népies mulatozását kárhóztatva írja: „tárogató sípjok mellé a doromb és furulya is jó, melynek füleket hasogató dömmögés és ordításánál a bokátokat is elegendőképpen össze-verhetitek” (Manga 1968: 131).

Több hangszer együttes alkalmazására régen különösen a főúri zenében volt mód, amint erről Apor Péter művéből is értesülhetünk (3. cikkely): „Asztaltól felkelvén vagy még asztalnál ülven is, készen volt az hegedű és duda, ottan-ottan az furulya és cimbalom is; azután táncolni kezdettek” (1736/1978: 43). Kőszeghy Pál *Bercsényi házassága* című verses krónikájában (1695) az előbbieket mellé a virginál társul (Idézi Manga 1968: 130):

*Az cimbalom hurja itten verve penge,
Virgína lassubban nyomogatva csenge,
Sok hasznos hegedű jól megvonva zenge,
Duda bordójátul az kőfal is renge.*

A magyar népzenei gyakorlatban az Alföld egy kisebb részén hagyományosnak számított a klarinét—tekerő együttes, amely a franciák oboa—tekerő párosára emlékeztet. A bolgárok-nál gyakori a furulya, háromszögletes hegedű (*guszla*) és duda együttes, amelyhez ének is kapcsolódhat. A cseh népzeneben a hegedű—klarinét—duda trió alkalmilag kiegészülhetett kürttel és fuvalával.

Az eddig számba vett megoldásokkal rokon még a francia tekerő—duda és hegedű—gitár páros (Sárosi 1973a: 59; 1973b: 68. kép; Szabolcsi—Tóth I: 429, 656).

Tánc kíséret énekelt vagy hangszeres dallammal és ritmuskeltő hangszerrel

Táncdallam ütőhangszerrel való társítása a komplex kíséret tökéletesebb módozatát képviseli. Már pusztán dallamkíséret esetén is fölmerülhet a ritmikai egységek hangsúlyozásának igénye, akár ütőhangszer hiányában is. Erre utal a Lukianosznak tulajdonított dialógus (*Beszélgetés a táncról*) alábbi részlete, amely a spártaiak táncéletéről szól, a római császárkor idején (1974: 741—742): „Még most is tapasztalhatod, hogy ifjaik ... miután jól kiverekedték magukat, versenyjátékuk táncsal végződik. Középen egy fuvalás helyezkedik el, aki fújja a fuvalót és lábával veri ki a taktust”.

Egymagában muzsikáló hegedűs vagy furulyás a magyar tájakon is gyakran így módon pótolja a hiányzó ritmushangszert.

Ének ritmuskísérettel

Az együttes dallam- és ritmuskíséret legegyszerűbb formája a dobbal vagy más ritmuskeltő hangszerrel alátámasztott ének. Démoszthenész *Meidiasz ellen* című szónoklatában (i. e. 350 körül) említi a *scabillumot* (lábcsettogtatót), amelynek segítségével a ritmust hangsúlyozzák

a kardalokban és táncokban (Boronkay III: 296). Cyrusi Theodoretus szerint a kereszténység kezdeti szakaszában a templomi himnuszokat tapssal és táncmozdulatokkal kísérték (Rajeczky 1981: 40). 1439-ben IV. Jenő pápa engedelmével a toledói és sevillai székesegyházban templomi táncá stilizált *moreszkát* mutattak be, amelyhez fiúénekesek szolgáltatták a dallamot, a táncosok kezében levő elefántcsont kasztanyettek pedig a ritmuskíséretet (Domokos 1958—1959: 270).

Hasonlóan egyszerű megoldást alkalmaznak a venezuelai indiánok termékenységi szertartásaikban, amikor csörgőket rázva táncolnak, miközben félig artikulált hangon énekelnek (Szabolcsi 1975: 25). Az észak-amerikai mandan indiánok „Bölény, gyere!” elnevezésű táncát dobok, csörgők, dalok és kiáltások kísérik. A braziliai kaingang indiánoktól följegyzett monda az ének és csörgő tánc kíséző funkciójának mitikus eredetét magyarázza: „Régi időkben a kaingangok nem ismerték sem az éneket, sem a táncot. Egy napon Kayurukré [a kultúrhérosz] vadászni indult, és egy fa alatt két táncoló faágra lett figyelmes. Az egyik ág hegyén tök ékeskedett, mely úgy szólt, mint a csörgő, és ütemesen kísérte egy láthatatlan lény énekének dallamát” (Lips 1960:155, 157). A kamcsatkai korjások rituális táncaihoz ének- és dobcszó járul (Zsornickaja 1987), akárcsak a dél-afrikai zulu törzsek gyermektáncához, amelyeket tapssal is alátámasztanak (Rowley 1981: 140).

Az ősi afrikai szokásokat az Újvilágba is átvitték a négerrek, akik Dél-Amerikában a *voodoo* (varázslás) kultusz keretében dobbal és kórusdalokkal kísérik táncukat. Az eszkimóknál a táncdalokat szerző egyének dobbal járt táncához egyszólamú női kar énekel. A *villancico* (villano = paraszt) a spanyol reneszánsz kedvelt zenei—koreográfiai műfaja volt, amelynek jelenkori változatát a téli napforduló idején dobkísérettel éneklük és táncolják Spanyolországban (Szabolcsi—Tóth I: 584; III: 624, 763). Az éneklő muzulmán derviseknek a végső extázis állapotáig elvezető frenetikus táncait is pusztán dob kíséri (Darvas 1977: 140).

A magyar néphagyományon belül az énekkel együtt táncot kísérő dob emlékének elmosódott nyomát találjuk Kiss Áron gyermekjáték-gyűjteményének egyik Torontál megyéből gyűjtött, *Kiskacsa fürdik* szövegkezdetű énekes—táncos darabjában (MNT I: 176):

*Az elején, az elején csak gyorsan járjuk,
a hátulján, a hátulján csak dobot üssünk!*

Egy másik szövegutalás a *Szól a kakas, szól* kezdetű, Moldvában és a Székelyföldön elterjedt lakódalmas dal egyetlen Veszprém megyei változatában van (MNT III: 96):

*Itt kinn dárídobot vernek,
Ott benn Julcsát öltöztetnek.*

(Zirc, 1954)

A szöveg többi változatára is jellemző a menyasszony öltöztetésének párhuzamba állítása a kint várakozók táncával, de nincs utalás dobra. A *dárídob* nem szerepel az *Új Magyar Tájszótár*ban, viszont van *dárídob*, *dárídobó*, *dárídobó*, *dárídobó*, *dárídobó* 'multság' értelemben (953). Ezért lehet, hogy a *dárídob* a *dárídob* származéka. Ez esetben tisztázásra szorul, hogy a népnyelvből adathozható-e a *dárídobot vernek* 'multságot csapnak' szókapcsolat.

Alkalmilag társított dallam- és ütőhangszerek

Messzebbre nyúló és bővebb adatsort idézhetünk a dallam- és ütőhangszerekkel kísért táncokkal kapcsolatosan. Ókori indiai domborművek éneket vagy táncot kísérő hárfások és dobosok emlékét őrizték meg (Darvas 1977: 43).

Időszámításunk előtt az első évezred táján a héber kultuszokban különböző húros, ütő- és fúvóhangszerek kísérik a táncokat: „Dávid pedig és az egész Izrael táncolnak vala az Isten előtt teljes erővel, énekekkel, citerákkal, hegedűkkel, dobokkal, cimbalmokkal és kürtökkel” (Biblia 1. Krón. 13, 8; vö. 2 Sám. 6, 5 és 14). Az ókori Phrugiában Kübelé istennő „Ünnepi menetéhez hímnemű lények is tartoznak [Korübantok], akik extatikus, vad táncsal kísérték, 'hegyi hangszerek': fuvolák, cintányérok, kézidobok, kereplők, sőt, a legrégebbi időkben akár lármafák harsány hangjai mellett” (Kerényi K. 1977: 59).

Dél-olténiai ásatások alkalmával találtak egy 3. századi római szarkofágot, pánsípon, fuvolán és cintányérokra játszó, valamint táncoló alakok faragványaival (Brâncuși 1969: 32). Bulgáriában, a rilai kolostorban fennmaradt egy 8. századi falfestmény, amelyen egy nyolcszemélyes körtáncba tambura, hárfá, citera és dob szolgáltatja a zenét (Sava—Rusu 1983: 16). Egy, a középkorra vonatkozó forrás szerint a bolgár táncokat, a „horót és racsenicát hangszereken, guszlán, dudán, sípon és dobon is játszották, hogy a bánatosokat megvigasztalják” (Kacarova 1975: 72).

Egy 12. századi reimsi miniatúra táncosokat és fiedel—kürt—dob együttest ábrázol, szembeállítva a korabeli gyakorlati vagyis világi zenét (*usus*), az elméleti alapokra helyezett egyházi zenével (*scientia*), amelyet egy másik rajz jelképez (Gülke 1979: 95). Bonfini szerint Magyarországon a 15. században a nép kürtökkel, dobokkal, sípokkal mulatott (Zolnay 1977: 338). Thoinot Arbeau francia táncteoretikus 1596-ban kiadott *Orchésographie* című munkájában a *pavane* és *basse danse* elnevezésű korabeli táncok lehetséges kíséreteként számos dallamhangszert felsorol, viszont a dobot minden esetben kötelezőnek tartja (1596: 33). Cervantesnél (*Don Quijote II*, 19. fejezet vége) egy korabeli spanyolországi módos lakodalom leírását találjuk, ahol „fuvola, dob, hárfá, oboa, tamburin, csengettyű kellemesen egybevegyülő hangja” biztosította a talpalávalót.

Egy 1826-ban készült horezui falfestményen a körtáncot hegedűs, trombitás és dobos kíséri (Breazul 1981: 161). A folklórkutatók Észak-Munténiában hegedű—harántfurulya—kézidob, a Hunyadi-medencében pedig hegedű—klarinét— és (ütőként használt) cselló hármast jegyeztek föl (Alexandru 1956: 62. és 67. kép).

Állandósult összetételű ütőkíséretes együttesek

Az eddig felsorolt együttesek hangszerösszetételében nem találhatunk különösebb törvényszerűséget, úgy tűnik, alkalmi formákról van szó, amelyek esetleg helyenként válhattak hagyományossá hosszabb-rövidebb ideig. Viszont sokkal valószínűbb, hogy már az ókorban állandósult tánckísérő együttesnek számított az, amelyben fúvóhangszer társult ütőhangszerrel.

I. e. a 6. századból való az a görög vázatöredék, amelyen kétágú *auloszt* (sípót) fújó férfival szemben egy *krotalát* (kézi csattogtatót) rázó táncosnő látható (Darvas 1975: 6. kép). Már a műkenéi kultúrában (i. e. 1600—1200) ismert, majd később pánhellén jelleget öltött Dionüszosz kultuszban, a Kübeléhez hasonló extatikus táncoknál fuvola—dob zenét használtak. Erre utal Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájának (i. e. 405—406) alábbi részlete (Szeppessy 1982: 303—304):

*Ó, te Kurészek öblös
odva, te Kréta, nagy Zeus
fiatal idei lakása,
hol Korubaszok a dörgő
hangot adó, kerek bőrt
kitalálva, e bakkhoszi
hanghoz phrüg fuvolák derűs-
édes hangjait adták s Rhea Asszony
zeneszót csalt ki belőle csak a nőknek.
Szatüroszok elkönyörgik ezt
tőle, s a hangra e három-évenként
ünneplők ropogó dobaju tánc
lépteit írják, hogy
örvendjen Dionüszosz.*

Mikor az előző időszakban bezárt színházak Augustus korában újra megnyíltak, görög táncosok jelentek meg Rómában, akik énekesző mellett flóta—dob zenére táncoltak (Vályi 1963: 329). Gyakran előfordult, hogy a már említett scabillumot (lábsattogtatót) maga az auloszjátékos kezelte (Borónkay III: 296). Nyugat-Európában a 9. századtól szinte napjainkig hagyományossá válik az ilyen fúvós—ütős egyszemélyes „zenekar”, ahol a hangszerjátékos egyik kezével furulyán játszik, a másikkal a dobót üti (angol *pipe*—*tabor*; francia *flutte longue*—*tambourin*; provanszál *galoubet*—, katalán *flabiol*—, spanyol *fluvio*l—*tamboril*; baszk *txistu*—*tamborilon*). Angol- és spanyolföldön többnyire a fegyvertáncokat kísérték ilyen módon. A németeknél is ismert volt ez a hangszerpáros, de megszólaltatását két személy végezte.

Minnesotában az indiánok egy szent cölöp körül járják a „mennydörgésmadár táncát”. A táncfigurákat egy zöld fűparókás öreg varázsló vezényli, aki közben énekel, fújja a furulyát és veri a dobót. A prériindiánok naptánca is furulyák, csörgők és dobok hangja mellett zajlik (Lips 1960: 167—168). A Baleár-szigeteken a *ball de cavallets* nevű táncnak is ilyen zenéje van. Domokos Pál Péter több idevonatkozó ikonográfiai adatot sorol föl (1958—1959: 240, 252, 254, 266, 270).

A Balkánon, Anatóliában, az arab országokban, a nogajoknál, a krími tatároknál, Örményországban és a kurdisztáni zsidóknál egyaránt ismert *zurna* mellől a tánczenében nem hiányozhat a dob (Borónkay I: 490; III: 721; Sárosi 1971: 32; Szabolcsi—Tóth I: 46; III: 730, 764).

Ez a fajta kíséret már századokkal ezelőtt meghonosodott a magyarság körében. Apor Péter írja, hogy „kivált az nagy embereknek régi időben [az 1687. előtti évtizedekben], mikor

mulattanak, igen kedves muzsikájok volt az töröksíp, egyszersmind az dob” (1736—1978: 42). Egy 1703-as naplójegyzet azt igazolja, hogy a kuruckorban is divatos volt ez a hangszerpáros: „Vigan voltunk: török-sipoltattunk és doboltattunk magunknak, s éjjfélig táncoltunk” (Esze 1955: 86). Egy moldvai párosító szövegünk is megőrizte a síp—dob emléket, a tánckísérő funkcióval együtt (MNT IV: 604—605):

— *Hol sibolnak, hol dobolnak?*
— *Király udvarába.*

— *Nem isz király udvarába,*
— *Tyukszarosz pajtába.*

Bácsim, Pável elől járja
Nagy csepü gagyába,

Néném, Veron utánna
Csepü rokolyába.

(Trunk, 1953)

Arany János kéziratos népdalgyűjteményének *Kántáló dallamok és gyermek réják* című részében, egy *Gólyaüdvözlő gyermekjátékdalban* a „sípbal, dobbal” szövegformula is szerepel:

Gólya, gólya, gilice
Ki lányát vetted el?
„A tengeri bokrosét.”
Mivel vitted haza?

„Síppal
Dobbal
Nádi hegedűvel.”

(Nagyszalonta)

Ennek egy változatát Gáspár János már 1854-ben közölte Kolozsváron (Kodály—Gyulai Á. 1952: 165). Kiss Áron *Magyar gyermekjátékgyűjteménye* a szöveg más változatait is közölte (1891: 6, 7):

Gólyabácsi, gólya!
Hol voltál azóta?
A csengeri tóra.
Ki lányát vetted el?
A kis Kócsináját.
Mivel hoztad haza?
Síppal, dobbal, nyári hegedűvel,
Selyem keszkenővel.

(Kömörő)

*Gólya, gólya, gelice,
Ki lányát veszed el?
A szolgabíróét.
Mivel viszed haza?
Síppal, dobbal, nádi hegedűvel.*

(Nagyvárad)

*Gólya, gólya, gelice
Mitől véres a lábad?
Török (görög) gyerek elvágta,
Magyar gyerek gyógyítja,
Síppal, dobbal
Nádi hegedűvel.*

Ez utóbbi Sztankó Béla gyűjtése a lelőhely megjelölése nélkül. Kiss Áron ezt a megjegyzést fűzi a szövegekhez (1891:503): „E játék régiségét mutatja a török, görög gyermek előfordulása, a síp, dob, nádi hegedű. S minthogy ez a gólya lakodalmára való célzás, azt is mutatja, hogy akkor a lakodalmi zenészet aligha állott egyébből sípnál, dobnál, nádi hegedűnél”.

E mondókák változatai későbbi gyűjteményekben is főlőnnek (Borsai—Kovács 1975: 73—77); Faragó—Fábián 1982: 175; Gágyor 1982 I: 26—27; Gazda 1980: 186; MNT I: 251), ám ezek között több esetben a revival lehetőségével is számolnunk kell, hiszen Sztankó Béla *Daloskönyv a népiskolák számára I—III* (1890) című munkája óta folyamatosan benne voltak az óvodai és elemi iskolai tananyagban. A következő moldvai változat viszont mentes ettől a hatástól, s szövege az eredeti, lakodalommal (tehát táncsal is) kapcsolatos értelmet sugallja. Erre utal az a tény is, hogy egy lakodalmas ének dallamára dalolják:

*Daru, daru, katona!
Kötöm el az utadat,
Síppal, dobbal,
Tekenyő kalácsval,
Korsó pálinkával.*

Gyimesi hegedű—gardon hangszerkettős

(Egyházaskozár)



Egy lészpedi variánsban a „síppal, dobbal” formula elhomályosultan, „hippal, duppal” formában jelenik meg (Domokos—Rajeczky 1956: 257), egy türkeveiben pedig „zsibbal, dobbal”-t találunk (Paksa—Németh 1989: 7.1.a).

Sárosi Bálint szerint (1971: 194) a síp—dob hangszerpáros hagyományát folytatja a Csíki-medencében és a Gyimes völgyében található hegedű—ütőgardon együttes. A bihari románoknál helyenként a klarinét—dob változat ta-

lálható (Sebő 1984a: 3). Elterjedtebb a duda—dob kombináció, amely a bukovinai román népzeneben, a bolgároknál és macedonoknál (gajde—tapan), sőt a cseremiszeknél is (süvör—puzir) ismert.

Domenico Peziosi olasz utazó egyik 1868—1869-ben festett képe romániai vásári mulatságot ábrázol, amelyen két duda, harántfuvola és dob játssza a tánczenét (Alexandru 1956: 86; Ivančan 1975: 120; Vikár 1960: 196). A spanyol muiñeira (= molnárné) tánchoz a duda mellé kétféle dobot használnak: gaite—pandero—tamboril (Boronkay II: 589). A moreszkának is hasonló kísérőzenéje volt a madrigálszerzők korában. Erről tanúskodik az alábbi madrigál-szövegrészlet (Domokos 1958—1959: 247):

*Hallga, balga, hallom a táncot
S a fürge Morris dobogását,
A dudaszót s a Morris-csörgőt.*

Komplex kíséret biztosítására szakosodott együttesek

A többszólamúság európai kifejlődése a hangszerek szerepének differenciálódásához vezetett, ami a népi tánczenében hangsúlyozottabban érvényesült. Bizonyos hangszerek fokozatosan a harmóniai—ritmikai funkció betöltésére specializálódtak. Különböző dallamhangszer(ek)—kísérőhangszer(ek) összeállítású együttesek jöttek létre, amelyek ütőhangszer nélkül is eleget tesznek a komplex tánckíséret követelményeinek, ezért nagy területen elterjedtek, s nagyrészt visszaszorították a régi, egyszerűbb tánckísérő megoldásokat.

Pengetőhangszer ritmuskíséretére alapozott együttesek

Az egyik ilyen együttestípusban a koboz szolgáltatja a ritmuskíséretet. Előde, az arab ud, mindvégig megmaradt a díszített, hangisméltéles melodikus játékmód mellett (Boronkay III: 559). Valószínű, hogy a koboz kísérő szerepe Délkelet-Európában is újabb keletű, hiszen egy 1820-ban Londonban megjelent, Moldváról és Havasalföldről szóló írás szerint a korabeli együttesekben minden hangszer, így a koboz is a dallamot játszotta. Liszt 1846—1847-es bukaresti és jászvásári élményeire emlékezve már kísérőhangszerként említi, akárcsak egy 1850-ben Bécsben megjelent román dalgyűjtemény. Alexandru Berdescu 1860-as kiadványa előszavában írja, hogy a kobzosok néha ritmuskíséretet, néha dallamot játszanak.

Erdélyben a 16. század utolsó harmadából bukkantak föl adatok a hegedű és koboz (vagy lant) együttes említésére, tiltott táncmulatságok alkalmával (SzT V: 1—3): „korchoman vchan hegedw lant Zo Ne hallassek”; „hegedwlest lantolast eyel Ideo vtan chelekednek”; „Zekeres Gyeorgy wizy az Bathory Jstwan, hegedeosset lantosat Rakpatakaig”; „hegedüel lanttal ... ot zöktek tanczoltak egez efely korig” (Kolozsvár, 1571-1585).

A mai román népzeneben a hegedű—koboz páros Moldvában és Havasalföldön maradt fenn, de a dallamjátszó szerepet más vagy több hangszer együtt is betöltheti, például furulya,



Lujzikalagori hegedű—koboz együttes

pánsíp vagy klarinét, amint erről számos múltbeli adat is tanúskodik. A 18. század második feléből Sulzer hegedű—pánsíp—koboz együttesről tudósít. Ugyanilyen fölállásban muzsikált Lisztnek Barbu Lăutaru zenekara Jászvásárban. Szathmáry Pap Károly 1860 körül festett akvarelljén pedig három hegedűs, pánsípos és kobzos látható. A hangszerkettős ugyanakkor kiegészülhet más kísérőhangszerekkel, például cimbalommal és bőgővel is (Alexandru 1956: 107—108, 143—144, 57. és 58. kép).

A kísérőszerepet Észak-Olténiában az úgynevezett *chitară cobzită* (kobzosított gitár) tölti be, Máramarosban pedig egy speciális hangolású gitár, amit *zongoră*-nak neveznek (Rădulescu 1984: 26—28). Ezekben a zenekarokban a koboz, illetve a gitár akkordikus kíséretet szolgáltat, akárcsak egyes nyugat-európai (például francia) népzenei együttesekben (Szabolcsi—Tóth I: 656).

A régi magyar kobzosok játékmódjáról nincs pontos tudomásunk. A múlt században a hétfalusi borica tánchoz négy hegedűs és egy kobzos muzsikált (Réthei 1924: 196). Hegedű—koboz együttesre a boricával kapcsolatban a közelmúltból is van példa Tatrangon (pt 37j). A lujzikalagori magyarok hagyományában szinte napjainkig létezett ez a hangszerkettős, amelyben a koboz táncdallamok esetében kizárólag ritmikus-akkordikus szerepet játszott (Zakariás mgy). Klézsén régen „a lakadalmat mikor csináták, akkor vót egy kobzos s egy

hegedüs, s akkor ott vót e zegész mozsikás. Akkor nem vótak ez e sok nagy zenék min mos vannak, s akkor még szebbnek teccett az” — mesélte a már többször idézett Lőrincz Luca. Egy lészpedi tréfás népdalszövegben (Faragó—Jagamas 1954: 154), amelyben a bíró megdöglött lovának testrészeiről sorolják el, hogy melyik mire lesz jó, ez áll:

A nagy feje nagy kobzának,

...

S az filei muzsikának [hegedűnek].

Vonósokra alapozott népzeneegyüttesek

A mai, vonóshangszerekre alapozott kelet-európai népzeneegyüttesek eredete a 16—17. századi nyugati *whole consort*okig (egynemű, esetünkben a violacsalád tagjaiból álló zenekarokig) nyúlik vissza. Ezekből alakult ki később a szimfonikus zenekar gerince, a *capella fídicina* (vonóskar), a kamarazene síkján pedig a vonósnégyes. A 18. századi nyugati zenei divatot importáló főurak révén a vonószenei hangzásszéményt az ekkor megjelenő városi, illetve uradalmi cigánybandák is magukévá teszik, kiegészítve, szintén nyugati mintára, egy akkordhangszerrel (a cembalo helyett cimbalommal) és egy fúvóshangszerrel (rendszerint klarinétal). A kiegészülés természetesen nem kötelező, esetenként egyes hangszerek megkettőződnek, mások kimaradnak, illetve a fentiekén kívül továbbiakkal helyettesítődnek.

A már említett freyburgi röpirat a magyar zenére a hegedű—kontra—bőgő—duda együttest tartja jellemzőnek 1683-ban. Rettegi György 18. századi emlékiratai szerint az erdélyi nemesi menyegzőn a lakodalmasok „nagy sereggel megindultak, töröksípossal... s egyéb musikásokkal, úgymint: hegedüs, gardonos és cimbalmosokkal oda, az hol a menyasszony szülei vagy maga [a vőlegény] lakása volt”. Ugyanebben a században muzsikált Czinka Panna hegedű—kontra—cimbalom—bőgő összetételű bandája.

Gvadányi József *A mostan folyó ország gyűlésének satyrico critice való leírásában* (1791) így írja le a verbuválást:

*Hárma hegedűjét füléhez illette,
Cimbalmos cimbalját térdére rátette,
Bőgőjéhez magát egy vén görbítette,
Pozitúrájokat hogy már mind megtette;*

*Húzd rá kiáltottam, bezzeg karikázták,
Mint tölök telhetett, ugyan megcifrázták,
Nótáit legfelső tónusra csigázták
Felülről alsóbbra egybe letrillázták.*

*Itt én, mint a sárkány, mindjárt ordítottam,
Gyere katonának, szörnyen kiáltottam,*

*Ez az élet! ez! ez! gyöngy élet! mondtam,
Pajkos rymusokat szüntelen danlottam.*

Nagy János a *Nyájas Múzsában* (1790) hasonló együttesről szól:

*Nálam lesz a cimbalmos
Egész éjjel nem álmos
Két hegedűst kerestem
S még bőgőst is szereztem,
Akár lassút, akár frisset,
Jól vonnyák a Minuetet.*

Petőfi is ilyen zenészbandát emleget *A helység kalapácsa* című eposzparódiájában (1844):

*Jöttek nyomban utána
A hangászkarnak tagjai hárman:
A kancsal hegedűs,
A félszemű cimbalmos
S a bőgő sánta huzója*

...
*Cimbalom és hegedű és bőgő
Hangot adott...*

...
*A többi legénység
Béhurcolva szelíden
Egy pár fürge leányzót,
Kik eddig az ablakon által
Kukucskáltak kandi szemekkel,
S kiknek már viszkete talpok
A táncnak vágya miatt,
Hallván a menyeyi báju zenét.
S kóválygani kezdtek
Mindnyájan a tánc gyönyörében.*

A hírneves Bihari János zenekara a 19. század elején ugyancsak vonósokra és cimbalomra korlátozódott. 1823-ban írja egy korabeli lap: „Nevezetes tulajdona a magyar muzsikának, hogy közönségesen négy eszközök által gyakoroltatik, úgymint: két hegedű, egy bőgő és egy cimbalom által; noha ezek mellett az újabb időkben többféle fúvó eszközök is hozzá alkalmaztatnak”. Arany Jánosnak *A lacikonyha* című vásári képében (1850) már a klarinét is megjelenik a bandában:

*Onnan a bőgő mormolása hallik,
Fülemben onnan klárinét nyilallik,
A cimbalom is zing-zong egy kicsit,
A hegedű, mintha nyúznák, visit.*

A kétféle, klarinét nélküli és klarinétos együttest szemlélhetjük Albrecht falusi búcsúsok táncát ábrázoló litográfiáján, illetve Canzi Ágost Vác vidéki szüreti mulatozást megjeleltető festményén (mindkettő a múlt század derekáról). Ez idő tájt a cigánybandák néha nagyobb létszámot is elértek: Polturás Jancsi zenekarában két klarinét,



Vicei hegedűs és kontrás

a Bunkó Ferieben három rézfúvó szerepelt. Az említett képzőművészeti alkotások is azt igazolják, hogy ez a zenekari összetétel a múlt század közepétől kezd falun is meghonosodni. Ott keveredik a hagyományos tánc kísérelő formákkal, néhol részben vagy egészen kiszorítva azokat. Így tájanként különböző együttestípusok születnek (Sárosi 1971: 61—62, 65, 71, 82, 194, 197—198, 248, 14. és 23. kép). Hangszerösszeállításuk természetesen helyenként sem állandó, a hangszerek száma, milyensége nagy mértékben függ az adott táncalkalom jelentőségétől, a tánchely nagyságától, a zenészt fogadók anyagi lehetőségeitől, a hagyomány szívósságától.

Gyergyó vidékén a hegedű—ütőgardon kettős bizonyíthatóan a múlt század végétől kiegészülhetett cimbalommal. A bőgő és a kontra jóval később jelent meg erre felé. Egy gyergyóremetei földműves magyar zenész szerint (adatai a pt 78j-ben) a „mozsika” [hegedű] mellett „gardon vót... mind egy cselló ... csak nem húzták vonóval ... Én is ütöttem... Cimbalom nem maradt ki ... Harmonika nem vót ezelőtt ... Kontorás nekünk nem vót ... Én kilenc éves vótam tizenkilencbe, akkor kesztem cimbalmazni... osztán én kitanyitottam egy onokaöcsémét cimbalmazni, s osztán a vátott fél, s kesztem hegedülni ... édesapámot muszáj vót fölvtáni me öreg vót”. Az édesapjának ifjúkorában is volt cimbalmosa, de azt az 1910-ben született adatközlő nem ismerhette.

A zenélés módját, hagyományát az elődöktől örökölték: „Ojan régi öregék vótak ezelőtől, vótak hírnéves zenészek, Tódi János ... édesapám ... tanót nála vagy két hónapig ... hegedülni ... Kihótak, csak a nevek van még hátra ... Én aztot nem ismertem, édesapám is fiatal ember vót akkor, amikor ott nála vót, tanót, s osztán münköt úgy tanyitott meg, s úgy osztán tanyitott többet ... Én csak négy cimbalmost tanyitottam ki ... Kottát nem tanótunk, nem üsmerém”.

Később jöttek divatba a többi hangszerek: „Akkó mán kicsi bőgő vót, nem gardon, hanem rendes kicsi cselló. A stímot rendesen úgy stimoltuk, akkor húzásra ment. S mikor a szükség követelte lehetett ütni és aszt, de akkó nem pēngetés, nem ojan húr vót, hogy lehessen pēngetni, hanem vastagabb, s akkó rendesen üttük a vonóval, vagy kicsi fát hordoztunk, pácát, min mos mű a nagybőgőhöz visszük nemcsak a vonót, hanem viszünk ütőszert és,

ahogy van szükség... me az ütéssel jobban hajtsa a közönséget a tánccal, mind a vonóval... Osztán nagyobb hang kellett úgyé a táncokba s akkó vettük a nagybögőt”.

Ugyanebből a faluból egy cigányzenész szerint (adatai a pt 127j-ben) a bőgő- és kontrajátékokat tanult zenészekről sajátították el: „A kontrát a bátyám tanította kottára... s amíg nem tudtam ... a bőgőn muzsikálni bár a három keresztet s a három bét, addig nem vitt muzsikálni ... s így osztán megtanútam a kottát amennyit lehetett ... Osztán ő tanított, me ő üsmerte a kottát ... Prímás vót, Kolozsváron tanót, ott végzett akadémiát”. A harmincas—negyvenes években Gyergyóújfaluban kivételesen hegedű—kontra—cimbalom—gardon együttes is előfordult.

A népi emlékezet szerint az első világháború előtt Csíkban és Gyimesben csak a hegedűt és a gardont használták a népi tánczenében: „Akkor nem vót banda, vót a francot, csak a háború után kezdődött öt s hat, cimbalom s bőgő”. Ezen a vidéken is „felülről” jött hatásra terjedtek el az újabb hangszerek: „ha kellett egy úrnak mozsikálni s akkor kellett a kontrás; met egyesleg mozsikáltunk s a gardon”. Mivel a kéthúros kontrázás a hegedűjáték elsajátításának kezdeti fokát jelentette, a kontra paraszti multságokon is bekerülhetett alkalmilag az együttesbe: „tizennégy éves koromba [1934-ben] kezdtem a zenét ... hát akkor nem volt más, egy ütős gardon, esétlég egy kontrást bálllítottak” — mesélte egy csíkrákosi prímás (adatai a pt 20j-ben).

A régi hangszerkettős azonban napjainkig életképesnek bizonyult, különösen a Gyimes völgyében. Csíkban háttérbe szorult, mellette a hegedű—kontra—gardon és hegedű—kontra—bőgő együttes is elterjedt (Bándy—Vámszer 1937: 9; Dincser 1943: 5, 7, 11—13, 17;



Imets mgy). A Maroshévíz körüli román falvakban is ismert a hegedű—kontra—gardon hármás, Avasban, Biharban és a máramarosi ruténeknél pedig az ezzel rokon hegedű—kontra—dob összeállítás (Herjea—Almási 1970: 60—61; Sulițeanu 1976: 30).

Az utóbbihoz hasonló felállítást találunk egy múlt század közepén készült leírásban, ahol a tiszaháti vonós cigánybandában csörgődob is szerepel: „A prímás, mint nevezni szokták, két serdülni kezdő fiával, kiknek egyike a művészetnek olly fentfokára lépett, hogy egyhúrú hegedűjével a legcsik-

Magyarózdí háromtagú banda



Szászcsávási hegedű—kontra—bőgő összetételű együttes

landósabb hangokat tudja kicsalni, apja bepókhálósodott, töredezett hegedűje nyikorgó szava után, mit egy selyem, egy görcsökben szenvedő bélhúr eszközöl. A harmadik hangász a leglármásabb eszközt kezeli: nekie ugyanis egy szita forma hangműszere van, melyre hat rézkarika van szegezve, de úgy, hogy helyökön kellemesen foroghatnak, s a szita beljét, mely legkeményebb bőrből van készítve, ujjával, sőt mosdatlan kormos karjával rettentő döngések, s tactusverések közt, ijesztgeti, s e lármásan csengő hangszert *rostának*, s őt, ki ennek a falusiak előtt felmagasztalt, s nagy hírre vergődött kezelője, *rostásnak* nevezik” (Uszkay 1846: 283—284).

Kalotaszeg, a Mezőség, a Maros—Küküllők köze, valamint a Homoród mente a hazája a hegedű—háromhúros kontra—bőgő összetételű bandáknak. A hegedű, a kontra vagy mindkettő megkettőzhető, a Homoród mentén klarinét, a Felső-Maros vidékén cimbalom is csatlakozhat a zenekarhoz. Ezeken a területeken a gyűjtések, különösen a hangszeres népzene vonatkozásában későn indultak meg, ezért nehéz meghatározni azt, hogy időben meddig nyúlik vissza ennek az együttesnek a hagyománya.

A helyzetet bonyolítja a háromhúros kontra eredetét borító homály, amely a városi cigányzenekarokban nem volt használatos, játékmódja is sajátos, ugyanakkor láthattuk az előző fejezetben, hogy a középkorban is léteztek egyenes hűrtartó lábbal rendelkező hangszerek. Megfelelő bizonyítékok hiányában egyelőre nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket ebben a kérdésben. A román népzeneben Erdély középső és keleti részén ismert ez az



Szabó Viktor mezőkölpényi primás zenekara

együttestípus, ugyanakkor a szlovákoknál és a kárpáti göráloknál is megtalálható (lásd a *Chodničky ...; Ej, hrajte ...; Pastierske nôty* hanglemezeket).

A hegedű—kéthúros kontra—bőgő együttes szórványosabb, rendszerint mint a teljes városi cigánybanda alkalmilag hiányos formája fordul elő, akárcsak a hegedű—cimbalom—bőgő összeállítás. Utóbbi helyenként bizonyos fokig állandósult (Erdőszentgyörgy, Felsősófalva), de az erdélyi román népzeneben is ritka, Olténiában és Havasalföldön viszont gyakori. Az

előbbi forma pedig a bánsági és az Arad vidéki román népi zenekarokra jellemző (Rădulescu 1984: 30).

A hegedű—kontra—cimbalom—bőgő felállítás már jobban megközelíti a teljes városi cigányzenekar összetételét, azonban ez a forma Erdélyben még szórványosabb, Udvarhelyszék és Marosszék egyes részein, valamint a Kis-Szamos völgyében találjuk, Szatmárban viszont tipikus. Néha kiegészülhet klarinétal is (Nagy 1980: 194). Lajtha László a körispataki zenészeket először ebben a teljes formában hallotta, hiszen ezt írja 1941. november 12-én kelt levelében Bözödi Györgynek: „Mi van a körispataki klarinétos bandával? Meghallgattad őket, játsszák-e, tudják-e Ádám Gyuri bácsi műsorát?” (Páva 1983: 32). A négy- és öttagú hangszereg együttes meghonosodott a szlovák népzeneben is (lásd a fennebb jelzett hanglemezeket).

✱

✱ ✱

Napjainkban a tangóharmonika és a könnyűzenekari hangszerek térhódításával számos újfajta, keverék együttes szolgáltatója a zenét a falusi néptánczhoz is, amelyek legalábbis egyelőre nem tekinthetők hagyományosaknak.

Végül vessünk egy rövid pillantást a tágabb környezetünkben előforduló tánc kíséző népzeneegyüttesekre: svájci hegedű—citera—klarinét—bőgő; osztrák és svájci citera—cimbalom—hárfa—gitár—pengetett bőgő; német hegedű—citera—klarinét—bőgő; lengyel hegedű—klarinét—bőgő (esetleg duda is); horvát gusle—gusle—bajs (háromhúrú kisbőgő); délszláv és délföldi magyar tamburazenekar a cigányzenekar mintájára (vö. Farkas 1980: 20; Sárosi 1971: 202; Širola 1943: 116; Szabolcsi—Tóth II: 440, 701; III: 765).

A TÁNCZENEI KÍSÉRETTÍPUSOK MEGVÁLASZTÁSÁT BEFOLYÁSOLÓ TÉNYEZŐK

Áttekintésünkben kitetszik, hogy a tánchoz használt zenekíséret formáit több tényező befolyásolja. A hagyomány hosszabb-rövidebb ideig állandó együtteseket hozott létre, ezáltal egyes hangszerek a köztudatban alkalmilag tájhoz, etnikumhoz kötötté váltak. Például a tárogató modern, gyári formája magyar hangszerként jött létre, azonban a román népzenei gyakorlatban sokkal mélyebb gyökeret vert, mint a magyarban (Alexandru 1956: 146–148). Már az ókorban megfigyelhető, hogy bizonyos hangszerek társítását néha kedvelik, máskor kifogásolják (Darvas 1975:161):

*Zavarosan zeng együtt a líra a sípokkal,
Ez dór, amaz barbár.*

(Horatius)

A kísérettípus változtatását a változatosság igénye is indokolhatta. A Dekameron már többször idézett keretelbeszélésében: „a szép szökökút körül nyomban táncba mentek, melyhez egyszer Tindaro bőrdudája, másszor egyéb hangszer adta a muzsikát” (Boccaccio 1968 II: 106).

A 18. században a duda tájainkon még szerves tagja a vonósegyüttesnek, később kiszorul belőle. Egy 17. század eleji költő, Madách Gáspár véleménye a hangszerek szerepéről érvényes lehetett talán a maga korában egy bizonyos területen vagy egy adott társadalmi szinten, de semmiképpen sem lehet általánosítani, hiszen a néphagyományból megismert gyakorlat jóval árnyaltabb képet fest erről a kérdésről:

*Pöngését koboznak gyakran ha te hallod
Minden vigságodat elmulatni látod,
Gyönyörűségedet szomorúságra fordítod,
Szép száraz szemedet könnyezésre hozod.*

*Nem korcsmához való koboznak pöngése,
Sem nem tánchoz való gyönyörű zengése,
Mert hozatik tőle elme gyöttrődése,
Bujdosó elmének gondban törődése.*

*Hárfa, lant zengése gyönyörűséget hoz,
Hegedűnek hangja lakodalomházhoz,
Sípszónak az szava jó az ser korcsmához:
De koboz pengése elmetörődést hoz.*

(Papp 1990a: 449–450)

A zenekíséretben részt vevő hangszerek milyenségét és számát nagymértékben meghatározzák az adott helyi körülmények: van-e a környéken nagyobb zenekar, van-e anyagi

lehetőség ilyent fogadni stb. Erre a kérdésre vonatkozó tapasztalatait így foglalja össze Lajtha László (1955: 9). „Banda kétféle volt: kis és nagy banda. A falusi kis banda három- vagy négytagú. Prímás, brács-kontra, bőgő (kis vagy nagy); esetleg: prímás, hegedű-kontra, brács-kontra és bőgő (szintén kis vagy nagy). Ha falujukból más faluba kell menniök, nehéz a szállítás, ezért nem szerepel a cimbalom. Különösen azóta, mióta a nyakbavetős cimbalom egészen elmúlt és helyét a mai, négy lábon álló cimbalom foglalta el. Meg aztán olcsóbb is a kis banda a nagynál. Ha nem küldenek szekeret, inkább a kisbőgőt választják, mint a nagyot, mert azt könnyebb hordozni. Erdélyben kis falun több a kis banda, mint a nagy. Akinek módjában állott, nagy bandát kért. A nagy bandában feltétlenül van cimbalom. További bővülések: prímás, másod-prímás (tercprímásnak is hívják, mert gyakran tercel, sextel a prímással), klarinét, cimbalom, hegedű-kontra, brács-kontra, kisbőgő, nagybőgő”.

A klézsei Lőrincz Luca szerint: „hol nem vót síp [duda] ott is volt guzsajlos, de ott nem vót se mozsikás, sem így semmi csak furujával ... sütüve, min nálunk mongyuk, met nálunk úgy híják sütü ... Sütütek a legények emikor tálált uljan, ki tuggyon sütülni, máccor nem tálált oda, énekeltünk s táncoltunk úgy”.

A zenekar hiányában szükségmegoldásból hangszerként kezelt használati tárgyakkal kellett ritmuskíséretre utal Tinódi Lantos Sebestyén 1548-ban keletkezett feddő éneke, a *Sokféle részegösről*. Ebben írja a maguk között a pincében mulatozó asszonyokról, leányokról, hogy:

Két rossz tálat ők zörgetnek, szöknek, tombolnak.

Ez az adat azért is érdekes, mert néphagyományunkban fennmaradt egy olyan, helyenként még ismert szokás, miszerint farsang idején az asszonyok levonultak a pincékbe, a férfiakat nem engedték be oda, és csörgős korsók vagy köcsögduda hangjára táncoltak (Kaposi—Maác 1958: 144).

Míg a középkori örökséget képező karikázó táncaink természetes velejárója az énekszó, férfi- és párostáncainkat csak szükségmegoldásként járják dalolásra. Tánctanulás alkalmával, fiatalok vasárnapi utcai találkozóin, gyakran a fonóban is, hangszer hiányában kísérik énekkel a táncot (Gönyey 1958: 134). A lakodalom előtti napon végzett konyhai munkákat befejező *konyhatáncot*, másnéven *csigataposást* is énekre járták, mert akkor a zenészek még nem voltak jelen (Kaposi—Maác 1958: 128).

Antonio Bonfini írja a *Rerum Ungaricarum decades*-ben (4, 9), hogy Mátyás királyt választásakor (1458) a várnép táncolva és énekelve ujjongott: „saltationibus cantuque passim exultare” (idézi Zolnay 1978: 338). Egy 17. századi vers is utal az ilyen megoldás alkalmi jellegére (Papp 1970: 23):

*Intelek azért, hol peng az hegedűszó,
Gyakran érjen asztal mellett kakas-szó:
Sípszó helyén néha ének-szó is jó,
Ének helyén néha hajdénánom is jó.*

A 19. századból is ismerünk idevágó irodalmi adatot:

*Hol egy muzsikás? hegedű, vagy egyéb?
Ha különb nem akad, dudaszó is elég.*

(Arany János: *Ünneprontók*)

Egy 1793-ban rögzített perirat tanúsítja, hogy jobb híján füttyszóra is lehetett táncolni: "Egy ide-való, de más származásu lakos fel-hevülván nem régiben a szőlő levétől, pőre ingre vetkezett s kedve kerekedván az ugráláshoz, parantsolta Feleségének, hogy füttyülljön: ő, ugymond majd járja, Az Asszony rá kezdte a nótát, de el-hibázta... [a férfi megveri feleségét, erre megbotoztatják. Lármázott:] szabad füttyörészés mellett tántzolni is, szabad a rossz muzsikást meg is verni" (Pesovár E. 1972: 92).

Ma is találni falun „füttyerelőket”, akik többnyire maguk is kiváló táncosok, sajátos füttytechnikával rendelkeznek, amivel szükségmegoldásként pótolhatják a hangszeres zenét. Sokszor tőlük tanulnak meg a primások virtuóz hangszeres darabokat (Martin 1977: 360). A pt 138 adatközlője híres kontrás volt a Felső-Maros mentén, de a felvétel idejére (1985) a hallása már nagyon megromlott. A hegedűt nem hallotta jól, s ezért azt ajánlotta, hogy majd dúdolja a dallamot, a saját hangját kísérve a háromhúros brácsán.

A délszláv néptáncok kutatója, Ivan Ivančan írja, hogy az adriai övezetben „a táncokat nem kísérik énekkel. Ha a közelben nincs semmilyen hangszer, akkor a táncosok énekelve utánozzák a hangszereket (pl. tralalázva)”. Ugyanő idéz múlt század eleji forrásokat, amelyek szerint az illír körtáncokat egyaránt járhatták a *mijeh* (duda), *líra* (vonós térdhegedű) vagy *šalmaj* (síp) szavára, A dalmáciai morlákok ugrálós körtáncában a „kör közepén áll a dudás (*kosslo*), ámbár hegedű (*guszle*) kísérettel is táncolható” (Ivančan 1975:119, 1987: 234—235).

✱

✱ ✱

A népi tánczenének az adatközlők által is eszményibbnek tartott formáit a hagyományos hangszeregyüttesek szólaltatják meg. Ezért a kísérőritmusok fajtáit elsősorban az általuk alkalmazott megoldások figyelembevételével tekintjük át a következő fejezetben.

A TÁNCOK RITMUSKÍSÉRETE

A népi tánczene ritmuskíséréte és a tánc típusok ritmikai sajátosságai közti összefüggéseket elsőként Martin György kutatta (1967; 1970—1972). Az ő nyomain haladva ebben a fejezetben megpróbálom föltárni ezeknek az összefüggéseknek a további részleteit, az utóbbi húsz évben Erdélyben és Moldvában végzett kutatásaim alapján. A magyar nyelvterület többi részein tapasztalt jelenségeket esetenként csak összehasonlítóként említem, akárcsak a környezetünkben élő, más etnikumoknál megfigyelt sajátosságokat, amelyek részletes leírására nem térek ki.

A ritmuskíséret fogalmán belül külön kell választani a dallam ritmusát a kísérőhangszerek által szolgáltatott ritmikai sémáktól, mert utóbbiak nagyobb mértékben tartoznak a tánc típusok meghatározó tényezői közé. Az egyszerűség kedvéért Martin nyomán nevezzük a kísérőhangszerek ritmusát egyezményesen **kontraritmusnak**, bár tudni kell, hogy több esetben a kontraként használt hegedű vagy brácsa csupán a bőgővel közösen hozhat létre egy-egy kísérőritmus-fajtát.

Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy az erdélyi népzeneben a cimbalom általában nem akkordkíséretet, hanem dallamot játszik, még akkor is, ha egy-egy dallamhangot tercel, szexttel, kvinttel kettőz, illetve sajátos ritmikai átalakítással szólaltatja meg azt (Gyergyó, Sóvidék, Marosszék; pt 58—59, 66). Ezt a sajátosságot már a negyvenes években megfigyelte Lajtha László (1955: 7—8): „Falusi cimbalmos sohasem játszik kizárólag harmóniát. Inkább csak egy-két hanggal jelzi valahogyan, de három más főszerepben excellál:

1. vagy a primással együtt játssza az improvizált, sajátmaga díszítette és figurálta dallamot (ebben mutatkozik egyénisége és fantáziája),
2. vagy ellenpontszerű motívumokkal tűzdeli ki szólamát, vagy
3. ritmikus hangrepetícióval, esetleg ugrásokkal telíti a hangzást.

[...] Kizárólag harmóniát csak a már városi jobb cigányzenekarokban nevelkedett, vagy működött cimbalmos játszik.

[...] A falusi bandák közül nem egy ismeri már az effajta harmonizálást. Amint azonban azt kértem, hogy ne így játsszanak, hanem úgy, ahogy a régiek szoktak volt lakodalomban, vagy táncmulatságon, [...] a cimbalmos [...] a puhán „csúsztatott” verős, tág, ezüstös fényű harmóniák helyett belekapott a kemény, inkább száraz, kopogósan „kivert” melódiajátszásba, vagy a fentebb leírt formulák használatába.”

Körülbelül Lajtha kőrispataki gyűjtésével egyidőben, a Borsa völgyében muzsikáló esztényi Csoma Ferenc bandájáról Járdányi Pál is hasonló megállapítást tett (1943: 8). „A

cimbalmos elég egyszerűen, inkább csak a dallamot pöngette, kissé cifrázva, de akkordokat ritkán szöve bele”.

Erről a kérdésről így vallott nekem az 1910-ben született Ivácsony Barát Ádán, gyergyóremetei magyar földműves zenész 1985-ben: „Páros hangokat üttem ... én rendesen cimbalmoztam nótát ki ... me az szebb, mind[ha] csak félhangot üt a cimbalom [értsd: akkordokkal kísér], az ojan, mindha egy félszekecség vóna ... Rendesen kíségtetésre ütök ... s akkor kíségteti a primást.” Ezzel szemben a Kis-Szamos völgyében muzsikáló bonchidai zenészeknél és Szatmárban az akkordkíséret az általános, ami nyilvánvalóan a városi cigányzene hatásának tudható be (Sárosi 1971: 192—193; 1973a: 47).

Szintén Lajthától tudjuk (1955: 3), hogy régen nemcsak Erdélyben, hanem Magyarországon is általános lehetett a harmóniamentes, tehát kíséroritmus-formulákat sem használó cimbalmozás, hiszen itt-ott nyomokban megtalálható: „Emlékszem egy nógrádi bandára [...]. A cimbalmosnak nyakbavetős cimbalma volt; kemény verőivel verte a húrokat, kemény, kopogós, megcsörrenő hangja ki-kihangzott a bandából. Rendszerint a dallamot játszotta, de hang-repetícióval, másképpen díszítve, másképpen körülírva, másképpen játszotta, mint akár a hegedű, akár a klarinét.”

A kontraritmus táncszempontból kiemelt szerepére utal az a gyűjtők által tapasztalt tény, hogy teljes zenekari kísérethez szokott táncosok dallamhangszer híján kontrakíséretre is tudnak táncolni, míg pusztá dallamkíséretre nem szívesen járják. Ezért a hegedűsök rendszerint nem vállalják, hogy „segítség” nélkül muzsikáljanak táncoshoz. Martin György egyik legkiválóbb táncos adatközlője, a magyarvistai Mátyás István mondta: „Ha csak a primás muzsikál, nem érkezik az ember véle [...]. Ha nincs segítség, akkor egyszer serényebben, egyszer lassabban csinálja a primás. Ha segítség nélkül húzza, azon nem lehet táncolni, mert nincs meg az alap.”

Ugyanő elmesélte Martinnak, hogyan táncolt egy alkalommal hegedű nélkül, csak kíséretre: „Ne muzsikáljon a primás, csak a kontrás és a gordonos. Elkezdek füttyölni egy legényes táncot, de csak elkezdem. Mondom: Kísérjete! Elkezdek egy legényest füttyölni, s akkor ők csinálják azután a legényes után, amit én békezdem. Így állítom be a két segítséget, a kontrást, meg a gordonost, s én nekifogok táncolni. Akkor dirigálja az eszem a nótát, mer’ a nóta megvan bennem. Tudom a pontját ütni, s tudom hun kell végbeadni. S így megyen. Nem kell primás, aki vezesse, mind az autót a kormány, csak kontrás és a gordonos. De nem mindenki tud így táncolni” (Martin 1977: 367).

A kontraritmus szabja meg a tánc metrikai keretét, alaprítmusértéke az illető tánctípusban is uralkodó, annak részei vagy többszörösei kisebbségben vannak. A következő példában a nyolcadoló kontrakíséretre járt legényes táncban is a nyolcad az alaprítmusérték:

1. Táncpélda. Pontozás. Lőrincréve 1959. Martin 1967: 3. táncpélda.

The image displays two musical staves, each with a complex rhythmic notation system. The notation includes various note values, rests, and symbols such as 'x', 't', and '10'. Below the staves are two rows of small square symbols, some of which are filled with diagonal lines. The first staff is on the left, and the second staff is on the right. The notation is dense and intricate, suggesting a highly complex rhythmic structure.

A kontraritmus és a tánc ritmikai alapértékének eltérése a táncra utólag ráhúzott zenéről árulkodik. Az alábbi negyedes lüktetésű verbunkzenére járt táncfolyamatban a nyolcad az uralkodó ritmusérték, hiszen a táncos a kalotaszegi legényes motívumait alkalmazza a viszonylag újabb zenéhez:

2. Táncpélda. Verbunk. Méra 1961. Martin 1967: 4. táncpélda.

The image displays two systems of musical notation for a Verbunk dance. Each system consists of a single musical staff on the left and a large, complex diagram on the right. The musical staves contain notes, rests, and various rhythmic markings, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The diagrams on the right are highly detailed, featuring a central vertical axis with various symbols, including triangles, circles, and lines, which likely represent dance movements or choreography. The notation is dense and intricate, reflecting the complexity of the dance and its relationship to the music.

KONTRARITMUS

A Kárpát-medencében ismert táncokhoz alkalmazott kontraritmusnak három fő formája van: a **lassú düvő**, a **gyorsdübő** és az **esztam**. (A Martin 1967-ben, valamint a jelen kötet példatárának jegyzeteiben jelölteken kívül a fejezetben tárgyalt táncok ritmuskíséretéhez lásd a következő hangzó zenei anyagot a megfelelő táncnevek szerint: Alexandru é.n.a—b; Dejeu é.n.a—b; Demény é.n.; *Ej hrajte...*; Herțea é.n.; Herțea—Almási 1970; Kallós—Martin 1985; Lajtha 1954a, 1955; Martin—Németh—Pesovár 1985; Pávai é.n.a—c; Rădulescu 1984; Rădulescu—Betea I—VI; Sárosi 1980b; Sebő 1984a.)

Dübő

A *dübő*, másképpen *duva* szavunk valószínűleg a cigány nyelv 'kétszer' jelentésű *dujvar* vagy *duvar* kifejezéséből származik (Pongrácz 1965: 100). A vásárban muzsikáló zenekar hangzásának érzékeltetésére Arany János a szó egy harmadik változatát használta *A lacikonyha* című versében (1850):

Ejhaj! cini, cini! dübő, dübő!

Az *Új Magyar Tájszótár* nem tartalmazza egyik kifejezést sem, ami arra enged következtetni, hogy ez a szavunk inkább a többnyire cigányokból álló falusi népzene szókincsébe jellemző.

Lassú dübő

A lassú dübő ütemenként négy negyedértékben, illetve ennek rövidített vagy nyújtott változatában mozgó kontraktséretet jelent. Két fajtája van: a **sánta lassú dübő** és az **egyenletes lassú dübő**.

