

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású  
doktori iskola

**A MEZŐSÉGI „MAGYAR”  
ELNEVEZÉSŰ TÁNCOK ZENÉJE  
AZ UTOLSÓ ÓRA GYŰJTÉSSOROZAT  
TÜKRÉBEN**

KELEMEN LÁSZLÓ

TÉMAVEZETŐ: Dr. PÁVAI ISTVÁN PhD

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2021



## Tartalom

Bevezetés .....	III
1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei .....	1
1.1. A Mezőség mint az erdélyi folklór hagyományőrző területe .....	1
1.2. A Mezőség zenés-táncos hagyományai, a terület belső tagolódása .....	3
1.3. Az énekes, hangszeres stílus a Mezőségen .....	5
1.4. Hangszerek és hangszer-összeállítások a Mezőségen .....	8
1.5. Az Utolsó óra program mint a kutatás időbeli kerete.....	11
1.6. Az etnikus jelleg és az interetnikus kapcsolatok vizsgálatának módszerei....	17
1.7. A gyűjtés legfőbb adatközlői: a cigány nemzetiségű zenészek.....	23
2. A „magyar” táncok zenéje .....	27
2.1. A magyar etnonimból képzett táncnevek .....	27
2.1.1. A „magyar tánc” megnevezése a történeti adatokban .....	27
2.1.2. „Magyar táncok” a Kárpátokon kívül és a Kárpát-medencében .....	29
2.1.3. „Magyar tánc” megnevezések az Utolsó óra gyűjtésben .....	33
2.2. A mezőségi <i>magyar táncok</i> típusai .....	37
2.3. A mezőségi <i>magyar táncok</i> dallamrepertoárja .....	41
2.4. Összehasonlító vizsgálatok.....	45
2.4.1. A <i>lassú és ritka magyar</i> dallamai .....	46
2.4.2. A <i>sűrű magyar</i> dallamok.....	55
2.4.3. Közjátékok .....	62
2.4.4. Dallamrokonság az egyéb Kárpát-medencei táncokkal, dallamokkal..	65
3. Összegzés .....	67
Dallampéldatár .....	69
Bibliográfia .....	173



## Bevezetés

Előbb ismertem meg Brahms „Magyar táncait”, mint az erdélyi „magyar” elnevezésű táncokat. Ez azért történhetett így, mert tízévesen kerültem Ditróból, az akkor legközelebbi, 120 kilométerre fekvő marosvásárhelyi zeneiskolába, ahol hivatásuk szerint csak klasszikus zenét oktattak tanárain. A városi táncmozgalom a magyarországihoz képest néhány éves késéssel jutott el Erdélybe: az első „hivatalosan” jegyzett erdélyi városi táncház ugyanis 1977 februárjában nyílt meg Kolozsváron,<sup>1</sup> de az előkészületek pár hónappal korábbra tehetők.<sup>2</sup> Hasonlóképpen 1977-ben indult el a Román Televízió magyar nyelvű adásának *Kaláka* című műsora, amely oroszánrészt vállalt a bimbózó mozgalom romániai elterjesztésében.<sup>3</sup> Én magam is csak ekkor talákoztam ismét az eredeti folklórral, jóllehet gyerekkoromban Ditróban használtam, mint ahogy a családom többi tagja is.<sup>4</sup>

Ebben a kezdeti pályaszakaszban hallottam először olyan dallamokat a széki zenében, amelyeket mint a hozzájuk tartozó táncot, *magyarnak* neveztek. Míg azonban Brahms magyar táncaiban inkább egzotikumként, zenei mottóként jelentek meg a pesti csárdákban hallott, jórészt komponált műdalok, a széki *magyar* a hitelesség és a zenei anyanyelv újra megtalálásának erejével hatott.<sup>5</sup> A széki *magyar* vagy *négyes* tánc dallamai nagyon mások voltak, mint Brahms magyar táncai, soknak rögtön felismerhetően volt olyan vokális változata is, amit még otthonról, Székelyföldről ismertem, semmi közük nem volt a 19. századi népies műzenéhez, annál inkább a régi stílusú népdalokhoz. Világos volt tehát, hogy hiteles népzeneről van szó.

Persze az is felmerült rögtön kérdésként, hogy akkor a többi, Széken játszott zene, amit nem magyar táncnak hívtak az adatközlők, például a csárdások, jóllehet volt esetleg magyarnak játszott variánsuk is, azok nem magyar eredetűek, csak a magyarok? Szülőfalumban, Ditróban, családomban akkor még ismertek a magyar nótákon kívül számos régi stílusú népdalt is, amikor viszont székit kezdtünk

---

<sup>1</sup> Magyarországon az első táncház 1972-ben indult.

<sup>2</sup> Kőnczei Ádám: „Tárt kapujú táncházakért.” *Művelődés* XXX/11 (1977. november): 15–20.

<sup>3</sup> *Romániai magyar irodalmi lexikon*. I–III. kötet (A–F, G–Ke, Kh–M). (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1981, 1991, 1994). IV. kötet (N–R). (Bukarest–Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó – Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2002.)

<sup>4</sup> Hegedűlni is népdalokkal tanított Petres Ignác ditrói tanító.

<sup>5</sup> Abkarovits Endre: „A rockzenétől a számítógépes népzene kutatásig. Beszélgetés Pávai Istvánnal.” *Székelyföld* XII/6 (2008. június): 94–121.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

húgommal énekelni vagy muzsikálni nekik a tánc házi repertoárból, románnak érezték. Érthetetlen volt számomra, miért nem hallják meg a széki és az otthoni, ditrói között a dallamrokonságot. Már a közeli, gyimesi zenét is idegennek érezték, nem beszélve a moldvai népzeneéről, még ha magyarul énekelték is.<sup>6</sup>

Kolozsvári zeneakadémistaként és aktív, kezdő népzeneészként aztán alkalmam lett megismerni az akkoriban Kolozsvár környékén még élő hagyományos paraszti világot. Első, alapvető népi hangszeres tapasztalataimat ott szereztem, de a Zeneakadémián is kiváló folklórtanáraitam voltak, Szenik Ilona és Traian Mírza, akik igyekeztek ezeket a tapasztalatokat az elmélettel kiegészíteni, tanácsot és útmutatást adni. Szintén a tánc ház kapcsán ismerkedtem meg a Securitate szervezetével is: egy román folklorista a 80-as évek elején jó pár szekus társaságában azt kérte számon rajtunk, kolozsvári tánc házzenészeken, hogy miért játszunk mérai (magyar) legényes tánc hoz a mőcvidéki őrina néven románnak ismert táncdallamot, hiszen ezzel mintegy „ellopjuk” a román népzeneét. Ebben az időszakban ismertem meg Kallós Zoltánt és Martin Györgyöt is, akik nekünk, kezdő tánc házásoknak és jővendő szakembereknek rengeteg segítséget nyújtottak.

Martin a tánc ház népszerűvé válásával megnővekvő érdeklődést is irányította, kevés idejéből, de saját kevéske vagyonából is áldozatokat hozva, még az erdélyi fiatal szakembereket is segítette, mind szakmailag, mind felszereléssel. Hogy egy személyes példát említsek, saját pénzén vett és adott át öt csehszlovák filmfelvevő kamerát nekünk, fiatal tánc házásoknak Erdélyben, amelyekkel aztán később pótolhatatlan gyűjtéseket készíthettünk, így például Tőtszegi András „Cucussal” Szépkenyerűszenmártonban, ahol még gazdag motívumkincsű ritka magyar táncokot vettünk fel, a zenét pedig még a Lajthának is játszó Lapohos Márton szolgáltatta.<sup>7</sup> Ezek a felvételek aztán általában kikerültek a Zenetudományi Intézetbe (kicsempészték, különböző utakon, itt meg kell emlékeznem Karikás Péter külügyi tisztségviselőről, aki diplomata-útlevél birtokában segített), hiszen az akkori hatalom mély gyanakvással figyelte tevékenységünket, és sajnos van olyan gyűjtés is, például az imént említett, amelynek máig nem tudjuk a további sorsát. Jelen voltam Martin utolsó, győrgyfalvi gyűjtésén

<sup>6</sup> Lásd még Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. (Budapest: Hagyományok Háza – Kriza János Néprajzi Társaság, 2013.) 116.

<sup>7</sup> Lajtha László: *Szépkenyerűszenmártoni gyűjtés. Népzenei Monográfiák I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954.)

is, a vele való beszélgetések pedig élményszámba mentek, hosszú időre szakmai muníciót és iránymutatást jelentettek. A gyűjtések során szerzett tapasztalatokat főként Martin György tudományos munkái rendszerezték a fejünkben, ő volt az is, aki a legrátermettebb tánc házasok között a sokasodó szakmai feladatokat igyekezett akkoriban szétosztani.

Nekünk Martin volt az 1950-es években indult magyar néptánc kutatás nagy nemzedékének – amely Kodály ösztönzésére és gyakorlati, anyagi segítségével dolgozott – a legmesszebb látó tagja. Ez a nemzedék végül tapasztalatait a Kolozsvárra akkoriban átcsempészett *Magyar néptánc hagyományok* című gyűjteményes kötetben összegezte.<sup>8</sup> Természetesen ezek a kutatások elválaszthatatlanok voltak a táncok zenei kíséretétől, Martin résztanulmányaiban sok zenei adat is volt, amelyek kapcsán először figyeltem fel a „magyar táncokra” is. Az eredmények népzenei összefoglalása azonban váratott magára, míg Pávai István meg nem jelentette *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje* kötetét 1993-ban<sup>9</sup> (újabb, bővített kiadása 2013-ban jelent meg).

Pávai alábbi kijelentése erősítette meg bennem az Utolsó óra nagy hangszeres népzenei gyűjtés formálódó tervét: „[...] kimondhatjuk, hogy a népi tánczene kutatása tekintetében is rendkívüli jelentőségű terület Erdély, s hagyományörzés viszonylag magas foka, valamint a hangszeres tánczenének az énekes műfajokhoz képest alacsonyabb kutatótsága és feldolgozottsága miatt az erdélyi népi tánczene kutatása ma is indokolt.”<sup>10</sup>

1990 után aztán alig kiszabadulva a 89-es forradalmak ígézetéből, látva a nyugati fogyasztói társadalom viharos előretörését Romániában is, felmerült bennem, hogy hogyan lehetne minél többet az utókor számára megmenteni abból a hihetetlenül gazdag és sokszínű hangszeres népzenei kultúrából, amely Erdély területén virágzott az utóbbi kétszáz évben, és amelynek pusztulása a mesterséges elzártság megszűntével drámaian felgyorsult. A pusztulásnak a határok megnyitásán kívül sok más oka is volt: egyrészt az a generáció, amely még a második világháború előtt született, és amely zavartalanul sajátíthatta el az apáról fiúra örökített ősi hagyományt, kihalófélben volt, és a falusi életmód szocialista szétrombolásának eredményeként már nem tudta átadni

---

<sup>8</sup> Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc hagyományok*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980.)

<sup>9</sup> Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993.)

<sup>10</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 20.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

azt a következőknek. Másrészt, szerte a világon a tánczenében korszakváltás zajlott, amelynek jelentősége a hajdani vokális-hangszeres váltáshoz hasonlítható: az elektromos hangszerek váltották az akusztikusokat, s ez a folyamat már eljutott az utolsó falvakig is. Természetesen a korszakváltás már nemcsak új hangszereket, de azokhoz adekvát zenét is jelentett, tehát a régi nagyrészt fokozatosan feledésbe merült. Harmadrészt, Erdélyben is nagy társadalmi változások indultak meg: a szászok és a zsidók kivándoroltak, a falusi gazdaságok elszegényedtek, az ipar alapvetően átalakult. A változások együttesen jelezték számunkra, hogy a régi hangszeres népzene szempontjából nemzetiségtől és országhatároktól függetlenül valóban az utolsó órában vagyunk. Ezekről a felismerésektől vezetve kezdtem el szervezni 1996-ban az Utolsó óra gyűjtéssorozatot.

Az erdélyi, főként mezőségi, valamint dél-erdélyi és gyimesi gyűjtésrészekben figyeltem fel, Martin György már említett tanulmányait felidézve, a nagy számban előforduló „magyar tánc”, „magyaros” és hasonló táncmegnevezésekre, amelyeket a románul beszélő<sup>11</sup> adatközlők is *ungurește, de ungurime* névvel vagy annak variációival használtak. A gyűjtés során rengeteg olyan kérdés merült fel bennem, amely azóta is foglalkoztat.<sup>12</sup> A mostani kutatásom részben ezekre a kérdésekre keresi a szakmai válaszokat, és erre fogom alapozni a vizsgakoncertemet is.

Dolgozatomban sokszor hivatkozom saját helyszíni tapasztalataimra, amelyeket nem tudtam lábjegyzetekkel adatszolgáltatni, de gondolom, egy alapvetően művészeti, DLA dolgozatnál ez megbocsátható.

---

<sup>11</sup> Kevés kivétellel cigány zenészek, akik viszont nem beszéltek vagy nem akartak beszélni magyarul.

<sup>12</sup> Kelemen László: „A kéz, mely a szívet újítja. (Részben) borongós gondolatok egy remek kiállítás kapcsán. Kéz–Mű–Remek. Népművészet. Nemzeti Szalon, 2018.” In: *Magyar Művészet* VI/3 (2018. július): 4–8.; Kelemen László: „Román vagy magyar? Az erdélyi »magyar« táncok kapcsán.” *Napút* XXII/1 (2020. január–február): 60–67.



# 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

## 1.1. A Mezőség mint az erdélyi folklór hagyományörző területe

A Mezőség Erdély központi részén fekszik, öt folyó (a Kis- és a Nagy-Szamos, a Sajó, a Maros és az Aranyos) határolta dombvidék, belső vízfolyásai nem jelentősek, komolyabb városias települése sincs, viszont a peremén régi, történelmi városok, mint kereskedelmi központok, határolják (Kolozsvár, Szamosújvár, Dés, Beszterce, Szászrégen, Marosvásárhely, Torda). Határaitól a néprajzkutatók között ma sincs egyetértés. Varga Sándor részletes összefoglalását adja a Mezőség történelmének és gazdasági, tájökölógiai változásának egy mezőségi falu, Visa táncainak leírása kapcsán.<sup>13</sup> Itt és most én csak a főbb momentumokat emelem ki.

A honfoglalástól betelepülő magyarság Mezőségen, mint általában Erdélyben, szlávokat talált, a helynevekből kikövetkeztethetően. Első jelentősebb etnikai változást a tatárjárás okozott a területen, amely után szász és bajor telepések jöttek. A románok legkorábbi említése a Mezőségen a 14. századból való. Mezőség virágkorának végét a Magyar Királyság három részre szakadása jelentette. Miután 1526-ban a törökök Moldvát és Havasalföldet is végleg igába hajtották, tömegessé vált a balkáni népcsoportok beáramlása Erdélybe. A 17. századi pusztítások óriási veszteségeket okoztak a Mezőségen is.<sup>14</sup> A pusztítások után viszont számos új telep is keletkezett, a régi településeken pedig folyamatosan cserélődött a lakosság. A munkáskéz pótlására a magyar földesurak egy teljesen más, juhtartásra berendezkedett román népességet telepítettek le a Mezőségen,<sup>15</sup> aminek következtében az erdőirtások folyamatossá váltak, a táj is átalakult. A 18. századra kialakult a román többség a Mezőségen, a falvak kevesebb, mint felében maradt meg a többségi magyar népesség, a magyarság így véglegesen szórványlétbe került.<sup>16</sup> A románok, magyarok, cigányok több évszázados együttélése viszont az erdélyi folklór legnagyobb közös kincséből a kincsésbányájává változtatta a területet.

A Mezőséget az ásványkincsek hiányában a 19. századi iparosítás elkerülte, 1812-ben Szék sóbányáit is bezárták, felerősödött a bevándorlás a környező,

---

<sup>13</sup> Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*. (Budapest: Eötvös Lóránt Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2011.) 24–52.

<sup>14</sup> I.m., 31.

<sup>15</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 103.

