

TÁNCOLÓ PARASZTOK, MUZSIKUS CIGÁNYOK

Társadalmi hierarchia és koreomuzikális interakció¹

Egy kis csapat férfi áll a széki református templomkert előtt, a *Bagolyvár*-nak nevezett mezőn. Mellettük három zenész ül, hegedűvel, brácsával, kisbőgővel a kezükben. A prímás a kezdő jelre várva tekint a kamera irányába. Vonóját a hegedű húrjai fölé emeli, majd energikus, gyors mozdulattal, nagy hangerővel, teljes hosszában végighúzza a húron. A *segítség* – a *kontrás* és a *gordonos* – azonnal csatlakozik, hangsúlyos és hangsúlytalan ütemrészek erőteljes löktetését adva, amely szünet és variáció nélkül folytatódik. A táncosok laza körben helyezkednek el, egymás mellett állva. Ádám István „Icsán”, a falu egyik legjobb cigány hegedűse, végigjátssza a dallam első részét, az utolsó frázisokat a vonó csúcsánál, halkabban, de még mindig éles és világos hangsúlyokkal szólaltatva meg. Az első *pont* véget ér; a cezúrát egy gyors, teljes hosszúságú, felfelé húzott vonás, majd a húrokról felemelt vonó jelzi. A táncosok a pont zenei zárlatával szinte egy időben emelik karjukat, előkészülve a tánra. Ütemelőzőre csaknem egyszerre hajlítják térdeiket, majd felemelkedve egyszerre kezdik meg a *sűrű tempó* nevű táncnak azt az állandóan visszatérő szakaszát, amelyik szimmetrikusan ismételt 4/8-os lábfigurázó motívumokból és csapásoló lezáróból áll. Az egész folyamat rendkívül energikus és gyors, a táncosok és a zenészek mégis óraműszerű pontossággal működnek együtt.

1 Jelen tanulmányunk egy korábban, angol nyelven megjelent tanulmányunknak (Quigley-Varga 2021) átdolgozott, magyarázó jegyzetekkel ellátott, illetve újabb példákkal, interjúrészletekkel kiegészített változata. Varga Sándor terepmunkáját a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap K 124 270 sz. projektje keretében biztosított K_17 kutatási támogatás finanszírozta. Ezúton szeretnénk köszönet mondani Both József néptáncosnak és koreográfusnak, Fügedi János és Horváth-May Dániel táncfolkloristáknak, Isabela Botezatu táncantropológusnak, Lipták Dániel és Pávai István népzene-kutatóknak a tanulmány megírásában, átdolgozásában nyújtott segítségért.



1. kép
Széki férfiak
tempóznak.
1969. ZTI Fotó-
tár, Tf.23412.

Az 1969-es performansz² filmfelvételét a Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma őrzi.³ Még ha kis képernyőn, digitalizált kép formájában jelenik is meg ez a régi felvétel, a zene rendkívüli energiája, valamint a hegedűjáték dinamikus tagoltságára figyelő és a kísérőzenével pillanatok alatt tökéletes szinkronba kerülő táncosok nagy intenzitással előadott másfél perces legényesének látványa magával ragadja a hozzáértő nézőt.

- 2 Tanulmányunkban a *performansz* kifejezést használjuk a magyar *előadás* szó helyett, kiemelve a fogalom azon értelmezését, miszerint a performansz „[az] etno-esztétika értelmében pedig olyan komplex közlésforma, amely része lehet pl. egy rítusnak, eszköze vagy előjátéka valamely tartalomnak, megjelenítése valamely szimbolikus jelzésnek-jelentésnek” (Boglár 2010: 288). Esetünkben a székiek által járt *sűrű tempó* inkább társadalmi többletjelentést hordozó performanszként lehet értelmezni, semmint előadásként, mely kifejezés a magyar nyelvben leginkább a színpadi előadóművészekhez kötött.
- 3 Az 1969. április 9–10-én, Martin György néptáncutató és munkatársai által Széken készített filmek részletei megtekinthetők a ZTI online adatbázisában, a Néptánc Tudástáron. A tárgyat *sűrű tempó* felvételét lásd: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/vidtor.asp?V=p111269. A *sűrű tempó* folytatásaként járt *ritka tempó* és annak befejezését lásd: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/vidtor.asp?v=nZ11270; valamint a széki táncrend páros táncait: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/yt.asp?v=mW7rUDLJF5Mwo.

BEVEZETÉS

A „hosszú huszadik század”⁴ folyamán a falusi tánc- és zenekultúra *koreomuzikális interakciói* fontos szereppel bírtak a falu társadalmi életében. Tanulmányunkban ezeket – a fent tárgyalt filmrészleten működésükben is látható – koreomuzikális jelenségeket vizsgáljuk meg. A *koreomuzikálitás* fogalmát több szinten is alkalmazzuk a táncosok és zenészek közötti kapcsolatok és interakciók társadalmi kontextusban való vizsgálatára. Írásunkban a múltbéli, szociális funkcióval bíró falusi táncseményekre, azok későbbi továbbélésére és máig végbement átalakulására összpontosítunk, összehasonlítva, bizonyos esetekben szembeállítva mindezt a táncházmozgalom keretein belül kialakult kulturális gyakorlatokkal, amelyek az 1970-es évek eleje óta lényeges hatást gyakorolnak azokra a falusi kultúrákra, melyeknek táncos és zenei jelenségeit a mozgalom felhasználta, magába olvasztotta (Quigley 2014, Varga 2014).

-
- 4 Az Eric Hobsbawm brit történész felfogása szerinti „rövid huszadik század” (1995) folyamán jelentős társadalmi, politikai és gazdasági változások mentek végbe. A nemzetállamok határai többször megváltoztak, a szinte feudális jellegű társadalmi kapcsolatok pedig lassan átadták helyüket a kapitalizmusnak és a szocializmusnak. Mindehhez hozzátehetjük, hogy a nagy történelmi változásokkal szemben – talán némileg meglepő módon – az erdélyi mezőségi falvak belső társadalmi élete rendkívül ellenállóan bizonyult. A „hosszú huszadik század” kifejezéssel rímelni kívánunk a hobsbawmi fogalomra, utalva arra, hogy az általunk vizsgált történelmi időszakot egy kissé hosszabbnak tartjuk, a 19. század közepétől-végétől számítva azt.
 - 5 A koreomuzikológiát mint új tudományágat legutóbb Kendra Stepputat és Elina Seye kísérelték meg bemutatni egy általuk szerkesztett kötet bevezető tanulmányában (2021). Stepputat és Seye különbséget tesz a színpadi műfajok, illetve a hagyományos kultúrák koreomuzikológiai vizsgálata között, az utóbbival kapcsolatban az etnokoreomuzikológia illetékességét emelik ki (2021: 12–16). A kötet (Seye–Stepputat szerk. 2021) tanulmányai azokat az etnográfiai jelenségeket vizsgálják, amelyeket a koreomuzikális perspektíva felölel. Értelmezésükben a koreomuzikológia ernyőfogalom, amely a táncos és a zenész, a tánc és a zene (sőt a mozdulat és a hang) viszonyait és kölcsönhatásait vizsgálja különböző megközelítések segítségével. E megközelítések egy része a zene- és a tánc kutatás, a pszichológia, a kognitív tudományok, a performansz-kutatás és az akusztika területéről származik. A vizsgálat fókusza jelen esetben az etnomuzikológiának és az etnokoreológiának az etnográfiai terepmunkán (azon belül is a résztvevő megfigyelés során szerzett, testbe ágyazott tapasztalatokon) alapuló, érzékeny látásmódjait és vizsgálati módszereit igyekszik egyesíteni (Stepputat–Seye 2021: 7). A szerzők kiemelik a két területről érkező kutatók együttműködésének fontosságát, ugyanakkor felhívják a figyelmet arra, hogy kevesen vannak azok, akik mindkét tudományt magas szinten művelik (2021: 9). Jelen írás szerzői vallják, hogy a transzdiszciplináris szemlélet mellett rendkívül fontos a tudományközi együttműködés is (2021: 11), már csak azért is, mert az utóbbi évtizedekben a hagyományos

A zenélés speciális készséget, tudást igényel, míg a tánctudást szélesebb körben birtokolják azon közösségek tagjai, amelyeket itt vizsgálunk. Ezek a mai Romániában található erdélyi Mezőség⁶ települései, ahol többségében cigány zenészek⁷ nyújtottak (és részben a mai napig nyúj-

táncok és zenék kutatása rendkívül sokat fejlődött. A rohamosan növekvő adattömeg, a sokféle tudományos megközelítés és elmélet, valamint a folyamatosan mélyülő szakmai ismeretek véleményünk szerint megkövetelik a specialisták közötti kooperációt, ahogy azt a természettudományok esetében látjuk. Stepputat és Seye bemutatják azokat a történeti okokat, amelyek a tánc és a zene tudományos megítélése közötti különbségek mögött állnak, és amelyek az etnokoreológia és az etnomuzikológia tállalkozási lehetőségeit is korlátozzák. Rávilágítanak arra, hogy az euroamerikai gondolkodás a zenét és a táncot teljesen különválasztja, míg egyes kultúrákban nem jelölik külön terminusokkal ezeket a műfajokat. Ebből származik az a kutatói gondolat, hogy bizonyos közösségek belső (émikus) fogalmai és kategóriái jobban megfelelnek a koreomuzikológiai események elemzésének, mint bevett tudományos fogalmaink és kategóriáink (2021: 10–11). A *choreomusical* angol melléknév és főnév jelentését legjobban a *koreomuzikális*, illetve *koreomuzikalitás* kifejezéssel tudjuk visszaadni; sem a „tánczene”, sem a „táncos-zenész viszony” nem fedi le teljesen azt a területet, amit a *choreomusical* kifejezés jelöl. Felhívjuk a figyelmet arra, hogy a *koreomuzikális* terminus értelme nem kapcsolódik a *muzikális* kifejezés jelentéséhez.

- 6 Erdélyi Mezőség (a továbbiakban Mezőség): angolul Transylvanian Plain, románul Câmpia Transilvaniei.
- 7 Bár a legtöbb néprajzi munkában a cigányzenész és a paraszzenész szavakat egybeírják, tanulmányunkban a „cigány”, illetve a „paraszt” jelzőket mégis külön szerepeltetjük. Ennek oka egyrészt, hogy szeretnénk megkülönböztetni a falusi cigány muzsikusokat a városi kávéházakban, éttermekben muzsikáló zenészektől, akiket a köznyelv és a szakirodalom cigányzenészeknek hív, és akik kifejezetten ebből a szolgáltatásból éltek, élnek. A mezősegi cigány zenészek többségének legjelentősebb bevételi forrása a mezőgazdaság szocialista átszervezéséig ugyan a zenei szolgáltatás volt, de nem ismerünk olyanokat, akik emellett más munkát ne végeztek volna (gazdálkodás, pász-torkodás, stb.). Velük ellentétben a paraszt zenészek döntő többsége „műkedvelőnek” számított. Ők elsősorban gazdálkodtak, és csak kisebb részüknek jelentett fontos kiegészítő keresetet a zenélés. A szocialista modernizáció során a zenei szolgáltatás sokat vesztett társadalmi presztízsből. A legtöbb paraszt muzsikus ebben az időszakban letette a hangszert, sokszor azért, mert szégyellte, *cigány dolognak* (értsd: megvetendőnek) tartotta a zenei szolgáltatást, vagy éppen a környezete stigmatizálta őt a *cigány* jelzővel (Varga 2011: 128–129). A kérdés általános kifejtését Sárosi Bálintnál olvashatjuk, aki áttekintésében különbséget tesz hivatásos (cigány)zenész és félhivatásos vagy „műkedvelő” (paraszt)zenész között (1980: 75.) Sárosi széles körű kutatói tapasztalataira támaszkodva jó érzékkel mutat rá arra, hogy a zenészek társadalmi helyzetét vizsgálnunk kell (75), de a társadalmi aspektus mellett zenei, hangszertechnikai vizsgálatokat is szükségesnek tart (80–82). Jelen írásunk kapcsán úgy gondoljuk, hogy a zenészek társadalmi helyzetére vonatkozó vizsgálatok tovább bővíthetők; így a zenei szolgáltatás társadalmi megítélése mellett az etnikus dimenzió is nagyobb figyelmet kaphat. Úgy véljük, hogy a Mezőség vonatkozásában – Sárosi kategóriáit használva – beszélhetünk félhivatásos muzsikusokról (ők lennének a fent említett

tanak) zenei szolgáltatást a jórészt paraszti, földbirtokkal bíró falusiaknak (magyaroknak, románoknak és szászoknak egyaránt), valamint manapság azoknak a turistáknak, akik a globálisan ismert táncházmozgalom hazájába látogatnak (Varga 2014). Úgy véljük, hogy a táncos–zenész gyakorlat esztétikai értékét a zene és a tánc együttes performansa közben zajló, cselekvő interakció is emeli: az a mód, ahogyan a táncosok és a zenészek egyaránt felhasználják ismereteiket az egymással folytatott együttműködés, kommunikáció során.⁸ A korábbi, erdélyi falusiak körében folytatott zene- és tánckutatások középpontjában szinte kizárólag a zene és a tánc, mint két külön párhuzamos rendszer formai elemzése állt; a kutatók csak alkalmanként foglalkoztak ezek egymáshoz való viszonyával (Karácsony 2000; Könczei 2004; Martin 1967, 1977, 2004; Paksa 1992; Pávai 2012: 77–97, 378–380), és szinte soha nem vizsgálták a közös performansz során létrejövő társadalmi jelentéseket.⁹ Varga egy korábbi írásában a mezőiségi táncos–zenész kapcsolat formális (különböző szokásjogok által szabályozott), illetve informális elemeit vizsgálta. Jelen írásunkban az informális elemek részletesebb vizsgálatára vállalkozunk, különös tekintettel azokra az apró, finom mozzanatokra, „melyek pozitív, illetve negatív