Sánta lassú dübő

Nevét onnan kapta, hogy aszimmetrikus lüktetésű. A Közép-Mezőségen *akasztós* vagy *lassú cigánytánc*, Széken egyszerűen *lassú* néven ismert tánc típus esetében a négy lüktetés időtartamviszonya 2-3-2-3 (pt 113—115) vagy 4-5-4-5 (pt 118). Ezeket a lüktetéseket a bőgő mindig külön vonóra veszi, rendszerint a kontra is, ám utóbbinál ritkán két lüktetés kerülhet egy vonóra. Különösen a magyarpalatkai zenészeknél tapasztalható ez a jelenség, de csak a féldallamzáró ütemekben, mintegy ezzel hangsúlyozva ki a dallam formai tagolódását (pt 114—115; Szalai kézirat).

A 2-3-2-3 és 4-5-4-5 időtartamviszonyok mellett helyenként, esetenként más, változó és szabálytalanabb „sántítású” dübővel is találkozunk. A szabálytalanság oka lehet a hegedű egy-egy hangjának elnyújtása bonyolultabb díszítőformulával, amit a kíséret kívár, továbbá

befolyásoló tényező lehet a tánc közben való éneklés vagy csujogtatás (táncszók kiáltása). Tény, hogy a zenészeknek szóban is bevallott szándékuk azonos arányban váltakoztatni a rövid-hosszú lüktetéseket, de ez már csak a túlságosan lassú tempó miatt sem sikerülhet következetesen.

Ennek a ritmusfajtnak nem az adott időértékviszony a lényege, hanem az ütemenkénti négy lüktetés rövid-hosszú-rövid-hosszú sorrendje, ahol a rövid/hosszú arány mértéke hozzávetőlegesen állandó. Ezért nem szerencsés itt 10/8-os vagy 18/16-os ütemről beszélni, mert itt nem a nyolcad vagy a tizenhatod a zenei metrikai alapegység, hanem váltakozva, a kétféle hosszúságú negyed. Ilyenkor a nyolcad vagy a tizenhatod csak matematikai-fizikai időmérő egységnek tekinthető.

A mezősegi és a Maros menti lassú román párostáncok — *purtata* (jártatós), *dealungu* (hosszan), *împiedecata* (akasztós) — is aszimmetrikus lüktetésűek, de a négy lüktetés sorrendje rövid-rövid-hosszú-hosszú vagy rövid-hosszú-hosszú-hosszú. Néha csak három lüktetést találunk 4-2-3 vagy 4-3-4 viszonyban (Bartók 1934: 67c).

A román változatok szemügyrevétele nyomán föl villan egy olyan értelmezés lehetősége, amely szerint tulajdonképpen nem különböző hosszúságú metrikai alapegységekről van szó, hanem a zenei folyamat időben két párhuzamos tempósíkban — egy gyorsabban és egy lassabban — zajlik, a román táncokban két-két lüktetés után, a magyarokban mindenik után váltva a tempót. Az előbbieknél, mint láttuk, három tempósík is előfordulhat. A további eltérések esellegességeknek számítanak, s a fent leírt okok miatt jöhetnek létre.

Bizonyításképpen idézek néhány ütemet, ahol a lejegyzésben ternárisnak jelölt lüktetés „fölött” a hegedűs duolát vagy kvartolát játszik, tehát lényegében nem érzi ternárisnak a metrumot, ez csupán a lejegyzőnek abból a szándékából keletkezett, hogy az előző lüktetéshez viszonyított matematikai arányt kifejezze:



1. Kottapélda. Împceleca[ta] (akasztós). Faragó 1966. Herța—Almási 1970: 237.

Számos felvételen megfigyelhető, hogy a bináris értékek is gyakran osztódnak ternárisan a dallamban. Ezek szerint talán helyesebb volna végig egyenletes negyedekben írni a kíséretet, metronómjelzéssel jelölve a két- vagy háromféle tempó változásának módját.

A mezősegi akasztóshoz, lassú cigánytáncához, széki lassúhoz hasonló kontraritmusa lehetett a Hunyad megyei lozsádiak hajdani táncának, a *linnek*, amelyet 30—35 évvel ezelőtt még jártak Lozsádon, sőt a század elejéig még más környékbeli falvakban is (Tordos, Batiz, Bácsi, Hosdát, Rákosd, Bárcsa, Alpestes, Csernakeresztúr stb.). Legalábbis ez sejlik a tánc vázlatos

leírásából („bal lábbal akaszt”) és a kíséret nélkül 5/8-os ütemben lejegyzett dallamból (Szász 1976). A Déva környéki románok *lina* (csendes, sima) néven ismerik ezt a táncot (Agopian—Badea 1963: 81).

Táncaink közül még ilyenszerű kísérete van a gyimesi *lassú magyaros*nak (Kallós—Martin 1970: 212—214; pt 102). Itt a kíséretet nem a kontra és a bőgő, hanem az ütőgardon szolgáltatja, amely komplexebb ritmikai variációkra alkalmas, mint a kontra- és bőgőkíséret. A gyimesi *lassú magyaros* esetében az ütővel megszólaltatott hangsúlyok időbeli arányképlete ütemenként 4-3-4—4-3-4, 4-2-3—4-2-3, 3-2-3—3-2-3 vagy 4-3-3—4-3-3. Ha azonban figyelembe vesszük a tánc ritmikáját is, kiderül, hogy ütemenként nem hat, hanem négy alaplüktetés van, két alapérték váltakozik rövid-hosszú-rövid-hosszú sorrendben, pontosan úgy, mint a mezősegi táncoknál:

3. Táncpélda.
Lassú magyaros.
Gyimesfelsőlok 1962.
Kallós—Martin 1970: 2. táncpélda

Föltűnhet az olvasónak, hogy a fenti példában 4-2-3/16-os ütembeosztást lát. Ez azért van, mert a szerzők eredeti közlésén nem kívántam módosítani a magam szemlélete szerint, amelyet fönnebb kifejtettem. Valójában itt minden második ütemvonalat el kellene törölni, s akkor válna érthetővé a példa az azt megelőző magyarázat szerint. Ezeknek a táncoknak az alapmotívuma a kétlépéses csárdás változata, amely egy 4/4-es ütemet tölt ki. Ha ez a négy lüktetés a sánta dúvó kíséretű táncokban nem egyenlő, ez még nem jelenti azt, hogy az ütemet ketté kell vágnunk.

Ez a gyakorlat onnan született, hogy a kíséret és tánc nélkül följegyzett dallamok ritmusában nem lehetett fölismerni az alaplüktetést. Ezért például egy 1-1-1-2 (nyolcad-nyolcad-nyolcad-negyed arányú) dallamritmusra ráhúzták, hogy 5/8-os ütemű. Ám a népi tánczene esetében a metrumot a kíséreshangszerek és a tánc ritmikájának együtteséből lehet csak helyesen meghatározni.

Ha a gyimesi lassú magyarost ritkán kontrával is kísérik, két lüktetést vesznek egy vonóra egy félütemnyi idő alatt, tehát minden három gardonütésből a két utolsót összeolvasztják. Ez is azt igazolja, hogy ebben a táncban ütemenként nem hat, hanem négy alaplüktetés van. A hatos képletek úgy jöttek létre, hogy a gardonkíséretben a második (hosszú) lüktetés kettéosztódott, tehát eredetileg a következő képletek lehettek: 4-7-4-7, 4-5-4-5, 3-5-3-5, 4-6-4-6 (= 2-3-2-3), amelyek között viszonylatjuk a mezősegi magyar táncokból ismert arányokat is, s a többiben is következetesen érvényesül a rövid-hosszú-rövid-hosszú váltakozás.

A pt 102 esetében látható, hogy gyakran a rövid lüktetés is kettéosztódik, annak ellenére, hogy a gardon fogólapjára visszacsaptatott, kereszttel jelzett hang állandóan elvégzi ezt az osztást. Mindkét ritmikai érték következetes tagolásának koreográfiai magyarázata van: ezzel támasztják alá a zenész elé jött, párját jobb oldalára kiengedő férfi azonos ritmikájú *ropogtatását* (lábdobbantásait). A kettéosztott hosszú lüktetés második fele csaptatással tovább oszlik, de ennek már nincsen metrikai-koreográfiai jelentősége, amit az is jelez, hogy hol trioláson, hol kvintoláson, hol binárisan, tehát szabálytalanul osztódik.

Kalotaszegen, a Mezőség peremterületein, a Maros—Küküllők között, a Székelyföldön és Moldvában a sánta lassú dúvőnek megfelelő tánc már kiveszett, de zenéje máig él az *asztali nótá, hajnali, katonakísérő* műfajában (Martin 1970—1972: 228). Az aszimmetria kíséretmentes előadásban is érvényesülhet, de módosulhat is kisebb-nagyobb mértékben. Hagyományörzőbb területeken is megfigyelhető már bizonyos fokú „romlás”, amely a két ritmusérték (kétféle tempó?) kiegyenlítődésekben nyilvánul meg, valószínűleg a feszes csárdászene hatására.

A sánta lassú dúvő táncaink leglassabb típusához kapcsolódik, amelyben a kétféle lüktetésből percenként összesen 40—80 hangzik el mindössze, s a dallam ritmusán is ugyanaz az aszimmetria tapasztalható. A Nyugat-Mezőségen, a vele határos Kis-Szamos és a Borsa völgyében ismert egy lassú legényes tánc, *lassú magyar, ritka magyar, kurázi* néven (pt 85, 87), amelyben mialatt a legények a zenész előtt figuráznak, a leányok a háttérben körbefogódva forognak és csujjogatnak. Ezzel összefüggésben létrejött egy olyan táncváltozat a Közép-Mezőségen, amelyben két fiú és két leány alkotta kis körökben forognak (pt 86). Széken ezt a táncot *magyarnak*, újabban *négyesnek* nevezik, s csak annyiban őrizte meg a legényes emlékét, hogy amikor pihenésképpen a zárt kört fölbontják és körben sétálnak, a férfiak közben figurázhatnak vagy csapácsolhatnak.

Ezeknek a táncoknak a zenéje ritmikailag-metrikailag nagyon hasonló. Jellemző, hogy míg a dallam többnyire egyenletes 4/4-ben, énekelt előadásban gyakran 6/8-ban mozog (lásd Martin 1970—1972: 120), a kontrakíséret sántító, ütemenként leginkább 4-3-4-3 arányban (Lajtha 1954a: 23) tehát a dallam metrumához képest szeptolás osztásban, de néha kvintoláson is (2-3-2-3). A viszonylag gyorsabb tempó miatt (negyed=126—138) az aszimmetria enyhébben érződik, mint a lassú páros esetében, s különösen a Közép-Mezőségen és a Kis-Szamos völgyében, részben további gyorsulással összefüggésben néha teljesen kiegyenlítődik.

Rége a széki magyarban (négyesben) a kontra és a bőgő két-két lüktetést vett egy vonóra. Máshol a bőgő minden hangot külön vonómozgással szólaltat meg. A bonchidai zenészeknél (újabbban néha Széken is) ebben a táncfajta pushan a bőgő mindig csak a második lüktetést húzza meg. Ugyanehhez a típushoz tartozik a Maros—Küküllők közti terület *lassú pontozója*, ennél

viszont a kontra nyolcadoló gyorsdűvőt játszik, a bőgő pedig negyedeket, tehát az összehatás itt is lassú dűvő, amelyben az aszimmetria már csak ritkán érződik.

Egyenletes lassú dűvő

Egyenletes lassú dűvő kíséri újabb eredetű táncaink közül a verbunkot (pt 100) és a lassú csárdást (pt 133—135, 137—138, 145, 154—156, 162, 165—166, 171). A fennebb említett táncok mellett ezek sokkal nagyobb területen, szinte mindenhol ismertek, esetleg eltérő táji megnevezésekkel is: *csüddöngölő, jártatós* stb. Tempójuk rendszerint a metronómjelzés 120-as és 180-as értéke között ingadozik, egyrészt vidékenként, másrészt ugyanazon a táncfolyamaton belül is gyakran megfigyelhető gyorsulás.

Az egyenletes lassú dűvő esetében a kontra leggyakrabban ütemenként négy negyedértékű lüktetést játszik, egy vonóra véve közülük kettőt-kettőt (pt 166). A bőgő esetében viszont nem törvényszerű ez a vonótechnika, gyakrabban a négy lüktetés külön vonóra vétele (pt 162).

A lassú csárdás közép- és észak-mezőségi változataiban (*ritka csárdás, cigánytánc, szászka, szászkátánc*) a tempó negyed=80-ig süllyedhet, s ebben a lassú tempóban megjelenhet a rövid-hosszú aszimmetria, de nem következetesen.

A Maros—Küküllők közén mindig, a Felső-Maros vidékén gyakran a kontrások egy vonóra négy nyolcadot játszanak, de ebből sokszor kiérződik az első és a harmadik hangsúlyosabb jellege, amit a mindig negyedértékekben mozgó bőgő is alátámaszt, tehát ez a kontrajáték csak látszólag gyorsdűvő (pt 141).

A Kis-Küküllő Balászártól Dicsőszentmártonig terjedő szakasza mentén a lassú csárdásnak két tempóváltozata van. Közülük csak az első nevezik a helybeliek *lassú csárdás*-nak (pt 142—143), a másodiknak *gyorscsárdás* a neve (pt 139—141, 144), de a kettő között nincsenek lényeges koreográfiai különbségek. Ennek megfelelően ez a kíséretmód-variáció két formában használatos. A kontra itt a lassú és a gyors csárdásban is nyolcadoló mozgású, de a lassúban ez a mozgás kvintolázóan aszimmetrikus (pt 142).

Az Enyed környéki Magyarlapádon már csak két-két „kvintolás nyolcad” kerül egy vonóra, s így a kontra valóban gyorsdűvőt játszik. A bőgő viszont a négy negyednek megfelelő nyolcadokat hangsúlyozza, ezért az összehatás itt is lassú dűvő. Hasonló a helyzet a Gyergyó környéki, csíkszéki és gyimesi ütőgardon-kíséretben, ahol a hangsúlyos negyedek ütve, a súlytalan nyolcadok csaptatva szólalnak meg, ami esztam hatást eredményez. Ilyenkor a metrumot a dallam és a tánc alaprítmusa határozza meg (pt 124—125).

Az erdélyi verbunkoknál sem egyértelmű a metrikai értelmezés. Nemcsak az ütőgardonos (esztam) kíséretben, hanem például Udvarhelyszéken a kontra—bőgő kíséret esetében is, mert gyakran ugyanazt a dallamot lassú dűvővel, majd esztammal kísérik. Sokszor a tánc, sőt a dallam is nyolcad ritmikai alapértékben mozog (pt 34). Ennek az az oka, hogy Erdélyben a verbunk viszonylag későn terjedt el, s nem tudta teljesen kiszorítani a régi, nyolcad-alapértékű férfitáncokat, legfőképpen ezeknek a motívumanyagát húzzák rá az új, eredetileg negyedes lüktetésű verbunkzenére (Kallós—Martin 1970: 212).

A legnagyobb zűrzavart az újabb elterjedt tangóharmonika kíséretmódja okozza, mert ezzel az összes lassú dűvős táncot gyorsdűvőszzerűen kísérik. A hangsúlyozási mód azonban eligazíthat abban, hogy igazi gyorsdűvőről, vagy lassú dűvőből kialakult gyorsdűvőről van-e szó.

Az imént említett magyar táncok mellett lassú dúvőre járnak a következő táncokat: erdélyi román *bărbunc* (verbunk), *ceardaș rar* (ritka csárdás), *ceardaș româneșc* (román csárdás), *leneșă* (lusta), *romana* (cigánytánc), *țigănește pe doi pași* (kétlépéses cigánytánc), *țigănește pe doi lături* (cigánytánc kétoldalra); erdélyi cigány *cingerdi*; szlovák *čardaš*, *verbunk* és *solo maďar*.

Ennek a kísérletmódnak a mi táncaink és az előbb felsoroltak esetében használtaknál jóval gyorsabb változatai (negyed=180—220): a bihari és Arad vidéki román *mărunteaia*, *mărunteaia*, *mînînțalu* (aprózó) vagy *roata* (körben) és a Tátra vidéki gorál *goralský* (gorálos), *krzešaný* (csiholó), *ozwodny*, *brzezowicka* (Martin 1967: 149; 1970—1972: 93).

Gyorsdúvő

A valódi nyolcadoló gyorsdúvő szintén többféle táncfajta társul. Mindegyik esetében a kontra két-két nyolcadot vesz egy vonóra, de árnyalatnyi, tempóbeli, táji különbségekkel. Lassabb változataira (negyed=69—112) járnak a mezősegi ritka legényes táncokat (*ritka magyar*, *diriburi*, *ritka tempó*, *ritka fogásolás*). A vidék északi részén (Ördögösfüzes, Szépkényerűszentmárton, Vice) a kontrán a páratlan sorszámú nyolcadok két tizenhatodra osztódva anapsztikus ritmust hoznak létre, amely alatt a bőgő csak a negyedeknek megfelelő időegységeken szólal meg (pt 49—50). Ez a bőgőjáték máshol is szinte kizárólagos a ritka legényes táncok esetében (pt 48).

E táncfajta kísérletének további jellemzői: a tánc közben hallható hanghatások (taps, csapásolás, lábdobogás, bokázás) ritmusának alátámasztása, leutánczása a kontrakíséret által, az ezzel összefüggő úgynevezett „levágások” alkalmazása, továbbá a 2/3 arányban kvintolázó nyolcadmozgás, ahol minden második lüktetés rendszerint staccatósan hangsúlyos, vagy legalábbis szaggatottabb, mint az első (és harmadik). Ezek a sajátosságok nem teljesen általánosak. Megjelenhetnek részlegesen, hiányozhatnak, vagy helyenként más módzatokkal keveredhetnek, ám a régebbi és megbízhatóbb adatok alapján a néphagyomány korábbi, külső behatásoknak kevésbé kitett szakaszában törvényszerűeknek tűnnek.

Az erdélyi román legényes táncok közül hasonló kísérletük van a következőknek: *haidău* (hajdútánc), *pontur* (pontoszó), *feciorește rar* (ritka legényes), *ungurește rar* (ritka magyar), *joc de bîță* (botostánc).

A gyorsdúvő sebesebb tempójú változataira (negyed=109—138) járnak a gyors legényes táncokat (mezősegi *sűrű magyar*, *siska magyar*, *sűrű fogásolás*; széki *sűrű tempó*; kalotaszegi *legényes*; szilágysági *figurázó*, *verbunk*; Maros—Küküllő közti *pontoszó*, *magyaros*, *sűrű verbunk*; aranyosszéki *csűrűdöngölő*; székelyföldi *féloláhos*). Ebben a gyors tempóban már sokkal ritkább az aszimmetria, de a szaggatott jelleg általános (pt 40, 45—46).

A pontoszó Marosludas környéki változatában a négy nyolcad másodikának osztódásával daktilikus ritmus jön létre (pt 41). A Kis-Küküllő mellékének középső vidékén virtuózabb kontrásoknál állandó ez a daktilikus jelleg, sőt a második tizenhatod harmincketteddé rövidülhet (pt 40).

A pt 143 adatközlője a gyorsdúvőnek tizenkétféle változatát ismeri, s ezek mindegyikét a sűrű verbunk esetében alkalmazza. Hogy mikor melyiket, az az éppen játszott dallam sajátos ritmikájától, formai tagolódásától, illetve a táncolt motívumok ritmusától függ. Minden

bizonytal nem új jelenségről van itt szó, hiszen a tizenkét kíséretváltozatot nagyapjától, „a vén Kráncitól” tanulta az adatközlő, hanem a tánc és tánczene ritmikái illeszkedésének hagyományos, tökéletesebb formájáról.

A gyors legényes táncokat kísérő gyorsdűvő esetében többnyire minden vidéken a bőgő is nyolcadokban mozog, legfőnnebb abban tér el a kontrától, hogy mindegyik nyolcadot külön vonóra veszi. Kivétel az Észak-Mezőség és a Kis-Küküllő mentének középső tája, ahol a bőgő negyedelő mozgású (pt 40; Virágvolgyi 1983: 170).

Lajtha László 1940–41-ben végzett széki gyűjtése azt igazolja, hogy a széki sűrű tempó bőgőkísérete régen sokkal változatosabb lehetett (Lajtha 1954a: 5, 6, 11, 14). Ugyancsak viszonylag régebbi fölvételekkel, Martin György és Kallós Zoltán 1960–70 közötti gyűjtéseivel igazolható az a megállapítás, hogy a Közép-Mezőségen csak újabban kísérik ezt a táncot a *ritka szokós* nevű párostáncnak megfelelő esztam ritmusban (pt 176).

A gyors legényes táncok közül gyorsdűvő kíséretű még a román *ungurește iute* (sűrű magyar), *fecioreasca* (legényes), *bărbunc* (verbunk) és *ponturi* (pontozó) egyes típusai; valamint a szlovák *odzemok*, *hajduch* (hajdútánc), *marhanská* (marhanszakai) és a görög *zbójnicki* (betyártánc).

Forgató típusú párostáncainkat is gyorsdűvő kíséri, de tájanként eltérő tempóval és jelleggel. Kevés kivétellel ebben az esetben a kíséret nem annyira szaggatott, mint a legényes táncoknál, folyamatosabban olvadnak egymásba az ütemek, a tánc lágyabb, ringó ritmusának megfelelően. Maroszáéken *forogatós*, *vetéllős*, *vármegyés* néven, a Székelyföld többi részén *maroszáeki* néven ismert ez a tánc. A két világháború között már Csíkba is eljutott, de ott mindig számon tartották jövevény voltát. Erről árulkodik a hozzá tartozó dallamok kis száma is, Csíkmenaságon például egyetlen dallamra járják (Herța—Almási 1970: 161).

A század elején a gyergyóremeteiek községükbe költöztették László Illyés és László József kibédi zenészeket (Seprődi János adatközlőit), akik később Ditróban telepedtek meg. Talán ezzel magyarázható, hogy Gyergyó vidékén bővebb dallamanyagot muzsikáltak később is a maroszáekihez. A gyergyóremeteiek szerint Lászlóék előtt is létezett náluk ez a tánc *jódias* néven.

Udvarhelyszék belső tájain is később terjedt el ez a tánc típus. Balásy Dénes a múlt század hatvanas-hetvenes éveire érvényes visszaemlékezésében a szülőfalujában, Betlenfalván akkor divatos táncok között nem említi (Balásy 1910). A Maroszáékkal határos részekén (Sóvidék, Etéd környéke) viszont már korábban megjelenhetett. Ezt igazolja Lajtha László negyvenes évekbeli kőrispataki gyűjtése, amely bővebb anyagot hozott felszínre a maroszáeki tánc kísérőzenéjéből. Itt a kísérőritmus részletei is megfigyelhetők: egyenletes nyolcadok, a kontrán kettő-kettő egy vonóra, a bőgőn olykor mindegyik külön (pt 55, 61; Lajtha 1955: 35).

Udvarhelyszék déli és keleti részein az első két nyolcad gyakran összeolvad, és kissé lerövidülve a Küküllő menti román *învîrtita* (forgató) ritmusához közelít. Ez talán azzal magyarázható, hogy az abásfalvi és székelyszenterzsébeti zenészek, akiknél ez a jelenség leginkább megfigyelhető, a Székelyföldről délre és nyugatra eső román falvakba is járnak muzsikálni. A Kis-Küküllő középső folyása mentén a forgató típusú párostáncot *féloláhos* néven ismerik, viszonylag kevés dallammal. Itt a kontrakíséretnek kvintolás ringása van, a bőgő pedig nem játszik ki minden nyolcadot (pt 69).

Ugyancsak az etnikai kevertség tudatát tükrözi a kelet-mezősegi és Felső-Maros menti névváltozat, a *korcsos*. Ilyen néven hatolt be ez a tánc — viszonylag későn — a Közép-Mezősegre, de tulajdonképpen csak a zenéje vált ott divatossá, mert a nyolcados lüktetésű kontrakíséretre nem lennhangsúlyos forgatóst járnak, hanem ráhúzzák a vidék fennhangsúlyos csárdását úgy, hogy egy zenei nyolcadnak egy táncbeli negyed felel meg. Ezáltal egy nagyon virtuóz párostánc jön létre, amelyet a férfi figurázással, csapásolással is gazdagíthat, hiszen ez a kontrakíséret a ritka legényesre emlékeztet, azzal a különbséggel, hogy míg a korcsos kísérete folyamatosan ringó, a legényesé szaggatott (pt 71).

A Felső-Maros mentén a gyorsdűvővel kapcsolatban egy sajátos eset tapasztalható, mivel kétféle párostáncpushoz kapcsolódik. A cikluskezdő tánc neve *forduló*, *szapora* vagy *sebes*, a gyors legényesnek megfelelő dűvőkíséretű, de folyamatosan játszva, nem szaggatottan (negyed=120 körül; a pt 63—64 lassabb tempója a táncról független előadásmóddal magyarázható). A tánc azonban negyedes ritmikái főértékű, csárdásszerű. Ezzel ellentétben a ciklus közepén elhelyezkedő korcsost lassú, szaggatott nyolcados dűvővel kísérik, mint a Közép-Mezősegen a ritka legényest (negyed=80—84; pt 65—66). A hagyomány romlásának egyik tünete, hogy a fiatalabb zenészek már nem tudják megkülönböztetni a két tánc kíséretének ezeket az árnyalatnyi különbségeit, s az ifjabb táncosok már inkább csak a korcsost táncolják a forduló dallamaira is (Martin 1970).

Forgatóst típusú párostáncainkhoz hasonló kíséretű: az erdélyi román *învîrta* (forgatóst), *românește de-nvîrta* (román forgatóst); a dél-erdélyi román *joc de purtat* (jártatós tánc), *purta* (jártatós); a szlovák *krucena* (forgatóst), *do šaflika* (sajtárba); a morva *sedlácká* (öreges), *skocná* (ugrós); (Martin 1967: 150—151; 1970—1972: 94—95).

Esztam

Az esztam kíséret lényege az, hogy a bőgő az ütem páros sorszámú nyolcadait, a kontrapedig a páratlanokat szólaltatja meg, amint ezt az elnevezést alkotó két szótag hangzása is érzékelteti. Martin (1983) a kifejezést hangutánzó eredetűnek tartja. Mivel a zenész cigányok szaknyelvéhez tartozik, feltételezhetnénk, hogy a cigány nyelven belül alakult ki. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a középkori Nyugat-Európában a provanszál *estampida* táncnév dobantós táncot jelentett (Vályi 1963: 332), joggal merülhet föl a nálunk honos esztam kifejezéssel való névrokonság gondolata. Annál inkább, mivel ennek a táncnak egy másfajta összefüggését is feltételezi Martin (1977: 375—379) a mi táncagyományunkkal, amelyre az utolsó fejezetben még visszatérek.

Figyelemreméltó, hogy a cigány népzeneből ismert *szájbőgőzés* esetében ez a kísérőritmus sokkal változatosabb szótaghasználatlaltal jut kifejezésre, mint azt az *esz-tam* szótagkapcsolat sejtetné. A népnyelvben *szájbőgőzés*nek, gyakran egyszerűen csak *bőgőzés*nek, máskor *brugózás*nak nevezett zenei jelenség explozívákat, orr-, torok- és csettintőhangokat tartalmazó, értelmetlen szótagokból álló ritmuskeltés, amellyel talán a vonószene-kari kontrakíséretet utánozzák, de annál hangszínből és ritmuskombinációkban sokkal változatosabb hatásokat érnek el (lásd pl. Víg 1976).

A klasszikus, többnyire orális úton hagyományozott indiai zenében ismert egy távolról hasonló gyakorlat. A *tablá* — egy különlegesen preparált indiai dob — membránjának különböző pontjain más-más hangszínné hangzás érhető el ujjakkal való megszólaltatás során. Ezek nevei, a *bolok* (bolná=beszélni) a védikus recitálás mnemotechnikai szótagjelöléseinek leszármazottai. A *tablá*-játékos egy-egy alapritmussorra (*tála*) rögtönöz változatokat. A ritmussorok észben tartása, illetve *tablá* (dob) nélküli közlése a *bolok* (szótagok) vokális megszólaltatásával történik, ami a nálunk ismert szájbőgőzéshez hasonló hangzást eredményez, például: dhin-dhin dháge-tirikita tu-ná kat-tá dháge-tirikita stb.

Ennél még érdekesebb a *bharata nájam* nevű, ősi eredetű indiai táncdrámában tapasztalható jelenség. Az énekes ebben „jelentés nélküli vokálisok és hangzók, sajátos szótagok éneklése révén átlép a hangszerek birodalmába is, hiszen a keményen pattogatott szótagképletek (pl. ta-ka-ta, ta-ka-dhi-mi, ta-ka-ta-ji-ta stb.) valóságos ütőszólamként hangzanak (Kárpáti 1981: 165, 218). Ez esetben tehát a tánc kíséret funkció is jelen van, akárcsak a cigányok szájbőgőzésénél. Idevágó magyar adat még az alföldi tekerőjátékosoknál ismert gyakorlat, amely szerint a recsegőhúron megszólaltatott legjellemzőbb kísérritmus-formulákat szóban is rögzítették, például: Ve-re-bet fog-tam, kop-pan-tot-tam (Sárosi 1973a: 57).

Éppen úgy, mint a másik két kontraritmusfajtának, az esztam kíséretnek is tájanként és táncfajonként elkülönült változatait ismerjük, amelyek elsősorban gyorsabb tempójú párostáncainkhoz kapcsolódnak. Sinka Mihály, 1920-ban született primás szerint a második világháború előtt még ezeket a táncokat a Csíki-medencében dúvóval kísérték, csak később vált divattá az esztam: „Tizennégy éves koromban má késztem a zenét [1934-ben] ... hát akkor ... nem is értették, hogy mi az esztám ... csak úgy húzogatták, a sebes csárdásra se esztámot csináltak, hanem szaporán hangzó nótát ..., amikor lassut húsztak, akkor es ... hosszan húztak, s mikor gyorsat húztak, akkor es ... hosszan húztak, de szaporábban húszta egy kicsi, mind a lassu csárdásra. Ennyi vót a külömmözés, nem min' most ugye, lassu csárdásra hosszu kíséretet csinál a vonóval, s a sebes csárdásra most esztámot csinálunk, de akko nem tutták” (Csíkrákó 1980).

Az esztam leglassúbb formái a Mezőségen honosak (negyed=82—138). A Belső-Mezőségen (Magyarszövát, Magyarpalatka) rendszerint két kontrát használnak, az egyik szaggatott nyolcadoló dúvót játszik, a másik úgynevezett *hosszú esztámot*, *hosszú kontrát*, vagyis az általa hangsúlyozott páros sorszámú nyolcadokat „átköti” a következő páratlan sorszámú nyolcadra. Ezáltal egy szinkópaláncszerű vonásmód jön létre (lásd Szalay kézirat), amely az első kontra nyolcadoló mozgásával és a bőgőnek a hangsúlyos nyolcadaival kétségtelenül esztam hatást eredményez. Érdekes, hogy ha csak egy kontra van jelen, az mindig gyorsdúvót játszik, de a bőgővel együtt akkor is esztam az eredmény. Ilyen kísérlete van a vidéken *ritka szőkös* vagy *összerázás* néven ismert táncnak (pt 176).

A mezőszégi *sűrű csárdásban* is általános ez a kontraritmus, de ott mindkét kontra hosszú esztámot játszik (pt 177), amely azonban a dallamzáratokban néha röviddé változhat, sőt az is előfordulhat ilyen helyen, hogy a brácsa a contrattempós hangzás helyett a súlyos ütemrészben szól meg.

A széki *csárdásban* általában egy kontra játszik, ez viszont hosszú esztámot húz. A rövid esztamra való áttérés itt általában akkor történik, ha a hegedűs „vastaghúros” (g-húron megszólaltatott) dallamrészletet muzsikál azért, hogy annak viszonylag gyengébb hangját ne nyomja el a hosszú kontra. Ellenben, ha a „vastaghúros” dallamrészben hosszabban kitartott

hang van, ezalatt visszatérhet a kontra a hosszú esztamra. A fenti „szabályok” nem általánosan érvényesek, de gyakran megfigyelhetők, különösen a régebben készült, egy korábbi gyakorlatot rögzítő felvételeken.

Az újabban elterjedt harmonikakíséret sosem játszik váltakozó esztamot ebben a tánc típusban, hanem a balkéz basszusgombjain megszólaltatott hangok helyettesítik a bőgőt, a jobbkez háromhangzatai pedig a kontra gyorsdűvőjét (pt 175).

Ha a Mezőséget elhagyjuk, bármelyik legyen az eltávolodás iránya, az ott található esztamkíséretű gyors párostáncok tempója jóval magasabb értékű lesz (negyed=160—240). A Marosludas és Nagyenyed környéki gyorscsárdás-típusban (*szökő*), még az a régebbi gyakorlat őrződött meg, amelyről a fennebb idézett csíkrákosi zenész beszélt: a bőgő negyedekezt játszik külön vonóra, a kontra pedig mindig gyorsdűvőt, ezt azonban sajátos esztamszerű hangsúlyozással (pt 173).

Akárcsak a Mezőségen, a kalotaszegi gyors párosban (*szapora*) is megfigyelhető a hosszú-rövid esztam váltakozása, de itt gyakran önálló hatáskeltő eszköz formájában. Különösen a dallami közjátékok kíséretében gyakori, hogy az egyes ismétlődő dallammotívumoknak megfelelően a kontra periodikusan egy hosszú és egy rövid esztammal kitöltött ütemet váltakoztat.

A Székelyföldön a *sebes csárdás* és a férfítáncok (*verbunk*, *csürdöngölő*) lehetnek rövid esztam kíséretűek, de utóbbiakhoz lassú dűvő is társulhat. A magyar nyelvterület más részein is kizárólag esztam kíséri a friss csárdást, a verbunkot azonban ritkán, inkább akkor, ha az két részből áll. Ilyenkor az első rész kísérete lassú dűvő, a másodiké esztam. Viszont általános ez a kíséretmód az ugrós típusú táncokban Bihartól a Dunántúlig, valamint a Tisza vidéki szülő *cigánytáncokban*.

Csikban és Gyimesben az ütőgardon-kíséret a hangszer lehetőségeiből adódóan a táncok többségéhez esztamot alkalmaz, ugyanúgy, mint a balkáni-kisázsiai nagydob (*tupan*, *davul*), amelyet kétféle ütővel szólaltatnak meg. Csikban esztamos a *féloláhos*, a *medvés*, az *örömapa és örömapa tánca*, a *sebes csárdás* és ütőgardonnal a *lassú csárdás*, valamint a *verbunk* is, de ha ezeket bőgő és kontra kíséri, lassú dűvőt játszanak.

Gyimesben mindezekén kívül esztam kíséretű a *sebes magyaros*, továbbá a balkáni táncréteghez tartozó körtáncok, a polgári eredetű nyugati párostáncok javarésze, sőt a lakodalmi repertoár sajátos darabjai is (Kallós—Martin 1970). Itt gyakori az esztam 3—2 arányú kvintolás aszimmetrizálása (pt 3—4, 19j).

Moldvában dorombbal szinte minden táncot esztamosan kísérek a magyarok. Kobozsal viszont a balkáni táncréteg táncait a román kobzosokhoz hasonlóan ritmikus akkordfölbontásokkal (*jiituri*) támasztják alá, míg a magyar vonatkozású táncokat (*öreg magyaros*, *lapos magyaros*, *serény magyaros*, *csárdás*) esztammal, ami a pengető le-föl mozgatóasából keletkezik. Itt is gyakori az aszimmetria 3-2 vagy 2-3 kvintolás formában, de 1-2 vagy 2-1 arányban trioláson is (Zakariás mgy).

Sajátosan szinkópás, de az esztammal rokon kísérete van a gyimesi *kettősnek* (pt 52, 53j). Ehhez a tánc típushoz tartozik hasonló ritmikájú kísérettel a moldvai magyarok *gyedaj* (*kettős*) nevű tánca, valamint a kárpáti román táncdialektushoz tartozó *de doi* (*kettős*), *ungureasca* (magyaros), *ca la Breaza* (breazai) elnevezésű táncok (SuliJeanu 1976: 141—181).

Esztam kíséretű a gyors román párostáncok egy része: a *bătuta* (dobogós), egyes invirtita (forgatós) fajták, *ceardaș iute* (gyors csárdás), *zdrăncărita* (rezgős), *poșovaica* (szó szerinti jelentése ismeretlen), továbbá az erdélyi cigányok gyors párosa, a *hutadi* (szökő), a szlovák *polka*, *odzemok* (hajdútánc), *bašistovska* (férfi körtánc), *čardaš*, *frišká* (friss), *hore* (föld), *uklakovana* (térdelgetős), a morva *zbojnická* (betyártánc), *verbunk* és *danaj* frisse, a görög *goralská polka* (gorálos polka) és mások (Martin 1967: 151—152; 1970—1972: 96—97).

A balkáni tánc kultúra számos lánc táncát járják esztamra, amelyet ugyanakkor az Európa-szerte elterjedt polkafélék egy részének zenekíséretében is megtaláljuk. A keringő 3/4-es kísérete lényegében esztam-változat (esz-tam-tam). Ezt a táncot Gyimesben *vajcernek* nevezik, a kíséret ritmus érzékeltetésére pedig tréfásan a *szen-tan-tal* (= esz-tam-tam) szótagcsoportot használják (Dincser 1943: 57). Ugyancsak esztam hatású a nyugat-európai műzenében *hárfabasszus* néven ismert váltakozó kíséret, amelyet legelőször Domenico Alberti olasz zeneszerző alkalmazott következetesen, 1748-ban megjelent homofon stílusú nyolc zongoraszonátájában, s ezért *alberti basszusnak* is nevezik. Ezt a bécsi klasszikusok is előszeretettel használták, (lásd például W. A. Mozart a K 545 jelzetű C-dúr zongoraszonátájában; Boronkay I: 64).

Tisztázatlan, hogy ennek a kíséret módnak lehettek-e előképei a korabeli nyugat-európai népzeneben, és az is, hogy a kelet-európai folklórban az esztam műzenei hatásra vagy önállóan alakult-e ki. Az eredettel kapcsolatosan érdemes azt is figyelembe venni, hogy a regáti román *horák* és *sírbák* (kör- és lánc táncok) kobzon és cimbalmon játszott hagyományos román kíséretét (*țituri românești*) fölváltó esztamot a népzeneészek német kíséretnek (*țituri nemțești*) nevezik (Alexandru 1956: 102—103).

DALLAMRITMUS

A táncok ritmikai kíséretének másik összetevője a dallamritmus. A tánc kíséret szempontjából jelentősége kisebb, mint a kontraritmusnak. Különböző fajtáinak létrejötte sem kapcsolódik mindig egyértelműen és kizárólag tánchoz. Elsősorban tánczenei szempontok figyelembevételével a táncdallamok ritmusát öt nagy csoportba oszthatjuk: motívumismétlő, kanásztánc-, dudu-, szinkópás és pontozott ritmus.

Motívumismétlő ritmus

A dallamritmus legegyszerűbb formája a gyermekjátékdalokra is jellemző motívumismétlő ritmus (Brăiloiu 1948; Kodály 1937/1981: 51—53; MNT I: XV), amely strófa előtti állapotot őriz. Ebben állandó, kötött elem a motívum terjedelme (általában két 2/4-es ütem) és változó az ezt kitöltő konkrét ritmus. Alapülkötése a negyed, amely binárisan, ternárisan, daktilikusan, anapesztikusan stb. osztódhat, de kettő-kettő belőle össze is olvadhat.

Ez a ritmus csak egyes régies táncfajtákban, általában a balkáni táncrétegben található meg (pt I; Kallós—Martin 1970: 220—221), például a gyimesi *korobjáskában*, számos román sírbadallamban (Cerneș 1977; Georgescu 1984), valamint minden archaikus tánczenében, így például a cseremiszeknél vagy a Kínában élő szani népcsoportnál is (Vikár 1958a: 254;

1960: 4). Néha a motívumismétlő jelleg megtartása mellett megjelenik a periodikus építkezés, illetve a két periódusból kialakuló strófa (pt 2).

Kanásztánc ritmus

A motívumismétlő ritmuséihoz hasonló sajátosságokkal rendelkezik, de a kétütemes motívum helyett többnyire négyütemes sorok keretében helyezkedik el az úgynevezett kanásztánc ritmus. Nevét onnan kapta, hogy a kanásztáncokhoz szinte kizárólag ilyen ritmusú dallamok kapcsolódnak. Ezt a dallamritmust azonban megtaláljuk a gyimesi és moldvai körtáncok java részében, így például az *Édes Gergelyem* elnevezésű táncban is (pt 22), az ugrós-legényes típusú táncokban (pt 23—50), a régies párostáncokban (pt 51—70), részben az újabb friss csárdás egyes változataiban (pt 71—76) és bizonyos polgári társastáncok zenéjében (pt 77—78) is.

Mint Szabolcsi Bence rámutatott, ez a ritmus lényegében az irodalomtörténetből ismert *vágáns* versformával azonos, az arab-török irodalomban *ramal* vagy *remel* ritmusnak nevezik, az antik verstanban pedig *versus Saturnius*nak. A népzeneben eurázsiai elterjedtségű, s máig nagy szerepe van a kárpát-medencei népek tánczenéjében (román *ardeleana*, rutén *kolomejka*). A 16—18. századi *ungarescák*nak és *hajdútánc*oknak is ez a jellegzetes ritmusuk, gyakran szaffikus formái keretben (Boronkay I: 64; II: 263, 323; Szabolcsi 1972: 51—66; Vargyas 1981: 84).

A magyar népzeneben a kanásztánc ritmusú sorok rendszerint négy soros strófákba tömörülnek és számos dallamtípussal kapcsolódnak (pt 22—79). Kivételeket is találunk: a pt 58 tripodikus, de vannak heteropodikus, két-három-négyütemes sorokat kombináló strófák is (pt 22, 35, 65, 68). Más esetekben két-két tetrapodikus sorból álló periódus alkot egy-egy hosszabb dallamszakaszt (pt 64, 78). A pt 79 kétsorossága látszólagos, tulajdonképpen a pt 78 záróperiódusának leegyszerűsödött változata. A pt 59—60 szaffikus formájú dal bi- és tetrapodikus sorai is kanásztánc ritmusúak. Sajátos a pt 65 és 68 esete, amelyek az alább tárgyalandó pontozott ritmusú dalok két típusának diminuált változatai.

Hangszeres előadásban a kanásztánc ritmusú dallamok részben vagy egészen tizenhatodoló mozgásban hangozhatnak el (pt 41—42, 45—50, 52—54). A forgató típusú párostáncoknál ez gyakran trioláson vagy kvintoláson „pontozott” formában jelentkezik (pt 55, 58—59, 63—66, 68—69). A legényeseknél viszont ritmikusabban, szaggatottabban játszanak, ezáltal serkentve a táncosokat: „A legényest sarkoson kell muzsikálni, azon lehet sarkoson táncolni... Ez igazi sarkoson muzsikálja, ezen az ember nem tud ülni a padon. Muszáj, hogy táncoljon, aki nincs meghalva” — mondta Martin Györgynek egyik kalotaszegi adatközlője (1977: 368).

Dudaritmus

Bár a kanásztánc ritmus változékonyságban tölti ki az adott metrikai keretet, találunk olyan eseteket is, amelyekben a sorok ritmusa teljesen azonos (pt 23, 26, 31—32, 37, 40, 51). Van azonban egy olyan ritmusfajta, amelynek lényege az izometria. Az idetartozó példák egyik

sajátos csoportját a dudaritmusú dallamok alkotják (pt 3—11). Maga az elnevezés nem tükrözi hűen a csoport ritmikai sajátosságait, hiszen ideszámítunk olyan dallamokat is, amelyeknek nem ismerjük dudán játszott változatait. Meg nem is minden dudán előadott darab dudaritmusú.

Ebben a ritmusfajtában gyakori az egyenletes negyedmozgás, amely pontozás esetén minden sorban azonos merev formában jelenik meg. A sorok lehetnek tripodikusak (pt 3—7) vagy tetrapodikusak (pt 8—11). A pt 3—4-ben megfigyelhetők a fejlett hegedűstílus eredményezte módosulások.

Szinkópás ritmus

A szinkópás ritmusú dallamok külön csoportba sorolása elsősorban a táncszempontú szemléletből fakad, ugyanis a kanásztánc ritmusú dallamok között is találunk szinkópás képleteket (pt 27—28, 33, 35, 36, 40—43, 48, 50, 52, 56, 58—59, 67—69, 72—75, 77). Tulajdonképpen szinkópás ritmusnak csak azokat az eseteket lehet tekinteni, amelyekben a szinkópa nem alkalmilag, mint a kanásztánc ritmus keretét kitöltő egyik lehetőség, vagy hangszeres előadásmódbeli sajátosság jelenik meg, hanem mind a négy sorban, vagy legalább az elő- illetve utótag egy-egy megfelelő helyén — minden elhangzáskor ugyanott — található (pt 12—21).

Ez a ritmusfajta a friss csárdáshoz kapcsolódó népies műdalok között is gyakori. Pesovár Ernő szerint lengyel hatásnak könyvelhető el. Ilyen ritmusú ugyanis a Krakó környékéről származó *krakowiak*, *fltsak*, *wloczek*, *kopeniak*, *suwany* néven ismert tánc, amely a 16—17. századi *chorea polonicára* és *volta polonicára* vezethető vissza (Boronkay II: 354; Dabrowska 1979: 193, 206, 215; Pesovár E. 1980b). A mi friss csárdásaink táncritmusára egyébként nem különösen jellemző a szinkópa. A gyimesi kettős esetében viszont a tánc- és kontraritmus szinkópás, a dallamritmus nem (pt 52—53; Kallós—Martin 1970: 4—5 táncpélda).

A román néptánc kultúra kárpáti dialektusára jellemző *de doi*, *ungureasca*, *ca la Breaza* nevű, a gyimesi *kettőssel* azonos tánc típus esetén a dallamritmus is szinkópás, sőt gyakran az első nyolcadérték szünettel helyettesítődik, így még jobban kiemelődik a hangsúlyeltolódás (Bucsan 1971: 63, 82). A Pesovár Ernő idézte bukovinai *silladri* dallam viszont valószínűleg utólag vált következetesen szinkópássá, vagy téves a *silladri* megnevezés. A balkáni népzene többféle tánc típusára is jellemző contrattempós ritmus a moldvai román népzeneből öröklődhetett át ebben az esetben, ugyanis a *silladri* dallamok többségében nem, vagy ha igen, akkor következtelenül fordul elő a szinkópa (pt 23—24; MNT III/B: 153—158).

Pontozott ritmus

A pontozott ritmus századunkban az erdélyi népzeneben is túlsúlyra jutott, e kötet példatárának nagyobb részét is ilyen, vagy ilyenből származó ritmikájú dallamok teszik ki (pt 80—180), sőt a közismertségük miatt itt mellőzött, úgynevezett „új stílusú” dallamokra is ez

jellemző, akárcsak a műcsárdásokra. Bartók feltételezése szerint bizonyos kanásztánc dallamok augmentálódásával alakult ki a verbunkos zene, majd ebből az „új stílusú” pontozott ritmusú dallamok. Már a verbunkos zenén belül megfigyelhető, hogy az első darabok még az ungaresca-hajdútánc hagyomány kanásztánc ritmusát őrzik, a későbbiek viszont tempóban meglassulva kiszélesedett, negyedes alaplüktetésű ritmust hordoznak (Bartók 1934: 417; Szabolcsi 1979: X2b—f). A következő fejezet XVIIh és c példáinak összevetéséből jól látszik az augmentálás módja.

Tisztán pontozott ritmust találunk a pt 127, 130—132, 142, 157, 163 és 179-ben. A legtöbb esetben azonban ez a ritmusfajta nem pusztán pontozott negyedek és nyolcadok váltakozásából áll. A negyedek újra aprózódhatnak nyolcadokra szótagszaporodás vagy kanásztánc ritmussal való keveredés miatt, esetleg hangszeres előadásmód következményeként (pt 155), így sokszor csak helyenként marad meg a pontozottan negyedelő mozgás (pt 80, 121, 171). A hegedűjáték technikai sajátosságai és egyes táncdallamok előadásmódja néha fölismerhetlenné teszi ezt a ritmust, sűrű tizenhatod-menetekkel hálózva körül a dallami főhangokat (pt 99—100).

Egy másik eltérést jelent az aszimmetrizálás. Ez gyakran énekes változatokban jelenik meg úgy, hogy a pontozott negyed+nyolcad triolává vagy kvintolává alakul helyenként. Különösen ott jellemző az ilyen átalakulás, ahol a lassú csárdás tempója az átlagosnál lassabb (Mezőség, Maros—Küküllők köze). Néha általánossá válik, s előfordul, hogy pusztán énekes előadásmódban egy-egy dallam mindvégig triolásan szólal meg, ternáris metrum benyomását keltve (Martin 1970—1972: 118—120). A kontrakísérettel és a tánclépések ritmikájával egybevetve azonban nyilvánvalóvá válik a 6/8-os ütem látszólagossága. Ezért az ilyen eseteket nem tekinthetjük a proporció örökségének (amelyről alább lesz szó).

Van viszont olyan eset, amikor az aszimmetrikus lüktetésű kontraritmus „fölkött” a hegedű és az ének 4/4-ben marad, de leggyakrabban a kíséret és táncmozdulat ritmikája a dallamra is átragad (Lajtha 1954a: 1, 3, 10, 17, 23; pt 101—103, 105, 113—115, 118). Mivel az aszimmetrikus metrumú tánc kíséret ritmus feltételezhetően régebbi a 4/4-es verbunk- és csárdásritmushoz, jól látható egy-egy dallamtípus többszörös ritmusváltása, ahogyan egyik tánc kíséredallam-állományából a másikéba vándorol.

Egy további átalakulási lehetőség a szabályos aszimmetrikus ritmus rubatosodása énekes előadásban (pt 104, 116—117, 119). Ez amiatt is bekövetkezhet, hogy az ilyen ritmusú tánc kiveszett a hagyományból, s az éneklés törvényeit jobban követő funkcióba (*asztali nóta, hajnali, keserves, katonakísérő*) kerülve a dallam metrikailag következetlenebbé válik (pt 106—112, 120).

A pontozott ritmust néha nyolcadoló mozgásban is alkalmazzák (pt 59—60), de ez már nem törvényszerű, csupán alkalmi jelenség. Inkább akkor fordul elő, ha pontozott ritmusú dallamokat alkalmaznak olyan táncban, amelyben a tánc ritmikái főértéke és a kíséret ritmus alapegysége a nyolcad. Így pusztán ezek viszonylatában jegyezhető a dallam 2/4-es ütemben. A *strathspey* nevű lassú skót tánc dallamaira viszont jellemző a pontozott nyolcadoló mozgás, éles, tizenhatod—pontozott nyolcad formában (neve *scotch snap* vagy *scotch catch*). Ugyan-



ez megtalálható a szlovák, lengyel és belorusz népzeneben is, az európai műzenében pedig — különösen a 18. század folyamán — *lombard ritmus*nak nevezték és előadási manírként alkalmazták (Boronkay II: 446; III: 405).

Végül megemlítem, hogy Virgil Medan kolozsvári kutató (1982: 64—65) a pontozott ritmushoz kapcsolódó dallamokat a román folklórban trák eredetűeknek tartja, megjegygezvén, hogy „nem nehéz észrevenni ezeknek a dallamoknak a keleties jellegét, hasonlóságát a perzsa melodikával”. A pontozott ritmussal kapcsolatban kijelenti, hogy míg a magyar, szlovák, ukrán, délszláv folklórban valóban újnak tekinthető, addig a román népzeneben „történelemelőtti időkből fakad”. Bizonyítéknak azt tekinti, hogy a pontozott ritmushoz kapcsoló dallamtípusok száma a román népzeneben igen nagy.

Proporcio

A tánczene ritmikai jelenségei közé tartozik a proporció is, amely a késő középkorban és a reneszánsz idején nyugat-európai sajátosság volt, s abban nyilvánult meg, hogy a páros ütemű lassú előtáncot páratlan ütemű gyors utótánc követte úgy, hogy ugyanannak a dallamnak a metrumát alakították át binárisból ternárisra. Már 16. századi nyugati táncdallamgyűjtemények tartalmaznak ilyen, kétféle alakban följegyzett magyar dallamokat, bár valószínűleg ez a gyakorlat akkor még nem gyökerezett meg Kelet-Európában. Daniel Speer 1683-ban kiadott *Türkischer Eulenspiegel* című munkájában román, orosz, lengyel, görög és magyar táncdallamokat közöl proporciós formában. Ekkor már ezeken a területeken is ismert lehetett a proporció, amint azt az itt keletkezett kéziratos gyűjtemények is igazolják, például a Vietoris tabulatúrák könyv vagy az Apponyi-kézirat (Domokos 1978; Falvy 1969; Ferenczi—Hulková 1986).

Páros ütemű dallam páratlanná formálása kétféleképpen történhetett. A nyugati és a korábbi kelet-európai gyakorlat szerint egy páros ütemből két páratlan lett, míg később a páros ütem első felének diminúciójával alakult ki a hármas ütem. Ezáltal gyakran az úgynevezett mazurka ritmus jön létre. Ilyen utótáncok későbbi önállósulásából született meg a polonéz, a *valcer* és a *mazurka* is.

Martin György a Felső-Tisza vidéki cigányság *botoló* táncának többnyire magyar nyelvű szövegekkel énekelt dallamaiban találta meg a proporció korábbi formáját (Martin 1980b). Újabb jelenséggént a botolók között megjelent a lassú páratlan — gyors páros ütemű dallamkapcsolat, illetve kialakultak ugyanannak a dallamnak szétvált, egymástól már független, eltérő metrumú variánsai. Így bomlott szét a hajdan elő- és utótáncként összekapcsolódó háromnegyedes *rejdivak* és kétnegyedes *rejdivacka*, táji, nyugati és keleti jelleget öltve a cseh népzeneben (Boronkay III: 211; Szabolcsi—Tóth I: 429).

Ezt a felbomlott állapotot őrzi az erdélyi román, magyar és cigány népzene, amelyben tájanként, tánc típusonként, etnikumonként váltakozva találhatók meg ugyanannak a dallamtípusnak páros és páratlan ütemű változatai. A lassú, eredetileg hármas lüktetésű dallamok

gyakran ötnyalcados aszimmetriával jelennek meg. Martin ezeket jelöli meg a pontozott ritmus előzményeiként. Az alábbi kottapéldában egy háromnegyedes román *de-a lungu* és négynegyedes székeli *magyar* látható, mint ugyanannak a dallamtípusnak kétféle változata:



II. Kottapéllda. a) De-a lungul de la Pietriș. Monosfalu 1941. Tornea 1978 35; b) Magyar. Szék 1982. Pávai mgy.

A proporcióhagyomány emlékéét őrzi az a gyakorlat, hogy két egymást követő tánc esetében néha ugyanazt a dallamot „értelmezik” át az új metrikai, ritmikai és tempókeretbe. Ilyen megoldás figyelhető meg a közép-mezősegi *akasztós—lassú csárdás*, a Felső-Maros menti *forduló—korcsos* esetében, s nagyobb gyakorisággal az *asztali nótá—lassú csárdás*, illetve a *lassú és friss csárdás* kapcsolatokban, sőt még a városi cigányzenében is.