<sup>16</sup> Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*, i.m., 33.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében folyóvölgyekben kialakuló ipari centrumokba. Jól járható úthálózat is elsősorban a Mezőséget határoló folyóvölgyekben alakult ki, a Belső-Mezőséget kettészelő pedig csak nagyon későn épült meg, ezért a falvak közötti kapcsolat többnyire a „hegyen át”, gyalog vagy szekérral valósult meg (még az 1980-as években is azt tapasztaltam, hogy a palatkai zenekar így gyalogolt át Magyarországra muzsikálni). Vásáros központok is csak a terület szélein voltak, így a mezőségek elsősorban az önellátásra rendezkedtek be. Az 1848–49-es szabadságharc után a román nacionalista mozgalmak felerősödtek, amint a kiegyezés után az államilag irányított magyarosítás, majd Erdély elcsatolása után, a románosítás.<sup>17</sup>

A fenti okokból következően a Mezőség még a 20. században is zárványlétben élt, amely viszont lehetővé tette a helyi néptánc és népzene kultúra fennmaradását a legutóbbi időkig. Ezen a helyzeten még a szocializmus és az erőszakos mezőgazdasági kollektivizálás (téészesítés) sem tudott változtatni, viszont az úthálózat kiépítése, a buszjáratok beindítása lehetővé tette a rendszeres ingázást az iparosított városokba. Személygépkocsi a népesség szerény anyagi lehetőségei miatt kevés volt, a gyűjtéseim kezdetén például Magyarorszáton egyszerűen „taxinak” hívták. Az 1989-es fordulat után a reprivatizáció rövid időre felvillantotta a modernizáció lehetőségét, azonban megfelelő tőke, befektetések hiányában a terület csak nagyon lassan fejlődött, a városokba vagy külföldre való elvándorlás a jobb élet reményében pedig drasztikusan felerősödött.

A korábban a kulturális hatások elől mesterségesen elzárt vidéken az utóbbi évtizedekben uralkodóvá vált a kommersz nyugati és balkáni szórakoztató zene, amely már a korábbi régies népzene- és tánc kultúra alapjait rengette meg. A társadalmilag fokozatosan átalakuló, kiürülő tájról az utolsó átfogó népzenei és néptáncgyűjtést az Utolsó óra erdélyi gyűjtéssorozata jelentette.

---

<sup>17</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 104.

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

### 1.2. A Mezőség zenés-táncos hagyományai, a terület belső tagolódása

A Mezőség „felfedezése”, feltűnése a néprajz térképén először önálló dialektusként csak az 1950-es években történik meg, amikor Lajtha László közreadja ezirányú gyűjtéseit.<sup>18</sup> Ekkor már Jagamas János<sup>19</sup> és munkatársai, majd őt követve Kallós Zoltán is kiterjedt gyűjtésbe fogtak a területen. Ennek ellenére még a Rajeczky Benjamin által szerkesztett „első két lemezalbumon (1969, 1972) a Mezőség tájmegjelölés egyszersmind a Szilágyságot, Kalotaszeget, a Kis-Szamos völgyét is magában foglalja.”<sup>20</sup> Kallós Zoltán még 1979-ben is azt írja, hogy „a Mezőségi népművészetről igen keveset tudunk. Tüzetesebb tanulmányozására csak az utóbbi időkben került sor.”<sup>21</sup> Kallós segítségével kapcsolódtak be a tánc- és népzene gyűjtésekbe a magyarországi kutatók (például Andrásfalvy Bertalan, Pesovár Ferenc, Novák Ferenc), élükön Martin Györggyel,<sup>22</sup> aki haláláig gyűjtött Erdélyben is.

Ezekben az évtizedekben számos kutatást végeztek a Mezőségen, főként tárgyi- és településnéprajzi szempontból,<sup>23</sup> azonban a „klasszikus”, Martin által vezetett gyűjtéseken<sup>24</sup> kívül a tárgyhoz tartozó, a mezőségi népzenei és néptáncos gyűjtések tömegével a táncmozgalom megjelenéséhez köthetők.<sup>25</sup> Természetesen Kallós Zoltán is központi szerepet játszott a táncmozgalom megjelenésével az erdélyi elirányításukban, nemcsak az erdélyiek, de a magyarországiak esetében is.

---

<sup>18</sup> Lajtha László: *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Népzenei Monográfiák I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954.); Lajtha László: *Széki gyűjtés. Népzenei Monográfiák II.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954.)

<sup>19</sup> Pávai István – Zakariás Erzsébet (szerk.): *Jagamas János Népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklor Archivumában.* (Budapest: Hagyományok Háza, 2014.)

<sup>20</sup> Pávai István: „Erdély a magyar néprajz-, népzene- és a néptánc kutatás tájszemléletében.” In: *Zenatudományi Dolgozatok 2004–2005.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005.) 204.

<sup>21</sup> Kallós Zoltán: „Adalékok az Észak-Mezőségi magyarság néprajzához.” *Művelődés* XXXII/1 (1979.): 33–34.

<sup>22</sup> Pesovár Ernő: „In memoriam Martin György.” In: *Ethnographia* 98. évf./2–4. szám (1987.): 149–152.

<sup>23</sup> Lásd például Kós Károly összefoglaló munkáját: *A Mezőség néprajza I–II.* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2000.)

<sup>24</sup> Például 1962, 1969. Lásd Kallós Zoltán: „Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra.” In: Felföldi László (szerk.): *Martin György emlékezete.* (Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 1993.) 49–56.

<sup>25</sup> Magyarországról például Zsuráfszky Zoltán, Farkas Zoltán „Batyú”, Fekete Antal, Vavrinecz András, az erdélyiek közül elsősorban Pávai István vagy Deák Márton, Tötszegi András „Cucus”, Köncei Csilla. A hosszú (és mégsem teljes) listát Varga Sándor dolgozatában a 6. és 7. mellékletben közli. (Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*, i.m., 359–378.)

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében  
A román kutatók közül Constantin Costea,<sup>26</sup> Virgil Medan,<sup>27</sup> Zamfir Dejeu<sup>28</sup>  
foglalkozott behatóbban a Mezőséggel.

Mára már többé-kevésbé kialakult képünk van a Mezőség kistájairól, azonban különbséget kell tennünk a behatárolásnál, hogy milyen szempontok szerint történik. A román néprajz például a Kis-Szamosról a Marosig egységesen Mezőségről ír, de nem csak nemzetiség szempontjából vannak behatárolási nehézségek. Varga Sándor dolgozatában sokkal részletesebb, táncszempontú megosztást végez, amikor Belső-Mezőséget behatárolja: „az egykori Tóvidék falvait (Cege, Buza, Feketelak, Melegföldvár, Vasasszentgotthárd, Gyeke stb.) és ettől a sávól nyugatra elterülő falvakat sorolom ide, egészen a Gyulatelke–Visa–Kötelend vonalig. A területet északon behatároló Füzes-patak menti falvakat (Ördögösfüzes, Füzesmikola stb.) – csakúgy, mint az egykori mezővárost, Széket – már nem számítom ide. Délen a Kolozsvár–Szászrégen útvonal mellett fekvő, még idetartozó falvak (Magyarszovát, Mócs) képeznek határt.”<sup>29</sup>

Népzenei-néptáncbéli magyar szempontokat figyelembe véve, elemezve az Utolsó óra gyűjtés idevágó adatait, én Pávai Istvánnal értek egyet, aki zenei szempontból a Mezőség mellett külön említi a Kalotaszeg–Mezőség átmeneti területet (az Erdőalja és az Erdélyi-Erdőhát kismemesi falvait), Aranyosszéket, a Maros és a Sajó vidékét, a Marosszéki Mezőséget, valamint a Felső-Szamos-vidéket, mint népzenei kistájakat (ideértve a Nagy- és a Kis-Szamos mellékét), a régió belül pedig az Észak-, Belső-, Dél- és Kelet-Mezőséget különbözteti meg.<sup>30</sup>

A területről részletesebb térképeket közöl Pávai István az Utolsó óra gyűjtés honlapján, ezeket most szükségtelennek gondoltam bemásolni mind, az interneten megtekinthetők.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Constantin Costea: *Jocuri feciorești din Ardeal*. (București: Editura Muzicală, 1961.)

<sup>27</sup> Medan, Virgil: *160 melodii populare instrumentale*. (Cluj, 1968.)

<sup>28</sup> Dejeu, Zamfir: *Datini și dansuri populare din județul Cluj*. (Cluj Napoca, 1976.)

<sup>29</sup> Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*, i.m., 56.

<sup>30</sup> Pávai István: „Erdély a magyar néprajz-, népzene- és a néptánc kutatás tájszemléletében”, i. m., 209.

<sup>31</sup> Online térkép kattintható tájegységekkel: <http://uo.hagyományokhaza.hu/utolsoora.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.02.).

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei



1. ábra: Erdély magyar kistájai

Összefoglalva: Mezőséget az említett öt folyó határolja, de a folyóvölgyek már külön kistájaként kezelendők, olyan átmeneti területek, melyek már nem tartoznak a szorosan vett Mezőséghez.<sup>32</sup> Az általam megismert kutatások mindegyike megemlíti Szék különleges helyzetét, különbözőségét a kistájon belül, ezt az Utolsó óra gyűjtés csak megerősítette.

### 1.3. Az énekes, hangszeres stílus a Mezőségeen

Mezőségeen a dallamok előadásának stílusa, amely hagyományosan a leggazdagabban díszített Erdélyben, mind vokális, mind a hangszeres (dallamjátszó hangszerek) vonatkozásban, jórészt nem változott a 20. század második felében. Általánosan elmondható, hogy a hegedülés szempontjából az Utolsó óra gyűjtésben is a korábbi gyűjtésekből megismert gazdagon díszített, erőteljes vonótechnikát alkalmazó előadásmód dominált. Ez alól csak néhány kivételt találtunk általában városra költözött zenészek vagy már hangosításhoz szokott fiatalabb primások esetében, akiknek a városi, tanult primásokhoz igazodó, kevésbé díszített és kevésbé dinamikus

<sup>32</sup> Pávai István: „Erdély a magyar néprajz-, népzene- és a néptánc kutatás tájszemléletében.”, i.m. 210.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében játékmódja volt tetten érhető,<sup>33</sup> azonban miután felhívtuk a figyelmüket erre, az öt nap gyűjtési időszakának vége felé határozott javulást tapasztalhattunk. A gyűjtés első napján még hozzá kellett szokjanak az új hangszerekhez, ráadásul sokuk már abban az időszakban nem volt aktív muzsikos, elszokott a zenéléstől. Mindez érvényes, nemcsak a primásokra, hanem a kíséretre is. A kolozsi Laka Aladár „Kicsinek” például már a második gyűjtési napon vízhólyagok keletkeztek a kezén a szokatlan erőfeszítéstől.

A gyűjtés idején általában a mezőségi brácsások még a dúr hármashangzatokból álló, mixtúrás, hagyományos harmonizálással kísérték, a fiatalabb zenészeknél viszont már megfigyelhető volt a funkciós, domináns akkordokat halmozó, szűkített akkordokat is használó kíséretmód. Sokszor előfordult az az átmeneti állapot is, hogy a még meglévő dúr mixtúrás kíséretbe egy-egy domináns szeptimakkordot is belekevernek.<sup>34</sup> Az alldialektus szélei felé a gyűjtés időszakában már megjelennek helyenként a moll és a szűkített akkordok is, mintegy befejezve a funkciós harmonizálásra való átállást (például a buzaiaknál). Azonban a gyűjtés alatt talákoztam olyan brácsással is (például a Fejérdén született, de Magyarországon, majd Szamosfalván élő Covaci Péter esetében), aki tudatosan megválasztotta kíséresi stílusát, attól függően, hogy milyen származású zenészekkel vagy táncosoknak muzsikált. Alapvetően kétfajta vonásmódot alkalmaztak, és annak számtalan variációját: a gyors vagy lassú düvöt és a rövid vagy hosszú esztamot.

A Mezőségen általában nagybögő társul a brácsá(k)hoz.<sup>35</sup> Játékmódjukról elmondható, hogy elsősorban a kíséret ritmusát erősítették, a játszott hangok sokszor másodlagosak, és hagyományosan a dallam fő hangjait követik, kivéve a közjátékoknál, ahol esetenként a domináns – tonika vagy a párhuzamos hangnem domináns – tonikájának alaphangjait változtatják. Jellemző volt az is, hogy általában két húron játszottak csak, és a gyors tánckíséretben ütőhangszerként is használták a bögőt, vagy pengették, néhol a húrnak a fogólapra való visszacsapatásával.<sup>36</sup>

A zenekart általában a primás vezette, néha, ha szükségét érezte valami miatt (például az idős brácsás már nem hallott jól) átváltott kontrázásra a tempó, a ritmus vagy az akkordok irányítása céljából.<sup>37</sup> Az is előfordult, hogy a mezőségi, gyorsabb

<sup>33</sup> Például a buzai Mihai Emilnél vagy a nagysármási Moldovan Gianinál.

<sup>34</sup> Például az erdőszombattelki vagy a budatelki gyűjtésben.

<sup>35</sup> Kivétel például a szilágysági, halmosdi gyűjtés, ahol csellón kísérték.

<sup>36</sup> Lásd Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 160.

<sup>37</sup> Például a buzai primás, Răpă Alexandru „Micu”.

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

tánc kíséretben (például a szökös/bátutá dallamokban) a hiányzó első vagy második brácsa (kontra) helyett bejátszotta a szólamot, a ritmus erősítésére. A primás irányító szerepe akkor is megnyilvánult, mikor a zenekar énekkíséretet játszott, ilyenkor viszont megfigyelhető volt az énekeshez való igazodás, illetve a dallam visszafogottabb díszítése, figurációja.<sup>38</sup> Ha ismerték már korábról az énekest és repertoárját, igyekeztek követni őt, nemcsak tempóban, hanem a dallam díszítésében is.<sup>39</sup> Ha két primás volt a zenekarban, megfigyelhettük, hogy valamelyik mindig vezetett, ezt általában hangosabb, dinamikusabb zenéléssel, gesztikulációval jelezték egymásnak. Egymás között folyamat közben is lehetséges volt a vezetőváltás, általában egy-egy új dallam bekezdésénél váltottak.

A fentebb leírtak általánosan jellemzőek, a zenészek nem tettek különbséget előadói stílusban, ha különböző nemzetiségű népcsoportoknak játszottak, kivéve a zsidóknak és a szászoknak játszott dallamokat, amelyeket a hegedűk díszítetlenül vagy kevés díszítéssel adtak elő, a kíséret pedig általános tudása szerint harmonizált. Hasonlóképpen jórészt díszítetlenül játszották a magyar nótákat, az operettekől átvett slágereket és a táncban polgárjogot nyert idegen eredetű tánczenét (valcert, tangót stb.).

Dolgozatomban a témából adódóan csak a tánczenével foglalkozom, annak is jellemzően a „magyar” elnevezésű táncokra vonatkozó vokális és hangszeres adataival. A legtöbb felvétel „funkción kívüli” helyzetben született, de ahol van rá lehetőség, elsősorban a funkciós felvételeket elemzem. Megállapítható, hogy a funkciós felvételeken tempóban nagy ingadozások voltak, főként a táncosok fizikai állapota, életkora miatt, mi ugyanis ragaszkodtunk ahhoz, hogy aki tudott táncolni a hangszeres és énekes adatközlők közül, annak a táncáról készüljön felvétel, ez pedig igen nagy tempókülönbségeket eredményezett.

A dallamváltozatok mellett a táncban és a tánckísérő zenében, sőt az énekelt dallamokban is sok a közös vonás, mind román, mind cigány vonatkozásban. Noha a zenészek nagyon sok esetben számon tartották egy-egy dallamról, hogy azt melyik etnikumnak játszották, több dallamot „közösnek” minősítettek, főként a cigány táncnak (țigănește) nevezett lassú csárdás típusú táncdallamok közül, de a gyors csárdás típusúak (hațegana, hârțag, csingerdi, hutadi) esetében is előfordult ilyen

---

<sup>38</sup> Például a magyarszováti zenekar és Maneszes „Láli” Józsefné (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0024).

<sup>39</sup> Lásd a buzaiak és Eke Péterné felvételeit (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0354).

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében „közösnek” minősítés.<sup>40</sup> Hasonlóképpen közösnek nevezték a sűrű legényes (bărbunc, ponturi) és a lassú legényesekből a târnăveana tánc dallamait, illetve táncát,<sup>41</sup> sok esetben még akkor is, ha egyébként ritka, lassú vagy sűrű magyarként emlegették. Ez a forgató jellegű páros táncoknál is előfordult, például Budatelkén (de ungurime), ahol csak a románoknak játszották ezeket, vagy Buzában, ahol páros sűrű magyar / ungurește cu fete elnevezéssel tartották számon. A férfitáncok esetében általában a ritka megelőzte a sűrűt, a sorrend csak Széken fordult meg (sűrű és ritka tempó). A népszokások dallamkészletében is sok átfedést találtam, s az énekes gyűjtésekben is rendszeresen megjelentek a románul (is) énekelt dallamok.<sup>42</sup>

#### 1.4. Hangszerek és hangszer-összeállítások a Mezőségen

Hangszer-összeállításként a Mezőségre hagyományosan a hegedű-háromhúros brácsa-nagybögő hármassal jellemző. Az Utolsó óra erdélyi gyűjtésében mi is főként a klasszikus erdélyi vonósbanda hangszereinek muzsikáló együtteseket rögzítettünk, néha azonban furulyás is volt az adatközlők között (Szék, Ördöngösfüzes, Bálványosváralja). Dolgozatomban a hatalmas mennyiségű vonószekerek-anyagot vizsgálom, így a nem annyira releváns furulyás felvételeket kihagytam az összehasonlító lejegyzésekből, de esetenként utalok az általuk játszott dallamokra is. A gyűjtött zenekarok között 2 hegedű, 2 brácsa, nagybögő hangszerösszeállítás is előfordult,<sup>43</sup> azonban nem ez volt a jellemző, hanem a hegedű-brácsa-bögő felállítás, amelyet már akkor is nehéz volt egyetlen faluból összeszedni. Többször, ha lehetőség volt rá, ugyanazzal a kísérettel két szomszédos falu primásának játékát is rögzítettük,<sup>44</sup> így növelve a program hatékonyságát. A primások akkoriban még tudtak brácsázni vagy bögzögni is, nemegyszer volt olyan, hogy a korábbi felvételeken brácsásként felvett zenész az Utolsó óra gyűjtésben már primásként muzsikált<sup>45</sup>. A zenészek elmondása szerint nemcsak azért volt ez így, mert akkor többször hívták őket muzsikálni, hanem azért is, mert a jó összjátékhoz ismerni kellett az összes hangszert,

<sup>40</sup> Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*, i.m., 87–88.

