

Fügedi János

MTA Zenetudományi Intézet

Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban

Tanulmányunkban a magyarszentbenedeki születésű Jakab József három pontozó¹ táncfolyamatát vizsgáljuk. Az elemzés bevezetőjeként röviden bemutatjuk a választott táncos egyéniséget és a táncfolyamatok kiválasztásának szempontjait. A munka elsődleges célja a táncszakaszok szerkezetének felállítása, a motívumhasználat módjainak bemutatása és a tánc nagyobb egységeinek megállapítása. Mindehhez előbb a táncot motívikailag szegmentálnunk kell, de a következő fejezetben felvázolt problémák miatt a motívumok rendszerezésre, katalogizálására itt nem törekszünk. A tanulmány végén összefoglaljuk a motívumhasználat, a szakaszfelépítés, és a táncok magasabb struktúráinak vizsgálatából levonható általános következtetéseket.

A motívumhatár megállapítás és a rendezés egyes problémái

A magyar néptáncok típusain belül a ritmikai határozottság, a mozgástémák jól felismerhető különbségei és az ismétlődések miatt a motívumok viszonylag könnyen azonosíthatók és különböztethetőek meg egymástól. Minél határozottabb, kidolgozottabb egy tánc mozgáskészlete – mint például a legényes táncok esetében –, annál könnyebb az ismétlődő egységek azonosítása. Mégis, a motívumok formai meghatározásának módjában eltérést találhatunk Martin Györgyöz és Pesovár Ernőhöz köthető módszer,² valamint Szentpál Mária (1981) megközelítése között. Az eltérés egyik alapja a motívumhatár kritériumainak felállítása. Míg az előbbi kutatói szemlélet ugyan nyíltan nem mondja ki, de a motívumkezdet–motívumvég meghatározási gyakorlatából leszűrhetően a zenei ütemek szerint húzza meg a motívumhatárokat, addig Szentpál Mária (1981, 159) a koreográfiai elv mellett érvel, azaz úgy javasolja a motívumhatár megállapítását, ahogy az a mozdulatok logikus építkezéséből³ következik. Ez az alapelv Szentpál Máriánál arra vezetett, hogy számos mozgássor esetében a motívum kezdetének ne a főhangsúlyra, hanem az ütemelőzőre eső mozdulatot tekintse.⁴ A két szemlélet ütközőpontja elsősorban a rendkívül változatos mozgáskészletű legényes motívumai körül alakulhatott ki, mert e tánc típusnál számos olyan, többnyire 4/8-os vagy 8/8-os (esetenként 5/8-os, 6/8-os, 10/8-os) motívumot találhatunk, amelyre sem a Martin (1999, 24)⁵ által motívumhatárnak deklarált ritmikai augmentáció, sem a mindkét szemlélet által ugyancsak szegmentáló tényzőként elfogadott zárt (többnyire I.) pozíciós plasztikai zárlat⁶ nem jellemző. Ha az ilyen esetekben a zenei ütemkezdetet nem fogadjuk el

¹ A pontozóról mint a legényesek típusába tartozó férfítáncról részletesebben lásd Martin 1970–1972, Karsai–Martin 1989.

² Martin–Pesovár 1960, Martin 1999, Karsai–Martin 1989, Martin 2004.

³ Szentpál M. 1981, 161.

⁴ Szentpál M. 1981, 167–171.

⁵ Martin György 1964-ben első ízben kiadott *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse* c. könyvére az 1999-es újabb kiadás alapján hivatkozunk.

⁶ Szentpál M. é.n., 33.

szakaszoló kritériumnak, a motívumhatár indokolásához újabb, és véleményünk szerint elsősorban koreográfiai szempontokat kell bevezetni.

A hazai tánckutatók között Martin György és Karácsony Zoltán igyekezett rendszerbe illeszteni a legényes motívumokat. Martin elméletének alapja a motívumgyök szerinti rendezés,⁷ a motívumkezdetet jelentő gyököt pedig a zenei főhangsúly szerint határozta meg. Egymást követő munkáiban azonban a hasonló elvek szerint felállított motívumrend azonos mozgástartamú motívumcsaládjai eltérő azonosítót kaptak, ugyanis Martin (2004) Mátyás István magyarvistai (Kalotaszeg) táncosról készített monográfiájának hatalmas legényes motívumanyaga szétfeszítette a korábbi Karsai–Martin (1989) kötetben Karsai Zsigmond lőrincrévi (Maros–Küküllő vidék) táncos szűkebb motívumkészletű pontozóira felállított kereteket. A típusrend merev sorrendjébe illesztés nehézségei vezethették Karácsony Zoltánt (1992) egy bogártelki (Kalotaszeg) táncos legényes motívumainak rendszerezése során arra, hogy Martin rendszerét még a Mátyás-kötet megjelenése előtt, a kéziratot anyag ismeretében kissé átdolgozza. A támasztékszerkezet szerint megállapított motívumcsaládok rendszámát háromjegyre bővítve elegendően tág keretet kívánt teremteni ahhoz, hogy az újonnan felbukkanó, és a Mátyás István motívumkészletére megállapított motívumcsaládokba be nem sorolható motívumokat olyan rendbe illessze, ahol várhatóan újraszámozás nélkül is elhelyezhetők majd az odaillő motívumok. Martint követve Karácsony Zoltán (1992) is a főhangsúly szerinti motívumgyököt tekintette a tipológiai besorolás alapjának, és motívumhatárait az ütemvonalak szerint húzta meg.

Nyilvánvaló, hogy a motívum első mozdulataira alapozott Martin-rendekbe sorolásnál egészen más eredményre jutnánk, ha az ütemkezdet szerinti motívumhatár megállapítás helyett a Szentpál Mária (1981) által motívumkezdetnek választott ütemelőzőt vennénk kiindulási alpnak. A motívumhatár keltette konfliktus elvileg áthidalható azzal a megoldással, hogy a motívumkezdet–motívumvég meghatározást elválasztjuk a rendbe sorolás ütemkezdethez kötött szempontjától. Egy-egy táncos, esetleg tánc típus – főleg a legényes – esetében a konzekvens zenei illeszkedés és az erősen formulákhoz kötött motívumhasználat miatt ezt különösebb kockázat nélkül megtehetjük. Martin (2004) is úgy vélhette, az ütemelőző játszhat bizonyos szerepet a motívumgyökben, mert a 31 motívumcsalád gyökének leírásában 13-nál feltüntette az ütemelőzőt – igaz, csak mint kiinduló helyzetet.

A főhangsúlyhoz kötött rendezés azonban nehézséget jelenthet a tágabb motívum összehasonlítás esetében. Csak érintőleges példaként említjük itt a méhkeréki minințelu⁸ 1. ábra szerinti, valamint a széki sűrű tempó⁹ 2. ábrán látható motívumát. Mindkét motívumban az egymást követő mozdulatok ugyanazt a támaszték–gesztus struktúrát mutatják, még a súlypont vertikális lüktetése is megegyezik, azaz formailag, koreográfiailag jószerivel ugyanarról a motívumról van szó, azzal a különbséggel, hogy a két motívumban a főhangsúlyhoz képest egy nyolcadnyi eltolódást találunk. Ha a gyököket a főhangsúly szerint állapítjuk meg, Martin Karsai Zsigmond pontozójára felállított rendjében¹⁰ a lényegében ugyanazon két motívum kétszer, egészen eltérő helyen kerülne be a tipológiába: az 1. ábra szerinti sűrű tempó figura a 6,¹¹ a 2. ábrán látható minințelu motívuma a váltótámasztékkal kezdődő 11

⁷ Martin (Karsai–Martin 1989, 76) a nyelvészeti párhuzam érdekében a motívum első mozdulatfázisaira motívum gyökként utalt.

⁸ MTA Ft.920.5 sz. tánc.

⁹ MTA Ft.952.3 sz. tánc, Tit.1178.

¹⁰ Igen meglepő, hogy a Mátyás-monográfiában (Martin 2004) közölt motívumrendbe ez a két mozgássor egyáltalán nem sorolható be.

¹¹ Karsai–Martin 1989, 92.

jelzetű típusba.¹² A példa nem egyedülálló, az összehasonlító motívumkutatás biztosan szembesül az egymáshoz koreográfiaileg rokonítható mozgás-struktúrák főhangsúlyhoz képesti eltolódásával. E motívumok főhangsúly szerinti rendbe sorolása szélsőséges esetben akár a mozgásegységek elemszámának megfelelő, lényegében ismétlődő rendi elemeket eredményezhet. Következésképpen a főhangsúlyi gyökökre alapozott besorolás tágabb keretek között motívumrendi redundanciához vezethet, ezért úgy véljük, a főhangsúlyhoz való viszony csupán a motívum egyik jellemzője, de nem abszolút meghatározási alapja.

Nem célunk e dolgozatban a motívumrendszerző törekvések tételes, részletekbe menő kritikája, sem új rendszer felállítása. A fentiekben csupán jelezni kívántuk az átfogó elmélet hiányát és annak okát, miért nem alkalmazzuk az itt bemutatásra kerülő motívumoknál az eddig kidolgozott rendszereket. Úgy véljük, a motívumrendszerzés elveit tovább kell fejleszteni, amelyhez a jelen munkát – egyéb eredményei mellett – adaléknak szánjuk.

A táncos és a választott táncfolyamatok

Jakab József¹³ 1930-ban született Magyarszentbenedeken. Tizenegy évesen szegődött munkába a szülőfalujával szomszédos Magyarózdra, ahol felnőtté válva véglegesen letelepedett. Elmondása szerint táncsal csak Magyarózdon kezdett „foglalkozni”. Volt kitől tanulnia az 1940-es, 1950-es években még virágzó hagyományos táncélet idején a jó táncos falu hírében álló Magyarózdon, kérdéseinkre a helybeliek mindig hosszan sorolták a nagytáncú „régii öregek” (csak férfiak) neveit. Jakab Józsefet kiemelkedő táncos tehetsége magasan kortársai fölé emelte. A pontozón kívül ismert és eljárt három másik férfitáncot, a szegényest, az öreges verbunkot („a Károly bácsi verbunkjának” vagy „a Puli Károlynak” nevezte a mozgáskészletében és tempójában a szegényesre hasonlító, de rövidebb, a kísérő zene sorszerkezetéhez illeszkedő, tripódikus szakaszokból álló táncot), a székely verbunkot, kiválóan tudta a csárdást. Vezette és tanította a helybeli, alkalmi táncsoportot, 2000-ben megkapta a magyarországi Népművészet Mestere díjat. A faluban sem a saját generációjában, sem az őt közvetlenül követő korosztályokban nem akadt hozzá mérhető táncos, a ma negyven év alattiak pedig a csárdáson kívül más hagyományos táncot már nem tudnak. Múltán tarthatjuk faluja utolsó kiemelkedő táncos egyéniségének.

Jakab József pontozóiról aránylag sok felvétellel rendelkezünk. Az MTA Zenetudományi Intézete Néptánc Archívumának filmtárában mintegy 10 pontozója található,¹⁴ és kb. kétszer ennyi, általunk ismert videofelvétel¹⁵ készült táncáról. Azonban e viszonylag nagyszámú felvétel mellett is kevés azok száma, amelyek teljes táncnak tekinthetők, azaz a felvétel tartalmazza mind a tánckezdést, mind a táncvéget.¹⁶ E kevésből választottuk a tanulmány végén közölt három táncfolyamatot.¹⁷ A partitúrákon a táncszakaszok kezdeténél rő-

¹² Karsai–Martin 1989, 102.

¹³ A jelen sorok írója Jakab Józseffel 1987-ben, első magyarózdai gyűjtőútja során ismerkedett meg, azóta számos alkalommal filmezte, szóban táncáról és életéről kikérdezte.

¹⁴ Leltári azonosító számukat Felföldi–Gombos (2001, 85) közli.

¹⁵ Ahogy Jakab József az 1990-es évek közepétől egyre ismertebb lett a magyarországi és az erdélyi néptáncmozgalomban, sokan keresték fel otthonában, gyakran hívták meg fesztiválokra, táncházatörökbe, amatőr és hivatásos táncegyüttesekhez, és valamennyi helyen felvették táncait. A róla készült videofelvételek teljes listája dokumentálatlan.

¹⁶ A táncvég alatt a tánc azon befejezését értjük, amikor a táncos nem valamely külső kényszerítő körülmény miatt állt le (pl. megszakad a kísérő zene vagy a felvételkészítés), hanem saját elhatározásából, mert úgy érezhette, végigmondta a táncnak azt a „szövegét”, amelyet az adott alkalommal elő akart adni.

¹⁷ E három táncfolyamat az 1999-ben a Budapesti Művelődési Központ által megrendezett IV. Nemzetközi Legényesverseny kötelező anyaga volt.

mai számmal jelöltük azok sorszámát, a vonalrendszerek bal oldalán pedig feltüntettük a motívumazonosítókat.

A motívumok

Martin (Karsai–Martin 1989, 76) a pontozó motívumcsaládokat két fő csoportra bontotta, az 1.–14. családba kerültek a lábfigurázó, a 15.–18.-ba pedig a csizmaverő-csapásoló motívumok.¹⁸ E főtéma szerinti megkülönböztetést és csoportosítást érdemesnek látjuk követni, sőt, úgy véljük, ha a fő mozgástartalmakra való utalás magában a motívum azonosítójában is megjelenik, a táncszakaszok ábrázolásakor a szerkezet és motívumhasználat jellegzetességei jobban felismerhetők. Így Jakab József lábfigurázó (taps és csapás nélküli) motívumait „lf”, tapsot és csapást is tartalmazó motívumait „cs” azonosító betűjellel kezdjük.¹⁹ A két főcsoporton belüli megkülönböztetésre számokat használunk, amelyek az előadás ideje szerint sorba állított folyamatokban többé-kevésbé a motívumok megjelenési sorrendjét mutatják. A sorrend csak hozzávetőleges lehet, mert az újabb előadások (a 2. és 3. táncfolyamat) változásai miatt a motívumok felcserélődhetnek, vagy újabb motívum jelenik meg a korábban már azonosított előtt. Így maga a motívum sorszám végeredményben nem jelöl mindenkor valós előadási sorrendet, csupán a mozgássorok tematikai megkülönböztetését szolgálja.²⁰ Hasonlóképpen és hasonló indokkal jelöljük a különbséget a pontok zárómotívumai esetében is, de az elnevezéseket „z” betűvel egészítve ki a „zlf” és „zcs” jelzettel egyben utalunk a motívumok táncszakaszt lezáró szerkezeti funkciójára. A zárlatok számazonosítója arra is utal, hogy a zárlat mozgástartalmilag köthető-e a pontok 1.–6. ütemeinek valamely motívumához, vagy azokhoz képest új mozgástémát jelent.

Az alábbiakban Jakab József három választott táncfolyamatának alap motívumkészletét mutatjuk be, az általunk jelentősebbnek ítélt variánsokkal. A motívumok elemzése kétféle variációs módszert mutat: 1. a táncos egy motívum támaszték–gesztus szerkezetét, és/vagy 2. testrész szólamait változtathatja meg. A röviden „szerkezetváltónak” nevezett variálásra a motívumazonosítóiban „a”, „b”, „c” stb. betűvel utalunk (pl. lf-5a). A szólamvariánsokat, tehát a szerkezetet nem érintő variánsokat (pl. lábgesztus, csapás vagy taps külön szólamát) indexbe tett számokkal jelöljük (pl. lf-3₁, vagy cs-1a₁). A motívumok bővíténeire törttel után írt „x” jelzettel utalunk (pl. cs-4/x). A motívumok alábbi bemutatásánál az ismétlés módját nem tüntetjük fel, mert a használat során egy-egy motívum nem mindig kötődik valamely ismétlési módhoz.

Az alábbi motívikai szegmentációban nem térünk ki a gerincmotívumok és a zárlatok csatlakozásakor megfigyelhető gerincmotívum-végmódosulásokra (még akkor sem, ha a támasztékszerkezetet is érinti), mert a jelen vizsgálat szempontjából e sematikus variálódás irreleváns. Mind a végmódosulásokra, mind az általunk jelentéktelennek ítélt egyéb varián-

¹⁸ Ezt a szemléletet Martin a Mátyás-monográfiában is követte (Martin 2004, 260–360), itt a lábfigurák a 1.–22., a csapásoló motívumok a 23.–31. rendszámú családban kaptak helyet.

¹⁹ Molnár István (1947, 21) is a mozgástartalom vagy téma szerint sorolta négy családba a magyar táncnincs figuráit (feltehetőleg a szülő férfitáncok értelmében): 1. talajt ütogető, dobogó; 2. bokázó, bokaverő; 3. sarkazó, hegyező; 4. csizmaütogető, tapsoló figurák.

²⁰ Ez a számsorrendes gyakorlat csak egyetlen táncos azonos tánc típusának vizsgálatánál tekinthető elfogadhatónak, de több előadó és egyéb tánc típusok motívumainak összehasonlító vizsgálatok már nem. A Martin-rend mozdulatszekvenciái is tükröző számai sokkal inkább megfelelnek a tágabb összehasonlítás igényeinek, de a rendszer jelenleg nem elég rugalmas bármely motívum elhelyezésére. Egy általános besorolás esetén is célszerű lesz majd az itt alkalmazott értelmező betűjel használata, amely rögtön utal a motívum valamely legfőbb jellegzetességére.

sokra a táblázatokban és a partitúrákban a motívumjelzeteknél indexbe tett „(v)” betűvel utalunk (pl. *lf-4_(v)*).²¹


Lábfigurák

Jakab József pontozóiban a lábfigurákhoz egyetlen kivételtől eltekintve minden esetben az ujjak nyolcados pattintása járul (az *lf-7* motívumot speciális karszólam kíséri). Az elemzés során ezt a pattintásritmust külön nem említjük, hanem a motívum természetes tartozékának tekintjük, és csak a táncfolyamatok mellékelt partitúráiban jelöljük.

Lf-1. A 3. ábrán bemutatott, 4/8 terjedelmű motívumot a táncos mindig szimmetrikus ismétlésekkel adja elő, ha a mozgássort önmagában, motívum összetétel nélkül használja.²² A motívumban a láb fő két mozdulata kap kiemelt szerepet: a főhangsúlyon féltalpról lábujj-hegyre végzett gördülő befelé forgatás, valamint az ütem harmadik nyolcadán, a mellékhangsúlyon²³ megjelenő kifelé forgatott féltalpas érintés. A motívum előadásának fontos plasztikai eleme a láb fő forgatásokkal azonos irányú, azokat hangsúlyozó csípőforgatás.

Az *lf-1* motívum határainak – a motívumkezdet és a motívumvég – megállapításánál két szempontot érdemes figyelembe vennünk. a) A főhangsúlyi gördülő–forgató érintés csak úgy adható elő, ha a láb már előzőleg, ütemelőzőben az érintés helye fölé érkezett. Az erőteljesen kifelé forgatott, előre irányú bevezető lábgesztus a motívum egyik fő mozzanatának tekintett gördülő befelé forgatás előfeltétele. Ezt az előfeltételt a motívumhoz tartozónak tartjuk, így a motívum alsó határának, induló mozdulatának az ütemelőzőben előadott oldalt lépést tekintjük. b) A motívumhatár ütemelőzőbe helyezésének az előbbinél erősebb indokának érezzük, hogy a motívum mind súly-, mind gesztus-szempontból azonos oldalon zajlik, és a szimmetriához szükséges oldalváltást az ütemelőzőben előadott oldallépés biztosítja.²⁴ Mint majd látjuk, az „azonos oldaltság” Jakab József táncában több motívum jellegzetessége.

Lf-2. A 4. ábrán látható, szimmetrikusan balra–jobbra előadott együtemes páros bokázó motívum önmagában Jakab József táncában nem fordul elő, hanem mindig csak az *lf-3₁*-gyel együtt, összetett motívum részeként. Az *lf-2* szimmetrikus belső felépítése véleményünk szerint arra utal, hogy a mozgássor alapegysége valójában csak 2/8 terjedelmű.

Lf-3₁, lf-3₂. Az 5.a és 5.b ábrán a 4/8-os motívum két változatát mutatjuk be. A két motívumnak nem csak támasztékszerkezete, de  ritmusú bravúros kettős bokázót tartalmazó támasztékplasztikája is azonos. Az eltérést az *lf-3₂* esetében a főhangsúlyon megjelenő lábgesztus szólam jelenti. A tánc folyamán először, azaz az *lf-2* motívummal állandó kapcsos-

²¹ A jelölésmód nem jelenti azt, hogy a végmódosulásokat jelentéktelennek tartanánk. A végmódosulások rendszerének és logikájának feltárása mélyebb, szubmotívikus vizsgálatot igényel, amely a jelen munkának nem tárgya.

²² Jakab József a lábgesztussal kezdődő motívumait rendszerint bal lábbal kezdi, a motívumpéldákon is e kezdésmódot mutatjuk be. Ha egy motívumnak a szimmetrikus megjelenése is általános a tánc folyamán, akkor az elemzés szempontjából mindegy, melyik oldali változatát reprezentáljuk. Azonban ha a különböző motívumokat össze akarjuk hasonlítani, célszerű azonos oldalra „transzponálni” őket. Sajnos az összehasonlíthatóságot még az oldaltranszponálás önmagában nem biztosítja, például az 1. és a 2. ábra kapcsán jelzett probléma megoldására további transzpozíciós eljárásokat kell majd kidolgozni.

²³ A pontozóban, miként a kalotaszegi legényesben és a mezőségi sűrű legényesben is, minden nyolcadra esik legalább egy, a többitől plasztikailag határozottan elkülönülő mozdulat. A zene főhangsúlyokhoz viszonyítva a táncban így ütemenként négy mozdulatot ad elő a táncos, tehát a tánc szempontjából az ütemszerkezet 4/8-osnak tekinthető. A zenei lejegyzések 2/4-es ütemjelzete ellenére a mozgás alapegységeket figyelembe véve beszélhetünk mellékhangsúlyról a harmadik nyolcadon.