Seprődi János már az 1909-ben írt, székely táncokról szóló tanulmányában fölismerte, hogy ez a jelenség a hajdani nyugati proporcióval rokonítható (1974: 148). Ő ugyanis azt tapasztalata Kibédén, hogy a három párostáncból — *jártatós*ból, *forgatós*ból és *csárdás*ból — álló ciklust néha ugyanarra a dallamra járják, természetesen betartva mindenik tánc tempóját és ritmikai sajátosságait.

A proporció páratlan-páros ütemű formája a lengyel folklórban ma is él, míg a páros-páratlan alak a svéd népzeneben honos (Dabrowska 1979: 111; Szabolcsi—Tóth III: 427).

NÉPI TÁNCDALLAMOK

Az erdélyi és a moldvai magyar néptáncok eddig felgyűjtött dallamanyagának teljes közlésére még nem került sor. E kötet példatára is csupán szerény válogatást nyújt a legjellemzőbb darabokból. Mielőtt számba venném ezek eredetét, rendszertani hovatartozását, ki kell térnem a **dal**, **dallam**, **változat**, **típus**, **stílus** fogalmak értelmezésére, mert jelentésük a szakirodalomban nem egyértelmű, a kutatók különbözőképpen, néha egymásnak ellentmondva határozzák meg őket (lásd Dobszay—Szendrei 1988 bevezetését és az ott felsorolt irodalmat).

Értelmezésem szerint a **dal** az az alapegység, amely az adatközlők tudatában is határozottan elkülönülő entitásként él. Adott elemeiben (dallam, ritmus, szerkezet) rokon lehet más dalokkal is, de ezek együttes előfordulása csak benne lehetséges azonos módon. Dalnak nevezem a szövegtelen, hangszeres darabokat is, hogy a **dallam** fogalmát ebben a fejezetben kizárólag a dalt alkotó hangok magasságbeli viszonyának megnevezésére használhassam.

A dal egyszeri elhangzása képezi a **pillanatnyi változatot**. A versszakonkénti eltérések eredményezik a **versszakváltozatokat**. Ezek összességéből kihámozható a helyhez, időhöz és körülményekhez kapcsolódó **személyi változat**. Hasonlóképpen jutunk el a **táji**, **etnikai**, vagy a **korhoz kötött változatokig**, végül a **dal** elvont képéig. A fokozatok közül csupán az első kettő konkrét, a többi elméleti következtetéssel nyerhető. A gyűjtött anyagban mindig csak az egyedi versszakváltozatok állnak a kutató rendelkezésére, az absztrahálást magának kell elvégeznie. Minél nagyobb konkrét változattömeg áll rendelkezésére, annál nagyobb valószínűséggel oldhatja meg helyes eredménnyel ezt a feladatot.

Több dal rokonságban lehet egymással dallam, ritmus vagy szerkezet szempontjából. Eszerint megkülönböztetünk **dallam-**, **ritmus-** és **szerkezettípusokat**. Bármennyire nyilvánvaló a kutató számára két dal egy típushoz való tartozása, az adatközlők nem érzik hasonlóknak őket. Bizonyos dalok elszigetelten állnak a típusok tömegében, nem sorolhatók egyikbe sem, mert vagy egykor létező típusok utolsó fennmaradt képviselői, vagy külső csatornákon keresztül kerültek a nép közé, esetleg kialakulatlan, „szubjektív” formák. Mások két vagy több típus keveredéséből keletkeztek.

További általánosítással a típusok elvontabb rendszertani kategóriákba sorolhatók, amelyek megnevezése csupán konvenció kérdése, de még nem alakult ki egységes nézet a kutatók között erre vonatkozóan. Népzene kutatásunk gyakran használja a **stílus** fogalmat bizonyos dallamfajták elkülönítésére. Ez a szemlélet eltér az egyéb művészeti ágakkal foglalkozó tudományokban (így a zenetörténetben is) használt értelmezéstől, amely szerint a stílus egyértelműen a kifejező eszközökre vonatkozik, tehát formai és nem tartalmi kategória.

Népzenei vonatkozásban viszont azt is mondhatjuk, hogy ugyanaz a dal megszólalhat például gyimesi, mezősegi vagy kalotaszegi, énekes vagy hangszeres stílusban (Sárosi 1978: 176). Sőt, egy-egy énekesnek vagy zenésznek is lehet saját stílusa, s ezt a népi terminológia

is tükrözi. Egy ismert dallam egyik sajátos változatára mondta egy kalotaszegi táncos: „A Bercié, a bogártelki zenész kifordítása” (Martin 1977: 378).

Ilyenképpen népzeneink, lényegét tekintve nem osztható énekes és hangszeres dallamokra, sőt a dallamoknak kétféle származtatása is nehézségekbe ütközik, hiszen számos énekes típusokkal rokon hangszeres dallamra nem alkalmaznak szöveget, mert abban a tánc típusban, amelyhez kapcsolódik, nem szokás énekelni. Az énekelt dallamok hangszeresedésének folyamatára már 150 évvel ezelőtt figyelmeztetett Mátray Gábor (1854: 308): „A magyar zene kétségen kívül a magyarok népdalaiból származott, melyek azonban táncra alkalmazva cifrább és tánchoz mért módonban játszatnak. Innen ered, hogy a később divatozott tánczene között, kivált a folyó században, igen kevés találtatik, mely egyszersmind énekelhető volna”.

A stílust, mint dallamosztályozási kategóriát a fenti okok miatt elvetve egyezményesen tekintjük úgy, hogy a típusok családokba, azok pedig törzsekbe tömörülnek. Nevezzük a legnagyobb egységet **dallamrétegnek**, amely azonos eredetű dallamokat foglal egy tömbbe. Megfelelő mennyiségű összehasonlító anyag, illetőleg megfelelő módszertani megalapozottság hiányában, a népzene tudományának eddig nem sikerült minden dallam eredetét tisztázni. Ezért számolnunk kell azzal a ténnyel, hogy nem lehet a teljes gyűjtött anyagot jól meghatározott dallamrétegekbe sorolni.

UGOR RÉTEG

Mint Vargyas Lajos kimutatta, létezik egy óeurópai dallamhagyomány, amelyre jellemző a diatonikus keretben mozgó szűk ambitusú, kis ívű, hullámozó vagy ereszkedő motívumok ismétlése, szticchikusan vagy periódusszerűen (egy- vagy kétsoros formában), 1 1, 1 2 vagy 2 1 sorzárókkal. Ide tartoznak siratóink is, de bizonyos fókig elkülönülnek azáltal, hogy nem a motívumismétlés, hanem a sorrögtönzés és a váltakozó kadenciasorrend a sajátjuk. Mivel ugyanezek a megkülönböztető jegyek csupán obiugor dallamokban lelhetők föl, siratóink is a belőlük kialakult strófikus formák, így a táncdalok is, népzeneink ugor rétegét képezik.

Természetesen már a siratóban megfigyelhető a továbbfejlődés ehhez a kezdeti állapothoz képest, ami arra is magyarázatot ad, hogy miért jött létre többféle strófikus típus. Általában idesorolhatók az $x\ 2\ x\ 1$, $2\ 1\ 2\ 1$, $5\ 4\ 2\ 1$, $5\ 4\ 1\ 2$, $5\ 4\ 1\ 1$, $4\ 2\ 1\ 1$ és az ezekkel rokon kadenciarendű dallamok (részletesebben lásd Vargyas 1981: 255–278).

A 2 és 1 kadenciák váltakozására épülő dallamok

Példatárunk egyes darabjai az ugor rétegnek ahhoz a törzséhez tartoznak, amelynek típusaiban az előtag 2-es, az utótagja pedig 1-es zárlatú, a nem tagzáró sorok pedig változóan végződnek.

Ezek közül az egyik típusban az elő- és utótag egy-egy boltíves vonalat ír le, kezdetére pedig a dó-ré-mi indítás jellemző. Ismeretes 4×8 szótagos alakja is (IIIb), de a példatárban ehhez képest kizárólag bővült formák találhatók. A pt 131 a 4×8 -as tagzáró hangjainak

egy-egy külön ütemre való kiterjesztésével jött létre. A Székelyföldön és a Maros—Küküllők közén lassú csárdáshoz játsszák, de rubato előadásban keservesként is éneklék. A pt 91—92-ben a harmadik kivételével mindenik sor kétszeresre nő, ezenkívül bővülés látható az énekes változat negyedik, a hangszeres második és negyedik sorvégén, ami e tánc típus zenéjének sajátja. A pt 114 aszimmetrikus ritmusú, a közép-mezősegi lassú párostánc jellegének megfelelően, 4 x 8 szótagú szöveggel is énekelhető (pt 114j), de gyakrabban 8 11 8 11, 15 11 15 11 (III f), 4 x 12 (III h) vagy 4 x 16 (III g) a szótagszámképlet, sőt mindezek keverten is jelentkezhetnek.

A nyolcszótagos alapidallam egy változata múlt századi népies műdalgyűjteményekben is megtalálható (III c: Pálóczi 1953: 384j). Műzenei eredetet feltételezve nehéz magyarázatot adni arra, hogy száz év leforgása alatt hogyan tudott ennyire sokféleképpen, többfajta tánchoz alkalmazkodva gyökeret verni a néphagyományban, míg más műdalok a nép közé kerülve általában országosan hasonló formában maradtak meg, lényegesebb formai eltérések nélkül. Valószínűbb tehát, hogy a már létező népdalt „alkották” újra a nótaszerzők, akik akkortájt tudatosan törekedtek arra, hogy népies stílusban komponáljanak.

Patay József a múlt század derekán még konkrétan tapasztalhatta ezt a folyamatot (1954: 330): „a cigányok magyar népdalokat is használnak föl előadási tárggyúl; ez annyira áll, hogy nem hiszem nagyítani a dolgot, ha azt állítom, hogy igen kevés kivétellel mind népdalokból, némi változtatással vagy a nélkül, de kicikornyázva állítvák elé, s mint maguk szerzeményét úgy adják ki, sőt a pesti zenészek ezen eltulajdonításban annyira mentek, hogy ha falura, távolabbi vidékre vitetnek valami mulatság végett, azon vidékbeli kész nótákat, hazatérve, maguk szerzeménye gyanánt árulják” (vö. Olsvai Imre megjegyzésével a MNT VII: 11-ben a XVIII. típusra vonatkozóan). Vargyas Lajos pontosan a szóban forgó dalhoz állított olyan párhuzamot az obiugor anyagból, amely szerinte a „variáns-jelleg határát közelíti meg” (1953: 612; 1981: 254—278; vö.: Martin 1967: 30ab):

III. Kottapélda (lásd a 106. és a 107. oldalon). a—b) Obiugor dallam és magyar megfelelője. Vargyas 1953: 6, 24; c) 19. századi műdal. Dobszay 1984: 629; d—e) pt 131, 93; f) Járdányi 1943: 10; g—h) Jagamas—Faragó 1974: 59, 58: 2. vsz.

Apt 128-cal kapcsolatban, amely 2 2 2 1-es sorzáróival szintén az ugor rétegbe tartozónak tűnhet, jogosabb a műzenei eredet feltételezése, mert a Lajtha széki gyűjtésében található 41-es számú „Lebedi-nóta” jegyzetbeli változatának csak az előtagját teszi ki, de ma ez a féldallamalak a közismert, többféle típushoz kapcsolódva, énekes formában, sőt cigány mulatónótaként is. A típus teljes alakjára példa a múlt század elejéről Pálóczi Horváth Ádám *Hagyj fel a felhagyóval* című dala (1953: 77). A pt 167 ugyanilyen sorzárókkal talán ennek hangszeresített variációja, a sorok tartalmának páronkénti azonosulásával.

Ugyanennek a dallamtörzsnek egy másik családjára a 2 1 2 1 kadenciarend jellemző. Idetartozik a pt 25, határozott motivikával, egyes változatokban 2 2 2 1-es sorzárókkal, mivel az ugor réteg dallamainál gyakori az 1-es és 2-es kadenciák cserélgetése. Ez a táncdal nagyon elterjedt, ismert Gyimestől a Székelyföldön keresztül a Felvidékig énekes és hangszeres változatokban egyaránt. Bartók bihari és máramarosi románoknál dūr terecel is gyűjtötte. Havasalföldön és Dobrudzsában kizárólag a *romanul* elnevezésű tánchoz kapcsol-

III. Kottapéllda

Előtag

Előtag

Staves a-h: This section contains the introductory music. Staff 'a' begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Staff 'b' starts with a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Staff 'c' begins with a half note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. Staff 'd' starts with a half note E6, followed by a quarter note F6, a quarter note G6, and a half note A6. Staff 'e' begins with a half note B6, followed by a quarter note C7, a quarter note D7, and a half note E7. Staff 'f' starts with a half note F7, followed by a quarter note G7, a quarter note A7, and a half note B7. Staff 'g' begins with a half note C8, followed by a quarter note D8, a quarter note E8, and a half note F8. Staff 'h' starts with a half note G8, followed by a quarter note A8, a quarter note B8, and a half note C9.

Utótag

Utótag

Staves a-h: This section contains the concluding music. Staff 'a' begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Staff 'b' starts with a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Staff 'c' begins with a half note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. Staff 'd' starts with a half note E6, followed by a quarter note F6, a quarter note G6, and a half note A6. Staff 'e' begins with a half note B6, followed by a quarter note C7, a quarter note D7, and a half note E7. Staff 'f' starts with a half note F7, followed by a quarter note G7, a quarter note A7, and a half note B7. Staff 'g' begins with a half note C8, followed by a quarter note D8, a quarter note E8, and a half note F8. Staff 'h' starts with a half note G8, followed by a quarter note A8, a quarter note B8, and a half note C9.

First system of musical notation, measures 1 through 4. The system consists of eight staves labeled a through h. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Measure 1 shows a melodic line in staff a and a bass line in staff h. Measure 2 continues the melodic development. Measure 3 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in staff a. Measure 4 concludes the system with a final note in staff a and a rest in staff h.

Second system of musical notation, measures 5 through 8. The system continues with eight staves labeled a through h. Measure 5 begins with a new melodic phrase in staff a. Measure 6 shows a continuation of the melodic line in staff a and a supporting bass line in staff h. Measure 7 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in staff a. Measure 8 concludes the system with a final note in staff a and a rest in staff h.

lódik. A román szakirodalom szerint ez olyan erdélyi eredetű műtánc, amely az iskola és a katonaság révén terjedt a Kárpátokon túlra, az első világháború után (Cernea 1977: 7).

Ebbe a dallamcsaládba más, szintén tánczenei funkciójú típusok is tartoznak (Domokos 1978: 27, 30, 48, 55, 58, 114; Herjéa—Almási 1970: 217; Vargyas 1953: 613; 1981: 274). Önálló típusná vált az a forma is, amelyik a pt 25 elő- és utótagjának fölcseréléséből keletkezett, a folyamat azonban fordítva is elképzelhető (Pálóczi 1953: 295, 387; Vargyas 1953: 61—62).

Az 5 4 2 1-gyel rokon kadenciájú dallamok

Az ugor réteg egy másik törzse az 5 4 2 1 és ezzel rokon kadenciájú dallamokat egyesíti, amelyek között számtalan táncdallamot találunk, még 18. századi följegyzésekben is (Domokos 1978: 15, 168, 224, 247).

Az egyik idetartozó típusban a kezdősor egy domború trichord motívumot ismételget, a második sor az elsőnek alsó nagyszekund transzpozíciója, a harmadik tartalmában már eltérő, ugyanakkor következetesen 4-en zár, a negyedik sor pedig ereszkedő vagy domború jellegű. A Székelyföldön és a Maros—Küküllők közén lassú csárdáshoz kapcsolódik, negyedelő pontozott ritmusban. Ennek egyik példánya a *Jaj, de szépen cseng a lapi* kezdetű dal Kodály székelydobói gyűjtéséből, amelynek hangszeres változatát Vikár Béla Kápolnásfaluban, Lajtha Kőröspatakon találta meg (pt 306; Tari 1978: I. melléklet; Lajtha 1955: 32). Forgatós tánchoz is játsszák, hangszeres kanásztánc ritmussal (pt 55).

Ilyenszerűen, de aszimmetrikus lüktetéssel a Küküllő vidéki románok invititadallamnak ismerik. A Közép-Mezőségen a magyarok négyes körtáncot járnak rá (pt 86). Külön figyelmet érdemel a pt 181, amelyet *keringő*-nek muzsikálnak. Ez esetben egy régi dallamtípus alkalmazódik az újabb tánchoz, megfelelő ritmusruhát öltve.

A pt 62 heteropodikus fölépítésével és utolsó sorának 2-es záróhangjával különül el az eddig felsoroltaktól. Előtagja 2 x 2 ütemes, egészében megismétlődik, az utótag sorai pedig megmaradnak négyütemeseknek.

A pt 101 is rokon dal, 5-ön záró harmadik sorral. Tripodikus tagolása egy másik típushoz közelíti, amelyben nem találjuk meg a motívumismétlő jelleget, hanem ereszkedő sorokat 5 4 b3 1 záratokkal. Erdély-szerte muzsikálják lassú csárdásnak (pt 151), helyenként forgatósnak is (pt 58). Elgondolkoztató, hogy Bartók törökországi gyűjtésében is található egy ilyen kadenciaképletű dallam (Saygun 1976: I/8d).

A pt 15 egyedi darab szintén ereszkedő szerkezettel, A Ak B Bk formában, 5 4 5 2 sorzárókkal. Ilyen szempontból rokon a pt 164 is, de ötsorossá bővült: 5 4 2 5 2 (1-en záró változatait lásd: AP 7179k, 7241e; MNT III/A: 845; Jagamas—Faragó 1974: 303).

Az 5 4 2 1 kadencia másik elváltozása a 4-nek 3-ra való lecsúszásával következik be, amit jól megfigyelhetünk egy közismert balladadallam két változatában:



IV. Kottapéllda. a) Korond; b) Alsósófalva; Szenik-csoport gyűjtése (1975).

Így keletkezhetett a pt 134, amelynek szöveges változatai is ismertek a vidéken. Dobszay László szerint ez a dallam „közel áll” a Moldvában *Hegyen-völgyön járogatok* vala szövegkezdettel ismert dalhoz, amelyet a középkori *Ludus Danielis* liturgikus dráma *Solvitur in libro Salomonis* kezdetű conductusdallamával állított párhuzamba (Dobszay 1984b: 76; Dobszay—Szendrei 1988: III/B/46).

Valószínűleg az 5 4 2 1 kadencia módosult formáját példázza a pt 19 és 21 által képviselt típus is. Jellemzője a dúr előtag és moll utótag. A néphagyomány Erdélyben és a Dunántúlon tartotta fenn, de megtalálható Brahms *Magyar táncok* és Liszt *Magyar rapszódia*k dallamai között (az alábbiakon kívül lásd még Lajtha 1962: 29):

V. Kottapéllda (lásd a 110. és a 111. oldalon). a) Lajtha 1954a: 22; b) Liszt: 8. magyar rapszódia; c—d) Brahms: 3. magyar tánc.

A b-ben az első sor 8-as záróhangja, a d-ben a főcezura lecsúsztatása 1-re nem változtat a dallam lényegén. A fentiekkel rokon típusba sorolható a pt 87 5 1 2 1 zárlataival és dúr—moll hangrendszerével (lásd még Martin—Németh—Pesovár E. 1985: IVB7, ahol az előtag az utótaggal fölcserélődött és Virág völgyi 1983: 183/2). Ilyen dúr—moll ellentét van még a pt 120-ban, de 3 3 2 1 sorzárókkal, tehát egy távolabbi, de szintén rokon dallamról van szó.

Az ugor réteghez tartozó eddig tárgyalt dallamok tánczenei vonatkozásához hozzá kell még fűzni, hogy a 18. században számos följegyzés készült mind a 2-es főzárlatú, mind az 5 4 2 1 kadenciájú típusokat képviselő darabokból, amelyek e dallamréteg korabeli divatját tanúsítják (a fennebb leírt utalásokon kívül lásd még Dobszay 1983: 296—300; Domokos 1978: 15, 168, 224, 247; Vargyas 1981: 277).

V. Kottapéllda

The musical score is written for four staves, labeled a, b, c, and d, in the key of G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values and articulations.

- Staff a:** Features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with occasional rests.
- Staff b:** Similar to staff a, with beamed eighth and sixteenth notes.
- Staff c:** Contains more spaced-out notes, including some half notes and whole notes, with occasional rests.
- Staff d:** Features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, often beamed together.

The score is organized into three systems of four staves each. The third system (staves c and d) includes a sextuplet (marked with a '6' and a slur) in staff c, which spans across the measures of staff d.

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) at the end of measure 4. The staves are labeled a, b, c, and d.

Second system of musical notation, measures 5-8. The key signature remains one flat (Bb). The staves are labeled a, b, c, and d.

Third system of musical notation, measures 9-12. The key signature remains one flat (Bb). The staves are labeled a, b, c, and d. Measure 12 includes first and second endings.

2-es záróhangú dallamok

Az ugor réteg dallamai között több típusra jellemző, hogy utolsó soruk 1 helyett 2-n zár. Ilyen például néhány ballada (a *Pogány király leánya*, a *Görög Ilona* rugonfalvi változata, a bánfihunyadi *Pávás lány*, a *Bíró szép Anna* hat és tizenkét szótagos változata, az *Ideje bújdosásimnak* kezdetű keserves, egy mezőszegi halottkísérő stb.; lásd Bartók 1924: 231, 186, 188; Dobszay 1983: 189ab, 190; pt 334, 340, 347; Vargyas 1976 II: 212, 218).

Ezekből (vagy ezekkel közös előzményekből) egy rendkívülien gazdag, tánczenei funkciót is betöltő dallamcsalád bontakozott ki. Az átalakulás sajátos stílusban ment végbe. Az idetartozó típusokban nem a konkrét dallamrajz közös, hanem az, hogy soraik, félsoraik, illetve ütemeik vagy félütemeik egy bizonyos **tengelyhang** kiemelésére vagy körülírására törekszenek.

Zenekari hangfelvétel esetén tanácsos ebből a szempontból a bőgő szólamát, a háromhúros kontra dúrakkordjainak alaphangsorozatát, illetve a kéthúros kontra alsó és felső szólamát (váltakozva) figyelembe venni, mivel ezek többnyire a tengelyhangokon vesztegelnek, míg az énekhang és a dallamhangszer azok körül forgolódik (Pávai 1979 — 1980). A hegedű, az „alatta” megszólaló dúrhármas hatására gyakran az akkord tercét és/vagy kvintjét is kezdi határozottan beépíteni az illető dallamszakaszba, ezért pusztán az ő szólamából nem mindig érzékelhető a tengelyhang túlsúlya. A kontránál nagyobb mozgékonyaságú bőgő a hegedű ilyen kitéréseit részben követheti. A tengelytől való további eltérés a hármashangzat által meghatározott ambitus kitöltését célozza, amelyből mindig kihallatszik az akkordfölbontás. Ez még a kontrát és bőgőt nélkülöző gyimesi „mozsikások” játékában is gyakori (pt 102; ebben a példában jól látható, hogy a két, egyenként összetett ütemen végignyúló tengelyhangon nem stagnálhat a hegedű állandóan, ki kell tölteni mozgással).

Az ilyen dallamokban az egy-egy tengelynek megfelelő dallamrészek nem zárulnak minden esetben a tengelyhanggal. Ha a záróhang mégis azonos a tengelyhanggal, annak megkülönböztető szerepe kirívóbb. Néha egy-egy ereszkedő vagy emelkedő dallamvonal célhangjaként jelenik meg, így kihangsúlyozódik, bár csak egyszer fordul elő az illető dallamszakaszban. Nagyobb elhomályosulása csak változatontként figyelhető meg, s azok tömegének egybevetése nyomán visszanyeri jelentőségét.

A hangszeres zene nagyfokú változékonysága miatt a tengelyszerkezetű dallamokban kisebbsésként emelkedő és ereszkedő meneteket is találunk a túlsúlyban levő stagnálók és kigyózók mellett. Figyelembe kell venni, hogy a hangszeres dallamfogalmazásnak vannak olyan sajátosságai — például a skálaszerű mozgás —, amelyek a különböző eredetű dallamfajtákra ráarakódva, azok eredeti jellegét összemoszák.

Az itt közölteket mennyiségileg messze meghaladó adathalmazból elvonatkoztatva ennek a dallamcsaládnak a következő tengelyvázát állapíthatjuk meg:

7	6	5	4	5	b3	5	2
5	5	5	4	5	b3	5	2

Az idetartozó dallamtípusok határozott alakulatok, de egyikük sem járja végig hiánytalanul a modell összes tengelyét. A második modellszakasz hosszan tartó 5-ös tengelye úgy lesz

változatos, hogy rendszerint a második 5-ös végén és/vagy a harmadik elején 8-ra csúszik, vagy a 8 kiemelt csúcshangként jelenik meg. Gyakran a három azonos tengelyből egy kimarad. A többi dallamrészben is előfordul, hogy az 5 fölcserélődik 7-tel vagy b3-mal és fordítva.

Pontosan a különböző részek kihagyása vagy bővülése, a tengelyhang helyenkénti következetes elcsúszása határozza meg az egyes típusokat. Elszaporodásukhoz hozzájárult még a fent leírt hangszeres variálási módok helyi vagy táji állandósulása, idővel a vokális anyagban is, valamint a különböző táncstílusok ritmikai jellegéhez való alkalmazkodás.

A modell két fő tagja csak kezdetében tér el, ezért feltételezhető egyrészt, hogy az egyik a másikkól alakult az említett változatképződési lehetőségek útján, másrészt az is, hogy a teljes forma az eredeti, másképpen miért ragaszkodna több típus ahhoz, hogy a lényegében azonos vázat a 7-es tengellyel kezdődő elhangzás után következetesen 5-ről indítva is megismételje.

A 14. századi nyugat-európai tánczenében figyelhetjük meg ezt a jelenséget, ahol előfordul egy dallamszakasz többszöri ismétlése úgy, hogy pusztán a dallamkezdet változik dallamilag, esetleg bővül terjedelemben, majd egy adott ponton (amely azonban nem sorvég, sorkezdet vagy más metszet) visszacsatlódik az azonos folytatás (Schering 1931: 28/3).

A modell első szakaszát rajzolják ki a VI. kottapélda dallamai. Tekintettel a dallamegybevetés sajátos jellegére, a tengelyhangokat üres, rombusz alakú kottafejekkel jelöltem. A száras, rombusz alakú üres kotta ezúttal nem fél, hanem negyedértéket jelöl, a zászlós pedig nyolcadot. Az „elcsúszott”, „új” tengelyhangokat szintén rombusz formájú, de sötét kottafejek jelzik (lásd még Herjéa—Almási 1970: 216, 219, 235; Rajeczky—Gönyey 1958: 72). A törökországi Adana vidékéről származó VIⁿ példát Bartók egy zentelki népdallal hasonlította össze (1937: 514—515). Ebbe a változatsorba viszont még jobban beleillik:

VI. Kottapélda (lásd a 114-től a 121. oldalig). a) A modell első szakasza; b) Herjéa—Almási 1970: 42; c—d) pt 144, 175; e—f) pt 335—336; g) Vargyas 1981: 203; h) Lajtha 1954a: 100; i—k) pt 133, 166, 182; l) pt 334; m) Seprődi 1974: 70; n) Saygun: 1/2.

A VII. kottapéldában a modell második szakaszára épülő dallamok lehettek. Akárcsak az előbbi példacsoportban, itt is megfigyelhető, hogy a kis szótagszámú dallamokra a tengelyjelleg kevésbé jellemző, de a tengelynek megfelelő hangok kiemelt jelentőséggel bírnak, így az összefüggés a nagyobb szótagszámú dallamokkal kétségtelen:

VII. Kottapélda (lásd a 122-től a 129. oldalig). a) A modell második szakasza; b) Vargyas 1981: 0249; c) Lajtha 1954: 28, 2. vsz.; d) Medan 1968: 80; e—f) Seprődi 1974: 93, 102; g) Jagamas 1984a: 105; h) pt 65; i) MNT III/A: 301; j—k) pt 347, 340; l) Dobszay 1983: 269; m—n) MNT V: 203; MNT/IIIA: 414.

VI. Kottapéllda

This musical score is for 'The Twelve Apostles' by Johann Sebastian Bach, BWV 114. It is a setting of the Lord's Prayer in G major, for twelve voices. The score is presented in a single system with 12 staves, each labeled with a letter from 'a' to 'n'. The notation is in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. The voices are arranged in a traditional SATB format, with the Soprano (a) at the top and the Bass (n) at the bottom. The score shows the first two measures of the piece, with the voices entering in a staggered fashion. The lyrics are in Latin: 'Agnus Dei, qui tolles iniquitatem mundi, qui sedes ad dexteram Patris, qui regnas cum Patre et Spiritu Sancto in unitate Domini Amen.' The score is a high-resolution scan of a printed musical manuscript, showing the staves, notes, and clefs in detail.

Musical score for 14 staves (a-n) in G major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

- Staff a:** Treble clef, one whole rest.
- Staff b:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- Staff c:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3'.
- Staff d:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- Staff e:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- Staff f:** Treble clef, empty staff.
- Staff g:** Treble clef, empty staff.
- Staff h:** Treble clef, empty staff.
- Staff i:** Treble clef, empty staff.
- Staff j:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- Staff k:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- Staff l:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- Staff m:** Treble clef, notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).
- Staff n:** Treble clef, empty staff.

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

k

l

m

n

a
 b
 c
 d
 e
 f
 g
 h
 i
 j
 k
 l
 m
 n

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for 12 voices, labeled 'a' through 'n' on the left. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, beams, and slurs. The score is divided into two systems, with a double bar line separating them. The first system contains staves 'a' through 'h', and the second system contains staves 'i' through 'n'. The music is a simple, folk-like melody with a repetitive structure.

This musical score consists of 14 staves, labeled 'a' through 'n', arranged in two systems of seven staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes a variety of musical symbols: eighth and sixteenth notes, quarter notes, half notes, and whole notes, often grouped with beams. There are also rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). Some staves feature complex textures with multiple notes beamed together, while others have more sparse, melodic lines. The staves are connected by a vertical line on the left side.

Musical score for 14 staves (a-n) in G minor. The score is divided into two measures per staff.

- Staff a:** Treble clef, G4 half note.
- Staff b:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter (triplet), C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff c:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter (triplet), C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff d:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff e:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff f:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff g:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff h:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff i:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff j:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff k:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff l:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff m:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.
- Staff n:** Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F5 quarter, G5 quarter.

VII. Kottapéllda

The musical score consists of 14 staves, labeled 'a' through 'n'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols:

- Staff a:** A single diamond-shaped ornament on a whole note.
- Staff b:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff c:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff d:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff e:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff f:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff g:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff h:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff i:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff j:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff k:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff l:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff m:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.
- Staff n:** A sequence of eighth notes, followed by a half note, and ending with a quarter note.

At the bottom of the page, there are two '7' symbols, one under staff 'm' and one under staff 'n'.

a

b

c

d

e

f

l

m

a
 b
 c
 d
 e
 f
 g
 h
 i
 j
 k
 l
 m

a o
 b o
 c o
 d o
 e o
 f o
 g o
 h o
 i o
 j o
 k o
 l o
 m o
 n o

3 3

This musical score consists of 13 staves, labeled 'a' through 'm'. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The notation includes a variety of musical elements:

- Staff a:** Features a single G4 note with a diamond-shaped ornament.
- Staff b:** Contains a sequence of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) followed by a quarter note (G4) and a half note (F#4) tied to the next staff.
- Staff c:** Shows a series of chords, primarily triads and dyads, with some notes marked with a diamond ornament. It concludes with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4).
- Staff d:** Displays a melodic line with eighth notes and a half note, including a diamond ornament on the final G4.
- Staff e:** Features a half note (G4) followed by a quarter rest, then a half note (F#4) and a quarter rest.
- Staff f:** Similar to staff e, with a half note (G4), a quarter rest, a half note (F#4), and a quarter rest.
- Staff g:** Contains a sequence of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) followed by a quarter note (G4) and a half note (F#4) tied to the next staff.
- Staff h:** Includes a repeat sign, followed by eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a half note (G4) with a diamond ornament.
- Staff i:** Shows a sequence of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) followed by a quarter note (G4) and a half note (F#4) tied to the next staff.
- Staff j:** Features a complex melodic line with eighth notes and a half note, including a diamond ornament on the final G4.
- Staff k:** Contains a sequence of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) followed by a quarter note (G4) and a half note (F#4) tied to the next staff.
- Staff l:** Shows a sequence of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) followed by a quarter note (G4) and a half note (F#4) tied to the next staff.
- Staff m:** Includes a sequence of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) followed by a quarter note (G4) and a half note (F#4) tied to the next staff.

a
 b
 c
 d
 e
 f
 g
 h
 i
 j
 k
 l
 m

a
 b
 c
 d
 e
 f
 g
 h
 i
 j
 k
 l
 m
 n

A VIII. példacsoportban az a típus található, melynek változatai a két fő modellszakaszt befejező azonos tengelysorozaton alapulnak úgy, hogy az első két tengelynek megfelelő dallamrészek egyenként kétszer akkora terjedelműek, mint bármely más tengelyre épülő dallamrész, ugyanakkor a második sor az elsőnek alsó nagyszekund transzpozíciója (lásd még pt 75, 90; Lajtha 1954a: 21):

VIII. Kottapélda (lásd a 131. oldalon). a) Modell; b) Medan 1968: 92; c—d) pt 89, 67.

A IX. táblázat a nagy formát megvalósító dallamokat tömöríti, persze itt is vannak „kihagyott részek”. A b—f példacsoport, amely ugyanattól az adatközlőtől származik, jól szemlélteti a variánsképződés módozatait, egy-egy tengelyhang alkalmi, később esetleg állandósuló eltolódását. A d példa mindkét tagzáró sora és az f előtagjának zárósora egy hanggal mélyebben végződik, így kiesik a változatsorból. Ezt a tévedést, amely a b—c-vel egybevetve nyilvánvaló, a gyűjtő által külön lejegyzett, szerinte „dominánsan végződő” e változat helyesbíti:

IX. Kottapélda (lásd a 132-től a 139. oldalig). a) Modell; b—f) Seprődi 1974: 108, 111, 101, 101j, 106; g—h) pt 145, 102.

Olyan esetekkel is találkozunk, amelyekben a modell két fő szakaszának kezdete kisebb-nagyobb mértékben összemosódik, a kezdő tengely 7 és 5 között ingadozik, illetve egyéb eltérések is előfordulnak, mégis ehhez a dallamcsaládhoz sorolhatók (MNT V: 203; Pt 337—338; Seprődi 1974: 74; Vargyas 1976 II: 212, 218, 597:8).

A X. példacsoportba olyan dallamok kerültek, amelyek a négy utolsó tengelyre építkeznek, természetesen típusonként a megfelelő elcsúszásokat alkalmazva. Az, hogy ezek közé kerül a *Túri vásár sátor nélkül* kezdetű, múlt századi műdal is, ugyanúgy magyarázandó, mint fönnebb, a IIIc esetében. (Ezzel a dallamcsoporttal vö. Bereczky—Domokos—Paksa 1982: 84; Bura—Fejér—Petkes 1979: 35; Halmos I. 1959: 61; Jagamas 1977: 11; Jagamas—Farágó 1974: 55—56, 144; Lajtha 1954a: 43, 45; Mírza—Szenik 1978: 431):

X. Kottapélda (lásd a 140. és a 141. oldalon). a) Modell-szakasz; b) Vargyas 1981: 0253; c) Lajtha 1954a: 45j; d) Jagamas—Farágó 1974: 57; e) Bartók 1924: 187; f) Medan 1968: 79; g) Kallós mgy; h) Kerényi 1961: 152.

VIII. Kottapéllda

The musical score is written for four staves, labeled a, b, c, and d. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is organized into three systems of two measures each.

- Staff a:** Contains whole notes and rests. In the first system, it has a whole rest in the first measure and a whole note in the second. In the second system, it has a whole note in the first measure and a whole rest in the second. In the third system, it has a whole note in the first measure and a whole rest in the second.
- Staff b:** Contains eighth and sixteenth notes, often beamed together. It includes phrasing slurs and a repeat sign at the end of the first system.
- Staff c:** Contains eighth and sixteenth notes, often beamed together. It includes phrasing slurs.
- Staff d:** Contains eighth and sixteenth notes, often beamed together. It includes phrasing slurs.

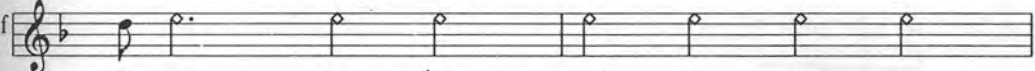
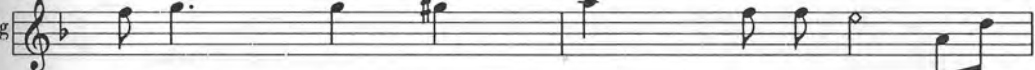
IX. Kottapéllda

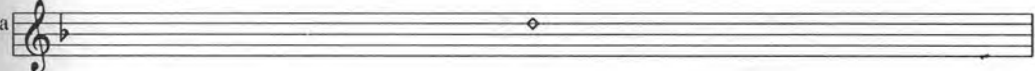
Előtag

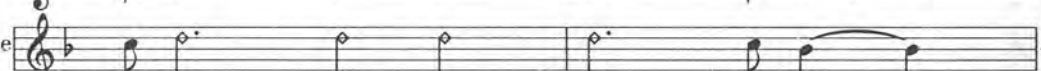
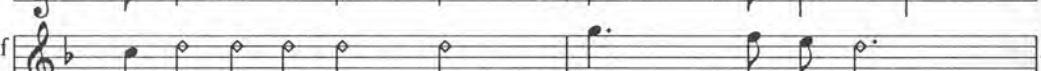
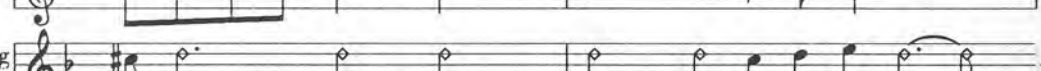
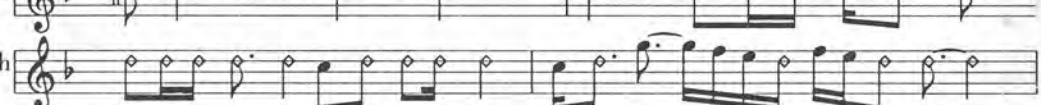
Handwritten musical score for the "Előtag" (Intro) section, featuring eight staves (a-h) in G major. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. A diamond-shaped ornament is placed above the first staff. The bottom staff (h) includes a fermata and a double bar line with a "2" below it, indicating a second ending.

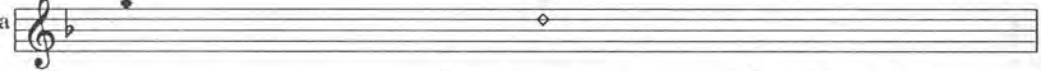
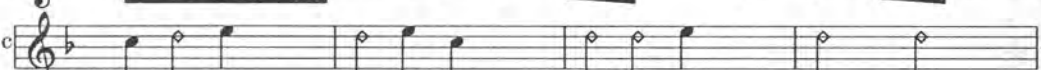
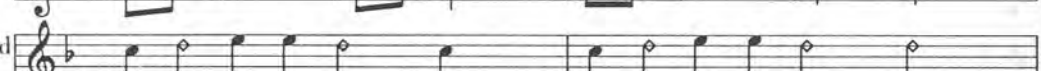
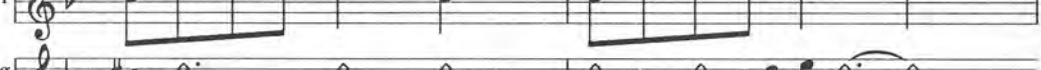
Utótag

Handwritten musical score for the "Utótag" (Coda) section. It begins with a single staff (a) containing a diamond-shaped ornament. Below this are five empty staves (b-f). The section concludes with a single staff (h) containing a melodic line with various rhythmic values and a key signature change to A major (indicated by a sharp sign on the F line).

a  →
 b  →
 c  →
 d  →
 e 
 f  →
 g  →
 h 

a  →
 b 
 c 
 d 
 e 
 f 
 g 
 h  →

a  →
 b  →
 c  →
 d  →
 e  →
 f  →
 g  →
 h  →

a  →
 b  →
 c  →
 d  →
 e  →
 f  →
 g  →
 h  →

a  →
 b  →
 c  →
 d  →
 e  →
 f  →
 g  →
 h  →

a  →
 b  →
 c  →
 d  →
 e  →
 f  →
 g  →
 h  →

The image displays two systems of musical notation, each consisting of eight staves labeled 'a' through 'h'. The notation is written in a single system across two pages.

System 1 (Top):

- Staff a:** Contains two whole rests.
- Staff b:** Features a melodic line with eighth notes, a half note, and a quarter note, with a slur over the first four notes.
- Staff c:** Contains a sequence of eighth and quarter notes.
- Staff d:** Contains a sequence of eighth and quarter notes.
- Staff e:** An empty staff with a treble clef and a key signature of one flat.
- Staff f:** Features a melodic line with eighth notes and a half note.
- Staff g:** Contains a sequence of eighth and quarter notes, with a slur over the first four notes.
- Staff h:** Contains a complex rhythmic pattern with many eighth notes and a final quarter rest.

System 2 (Bottom):

- Staff a:** Contains two whole rests.
- Staff b:** Features a melodic line with eighth notes, a half note, and a quarter note, with a slur over the first four notes.
- Staff c:** Contains a sequence of eighth and quarter notes, with a sharp sign (#) above the second note.
- Staff d:** Contains a sequence of eighth and quarter notes.
- Staff e:** An empty staff with a treble clef and a key signature of one flat.
- Staff f:** Features a melodic line with eighth notes and a half note.
- Staff g:** Contains a sequence of eighth and quarter notes, with a slur over the first four notes.
- Staff h:** Contains a complex rhythmic pattern with many eighth notes and a final quarter rest.

The image displays a musical score for a 12-part ensemble, organized into two systems of staves. Each system contains staves labeled 'a' through 'h'. The notation is as follows:

- Staff a:** Treble clef, one whole rest, one half rest, followed by an arrow.
- Staff b:** Treble clef, eighth notes, a half note with a slur, and an arrow.
- Staff c:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff d:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff e:** Treble clef, empty staff, followed by an arrow.
- Staff f:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff g:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff h:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.

The second system repeats the same structure for staves 'a' through 'h'. The notation for the second system is as follows:

- Staff a:** Treble clef, one whole rest, one half rest, followed by an arrow.
- Staff b:** Treble clef, eighth notes, a half note with a slur, and an arrow.
- Staff c:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff d:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff e:** Treble clef, empty staff, followed by an arrow.
- Staff f:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff g:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.
- Staff h:** Treble clef, eighth notes, a half note, and an arrow.

System 1, measures 1-4. The score consists of eight staves (a-h). Staff a has a whole note G4. Staff b has a half note G4, a half note F4, and a half note E4. Staff c has a half note D4, a half note C4, and a half note B3. Staff d has a half note A3, a half note G3, and a half note F3. Staff e has a half note E3, a half note D3, and a half note C3. Staff f has a half note B2, a half note A2, and a half note G2. Staff g has a half note F#2, a half note E2, and a half note D2. Staff h has a half note C2, a half note B1, and a half note A1. Measure 4 has a '4' below it.

System 2, measures 5-8. The score consists of eight staves (a-h). Staff a has a whole note G4. Staff b has a half note G4, a half note F4, and a half note E4. Staff c has a half note D4, a half note C4, and a half note B3. Staff d has a half note A3, a half note G3, and a half note F3. Staff e has a half note E3, a half note D3, and a half note C3. Staff f has a half note B2, a half note A2, and a half note G2. Staff g has a half note F#2, a half note E2, and a half note D2. Staff h has a half note C2, a half note B1, and a half note A1. Measure 8 has a '4' below it.

System 1, measures 1-4. The score consists of eight staves labeled a through h. Staff a has a whole rest in measure 1. Staff b has a half note in measure 1 and a half note in measure 2. Staff c has a quarter note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. Staff d has a quarter note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. Staff e has a quarter note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. Staff f has a quarter note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. Staff g has a quarter note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4. Staff h has a quarter note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4.

System 2, measures 5-8. The score continues with eight staves labeled a through h. Staff a has a whole rest in measure 5. Staff b has a half note in measure 5 and a half note in measure 6. Staff c has a quarter note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-7, and a double bar line in measure 8. Staff d has a quarter note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-7, and a double bar line in measure 8. Staff e has a quarter note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-7, and a double bar line in measure 8. Staff f has a quarter note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-7, and a double bar line in measure 8. Staff g has a quarter note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-7, and a double bar line in measure 8. Staff h has a quarter note in measure 5, followed by eighth notes in measures 6-7, and a double bar line in measure 8.

X. Kottapéllda

The musical score consists of eight staves, labeled 'a' through 'h' at the bottom. Each staff begins with a treble clef. The notation includes various musical symbols:

- Staff a:** A single dotted quarter note on the first line (F4).
- Staff b:** A series of eighth and sixteenth notes, starting with a half note on the first line (F4) and a half note on the second line (C5), followed by a melodic line.
- Staff c:** Similar to staff b, with a half note on the first line (F4) and a half note on the second line (C5), followed by a melodic line.
- Staff d:** A half note on the first line (F4) and a half note on the second line (C5), followed by a melodic line.
- Staff e:** A half note on the first line (F4) and a half note on the second line (C5), followed by a melodic line.
- Staff f:** A half note on the first line (F4) and a half note on the second line (C5), followed by a melodic line.
- Staff g:** A half note on the first line (F4) and a half note on the second line (C5), followed by a melodic line.
- Staff h:** A half note on the first line (F4) and a half note on the second line (C5), followed by a melodic line.

 The score is divided into two systems by a vertical line between staves 'c' and 'd'. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, indicating a complex melodic and harmonic structure.

a
 b
 c
 d
 e
 f
 g
 h

Láthatjuk, hogy ugyanaz a dallami lényeg tengelyszerkezettel vagy anélkül egyaránt megvalósítható. Ezért beszélhetünk tengelyekre építkező stílusban, recitáló stílusban stb. megfogalmazott dallamokról. A tengelyelvű fogalmazás (stílus) másfajta dallamokban, más modellek alapján is előfordul, például ugyancsak az ugor réteghez tartozó egyéb dallamokban, az obiugor anyagban, továbbá a cseremis, csuvas, kazáni tatár és a magyar népzene „lépcsőzetesen ereszkedő” ötfokú dalaiban (Vargyas 1953: 163/19; 1980: 13—18, 85—96; 1981: 210, 213—214, 244).

Szendrei Janka és Dobszay László egy másik magyar, de nemzetközi kapcsolatokkal is rendelkező dallamcsaláddal kapcsolatban hasonló következtetésekre jut. Az általuk „Révész-dallamkör”-nek nevezett dallamcsoportról írják (1988: 549): „A dallamkör egy meghatározott zenei modell szerint áll össze: az anyagban megfigyelhető a vázhangoknak egy bizonyos megkötött, állandó sora. Ezek a mindenkori konkrét dallam főhangjai, többnyire értelemszerű kadenciái, s a dallamot magát körülíró fordulataikkal együtt alkotják. A főhangokat körülíró motívumok kis szótagszámúak (5—7), úgy, hogy a modell hangjai nem kerülnek messze egymástól, soruk jól felfogható. A kötött főhangsor mellett — bizonyos keretek között — változékonyabb a motivika, a ritmus, sőt ami a legfeltűnőbb: a darab egészének a formája is. Szabadság van ugyanis a téren, hogy a rendelkezésre álló főhangokból hány kerül használatba.”

Megfigyelhető, hogy a „vázhangok”, „főhangok” kifejezések ugyanazt jelentik náluk, mint az általam leírt „tengelyhangok”. Egy másik alkalommal Szendrei a „központi hangok” kifejezést használja, ugyancsak a „Révész-dallamkör”-rel kapcsolatban: „... a dallamcsaládot a központi hangoknak egy jellemző sora határozza meg. A központi hangok a kadenciákon vagy a formai egységek más exponált pontjain állnak, s őket 3—5 hangból álló motívumok rajzolták körül ... Sorrendjük azonban, s így a hozzájuk tartozó motívumok sorrendje sem szigorúan kötött. Közülük már három is felidézi a dallam eszméjét, de vannak elhagyhatatlan elemek, s vannak olyanok, melyek elhagyhatók” (Dobszay—Szendrei 1988: 387; lásd még Szendrei—Dobszay—Vargyas 1973: 4. dallamtáblázatot).

TÖRÖK—MONGOL PENTATON RÉTEG

Az erdélyi népi tánczenében az előzőhöz hasonló gazdagsággal jelenlevő másik réteget a keleti, török—mongol eredetűnek megítélt pentaton dallamok képviselik. Megjegyzendő, hogy hangszeres előadásban gyakoribb a rendszeridegen (pien) hangok megjelenése, mint az énekes változatokban, de az ötfokú jelleg az előbbieken is határozottan átüt.

Dó-ré-mi gerincű dallamok

Azok a dallamok tartoznak ebbe a törzsbe, amelyek többnyire a pentaton magra épülnek (a három hang sorrendjétől függetlenül), az alsó és felső szó-lá-val való kiegészülés lehetőségével.

Közülük a pt 105, 143, 165 Erdély-szerte ismert rukkolónóta vagy obszcén szövegű dal, de gyakran tánczenei funkcióban is megtaláljuk. A XI. kottapélda ennek a dálnak (e) a tágabb rokonsági körét mutatja be. Idetartozik például a *Körösfői R. szék* alatt kezdetű dal (f), a *Fehér László* ballada egyik kalotaszegi, az előbbiekhöz képest bővült dallama (g), továbbá a pt 155 és 161 által képviselt dal (h), amelynek minden sora, az első kivételével, terjedelemben megkétszereződött. Utóbbinak olyan változatai is vannak a Közép-Mezőségen, amelyek lassú aszimmetrikus tánchoz kapcsolódva dallamsoronként 8 szótag helyett 16-ot (tehát két szövegsort) alkalmaznak (i):

XI. Kottapélda (lásd a 144—147. oldalig). a) Kodály 1937—1981: 35—36; *b—c* Vargyas 1980: 91, 96; *d)* Dobszay—Szendrei 1977: 23; *e)* pt 165; *f—g)* Vargyas 1981: 0127, 0119; *h)* pt 155; *i)* Kallós mgy; *j—l)* Dobszay—Szendrei 1977: 62, 46, 28; *m—n)* Rajeczky 1976: 27ab.

A XI*f—i* példák egy dallamtípusba tartoznak, amelynek lényege: ereszkedés az első sorban 5-ről 4-re, a másodikban 4-ről b3-ra; a harmadik sor eleje változékonyabb, az 5 és 4 között ingadozik a főhang jelleg, fontos azonban e sor második felében az 1-en való stagnálás, majd leereszkedés VII-re, a negyedik sorban pedig a rendszerint b3-ról induló kis boltív után az 1-en való befejezés.

Mindezek a sajátosságok megtalálhatók (kivéve az első sor 4-re ereszkedését) a *Szivárvány havasán* (k) kezdetű gyergyóalfalvi keservesben, amelyet Kodály egy cseremiszi dallal állított párhuzamba, melléteve egy gregorián zsoltárdallamot, s a jegyzetben utalva jemeni és babiloni zsidó változatokra is. Véleményét így összegezte (1937—1981: 35—36): „Ennek a dallamnak, legalább első felének, tömértelen változata van a Lach-gyűjtötte mordvín, zürjén, votják dallamok közt is. Mégsem láthatunk benne finn-ugor vagy török östípust, úgy látszik valami általánosabb, nemzetfeletti, ősi recitáló-formula él benne, mert a fenti népek aligha meríthették akár a keresztény, akár a zsidó egyház liturgikus zsoltáránekből, ahol máig nagy szerepe van.”

Kodály azonban a *Szivárvány havasán* dallamát nem mint a fent leírt típus rokonát, hanem mint dó-ré-mi formulával indító, recitáló jellegű (stílusú) dallamot vizsgálta, s e két sajátosság

XI. Kottapéllda

The musical score consists of 14 staves, labeled 'a' through 'n'. Each staff is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). Some staves feature slurs and ties, indicating phrasing or sustained notes. Staff 'i' includes a triplet of eighth notes marked with a '3'. Staff 'n' ends with a final double bar line.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." It consists of 14 staves, each labeled with a letter from 'a' to 'n'. The music is written in a single melodic line across these staves, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A specific instruction, "3" (triple), is written above the staff labeled 'j'. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

k

l

m

n

valóban föllelhető párhuzamaiban. Később Vargyas (1980: 2—12, 208—214) még nagyobb mennyiségben mutatta ki a dó-ré-mi gerincű dallamok jelenlétét a keleti rokonnépek dalai-ban, ugyanakkor elvetve a gregorián és héber párhuzamokat arra is rámutatott, hogy a hangisméltés nem jelent egyszersmind recitálást. Dobszay és Szendrei (1977) viszont újabb gregorián példákat idéz, amelyeket egystílusúaknak tart a magyar dallamokkal.

A gregorián zsoltártonusok idevonása nehézségekbe ütközik. Ezek egy háromhangnyi kezdőformulával (initium) indulnak, amely lehet emelkedő dūr trichord, triton (dūrhárm-as-fölbontás vagy nagyszekund + kisterc), máskor lá-szó-lá vagy dó-ti-dó-ré. Ezután következik a recitáló hang (tenor), amelyet az initium záróhangja határoz meg, s amely „fölveszi” a szöveg java részét. Ha a két félversre tagolódó zsoltárvers első félverse is külön két részre oszlik, akkor az első rész végén a tenorról a dallam lehajlik, a tonus jellegétől függően egész hanggal vagy kisterccel (flexa). Az első félvers végén található egy középzárlati formula (mediatio), a második végén pedig tonusonként 1—10 végső záróképlet (terminatio).

Látható, hogy itt egy sajátos, a szöveget adott szabályok szerint a „dallamra” alkalmazó műfajról van szó, amelynek lényege az egyetlen recitáló hang, így kevésbé lehet jellemzőjé-nek tekinteni a néhány hangnyi initiumot (amely a nyolc tónusból csak két esetben dó-ré-mi), még kevésbé az annyira változékony terminatiót (Liber usualis: 112—117). Ezért a mi négysoros, zárt, strófikus dallamtípusainkkal való összehasonlítás eleve megkérdőjelezhető. Érvényesek maradhatnak viszont e típusok (vázak) „pszalmodizáló stílusú” felöltöztetése tekintetében a gregorián párhuzamok.

A *Szivárvány havasán*, mint kiragadott példa bővelkedik ugyan a dó-ré-mi kezdőformulá-ban (öt félsort indít így), de számos változatában ez kisebb súllyal van jelen, sőt teljesen hiányozhat is (XII). Ha a hangisméltéseit hasonlítjuk össze a zsoltártonusokkal, szembeötlő, hogy míg azokon egyetlen tenorhang húzódik végig, a népdalban már az első két sor két különböző hangot ismételtet (a mi-t, majd a ré-t). A j példából az is nyilvánvaló, hogy a hangisméltés szöveghosszúság függvénye. Ez a 4 x 6 szótagos dal úgy viszonyul a 4 x 12-esekhez (k, l), mint a h példában a 8 szótagos sorok az i példa 16-osaihoz.