<sup>41</sup> I.m., 74–77. Kallós Zoltán által a revival mozgalomban általánossá lett „korcsos” megnevezést nem ismerték a zenészek.

<sup>42</sup> Eke Péterné Simon Mária buzai énekes a fiatal halott kísérijének dallamát például románul is elénekelte.

<sup>43</sup> Például a báréi gyűjtésben (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0086–0097).

<sup>44</sup> Például Ördöngösfüzes – Erdőszombattelke (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0098–0110) vagy Budatelke – Szászsztgyörgy (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0145–0155).

<sup>45</sup> Például az ádámosi.



## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

és a tanulás fokozatossága is biztosítva volt ezáltal. A háromhúros, egyenes „pallójú” brácsának és a (kis)bölgőnek Lajtha széki gyűjtése óta már komoly szakirodalma van<sup>46</sup>, így a rájuk vonatkozó információkra nem térek ki részletesen, inkább a hangszerekről és a muzsikáláshoz elengedhetetlen egyéb felszerelésekről írok (húr, gyanta, vonó).<sup>47</sup>

Az 1989-es romániai változások a zenészek vonatkozásában is hangszer, húr, vonó, játékmód, mobilitás szempontjából határkönek számítanak Erdélyben, így a Mezőségen is. Az addig mesterségesen elzárt és önellátásra kényszerült társadalomban a zenészek kevés kivétellel a régi, apjuktól, nagyapjuktól tanult és örökölt tudást hasznosították, nemcsak hangszerhasználat (stílus), de a hangszerek és a muzsikáláshoz elengedhetetlen húr- és vonóhasználat tekintetében is. A hangszerek maguk a szászrégeni hangszergyár beindulása után viszonylag olcsónak számítottak Romániában, nyilván a minőségük is hasonlóan alacsony volt, azonban a korábbi állapotokhoz képest már komoly fejlődést jelentettek. Én a brácsatanulást például egy, még ki tudja mikor, házilag, mezőségi asztalos által készített, hatalmas és aránytalan brácsával kezdtem, amit Kallós Zoltán ajándékozott nekem. A hangszer nemcsak a tiszta harmóniákat tette lehetetlenné, de komoly erőfeszítést igényelt a megszólaltatása is. Hasonló házi készítésű hangszerekről számol be Pávai István (fényképekkel) a bölgők (kisbölgő, gordon) tekintetében is.<sup>48</sup> A kényszerű „önellátás”, a pénztelenség hasonló házilag megoldásokat szült a húrok, gyanta, vonó esetében is. Moldovan Emeric „Imre” magyarpalatkai brácsás, mikor megismertem (1980), még saját készítésű bélhúrokkal muzsikált<sup>49</sup>, csakúgy, mint a bölgősök többsége a Mezőségen. A román gyári húrok gyakran szakadtak, rossz minőségűek és drágák voltak, így, ha hozzájutottak is, gyakran csomózták és újra feltették a szakadtakat. Abban az időben a gyári, netán magyarországi húr ugyanúgy valutának számított a zenészek körében, mint az akkor hiánycikk kávé vagy szappan. A csomózás a bölgőhúrok esetében is általános volt, csakúgy, mint a gyári húrokat általánosan használó hegedűnél. A bölgőnél<sup>50</sup> a bélhúrok mellett gyakran használtak fémsodrony (valamilyen acélos belsejű, műanyaggal bevont kábel) húrokat is.

---

<sup>46</sup> Lásd például: Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 152–166. vagy Árendás Péter: *A kontra mint kísérőhangszer a 20. századi erdélyi vonós népzeneben*. DLA disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017. [https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/arendas\\_peter/disszertacio.pdf](https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/arendas_peter/disszertacio.pdf) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.12.).

<sup>47</sup> Lásd még: Árendás Péter: i.m., 21.

<sup>48</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 158–163.

<sup>49</sup> Megjegyzendő, hogy a szimfonikus zenekarok vonóshangszerei is csak a XX. század elején váltottak át általánosan fémhúrokra.

<sup>50</sup> Képe: Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 163.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

A bőgővonókat és korábban a brácsavonókat is házilag, saját maguknak készítették, mégpedig a Paganini előtti időkből ismeretes rövid, ívelt formára,<sup>51</sup> az ehhez szükséges tudást egymástól szerezték meg (például hogy vonószőrnek csak a csődör farkából nyert volt jó).<sup>52</sup> A magyarpalatkai brácsásoknál aztán a 80-as években a szászrégeni vonók is kezdtek elterjedni, de nem a brácsavonó, hanem a feles vagy háromnegyedes csellóvonó, amely erősebb volt, és a nyomást, a „strapát” is jobban bírta.

A gyűjtésünk idején már túlvoltunk a 89-es fordulat eufóriáján, de még a hangszer-, húr- és vonóhasználat kevéssé változott, hiszen a szemléletváltás értelemszerűen lassabban történt meg. Mivel állandó problémát jelentett akkor még a hangszereknek az államhatáron való áthozatala is, úgy döntöttünk, hogy saját hangszereinket biztosítjuk a gyűjtéshez. A hangszerek karbantartását, igazítását Langer Zoltán hangszerész vállalta. Saját hegedűm például „végigjátszotta” a gyűjtést, a Kása Béla által készített képeken mindegyik banda valamelyik primásának a kezében ott van. A hegedűket és brácsákat már fémhúrokkal láttuk el, a bőgő viszont házi készítésű bélhúrokat kapott. Vonót is adtunk, a brácsáknál a háromnegyedes csellóvonó volt az általánosan használt, a bőgőnél általában azt kértük, hogy a vonójukat hozzák magukkal, de ha nem így történt, egy palatkai mintára elkészített vagy egy „gyári” bőgővonót biztosítottunk.

Nagyon sokszor találkoztunk házi készítésű gyantával is, amit a zenészek magukkal hoztak otthonról, de szívesebben használták az általunk adott, így ingyenes gyári gyantákat, még ha esetenként rosszabb minőségűek is voltak, mint az általuk megszokott otthoni.

A Mezőségen a zenekarok általánosan az Á hangnemet használták, ritkábban a D-t, még ritkábban a G-t vagy C-t. (Tekintve, hogy a gyűjtés idejében itt még általános volt a dúrmixtúrás kíséret, csak a tonális centrumot nevezem meg.) Ha hangnemet váltottak, azt általában behúzás előzte meg, de volt olyan zenekar is, ahol ez nem történt meg (például a fejeárdieknél), hanem csak „beleugrottak” az új dallammal az új hangnembe. Az általános Á-ban játszásnak valószínű okai voltak az erősebb hangzás igénye (az üres húrok, főként régebb a bélhúrok, hangosabban

---

<sup>51</sup> Képe: i.m., 161.

<sup>52</sup> Ezt a tudást aztán a revival első generációja is igyekezett átvenni, így sokan készítettek és muzsikáltak a székietektől vagy a palatkaiaktól lemásolt brácsa- és bőgővonókkal. A legjobb ilyen vonókat Fekete Antal „Puma” készítette, nekem is volt egy húsz évig.

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

szóltak), az énekelhetőség (a női hangoknak teljesen megfelelt, miközben a férfiak magas fekvésű énekét is támogatta), a hangszerek jobb, kiegyenlítettebb használata (miközben a hegedű egyvonalas á, kétvonalas é húron játszotta a dallamot, a brácsa egy oktávval mélyebben, szűkfekvésű akkordokkal kísért, a bőgő pedig még két oktávval mélyebben szólaltatta meg az alapot).

A hangszerek hangolása falun „fül után” történt, hangológép nélkül, így, talán a korábban általános bélhúroknak is köszönhetően, gyakran magasabban hangoltak a standard 440 Hz-es á1-nél, ezért hangosabban is szóltak a hangszerek. Az összhang megteremtése, a hangszerek összezengetése viszont általános eljárás volt, ezt általában a muzsikálás kezdetén, egy rövid, bevezetőszerű „bemuzsikálással” ellenőrizték. Ha viszont stabil hangolású hangszert is használtak (például cimbalom, harmonika) értelemszerűen ahhoz hangoltak.

Nagyon érdekes volt hallani (és külön tanulmányt érdemelne, hiszen nem tartozik e dolgozat témájához) a sokszor írástudatlan zenészek saját zenei terminológiáit, amelyekkel például a húrokat, az akkordokat („fogásokat”) megnevezték. A fejdírek például nem ismerték a hangok ábécés vagy szolmizációs megnevezését, ezért a húroknak saját nevet adtak: a *g* volt a „vastag” vagy „rézhúr”, a *d'* a „harmadik”, az *a'* „a középső”, míg az *e''* a „vékony” vagy „drót” (románul sârmă) húr a hegedűn. Az akkordoknál a brácsán a *G* dúr volt az egyes, a *C* a kettes, a *D* a hármás, az *A* a négyes, az *E* az ötös fogás, és így tovább. A moll akkordokat nem használták, de elméletben azok lettek volna a brácsás Kovács Péter szerint a „feles fogások”.<sup>53</sup>

### 1.5. Az Utolsó óra program mint a kutatás időbeli kerete

A gondolat, hogy rendszeresen „adatközlőket” hozzunk egy budapesti hangstúdióba, nem volt új, 1936 és 1944 között már készültek hasonló felvételek a Magyar Tudományos Akadémia, majd a Magyar Rádió és a Néprajzi Múzeum támogatásával, Bartók Béla, Dincsér Oszkár, Kodály Zoltán, Lajtha László, Ortutay Gyula és mások irányításával.<sup>54</sup> A felvételek módja hasonló volt: akkor is felvitték Budapestre az

---

<sup>53</sup> Fejérd, HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0255–0266.

<sup>54</sup> Sebő Ferenc (szerk.): *Patria. Magyar néprajzi felvételek 1937–1942. A felvételek története és a kiadás dokumentumai.* (Budapest: Hagyományok Háza, 2010.) Melléklet: CD a népmesefelvételekkel.; Sebő Ferenc (szerk.): *Patria. Magyar népzenei felvételek 1936–1963. A teljes gyűjtemény dokumentációja*

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében előzetes helyszíni gyűjtés során kiválasztott adatközlőket, és stúdiókörülmények között gyűjtötték tudásukat. A felvételek egy részét később megjelentették, így született meg a Patria-hanglemezsorozat, amely nevét a lemezeket gyártó cégről kapta. Az akkori munka azonban a háború és az azt követő megváltozott körülmények következtében megszakadt. Az Utolsó óra ezt a fonalat vette fel újra és folytatta a hangszeres népzene területén. Ahogy annak idején Lajtháék, Ortutayék, mi is segítségért fordultunk a Magyar Tudományos Akadémiához, annak Zenetudományi Intézetéhez és a Néprajzi Múzeumhoz, majd a Fonó Budai Zeneházban a gyűjtés helyszínét is megtaláltuk.

Itt alakítottuk ki a gyűjtőstúdiót, ahol a 90-es évek legmodernebb technikájával már PC-merevlemezre, digitálisan rögzítettük, majd pedig CD-re archiváltuk három példányban a gyűjtött anyagot, közülük egy példány a Fonó Budai Zeneházba, egy a 2001-ben megalakult Hagyományok Házába, egy pedig a Zenetudományi Intézetbe került. Emellett párhuzamosan, DAT magnón rögzítettünk egy biztonsági kópiát is. A hangfelvétel mellett részlegesen mozgóképfelvétel is készült HI8-formátumban, anyagi lehetőségeink függvényében. A gyűjtésről számítógépen vezettünk jegyzőkönyvet.

Ami a Patria -gyűjtésekhez képest új volt, az a merevlemezre történő rögzítés, amely egyben eltörölte az analóg hordozók végességének kényszerű időbeni korlátait, és új volt a tapasztalat, amely a nagy elődök áldozatos gyűjtési és rendszerezési munkája és a mi gyűjtésbéli tapasztalataink hasznosításából fakadt. Az első abban segített, hogy a felvett zene és tánc mellett az öt napon belül gyakorlatilag korlátlan lehetőségünk volt olyan szóbeli interjúkra is, amelyek sokkal jobban megvilágították nemcsak a kistáj zenéjét, de a használat körülményeit is. Így rákérdezhettünk pontosan az egyes dallamok, táncok használati helyeire, vagy hogy milyen nemzetiségnek játszották, milyen alkalomból, ráláttunk és rögzítettük a cigányzenészi lét megannyi aspektusát. A második pedig abban, hogy legtöbb esetben nem vakon tapogatóztunk a kérdések során, hanem rendelkezésünkre állt egy hatalmas, korábban rögzített anyag, amelynek egy része már rendszerbe szintetizálva beépült az addig megjelent különböző tudományos publikációkba.<sup>55</sup>

---

*és a lemezkísérő mellékletek hasonmásai.* (Budapest: Hagyományok Háza, 2010.) Melléklet: DVD-ROM a teljes gyűjteményről.

<sup>55</sup> Lásd Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc-hagyományok.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980) vagy Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje.* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993.)

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

Munkánk elméleti kiindulási pontja az egységes Kárpát-medencei hangszeres népzenei nyelv volt, hiszen az addigi gyűjtésekből már láthattuk, kevés különbség mutatkozik egy falu román, magyar vagy cigány hangszeres zenéjében, ezek inkább az eltérő civilizációs szintekből erednek, az azonosságok viszont sokkal számosabbak. Gyűjtésünk során ezért különös súlyt helyeztünk a különböző etnikumok, etnikai csoportok zenéjének felgyűjtésére, így a gyűjtés nagy számban tartalmaz Erdély vonatkozásában román, cigány, szász, zsidó, szlovák anyagot is a magyar mellett. Igyekeztünk az adott kistájra jellemző, az előzetes gyűjtések során megismert hangszer-összeállításban felvenni a zenekarokat, ez többnyire Erdélyben a hagyományos hegedű-brácsa-bőgő alapfelállást jelentette, de ha volt, és jellemzőnek találtuk, kiegészítettük cimbalommal vagy egyéb, a vidékre jellemző hangszerrel, például ütőgardonnal. Mivel tánczenét rögzítettünk elsősorban, ezért, ha tehetünk, a zenekarral hívtunk egy pár táncost is, akikkel úgynevezett „funkciós” felvételeket készíthettünk, és akik esetenként segítségünkre voltak a terület vokális anyagának a feltérképezésében is. Az előkészítés alkalmával pedig, az elődök munkáját hasznosítva felmértük az MTA Zenetudományi Intézetében addig összegyűjtött hangszeres anyagot, majd kérdőíveket készítettünk, és mindezzel párhuzamosan, a Fonó Budai Zeneházzal közösen kialakítottuk a program számára szükséges helyiségeket, technikát, munkarendet.

A gyűjtést 1997. szeptember 15-én kezdtük meg, és téli, valamint nyári szünetekkel folytattuk. Az időnkénti leállásokat, szüneteket a hagyományos paraszti munkaciklusokhoz igazítottuk, így karácsony tájékára és a legnagyobb mezei dologidőre, júniustól szeptemberig. Ez idő alatt az anyag rendezése folyt. A munkát Erdély esetében 46 zenekarra terveztük, a Felvidékről 25 zenekart hívtunk, a központi, mai magyarországi rész 41 zenekart jelentett. 2001 karácsonyáig összesen 112 zenekarral készítettünk felvételeket. A gyűjtések alkalmával egy-egy csoport általában öt napig állt rendelkezésünkre, ez alatt arra is sort kerítettünk, ha mód volt rá, hogy összefoglaló-szerűen a Duna televízió is rögzítsen velük egy-egy órás jó minőségű felvételt, szerdánként pedig, a nyílt napon, esti összefoglaló koncerttel és táncházzal zárva mutattuk be nyilvánosan tudásukat.