cigány zenészek), illetve „műkedvelőkről” (paraszt zenészek). A Mezőségre nem jellemzők a hivatásos muzsikuskok (cigányzenészek) és az olyan parasztzenészek sem, akik polgárosultabb falvakban például kottaismerő iparosokkal, esetleg értelmiségiekkel együttműködve rezesbandákat alakítottak, és olykor reprezentációs céllal muzsikáltak (76). A zenélés az ő esetükben legtöbbször mellékjövedelmet jelentett, de előfordult, hogy a zenekar annyira kinötte magát, hogy a muzsikálás vált a legfőbb bevételi forrásukká. (Párhuzamokat a gyimesi zenészmesterségről és az ahhoz kapcsolódó nagyon is sokféle megélhetési stratégiáról Szilágyi Dánielnél olvashatunk, 2003: 228–235). A tanulmányunkban szereplő széki primás, Filep Márton a ritka kivételek egyike. Ő a konkurens cigány zenészek kihalásával az 1970-es évektől kezdve egyre jobb piaci helyzetbe került. Az 1980-as években még rendkívül intenzív széki tradicionális táncművelés miatt meggazdagodó táncos közösség jó megélhetési lehetőséget biztosított neki, az 1990-es évektől pedig egyre inkább az akkor intézményesülő széki hagyományörző mozgalomban találta meg a számítását. A zenélésből származó bevételét rövid ideig paraszti gazdálkodásból, majd csizmakészítésből egészítette ki, így rá illik a parasztzenész kifejezés. Manapság – a tradicionális zene szerepének visszaszorulásától – leginkább kőművesmunkából él.

- 8 Erről írja nagyon kifejezően Sebő Ferenc: „Érdemes említést tenni arról az egészen kreatív, különleges kommunikációs kapcsolatról is, amely a táncolók és a zenész között kialakul. Valójában mindkét fél – egy megadott szabályrendszeren belül ugyan – egyidejűleg, együtt rögtönöz. A zenei és táncbeli szerkezetek összeillesztése mellett a zenésznek külön figyelemmel kell kísérnie a táncost mind technikai, mind pedig érzelmi szempontból (1997: 86).
- 9 Többen érintették ugyan röviden a vizsgált téma társadalmi vonatkozásait, de alaposabb vizsgálatról nincs tudomásunk. A vonatkozó szakirodalom összefoglalását lásd Varga 2007: 84–88. Ezenkívül lásd még Halmos 1980 és Virágvölgyi 1981.

irányba terelhetik” a táncos–zenész viszonyt (Varga 2007: 95). Ezek az informális elemek teszik „élővé, működőképessé a kapcsolatot”, hozzájárulva így a lokális társadalom működéséhez (Varga 2007: 97). Tanulmányunkban megkísérlünk egy hiánypótló, a magyar táncfolklorisztikában és népzene kutatásban újnak számító megközelítést bemutatni, abban a meggyőződésben, hogy a tánceseményeken létrejövő, különböző társadalmi csoportok közötti komplex interakciók vizsgálatához egyfajta szocio-koreomuzikális vagy inkább etno-koreomuzikális nézőpontra van szükség. Kérdéseink: Ezekben az esetekben ki birtokolja a hatalmi pozíciókat? Milyen jellegű hatalomról van szó, és ez hogyan fejeződik ki? Hogyan nyilvánulnak meg a mindennapi élet hierarchiái a performanszban? Befolyásolja-e a performansz ezen hierarchiák, pozíciók, határok kijelölését, megerősítését, esetleg helyt ad-e ezek átalakításának, újratárgyalásának vagy akár túllépésének?¹⁰

A koreomuzikális interakció kérdését a Mezőség néhány falujában jellemző gyakorlat alapján közelítjük meg. Munkánk egyrészt Varga Sándornak a tánc társadalmi szerepéről készített, részletes, huszonöt éve tartó néprajzi dokumentációjára épül, amit elsősorban Visában – ahol 1998–1999 telén állomásozó terepmunkát is végzett – és a környékbeli falvakban készített. Ezek az adatok lehetővé teszik, hogy felvázoljuk a cigány zenészek és a többségi társadalmat képviselő paraszt táncosok társadalmi interakcióját szabályozó normákat. Másrészt a koreomuzikális interakciók alaposabb, célirányos vizsgálatához Szék hagyományos táncaira fókuszálunk.¹¹ Hogy eljussunk a koreomuzikális performansz

10 A kérdéssel kapcsolatban fontos a társadalmi normák, illetve szerepek határátlépésének (*transgression*) fogalma. A filozófiában (Foucault 1999), majd a kulturális antropológiában is fontossá váló fogalom arra utal, hogy a társadalmi normák által meghatározott határterületek igazából „uralhatatlanok” (P. Müller 2009: 35–36), de átléphetők, és ezzel a határátlépéssel ideiglenes vagy tartós társadalmi változások indukálhatók. A társadalmi szerepeket szimbolikusan bemutató performansznak a legtöbb esetben van határátlépő, térfoglaló funkciója, ahogy azt P. Müller Péter egy másik írásában bemutatja (2014). A magyar tradicionális tánc kultúrát vizsgálva Pál-Kovács Dóra foglalkozik a kérdéssel (2020; 2021a; 2021b).

11 Szék viszonylag nagy falu, amely jellegzetes zenei és táncrepertoárral és nagyon aktív táncérettel rendelkezett. Az 1990-es évekig mindhárom falurésznek megvoltak a saját *táncházai* és saját zenészei. Az 1970-es években induló tánc házmozgalom széki mintára próbálta szervezni a táncalkalmait, magát az eseményt is a Székről származó „tánc ház” terminussal jelölték. A mozgalom fókuszpontjába kerülő falu a tudományos és közművelődési érdeklődésnek köszönhetően a Kárpát-medencei községek között a legalaposabban dokumentált, tanulmányozott és látogatott település lett. (A széki hagyományok magyarországi hatásairól lásd Martin 1982b.) Ezért is meglepő, hogy az itt jól megfigyelhető koreomuzikális interakciók és azok társadalmi dimenzióinak szisztematikus vizsgálata eddig elmaradt.

folyamatának lényegéhez, az egyik legkiválóbb tánckísérő zenésszel, Filep Márton „Pali Marci”-val készítettünk felvételeket, rögzítve Varga Sándorral való táncos–zenész interakcióit. Ezeknek az elemzése, majd az ezt követő interjúk, köztük visszacsatoló interjúk¹² lehetővé tették, hogy felidéztesük vele az ilyen jellegű kommunikációra vonatkozó tudását.¹³

Varga Sándor hosszú terepmunkája alatt intenzíven tanult táncolni az 1930-as években született generációtól. Ennek során megbízható intellektuális és testbe ágyazott (*embodied*)¹⁴ ismereteket is szerzett a mezőiségi hagyományos táncokról, a gyakorlatban is sokat tanulva a zenész–táncos interakciókról. A kultúrantropológus Colin Quigley-t „távolságtartóbb” kutatói pozíciója, a táncfolklorista Vargától eltérő és azt kiegészítő tudományos képzettsége, nem utolsósorban pedig a tánczenében való gyakorlati jártassága készítette fel arra, hogy tájékozott beszélgetőpartnere legyen mind az adatközlőknek, mind kutatótársának. A két szakember csaknem tíz éven át folytatott közös mezőiségi terepkutatása, a kutatásmódszertanról, a gyűjtött adatokról és azok elemzéséről folytatott eszmecseréik, vitáik

-
- 12 A visszacsatoló (*feedback*) interjú itt korábbi eseményekről készített felvételeknek az adatközlővel közösen végzett felidézését és elemzését jelenti. A tánc kutatásban történő alkalmazásáról részletesen Székely Anna írt (2019).
- 13 A széki gyűjtés egy többnapos mezőiségi terepmunka része volt, amelyben a két fent említett kutató mellett részt vett Monori Csenge revival népzeneész, a Szegedi Tudományegyetem néprajzos hallgatója. Monori Csenge széki, budatelki és mezőszopori adatok alapján írta meg BA szakkolgozatát a nonverbális táncos–zenész kommunikációról (2021).
- 14 Szokolszky szerint az *embodiment* kifejezés „mindenekelőtt a kognitív folyamatok teljes testbe ágyazottságát hangsúlyozza, és ezáltal azt, hogy testi létezésünk lényeges és nem triviális módokon befolyásolja kognitív folyamatainkat”. Hangsúlyozza továbbá, hogy „a »megismerő test« környezetbe ágyazott. Mivel testileg létezünk egy mindig konkrét és »szituált« világban, a megismerés megértése szempontjából alapvető szerepe van a test morfológiájának, funkcionalitásának, és ehhez kötődően elsődleges jelentősége van az affektívan hangolt észlelés–cselekvés köröknek, amelyek közvetlenül szolgálják a világban történő folyamatos tapasztalatszerzést” (2011: 1). Itt különbséget teszünk a testbe ágyazott, belsővé tett (inkorporált) tudás és az intellektuális módon – jelen esetben a néprajz és a kulturális antropológia klasszikus terepmunkamódszereivel megszerzett – tudás között. A kulturális antropológia már a 20. század vége óta használja az *embodiment* fogalmát (Csordas 1990). Nyugati táncantropológusoktól több írást is ismerünk, amely a mozgó test kulturális jelentéseit a vizsgált csoport szimbólumrendszerében próbálja elhelyezni és értelmezni: a teljesség igénye nélkül lásd Foster szerk. 1996, illetve Dankworth–David szerk. 2014. Ma már a kelet-európai táncfolkloristák, etnokoreológusok is használják a fogalmat (pl. Rakočević 2017; Székely 2021, Szőnyi 2021), de az egyes kulturális csoportok habitusát, identitását, mentalitását, nemi szerepeit, testesült társadalmi viszonyait megjeleníteni képes test–testkép–testtudatvizsgálatok is egyre népszerűbbek a magyar kutatók között (Kavecsánszki 2020; Pál-Kovács 2020).

során alakult ki az az értelmezési keret, amelyben megkísérlik magyarázni a helyi koreomuzikális kommunikáció társadalmi szerepeit. A mélyfúrás-szerű vizsgálatokból származó bensőséges és testbe ágyazott tudásnak a távolságtartóbb, kritikai, ugyanakkor hozzáértő és empatikus tapasztalattal való találkozása véleményünk szerint megbízható alapot nyújt a komplex társadalmi szerkezet és zenében-táncban való megnyilvánulásának megértéséhez. Itt elfogadjuk Timothy Rice felfogását, amely szerint a terep, illetve a tereptapasztalat a kutatás résztvevői között folyamatosan változó, összeolvadó és divergáló „horizont” (Rice 1997). E felfogás igazolását látjuk abban, ahogy kutatói hozzáállásunk a vizsgált közösségekben megélt tapasztalataink révén, illetve az egymással, a kutatásban együttműködőkkel és a barátainkkal való eszmecserék során jelentősen megváltozott.

A TÁNCOLÁS (ÉS A ZENÉLÉS) TÁRSADALMI ÉLETE

A falusi táncélet szokásait, a táncszervezéssel kapcsolatos hagyományokat a magyar zene- és tánckutatók már a 19. század vége óta dokumentálják (pl. Zajzoni 1862; Baksay 1891). Ezek részben még az 1990-es években is éltek a Mezőséken, bár a mindent átformáló modernitás hatására mára fokozatosan elvesztették jelentőségüket. Ez a folyamat már a 20. század közepén rendkívül erős volt, de még akkor is javában tartott, amikor mezősegi terepmunkáinkat végeztük. A korábbi kutatások hiányosságait pótlandó, félig strukturált, illetve mélyinterjúkat készítettünk azokkal az idősekkel, akiknek még élénk emlékeik voltak a tradicionális tánc kultúráról. Ezen kívül megrendezett táncfilmezéseket szerveztünk, ahol az adatközlők a különböző hagyományos tánc- és zenei műfajokkal kapcsolatos tudásukat felidézhatték. Ezek a módszerek hatékonynak bizonyultak a 2017-ben és 2018-ban végzett néhány közös terepmunkánk alkalmával is, amikor kifejezetten a falusi parasztok és a cigány zenészek közötti koreomuzikális társadalmi kölcsönhatások vizsgálatára koncentráltunk.