Előkerült azonban olasz forrásból egy olyan gregorián himnusz dallam (m), amelyik szabályosabb strófikus jellege miatt több joggal kerülhet vizsgált népdalaink mellé. Rajeczky idesorol egy német népdalt is (n). E két nyugati példa elszigetelt volta azonban megnehezíti a tényleges összefüggés föltételezését. A kérdés újraértékelésére akkor kerülhetne sor, ha bebizonyosodnék, hogy az m—n példák széles körben elterjedt típusok a gregoriánon, illetve a német népzénén belül.

Dallamainkhoz közelebb áll a Kodály által idézett cseremisiz adat (a példa), amelynek nagy változattömege ismert, például a Kodály által a *Túl a vízen egy kosárral* párhuzamba állított cseremisiz dal is idetartozik (1937—1981: 32). Közülük egy másikat idézek (b) és egy miser-tatárt (c), amelyek egyike sem alkalmazza a dó-ré-mi kezdetet, egyébként az a-val egy típushoz tartoznak. Ebből kiderül, hogy nem a dó-ré-mi kezdet a dallam lényege, csak az indítás egyik lehetséges módja.

Mindhárom keleti példában megtaláljuk viszont a fönt leírt típusmeghatározó sajátosságokat, kivéve a harmadik sor lehajlását VII-re, amely itt a negyedik sorban jelenik meg. Máskülönben a magyar példáknál szabályozottabbak. A két cseremisiz dal formája $a^2 b^4 a^2 b^3 a b^2 a b$, ahol minden kisbetű egy-egy félsort jelöl, a számok pedig nem diatonikus hangközt, hanem a pentaton hangsor fokain a záróhangtól számított magasabb fekvést jelentik (lásd Lükő 1962). A magyar példák közül az e-ben találjuk meg az első sor második motívumának egy

fok különbséggel való elhelyezkedését (lásd a pt 105 változatot is), továbbá megfigyelhető, hogy a második sor kivételével a többi azonos motívummal indít.

Adó-ré-mi gerincű dallamok egyik tiszta ötfokú példája a pt 107. A Szerettől a Szilágyságig ismert, néhány földrajzilag elkülönülő altípussal. Az itt lejegyzetnél feszebb ritmusban lassú csárdáshoz játsszák. A pt 124, 168—169 szintén elterjedt dallam, a 141 ritkább.

Apt 130, 148—149 egy olyan típushoz tartozik, amelynek Dobszay—Szendrei katalógusa (1988: IA38) Kolozs, Maros-Torda és Udvarhely megyei előfordulását jelzi. A dallam azonban sokkal előbb Alsó-Fehér és Kis-Küküllő megyében, akár vokális változatban is, s hangszeres, gyors csárdáshoz alkalmazott formában Szolnok-Dobokából is fölbukkan (Alsótők, XIIc). A XII. példacsoportban azt is megfigyelhetjük, hogy egyazon vidéken belül előfordul a dallamnak 4 x 8-as és bővített formája is (a: Bözöd, b: Atyha):

The image displays three musical examples, labeled a, b, and c, each consisting of three staves. The notation is in G major (one sharp) and 4/8 time. Example a shows a melody in G major with a 4x8 structure. Example b shows a melody in G major with a 4x8 structure and a trill. Example c shows a melody in G major with a 4x8 structure and a trill.

XII. Kottapélda. a) Lajtha 1954a: 108; b) pt 130; c) Almási 1980: III7.

Ezzel a típussal távoli rokon a pt 115—116, de csak a Belső-Mezőségen találták meg a gyűjtők, míg a pt 28—29, 77 csak a Székelyföldről ismert.

Oktávról ereszkedő dallamok

Kötetlenül ereszkedő dallamok

A magyar népzene ötfokú rétegének másik törzsét az oktávról ereszkedő dallamok képezik, amelynek egyik altörzsébe a kötetlenül ereszkedőket soroljuk. Ezek egy ősi dallamfajtának európai leszármazottai, amelyek az ázsiai török—mongol népektől az észak-amerikai indiánokig szóróványosan még Kínában is ismertek. Egyes részleteik a pentaton magon helyezkednek el, mégis világosan elkülönülnek a dó-ré-mi gerincű dallamoktól. Részenként föltűnhetnek bennük transzponált megfelelések, ismétlések, lényegük azonban az oktáv körül induló szabálytalan ereszkedés.

A tatár, baskír, csuvas népzében ezek a dallamok az ötfokú hangsor különböző fokain végződnek. A magyar népdalok többségében lá-végűek, kisebbrészt a szó-n zárulnak. Valószínű, hogy utóbbiak nagy része utólag vált lá-végűvé, mint erre már Kodály is rámutatott (Kodály 1937—1981: 29; Paksa 1976; Szabolcsi 1956; Vargyas 1943; 1981: 30—31, 280; Vikár 1958a; 1986: 61—62, 77, 93). A XIIIa példa csuvas adata mellé helyezett, nem azonos, de hasonló vonalú magyar dallam két változatának más-más finálisa is ezt szemlélteti:



XIII. Kottapélda. a) Fenyőkút, 1975 Demény—Pávai mgy; b) Vikár—Berecki 1979: 215; c) Pálpataka, 1975 Szenik-csoport gyűjtése.

A kötetlenül ereszkedő pentaton dallamok csoportjába tartozik még a pt 12, 109—110, 121, 127, 159—160, 163.

Dudanóták és velük rokon dallamok

Vargyas Lajos népzenei fejlődéstörténetét fölvázoló elmélete szerint a kötetlenül ereszkedő ötfokú dallamokban fokozatos szabályozódás ment végbe (akárcsak a siratódallamok esetében), amelynek nyomán újabb dallamfajták jöttek létre. Ezek közül az egyik altörzset a dudanóták és a velük rokon dallamok képezik. A pt 3—7 típus ugyan Dobszay szerint a sirató rokonai közé tartozik, Vargyas azonban más dudanótákkal együtt ezt is a cseremiszi népzene egyik dallamfajtájával egyező csoportba sorolja.

Ezeknek a cseremiszi népdaloknak szembeötlő sajátossága a dó- vagy szó-végű ötfokúság, a négysoros fölépítés soronként 2—4 motívummal, amelyek között szövevényes, eltolódásos, gyakran transzponált megfelelés van, ugyanakkor az elő- és utótag zárósora vagy zárómotívuma azonos. Több-kevesebb következetességgel a magyar dudanóták nagy része is tartalmazza ezeket a szerkezeti jellegzetességeket, de a pentaton jelleg nélkül, amely utólag homályosulhatott el (Vargyas 1981: 293—297; Vikár—Bereczki 1971: 63—111; Dobszay 1983: 195—199).

Mivel dudanótáink nagy része 1-en zárja az előtagot, első sora 8-ról 5-ig vagy 4-ig lejt, az utótag pedig alacsonyabbról ereszkedik, az előbbieken kívül más, dudaritmustól mentes dallamok is sorolhatók ebbe az altörzsbe, ha rendelkeznek ugyanezekkel a sajátosságokkal. Ilyen a pt 80—81, 140 és 162 által képviselt típus, az ezzel rokon 103, 82—83 (távolabbról a 126 is), valamint a 111—112 és 119 (lásd még Almási 1979: 41—42, 47—48; Jagamas—Faragó 1974: 39, 42, 48—49; Kiss 1982: 136—139; Lajtha 1954a: 25; MNT III/A: 416j, 830, 844; pt 89; Szenik 1982: 172 1. példacsoport ab; Rajeczky—Gönyey 1958: 42, 43, 45).

Ide tartozik még egy típus, amelyben a záróhang esetenként fölcúsúszik 1-ről 2-re:

XIV. Kottapélda (lásd a 152. és a 153. oldalon). a) Jagamas—Faragó 1974: 51; b) pt 88; c) Járdányi 1943: 18; d) pt 113; e) Almási 1980: 4.

Talán ilyen eltolt záróhangú példa még a pt 137, de ez rokonságot sejtet a fennebb tárgyalt tengelyszerkezetű dallamokkal is.

Egy másik, szintén nem dudaritmusú idetartozó dallamcsalád első sora nem 5-ig vagy 4-ig, hanem b3-ig ereszkedik (b3 l b3 l sorzárókkal). A motívumszövés és transzponálás itt még kihangsúlyozottabb, mint a dudanótákban, sőt az ötfokú jelleg is átüt, lá-végződéssel: pt 16—17, 33—34, 45, 48, 56, 72, 171 (lásd még Bereczky—Domokos—Paksa 1982: 10; MNH 51; Szenik 1982: 172 2. példacsoport a—c; Tari 1978: 6). Ezekhez hasonló a pt 49, de első sora nem b3-on, hanem 7-en zár.

A dudanóták rokonsági körébe vonható még a pt 159—160, amely csak Enyed vidékéről ismert és a pt 163, amelyben az előtag 1 helyett b3-on végződik, de a motívumszövés szembeötlő, akárcsak a *Jaj, istenem, kire várok* kezdetű csíkkarcfalvi dal esetében, amelyhez Kodály talált cseremiszi párhuzamot (1937—1981:27).

XIV. Kottapéllda

Előtag

a

 b

 c

 d

 e

Utótag

a

 b

 c

 d

 e

a 

b 

c 

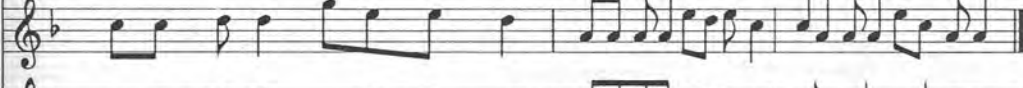
d 

e 

a 

b 

c 

d 

e 

Kvintváltó ötfokú dallamok

Az ereszkedő pentaton dallamok szabályozódásának legfejlettebb módozata a kvintváltás. A kvintváltó ötfokú dallamok utótagja az előtagot öt hanggal mélyebben ismétli, több-kevesebb következetességgel. Tömegesen csak a magyar népzeneben és a cseremisiz—csuvas nyelvhatár két oldalán egy-egy keskeny sávban fordul elő. Kvintváltó dallamaink keleti kapcsolatát már Bartók „kétségtelennek” tartotta (1924: 285; 1934: 429), majd Kodály (1937—1981: 17—25), később Vargyas (1981: 280—284) mutatott ki több megfelelést (lásd még a kérdéstről Vikár 1966: 196; uő. szórványos kínai példákat is közöl: 1958b).

Ezekon kívül az alább tárgyalandó dallamokhoz esetenként további párhuzamok állíthatók (Vikár—Bereczki 1971: 280—281; 1979: 288—290; Kodály 1947: 59, 67, 70, 78), amelyekből itt kettőt mutatok be. Természetesen több mint ezer év távlatából nem lehet szó azonos dalokról, csak rokon típusokról. A XV. kottapéllda esetében a csuvas dallam (a) tonális válasza a magyar reális válaszához képest nem tekinthető lényeges eltérésnek:

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves labeled 'a' and 'b'. The notation is in a pentatonic scale with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a simple melodic line on staff 'a' and a more complex, rhythmic line on staff 'b'. The second system continues the melodic development on staff 'a' and the rhythmic pattern on staff 'b'. The third system introduces more complex rhythmic figures and slurs on both staves. The fourth system concludes the piece with a final cadence on both staves, marked by a double bar line.

XV. Kottapéllda. a) Vikár—Bereczki 1979: 309; b) pt 43.

A XVI. dallampélda esetében jól látható, hogy a csuvas dal (b) egy-egy részlete más-más típusú dallamunkhoz kapcsolódik. Ezeknek számát tovább szaporítva még érezhetőbbé tehetnénk az összefüggést:



XVI. Kottapélda. a) Fenyőkút, 1975 Szenik-csoport gyűjtése; b) Vikár—Bereczki 1979: 292; c) pt 117.

Kvintváltó dallamaink közül az egyik legelterjedtebb a *Felszállott a páva* kezdetű dal nyomán „páva-dallam”-nak nevezett típus. Jellemzője az első sor 8-ról induló, 7-en záró völgyyszerű dallamvonala, amely a második sorban mélyebb zárattal ismétlődik. Az egyik altípusban ez a zárlat 5-ös (pt 41—45, 73—74, 156), a másikban b3-as (pt 117, 138—139, 172, 180).

Érdekes eset a fríg jellegű pt 44. Népzeneinkben ritka, de nem elszigetelt jelenség a fríg kvintváltás. Ismert példái: *A szép leány aranybárány* (Csík), *A citromfa levelestől, ágastól* (Bukovina). Legkorábbi írott adat ilyen dallamra Misztótfalusi Kis Miklós *Síralmas éneke*, a kolozsvári tűzvészről szóló népkönyvből, amelyet 1697-ben nyomtatott ki. A szerző utal arra, hogy a dal megjelenése után közvetlenül elterjedt a nép között, de ezt szerintem a szövegre kell érteni, hiszen a dallamot valószínűleg a szájhagyományból meríthette, vagy legalábbis az ihlette. A szórványos, de egymástól távoli pontokon fölbukkanó adatok a fríg kvintváltás hajdani nagyobb elterjedtségére utalnak. A fől soroltak közül a pt 44 világosabban körvonalazott páva-vonalával tűnik ki.

Az a tény, hogy nyilvánvalóan ötfokú dalokban is megjelenik a fríg zárlat, mint sajátos elszíneződés — *Imhol kerekedik* (Szlavónia), *A marosi füzes alatt* (Mezőség) — azt igazolja, hogy a valódi fríg jellegű kvintváltók is ilyen előzményekből alakulhattak ki (Járdányi 1960: 38; MNT VI: 471—472; MNT VII: 117—118; pt 345—346; Papp 1970: 248j; Szendrei—

Dobszay—Rajeczky 1979: II/248; Vargyas 1981: 59—60, 027; 1990b: 326—327; vö. még a pt 42-t a 41-gyel és a 43-mal). Maga a fríg hatás talán az ugor réteg egyes típusaiból származik. További adalék a fríg kvintváltásra az alábbi, eddig közöletlen udvarhelyszéki lassú csárdás dallam, amelyet Zoltán Aladár gyűjtött a hatvanas évek elején a felsőboldogasszonyfalvi Demeter Márton vonós-cimbalmos zenekarától (vázlatos lejegyzés):



Egy másik kvintváltó típus első sora 8-on stagnál, illetve azt körülírva mozog, míg a második sor 5-ig ereszkedik. Az első sor zárhat 8-on (pt 10—11), 7-en (pt 8—9, 50, 135, 150, 179), néha leugorhat 4-re (pt 104, 106, 123). Egyik altípusban a 8-ról 7-re való ereszkedés már a sor elején bekövetkezik, majd a 7 körül kanyarogva folytatódik a dallamvonal (pt 40, 47, 63, 70). Utóbbi kettőben ez nagyfokú hangszeres stilizálás útján történik, a 7 kihangsúlyozása a kíséretben nyilvánvalóbb.

A pt 47 esetében az első és a harmadik tag alkotja a kvintváltó dalt, a középső egy másik dal levált utótagja, közjáték szerepkörben (Járdányi 1943: 19ab; Herjéa—Almási 1970: 233; Vargyas 1981: 092).

A páva és nem-páva dallamtípus egyes dalokban keverten jelentkeznek: a pt 84-ben a második és a negyedik sor páva-völgy, a pt 129-ben pedig a harmadik. Ez a keveredés jól megfigyelhető az egy-egy helységen belül gyűjtött változatokban, különösen a hangszeres előadásmódban. Érdekes szemügyre venni ilyen tekintetben Szenik 1982: 170—171/a—c példacsoportot, továbbá Szalay 1986 dallampéldáit a 2i kivételével, amely egy kupolás dallam csonkulásával vált ereszkedővé (vö. Lajtha 1954a: 12), a 2h pedig már korábban háromsorossá válhatott, külön dallammá önállósulva, mert a négysoros forma mellett ugyanazok az adatközlők külön darabként ismerik a Mezőségen és Kalotaszegen (vö. Járdányi 1943: 15a-t ugyanott a 19a-val).

A kvintváltástól való tipikus eltérés a harmadik sor kezdetének fölcsumása 7—8 körülre, ami néha a csuvas dallamokban is megfigyelhető (lásd Vikár—Bereczki 1979: 288). Ez a változás a negyedik sorra is áttérjedhet. Nagyobb eltérések részlegesen kvintváltó dallamot eredményeznek (pt 157—158).

Ide sorolható még a pt 125 és 127 által képviselt dal, amelynek vannak ugyan négysoros énekes változatai (XVIIef), de kérdéses, hogy azok nem csonkulással jöttek-e létre, mint például a pt 125, mert hiszen a tánczene hitelessége szempontjából megbízhatóbb hivatásos falusi népzeneészek többsége a bővült formát játssza, egymástól távol eső vidékeken is, például Felcsíkon (első följegyzés a harmincas években: XVIIb), Gyergyóban (c), és a Közép-Mezőségen (a). Az udvarhelyszéki Siklódon farsangos dalként gyűjtötték, kanásztánc ritmussal, ugyancsak bővült formában, csoportos előadásban (h). A *Keresztúri saláta* kezdetű oroszhelyi dal (Vikár Béla 1902-es gyűjtéséből) is tartalmazza a bővült részt, de zárósora elmarad, valószínűleg szöveghiány miatt, így 1 helyett 4-en záródó csonka változat jött létre (g). (Lásd még Jagamas—Faragó 1974: 255; Herjéa—Almási 1970: 130):

XVII. Kottapéllda

The first system of musical notation consists of eight staves, labeled 'a' through 'h'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and dotted notes, as well as rests. Staves 'a' through 'f' show a mix of melodic and harmonic lines, while staves 'g' and 'h' feature more active, flowing patterns. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece on the same eight staves, 'a' through 'h'. The notation maintains the same key signature and rhythmic complexity as the first system. Staves 'a' through 'f' continue their melodic and harmonic development, while staves 'g' and 'h' show further progression of their active patterns. The system concludes with a double bar line.



XVII. Kottapéllda. a) Kallós mgy; b) Bándy—Vámszer 1937: 54; c—d) pt 127, 125; e—f) Vargyas 1981: 020, 091; g) Pt 58; h) Szabó Csaba mgy.

Megfigyelhető, hogy a b3 1 b3 1 sorzárójú dudanóta-rokon dallamok utótagja 7-től b3-ra lejt, majd ugyanonnan 1-re, akárcsak egyes kvintváltóknál, de ez utóbbiaknál a magas sorkezdet eltérést jelent a pontos kvintmegfeleléstől. Ezt a jelenséget a két altörzs közötti konvergenciával magyarázhatjuk, ami általában jellemző a népzeneben.

Azonos első két sorú dallamok

A magyar népi táncdallamok között vannak olyan ereszkedő ötfokú dallamok, amelyeknek első két sora azonos. Úgy tűnik, egy részük kvintváltó dallamokból alakult ki, a második sor 5-ös záróhangjának az első sorra való átragadásával (pt 18, 30, 51, 173). A XVIa kvintváltó dallamnak A⁵ A⁵ A⁵ A formájú változatát is ismerjük 5 5 b3 1 sorzárókkal, ami az átalakulást szemlélteti, továbbá egy A A B C formájú átalakult származékát (Pávai 1982: 557—558). Vargyas Lajos feltételezése szerint a *Felszállott a páva* cseremiszi párhuzamában is utólag alakult azonossá a két első sor (1980: 16).

A csuvas dallamok között is találunk A⁵ A⁵ B A képletű dalt b3 b3 4 VII sorvégzőkkel (Vikár—Bereczki 1979: 206). A két első sor kiegyenlítődése tehát b3-as végződéssel is létrejöhet, amint azt a pt 70 is szemlélteti, amely egy típusba tartozik az 5-ös kezdősorú pt 18-cal és 51-gyel. Ugyancsak egy típus a pt 30 és 31 5-ön, illetve 1-en záró kezdősorokkal. Utóbbiak távolabbi rokonságban állnak az alacsony fekvésű előtaggal induló pt 23-mal is.

Több táncdallamban találunk még b3-on záruló két azonos nyitósort. Közülük a pt 122 az előzőkhöz hasonlóan soronként következetesen ereszkedő, a pt 170-es harmadik sora helyén pedig két domború félsort találunk, emelkedő kvintviszonyban. Mindkét típusnak egymástól eltérő változatai vannak a Közép- illetve az Észak-Mezőségen. Érdekes, hogy a szilágysági pt 170 a messzebbre eső közép-mezőségi alakhoz áll közelebb, a gyimesi pt 122-nek pedig olyan csíki típustársa van, amelyhez mezőségi és szilágysági változatok közvetlenebbül kapcsolódnak, mint a gyimesiek (Almási 1979: 31; Jagamas—Faragó 1974: 84, 91; Rajeczky—Gönyey 1958: 73; MNT VI: 392-393).

A pt 33, 118 csak Székről ismert, a 146—147 első sora domború. A fenti példák némelyikére a dudanóták motívumszövése is jellemző: a pt 33, 51, 76 és 146—147 utótagja az első sor második motívumával indul, a pt 18 pedig motívikai kapcsolatban áll a dudanóta-rokon pt 16-tal. Sajátos eset az azonos első két sorral kezdő dallamok között a pt 54, oktáv- és kvintranszpozíciós motívumaival. Mindezekben az esetekben tehát a főnnebb tárgyalt dallamfajták bonyolultabb összefonódásáról van szó.

NEM ÖTFOKÚ EGYÉB DALLAMOK

Hátra van még a kötet példatárában található nem ötfokú egyéb dallamok számbavétele (nem számítva ide az ugor réteghez tartozókat). Eredetük sokkal inkább nyugaton, mint keleten keresendő, de gyakran a nyugati eredet bizonyítására sincs konkrét fogódzó. Elképzelhető egyrészt, hogy egy-egy dallam eredeti pentaton jellegét elveszítve vált diatonikussá. Másrészt a további zenetörténeti kutatás még sok összefüggést tárhat föl egyes diatonikus dallamok és az ugor réteg között.

Tekintsük át a hátralevő dallamokat hangrendszer és szerkezeti fejlettség sorrendjében! Itt természetesen már sokkal nehezebb dallamrétegről beszélni, de a változatok gyakran típusokká, sőt dallamcsaládokká is összeállnak.

Motívumismétlő dallamok

A pt 1 egyszerű dó-ré-mi-szó motívumot ismételtet. Figyelembe kell venni, hogy az első hat ütem csak a duda befúvását célzó bevezető formula. Ilyenfajta négyfokúság a finnugor népeknél is ismert (Vikár 1974: 120—131), de a motívum jellegzetes dallamrajza a *Nobilis*, *humilis* kezdetű 13. századi *gymel* (ikerének) alsó szólamában is megtalálható (XVIIIa). Sőt, a pt 1 adatközlője egy korábbi gyűjtés alkalmával (b) a kötetlenebb ismételtetések között néha ugyanazt a motívumsorrendet alkalmazta, mint az ikerének. Ugyanez a szabadon ismételt motívum tűnik föl a 16. században egy lengyel tabulatúra *Heyducken Tantz*-ában (c) és egy olasz gyűjtemény *Danza* című darabjában (d):



XVIII. Kottapélda. a) Forrai 1977: 22; b) Prichici 1955: 98 33—36. ütem; c—d) Szabolcsi 1970: 48/8b, 50/12.

Pentachord dallamok

A pt 2 és 13 moll-pentachord dallamok a motívumismétlő jelleg mellett a periódus és a strofa megjelenésének kezdeti fokozatát jelzik.

A pt 142-nek a jegyzetben említett egyik változata egy felvidéki dudanóta (természetesen a fönnebb tárgyalt dudadallamokkal nem függ össze), ezért a hangszer korlátai miatt nem ereszkedik a záróhang alá. A pt 142-ben tehát a tonika alatti hang a hegedűjáték sajátosságából származik, s ezt a jegyzetben szereplő másik, magyarózdi énekes változat is megtartja. Mindkettőben ugyanilyen „új” hang a hatodik fok is, amely onnan ered, hogy az alapfekvésben játszó hegedűsök az üres é-húrt csak a felső váltóhanggal, vagyis f-fel díszítik. Ez viszont gyakran előtérbe kerül, s később mint új főhang szerepel, míg az üres é-ből díszítőhang lesz.

A pt 142 tehát eredetileg szintén moll pentachord dallam, határozott sorszerkezettel.

Hexachord dallamok

Az ingadozó negyedik fokú pt 22 már tényleg eléri a szext terjedelmet. Refrénes jellege nyugat-európai eredetet sejtet (Vargyas 1981: 319). Érdekes, szinkópás jellegű táncot járnak rá, amelynek a refrén szövege alapján *Édes Gergelyem* a neve.

A népi táncdalok között gyakoribb a dúr-hexachord hangsor, amely néha az oktávval is kiegészülhet. Ilyen a pt 20, amelynek tágabb rokonsági körébe tartozik a *Kiment a ház az ablakon* kezdetű, közismert dal, a Kulcsár-melodiárium egyik dala (*Ritka búza, ritka, melyben konkoly nincsen* — 18. század végi följegyzés), továbbá a *Hess páva* típus, amelynek dúr és moll változatai vannak, négyféle (dó, szó, lá, mi) végződéssel.

Ezt a típust Vargyas középkori európai eredetűnek tartja, s ritmusát, melyet Brăiloiu *giusto sillabique*-nak nevezett, szintén nyugatról származtatja. Ugyanő a 15–17. században uralkodó hexachord melodikából eredeztetni hatfokú dúr dallamaink egy csoportját, amely már a 16–17. században divatba jött nálunk, amint ezt a Kájoni- és Vietoris-kódex följegyzései is tanúsítják (Bartha 1935: 1; Bartók 1924: 192; Brăiloiu 1948; Pt 293–296; Vargyas 1981: 92, 316, 0308–0309; 1990b).

Valóban, a pt 26, 32 által képviselt típus megtalálható a román és magyar népzene kívüli (moldvai *călușar*, csíkszentdomokosi *orosz verbunk*: XIXab kottapélda) nemcsak a 17–18. századi dallamgyűjteményekben (XIXc: *Apor Lázár tánca*), hanem egy 16. század végi táncgyűjteményben is *Air des Bouffons* címen (d), fölcserélt elő- és utótaggal. Figyelemre méltó, hogy a kelet-európai változatok egy része is fegyvertáncból eredő táncfűpushoz kapcsolódik (lásd még Rajeczky–Gönyey 1958: 42; további közeli változatai: Domokos 1964: VII/34–40; uo. a VII/1–33 csak az első periódusra idéz változatokat európai népek zenéjéből; a VII/41–47 idesorolhatósága pedig megkérdőjelezhető):



XIX. Kottapélda. a) Burada 1978: 209; b) pt 26; c) Seprődi 1974: 227; d) Arbeau 1596: 99.

A példatárban szereplő többi hatfokú dallam közös jellemzője az A A B B szerkezet és az alaphangról emelkedő futammal való indítás. Ez viszont nem jelenti azt, hogy egy típushoz tartoznak. A pt 36 sorzárói 3 1 5 1, a pt 46-é pedig 4 1 5 1. Az utóbbihoz közel áll a pt 14,

egy szó-pentaton dallam, de szerintem ez utólagos egyszerűsödéssel jött létre, mivel az adatközlő szerényebb képességű hangszerjátékos (a kezdő futam is ezért maradt el), ugyanakkor kiváló énekes, számos ötfokú dalt ismer. Az első sor 6-os záróhangja látszólagos, mint a negyedik fokú hármashangzat terce értelmezendő. Ugyancsak a pt 14-hez kapcsolódik sorzáróival a pt 61. Érdekessége a moll jellegű utótag.

A fenti példákban a záróhang alá való ereszkedés hangszeres figuráció következménye, nem szerves dallamrész, nem változtat a hexachord jelleg lényegén. A pt 85-nek viszont csak a hangkészlete dúr-hexachord, annak második fokán zár, tehát moll jellegű. Azonos szerkezettel és b3 1 b3 1 zárlatokkal a pt 177 és egy széki csárdásdallam hozható vele összefüggésbe (Lajtha 1954a: 18).

Dúrkvintváltó dallamok

Az öt- és hatfokú hangrendszer kiegészülésének több módja van. Egyes dallamoknak az előtagja határozott tonalitású pentachord (pt 27) vagy hexachord (pt 38), az utótag viszont egy kvinttel mélyebben zár. Az utóbbi példa esetében ez a hexachord előtag a pt 26 és 32 megfelelő részének változata, utótagja pedig annak variált kvint-transzpozíciója. A pt 39 szintén ereszkedő dúr dallam, kvintnyomokkal.

Igazi dúr-kvintváltó család tagja a pt 152 és 174. A dallamcsalád előzményei 18. századi lejegyzésekben bukkannak föl először. Ilyen *A két ikszet tudom régen meghaladtam* kezdetű dal a Kulcsár-melodiáriumból 1775–1785-ből (Barsi—Szabó 1984: 187), majd a 19. századból is van rá adat: Mindszenty Dániel följegyzése 1832-ből (Tari 1989: 74). Vargyas szerint ez a dallamfajta a népzeneinkben található nagy mennyiségű ötfokú kvintváltó dallam hatására alakult ki (1980: 20). A pt 39 minden bizonnyal átmeneti fokozatot képvisel.

Hétfokú ereszkedő dallamok

Példatárunkból a többi oktavterjedelmű, ereszkedő, nem kvintváltó dallam a hétfokúság különböző eseteit példázza: a pt 108 mixolíd, az 52 ión, a 71 dór, a 37, 69 és 176 pedig eol. Közös jellemzőjük az A A B B fölépítés, a pt 108 és 176 kivételével, amelyek A A B C szerkezetűek.

A pt 69 és 71 1 1 4 1 sorzáróikkal is közelítenek egymáshoz. Utóbbival egy típusba tartozik egy kalotaszegi legényes dallam is (Tari 1984: 10d). Itt ismét megfigyelhető a hangszerteknikai okokra visszavezethető módosulás: az é hang üres húron f-re változhat. Annak a dallamcsaládnak az eredetét, amelyhez a pt 108 és a XXb is tartozik, Sárosi Bálint egy román dallamból (XXa) vezeti le:



XX. Kottapéllda. a—b) Sárosi 1973b: 120, 119; c) pt 108.

Szaffikus strófájú dallamok

Vargyas Lajos szerint (1990b: 334—335) bizonyos szaffikus strófájú dalokból népzeneinkben egy sajátos forma alakult ki: két hosszabb, kanásztánc ritmusú, azonos tartalmú sor, amelyet három rövidebb (félsor) követ. Ez az A A b b c szerkezet már 16. századi *ungares-cákban* megjelenik. Számos népi változata van (egyik legközismertebb a *Csütörtökön virradóra* kezdetű dal), amelyeknek egy részében további kisebb formamódosulás figyelhető meg.

Ilyen eset a pt 59—60, amely A A b c d d e formájú, ereszkedő dallam. Virágének szöveggel a Székelyföld több pontján ismert (lásd a pt 59j-t), a Sóvidéken pedig a *marosszéki* elnevezésű, forgató típusú párostatánc egyik sajátos dallama.

Középről induló boltíves dallamok

Az oktáv terjedelmű dallamok között találunk boltíveseket is, amelyek egy része a hangkészlet közepe tájáról emelkedik, majd a magasból ereszkedik az alaphangra. Jellemzően ilyen dallam az A⁵ A⁵ B A formájú pt 66, gazdag népzenei rokonsági körrel. 17. századi előde a Victoris-kézirat *Égő lángban forog szívem* kezdetű dala. (A dallamcsaládról bővebben lásd Pávai 1984-et. Ott nem idézett további adatok: Dejeu 1976: 142, 149; Juhász 1990: 25; Kallós 1970: 242; Kiss 1982: 121; Martin 1978: IV; Medan 1972: 148 [A⁵ B A]; MNH 54; Nicola—Mírza—Domby 1974: 165; Pesovár F. 1978: V6; Sárosi 1982a: 12c; Tari 1984: 10c;

1989: 95; Ursu 1983: 270, 289, 290; Virágölgyi 1991: 3; utótagváltozatok: Kallós—Martin 1989: 116; Medan 1972: 142.)

A pt 24 és 57 előtagja hasonló a pt 66-éhoz, de a dallam második része teljesen eltérő. További boltíves dūr dallam a pt 136 és 178. Dallamfordulataik népiesmūdál-eredetről árulkodnak (Jagamas 1984b; 1984c).

Alacsonyról induló boltíves dallamok

Ide tartoznak elsősorban az úgynevezett „új stílusú” dallamok, amelyeket közismertségük miatt kihagytam a példatárból, de tudni kell róluk, hogy többségük tánczenei funkciót is betölthet. Általában lassú és friss csárdáshoz játsszák ezeket, de alkalmilag más tánc típusokhoz is. Táncdallamként ritmusuk feszebb, mint csoportos, „ülő” éneklésmód esetén.

A pt 68, 153—154 által képviselt típus is alacsonyról induló boltíves dallam, de nem „új stílusú”, mert nem visszatérő szerkezetű, hanem a B C fölépítésű (az „új stílusú” dallamok jellegzetes tulajdonságairól lásd Vargyas 1981: 333—341). Ez a típus Udvarhelyszéktől Aranyosszélig lassú csárdáshoz kapcsolódik, Marosszéken és a Kelet-Mezőségen forgatós dallam, Gyimesben és Csíkban pedig lakodalmas (Herța—Almási 1970: 43; Jagamas—Fáragó 1974: 300; MNT III/A: 380—382; Rajeczky—Gönyey 1958: 38).

Bonyolultabb szerkezetű dallamok

Végül néhány bonyolultabb fölépítésű, a népdalok szerkezetétől jócskán elütő dallamot kell számba venni, amelyekben a hangszeres jelleg kihangsúlyozottabb, gyakoriak a hangnemi kitérések, modulációk, s amelyek valószínűleg a verbunkos zenéből erednek (például a pt 98—99). Sokszor megfigyelhető több periódus fűzészerű összecsatolása, amelyeknek sorrendje forrásonként eltérő, nehéz az eredeti, „helyes” formát rekonstruálni. Néha azt sem lehet eldönteni, hogy egy-egy ilyen periódus közbűt-e vagy szerves dallamrész. Itt a típus meghatározásához is tágabb keretet kell szabni, amelybe a harmóniatartalmat is bele kell számítani.

Ilyenképpen a pt 35, 96 és 97 egy típust képez, ahol némelyik adat kevesebb periódusból építkezik, de a meglévők egy része, ha nem is azonos sorrendben, közös. Ugyancsak változékony a perióduson belüli motívumismétlések száma. Ha mindezt figyelembe vesszük, az alábbi táblázatban szembesíthetjük a fenti dallamok egyes periódusait, kihagyva a motívumismétlések egy részét vagy egyéb betoldásokat és a közbeékelődő más periódusokat is, ugyanakkor a példatárbeli adatokhoz hozzávéve még egy kibédi csűrdöngölő dallamot:

XXI. Kottapélda (lásd a 165. oldalon). a—c) pt 95, 35, 96; d) Seprődi 1974: 406—407.

Egy másik elterjedt típus jellemző példánya a pt 97. Nyitómondata egy motívum szekventálásból alakul, a záró pedig az ötödik fokról indulva, a domináns szeptimakkordot körüljárva ereszkedik a tonikára. Itt azonban nem a szekvencia a lényeg, hanem az, hogy az első motívum a tonikáról indul, a következő pedig a második fokra érkezik, s ez szekvenciával is megoldható.

XXI. Kottapéllda

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four systems, each with four staves labeled a, b, c, and d. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing repeat signs. The score is written in a clear, legible font, and the staves are numbered 1 through 16 on the left side.

Mindjárt meglátszik, hogy erről van szó, ha a pt 97-et összehasonlítjuk a pt 100-zal. A hangszeres változatok tanúsága szerint a pt 94 a pt 93-at folytató periódusok egyike. Itt jól megfigyelhető, hogy ha nem hivatásos zenész az adatközlő, a dallam részeire hull, és teljesen leegyszerűsödik. A harmóniatartalmat is beszámító szemléletmód alapján a pt 64 is idekapcsolható. Első két mondata a második fokot a domináns hangzat kvintjének „értelmezi”, a harmadikban a többi változatra jellemző „felfogás” érvényesül. Tehát az első mondat háromszor hangzik el. A jobb megértés érdekében helyezzünk egymás alá több idetartozó dallamot (az alábbiakon kívül lásd még Herjtea—Almási 1970: 182, 210):

XXII. *Kottapélda (lásd a 168—171. oldalig). a—b* Domokos 1978: 47, 51; *c*) Bihari János: Sarkantyús verbunkos (Huber é.n.: 20); *d—g*) MNH: 52A—D; *h*) Szék, 1982. Pávai mgy; *i—k*) pt 93, 64, 100; *l*) Domokos 1978: 120; *m*) Mezőkölpény, 1985. Pávai mgy; *n*) Kerényi 1961: 231; *o—p*) pt 78—79).

A *Ritka búza*, *ritka árpa*, *ritka rozs* besorolása a változatok közé (n) nem azt jelenti, hogy a szerteágazó, számos tájegységet és több tánc típus zenéjét átszövő, már 18. századi följegyzésekben is megjelenő hangszeres variánsok ebből a népies műdalból keletkeztek, inkább fordítva: egy elterjedt hangszeres dallam szöveges lecsapódásáról van szó, a nótaszerzés hőskorában.

Kerényi György írja Szentirmay Elemérről (1966: 449): „Még Dobó Sándor is ... — több más közt, tévesen — neki tulajdonítja a «Ritka búza»-t. — Egy anekdota is keringett annak idején erről a «nekitulajdonításról»: A dalt nem írhatta más, mint Szentirmay. Amikor kárbeclő volt, kiküldték egy faluba, ahol a jég elverte a vetést. Sz[entirmay] végigment a búza- és árpatablák között, s botjával ritmikusan jobbra-balra ütögetve dúdolta: «Ritka búza, ritka árpa, ritka rozs». Kerényi ugyanott más dalok esetében felmerült és más szerzők közötti tulajdonjogi nézeteltérésekről is ír, ami a fent mondottakat támasztja alá.

Ennek a dallamfajtának az eredetére utal a kétségtelenül nyugati irányból bekerült polka-dallam (XXIIo, a pt 78 záróperiódusa). A pt 79 (XXIIp) pedig azt szemlélteti, hogy egy ilyen periódus miképpen válhat önálló, egyszerű dallá.

A pt 136-ot az adatközlő „lassú páros”-nak nevezte. A tánc leírásából kitűnik, hogy egy népies műtáncról van szó, amelynek dallamai rendszerint ehhez hasonló műdalok.

KÖZJÁTÉKOK

A népi táncdallamokhoz gyakran nyolc ütem terjedelmű periódusok, úgynevezett közjátékok kapcsolódnak. Java részük több, szinte minden azonos hangnemben játszott dallamhoz hozzáfűzhető. A népzeneészek dallamtudatának felszínén vannak, bármikor könnyen fölledézhettek, s míg ezeket játsszák, a következő dallamon gondolkoznak.

Aránylag kevés közjátéktípus van, néhány sablonos harmóniafűzés, illetve ezek származékai köré csoportosulva. Ilyen dúr hangnemben az V—I kapcsolat, többször ismételve (pt 96, 98—99), ritkábban IV—I—V—I, mollban pedig háromszor VII—III (tulajdonképpen a párhuzamos dúr hangnem V—I fokkapcsolatáról van szó), ami aztán az alaphangnem V—I kapcsolatával zárul (pt 49, 63, 68, 73, 138, 179).

Ritkábban fordul elő, hogy egy adott dallamhoz, és csak ahhoz, mindig ugyanaz a közjáték járul, sajátos ritmussal, amelyet még hangszerektől és táncától független énekes előadásmódban is hozzá dúdolnak a dallamstrófához (pt 10—11). A pt 47 esetében a három periódusból

lényegében a középső a közjáték, a harmadik az elsőnek alsó kvint megfelelője, de azonos harmóniatartalmuk miatt fölcserélődtek. Számtalan példából kitűnik, hogy ez a fajta közjáték bizonyos négysoros dallamok leszakadt utótagjából alakult ki (pt 23, 30—31, 33—34, 40—45, 49—51, 56, 70, 72—74, 124, 126, 140, 171).

A dūr jellegű közjáték viszont a verbunkos zenében is gyakori *coda*, *trio*, *prelude*, *figura* néven, de utótagként is előfordul, ami eredetére enged következtetni (Domokos 1978: *coda* 27, 29, 43; *prelude* 51; *figura* 119, 185; *trio* 132—133, 140, 146—147, 155, 165, 170; megnevezés nélkül 83—86, 124; utótagként 97, 99, 149).

A közjátékok a múlt század úri magyar zenéjében, a *palotás*ban is tovább éltek. Mátray Gábor ezt írja erről (1854: 309): „A palotás magyart hajdan a lassú táncra használták... Rendszerint gyors menetű, vagy friss nóta is követé azt, melynek nyolc ütenyű két-két része volt, s többnyire háromszor adatott elő egymás után. Innen eredt a «három a tánc!» Erre aztán folytonos élénk idényben gyors cifrázatok, záradék (*coda*) gyanánt következtek, melyek a zene hosszabbítása végett többször ismételtetvén a zenész által, az egésznek berekesztéseül szolgáltak”.

A közjátékok a hivatásos városi népzenezők *levágás*nak (Sárosi 1971: 88), a falusi román népzenezők *flori*-nak (díszítéseknek, szó szerint virágoknak) nevezik. Széken *cifra*, Kalo-taszegen *cifraság*, *megpótlás*, *utánpótlás* a neve. Egy vistai táncos mondta: „Csipás Feri [prímás] belétesz valami cifraságot [a legényes zenéjébe], megpótolja, pedig mindig szidom, hogy ne tegye belé. Inkább a lassú csárdásnál van ilyen utánpótlás” (Martin 1977: 374).

Mivel a magyar dudások játékában is megfigyelhető, hogy a dallamszakaszok között vagy utánuk bizonyos *aprájának* nevezett, meghatározatlan terjedelmű motívumismétlő részeket játszanak (Bartók 1911: 70), fölmerült az a gondolat, hogy a vonósbandák közjátékai nem ezt a hagyományt folytatják-e (Sárosi 1970: 190; Halmos B. 1981). Igaz, hogy a hegedűn játszott szabályos nyolc ütemes közjátékok között is találni kezdetleges motívumismétlő formát (pt 37, 39), az esetek többségében azonban kiérződik a motívumismétlés másodlagos-sága (pt 179). Ezért a dūda-aprájék és a zenekari közjátékok között csak a funkció szempont-jából van összefüggés és nem dallamtörténetileg.

Az erdélyi magyar, román és cigány népzeneben a fejlett hangszeres közjátékok bizonyos dallamtípusok önállósult utótagjai, amelyek közül a dūr jellegűek nyugatias dallameszményt követnek, s valószínűleg a klasszikus európai műzenéből ismert kódák egyes fajtáival közös eredetűek. Ennek az sem mond ellent, hogy Patay József a múlt század első felében a korabeli pesti zenészek játékában a „codák” vagy „gyors cifrázatok” elmaradását nehezményezi, amelynek szerinte „a német mesterek által rajtok történt rafinírozás az oka” (1854: 329), hiszen akkoriban nálunk egy nyugaton már kiveszett hagyományt őrizhettek tovább.

A domináns—tonika kapcsolást ismételtető táncdallamfajta ugyanis tőlünk nyugatabbra is kimutatható, például W. A. Mozart „egy cseh népdal nyomán” írt *Gavotte*-jában (1778) vagy A. E. M. Grétry „falusi tánc” jelzővel illetett, 1782-es keltezésű *Gavotte-Musette*-jében (Taubert 1968, kottamelléklet 10—11). Ezek domináns kezdése eltér a kor tulajdonképpeni táncdallamainak többségében a tonikai funkciót körvonalázó kezdő dallamgesztustól. A domináns indítás előzményt feltételez, de Mozart idejében ezeknek a dallamoknak a közjáték jellege valószínűleg már nem volt nyilvánvaló.

A közjátékok kiveszéséhez nyugaton hozzájárulhatott elsősorban a táncok szabályozódása, amely már nem tette lehetővé a zenész szabad rögtönzését, majd az írásos zenekultúrára való áttérés, amely előtérbe helyezte a szabályos zárt formájú táncdallamokat a periódusnyi vagy motívumokat kötetlenül ismétlő közjátékokkal szemben.

XXII. Kottapéllda

The musical score consists of 16 staves, each labeled with a letter from 'a' to 'p'. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Staves 'a' through 'j' contain more complex melodic lines, while staves 'k' through 'p' feature simpler, more rhythmic patterns. Some staves, like 'f', include triplets and other specific musical markings.

XXII. Kottapéllda

a
 b
 c
 d
 e
 f
 g
 h
 i
 j
 k
 l
 m
 n
 o
 p

a

 b

 c

 d

 e

 f

 g

 h

 i

 j

 k

 l

 m

 n

 o

 p

A NÉPI TÁNCZENE ELŐADÓI ÉS KÖZÖNSÉGE

Hivatásos népzeneészek falun és városon

A népi tánczene avatott előadói, a hivatásos falusi népzeneészek a falu társadalmi ranglétráján külön helyet foglalnak el. Hivatásos népzeneészeknek tekinthetünk minden olyan hangszerjátékost, akit fizetség ellenében rendszeresen igénybe vesz a faluközösség, még akkor is, ha nem kizárólag ebből él. (A hivatásos és nemhivatásos népzeneészekről bővebben ír Sárosi 1980a). Ők a népzenei anyaghoz is másként viszonyulnak, mint a falu többi lakosa. Anyagi érdekeltiségüknél fogva jobban őrzik a 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. Ezért régen is kapcsolatban voltak az „úri zenével”, igyekeztek azt a repertoárt is elsajátítani, hiszen a falu népe mindig is vágyakozott a magasabb rangúnak vélt kultúra iránt. Ma is nagyra értékeli a „kottistákat”, bár azok rendszerint sokkal szerényebb dallamkészlettel rendelkeznek, nem beszélve a stílusbeli különbségekről, amelyek — különösen a tánchoz való alkalmasság tekintetében — a falusiak oldalára billentik a mérleget.

A városi primások játéka finomabb, rafináltabb, vonótechnikájuk virtuóz, de nem ismerik a falusiak régies és rendkívülien gazdag díszítő stílusát. Bár tudatosan kidolgoznak figurált variációkat egy-egy dallamra, variatív képességük mégsem éri el a falusi primások spontán, minden dallamra kiterjedő, ismétlésenként más-más változatot eredményező figurációinak szintjét.

Általánosságban megállapítható, hogy a városi cigányzenészek improvizatív készsége alacsonyabb a falusiakénál. Mivel a „fölülről” kapott zene (operett, városi tánczene stb.) merevebb, hiszen leírt, vagy hangszalagra rögzített formából indul útnak, ennek megtanulásakor a dallam pontos követését célzó, de következetesen érvényesülni nem tudó szándék visszaszorította a rögtönzést.

A jelenségre egy másik magyarázattal is szolgál Patay József, még a múlt század derekán (1854: 331): „... a pesti, különben ügyes zenészek a magyar nóták játszásában minduntalan alább szállnak... ezek 6—8 zenész között három primást tartanak, így csaknem fele a zenészeknek primás; de nem ez a főhiba, hanem az, miként ezáltal meg van kötve mindenik a játszásban, hogy t. i. egyformán játszanak mindenkor, mert különben nem vágna össze az egész. Ámde épen a magyar nóta oly sajátos eredetiséggel bír, hogy az nem hagyja magát kötni semmihez, szabad folyást kíván, mint az ár, és mihelyt ezen szabadságában gátoltatik,



Dobos Károly széki cigányzenész

megjegyzendő, hogy a valóságban nem ennyire kiélezett a helyzet. Ugyanis városon is élnek (az utóbbi időben egyre többen) faluról beköltözött primások, zenészek, akik továbbra is visszajárnak muzsikálni a faluközösségnek, de városon is játszanak, mindkét stílust ismerik, bár rendszerint nem egyforma szinten. Egyik adatközlőm — Moldován Dénes marosoroszfalusi primás (született 1917-ben) — a háború idején egyaránt muzsikált „románul uraknak”, „románul parasztoknak”, más-más dallamanyagot, más-más táncokhoz a Felső-Maros mentén, a Sajó völgyében, s Maroshévíz környékén; „magyarul uraknak”, „magyarul parasztoknak” a Felső-Maros mentén és a Gyergyói medencében, ugyanakkor zsidóknak sajátos lakodalmi és táncdallamokat játszott, sőt cigányoknak is zenélt.

A falusi zenészek között Erdélyben gyakori, hogy több nemzetiség tánczeneigényét is ki tudják elégíteni, függetlenül attól, hogy ők maguk milyen nemzetiségűek. A pt 69 cigány adatközlő a Kis-Küküllő középső vidékétől Enyedig románoknak, magyaroknak, szászoknak és cigányoknak muzsikálnak, a pt 49 magyar előadói pedig román falvakba is elszegődnek. A hivatásos népzeneészek között a nemzetiségi hovatartozás nem jelent egyszersmind hozzáértésbeli különbséget (ebbe a kategóriába természetesen nem számíthatók bele a kedvtelésből muzsikáló parasztemberek). Ezért megtévesztő lehet az a statisztikai tény, hogy e népzeneészek többsége a cigányok közül kerül ki, hisz ismerünk kiváló képességű magyar (pt 49) és román (pt 70) primásokat is. A fenti megállapítás még a harmóniaérzék tekintetében is érvényes, hiszen a cigány nemzetiségű kontraszok és bőgősök között is találunk „botfűlű”-eket, s a magyarok és románok között is vannak olyanok, akik a hagyománynak megfelelően kísérek.

Mivel a hivatásos falusi népzeneész mindig gazdagabb és népzenei vonatkozásban régisebb dallamanyagot ismer, mint azok, akiket kiszolgál, a zenei tudatosság magasabb fokára is eljuthat. Így például rájöhet bizonyos melódiák hasonlóságára, esetenként körvonalazódik tudatában a dallamtípus fogalma, anélkül azonban, hogy azt pontosan meg tudná határozni. A pt 3-ról mondta adatközlője: „csak az a dallamra megy (mint a pt 4) csak másabb ütemre, másabb mintába, másabb fogásokba ... más formába”.

veszti hatását. Ez igen természetes, mert a magyar nótát ugyanazon egy ember sem húzza mindig egyformán, hanem amint kedve tartja. Néha egyik hangot jobban kitarítja, a másikat rövidebbre veszi, — néha tesz hozzá, néha elhagy belőle, amint érzelme s képzelődése hozza magával, és csak így lehet elragadó, elbájoló módon játszani: ez pedig több primás együtt-játszásánál nem történhetik”.

A városi — falusi zenész szembeállításával kapcsolatban

Gyűjtő és zenész kapcsolata

A gyűjtés során tapasztalható, hogy a zenész, ha nem tánchoz muzsikál, hanem például a gyűjtő kedvéért, másként játszik. Már Seprődi János megfigyelte századunk elején, hogy „másképp húzza, ha jó kedve van, másképp, ha ráijesztenek, másképp, ha jó táncosok lába alá muzsikál, s ismét másképp, ha csak napszámba veszi a dolgot. A kedélyállapot ennélfogva hatásainak ugyan minden ember ki van téve, de a népi muzsikos oly mértékben, hogy e szerint változtatja a cifrázások mennyiségét és minőségét, észrevehetőleg lassítja vagy gyorsítja az időmértéket” (Seprődi 1974: 143). Hozzátehetjük, hogy nem kis mértékben a javadalmazás is a fenti tényezők közé sorolható. Széken egy dalra ráragadt a „piculás-csárdás” név, mert egyszer aprópénzzel fizetett érte egy táncos (Halmos B. 1980: 99–100). Azóta is leginkább akkor játsszák ezt a zenészek, amikor nincsenek rendesen megfizetve. Egyébként pénzért muzsikáló hegedűsre Erdélyben már 1573-ból van adat (Kolozsvár városának törvénykezési jegyzőkönyvei, 1573): „Ferkel Miklos azt vallia hogi Az eo hazanal volt korchoma leottek Be oda három drabant, Azok le vlték ... Az hegedwstis vgi hittak ely velek hogi hegedwlien Nekyk penzekert” (SzT V: 2).

A gyűjtés sikere is sokszor az anyagiakon múlik. De ha meg is van fizetve a zenész, ha nincsenek jelen táncosok a gyűjtésnél, a tempó rendszerint gyorsabb vagy lassabb, a dallamok sorrendje, s az előadásmód is részben más, mint tánc közben. Ezért a népi tánczene megismeréséhez elengedhetetlenek a helyszíni, spontán táncalkalom közben készített, a zenész játékát nem befolyásoló, úgynevezett funkciók felvételei. Még akkor is, ha így nem nyílik lehetőség az adatközlő teljes dallamtudásának fölmérésére. Ez a munka kérdőívek segítségével később külön elvégezhető. Fontos a zenészekkel való beszélgetések rögzítése is, ilyenkor lehet tisztázni számos olyan kérdést, amely a passzív megfigyeléskor nem válik érthetővé. Érdemes továbbá az így nyert információk megfelelő részét a hagyományt jól ismerő táncos egyéniségekkel is ellenőriztetni.

Gyűjtő és adatközlő-népzenei szerződészerű kapcsolatára más adatok is utalnak. Kocsis Lajos, Seprődi János egyik tanítványa, a század elején úgy gyűjtött, hogy hallás után hegedűvel tanult dallamokat Szalontai János alsótői prímástól, akinek cserében keringőket tanított (Almási 1980: 274).

Az újabb gyűjtések esetében megfigyelhető egy másfajta visszahatás. Tekintettel arra, hogy a gyűjtők többnyire a népzene régies darabjait keresik, az adatközlő hamarosan rájön a keresett anyag fontosságára, igyekszik megőrizni azt, sőt szándékosan tanul általa addig nem ismert régi dallamokat más prímásoktól, énekesektől, táncosoktól, hogy azokat az elkövetkező gyűjtések alkalmával „értékesíthesse”. Szabó István széki prímás „tudatosan gyűjti a régi dallamokat, igyekszik a régi szokásokat megőrizni, életben tartani, s a fiatalokat nevelni” — írja Virágvolgyi Márta (1981: 222). Az így tanultakról mondja Szabó István: „megszerettem a többit is avval, hogy én szeretem. Tüllünk függ, hogy megmaradjon a mult” (Virágvolgyi 1982: 232).

A zenész, ha tud táncolni, szívesen tanítja a gyermeket: „tanította őket, hogy tanuljanak meg tempózni [széki legényest járni], mert akkor azért kapja a pénzt” (Halmos B. 1980: 102).