A mostani dolgozatban felhasznált erdélyi gyűjtés során az 1997–98-as évben 30 zenekartól származó népzenei anyagot rögzítettünk a fent leírt technikával, majd folytattuk a következő évben is. A gyűjtés erdélyi részét 1999 nyarán zártuk le, a 46. zenekarnál. Munkánknak újabb és újabb erkölcsi megerősítést adott az

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében a sajnálatos tény, hogy nagyon sok esetben versenyt futottunk az elmúlással. Sok esetről tudunk, amikor az Utolsó órában való szereplés valóban az idős adatközlő utolsó nyilvános fellépése lett,<sup>56</sup> és olyan is előfordult, hogy a versenyfutásban a betegség vagy a halál diadalmaskodott, nem tudtuk a tervezett gyűjtést lefolytatni. Az erdélyi gyűjtés anyagát 562 számozott CD-n archiváltuk. A teljes Utolsó óra gyűjtésben a 112 zenekar tagjai 237 faluból jöttek, az erdélyi gyűjtés esetében 90 településről 192 zenész. A gyűjtés zenéjét 1267 CD-n rögzítettük, körülbelül 1250 órányi tiszta terjedelemben, ez becsülten 23 000 dallamot jelent, az erdélyi részben több, mint 10 000 dallamot. Kimondható talán, hogy az Utolsó óra a 20. század legnagyobb értékmentő Kárpát-medencei hangszeres népzenei gyűjtése lett. A munkában oroszánrészt vállalt gyűjtőként mellettem Pávai István, Árendás Péter, Juhász Zoltán, Pénzes Géza, a jegyzőkönyvet komputeren vezető Koncz Gergely. Zsuráfszky Zoltán és tanítványai a táncgyűjtésnél segítettek, illetve alkalmanként Kerényi Róbert és a Duna televíziós felvételekben közreműködő Sztanó Hédi és Könczei Árpád.

A gyűjtéssel párhuzamosan megindítottuk a nagyközönség számára, de a tudományos közlési szempontok figyelembevételével, a hangfelvételekből készült válogatások kiadását is. A sorozatot Új Pátriának neveztük el, felvállalva és példának tekintve az egykori Patria-sorozat bakelitlemezekre rögzített anyagát. Eddig 68 CD-nyi felvétel jelent meg a gyűjtéssorozatból,<sup>57</sup> valamint egy DVD, amely az erdélyi táncos felvételekből ad válogatást.<sup>58</sup> A teljes gyűjtés hozzáférhető a Hagyományok Háza Folklóradatbázisában.<sup>59</sup>

Az erdélyi gyűjtésben részt vevő adatközlőink az alábbi helyekről érkeztek (a megyékbe való besorolás az 1913-as helységnévtár alapján történt):

Ádámos (Kis-Küküllő vm.), Almásszentmihály (Kolozs vm.), Alsójárá (Torda-Aranyos vm.), Balázstelke (Kis-Küküllő vm.), Bálványoscsaba (Szolnok-Doboka vm.), Bálványosváralja (Szolnok-Doboka vm.), Báré (Kolozs vm.), Budatelke (Kolozs vm.), Buza (Szolnok-Doboka vm.), Csabaújfalu (Szolnok-Doboka vm.), Csíkjenőfalva (Csík vm.), Csombord (Alsó-Fehér vm.), Erdőszombattelke

<sup>56</sup> Például a váralmási Zágor „Pici” Aladáré.

<sup>57</sup> *Új Pátria népzenei lemezsorozat. Válogatás az Utolsó óra program gyűjteményéből.* 68 CD-ből álló sorozat (Budapest: Hagyományok Háza – Fonó Budai Zeneház, 2010, 2017).

<sup>58</sup> Sztanó Hédi (szerk.): *Új Pátria. Az Utolsó óra program erdélyi táncgyűjtéseiből.* DVD-melléklettel (Budapest: Hagyományok Háza, 2019.)

<sup>59</sup> <http://folkloredb.hu/>

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

(Szolnok-Doboka vm.), Fejérd (Kolozs vm.), Gerendkeresztúr (Torda-Aranyos vm.), Gernyeszeg (Maros-Torda vm.), Gogánváralja (Kis-Küküllő vm.), Görgényoroszfalu (Maros-Torda vm.), Gyergyócsomafalva (Csík vm.), Gyergyódamuk (Csík vm.), Gyimesbükk (Csík vm.), Gyimesközéplek (Csík vm.), Halmosd (Szilágyménfalva vm.), Héderfája (Kis-Küküllő vm.), Jód (Máramaros vm.), Királyfalva (Kis-Küküllő vm.), Kolozs (Kolozs vm.), Magyarbecse (Alsó-Fehér vm.), Magyardecse (Szolnok-Doboka vm.), Magyarfráta (Kolozs vm.), Magyarpalatka (Kolozs vm.), Magyarpéterlaka (Maros-Torda vm.), Magyarszovát (Kolozs vm.), Marosvécs (Maros-Torda vm.), Mezőceked (Torda-Aranyos vm.), Mezőkölpény (Maros-Torda vm.), Mezőmehes (Torda-Aranyos vm.), Mezőörményes (Kolozs vm.), Mezőszentmárton (Maros-Torda vm.), Mezőszilvás (Kolozs vm.), Mezőszopor (Kolozs vm.), Miriszló (Alsó-Fehér vm.), Nagysármás (Kolozs vm.), Nyárádselye (Maros-Torda vm.), Oláhszentgyörgy (Beszterce-Naszód vm.), Ördögösfüzes (Szolnok-Doboka vm.), Örkő (Háromszék vm.), Páncélcseh (Szolnok-Doboka vm.), Radnót (Kis-Küküllő vm.), Récekeresztúr (Szolnok-Doboka vm.), Szászbogács (Kis-Küküllő vm.), Szászcsávás (Kis-Küküllő vm.), Szászfenes (Kolozs vm.), Szászszenygyörgy (Beszterce-Naszód vm.), Szásztancs (Kolozs vm.), Szék (Szolnok-Doboka vm.), Szilágynagyfalu (Szilágyménfalva vm.), Szilágysámson (Szilágyménfalva vm.), Váralmás (Kolozs vm.).

Az adatközlőket 46 csoportban hoztuk a gyűjtőstúdióba.<sup>60</sup> A csoportosítás alapja az volt, hogy ismerték egymást, játszottak már egymással, még ha nem ugyanazon faluban születtek is (sok esetben nem volt már lehetőség egy faluból teljes zenekart összeállítani). Noha a felsorolt falvak egy része a Mezőség peremén fekszik, az adatközlő zenekarok esetenként járatosak voltak nemcsak a saját közösségük, de a távolabbi falvak zenéjében is, amire általában külön rákérdeztünk. Így például a mezőörményesiek, jóllehet a település Kelet-Mezőségen van, jártak muzsikálni Belső-Mezőségre is, a buzaiak pedig a Nagy-Szamos völgyébe. Pávai István figyelmeztet a tánc- és a tánczene területén észlelhető dialektális eltérések kapcsán, hogy a tánczenei kistájakat meghatározó tényező lehet a falusi zenekarok működési területeinek megállapítása is.<sup>61</sup>

Az Utolsó óra gyűjtéssorozat célul tűzte ki az erdélyi, furulyán előadott népzene felgyűjtését is. Ezért a csoportok közül több esetben nem a tipikus vonózenekart

<sup>60</sup> 38 alkalommal gyűjtőként is részt vettem a munkában.

<sup>61</sup> „Kalotaszeg és a bogártelki zenészek.” Kísérőszöveg. In: Pávai István (szerk.): *A bogártelki Czilikai banda. Kalotaszegi népzene*. CD. (Budapest: Hagyományok Háza, 2005.)

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében hívtuk meg a gyűjtésbe, hanem esetenként, ha megfelelő tudású adatközlőt ismertünk, egy-egy faluból furulyások és énekesek jöttek, így a Mezőség esetében Ördögösfüzesről, Székről, Bálványosváraljáról. Szék vonós népzenejét a korábbi gyűjtések alaposan feltérképezték,<sup>62</sup> Ördögösfüzes esetében pedig a vonószeneke mellett, külön csoportban gyűjtöttük a vokális-furulyás anyagot. Bálványosváralja két szomszéd településéről is hoztunk vonós zenekart (Magyardécse, Erdőszombattelke), így a furulyás-vokális gyűjtés szerencsésen egészítette ki azokat. Ha a zenekar egy-egy tagja, vagy a zenekarokat kísérő táncospárból valaki jó hanggal rendelkezett, vokális anyagot is gyűjtöttünk külön. Így jártunk el például a buzai vagy a magyarszováti gyűjtésnél, ahol a csoportból Eke Péterné Simon Mária vagy Maneszes „Láli” Józsefné Tóth Mária ismertek voltak már számunkra a korábbi gyűjtésekből, mint kiváló énekes adatközlők. Volt olyan is, hogy a táncosok vagy a zenészek közül valaki tudott furulyázni, ilyenkor azt is rögzítettük.<sup>63</sup>

Fontos azonban hangsúlyoznom, hogy mint a neve is mutatja, az Utolsó órában már nem találkozhattunk azzal a gazdagsággal, mind tudás, mind előadásmód tekintetében, mint amit a „klasszikus” gyűjtési korban, a korábbi, viszonylag érintetlen falusi társadalom képviselőivel az előző generációk megtapasztalhattak. Természetesen még egy-egy esetben gyűjtöttünk nagy formátumú, nagy tudással rendelkező előadótól is, azonban sok esetben már csak a „padlást söpörtük az üres csűrben”, a hajdani virágzó hangszeres-vokális népzenei kultúra maradványait rögzítettük, mintegy századvégi láttelekként. Az is megjegyzésre érdemes, hogy a gyűjtés nem a „magyar táncokra” fókuszálva történt, tehát célirányos kérdéssel elképzelhető, hogy adatközlőink esetleg több „magyar tánc” dallamot tudtak volna. Viszont például a magyarszováti gyűjtésben az előzetes gyűjtésekből előkészített dallamanyag kikérdezése az egyéb falvaknál sokkal több „magyar tánc” dallamot eredményezett.

Ezeket előrebojcsájtva tehát a felsorolt mezőségi falvaknak, illetve kistájának a tánczenéjéből kiindulva szándékozom a „magyar” elnevezésű táncok tipikus dallamanyagát feltérképezni, illetve azok tágabb zenei összefüggéseit kimutatni.

<sup>62</sup> „Végül is az MTA Zenetudományi Intézetének archívumában összegyűlt, csak Szék muzikusaitól származó hangszeres népzenei anyag olyan nagyságrendűvé és értékűvé vált, amilyenre a hazai népzene kutatásban még nem volt példa.[...] a majd fél évszázad távlatát biztosító (hangzó!) anyagban 9 primás 8 zenekarának felvételei tanulmányozhatók.” In: Halmos Béla: *Ádám István és bandája. Egy széki zenekar monográfiája*. (Budapest, 1986.); <https://folkradio.hu/folkszemle/cikk/38/adam-istvan-es-bandaja-egy-szeki-zenekar-monografija> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.21.).

<sup>63</sup> Például Míndrean Ion Budatelkéről.



## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

### 1.6. Az etnikus jelleg és az interetnikus kapcsolatok vizsgálatának módszerei

A „kinek a népzeneje?” kérdéssel kapcsolatban a szakmai véleményeken túl folyamatosan szembesülnünk kellett és kell a *vox populival*, azoknak a nem szakembereknek vagy szakembereknek nevezett dilettánsoknak a véleményével is, akiktől gyűjtöttünk vagy akiknek bemutattuk gyűjtéseinket. A gyűjtések során, az interjúkban, mikor más vidékről való dallamokat kérdeztünk, és arról érdeklődtünk, hogy ismerik-e, sokszor hallottuk azt a megjegyzést, hogy „de hát, ez román” (magyaroktól), vagy fordítva, „de hát, ez magyar” (románoktól). A megjegyzések azt jelezték először is, hogy maga a népzene került önhibáján kívül egy olyan nemzeti azonosságot meghatározó kategóriába, amely a gyűjtött anyag nemzeti kizárólagosságát is feltételezte. Másodszor pedig azt is megmutathatták, hogy azon a vidéken, ahol kérdeztük, ugyan ismerték valamilyen szinten az illető dallamot, de nem mindig ugyanaz a nemzetiség őrizte meg, amelytől vélhetően származott.

Jórészt magyar polgári körökben, de a polgárosultabb vidékeken, például székelyföldi falvakban is a széki vagy mezőségi hangszeres népzene egyöntetűen románnak tartották, és idegenkedtek tőle a nyolcvanas években, de talán még most is. A gyűjtéseim során viszont Máramarosban<sup>64</sup> például azzal az egyöntetű helyi román véleménnyel találkoztam, hogy a belső erdélyi népzene, még a mezőségi román hangszeres népzene is, nem igazi román népzene, az mind magyar származású. Az erdélyi magyarok és románok viszont egyöntetűen románnak érzik és nevezik a máramarosi népzeneét.<sup>65</sup>

Megállapítható tehát, hogy az erdélyi táncokhoz játszott dallamok különböző vidékeken, más változatban, tempóban, metrumban, funkcióban is lehetnek használatosak, magyaroknál, cigányoknál és románoknál egyaránt. Ezt már Kodály is megfigyelte a 20. század elején: „Ritmusban hasonló táncdarabot könnyen kölcsönvesz egyik nép a másiktól. Van olyan zenedarab, hogy magyarok magyar, románok román táncot járnak rá.”<sup>66</sup>

Kodály ugyanott egy hasonló 19. századi megfigyelést idéz Gáti Istvántól: „Így hasonlít a' Magyar Nótához- is a' Tót, Kozák, Török, Oláh Nóta. Sok Magyar Nótákra

---

<sup>64</sup> Jód (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0373–0379).

<sup>65</sup> Lásd még Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 108.

<sup>66</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népzene.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés* 3. (Budapest: Argumentum, 2007.) 292–387. 367.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében el- lehet járni a’ Kozák ’s Tót Tánczokat, és némelly Tót nótára a’ Magyar Tántzot. De nem lehet ám a’ Német Nótára Magyar, ’s a’ Magyarra Német Tánczot tellyeßséggel járni.”<sup>67</sup> A közös használat jelenségének egyik legérdekesebb példája az a dallamtípus, amelyet Kodály a *Marosszéki táncok* főtémájául választott, hiszen különböző zenei változatokban és ritmusruhába öltöztetve szinte mindegyik erdélyi román és magyar tánc típus kísérőzenéjében megtalálhatjuk. Természetesen a mű keletkezése idején Kodálynak nem volt lehetősége ezt a tág dallamrokonsági kört ismerni.<sup>68</sup> Az általa Gyergyó vidékén gyűjtött *marosszéki* megnevezésű dallam, az ugyanilyen nevű tánc ritmikái sajátosságai szerint nyolcadoló alapülkötetésű. Kodály viszont ennek ritmusát a lassú magyar (verbunkos) sajátosságai szerint kiszélesítette, augmentálta, s ebben a formában építette be kompozíciójába. A mű megszületése után jóval később előkerült a dallamnak több olyan népi változata is, amely negyedes alapülkötetésű, akárcsak a *Marosszéki táncok* Kodály által kialakított főtémája.<sup>69</sup> Bár adat nincs rá, nem kizárt, hogy a *Marosszéki táncok* komponálásakor (1927) már Kodály is ismerte egyéb gyűjtésekből ezt a negyedes alapülkötetésű, a „magyar” elnevezésű táncok között gyakran előforduló variánst.

Még tovább komplikálja a megértést az a tény, hogy a különböző társadalmi rétegeknek másként kellett akár ugyanazt a dallamot, zenét eljátszani. Pávai István egyik adatközlője a háború idején egyaránt muzsikált „románul uraknak”, „románul parasztoknak”, más-más dallamanyagot más-más táncokhoz a Felső-Maros mentén, a Sajó völgyében és Maroshévíz környékén; „magyarul uraknak”, „magyarul parasztoknak” Felső-Maros mentén és a Gyergyói-medencében, ugyanakkor zsidóknak sajátos lakodalmi és táncdallamokat játszott, sőt cigányoknak is zenélt.<sup>70</sup> A második világháború után a kommunista diktatúra évtizedeiben ezek a korábbi társadalmi rétegződések megszűntek (ráadásul az erdélyi nemzetek közül is „sikerült” elüldözni, kiárúsítani például a zsidókat, szászokat, drámaian megfogyatkoztak a szlovákok is),<sup>71</sup> de a stílusbeli finom különbségek megmaradtak, egészen a század végéig, így az Utolsó óra gyűjtésben is jelen vannak. Adatközlőinktől számos

<sup>67</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népzene.”, i.m. 640.

<sup>68</sup> A dallam szélesebb körű magyar és román népzenei kapcsolatairól lásd Pávai István: A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai. In: László Ferenc (szerk.): *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések.* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1984.) 69–87.