²⁴ Mezőségi sűrű legényest elemezve az oldalváltás határoló szerepére Keltai (2000, 28–34) hívta fel a figyelmet.

latban megjelenő és az 5. a ábrán látható formát tekintjük $lf-3_1$ -nek, az $lf-3_2$ jelzettel pedig az 5. b ábra szerint önállóan előadott, a tánc során szimmetrikusan ismétlődő változatot látjuk el.

Lf-4. A 6. ábrán bemutatott 4/8-os $lf-4$ motívum a főhangsúlyon légbokázóval kezdődik. Úgy véljük, a főhangsúlyon megjelenő mozdulathoz hozzátartozik az ütemelőzőben előadott igen kis II. pozícióba dobbantás, amelyet a légbokázó feltételének és mozdulatpárjának tartunk. Így motívumkezdetnek ismét az ütemelőzőt jelöljük meg. A szegmentációt erősíti, hogy a táncos az $lf-4$ motívumillesztő végmódosítását rendszerint a főhangsúlyhoz képesti harmadik nyolcadon megjelenő zárt helyzettel, gesztusláb bokázóval hajtja végre.

Lf-5a, lf-5b. Jakab József sokszor és többféle módon használt 4/8-os lábfiguráját és variánsát a 7. a és 7. b ábra mutatja. Mind a csúsztatott koppantáshoz szükséges hátul kereszt mélybe emelt bevezető lábgesztus, mind az azonos oldaliság elve miatt a motívumot ütemelőzős kezdetűnek tartjuk. Az $lf-5a$ végvariánsa ugyancsak a főhangsúlyhoz képesti harmadik nyolcadon megjelenő bokázós zárlat.

Lf-6. A légbokázós, a zárlatokra jellemző szinkópás ritmusú, 8/8-os figurát a 8. ábra mutatja. Mint az $lf-4$ -nél, a légbokázó előkészítője miatt a motívumot szintén ütemelőzősnek tekintjük. E motívumnál külön figyelmet érdemel az ujjakkal változatlanul végzett nyolcados pattintás, mert ritmusszólama eltér a láb ritmusától. (A motívum az 1. tánc VII. szakaszának elején variált formában jelenik meg. Annak eldöntése, hogy a motívum második felének módosítása egyszeri előfordulás vagy többször is alkalmazott variálási módszer, Jakab József több táncfolyamatának további vizsgálatát igényli.)

Lf-7. A 9. ábrán látható 8/8-os motívum Jakab Józsefnél egyetlen példa az alsó lábszár körzésére. Az alsó lábszárral először befele, majd kifele végzett körző mozgást a táncos az utolsó nyolcadon bokázóval zárja le. Mivel a motívum elkezdhető ütemelőző nélkül, és a táncos a második ütem utolsó nyolcadára zár, a motívumot nem tekintjük ütemelőzősnek. Érdemes megfigyelni a kar és a kézfé mozgását. A táncos saját elmondása szerint a kézfével ugyanazt a körző mozdulatot imitálja, mint amelyet a lábfével végez. (A motívum szimmetrikus ismétlésekor az utolsó fázis variálódik, mert az utána következő motívum megkívánja a jobb láb korai szabadítását. Alkalmazását lásd az 1. és 3. tánc VIII. pont 1.–4. ütemében.)

Lf-8. A 10. ábrán bemutatott motívum az egyszerűbb, 4/8-os motívumok csoportjába tartozik. Első fázisában a kissé keresztbe hátra emelt alsó lábszár gesztusa dominál, de az első nyolcad fontos mozzanatának tartjuk a térd nyújtásával létrehozott súlypontemelkedést is. Figyelmet érdemel a harmadik fázis, amelynek előre lépése alatt a súlypont nem mozdul el a régi súlyláb fölül, és ez az egyensúlyvesztés a motívum negyedik nyolcada, negyedik fázisa alatt áll helyre.

Csapásoló-csizmaverő-tapsos figurák

A csapásoló–csizmaverő–tapsos figurák a lábfiguráknál bonyolultabb rendszert alkotnak. E figurák közül Jakab József pontozóiban rendszerint a *cs-1* motívum jelenik meg elsőként, majd gyakran és számos variánsban újra és újra feltűnik a tánc során.

Cs-1a, cs-1b. A két fő, lentcsapó (*11. a és b ábra*) és előlcsapó (*11. c–f ábra*) variánsban előadott kétütemes motívum esetében Jakab József olyan sajátos variálási technikát alkalmaz, amely nem fedezhető fel egyik hivatkozott munka legényes táncosainál sem. A *12. a ábrán* kiemeltük a mozdulatsorok állandó elemét, szólamvariált formáját a *12. b ábra* szerint a relatív és a főhangsúlyon taps egészíthet ki. E stabil belső szerkezet alapján tartjuk úgy, hogy a *11. a–f ábrán* bemutatott mozgássorok azonos motívum variánsai. Figyelemre

méltó újdonság e variálási gyakorlat kapcsán, hogy Jakab József az előlről variálás módszerét alkalmazza.²⁵ Nyilvánvaló, hogy az előlről variált motívumok esetében sem – csakúgy, mint a főhangsúlyhoz képest eltolódott azonos koreográfiai szerkezetű motívumoknál – tekinthető a motívumgyök az azonos tartalmú motívumok jelzésére szolgáló meghatározó alapnak. Az eddigi rendszerezési elvek alapján a *cs-1* motívum előlről módosított variánsai más motívumcsaládba kerülnének.²⁶

Mindkét szerkezeti variáns több szólamvariált változatban jelenhet meg. A *cs-1a₁* motívum 11.a ábra szerinti lentcsapó gyöke a 11.b ábrának megfelelően ritmikailag módosulhat (*cs-1a₂*). A *cs-1b* előlcsapó motívum eltérő kezdetei miatt megkülönböztethetjük a 11.c ábra szerint akusztikus csapásszólam nélkül kezdődő *cs-1b₁*, a 11.d ábra szerint csípőcsapással kezdődő *cs-1b₂* és a 11.e ábra szerint tapsos kezdetű *cs-1b₃* változatokat. Jakab József gyakran alkalmazza a *cs-1b₃* 11.f ábra szerinti változatát, amikor csak a gyököt táncolja szimmetrikusan. A gyök szimmetrikusára a szerkezetleíró táblázatokban a *cs-1b_{3(sz)}* jelzettel utalunk.

Cs-2. A 13. ábrán látható motívum ugyan 4/8-ra terjed ki, de valójában egy 2/8-os gyökermotívumnak tekinthető. Lényege a főhangsúlyra végzett taps és a következő nyolcadon előadott csapás. Jakab József táncában csak az *lf-1*-gyel motívum összetételt alkotva jelenik meg, és mivel az *lf-1*-et ütemelőzősnek tekintettük, a *cs-2* esetében is így teszünk, hogy a motívumhatárok találkozzanak. A motívum főhangsúlyi gyöke a kalotaszegi legényesben igen népszerű, és Karsai Zsigmond is igen sok változatban táncolta (Karsai–Martin 1989, 108–121). Jakab Józsefnél viszont csak a *cs-2* formájában, és táncként legfeljebb egy pontban fordul elő.

Cs-3. A 14. ábrán bemutatott csapás–taps kombinációkból álló 4/8-os motívum többnyire önmagában, szimmetrikus ismétlésekkel jelenik meg Jakab József táncában. Szerepe annyiban lehet kitüntetett, hogy Jakab József az itt közölt pontozóinak egyre bonyolódó csapássorozatát mindig a *cs-3* motívumokból álló ponttal kezdte. A motívumot ütemelőzősnek tartjuk, a fenti „azonos oldaliság” szempontja és az ütemelőzővel számított első három fázis formulaszerűége miatt. E három fázis elsősorban a zárlatokban ugyanebben a sorrendben, a zárlat egyéb elemeitől határozottan elkülönülve szerepel.


A *cs-3* motívum a gesztus és támasztékrend szerint a Martin rendbe (Martin 2004, 344) a 26. motívumcsaládba lehetne sorolható, ha e család nem csak tapsal kezdődne. Az is figyelemre méltó, hogy a Karsai–Martin (1989, 122–127) vonatkozó 16. előlcsapó motívumcsaládjában ehhez a motívumhoz hasonló súly–gesztus szerkezet nem fordul elő.

Cs-4. A motívum a 15.a ábra szerint egy 4/8-os egyszerűbb, a szerkezetleíró táblázatokban *cs-4₁*-gyel jelölt formában, és a 15.b ábra szerint egy 8/8-os szerkezeti és szólambővített formában jelenik meg a táncban, ugyanabban a pontban egymáshoz mintegy fokozásként kapcsolódva. A motívum bővítésére azért térünk ki itt, a motívikai alapformák tárgyalásánál, mert a 15.b ábrán látható módon a többi bővíténytől eltérően a *cs-4/x* részt a táncos a főhangsúlyi motívumgyök szimmetrikus – azonos ismétlésével hozza létre. A bővített változatban a *cs-4* tapsokkal gazdagított formájára *cs-4₂* jelzettel utalunk.

²⁵ A már tárgyalt *lf-3a* és *lf-3b* is gesztuseltérésük alapján előlről variálódó motívumoknak tekinthetők.

²⁶ Az újabb Martin-rend (Martin 2004) szerint a *cs-1a* a csapás ritmusa alapján a 30. motívumcsaládba kerülne, de ott a mozdulatsor tapsal kezdődik és nem csizmaveréssel, a Karsai–Martin (1989, 132) alapján a 18., lentcsapó motívumcsaládba. A *cs-1b* tapsal kezdődő variánsai Martin (2004, 354) szerint a 26., Karsai–Martin (1989, 126) alapján a 16., előlcsapó motívumcsaládba helyezhető el, de ugyanennek a motívumnak sem taps nélküli, sem csípőcsapással kezdődő változataira Martin (2004) Mátyás kötetében nincs megfelelő motívumcsalád kialakítva.

A motívum egyszerű, mégis újszerűnek hat az eddigi legényes irodalomhoz képest. A pontozóról kiadott Karsai–Martin (1989) kötet motívumtípusaiba nem sorolható be, mert a kötet szerint Karsai soha nem adott elő olyan motívumot, amely főhangsúlyra lábcsapással kezdődne. Karsai valamennyi csapásmotívumát tapssal vagy combcsapással kezdi, és csak a második nyolcadra csapja meg lábszárát vagy bokáját. Máttyás Istvánnál sem találunk azonos, csupán egyszer előadott hasonló motívumot a 27.2 motívumcsaládban (Martin 2004, 347), de itt sincs példa az előlcsapás *cs-4/x* szerinti bővítésére.





Cs-5. A 16. ábrán látható *cs-5* motívumot is ütemelőzősnek tartjuk, mert úgy véljük, az igen kis II. pozícióban való ugrás hozzátartozik az őt követő és a főhangsúlyon kezdődő, a pontozóra igen jellemző  ritmusú csizmaveréshez. A táncos ezt a motívumot is használja egyszerű bővített formában (lásd a következő fejezetet). A motívum szimmetrikus ismétlésékor a kézszólam soha nem tükröződik, a csapás mindig jobb kézzel kezdődik.

Cs-6, cs-7. Jakab József a 17. és a 18. ábra szerint két igen hasonló ollózó motívumot ad elő, a *cs-6* (17.) esetében elől-, a *cs-7* (18.) szerint pedig oldalt-csapóval. A főhangsúlyi csapáshoz lendülő gesztuslábat már az ütemelőzőben szabadítani kell, ezért mindkét motívumot ütemelőzősnek tekintjük. A motívum ugyancsak sajátos kombináció lehet, mert gerincfiguraként egyik hivatkozott motívumkatalógus sem említi, Karsai pedig a *cs-7*-hez is csak hasonlót adott elő záró funkcióban.²⁷ A *cs-6* szerinti előlcsapónak nincs megfelelője az eddigi motívumrendekben.

Cs-8. A 19. ábrán látható 4/8-os *cs-8* motívum Jakab József kitüntetett motívuma. Minden esetben e motívum és szimmetrikusának sorával zárja táncát, azaz e figurasorral jelzi, hogy táncát befejezi. A motívumot nem tartjuk ütemelőzősnek, mert előadásához koreográfiailag nem kell külön előkészület, a főhangsúlyra csak tapsot ad elő a táncos, előkészítést igénylő lábgesztust nem.

A csapásoló motívumok elemzésekor érdemes felfigyelnünk arra a jelenségre, hogy míg a 8/8-os *cs-1* rendkívül gazdagon variálódik, addig a 4/8-os *cs-2* – *cs-8* motívumok tematikailag szinte egyáltalán nem (a bővítés mozgástémán belül marad). A *cs-1* bő variációja, az itt „b”-vel jelölt gyök hol azonos, hol szimmetrikus megjelenése, az akusztikus szólamok megléte vagy elhagyása, valamint az a jelenség, hogy az előlről variálódó *cs-1b₃* főhangsúlyi gyökének szimmetrikusa a *cs-3* gyökével megegyezik, első négy fázisa pedig *cs-8*-ként szimmetrikusan ismétlődő formában önálló motívumként is megjelenik, arra utal, hogy a későbbiekben az itt meghatározott motívikai egységeknél kisebb struktúrák szerveződéseit is meg kell vizsgálni. A szubmotívikus struktúrák azonban a jelen munkában megállapított szerkezeteket nem érintik.


Záromotívumok

A zárlatok motívumai mozgástartalom szerint éppúgy két fő csoportba sorolhatók, mint a pontok témáit alkotó figurák, de e csoportok nem csupán mozgástartalmuk szerint különülnek el, hanem ritmikailag is. A *zlf* jelzetű lábfigurázó zárlatok komplex ritmusa a gesztuszólam változékonysága miatt , vagy  lehet, a *zcs* csapásoló mozgáskádenciák rendszerint  (egy zárlatfajta esetében a ) komplex ritmikai mintát²⁸ követik. Lábfigurázó zárlatban soha nem jelenik meg taps vagy csapás


²⁷ Karsai–Martin 1989, 114.

²⁸ A motívumok ritmusának jelölésekor a súlyfázisok, lábgesztusok, tapsok, csapások egyetlen komplex ritmusképletben való jelölését csupán a fő ritmusérzet kifejezésére tartjuk alkalmasnak, a részletesebb elemzéshez és összehasonlításhoz ennél bontottabb képletekre lesz szükség.

szólam, a csapásoló zárlatok súly- és gesztusmozdulatai pedig csak a csapások összefüggéseiben kapnak értelmet. Érdemes azt is észrevenni, hogy a lábfigurázó zárlatok mozgástartalma többnyire eltér az *lf* motívumok tartalmaitól, míg a csapásoló zárlatokban rendszerint a *cs* jelzetű motívumok valamely részlete jelenik meg.

A zárlatok elemzésével kapcsolatban felhívjuk a figyelmet, hogy az eddigi gyakorlattal szemben²⁹ nem tekintjük a zárlat részének a pontok 8. ütemének hangsúlytalan negyedén megjelenő  ritmusú összekötő–átvezető mozdulatpárokat. Úgy véljük, a zenei zárattal egybeeső, a zenei periódus utolsó ütemének főhangsúlyán megjelenő augmentált, sok esetben valós zárt testhelyzetben végződő mozdulat olyan erősen tagoló hatású, hogy azt egy szakasz abszolút végének tekinthetjük.


Lábfigurázó zárlatok

Zlf-2. A  ritmusú lábfigurás zárómotívumot a 20. *ábra* mutatja. Plasztikailag erősen kapcsolódik ahhoz az *lf-2* figurához, amelyet rendszerint Jakab József táncának elején követ, ritmusa a zárlatok szinkópás ritmusára jellemzően módosul.


Zlf-6. Hasonlóan a *zlf-2*-höz, a 21. *ábrán* látható *zlf-6* záróformula főhangsúlyi töve is erősen kötődik az *lf-6*-hoz. Ezt a zárlatot is ütemelőzősnek tartjuk, miként a motívumtövében hozzá hasonló *lf-6*-ot.

Zlf-9. A 22. *ábrán* bemutatott *zlf-9* zárlat enyhe plasztikai variációban is megjelenik, amelyet elemzésünk szempontjából nem tartjuk érdemesnek megkülönböztetni.


Zlf-10. A 23. *ábrán* bemutatott zárlat plasztikailag domináns eleme a zárlat alatt végrehajtott egész forgás. A zárlat a 7. ütem ütemelőzőjében rézsút keresztbe lépéssel kezdődik, és a 8. ütem főhangsúlyán erőteljes dobbantással fejeződik be.

Zlf-11. A lábfigurás zárlatokra jellemző  zárlatritmusban domináns szinkópás negyedtet csak érintéssel jelző motívumot a 24. *ábra* mutatja. Az érintéshez vezető, ívelt úton haladó lábgesztus valójában már az ütemelőzőben elindul, a dallamkisérettel kiemelt szinkópás negyedtet a táncban az érintésben maradás helyzete érzékelteti.





Zlf-12. A zárlat a 25. *ábrán* látható. A zárlat formailag a *zlf-1* szimmetrikusa, azonban mégis külön zárlattípusnak tartjuk, mert a szinkópás negyedre végzett ugrás itt támasztékismétlő, míg a *zlf-1*-nél ugyanerre a ritmikai részre eső mozdulat támasztékváltó.

Zlf-13. A 26. *ábrán* bemutatott zárlat ugyancsak a  ritmusú zárlatok közé tartozik, és itt a 7. ütem főhangsúlyi nyolcadára határozott, előre irányban végzett csúsztatott koppantó gesztust végez a táncos. E zárlatot megkülönbözteti a többtől, hogy a szinkópa hangsúlytalan nyolcadára az előadó az összes többi lábfigurás zárlattól eltérően nem páros, hanem egy lábra érkezik. Az egyediség oka feltehetőleg az, hogy a tánc térbe haladást toldotta meg a táncos a zárlat ideje alatt további haladással a tánc tér közepe felé.



Zlf-14. Az előző zárlatához hasonlóan a 27. *ábrán* is előre irányú lábgesztus jelenik meg a 7. ütem főhangsúlyi nyolcadára, de a folytatás már jobban hasonlít a többi zárlat általános szerkezetéhez.

A következőkben a zömében  komplex ritmusképletű lábfigurás zárlatok egyes részéről lesz szó. A ritmikai hely megértéséhez mindig megadjuk ezt a teljes ritmusképletet, de csak a tárgyalt részleteket jelöljük továbbra is feketén, a képlet nem releváns részleteit alacsonyabb tónusú szürké színnel ábrázoljuk. Az ilyen jelölések magyarázatánál a „ritmus” szó csak a szürkével kiemelt részek ritmusára vonatkozik.

²⁹ Karsai–Martin 1989, 82–139.

A lábfigurás zárlatok jellegzetessége, hogy míg a  ritmusra előadott mozdulatok minden zárlatnál eltérőek, a  ritmusú részeknél nem csak ritmikai, hanem valamennyi zárlatnál *teljes plasztikai azonosságot*, merev mozgásformulát találunk. A lábfigurázó zárlatokat tehát azok első két mozdulata³⁰ különbözteti meg, más szóval itt jelenik meg a zárlat fő „mondanivalója”. Azonban itt is felfedezhetünk bizonyos kötöttséget. A  ritmikai helyen mindig lábgesztus, a  helyen pedig szinte kizárólag csak súllyal végzett mozdulat, vagy támaszték-gesztus egyidejűség jelenik meg (egyetlen kivétel a 24. ábra szerinti *zlf-11* jelű zárlat).


Csapásoló-csizmaverő-tapsos zárlatok


Zcs-2. A 28. ábrán látható zárlat a *cs-2* első két fázisával megegyező taps-bokacsapás kombinációval kezdődik, majd a *cs-5*-re emlékeztető „lentscapóval” fejeződik be. A hasonlóság azonban csak az előre döntött felsőtestben és a térd alatti csapásban áll, viszont erősen eltér a két motívumrész abban, hogy a *cs-5*-tel szemben itt a szűk terpeszbe nem ugrik, hanem lép a táncos. Így a lentscapásra való előkészület nem hangsúlytalan ütemelőzője a mozdulatnak, hanem teljes értékű mozdulatrésze, és a lentscapás ritmusa sem , hanem . Jakab József a *zcs-2* motívum szimmetrikusát is táncolja.



Zcs-3. A *cs-3* motívum tövével megegyezően kezdődő zárlat a 29. ábrán látható. Mivel Jakab József a motívumait rendszerint baloldalra kezdi, az egyezés csak szimmetrikusan igaz, mert a *zcs-3* esetében a combcsapást jobb, a lábszárcsapást bal kézzel végzi a táncos.

Zcs-4. A 30. ábrán bemutatott zárlat a *cs-4* motívum tövével kezdődik. Azonban míg a *cs-4* mindhárom itt közölt folyamat egy-egy pontjában megjelenik, a belőle képzett zárlatot az összességében 57 pont befejezésekként csak mindössze egyszer adja elő a táncos.

Zcs-5. A *cs-5* lentscapó gyökével kezdődő zárlatot a táncos rendszerint a 31. ábra szerint adja elő, de egyszer előfordul a motívum záróformulájának szimmetrikusa is (3. tánc V. szakasz).

Zcs-6a, zcs-6b. A két variánsban előadott zárlat kezdete a *cs-6* elől ollózó motívum gyökével egyezik meg, és a 32. *a* és *b* ábra szerint egészülhet ki a csapásoló zárlatok jellegzetes komplex ritmusává.

Zcs-7a, zcs-7b. A 33. *a* és *b* ábrán bemutatott, a *cs-7* motívum részsút hátra ollózó tövével megegyező zárlatvariánsok közül Jakab József kedvelt záróformulája a *zcs-7a*, a *zcs-7b*-t csak egyszer használta. A táncok befejezésekor a zárlat esetenként módosul, a folyamat lezárását külön, a pont 7. ütemének hangsúlytalan negyedén a  augmentációval emeli ki. E tánclezáró variálódásra a *zcs-7a_(v)* jelzettel utalunk (a változatokat a lejegyzések mutatják).