A táncdallam „tulajdonjoga”

Gvadányi József a *Pöstyéni fürödés* című verses elbeszélésében (1787) írja:

*Vacsorálván szóltam: no muzsikállyatok,
Ma néhány szép Lengyel Táncokat vonnyatok,
Majd mingyárt néktek is, ennetek adatok,
Kívánom aztán, hogy jól nyugodgyatok.*

*Lengyel-tánc vonáshoz, hozzá- is fogának,
Négyet-is ők egybe, össze kavarának,
De nem volt itt hujja, a cigány cifrának,
Ujjal húrokon is, gyakran pattoának.*

*Egy táncot el-vonván, meg-mondták hogy kié,
Uram! Im ez a tánc, Fiscariusunké,
Ez a más pediglen, mi Kasztnar Urunké,
E pedig a hídnál lakó Vámosunké.*

(Idézi Pesovár E. 1972: 40)

Gyakran mondják ma is falun egy-egy táncdallamról, hogy az valakié (pt 27j). Például Széken: „egyes lassúk, van olyan majd mindenkié, de egyes lassúk három-négy emberhez ragadtak ... ez a Kicsi Minya Pista lassúja, a Kálmán Dani bácsi lassúja, vagy a Varga Gyuri bácsié... Egy-egy lassúnak szegenként [falurészenként] lehet más gazdája, Forró-szegen is, Felszegen is, Csipkeszegen is másra mondják, hogy ez az övé... Régen úgy is volt, hogyha valaki szeretett egy csárdást, vagy egy lassút, megvette... a Pista bácsi, Icsán [zenész] mondta el: egy mulatságba ott voltak az emberek, — na, Pista bácsi, ez nekem nagyon az én szívemhez köt, ezentúl az enyém is, az én lassúm is. S akkor mit mondott Pista báty — na fiam, akkor ezt meg kell venni. Ha te azt akarod, hogy ez a tied legyen én örökké, mikor te előttem táncolsz, csak neked húzom, ezt meg kell venni. S akkor egy jó árat fizetett ... Az a jó muzsikás, aki ismeri és tudja a szokását az embereknek. Akkor mondják, hogy ez megbízható és el lehet hívni mulatságba, s lakodalmakba, ez ismeri a falut, tudja kinek mit kell muzsikálni” (Virágvolgyi 1982: 231; lásd még Halmos B. 1980: 103).

A fentiekből az is kiderül, hogy a *lassú*, a *csárdás* stb. elnevezések itt nem a táncot, hanem a megfelelő táncok zenéjét, annak egy-egy dallamát jelentik. Ez a fajta terminológiai gyakorlat minden vidéken általános, a múltban is az volt. Mátray Gábor említi 1854-ben: „A magyar tánczenének neve közönségesen csak: magyar. Midőn ilyest akarunk a zenész által játszani, így mondjuk: «Húzz magyart!»” (Mátray 1854: 308). Tehát a Gvadányi-idézetben sem a megnevezett személyek más-más táncáról, hanem ugyanazon lengyel tánc más-más, általuk kedvelt dallamáról van szó.

A tánc és kísérődallamai

Martin György megfigyelése szerint (Kallós—Martin 1970: 233) egy-egy tánc típushoz vidékenként *egy, több vagy sok dallam* kapcsolódik. Ez a magyar táncok esetében úgy oszlik meg, hogy általában *sok dallamra* járnak a régi és új stílusú párostáncokat, *több dallama* van a legényesnek, néhány polgári társastáncnak és néhány, a balkáni tánc kultúrához tartozó lánctáncnak. Az utóbbi két csoport táncainak zöméhez *egy-egy meghatározott dallam* kapcsolódik. Ha eltérést tapasztalunk ettől a szabályszerűségtől, az rendszerint az illető tánc jövevény jellegével magyarázható, pontosabban azzal, hogy meghonosodása még nem történt meg teljes egészében. Csíkbán például a maroszséki nevű forgató tánchoz csak néhány dallamot ismernek a zenészek, míg Udvarhelyszéken jóval gazdagabb a tánc dallamkészlete.

Több vagy sok dallam egy tánc folyamaton belüli egymásutánját bizonyos tényezők szabályozzák. Egyes dallamok alkalmasak tánckezdesre, mások mindig később fordulnak elő: „Van olyan lassú, amit vagy elsőnek húzunk, vagy másodikként, de harmadikán fejeződik le nem lehet”. Erre a kérdésre viszonylag későn figyeltek fel a kutatók, így nincs minden dallamra vonatkozóan kimutatva, hogy kezdődhet-e azzal a tánc vagy sem.

A dallamok kapcsolásának nyilván hangnemi meghatározottsága is van, de ennek mikéntje sincs kellőképpen tisztázva. Egy népzenei szerző szerint: „Egyik csárdást vagy lassút a másikba összekötni úgy kell, hogy se a kontrásom, a banda ne érezze meg, hogy kedve legyen rá húzni, s a táncost is még magával ragadja”.

Az ösztönszerűség és rögtönzött jelleg mellett megfigyelhető a muzsikálásban a primások tudatos, tervszerű gondolkodása is: „egy bál eltart egész éjjel, s másnap délutánig ... ez nem lehet mind egy lére... Örökké tartogatok minden párba [szünetről szünetig terjedő tánc ciklusba] valami újat, akaratlanul nem teszem belé, hogy a másik párba is lepjem meg azt a táncost, hogy kedvet teremtsék neki” (Virágvolgyi 1982: 232).

A táncos és a zenész kapcsolata

Táncos és zenész szoros kapcsolatban van egymással. A jó táncos mindig a zenész előtt szeret táncolni, s a zenész is másként húzza ilyenkor. Ha azonban gyenge táncos kerül eléje, nem muzsikál ugyanolyan kedvvel. Martin egyik kalotaszegi adatközlője így emlékezik egy ilyen esetre (1977: 366): „Na, Pista jó! Én húzom erre a nótát a falnak, az enyimet, te táncolj ott arra, csináld ott a tiedet a közönségnek! Aztán akkor a fal felé fordult a zenész, mert hát nem ment a tánc nótá után egyszerre. Amelyik ember úgy táncolt, ahogy kell, akkor a zenész úgy rakta oda neki, olyan ügyesen muzsikált! Mer’ annak a zenésznek kétannyi ereje van muzsikálni, ha látja, hogy jó táncos van előtte. De mikor látja, hogy heába jár, hogy valahogyan mind akkor fejezzon nótát, mikor a táncos is fejezi a figurát, s az még akkor azért se, hanem megfogja a lábát a levegőbe s aztán nem akkor csapja, mikor szükséges, akkor nincs kedve muzsikálni”.

Széken egy lakodalom alkalmával tapasztaltam, hogy amikor egy fiatal legény pénzért megrendelte a zenésztől a „tempót” (legényest), de nem tudta ritmusra járni, a primás behúzza a zenét, és visszaadta neki a pénzt.

A falusi népzeneészek többsége jó táncos is egyben, így vizuális úton is tartani tudja a ritmikai kapcsolatot a táncossal, amikor az olyan figurákat jár, amelyekhez nem kapcsolódik hangkeltés (taps, csizmacsapás, dobantás stb.). Egy marosmagyarói primás, a pt 64 adatközlője szerint: „Muszáj figyelni ... az ember, amikor táncol, ke' nézzen a lába után, úgy kell muzsikálni. Nekem nem kellett, ho' mondgyák, hogy siess vagy nem tom' mi, én néztem a lábot, ahogy táncol a lábo... járja ő, 'sztán a lába után muzsikáltam: jól van, Stefi bácsi, nagyon jól van ... Ó, én nagy táncos voltam ... Apám tanított azt is, ő tudott jól verbunkozni.”

A tánc hangzó elemeit többnyire a zene is alátámasztja. A pt 71 esetében a második kottasor a dallamnak azt a változatát mutatja be, amelyik akkor hangzott el, amikor az egyik táncos kiengedve a párját csapásoló figurázásba kezdett a zenész előtt. Természetesen a kísérőhangszerek is hasonló módon szakítják meg ilyenkor a folyamatos kontraritmust (amit a kottapélda itt nem jelez). Utóbbiak esetében törvényszerű a tánc zárlatainak ritmikái alátámasztása.

A Kis-Szamos völgyi lassú magyar és a széki magyar (négyes) sajátja, hogy néhány ütemes kis toldalékok játszanak hol egyik, hol másik dallamsor után (Kallós—Martin 1985: I; Lajtha 1954a: 1, 10; pt 91). Rákérdezésre kiderült, hogy ezeknek is tánchoz kapcsolódó szerepük van: Széken általában akkor játsszák ezeket, amikor a kör forgásiránya változni fog.

Egy másik tényező, amelyik befolyásolja a primás dallamváltoztatának helyszíni alakulását, a táncközbeni éneklés vagy csujogatás, illetve ezek hiánya. Régen olyan téves vélemény is elterjedt, hogy a tánczene kimondottan hangszeres jellegű, hiszen Nyugat-Európa felszínesebb hagyományában valóban a hangszeres zene dominált. Ezért jegyzi meg Mátray Gábor már a múlt században: „a cigányok (zenészek) magyar népdalokat is használnak föl előadásaik tárgyul. Már a legrégebb századokban szokás volt magyar ünnepélyek s lakomák alkalmával magyar dalokat énekelni; s midőn a cigány zenészek jelen voltak, igen termé-



Magyarózdai pontozó

szetes, hogy hangszereiken kísérték azokat, az első hegedűs játszván a dal vezérhangjait. Még most is tapasztaljuk, miszerint fölhevült fiataljaink, midőn a népzeneészek valamely kedvelt dalt játszanak magyar tánc mellé, annak dallamát szövegével együtt tánc közben is éneklük, zenekíséret mellett” (Mátray 1854: 316).

Ha a táncosok énekelnek, a zenész is énekszerűbben, díszítve, de símán, figurációk nélkül, esetleg csak sorvégi figurációkkal játszik. A dallamot sem cserélheti másra, míg a táncosok nem énekelnek el annyi versszakot, amennyit csak akarnak. Az ének megszűntével viszont megismételheti ugyanazt a dallamot, ezúttal figurációkkal tarkítva. A figuráció néha csak egy-egy féldallamra, vagy egy-egy dallamsorra terjed ki. A példatár dallamainál (helyhiány miatt) e tagismétléseket többnyire ismétlőjellel jelöltem, bár az adatközlők sosem játsszák kétszer teljesen azonosan ugyanazt a dallamszakaszt. Azokban az esetekben, amikor az illető dallamrész nagyobb fokú változást szenved, külön lejegyeztem a második változatot is, hogy meg lehessen figyelni ezt a rögtönző, alkotó folyamatot (pt 19, 48, 53, 74).

Az énekszerű és a hangszeresen figurált játékmód váltakoztatására különösen szép példákat szolgáltat a széki magyar zenekísérete (pt 91). Széken gyakoriak az úgynevezett 4 x 16 szótagszámú dallamok, pontosabban azok, amelyekben egy-egy (vagy mindenik) dallamsorra két szövegsor énekelhető, tehát egy négysoros szövegversszak egy féldallamnak felel meg. A táncos gyakran csak a dallam egyik vagy másik felére énekel, kedve szerint. Ezért a pusztán énekesektől gyűjtött anyagban gyakran féldallamok rögzülnek, illetve sokszor az előtag fölcserélődik az utótaggal, mert szokás tánc közben a dallam második felére kezdeni az éneklést (lásd Jagamas—Faragó 1974: 291, 298; Lajtha 1954a: 41j, 54j, 95—96j).

A csujogatások viszont általában csak a zene és tánc tempóját, esetleg ritmikáját befolyásolják. Egy 1846-os táncleírásban olvashatjuk: „A jellemzetes örömet mutató ifjak táncukat a tévedésből egymástól elmaradozó hangászok cikornyás nótájára lelkesedve járják, izmos tenyerükről harsogó taps, piros ajakukról, a tévedező cigányt nógató szavak, vagy egyes töredezett versek hangjai hallatszanak, amelyekkel az előtők komoly arccal forgolódó táncosnőt ügyekeznek mintegy málájából kiábrándítani, s megnevetetni” (Uszkay 1846: 284). A korabeli városi szemlélővel szemben a helyszíni megfigyelés arra enged következtetni, hogy a táncszavak tartalma, még akkor, ha a zenész biztatására vonatkozik, nem a legfontosabb eszköze a táncos—zenész kommunikációjának. Funkciója inkább a hangulatteremtés, a derült-séggeltetés.

A táncosoknak sokszor különleges kívánságaik vannak a zenészekkel szemben. Sárosi Bálint ezekből sorol fel néhányat, magyarázatot is adva a „szokás” eredetére (1980: 79): [A zenésznek] „extra kívánságokat is teljesítenie kell:

Szabó (Varga) György széki énekes



pl. zeneszóval az udvar sarkában levő budihoz kísérnie valamelyik duhaj vendéget; a vendég kívánságára — lakodalomból való hazavonuláskor — letérdelni vagy akár hanyattfeküdni az utca porában és úgy klarinétozni vagy hegedülni. Nyilvánvaló, hogy mennél jobban rá van utalva valaki arra, hogy a zenélésből éljen, annál inkább vállalja a hivatásosoknak kijáró bánásmódot. Ami a valóságban nem is annyira kellemetlen, mint ahogy a leírásokból sejteni lehet. Ilyenféle tréfákat ugyanis csak [az] a mulató enged meg magának, aki busásan tud fizetni érte.

E jeleneteknek egyébként sem a zenészek megalázása a célja, hanem mintegy hozzátartozik az 'úri' mulatás szertartásához (a parasztok nyilvánvalóan innen vették át). Az urak — ha kedvük úgy diktálta — a zenészeket hangszerekkel a fára másztatták és ott játszották 'hogy a dalos madarakkal versenyezzenek'; a primást a merítő vödör láncán leeresztették a mély kútba, hogy onnan dirigálja hegedűjének hangjával a sírvavigadó nótát, mert az 'úgy még bánatosabban hangzik'".

Domokos Pál Péter is idéz néhány idevágó példát (1958—1959: 298—300): Gyergyóalfaluban a húshagyókeddi farsangtemetés alkalmával „a muzsikus cigányokat hordóba állítják, és ott muzsikálnak, isznak, esznek és így járják körül a falut”; Csíkmenaságon pedig „hamvázószerdán a muzsikusokat egy kicsi „dögszekérbe” ültetik. Ehhez elől egy 20—30 méter hosszú kötelet kötnek, melybe bedugdosnak 10—15 egyméteres rudacsakát. A legények párosával jobbról-balról beállanak e rudacsakák mellé, azokat megfogják és a dögszekeret a muzsikussal együtt húzzák”.

A fenti esetek közé tartozik a pt 143-é, amelyet pusztán háromhúros kontrán előadva kérnek a táncosok, de úgy, hogy a dallam is kihallható legyen az akkordok hangjai közül. A lejegyzésben a rombusz alakú kottafejek a dallamhangokat jelzik. Az adatközlő így nyilatkozott erről: „A vén nagytatámtól, a vén Kráncitól [tanultam] ... Primás vót, de amikó valaki kevetelte evette [a háromhúros brácsát] s ejáccotta úgy, me ő tutta, s ő szerette ezt a nótát ... úgy kevetelték a csávási népek [háromhúros brácsával] ... kérték, táncoltak, szerették ... reggel felé mikor elbomlott a vendégség”.

Tánc- és dallamszakaszok összefüggései

A periódusnyi terjedelmű féldallamoknak bizonyos fokig koreográfiai jelentőségük is van. Ilyen időtartamú ugyanis a legényes táncokban egy határozott zárattal elkülönülő táncszakasz. Kalotaszegen a népi terminológia ezt *fordítás*nak vagy *pont*nak nevezi: „A békezdő figura mindig akkor jön, amikor egy újabb fordítás jön a nótában ... A nóta lefordul, s egy fordulásra megcsinállok egy figurát, most jó a másik ... Amit csinál [a táncos], ki kell jöjjön a nótának a végire, s akkor kezdi a másik pontot” (Martin 1977: 366).

Johannes de Grocheo, egy 1300 körül élt párizsi zeneteoretikus a *De Musica* című értekezésének „az egyszerű, azaz népi muzsikáról szóló” részében írja: „A ductia és a stantipes (estampida) részeit általánosan pontoknak (puncta) nevezik. A pont (punctus) pedig konkordanciák olyan rendezett füzére (ordinata aggregatio concordantiarum), mely fölfelé és lefelé haladva harmóniát kelt. Ennek két része van, kezdetükben hasonló, a végén különbözők, ezeket nevezik általánosan zártnak (clausum) és nyílnak (apertum)” (Redl

1988: 449). Ennek alapján Martin feltételezi, hogy a zárt táncszakaszt jelölő magyar népi elnevezés, a *pont* ennek a középkori tánczenei kifejezésnek, a *punctum*nak maradványa. Egyébként a 16. századi moreszka-dallamok tagolódásában is ilyen szabályszerűséget állapít meg Adolf Sandberger (Domokos 1958—1959: 259).

A *fordítás* koreográfiai szerepét Széken Lajtha László figyelte meg: „A régi magyar 'lassú' táncot Széken két pár: két férfi és két nőből álló kis csoport járja. Ezért 'négyes' a neve. Összefogódnak: a két nő a két férfi vállán, a két férfi meg a két nő derekán fogja össze kezüket. Ilyen négyes párokkal tele a táncszoba. A dallam első felére egy irányba forognak, a dallam második fele kezdésekor 'fordítanak', azaz most ellenkező irányba forog a négy táncolóból álló kis kör. Ezért hívják a 16-os dallam egy-egy felét 'fordításnak'”.

A *fordítással* függ össze a táncdallamok szöveghasználata is: „Ha cigánnyal együtt énekelve kezdték a dallamot, fordításkor a szöveg elmarad, ha kezdetkor a táncosok nem énekeltek, hanem hallgattak, vagy, ami még gyakoribb, la-la-la-val vagy más dúdoló szócskával énekeltek, vagy dúdolták a dallamot, úgy fordításkor kapták fel a szöveget. A négyesben mindig így van, azaz táncor sohasem énekelnek teljes szöveget. Ének és tánc szempontjából így két részre válik a nagy 16-os dallam. A cigány sohasem muzsikál 16-osokból kiszakadt 8-asokat. Ha valaki így éneklí és így kísérteti is magát a bandával — pénzért eljátssza. De ha rajta áll, a professzionista biztonságával őrzi a 16-ost” (Lajtha 1954a: 6).

A *fordítás* tánczenei terminusként először Seprődi János 1909-ben kiadott, *A székely táncokról* című írásában jelenik meg. Seprődi valószínűleg szülőfalujában, Kibédén hallotta: „Íme így indul zavarodásnak a régi Jártatós tánc. Méltán lehet félni, hogy a bőven tenyésző s népszerű lassú csárdásdallamok maholnap teljesen félre fogják szorítani azt a lassú táncdallamot, melyre oly kitűnően talál a *keserves* és *zöld keserves* jelző, s amelynek 8—16 ütemű fordításai (a periódusok népies neve) a legeredetibb dallammeneteket, záradékai a legkülönbözetesebb harmóniai sajátságokat mutatják” (Seprődi 1974: 147).

IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSEK

- AGOPIAN, Petre—BADEA, Marin
1963 Dansuri populare în regiunea Hunedoara. Deva
- ALBERT Ernő—FARAGÓ József
1973 Háromszéki népballadák. Bukarest
- ALEXANDRU, Tiberiu [szerk.]
é. n. a The Romanian National Collection of Folklore. Performers in the Past (Banat). ST-EPE 03095 hanglemmez
- ALEXANDRU, Tiberiu [szerk.]
é. n. b Transylvanian Harmonies. EPE 03319 hanglemmez
- ALEXANDRU, Tiberiu
1956 Instrumentele muzicale ale poporului român. București
- ALEXANDRU, Tiberiu
1957 Tilinca. Ein uraltes rumänisches Volksinstrument. In: Studia memoriae Belae Bartók sacra. Adiuvantibus Z. Kodály et L. Lajtha. Editio secunda: 107—121. Budapest
- ALEXANDRU, Tiberiu
1978a Tilinca. Un străvechi instrument muzical popular al românilor. Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii I. București
- ALEXANDRU, Tiberiu
1978b Vioara ca instrument muzical popular. Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii I. București
- ALEXANDRU, Tiberiu
1980 Armonie și polifonie în cântecul popular. Folcloristică, organologie, muzicologie II. București
- ALFÖLDY BORUSS István (szerk.)
1989 Népdalok Erdélyből. Romániai magyar énekesek és hangszerek felvételeiből. SLPX 18174 hanglemmez
- ALMÁSI ISTVÁN
1971 Dalosfüzet. Művelődés
- ALMÁSI ISTVÁN
1979 Szilágysági magyar népzene. Bukarest
- ALMÁSI ISTVÁN
1980 Kocsis Lajos századeleji népzene gyűjtése. ZI: 271—297. Bukarest
- ALMÁSI ISTVÁN
1983 Sorvégelnyelés népdalainkban. ZI: 131—141. Bukarest
- APÁCZAI CSERE János
1977 Magyar Encyclopaedia. Bukarest

- APOR Péter
1736/1778 *Metamorphosis Transylvaniae*. Előszóval és jegyzetekkel ellátta Kócziány László. Bukarest
- ARBEAU, Thoinot
1596 *Orchésographie*. Lengres
- ÁRENDÁS Péter—KOZMA Gyula
1993 *Vajdaszentiványi népzene*. [Vavrinecz 1992 melléklete]. Budapest
- ARISZTOPHANÉSZ =
1968 *Arisztophanész vígjátékai*. Budapest
- AVASI Béla
1985 *Citera*. In: Szabolcsi—Tóth 1985 I: 384—385.
- BALÁSY Dénes
1910 *Régi székely nóták és táncok*. Ethn. 21: 296—300.
- BALÁZS Ferenc
1929 *Bejárom a kerek világot (1923—1928)*. Cluj-Kolozsvár
- BALÁZS Gusztáv
1987 *Lakodalmi szokások és táncok a nagyecsed oláh cigányoknál*. Ethn. 2—4: 364—384.
- BÁLINT Sándor
1976 *Karácsony, húsvét, pünkösd*. Budapest
- BÁLINT Sándor
1977 *Ünnepi kalendárium I—II*. Budapest
- BALOGH Dezső
1973 *Szilágysági népdalcsokor*. Zilah
- BALOGH Sándor
1992 *Citeraiskola*. Budapest
- BANDI Dezső
1970a *Tiszta búzából. Nyárádköszvényesi népdalok*. Marosvásárhely
- BANDI Dezső
1970b *A falu nótája. Marosmagyarói népdalok*. Marosvásárhely
- BÁNDY Mária—VÁMSZER Géza
1937 *Székely táncok*. Kolozsvár
- BÁRDOS Kornél
1976 *Pécs zenéje a 18. században*. Budapest
- BÁRDOS Kornél
1980 *Győr zenéje a 17—18. században*. Budapest
- BÁRDOS Kornél (szerk.)
1990 *Magyarország zenetörténete II. 1541—1686*. Budapest
- BARSI Ernő — SZABÓ Ernő
1984 *A pataki kollégium zenei krónikája*. Budapest
- BARTALUS István
1882 *Újabb adalékok a magyar zene történelméhez*. In: *Értekezések a Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Széptudományi osztálya köréből X*. Budapest

- BARTHA Dénes
1935 A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1700—1800). Budapest
- BARTÓK Béla
1911 A hangszeres zene folklórja Magyarországon. In: ÖI: 59—76.
- BARTÓK Béla
1917 Primitív népi hangszerek Magyarországon. In: ÖI: 834—841.
- BARTÓK Béla
1924 A magyar népdal. In: ÖI: 101—250.
- BARTÓK Béla
1931 Magyar népi hangszerek. In: ÖI: 358—365.
- BARTÓK Béla
1934 Népzene és a szomszéd népek népzeneje. In: ÖI: 403—461.
- BARTÓK Béla
1937 Népdalgyűjtés Törökországban. In: ÖI: 507—517.
- BARTÓK Béla—KODÁLY Zoltán
1923 Erdélyi magyarság. Népdalok. Budapest
- BELÉNYESY Márta
1958 Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél. Budapest
- BENCZÉDI Huba
1977 Két hegy között felsütött a holdvilág. Kovászna megyei népdalok. Sepsiszentgyörgy
- BENKŐ Dániel
1977 Adalékok a XVI. század magyar hangszeres zenéjének történetéhez. In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére. Szerk. Bónis Ferenc. 287—306. Budapest
- BENTOIU, Pascal
1965 Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal. Studii de muzicologie I. Bucureşti
- BERECZKY János—DOMOKOS Mária—PAKSA Katalin
1982 Magyar—román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében. NZ IV: 5—109.
- BÉRES András
1958 Hortobágyi pásztortáncok I. TT: 95—105.
- BÉRES András
1960 Hortobágyi pásztortáncok II. TT 1959—60: 297—308.
- BÉRES András
1980 Verbuválás és egyéb tánc történeti adatok a 18-19. századi Bihar megyéből. Ethn.
- BÉRES Katalin
1971 Szőkefalvi nótafák. Művelődés 10.
- BÍRÓ József—FEJÉR Elemér
é. n. Bükkösi virágok. Marosvásárhely
- BOCCACCIO, Giovanni
1968 Dekameron I-II. Bukarest

- BOGDÁN István
1978 Régi magyar mulatságok. Budapest
- BORONKAY Antal (A magyar változat szerkesztője)
1983—1985 Brockhaus—Riemann Zenei Lexikon I—III. Budapest
- BORSAI Ilona—KOVÁCS Ágnes
1975 Cinege, cinege, kismadár. Népi mondókák, gyermekjátékok kicsinyeknek. Budapest
- BRĂILOIU, Constantin
1938 Nunta la Feleag. București
- BRĂILOIU, Constantin
1948 Le giusto syllabique. Systhème rythmique propre à la musique populaire roumaine. Paris
- BREAZUL, George
1981 Musique d'Olténie. Pages de l'histoire de la musique roumaine. București
- BRÂNCUȘI, Petre
1969 Istoria muzicii românești. București
- BUCȘAN, Andrei
1971 Specificul dansului popular românesc. București
- BUESCU, Comeliu
1985 Scrieri și adnotări despre muzica românească veche. Izvoare ale muzicii românești X. București
- BURA László
1978 Szatmári népballadák. Bukarest
- BURA László—FEJÉR Kálmán—PETKES József
1979 Szatmár vidéki néphagyományok. Szatmár[németi]
- BURADA, Teodor T.
1915 Istoria teatrului în Moldova I. Iași
- BURADA, Teodor T.
1978 Opere III. București
- CANDÉ, Roland de
1978 Histoire universelle de la musique I.
- CERNEA, Eugenia
1977 Melodii de joc din Dobrogea. București
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de
1980 Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha II. Bukarest
- CHODNÍČKY... =
1982 Chodníčky k prameňom. 9117 1281 hanglemez. Pozsony
- DĄBROWSKA, Grażyna
1979 W kręgu polskich tańców ludowych. Toruń
- DANI János
1973 Folklor és történelem. Korunk XXXII. 7: 1029—1034. Kolozsvár
- DÁNIELISZ Endre
1976 Munkavégző táncszokások Bihardiószegen. ND: 147—150.
- DARVAS Gábor
1975 Évezredek hangszerei. Budapest

- DARVAS Gábor
1977 A totemzenétől a hegedűversenyig. Budapest
- DASS, Shri Anthony
1983 Tablá. SLPX 18085 hanglemez. Budapest
- DEJEU, Zamfir [szerk.]
é. n. a Taraful din Suatu. EPE 02690 hanglemez. Bukarest
- DEJEU, Zamfir [szerk.]
é. n. b Taraful din Sopor de Cîmpie. ST—EPE 03228 hanglemez. Bukarest
- DEJEU, Zamfir
1976 Folclor muzical de pe valea Drăganului. Cluj
- DEMÉNY Piroska [szerk.]
é. n. Mezőségi hangszeres népzene. 45-EPC 10.600 hanglemez. Bukarest
- DÉZSI Lajos
1928 Ördög-, kísértet- és lélekjárás 1587-ben. Ethn. 39: 212—220.
- DINCSEŔ Oszkár
1943 Két csíki hangszer. Mozsika és gardon. Budapest
- DIÓSZEGI Vilmos
1973 A pogány magyarok hitvilága. Budapest
- DOBSZAY László
1978 A típus-fogalom a magyar népzene kutatásban. Ethn. 89: 497—509.
- DOBSZAY László
1983 A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben. Budapest
- DOBSZAY László
1984a A magyar dal könyve. Budapest
- DOBSZAY László
1984b Magyar zenetörténet. Budapest
- DOBSZAY László—SZENDREI Janka
1977 „Szivárvány havasán”. A magyar népzene régi rétegének harmadik stílus-csoportja. NZ III: 5—101.
- DOBSZAY László—SZENDREI Janka
1988 A magyar népdaltípusok katalógusa I. Budapest
- DOMBY Imre
1972 Kalotaszegi népi táncok. Kolozsvár
- DOMOKOS Pál Péter
1941 A moldvai magyarság. 3. kiadás. Kolozsvár
- DOMOKOS Pál Péter
1953 Rezeda. 96 csángómagyar népdal. Budapest
- DOMOKOS Pál Péter
1958—1959 A moreszka Európában és a magyar nép hagyományaiban. In: Domokos 1990: 237—321.
- DOMOKOS Pál Péter
1963 Szültü. In: Domokos 1990: 113—121.
- DOMOKOS Pál Péter
1964 Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute. Studia Musicologica VI: 25—37. Budapest

- DOMOKOS Pál Péter
1978 Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Budapest
- DOMOKOS Pál Péter
1979 „... édes Hazámnak akartam szolgálni...”. Budapest
- DOMOKOS Pál Péter
1990 Múltbanéző. Tanulmányok. Szerk. és sajtó alá rendezte Fazakas István. Budapest
- DOMOKOS Pál Péter—RAJECZKY Benjamin
1956 Csángó népzene I. Budapest
- DOMOKOS Pál Péter—RAJECZKY Benjamin
1961 Csángó népzene II. Budapest
- DOMOKOS Pál Péter—RAJECZKY Benjamin
1991 Csángó népzene III. Budapest
- DÖMÖTÖR Tekla
1977 Bábtáncoltató betlehemezés. In: MNL I: 180—181.
- EJ, HRAJTE =
1979 Ej, hrajte, hudci, hrajte. 9117 0835 hanglemez. Pozsony
- EMSHEIMER, Ernst
1975 Egy finnugor furulyatípus? In: A vízimadarak népe. Tanulmányok a finnugor rokon népek élete és műveltsége köréből. Szerk. Gunya János. 107—125. Budapest
- ESZE Tamás
1955 Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből (1703—1712). ZT IV: 51—97.
- ESZE Tamás
1977 Rákóczi tánca. Ethn. 88: 540—554.
- Ethn. = Ethnographia. Budapest
- FALUS Róbert
1976 Az antik világ irodalmi. Budapest
- FALVY Zoltán
1969 Daniel Speer magyar táncai. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Szerk. Bónis Ferenc. 75—101. Budapest
- FARAGÓ József
1977 Balladák földjén. Bukarest
- FARAGÓ József—FÁBIÁN Imre
1982 Bihari gyermekmondókák. Bukarest
- FARAGÓ József—JAGAMAS János
1954 Moldvai csángó népdalok és népballadák. Bukarest
- FARKAS Gyöngyi
1980 A cimbalom európai múltjának titkai. Muzsika 11: 15—20.
- FARMER, Henry George
1943 Zenei kölcsönhatások Kelet- és Középázsia között. KZE: 32—42.
- FEJÉR Katalin—SIPOS Lajos
1972 A csávási nagy hegy alatt. Marosvásárhely

- FERENCZI Ilona
1990 Zeneelméleti források a 16—17. századi magyarországi oktatásban. In: Bárdos 1990: 139—143.
- FERENCZI Ilona—HULKOVÁ, Marta
1986 Tabulatura Vietoris saeculi XVII. Musicalia Danubiana 5. Bratislava
- FLOREA, Ioan T.
1975 Folclor muzical din județul Arad. Arad
- FORRAI Miklós
1977 Ezer év kórusa. Budapest
- FRANYÓ Zoltán
1958 Évezredek húrjain I. Marosvásárhely
- GÁBRY György
1983 A magyar hegedű. Ethn. 94: 588—593.
- GÁGYOR József
1982 Megy a gyűrű vándorútra. Gyermekjátékok és mondókák I—II. Budapest
- GÁL Kálmán
1985 Lakodalmi szokások a Nyárad mellett. Ethn. 6: 401—405.
- GALAVICS Géza
1987 Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet. (Muzsikus- és táncábrázolások 1750—1820 között Magyarországon). Ethn. 2—4: 160—206.
- GĂNESCU, Constantin
1973 Jocuri populare din județul Brăila. Brăila
- GAZDA Klára
1980 Gyermekvilág Esztelneken. Bukarest
- GEORGESCU, Corneliu Dan
1984 Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale. Colecția Națională de folclor. București.
- GILGAMES =
1986 Gilgames. Agyagtáblák üzente. Ékírásos akkád versek. Bukarest
- GIMBUTAS, Marija
1989 Civilizație și cultură. București
- GÖNYEY Sándor
1958 Tánc tanulás falun. TT: 133—144.
- GÖNYEI Sándor—RAJECZKY Benjámin
1958 111 táncdal Lajtha László és mások gyűjtéséből. Összeállította dr. Gönyey Sándor. A zenei anyagot dr. Rajeczky Benjámin válogatta össze. 2. kiadás. Budapest
- GRECU, Ion
1974 Folclor muzical din Argeș. București
- GÜLKE, Peter
1979 Szerzetesek, polgárok, trubadúrok. A középkor zenéje. Budapest
- HALMOS Béla
1980 Ádám István széki primás. Részletek egy készülő személyi monográfiából. ZD: 85—113.

- HALMOS Béla
1981 Közjátékok egy széki vonósbanda tánczenéjében. ZD: 191—220.
- HALMOS István
1959 A zene Kérsemjénben. Budapest
- HALMOS István (összeállította)
1974 Szatmár megyei népdalok. NZ II: 201—220.
- HALMOS István—LÁNYI Ágoston—PESOVÁR Ernő
1988 Vas megye tánc- és zenei hagyománya. Szombathely
- HAMMERSCHLAG János
1965 Szimfónia. In: Szabolcsi—Tóth III: 452—453.
- HEGEDŰS Lajos
1952 Moldvai csángó népmesék és beszélgetések. Budapest
- HERTEA, Iosif [szerk.]
é. n. Gyimesi lakodalmak. EPE 02817 hanglezet. Bukarest
- HERTEA, Iosif — ALMÁSI István
1970 245 népi táncdallam. Csíkszereda
- HÉSZIODOSZ
1976 Istenek születése. Munkák és napok. Budapest
- HISTOIRE... =
1960 Histoire de la musique I. Enciclopédie de la pléiade
- HOMÉROSZ
1971 Odüsszeia. Homéroszi költemények. Budapest
- HOMÉROSZ
1985 Íliász. Budapest
- HUBER Sándor (szerk.)
é. n. Magyar zenei ereklyék. A régi magyar zene kincseiből. 1672—1838. Budapest (Reprint 1991)
- IMETS Dénes
1970 Repülj madár, repülj. Menasági népdalok és népballadák. Marosvásárhely
- IVANČAN, Ivan
1975 Jugoszlávia néptáncai. TT: 113—123.
- IVANČAN, Ivan
1987 A horvát néptáncoktatás történeti forrásai. Ethn. 2—4: 227—238.
- j = a megfelelő számú dallam jegyzete.
- JAGAMAS János
1977 Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez. ZI: 25—51.
- JAGAMAS János
1983 Népdalgyűjtés a hétfalusi csángók között. ZI: 85—117.
- JAGAMAS János
1984a Magyaró énekes népzeneje. Egy Felső-Maros menti falu magyar néphagyományából. Bukarest
- JAGAMAS János
1984b Népi és népies dallamelemek. In: Jagamas 1984e: 5—56.
- JAGAMAS János
1984c Miért nem népdal? In: Jagamas 1984e: 57—154.

- JAGAMAS János
1984d Szemelvények Trunk népzenejéből. In: Jagamas 1984e: 208—227.
- JAGAMAS János
1984e A népzene mikrokozmoszában. Tanulmányok. Szerk.: Almási István, Bukarest
- JÁNOSI András (szerk.)
1988 Gyimesi népzene. SLPX 18145 hanglemez. Budapest
- JÁNOSY István
1978 Rámájana. Budapest
- JARDA, Tudor
1979 Tehnica intonařrii acordurilor la viola cu cãlușul drept, comparativ cu cuplul vioară contrabraci — violă la lăutarii din Transilvania. Lucrări de muzicologie 12-13. 257—273. Cluj-Napoca
- JÁRDÁNYI Pál
1943 A kidei magyarság világi zenéje. Kolozsvár
- JÁRDÁNYI Pál
1961 Magyar népdaltípusok I—II. Budapest
- JÁRDÁNYI Pál
1965 Tapasztalatok és eredmények a magyar népdalok rendszerezésében MTA I. OK. XXII: 17—19.
- JUHÁSZ Zoltán
1989 Furulyaiskola II. Székelyföld. Budapest
- JUHÁSZ Zoltán
1990 Furulyaiskola III. Gyimes. Budapest
- JUHÁSZ Zoltán
1992 Furulyaiskola IV. Dunántúl. Budapest
- KACAROVA, Rajna D.
1975 Racsenica. TT: 71—80.
- KÁKONYI Anna
1980 Népzenei példatár. Művelődés 2. Bukarest
- KALLÓS Zoltán
1964 Tánchagyományok egy mezősegi faluban. TT 1963—64: 235—252.
- KALLÓS Zoltán
1970 Balladák könyve. Bukarest
- KALLÓS Zoltán
1973 Új guzsalyam mellett. Bukarest
- KALLÓS Zoltán—MARTIN György
1970 A gyimesi csángók táncélete és táncai. TT 1969—70: 195—254.
- KALLÓS Zoltán—MARTIN György
1985 Észak-mezősegi magyar népzene I—IV. LPX 18107—09, 18111 jelzetű hanglemezek. Szerk. Halmos Béla. Budapest
- KALLÓS Zoltán—MARTIN György
1989 Tegnap a Gyimesben jártam. Budapest
- KAPOSI Edit—MAÁ CZ László
1958 Magyar népi táncok és táncos népszokások. Budapest

- KÁRPÁTI János
1981 Kelet zenéje. Budapest
- KARSAI Zsigmond
1958 Táncalkalmak és táncos népszokások Lőrincrévén. TT: 117—132.
- KATONA Imre
1979 Ballada. In: Ortutay 1979: 159—203.
- KELECSÉNYI József
1854 Nyitrai népszokások. In: Paládi-Kovács 1985: 207—217.
- KERÉNYI György
1961 Népies dalok. Budapest
- KERÉNYI György
1966 Szentirmay Elemér és a magyar népzene. Budapest
- KERÉNYI Károly
1977 Görög mitológia. Budapest
- KISS Áron
1891 Magyar gyermekjáték-gyűjtemény. Budapest (Reprint 1984)
- KISS Lajos
1958 A bukovinai székelyek tánczenéje. TT: 67—88.
- KISS Lajos
1982 Lőrincréve népzeneje. Karsai Zsigmond dalai. Budapest
- KODÁLY Zoltán
1916 Régi karácsonyi énekek. In: Kodály 1982: 60—63.
- KODÁLY Zoltán
1937—1981 A magyar népzene. A példatárat összeállította Vargyas Lajos. Budapest
- KODÁLY Zoltán
1947 Ötfokú zene IV. 140 csuvas dallam. Budapest
- KODÁLY Zoltán
1982 Visszatekintés II. Harmadik kiadás. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest
- KODÁLY Zoltán—GYULAI Ágost
1952 Arany János népdalgyűjteménye. Budapest
- KUBINYI Ferenc
1854 Függelékül Mátray Gábor úr cikkéhez. In: Mátray 1984: 333—336.
- KUNST, Jaap
1957 Fragment of an essay on „Music and Sociology”. In: Studia memoriae Belae Bartók sacra. Adiuvantibus Z. Kodály et L. Lajtha. Editio secunda: 143—145. Budapest
- KUSZTOS Piroska—CSORTÁN Márton
1971 Szovátai zöld erdőben. Szovátai népdalok. [Marosvásárhely]
- KÜLLÖS IMOLA
1988 Opre Tódor nótája. A 18. századi kéziratos énekeskönyvek és a néphagyomány. In: A megváltozott hagyomány. Szerk. Hopp Lajos, Küllös Imola, Voigt Vilmos. 235—275. Budapest
- LAJTHA László
1954a Széki gyűjtés. Budapest

- LAJTHA László
1954b Szépkényerűszentmártoni gyűjtés. Budapest
- LAJTHA László
1955 Kőrispataki gyűjtés. Budapest
- LAJTHA László
1962 Dunántúli táncok és dallamok I. Budapest
- LAKATOS Demeter
1988 Csángú strófák. Bern
- LEUCHTMANN, Horst (főszerk.)
1978 Terminorum musicae index septem linguis redactus. Budapest—Basel—Tours—London
- LIPS, Eva
1960 Könyv az indiánokról. Budapest
- LIBER USUALIS =
1946. Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum canto gregoriano. Paris—Tornaci—Roma
- LUKIANOSZ =
1974 Lukianosz összes művei I—II. Budapest
- LÜKŐ Gábor
1962 A pentaton hangrendszer. Ethn. 73: 277—301.
- MANGA János
1968 Magyar duda — magyar dudások a 19—20. században. NK—NT I: 127—186.
- MARTIN György
1966 Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai. Ethn. 77: 423—450.
- MARTIN György
1967 A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai. TT 1965—66: 143—195.
- MARTIN György
1970 A marosszéki táncciklus. Táncművészeti Értesítő 1: 5—35.
- MARTIN György
1970—1972 Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Budapest
- MARTIN György
1973 Legényes, verbunk, lassú magyar. NK—NT VII: 251—290.
- MARTIN György
1977 A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. NK—NT IX: 357—389.
- MARTIN György
1978 A tánc ciklus — a néptánc legnagyobb formai egysége. Magyar Zene XIX: 197—217.
- MARTIN György
1979 A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest
- MARTIN György
1980a A francia reneszánsz branle-ok és a kelet-európai lánctáncok. In: MNH: 46—69.

- MARTIN György
1980b A botoló és zenéje. In: MNH: 125—145.
- MARTIN György
1983 Esztam. In: Boronkay I: 533.
- MARTIN György (szerk.)
1984 Dunának, Oltnak egy a hangja. LPX 18100 hanglemez. Budapest
- MARTIN György—NÉMETH István—PESOVÁR Ernő (szerk.)
1985 Magyar népzenei antológia I. Tánczene. LPX 18112—16 hanglemezek. Budapest
- MÁRTON Gyula—PÉNTÉK János—VÖÖ István
1977 A magyar nyelvjárások román kölcsönszavai. Bukarest
- MÁTRAY Gábor
1854 A magyar zene és a magyar cigányok zenéje. In: Mátray 1984: 305—328.
- MÁTRAY Gábor
1984 A muzsikának közönséges története és egyéb írások. Válogatta, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Gábry György. Budapest
- MEDAN, Virgil
1968 160 melodii populare instrumentale. Cluj
- MEDAN, Virgil
1972 Cîntece de joc. Cluj
- MEDAN, Virgil
1982 Melodiile jocurilor bătrânești. Samus III. Dej
- MEER, John Henry van der
1988 Hangszerek az ókortól napjainkig. Budapest
- MÉRYNÉ TÓTH Margit
1983 Tardoskidd hagyományos táncai és táncélete. Új Mindenes Gyűjtemény 2: 116—153. Pozsony
- MESTER László—ÁRENDÁS Péter—DOÓR Róbert
1993 Kalotaszegi legényesek. Magyarlóna. [Virágölgyi 1993 melléklete]. Budapest
- mgý= magángyűjtemény
- MÍRZA, Traian—SZENIK Ilona—PETRESCU, Gheorghe—DEJEU, Zamfir—
BEJINARIU, Mircea
1978 Huedin környéki népzene. Kolozsvár
- MN =
1988—1990 Magyar Néprajz V—VII. Budapest
- MNH =
1980 Magyar néptánc-hagyományok. Szerkesztette Lelkes Lajos. Budapest
- MNL =
1977—1987 Magyar Néprajzi Lexikon I—V. Budapest
- MNT =
1951—1987 A Magyar Népzene Tára I—VII. Budapest
- MOLNÁR Ernő, dr.
1921—1923 A Talmud könyvei. Budapest

- MOLNÁR János
1987 Énekesek, hangszerek és feliratok a zsoldárokból. In: Hűség és szolgálat. Kolozsvár
- MORVAY Péter
1956 A pásztortánc színpadi pályafutásának kezdete. Táncművészeti Értesítő 1: 48—58.
- MÓZES Huba
1985 Égi csikón. Kötétt formájú költemények. Kolozsvár
- MTA I. OK = Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. Budapest
- NAGY Ödön
1980 Népszokások múltja és jövője Havodon. ND: 191—202.
- ND = Népismereti Dolgozatok. Bukarest
- NESZTOR Iván
1993 Gyimesi furulyamuzsika I. Budapest
- NEVÁI, Alisír
1974 Ferhád és Sirin. Budapest
- NICOLA, Ioan R.—MÎRZA, Traian—DOMBY Emeric
1974 Datini și dansuri populare din județul Cluj. Cluj
- NK—NT = Népi kultúra — népi társadalom. Az MTA Néprajzi Kutatócsoportjának évkönyve. Budapest.
- NZ = Népzene és Zenetörténet I—IV. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest, 1972—1982.
- OPREA, Gheorghe
1981 Despre muzica megleno-românilor. Studii de muzicologie XVI. București
- ORBÁN Balázs
1868—1873 A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismereti szempontból I—VI. Pest
- ORTUTAY Gyula (szerk.)
1979 A magyar folklór. Budapest
- ÖI =
1966 Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja Szöllősy András. Budapest
- PAKSA Katalin
1976 Újabb adatok a pentaton finális-váltásra. Ethn. 87: 199—203.
- PAKSA Katalin—NÉMETH István (szerk.)
1989 Magyar Népzenei Antológia IV. Alföld. LPX 18159-63 hanglemez. Budapest
- PALÁDI-KOVÁCS Attila (szerk.)
1985 Magyar tájak néprajzi felfedezői. Budapest
- PÁLFI Csaba
1981 Kecsetkislud a Gyöngyösbokrétában. TT: 317—331.
- PÁLFI Csaba—TIMÁR Sándor (szerk.)
1978 Táncházi muzsika. SLPX 18031—32 hanglemezek. Budapest
- PÁLÓCZI HORVÁTH Ádám
1953 Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest
- PALÓCZY Ábrahám
1844 Bánvölgy. In: Paládi-Kovács (szerk.) 1985: 184—189.

- PAPAHAGI, Tache
1979 Mic dicționar folcloric. București
- PAPP Géza
1970 A XVII. század énekelt dallamai. Régi Magyar Dallamok Tára II, Budapest
- PAPP Géza
1990a A hangszeres zeneoktatás alkalmai. In: Bárdos 1990: 134—139.
- PAPP Géza
1990b A hangszeres zene alkalmai és megjelenési formái. In: Bárdos 1990: 445—451.
- PASTIERSKE NÔTY =
1980 Pastierske Nôty. 9117 0965 hanglez. Pozsony
- PATAY József
1854 Igénytelen jegyzetek Mátray Gábor úrnak magyar zenéről írt cikkéhez. In: Mátray 1984: 328—333.
- PÁVAI István [szerk.]
é. n. a Gyimesi népzene. EPE 02686 hanglez. Bukarest
- PÁVAI István [szerk.]
é. n. b Sóvidéki népzene. ST-EPE 03388 hanglez. Bukarest
- PÁVAI István [szerk.]
é. n. c Muzică populară din valea Tîrnavei. [Szászcsávási magyar népzene]. EPE 03468 hanglez. Bukarest
- PÁVAI István
1979—1980 Népi harmóniavilág I—III. Művelődés 12, 1—2.
- PÁVAI István
1982 Egy kvintváltó dallam átalakulásai. Ethn. 93: 554—560.
- PÁVAI István
1983 Lajtha László. Művelődés 6.
- PÁVAI István
1984 A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai. In: Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések. Szerk. László Ferenc. Bukarest, 69—87.
- PÁVAI István
1989 Tánckísérő hangszerek. Igaz Szó 1: 73—79. Marosvásárhely
- PESOVÁR Ernő
1972 A magyar tánc történet évszázadai. Budapest
- PESOVÁR Ernő
1980a A csárdás kialakulása. In: MNH: 283—294.
- PESOVÁR Ernő
1980b A lengyel tánczene és társastáncok hatása a csárdásra. In: MNH: 295—305.
- PESOVÁR Ferenc
1978 A magyar nép táncélete. Budapest
- PESOVÁR Ferenc
1983 A juhait kereső pásztor. Székesfehérvár
- PONGRÁCZ Zoltán
1965 Népzénészek könyve. Budapest

POZSONY Ferenc

1984 Álomvíz martján. Feketeügy vidéki magyar népballadák. Bukarest

PRICHICI, Constantin Gh.

1955 125 melodii de jocuri din Moldova. București

Pt = Kodály 1937—1981 Vargyas Lajos által szerkesztett példatára.

pt = A jelen kötet dallampéldatára.

RÁCZ Ilona

1972 Bartók Béla Csík megyei pentaton gyűjtése 1907-ben. NZ I: 9—62.

RĂDULESCU, Speranța

1984 Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc. Colecția Națională de Folclor. București

RĂDULESCU, Speranța—BETEA, Carmen [szerk.]

é. n. The Romanian National Collection of Foklore. A. The Traditional Folk Music Band. Hanglemezsorozat. I. Oltenia. EPE 02095. II. Bucovina. EPE 01164. III. Transilvania (Bihor/Arad). EPE 02232. IV. Ilfov/Vlașca/Teleorman. EPE 02307. V. Transilvania (2). The Plain. EPE 02412. VI. Maramureș/Oaș. EPE 02557. [Bucharest]

RÁDULY János

1975 Kibédi népballadák. Bukarest

RÁDULY János

1990 Hold elejti, nap felkapja. Kibédi találós kérdések. Bukarest

RAJECZKY Benjamin

1955 A gyöngyösi pásztormisék (1767). In: Rajeczky 1976: 221—224.

RAJECZKY Benjamin

1958 Görög népzene. In: Szabolcsi—Tóth III: 747—748.

RAJECZKY Benjamin (szerk.)

1969 Magyar népzene I. LPX10095-98 hanglemez. Budapest

RAJECZKY Benjamin (szerk.)

1972 Magyar népzene II. LPX 18001-04 hanglemez. Budapest

RAJECZKY Benjamin

1976 Rajeczky Benjamin írásai. Szerk. Ferenczi Ilona. Budapest

RAJECZKY Benjamin (szerk.)

1981 Mi a gregorián? Budapest

RAJECZKY Benjamin (szerk.)

1982 Magyar népzene III. LPX 18050-53 hanglemez. Budapest

RAJECZKY Benjamin (szerk.)

1988 Magyarország zenetörténete I. Középkor. Budapest

REDL Károly

1988 Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez. Budapest.

RÉTHEI PRIKKEL Marián

1924 A magyarság táncai. Budapest

RITOÓK Zsigmond

1973 A görög énekmondók. Budapest

- RITOÓK Zsigmond
1982 Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez. Budapest
- ROWLEY, Gill
1981 A zene könyve. Budapest
- RUNCAN, Mihai
1973 Jocuri populare din Ialomița. Slobozia
- RUNCANU, Mihail—GHEORGHE, Marinel—BĂICOIANU, Lale
1979 Folclor din Vlădeni. Slobozia
- SACHS, Curt
1937 World History of the Dance. New York
- SACHS, Curt
1940 The History of Musical Instruments. New York
- SÁRA Ferenc (szerk.)
1987 Este a Gyimesbe jártam. SLPX 18130 hanglez. Budapest
- SÁROSI Bálint
1967 Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Band 1: 98—120. Leipzig
- SÁROSI Bálint
1971 Cigányzene. Budapest
- SÁROSI Bálint
1973a Magyar népi hangszerek. Budapest
- SÁROSI Bálint
1973b Zenei anyanyelvünk. Budapest
- SÁROSI Bálint
1976 Instrumentale Volksmusik in Ungarn. Studia instrumentorum musicae popularis IV. Stockholm
- SÁROSI Bálint
1978 A gyimesi csángó hegedűstílus. Magyar Zene. 2: 176—183.
- SÁROSI Bálint
1980a Hivatásos és nemhivatásos népzeneészek. ZD: 75—83.
- SÁROSI Bálint (szerk.)
1980b Magyar hangszeres népzene. LPX 18045—47 hanglez. Budapest
- SÁROSI Bálint (szerk.)
1981 Magyar népzene Bartók Béla fonográf-felvételeiből. LPX 18069 hanglez. Budapest
- SÁROSI Bálint
1982a Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok. Ethn. 93: 513—526.
- SÁROSI Bálint
1982b Tilinkó. MNL V: 286—287.
- SÁROSI Bálint
1983 Citera. In: Boronkay I: 338—339.
- SAVA, Iosif—RUSU, Petru
1983 Istoria muzicii universale în date. București

- SAYGUN, A. Adnan
1976 Béla Bartók's Folk Musik Research in Turkey. Ed. by László Vikár. Budapest
- SCHERING, Arnold
1931 Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig
- SEBŐ Ferenc (szerk.)
1984a Magyarországi román népzene. SLPX 18077 hanglemmez. Budapest
- SEBŐ Ferenc (szerk.)
1984b A bogyzslói zenekar. SLPX 18095 hanglemmez. Budapest
- SEBŐ Ferenc (szerk.)
1985 Lajtha László: Széki gyűjtés. LPX 18092-94 hanglemmez. Budapest
- SEPRŐDI János
1974 Válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. Budapest
- SERES András—SZABÓ Csaba
[1991] Csángómagyar daloskönyv. Budapest
- SIKLÓS Albert
1941 Hangszerek, hangszínek. Budapest
- SIMON Róbert
1974 Lakoma. A görög—latin próza mesterei. Budapest
- SINKÓ András
1980 Interludiile în repertoriul instrumental maghiar de joc al formațiilor din Palatca, județul Cluj. Diplomadolgozat (kézirat).
- SIPOS János
1991 Collecting and Analysing Turkish Folk Music — Török népzene gyűjtés és elemzés. (Kézirat.). Ankara
- ŠIROLA, Božidar
1943 Horvát népi hangszerek. KZE: 114—127.
- SULIȚEANU, Ghizela
1976 Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș. București
- SZABÉDI László
1974 A magyar nyelv őstörténete. Bukarest
- SZABÓ Miklós
1972 Hellasz fénykora. Budapest
- SZABOLCSI Bence
1956 Zenei tanulmányúton Kínában. MTA I. OK VIII: 223—239.
- SZABOLCSI Bence
1959 A 16. század magyar históriás zenéje. Budapest
- SZABOLCSI Bence
1970 Tanzmusik aus Ungarn im XVI. und XVII. Jahrhundert. Budapest
- SZABOLCSI Bence
1972 Vers és dallam. Budapest
- SZABOLCSI Bence
1975 Musica mundana. SLPX 11725—11730 hanglemmez. Budapest
- SZABOLCSI Bence
1979 A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest

- SZABOLCSI Bence—TÓTH Aladár (szerk.)
1965 Zenei lexikon I—III. Budapest
- SZABÓ T. Attila
1951—1962 Kik és hol élnék a csángók? In: Nyelv és múlt: 122—131. Bukarest, 1972.
- SZABÓ T. Attila
1960 A csángó sültü, szültü hangszer és a székely Söltyős családnév. Magyar Nyelvőr. 84: 97—100.
- SZALAY Zoltán
é. n. A palatkai népi vonószenekekarok kísérete. Kézirat.
- SZALAY Zoltán
1986 Egy dallam tíz variánsa a palatkai népi hangszeres együttesek előadásában. Zl: 226—248.
- SZAMOTA István
1894 A Schlägli Magyar Szójegyzék. Budapest
- SZÁSZ Judit
1976 A lozsádiak egykori tánca, a lin. ND: 151—156.
- SZECSANOV, Ljuben
1956 Rajna Kacarova: Bolgár néptáncok című művének ismertetése. Táncművészeti Értesítő. Budapest
- SZEGŐ Júlia
1988 Ismeretlen moldvai nótafák. Budapest
- SZEGŐ Júlia—SEBESTYÉN DOBÓ Klára
1958 Kötöttem bokrétát. 150 népdal. Bukarest
- SZENDREI Janka
1978 A magyar népdalok új stílusrendjének elveiről. Ethn. 89: 484—496.
- SZENDREI Janka
1988 Lakodalom. In: Rajeczky 1988: 544—556.
- SZENDREI Janka—DOBSZAY László—RAJECZKY Benjamin
1979 XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I—II. Budapest
- SZENDREI Janka—DOBSZAY László—VARGYAS Lajos
1973 Balladáink kapcsolatai a népével. Ethn. 84: 430—461.
- SZENIK-csoport = Szenik Ilona vezette diákcsoport gyűjtése a Kolozsvári Zeneakadémia hangarchívumában.
- SZENIK Ilona
1982 Kutatás és módszer II. A hangszeres zenéről. Bartók-dolgozatok. Bukarest
- SZEPESSY Tibor
1982 Görög költők antológiája. Budapest
- SZT =
1975—1993 Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár I—V. Anyagát gyűjtötte és szerkesztette Szabó T. Attila. Bukarest
- TAKÁCS András
1987 Fonóhoz kapcsolódó szokások és táncok a mátyusföldi Tardoskeddről. Ethn. 2—4: 360—384.
- TARI Lujza
1978 Kodály hangszeres gyűjtése. Magyar Zene. 2: 184—196.