<sup>69</sup> Pávai István: „Kodály Zoltán és a magyar tánc.” *Magyar Zene* XLI/2 (2018. május): 161–179.

<sup>70</sup> Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*, i.m., 174.

<sup>71</sup> „Erdély etnikai térszerkezete.” <http://statisztikak.erdelystat.ro/vizualizaciok/erdely-etnikai-terszerkezete/1>, 2020 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.23.).

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

alkalommal gyűjtöttünk az Utolsó órában is zsidó és szász hangszeres tánczenét, mivel a helyi cigányzenészek passzív repertoárjában tovább éltek ezek a dallamok olyan helyeken is, ahol a holokauszt vagy a kivándorlás következtében már nem volt jelen ezekhez az etnikumokhoz tartozó közösség.<sup>72</sup>

Egy-egy dallam származását csak az a fajta mélyenszántó összehasonlító zenei vizsgálat – összehasonlító zenefolklor – tudja bizonyítani, amelyet Bartók Béla kezdett el,<sup>73</sup> és amelyet nyomdokain járva sokan folytattak a legutóbbi időkig, az erdélyi folklor viszonylatában főként Magyarországon, Romániában viszont nem. Ráadásul a román folkloristák egy része régen is úgy ítélte meg, talán még ma is azt hiszi, hogy a magyarok „ellopják” a román népzeneét. A vád már Bartókkal szemben is felmerült annak idején. Coriolan Petranu a *Revue de Transylvanie* 1937. évfolyamában írja: „Nyugaton nem ismerik az ilyen Bartók-féle próbálkozásokat más népek szellemi kincseinek elsajátítására; ezzel szemben nekünk állandóan harcolnunk kell a magyaroktól kiinduló ilyen irányú törekvések ellen. És akkor csodálkoznak azon, hogy nem tudjuk megőrizni a méltóságunkat?”<sup>74</sup>

Hasonló vélekedésnek még néhány éve Gyergyótölgyesen is hangot adtak román „szakemberek”, ahol például a helyi kultúrház igazgatónöje próbálta megakadályozni a gyűjtésünket, ugyanilyen indokkal. Egy tanulmányban<sup>75</sup> a Kallós Alapítványt is vádolják, és persze az adatközlőket, amit annyira problémásnak gondolok, hogy kénytelen vagyok szó szerint idézni: „A népzenei bandák, főként a cigányokból állók (Palatka), egy-egy adott alkalommal különféle, bizonytalan eredetű dallamokból álló összeállítást játszanak. Ráadásul, ha a vendég magyar és még jól is fizet, a zenészek naiv őszinteséggel biztosítják róla, hogy bármely elhangzott dallam – még ha épp román is – magyar. [...] Különösen a romániai (de nemcsak az itteni) magyar tömegmédiá használja ezt ki, a végsőkéig azt az elfogult kulturális politikát folytatva, amely kisajátít egy nem is hozzá tartozó folklorörökséget. (Lásd például a kolozsvári Kallós Alapítvány tevékenységét, amely szinte minden erdélyi népzenei bandával felvételeket szervez Budapesten, és az anyagot kizárólagos magyar zeneként adja

---

<sup>72</sup> Például „Erdőalji népzene. Kolozsi »Kicsi« Aladár és bandája.” (Budapest: Fonó Budai Zeneház – Hagyományok Háza, 2010.) 10. track.

<sup>73</sup> Bartók Béla: „Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje.” In: Lampert Vera (szerk.) – Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneiről és a népzene kutatásról I.* (Budapest: Editio Musica, 2016. 210–269. 213.; „Az összehasonlító népzenei kutatás az egyes népek népzenejének egymásra gyakorolt hatását vizsgálja.”

<sup>74</sup> Idézi Kárpáti János: „Bartók Béla keresztútjában.” *Forrás* 38/3 (2006): 22–43. 42.

<sup>75</sup> Zamfir Dejeu: „Cultural Connections Regarding Traditional Music and Dance in Transylvania.” In: *Europa identităților* 9 (Complexul muzeal Arad, 2008.) 3.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében közre az interneten; a szentkirályi, bánffyhungyadi, válaszúti, kolozsvári stb. nyári táborok táncházaiban az összes táncot, amelyet a külföldieknek tanítanak, magyarként mutatják be).<sup>76</sup>

Régebben, a 80-as években még az is előfordult az adatközlőink elmondása szerint, hogy a különböző fesztiválokon, nyilvános előadásokon, mint például a *Cântarea României* („Megéneklünk, Románia”), a magyar táncokat nem lehetett így nevezni, vagy románra kellett változtatni, vagy valamilyen semmitmondóan semleges román nevet kellett nekik adni, az egyre másra megjelenő „tanulmányok” pedig elképesztő állításokkal örvendeztették meg a nacionalista-kommunista román közönséget.<sup>77</sup> Természetesen ők nem olvasták, vagy ha olvasták is, nem vették figyelembe Bartók ezirányú írásait.

A román kutatói közösség által ma is általában elismert és tisztelt Bartók Béla volt az, aki elsőként rávilágított a dallamok népek közötti átvételének igazi hasznára, hogy „az egyes népek népzenei között való szakadatlan kölcsönhatás eredményeképpen a dallamoknak és dallamtípusoknak óriási méretű gazdagsága jött létre.”<sup>78</sup> Az az egyetemes kincs, amit Erdélyben a nemzetek őriznek, minden erdélyinek (és nem csak) az épülésére szolgálhat, hiszen mindannyian részesei voltak a kialakulásának. Szó sincs tehát arról, hogy a magyarok ki akarnák sajátítani, „el akarnák lopni” az ősi román népzeneét Erdélyben, inkább csak arról, hogy a közösből ízlésük és tudásuk szerint használnak, mindannyiunk egyetemes hasznára. Az erdélyi magyar–román kölcsönhatások irányát például a következőképpen összegzi Bartók:

„Milyen bizonyítékaink vannak arra, hogy ezek *átvételek* a magyar illetve a székely anyagból, nem pedig fordítva? Legerősebb bizonyíték az, amit nem lehet elégszer hangoztatni: hogy a régi magyar dallamanyag lényegében véve *teljesen egységes*, még Dunántúlon is nagyjából ugyanaz, mint Székelyföldön; a román anyag

<sup>76</sup> „The folk music bands, especially those made of Gypsies (Palatca), play at a certain time a mixture of tunes, of uncertain origin. Moreover, if the customer is Hungarian and pays well, the musicians assure them, with naive sincerity, that any tune, even if it is a Romanian one, is Hungarian. [...] In particular, the Hungarian mass media in Romania (and not only) take advantage of this, conducting a biased cultural policy to the end of appropriating a folklore heritage that does not belong to them (e.g. the activity of the Kallos Foundation in Cluj-Napoca that ‘arranges’ recordings in Budapest with almost all the folk music bands from Transylvania, introducing this material on the Internet, as exclusive Hungarian music; at the summer courses from Sancrai, Huedin and Rascruci, Cluj, etc. – Táncház – all the dances they teach foreigners are presented as being Hungarian).”

<sup>77</sup> Pávai István: „A népi és a nemzeti kultúra viszonyának néhány vetülete Erdélyben.” In: Pozsony Ferenc (szerk.): *Népzenei tanulmányok*. (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 1999.) 142–160.

<sup>78</sup> Bartók Béla: „Faji tisztaság a zenében.” In: Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit, Biró Viola (szerk.): *Bartók Béla írásai 4. Írások a népzeneéről és a népzene kutatásról II.* (Budapest: Editio Musica, 2016). 270–274.

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

viszont, amint az előbb mondtam, egyáltalán *nem egységes*. Tehát nem valószínű, sőt éppenséggel lehetetlennek látszik, hogy az aránylag kisszámú mezőségi románoktól terjedtek volna ezek a dallamok a székelysége és – a nagy román gyűrű biharmegyei részét átugorva – a magyarság többi területére.”<sup>79</sup>

A kölcsönhatás kérdéskörére adott válaszait Bartók a több mint 13 ezer felgyűjtött dallam birtokában, amerikai tartózkodása alatt összegezte a kéziratban maradt és végül 1967-ben kiadott háromkötetes *Rumanian Folk Music*ban.<sup>80</sup> Az akkor megfogalmazottakat erősíti meg és egészíti ki az újabb gyűjtéseket figyelembe véve Bereczky János, Domokos Mária és Paksa Katalin az 1982-ben megjelent *Magyar-román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében*<sup>81</sup> című alapvető tanulmányukban, ahol igazolják és aláhúzzák a bartóki megállapításokat, nevezetesen, hogy a Mezőségen elsősorban, de máshol is Erdélyben, nem az idegen dallamok átvételének a módusa volt az elsődleges a magyar–román hatás tekintetében, hanem a helyi hagyomány közös, nagyon gazdag változatokat eredményező kiérlelése, mind román, mind magyar vonatkozásban. Ez a helyi népzenei hagyomány „stílusjegyeit tekintve szervesen beletartozik az egységes magyar népzene kultúrába.”<sup>82</sup> Ez azt is jelenti, hogy dacára a dialektusbeli különbségeknek, a magyar nyelvterületen többnyire megtalálhatók ugyanazoknak a stílusoknak, dallamfajtáknak a variációi, lokális változatai, noha néhol az összehasonlító folklórelemzések kimutattak egy-egy sajátos dallamfajtát, melyet már csak egy-egy, földrajzilag távoli vidék gyűjtései őriznek, de feltehetően korábban részesei voltak egy akkor elterjedt régi magyar népdalstílusnak.<sup>83</sup>

Az Utolsó óra gyűjtés erdélyi szakaszában mi is ezekből az előzetes szakmai eredményekből indultunk ki, ezért válogatás nélkül rögzítettük egy-egy zenekar vagy énekes általa magyarnak, románnak, cigánynak stb. tartott repertoárját, zenei elemzéseink során pedig igyekszünk zenei paraméterek alapján megtalálni a rokonságot a földrajzilag, stílusban esetleg távolabb eső, ám zeneileg egyívású dallamvariánsok között, messze elkerülve az ideologikus megközelítéseket. Lajtha

---

<sup>79</sup> Bartók Béla: „Népezénk és a szomszéd népek népezéje”, i.m., 226.

<sup>80</sup> Bartók Béla: *Rumanian Folk Music. vol. I Instrumental Melodies, vol. II Vocal Melodies, vol. III Texts*. Ed. Benjamin Suchoff. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1967.)

<sup>81</sup> Bereczky János – Domokos Mária – Paksa Katalin: „Magyar–román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében (*Rumanian Folk Music* II. kötet).” In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenei történet IV.* (Budapest: Editio Musica, 1982). 5–109.

<sup>82</sup> Bereczky–Domokos–Paksa: i.m., 6–7.

<sup>83</sup> Bereczky–Domokos–Paksa: i.m., 7–8.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében László írja a *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*<sup>84</sup> előszavában: „Az általam ajánlott kutatási módba csak olyan zenefolklorista kezdjen, aki egyformán értékeli mindkét nép zenéjét, [...] Így mind a kettőt szeretve, és ezenfelül a bartóki szigorúságot, alaposágot és pártatlanságot soha el nem feledve fog az közelebb jutni az igazsághoz.”

A fenti megállapításokból okulva világossá vált számomra is, hogy az Utolsó óra gyűjtés esetében is a dallamok származását megállapítani csak dallamonkénti összehasonlító vizsgálattal lehetséges. A „magyar” elnevezésű táncok zenéjének elemzésekor azonban mind az egyéb páros (és négyes vagy körtáncok), mind a legényes táncok zenéjének egy dallamcsaládba tartozó dallamvariációit is keresnünk kell, és figyelembe kell vennünk, függetlenül az előadók nemzetiségétől vagy a címkétől, amit a gyűjtő kérésére vagy anélkül, tapasztalatból vagy kényszerből ráaggattak.

Kijelenthetjük azt is, hogy a „magyar” jelző egy-egy tánchoz tartozó dallam esetében, még akkor is, ha első látásra nemzeti karaktert hordozónak tetszik, egyáltalán nem biztos, hogy magyar eredetet fed, de még az sem biztos, hogy népdal. Az Utolsó óra gyűjtés erdélyi anyagát elemezve láthatjuk, hogy ugyanez vonatkozhat az erdélyi román vagy cigány dallamokra is, hiába hívják az adatközlők akár „româneștenek” vagy „csingerdinek”. Pont amiatt, hogy több nemzetnek játszották, előfordulhatott az is, hogy például a román táncos „saját”, románnak ismert dallamot kért a *magyar* táncához a zenésztől, vagy fordítva. (Egyik adatközlőnk például<sup>85</sup> Buzából, aki nem is tudott magyarul, „sechelbărbunc”-nak nevezte az általa egyébként néha románoknak, cigányoknak játszott dallamot. Lehet, hogy táncsoportot kellett vele kíséreni, akkor tanulta.) Ezért aztán teljesen szakmaiatlanok és előítéletektől terheltek azok a „tanulmányok”, „megjegyzések”, amelyeket egyes román „zenetudósoktól” olvashatunk, akik még, formálisan bár, de Bartókra is hivatkoznak.<sup>86</sup> Ezek viszont nagyon komoly károkat is okozhatnak, tévútra vihetik a nemzetközi szakmai szcénát is, ahogy például az erdélyi legényes táncok UNESCO „Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity”<sup>87</sup> felterjesztésével történt.<sup>88</sup>

<sup>84</sup> Lajtha László: *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Népzenei Monográfiák I.*, i.m., 7.

<sup>85</sup> Mihai Emil.

<sup>86</sup> Lásd például Zamfir Dejeu: „Cultural Connections Regarding Traditional Music and Dance in Transylvania.”, i.m. 1–6.

<sup>87</sup> „Az emberiség szellemi kulturális örökségének reprezentatív listája.”

<sup>88</sup> Zamfir Dejeu: „Cultural Connections Regarding Traditional Music and Dance in Transylvania.”, i.m. 5.: „Mention should be made that fecioreșcul des was not danced in Hungary. [...] It is a Romanian

## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

### 1.7. A gyűjtés legfőbb adatközlői: a cigány nemzetiségű zenészek

A zenészek nemzetisége viszont az elmúlt században sem változott. Gyűjtésünk során kevés kivételtől eltekintve, cigány nemzetiségű zenészekkel dolgoztunk, akik évszázadokra visszamenően, hagyományos módon a falusi közösségeknek is a zeneszolgáltatói, zenéjük alakítói és őrzői.<sup>89</sup> Az a néhány nem cigány nemzetiségű zenész, akik részt vettek az Utolsó óra programban, kivétel nélkül tanultak cigányoktól és szakmai kapcsolatban álltak velük.<sup>90</sup>

Jórészt hivatásos zenészekről van szó tehát, akik főleg zenélésből éltek életük aktív időszakában, még akkor is, ha esetenként földet is műveltek, vagy a kommunista éra foglalkoztatáspolitikájának következményeként (a „közveszélyes munkakerülés” büntetőjogi kitételének elkerülése érdekében) valamilyen „civil” állásba kényszerültek. Így lett egy időszakban Fodor Sándor „Neti” kazánfűtő Egeresen, vagy a magyarpalatkai zenekar primása, Codoba Martin („Marci”) kolozsvári köztisztasági alkalmazott („szemetes”).<sup>91</sup> A legjobbak közül néhányan viszont bekerülhettek a második világháború után szovjet mintára megalakított félprofesszionális táncegyüttesek<sup>92</sup> kísérő zenekaraiba, mint a kolozsi Laka „Kicsi” Aladár.

Noha a szocialista rendszer formálisan nagy hangsúlyt helyezett a társadalmi egyenlőségre, a hagyományos népzenei játszó cigányzenészek életének tekintetében nagyon kevés változást hozott. A korabeli megítélésben a társadalmi ranglétra legalján az erdélyi népcsoportok közül a cigányok álltak, ahonnan egy fokkal kiemelkedtek a valamilyen mesterséggel, így a zenéléssel foglalkozók is.<sup>93</sup> A Mezőségeen és Erdélyben is többnyire a hagyományos népzenei játszó zenészeket egységesen „cigánynak” hívták, tekintet nélkül nemzetiségükre. Ahogy az általánosan elterjedt csujogató mondja: „Húzzad cigány hegedűs, /A te kezed nem ezüst, / Se nem ezüst,

---

dance, adopted in time by Hungarians too, who generally perform it on **Romanian** tunes.” („Meg kell jegyezni, hogy a sűrű legényest nem táncolták Magyarországon. [...] Ez egy román tánc, melyet az idők során átvettek a magyarok, akik általában **román** dallamokra járnak.” Lásd még: <https://ich.unesco.org/en/RL/lads-dances-in-romania-01092>.

<sup>89</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 106.

<sup>90</sup> Például a csabaújfalusiak (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0283–0296) vagy az oláhszentgyörgyiek (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0440–0448).

<sup>91</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 80.