A csapásoló zárlatok áttekintése során is feltárhatunk bizonyos törvényszerűségeket. A csapásoló zárlatok a  ritmikai helyen különböznek egymástól, és a motívumtövek – a lábfigurázó zárlatoktól eltérően – minden esetben megegyeznek valamely csapásoló gerinomotívum tövével. E töveket azonban a lábfigurázó zárlatokhoz hasonlóan itt is formulák követik. A  ritmikai helyen megjelenő mindkét formula tappsal kezdődik, amelyet az egyiknél következetesen jobb kéz csipőcsapás és bal kézzel a bal lábszárra elől csapás követ, a másikonál a jobb-bal kézzel végzett lentscapás. Mindkét – különösen a lentscapó – formula támasztékszerkezete a mozdulatkörnyezet miatt módosulhat. A jelen elemzésben a zárlati formulákra csak variánsképző esetben utalunk (pl. *zcs-6a, zcs-6b*), de

³⁰ Martin György szóhasználatával „töve” vagy „gyöke”.

általános alkalmazásuk ismét csak megerősíti azt a feltételezést, hogy e legényes típus esetében érdemes lesz a motívumok alatti struktúrákat részletesebben is megvizsgálni.

Átvezető mozdulatpárok

Nehéz választ adni arra, hogy mi lehet az átvezető mozdulatpárok szerepe a pontok végén. Számos esetben a 8. ütem utolsó nyolcada a következő pont első motívumának ütemelőzője, amely szükséges a motívum előadásához. De miért van szükség az ezt megelőző nyolcadra, amely miatt a pontozó periódusok végén, a 8. ütemben a jellegzetes $\downarrow \uparrow \uparrow \downarrow$ átvezető ritmus alakul ki? Csak feltételezhetjük, hogy a 7.–8. ütem sajátos záróritmusából az egyenletes nyolcados lüktetésbe való visszakapcsolódást segíti. Átvezető mozdulatpárokkal nem csak a pontok végén találkozhatunk, hanem a szakaszok közben is akkor, amikor a táncos témát vált. Nyilván a következő motívum kezdési módja határozza meg azt, milyen átvezető sémára van szüksége a táncosnak a motívum illesztésére. A pontozó átvezető sémáinak elemzése, struktúráinak és szerepének feltárása olyan részletes szubmotívikai vizsgálatot igényel, amely a jelen tanulmánynak nem tárgya.

Pontszerkesztés és motívumvariálás

Jakab József három vizsgált pontozó táncfolyamatának szakaszait és azok motívikai szerkezetét az 1.–3. táblázatokban adjuk meg. A római számok a szakaszok sorszámát mutatják, a motívumokat az ütemeknek megfelelően helyeztük el (és az áttekinthetőség kedvéért elhagytuk azok esetenkénti ütemelőzős indulását). A mozgástematikai összefüggések felismerésének megkönnyítése érdekében a táncszerkezet ábrázolásakor jelöljük a bővítmenyeket és az összetett motívumok külön is megjelenő, motívumként viselkedő mozgássorait. A motívumazonosítóknál indexbe írt „sz” jelzettel (pl. *lf-2_{sz}*) feltüntetjük, ha a motívum szimmetrikusan ismételt formában tér vissza, mert az ismétlés módját is a szerkezetalkotás részének tartjuk. Megjegyezzük, hogy sem Martin (1999), sem Szentpál Olga (1961) az ismétlés módját táncszerkezeti szempontból nem tekintette változatképző tényezőnek. Hogy mégis annak tekinthető, arra fejezetünkben megkísérlünk bizonyítékot szolgáltatni.

Az 1.–3. táblázat utolsó oszlopában a 4. táblázat szerinti elemzés eredményét, a szakasz típusok szerkezeti azonosító számait jelöltük. A pontszerkezetre utaló azonosítókat azért helyeztük el itt is, hogy könnyebben lehessen az elemzéseket követni és az összefüggéseket megállapítani. Ugyancsak elemzési előrevetítés a táblázatok sorainak eltérő árnyalása. A jelölés magyarázatát a következő, „A pontoknál nagyobb egységek – a táncok részei” c. fejezetben adjuk meg.

A pontok témái és felépítése

„A motívumok” c. fejezetben láthattuk, hogy Jakab József a pontok témáiként – tehát a lezárok kivételével – 4/8-os vagy 8/8 motívumokat használ. Az alábbiakban először a 4/8-os motívumhasználatról és az azokból készített struktúrákról foglalkozunk, ezt kimerítve térünk rá a 8/8 motívumokból készített pontok felépítésének elveire, végül a vegyes, egy ponton belül használt 4/8-os és 8/8-os struktúrákat elemezzük.

A táncok motívikai szerkezetét is ábrázoló táblázatok vizsgálata alapján megállapítható, hogy Jakab József táncának pontjait a motívumok szimmetrikus³¹ vagy azonos ismétlésé-

³¹ A szimmetrikus ismétlés a motívumban részt vevő testrészek mozgásának tükrözését jelenti a térfüggőleges (a gravitáció iránya) és a test előre-hátra iránya által meghatározott (ún. szagittális) síkra.

vel, a motívumokon belüli kisebb struktúrák ismételt beiktatásával, más szóval bővítéssel vagy különböző motívumok összetételével építi fel. Legáltalánosabb szerkesztési elve a szimmetrikus ismétlés: a három tánc összesen 57 pontjából 46-ban alkalmazza – igen változatosan – a szimmetria elvét. Legegyszerűbb formája e szerkesztési elvnek, amikor a táncos a 4/8-os motívumait rögtön szimmetrikusan megismétli, majd az azonos-szimmetrikus párt³² még kétszer előadja a 7. ütemben megjelenő lezáró motívumig. E legegyszerűbb struktúra elsősorban a lábfigurákra jellemző, (1. tánc III., IV., XI., XII.; 2. és 3. tánc I., III., IV., XIII. szakasz), de megjelenik a csapásoló motívumok alkalmazásakor is (1. tánc XVII, 2. tánc XII, 3. tánc XVI, XIX.³³ szakasz). E pontok általános leíró képleteként az „a_{sz} a a_{sz} a a_{sz} Z” struktúrát állíthatjuk fel, ahol az „a” jelenti bármely 4/8-os, a Z pedig a 7.–8. ütemben megjelenő (de a 8. ütemet teljesen ki nem töltő) zárómotívumot³⁴. (A továbbiakban kisbetűvel a 4/8-os, nagybetűvel az ennél terjedelmesebb szerkezeti elemekre utalunk.) Ezt az egész pontra kiterjedő egyszerű szimmetriát Jakab József a vizsgált 57 pontból 17-szer alkalmazta, így a motívumpárok domináns szakaszalkotó eszközként tekinthetők.

Motívumbővítésnek azt a motívumalkotási módot nevezzük, amikor a motívum a saját készletébe tartozó mozdulatokkal terjedelmileg bővül.³⁵ Ezt az elvet Jakab József a vizsgált táncokban három motívum esetében alkalmazta, az *lf-5*, *cs-4* és *cs-5* jelű motívumoknál. A bővítés elve mindhárom motívum esetében ugyanaz: az eredeti motívumot mindig az ütem első két nyolcadára az első két mozdulat azonos (*lf-5*, *cs-5*) vagy szimmetrikus (*cs-4*) ismétlésével bővíti a táncos, amely olyan érzést kelt, mintha a motívum végkifejletét késleltetné. (Az előző fejezetben már utaltunk rá, a táblázatokban a motívumok töredékéből alkotott bővítvényeket az eredeti motívumra utaló szám után írt tört jellel és „x” betűvel jelöltük, pl. *lf-5/x*.) Az *lf-5/x* + *lf-5a* szerkezetű bővített motívum szimmetrikus–azonos ismétlésekkel önállóan alkot táncszakaszt (1. tánc XIV. és XV., 3. tánc XI. szakasz), a *cs-4* és *cs-5* motívumok esetében a bővítvények előadását a táncszakaszon belül mindig megelőzi az eredeti tömör forma bemutatása (1. tánc XVIII. és XIX.; 2. tánc XIII. és XIV., 3. tánc XVII. és XVIII. szakasz). A motívumbővítéssel alkotott szakaszok képlete mindhárom motívum esetében eltér. Az *lf-5*-nél „(a/x) a (a/x)_{sz} a_{sz} (a/x) a Z”, a *cs-4*-nél „a a_{sz} (a/x) a (a/x)_{sz} a_{sz} Z” képlet állítható fel (sőt, a *cs-4* esetében az alapstruktúra tapsszóval is bővül, erre utal a táblázatokban *cs-4₁* és a *cs-4₂* jelzet). A *cs-5* képlete csak annyiban tér el a *cs-4* képletétől, hogy bővítvényének nincs szimmetrikusa: „a a_{sz} (a/x) a (a/x) a_{sz} Z” A *cs-5*-nél a képletben jelzett szimmetria csak a motívumok igen kis távolságú oldalt oda-vissza haladására utal, és nem fordítja a csapások kézrendjét.

Motívum összetételt Jakab József az 1. tánc II., IX. és XX., a 2. tánc II., VI., IX. és XV., valamint a 3. tánc II. szakaszaiban használt. Motívum összetételnek azokat a struktúrákat nevezzük, amelyek ismétlődnek, és amelyek részei önállóan vagy más összetételekben azonosíthatóan jelennek meg a táncalkotás során.³⁶ Így motívum összetételnek tekintjük az *lf-2*

³² Egy motívum egymást követő azonos–szimmetrikus előadási struktúráját Szentpál O. (1961, 5) motívumpárként definiálta. Martin–Pesovár (1960, 217) a motívumpárt ettől eltérő értelemben határozta meg. Úgy tűnik, később Martin (1999, 34) visszatért Szentpál O. (1961, 5) definíciójához.

³³ Ennél a pontnál a táncos nyilvánvalóan téveszt. A *cs-5* és a *zcs-5* azonosan kezdődik, és feltehetőleg figyelmetlenségéből a *zcs-5* 3/8-os záróformuláját egy ütemmel korábban indította el. A motívumok logikájából adódóan feltételezzük, a pont struktúrája az általunk jelzett csoportba tartozik.

³⁴ Ebben az alfejezetben elsősorban a pontok első hat ütemének szerkezetével foglalkozunk, a gerincmotívumok és a zárómotívumok esetleges mozgásteremtését itt nem jelöljük. Tematikus kapcsolatukat a következő alfejezet vizsgálja.

³⁵ Martin–Pesovár 1960, 216.

³⁶ Az itt „motívum összetételként” azonosított struktúrákat Martin (1999, 35) „valódi összetételnek” nevezte.

+ $lf-3$, az $lf-5b + lf-1$, a $cs-2 + lf-1$, a $cs-5 + cs-6$ és a $cs-7 + cs-6$ struktúrákat, mert az összetételnek vagy mindkét, vagy legalább egyik tagja önállóan is megjelenik valamely más pontban.³⁷ E pontok szerkezeti képlete: „ $a b a b a b Z$ ”, „ $a b c b c b Z$ ”, vagy „ $a b a_{sz} b_{sz} a b Z$ ”.

A motívumbővítés vagy motívum összetétel különleges esetének kell tekintenünk a 2. tánc X. és a 3. tánc XII. szakaszát, amikor a táncos az $lf-4$ motívumot változtatta meg. A szakasz kezdetekor belekezd az $lf-4$ motívumba, de a felugró bokázó után kétszer ismételt (egy ütemnyi) bokázó mozzanatot betold a motívumba, majd az $lf-4$ -re jellemző sarkazóval fejezi be a mozgássort. A betoldás a bokázás gesztusa miatt rokon mozdulatnak tekinthető a felugró bokázóval, azonban a bokázásban csak az egyik láb vesz részt, a másik támasztékul szolgál. A rokon vonás miatt az eljárás bővítésnek tekinthetnénk, a támasztékviszony erős eltérése miatt viszont a betoldott mozdulatsort nem tarthatjuk a motívum a saját készletébe tartozónak, tehát inkább „betoldott összetételről” van szó. A súlytalan láb súlylábhoz való „koccantó” bokázása nem új elem Jakab József táncában, motívumrészként (1. tánc XIII. szakasz 2. ütem) vagy két eltérő karakterű motívum összekötésekor használja máskor is (pl. 2. tánc V. szakasz 4. ütem vége). A tematikai felépítést tükröző pontszerkezet igencsak sajátos képletben írható le: „ $(a^{1/2}-b-a^{2/2}) (a^{1/2}-b-a^{2/2})_{sz} (a^{1/2}-b-a^{2/2}) Z$ ”, ahol az $a^{1/2}$ és $a^{2/2}$ felső indexe a szétvágott motívum első, illetve második felét jelzi. A szerkezetleíró táblázatokban a toldaléka utalást „-t-” jellel jelöljük, mert nem tartjuk önálló motívumnak, hanem inkább a mikrostruktúrák kategóriájába tartozó elemnek. A táblázatokban és a partitúrákban is a törtformájú felső indexet használjuk az $lf-4$ első, illetve második felének jelölésére.

A vizsgált táncokban található olyan pontalkotás, ahol az azonos ismétlés, a motívum összetétel és a motívum bővítés elve egymással kölcsönhatásban érvényesül. Az $lf-5a + lf-5a_{sz}$ motívumpárból alkotott pontot vagy azonnal (1. tánc V.–VI., 3. tánc V.–VI. szakasz) vagy később (2. tánc V. majd IX. szakasz) követi az $lf-5b + lf-5a$ kapcsolatból álló változat, amikor a táncos az elindított $lf-5a$ addig megszokott szimmetrikus párja helyett a motívumot még egyszer azonosan megismétli. Az ismétlési törekvés miatt az elsőként megjelenő, $lf-5b$ -ként jelölt motívum az $lf-5a$ -hoz képest úgy módosul, hogy az ütem harmadik nyolcadára nem érintést, hanem súlyvételt ad elő a táncos. Ez az (esetenként részleges) súlyvétel teszi lehetővé, hogy az $lf-5a$ ugyanúgy – ütemelőzőben – váltótámasztékkal indulhasson, mint más esetben a pont kezdetekor vagy a szimmetrikus ismétléskor.³⁸ Az $lf-5b + lf-5a$ alakzat így lényegében a mozgástéma azonos ismétlésének elvét mutatja. Azonban a jelentős támasztékmódosulás miatt az $lf-5b$ külön motívumnak is tekinthető, sőt, annak is kell tekintenünk, mert a 2. és 3. tánc esetében az $lf-5b + lf-1$ motívum összetételben is megtalálható (2. tánc XI.; 3. tánc XV. szakasz), így magát az $lf-5b + lf-5a$ struktúrát motívum összetételnek is tekinthetjük. Ugyanakkor e szerkezetre többé-kevésbé illik a motívum bővítés elve is, mert az $lf-5b$ az $lf-5a$ mozgáselemeiből épül (igaz, a forrásnak tekintett motívumban a támasztékváltás nem szerepel). Az $lf-5b + lf-5a$ kapcsolatból alkotott pontok szerkezeti képlete a variánstól eltekintve elsősorban az ismétlési mód alkalmazása miatt különbözik a többi általános képlettől: „ $a a_{sz} a_{sz} a a Z$ ”. A variáns figyelembe vételével a szerkezet lényegében nem változik: „ $a_v a_{vsz} a_{sz} a_v a Z$ ”

Az azonos-szimmetrikus ismétlés-játék extrém esetének tarthatjuk a 2. tánc VII. pontját, amikor a táncos a periódus első fele alatt négyszer azonosan ismétli meg az $lf-5a$ motívumot.

³⁷ A jelen elemzésben nem térünk ki a motívumok alatti kisebb struktúrákra, amelyek motívumon belüli mozgástéma váltásnak tekinthetők, és szintén cserélődhetnek a motívumok között, de önállóan ismétlődve nem jelennek meg. Határozottan azonosítható mikrostruktúrákból áll pl. az $lf-1$, $lf-2$, $lf-4$, $lf-5$, $lf-6$ motívum.

³⁸ Véleményünk szerint e támasztékváltási eljárás is azt támasztja alá, hogy az $lf-5$ ütemelőzős motívum.

mot,³⁹ majd csak ekkor vált át az *lf-5b* – *lf-5a* motívum kapcsolat szimmetrikusára. Szerkezeti képlete jól mutatja, a pont mennyire eltér a megszokott szimmetriáktól: „a a a a_{vsz} a_{sz} Z”.

A 3. tánc XV. szakaszában Jakab József az *lf-5b* váltótámasztékú vége nyújtotta gazdagabb pontalkotási lehetőséget használta ki. Az *lf-5b* kétszeri azonos ismétléséhez hozzáillesztette az *lf-1*-et, majd az így nyert háromütemes struktúrát szimmetrikusan megismételte. Az eljárás eredményeként az összes vizsgált pontjától eltérő aszimmetrikus szerkezetet hozott létre, amely a következőképpen írható le: „a b a_{sz} a_{sz} b_{sz} Z”.

A csak két ütem terjedelmű motívumokból alkotott pontok ritkák, nem haladják meg az összes szakasz hetedét. Az ugyanazon kétütemes motívumból (*lf-6*, *cs-1a_{v2}*, *cs-1c₁*, *cs-1c₂*) felépített szakaszok szerkezete egyszerű. Az azonosan ismételt motívumok esetében (1. tánc VII., 3. tánc VII. szakasz): „A A A Z”, a szimmetrikus ismétléskor (1. tánc X., XIII., XVI.; 2. tánc VIII. szakasz): „A A_{sz} A Z”. A vizsgált három táncban egyetlen olyan szakaszstruktúra van, ahol a kezdő kétütemes motívumot másik kétütemes motívum folytat, az *lf-7* – *cs-1b* páros (1. és 3. tánc VIII. szakasz). Az *lf-7* azonos-szimmetrikus előadását a lezáró előtt megjelenő *cs-1b* követi. Képlete: „A A_{sz} B Z”.

A 4/8-os és 8/8-os vegyes motívumhasználat is ritka Jakab József pontozójában. A táncok V. szakaszaiban az *lf-5a* + *lf-5a_{sz}*, a táncok végét jelző utolsó pontban a *cs-8* + *cs-8_{sz}* motívumpár kétszeri előadását követi egy 8/8-os csapásmotívum, majd a zárlat. E pontok általános képlete: „a a_{sz} a a_{sz} B Z”. Azonban érdemes megvizsgálnunk e struktúra „B Z” viszonyát: azt találjuk, hogy minden esetben a *cs-1* csapásmotívum és a *zcs-2* zárlat valamely változatnak kapcsolatát takarja. Az is figyelemre méltó, hogy az 57 pont során a *zcs-2* csak egyszer (2. tánc XV. szakasz) szerepelt a *cs-1*-től elszakadva önálló zárlatként. Az erős *cs-1* + *zcs-2* kapcsolatból arra következtetünk, hogy a táncos a zárlat augmentációjára törekedett, azaz a vonatkozó esetekben (1. tánc V., VIII., X., XIII., XVI., XXI.; 2. tánc V., VIII., XVI.; 3. tánc V., VIII., x., XIV., XX. szakasz) a szakasz-zárlat már az 5. ütemben elkezdődik. A jelenség a „B Z” leíró struktúra-jelölésünk viszonylagos általánosságára utal. Feltehetőleg közelebb kerülünk a valós tartalomhoz, ha szóban forgó szerkezetünk jelölésekor egybeírással utalunk az utolsó négy ütem szoros kapcsolatára: „a a_{sz} a a_{sz} BZ”.

Az összevont (4/8–8/8) motívumhasználatlaltal a táncos érdekes új struktúrát is alkot. A 2. tánc XI. szakaszában a táncos az *lf-5b* + *lf-1* összetett motívumot szimmetrikusan megismétli, majd – amennyiben nem tévesztésről van szó – egy olyan sajátos megoldást választ folytatásként, amely csak egyedi variánsként helyezhető el a motívumok között. A *cs-1* motívumcsalád meghatározó középrészébe kezd, de a motívumot nem tudja kifejteni, hanem bokázó gesztusokkal kivárja a lezáró zene idejét. Ha motivikailag a megoldás nem is sikerült tökéletesen, az eddigiekhez képest új pontstruktúrát eredményezett, amely így írható le: „a b a_{sz} b_{sz} C Z”. A struktúra különlegessége,⁴⁰ hogy itt is, miként a fent már jelzett „a b c b c

³⁹ A lejegyzés alapjául szolgáló filmről (MTA Ft.1244/II.15) nehéz volt eldönteni, hogy a 2. tánc VII. szakaszának 2. és 3. ütemében a táncos ugyanúgy az *lf-5a* motívumot adja-e elő, mint a szakasz 1. és 4. ütemében vagy inkább az *lf-5b*-hez közelebb álló variánsát. Feltételezhető, hogy a 2. és 3. ütemben a különbséget jelentő, főhangsúly szerinti harmadik nyolcadon a táncos vesz némi, megközelítőleg negyed súlyt a bal lábán. E variánst itt nem vesszük figyelembe, mert a szerkezetépítés szempontjából nem kapunk más eredményt, a partitúrában azonban ezt az igen enyhe, feltételezett változatot is feltüntetjük. (Az 1. és 3. tánc VI. szakaszában előadottak logikájából adódóan az első négy ütemben az *lf-5b* + *lf-5b* + *lf-5b* + *lf-5a* motívumsornak kellene állnia.)

⁴⁰ Ha a 2. tánc XI. szakaszát leíró „a b a_{sz} b_{sz} C Z” struktúrában figyelembe vesszük, hogy még a zárlattéma is eltér a jelzett motívumok mozgástémáitól, akkor valójában négy témát ad elő a táncos. (A 2. tánc három gerinctémás XV. szakaszában a *cs-5* – *cs-6* – *cs-7* motívumokból alkotott „a b c b c b Z” struktúrájú pontban a zárlat témája tartalmazza a *cs-7* elemeit.)

b Z” struktúrában a táncos három különböző mozgástémát előadására törekedett egyetlen szakaszon belül.