Amikor e régió paraszt táncosai és cigány zenészei között az interakciókat akarjuk kutatni, először a cigányok társadalmi státuszát kell megvizsgálni.¹⁵ Köztudott, hogy a cigányok többé-kevésbé kirekesztettek és

15 A *roma* kifejezés mára nemzetközileg preferált népszerű- és kultúrpolitikai megjelöléssé vált, míg a *cigány* külső népelnevezést (exonima) a mindennapi beszédben használják a Mezőséken. Tanulmányunk magyar nyelvű változatában a magyar tánc-folklorisztikában és népzene-kutatásban korábban egyöntetűen elfogadott *cigány* kifejezést használjuk az angol kontextusban jobban értelmezhető *roma* helyett. Tudatában vagyunk annak, hogy a *cigány* megjelölés exonima, és mint minden ilyenhez, etnocent-

diszkrimináltak, bárhol is telepedtek le Európában. A falvakban általában a cigányok foglalják el a legalacsonyabb helyet a társadalmi ranglétrán.¹⁶ Megesik, hogy a cigány muzsikuskok elfogadottabbak, és a többségi társadalom bizonyos helyzetekben nagyobb tisztelettel viszonyul hozzájuk, mint a többi cigányhoz, de nem mindig és nem feltétlenül. A Kárpát-medencében (de máshol is Európában) a cigány zenészek munkája a parasztok táncéletének szolgálatában állt, és ahogy más hasonló részmunkaidős tevékenységeik (napszamos munka, különböző szolgáltatások, árusítás stb.), ez is társadalmilag alacsonyabb rendűnek számított.¹⁷ A különböző megélhetési formák társadalmi megítélése mellett szót kell ejteni a falu belső hierarchiájáról, amely a földbirtok, esetleg az állatállomány nagyságán alapult. A földbirtokos falusiak társadalmi státusza ebből a szempontból is meghaladta a földbirtokkal általában nem rendelkező cigányokét.¹⁸ A parasztok kulturális megnyilvánulásai is utalnak a státuszkülönbségekre, ugyanakkor arra is, hogy a státuszok minősége helyzetfüggő is lehet. Szemléletes példát idézhetünk Quigley adatközlőitől, akik a lakodalomba érkező muzsikuskokat meglátva ezt szokták mondani: „Itt jönnek a zenészek!”, de miután a multság véget ért, már csak legtöbbször a „Na, mennek

rikus képzetek, előítéletek tapadnak. A kifejezést ezért jelen tanulmányunkban csupán gyűjtőfogalomként használjuk, amely esetünkben is legalább két kulturális csoportot (beás és lovári nyelveket beszélőket) érint. Még nem rendelkezünk annyi ismerettel, hogy különbséget tudjunk tenni az egyes cigány csoportok zenei gyakorlata között. Nem tudjuk még pontosan megjeleníteni az érintett zenészeknek a saját kultúrájukra, illetve a többségi társadalommal kapcsolatos interakciókra vonatkozó belső értelmezéseit sem. Megjegyzendő, hogy a tudománypolitikai szempontból korrektebbnek tartott *roma* kifejezés sem jelöli az összes mezőiségi cigány csoportot, ilyen értelemben tehát nem beszélhetünk reprezentatív belső népelnevezésről (endonima). A kérdésről bővebben lásd Forray 2008. A romániai cigányok legátfogóbb és legmegbízhatóbb vizsgálatát illetően lásd Achim 1998.

- 16 Az európai cigányok negatív társadalmi megítélését és ennek kultúrtörténeti hátterét Görög Veronika mutatta be kiváló tanulmányában (1993).
- 17 A zenei szolgáltatás alacsony társadalmi rangjáról, ennek történeti hátteréről részletesen olvashatunk Sárossi Bálint művében (2019: 14–21.) Szilágyi a mezőgazdasági termelésből élő közösségekbe kívülről jövő csoportok sikertelen asszimilációs, illetve csak részben sikeres integrációs törekvéseit egyrészt e közösségek zártságával, merev munkaerőkölcséssel, másrészt, például a cigány csoportoknál, a mezőgazdasági termeléshez kapcsolódó valóságos és szimbolikus tőke hiányával, a többségi társadalomtól eltérő idő- és térhasználattal magyarázza (2003: 219, 222–228.) Lásd még Fülpesi Gyula és Kiss Dénes kiváló tanulmányát, amelyben két mezőiségi falu cigányainak asszimilációs és integrációs stratégiáiról számolnak be (2001).
- 18 Ez a különbség megmutatkozik a mezőiségi falvak településstruktúrájában is, ahol a falu belső területeit a földbirtokosok, esetleg a helyi értelmiség és a kereskedők foglalták el, míg a cigányok általában a periférián elkülönülve, ún. *cigánysorokon* laktak, laknak (Fülpesi–Kiss 2001: 6; Varga 2011: 29).

a cigányok” mondattal búcsúztak el tőlük, ami azt sejteti, hogy szükségtelennek és nemkívánatosak tartották őket a következő táncalkalomig.

A tradicionális falusi társadalom felfogásával e téren szemben áll a táncházmozgalom kulturális gyakorlata. Itt a hagyományörző cigány zenészeket nagyra értékelik, számtalan elismerést kapnak, megbecsült előadóként szerepelnek, és sok esetben a „hagyományörzés hőseiként”, vagy épp a populáris kultúra jelenségeihez mérhető sztárokként tartják őket számon (Székely 2016). Ugyanakkor, mint zenei szolgáltatást végző munkavállalóknak, a megítélésük ebben a környezetben is problematikus, ahogy arra Hooker is rámutat (2007). A cigányokkal szembeni etnocentrikus látásmódot sokáig a kutatók sem tudták levetkőzni. Sárosi Bálint 1980-as tanulmányában olyan eseteket sorol fel, amelyek egyértelműen megalázók a zenészek számára (hozzátehetjük, kizárólag cigány zenészekről van szó ezekben az esetekben), ezekkel kapcsolatban „hivatásosoknak kijáró bánásmód”-ról beszél,

[a]mi a valóságban nem is annyira kellemetlen, mint ahogy a leírásokból sejteni lehet. Ilyenféle tréfákat csak a mulató enged meg magának, aki busásan meg tud fizetni érte. E jeleneteknek egyébként sem a zenészek megalázása a célja, hanem mintegy hozzátartozik az „úri” mulatás szer-tartásához (1980: 79).¹⁹

Az a néhány interjú, illetve megfigyelés, amelyek során a mezőségi cigány zenészek kulturális és társadalmi önképe is felvillant ezekkel a helyzetekkel kapcsolatban, egyértelműen azt mutatta, hogy a zenészek – teljesen érthető módon – nagyon is nehezen élik meg és megalázonak tartják az ilyen helyzeteket, még akkor is, ha látszólag elfogadják (Varga 2007: 96).

A terepmunkáink alatt viszonylag könnyű volt megfigyelni a cigányok és nem cigányok közötti előítéletek, sőt rasszizmus kifejeződéseit is. Nagyobb kihívás, és a Mezőségen élő etnikumok megélt tapasztalataihoz

19 Sárosi mondatait kommentár nélkül idézi Pávai (2012: 92). A gyimesi hagyományos zenélést társadalomnéprajzi szempontok szerint vizsgáló Szilágyi Dániel helyesen látja, hogy a közösség többi tagja semmilyen körülmények között nem engedné magát ilyen helyzetbe hozni (2003: 215); ugyanakkor a fentiekkel kapcsolatban ő is csak „egyfajta *látszólagos* alárendeltségről” beszél, ellenpéldaként hozva azt, hogy bizonyos esetekben a zenészek rendreutasíthatták a gyenge táncosokat (220). A társadalmi viszonyok bonyolultságát érzékenyebben mutatja be Varga Sándor, amikor leírja, hogy ilyesmit csak társadalmilag alacsony ranggal bíró személlyel szemben engedhettek meg maguknak a zenészek (2007: 94). Hozzá kell tenni, hogy Szilágyi kijelentései gyimesi, míg Varga megállapításai mezőségi megfigyeléseken alapulnak.

közelebb áll, ha feltárjuk az interetnikus kapcsolatok konkrét helyzetekben történő folyamatos, mindennapi (újra)tárgyalásának technikáit. A falusi táncélet tradicionális gyakorlatának szabályai és elvárásai, amelyek a társadalmi interakciók ezen előítéletekkel terhelt területével kapcsolatosak, szükségszerűen elég rugalmasak ahhoz, hogy megbirkózzanak a mindennapi problémákkal és a konkrét eseményekben manifesztálódó kihívásokkal. Ezen kívül lehetőségeket nyitnak a személyes kapcsolatok számára, az egyébként szinte áthidalhatatlan társadalmi szakadékok ellenére. Megfigyeléseink szerint mindez javarészt a koreomuzikális performansz során megjelenő interakciók révén valósul meg. A paraszt táncosok és a cigány zenészek között gyakorta kialakuló bensőséges kapcsolatok a társadalmi élet olyan sajátos szegmensét alkotják, amely lehetőséget ad a cigányokat egyébként szigorúan szegregáló és marginalizáló korlátok átlépésére.²⁰

A mezősegi félhivatásos zenészek a 19. század végén és a 20. század folyamán széles körű és változatos szolgáltatásokat nyújtottak a többségi társadalom számára.²¹ Fontos események voltak a többnapos lakodalmak, melyek rituáléit és táncait végig élő zene kísérte. Ezek rendkívül nehéz, fárasztó zenélési alkalmaknak számítottak, számítanak, ahogy erről Ádám István Icsán nagyon érzékletesen beszámolt:

Nagyon, nagyon nehéz és fárasztó. Menjen el kőművesnek [...] emelje a nagy köveket [...] a falra és... minden. Este lefekszik és kipihen magát, reggel megint dolgozik, amennyit tud. Igen, de itt, amikor elmenyek egy lakodalomba 3 napig – nem kell nekem enni se! Úgy tönkre teszem magamat! Nem kell nekem se étel, semmi, hogy csak aludjak, de még azt se tudom jól, mer’ úgy el vagyok fáradva, hogy mindenem fáj. Nyak, karom, minden... az ujjaim is. Nagyon fárasztó. [...] Hát aztán így van ez a mester-ség. Még az is kurva volt, aki kitalálta ezt a hegedűt [...] Szép, nagyon szép, de nagyon fárasztó. El se tudja képzelni egy másik ember, hogy mit jelent

20 Tudatában vagyunk annak, hogy előítéletesség a cigányok részéről is megfigyelhető a többségi társadalom tagjaival szemben. Ugyanakkor a Mezőségen a lokális gazdasági, politikai és társadalmi tőke nagy részét a parasztlakodalmak birtokolják, így a cigány kisebbség csak a gyengébb, alárendelt pozíciókat töltheti be. A társadalmi interakciók során a normák szabta korlátok átlépésére – sokszor csupán a megélhetés miatt is – nekik van nagyobb szükségük.

21 A falusi cigány zenészeket több kutató (pl. Pávai 2012: 78–80) hivatásos zenésznek jelöli. Tanulmányunkban mi a félhivatásos jelzõt használjuk, egyetértve Sárosival, aki szerint „Általánosságban kijelenthetjük, hogy a hagyományos paraszti társadalomban csupán zenélésből nem lehet megélni. Tehát a népzeneben legfeljebb félhivatásos zenészekről beszélhetünk” (1980: 78). A kérdés bővebb kifejtése a 7-es lábjegyzetben olvasható.

ez! Azt mondja: há' aztán mi az... a fene az. Könnyű húzni azt a vonót! Há' mi az – leülve! Igen, de adnék én nekie csak két darab fát, hogy 30 órát húzza velem ott, csak ennyit, hogy ne halljam, hogy mit csinál – nyikorog! A fával csak mindig csinálja, mint mink! Nézze meg, hogy azt mondaná: menjen, a fene hogy egye meg, többet én nem...! (Halmos 1980: 105–106).

A muzsikusoknak a lakodalmat megelőző *sírató* (a menyasszony saját korosztályától való elválásának keretet adó rituálé) szokása alatt is kellett játszaniuk, ugyanígy a vőlegényes háznál a lakodalom másnapján megrendezett *hérész* közben (Varga 2011: 171–172). Rendszeres táncos esemény volt a még nem házas fiatalok, legények és lányok számára az 1960-as évekig hétvégeként megrendezett *tánc*, amit az erre a célra – akár hosszabb időszakokra – bérelt házban vagy csűrben, az ún. *táncházban* tartottak.²² A fiatalok táncmultságain túl, amelyek kimuzsikálása a zenészek munkájának nagy részét jelentette, számos helyzetben kellett a zene.²³ Sorozáskor, illetve rukkoláskor is *muzsikáltak tánc alá*, valamint az ide kapcsolódó utcai menetek közben is. Egészen az 1980-as évekig a *fiatal halott lakodalmán* is játszottak a zenészek, és máig előfordul, hogy egy-egy jó táncos temetésén is zenélnek.²⁴ A mezősegi cigányok elhunyt zenésztársaikat a mai napig zenével búcsúztatják. Ilyenkor a halottas háznál, a temetési menet során, a sír mellett, a szertartás szüneteiben is zenélnek, sőt az 1960-as évek végéig a tor után szervezett *táncon* is. A zenészek az 1970-es, 1980-as évekig *kalákák*on is muzsikáltak. A *kaláka* reggelén a fiatalok körbejárták a falut a zenészekkel együtt. A munka során a zenészek addig követték az aratókat, amíg be nem fejezték a munkát, és két-három *pászma* után, valamint az ebéd után egy-egy táncrendet muzsikáltak a termőföld szélén. A *kaláka* befejezése után estétől hajnalig ismét játszottak a záró táncmultságon. A *kalákát* megelőző hírverés, a *kalákahajtó* során is végig muzsikáltak a zenészek (Pálfy 2001: 294–296).