<sup>92</sup> Ez általában azt jelentette, hogy a zenészek zenész állásban (így például a helyi filharmóniában), a táncosok viszont névleg valamelyik nagyvállalatnál voltak alkalmazva.

<sup>93</sup> Nemcsak ők, hanem például a „gáborcigányok” is.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében se nem réz, / Csak egy rongyos cigány kéz.”<sup>94</sup> A jelzők pontosan megvilágítják több évszázados társadalmi státusukat is.

Én például kisebbfajta forradalmat okoztam a kalotaszegi Mérában, mikor Fodor Sándor „Neti”-vel megjelentem megfogadott „cigányként” (zenészként), hiszen húgom oda ment férjhez a falu egyik prominens családjának tagjához: kínosan javígtatták akkor a megszólítást, egységesen „zenész urakra”. Ugyanakkor az is elmondható, hogy a jó zenészeket a közösség megbecsülte fizetségben, de sokszor a bánásmód finoman szólva hagyott kívánnivalót maga után. A 80-as években egy átlagos lakodalomban egyhavi átlagfizetést is meg lehetett keresni, viszont nem volt ritka a zenészek megalázása és bántalmazása sem egy-egy multság alkoholgőzös hevületében. Minket fiatal zenészekként<sup>95</sup> („cigányokként”) 27 óra folyamatos zenélés után, mikor a házigazda már küldött volna haza, hogy vége legyen a lakodalomnak, kővel dobáltak meg Magyarországon. A magyarózi Pongori Sándor „Sándorika”, aki balkezes brácsás volt, egy életre megnyomorodott, amikor egy részeg traktorista viccből összetörte a jobb kezét túlerőltetett „kézfogásával”.

A gyűjtés idején a zenészek többnyire falujuk „cigánysorán” (a cigánysor a település valamelyik végén alakult ki, ahol általában semmiféle közmű nincs) laktak, elképesztő körülmények között. A váralmási Lőrincz Adalbert „Ötvös Berci” például egy olyan, egyterű kicsi házban lakott, amelyet építéskor meszeltek utoljára belülről, az Almás patak árterében<sup>96</sup>, így szinte minden évben elöntötte a víz. A szintén váralmási Zágor Aladár „Pici” el kellett hogy meneküljön otthonról, amikor felgyűjtötták a házat egy interetnikus konfliktus kapcsán. Temesváron, a fiánál találtuk meg minden irat nélkül és hoztuk el a gyűjtésbe. A bánffyhunyadi Varga István „Csipás” egy olyan cigánysori házban lakik ma is, testvére családjával együtt, amelynek az ajtaját nem lehet bezárni, így a fűtése is esetleges. A budatelki primás, Hárleț Ioan „Nucu” a falun kívüli viskójában nevelte a távolra költözött, prostitúcióból élő lányának gyermekeit, amelyben villany sem volt a legutóbbi időkig. Van persze ellenpélda is, polgárosult és a közösségben lakó zenészekről, azonban ez a gyűjtés idején nem volt általánosnak mondható. A gyűjtésben részt vevő máramarosi zenészek

---

<sup>94</sup> Kürti László: „Szexualitás és csujogatók Kalotaszegen.” [https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni\\_magyarsag/2010/ro/kriza\\_tarsasag\\_evkonyv\\_11/pages/017\\_szexualitas\\_es\\_csujogatas.htm](https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_11/pages/017_szexualitas_es_csujogatas.htm) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.03.).

<sup>95</sup> Papp István „Gázsa”, Bokor Imre, Kostyák Alpár, Szalay Zoltán és jómagam.

<sup>96</sup> *Életek éneke*. Dokumentumfilm, rendezte: Bereczky Csaba, szerkesztő Kelemen László (Budapest: Dialóg Filmstúdió, 2006. (<https://nfi.hu/hu/film/eletek-eneke>)).



## 1. A kutatás területi, időbeli és módszertani keretei

(Jód) például már beköltöztek a városba (Máramarosszigetre, illetve Nagybányára), ahol panelházakban igazodtak a 20. századhoz, illetve a primás, Barani Vasile saját házat épített, és a lakodalmakban árulta a saját maga által felvett zenéket.<sup>97</sup> A magyarpéterlaki Csiszár Aladár Körtvélyfája központjában vett magának házat, és már cigányul sem tud, nem is muzsikál nekik szívesen.

Erdélyben a cigányzenészek a gyűjtés idején még általában beszéltek anyanyelvüket, bár nagyon sokszor találkoztam azzal a helyzettel, hogy szégyelltek megszólalni cigányul. A gyűjtés óta eltelt 24-25 évben ez az állapot benyomásaim alapján csak romlott, a beolvadási folyamat a többségi társadalomba (az nemcsak román lehet, de magyar is a magyar többségű településeken) felgyorsult.<sup>98</sup> Az idősebb generációnál a többnemzetiségű közösségekben még általános volt, hogy jól-rosszul románul is, magyarul is értettek, de az azóta eltelt időszak azt is megmutatta, hogy ez az állapot is fokozatosan változik, az államnyelv köreikben mindinkább átveszi kizárólagosan a kommunikáció korábbi sokszínűségét, sok esetben még a gyerekkorban megtanult cigány anyanyelvet is kiszorítja. Fodor Sándor „Neti” például, noha magyar cigánynak tartotta magát, már szégyellt cigányul beszélni,<sup>99</sup> és tudatosan román osztályba íratta magyar anyanyelvű fiát, hogy az asszimiláció és a jövőbeni boldogulása könnyebb legyen. A városokba beköltöztek pedig nemcsak közösségüket hagyták ott, hanem nagyon sokszor a zenélést is, és gyerekeiket már románnak nevelve próbálták kiszabadulni a kettős kisebbségi lét szorításából.

Még tovább bonyolítja a helyzetet a cigányzenészek vallási hovatartozása. Korábban a cigányok általában a többségi közösség vallását követték.<sup>100</sup> Az utóbbi évtizedekben Erdélyben az ortodoxia és a különböző újkeresztény szekták masszív térhódításának vagyunk tanúi, így a zenész cigányok körében is. A magyarpalatkai zenészek még a Martin–Kallós-gyűjtések idején, a 60-as években református vallásúak voltak, most már mindenki ortodox. A szászcsávási Jámbor „Dumnyező” István életének egy periódusában a „pokaitokhoz”<sup>101</sup> csatlakozott, csakúgy, mint a szászbogácsi Faguri „Leki” Francisc, aki az új vallása parancsára még a hegedülést is abbahagyta, mint bűnös mesterséget.<sup>102</sup> Nagyszámú közöttük az egyházat elhagyó

---

<sup>97</sup> „Máramarosi népzene. Jód – Ieud.” *Új Pátria* 7. (Budapest: Fonó Records, 1999). (FA-107-2).

<sup>98</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 101.

<sup>99</sup> Kivéve a nyugati turnékon, ha cigányokkal találkozott.

<sup>100</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 101.

<sup>101</sup> <http://csaladenes.egologo.ro/?p=592> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.20.).

<sup>102</sup> Lásd *Életek éneke*. i.m.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében is, a jódi (Máramaros) Barani Vasile például azóta nem járt görögkatolikus templomába, amióta azt az ortodoxok kisajátították.<sup>103</sup>

Tekintve, hogy a cigányzenészek alapvetően szórakoztató zenét játszottak, mulattatták a közönségüket, ezért érdekeltek voltak, hogy a hagyományos helyi repertoár mellett a 20. században mind fontosabb szerepet játszó média populárisabb tartalmait is megtanulják.<sup>104</sup> Ugyanezen okból, de a hangszerek sajátosságai miatt is (az ötvenes évektől beszűrődő harmonikán még úgy, ahogy, duplázva lehetett technikailag a brácsa lassú dűvőjét imitálni, de a dobgéphez már szintetizátor kellett), a 80-as évektől kezdődően fokozatosan jelentek meg a zenészek kezében az újabb típusú elektronikus hangszerek, míg aztán a 2000-es évektől már a „hard disc”-ről lejátszott, jobb esetben ember által (DJ) irányított számítógépek vették át a zenészek zeneszolgáltató szerepét. Ma általában a lakodalom bizonyos momentumaira, például a jegyespár templomi útjára fogadják meg az „élő” zenészeket, vagy a helyi öregek szórakoztatására, párhuzamosan a főszerepet játszó szintetizátor – számítógép zeneszolgáltatásával.<sup>105</sup> Az Utolsó óra gyűjtésben mutatóba mi is rögzítettünk, publikáltunk szintetizátoros összeállítást is, a hagyományos, csak vonós felállás mellett.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> I.m.

<sup>104</sup> Kőnczei Csongor: „A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatáról.” *Kriza Könyvek*. 36. (Kolozsvár: Kriza János Társaság, 2011.) 153–154.

<sup>105</sup> I.m., 196.

<sup>106</sup> Például „Almás menti népzene. Almásszentmihály.” *Új Pátria* 8/50. (Budapest: Fonó Budai Zeneház – Hagyományok Háza, 2010). FA–309–2.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

### 2.1. A magyar etnonimból képzett táncok és tánczenei elnevezések

#### 2.1.1. A „magyar” tánc megnevezései a történeti adatokban

A 16. századtól jelennek meg, elsősorban külföldi zenei forrásokban a magyar etnikumra utaló táncmegnevezések ungaréscha, Ungarischer Tantz, passamezzo ongaro stb. néven.<sup>107</sup> Martin szerint ezek a kor uralkodó táncának, a hajdútáncnak a zenekíséretéhez köthetők, amely még nem nevezhető a modern nemzeti értelemben nemzeti tánc típusnak, hiszen a rendi társadalomban a Kárpát-medence többi népe is használta.<sup>108</sup> A 17. századtól már több hazai gyűjtemény (Kájoni-kódex, Vietórisz-kódex stb.) tartalmaz korabeli táncdallamokat, amelyek zenei sajátosságai részben még az ungaréschákra emlékeztetnek, hiszen a nyugati zenei divatok bizonyos késéssel jelentek meg Magyarországon és Lengyelország területén. A dallamok egy része a népi táncdallamokra hasonlít, némelyiknek a hagyományban fennmaradt népi változatai, amelyek a 20. században, így az Utolsó óra felvételei között is előfordulnak, például Apor Lázár tánca a Kájoni-kódexből. Utóbbinak 16. századi francia változata is van, ami jelzi, hogy a nyugatról keletre terjedő dallamok egy része a Kárpát-medencében meghonosodott, magyar dallammá vált, sőt a szomszédos népekhez is áterjedt.<sup>109</sup>

„Évszázadokra visszamenőleg kimutatható, hogy a táncok és a hozzájuk kapcsolódó dallamok divatszerűen terjedtek Európa-szerte.”<sup>110</sup> A táncdivatok általában nyugatról keletre hódítottak teret, és nagy szerepük volt benne a 18. század elejétől – Magyarországon és Erdély török alóli felszabadításától – kezdve az országot járó táncmestereknek is. Ezek az új táncok és dallamaik azonban a 19. század előtt

---

<sup>107</sup> Az idevonatkozó forrásokhoz lásd: Domokos Mária „A 16–17. század magyar tánczenéje.” In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenei története II. 1541–1686.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.)

<sup>108</sup> Martin György: *Népi táncgyománny és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép Európában, a XVI–XIX. században.* (Budapest: Ethnographia, 1984.) 353–362.

<sup>109</sup> Pávai István: *Interethnische Beziehungen in der volkstümlichen Tanzmusik Siebenbürgens. Regionale Volkskulturen im überregionalen Vergleich: Ungarn – Österreich.* Interne Broschüre des Institutes für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. 1998. 23–34.

<sup>110</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene,* i.m., 105.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében nehezen jutottak el a Mezősége, és ellentétben például a Székelyfölddel, kevés kivétellel (például gólya, hétlépés) nem is épültek be a helyi hagyományba.

Domokos Pál Péter pályám kezdetén megjelent kötetének dallamait<sup>111</sup> elemezve csak egy olyan példányt találtam, amely sűrű tempóként a széki hangszeres felvételekről ismert volt.<sup>112</sup> Az ott közölt dallamok ugyanakkor stílusban nem ütnek el a „sűrű magyar” egyes dallamainak stílusától, zenei gondolkodásától (főként az ott „trio”-nak nevezett közjátékok esetében), viszont motivikusan kevés hasonlóság mutatkozik a ma játszottak és a 18. századiak között. A „magyar tánc” elnevezés különböző formában ezek között is megtalálható magyarul (például „magyar” a sepsiszentgyörgyi kottás kéziratban, 1757), de idegen nyelveken is (hongroise, ungarisch), egyes esetekben pedig még a latin elnevezés is visszaköszön (Csíkсомlyói kézirat, 1813). Az idő haladtával a kéziratokban lassan megjelennek a tempóra, táncpárra való utalások a *magyar* név mellett („friss magyar”, „magyar lassan” a 19. század eleji kéziratoknál), illetve tetten érhető a verbunkos korszak beköszönése is, a „verbung” és változatai megnevezések megjelenésével.

Több támpontot ad a 18. századi források tekintetében az a pár éve megjelent kötet, amelyben a szerzők már az anyag zenei szempontú rendszerezését is elvégzik, és a népzenei kapcsolatok egy részét is feltárják, különös tekintettel néhány nagy dallamcsaládra (például a dūr hexachordos dallamokra, a kuruc kor dallamaira vagy az egyházi népénekekre).<sup>113</sup> A 18. század egyértelműen a dūr jellegű dallamok előretörését hozta, talán a hangszeres zene térnyerésének köszönhetően.<sup>114</sup> A gyűjteményekben megtalálhatók még a korábbi dudadivat negyedelő ritmikájú, mixolid jellegű dallamai is, akárcsak a verbunkos korának alapját jelentő kanásztánc ritmusú dallamok is, néhány dallamcsalád pedig már a boltíves formájával, emelkedő kvintváltásával a későbbi új stílust vetíti előre. Az írott forrásokból kirajzolódó összkép ugyan összhangban van a kor történelmi folyamataival (Magyarország fokozatos felszabadítása, majd gyarmatosítása, a nyomtatott dalok elterjedése, a nyugati táncmesterek megjelenése Erdélyben is), azonban az általunk vizsgált területen játszott dallamokat kevés kivételtől eltekintve nem találjuk meg a kötetben,

<sup>111</sup> Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.)

<sup>112</sup> I.m., 98.

<sup>113</sup> Domokos Mária – Paksa Katalin: *„Vígággal zeng Parnassusnak magas teteje.” 18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány*. (Budapest: Akadémiai Kiadó – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016.)

<sup>114</sup> I.m., 22.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

vagy csak olyan távoli változatokat, mint a buzai lassú magyaré.<sup>115</sup> Az a vélekedés, hogy ez a dallamcsalád Kodály *Marosszéki táncok* című műve főtémájának családjához tartozna, szerintem téves, ennek sokkal inkább megfelel a 158. dallam, jóllehet itt a kvintváltás megzavarhatja az elemzőt (van a dallamnak nem kvintváltó változata is). Ez a dallam különben „ritka magyarként” rendszeresen előfordul a Mezőségen, a jellegzetes harmadik sor szekvenciális bővülésével.<sup>116</sup> A könyvben azonosíthatjuk az Utolsó óra gyűjtésből még néhány nagy ambitusú dūr<sup>117</sup>, valamint a Mezőségen is elterjedt, Weiner Leó *I. divertimentója* nyomán „rókatáncként” ismert ugrós dallam változatait, és az általánosan elterjedt, általunk is gyakran gyűjtött két sűrű magyar forrásanyagát<sup>118</sup> is.

Az, hogy a történeti forrásanyagban ilyen kevés párhuzamot találunk, sok mindennel magyarázható. A hagyományos, régi stílusú népdalanyag erős jelenléte a területen és az örökölt proporciós gyakorlat használata (a zenészek gyakorlatilag minden hagyományos dallamot hozzáigazítottak az esetlegesen megjelenő új táncdivathoz, annak ritmusához<sup>119</sup>), a korszak háborúi, demográfiai változások, a Mezőség elzártsága, elmaradottsága a nyugati táncdivatok tekintetében, az erős helyi hagyomány, a vegyes nemzetiségű lakosság csak néhány olyan elem, amely a vonós hangszerek, az új hangszeres stílus, később a verbunkos, majd a csárdás meghonosodását, dallamainak elterjedését akadályozta, szűrte, lehetőséget teremtve arra, hogy a 20. század gyűjtői itt, az évszázadok során a területre beszüremelő stíluskorszakoknak összetett, kevert összképét figyelhessék meg.

### 2.1.2. „Magyar” táncok a Kárpátokon kívül és a Kárpát-medencében

A Kárpátokon túli „magyar” elnevezésű táncok jelenlétének történelmi okai voltak. A moldvai magyarság konzisztens hatása mellett több olyan terület is volt, amely ideig-óráig (itt ez alatt századokat értünk) a történelmi Magyarországhoz tartozott, vagy valamilyen vazallusi, alárendeltségi viszonyban állt a Magyar Királysággal. Bukarestben például a Berceni városnegyed Bercsényi katonái huzamosabb ott-

---

<sup>115</sup> I.m., 188.