- TARI Lujza (szerk.)
1983 Magyar népzene Kodály Zoltán fonográf-felvételeiről. LPX 18075—18076 hanglez. Budapest
- TARI Lujza
1984 Strófaelvű témaépítkezés és motívikus periodizálás a hangszeres népzeneben. Magyar Zene 1: 73—91.
- TARI Lujza
1989 Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében. In: Weiner-tanulmányok. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei. 2: 59—223. Budapest
- TARI Lujza—VIKÁR László (szerk.)
1986 Magyar Népzenei Antológia II. Észak. LPX 18124-28 hanglez. Budapest
- TAUBERT, Karl Heinz
1968 Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie. Mainz—London—Tokyo
- TESZ =
1967—1976 A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I—III. Főszerkesztő Benkő Loránd. Budapest
- TORNEA, Pavel
1978 Peste Mureş, peste tău. Tîrgu-Mureş
- TT = Táncstudományi Tanulmányok. Budapest
- ÚMTSZ =
1979—1988 Új Magyar Tájszótár I—II. Szerk. B. Lőrinczy Éva. Budapest
- URSU, Nicolae
1983 Folclor muzical din Banat şi Transilvania. Bucureşti
- USZKAY Mihály
1846 Tiszaháti népélet Bereg megyében. In: Paládi-Kovács 1985: 271—287.
- VÁLYI Rózsi
1963 A tánc története rövid összefoglalásban. In: A kultúra világa. A zene. A tánc. A színház. A film. 2. kiad. Főszerk. Lukács Ernőné. Budapest
- VARGYAS Lajos
1943 Kétféle végződés egy dallam változataiban. KZE: 297—299.
- VARGYAS Lajos
1953 Ugor réteg a magyar népzeneben. ZT I: 611—657.
- VARGYAS Lajos
1968 Performing Styles in Mongolian Chant. Journal of the International Folk Music Council XX: 70—72.
- VARGYAS Lajos
1976 A magyar népballada és Európa I—II. Budapest
- VARGYAS Lajos
1980 A magyar zene őstörténete I—II. Ethn. 91: 1—34. és 192—236.
- VARGYAS Lajos
1981 A magyarság népzeneje. Budapest
- VARGYAS Lajos
1990a A népdal fejlődése a 16—17. században. In: Bárdos 1990: 306—347.

- VARGYAS Lajos
1990b Magyar népzene. In: MN VI: 5—183.
- VAVRINECZ András
1992 Vajdaszentiványi népzene I. Budapest
- VERESS Gábor
1905 A székelyek zenéje. A nagyenyedi ev. ref. Bethlen-kollégium 1904—1905. tanévi értesítője.
- VERESS Sándor
1989 Moldvai gyűjtés. MNGY XVI. Szerkesztették Berlász Melinda és Szalay Olga. Budapest
- VERGILIUS =
1967 Vergilius összes művei. Budapest
- VÍG Rudolf (szerk.)
1976 Magyarországi cigány népdalok. SLPX 18028—29 hanglemez. Budapest
- VÍG Rudolf (szerk.)
1984 Szabolcs-szatmári cigány népdalok. SLPX 18082 hanglemez. Budapest
- VIKÁR László
1958a Népzenei kutatóúton Koreában és Kínában. MTA I. OK XIII: 247—265.
- VIKÁR László
1958b Chinese Folksongs with Answers at the Interval of a Fifth. Acta Ethnographica VII: 429—432.
- VIKÁR László
1959 Volgavidéki mari népdalgyűjtés. MTA I. OK XV: 191—219.
- VIKÁR László
1966 Egy új csuvas gyűjtés tanulságai. MTA I. OK XXIII: 189—199.
- VIKÁR László
1974 Archaikus finnugor dallamtípusok. NZ II: 5—63.
- VIKÁR László (szerk.)
1984 Finnugor és török népek zenéje. LPX 19087—19089 hanglemez. Budapest
- VIKÁR László—BERECZKI Gábor
1971 Cheremis Folksongs. Budapest
- VIKÁR László—BERECZKI Gábor
1979 Chuvash Folksongs. Budapest
- VIRÁGVÖLGYI Márta
1981 Egy magyar parasztprímás Széken. ZD: 221—231.
- VIRÁGVÖLGYI Márta
1982 Szabó István széki primás "lassú" dallamai. ZD: 229—264.
- VIRÁGVÖLGYI Márta
1983 A széki férfitáncok zenéje Dobos Károly primás repertoárjában. ZD: 169—188.
- VIRÁGVÖLGYI Márta
1989 Gyimesi népzene I—II. Debrecen
- VIRÁGVÖLGYI Márta
1991 Bonchidai népzene. Székesfehérvár

- VIRÁGVÖLGYI Márta
 1993 Kalotaszegi legényesek. Magyarlóna — Kovács Simon Buráló. Budapest
- VIRÁGVÖLGYI Márta—VAVRINECZ András
 1992 Szatmári népzene I—II. Tiszakóród. Budapest
- VISKI Károly
 1934 Szültü. Egy régi magyar hangszernév. Néptünk és Nyelvünk VI: 71—75.
- VISKI Károly
 1943 Hegedű. KZE: 43—54.
- VOIGT Vilmos — BALOGH Lajos
 1974 A népköltési (folklór) alkotások kritikai kiadásának szabályzata. Budapest
- WICHMANN, Yrjö
 1936 Wörterbuch des ungarischen moldauer Nordcsángó- und des Hétfaluer Csángó-dialektes nebst grammatikalischen Aufzeichnungen und Texten aus dem Nordcsángó-dialekt herausgegeben von Bálint Csűry und Artturi Kannisto. Helsinki
- ZD = Zenetudományi Dolgozatok. Budapest
- ZI = Zenetudományi Írások. Bukarest
- ZOLNAY László
 1977 A magyar muzsika régi századaiból. Budapest
- ZOLTÁN Aladár
 1973 Autentikus talpalávaló. Korunk. XXXII/7: 1018—1023. Kolozsvár
- ZT = Zenetudományi Tanulmányok. Budapest
- ZSORNICKAJA, Marija
 1987 A korjások szertartásos táncairól. Ethn. 2—4: 276—292.

TÁNCZENEI PÉLDATÁR

Faint musical notation is visible along the left margin of the page, consisting of several staves with treble and bass clefs, and some notes and rests. The notation is very light and appears to be a watermark or bleed-through from the reverse side of the paper.

ZENEI ADATOK

1. „CIGANYÁSZKA”

Nagypatak

♩ = 67

♩ = 109

The musical score is written for piano accompaniment. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system is marked with a tempo of ♩ = 67 and a key signature of one sharp (F#). The subsequent systems are marked with a tempo of ♩ = 109. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piano part is written for both hands on grand staves.

musical notation for piano, consisting of five systems of grand staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. The first system has a triplet of eighth notes in the right hand. The second system has a slur over the first two measures. The third system has a slur over the first two measures and a fermata over the last note of the first measure. The fourth system has a slur over the first two measures. The fifth system has a slur over the first two measures and a fermata over the last note of the first measure. The tempo is marked as quarter note = 64. The word "sic" is written above the first measure of the fifth system. The page number 210 is at the bottom left.

2. «MEDVÉS»

Csíkszentdomokos

♩ = 119

3. «CSOSZOGTATÓ»

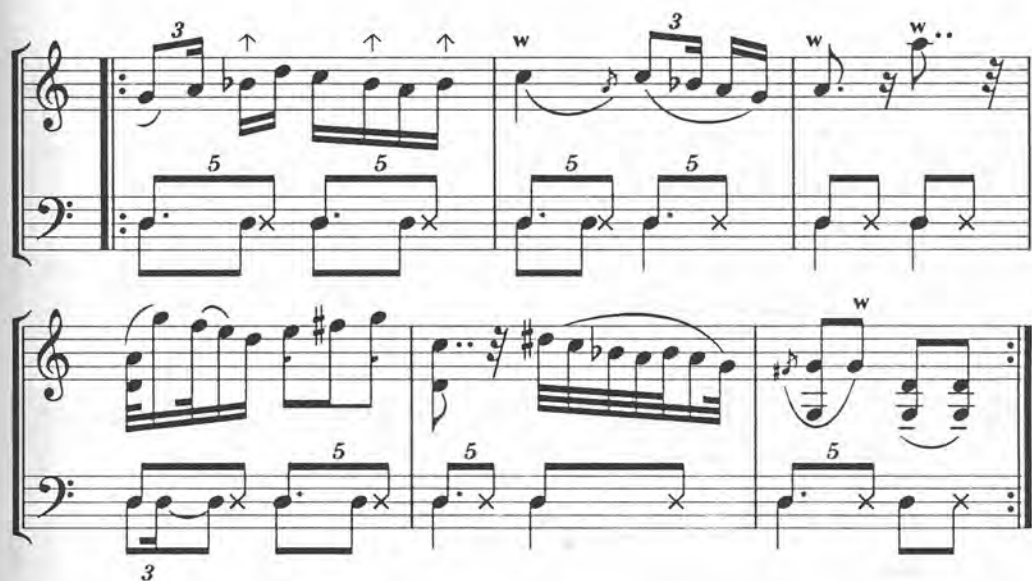
Tarkó

♩ = 102



4. «MIKOR MEGYÜNK A TYÚK UTÁN»

♩ = 82 Csíkszentdomokos



5. „LAKODALMAS”

Gyimesközéplök

$\text{♩} = 86$

A meny - asz - szony leg - e - lől ül,

- - - ké - kül, zöl - dül.

A vő - le - gén - nek hírt kell ad - ni,

Meny - asz - szont bé ké kon - tyol - ni.

6. „LAKODALMAS”

Marosfalu

$\text{♩} = 93$

El - ment a tyúk ván - do - rol - ni,
Nem jön visz - sza töb - bé toj - ni.
Majd visz - sza - jön sül - ve fő - ve,
Fel - ül a ka - kas - ül - lő - re.

7. [PÁROSÍTÓ]

Korond

$\text{♩} = 152$

1. Rom - lik szi - vem, mind az ü - veg,
Bu - jog a vér, mind a fel - leg.
Va - jon ki van be - teg ágy - ba,
Be - teg ágy - ba, nya - va - já - ba?

8. [SZÖKTETŐS]

Bogárfalva

♩=173

9. [SZÖKTETŐS]

Pálpataka

♩=177

Fe- nyő- kú - ton ki - kelt a ken - dör,

Be i - hat - nék az ö - reg em - bér. Er -

- re gye - re, er - re nin - csen sár,

Az aj - tó - mon nin - csen sem - mi zár.

10. «CIGÁNYCSÁRDÁS»

Mezőkölpény

$\text{♩} = 173$

Közjáték

11. [CIGÁNYCSÁRDÁS]

Mezőkölpény

$\text{♩} = 160$

1. Za - bot vit - tem a ma - lom - ba,
 Azt hit - tem, hogy ku - ko - ri - ca,

Ku - ko - ri - ca, é - des má - lé,

Szép é - let a nagy - lé - já - nyé.

Közjáték

[lallázva]

12. [GÚNYDAL]

$\text{♩} = 68$ Körönd

1. El - ment u - ram a vá - sár - ba, Ju - pá - ne, duj, duj,

Majd ha - za 5 jő va - cso - rá - ra, Ju - pá - ne, duj.

13. «SZARKATÁNC»

$\text{♩} = 137$ Szék

1. Szarka va - gyok ug - rá - lok, Húst e - szek, ha ta - lá - lok.

[lallázva]

14. «VERBUNK»

Szilágybagos

♩ = 133

15. «MAROSMENTI» [VERBUNK]

Zsejk

♩ = 108

16. [SERÉNY] «MAGYAROS»

Forrófalva

$\text{♩} = 138$

17. «SERÉN MAGYAROS»

Klészse

$\text{♩} = 142$

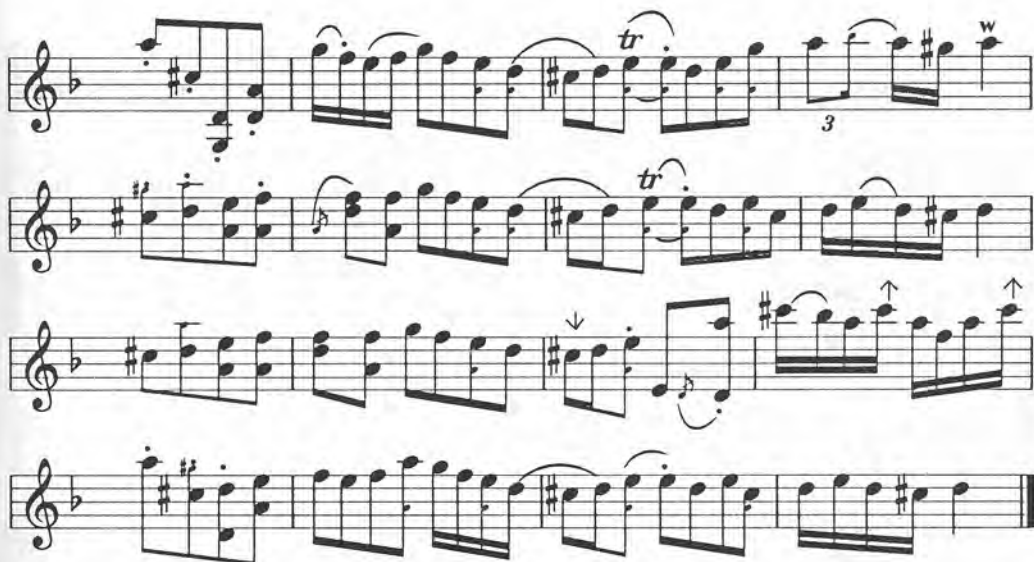
1. Sze-re - tő - m e tánc - ba, Gyü - rüm e - zuj - já - ba,
 Min - den for - du lás - ba Ra - gyog e - zuj - já - ba. (he)
 Sze - re - tő - m es vó - tál, Ke - ri - tő - m es vó - tál,
 Ver - jen meg e - zis - ten, Ha i - gaz nem vó - tál.

18. [SERÉNY] «MAGYAROS»

$\text{♩} = 158$ Klézse

19. «SEBES MAGYAROS»

$\text{♩} = 129$ Tarkó



20. „SEBES CSÁRDÁS”

$\text{♩} = 199$ Csíkrákos

21. „SZÖKTETŐS”

Felsősfalva

♩ = 165

pizz.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of eighth notes, some beamed together, and a fermata over the first measure. The middle staff is also in treble clef with the same key signature, featuring a series of eighth notes and a fermata. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, starting with a 'pizz.' (pizzicato) marking and containing a series of eighth notes.

1. 2.

3

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a repeat sign. The middle staff is in treble clef with the same key signature, containing a series of eighth notes and a fermata. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing a series of eighth notes and a fermata. A '3' marking is present in the second ending of the top staff.

↑

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a series of eighth notes and a fermata. The middle staff is in treble clef with the same key signature, containing a series of eighth notes and a fermata. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, starting with an '↑' (up-bow) marking and containing a series of eighth notes.



22. «ÉDES GERGELJEM»

Trunk

$\text{♩} = 64$

1. Mi - kor Ger - gel le - gén vót, csip - ke - fá - ból bot - ja vót.
 E - hej, ked - ves Ger - gel - jem, E - hej, lel - kem Ger - gel - jem.

23. „SILLADRI”

Csernakeresztúr

$\text{♩} = 107$

A le - á - nyok, a le - á - nyok fa - ci - pő - be jár - nak.
 A - zok é - lik vi - lá - gi - kot, a - kik ket - ten hál - nak.
 Lám én ma - gam sze - gén fe - jem csak e - gye - dül há - lok,
 Éj - jel, nap - pal ma - tol - lá - lok, sen - kit sem ta - lá - lok.

24. „SILLADRI”

Csernakeresztúr

$\text{♩} = 83$

[dúdolva]

25. «FÉLOLÁHOS»

Csikrákos

$\text{♩} = 139$

26. «OROSZ VERBUNK»

Csíkszentdomokos



27. «GYORS VERBUNK»

Marosfalu



28. [FÉLOLÁHOS]

Bogárfalva

$\text{♩} = 127$

The musical score for 28. [FÉLOLÁHOS] consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 127 beats per minute. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a continuation of the theme with some rests. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, including a triplet of eighth notes.

29. [FÉLOLÁHOS]

Szencsed

Poco rubato $\text{♩} = 160$

The musical score for 29. [FÉLOLÁHOS] is a vocal piece with two verses and a refrain. It consists of four staves of music. The tempo is marked as 160 beats per minute with a 'Poco rubato' instruction. The first two staves contain the verses. The third staff contains the refrain. The fourth staff continues the refrain. The lyrics are in Hungarian. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat. It features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and triplets.

1. Gyé-ren ve - tem a ken - de - rem, rit - kán te - rem raj - ta,
 2. Poz-dor - já - ból tü - zet te - szek, me - le - ge - dek ná - la,
 5 Nem kell né - kem a ken - de - re, csak a poz - dor - já - ja.
 Sze - re - tőm - nek vi - zes in - gét meg - szá - rí - tom raj - ta.
 Refr. Hess, légy, ne szállj rám, be - teg va - gyok én,
 Adj egy csó - kot é - des ró - zsám, meg - gyó - gyu - lok én.

30. «FÉLOLÁHOS»

Fenyőkút

$\text{♩} = 100$

[dúdolva]

31. [FÉLOLÁHOS]

Atyha

$\text{♩} = 131$

Ná-lunk fe - lé a ci - gá - nyok fa - pa - pucs - ba jár - nak.

A - zok é - lik vi - lá - gu - kot a - kik ket - ten hál - nak.

Mer én sze - gén le - gény va - gyok, csak e - gye - dül há - lok,

A - kár - mer - ről ta - po - ga - tok, a fa - lat ta - lá - lom.

32. [FÉLOLÁHOS]

Poco rubato $\text{♩} = 96$ Atyha

Van né - kem egy jegy - ken - dőm, nem az a - nyám vet - te,
A pa - raj - di pí - a - con a fa - rom ke - res - te.
Kö - szö - nöm a fa - rom - nak, a fa - rom já - rá - sá - nak,
gön - dör sző - rű kis pí - nám hosz - szú ba - ju - szá - nak.

33. „VERBUNK”

$\text{♩} = 156$ Felsősfalva

1. 2.
3.
5 5 5 3

35. «ZSEJKI VERBUNK»

Zsejk

♩=89

36. «ZSEJKI VERBUNK»

Zsejk

♩=105

♩=80

37. «EGYES BORICA»

Tatrang

♩ = 175

This musical score is for a piece titled 'EGYES BORICA' in the style of Tatrang. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked as ♩ = 175. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of six staves of music. It features several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and accents (indicated by a '>' above the notes). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

38. «NÉGYES BORICA»

Tatrang

♩ = 88

This musical score is for a piece titled 'NÉGYES BORICA' in the style of Tatrang. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked as ♩ = 88. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of two staves of music. It features first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

39. «TÖRÖK BORICA»

Tatrag

$\text{♩} = 125$

40. «SŰRŰ VERBUNK»

Bonyha

$\text{♩} = 126$

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each followed by a repeat sign. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp. It contains two measures of music, each followed by a repeat sign. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. It contains two measures of music, each followed by a repeat sign. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4).

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It contains three measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The third measure features a triplet of eighth notes (E5, D5, C5) and a quarter note (B4). The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp. It contains three measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The third measure features a triplet of eighth notes (E5, D5, C5) and a quarter note (B4). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. It contains three measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The third measure features a triplet of eighth notes (E5, D5, C5) and a quarter note (B4).

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It contains four measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The third measure features a triplet of eighth notes (E5, D5, C5) and a quarter note (B4). The fourth measure features a triplet of eighth notes (F#5, E5, D5) and a quarter note (C5). The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp. It contains four measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The third measure features a triplet of eighth notes (E5, D5, C5) and a quarter note (B4). The fourth measure features a triplet of eighth notes (F#5, E5, D5) and a quarter note (C5). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. It contains four measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The second measure features a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) and a quarter note (A4). The third measure features a triplet of eighth notes (E5, D5, C5) and a quarter note (B4). The fourth measure features a triplet of eighth notes (F#5, E5, D5) and a quarter note (C5).

41. «PONTOZÓ»

♩ = 137

Magyarsülye

42. [PONTOZÓ]

♩ = 120

Hari

43. «PONTOZÓ»

Hari

$\text{♩} = 128$

Ha ki - me - nyek a szől - ő - be, [dúdolva]

Rá - lé - pek egy ve - nyi - gé - re. [dúdolva]

Ve - nyi - gé - ről ve - nyi - gé - re, [dúdolva]

Vá - gyik szi - vem a sző - ké - re. [dúdolva]

44. [KANÁSZTÁNC]

Maroskoppánd

$\text{♩} = 91$

A szé - nát, a szal - mát meg ke' rá - zo - gat - ni,

Me - nyecs - ké - ket, szép lá - nyo - kat meg kell csó - kol - gat - ni.

[dúdolva]

45. „CSÜRDÖNGÖLŐ”

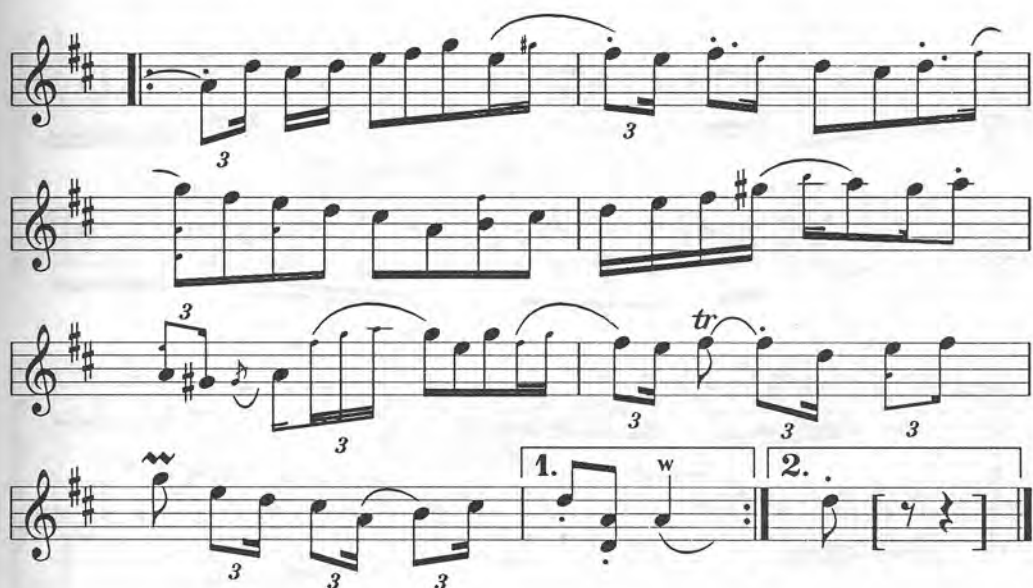
♩ = 109 Székelykocsárd

3 3 1. 2.

46. «VERBUNK»

♩ = 128 Magyardécse

3 3 3 3 3 3 5 3 1. 2. w



47. „UNGUREȘTE RAR” [RITKA MÁGYAR]

Tekeújfalu





48. „RITKA TEMPÓ”

Szék

$\text{♩} = 86$

sempre tenuto ma détaché

simile

3





49. „RITKA MAGYAR”



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a trill marked with 'tr'. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a half note and a quarter note. The lower staff continues the rhythmic accompaniment, featuring a measure with a 'V' marking above a group of chords.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The word "simile" is written below the lower staff, indicating a similar pattern to the previous system.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a trill marked with 'tr'. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3, all beamed together. The second measure has a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3, all beamed together.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3, all beamed together. The second measure has a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3, all beamed together.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3, all beamed together. The second measure has a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3, all beamed together.

simile

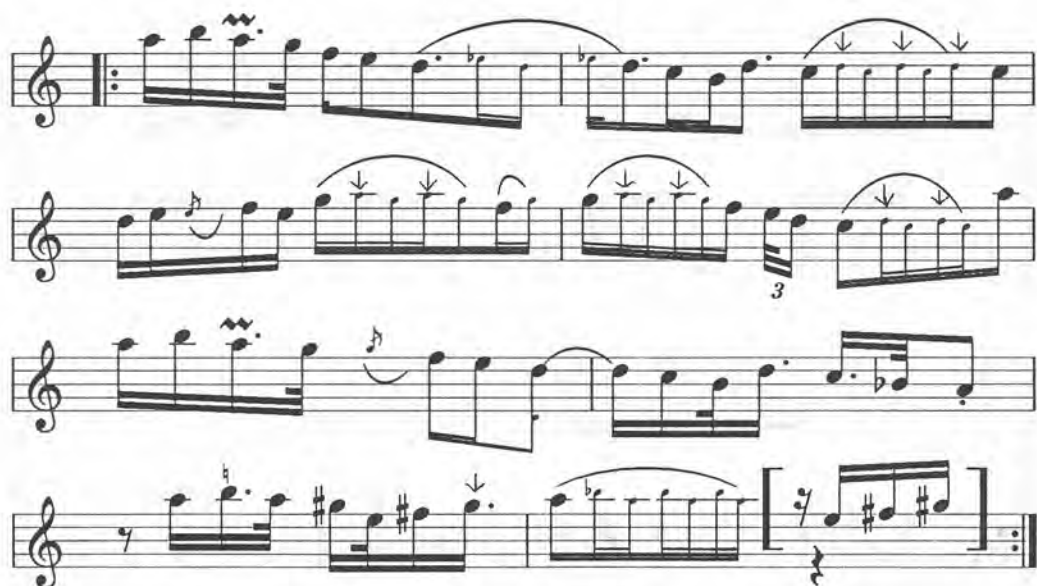
The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. The second measure has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3, all beamed together. The second measure has a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3, all beamed together.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with trills (tr.) and a wavy line indicating a tremolo. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of chords. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with triplets (3) and a final whole note. The lower staff continues the chordal accompaniment.

50. «LASSÚ MAGYAR»

Vice

The score for «LASSÚ MAGYAR» is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a tempo marking of quarter note = 69. The music features various ornaments, including trills and wavy lines, and includes triplets (3). The piece concludes with a double bar line.



51. «ÖREG MAGYAROS»

Klészse

$\text{♩} = 119$

2. Jár ki lá - bam, jár ki mos', Nem pa - ran - csol sen - ki mos',

S e zén lá - bam ki - jár - ja, Me't az szo - kott e tánc - ra,

S e zén lá - bam ki - jár - ja, Me't az szo - kott e tánc - ra.

52. «KETTŐS JÁRTATÓJA»

Tarkó

$\text{♩} = 84$

3

w

w

3

5

simile

3

3

5

w

3

tr.

Two systems of musical notation. The first system consists of a piano accompaniment (left) and a vocal line (right). The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line features a triplet of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line features a triplet of eighth notes.

53. «KETTŐS SIRŐLEJE»

A single system of musical notation. The piano accompaniment (left) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line (right) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The tempo is marked as 108. The composer is Tarkó.



54. «MAROSSZÉKI»

Marosfalu



55. «MAROSSZÉKI»

Zetelaka

$\text{♩} = 125$

The musical score is written on eight staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as $\text{♩} = 125$. The music is characterized by frequent use of triplets (marked with the number 3) and quintuplets (marked with the number 5). Slurs are used to group notes, and trills (marked with 'tr') are present. The piece concludes with a double bar line on the eighth staff.

56. [MAROSSZÉKI]

Korond

♩=100

57. „MAROSSZÉKI”

Korond

♩=103

58. «MAROSSZÉKI»

$\text{♩} = 91$

Felsősfalva

The musical score is written for two staves per system. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 91$ and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets (marked with '3'), quintuplets (marked with '5'), and sixteenth notes. There are also some markings like 'w' and '(b)'.

The second system continues the melody and accompaniment, with a triplet in the right hand and a quintuplet in the left hand. The third system features a 'w' marking above the right hand and a 'w' marking below the left hand. The fourth system concludes the piece with a final triplet in the right hand and a quintuplet in the left hand.

Two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano accompaniment features several triplet markings (indicated by a '3' under the notes) and slurs. The vocal line also includes slurs and a final double bar line with repeat dots.

59. „MAROSSZÉKI”

Tempo: $\text{♩} = 89$
 Title: Felsősfalva

The score consists of three staves. The top staff is the vocal line (treble clef). The bottom two staves are the piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part includes several triplet markings (indicated by a '3' under the notes) and slurs. The vocal line includes slurs and a final double bar line with repeat dots.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter note, with a slur over the next two notes. The middle staff is in treble clef and contains two measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music, each featuring a half note followed by a quarter note, with a slur over the next two notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter note, with a slur over the next two notes. The middle staff is in treble clef and contains two measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music, each featuring a half note followed by a quarter note, with a slur over the next two notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter note, with a slur over the next two notes. The middle staff is in treble clef and contains two measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music, each featuring a half note followed by a quarter note, with a slur over the next two notes.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a repeat sign at the beginning, a dotted quarter note, and a half note. The middle staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a half note, a quarter note, and a half note.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a repeat sign at the beginning, a dotted quarter note, and a half note. The middle staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a half note, a quarter note, and a half note.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a repeat sign at the beginning, a dotted quarter note, and a half note. The middle staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a half note, a quarter note, and a half note.

60. [MAROSSZÉKI]

Felsősfalva

Poco rubato $\text{♩} = 75$ sic

1. Kis - kü - köl - lő mel - lett egy szép drá - ga ma - dár la - kik,
 sic
 Ki - nek pár - ja e vi - lá - gon rit - kán ta - lál - ta - tik.
 sic
 An - gya - li ter - me - tű, Szé - gyön te - kin - te - tű,
 Szép pá - va já - rá - sú, Vé - nus mo - soly - gá - sú.
 Gē - li - cē szó - lá - sú,

61. „MAROSSZÉKI”

Gagy

$\text{♩} = 101$

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and an accent. The middle staff is in alto clef with a key signature of two sharps, featuring chords and single notes with accents. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with triplet markings and a repeat sign. The middle staff features chords and single notes with accents, and a repeat sign. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment. A double bar line is present between the second and third measures of this system.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff features chords and single notes with accents. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

First system of musical notation (measures 1-4). The score is in treble, alto, and bass staves. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The accompaniment in the alto and bass staves consists of chords and pairs of eighth notes.

62. «KORCSOS»

Zsejk

Second system of musical notation (measures 5-8). The score is in treble, alto, and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked "♩=88". The melody in the treble staff includes triplets and slurs. The accompaniment in the alto and bass staves features eighth and sixteenth notes with slurs.

63. «SÁRPATAKI SEBES»

Póka

♩ = 97

8

[dúdolva]

3

3

3

simile

tr

tr

3

8

3

3

3

8

simile

8

8 5 simile

64. «FORDULÓ VAGY SZAPORA»

Marosmagyaró

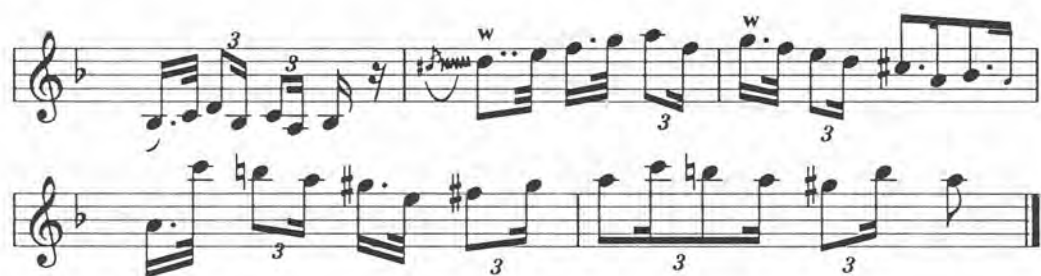
$\text{♩} = 97$ w. tr. 3 3 3 3 3



65. «KORCSOS»

Marosmagyaró





66. „KORCSOS”

Galamdod



67. «KORCSOS»

♩ = 92

Mezőkölpény

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of ♩ = 92. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by frequent slurs and various rhythmic groupings. There are three triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and one quintuplet marking (indicated by a '5' below the notes). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

68. [KORCSÓS]

♩ = 87

Mezősámsond

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 87. The score consists of 10 staves of music. It includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, beams, slurs, trills (tr), triplets (3), and a quintuplet (5). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

69. «FÉLOLÁHOS»

Szászcávás

The image displays a musical score for a piece titled "Szászcsavás" (No. 75). The score is arranged in three systems, each consisting of a piano (treble) staff and a bass staff. The tempo is marked as "J = 75".

- System 1:** The piano staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a slur over a series of notes. The bass staff features a triplet of eighth notes. The word "simile" is written below the bass staff.
- System 2:** The piano staff contains a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff has a triplet of eighth notes. The system is divided into two parts, labeled "1." and "2.", each with its own piano and bass staves. Both parts feature triplets in the piano staff and single notes in the bass staff.
- System 3:** The piano staff shows a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff has a triplet of eighth notes. The system is divided into two parts, each with piano and bass staves. The piano staffs feature triplets and slurs, while the bass staves have single notes.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings (e.g., "5", "3"). The key signature is one sharp (F#).

This page of musical notation is for a three-staff instrument, likely a piano. It consists of three systems of music, each with a treble, middle, and bass staff. The key signature is one sharp (F#).
 The first system shows a melody in the treble staff with a trill and a 5th finger fingering, and a bass line with a 5th finger fingering.
 The second system features a more complex melody with triplets and a 5th finger fingering, and a bass line with a 5th finger fingering.
 The third system continues the melody with triplets and a 5th finger fingering, and a bass line with a 5th finger fingering.

70. „TÍRNÁVEANA”

Mezőméhés

♩ = 74

The musical score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as ♩ = 74. The key signature contains one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system features a melodic line in the treble staff with various ornaments and slurs, accompanied by chords in the alto and bass staves. The second system continues the melody, with the alto staff having rests in the second measure. The third system concludes the piece, featuring a triplet in the treble staff and a fermata in the alto staff.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes at the end of the second measure. The middle staff is in alto clef (C4 on the middle line) and contains a harmonic accompaniment of chords and dyads. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is divided into two measures by a bar line.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, featuring more beamed eighth and sixteenth notes. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the bass line. The system is divided into two measures by a bar line.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line, ending with a sharp sign. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the bass line. The system is divided into two measures by a bar line.

First system of musical notation, featuring a treble, alto, and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody includes eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The alto and bass staves provide harmonic support with chords and single notes, also featuring slurs and accents.

71. [KORCSOS]

Magyarpalatka

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a tempo marking of quarter note = 78. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns. The word "simile" appears twice in the bass staff, indicating a continuation of the previous style. The system concludes with a double bar line.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The second staff contains eighth notes with slurs and accents. The third staff features a five-measure rest marked with a '5' and a repeat sign. The fourth staff contains eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of four staves. The top staff has eighth notes with slurs and accents, including a triplet of eighth notes marked with a '3'. The second staff has eighth notes with slurs and accents. The third staff features a five-measure rest marked with a '5' and a repeat sign. The fourth staff contains eighth notes with slurs and accents. The system concludes with a double bar line and repeat dots. The text 'simile' appears twice in the right-hand part of the system, once above the third staff and once above the fourth staff.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets marked with a '3' and accents. The second staff is also in treble clef, featuring a similar melodic line with accents and a '3' marking. The third staff is in bass clef, showing a sequence of chords with a '5' marking above the first measure. The bottom staff is in bass clef and contains a simple eighth-note bass line.

Second system of the musical score. It also consists of four staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents. The second staff continues the melodic line with accents and a '3' marking. The third staff shows a sequence of chords with a '5' marking above the first measure. The bottom staff continues the simple eighth-note bass line. The system concludes with a double bar line.

72. „SEBES CSÁRDÁS”

Zetelaka

$\text{♩} = 189$

73. «HATEGANA»

$\text{♩} = 149$ Bonyha

3

3

3

1.

2. >

3

3

saltato

3

3

3

3

74. „CSÁRDÁS”

Szék

$\text{♩} = 111$

3

3

3

3

75. „CSÁRDÁS”

Szék

$\text{♩} = 114$

Ke - 5 rek az 3 én 5 ka - la - pom, Ke - 5 re - kebb - re sza - ba - tom,

Ki - 3 csi az 3 én ga - lam - bam, Köny - nyen meg - csó - kol - ha - tom.

[allázva]

76. [SŰRŰ CSÁRDÁS VAGY ȚIGĂNEȘTE IUTE]

Bonchida

$\text{♩} = 124$

1. 2.

5

77. «GYESZ, FOKSZ»

Csíkrákos

♩ = 169

78. «POLKA»

Gyergyóremete

♩ = 116



79. [KATONADAL]

Trunk

$\text{♩} = 110$

2. Az a - latt van egy szép tán - cosz me - nyecs - ke.

Az a - latt van egy szép tán - cosz me - nyecs - ke.

80. [LASSÚ PONTOZÓ]

Maroskoppánd

$\text{♩} = 106$

Meg - vert a - nyám csak a - zér', Meg - vert a - nyám csak a - zér',
Mért nem men - tem a - gya - gér', Mért nem men - tem a - gya - gér'.

[lallázva]

Ha nem men- tem jól tet- tem, A lá- nyok- kal be- szél- tem.

[lallázva]

81. „SZEGÉNYES”

Magyarsúlye

$\text{♩} = 100$

82. [LASSÚ PONTOZÓ]

$\text{♩} = 108$ Hari

83. [LASSÚ PONTOZÓ]

$\text{♩} = 92$ Hari

S meg- ver - tek en - gem a - zé', S meg- ver - tek en - gem a - zé',
 mér nem men - tem a - gya - gé', ra, la, la, la. De
 s ha nem men - tem, s jó' tet - tem, S ha nem men - tem, s jó' tet - tem,
 A lá - nyok - kal be - szél - te - m, ra, ra, ra.

84. [LASSÚ] „PONTOZÓ”

Hári

♩ = 103

85. „RITKA MAGYAR”

Magyarszovát

♩ = 142

Six staves of musical notation in G major. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, notes, rests, slurs, and fingerings. Specific markings include a triplet of eighth notes on the first staff, a trill (tr) on the second staff, and various other musical notations across the remaining staves.

86. «MAGYAR»

Musical notation for the piece "86. «MAGYAR»". It features a single melodic staff and a piano accompaniment with two staves. The piano part includes chords and single notes. The title "Magyarszovát" is written above the piano part. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, notes, rests, slurs, and fingerings. Specific markings include a trill (tr) on the first staff, a triplet of eighth notes on the second staff, and various other musical notations across the remaining staves.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills marked with 'tr.' and a fingering '5' at the end. The middle staff is in alto clef (C-clef on the third line) and contains a series of chords, some with sharps. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes and half notes, including some notes with downward-pointing arrows.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the chordal accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a repeat sign and a melodic line with trills. The middle staff continues the chordal accompaniment, also featuring a repeat sign. The bottom staff continues the bass line.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) and a grace note. The middle staff is in alto clef and contains a series of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff features triplet markings (3) and various ornaments (wavy lines) over the notes. The middle staff continues with chords, and the bottom staff continues with the bass line.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and ties. The middle and bottom staves conclude with repeat signs (double bar lines with dots) and a final chord in the middle staff.

87. „LASSÚ MAGYAR”

Bonchida

$\text{♩} = 138$

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The middle staff is in alto clef and contains a harmonic accompaniment of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line. The word "simile" is written below the middle staff.

The second system of musical notation continues the piece with the same three-staff structure. The melody in the top staff features more triplets and a trill. The accompaniment in the middle and bottom staves continues with chords and a steady bass line.

The third system of musical notation concludes the piece. It features a final triplet in the top staff and a key signature change to one flat (B-flat) in the final measure, indicated by a double bar line and a key signature change.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains two measures: the first measure has a series of eighth notes (F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4) with a wavy line above the last two notes; the second measure has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4), a quarter note (B-flat4), and another triplet of eighth notes (C5, B-flat4, A4). The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats, containing two measures of quarter notes: F3, G3, A3, B-flat3 in the first measure, and G3, F3, E3, D3 in the second measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing two measures: the first measure has a half note (F3) followed by a quarter rest; the second measure has a half note (F3) followed by a quarter rest.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains two measures: the first measure has a series of eighth notes (F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4) with a wavy line above the last two notes; the second measure has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4), a quarter note (B-flat4), and another triplet of eighth notes (C5, B-flat4, A4). The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats, containing two measures of quarter notes: F3, G3, A3, B-flat3 in the first measure, and G3, F3, E3, D3 in the second measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing two measures: the first measure has a half note (F3) followed by a quarter rest; the second measure has a half note (F3) followed by a quarter rest.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains two measures: the first measure has a series of eighth notes (F4, G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4) with a wavy line above the last two notes; the second measure has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4), a quarter note (B-flat4), and another triplet of eighth notes (C5, B-flat4, A4). The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats, containing two measures of quarter notes: F3, G3, A3, B-flat3 in the first measure, and G3, F3, E3, D3 in the second measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing two measures: the first measure has a half note (F3) followed by a quarter rest; the second measure has a half note (F3) followed by a quarter rest.

88. „MAGYAR”

♩=113 Szék

8 Hajtsd ki, ró - zsa - m, az ök - re - ket,

8 Le - gel - tesd meg sze - gé - nye - ket!

8 Szé - na - fű - re ne hajtsd ő - ket,

8 Mer' el - ve - szik a szű - re - det!

8 Ha jel - ve - szik a szű - re - det,

8 Mi - vel ta - karsz be - jen - ge - met?

8 Van ne - kem egy cif - ra su - bám,

8 Ab - ba ta - kar lak be ró - zsám.

89. [MAGYAR]

Szék

2. Hajtsd ki, ró - zsám, az ök - re - ket,

Le - gel - tesd meg sze - gé - nye - ket!

Szé - na - fű - re ne hajtsd ő - ket,

Mer' el - ve - szik a szű - re - det!

Ha jel - ve - szik a szű - re - det,

Mi - vel ta - karsz bé jin - ge - met?

Van ne - kem egy kur - ta su - bám,

Bé - ta - kar - lak vé - le ró - zsám.

90. «MAGYAR»

Szék

♩ = 119

The musical score is written on eight staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is indicated as ♩ = 119. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and triplets (marked with a '3' and a bracket). Slurs are used to group notes. The piece ends with a double bar line on the eighth staff.

91. «MAGYAR»

Szék

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves. The notation includes eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets and slurs. There are several dynamic markings: 'w' (pizzicato) appears on the fourth and sixth staves, and 'f' (forte) appears on the seventh staff. The piece ends with a double bar line on the eighth staff.

92. «MAGYAR»

$\text{♩} = 119$ Szék

sic
E - sik e - ső, sza - kad, sza - kad,

sic *sic*
(de) Sze - ret - né - lek, de nem sza - bad,

sic
[lallázva]

sic *sic*
E - sik e - ső, sza - kad, sza - kad,

sic
Sze - ret - né - lek, de nem sza - bad,

[lallázva]

93. «ÖREGES» [VERBUNK]

Pálpataka

$\text{♩} = 137$

[füttyölve]

94. [VERBUNK]

Pálpataka

$\text{♩} = 137$

[dúdolva]

95. „KÖRMAGYAR”

Siklód

♩=147

[dúdolva]

8^{va}

96. «ZSEJKI VERBUNK»

Zsejk

♩=115



97. «HUSZÁRVERBUNK»

Zsejk

♩=123

The musical score is written for a single melodic line in D major (two sharps). The time signature is 2/4, with a tempo marking of quarter note = 123. The score consists of eight staves. The first staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff includes a trill (tr) on the final note. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff includes a trill (tr) and a triplet (3) of eighth notes. The sixth staff begins with a trill (tr) on the first note. The seventh staff continues the melody. The eighth staff concludes the piece with a double bar line.

98. «KOLOZSVÁRI VERBUNK»

Marosmagyaró

$\text{♩} = 128$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It consists of nine staves of music. The tempo is marked as quarter note = 128. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and slurs. There are also dynamic markings like 'w' (pizzicato) and 'tr' (trill). The piece features first and second endings, indicated by '1.' and '2.' with repeat signs. The final staff ends with a double bar line.



99. «SZÉKELYVERBUNK»

Marosmagyaró



Musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The notation consists of ten staves of music. The first four staves contain continuous eighth-note patterns, many of which are grouped in threes (trios) and marked with a '3' below them. The fifth staff features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The sixth staff begins with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line. The remaining staves continue with eighth-note patterns, including more trios. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

This page contains ten staves of musical notation for a piano exercise in D major. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (two sharps), time signatures (4/4 and 3/4), and specific musical markings like triplets, slurs, and dynamic markings (p, f). The exercise is composed of a series of melodic lines, some of which are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics. The notation is presented in a clear, professional layout, typical of a music manuscript.



This page of musical notation is written in G major (one sharp) and consists of eight staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain triplets, indicated by a '3' below the notes. The notation includes slurs, ties, and a trill (tr) in the fifth staff. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present above the seventh staff. The piece concludes with a double bar line on the eighth staff. A faint circular stamp is visible at the bottom center of the page.

100. «VERBUNK»

$\text{♩} = 123$

Mezőkölpény

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 123$. The piece is titled «VERBUNK» and is from Mezőkölpény. The score consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the melody and a simple piano accompaniment. The second system includes a triplet in the melody and a 'simile' marking in the piano part. The third system continues the melody with a triplet. The fourth system features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to one sharp (F#). The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish and a piano accompaniment ending. Various musical notations are used throughout, including slurs, ties, and repeat signs.



This page contains five systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system is composed of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 12/8, shown as a '12' over an '8'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with slurs. The left hand primarily plays block chords, while the right hand has more melodic and rhythmic movement. The notation includes various musical symbols such as sharps, flats, slurs, and ties.



101. [KATONADAL]

$\text{♩} = 92$ Külsőrekecsin

1. Gye - re ve - lem ka - to - ná - nak, hal - lod - e?!

Tíz esz - ten - dő nem e vi - lát, hal - lod - e?!

Se ne ka - pálj, se ne ka - szálj, hal - lod - e?!

Csak e nagy ut - cá - kon sé - tálj, hal - lod - e?!

102. «LASSÚ MAGYAROS»

Tarkó

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a bass clef staff below it. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The piece is in 2/4 time. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and fingerings (5, 2, 3). There are also triplets and accents indicated. The piece is titled «LASSÚ MAGYAROS» and is by Tarkó.

This page contains five systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation is for guitar, as evidenced by the use of numbers 3, 4, and 5 for fingerings. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings. Some notes are marked with an 'x' and some with a 'w'.

System 1: Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a whole note with a 'w' above it. The second measure has a whole note with a 'w' above it. The third measure has a whole note with a 'w' above it. The fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The tenth measure has a whole note with a 'w' above it. The eleventh measure has a whole note with a 'w' above it. The twelfth measure has a whole note with a 'w' above it. The thirteenth measure has a whole note with a 'w' above it. The fourteenth measure has a whole note with a 'w' above it. The fifteenth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixteenth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventeenth measure has a whole note with a 'w' above it. The eighteenth measure has a whole note with a 'w' above it. The nineteenth measure has a whole note with a 'w' above it. The twentieth measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-first measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-second measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-third measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The twenty-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The thirtieth measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-first measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-second measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-third measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The thirty-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The fortieth measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-first measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-second measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-third measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The forty-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The fiftieth measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-first measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-second measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-third measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The fifty-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixtieth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-first measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-second measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-third measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The sixty-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventieth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-first measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-second measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-third measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The seventy-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The eightieth measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-first measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-second measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-third measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The eighty-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The ninetieth measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-first measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-second measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-third measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-fourth measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-fifth measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-sixth measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-seventh measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-eighth measure has a whole note with a 'w' above it. The ninety-ninth measure has a whole note with a 'w' above it. The hundredth measure has a whole note with a 'w' above it.



Fine

(b)

D.S. al Fine

103. «LASSÚ MAGYAROS»

Tarhavaspataka

♩ = 127

3

3

3

1. 2.

5

5

5

3

3

104. [LASSÚ MAGYAROS]

Gyimesfelsőlok

♩=60 5

1. É - des - a - nyám, ha meg - un - tál tar - ta - ni,

♩=138 ♩=162

Hajts el in - gem a vő - sár - ra jel - ad - ni.

♩=135 ♩=130 ♩=143

Ott is meg - ad - ják a jó - nak az á - rát,

♩=123 ♩=125 8va

É - des - a - nyám, kö - szö - nöm a jó - sá - gát.

105. [LASSÚ MAGYAROS]

Ugrapataka

♩=88 ♩=82 sic

Ud - va - ro - mon hár - mat for - dult a ko - csi,

♩=82 sic

É - des - a - nyám, kuf - fe - ro - mot ad - ja ki!

Kuf - fe - ro - mot, be - hí - vó le - ve - le - met,

A fa - lu - ba tő - rű - jék a ne - ve - met.

106. [ASZTALI NÓTA]

Pálnémező

Poco rubato $\text{♩} = 55$

1. Van két lo - vam, nem el - a - dó,
Nem min - den be - tyár - nak va - ló, (mer')
Meg - fo - gom a gyep - lő szá - rárt,
Fè' - ru - ga - tom Sá - ros vá - rát.

107. [ASZTALI NÓTA]

Pálnémező

$\text{♩} = 104$

1. Kék szi - vár - ván ko - szo - ruz - za jaz e - get,
Nem en - ge - dik ba - bám, hogy sze - res - se - lek.
Vagy en - ge - dik, vagy ö - rök - re el - tilt - ják,
Vagy a sí - rom még e - lő - re ki - ás - sák.

108. [ASZTALI NÓTA]

$\text{♩} = 80$ Fenyőút

1. Sze - ret - te - lek egy i - de - ig, egy i - de - ig,
 Kedd - től fog - va sze - re - dá - ig, sze - re - dá - ig.
 U - gye, ba - bám, sok szép i - dő,
 Szá - rad - jon be - léd a tü - dő.

109. [ASZTALI NÓTA]

Quasi rubato $\text{♩} = 50$ Mezőkölpény

Sá ke - se - rű víz, nem hit - tem, hogy é - des légy,
 Te meg ba - bám nem hit - tem, hogy csal - fa légy.
 Csal - fa - ság - gal csal - tad meg a szi - ve - met,
 A jó Is - te - nô bo - rit - sa rád az e [- get!]

110. [ASZTALI NÓTA]

Mezősámsond

$\text{♩} = 70$

3 3 3 3 3 3 5 3

111. «ÖREG [ASZTALI] NÓTA»

$\text{♩} = 88$ Magyarsülye

112. [ASZTALI NÓTA]

Poco rubato $\text{♩} = 98$ Szentbenedek

No, sze ci - gány, húzd rá csak,
 Mu - lat - ni va - ló ked - vem van, e - ja - haj,
 Mert a ke - zed se nem a - rany, se nem réz,
 Se nem e - züst, csak egy mucs - kos ci - gán - kéz.

113. "LASSÚ CIGÁNYTÁNC"

Magyarországi

♩ = 95

8 Meg kel - lá a bú - zá - nak ér - ni,

8 Meg kell a bú - zá - nak ér - ni,

8 Ha min - den nap me - leg é - ri,

8 Ha min - den nap me - leg é - ri.

8 Meg kell szí - vem - nek ha - sad - ni,

8 Ha min - den nap bá - nat é - ri.

8 Bá - (há) - nat, bá - (há) - nat,

8 Bá - nat, bá - (há) - nat, de ne ⁵ - ház vagy,

8 De rég, hogy a szí 5 - ve - men vagy.

8 De rég, hogy a szí 5 - ve - men vagy,

8 Menj le, bá-nat, a szi - vem - ről, E -

8 - lég vol - tá már be - csü - let - ből.