A falu táncéletének a szervezéséért a fiatalok sorából származó közvevítő felelt.²⁵ A *kezes* vagy *cigányfogadó* felelőssége volt tárgyalni a zenészekkel, gondoskodni az igényeikről, valamint lebonyolítani magát a táncese-

22 A mezősegi falvak hagyományos táncrendezéséről lásd Varga 2016a.

23 A mezősegi táncalkalmak eddig legteljesebb áttekintését lásd Varga 2011: 134–182.

24 2021. május 11-én temették el az egyik legkiválóbb széki *tempóst*, a nyolcvanhét éves korában elhunyt Zsoldos Istvánt. A Covid-járvány miatti szigorítások ellenére zenével temették; a Facebookon terjedő filmfelvétel tanúsága szerint maszkot viselő széki cigány zenészek húzták a halotti nótákat és Pista bácsi kedvenc táncdallamait. A *fiatal halott lakodalmához* lásd Kallós 1964: 241.

25 A kezesség intézményének, valamint a zenészfogadás menetének bemutatását lásd Varga 2016a; 2016c.

ményt.²⁶ De ami a legfontosabb: a *kezes* személyesen garantálta, hogy a zenészek megkapják járandóságukat, vállalva az adott esemény kollektív finanszírozásában felmerülő hiányok pótlását. A zenészeket hosszabb-rövidebb időszakokra *állították be*, és a legtöbbször terményben, ritkábban készpénzben fizették ki őket. A készpénzt sokszor valamilyen termény eladásából vagy társasmunkából (*kaláka*) teremtették elő a táncosok, de ezeken felül az alku mindig tartalmazta a zenészek ellátását, amit a helyi lányok biztosítottak.²⁷ Ha a *kezesek* erélyesek voltak, akkor a táncesemény zavartalanul folyt, és a zenészek megkapták a fizetésüket. A táncszervezés ezen hagyományos módja tulajdonképpen egy szokásjog által formalizált rendszer, amely a zenészek és a megrendelők közötti interakciót szabályozta, biztosítva a zenei szolgáltatás folyamatosságát és zavartalanságát. Ez a rendszer az egész Mezőségen ismert, és a 19. század közepe óta igazolhatóan része volt a falusi gazdasági kapcsolatoknak.²⁸ A táncos–zenész kapcsolatok gazdasági célokat szolgáló, szokások által formalizált rendszere természetesen közösségenként változhatott, annak nagysága, anyagi lehetőségei, nemzetiségi összetétele függvényében. Voltak olyan közösségek, akik csak ritkábban tudtak *táncot* rendezni, és akkor is csak gyengébb, olcsóbb zenészeket fogadtak, míg mások helyi cigánybandát fogadva, akár egy évig is folyamatosan fenn tudták tartani a hétvégi *táncaikat*.

A falusi parasztok által biztosított támogatás, valamint a cigány zenészek munkája olyan gazdasági rendszert alkotott, amely a fentiek mellett teret adott a zenész–táncos interakció és kommunikáció nyitottabb pillanatainak, támogatva, de ugyanakkor keretek között tartva és szorítva azokat. A falusiak és a cigány zenészek közötti társadalmi kapcsolatok ugyan kölcsönösek, de aszimmetrikusak voltak. Mindegyik oldalon voltak bizonyos kötelezettségei a másikkal szemben, de a zenészek dolgoztak a falusiaknak, így egyfajta kliens–patrónus viszonyban alárendelt pozíciót töltöttek be.²⁹ Ha nem elégítették ki patrónusaikat, akkor ese-

26 A falusiak egymás közötti, valamint a falusiak és az oda látogatók közötti kapcsolatok kezelésére is találtunk példákat (Varga 2016a: 276–281).

27 A zenészeknek adott fizetésről és egyéb juttatásokról hosszabb áttekintést olvashatunk Varga egyik tanulmányában (2016a: 269–272.)

28 A zenészek és a táncos közösség közötti alkunak mindenképp eleget kellett tenni. Ha a táncosoktól összegyűjtött pénz nem volt elég, akkor a *kezes bekárolt*: kénytelen volt pótolni a hiányzó összeget. Ilyenkor az is előfordult, hogy a saját családjától lopott valamilyen terményt, amit vagy értékesített, vagy odaadta a zenészeknek (Varga 2011: 161–162; 2016a: 261, 267, 274). A normaszegés rizikójának felvállalása mutatja a tánczenei szolgáltatás fontosságát.

29 Szilágyi Dániel gyimesi kutatásai alapján hasonló véleményt fogalmazott meg (2003: 223). A kelet-európai falvakban máig fellelhető kliens–patrónus kapcsolatok vélhetően visszavezethetők a középkori feudalizmus familiáris viszonyaira, és még a 20. század

tenként szigorúan szankcionálhatták őket. A magyarpalatkai zenészekkel készült interjúk szerint néha előfordult, főleg lakodalmak alkalmával, hogy részeg vendégek összetörték a vonójukat, sőt meg is verték őket. Mindenkinék megfelelni nem mindig volt könnyű, és ha többen rendelték zenét egyszerre, általában annak engedelmeskedtek, aki erősebbnek látszott (Varga 2007: 90).

A zenészeknek viszont csak nagyon kevés eszköz állt rendelkezésére, hogy ezen a társadalmi aszimmetrián javítsanak. Speciális tudásukon és képességeiken alapuló presztízsüket bizonyos körülmények között a falusiak körében is érvényesíteni tudták (Varga 2007: 88–89, 91, 94). Az úgynevezett *aprók tánca* vagy *kicsitánc* az ilyen alkalmak közé tartozott. Az itteni interakcióknak a falusiak sokkal kisebb társadalmi jelentőséget tulajdonítottak, mint a felnőttek táncéletében. Vizsgálatuk mégis fontos, hiszen a gyermekek táncalkalmi keretet biztosítottak a tánc kultúra és a kapcsolódó speciális tudás (táncalkalmakon szokásos viselkedési normák, minták) átadásához. Ebben a helyzetben az idősebb zenészek tekintéllyel bírtak a nem cigány falusi gyerekek előtt, és ez a koreomuzikális interakciókban korlátozott módon kifejeződésre is juthatott. Az idősebb zenészek gyakran fegyelmezték a gyerekeket a tánc során, akár úgy is, hogy a vonóval ráütöttek a fejükre, ha nem jól táncoltak. Több visszaemlékezés szerint a zenészek egyfajta tehetséggondozó szerepet is felvehettek, biztatták a gyerekeket, sőt néha táncot is tanítottak a náluk fiatalabbaknak.³⁰ A jó táncos cigány zenészekről egyébként is igyekeztek tanulni a fiatalok; erre vonatkozó példákat már a *nagyok táncáról* is tudunk. Kifejezetten táncoktatás céljából létrejött alkalmi összejövetelekről is vannak adataink, ahol a tánc tudásukat fejleszteni akaró fiatalokat élőzenével kísérték a muzsikusok, közben az előadásmóddal, motívumokkal, de akár a tánc felépítésével kapcsolatban is elmondták véleményüket (Varga 2009: V. 2).

folyamán is fontos szerepet játszottak a falusi társadalmi rétegek bizonyos szintű kohéziójában, így a paraszti kultúra bizonyos értékű egyöntetűségének fenntartásában, mint ahogy azt Fél Edit és Hofer Tamás kiváló tanulmányukban megállapítják (2001: 250–255). A fenti példát támasztja alá a tény, hogy a cigány zenészek több társadalmi csoport kulturális termékeit tudták adaptálni és ezeket más csoportoknak átadni, így fontos szociális kohéziós szerepet töltöttek be (Szilágyi 2003: 218, 220).

- 30 Erről tanúskodik szépen Széki Soós János: „Tanítók voltak maguk a széki zenészek is. Mesélte apám, hogy annak idején, a 30-as, 40-es években, Gyurica, az egyik széki primás minden vasárnap délben hegedűszóval kísért a táncolni tanuló kislegényeket a nagyok táncára, ahol a »cigányfogadó legény« az első »párt« (táncrendet) a kicsiknek kiáltotta ki, hogy azok még napvilág hazaérhessenek. A szülők is gyakran érdeklődtek gyermekük magatartása iránt. Hogy miért bíztak a zenészek véleményében? Mert tisztában voltak azzal, hogy csak ők tudnak igazán figyelni mindenre, de erre leginkább az általuk játszott zene hatalma jogosította fel őket” (2005: 15). Lásd még Halmos 1980: 102.

Varga egy korábbi tanulmányában megállapította, hogy a jó táncosok gyermekei, akik már korán kapcsolatba kerülhettek a zenészekkel, élénken emlékeztek az ilyen alkalmakra (2007: 88–89). Ezek a meghitt helyzetek, pozitív interakciók olyan mély megbecsülést váltottak ki a cigány zenészek iránt, amelyek egyébként ritkán fordulnak elő. Kiss Zoltán „Császár” visai táncos felidézte azt az alkalmat, amikor két kiváló magyarpalatkai zenész tartózkodott a családjá házában.

Az „Öreg Náci” is, s vót neki a veje, Zsiga, akik a mi házunkba’ [voltak]. Aztán... ajaj! Nekem reszketett a szivem, ott állottam mellettük, nem mentem vona el onnan egy percet se’! Ameddig húzták édesapámnok. Édesanyám nem szerette annyira, de idesapámnok, ha az utolsó pénze vot, azt is odaadta nekijek. Mer’ tudom, azt mondta [édesanyám] sokszor – Látod, Sándor, most mi’ csináltál? Holnap mü kell vegyünk ezt vagy azt, de te odaadtad [a pénzünket] Nácínok. – Asszony, hallgass, me’ én veszem vissza! – S inkább elment napszámbo valahová máshova [hogy] szerezz vissza a pézt, ahova kellett. De [a zenészek] tudták, hogy „Császár” Sándornál le voltak ültetve az asztalhoz és megkínálvo étellel, és pénzt is kapnak. Pedig vót, amiko’ azt mondta az „Öreg Náci” – Ne fizess, Sándor! [...] Úgy megeleégszünk [ha] van egy kicsi ital, egy kicsi étel. – Ne törődj, Náci, húzzad, ho’ menjen! Erzsi, menj, vágjál le egy csirkét! Csinálj e’ jo pulszkát csirkepaprikással a cigánoknak! – Jaj, Sándor, drágo! – Csukolták idesapámnok a kezeit. Tehát ezeket az élményeket én mind... itt vannak leírva nekem [a szívére mutat], amiken én átéltem gyermekkoromba’.³¹

A gyermekek táncalkalmain a parasztok és cigányok közötti státusz-, hatalom- és tekintélybeli különbségek megváltozhattak, de a cigány zenész itteni kedvezőbb helyzete csupán szituatív volt.³² A gyerekeknek való muzsikálás kisebb jelentőségű volt a cigányok számára; csak a kevésbé tekintélyes zenészek játszottak itt. A *kicsitánc* társas kapcsolatai kevésbé voltak terheltek, és a társadalmi hierarchia esetleges megkérdőjelezésének a gyermekek és a cigány zenészek viszonylatában jóval kisebb volt a tétje, mint a szülők és a cigány zenészek viszonylatában. Mindazonáltal a visszaemlékezések arra mutatnak, hogy a gyermekkorban kialakult jó táncos–zenész kapcsolat esetenként áthidalhatja a cigányokat a falusiaktól elválasztó társadalmi törésvonalakat.

31 Elmondta Kiss Zoltán „Császár” (1943–2009) 1999. március 3-án, Visában. Gyűjtötte Varga Sándor.

32 Ebben az esetben az idősebb generációk társadalmi megbecsültsége, valamint a korhoz köthető tudáskülönbség okozza a szerepek változását.

Adatközlőink sok olyan esetet is említettek, amikor a tánc és a zene szeretete, a jó tánczene élvezete, a párhuzamosan zajló táncos és zenei performanszok interakciói társadalmi normák határátlépését eredményezték a falusiak és a cigányok közötti kapcsolatokban akár a felnőttek körében is. Széken a cigány zenészek különösen szoros kapcsolatban álltak a falusiakkal. A széki tánczene sajátos, a szomszédos falvak muzsikusai nem tudják. Ezért a helyi zenészek nélkülözhetetlenek voltak, megélhetésük a rendkívül intenzív táncéletnek köszönhetően biztosított volt. A széki közösség generációkra visszamenőleg ismerte a cigány zenészeket. Ennek köszönhetően ők a helyi társadalomban jobb pozíciót foglaltak el, mint más falvak cigány zenészei. Novák így magyarázza a helyzetet:

A muzsikusok úgyszólván összenőttek a táncosokkal. Társadalmi helyzetük sokkal előnyösebb volt, mint sok más vidék muzsikusának. A fiatalság egyenrangúnak tekintette őket, nem voltak kiteve ízetlen tréfának (Novák 2000: 39).³³

A fentebb felsorolt táncalkalmakon a különböző tánc típusokat meghatározott sorrendben, szünet nélkül előadott tánc ciklusokba rendezve táncolták.³⁴ Ezekben a táncszvitekben a különböző lüktetésű és tempójú forgós–forgatós páros táncok domináltak. A mezőszegi tánc ciklusok általában lassú, esetleg aszimmetrikus lüktetésű táncokkal kezdődtek, majd fokozatosan gyorsuló táncok következtek. Közéjük ékelődve voltak megtalálhatók a szólóban, kettesével vagy csoportos formában, bemutató jelleggel előadott férfitáncok.³⁵ A páros táncok is gyakran tartalmaztak olyan szakaszokat, ahol a férfiak és a nők egymást elengedve, külön táncoltak. Ilyen esetekben a férfiak szóló táncmotívumai vizuálisan és hanghatásaikban is kiemelkedtek a páros tánc kontextusából.³⁶

A zenészek előtti tér mind a páros, mint pedig a legényes táncok esetében fontos szerepet játszott a táncos–zenész interakciók szempontjából, mert az itt táncoló, kiszabadulva a gyakorta csak szűkös proxemikai lehetőségeket biztosító tömegeből, egy rövid ideig saját örömeire, zavartalanul táncolhattak.³⁷ Ez idő alatt a zenész csak rájuk figyelt, a ritmust vizuálisan

33 Lásd még Halmos 1980: 104–105.

34 A tánc ciklusról bővebben lásd Martin 1982a.

35 Az erdélyi legényesekhez lásd Martin 1998a; Martin 1998b.

36 A tánc ciklusok összetétele falvanként, sőt generációnként is eltérő lehetett. Az összes itt élő etnikum által használt táncok mellett a magyaroknak, románoknak és cigányoknak is megvoltak a maguk jellegzetes táncai és tánc ciklusai (Kallós 1964: 236; Martin 1978).