<sup>116</sup> I.m., 243.

<sup>117</sup> I.m., 220.

<sup>118</sup> I.m., 66., 101.

<sup>119</sup> Martin György: „Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása.” *Ethnographia* 88. évf. (1977): 39.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében tartózkodásának emlékét őrzi, miként a Ferentári a ferencesekét.<sup>120</sup> A moldvai magyarok sebes és lapos magyarosa, a gyimesiek lassú és sebes magyaros tánca, noha nevében népnevet őriz, zeneileg nem sok hasonlóságot mutat az általunk vizsgált mezőségi magyar táncokkal.

„Mátray Gábor említi 1854-ben: A magyar tánczenének neve közönségesen csak: »magyar«.”<sup>121</sup> Pávai még Kodály másik fontos táncterminológiai észrevételére is hivatkozik a későbbi gyűjtések során Erdélyben is fölbukkanó „lassú magyarral” kapcsolatban: „A Magyar olyan elnevezés volt, mint az Allemande, Anglaise, Française, Polonaise. Képtelenség is a legmagyarabb táncot és zenéjét idegen névvel megcsúfolni.”<sup>122</sup> Ugyanakkor Kodály megfigyelését Pávai azzal is kiegészíti, hogy „Az erdélyi románoknál is gyakori az *ungurește, ungurească, ungurică, de ungurime* táncnév, s helyenként a Kárpátokon túl is megtalálható”.<sup>123</sup>

A történelmi körülményekből adódóan (a központi magyar szállásterület törökök általi elfoglalása nyomán) Erdélybe a reneszánsz hatást követő nyugati táncdivatok csak jelentős késéssel jutottak el, így volt idő a lokális változatok kivirágzására is. A gyimesi lassú és sebes magyaros elnevezés Martin szerint egy régies, csárdáskorszak előtti táncot fed, amelynek zenéjében viszont már a régi és új stílusú vokális népdalok vannak többségben, a „magyarországi” megnevezés pedig már egy verbunktípus helyi megnevezése Felcsíkon, ami már az új táncstílusra utal. Lajtha kőrispataki és széki gyűjtésében is megjelenik egyes dallamoknál a magyar jelző („régii magyar”, „lassú magyar”), mintegy a nemzeti ébredés kései zenei bizonyítékaként, de az elnevezések inkább a dallam régiségét és magyar jellegét igyekeztek az adatközlők oldaláról alátámasztani. A 20. századi gyűjtésekben, visszaemlékezésekben<sup>124</sup> feltűnik még néhány, a hagyományos helyi táncrendekbe nem beépült, valószínűleg a divat és a táncmesterek által átmenetileg meghonosított tánc is (például „sormagyar, körmagyar”) amelyeknek az Utolsó óra gyűjtésben már nem tudunk a nyomára akadni.

<sup>120</sup> Pávai István: „19. századi zenés-táncos adatok Havasalföldről és Székelyföldről.” In: *Aranykapu. Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére.* (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2015.) 787–793.

<sup>121</sup> Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje.* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993.) 176.

<sup>122</sup> Kodály Zoltán: „Mihálovits Lukács három magyar nótája.” In: *Visszatekintés 2* (Budapest: Argumentum, 2007). 271–273. 273.

<sup>123</sup> Pávai István: „Kodály Zoltán és a magyar tánc.”, i.m., 165.

<sup>124</sup> Kallós Zoltán: „Táncagyományok egy mezőségi faluban.” In: *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény.* (Budapest: Európai Folklór Intézet, 2004.) 306.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

A „magyar tánc” a Mezőségen először Lajtha, Jagamas, Kallós, Martin gyűjtéseiben bukkant fel több változatban is. Még a román adatközlők is így hívták, és ezek a táncok sok régies és régi stílusú dallammal társultak. Azonban a „magyar tánc” nemcsak a Mezőségen, hanem a szomszédos Kis-Szamos mellékén is használatos volt egykor. Almási István idézi Kocsis Istvánt, *Felsőtők és vidéke szöveg nélküli népzenejének ismertetése* című írásából (1911): „Mindig a magyar tánccal kezdődik a tánc, utána lassú és gyors csárdást táncolnak egész multság alatt. [...] A magyar tánccal kezdik ők is (a románok) a táncot.”<sup>125</sup> Széken gyakori volt, hogy „húzz egy magyart!” – mondták a primásnak, aki természetesen az ott *magyar* (vagy négyes) táncnak nevezett tánc dallamait kezdte el muzsikálni, nem bármilyen magyar etnikumhoz kötött táncot, például csárdást. A helybeliek tehát nem tettek különbséget a tánc és a tánc alá húzott zene között, a tánchoz muzsikált zenét is táncnévvel nevezték meg, ha szoktak rá arrafelé táncolni. Hasonlóképpen sok magyar elnevezésű tánc jelenik meg Kallós Zoltán bonchidai és válaszúti gyűjtéseiben is.<sup>126</sup>

Az erdélyi románok régebbi táncaikat ma már a közönséges „românește” (románul) elnevezéssel illetik (a román nemzeti ébredés és talán a „magyar” táncelnevezések ellenhatására is), amelyhez esetleg még hozzáteszik a tánc egy-egy jellemző motívumát: „de preumblat” (sétálva), „de învârtit” (forgatva) vagy „în botă” (bottal).<sup>127</sup> Ördögösfüzesen a ritka-sűrű magyar (fogásolás) mellett a magyarok zsidótáncnak nevezték el a gyors páros táncukat, jóllehet semmi sem utal rá, hogy ott azt a zsidók táncolták volna, annál inkább a magyarok, cigányok, románok. Viszont lehet, hogy Füzesen ezt a gyorscsárdás típusú táncot, amelyből aztán divat lett, majd a közösség elfogadta és beillesztette táncai közé, nem cigánybanda, hanem egy zsidó zenekar játszotta kezdetben.<sup>128</sup> Kallós Zoltántól tudjuk, hogy sok mezőségi faluban a gyors csárdás csak a 20. században terjedt el, így a füzesieknek is idegen lehetett sokáig.

A népnévvel jelölt táncok megnevezése gyakran csak azt jelzi, hogy az illető közösségtől idegen táncdivat produktuma az a tánc, amelyet egy ott nem őshonos népnévvel (például zsidó vagy a ştraier /stájer/ a gyergyói románoknál) jelölnek. Erre

---

<sup>125</sup> Almási István: „Kocsis János népzenegyűjtése a XX. század elején.” In: *A népzene jegyében* (Kolozsvar: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója, 2009.) 163.

<sup>126</sup> Kallós Archívum 7., Bonchida-Válaszút, 2017., lásd még: <http://db.zti.hu/kallos/kallos.asp> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.10.11.).

<sup>127</sup> Martin György: „Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása.” *Ethnographia* 88 évf./1. szám (1977:9).

<sup>128</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 106.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében látszólag ellenpélda lehet a belső-mezőségi cigánytánc,<sup>129</sup> *țigănește*, amelyet magyarok, románok egyaránt táncolnak, amelynek viszont teljesen folklorizálódott voltát a kereteiben táncolt szászka, szásztánc is mutatja. A megállapítás azt is sejteti, hogy látszólag „újabb” (17–18. századi) táncdivattal állunk szemben. Azonban tapasztalataim szerint a megállapítás nem vonatkozik a zenei kíséret dallamaira, amelyek közeli-távoli változatai nagy számban más táncok kíséretében is előfordulhatnak.

Sok helyen egyes „magyar” táncok dallamai külön elnevezést kaptak egy-egy személyről, mint például „Barna János lassú magyarja” Buzában vagy „Rákóczi ritka magyarja” Bonchidán. Az eljárás régtől fogva ismert, elég csak a Kájoni-kódex „Apor Lázár tánca” című dallamára gondolnunk.<sup>130</sup> Ezek az elnevezések azonban ma már semmiféle relevanciával nem bírnak, a dallamokat természetesen sem Rákóczi, sem Barna János nem szerezte, de talán táncolhatta, és jelzik, hogy a múltban kihez, milyen nemzetiséghez kötötték a zenészek egy-egy dallam táncbéli használatát, ami aztán a dallammal együtt a zenészek között hagyományozódott. Rákóczihoz valószínűleg már senki sem kötötte az illető táncot Bonchidán, amikor a zenészek még mindig a nevével nevezték, Barna Jánost Buzából vagy Szabó Sándort Fejérdről, az Utolsó óra zenészei már nem ismerték, mikor ezzel a névvel rögzítettük *lassú magyarját* és a hozzá tartozó zenét. A szokás viszont régen még tetten érhető volt: „Egy-egy lassúnak szegenként (falurészenként) lehet más gazdája. [...] Régen úgy is volt, hogyha valaki szeretett egy csárdást, megvette...”<sup>131</sup> Egy-egy jó vagy éppen rossz táncos emléke is befolyásolhatta a zenészeket, amikor a gyűjtés során kijelentették, hogy ez vagy az a „magyar” egy bizonyos táncosé volt, és az viszont fontos adat lehet, hogy azt a táncot és dallamot legalább egy magyar vagy több mindenképpen magáénak érezte, használta.

Feltételezhető tehát, hogy akkor, amikor még a csárdás és az egyéb különböző elnevezések (ugrálás, cövekelő, csürdöngölő stb.) kényszere nem volt általános (tehát még a csárdásdivat előtt), nem jártak a közösségbe még városi gyűjtők, a helyi közösség jól tudta, hogy mi az övé, és csak akkor nevezte el külön nemzetnévvel

<sup>129</sup> A „cigánytánc” táncnévként nem mindig etnikumra utal, esetenként zenész jelentése van a szónak. Például Magyarózdón a „cigányos” nem egy külön tánc, hanem a csárdásnak olyan gyorsított hangszeresített, figurált játékmódja, amire már nem lehet énekelni, pedig lassítva szoktak. Itt tehát a cigányos = hangszeres módon játszott. Lásd Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 108.

<sup>130</sup> Összehasonlító elemzése: Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 110–111.

<sup>131</sup> Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*, i.m., 176.



## 2. A „magyar” táncok zenéje

táncait, ha valamilyen különös oka volt rá. Az ok lehetett például, hogy többnemzetiségű volt a közösség, és a tánc valamelyik etnikumhoz tartozott, vagy hogy olyan táncot kértek, amely valamilyen szempontból még idegen volt nekik, de ok lehetett a nemzeti öntudatra ébredés kisnemesi vagy értelmiségi hatása is.

### 2.1.3. „Magyar tánc” megnevezések az Utolsó óra gyűjtésben

A felsorolt jelenségeket mind megtapasztalhattuk az Utolsó óra erdélyi gyűjtései alkalmából is. A gyűjtött anyagban többek közt a következő táncnévváltozatok fordulnak elő: lassú magyar, ritka magyar, sűrű magyar, páros magyar, magyar forduló, magyaros, lassú magyaros, sebes magyaros, ungurește rar, des, iute, ungurește feciorește, ungurește cu fete, ungurească, de ungurime. A továbbiakban a táncneveket kurzívval írom, és az egyszerűség kedvéért egységesen *magyarként*, kurzívval használom az általános, *magyar tánc*hoz fűződő gondolataimat, azonban, ha lokális megnevezése eltér, megadom azt is. Az erdélyi gyűjteményt dolgozatom témájához átfésülve, a digitális jegyzőkönyvben 432 olyan bejegyzést találtam, amelyek a *magyar* vagy származékai, illetve ennek román változata, az *ungurește* vagy származékai elnevezésű táncok zenéjét tartalmazzák. A gyűjtés adatközlőinek névsorát a példatárban, a vonatkozó falu dallamai előtt közlöm, csakúgy, mint az illető dallamra általuk használt táncmegnevezéseket.

A zömében cigány nemzetiségű zenészekkel románul, vagy ha tudtak magyarul, akkor magyarul folytattuk a kikérdezést, ezért nagyon gyakori, hogy románul nevezték *magyar táncnak* az illető dallamot, akkor is, ha azt magyaroknak muzsikálták. A magyar megnevezés természetesen nemcsak egy etnikai eredetre utaló jelző, hanem többféle konkrét táncípust is jelöl, szerteágazó dallamcsaládokkal.

Az Utolsó óra gyűjtésben még számos nem mezőségi faluból is van *magyar táncokra* utaló adat, azonban a dolgozat terjedelmi korlátai nem engedik meg minden adat itteni elemzését. Esetenként, a teljesség igénye nélkül azonban kitekintek az egyéb falvakból gyűjtött dallamokra is, ha azt valamilyen szempontból fontosnak gondolom.

A gyűjtések jegyzőkönyveit átfésülve még a következő mezőségi vagy Mezőség környéki települések zenei anyagát néztem át a *magyar táncokat* keresve:

1. Ádámos, Magyarkirályfalva (Kis-Küküllő vm.) – 1998. október,
2. Almásszentmihály (Kolozs vm.) – 1997. december,

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

3. Bálványosváralja (Szolnok-Doboka vm.) – 1998. április (furulyás, énekes gyűjtés),
4. Gerendkeresztúr (Torda-Aranyos vm.) – 1998. november,
5. Görgényoroszfalu (Maros-Torda vm.) – 1997. október,
6. Szilágysámson (Szilágyménfő vm.) – 1998. február,
7. Radnót (Kis-Küküllő vm.) – 1998. február,
8. Mezőkölpény (Maros-Torda vm.) – 1998. március,
9. Mezőszopor (Kolozs vm.) – 1998. március,
10. Magyarfráta (Kolozs vm.) – 1998. május,
11. Szék (Szolnok-Doboka vm.) – 1997. november (furulyás, énekes gyűjtés)
12. Váralmás (Kolozs vm.) – 1997. október.<sup>132</sup>

Ezeknél a csoportoknál kerestem, de nem találtam magyar elnevezésű táncra utaló adatot, kivéve az Ördögösfüzes – Bálványosváraljai gyűjtést, bár több esetben a mezőségi *magyar* táncok dallamainak egyes variánsai megjelentek ezekben a gyűjtésekben is.

A gyűjtésben kiterjedt a vizsgálódásunk a teljes Erdélyre és Partiumra, így a dél-erdélyi szórványmagyar területekre is, ahol szintén találtunk *magyaros* névvel elnevezett táncdallamokat és táncokat is, amelyekre hol párosan táncoltak, hol férfitáncot jártak rá – pontoztak –, például Magyar királyfalván és vidékén.<sup>133</sup> Kalotaszegen a sűrű legényest kísérő leánykörtáncot („sifitelést”) hívták *magyarnak* is.<sup>134</sup>

Sok helyen előfordult a gyűjtés során, hogy egy-egy *magyar tánc*hoz csak kevés dallamot tudtak a zenészek. Ennek oka az lehetett, hogy ritkán muzsikáltak az illető faluban (például a kolozsiai Magyar szóváton, ők onnan csak egy *magyar tánc* dallamot tudtak, vagy az erdőszombattelkiek Széken, ők két dallamot játszottak négyes [*magyar*] táncként, amelyeket különben *ritka magyarként* játszottak saját környezetükben). Másik ok lehetett az, hogy az illető tánc eltűnőfélben volt az adott közösségben (például a magyarszovátiaiak csak egyetlen dallamot játszottak a *ritka magyar [kurázi]* nevű tánchoz, azt, amit a magyarpalatkaiak is általánosan, miközben a helyi *magyar tánc*hoz bőven volt dallamuk). A helyi, falusi tánc csoportok (akiknek

<sup>132</sup> A gyűjtések pontos adatait az Utolsó óra Excelben vezetett jegyzőkönyvei tartalmazzák.

<sup>133</sup> HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0392 – 0403.

<sup>134</sup> Martin György: „Magyar táncdialektusok.”, i.m., 38.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

a helyi zenészek játszottak többnyire a fellépéseken) az állami művelődéspolitikai által szervezett tevékenysége is okozhatta a dallamszegényedést, uniformizálódást, amikor ezeket a nehéz és gyakran virtuóz táncokat a résztvevők (és esetleg a vezetők) tánctechnikai nehézségeik miatt leegyszerűsítették, néhány dallamra vagy pontra korlátozták, vagy különböző koreográfiai térformákba szorították.<sup>135</sup> Azzal a jelenséggel is találkozunk, például Nagysármáson, hogy a *magyar* megnevezés a táncsal együtt már kikopott a helyi táncrepertoárból, de a románok, cigányok sajátjukként tovább használták, különböző más megnevezésekkel (*bărbunc*, *românește rar*, *fecioresc*).