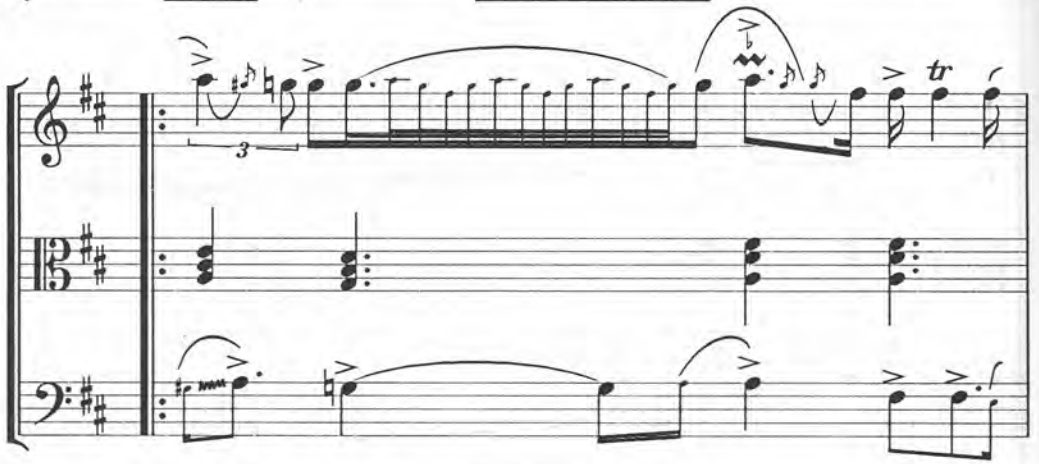
114. [AKASZTÓS]

Magyarpalatka

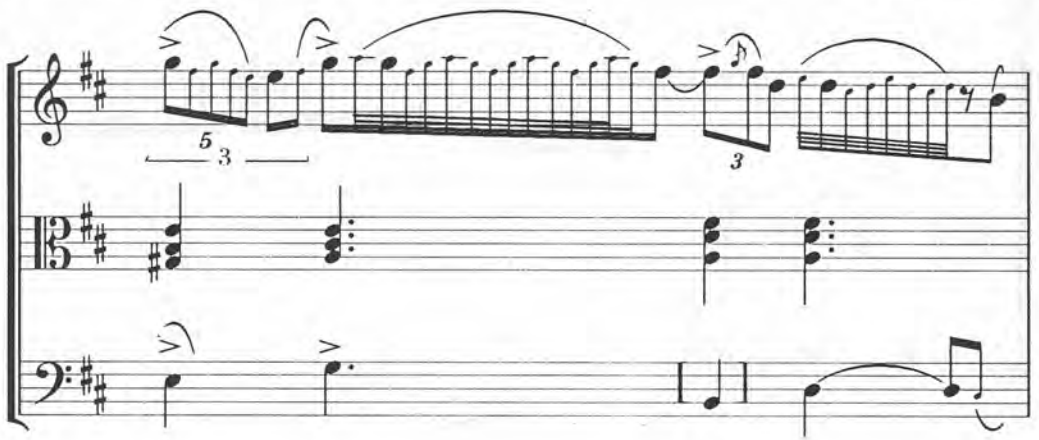
The musical score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff (likely a second Bass or a different instrument). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 51. The score is divided into three systems. The first system features a treble staff with a triplet of eighth notes, a long melodic line with a slur, and a trill. The bass staff has chords with accents. The second system continues the melodic line in the treble staff with a slur and a trill, while the bass staff has a 'simile' marking. The third system shows a triplet in the treble staff, a trill, and a long melodic line with a slur. The bass staff has a melodic line with accents and a final note with a downward bow or breath mark.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The middle staff is in alto clef with a key signature of two sharps, featuring block chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a bass line with eighth and sixteenth notes, some with accents.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff features a triplet of eighth notes followed by a long sixteenth-note run, ending with a trill. The middle staff continues with block chords. The bottom staff has a bass line with a triplet of eighth notes and a long sixteenth-note run.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff begins with a quintuplet of eighth notes, followed by a long sixteenth-note run and a triplet of eighth notes. The middle staff continues with block chords. The bottom staff has a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line starting with a trill (tr), followed by a long sixteenth-note run, and ending with a triplet (3) and another trill (tr). The bass staff provides harmonic support with chords and a melodic line.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with a triplet (3) and a five-note run (5). The bass staff continues the harmonic support with chords and a melodic line.

115. [AKASZTÓS]

Magyarpalatka

♩ = 53

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains three triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a long, dense sixteenth-note run. The second staff is also in treble clef and features a triplet, a trill (marked 'tr'), and a sixteenth-note run. The third staff is in alto clef (C-clef on the third line) and contains block chords. The bottom staff is in bass clef and contains eighth and sixteenth notes with accents.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of four staves. The top staff has triplet markings and a sixteenth-note run. The second staff includes triplet markings and sixteenth-note runs. The third staff continues with block chords in the alto clef. The bottom staff continues with eighth and sixteenth notes in the bass clef, including some beamed sixteenth notes.

Musical score system 1, featuring four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is placed over a measure in the first staff. A trill (tr) is indicated in the second staff. A fingering of 5 is shown in both the first and second staves. The third staff contains block chords. The fourth staff features a melodic line with slurs and accents.

Musical score system 2, continuing the piece with four staves. The notation includes triplets (marked with '3') in the first, second, and fourth staves. Trills (tr) are present in the first and second staves. The third staff continues with block chords. The fourth staff includes upward-pointing arrows above certain notes, indicating fingerings or articulation. The system concludes with a final melodic phrase in the fourth staff.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a triplet of eighth notes followed by a trill (tr) and a dotted quarter note. The second staff contains a triplet of eighth notes followed by a trill (tr) and a dotted quarter note. The third staff contains a series of chords, each marked with a colon (:). The fourth staff contains a series of eighth notes, some with accents (>), and a triplet of eighth notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a series of eighth notes, some with accents (>), and a triplet of eighth notes. The second staff contains a series of eighth notes, some with accents (>), and a triplet of eighth notes. The third staff contains a series of chords, each marked with a colon (:). The fourth staff contains a series of eighth notes, some with accents (>), and a triplet of eighth notes.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first staff contains a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and then a triplet of eighth notes with a trill and a trill. The second staff contains a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and then a triplet of eighth notes with a trill and a trill. The third staff contains a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and then a triplet of eighth notes with a trill and a trill. The fourth staff contains a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and then a triplet of eighth notes with a trill and a trill.

Second system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first staff contains a triplet of eighth notes, followed by a trill, and then a triplet of eighth notes. The second staff contains a triplet of eighth notes, followed by a trill, and then a triplet of eighth notes. The third staff contains a triplet of eighth notes, followed by a trill, and then a triplet of eighth notes. The fourth staff contains a triplet of eighth notes, followed by a trill, and then a triplet of eighth notes.

116. [AKASZTÓS]

Visa

Poco rubato $\text{♩} = 68$

1. Szült a - nyám, de nem ma - gá - no - kâ,

Szült a - nyám, de nem ma - gá - nok, sic

Ke - se - rű - ség lé - á - nyá - nok,

Ke - se - rű - ség lé - á - nyá - nok.

Szült a - nyám, de nem ö - vé - nek, sic

Ke - se - rű - ség gyer - me - ké - nek.

Szült a - nyám, de nem ö - vé - nek, sic

Ke - se - rű - ség gyer - me - ké - nek.

[allázva]

117. [AKASZTÓS]

Quasi rubato $\text{♩} = 77$ Visa

Én az éj - je - lá nem a - lud - tam egy ó - rát,
 El - hal - gat - tam a kis an - gya - lom pa - na - szát.
 É' - fél u - tá - ná mond - ta meg, hogy mi ba - ja:
 Ő sze - ret - ne, de az any - ja nem hagy [- ja.]

118. „LASSÚ”

$\text{♩} = 68$ Szék

Én az éj - je - lá nem a - lud - tam egy ó - rát,
 El - hal - gat - tam a kis an - gya - lom pa - na - szát.
 É' - fél u - tá - ná mond - ta meg, hogy mi ba - ja:
 Ő sze - ret - ne, de az any - ja nem hagy [- ja.]



121. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 97$ Magyarcsüvés

3. Pi - ri - tus - bó' csi - ná - ják a pá - lin - kát,
 A - zé' nem lát sēn - ki raj - tam jó ru - hát.
 Bár csi - nál - nák é - des tej - ből se - cet - ből,
 Kocs - má - ros - né nem él - ne a zse - bem - ből.

122. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 100$ Hidegségpataka

1. Ver - jēn mēg az Is - ten, ba - bām haj - nal - ba,
 Mi - kor hú - zod a pok - ró - cot ma - gad - ra!
 El - vēt - tēd a szi - vem - nek a nyu - gal - mát,
 A sze - mem - nek a két csēn - des jó jál - mát.

123. „LASSÚ CSÁRDÁS”

Csíkráros

♩ = 133

5

124. [LASSÚ CSÁRDÁS]

Csíkszentdomokos

♩ = 96

3

125. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 96$ Csíkszentdomokos

This musical score is for a piece titled "125. [LASSÚ CSÁRDÁS]" with a tempo marking of $\text{♩} = 96$. The piece is attributed to "Csíkszentdomokos". It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a triplet of eighth notes. The fourth staff features a triplet of eighth notes followed by a quintuplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final measure containing a triplet of eighth notes.

126. [LASSÚ] «CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 116$ Marosfalu

This musical score is for a piece titled "126. [LASSÚ] «CSÁRDÁS»" with a tempo marking of $\text{♩} = 116$. The piece is attributed to "Marosfalu". It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a triplet of eighth notes. The fourth staff features a triplet of eighth notes followed by a quintuplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final measure containing a triplet of eighth notes.

127. «LASSÚ CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 144$ Gyergyóremete

Four staves of music in G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = 144. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The piece concludes with a final cadence on the fourth staff.

128. «CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 101$ Gyergyóremete
accel. al ...

$\text{♩} = 121$

accel. al 5

$\text{♩} = 135$

$\text{♩} = 139$

Four staves of music in B-flat major (two flats). The tempo increases in stages: quarter note = 101, then 121, then 135, and finally 139. The score includes triplets and a quintuplet (marked '5'). The piece ends with a double bar line and repeat dots on the fourth staff.

129. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 169$ Zetelaka

Four staves of music in treble clef. The first staff begins with a tempo marking of 169 beats per minute. The music is in a key with one sharp (F#) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The piece concludes with a final cadence on a whole note.

130. «SZÉKELY CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 133$ Atyha

[lallázva] sic

Two staves of music in treble clef. The first staff has a tempo marking of 133 beats per minute. The music is in a key with two flats (Bb, Eb) and includes some grace notes. The second staff begins with the instruction '[lallázva]' (trill) and 'sic', indicating a specific performance style. The piece ends with a final cadence.

131. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 132$ Énlaka

1. Fel - sü - tött a nap su - ga - ra Min - den em - ber
ab - la - ká - ra, I - ha - jaj, de csu - ha - ja,

Two staves of music in treble clef. The first staff has a tempo marking of 132 beats per minute. The music is in a key with one flat (Bb). The lyrics are written below the staves, corresponding to the melody. The piece concludes with a final cadence.

Én nem tu - dom mi az o - ka, Az e - nyém - re
 nem süt so - ha, I - ha - jaj, de csu - ha - ja.

132. [LASSÚ CSÁRDÁS]

1. Úgy bú - su - lok, majd meg - ha - lok,
 Búm - ba meg is bo - lon - du - lok,
 Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja.
 Fáj a szi - vem, de nem ér - ted,
 Tit - kon más is van mel - let - ted,
 Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja,
 ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja.

133. „LASSÚ CSÁRDÁS”

Gagy

♩ = 98

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various ornaments (w) and slurs. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat, containing a series of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, also containing a series of chords. The system is divided into two measures by a bar line. The first measure contains a triplet of eighth notes in the top staff, marked with a '3' and a slur. The second measure contains a quintuplet of eighth notes in the top staff, marked with a '5' and a slur. The words 'simile' appear below the middle and bottom staves in the second measure.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with various ornaments (w) and slurs. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat, containing a series of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, also containing a series of chords. The system is divided into two measures by a bar line. The first measure contains a triplet of eighth notes in the top staff, marked with a '3' and a slur. The second measure contains a quintuplet of eighth notes in the top staff, marked with a '5' and a slur.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with various ornaments (w) and slurs. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat, containing a series of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, also containing a series of chords. The system is divided into two measures by a bar line. The first measure contains a triplet of eighth notes in the top staff, marked with a '3' and a slur. The second measure contains a quintuplet of eighth notes in the top staff, marked with a '5' and a slur.

First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a descending eighth-note scale, a dotted quarter note, and a half note, followed by a five-measure rest marked with a '5'. The middle staff (alto clef) contains a series of chords, with a five-measure rest marked with a '(b)'. The bottom staff (bass clef) contains a series of chords, with a five-measure rest marked with a '(b)'.

Second system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a five-measure rest marked with a 'w'. The middle staff (alto clef) contains a series of chords, with a five-measure rest marked with a 'w'. The bottom staff (bass clef) contains a series of chords, with a five-measure rest marked with a 'w'.

Third system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a five-measure rest marked with a 'w'. The middle staff (alto clef) contains a series of chords, with a five-measure rest marked with a 'w'. The bottom staff (bass clef) contains a series of chords, with a five-measure rest marked with a 'w'. The word "simile" is written below the middle staff.

134. „LASSÚ CSÁRDÁS”

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a harmonic accompaniment with chords and a single sixteenth note marked with a 'v'.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring two triplet markings. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords.

Fourth system of musical notation. The upper staff concludes the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff concludes the harmonic accompaniment with chords. The system ends with a double bar line.

135. [LASSÚ CSÁRDÁS]

Gagy

$\text{♩} = 130$

1.

2.

3.

1.

8

6

2.

8

a jó - ra: Ne mēnj, fi - am,

3.

8

a jó - ra: Ne mēnj, fi - am,

1.

8

w

w.

2.

8

a kocs - má - ba

bor iny - nya,

3.

8

a kocs - má - ba

bor iny - nya,

w.

w.

1.

8

3

2.

8

Ném hall - gat - tam é - des - a - nyám

3

3.

8

Mert bé - tö - rik a te gyön - ge

3

1.

8

w

w.

2.

8

sza - vá - ra,

Be - lé es - tēm

w.

3

3.

8

fe - je - dēt,

Ki kō - ti bé

w.

1.

8

2.

8 A csa - var - gók so - rá - ba.

3.

8 A tē vé - rēs se - be - dēt.

136. «LASSÚ PÁROS»

♩ = 66 ♩ = 73 Csernátfalv

3. Si - mitsd fiél- re ié - des, bod- ros ha - ja - dat, (há)

♩ = 65 ♩ = 72

Más - kü - lön - be - ná min- den csó - ko - mâ meg - a - kad! (sâ)

♩ = 57 ♩ = 63

Ne bántsd miég- sem, hadd a ha - jad, a - ho - gyâ van,

♩ = 62

Meg - ta - lál - ja az aj - ka - dat az aj - kam.

137. [ASZTALI NÓTA]

♩ = 76 Mezőkölpény

tr. 3 tr. tr. tr.

3

tr. tr. 3

3 tr. tr.



138. «LASSÚ»

$\text{♩} = 96$ Póka

[dúdolva]

simile

5

3

3

5

Three systems of musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and rhythms. The bass staff contains a harmonic line with chords and single notes. The first system includes the tempo marking $\text{♩} = 96$ and the word 'Póka'. The second system includes the word '[dúdolva]' and 'simile'. The third system includes the number '5'.

First system of musical notation. The treble clef staff is in G major (one sharp) and contains a melody with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'trill' symbol. The bass clef staff is in 12/8 time and features a steady accompaniment of eighth-note chords.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth-note chords, ending with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Third system of musical notation. The treble clef staff features two triplet eighth notes marked with '3' and a 'trill' symbol, followed by a quarter note and a half note. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth-note chords, ending with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes two triplet eighth notes marked with '3' and a 'trill' symbol, followed by a quarter note and a half note marked with a '5' and a 'trill' symbol. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth-note chords, ending with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

139. «CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 166$ Bonyha

The musical score is written for piano and features three systems of music. The first system includes a treble staff with a melody and two bass staves with chords. The second system continues the melody with a triplet and a 4-measure rest, and the bass staves continue with chords. The third system concludes the piece with a final flourish in the treble staff and sustained chords in the bass staves.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments, including a trill and grace notes. The middle staff is in alto clef and features a continuous pattern of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line. A fermata is placed over the final note of the top staff.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with triplets and grace notes. The middle staff continues the chordal pattern. The bottom staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a trill and grace notes. The middle staff continues the chordal pattern. The bottom staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line.

140. „CSÁRDÁS“

Bonyha

♩ = 167

simile

simile

5

3

tr

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The middle staff is in alto clef (C-clef on the third line) and contains a series of chords, mostly triads and dyads, some with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with more complex rhythms, including slurs and ties. The middle staff continues the chordal accompaniment with various chordal textures. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff concludes the melodic phrase with a final cadence. The middle staff concludes the chordal accompaniment. The bottom staff concludes the bass line. The system ends with a double bar line.

141. «MAGYAR CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 164$ Bonyha

The musical score is written for a piano. It consists of three systems of music. The first system has a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with the word 'simile' written below the piano parts. The third system features a more complex melodic line in the treble staff and a piano accompaniment of chords. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of three staves: Treble (G-clef, key signature of one sharp), Alto (C-clef, key signature of one sharp), and Bass (F-clef, key signature of one sharp). The Treble staff features a melodic line with a fermata on a half note. The Alto staff contains chords, and the Bass staff has a simple bass line. The second system continues the accompaniment with similar textures.

142. «LASSÚ CSÁRDÁS»

Musical score for the piece "142. «LASSÚ CSÁRDÁS»". The score includes a tempo marking of 121, a 3-measure triplet, and a 5-measure quintuplet. The score is for Treble, Alto, and Bass staves. The Alto staff has a "sempre quintina" marking, and the Bass staff has "simile" markings. The piece is titled "Szászcsávás" in the top right corner.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes marked with a '3'. The middle staff is in alto clef (C-clef on the third line) and contains a series of chords, mostly triads and dyads, with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, featuring a repeat sign at the beginning and a triplet of eighth notes marked with a '3' and two downward-pointing arrows. The middle staff continues the chordal accompaniment with various triads and dyads. The bottom staff continues the bass line with quarter and eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a long slur over the first half and a triplet of eighth notes marked with a '3' in the second half. The middle staff continues the chordal accompaniment. The bottom staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

143. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 97$

Szászcsávás

simile

This musical score is for a piece in 3/8 time, marked with a tempo of quarter note = 97. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords, many of which are beamed together in groups of three (trios) and five (quintos). The second staff continues this pattern, with some chords marked with a '5' indicating a quint. The third staff includes a repeat sign at the beginning and continues the chordal texture. The fourth staff concludes the piece with a double bar line. The word 'Szászcsávás' is written above the first staff, and 'simile' is written below the first staff.

144. «GYORS CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 159$

Szászcsávás

simile

This musical score is for a piece in 3/8 time, marked with a tempo of quarter note = 159. It consists of three staves of music. The first staff uses a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a series of eighth notes, many of which are beamed together in groups of three (trios). The second staff uses a bass clef and continues the eighth-note pattern. The third staff uses a bass clef and features a series of eighth notes. The word 'Szászcsávás' is written above the first staff, and 'simile' is written below the second staff.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a wavy line. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat and a sharp sign (F#), containing a series of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a simple bass line of quarter notes.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3'. The middle staff continues the chordal accompaniment in the alto clef. The bottom staff continues the bass line in the bass clef.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a more complex melodic line with sixteenth notes and eighth notes, including two upward-pointing arrows above the notes. The middle staff continues the chordal accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, all beamed together. The second measure has a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5, all beamed together. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, all beamed together. The second measure has a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5, all beamed together. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B-flat3, all beamed together. The second measure has a half note C4, a quarter note D4, and a half note E4, all beamed together.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, all beamed together. The second measure has a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5, all beamed together. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, all beamed together. The second measure has a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5, all beamed together. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B-flat3, all beamed together. The second measure has a half note C4, a quarter note D4, and a half note E4, all beamed together.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, all beamed together. The second measure has a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5, all beamed together. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, all beamed together. The second measure has a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5, all beamed together. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B-flat3, all beamed together. The second measure has a half note C4, a quarter note D4, and a half note E4, all beamed together.

145. „GYORS CSÁRDÁS”

Vámosgálfalva



146. «MEDVÉSI CSÁRDÁS»

Magyarsülye

$\text{♩} = 120$

147. [MEDVÉSI CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 103$ Nagymedvés

1. Kék i - bo - lyá bú - ra hajt - ja ja fe - jét,
 Nin - csen a - ki meg - ön - tűz - ze a tű - vét.

148. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 106$ Nagymedvés

1. Ki - haj - lot - tam az ut - cá - ra,
 S ki - haj - lot - tam az ut - cá - ra,
 a le - gé - nyek ka - lap - já - ra,
 S a le - gé - nyek ka - lap - já - ra.

149. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{tr. } \text{♩} = 125$ Nagymedvés

(Musical notation with trills and triplets)



150. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 90$ Hari

sic

Bú - sulj, ró - zsám, mert én si - rok,

Bú - sulj, ró - zsám, mert én si - rok,

sic

Tő - led bú - csúz - ni a - ka - rok,

sic

Tő - led bú - csúz - ni a - ka - rok.

151. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 96$ Hari

Ki - haj - tot - tam Vi - rág ök - röm a rét - re,

Ki - haj - tot - tam Vi - rág ök - röm a rét - re,

Le - ve - ret - tem a har - ma - tot e - lőt - te,

Le - ve - ret - tem a har - ma - tot e - lőt - te.

152. [LASSÚ CSÁRDÁS]

Hosz - szú szá - rú lo - bo - da, nem ter - met - tem do - log - ra,

Ter - mett lá - bam a tánc - ra, sze - mem a ka - csin - tás - ra.

153. «CSÁRDÁS»

Le - fe - lé fo - lyik a Ti - sza, Le - fe - lé fo - lyik a Ti - sza,

- lyik a Ti - sza, Nem fo - lyik az töb - bet visz - sza,

Nem fo - lyik az töb - bet visz - sza. [dúdolva]

154. „ÖREGES CSÁRDÁS”

$\text{♩} = 130$ Székelykocsárd

155. «TÚLAVIZI, MAROSMENTI CSÁRDÁS»

$\text{♩} = 131$ Székelykocsárd



156. «TÚLAVIZI, MAROSMENTI CSÁRDÁS»



157. [LASSÚ]

Magyarlapád

$\text{♩} = 65$

S kelj fel, ró - zsám, mert meg - vir - rad,
 Kelj fel, ró - zsám, mert meg - vir - rad!
 Már fel - jött a haj - nal - csil - lag,
 Már fel - jött a haj - nal - csil - lag.

158. [LASSÚ]

Magyarlapád

$\text{♩} = 78$

S kelj fel, ró - zsám, mert meg - vir - rad,
 Kelj fel, ró - zsám, mert meg - vir - rad!
 Már fel - jött a haj - nal - csil - lag,
 Már fel - jött a haj - nal - csil - lag.

159. [LASSÚ]

Magyarlapád

$\text{♩} = 65$

Vág - ják az er - de - i u - tat,

Vág - ják az er - de - i u - tat,

Vi - szik a ma - gyar fi - ú - kat,

Vi - szik a ma - gyar fi - ú - kat.

160. [LASSÚ]

Magyarlapád

$\text{♩} = 99$

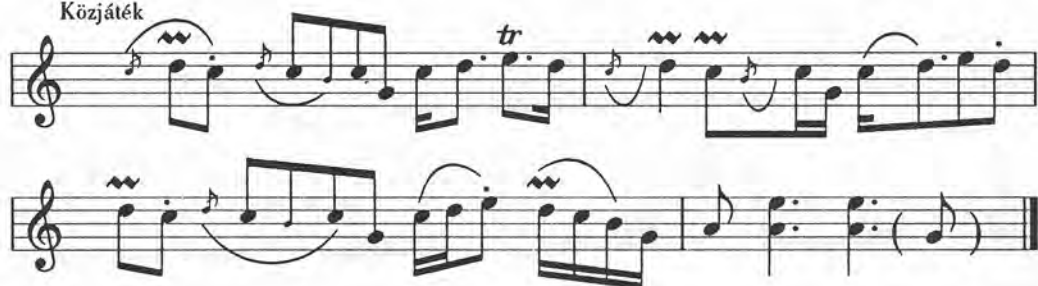
Vág - ják az er - de - i u - tat,

Vág - ják az er - de - i u - tat,

Vi - szik a ma - gyar fi - ú - kat,

Vi - szik a ma - gyar fi - ú - kat.

Közjáték



161. [GYORS CIGÁNYTÁNC]

Magyarszovát

$\text{♩} = 84$

1. Har - ma - tos bú - zát a - rat - tam,

A ró - zám 5 től

el - ma - rad - tam,

[lallázva] 3 (sâ) 5 úgy el - vál - tam

én 5 sze - gény - től, 5 5

Mint a nyár - fa

le - ve - lé - től. [lallázva]

162. [RITKA CSÁRDÁS]

Magyarpalatka

♩ = 113

tr

tr

simile

simile

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5) and a quarter note (B4). The second measure begins with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), followed by a quarter note (D5) and a quarter note (C5). The middle staff is in alto clef and contains two measures of chords. The first measure has a G4-A4-B4 chord, and the second measure has a G#4-A4-B4 chord. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of single notes. The first measure has a G3, A3, and B3, and the second measure has a G3, A3, and B3.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5) and a quarter note (B4). The second measure begins with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), followed by a quarter note (D5) and a quarter note (C5). The middle staff is in alto clef and contains two measures of chords. The first measure has a G4-A4-B4 chord, and the second measure has a G#4-A4-B4 chord. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of single notes. The first measure has a G3, A3, and B3, and the second measure has a G3, A3, and B3.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5) and a quarter note (B4). The second measure begins with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), followed by a quarter note (D5) and a quarter note (C5). The middle staff is in alto clef and contains two measures of chords. The first measure has a G4-A4-B4 chord, and the second measure has a G#4-A4-B4 chord. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of single notes. The first measure has a G3, A3, and B3, and the second measure has a G3, A3, and B3.

163. [RITKA CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 97$ Visa

Meg a - kar - tam há - za - sod - ni,
Ga - lam - bot a - kar - tam fog - ni.
Ga - lamb he - lyett var - jút fog - tam,
Bá - nom, hogy meg - há - za - sod - tam.

164. [LASSÚ CIGÁNYTÁNC]

$\text{♩} = 75$ Vice

Víg vol - tam én víg ez - e - lőt,
Míg ba - bám járt ka - pum e - lőt.
A - mi - ó - ta nem já - ro - gat,
Szi - ve - met nyom ja ja bá - nat.
[lallázva]

165. [LASSÚ] „CIGÁNYTÁNC”

♩ = 98

tr

tr

b

x

Vice

3

simile

tr

3

3

5

3

5

3

simile

3

3

tr

3

3

166. „LASSÚ CSÁRDÁS”

Magyardécse

$\text{♩} = 90$

simile

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 90$ and the word 'simile' above the piano part. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in a 13/8 time signature, indicated by the '13' over the '8' in the time signature. The melody line features various musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. The piano part consists of chords and single notes, often beamed together in groups of four or five. The score ends with a double bar line.

167. „ȚIGĂNEȘTE RAR ” [LASSÚ CIGÁNYTÁNC]

$\text{♩} = 94$ Dés

1. 2. 3. 3. 3. 3. 1. 2. tr

168. [LASSÚ CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 113$ Szilágybagos

tr tr tr tr tr

169. [LASSÚ CSÁRDÁS]

Szilágybagos

♩ = 112

Azt mond - ják a ro - ko - nok, 5 hogy én min - dig mu - la - tok,

Hogy én min - dig a lá - nyok - kal tán - co - lok.

Ha nem lo - pok, cse - ré - lek,

Mé g - is í - ga - zán é - lek.

170. [LASSÚ CSÁRDÁS]

Szilágybagos

♩ = 126

171. [LASSÚ CSÁRDÁS]

Szilágynagyfalu

♩=102

The musical score consists of eight staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 102. The music includes various melodic lines with slurs, ties, and ornaments. There are several triplets marked with a '3' and a bracket. The piece concludes with a final chord marked with a 'v' and a sharp sign.

172. «CIGÁNYCSÁRDÁS»

$\text{♩} = 164$ Mezőkölpény

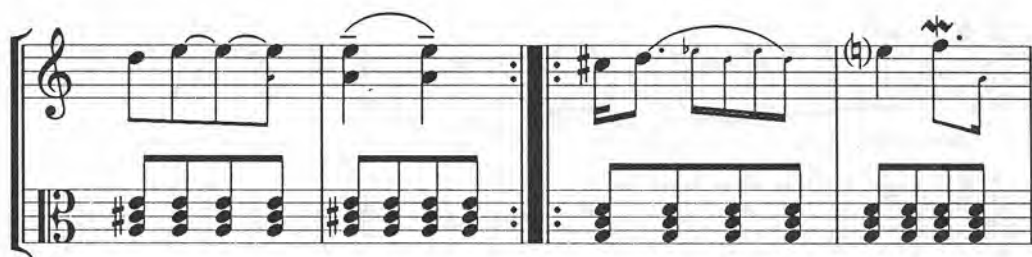
1. 2.

1. 2.

173. [SZÖKŐ]

$\text{♩} = 171$ Magyarózd

simile



174. [SZÖKŐ]

$\text{♩} = 154$ Hari

Hosz - szú szá - rú la - bo - da, la - bo - da,

Nem ter - met - tem do - log - ra, do - log - ra.

Ter - mett lá - bam a tánc - ra, a tánc - ra,

Sze - mem a ka - csin - tás - ra, - csin - tás - ra,

175. «ROMÂNEȘTE»

Mezőcikud

$\text{♩} = 82$

3

simile

3 5

jizz. arco

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The accompaniment consists of a series of chords: G4-B4, A4-B4, and G4-B4. The second system continues the melody with a quarter note C5, followed by a quarter note D5, and then a quarter note E5. The accompaniment continues with the same chord sequence. The third system shows the end of the piece with a quarter note F5, followed by a quarter note G5, and then a quarter note A5. The accompaniment continues with the same chord sequence.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a half note A4-B4, and continues with a series of eighth notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, indicating they form the piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and contains four chords: G4-B4, A4-B4, G4-A4, and F4-G4, each held for a full measure. The bottom staff is in bass clef and contains two notes: a half note G2 and a half note F2, each held for a full measure. The key signature and time signature are consistent throughout the score.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest, then another half note, quarter note, and half note, all under a slur. The middle staff is in treble clef and contains two chords, each with a flat symbol. The bottom staff is in bass clef and contains a half note, a quarter rest, and another half note.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest, then another half note, quarter note, and half note, all under a slur. The middle staff is in treble clef and contains two chords, each with a flat symbol. The bottom staff is in bass clef and contains a half note, a quarter rest, and another half note.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest, then another half note, quarter note, and half note, all under a slur. The middle staff is in treble clef and contains two chords, each with a flat symbol. The bottom staff is in bass clef and contains a half note, a quarter rest, and another half note.

Musical score for a piece in 3/4 time. The melody (treble clef) features a trill (*tr*) and triplets (marked with a '3'). The piano accompaniment (grand staff) consists of chords in the right hand and single notes or triplets in the left hand.

176. [RITKA SZÖKŐS]

Musical score for '176. [RITKA SZÖKŐS]' in 13/8 time. The tempo is marked $\text{♩} = 88$. The melody (treble clef) includes a quintuplet (marked with a '5') and a triplet (marked with a '3'). The piano accompaniment (grand staff) features triplets and accents (*>*) in the right hand, and single notes with accents in the left hand. The word 'Magyarpalatka' is written above the melody. The word 'simile' is used to indicate that the piano accompaniment continues in a similar style.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The second and third staves are in alto clef (C-clef) and contain block chords. The bottom staff is in bass clef and contains a single note. The system is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the first part of the melody and chords. The second measure contains the second part of the melody and chords, with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign on the F line of the third staff.

Second system of the musical score. It also consists of four staves. The top staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The second and third staves contain block chords, with the third staff showing a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign on the F line. The bottom staff contains a single note. The system is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the first part of the melody and chords. The second measure contains the second part of the melody and chords, with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign on the F line of the third staff.

First system of a musical score. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a trill on the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The Alto and Tenor staves have alto and tenor clefs respectively and contain block chords with accents and slurs. The Bass staff has a bass clef and contains a simple bass line. The system is divided into two measures, with a repeat sign at the end of the first measure. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures, and a second ending bracket labeled '2.' with a '3' indicates a triplet.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The Alto and Tenor staves continue with block chords, including a triplet of eighth notes in the Alto staff marked with a '3'. The Bass staff continues the bass line. The system is divided into two measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure.

First system of a musical score. The top staff is in treble clef, featuring two triplet eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes with a fermata in the second measure. The second staff is in alto clef (C4), showing chords in the first measure and a triplet of eighth notes with a fermata in the second measure. The third staff is in alto clef (C4), showing chords in the first measure and a triplet of eighth notes with a fermata in the second measure. The bottom staff is in bass clef, showing a single eighth note in the first measure and a single eighth note in the second measure.

Second system of a musical score. The top staff is in treble clef, featuring a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. The second staff is in alto clef (C4), showing chords in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. The third staff is in alto clef (C4), showing chords in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff is in bass clef, showing a single eighth note in the first measure and a single eighth note in the second measure.

7/8

3

b)

3

177. [SÚRŰ CSÁRDÁS]

♩=122

Magyarpalatka

simile

simile

5

1. 2.

First system of musical notation, measures 1-2. Treble clef, key of D major. Measure 1: Treble has a quarter note D4, quarter note E4, quarter rest; Bass has a half note D3, half note E3. Measure 2: Treble has a whole rest; Bass has a half note F#3, half note G3. Both measures end with repeat signs.

Second system of musical notation, measures 3-4. Treble clef, key of D major. Measure 3: Treble has a quarter rest, eighth note F#4, eighth note G4, quarter note A4; Bass has a half note D3, half note E3. Measure 4: Treble has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note C#5, quarter note D5; Bass has a half note F#3, half note G3. Both measures end with repeat signs.

Third system of musical notation, measures 5-8. Treble clef, key of D major. Measure 5: Treble has eighth notes D4, E4, F#4, G4, quarter rest; Bass has a half note D3, half note E3. Measure 6: Treble has eighth notes A4, B4, C#5, D5, quarter rest; Bass has a half note F#3, half note G3. Measure 7: Treble has eighth notes D5, C#5, B4, A4, quarter rest; Bass has a half note D3, half note E3. Measure 8: Treble has eighth notes G4, F#4, E4, D4, quarter rest; Bass has a half note F#3, half note G3. Measures 5 and 6 have a '3' below the treble staff. Measures 7 and 8 have a '3' below the bass staff.

178. [CSÁRDÁS]

$\text{♩} = 153$ Szék

1. Az én u - ram ví - zér' jár, Ná - lom bar - na le - gény jár.

[dúdolva]

8vb

Ked - ves u - ram, be jó ke', Be jó vi - zet ho - zott ke'.

[dúdolva]

179. «GYORS CSÁRDÁS»

♩=113

Vice

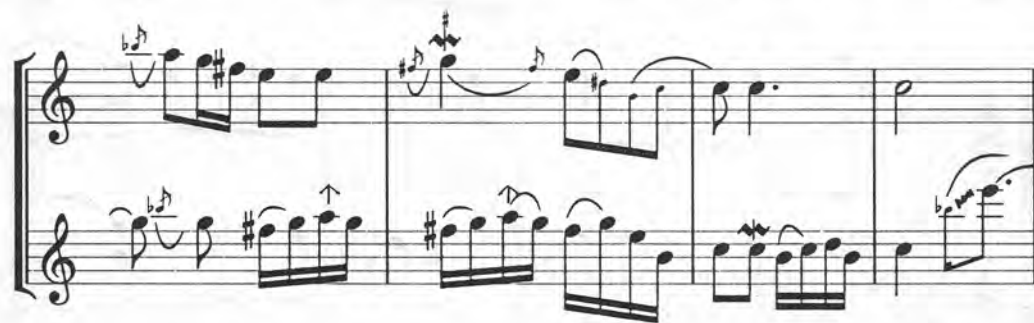
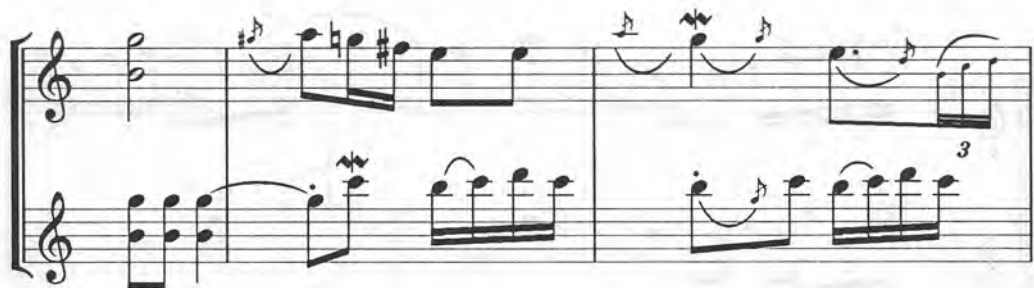
This musical score is for a piece titled «GYORS CSÁRDÁS» (Fast Csárdás), marked with a tempo of 113 beats per minute. It is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a tempo marking of ♩=113. The second staff continues the melody. The third staff starts with a repeat sign. The fourth staff includes first and second endings, marked '1.' and '2.'. The fifth and sixth staves continue the melodic development with various ornaments and phrasing marks.

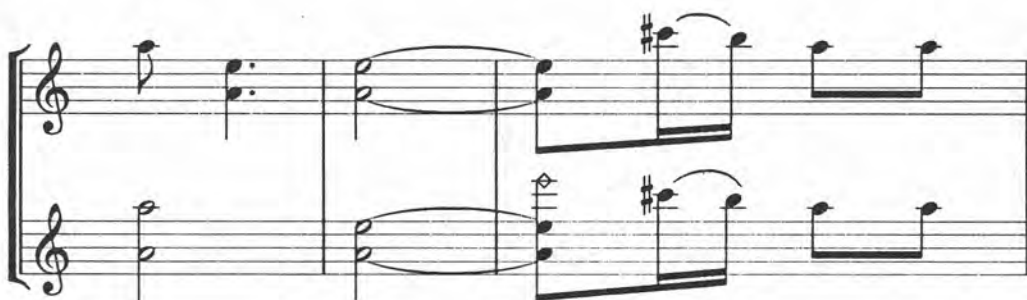
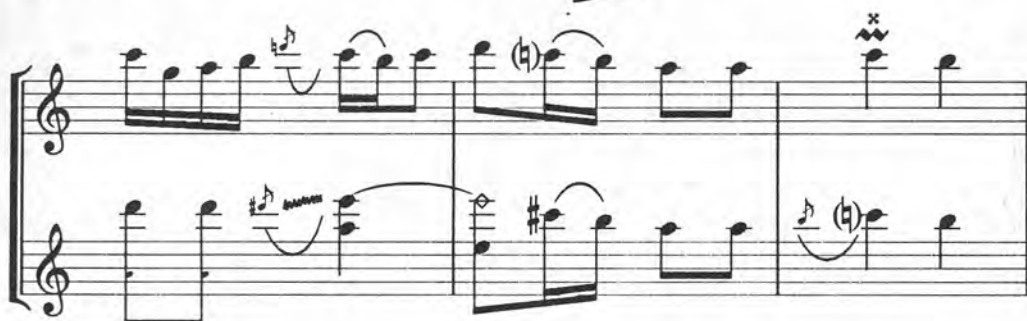
180. [GYORS CSÁRDÁS]

♩=160

Szilágynagyfalu

This musical score is for a piece titled [GYORS CSÁRDÁS] (Fast Csárdás), marked with a tempo of 160 beats per minute. It is written for a piano in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The score consists of two staves. The first staff begins with a grand staff and a tempo marking of ♩=160. The second staff continues the piano accompaniment. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and ornaments.







181. «KERINGŐ»

$\text{♩} = 176$ Gyergyóremete



182. [KESERVES]

Rubato ♩ = 80

Magyardécse



1. A bet - le - ni er - dő a - latt,



Van egy kis kút fe - dél a - latt.



A - ki ab - ból vi - zet i - szik,



A ba - bá - já - tól bú - csú - zik.

A TÁNCDALOK SZÖVEGEI

5

*A menyasszon legelől ül,
... kékül zöldül,
A vőlegénnek hírt kell adni,
Menyasszont bé kell kontyolni.*

(A pontokkal jelzett szövegrész érthetetlen.)

6

*Elment a tyúk vándorolni,
Nem jön vissza többé tojni.
Majd visszajön sülvé-főve,
Felül a kakasüllőre.*

7

*Romlik szivem, mind az üveg,
Bujog a vér, mind a felleg.
Vajon ki van betegágyba,
Betegágyba, nyavajába?*

*Szomszédasszon betegágyba,
S betegágyba nyavajába.
Jaj, ha meghal, ki sirassa,
Ki sirassa, ki jajgassa?*

*Ángyomasszon megsírassa,
Megsírassa, s megjajgassa.*

(Utolsó két sor az utótagra.)

9

*Fenyőkúton kikelt a kendőr,
Be ihatnék az öreg embőr.
Erre gyere, erre nincsen sár,
A kapumon nincsen semmi zár.*

11

*Zabot vittem a malomba,
Azt hittem, hogy kukorica,
Kukorica, édes málé,
Szép élet a nagyléjányé.*

*Szép élete van a lánynak,
Szeretőt keres magának.
De ja legény, mind a kutya,
Bebűjik a szalmalyukba.*

12

*Elment uram a vásárba,
Jupáne duj, duj.
Majd haza jó vacsorára,
Jupáne duj.*

*S főzők neki jó vacsorát,
Jupáne duj, duj.
Forró vízbe mákos laskát,
Jupáne duj.*

13

*Szarka vagyok, ugrálok,
Húst eszek, ha talállok.*

*Szarka menyen berekbe,
Viszi farkát meredve.*

17

*Szeretöm e táncba,
Gyűrüm e zújjába,
Minden fordulásba
Ragyog e zújjába.*

*Szeretöm es vótál,
Kerítöm es vótál,
Verjen meg e zisten,
Ha igaz nem vótál!*

*Erőst meg se verjen,
Veretlen se hagyjon,
Kilenc esztendeig
Mind e hideg rázzon!*

*Ne csak eccer-máccor,
Vaj egy hétbe keccer,
Bár minden órába,
Bár csak tizenkeccer.*

*Verje meg e zisten
S azt az ördög bábát,
Minek tiltotta jel
S az ő jédes fiát.*

*Ha neki fia vót,
Nekem szeretőm vót,
Ha neki édes vót,
Nekem édesebb vót.*

22

*Mikor Gergel legén vót,
Csipkefából botja vót.
Ehej, kedves Gergeljem!
Ehej, lelkem Gergeljem!*

*Haza mentem, fatát köttem,
Gergel szültült, sz ién szökdősztem.
Ehej, lelkem Gergeljem!
Ehej, kedves Gergeljem!*

23

*A leányok, a leányok facipőbe járnak.
Azok élik világikot, akik ketten hálnak.
Lám én magam, szegény fejem csak egyedül hállok,
Éjjel-nappal matollálok, senkit sem találok.*

Gyéren vetem a kenderem, ritkán terem rajta,
 Nem kell nékem a kendere, csak a pozdorjája.
 Pozdorjából tüzet teszek, melegedek nála,
 Szeretõmnek vizes ingét megszárltom rajta.
 Hess, légy, ne szállj rám, beteg vagyok én!
 Adj egy csókot, édes rózsám, meggyógyulok én.

Nálunk felé ja cigányok fapapucsba járnak,
 Azok élík világukat, akik ketten hálnak.
 Mer én szegén legény vagyok, csak egyedül hállok,
 Akármerrõl tapogatok, a falat találom.

Van nékem egy jegykendõm, nem az anyám vette,
 A parajdi piacon a farom kereste.
 Köszönöm a faromnak, a farom járásának,
 Göndör szõrû kis pinám hosszú bajuszának.

Ha kimenyek a szõllõbe,
 Rálépek egy venyigére,
 Venyigérõl venyigére,
 Vágyik szívem a szõkére.

Ha kimenyek a piacra,
 Rálépek egy papirosra,
 Papirosról papirosra,
 Vágyik szívem a pirosra.

A szénát, a szalmát meg ke rázogatni,
 Menyecskéket, szép lányokat meg kell csókolgatni.



*S ez az igaz magyaros, kinek sarka facsaros.
S ez az igaz magyaros, kinek sarka facsaros.*

*Jár ki lábam, jár ki mos' nem parancsol senki mos!
S e zén lábam kijárja, met az szokott e táncra.*

*Szemem hunyorgatásra, szájam, mosojgatásra.
S eki rivám haragszik, egyék dölgöt tavaszig,
Tavasznak e napjáig, míg e kökén virágzik!*

(Utóbbi két sor az utótagra, ismétlés nélkül.)

*Míg e kökén virágzik, gyalog bodza megszemzik,
Gyalog bodza megszemzik, s egyék dölgöt tavaszig!*

*Kisküüllő mellett egy szép, drága madár lakik,
Kinek párja e világon ritkán találtak.
Angyali termetű, szégyön tekintetű,
Szép páva járású, gelicé szólású,
Vénus mosojgású.*

*Ha jatzat a kis madarat kezembe foghatnám,
Minden búmat, bánatimot szívenrő leraknám!
Jól tudom magamról, nem kérde semkitől,
Hogy nincs nagyobb rabság, nagyobb szomorúság
Mint a magányosság.*

*Sēm éjjelem, sē nappalom nem esik kedvémre,
Sem ebédem, se vacsorám nincsen örömömrē.
Egész nap búsúlok, éjjel gondolkodok,
Hogy mitévős legyen, hogy jó társat vegyék,
Kivel hőtig éljek.*

*Kerek az én kalapom,
Kerekebbre szabatom.
Kicsi az én galambam,
Könnyen megcsókolhatom.*

*Aj istenem, adj égyet,
Soha se kérek többet
Adj égy szépet, adj égy jót
Adj égy kedvemre valót!*

79

*Ide ki a csi-csi-csi-csi-csirbe,
Megért a feketeszemű cseresnye.*

*Az alatt van egy szép táncos menyecske,
Az alatt van egy szép táncos menyecske.*

*Menyecskiének kaszárnyecska kezibe,
Menyecskiének kaszárnyecska kezibe.*

80

*Megvert anyám csak azér,
Mért nem mentem agyagér.
Ha nem mentem, s jó tettem,
A lányokkal beszéltem.*

83

*S megverték engem azé,
Mér nem mentem agyagé,
S ha nem mentem, s jó tettem,
A lányokkal beszéltem.*

88

*Hajtsd ki rózsám az ökreket,
Legeltesd meg szegényeket!
Szénafűre ne hajtsd őket,
Mert elveszik a szűredet!
Ha elveszik a szűredet,
Mivel takarsz-bé jingemet.
Van nekem egy kurta subám,
Bétakarlak véle rózsám.*

*Iskolába nem jártottak,
Olvadni sem tanítottak,
De szemedből kiolvastam,
Hogy szívedbe bánat vagyan.*

*Mér búsulsz, tán megbántod már,
Hogy ingemet megbántottál?
Sose búsulj, úgyis késő,
Ami elmúlt, vissza nem jön!*

*Esik eső, szakad, szakad,
De szeretnélek, de nem szabad!*

*Rég megmondtam bús gerlice,
Ne rakj fészket az útszéltre!*

*Gyere velem katonának, hallod-e,
Tíz esztendő nem e világ, hallod-e!
Se ne kapálj, se ne kaszálj, hallod-e,
Csak é nagy utcákon sétálj, hallod-e!*

*Megátkozott édesanyám ingemet,
Katona legyen, míg e világ világ lesz.
Katona legyen, míg e világ világ lesz,
Míg az égen két ragyogó csillag lesz.*

*Ploszkucénbe learatták e zárpát,
Madárkának levágatták e szárnyát.
Siránkodzik e madárka szárnyáért,
Mind én sírtam s e jó genge rózsámétt.*

*Édesanyám, ha meguntál tartani,
Hajts el ingem a vásárra jeladni!
Ott is megadják a jónak az árát,*

*Addig menyek a csillagos ég alatt,
Mig megnyugszom a babám karja jalatt.
Ha nem nyugszom a babám karja jalatt,
Maj megnyugszom a fekete föld alatt.*

105

*Udvaromon hármat fordult a kocsí,
Édesanyám, kufferomat adja ki!
Kufferomot, behívó leveletem,
A faluba törüljék a nevemet!*

106

*Van két lovam, nem eladó,
Nem minden betyárnak való.
Mer megfogom a gyepű szarát,
Ferugatom Sáros várát.*

*Van két lovam, almásderes,
Engem a vármegye keres.
Utat adok a deresnek,
Jöhet utánam, aki keres!*

107

*Kék szivárván koszorúzza jaz eget,
Nem engedik babám hogy szeresselek.
Vagy engedik, vagy örökre eltiltják,
Vagy a sírom még előre kiássák.*

108

*Szerettelek egy ideig, egy ideig,
Keddtől fogva szereddáig, szereddáig.
Ugye babám, sok szép idő,
Száradjon beléd a tüdő!*

*Két fekete, göndörhajú lovam vagyok
Még az éjjel az egyiket elmulatom.
Elmulatom, nem sajnálom,
Szerettelek, csak azt bánom!*

*S barna kislány kirugom a két szemedet,
Megetted a téli-nyári keresetem.
Keresetem nem sajnálom,
Szerettelek csak azt bánom!*

*Édesanyám sok szép szava, sok szép szava,
Kit fogadtam, kit fogadtam, kit nem soha.
Mefogadnám, de már késő,
Hull a könnyem, mind az esső.*

109

*Keserű víz, nem hittem, hogy édes légy!
Te meg babám, nem hittem, hogy csalfa légy!
Csalfasággal csaltad meg a szívemet,
A jó Isten borítsa rád az eget!*

*Egyik árokból a másikba jestem,
Rólad babám minden gondom levettem.
Úgy levettem, hogy soha eszembe nem jutsz,
A jószágodért fizessen meg a Jézus!*

*Kék szivárvány koszorúzza jaz eget,
Megengedik babám, hogy szeresselek.
Megengedik, vagy még jobban eltiltsák,
A sírunkat egymás mellé megássák.*

112

(Az utótagra:)

*Szeretném a feleségem megverni,
Ha ne tudna olyan szépen ölelni.*

*Olyan szépen ölelni,
Tővis közül az ibolyát kiszedni,
Kiszedném, de megszúrja ja kezemet,
Kit szerettem, az az enyém nem lehet!*

*No, sze cigány, húzd rá csak!
Mulatni való kedvem van, ejehaj!
Mert a kezed se nem arany, se nem réz,
Se nem ezüst, csak egy mucskos cigánkéz.*

Se nem ezüst, csak egy mucskos cigánkéz.

113

*Meg kell a búzának érni,
Ha mindennap meleg éri.
Meg kell szívemnek hasadni,
Ha mindennap bánat éri.*

*Bánat, bánat, de nehéz vagy,
De rég, hogy a szívemen vagy!
Menj le bánat, a szívemről,
Elég volt már becsületből!*

116

*Szült anyám, de nem magánok,
Keserűség leányánok.
Szült anyám, de nem övének,
Keserűség gyermekének.*

*Erdő, jerdő, de magos vagy!
Kedves rózsám, de messze vagy!
Azt az erdőt levághotnám,
Hogy a rózsám megláthotnám.*

117

*Én az éjjel nem aludtam egy órát,
Elhallgattam a kisangyalom panaszát,
Éjfél után mondta meg, hogy mi baja,
Ő szeretett, de az anyja nem hagyja.*

*Ha nem hagyja, tartsa meg ő magánok
Jövő őszén tegye búzacsuhanok!
Ha nem hagyja, tartsa meg ő magánok!
Jövő őszén tegye búzacsuhanok!*

119

*Kapum előtt van egy válu, meg egy kút,
Abból iszik, abból iszik három kacsza, meg egy tyúk.
De ja kacsza jatt is csak azt hápogja:*

Én is vótam tiéd, rózsám, valaha.

120

*Egyik árokból a másikba jestem,
Rólad, babám minden gondom leveszem.
Úgy levettem, hogy még soha eszembe sem juss,
Jóságodér fizessen meg a Jézus!*

121

*Kicsi csillag, ha leesik elterül,
Az én babám ahol lát is, elkerül.
Ne kerűj el, édes, kicsi galambom,
Mer én néked rosszat nem akarom!*

*Aj, istenem, adj erőt a lovamnak,
Hogy kerejsek más szeretőt magamnak,
Mer aki vót, nem akar mán szeretni,
Szebbet, jobbat akarok én keresni.*

*Piritusbó csináják a pálinkát,
Azé nem lát sënki rajtam jó ruhát.
Bár csinálnák édes tejből s ecetből,
Kocsmárosné nem élne a zsebemből!*

122

*Verjën meg az isten, babám hajnalba,
Mikor húzod a pokrócot magadra!
Mer elvëttëd a szívemnek a nyugalját,
A szemëmnek a két csëndes jó jálmát.*

*Mer azt hittem esküszóval fogadtad,
Hogy el nēm hagysz, amíg híremet hallad.
De csalfa vótál, s megcsaltad a szívemet,
Vegye jel a jó isten az eszedet!*

*Kisangyalom, hogyha ëngëm mëgcsaltál,
Megátkozlak, hogy a petecsbe halj el.
Apró petecs kège meg a mejedet,
A szerelem búsitya a szívedet.*

Felsütött a nap sugara
 Az én babám ablakára.
 Én nem tudom, mi az oka,
 Az enyémre nem süt soha.

Ez az utca bánat utca,
 Bánat kőből van kirakva.
 Az én babám rakatta ki,
 Hogy én sírva járjak rajta.

(A 3. sor helyesen: Azt az én rózsám rakatta.)

Úgy búsulok, maj meghalok,
 Búmba meg is bolondulok.
 Fáj a szívem, de nem érted,
 Titkon más is van melletted.

Fáj a szívem, de nem érted,
 Titkon más is van melletted.
 Fáj a szívem kívül-belül
 Bánat szorította kétfelől.

Olyan bánat a szívemön,
 Kétrét hajlik az egekön.
 Ha még egyrét hajlott volna,
 Szívem ketté hasadt volna.

Édesanyám sokat intett a jóra,
 Ne mēnj fiam, a kocsmába bor innya!
 Nēm hallgattam édesanyám szavára,
 Belé estēm a csavargók sorába.

Édesanyám sokat intett a jóra,
 Ne mēnj fiam a kocsmába bor innya,
 Mert bétörík a te gyöngge fejedēt,
 Ki kötí bé a tē vérēs sebedēt?