A 4/8–8/8 motívumhasználat játékára másik példa a 3. tánc XIV. szakasza. A táncos a 4/8-os *cs-3* motívumot csak egyszer adja elő annak szimmetrikus párjával, majd a 8/8-os *cs-1b₂-re* s annak szimmetrikusára vált, végül a pontot lezárja. A kialakított szakaszszerkezet: „a a_{sz} B B_{sz} Z”. E szakasz esetében azért beszélhetünk motívumokkal való „játékról”, mert a táncos mind a *cs-3*-at (1. tánc XVII., 2. tánc XII., 3. tánc XVI. szakasz), mind a *cs-1b* motívumot (1. tánc XIII. és XVI. szakasz) önmagában is használta pontalkotáásra.

Általános szerkezeti képleteinket a 4. táblázatban foglaltuk össze. A képleteket nem előfordulásuk sorrendjében ábrázoltuk, hanem tartalmi bővülésük szerint. Az első helyekre soroltuk az azonos motívikai tartalommal képzett struktúrákat, majd utánuk az egyre bővebb témákat felvonultató pontokat. A képletek mellett feltüntettük, hogy a táncos az adott motívumrendet a vizsgált 57 pontban hányszor alkalmazta összesen. Az egyes sémák mellett feltüntettük, a táncos mely motívumokat adta elő a jelölt szerkezetben. A „sémafok” oszlopa a szerkezet–motívum összefüggést mutatja, azaz hány motívum, motívum-változat vagy motívum-kapcsolat jelent meg az adott pontstruktúrával.

Szinte valamennyi pontszerkezet esetében a kezdeti motívum vagy motívum-összetétel bemutatása után a táncos rögtön megjeleníti annak térbeli kiegyenlítő párját, azaz a mozgás-sort szimmetrikusan megismétli. A térbeli „egyensúly” szabályát az azonosan ismétlődő elemek látszanak kikerülni, mint a 6., 8., 10. és 11. jelű szerkezetek. A 8., 10. és 11. struktúrák esetében azonban magukban az érintett motívumokban (*lf-2*, *lf-6*, *cs-5*, *cs-6* és *cs-7*) találjuk meg a kiegyenlített testoldal használatot. A 6. szerkezetet azonban valóban extrémnek tarthatjuk, mert az önmagában aszimmetrikus *lf-5a* motívum négyszeri azonos majd csak kétszeri szimmetrikus előadásából ténylegesen hiányzik a valamennyi többi pontra jellemző térbeli egyensúly.

Az első hat helyen azok a pontok szerepelnek, amelyek 1.–6. ütemében csak egyetlen témát használ a táncos. Ezek a pontok jelentik a tánc zömét (32 szakasz), kb. 60%-át. A többi esetben a lezárót nem számítva két motívumtartalmú szakaszt találunk, kivétel csak a 11. és 16. típusú struktúra, amely – mint említettük – három témát vonultat fel.

A táblázat szerint Jakab József pontozójában csak egy generális szerkezeti elv található: a legegyszerűbb 1. jelű szerkezeti sémára hat különböző motívumot ad elő táncos (ezt jelzi a „sémafok” oszlopába írt érték), amely az összes pontok megközelítőleg 30%-át érinti. A sémának megfelelően a valamennyi motívum 4/8-os, előadásukban csak az egyik testoldal dominál, és egy kivételével valamennyi lábfigura. További négy esetben csak két-két figura illeszkedik azonos szerkezeti sémára (a 2., 11., 12. és 14. szerkezetek sémafoka 2), a többi tizenkét strukturális képlethez más-más motívum vagy motívum–konstelláció tartozik.

Visszatérve az 1.–3. táblázatokhoz, ahol az utolsó oszlopban a szakaszok mellett a szerkezet típusokat is feltüntettük, megállapíthatjuk, hogy a lábfigurázó és a csapás részek tematikus azonossága összekapcsolódik a szakaszok szerkezeti azonosságával, és ez okozza a nagymérvű kötöttséget. Viszont ugyanazon szerkezeti séma egymást követően legfeljebb kétszer fordul elő, tehát a motívikai változásokhoz rendszerint szerkezeti változás is tartozik, ami megítélésünk szerint oldja a kötött részek monotonitását. A szerkezeti változatosság mutatója lehet a táncok szakaszszámának és az előadott szerkezet típusok aránya: 1. tánc 21:11, 2. tánc 16:11, 3. tánc 20:12. A szerkezeti változatosság mindegyik táncfolyamat esetében meghaladja a szakaszok felét.

A rendkívül változatos (összességében 17-féle) pontszerkezet és a motívumhasználat közötti összefüggés arra világít rá, hogy a vizsgált pontozó táncokban a táncalkotás nem csak a motívumkészletből való válogatás és azok rögzített sémára való bemutatása, hanem a szimmetrikus vagy azonos ismétlésekkel, a téma- és zárlatbővítésekkel, motívum összetételekkel és betoldásokkal való játék.⁴¹

Gerinc-zárlat korreláció és zárlattípus gyakoriság

A fejezet elején már utaltunk Balla Zoltán (1992, 20–21) megállapítására, amely szerint hét magyarszentbenedeki pontozó táncfolyamat táncszakaszainak felépítése és pontjainak sorrendje igen hasonló volt. A monotonitást azonban a zárlatok állandó változtatása törte meg. Balla úgy vélte, a zárlatok cserélgetése a rögzült sorrend ellenére is állandó újszerűséget, változó jellegét adott az előadásoknak. E jelenség vizsgálatára Jakab József esetében az 5. táblázatban csak a zárlatokat ábrázoltuk.

Jakab József zárlathasználatai módja Balla vizsgálati eredményétől eltér, azaz a struktúrák itt sokkal merevebbek, mint ahogy azt Balla tapasztalta. Mindhárom tánc első nyolc pontja alatt a zárlatok típusrendje igen hasonló. A hasonlóság ezt követően felbomlik, de részlegesen visszatér a táncok utolsó szakaszaiban.

Az 1.–3. táblázatokon a pontok gerincmotívum–zárlat kapcsolatát vizsgálva azt is észrevehetjük, hogy közöttük meglehetősen alacsony a tematikus kapcsolat foka. A *lf-2 + zlf-2*, *lf-6 + zlf-6*, *cs-2 + zcs-2*, *cs-3 + zcs-3*, *cs-5 + zcs-5*, *cs-6 + zcs-6* vagy *cs-7 + zcs-7* gerinc és zárlat tematikus hasonlóságot tükröző kapcsolatra az 57-ből csak 13 esetben találtunk példát (kb. 23%). A ponton belüli gerinc–zárlat témaváltás a zenei periódusvég mellett kiemeli a táncszakasz befejezettségének érzetét.

A 6. táblázat „valamennyi pont” oszlopában a zárlattípusok gyakoriságát mutatjuk be a három tánc 57 pontját egybevetve. A lábfigurázó zárlatokat a táncos kb. 40, a csapásoló zárlatokat kb. 60%-os arányban használta. Mivel a lábfigurázó zárlatok száma magasabb, mint a csapásoló zárlatoké, az arány azt is megmutatja, hogy a lábfigurázó zárlatok használata egyedibb.

A zárlatok két tematikus főtípusa domináns és alkalmi típusokra bontató. A lábfigurázó zárlatok között leggyakrabban az *zlf-6* és a *zlf-9* jelent meg, a csapás zárlatok esetén gyakoriságával kiemelkedett a *zcs-5* és a *zcs-7*. Az összesen 14 zárlattípus közül e négy valamely formája zárta a pontok kb. kétharmadát.

A pontoknál nagyobb egységek – a táncok részei

Az 1.–3. táblázatok alapján a két fő motívumcsalád, a lábfigurák és a csapásolóok eloszlását áttekintve a pontokra tagozódásnál magasabb szerkezeti elemeket fedezhetünk fel. Valamennyi táncfolyamat a pontok témái alapján három, megközelítőleg azonos terjedelmű fő részre tagolható (a táblázatok szürke és fehér sorai a tagolást emelik ki). Az első részben (1. tánc I.–VIII., 2. tánc I.–V., 3. tánc I.–IX. szakasz) csak lábfigurázó, a középső részben lábfi-

⁴¹ Martin György „A mezősegi férfitáncok régi és újabb típusai” c. tanulmányában a pontozó jellemző pontszerkezeteként az *abab*_v struktúrát adta meg (Martin 1980, 191), ahol az „a” és „b” betűk kétütemes mozgássorokra utalnak. E szerkezeti képletnek megfelelően elemzett példánk esetében nem találtunk. Martin ugyancsak a kétütemes egységeket megtartva állította fel a szakasztipológiát a *Lőrincréve táncai és táncélete* c. kötetben (Karsai–Martin 1989, 158–162). Az itt közölt motívumok alapján nyilvánvaló, hogy Martin még akkor is a kétütemes struktúrát tekintette szerkezeti alapnak, ha a motívum csak szimmetrikus ismétlésével együtt tette ki a két ütem terjedelmét.

gurázó és csapás pontok vegyesen találhatóak (1. tánc IX.–XVI., 2. tánc VI.–I., 3. tánc IX.–XV. szakasz), a táncot befejező harmadik részben pedig csak csapásoló figurákat tartalmazó pontokat ad elő a táncos (1. tánc XVII.–XXI., 2. tánc XII.–XVI., 3. tánc XVI.–XX. szakasz).

Mindhárom vizsgált tánc kezdő lábfigurázó része igen stabil szerkezetet mutat az I.–V. pontok alatt, a pontok témái az *lf-1*, *lf-2*, *lf-3₂*, *lf-4*, *lf-5a* sorrendben követik egymást, a pontok felépítése megegyező, a „gerincfigurák” és a zárlatok kapcsolata is többnyire kötött (*lf-2 + zcs-2*; *lf-3₂ + zlf-6*; *lf-4 + zcs-2*; *lf-5a + cs-1a + zcs-7a*). A lábfigurázó rész fejlesztése, újabb és újabb lábfigurák bemutatása a 1. és 3. táncban az V. szakaszon túl is tart (1. tánc VI.–VIII., 3. tánc VI.–IX. szakasz).

A középső rész kezdetét ahhoz a szakaszhoz rendeltük, amikor a lábfigurák sorát csapás téma váltja fel (1. tánc IX. és 2. tánc VI. szakasz), vagy valamely, korábban már előadott lábfigurázó téma – mint 3. tánc X. szakaszban az *lf-5a* – visszatér.

Mindhárom vizsgált táncot szinte teljesen egyező témájú csapás-sorozat zárja le. A sorozat minden esetben öt pontra terjed ki, és több-kevesebb tartalmi eltérést csak az utolsó előtti pontban találunk. A szilárd *cs-3 – cs-4 – cs-5 – cs-5 – cs-8* pontkezdő struktúra azonban nem takar olyan erős tartalmi azonosságot, mint ahogy azt a tánc első, lábfigurázós részében találtuk: egy-egy adott gerinctémához itt más-más zárómotívum kapcsolódhat (pl. a *cs-3* motívum esetében: 1. tánc XVII. szakasz 6.–7. ütem: *cs-3_{sz} + zcs-4*; 3. tánc XVI. szakasz 6.–7. ütem: *cs-3_{sz} + zcs-3*; vagy a *cs-5 + cs-6* motívum kapcsolatnál 1. tánc XX. szakasz 6.–7. ütem: *cs-6 + zcs-6a*; 2. tánc XV. szakasz 6.–7. ütem: *cs-6 + zcs-7a*).

Ha Jakab József folyamatalkotási módját a lőrincrévi Karsai Zsigmond táncszerkesztésével vetjük össze, határozott eltérést találunk. Karsai–Martin (1989, 240–255) által közölt 62 táncfolyamatból a 18 teljes tánc tartalmi elemzése azt mutatja, Karsainál nem fedezhető fel sem Jakab Józseféhez hasonló megszilárdult pontsorrend, sem hármas tagolású szerkesztés. Lényegesen rövidebb (átlagban 9 pont terjedelmű) pontozóit Karsai is (egyetlen kivétellel) lábfigurázó pontok sorával kezdi, de a táncfolyamatok tartalmi korrelációt egymással nem mutatnak. A táncok további menetében Karsai többnyire lábfigurázó és csapás pontjait váltogatja, illetve ezek között vegyes (lábfigurát és csapást is tartalmazó) pontokat ad elő. E tartalmi tekintetben tehát Karsai esetében inkább kétrészes táncfolyamat szerkesztést állapíthatunk meg.

A középső rész tartalmát részletesebben megvizsgálva nem csak az állapítható meg, hogy az itt előadott pontok témája a lábfigurák és csapások között változik, hanem az is, hogy e részek a három táncban egymáshoz képest eltérőek. A két kötött részhez képest új mozgástémát elvétele találunk (*cs-2*), azonban a korábban már használt motívumok visszatérések a táncos szinte minden esetben felbontja a kötött részekben a témához kapcsolott struktúrákat, és a repetíciók, bővítések, összetételek játékaival új szerkezeteket alkot.

A középső rész témaváltoztatásában az *lf-5* változatainak dominanciája fedezhető fel: az 1. táncnál 37, a 2. táncnál 50, a 3. táncnál 67%-ban e témát variálta a táncos. Esetenként visszatérhet a kötött rész egy szakasza (3. tánc X. szakasz), de a kötött részhez képest ekkor megváltozik a zárómotívum (*zcs-5_{sz}*-ről *zcs-7a*-ra). A középső részben többnyire szerkezeti variációkat találhatunk: az *lf-5a* bővítményeit (1. tánc XIV., XV. szakasz), újszerű, szokatlan összetételt (*lf-5b + lf-1* a 2. tánc IX. és XI. szakaszában), amely aszimmetrikus változatban is megjelenhet (3. tánc XV. szakasz), vagy extrém, többszörös azonos ismétléseket (az említett „a a a a_{vsz} a_{sz} Z” struktúra a 2. tánc VII. szakaszában). Csak itt találunk példát arra, hogy a másik két részben a zárlatokkal szoros kapcsolatban álló *cs-1* valamely variánsa azo-

nos–szimmetrikus–azonos ismétlés csoportban önálló pontalkotó motívumként is szerepet kap. További egyedi megoldás az *lf-4* különleges betoldó bővítéses változata (2. tánc X., 3. tánc XII. szakasz), és a *cs-3 – cs-1b₂* csupán egyszer megjelenő, sajátos szerkezetű 4/8 – 8/8 párosítása (az „a a_{sz} B B_{sz} Z” struktúra a 3. tánc XIV. szakaszában). A 4. táblázat szerinti 1. sémafokú, tehát az egyedi struktúrák 3/4-ét ebben a részben adja elő a táncos.

Eltérést találunk a két kötött rész és a középső rész gerinc–zárlat tematikus kapcsolatában is. Mint már említettük, a kezdő lábfigurázós és a táncot befejező csapásoló rész pontjai nem csak motívikai témájukban, hanem zárlatukban is igen hasonlóak. Azonban a merev téma–zárlat kapcsolat fellazul a táncok középső részében. Az 1.–3. táblázatokon a 6. és 7. ütemek motívumtartalmát megvizsgálva láthatjuk, hogy azoknál a lábfiguráknál, amelyekhez az első részben mindig ugyanazok a zárlatok kapcsolódtak, a középső részben más zárlatok is megjelennek. Például az *lf-1 + zlf2* (2. tánc I. szakasz) vagy *lf-1 + zlf-7* kapcsolatot (3. tánc I. szakasz) felválthatja az *lf-1 + zcs-1_{sz}* kapcsolat, a lábfigurázó részben kötöttek tűnő *lf-5a + zlf-9* kapcsolat (1. és 3. tánc VI. szakasz) számos más zárlatra (*zcs-3, zlf-11, zlf-12, zcs-6b*) módosulhat. A középső részre jellemző a zárlatok egyedisége is: a 6. táblázat a középső rész zárlattípus gyakoriságát mutató oszlopának értékei szerint az alacsony gyakoriságú, főleg lábfigurázós zárlatok rendszerint a középső részben jelennek meg. Figyelemre méltó, hogy az előző fejezetben említett hét gerinc–zárlat tematikus korrelációjából csak egy (a *cs-2 + zcs-2* kapcsolat) esik a táncok középrészébe.

A tánc középső részét tehát a táncos a pontok visszatérésére, szabadabb pontválasztásra vagy pontalkotásra, illetve variálásra használta, ezért nevezhetjük „szabad táncalkotási”, vagy „improvizációs” résznek. Balla (1992) hivatkozott elemzése alapján hipotetikusán feltételezhetjük, hogy Jakab József állandósult folyamatstruktúrája a közösségi táncolás hatása, középrésze pedig az állandóan megújuló és változó szerkezetalkotásnak, sajátos motívumhasználatnak ad teret.

Összefoglalás

Az általános motívumelmélet szempontjából felvetettük:

- tánc típusok közötti összehasonlítás esetén a főhangsúly szerint megállapított motívumgyökökre alapozott rendezés motívumrendi redundanciához vezethet;
- nagyon bő motívumvariálódás esetén érdemes lesz az önállóan nem ismétlődő, motívumnál kisebb struktúrák szerveződéseit vizsgálni.

Jakab József három bemutatott pontozójának motívikai és szerkezeti elemzése alapján a pontozó motívumok eddig is ismert tematikus és funkcionális elkülönülésén túl a következő általános észrevételeket tehetjük.

A motívumok kapcsán megállapítható:

- a lábfigurázó gerinc- és a lábfigurázó zárómotívumok között a tematikai korreláció alacsony, míg a csapásoló gerinc és csapásoló záró motívumok között magas;
- mind a lábfigurázó, mind a csapásoló zárómotívumok két motívikai alstruktúrára bonthatók, amelyek közül az elsők eltérőek, a másodikba tartozók egymáshoz hasonlóak és erősen sematizáltak;
- a táncos sajátos motívumvariálási elve az előlről variálás és a betoldás.

A táncszakaszok általános jellemzői:

- szerkesztési alapelv a térbeli szagittális szimmetria, amelyet többnyire a motívumok szimmetrikus ismétlésével hoz létre a táncos;

- a gerincmotívumok és a hozzájuk illesztett zárómotívumok között a tematikai korreláció alacsony, a kapcsolati korreláció magas;
- kiemelkedő az „ a_{sz} a a_{sz} a a_{sz} Z ” szerkezet típus gyakorisága;
- a szakaszok szerkesztési módjai igen változatosak;
- a szerkezeti változatosság az ismétlési módok gazdag alkalmazásának, a téma- és zárlatbővítéseknek, és a motívum összetételekkel való játéknak köszönhető.

A táncfolyamatok általános jellemzői:

- a vizsgált pontozók három fő részre bonthatók: lábfigurázó kezdő, lábfigurázó és csapásoló pontokból álló középső, és csapásoló záró részre;
- a lábfigurázó és csapásoló táncszakaszokból álló részek szakasz-sorrendje és a szakaszok tartalma többnyire kötött;
- a középső rész biztosít teret az egyéni táncalkotásnak: a másik két részhez képest újabb motívumokat tartalmazó szakaszok jelenhetnek meg, a lábfigurázó vagy csapás részek motívumai térhetnek vissza azonos vagy variált formában, a kötött részeketől eltérő ismétlési mód eredményeként újabb szerkezeti séma alakulhat ki, és a változhat a kötött rész szokásos motívum–zárlat kapcsolata.

A tizenkét év előadási gyakorlatát átfogó három pontozó biztosan nem tartalmazza Jakab József teljes motívumkészletét, de feltehetően annak zömét, és csak mintákat adhatott motívumhasználatának szabad gyakorlatából. A tánc több szinten (szubmotívum, motívum, szakasz, rész) erősen formulákhoz kötött, a változatosság hatását a pontok igen sokoldalú szerkesztése, a gerinc-zárlat mozgásmatematikai divergenciája, és a középső táncrész másik kettőhöz viszonyított magas motívum- és szerkezetalakítási szabadságfoka hozza létre.

A közölt táncok adatai

1. tánc: Pontozó.

Táncolta Jakab József.

Gyűjtők: Varga Zoltán, Michaletzky Sándor, Szakács Domokos.

Operatőr: Varga Zoltán. A felvétel 1979-ben Magyarózdton készült.

A táncot lejegyezte: Fügedi János.

Dokumentumok: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Ft.1013.21, Tit.1249.

2. tánc: Pontozó.

Táncolta Jakab József.

Gyűjtők: Fügedi János, Könczei Csilla, Pálffy Gyula, Tálás Ágnes.

Operatőr: Pálffy Gyula. A felvétel 1987-ben Magyarózdton készült.

A táncot lejegyezte: Fügedi János.

Dokumentumok: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Ft.1244/II.15, Tit.1253.

3. tánc: Pontozó.

Táncolta Jakab József.

Gyűjtők: Fügedi János, Németh Attila, Németh Ildikó, Tálás Ágnes.

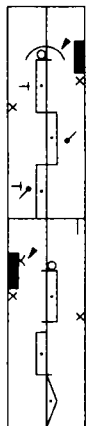
Operatőr: Fügedi János. A felvétel 1990-ben Magyarózdton készült.

A táncot lejegyezte: Fügedi János.

Dokumentumok: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Ft.1366.1, Tit.1254.