37 A mezőszegi falvak táncos térhasználatához lásd Varga 2015.

összehangolva az előtte táncolókkal, helyi kifejezéssel élve *a lábuk alá muzsikált*, s ezzel jobb előadásra ösztönözte őket. Ilyenkor a zenész a tempó gyorsításával vagy lassításával segítheti a táncost, ritmikusan és hanghatásokkal támogathatja a táncbéli zárlatokat és hangsúlyos mozdulatokat (bokázók, lábütések).³⁸ A zenész a pozitív érzelmi hatást tudja fokozni azzal, ha az előtte táncoló kedvenc dallamát játssza (Varga 2015: 92).

KOREOMUZIKÁLIS INTERAKCIÓ A TÁRSADALMI SZFÉRÁBAN

Hogy megértsük, hogyan kapcsolódik a zenészek viszonylagos tisztelete a közös koreomuzikális performanszban elérhető bensőséges kapcsolathoz, és választ kapjunk a bevezetésben feltett kérdéseinkre, működés közben kellett megfigyelnünk a zene és a mozgás interakcióját. Ezért felkerestük Filep Márton „Pali Marci” primást, aki jelenleg a széki tánczene egyik legkiemelkedőbb képviselője, valamint kontrását, Sipos Márton „Sípos Marci”-t és bőgőjét, Lăcătuș Ioan „Nelu”-t. A felvételeket az egyik hajdani széki táncházban berendezett amatőr múzeumban készítettük.³⁹ Pali Marci ismeri a helyi zene és tánc iránt megnyilvánuló egyre nagyobb nemzetközi érdeklődést, és gyakran játszik a revival táncseményeken.⁴⁰ Az interjúk során felidézte a közös muzsikálásokat a táncházmozgalom zenészeinek első generációjával, akik a széki zenét és táncot *Pestre vitték*. Tudását azonban nem a mozgalomban, hanem a széki falusi táncélet keretében kezdte megszerezni. A beszélgetés során Pali Marci és Varga szembeállították a széki tánc és zene sajátosságait a táncházmozgalomban előadott széki tánc és zene karakterével, hogy kiemeljék, mi az, ami sajátossá tette a falusi zenei és táncstílust a revival feldolgozáshoz képest. Pali Marci nem cigány zenész, hanem azon falusiak közé tartozik, akik személyes érdeklődésből, zeneszeretetből lettek muzsikusok.⁴¹ Mint ilyen, szín-

38 Pop Vasile mezőszopori primás (1960) ezzel kapcsolatban elmondta: „Ha éppen nincsen [előttem] táncos, akkor elképzelem magam előtt, hogy a táncos mikor zárja le a figurát, és ezért én is megszakítom ott a zenét. Ha van táncos, akkor meg nagyon figyelem, hogy pontosan ugyanúgy zárjam le” (Monori 2021: 14). Lásd még Monori 2021: 19.

39 Michel van Langeveld holland folkturista 2002-ben költözött Székre, ezután építette meg a „Csipkeszeg vendégházat” (<https://hollandmihal4.wixsite.com/csipkeszeg-1>), amely a széki revival táncalkalmaknak is helyet biztosít.

40 Lásd a gyimesi párhuzamokat (Szilágyi 2003: 234–241).

41 Varga részletesen leírta ezt a jelenséget Visa falu kapcsán (2016b). A zene iránti nagy keresletet a félhivatásos cigány zenészek nem tudták kielégíteni, emiatt szinte minden mezőszéki faluban találtunk paraszt zenészeket. Varga ezt a helyzetet zenei önellátásra való törekvésnek nevezte (2016b: 4. fejezet).

2. kép

Filep Márton
 „Pali Marci”
 prímás, Sípos
 Márton „Sípos
 Marci” kontrás,
 Lăcătuș Ioan
 „Nelu” bögös
 (balról jobbra).
 A felvételt Colin
 Quigley készítet-
 te 2018. április
 22-én, Széken,
 a Csipkeszeg
 vendégházban



te teljesen védve van a cigányokkal szembeni előítéletektől, amelyekkel a cigány zenészeknek együtt kellett, illetve kell élniük.⁴² Mindazonáltal teljesen integrálódott a széki zenészek közé, hosszú ideje kiszolgál mindenféle tánc- és zenei alkalmat, így ismeri a táncosoknak való muzsikálás bonyolalmait.

Pali Marci és zenésztársai Ádám István „Icsán” prímást (akiről tanulmányunk nyitójelenetében megemlékeztünk) a 20. század egyik leghíresebb és a tánckíséretben legjobb széki *muzsikás*aként ismerik el. Fiatalkorában Pali Marcit különösen vonzotta Icsán muzsikája, de csak abban

⁴² Varga egy korábbi tanulmányában megállapította, hogy a Mezőségen a cigány zenészek lenézettsége inkább a nemzetiségi hovatartozásukkal függ össze, mintsem a zenei szolgáltatás alacsony rangjával. Az itteni paraszt zenészek – egészen a téészesítés és városi iparosítás hozta társadalmi változásokig – egyenrangúnak számítottak a mulatság többi résztvevőjével (2007: 95–96, valamint lásd jelen tanulmány 7-es lábjegyzetét). Itt a koreomuzikális interakcióra összpontosítottunk, és próbáltuk megismerni Pali Marci vonatkozó meglátásait, de a paraszt zenészek és a cigány zenészek viszonya természetesen szintén problematikus. Pályája elején Pali Marcit a cigányok versenytársként kezelték, ám az idő múlásával egyre inkább elfogadták. A cigány zenészekkel való muzsikálás, együttműködés segítette őt abban, hogy jobb kapcsolatot építsen ki velük. A bögöse általában ma is cigány; Sípos Marci elfoglaltsága esetén a helyettes kontrása is cigány. Pali Marcinak korábban volt néhány konfliktusa Gyurikával, fő versenytársával, de amikor Gyurika alkoholproblémái miatt fokozatosan háttérbe szorult a széki zenei szolgáltatók között, Pali Marci volt, aki segített neki. Kontrásként elvitte magával lakodalmakba, és ügyelt arra, hogy ne igyon túl sokat – így megtört a jég.

az évben kezdett el hegedülni, amikor Icsán meghalt (1980). *Így el kellett lopnia* a zenei tudást más, Icsánhoz kapcsolódó zenészeketől. Közéjük tartozott Icsán kisebbik fia, Ádám Sándor „Icsán Sanyi”, aki édesapjának bőgőzött,⁴³ de ebből a generációból mástól is tanult. Pali Marci így idézte fel tanoncságát:

Csipkeszegezen „Bubuci” volt a primás, [Icsán] Sanyi [...] volt a kontrás és Aurél a gordon[os]. Egyszer-egyszer átvette Sanyi a hegedút Bubucitól. Nekem annyira tetszett, hogy én mikor mentem a táncro, és nem muzsikáltam, én mondtam is [...] Sanyinak, hogy [...] vedd el [a hegedút], csináld egy kicsit te. Én táncolok vagy egy párt legalább. Sanyi pont, mint az apja, olyan jó ritmusosra [zenélt], pont, ahogy te [Varga Sándor] szereted. Na, úgyhogy én pont ezért szerettem Icsánékat.⁴⁴

Pali Marci karrierje a megszokott helyi pályát követte: eleinte az *aprók táncán* zenélt, majd felnőtteknek kezdett játszani. Ennek során sok más széki zenésszel muzsikált együtt, különböző kombinációkban, ahogy az idősebbek meghaltak, és mások foglalták el a helyüket. Végül lakodalmon is játszott a híres kontrással, „Icsán Pityu”-val.⁴⁵

Aztán vagy másfél év alatt vagy nyolc, majdnem tíz lakodalmat lemuzsikáltunk együtt [Icsán Pityuval]. Nekem az sokat segített. Amikor késtem a hegedűvel, [ő] nyomott előre, amikor siettem, húzott vissza. Akkor mondta, ennek [a táncosnak] ez a csárdása, ha mentünk Felszegre, annak az a csárdása vagy a lassúja. Én mondhatom, hogy Pityu tanított. Nekem ő sokat segített.

Pali Marci természetesen másoktól is tanult:

Na, „Ilka Gyuri” báty, már az is meghalt Icsán után három évvel. [A fia,] Miki kontrált, [a felesége,] Lenuca néni gordonolt. Miután meghalt Gyuri

43 A nyitó jelenetben játszó bandában Icsán Sanyi bőgőzött, bátyja, Pityu pedig kontrázott. Apja halála után Sanyi rövid időre primás lett, de apjuk nélkül az Icsán-banda szétesett, és Sanyi kontrás lett az új primás, Boli József Bubuci mellett. A széki zenészekről bővebben lásd Halmos 1980.

44 Az interjúrészletet a 2018. április 24-én Széken rögzített beszélgetésből származnak. Elmondta Filep Márton „Pali Marci” (1957) és Sipos Márton „Sipos Marci” (1955). Jelen volt még Lăcătuș Ioan „Nelu” (1957). Gyűjtötte Colin Quigley, Monori Csenge és Varga Sándor. Lejegyezte Monori Csenge.

45 A párhuzamok miatt érdemes elolvasni egy korábbi generációhoz tartozó széki parasztprimás vonatkozó visszaemlékezéseit (Halmos 1980: 92).

báty, akkor maradt [a kisebbik fia,] „Gyurika”.⁴⁶ Gyurika tud kontrálni is, gordonolni is tud, jó zenész a máig. Széken ő a legjobb. [...] Ő az apjától megtanult jól muzsikálni. Mondjuk ő haragszik, amikor én mondom, hogy én Icsánt szeretem, és Icsán-muzsikát loptam. Mert azt mondja, tőlem nem tanultál semmit? Mondom, de tőled is tanultam, de én Icsánékat szeretem. Na, ezt az egyet nem szereti. Valamikor megyünk közösen muzsikálni.

A hivatásos tánckísérethez szükséges technikák elsajátításához idő kellett. Minden táncfűzökhöz meg kellett tanulnia annyi dallamot, ami elég egy *multság kimuzsikálásához*. Az *aprók táncán* ez nem számított, mert a gyermekek többnyire nem ismerték jól a táncfűzöket; ahogy Sípos Marci mondta: „az ember elkezdhetette a *porkát*, ezek arra is *csárdást* táncoltak”. A felnőtteknél azonban a táncfűz minden típusához megfelelő repertoár volt szükséges.

Na de amikor már ott [a *nagyok táncán*] muzsikáltunk, ott már kellett figyelni. Úgy tanultunk meg, hogy rengeteg táncfűz volt. Én nem próbáltam otthon sokat, de annyi táncfűz volt, hogy az ember már tudta a dallamokat. És amikor az ember [megtanult] egy négy-öt csárdást, vagy négy-öt négyest, akkor aztán már könnyebben megtanulja a többit. De azért volt szerencsénk, hogy akkor tanultunk, mert akkor még voltak öregek, és akkor mi már elkezdtünk járni lakodalmakba. Volt, amikor három lakodalom volt [egy héten]. Nem minket akartak hívni, mert mi gyengék voltunk, de nem volt kit, mer’ a másik két jó banda foglalt volt. És mi [a lakodalmakban] sokat tanultunk az ilyen idősektől. Úgyhogy így jöttünk bele. Ha most kéne tanuljunk, most negyed annyit nem tudnánk tanulni, mer’ nem lenne hol. Sok mondja, hogy hogy tanítanak én valakit. Az első lépés az úgy lenne [...], hogy először én kínlódtam a dallamokkal, hogy megtanuljam őket, csárdást, négyest, mindent. A második lépés, hogy legyen egy jó banda, hogy jól menjen a hang. Hiába tudom én a dallamot, ha nincsen jó banda. És amikor ez megvan, hogy dallamot tudok, bandám van, azután jön a másik, hogy aztán el lehet menni pénzért muzsikálni. Mert addig nincs mit.

Az interjú során megkértük Pali Marcit és bandáját, hogy játsszanak egy *sűrű*, majd egy *ritka tempót* Vargának, aki táncolt a zenére. Ezt hosszabb beszélgetés követte; a nagy energiákat felszabadító közös teljesítmény

46 Moldován György „Gyurika” kiváló muzsikos, de manapság kevésbé aktív. Nagybátyja Lurcsi György „Gyurica”, a huszadik század közepén élő híres hegedűs volt.

természetesen kölcsönös dicséreteket is kiváltott, de hamar a koreo-muzikális interakció sajátos aspektusainak megbeszélésére tereltük a szót. Varga és Pali Marci együtt reflektáltak a performanszra, melynek során Pali Marci a helyi zenei szocializációjának tapasztalataira, illetve a táncázás zenészekkel való interakcióiból származó tudására, Varga pedig a folklórmozgalomban, illetve helyben szerzett, testbe ágyazott táncos ismereteire támaszkodott. Ezt követően Varga és Quigley közösen áttekintették a video felvételt, és az azzal kapcsolatos visszacsatoló interjú a performansz további tisztázására és kommentálására adott alkalmat. A teljes anyag meglehetősen szerzteágazó; itt csak egy szerkesztett, a koreomuzikális interakció legkiemelkedőbb pillanataira fókuszáló kivonatot közlünk, amely mégis megőríz valamit a munkafolyamat spontaneitásából.