*Kössiétek meg az ugató kutyátok,
Máskülönben hogyan járnak hezzátok.
Íédesebb a csók a titkos magányban,
Hogyha az egész falu szeme nem lássa.*

*De vigyázhat a világ minden kutyája,
Elhozlak én virágos kis portámra,
Tőlem pedig el nem rabol senki sem,
Sem az anyád, sem az apád sohasem!*

*Simítsd félre íédes, bodros hajadat,
Máskülönben minden csókom megakad!
Ne bánts meg még sem, hadd a hajad, ahogy van!
Megtalálja az ajkadat az ajkam.*

*Kék ibolya búra hajtja ja fejét,
Nincsen, aki megöntözzé ja tövét.*

*Szállj le harmat, kék ibolya tövére,
Mos találtam egy igaz szeretőre!*

*Kék ibolya, ha leszakísztanálak,
Mit mondanál babám, ha elhadnúalak?*

*Azt mondanám, verjen meg a teremő,
Mert nem voltál igaz szívű szerető!*

*Kihajtottam Virág ökröm a rétre,
Leveretem a harmatot előle.*

*Rég nem hallom Virág ökröm harangját,
Az én babám mással éli világát.*

*Hadd, hagy élje, hadd, hagy élje, nem bánom
Tiszta szívből, szeretetből kívánom!*

*Édesanyám rózsafája,
Én voltam a legszebb ága.*

*Kihajlottam az utcára,
A legények kalapjára.*

*Búsulj rózsám, mert én sirok,
Tőled búcsúzni akarok.*

*Búcsuzásunk rövid legyen,
A szívünkbe kárt ne tegyen!*

*Szeress rózsám, de nézd meg kít,
Mer a szerelem megvakított.*

*Engemet is megvakított,
Örökre gyászba borított.*

*Édesanyám rózsafája,
Én voltam a legszebb ága.*

*Kihajlottam az uccára,
Barna legény kalapjára.*

*Barna legény leszakított,
Kalapjába elhervasztott.*

*Kihajtottam Virág ökröm a rétre,
Leverettem a harmatot előtte.*

*Rég nem hallom Virág ökröm kolompját,
Az én babám mással éli világát.*

*Éljed babám, világodat nem bánom,
Szerettelek, azt az egyet sajnálom!*

152

*Hosszú szárú loboda,
Nem termettem dologra,
Termett lábam a táncra,
Szemem a kacsintásra.*

153

*Lefelé folyik a Tisza,
Nem folyik az többet vissza.*

*Szeretett a fene soha,
Csak meg vótam veled szokva.*

157

*S kelj fel rózsám, mert megvirad,
Már feljött a hajnalcsillag.*

159

*Vágják az erdei utat,
Viszik a magyar fiukat.*

*Viszik, viszik szegényeket,
Szegény, magyar legényeket.*

*Állj meg bátyám kérdjelek meg,
Ha jelmész, hol keresselek?*

*Galicia közepébe
Hat kaszárnya van építve.*

*Hat kaszárnya, hat ablaka,
Nyújts ki babám, kezed rajta.*

*Nyújts ki babám, mind a kettőt,
Én leszek a te szeretőd.*

*Harmatos búzát arattam,
A rózsámtól elváltam
Úgy elváltam én szegénytől,
Mind a nyárfa levelétől.*

*Az gondoltam, amíg élek,
Hogy mindég víg napokat érek.
De már látom, megcsalódtam,
A bűnnek is helyet adtam.*

*S ki nem akar búval élni,
Menjen menyországba lakni.
Csináljon a mennybe házat,
Ott nem éri semmi bánat.*

*Meg akartam házasodni,
Galambot akartam fogni.
Galamb helyett varjút fogtam,
Bánom, hogy megházadostam.*

*Víg voltam én, víg ezelőtt,
Míg babám járt kapum előtt.
Amióta nem járogat,
Szívemet nyomja ja bánat.*

*Azt mondják a rokonok,
Hogy én mindig múltatok.
Hogy én mindig a lányokkal táncolok.
Ha nem lopok, cserélek,
Mégis igazán élek.*

174

*Hosszú szárú laboda,
Nem termettem dologra,
Termett lábam a táncra,
Szemem a kacsintásra.*

178

*Az én uram vízér jár,
Nálom barna legény jár.
Kedves uram be jó ke'
Be jó vizet hozott ke'.*

182

*A betleni erdő alatt
Van egy kis kút fedél alatt.
Aki abból vizet iszik,
A babájától búcsuzik.*

*Én is abból vizet ittam,
A babámtól elbúcsúztam.
Úgy elbúcsúztam szegénytől,
Hírért sem hallom senkitől.*



the first of these is the
 the second is the
 the third is the

the fourth is the
 the fifth is the
 the sixth is the
 the seventh is the
 the eighth is the

the ninth is the

the tenth is the
 the eleventh is the
 the twelfth is the

the thirteenth is the
 the fourteenth is the
 the fifteenth is the

the sixteenth is the

the seventeenth is the

the eighteenth is the

the nineteenth is the

the twentieth is the

the twenty-first is the

the twenty-second is the

the twenty-third is the

the twenty-fourth is the

the twenty-fifth is the

the twenty-sixth is the

the twenty-seventh is the

the twenty-eighth is the

GYŰJTÉSI ADATOK ÉS JEGYZETEK A PÉLDATÁR ANYAGÁHOZ

1. Duda: Duma (Porondi) János 86; 1978. V. 17. Más román elnevezése: [ca la] «*usa cortului*» (= mint a sátor ajtajában). A tánc pantomimikus mozdulatokkal a cigánykóvacsok munkáját utánozza. Nemcsak cigányok, hanem magyarok és románok egyaránt táncolják Moldvában. Prichici 1955: 98.
2. Hegedű: Balog László 56; ütőgardon: Hangya Ida 49, esztam; 1980. III. 20. «Az örömanya és az örömapa táncolja.» Vö. Apor 1978: 106: „Az második tánc volt az örömatya tánca, az ki táncolt az örömanyával”.
3. Hegedű: Zerkula János 52; ütőgardon: Fikó Regina 56, esztam; 1979. VIII. 10. Dobszay 1984a: 202; Dobszay—Szendrei 1988: II/14; Jagamas—Faragó 1974: 44, 46; Járdányi 1961: 147; Herjea—Almási 170; Kallós—Martin 1989: 135—136; MNT III/A: 911—918; Pt 248—249, 251—252; pt 5—7; Seres—Szabó 1991: 135—136; Szegő 1988: 91; Veress 1989: 51 (lásd uo. 50j-t); Virágvölgyi 1989 I: B/1e.
4. Adatok és változatok a pt 3j-ben. «Mikor megyünk a tyúk után.»
5. Ének: özv. Mónár Fülöpné 64; 1972. VII. «Mikor a menyasszont kiveszik s indiccsák a vőlegén házához ... akkor éneklik.» A hiányzó szövegrész érthetetlen. Változatok a pt 3j-ben.
6. Ének és hegedű: Balla József 1929; cimbalom: Balla Márton 1926; 1981. IX. 8. «Lakodalom közbe amikor viszik a sültet.» Változatok a pt 3j-ben.
7. Ének: Győrfi Ferencné Simó Róza 83; 1976. VIII. 3. Változatok a pt 3j-ben.
8. Szoprán-blockflöte: Bálint Zoltán 18; 1975. VI. 20. Almási 1979: 17; Bura—Fejér—Petkes 1979: 22; Halmos I. 1974: 7; Halmos—Lányi—Pesovár 1988: 20AB; Jagamas 1984a: 44; Jagamas—Faragó 1974: 238; Járdányi 1961: 62; Kallós—Martin 1989: 152; Lajtha 1954b: 42; Pt 12; pt 9; Seprődi 1974: 60; Vargyas 1981: 021.
9. Ének: Imre Ferenc 24; 1975. VI. 23. Változatok a pt 8j-ben.
10. Hegedű: Szabó Viktor 46; 1985. IV. 9. Almási 1971: 61; Dobszay 1984a: 177; Herjea—Almási 1970: 199; Jagamas—Faragó 1974: 222, 234; Járdányi 1961: 78; Juhász 1990: 4; Kallós—Martin 1989: 129—130; Seprődi 1974: 99; Seres—Szabó 1991: 134; Vargyas 1981: 018, 023; Virágvölgyi 1989b: 22.
11. Ének: Bodó Béla 34; 1974. XI. 8. A dallam első sora a második elhangzás szerint javítva. Változatok a pt 10j-ben.
12. Ének: Simény Vilmosné Kovács Ilona 79; 1976. VIII. 3. Tornea 1978: 20 előtagjának változata.

13. Ének: Víg Mártonné Fogarasi Zsuzsanna; 1975. X. 24.
14. Hegedű: Marosi András 1919; 1983. VII. 19; Szilágynagyfalú. A *verbunk* itt gyors legényes táncot jelent. Az első ütemben a magasan intonált c nem stílussajátság, hanem technikai fogyatékból származó hangképzési hiba.
15. Hegedű: Magyarósi Márton 1909; 1984. II. 13; Gernyeszeg. Kötelezően a pt 97 után játsszák.
16. Furulya: Balog Antal 56; 1978. V. 17. Domokos—Rajeczky 1991: 13; Seres—Szabó 1991: 132—133. Csonka formái: Bartók—Kodály 1923: 9; Domokos—Rajeczky 1961: 6ab; Járdányi 1961: 220; Seres—Szabó 1991: 130—131; Szegő 1988: 93—96.
17. Ének: Lőrincz Györgyné Hodorog Luca 60; 1980. VI. 20; Csíkszereda. Változatai a pt 16j-ben.
18. Furulya: Benke Pap Ferenc 70; 1978. V. 17. Seres—Szabó 1991: 49.
19. Adatközlők a pt 3j-ben, esztam; 1979. V. 20. Lajtha 1954a: 22; pt 21.
20. Hegedű: Sinka Mihály 1920; 1980. X. 24.
21. Hegedű: Paradica Mihály (Nyicu) 1925; cimbalom: Paradica János 1928; 1982. VIII. 28. A cimbalom részben elhangolódott húrkórusainál nem jelöltem hangfűrtöt. Ennek a dallamnak egy másik felvételén a bőgős egy fapálcával üti az üres húrokat, bal kezével pedig a hangszer kávját csapja (esztam). Változatok a pt 19j-ben.
22. Ének: Bodó Piéterné Csobotár Bori 1920; 1982. XI. 28; Székelyudvarhely. «Táncolják esz, éneklük esz». Dobszay 1984a: 307; Dobszay—Szendrei 1988: IIIB72; Domokos 1953: 74; Domokos—Rajeczky 1991: 63—64; Jagamas—Farágó 1974: 215; Kallós 1973: 47; Szegő 1988: 88; Szegő—Dobó 1958: 21; Veress 1989: 101.
23. Ének: Szatmári József 1910, Mészáros János 1940; 1978. V. 6; Felpeszt. «Lakodalmas háznál éccaka mikó hoszták a násznagykalácsot, akkor szokták táncolni az összes nép, s jobban a nők.» Dobszay—Szendrei 1988: IIID119.
24. Ének: Kásler Vilmosné Szabó Ágota 1910 (Istensegítsen született); 1978. V. 6. Martin 1970—1972: 124; Herjtea—Almási 1970: 188 utótagja, 208 előtagja.
25. Adatok a pt 20j-ben. Átvettük a csürdögölőt ... kiment a féloláhos. Bándi—Vámszer 1937: 88 (romlott); Cernea 1977: 34; Dobszay—Szendrei 1988: IVE325; Gănescu 1973: 84; Grecu 1974: 115; Halmos—Lányi—Pesovár 1988: 95; Herjtea—Almási 1970: 197; Juhász 1989: 18; Runcan 1973: 121; Runcanu—Gheorghe—Băicoianu 1979: 179; Sulițeanu 1976: 217; Tari 1989: 27; Vargyas 1953: 57—58, 60; 1981: 222; Virágvölgyi 1989 I: 45.
26. Adatok a pt 2j-ben. Burada 1915: 70; Tornea 1978: 55; pt 32.
27. Adatok a pt 6j-ben. «A Mihálykác.»
28. Adatok a pt 8j-ben, pt 29, 77.
29. Ének: Bakó Veronika 38; 1975. VI. 22. Változatok a pt 28j-ben.
30. Ének: Tófalvi Andrásné 73; 1975. VII. 4.
31. Ének: Szász Mártonné 50; 1975. VI. 27.

32. Ének: Benedek Elek 68; 1978. VI. 27. Változatok a pt 26j-ben.
33. Adatok a pt 21j-ben. A bőgő esztamot játszik az ott leírt módon.
34. Hegedű: Gábor (Pusi) Béla 68; kontra: Csapai Géza 55; 1977. I. «Fölálltak karéjba a legényök, s úgy figurázták.»
35. Adatok a pt 15j-ben. A pt 96 és 36 között játsszák.
36. Adatok a pt 15j-ben. A pt 96 és 35 után játsszák.
37. Hegedű: Jovica János 1928; 1986. VIII. 30. Régen nagybátyjával muzsikált, aki kobzos volt, s a közelmúltban hunyt el. Az első nyolc ütemet nem ismételte, de tatrangi boricások szerint ismételní kell. Domokos 1958—1959: 13 (*kettős borica*), 19 (*hármás borica*); Réthei 1924: 198-nál sem ez az *egyes borica*.
38. Adatok a pt 37j-ben. Réthei 1924: 199 (*török borica*).
39. Adatok a pt 37j-ben.
40. Hegedű: Bolha Zoltán 66; kontra: Lukács Ferenc 25; bőgő: Lukács József 28 (utóbbi kettő dícsőszentmártoni illetőségű); 1985. VIII. 4; Sövényfalva.
41. Hegedű: Barabás Ferenc (Peci) 1927; 1981. XI. 25. MNT VI: 154, 167; pt 42—43.
42. Fütty: Szakács István 41; 1975. I. Változatok a pt 41j-ben.
43. Ének: Szakács István 41; 1981. XI. 24. Változatok a pt 41j-ben.
44. Szabó János 66; 1975. XI. 5.
45. Hegedű: Kurucz Márton 48; kontra és bőgő: gyorsdűvő; 1975. XI. 13.
46. Hegedű: Lakatos András 50; 1978. III. 4.
47. Hegedű: Holircă Emanoil 69; 1981. XI. 3.
48. Hegedű: Dobos Károly 1912; kontra: gyorsdűvő; bőgő: a hangsúlyos nyolcadokat szólaltatja meg; 1977. IV. 17. Funkciós felvétel. A kíséret a hegedűhöz hasonlóan átveszi a csapásolás ritmusát. A kiírt utótagisméltés is ezt szemlélteti. Virágvölgyi 1983: 185 6.
49. Hegedű: Lécfalvi (Viski) Márton 66; kontra: Andacs Lajos 58; 1978. III. 25—26.
50. Hegedű: Lécfalvi (Viski) Márton 66; kontra: mint a pt 49-nél; bőgő: a hangsúlyos negyedeket játssza; 1978. III. 25.
51. Adatok a pt 17j-ben. «A *serén magyaros*ról fordissák az *öreg magyaros*at míg megnyugusznak, met a lassacskán megy, s éneklík.» Juhász 1990: 23; Seres—Szabó 1991: 41ab, 45ab, 46; Veress 1989: 71.
52. Adatközlők a pt 3j-ben. 1979. V. 20. A kotta 5. vonalára írt ferde jel nem hangmagasságot jelent, hanem a gardonütéssel szinte egyidőben hangzó zörejt jelzi, amely úgy keletkezik, hogy az ütőt a hűrtartólábon lecsúsztatják. Virágvölgyi 1989 II: 18.
53. Adatok a pt 52j-ben. Az ütőgardon-kiséret alapritmusa ugyanolyan, mint a pt 52-nél.
54. Adatok a pt 6j-ben.

55. Hegedű: Tóti Zoltán 1959; cimbalom: kettőshangok nyolcad mozgásban; bőgő: gyorsdűvő. 1983. XII. 4.
56. Tárogató: Lőrincz Márton 45; 1975. VI. 29.
57. Furulya: Fábián József 82; 1975. VI. 24. Változatok a pt 24j-ben.
58. Adatok a pt 21j-ben. Bőgő gyorsdűvő. Lajtha 1955: 44.
59. Adatok a pt 21j-ben. Funkciós felvétel. Bandi 1970a: (két változat); Herjéa—Almási 1970: 137; pt 60; Seprődi 1974: 72.
60. Ének: Sztás Albert 73; 1979. V. 18. Változatok a pt 59j-ben.
61. Hegedű: Csapai Géza 55; kontra: Gábor (Pusi) Béla 68; bőgő: Gábor Mihály 67 (tárogatón is tud játszani); 1977. VII. 17.
62. Adatok a pt 15j-ben. A szögletes zárójelben levő hang tévedésből kimaradt.
63. Dúdolás és kontra: Moldován János (Pirki) 1911; 1985. V. 24; Marosvásárhely.
64. Hegedű: Moldován István 67; cimbalom: a hegedűhöz hasonló triolás mozgásban; bőgő: gyorsdűvő; 1979. V. 4.
65. Adatok és kíséretmód a pt 64j-ben. Jagamas 1984a: 105—106 (bár az utóbbi adatközlője *csárdásnak és szőkőnek* nevezte, a nyolcadoló mozgás és a hangszeres figuráció énekes utánzása egyértelműen a *korcsos* tánchoz való kapcsolódásra utal).
66. Cimbalom: Bogányi András 55; hegedű; háromhúros kontra: gyorsdűvő; 1983. VI. 23. Póka. Pávai 1984: 1, 3, 11.
67. Adatok a pt 10j-ben.
68. Hegedű: Bódi András 54; 1981. XI. 2. Herjéa—Almási 1970: 43; Jagamas—Faragó 1974: 300; MNT III/A: 380—382; pt 153—254; Rajeczky—Gönyey 1958: 38.
69. Hegedű: Jámbor (Dumnyezó) István 1951; kontra: Mezei Ferenc (Csángáló) 1951; bőgő: Csányi Mátyás 1953; 1986. I. 2.
70. Hegedű: Beldean Mitruca 1941; kontra: Moldovan Carol 1934; bőgő: Gaspar Petru 1946 (utóbbi kettő nagysármási illetőségű); 1985. VIII. 7.
71. Hegedű: Mácsingó Ignác 1928; háromhúros kontra: Mácsingó Sanyi 1939 és Moldován Imre 1934; bőgő: Mácsingó Karesi 1941; 1985. IV. 7. Visa. A második kottasor ugyanettől a primástól egy másik elhangzást rögzít, amely a táncos csapásolásához igazodott. A kíséret hasonló alkalmazkodását nem jelöltem. Funkciós felvétel. Összevont harmónia.
72. Adatok a pt 55j-ben.
73. Hegedű: Vaski Béla 1941; 1985. VIII. 16. A pt 49 adatközlője szerint a bálványoscsabai románok «erre [a dallamra] viszik a tyúkot, és a nyüszüasszonyok rikótnak reá». Brăiloiu 1934: 3; MNT VI: 148—151, 156, 159—166, 168—172; pt 74; Tari 1989: 43. facsimile: Friss.
74. Adatközlő a pt 48j-ben. Egy másik elhangzás utótagja külön kiírva.
75. Ének: Szabó (Varga) György 1907; 1982. IV. 11. Almási 1980: III3; Lajtha 1954a: 21; Medan 1968: 92.

76. Hegedű: Pusztai Endre 1921; kéthúros kontra, bőgő: esztam; 1977. IV. 16. Funkciós felvétel. Románoknak *igănește iute* (gyors cigánytánc) néven ugyanígy játsszák.
77. Adatok a pt 20j-ben. Változatok a pt 28j-ben.
78. Hegedű: Ivácsy (Barát) Ádán 1910; 1985. XI. 7.
79. Adatok a pt 22j-ben. Jagamas 1977: 4; Jagamas—Faragó 1974: 259; Seres—Szabó 1991: 216.
80. Adatok a pt 44j-ben. pt 81; Ursu 1983: 254.
81. Adatok a pt 41j-ben. Változatok a pt 80j-ben.
82. Adatok a pt 42j-ben. Bíró—Fejér: 8; pt 83.
83. Ének: Szász Mária 40; 1975. I. Változatok a pt 82j-ben.
84. Adatok a pt 83j-ben. Az x-szel jelzett hangtól kezdve egy félhang távolsággal följebb csúszik. MNT VII: 186—187; Pesovár F. 1978: 107.
85. Adatközlő a pt 86j-ben; kíséret: lassú dűvő; 1982. III. 2.
86. Hegedű: Maneszes Márton 44; kontra: Botezán János 54; bőgő: Vintila Endre 34; 1982. VIII. 24. Összevont harmónia. Lajtha 1955: 32; Medan 1972: 79; Pt 306.
87. Adatok a pt 76j-ben. Funkciós felvétel. Összevont harmónia. Virágvölgyi 1991: 28, uo. 31 az utótag változata.
88. Adatközlők a pt 92j- és 48j-ben; 1984. XII. 1. Jagamas—Faragó 1974: 51; Lajtha 1954a: 3, 95, 352 (különvált elő- és utótag).
89. Adatok a pt 75j-ben. pt 90; Virágvölgyi 1991: 40. Romlott változatok, valószínűleg mind ugyanattól az adatközlőtől: Dobszay 1984a: 399; Jagamas—Faragó 1974: 226; Lajtha 1954a: 61, pt 307.
90. Adatközlő a pt 48j-ben; 1984. XII. 1. Változatok a pt 89j-ben.
91. Adatok a pt 92j-ben. A 9. és 15. ütem metrikai szabálytalansága a nem tánchoz kapcsolódó előadásmód következménye. pt 92.
92. Ének: Székely József 53; 1975. X. 22. pt 91.
93. Fütty: Imre Ferenc 24; 1975. VI. 23. pt 97 előtagja.
94. Dúdolás: Balázs István 55; 1975. VI. 23. pt 97 utótagja.
95. Dúdolás: Gáspár Eszter 76; 1975. IX. 10.
96. Adatok a pt 15j-ben. A 4. és 5. periódus változata: Virágvölgyi 1989 II: 42.
97. Adatok a pt 15j-ben. Juhász 1989: 24; pt 93 (előtag); pt 94 (utótag).
98. Adatok a pt 64j-ben; bőgő: egyenletes lassú dűvő.
99. Adatok a pt 64j-ben; bőgő: egyenletes lassú dűvő.
100. Adatközlő pt 10j-ben; háromhúros kontra: egyenletes lassú dűvő; 1985. V. 24.
101. Ének: Borzos Jánosné Dobos Magdó 39; Borzos Mihályné Petrás Ilona 41; Ignát Mihályné Petrás Máris 47; 1979. VI. 3. Csíkszereda. Seres—Szabó 1991: 166, 167 (előtag).

102. Adatközlők pt 3j-ben; 1979. V. 20. Virág völgyi 1989 I: A1a.
103. Hegedű: Vándor (Cándra) Mihály (Misi) 1920; 1980. VII. 28.
104. Ének: Ambrus Erzsébet 71; 1972. VII. Az aszimmetrikus ritmus elhomályosult a tánc és hangszer nélküli előadásmódban. Bartók 1924: 65; Bartók—Kodály 1923: 135; Dobszay 1984a: 445; Domokos—Rajeczky 1991: 7—8; Faragó—Jagamas 1954: 46; Jagamas 1984d: 11; Kodály 1937—1981: 23; Seres—Szabó 1991: 158; Vargyas 1981: 022.
105. Ének: Bódor János 45; 1972. VII. Albert 1973: 256; Almási 1979: 112; Dobszay—Szendrei 1988: IA30a—c; Jagamas 1984a: 74—75; Jagamas—Faragó 1974: 103. Járdányi 1943: 6; Kusztoš—Csörtán 1971; Lajtha 1954b: 10; Mírza—Szenik... 1978: 523; pt 143, 165.
106. Ének: Tófalvi Dániel 42; 1975. VI. 22. Herjéa—Almási 1970: 185; Juhász 1991: 8; Kallós—Martin 1989: 137—138.
107. Adatok pt 106j-ben. Albert 1973: 320; Almási 1979: 79; Balogh 1973: 13; Bandi 1970a; Bereczki—Domokos—Paksa 1982: 33; Benczédi 1977: 92; Bíró—Fejér—Petkes 22; Dobszay 1984a: 320; Dobszay—Szendrei 1988: IA26a—g; Domokos—Rajeczky 1991: 1; Imets 1970: 32, 37; Jagamas 1983: 10, 1984a: 78; Jagamas—Faragó 1974: 70; Járdányi 1961: 216; Juhász 1989: 39—40, 1990: 13; Kallós 1970: 192; Kallós—Martin 1989: 176—177; Kodály 1982: II/216; Mírza—Szenik... 1978: 519—521; Pozsony 1984: 143; Virág völgyi 1989 II: 6.
108. Ének: Tófalvi Andrásné 73; 1975. VII. 4. Dobszay—Szendrei 1988: IVD265; Kiss 1982: 106—108; Lajtha 1954a: 79, 79j; Pt 211; Virág völgyi 1991: 9.
109. Adatok pt 11j-ben. Bartók 1924: 57; pt 110; Szegő 1988: 69; Veress 1989: 83.
110. Adatok pt 68j-ben. Változatok pt 109j-ben.
111. Adatok pt 41j-ben. pt 112.
112. Ének: Bíró Pál 49; 1981. XI. 25. pt 111.
113. Adatok a pt 86j-ben; énekel a hegedűs.
114. Hegedű: Mácsingó Gyuri 1937; egyéb adatok pt 71j-ben. Funkciós felvétel. Dobszay—Szendrei 1988: IVA10e; Jagamas 1977: 13abc; Jagamas—Faragó 1974: 58—59; Járdányi 1943: 10; Kallós 1970: 201.
115. Adatok pt 114j-ben. Funkciós felvétel. Dobszay—Szendrei 1988: IA42; Jagamas—Faragó 1974: 289; Kákonyi 1980. pt 116; Vargyas 1981: 0254 (csonka).
116. Ének: Pap Sándor 69; 1979. IV. 15. Változatok pt 115j-ben.
117. Adatok pt 116j-ben.
118. Hegedű: Dobos Károly 1912; kontra: Ádám Sándor 74; 1977. VI. 25. Kallós 1970: 165.
119. Adatok pt 75j-ben. Bura—Fejér—Petkes 1979: 48.
120. Ének: Lécfalvi (Viski) Márton 66; 1978. III. 25.
121. Ének: férfiak; 1972. VII. Almási 1979: 86—88; Jagamas—Faragó 1974: 157; Járdányi 1961: 74; pt 163.

122. Ének: Tímár Jánosné Csorba Anna 73; 1978. V. 10. A *lassú magyarosra* jellemző aszimmetrikus ritmus a táncról és gardonkísérettől mentes előadásmódban szimmetrikussá vált. Kallós—Martin 1989: 173.
123. Adatközlő pt 20j-ben. 1980. X. 21. A tökéletlen előadásból származó hamis hangokat itt nem jelöltem. Jagamas—Faragó 1974: 220; Juhász 1990: 9; 1989: 13b; Kallós—Martin 1989: 119—120.
124. Adatok pt 2j-ben. «A Gábor Ignácé.» Dobszay—Szendrei 1988: IA35; Járdányi 1943: 13ab; Medan 1968: 105; 1972: 93; pt 168—169; Szegő—Dobó 1958: 137—138; Tornea 1978: 58.
125. Adatok pt 2j-ben. «A Gábor Ignácé.» Bándy—Vámszer 1937: 54; Hertea—Almási 1970: 130; Jagamas—Faragó 1974: 255; Juhász 1989: 42; Mírza—Szenik... 1978: 501; pt 127; Tari 1989: 98.
126. Cimbalom: Balla Márton 1926; 1981. IX. 8. «A Gábor Ignácé.» A hangfogó nélküli cimbalom egyfolytában zengő hangjait nem jelöltem. Bándy—Vámszer 1937: 54.
127. Hegedű: Máté Vilmos 59; 1980. X. 2. «A Gábor Ignácé.» Az adatközlő kéthúros kontrán is tud játszani. Változatok pt 125j-ben.
128. Adatok pt 127j-ben. Lajtha 1954a: 41.
129. Adatok pt 55j-ben. «Csángó», de Zetelakán muzsikálják, Jagamas—Faragó 1974: 236; Seres—Szabó 1991: 129.
130. Dúdolás: adatok a pt 32j-ben. Dobszay—Szendrei 1988: IA38a; Lajtha 1954a: 108j; 1955: 29—30, 31j; Pt 309; pt 148—149.
131. Ének: Pál Ferencné 73; 1975. VI. 29. Dobszay—Szendrei 1988: IVA10c; Juhász 1989: 8 [esonka]; Lajtha 1955: 34j; Vargyas 1953: 21—24.
132. Péter Dénesné Gábor Zsuzsánna 72; 1977. VII. 17. pt 133.
133. Adatok pt 61j-ben. «Kézsó-nóta». pt 132.
134. Adatok pt 34j-ben. «Kézsó-nóta». Dobszay—Szendrei 1988: IIIB47a; Halmos—Lányi—Pesovár 1988: 43.
135. Ének: Gábor Mihály 67; hegedű: Csapai Géza 55; kontra: Gábor (Pusi) Béla 68; 1977. VI. 17. Az összehasonlítás megkönnyítése végett mindhárom elhangzás egymás alá van jegyezve. Az elsőnél nincs ének.
Almási 1971: 27; 1980 IV1; Bandi 1970a; Hertea—Almási 1970: 45, 183; Kiss 1982: 98—99; Lajtha 1954b: 45; 1955: 51; Rácz 1972: 38; Ráduly 1975: 129; Szalay 1986: 1; Szenik 1982: 170; Vargyas 1981: 080.
136. Ének: György Istvánné Papp Margit 1925; 1986. IX. 1. Marosvásárhely.
137. Adatok pt 100j-ben. «Öregek kérték ... nem táncra.»
138. Adatok pt 63j-ben. Medan 1968: 56; 1972: 132; Jagamas—Faragó 1974: 150; MNT VII: 192; pt 139.
139. Adatok pt 40j-ben. Összevont harmónia. Változatok pt 138j-ben.
140. Adatok pt 40j-ben. Összevont harmónia.

141. Hegedű: Mihály János 1915; kontra: Váski Kálmán 1920; bőgő: Jámbor József 1922; 1985. VIII. 16.
142. Adatok pt 69j-ben. Jagamas—Faragó 1974: 207; Pt 260.
143. Kontra: Mezei Ferenc (Csángáló) 1951; A rombusz alakú kottafejek ebben az esetben az akkordsorból kihallatszó dallamvonalat jelzik. Az adatközlő szerint a szövegkezdet: *Agásztetőn megfűtták a trombitát.* Változatok pt 105j-ben.
144. Adatok pt 69j-ben. Jagamas 1984a: 108.
145. Hegedű: Fagyura (Gyurica) János 1934; kéthúros kontra és bőgő: egyenletes lassú dúvó; 1986. II. 6. Herjéa—Almási 1970: 145; Lajtha 1955: 36.
146. Adatok pt 41j-ben, pt 147.
147. Ének: Solymosi István 55; 1973. XI. 17. pt 146.
148. Ének: Margandainé Sütő Mari 78; 1973. XI. 17. Változatok pt 130j-ben.
149. Hegedű: Türi István 1946; 1986.IV. 12. Változatok pt 130j-ben.
150. Adatok pt 42j-ben. Herjéa—Almási 1970: 242; Kiss 1982: 44—46, 49, 122, 151.
151. Adatok pt 42j-ben. Almási 1971: 23; Bereczky—Domokos—Paksa 1982: 48; Dobszay 1983: 181a—d; Dobszay—Szendrei 1988: 1132; Herjéa—Almási 1970: 34, 184; Jagamas 1984a: 51; Jagamas—Faragó 1974: 204; Járdányi 1961: 99; Kallós 1970: 169; Lajtha 1954b: 91; Martin 1970—1972: 134; Mírza—Szenik... 1978: 505; Pt 154.
152. Adatok pt 42j-ben.
153. Adatok pt 42j-ben. Dobszay—Szendrei 1988: IVC20. Herjéa—Almási 1970: 43; Jagamas—Faragó 1974: 300; pt 154.
154. Adatok pt 45j-ben. Egyenletes lassú dúvó. Változatok pt 153j-ben.
155. Adatok pt 45j-ben. Egyenletes lassú dúvó. Almási 1971: 51; Bartók 1934: 71c; Béres K. 1971; Dobszay—Szendrei 1988: 1A37c—e; Fejér—Sipos 1972; Herjéa—Almási 1970: 41; Jagamas 1984a: 107; Lajtha 1954a: 94; pt 161.
156. Adatok pt 45j-ben. Egyenletes lassú dúvó. Bartók 1934: 46b; Bura 1978: 87; Halmos I. 1974: 14; Kallós—Martin 1989: 156—159; MNT VII: 121—185.
157. Hegedű: Sipos Márton 1944; 1985. V. 5. Bereczky—Domokos—Paksa 1982: 14AB; Jagamas—Faragó 1974: 243; Kiss 1982: 47—49; Martin 1979: 108.
158. Ének. Adatok és változatok pt 157j-ben.
159. Adatok pt 157j-ben. Jagamas—Faragó 1974: 112; Kiss 1982: 25—27.
160. Hegedű: Sipos Márton 1923; háromhúros kontra: gyorsdúvó; 1985. IV. 29. Változatok pt 159j-ben.
161. Ének: Maneszes (Láli) Józsefné Tóth Mária 56; 1982. VIII. 23. Változatok pt 155j-ben.
162. Adatok pt 114j-ben. Funkciós felvétel.
163. Ének: Gáspár Péterné Fodor (Novaji) Sári; 1979. IV. 15. Vargyas 1981: 010.
164. Adatok pt 49j-ben. Vargyas 1981: 085.

165. Adatok pt 49j-ben. A kontrás háromhúros brácsán játszik, de többnyire csak két húrt szólaltat meg, illetve helyenként egy-egy hangot megkettőz azért, hogy a dallamvonalat jobban tudja követni. Változatok pt 105j-ben.
166. Hegedű: Kántor Tibor 27; kontra: Lakatos András 50; 1978. III. 4.
167. Hegedű: Chereș Augustin 50 év körüli; 1978. III. 25. A felvétel a Betlen és Dés között közlekedő vonaton készült. Lajtha 1954a: 65.
168. Adatok pt 14j-ben. pt 169.
169. Ének. Adatok pt 14j-ben. pt 168.
170. Adatok pt 14j-ben. Benczédi 1977: 42; Medan 1972: 75, 80; Tornea 1978: 54.
171. Hegedű: Csorba János 1923; második hegedű; kéthúros kontra és «brügő» [bögő]: egyenletes lassú dűvő; 1983. VII. 18.
172. Adatok pt 10j-ben. pt 180.
173. Hegedű: Árva György 36; kontra: Pongori Sándor 50; bögő: egyenletes lassú dűvő; 1982. III. 12.
174. Ének: Barabás Júlia 43; 1975. I. Virág völgyi 88—89.
175. Hegedű: Rîzea Vasile 1941; tangóharmonika: Mureșan Ion 1959; 1984. II. 28. A dallamot Tusonban játsszák.
176. Adatok pt 114j-ben. Funkciós felvétel.
177. Adatok pt 114j-ben. Funkciós felvétel.
178. Adatok pt 13j-ben.
179. Hegedű: Adatok pt 49j-ben; háromhúros kontra és bögő: esztam.
180. Hegedű: Csengettyűs László 1926, Csorba János 1933, kontra és bögő: esztam; 1983. VII. 18.
181. Adatok pt 78j-ben.
182. Ének: Kántor Mihályné Balla Katalin 50; 1978. III. 4. Almási 1971: 8; Dobszay—Szendrei 1988: II29a; Járdányi 1943: 36; 1961 110; Kiss 1958: 1; Martin 1979: 104; MNT III/B: 292-295.



HELYSÉGNÉVMUTATÓ

Abásfalva (Udvarhely)	Aldea (Hargita)	Búza (Szolnok-Doboka)	Buza (Kolozs)
Ajnád (Csík)	Nădejdea (Hargita)	Csekefalva (Udvarhely)	Cechești (Hargita)
Ákosfalva (Maros-Torda)	Acățari (Maros)	Csemakeresztúr (Hunyad)	Cristur (Hunyad)
Almásmálom (Szolnok-Doboka)	Malin (Beszterce-Naszód)	pt 23—24	
Alpestes (Hunyad)	Peștișu Mare (Hunyad)	Dicsőszentmárton (Kis-Küküllő)	Tîrnăveni (Maros)
Alsósóf falva (Udvarhely)	Ocna de Jos (Hargita)	Erdőszentgyörgy (Maros-Torda)	Sîngeorgiu de Pădure (Maros)
Alsószovát →Magyarszovát		Felenyed (Alsó-Fehér)	Aiudul de Sus (Fehér)
Alsótők (Szolnok-Doboka)	Tiocu de Jos (Kolozs)	Felsőboldogasszonyfalva (Udvarhely)	Felicieni (Hargita)
Atyh a (Udvarhely)	Atia (Hargita)	Felsősóf falva (Udvarhely)	Ocna de Sus (Hargita)
pt 31—32, 130		pt 21, 33, 58—60	
Bács (Hunyad)	Băcia (Hunyad)	Felsőszentmihály (Torda-Aranyos)	Mihai Viteazul (Kolozs)
Balavásár (Maros-Torda)	Bălăușeri (Maros)	Fenyőkut (Udvarhely)	Fîntîna Brazilor (Hargita)
Batiz (Hunyad)	Batiz (Hunyad)	pt 30, 108	Faraoani (Bákó)
Bece (Alsó-Fehér)	Beța (Fehér)	Forrófalva (Moldva)	
Bereck (Háromszék)	Brețcu (Kovácsna)	pt 16	Goagiu (Hargita)
Betlenfalva (Udvarhely)	Beclean (Hargita)	Gagy (Udvarhely)	
Betlenszentmiklós	Sînniclăuș	pt 34, 61, 132—135	Porumbeni (Maros)
Bihar (Bihar)	Biharia (Bihar)	Galambod (Maros-Torda)	
Bogárfalva (Udvarhely)	Bulgăreni (Hargita)	pt 66	Gornești (Maros)
pt 8, 28	Băgara (Kolozs)	Gernyeszeg (Maros-Torda)	
Bogártelke (Kolozs)	Bonțida (Kolozs)	Gyalu (Kolozs)	Gilău (Kolozs)
Bonchida (Kolozs)		Gyergyóalfalu (Csík)	Joseni (Hargita)
pt 76, 87		Gyergyócsomafalva (Csík)	Ciumani (Hargita)
Bonyha (Kis-Küküllő)	Bahnea (Maros)		
pt 40, 73, 139—141			
Bukuresd (Hunyad)	București (Hunyad)		

Gyergyóremete (Csík) pt 78, 127—128, 181	Remetea (Hargita)	Körösőfő (Kolozs)	Izvoru Crișului (Kolozs)
Gyergyószárhegy (Csík)	Lăzarea (Hargita)	Körösjánosfalva (Bihar)	Ioaniș (Bihar)
Gyergyóújfalu (Csík)	Suseni (Hargita)	Köröstárkány (Bihar)	Târcaia (Bihar)
Gyerővásárhely (Kolozs)	Dumbrava (Kolozs)	Középföld (Kolozs)	Fildu de Mijloc (Szilágy)
Gyimesbükk (Csík)	Ghimeș-Făget (Bákó)	Küküllőkirályfalva (Kis-Küküllő)	Crăiești (Maros)
Gyimesfelsőlok (Csík) pt 104	Lunca de Sus (Hargita)	Külsőrekecsin (Moldva) pt 101	Fundu Răcăciuni (Bákó)
Gyimesközéplak (Csík) pt 5	Lunca de Jos (Hargita)	Küsmőd (Udvarhely)	Cușmed (Hargita)
Gyoszeny (Moldva)	Gioseni (Bákó)	Lábnik (Moldva)	Vladnic (Bákó)
Hadikfalva (Bukovina)	Dornești (Szucsáva)	Lele (Szilágy)	Lelei (Szatmár)
Halmágy (Nagy-Küküllő)	Dornești (Szucsáva)	Lészped (Moldva)	Lespezi (Bákó)
	Hălmașiu (Brasó)	Lozsád (Hunyad)	Jeledinț (Hunyad)
	Heria (Fehér)	Lőrincréve (Alsó-Fehér)	Leorinți (Fehér)
		Lövete (Udvarhely)	Lueta (Hargita)
		Lujzikalagor (Moldva)	Luizi Călugăra (Bákó)
			Beța (Fehér)
Hári (Alsó-Fehér) pt 42—43, 82—84, 150—153, 174		Magyarbecse (Alsó-Fehér)	Beica de Jos (Maros)
Héderfája (Kis-Küküllő)	Idrifaia (Maros)	Magyarbőlkény (Maros-Torda)	Ciugheș (Bákó)
Hidegspataka (Csík) pt 122	Valea Rece (Hargita)	Magyarcsügés (Csík) pt 121	Cireșoia (Beszterce-Naszód)
Hosdát (Hunyad)	Hășdat (Hunyad)	Magyardécse (Szolnok-Doboka) pt 46, 166, 182	Lopadea Nouă (Fehér)
Inaktelke (Kolozs)	Inucu (Kolozs)	Magyarlapád (Alsó-Fehér) pt 157—160	Luna de Sus (Kolozs)
Istensegits (Bukovina)	Țibeni (Szucsáva)	Magyarlóna (Kolozs)	Ozd (Maros)
Kápolnásfalu (Udvarhely)	Căpîlnița (Hargita)	Magyarózd (Alsó-Fehér) pt 173	Palatca (Kolozs)
Kászonzeltíz (Csík)	Plăieșii de Sus (Hargita)	Magyarpalatka (Kolozs) pt 71, 114—115, 162, 176—177	Petrilaca de Muș (Maros)
Kecsetkiszfalud (Udvarhely)	Păltiniș-Satu Mic (Hargita)	Magyarpéterlaka (Maros-Torda)	Șilea (Fehér)
Kelence (Szilágy)	Chelinița (Máramaros)	Magyarsülye (Alsó-Fehér) pt 41, 81, 111, 146	Suatu (Kolozs)
Kendilóna (Szolnok-Doboka)	Luna de Jos (Kolozs)	Magyarszovát (Kolozs) pt 85—86, 113, 161	Viștea (Kolozs)
Kerelőszentpál (Kis-Küküllő)	Sîmpaul (Maros)	Magyarvita (Kolozs)	Ghindari (Maros)
Kézdiszentkereszt (Háromszék)	Poian (Kovácsna)	Makfalva (Maros-Torda)	
Kibéd (Maros-Torda)	Chibed (Maros)		
Klézse (Moldva) pt 17—18, 51	Cleja (Bákó)		
Korond (Udvarhely) pt 7, 12, 56—57	Corund (Hargita)		
Kőrispatak (Udvarhely)	Crișeni (Hargita)		

Marosfalu (Csík) pt 6, 27, 54, 126	Suseni (Hargita)	Nagypatak (Moldva) pt 1	Valea Mare (Bákó)
Marosgombás (Alsó-Fehér)	Gimbaş (Fehér)	Nagysármás (Kolozs)	Sârmaşu (Maros)
Marosjára (Maros-Torda)	Iara de Mureş (Maros)	Nyárádköszvényes (Maros-Torda)	Mătrici (Maros)
Maroskoppánd (Alsó-Fehér) pt 44, 80	Copand (Fehér)	Nyárádremete (Maros-Torda)	Eremitu (Maros)
Marosmagyaró (Maros-Torda) pt 64—65, 98—99	Aluniş (Maros)	Nyárádselye (Maros-Torda)	Şilea Nirajului (Maros)
Marosoroszfalu (Maros-Torda)	Ruşii Munţi (Maros)	Nyárádtő (Maros-Torda)	Ungheni (Maros)
Marosvécs (Maros-Torda)	Brîncovenesti (Maros)	Oláhcsészte (Alsó-Fehér)	Cistei (Fehér)
Méra (Kolozs)	Mera (Kolozs)	Oroszhegy (Udvarhely)	Dealu (Hargita)
Mezőbánd (Maros-Torda)	Band (Maros)	Orotva (Csík)	Jolotca (Hargita)
Mezőcikud (Torda-Aranyos) pt 175	Valea Largă (Maros)	Ozsdola (Háromszék)	Ojdula (Kovácsna)
Mezőcsávás (Maros-Torda)	Ceuşu de Cîmpie (Maros)	Ördöngösfüzes (Szolnok-Doboka)	Fizeşu Gherlii (Kolozs)
Mezőkölpény (Maros-Torda) pt 10—11, 67, 100, 109, 137, 172	Culpiu (Maros)	Pálnémező (Udvarhely) pt 106—107	Lupeni (Hargita)
Mezőmadaras (Maros-Torda)	Mădăraş (Maros)	Pálpataka (Udvarhely) pt 9, 93—94	Valea lui Pavel (Hargita)
Mezőméhés (Torda-Aranyos) pt 70	Miheşu de Cîmpie (Maros)	Parajd (Udvarhely)	Praid (Hargita)
Mezőpanit (Maros-Torda)	Pănet (Maros)	Póka (Maros-Torda) pt 63, 138	Păingeni (Maros)
Mezősámsond (Maros-Torda) pt 68, 110	Şincai (Maros)	Rákosd (Hunyad)	Răcăştia (Hunyad)
Mezőszopor (Kolozs)	Soporu de Cîmpie (Kolozs)	Rugonfalva (Udvarhely)	Rugăneşti (Hargita)
Mikháza (Maros-Torda)	Călugăreni (Maros)	Selymesilosva (Szilágy)	Ilişua (Szilágy)
Mocs (Kolozs)	Mociu (Kolozs)	Siklód (Udvarhely) pt 95	Şiclod (Hargita)
Monosfalu (Maros-Torda)	Morăreni (Maros)	Somoska (Moldva)	Şomuşca (Bákó)
Nagymedvés (Alsó-Fehér) pt 147—149	Medveş (Fehér)	Sővényfalva (Kis-Küküllő)	Corneşti (Maros)
		Suatu → Mezőszovát	
		Szászcsávás (Kis-Küküllő) pt 69, 142—144	Ceuş (Maros)
		Szászfenes (Kolozs)	Floreşti (Kolozs)
		Szásztancs (Kolozs)	Tonciu (Maros)
		Szék (Szolnok-Doboka) pt 13, 48, 74—75, 88—92, 118—119, 178	Sic (Kolozs)
		Székelydobó (Udvarhely)	Dobeni (Hargita)
		Székelyhodos (Maros-Torda)	Hodoşa (Maros)

Székelykocsárd (Torda-Aranyos) pt 45, 154—156	Lunca Mureşului (Fehér)	Tatrang (Brassó) pt 37—39	Tîrlungeni (Brassó)
Székelyszenterzsébet (Udvarhely)	Eliseni (Hargita)	Teke (Kolozs)	Teaca (Beszterce-Naszód)
Székelyszentmihály (Udvarhely)	Mihăileni (Hargita)	Tekeújfalú (Kolozs) pt 47	Lunca Tecii (Maros)
Székelyvarság (Udvarhely)	Văřşag (Hargita)	Torhoszló (Maros-Torda)	Torba (Maros)
Szencsed (Udvarhely) pt 29	Sîncel (Hargita)	Tordos (Hunyad)	Turdaş (Hunyad)
Szentbenedek (Alsó-Fehér) pt 112	Sînbenedic (Fehér)	Tresztia (Hunyad)	Trestia (Hunyad)
Szentgerice (Maros-Torda)	Gălăţeni (Maros)	Trunk (Moldva) pt 22, 79	Galbeni (Bákó)
Székényerfűszentmárton (Szolnok-Doboka)	Sînmărtin (Kolozs)	Tuson (Kolozs)	Tuşinu (Maros)
Szilágybagos (Szilágy) pt 14, 168—170	Boghiş (Szilágy)	Türe (Kolozs)	Turea (Kolozs)
Szilágynagyfalú (Szilágy) pt 171, 180	Nuşfalău (Szilágy)	Ugrapataka (Csík) pt 105	Valea Ugra (Hargita)
Szilágyásámson (Szilágy)	Şamşud (Szilágy)	Vajdaszentivány (Maros-Torda)	Voivodeni (Maros)
Szucság (Kolozs)	Suceag (Kolozs)	Vámosgálfalva (Kis-Küküllő) pt 145	Găneşti (Maros)
Tarcsafalva (Udvarhely)	Tărcişti (Hargita)	Vice (Szolnok-Doboka) pt 49—50, 120, 164—165, 179	Viţa (Beszterce-Naszód)
Tardoskedd (Nyitra)	Tvrdošovce (Érsekújvár)	Visa (Kolozs) pt 116—117, 163	Vişea (Kolozs)
Tarhavaspataka (Csík)	Tărhăuşii (Bákó)	Vledény (Fogaras)	Vlădeni (Brassó)
Tarkó (Csík) pt 3—4, 19, 52—53, 102	Tarcău (Hargita)	Zentelke (Kolozs)	Zam (Kolozs)
		Zetelaka (Udvarhely) pt 55, 72, 129	Zetea (Hargita)
		Zsejk (Beszterce-Naszód) pt 15, 35—36, 62, 96—97	Jeica (Beszterce-Naszód)

THE FOLK-DANCE MUSIC OF THE HUNGARIANS LIVING IN TRANSYLVANIA AND MOLDAVIA

(English Summary)

The first synthesis about the folk-music of the Hungarians was made by Béla Bartók, which was followed by the one made by Zoltán Kodály and recently by the one made by Lajos Vargyas (Bartók 1924, Kodály 1937-1981, Vargyas 1981). These works are very important, but they focused on the analysis and systematization of the vocal music, the instrumental one being treated only tangentially. This deficiency is due to the lack of the science of ethno-choreography in that period when Bartók and Kodály made their investigations. This science was born only in the fifties and developed especially due to the investigations made by György Martin, Ernő Pesovár and Ferenc Pesovár from Budapest. In the course of time some syntheses have been made even in this field (Martin 1970-1972, 1979). But the study of the dances did not bring about the study of the melodies they are accompanied by, only favourable conditions have been created for the reconsideration of the Hungarian folk-music from the point of view of the ethno-choreographical science.

The author of the present volume set as an aim to meet this requirement, but geographically he has limited to the territories of Transylvania and Moldavia, regions where he had the opportunity to make investigations for 20 years. The field-work was followed by the study of the works relating to this kind of music; its historical image has been completed with literary and iconographical references, long ago the latter being the only source of knowledge of the investigated subject. All the phenomena connected with the music of the folk-dances are treated in historical and interethnic context. At the beginning there is a list of the instruments that are or were used to accompany dances on the territories where the investigations were made.

There have followed the ways of spreading of the instruments, the documents which certify their presence among the Hungarians, respectively among the Hungarians living in Transylvania and Moldavia and some problems regarding the etymology of the words used as names of the instruments. The problems of the organography are omitted, there are only bibliographical references to the works which go into details of this matter (Alexandru 1956, Sárosi 1967, 1973).

Following Curt Sachs (1937: 176, 181) and György Martin (1967: 144) the author makes a detailed classification of the types of accompaniment; melodical, rythmical and complex; at the same time showing the musical and social motives which determine the option for one or the other out of these.

A chapter apart deals with the typology of the rythm of accompaniment, another chapter with the dance tunes, at the same time the aspects of the belonging of melodies to the different Eurasian cultural areas are also treated. In the last chapter the problems of the music of folk dances are treated; they can be explained by different social relations. The consequences of the professionalism of the dance-music artists are treated, most of them are gypsies; the differencies between the folk-musicians in towns and in the countryside; how they sing differently on the occasions of folk music research as opposed to a traditional spontaneous occasion; how many tunes belong to a certain type of dance; how the style of the instrumental interpretation influences the presence of good or less good dancers, etc.

The volume is completed with a large bibliography and a collection of dance tunes collected and transcribed from magnetic tapes by the author of the present work.

István Pávai

István Pávai was born in Székelyudvarhely on December 10th. 1951. He finished his secondary studies at the Székelykeresztúr grammar school, the former Unitarian College. Then he enrolled in the Academy of Music in Kolozsvár. Here he studied palaeography from János Jagamas, an ex-student of Kodály, and under his influence he started the scientific investigation of Hungarian folk music. In the meantime he went on a two year course held by Traian Mîrza on Romanian folk music and went to collect folk music together with members of a folklore circle led by Ilona Szenik. He graduated from the faculty of musicology of the Academy of Music in 1976 with his diploma work "A sóvidék népzénéje" (The Folk Music of the Salt Region). Later, encouraged by György Martin, a specialist in folk-dance music in Budapest, he considered the investigation of folk-dance music as his main field of interest. For the last twenty years he has visited all the important Hungarian ethnographical regions of historic Transylvania and Moldavia and has also recorded the folk-dance music of Romanian, German and Jewish people living on these territories. To a smaller extent he has also dealt with the music of Turkish peoples; his unpublished collection contains Dobrujan Turkish, Tartar and Moslem gypsy tunes as well. He was asked by the Bucharest and Budapest Televisions on several occasions to participate in editing programs on authentic folk music. Records from his own collection came out in the 80s. A list of these records and also of his published work can be found in the Bibliography of this volume. Two of his studies will soon be published in „Néprajzi Látóhatár”; „Interetnikus kapcsolatok az erdélyi népi tánczenében” (Interethnic Relations in the Folk Dance Music of Transylvania) and „Zenével és tánccal kapcsolatos hiedelmek a moldvai magyaroknál” (Beliefs of Hungarians in Moldavia Related to Music and Dance). The title of his thesis is „Harmónia az erdélyi népek hagyományos zenéjében” (Harmony in the Traditional Music of Peoples in Transylvania).

Kiadja a Teleki László Alapítvány
Felelős kiadó: Diószegi László
Műszaki szerkesztő: Benda István és Mezőfi László
Tördelőszerkesztő: Antal Béla
Szedés és tördelés: Teleki László Alapítvány Szerkesztősége
Készítette: VESZPRÉMI  NYOMDA RT.
Felelős vezető: Fekete István

A SOROZATBAN MEGJELENT

- I. Moldvai csángó-magyar okmánytár 1467–1706, I–II. kötet.
Szerk.: Benda Kálmán (1989)
- II. Vallásosság és népi kultúra a határainkon túl
Szerk.: Fejős Zoltán–Küllös Imola (1990)
- III. A kolozsvári magyar egyetem 1945-ben
Szerk.: Barabás Béla–Joó Rudolf (1990)
- IV. A beregszászi magyar gimnázium története
Szerk.: Benda István–Orosz László (1991)
- V. Hetven év. A romániai magyarság története 1919–1989
Szerk.: Diószegi László–R. Süle Andrea (1990)
- VI. Tőkés István: A romániai magyar református egyház élete 1944–1989 (1990)
- VII. Népi kultúra és nemzettudat
Szerk.: Hofer Tamás (1991)
- VIII. Romsics Ignác: Bethlen István. Politikai életrajz (1991)
- IX. Diószegi István: Üllő és kalapács (A nemzetiségi politika a XIX. századi Európában) (1991)
- X. Enyedi Sándor: Öt év a kétszázból. A Kolozsvári Magyar Színház története 1944 és 1949 között (1991)
- XI. Tanulmányok a határainkon túli kétnyelvűségről.
Szerk.: Kontra Miklós (1991)
- XII. Liszka József: Fejezetek a szlovákiai Kisalföld néprajzából (1992)
- XIII. Pávai István: Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje (1993)

ELŐKÉSZÜLETBEN

Tanulmányok a szlovéniai magyarság köréből
Szerk.: Gráfik Imre

MTA ETK



00028029

PÁVAI ISTVÁN

1951. december 10-én született Székelyudvarhelyen. Középfokú tanulmányait az egykori székelykeresztúri unitárius kollégium örökébe lépett gimnáziumban végezte, majd a kolozsvári zeneakadémiára iratkozott be. Itt a hajdani Kodály tanítványánál, Jagamas Jánosnál tanult zenei paleográfiát, majd az ő hatására kezdett behatóbban foglalkozni a magyar népzene tudományos vizsgálatával. Közben két évig hallgatta Traian Mîrza román folklórkurzusát, és részt vett a Szenik Ilona vezette folklór szakkör gyűjtőútjain. A zeneakadémia zenetudományi szakán 1976-ban szerzett diplomát *A sóvidék népzeneje* című dolgozatával. Később Martin György budapesti néptánckutató biztatására a népi tánczene kutatását tekintette elsődleges feladatának. Húsz év leforgása alatt a történelmi Erdély és Moldva minden fontosabb magyar néprajzi táját bejárta, ugyanakkor hangszalagra rögzítette az itt élő románok, németek, zsidók és cigányok népi tánczenéjét is. Kisebb részben a török népek zenéjének vizsgálatával is foglalkozott, kiadatlan gyűjteménye dobrudzsai török, tatár és muzulmán cigány dallamokat is tartalmaz. A bukaresti és a budapesti televízió több alkalommal vette igénybe szaktudását hiteles népzenei bemutató műsorok szerkesztése alkalmával. A nyolcvanas években saját gyűjtéséből archív hanglemezeket adott közre. Ezek, valamint megjelent fontosabb tanulmányainak felsorolása a jelen kötet irodalomjegyzékében található. Sajtó alatt van két újabb tanulmánya, amelyek a Néprajzi Látóhatárban fognak megjelenni a közeljövőben: *Interetnikus kapcsolatok az erdélyi népi tánczenében*, valamint *Zenével és táncsal kapcsolatos hiedelmek a moldvai magyaroknál*. Készülő doktori értekezésének címe: *Harmónia az erdélyi népek hagyományos zenéjében*.