Irodalom

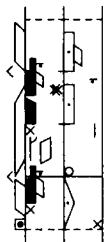
- BALLA Zoltán 1992
Egy magyarszentbenedeki táncos szerkesztési elvei a pontozóban. Szakdolgozat. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.
- FELFÖLDI László – GOMBOS András (szerk.) 2001
A népművészet táncos mesterei. Budapest: Európai Folklór Központ, Hagyományok Háza, MTA Zenetudományi Intézet.
- FÜGEDI János 1990
 „Tánciskola Magyarózdton”. *Táncművészet* XV. évf. 3. sz. 12–14.
- KARÁCSONY Zoltán 1992
 „Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse”. *Táncstudományi Tanulmányok 1990–1991*, 122–163.
- KARSAI Zsigmond – MARTIN György 1989
Lőrincréve táncélete és táncai. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- KELTAI Gábor 2000
A visai sűrű magyar – Papp Samu tánca. Szakdolgozat. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.
- MARTIN György 1964
Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse. Melléklettel. Budapest: Népművelési Intézet.
- MARTIN György 1980
 „A mezőségi férfítáncok régi és újabb típusai”. In Lelkes Lajos (Szerk.): *Magyar néptánc-hagyományok.* Budapest: Zeneműkiadó, 188–229.
- MARTIN György 1999
A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse. Motívumkutatás, motívumrendszerezés. Budapest: Planétás.
- MARTIN György 2004
Mátyás István „Mundruc” – Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata. Budapest: Planétás.
- MARTIN György–PESOVÁR Ernő (1960)
 „A magyar néptánc szerkezeti elemzése”. *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*, 211–248.
- MOLNÁR István 1947
Magyar táncgyománnyok. Magyar Élet Kiadó.
- SZENTPÁL Mária, Sz. (é.n.)
Táncjelírás – Lábán kinetográfia I. kötet. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- SZENTPÁL Mária 1981
 „A magyar néptánc elemzés néhány problémája”. In *Táncstudományi Tanulmányok 1979–1980*, 159–238.
- SZENTPÁL Olga 1961
 „A magyar néptánc formai elemzése”. *Ethnographia* LXXII. évf. 1. sz., 1–55.



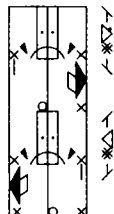
1. ábra



2. ábra



3. ábra



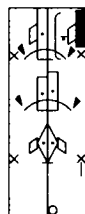
4. ábra



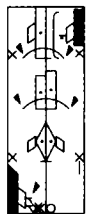
7.a ábra



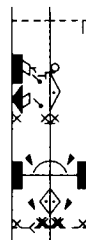
7.b ábra



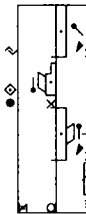
5.a ábra



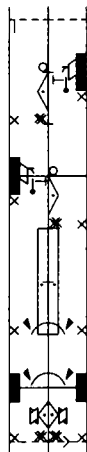
5.b ábra



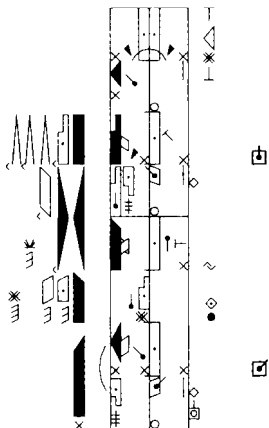
6. ábra



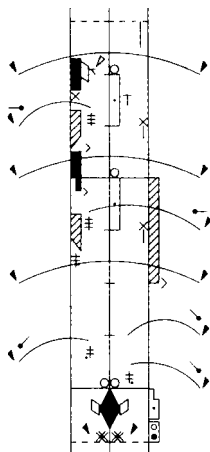
10. ábra



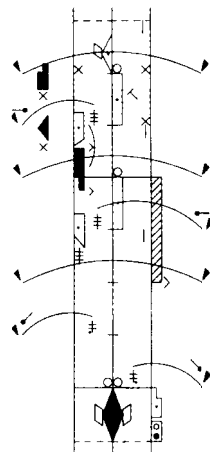
8. ábra



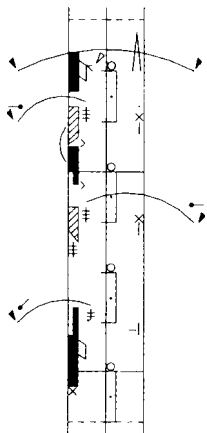
9. ábra



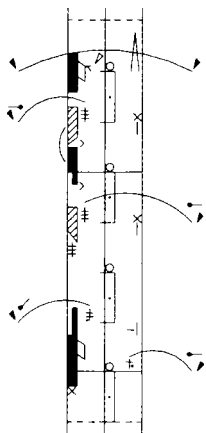
11.a ábra



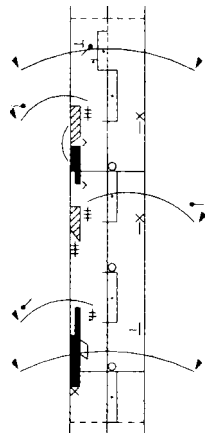
11.b ábra



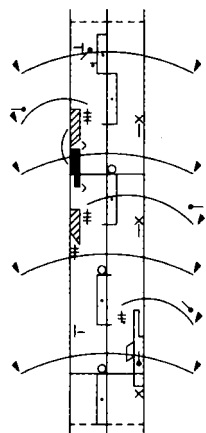
11.c ábra



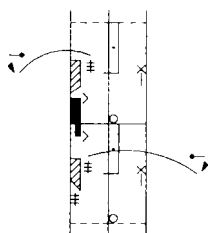
11.d ábra



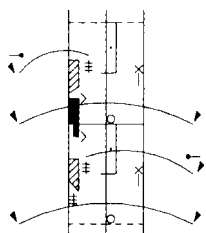
11.e ábra



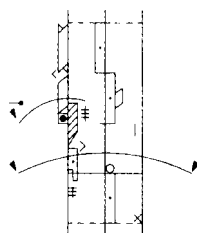
11.f ábra



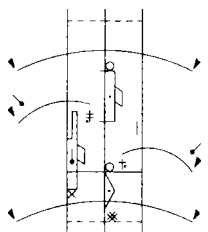
12.a ábra



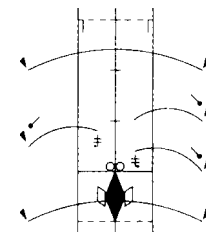
12.b ábra



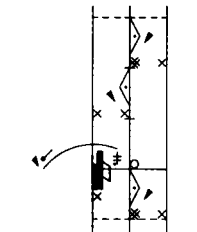
13. ábra



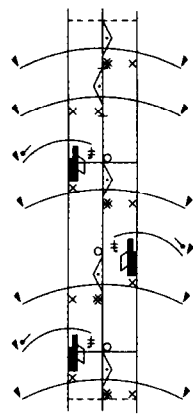
14. ábra



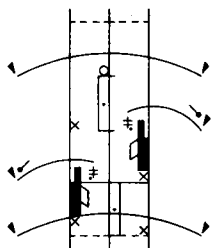
16. ábra



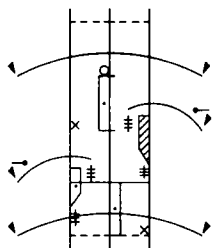
15.a ábra



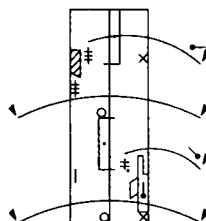
15.b ábra



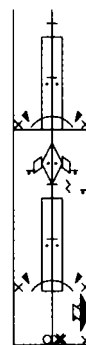
17. ábra



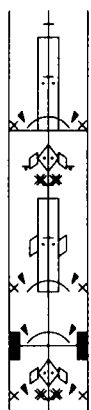
18. ábra



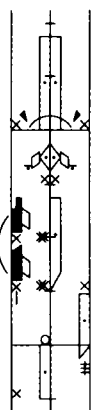
19. ábra



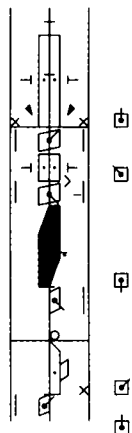
20. ábra



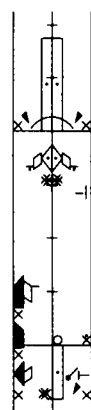
21. ábra



22. ábra



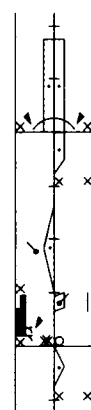
23. ábra



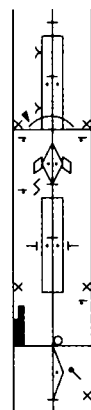
24. ábra



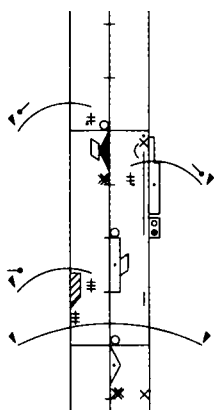
25. ábra



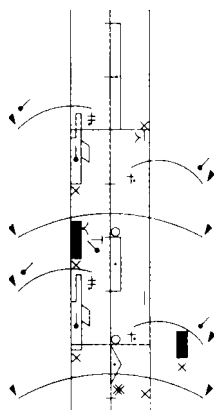
26. ábra



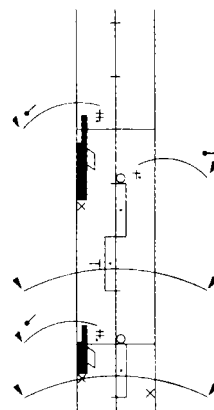
27. ábra



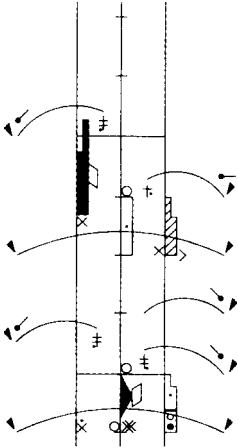
28. ábra



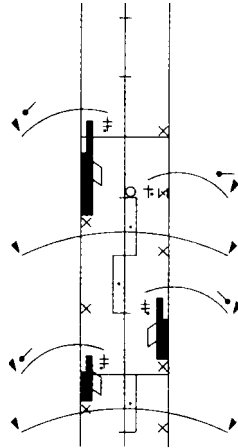
29. ábra



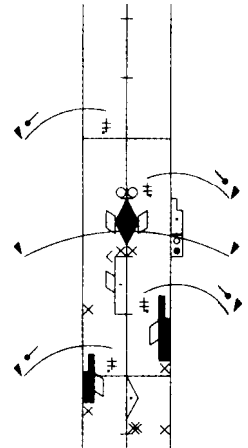
30. ábra



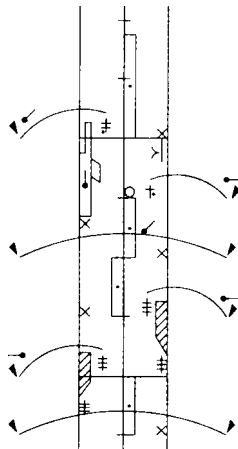
31. ábra



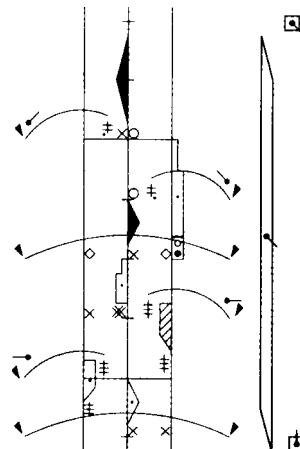
32.a ábra



32.b ábra



33.a ábra



33.b ábra

1. tánc	Ütemek							Szerkezet típus
Szakasz	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.	
I.					* ⁴²	*		1
II.	*	*	*	*	lf-2	lf-3 ₁	zlf-2	8
III.	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz(v)}	zlf-6	1
IV.	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	ZCS-2	1
V.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	CS-1a _{1(v)}		ZCS-7a	15
VI.	lf-5b	lf-5a	lf-5b _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5b	lf-5a _(v)	zlf-9	5
VII.	lf-6 _v		lf-6		lf-6		zlf-6	12
VIII.	lf-7		lf-7 _{sz}		CS-1b _{3(sz)}		ZCS-7a	14
IX.	CS-2	lf-1 _(v)	CS-2 _{sz}	lf-1 _{(v)sz}	CS-2	lf-1 _(v)	ZCS-2 _{sz}	7
X.	CS-1a ₁		CS-1a _{1sz}		CS-1a _{1(v)}		ZCS-7a	13
XI.	lf-8	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz(v)}	zlf-10	1
XII.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	ZCS-3	1
XIII.	CS-1b ₂		CS-1b _{1sz}		CS-1b ₃		ZCS-7a	13
XIV.	lf-5/x	lf-5a	lf-5/x _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5/x	lf-5b	zlf-11	2
XV.	lf-5/x	lf-5a	lf-5/x _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5/x	lf-5a	zlf-12	2
XVI.	CS-1b ₂		CS-1b _{2sz}		CS-1b ₃		ZCS-7a	13
XVII.	CS-3 _(v)	CS-3 _{sz}	CS-3	CS-3 _{sz}	CS-3	CS-3 _{sz(v)}	ZCS-4	1
XVIII.	CS-4 ₁	CS-4 _{1sz}	CS-4/x	CS-4 ₂	CS-4/x _{sz}	CS-4 _{2sz}	ZCS-5	3
XIX.	CS-5	CS-5 _{sz}	CS-5/x	CS-5	CS-5/x	CS-5 _{sz}	ZCS-5	4
XX.	CS-5	CS-6	CS-5	CS-6	CS-5	CS-6	ZCS-6a	8
XXI.	CS-8	CS-8 _{sz(v)}	CS-8	CS-8 _{sz}	CS-1b _{3(sz)}		ZCS-7a _(v)	15

1. táblázat

⁴² A filmfelvétel az 1. tánc esetében a tánckezdést követően indult. Jakab József több felvételen megfigyelt tánckezdési szokásának ismeretében feltételezhetjük, hogy az I. szakaszban az lf-1 + lf-1_{sz} motívumpárral kezdte a táncot, és a II. szakasz elején is az lf-2 + lf-3, motívumokat adta elő. Elemzésünkben ezt a feltételezést vesszük figyelembe.

2. tánc	Ütemek							Szerkezet típus
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.	
I.			lf-1	lf-1 _{sz}	lf-1	lf-1 _{sz}	zlf-9	1
II.	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	zlf-2	8
III.	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	(egyedi tévesztés) zlf-2 _{sz}		1
IV.	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	zcs-2	1
V.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	cs-1a _{sz(v)}		zcs-7a	15
VI.	cs-2	lf-1	cs-2 _{sz}	lf-1 _{sz}	cs-2	lf-1	zcs-2 _{sz}	7
VII.	lf-5a	lf-5a _(v)	lf-5a _(v)	lf-5a	lf-5b _{sz}	lf-5a _{sz(v)}	zcs-6b	6
VIII.	cs-1a ₂		cs-1a _{2sz}		cs-1a _{2(v)}		zcs-7a _(v)	13
IX.	lf-5b	lf-1	lf-5b _{sz}	lf-1 _{sz}	lf-5b	lf-1	zlf-9	7
X.	lf-4 ^{1/2} -t-	lf-4 ^{2/2}	lf-4 ^{1/2} _{sz} -t _{sz} -	lf-4 ^{2/2} _{sz}	lf-4 ^{1/2} -t- lf-4 ^{2/2}		zlf-9	9
XI.	lf-5b	lf-1	lf-5b _{sz}	lf-1 _{sz}	cs-1 mag egyedi		zcs-6a	17
XII.	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	zcs-3 _{sz(a)}	(egyedi)	1
XIII.	cs-4 ₁	cs-4 _{1sz}	cs-4/x	cs-4 ₂	cs-4/x _{sz}	cs-4 _{2sz(v)}	zcs-5	3
XIV.	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5/x	cs-5	cs-5/x	cs-5 _{sz}	zcs-5	4
XV.	cs-5	cs-6	cs-7	cs-6	cs-7	cs-6	zcs-7a	11
XVI.	cs-8	cs-8 _{sz}	cs-8	cs-8 _{sz}	cs-1b _{sz(v)}		zcs-7a _(v)	15

2. táblázat

3. tánc	Ütemek							Szerkezet típus
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.	
I.					lf-1	lf-1 _{sz}	zlf-13	1
II.	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	zlf-2 _{sz}	8
III.	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz(v)}	zlf-6	1
IV.	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	zcs-2	1
V.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	cs-1a _{1(v)}	zcs-5 _{sz}		15
VI.	lf-5b	lf-5a	lf-5b _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5b	lf-5a	zlf-9	5
VII.	lf-6		lf-6		lf-6		zlf-6	12
VIII.	lf-7		lf-7 _{sz}		cs-1b _{3(szz)}		zcs-7b	14
IX.	lf-8 _(v)	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz(v)}	zlf-10	1
X.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	cs-1a _{1(v)}		zcs-7a	15
XI.	lf-5/x	lf-5a	lf-5/x _{sz(v)}	lf-5a _{sz}	lf-5/x	lf-5a	zlf-9	2
XII.	lf-4 ^{1/2} -t	lf-4 ^{2/2}	lf-4 ^{1/2} _{sz} -t _{sz}	lf-4 ^{2/2} _{sz}	lf-4 ^{1/2} -t - lf-4 ^{2/2}		zlf-9	9
XIII.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz}	zlf-9	1
XIV.	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-1b ₂		cs-1b _{2sz(v)}		zcs-7a	16
XV.	lf-5b	lf-5b	lf-1	lf-5b _{sz}	lf-5b _{sz}	lf-1 _{sz}	zlf-14	10
XVI.	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	cs-3 _{sz}	zcs-3	1
XVII.	cs-4 ₁	cs-4 _{1sz}	cs-4/x	cs-4 ₂	cs-4/x _{sz}	cs-4 _{2sz(v)}	zcs-5	3
XVIII.	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5/x	cs-5	cs-5/x	cs-5 _{sz}	zcs-5	4
XIX.	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5	zcs-5	(egyedi)	1
XX.	cs-8 _v	cs-8 _{sz}	cs-8	cs-8 _{sz}	cs-1b _{3(szz)}		zcs-7a	15

3. táblázat

Pont- szer- kezet	Ütemek								Szaka- szok száma.	Érintett motívumok	Séma- fok
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.			
1.	a	a _{sz}	a	a _{sz}	a	a _{sz}	Z	17	lf-1, lf-3b, lf-4, lf-5a, lf-8, cs-3	6	
2.	a/x	a	a/x _{sz}	a _{sz}	a/x	a	Z	3	(lf-5/x – lf-5a)	1	
3.	a	a _{sz}	a/x	a	a/x _{sz}	a _{sz}	Z	3	(cs-4 – cs-4/x)	1	
4.	a	a _{sz}	a/x	a	a/x	a _{sz}	Z	3	(cs-5 – cs-5/x)	1	
5.	a _v	a	a _{vsz}	a _{sz}	a _v	a	Z	2	(lf-5b – lf-5a)	1	
6.	a	a	a	a	a _{vsz}	a _{sz}	Z	1	(lf5a – lf-5b)	1	
7.	a	b	a _{sz}	b _{sz}	a	b	Z	3	(lf-5a – lf-1) (cs-2 – lf-1)	2	
8.	a	b	a	b	a	b	Z	4	(cs-5 – cs-6) (lf-2 – lf-3)	2	
9.	a ^{1/2} b a ^{2/2}	a ^{1/2} b _{sz} a ^{2/2}	a ^{1/2} b _{sz} a ^{2/2}	a ^{1/2} b a ^{2/2}			Z	2	(lf-4 – t)	1	
10.	a	a	b	a _{sz}	a _{sz}	b _{sz}	Z	1	(lf-5b – lf-1)	1	
11.	a	b	c	b	c	b	Z	1	(cs-5 – cs-6 – cs-7)	1	
12.	A		A		A		Z	2	lf-2	1	
13.	A		A _{sz}		A		Z	4	cs-1a, cs-1b	2	
14.	A		A _{sz}		B		Z	2	(lf-7 – cs-1b)	1	
15.	a	a _{sz}	a	a _{sz}			BZ	7	(lf-5a – cs-1a), (cs-8 – cs-1b)	2	
16.	a	a _{sz}		B		B _{sz}	Z	1	(cs-3 – cs-1b)	1	
17.	a	b	a _{sz}	b _{sz}		C	Z	1	(lf-5b – lf-1 – cs-1)	1	

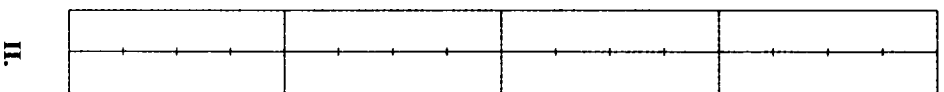
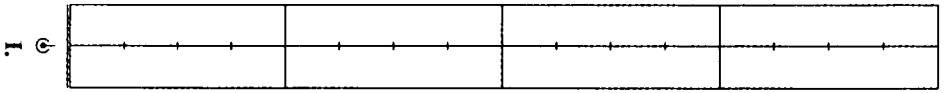
4. táblázat

Szakaszok																					
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	XIII.	XIV.	XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX.	XX.	XXI.	XXII.
1. tánc																					
*	zlf 2 _{sz}	zlf 6	zcs 2	zcs 7a	zlf 9	zlf 6	zcs 7a	zcs 2 _{sz}	zcs 7a	zlf 10	zcs 3	zcs 7a	zlf 11	zlf 12	zcs 7a	zcs 4	zcs 5	zcs 5	zcs 6a	zcs 7a _v	
2. tánc																					
zlf 9	zlf 2 _{sz}	zlf 6	zcs 2	zcs 7a	zcs 2 _{sz}	zcs 6b	zcs 7a	zlf 9	zlf 9	zcs 6a	zcs 3 _{sz}	zcs 5	zcs 5	zcs 7a	zcs 7a _v						
3. tánc																					
zlf 13	zlf 2	zlf 6	zcs 2	zcs 5	zlf 9	zlf 6	zcs 7b	zlf 10 _v	zcs 7a	zlf 9	zlf 9	zlf 9 _v	zcs 7a	zlf 14	zcs 3	zcs 5	zcs 5	zcs 5	zcs 7a		