[Pali Marci Vargának:] Milyen jó, hogy voltál [itt] táncolni, jó neked muzsikálni. Nem mindegy, kinek muzsikálunk. [Quigley-hez fordulva:] Én már ismerem rég [Vargát], de első osztályú. Jó muzsikálni neki, könnyű, mert jól járja, jó füle van. [Quigley:] Miből gondolod, hogy jó a Sanyinak a füle? [Pali Marci:] Azért, mert észreveszi, amikor meggyorsítom, akkor úgy járja, amikor egy kicsit visszafogom, akkor ő megint. Hallja és érzi a ritmust.

Varga felidézte, hogy amikor a *tempót* elkezdte helyben tanulni, széki „mentorai” elsősorban a zene fontosságára hívták fel a figyelmét, szemben a revival gyakorlattal, ami először és elsősorban a saját testre, illetve a táncoktató testének mozdulataira való koncentrációt helyezi előtérbe. Ahogy egyik adatközlője mondta: „felejtsd el, amit otthon tanultál, azok ott nem tudják, hogy kell figyelni a zenére.” Pali Marci egyetértett ezzel a megállapítással:

Sokat láttam abból, amit itt, Széken tanultál, nem Magyarországon, hanem az itteni idős táncosoktól. [Quigley-hez fordulva:] Jól tudok neki [Vargának] muzsikálni. Már régóta van Széken, ismeri az összes idős jó táncost, és lopva tanult tőlük. Így kell megtanulni, nem pedig úgy, hogy azt mondják nekik: kettő balra, kettő jobbra.

A széki zenészek és táncosok közös koreomuzikális ismereteiből és a kapcsolódó technikai tudásból fakadó esztétika és a revival szintéren tapasztalható minőség közötti kontraszt a zenére is igaz.

[Varga:] Az is érdekes, hogy amit megcsinálok itt, azt magyarországi zenészekkel nem nagyon tudom megcsinálni. Valahogy nincs meg az a feszültség, vagy feszültségváltakozás a zenében, ami hajtja az embert. [Pali Marci:] Hát igen. Ők [a revival zenészek] sokat muzsikálnak. [...] Szatmárit, ezt, azt. [...] Mink nem tudunk mindent. [...] [Magyarországon] van néhány banda, akik tényleg jól megtanulták Icsányéktól. [...] De vannak olyan zenészek is, hogy például ide is eljöttek, muzsikáltak lakodalmat, mindent, és a székiek mondták, hogy jól húzzák, de [igazából] nem tetszik nekik. Pedig első osztályú zenészek, de mégis észreveszik. [...] Jó keze van, olyan keze van, hogy le a kalappal, de a stílus halál gyenge. Sokat számít.

Varga és Pali Marci arról is beszéltek, hogy milyennek tapasztalták ritmikai szinkronizációjukat.

[Pali Marci:] Sokat muzsikáltam, amikor Sanyi itt volt. Nagyon gyakran találkoztunk, s muzsikáltam, s táncolt. Régebben több tánc volt. [Varga:] Olyan a zenéje [Pali Marcinak], mint hogyha egy óra lenne a belsejében. Pontos, mindennek ott a helye. Én ilyenkor nem a saját fejem után táncolok, hanem figyelem azt, hogy mi van a zenében. Olyan, mint egy beszélgetés. [Pali Marci:] Minden másodpercben valami történik, valami van. A zenébe', ritmusba', mindenbe'. Azért jó, aki tudja s hallja, állandóan együtt van [velem]. Nem csak néha-néha, hogy még üt egyet s akkor megint, hanem egész végig. Mint amikor a dugattyúk működnek, ott nem lehet kihagyni két ütést, mert az kell menjen tovább. És akkor van értelme.

A ritmus és annak megérzése, átadása, közös megtartása – ezek a kifejezések mindig előkerülnek a beszélgetések során, mint kulcsfontosságú kapcsolati elemek a zenész és a táncos között. Ahogy kiderült, nem minden táncos és nem minden zenész volt sikeres ebben. A jó ritmust is, az egymásra való odafigyelést is meg kellett tanulni, ahogy Pali Marci kifejtette az előző részletekben.

A táncos mozgására, sok esetben gesztusaira, arckifejezésére, akár szemvillanására is figyelve a jó prímás pontosan azt a ritmikus hangsúlyozást hozza létre vonójával, amire a táncosnak szüksége van, ami a táncost segíti, vagy éppen „felélesíti” – ahogy egy visai adatközlő szépen kifejezte.⁴⁷ A széki népzenei kutatások antológiájában (Virágvölgyi–Fel-

47 Monori Csenge szakdolgozatában példákkal támasztja alá a táncosok és a zenészek közötti szemkontaktus fontosságát (2021: 13–14). Érdekes, hogy a budatelki prímás Hárleț Ioan „Nucu” saját bevallása szerint nem a táncosok szemébe néz, hanem a lábukat igyekszik nézni, hogy „össze tudja hangolni a zenéjét a táncsal” (2021: 14).

földi szerk. 2000)⁴⁸ Jánosi András a vonókezelés különböző módszereit írja le, amelyek befolyásolják az alapülkötetésen belüli hangsúlyokat: ilyen a sajátos vonóindítás, vonóirányváltás, húrváltás és végül a különböző hangsúlyos vonásnemek, amelyeket a nyomás vagy a sebesség gyors változtatásával érnek el (2000: 233). A legerősebb hangsúlyt azzal érik el, amikor „különösen gyors, erőteljes [...] ütéshez hasonló mozdulattal” indítják a vonást; ez a technika általában jellemző az archaikus játéktípusra (Jánosi 2000: 229). Ezt a játékmódot – amely a tánc igényeihez való messzemenő alkalmazkodás jele – hallottuk és láttuk Icsán játékában a tanulmány elején leírt performansz során.⁴⁹

A ritmikai szinkronia létrehozása nem csak a primáson és az éppen aktív táncoso(ko)n múlik. A zenekar többi tagja szintén fontos szerepet játszik. Varga megjegyezte, hogy táncosként is fontosnak találja, hogy a zenekar olyan legyen, amelyhez igazodni lehet; amely jól működik együtt, jól tartja a ritmust és pontosan időzíti a hangsúlyokat. Válaszul Pali Marci kifejtette a zenekar szerepét:

Hát, látod, én is azért szerettem az Icsán bandát, mert jó volt a ritmusa neki. Mert az öreg el-elhúzta [...] mert nem volt olyan, mint Ilka Gyuri, mint primás, de vitte a banda. Ilka Gyuri lehetett akármilyen jó primás, ha nem volt jó bandája. Mert egy táncos nem veszi észre, ha én elrontom. De ha a kontrás elrontja, egyből észreveszi. Így van vagy nem? Mert például Gyurikának igaza van. Ő azt mondja, hogy muzsikálna, de nincs banda. És egy gyenge bandához inkább nem megy. Megöli az ideg, ha nem jó [a banda], az kell vigye [a primást]. [...] Fontos a kontra, mindenki követi a kontra ritmusát.

[Varga a kontrás Sípos Marcihoz fordul:] Figyelsz a táncosokra? [Sípos Marci:] Igen, és szoktam odafigyelni a primásra. [Varga:] A kettő között melyik a fontosabb? [Sípos Marci:] Fontos a primás, aztán a táncosok is. Azt is kell figyelni azért... A táncost tudom segíteni a taktussal. Persze, hogy

48 A kötet legtöbb írása a falusi tánczene előadására és előadóira fókuszál, összegyűjtve a széki tánczene és tánc akkoriban ismert kutatási eredményeit. Az egyes tanulmányok számos részlettel szolgálnak a táncos-zenész kapcsolatra vonatkozóan. A kötet szerkesztői nem kísérelték meg az ide kapcsolódó beszámolókat koherens egésszé alakítani, így a koreomuzikális esztétikai produkció ezen alapvető területe továbbra is felderítetlen maradt. Részben azért is választottuk Széket, mert e kötet (illetve saját korábbi tanulmányaink) révén a faluval kapcsolatban nagy adatmennyiség áll rendelkezésünkre.

49 A tánc alá való muzsikálással kapcsolatos hangszertechnikai kérdésekre revival zenészek is felfigyeltek, lásd például Koncz Gergely (2014), Konkoly Elemér (2000) és Virágvölgyi Márta (2000) írásait.

ne tudnám. A taktus sokat számít. [Varga:] A palatkaiaktól láttam, hogy a táncos, amikor üti a lábát a zenész előtt, akkor a kontrás figyelte a táncost, és úgy szaggatta a taktust [...] Itt is szoktak ilyet a kontrával? [Sípos Marci:] Én is szoktam. És akkor látom, hogy ahogy táncol, akkor csinálom én is úgy a taktust. [...] Van persze egy bőgős is, akinek ismernie kell az ütemet. A jobb kéz viszi a ritmust, és ennek erősnek, ugyanakkor könnyűnek [is] kell lennie, mert egy lakodalmon majdnem két napig kell állva zenélni.

Egy korábbi interjúban Icsán hasonlóan nyilatkozott Halmos Bélának, talán még jobban kihangsúlyozva a táncostól a zenészre ható impulzusokat:

Ha van jótáncú vendég, akkor megy a muzsika, ha nincs aztán – én legálábbis azt mondom – nálamnál makrancosabb nincs a világon. Én tudom, hogy mit kéne csinálni, de nem csináljuk. Kinek csináljam, úgyse érti, akárhogy csinálom; neki jó. De már aki tud táncolni, az bizony meg is követeli, és van is kedvünk rá. Tudom, hogy megcsinálom neki ezt a csárdást, ez tud táncolni reá. ...ha nem tud táncolni, én nem tudok muzsikálni! (Halmos 1980: 102.)⁵⁰

A primás vezeti a zenekart, de ugyanakkor szüksége van rá, hogy a kíséret megfelelően reagáljon az általa adott impulzusokra. Így alakul ki az egységes lüktetés, és így tudják tartani a táncot megfelelően szolgáló ritmust. Összeszokottság és folyamatos figyelem szükséges ahhoz, hogy a kíséret támogatni tudja a primás játékát, főleg akkor, amikor az elkezd kommunikálni a koreomuzikális szempontból fontos, zenekar előtti térben lévő táncossal. Pali Marci így nyilatkozott erről a komplex jelenségről:

Hát volt olyan gyenge táncos, hogy én ki kellett javítsam. Az volt a szokás, hogy mindenki a cigány előtt szeretett volna táncolni. Volt, akinek se zenehallása, se ritmusérzéke, meg semmi, de közben ott ült [maradt] volna [a zenekar előtt] egy fél óráig, akkor az embert nem is érdekelte, hogy hogy lép, mert csinálta a maga feje után. Nem mehettem utána. [Varga:] És nem zavart? Láttam olyan primást, hogy ilyenkor félrecsavarta a fejét. [Pali Marci:] Dehogynem! Hát, de annyira zavart, hogy néztünk félre, s [néztünk] össze, s kacagtunk. Vaj' jó lett volna, ha valaki bédugta volna a fülem. Mert az embernek már idegesíti a kezit. És akkor odajött egy-egy öreg, hogy táncoljon [...] aki nyugodtabb volt, akkor aztán a kontrást meglöki az ember, hogy kicsit nyugodtabban [muzsikáljon]. Mindenki

⁵⁰ Hasonló beszámolót olvashatunk Szabó István „Kávés” széki primástól is (Virág völgyi 1981: 227–230).

megvolt a maga tempója, ki hogy kéri. [...] Vannak, akik úgy szerették [...] olyan jó ropogósan, valaki csak nyugodtan. [...] Hát, de ha meglátja az ember azt az illetőt, akkor már tudja, mi akkor már tudtuk.

A jó tánc azonban nem csupán az ütem, a lüktetés, a ritmus meghalásáról, eléréséről, megőrzéséről, illetve a közös élvezetről szól. A táncos testtartása, mozgáskoordinációja, mozdulatainak könnyedsége által keltezt vizuális benyomás szintén kulcsfontosságú a koreomuzikális siker szempontjából.

Na, ezek [a mai fiatalok] nem tetszenek nekem, már a mozgások. Pont úgy van a táncból is, ha valaki görbén tartja magát. Meg kell legyen, hogy kihúzza magát. Nem kell ennyire fel így [mutatja, felszegve az állát], de meg kell legyen az az állás, az a mozgás, hogy minden kicsi mozdulat az ritmusra kell, jól álljon, kedve legyen. Bár az egy másik dolog, mert valaki mindig morcos. De ezek mind oda tartoznak a tánchoz, hogy szépen álljon, szépen forogjon. Forduljon, mikor fordul, valaki úgy fordul meg, hogy vagy egyből, hogy majdnem kimenyen a bokája, vagy valaki annyit megyen, hogy egy hétbe telik, amíg valahogy megfordul. Úgyhogy ezek mind oda tartoznak. Emlékszek [Icsán] Pityu báty [...] aztán annyit magyarázott: „Nézd, ez milyen ügyes [szép, jó kinézetű], nézd meg ezt!” Én akkor nem is gondoltam, hogy mennyi minden számít a tánchoz, a *tempó*hoz, minden. Annyi minden van, ami jól kell álljon, hogy rengeteg minden. Már attól kezdve, hogy valaki elmegey, szépen elkér egy leányt vagy egy asszonyt táncolni, már attól a perctől kezdve jól kell, hogy álljon minden. S amíg pihen, azután megköszöni, ezek mind-mind oda tartoznak a tánchoz.

A magyarpalatkai és a mezőszopori zenészek ugyanezt állítják a velük készített interjúkban, elmagyarázva, hogy a táncosoknak való muzsikálás közben nemcsak a tánc hangsúlyos részeire (dobbantás, lábütés, bokázás), hanem a táncosok testmozgásának változó dinamikájára is odafigyeltek. Azokban a táncszegmensekben, amelyekben a lábfigurák és nem a lábütések domináltak, a táncos performansz folyamatosan változó dinamikáját jobban tudták „olvasni” azok a zenészek, akik jó táncosok is voltak egyben,⁵¹ így könnyebb volt számukra, hogy ezen szegmenseket is a táncos mozdulataival összhangban tudják kísérni (Pávai 2012: 82–86). Itt nemcsak

51 Érdekes volt hallani a budatelki zenészek és táncosok véleményét, akik szerint ők olyan „zónához” tartoznak, ahol a táncosok elsősorban a primásra figyelnek, nem a kontrásra vagy a bőgősre. A budatelki primás szerint ők nem segítenek úgy a táncosnak, mint a magyarpalatkai vagy mezőszopori muzsikuskok. Elhangzott a 2018. április 20-i, budatelki táncfilmvezésen. Gyűjtötte Colin Quigley, Monori Csenge és Varga Sándor.

a táncról szerzett vizuális benyomás áll a középpontban, amelyről Pali Marci beszélt, hanem a táncos mozgásával való kinesztetikai azonosulás. Sok felvétel tanúskodik arról, hogy a zenészek testmozdulatokkal reagálnak a táncbéli hangsúlyokra, pl. előredőlnek a motívumsorok zárásánál.

Pali Marci számára fontos látni, hogy „minden apró mozdulat jót tesz a ritmusnak.” Mindenkinek részt kell vennie a táncban, hogy szép legyen, szépen forogjon-forduljon a zenével. Emlékszik arra, hogy Icsán Pityu elmagyarázta: „Figyeld azt az ügyeset, ne a többieket!” Pali Marci megjegyezte, soha nem gondolta volna, hogy mindez ennyire fontos a páros táncok és a *tempó* esetében is.

A tánc kíséző zenész feladata, legyen az cigány vagy paraszt zenész, hogy a táncoló személy és egyúttal a táncos közösség esztétikai élményét a lehető legmagasabb szintre emelje. Pali Marci felsorolta, milyen sokféle módon dolgozik ennek érdekében. Beszélgetéseinkből kiderült: rengeteg idő és erőfeszítés kellett a sok mindenre kiterjedő szimultán figyelem és kommunikációs képesség megszerzéséhez, ami a koreomuzikális szinkroniához szükséges. Varga hasonlóképpen elmagyarázza, hogy a táncosnak mennyire figyelmesnek és fogékonyak kell lennie a zenész performanszá-
nak apró rezdüléseire, ha jól akarja játszani a szerepét ebben az összjátékban, amely az esztétikai csúcspontra vezethet. A táncos és zenész közös performansa során a koreomuzikális stimulusokat adó szerepek folyamatosan változnak, és közben kölcsönösen hatnak egymásra. Erről Pali Marci és Varga egyaránt beszélt a visszacsatoló interjú során, amikor közös performanszukat elemezték. Ebből kiderült, hogy a stimulusokat adó, kezdeményező személy egyfajta autoritást birtokol, melynek változékony jellege hatással bírhat a koreomuzikális performansz sajátos területén kívül is, destabilizálva a társadalmi autoritások hierarchikus felépítését.⁵²

KÖVETKEZTETÉS

A táncos és a zenész együttműködésének szükségességét jól szemléltetik a Pali Marcival folytatott beszélgetés utolsó mondatai. Más széki adatközlőkhöz hasonlóan ő is elmondta: tudja, hogy a magyar táncfolklorisztika és néptáncmozgalom berkeiben az 1936-ban született Tamás Márton „Kántor”-t tartják Szék talán legkiválóbb *legényes* táncosának.⁵³ A székiek

52 Erről Varga egy korábbi tanulmányában részletesebben írt (2007: 97).

53 Tamás Márton Kántor legényes táncait Horváth-May Dániel két szakdolgozatban elemezte (2020a; 2020b).



is jó táncosnak, de ugyanakkor különcnek is tartották. Az egykori kiváló cigányprímás, Lurcsi György Gyurica többször panaszkodott, hogy nem tudja megfelelően kíséreni Tamás táncát. Tamás lábkörei nagyon gyorsak voltak, a többi táncoshoz képest „tömöttebben facsarta” a lábát, (kétszeres tempóban táncolta lábköreit) és ez a felgyorsított mozdulatsor rendkívüli módon zavarta Gyuricát, mert úgy érezte, hogy nem tudja követni a táncost.⁵⁴ A kiváló zenész és a szintén kiváló táncos nem tudták pontosan szinkronizálni tevékenységüket a koreomuzikális interakcióban. Azt mondhatjuk tehát, hogy egy sikeres, vagy akár csak egy „megfelelő” tempó-performansz formáját, strukturális szintjeit vizsgálva inkább közös produkcióról, performanszról kell beszélnünk, semmint egymással párhuzamosan futó egyéni előadásokról. A közös performansz során a táncos és a zenész együtt tapasztalják meg azokat az érzelmi hajtóerőket is, amelyek a táncfolyamat kibontakozásának minden egyes pillanatában jelen vannak. Ezek a mindig változó hatások hozzájárulnak ahhoz, hogy minden egyes tánc egyedi megformálást kapjon a közösen táncolt és muzsikált performansz során.

Ha visszatérünk az 1969. áprilisi filmfelvételhez, megfigyelhetjük, ahogy a férfiak befejezik a csoportos *sűrű tempót*. A zenei tempó lelassul, és a táncosok némelyike *lájbját* levette táncolja a lassabb ütemű *ritka tempót*. Néhány ügyesebb táncos sorban táncol egyet a zenekar előtt – vagy inkább a zenekarral együtt. Megfigyelhetjük, ahogy a bőgős minden egyes ütemhangsúlyt éles, „harapós” vonóindítással érzékeltet, miközben gyak-

3. kép
Széki táncosok
és zenészek az
1969-es filmfelvétel
alkalmával. Az ülő
sorban balról jobb-
ra Ádám Sándor
„Icsán Sanyi” gor-
donos, ifj. Ádám
István „Icsán
Pityu” kontrás és
id. Ádám István
„Icsán” primás.
A felső, álló sorban
balról az ötödik
az egyik legjobbnak
tartott széki
táncos, Tamás
Márton „Kántor”.
A ZTI Néptánc-
archívumának
Fotótára, Tf.23423.

54 Lásd még Virágölggyi 1981: 225.

ran a táncosokról a zenekar többi tagjára irányítja figyelmét, és vissza. A kontrás hasonlóképpen „meghúzza” a vonót, amint azt sok adatközlőnk kiemelte, erősítve a határozottan tagolt ritmust. Icsán a zenekar által biztosított egyenletes, táncra serkentő ritmust a zenei lüktetés folyamatosága szempontjából szinte szabálytalan hangsúlyokkal artikulálja. A zenei artikuláció Icsán és a táncos közös performanszának függvénye; a primás megpróbálja az előtte táncoló mozgását kísérni, hangsúlyosabb mozdulatait támogatni, miközben megkísérli kiolvasni a mozdulatsor dinamikájából a következő mozdulatot. Ez a közös performansz csak akkor lehetséges, ha a szereplők jól ismerik egymás tudását, tehetségét, preferenciáit és kreatív képességeit.

Mindez társadalmi pozíciók és interakciós minták hálójába szöve zajlik, amelyen belül a résztvevők között számos olyan konfliktus előfordulhat, ami veszélyeztetheti egy ilyen finoman kidolgozott produkció létrejöttét.⁵⁵

A cigány zenészek és a falusi táncosok között húzóó társadalmi szakadékot régóta működő szokások keretein belül hidalták át újra és újra. Minden egyes performansz a társadalmi pozíciók megerősítésének, de újratárgyalásának is teret adott. A táncos–zenész kapcsolat formális ke-

55 Nehéz egyetlen performanszból „kiolvasni” a koreomuzikális társadalmi kapcsolatokat sajátosságait. A fentebb elemzett 1969-es felvétellel kapcsolatban készített számos visszacsatoló interjú alapján mégis azt mondhatjuk, hogy ennek és a többi ugyanazon a napon rögzített performansznak a létrejöttét egy összetett társadalmi kapcsolatháló befolyásolta. Martin György – mint gyűjtései során általában – a falu legjobb táncosait akarta felvenni. Kiváló terepismerettel rendelkező közvetítője, a régiségkereskedelemmel is foglalkozó Kallós Zoltán a visszaemlékezések szerint néhány régi széki üzleti partnerét is meg akarta jeleníteni a felvételen. Az eseményt a helyszínen Juhos István, a helyi szövetkezet agrármérnöke segítségével szervezték, aki eredetileg mind Martin, mind Kallós igényeinek meg akart felelni, de időközben a helyi kommunista párt is „delegált” néhány fontos személyt a filmfelvétel szereplői közé. Juhos így Martin és Kallós kívánságai, valamint a helyi politikai vezetők kinyilatkoztatott akaratára között volt kénytelen egyensúlyozni. Ennek köszönhető, hogy a jó táncos, de politikailag megbízhatatlannak nyilvánított Zsoldos család egyik tagját sem hívták meg erre az alkalomra. (Elmondta Juhos István „Mémők” [1938–2010] 2008. március 28-án, Széken. Gyűjtötte Varga Sándor.) A felvétel egyes részei egyértelműen utalnak a társadalmi erőviszonyokra. A *porka* kezdetén a párok már a tánc elején sorban állnak. Ilyenkor általában az egyik legjobb férfitáncos áll a párjával az első helyen, mert neki kell elindítania a körben való forgást, megadva a ritmust úgy, hogy a zenei főhangsúlyra jobb lábával a földre dobbant. Ebben az esetben azonban az első pár egy táncolni kevésbé tudó pártfunkcionárius és a felesége volt. Amint elkezdték a táncot, azonnal hibáztak: a férfi első, jobb lábás lépése a zenei mellékhangsúlyra történik. Ezért a második párban álló kiváló táncos (a már említett Tamás Márton Kántor) kénytelen egy kicsit kivárni és újból elindítani a körben való forgást. A jelenet megtekinthető az alábbi linken, az 5 perc 27 másodpercnél: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/yt.asp?v=pK7rUDLJF5Mwo

rete rendkívül összetett és önmagában is érdemes elemzésre, de az ehhez informálisan kapcsolódó koreomuzikális interakció jelentősége a társadalmi jelentésekben keresendő. A falusi táncélet mára gyökeresen átalakult ahhoz képest, amilyen a 20. század nagy részében Magyarpalatkán, Széken, Visában és az egész Mezőségen volt. A cigány zenészek számára azonban továbbra is fennállnak a koreomuzikális intimitás által kínált lehetőségek a társadalmi újrapozicionálódásra, nemcsak a lokális mező-ségi, de a nemzetközi táncművelés színterén is. Ahogy említettük, a koreomuzikális performansz pillanataiban történő határátlépések leginkább átmeneti jellegűek, de hosszabb távú hatásaik is lehetnek. Néhány erdélyi cigány muzsikos számára a zenélés a nagyobb megbecsültség, a sikeres karrier és az ezzel járó pozitívabb önértékelés felé vezető utat jelentette.⁵⁶ A tradicionális zene- és tánckultúra adta koreomuzikális intimitás megtapasztalásának esélye ma is megvan abban a speciális társadalmi kontextusban, ami a táncművelés keretein belül folyamatosan alakul. A táncművelés alapítóinak célja a kezdetektől az volt, hogy az addig ismert, színpadra koreografált előadásoktól teljesen eltérő, a falusi koreomuzikális folyamatok során tapasztalt egyéni autonómiát, alkotói kifejezőerőt és spontaneitást ültessék át a gyakorlatba, és ezáltal érjenek el társadalmi hatást (Quigley 2014). A mozgalom későbbi, más hagyományörző jelenségekhez hasonló intézményesülése ezeket a kezdeti emancipációs impulzusokat megmerevedett szerepekbe, struktúrákba rendezte. Ennek ellenére a táncosok és zenészek közötti interperszonális koreomuzikális interakció lehetőségei, ha meggyengült formákban is, de még mindig előfordulnak (Quigley 2014).

Irodalom

- Achim, Viorel. 1998. *The Roma in Romanian History*. Budapest: Central European University Press.
- Baksay Sándor. 1891. „Magyar népszokások”. In *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen. Magyarország II.*, szerk. Jókai Mór et al., 73–148. Budapest: Magyar Királyi Államnyomda.

56 Chrysagis és Karampampas (2017: 8) megjegyzik, hogy a táncos–zenész viszonyban született kulturális koprodukció különösen kedvező eredményeket hozhat az önmegevalósítást szolgáló projektek esetén. Ezeket a projekteket Quigley a táncot és a zenét a kortárs környezetben integráló népi revival kulcsfontosságú mozgatórugójának tartja (2019).