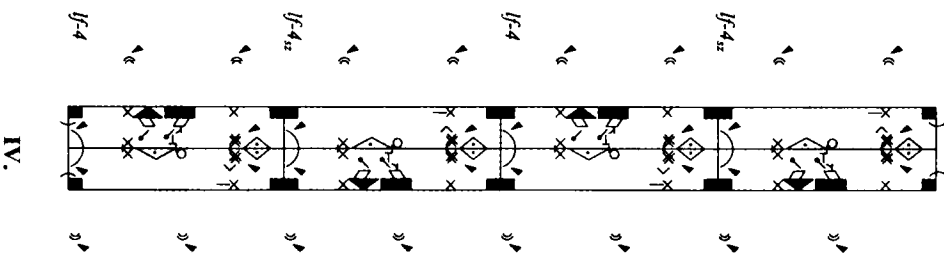
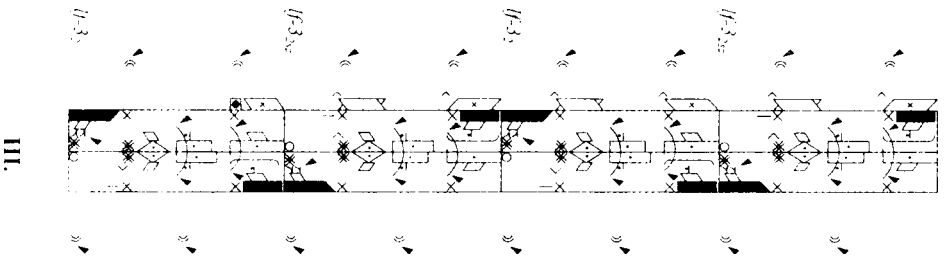
5. táblázat

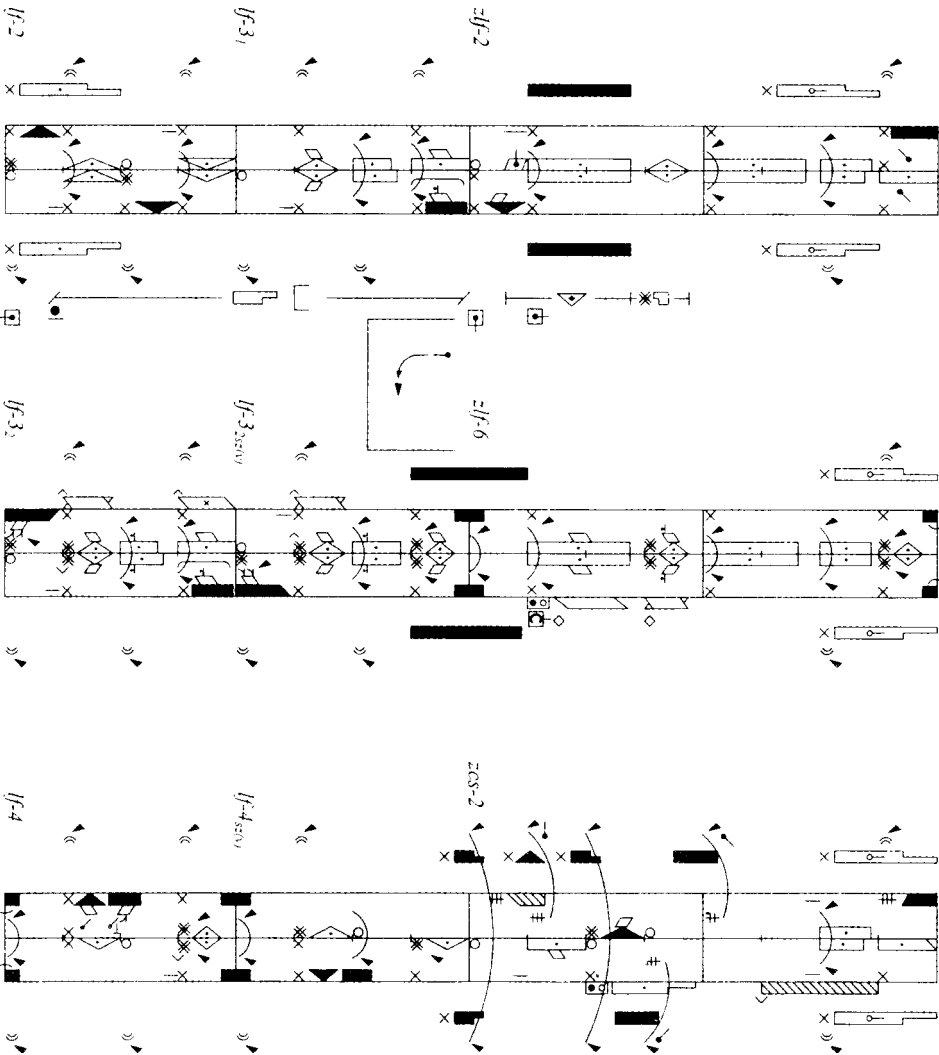
	zárfat-típusok	gyakoriság	
		valamennyi pont	középrész
1.	zlf-2	3	-
2.	zlf-6	6	-
3.	zlf-9	8	5
4.	zlf-10	2	1
5.	zlf-11	1	1
6.	zlf-12	1	1
7.	zlf-13	1	-
8.	zlf-14	1	1
9.	zcs-2	5	2
10.	zcs-3	3	1
11.	zcs-4	1	-
12.	zcs-5	8	-
13.	zcs-6	3	2
14.	zcs-7	14	6

6. táblázat



I. tánc





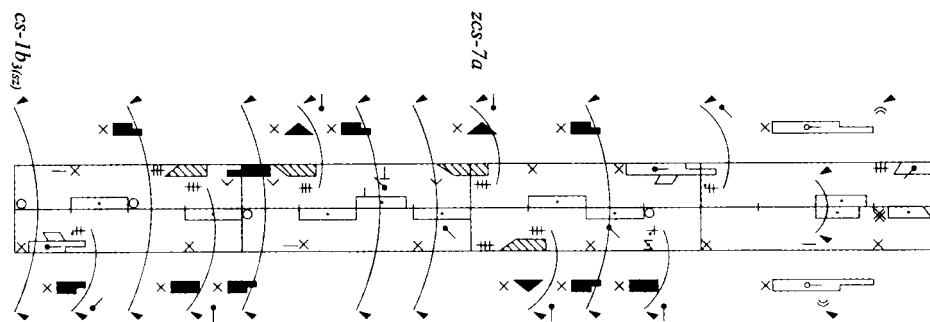
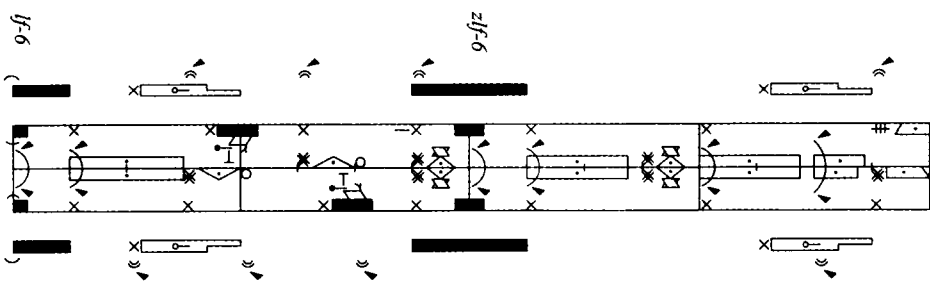
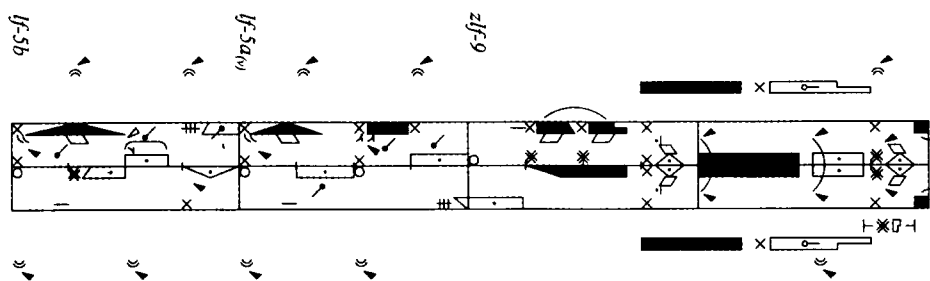
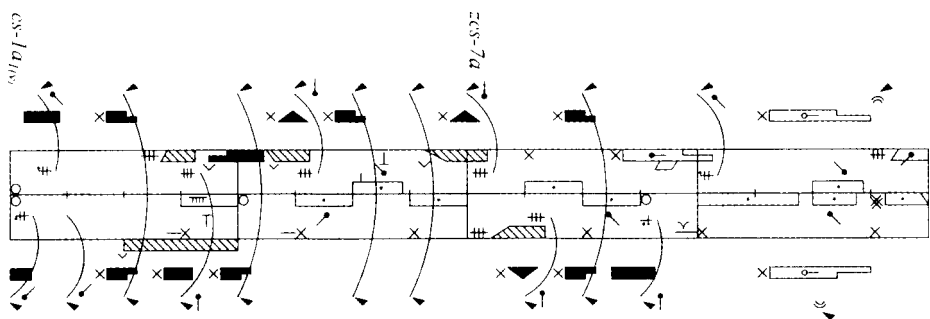
I. tánc, folyt.

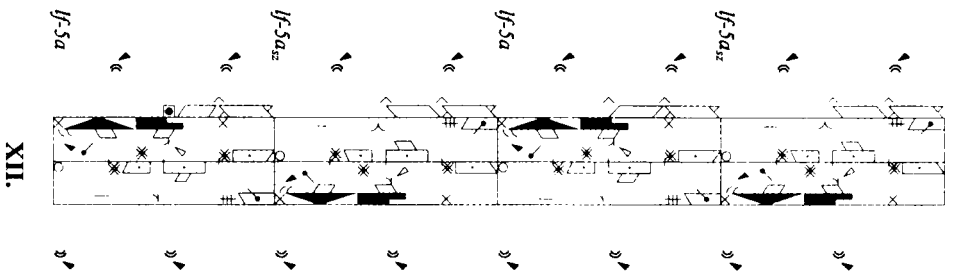
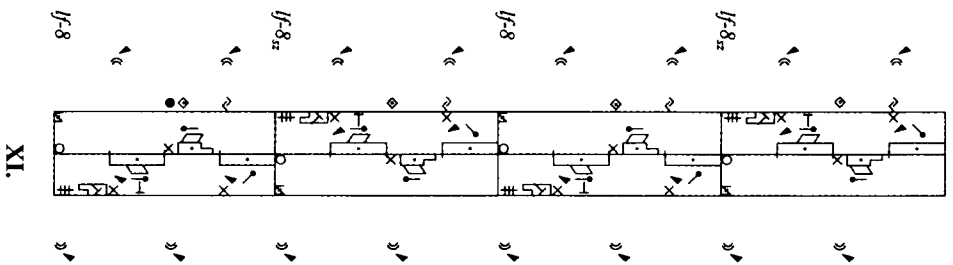
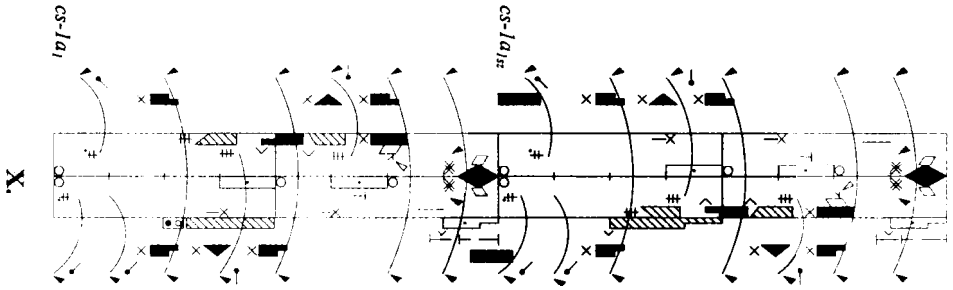
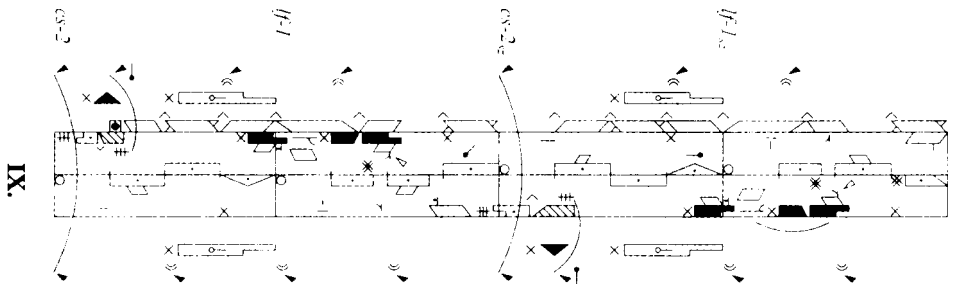
V. *ff-5a* *ff-5a_{sz}* *ff-5a* *ff-5a_{sz}(¹⁶)*

VI. *ff-5b* *ff-5a* *ff-5b_{sz}* *ff-5a_{sz}*

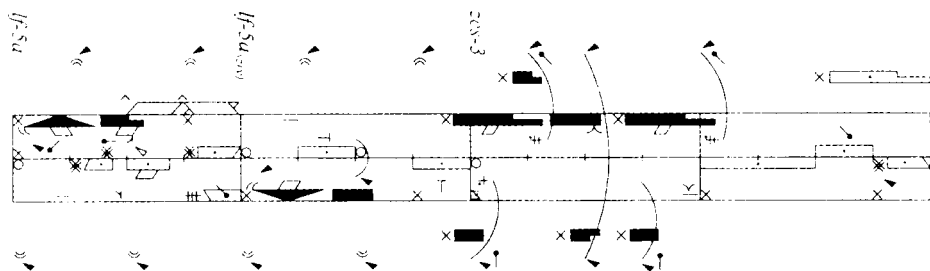
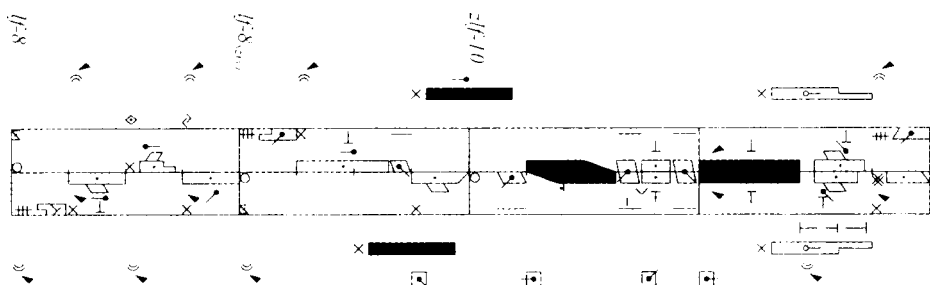
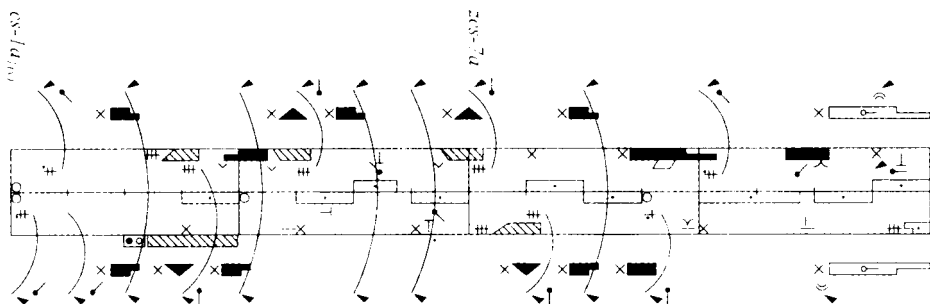
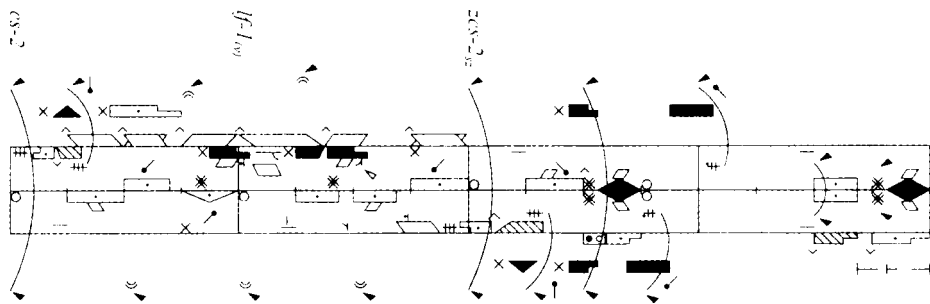
VII. *ff-6* *ff-6*

VIII. *ff-7* *ff-7_{sz}*





I. táncfolym.



I. tánc folkt.

XIII.

cs-lb₂ *cs-lb₂cs*

lf-5/x *lf-5a* *lf-5/x₂* *lf-5a₂*

XIV.

lf-5/x *lf-5a* *lf-5/x₂* *lf-5a₂*

XV.

cs-lb₂ *cs-lb₂cs*

XVI.

The image displays four sections of musical notation, labeled XIII, XIV, XV, and XVI. Each section consists of a horizontal staff with various rhythmic and melodic symbols. Section XIII and XVI feature a complex notation with many 'x' marks and curved lines, and are labeled with 'cs-lb₂' and 'cs-lb₂cs'. Section XIV and XV are simpler, with labels 'lf-5/x', 'lf-5a', 'lf-5/x₂', and 'lf-5a₂'. The notation includes various symbols such as 'x', '#', and curved lines, along with arrows indicating direction or flow.

cs-1b₃ zcs-7a

This system shows two staves of music. The upper staff is marked with 'cs-1b₃' and the lower staff with 'zcs-7a'. Both staves contain complex rhythmic patterns with various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'mf'. The notation includes beams, slurs, and accents, indicating a highly rhythmic and expressive piece.

ff-5/a =ff-11

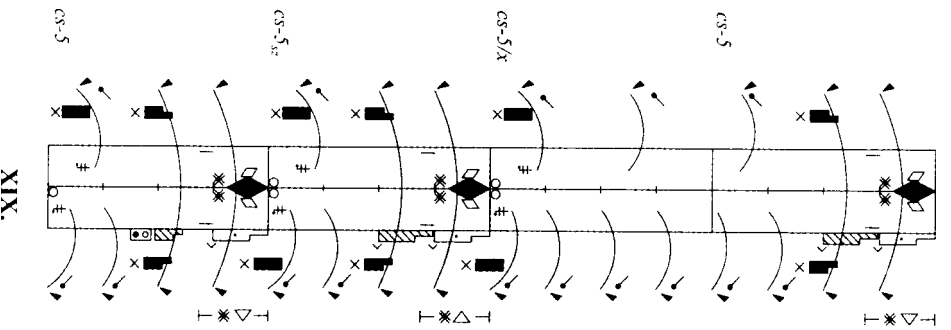
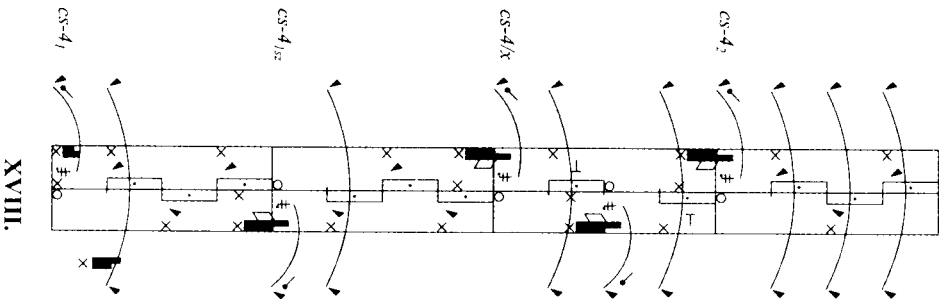
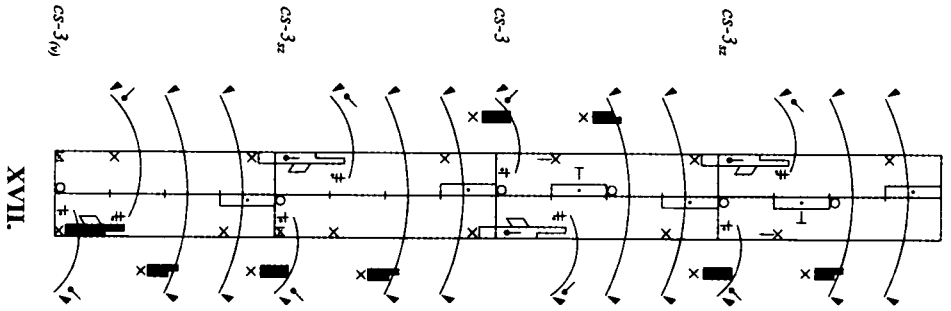
This system consists of two staves. The upper staff is marked with 'ff-5/a' and the lower staff with '=ff-11'. The notation shows rhythmic patterns with dynamic markings 'ff' and 'mf'. There are also some specific rhythmic symbols and accents used throughout the system.