- Boglár Lajos. 2010. „Performance”. In *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kisllexikon*, szerk. A. Gergely András, Papp Richárd, Szász Antónia, Hajdú Gabriella és Varga Andrea, 288. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont – ELTE TÁTK Kulturális Antropológia Tanszék – Nyitott Könyv Kiadó – Magyar Kulturális Antropológiai Társaság.
- Chrysagis, Evangelos – Panas Karampampas. 2017. „Introduction: Collaborative Intimacies”. In *Collaborative Intimacies in Music and Dance: Anthropologies of Sound and Movement*, szerk. Chrysagis, Evangelos és Panas Karampampas, 1–24. New York: Berghahn.
- Csordas, Thomas J. 1990. „Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. *Ethos* 18/1: 5–47.
- Dankworth, Linda E. – Ann R. David szerk. 2014. *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment, and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Forray R. Katalin. 2008. „Society and Lifestyles”. In *Society and Lifestyles: Hungarian Roma and Gypsy Communities*, szerk. Forray R. Katalin és Beck Zoltán, 7–13. Pécs: University of Pécs, Faculty of Humanities, Institute of Education, Department of Romology and Sociology of Education.
- Foucault, Michel. 1999. „Előszó a határsértéshez”. In *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, 71–86. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- Foster, Susan Leigh szerk. 1996. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York: Routledge.
- Fülpesi Gyula – Kiss Dénes. 2001. „Roma közösségek együttélési stratégiái”. *Web. Társadalomtudományi folyóirat* 2001/8–9: 5–33. http://web.adatbank.transindex.ro/pdfdok/web8-9_04_FulpesiKiss.pdf
- Görög Veronika. 1993. „A megvetés természetrajza. A cigány alakja az európai népi gondolkodásban”. In *Cigány néprajzi tanulmányok I.*, szerk. Barna Gábor, 98–118. Salgótarján: Mikszáth Kiadó.
- Halmos Béla. 1980. „Ádám István széki primás”. In *Zenetudományi dolgozatok 1980*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 85–113. Budapest: ZTI.
- Hobsbawm, Eric. 1995. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century*. London: Abacus.
- Hooker, Lynn. M. 2007. „Controlling the Liminal Power of Performance: Hungarian Scholars and Romani Musicians in the Hungarian Folk Revival”. *Twentieth-Century Music* 3/1: 51–72.
- Horváth-May Dániel. 2020a. *Egy kiemelkedő széki táncos egyéniség tánca és az abban rejlő rögtönzési lehetőségek*. Tánctanár MA szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Egyetem, Néptánc Szakirány.
- . 2020b. *Tamás Márton „Kántor” férfitánca a 21. század néptánc-szemléletében*. BA szakdolgozat. ELTE BTK Néprajzi Intézet.
- Jánosi András. 2000. „Dobos Károly széki primás vonókezelése”. In *A széki hangszeres népzene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Felföldi László, 226–246. Budapest: Planétás.
- Kallós Zoltán. 1964. „Tánc hagyományok egy mezősegi faluban”. In *Tánc tudományi tanulmányok 1963–1964*, szerk. Dienes Gedeon, 235–252. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- Karácsony Zoltán. 2000. „A tánc és a zene kapcsolata egy györgyfalvi férfi legényes táncaiban”. In *A magyar népi tánczene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Pávai István, 95–139. Budapest: Planétás.

- Kavecsánszki Máté. 2020. „Protestáns prédikátorok a tánc bűnéről”. In *A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*, szerk. Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, 56–73. Budapest: L'Harmattan.
- Koncz Gergely. 2014. „A palatkai bőgőzésről”. *Folkmagazin* 21/1: 3–5.
- Konkoly Elemér. 2000. „A nagybőgő és a »gordon« játéktechnikája, a tánczene basszus kísérete Széken”. In *A magyar népi tánczene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Pávai István, 139–225. Budapest: Planétás.
- Könczei Csongor. 2004. „Táncoló muzsikusok. A zenei és táncbeli improvizációk összefüggéseiről”. In *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzásoköréből*, szerk. Könczei Ádám és Könczei Csongor, 55–64. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Martin György. 1967. „A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai”. In *Táncstudományi tanulmányok 1965–1966*, szerk. Dienes Gedeon, 143–195. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- . 1977. „A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen”. In *Népi kultúra – Népi társadalom IX.*, szerk. Ortutay Gyula, 357–389. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 1982a. „Táncrend, táncciklus”. In *Magyar Néprajzi Lexikon 5*, főszerk. Ortutay Gyula, 183–184. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 1982b. „A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklorizmusban”. *Ethnographia* 93/1: 73–83.
- . 1998a. „Erdélyi legényes táncok”. In *A magyar folklór*, szerk. Voigt Vilmos, 556–561. Budapest: Osiris.
- . 1998b. „Lassú legényes táncok”. In *A magyar folklór*, szerk. Voigt Vilmos, 561–565. Budapest: Osiris.
- . 2004. *Mátyás István „Mundruc”. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Planétás.
- Monori Csenge. 2021. *A táncosok és zenészek közötti nonverbális kommunikációs kapcsolat az erdélyi Mezőségben*. BA szakdolgozat, SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék.
- Novák Ferenc. 2000. „Szék táncai és táncélete a XX. század első felében”. In *A széki hangszeres népzene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Felföldi László, 29–78. Budapest: Planétás.
- Paksa Katalin. 1992. „A néptánc dallamalakító szerepéről”. *Ethnographia* 103/3–4: 262–280.
- Pálfy Gyula. 2001. „Vajdakamarás táncélete”. *Néprajzi Látóhatár* 10/1–4: 279–312.
- Pál-Kovács Dóra. 2020. „A páros táncok proxemikája mint a határátlépés egy lehetséges módja?” In *A mozgás misztériuma*. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére, szerk. Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, 121–133. Budapest: L'Harmattan.
- . 2021a. „The Csárdás of Magyarózd Village as an Example of Transgressing Social Norms: The Dancing”. In *Dance, Age and Politics: Proceedings of the 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Apjok Vivien, Povedák Kinga, Szőnyi Vivien és Varga Sándor, 147–152. Szeged–Budapest: Department of Ethnology and Cultural Anthropology SZTE – Hungarian Association for Ethnochoreology – RCH Institute for Musicology.

- . 2021b. „A magyarózdi csárdás határátlépő mozdulatai és az öltözet”. In *Táncudományi tanulmányok 2020–2021*, szerk. Fuchs Livia, Fügedi János és Péter Petra, 289–304. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem – Magyar Táncudományi Társaság.
- Pávai István. 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- P. Müller Péter. 2009. *Test és teatralitás*. Akadémiai doktori értekezés. Pécs.
- . 2014. „A performansz mint térfoglalás”. *Jelenkor* 57/6: 740–750.
- Quigley, Colin. 2014. „The Hungarian Dance House Movement and Revival of Transylvanian String Band Music”. In *The Oxford Handbook of Music Revivals*, szerk. Caroline Bithell és Juniper Hill, 180–200. Oxford: Oxford University Press.
- . 2019. „Participatory and Presentational Folk-Revival in Capitalist and Socialist Formations: The United States and Hungary in the 1970s”. In *Folklore Revival Movements in Europe post-1950: Shifting Contexts and Perspectives*, szerk. Daniela Stavělová és Theresa Buckland. Prague: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences.
- Quigley, Colin – Varga Sándor. 2020. „Peasant Dancers and Gypsy Musicians: Social Hierarchy and Choreomusical Interactions”. In *Choreomusicology I: Corporeality, Social Relations*, szerk. Elina Seye és Kendra Stepputat, 117–137. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung [The World of Music (new series) 9/1].
- Rakočević, Selena. 2017. „Dance, Senses, and Ethnochoreological Fieldwork: Some Deliberations of Sensory Stimuli While Experiencing Dance in the Field”. In *Dance, Senses, Urban Contexts. Dance and the Senses. Dancing and Dance Cultures in Urban Contexts. 29th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Kendra Stepputat, 75–85. Graz: ICTM Study Group on Ethnochoreology – Institute of Ethnomusicology, University of Music and Performing Arts Graz.
- Rice, Timothy. 1997. „Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology”. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, szerk. Gregory Melchior Barz és Timothy Cooley, 42–61. New York: Oxford University Press.
- Sárosi Bálint. 1980. „Hivatásos és nemhivatásos népzeneészek”. In *Zenetudományi dolgozatok 1980*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 75–83. Budapest: ZTI.
- . 2019. *Dudások, cigányzenészek. A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Nap Kiadó.
- Sebő Ferenc. 1997. *Népzenei olvasókönyv*. Budapest: Planétás.
- Seye, Elina – Kendra Stepputat szerk. 2021. *Choreomusicology I: Corporeality, Social Relations*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung [The World of Music (new series) 9/1].
- Stepputat, Kendra – Elina Seye. 2021. „Introduction: Choreomusical Perspectives.” In *Choreomusicology I: Corporeality, Social Relations*, szerk. Elina Seye és Kendra Stepputat, 7–24. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung [The World of Music (new series) 9/1].
- Székely Anna. 2016. „Az »adatközlők« szerepe az erdélyi népzene- és néptánc táborokban”. In *Tánc és társadalom*, szerk. Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, 181–189. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

- . 2019. „A visszacsatoló interjú módszere a tánc kutatásban”. *Ethnographia* 130/3: 486–497.
- . 2021. „Dance Knowledge in the Current Hungarian Folk Dance Revival”. In *Dance, Age and Politics: Proceedings of the 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Apjok Vivien, Povedák Kinga, Szőnyi Vivien és Varga Sándor, 431–436. Szeged–Budapest: Department of Ethnology and Cultural Anthropology SZTE – Hungarian Association for Ethnochoreology – RCH Institute for Musicology.
- Széki Soós János. 2005. *Valaki fogja a kezem*. Budapest: Bartók Néptáncgyesület.
- Szilágyi Dániel. 2003. „»Akik mindig más kedvéért muzsikáltak«. Egy foglalkozás társadalomnéprajzi vizsgálata”. In *Mi leszünk a jövő kultúrakutatói? Öndefiníció az új évezred küszöbén*, szerk. Schoblocher Judit, 215–243. Budapest: Fikusz.
- Szokolszky Ágnes. 2011. „Nyelvi megértés az »embodiment« nézőpontja szempontjából”. A *Kognitív struktúrák. Az interdiszciplinaritás lehetőségei és korlátai* c. konferencián tartott előadás átirata, Szeged. <https://docplayer.hu/1795003-Nyelvi-megertes-az-embodiment-nezopontja-szempontjabol.html>
- Szőnyi Vivien. 2021. „How Changes of Age and Social Status are Manifested in the Moldavian Csángó Dance Culture”. In *Dance, Age and Politics: Proceedings of the 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Apjok Vivien, Povedák Kinga, Szőnyi Vivien és Varga Sándor, 423–429. Szeged–Budapest: Department of Ethnology and Cultural Anthropology SZTE – Hungarian Association for Ethnochoreology – RCH Institute for Musicology.
- Varga Sándor. 2007. „Táncosok és zenészek közötti kapcsolat a Mezőségen”. In *Tánc-hagyomány. Átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László tiszteletére*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter és Varga Sándor, 83–99. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék.
- . 2009. „Gondolatok a tánc tanulás hagyományos és intézményesített formáiról”. In *Globalizáció vagy hagyományápolás? Táncos hagyományok kutatása és továbbél(tet)ése. Tanulmányok a magyar néptánc kultúra tudományos és művészeti bemutatásának lehetőségeiről és annak társadalmi hatásairól*, szerk. Varga Sándor. *Folkszemle*, 2009. december. https://archivum.folkradio.hu/folkszemle/varga_tanctanulas_6/index.php
- . 2011. *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*. PhD disszertáció, ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola, Néprajz – Európai Etnológia Doktori Program, Budapest.
- . 2014. „A tánc házas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára”. In *Az erdélyi magyar tánc művészet és tánc tudomány az ezredfordulón II.*, szerk. Könczei Csongor, 105–128. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet.
- . 2015. „Térhasználat a mezőségi táncos házban”. In *Ház és ember. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve 2015*, szerk. Bereczki Ibolya, Cseri Miklós és Sári Zsolt, 87–100. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum.
- . 2016a. „Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen”. In *Zenetudományi dolgozatok 2013–2014*, szerk. Kiss Gábor, 251–287. Budapest: ZTI.
- . 2016b. „A tánczenei szolgáltatás Visában és környékén az 1900-as évek elejétől az 1970-es évekig”. *Folkszemle*, 2016 augusztus. https://archivum.folkradio.hu/folkszemle/varga_tanczenei_szolgalattas_visaban/index.php

- . 2016c. „Táncszervező kezesek az erdélyi Mezőségen”. In *Szokásjog és jogszokás I.* szerk. Nagy Janka Teodóra, 355–376. Szekszárd: Pécsi Tudományegyetem Kultúra-tudományi, Pedagógusképző és Vidékfejlesztési Kar.
- Virágvölgyi Márta. 1981. „Egy magyar parasztprimás Széken”. In *Zenatudományi dolgozatok 1981*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 221–231. Budapest: ZTI.
- . 2000. „Halmágyi Mihály gyimesközéploki primás hegedűjátéka”. In *A magyar népi tánczene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Pávai István, 274–301. Budapest: Planétás.
- Zajzoni Rab István. 1862. „A boricza”. *Az Ország Tükre. Budapesti képes közlöny* 1862/6. március 15. 91–92.