ff-5/a =ff-12

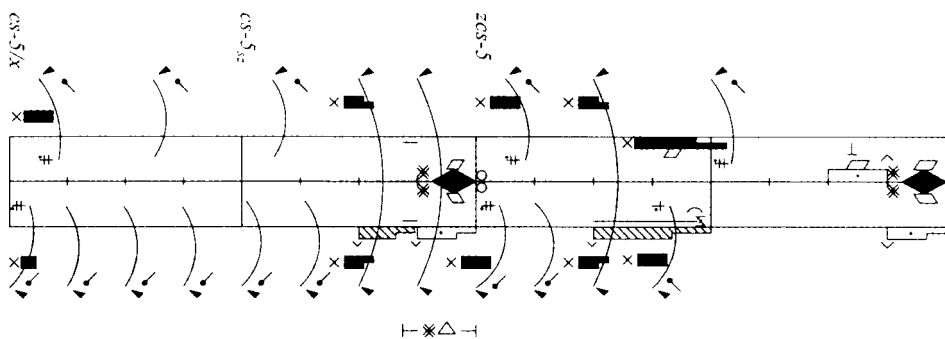
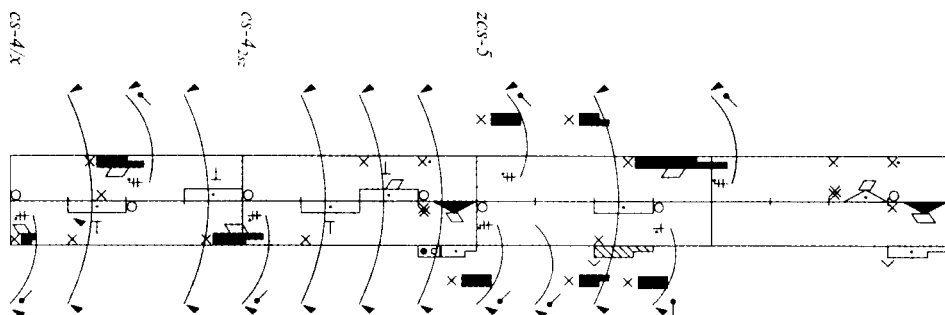
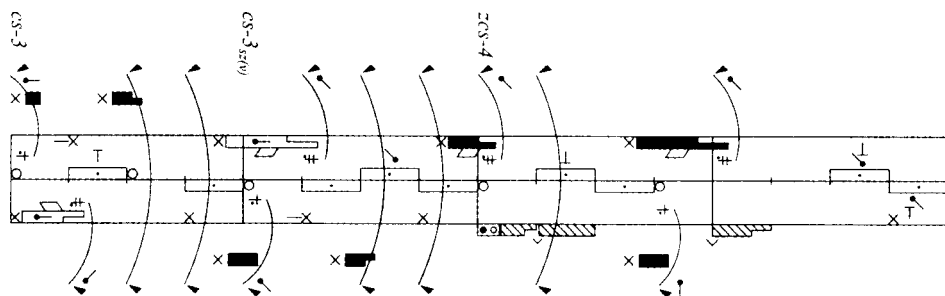
This system consists of two staves. The upper staff is marked with 'ff-5/a' and the lower staff with '=ff-12'. The notation shows rhythmic patterns with dynamic markings 'ff' and 'mf'. Similar to the previous systems, it features complex rhythmic structures and dynamic contrasts.

cs-1b₃ zcs-7a

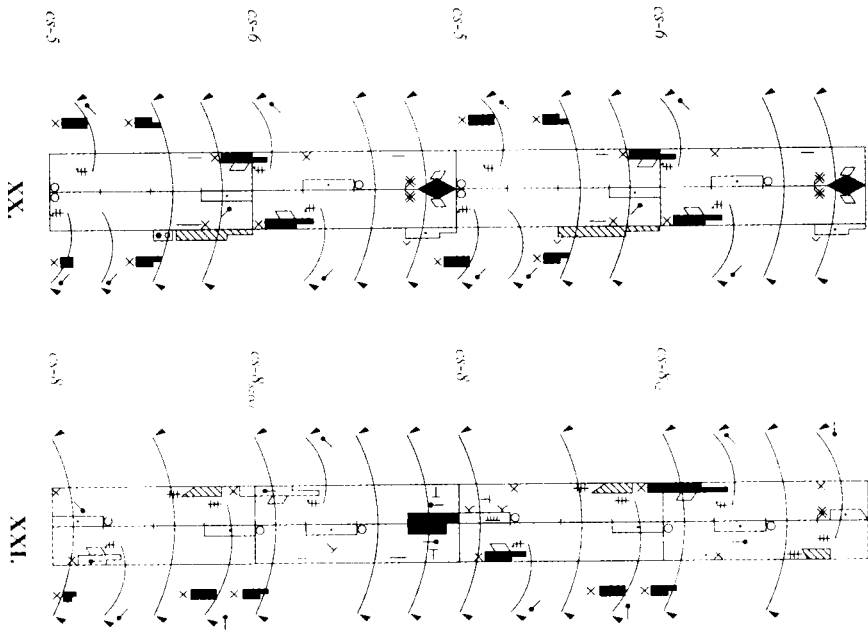
This system shows two staves of music, identical in notation to the first system. The upper staff is marked with 'cs-1b₃' and the lower staff with 'zcs-7a'. It contains complex rhythmic patterns with various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'mf'.

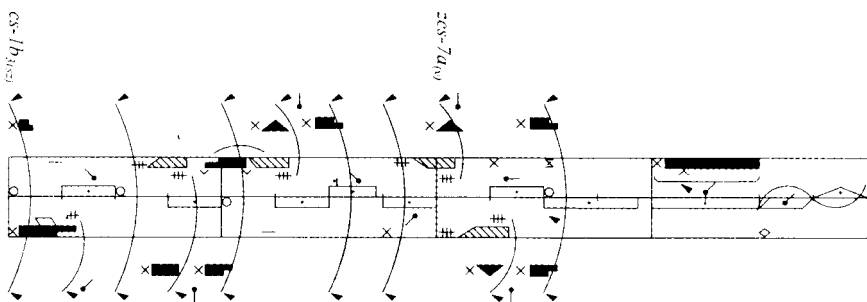
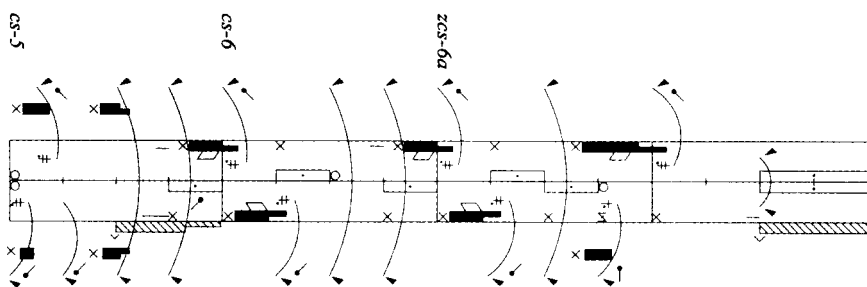


I. tánc folió.

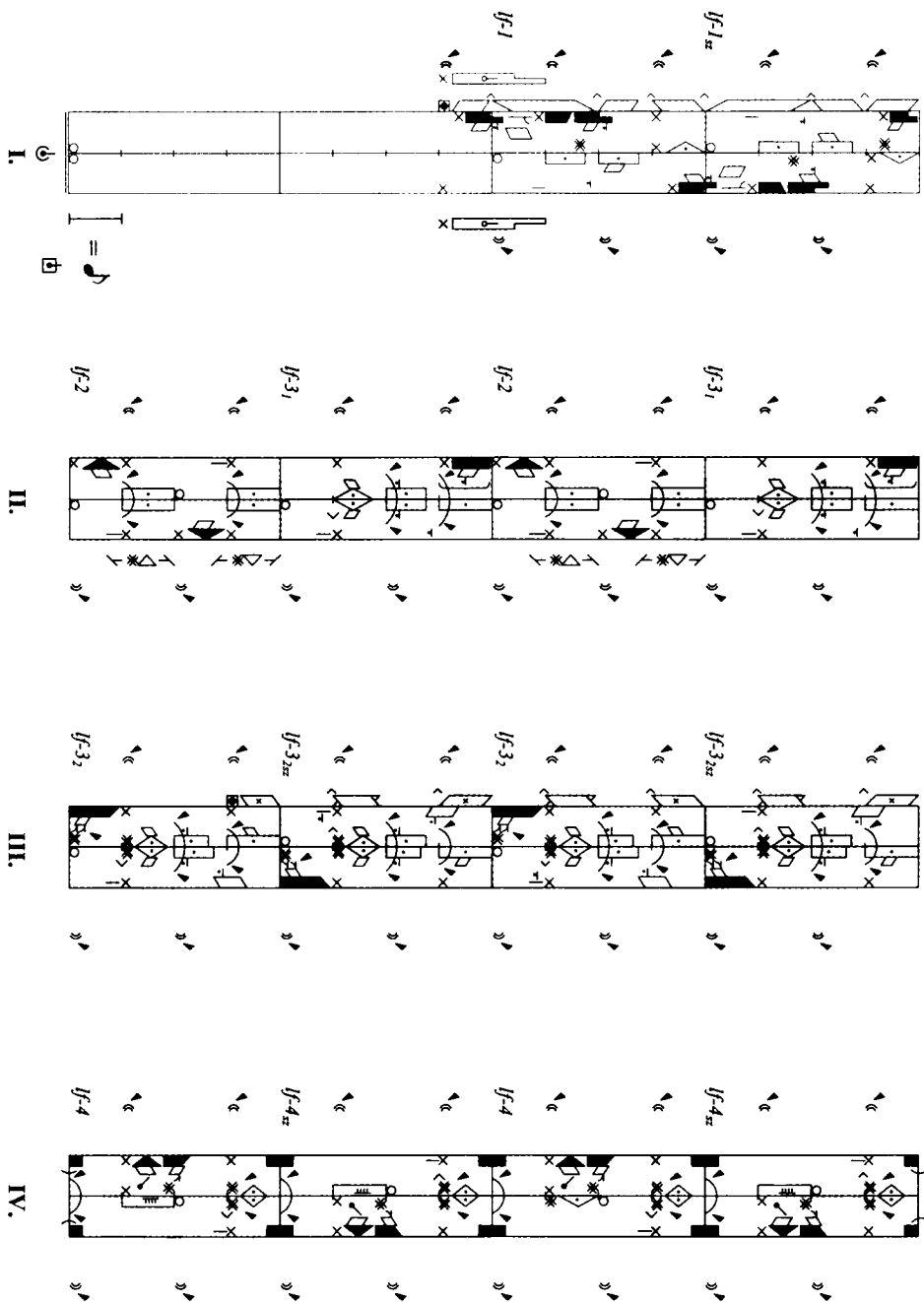


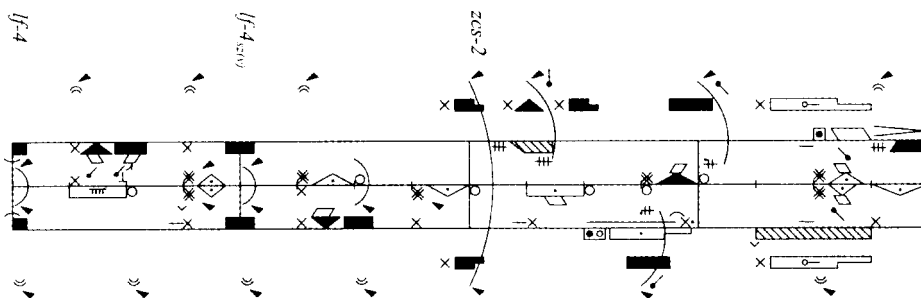
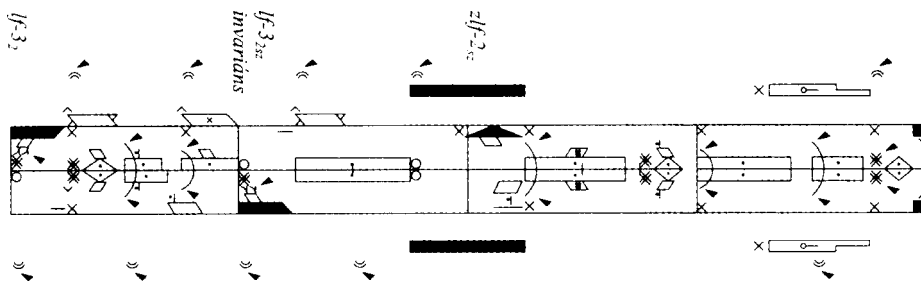
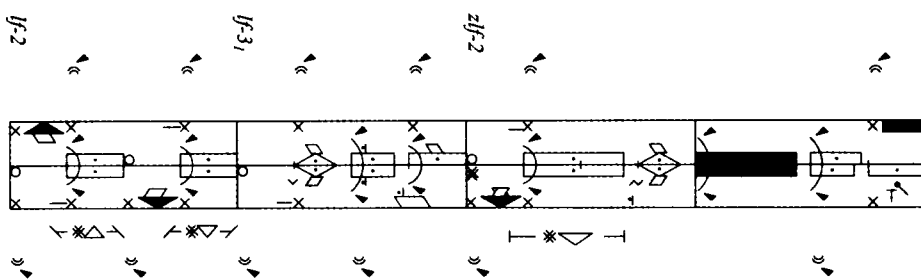
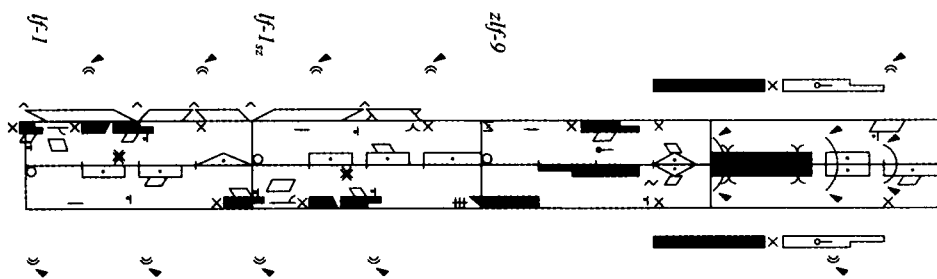
I. tánc folyr.





2. tánc





V.

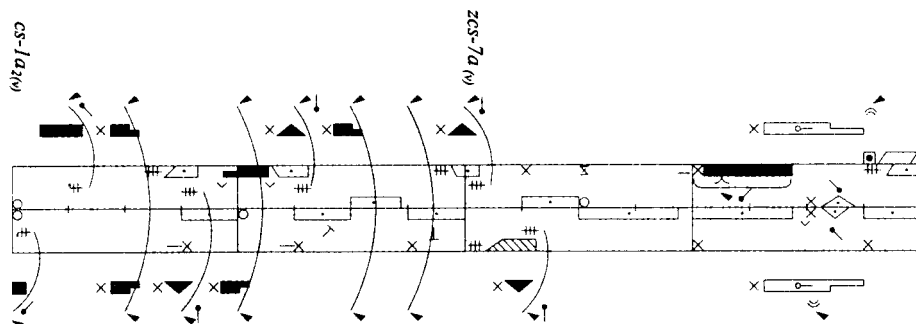
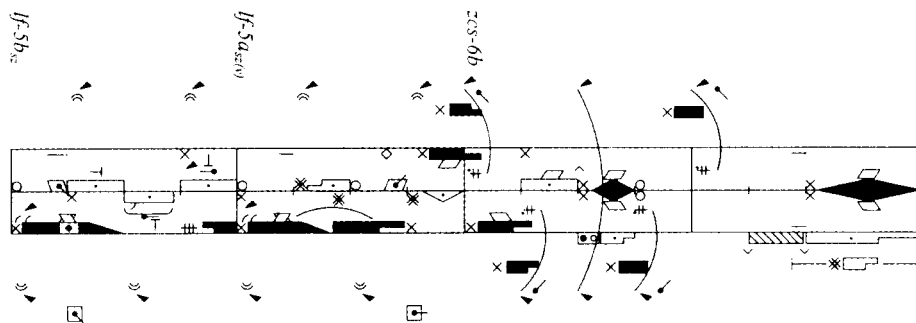
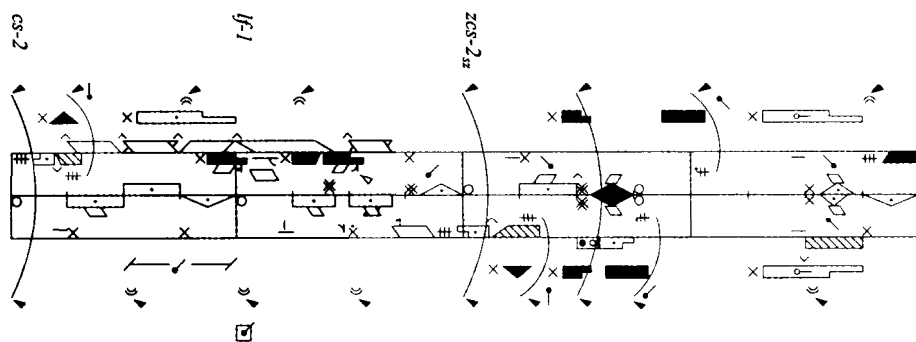
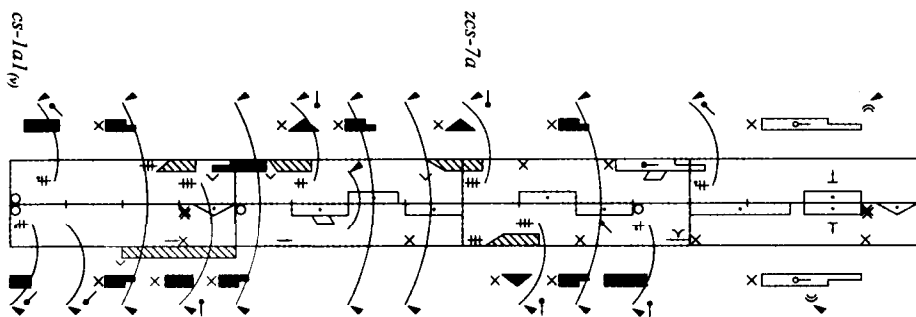
VI.

VII.

VIII.

2. táncfolyó.

V. *jf-5a* *jf-5a* *jf-5a* *jf-5a(4)*
 VI. *cs-2* *jf-1* *cs-2* *jf-1*
 VII. *jf-5a* *jf-5a* *jf-5a* *jf-5a*
 VIII. *cs-1a* *cs-1a* *cs-1a*



IX.

fz-5b *fz-1* *fz-5bz* *fz-1zz*

X.

fz-4/2 *-f-* *fz-4/2z* *-f-zz-* *fz-4/2zz*

XI.

fz-5b *fz-1* *fz-5bz* *fz-1zz*

XII.

cs-3 *cs-3z* *cs-3zz*

2. tánc folyt.

jf-5a

jf-1

zsf-6

jf-4/12

zf-4/2/4

zsf-9

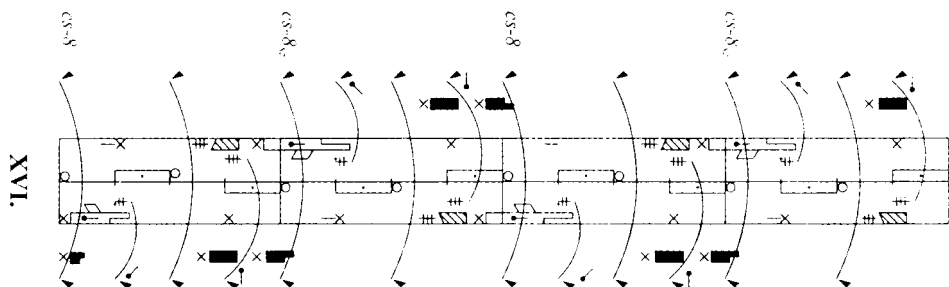
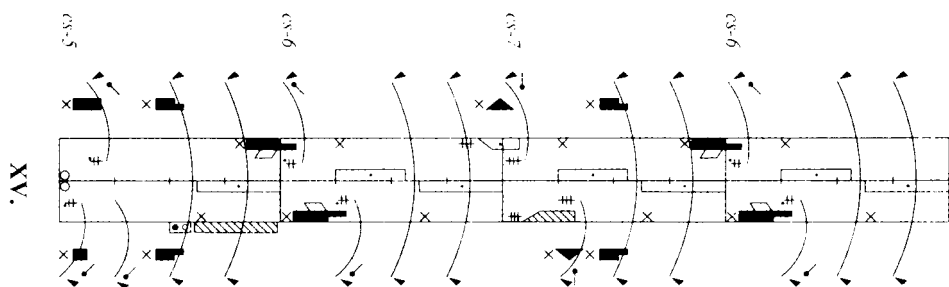
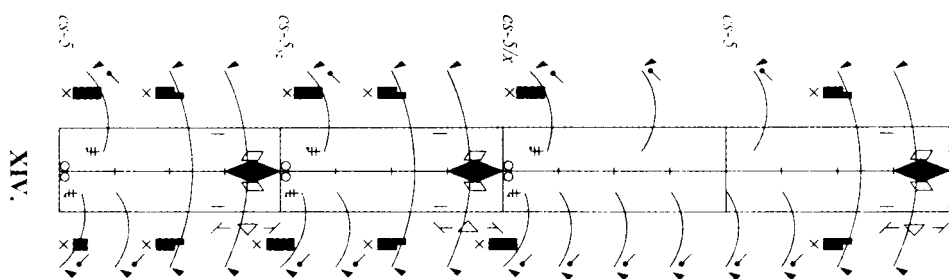
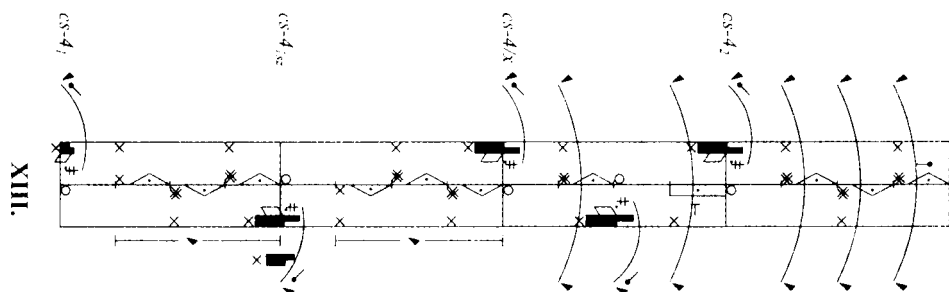
CS-1 mag
invariáns

zcs-6a

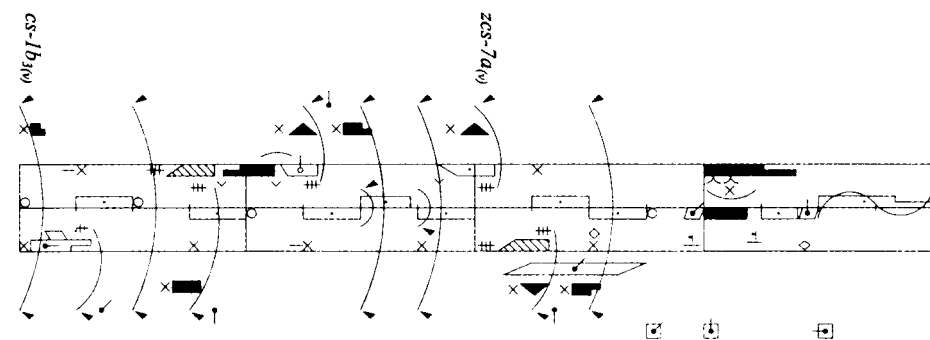
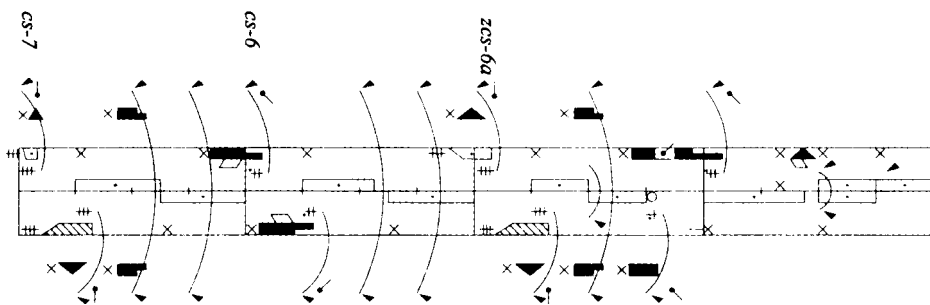
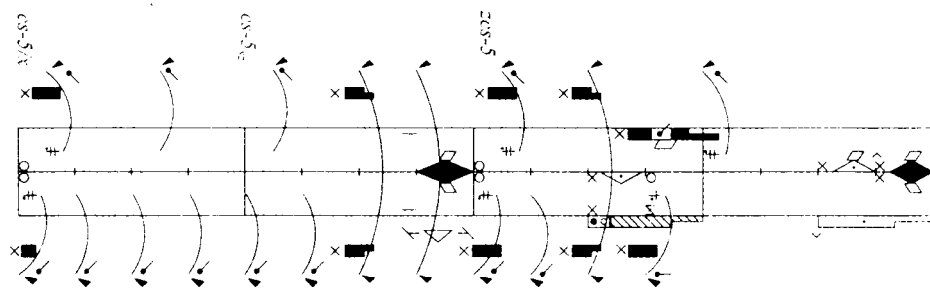
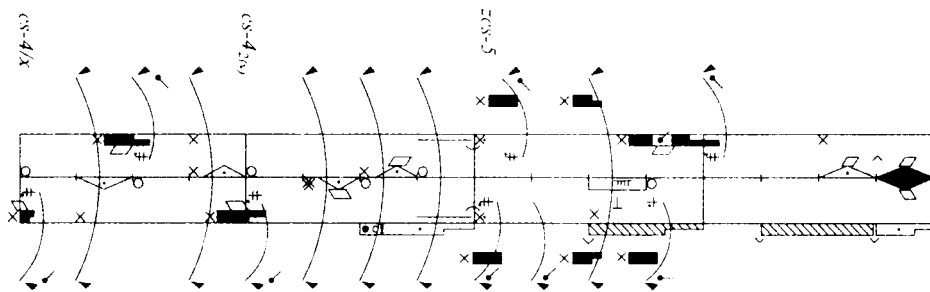
CS-3

zcs-3

invariáns



2. tánc folián.



3. tánc

I.

II.

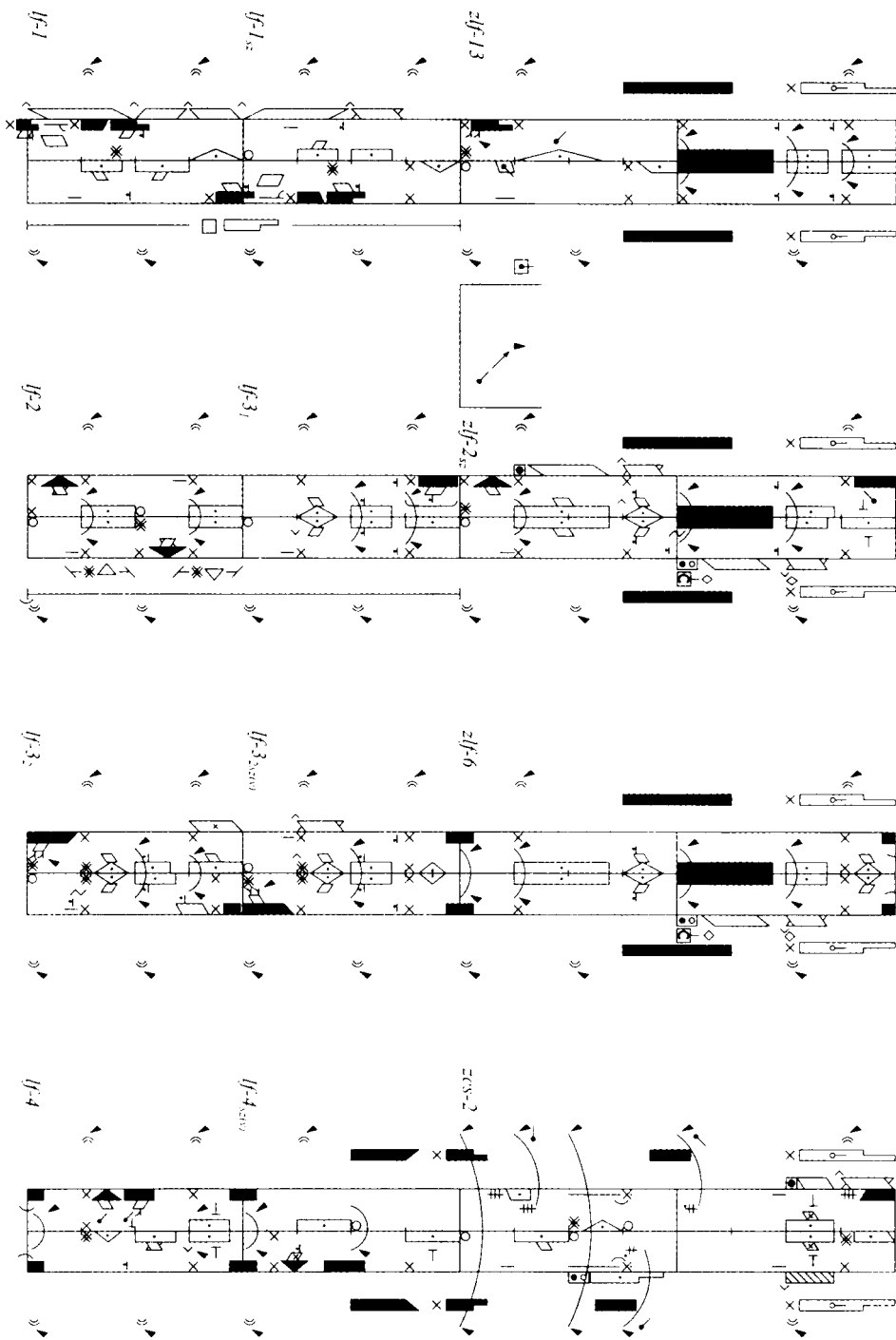
III.

IV.

fz-2 *fz-3₁* *fz-2* *fz-3₁*

fz-3₃ *fz-3₃* *fz-3₃* *fz-3₃*

fz-4 *fz-4_{cs}* *fz-4* *fz-4_{cs}*



V.

jf-5a *jf-5a#z* *jf-5a* *jf-5a#z(6)*

VI.

jf-5b *jf-5a* *jf-5b#z* *jf-5a#z*

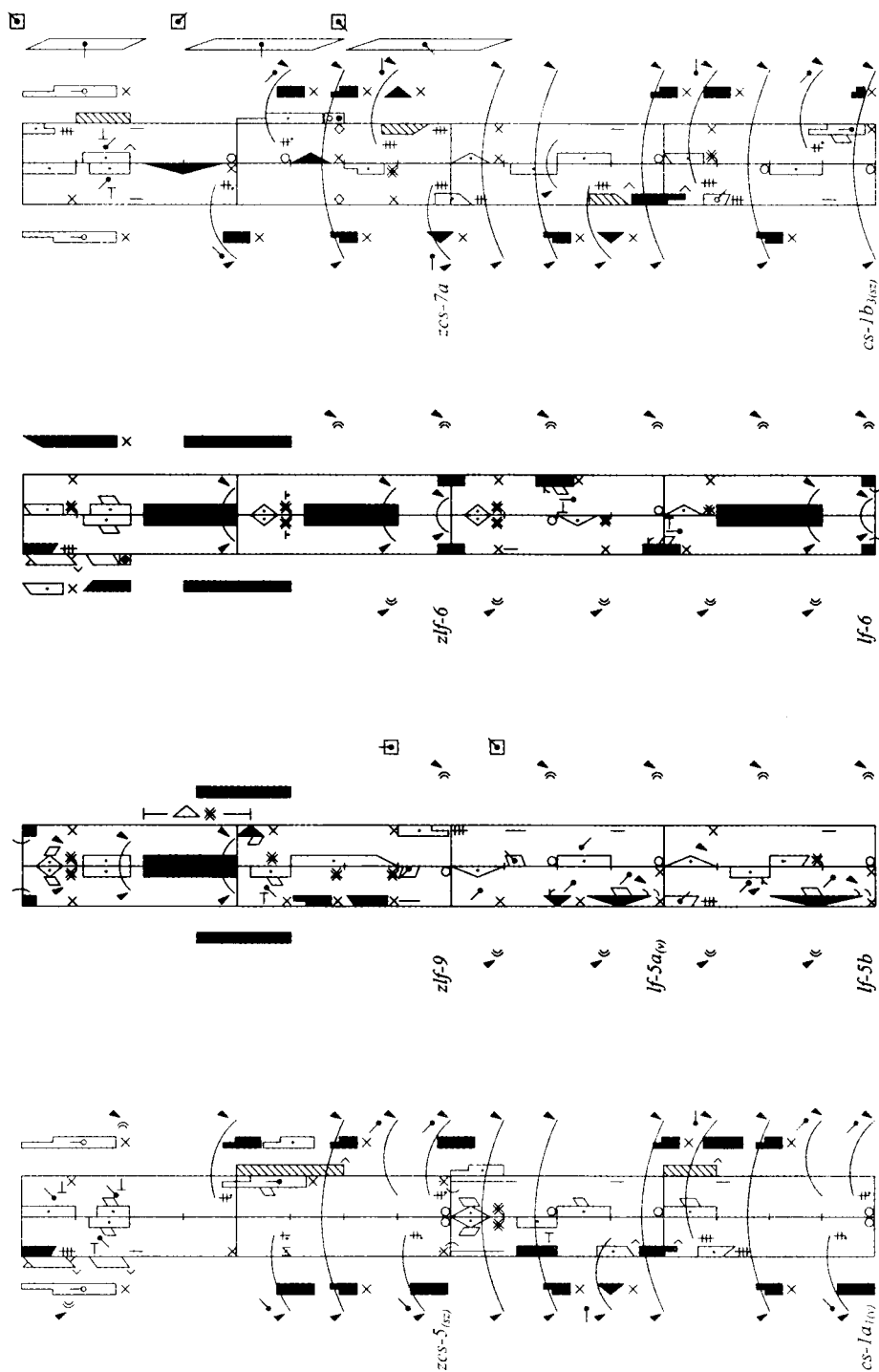
VII.

jf-6 *jf-6*

VIII.

jf-7 *jf-7#z*

3. tánc folytat.



3. tánc főbőr.

IX.

fj-8 *fj-8_{sz}* *fj-8* *fj-8_{sz}*

X.

fj-5a *fj-5a_{sz}* *fj-5a* *fj-5a_{sz}*

XI.

fj-5/x *fj-5a* *fj-5(Ax50)* *fj-5a_{sz}*

XII.

fj-4^{1/2} *fj-4^{2/2}* *fj-4^{1/2}* *fj-4^{2/2}*

Detailed description: The image displays four systems of musical notation, labeled IX, X, XI, and XII. Each system consists of a staff with notes, rests, and bar lines, and a corresponding rhythmic notation below it. System IX features two measures of *fj-8* and two of *fj-8_{sz}*. System X features two measures of *fj-5a* and two of *fj-5a_{sz}*. System XI features four measures: *fj-5/x*, *fj-5a*, *fj-5(Ax50)*, and *fj-5a_{sz}*. System XII features four measures: *fj-4^{1/2}*, *fj-4^{2/2}*, *fj-4^{1/2}*, and *fj-4^{2/2}*. The rhythmic notation includes various symbols like triangles and lines with arrows, indicating the timing and duration of notes.

The diagram consists of several systems of musical notation, each with a label on the left side:

- Top system:** Labeled $8-fj$, $8-fj^{(2)}$, and $01-fjz$. It features a complex rhythmic structure with various note values and rests, and includes a large blacked-out section.
- Second system:** Labeled $cs-1a/1a$ and $zcs-7a$. It shows a series of rhythmic patterns with curved lines above them, indicating phrasing or dynamics.
- Third system:** Labeled $5-fj/5a$, $5-fj/5a$, and $6-fj/6$. It contains rhythmic notation and a large blacked-out section.
- Fourth system:** Labeled $4-fj/4$, $4-fj/4$, $5-fj/5$, and $6-fj/6$. It includes rhythmic notation and a large blacked-out section.

Below the main notation, there are several horizontal lines with arrows and other symbols, likely representing structural or performance instructions. The diagram is highly detailed, showing various musical notations such as stems, beams, and rests.

XIII.

Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $fz-5a$ and $fz-5a(1)$. The bottom staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $fz-5a$ and $fz-5a(1)$. There are also some symbols like $\#$ and \times scattered throughout.

XIV.

Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $cs-3$ and $cs-3_{sz}$. The bottom staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $cs-3$ and $cs-3_{sz}$. There are also some symbols like $\#$ and \times scattered throughout.

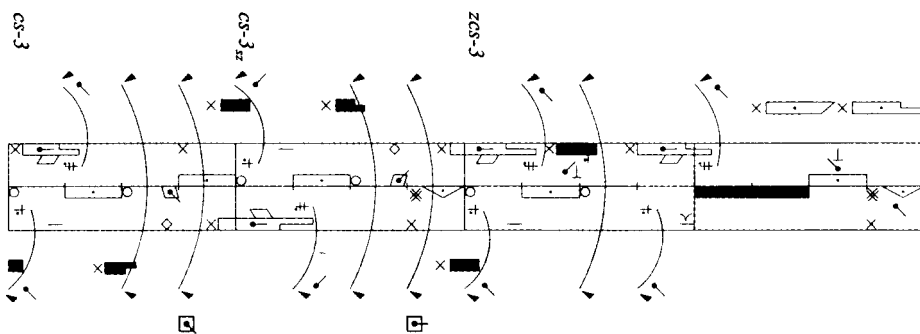
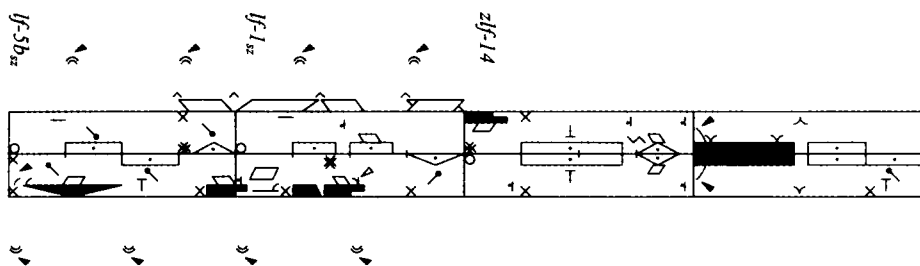
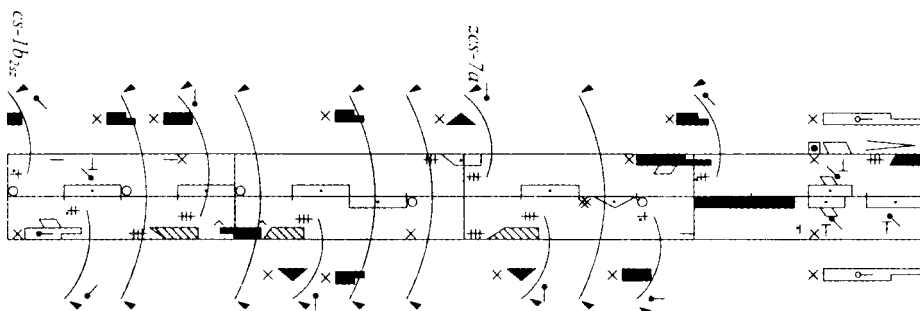
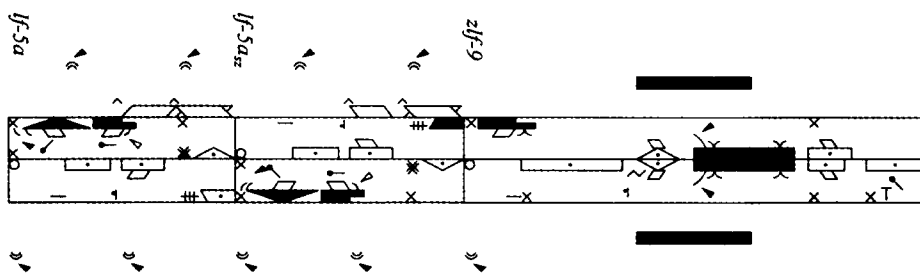
XV.

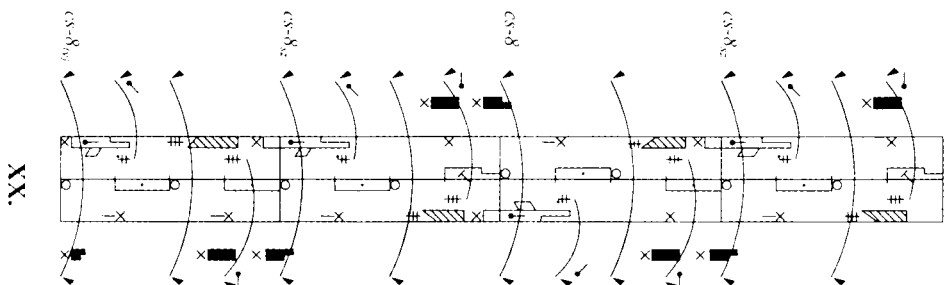
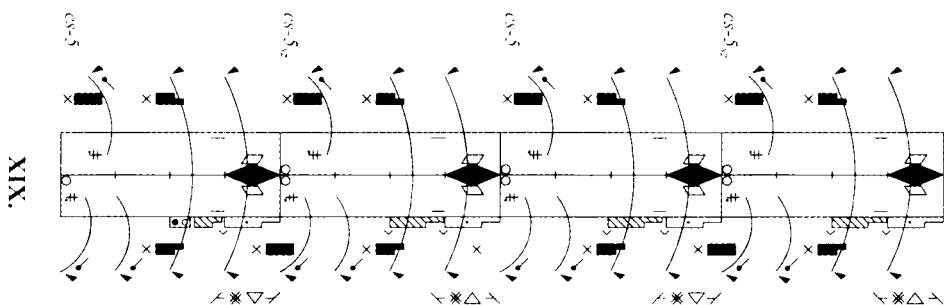
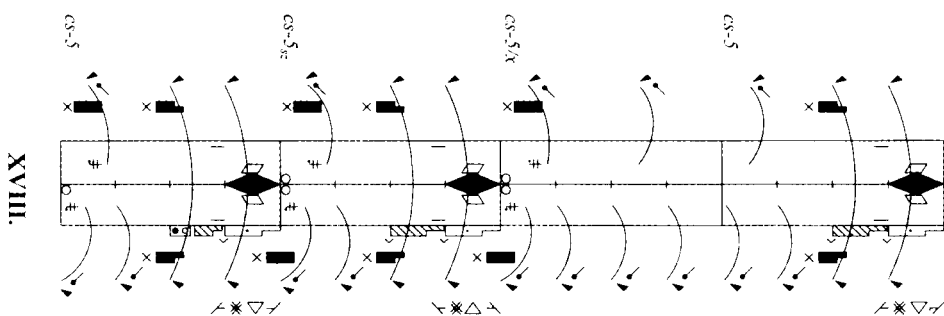
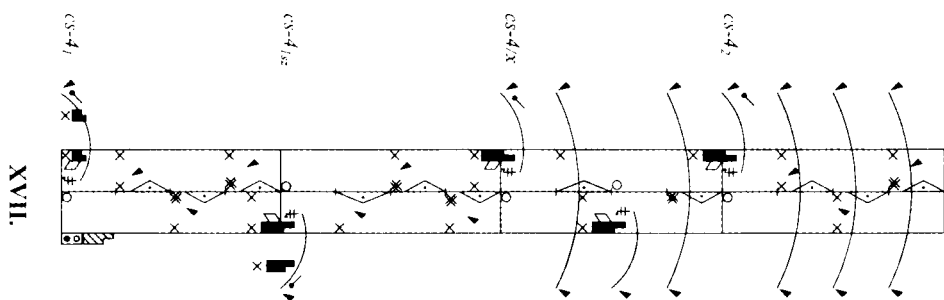
Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $fz-5b$ and $fz-1$. The bottom staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $fz-5b$ and $fz-1$. There are also some symbols like $\#$ and \times scattered throughout.

XVI.

Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $cs-3$ and $cs-3_{sz}$. The bottom staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings $cs-3$ and $cs-3_{sz}$. There are also some symbols like $\#$ and \times scattered throughout.

3. tánc folyt.





3. tánc folytat.