Az Utolsó óra gyűjtésben az is megfigyelhető, hogy a *magyar tánc* megnevezések túlnyomó többséggel (Gyimes és Dél-Erdély kivételével) a Kis- és a Nagy-Szamos mentéről és a Mezőségről származnak. Martin György idézett tanulmányában<sup>136</sup> az új stílus részeként írja le a *magyar táncok* elterjedését, és összeköti a felvilágosult nemesség körében teret nyert nemzeti romantikus gondolatokkal, zeneileg pedig egy új stílusú, augmentált és pontozott ritmusú, a kor verbunk(os) zenéjének jegyeit hordozó stílussal. Természetesen ez a megállapítás nem vonatkozik a sűrű legényes rétegre, amelyet Martin a korábbi, általa „hajdútánc” (kanásztánc) stílus erdélyi változataként ír le. Varga Sándor témánk szempontjából igen jelentős tanulmányában<sup>137</sup> megállapítja, hogy a területen élő kismemesi, kisbirtokosi rétegek jelentős hatása volt ennek az újabb táncstílusnak a kialakulásában.<sup>138</sup> A 19. századi változások, a jobbágyfelszabadítás ezt a folyamatot egységesítette, és eltüntette a jelentős kulturális különbségeket a falvakban lakó kismemesek és parasztok között.

A Mezőségen már ekkor többségben lévő románok között is elterjedt ez az új stílus, „keveredve a hozott, konzervatív, bizánci jellegű műveltségi elemekkel”,<sup>139</sup> és csak később, az 1848–49-es forradalom után felerősödő román nemzeti ébredés hatására színeződött át román nemzeti jellegűvé, jóllehet a stílus elterjedése a magyar nemességhez, és gyökerei a magyar folklórhoz köthetők. Ez a magyarázata annak,

---

<sup>135</sup> Sztanó Hédi (szerk.): i.m., 17. (Budatelke), 19. (Magyarfráta, Mezőszopor), 23. (Bálványoscsaba).

<sup>136</sup> Martin György: „Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása.”, i.m.

<sup>137</sup> Varga Sándor: „A nemesi kultúra hatásai a mezőségi paraszti műveltségre táncban és zenében.” *Ethnographia*, 124 évf./4. sz. (2013.)

<sup>138</sup> „Eddigi kutatásaim szerint az új nemzeti tánc típusok (verbunk, csárdás), illetve azok kísérezzenéjének 19. század végi elterjedése, a népies mütáncok, valamint a polgári társastáncok megjelenése a Mezőségen nagy részben a helyi nemességnek köszönhető.” Varga Sándor, i.m., 479.

<sup>139</sup> Varga Sándor: i.m., 473.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében hogy a területen számos magyar vagy nyugati származású tánc és dallam maradt meg a hagyományörzőbb mezőségi románság körében, *românește* és származékai néven, hasonlóképpen a *magyar* elnevezésű táncokhoz, miközben a polgárosodó magyarság már mind ritkábban vagy egyáltalán nem használta azokat.<sup>140</sup> Az Utolsó óra gyűjtésben, jóllehet Erdély és Partium jelentősebb területeit felgyűjtöttük, máshol csak ritkán találtunk a románoknál a *sűrű magyar* típusú gyors legényes táncokon kívül a műfajhoz tartozó dallamok között olyanokat, amelyek a Mezőségen a *ritka magyar* táncokhoz voltak használatosak, azok viszont vélelmezhetően valamilyen szervezett táncalkalom (táncegyüttes, fesztiválra összeállított koreográfia) kapcsán kerültek be a repertoárba, és sok esetben a helyi dallamok visszaszorulását hozták. Erre jó példa a *călușar* nevű román tánc betanítása helyenként, egyetlen dallammal, vagy az „Apor Lázár táncaként” már idézett dallam<sup>141</sup> helyenkénti használata, amelyeknek nem alakultak ki a más dallamokra jellemző hangszeres változatai, gazdag figurációi az illető tánchoz kapcsolódva.

A fentebb leírt állapot utoljára még az Utolsó óra gyűjtés idején volt érvényes, az azóta eltelt időszakban a médiának köszönhetően a lokális jellegzetességek teljesen feloldódtak. Napi tapasztalat, hogy a román rádió- és televízió-műsorok a ténylegesen közös, román–magyar használatú dallamokon messze túllépve mesterkélten román népies szöveggel látnak el és románként sugároznak a hagyományos román folklór szempontjából idegen származású, eredetileg hangszeresen vagy magyar szöveggel ismert dallamot, teljesen függetlenül azok előéletétől és származásától. Ez az irányultság tág teret ad a már korábban említett, tudománytalan, nacionalista attitűdnek, amely a hagyományos folklórt a nemzeti, kiterjesztett identitás földig közhelyessé süllyesztett eszközévé teszi, ami már általános esztétikai szempontból sem tartalmaz művészi értéket.

Noha a *magyar táncok* mezőségi súlyponttal jelennek meg a gyűjtésben, a Mezőségen kívüli adatok azt is sejtetik, hogy régen egy jóval elterjedtebb, talán egész Erdélyre kiterjedő táncolási stílust jelentettek. A mezőségi és a Kis- és Nagy-Szamos menti anyagban viszont nagy számban jelennek meg, ami azt mutatja, hogy ezen a területen a gyűjtés idejében is még felidézhetőek voltak, bár leginkább már csak passzív tudásként.

<sup>140</sup> Varga Sándor: i.m., 478.

<sup>141</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 110–111.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

### 2.2. A mezőségi magyar táncok típusai

A mezőségi *magyar tánc* családjába, amelyet a román anyanyelvű adatközlők is *ungurește, de ungurime* névvel vagy annak variációival használtak, Pálffy Gyula<sup>142</sup> és Varga Sándor egybehangzó véleménye szerint a *sűrű és a ritka legényes* vagy *magyar*, a *lassú magyar* és a *páros (négyes) magyar* táncok tartoznak, ezeket a mi gyűjtésünk során is többnyire *magyar táncoknak* nevezték az adatok közlői.

Martin György szerint a *magyar táncok* valahol a 16–17. századi hajdútánc (kanásztánc) stílus és az új stílusú verbunkos felé való fejlődés útján helyezkednek el, ezek lokális változatait az erdélyi férfitáncokban találhatjuk meg csakúgy, mint a csárdás tánc előtti párostáncok csárdás korszak előtti zenei és táncos emlékeit a régi stílusú erdélyi páros táncokban (*marosszéki forgató*s, *ardeleana, de-a lungu, lassú cigánytánc*).<sup>143</sup> A két táncnem közötti összefüggést jól mutatja a tánckísérethez használt dallamcsaládok közötti esetenkénti jelentős átfedés, melyet az Utolsó óra gyűjtésben is tapasztalhattunk: a Kalotaszegen, Mezőségen használt *ritka és sűrű legényes (magyar)* táncok dallamai Kelet-Mezőségen fokozatosan kerülnek át a forgató típusú táncok zenei kíséretébe, hogy a Székelyföldön a *marosszéki, vármegye* vagy *magyar forduló* táncok tánckíséretében is megjelenjenek. Az Utolsó órában a Martin által feltételezett, ám az akkori gyűjtésekből hiányzó kelet-mezőségi átmeneti láncszemeket is megtaláltuk.<sup>144</sup>

Martin azt az állapotot, hogy ugyanabban a táncban a férfi által járt egyéni és a nővel járt páros és csoportos formái együtt élnek, a régies táncstílushoz utalja.<sup>145</sup> Ezek az átmeneti formák pont a mezőségi és a vele határos területeken (Kis- és Nagy-Szamos melléke, Kelet-Mezőség) érhetők tetten, azzal a megjegyzéssel, hogy ezeken a területeken a *magyar* tánc páros formáit főként a román lakosság őrizte meg, miként általában a forgós-forgató táncformát is (például Buza: *ungurește cu fete*, Budatelke: *de ungurime*, de Bonchidán a *bărbunc* is páros tánc!). Varga Sándor írja a határos

---

<sup>142</sup> Pálffy Gyula: „Egy mezőségi falu tánckészlete.” In: *Zenatudományi dolgozatok*. (Budapest: 1988.) 263.

<sup>143</sup> Martin György: „Magyar táncdialektusok.” In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980.). 37.

<sup>144</sup> Lásd Budatelke (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_145–155), Mezőörményes (HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0404–417).

<sup>145</sup> Martin György: „Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai.” In: *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény*. (Budapest: Európai Folklor Intézet, 2004.) 318.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében területek táncairól: „Itt a magyarok főként a kétlépésre és zárt páros forgásra korlátozódó csárdást táncolják.”<sup>146</sup> A Mezőségen viszont megmaradt a régiesebb, forgós táncforma a lassú csárdás típusú táncokban is, amelyeket sokszor csárdásként (vagy a románok *ceardașként*), de egyéb elnevezésekkel is használnak (*cigánytánc*, *de doi* stb.).

A *lassú magyar* típusú legényes táncok (Martin szerint a nemesi férfitáncok paraszti leképeződései) „a verbuntáncokhoz való átmeneti láncszemet jelentik”.<sup>147</sup> AZ Utolsó órában ezeket már csak néhány helyen, például Buzában vagy a Kis-Szamos menti Fejérden találtuk meg.<sup>148</sup> A fejrődi *ritka legényes* táncnál már a *lassú magyar* elnevezés is kikopott a zenészek szókészletéből (nemcsak azért, mert csak románul tudtak), a táncos neve, aki ezt valamikor nagyon kedvelte, viszont nem („Szabó Sándoré”). Ők a sűrű legényest viszont még magyar jelzővel használták (*ungurește feciorește*).

A szorosán vett Mezőségen általánosan megtaláltuk a *sűrű legényes* típusú táncok zenéjét, esetenként táncait is, amelyeket sokszor az adatközlők *magyarnak* ismertek (*sűrű magyar*, *ungurește iute feciorește*), még akkor is, ha a korábbi időszakban különböző szervezett fesztiválalkalmakra átnevezték őket *bărbuncnak* vagy akár *românește feciorește*nek. A gyűjtés során ezért aztán főként a Mezőség déli falvaiból származó adatközlők általánosan *bărbunc*ként ismerték, vagy valamilyen lokális elnevezést húztak rá (például „Turdeana – tordai”). Megítélésem szerint ez a megnevezésváltozás a történelmi szenvedéseket, lakosságcserét is hozó második bécsi döntéssel is összefüggésben van, hiszen akkor csak Erdély északi része került vissza Magyarországhoz, déli része viszont Romániához tartozott, amit a románok természetesen igazságtalanságként éltek meg, és a korabeli román állam (Antonescu-diktatúra) ennek megfelelően is viszonyult a kérdéshez.

Ezen táncok motívumkészlete és stílusa az Utolsó órák gyűjtéseinkben sok esetben cigányos, tekintve, hogy a cigány nemzetiségű zenészek táncait is felvettük. Az is megfigyelhető, hogy a *magyar* táncokba, különösen a *sűrű magyar* típusúakba mind több, a cigány *csingerálás*ból származó elem, főként csapásolás került be.<sup>149</sup> Ennek oka lehet egyrészt a cigány népesség számának növekedése, másrészt

<sup>146</sup> Varga Sándor: i.m., 478.

<sup>147</sup> Martin György: „A magyar táncok történelmi rétegei.” In: Felföldi László – Pesovár Ernő (szerk.) *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománya*. (Budapest: Planétás, 1997) 152.

<sup>148</sup> Sztanó Hédi (szerk.): i.m.

<sup>149</sup> Sztanó Hédi (szerk.): i.m., 17.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

a cigányok erősebb hagyományörző hajlama, akiknek civilizációs okokból a táncigényük nagyobb. Tekintve, hogy a gyűjtésben általában csak egy pár táncos vett részt, többnyire szólóban rögzítettük a legényes táncokat, így a térformák csoportos használatáról nem tudunk számot adni.

A ritka legényesek esetében megkülönböztettük a ritka román (*românește în ponturi, românește în botă*) felvételektől a *ritka magyar* (vagy *magyar tánc*) elnevezésű táncokat a hozzájuk tartozó dallamokkal. Akadt olyan román adatközlőnk is, aki mind a kettőt tudatosan elkülönítve táncolta nekünk, például Zegrean Mihai primás Bálványoscsabáról.<sup>150</sup> Általánosságban elmondható, hogy ez a tánc sok esetben egyszerűbb formakincset adott, mint a *sűrű magyar*, nem egy esetben egy újabb tánc, a *târnăveană* csapásolós motívumai váltak itt is meghatározóvá,<sup>151</sup> a dallambeszűrődésekkel együtt. A Mezőség széle felé viszont nem találtuk a ritka legényesek szóló formáját, csak Észak-Mezőségen, például Bálványoscsabán vagy Csabaújfaluban, ahol viszont már az előbb említett *târnăveană* páros táncsal keverték. Gyakori jelenség volt a felvételek során, hogy a *ritka magyar* legényest a két világháború közt a területre beszűrődő *târnăveana* vagy *târnova* felváltotta, először a románoknál, majd a második világháború után a mindinkább szórványba kerülő magyaroknál is.<sup>152</sup>

Külön meg kell említenünk a *magyar* táncok páros vagy négyes változatait. Ezekből gyűjtésünkben jelentős mennyiségben a belső-mezőségi Magyarorszátról, illetve Béré-Magyarpalatkáról van adatunk (a báréi zenészek magyarpalatkai származásúak voltak, ezért a kettős településnév). A viszonylag sok dallam a tánc közkedveltségét is mutatja, adatközlőink elmondása szerint táncolták négyesben, párban és szólóban is régen, az idézett tánckutatók szerint nem csak ezekben a falvakban.<sup>153</sup> Kelet-Mezőségen pedig, jóllehet egyedül is, párban is táncolták *sűrű magyarként* (*ungurește, unguřește singur*), de már esetenként a székely korcsos (románoknál: *învărtită*) páros táncsal keveredett, ilyenkor az egyes táncok korábbi gyűjtésekből ismert dallamai is összekeveredtek. A mezőszilvási-mezőörményesi gyűjtés esetében például a *páros magyarnál* minden átmenet nélkül váltottak az *învărtită* bukaresti rádióból tanult új dallamaira.

---

<sup>150</sup> Sztanó Hédi (szerk.): i.m.

<sup>151</sup> Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*, i.m., 77.

<sup>152</sup> Varga Sándor: i.m., 74.

<sup>153</sup> Varga Sándor: i.m., 56., vagy Pálffy Gyula: „Egy mezőségi falu tánc készlete”, i.m, 263.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

A *magyar* nevű táncokon belül tehát régebb nemcsak többfajta táncot (legényest, párost, körtáncot) táncoltak egyazon dallamra, de még olyan dallam is volt, amelyre egy falun belül többfajta *magyar táncot* jártak a dallamban, ritmusban változatlan zenére. A legjobb példa erre Magyarorszávat, ahol a gyűjtésünk során vallási felekezettől függően hol belső, hol külső lábbal kezdték a forgást a táncban, párban vagy négyesben, vélhetőleg annak köszönhetően, hogy régen a táncalkalmaikat is felekezetenként rendezték.<sup>154</sup>

Széken néha ugyanannak a dallamnak tempóban, ritmusban igazított változatára jártak csárdást és *magyar* táncot is,<sup>155</sup> de máshol is meg lehetett figyelni ezt a proporciós eljárást: a táncok gyűjtésekor tapasztaltuk, hogy volt olyan falu, ahol az ugyanazon stílusú, hangzású és tempójú dallamra csak férfitáncot táncoltak, volt, ahol párosan is táncoltak rá, sőt négyesben is (két pár) járták. „A magyar vagy négyes két páros, kis körben járt táncforma (Szék, Magyarpalatka). Különleges hangszeres zenéjére azonban páros táncot és lassú legényest is járnak” – jegyzi meg Martin.<sup>156</sup>

Tánc szempontjából a *magyar tánc* gyűjtésekben<sup>157</sup> világosan kitűnik három nagy csoport:

1. a páros (esetenként négyes) középlassú tempójú *magyar* (Szék, Magyarorszávat, Béré-Magyarpalatka), amelynek *lassú magyar* legényes változatait még elvétele megtaláljuk (például Buzában) egy-egy dallammal;
2. a gyakran a *sűrű magyar* férfitáncokkal átfedésben lévő (tehát legényest és párost is táncolnak rá) *páros sűrű magyar* (Buza: *învârtită / ungurește cu fete*, Budatelke: *de ungurime*, Mezőszilvás-Mezőörmányes: *ungurește*),
3. a legényes *ritka és sűrű magyar* típusú táncok.

Tekintve, hogy nem funkcióban, hanem stúdióban, legtöbbször tánc nélkül, rekonstruktív jellegű gyűjtésben születtek meg a hangfelvételek, esetünkben a tempójelzések a táncok eredeti, funkciós tempójára nézve csak tájékoztató jelleggel bírnak.

---

<sup>154</sup> HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0012–0024.

<sup>155</sup> Lásd Pávai dallamelemzését: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*, i.m., 130–131.

<sup>156</sup> Martin György: „Magyar táncdialektusok.”, i.m., 39.

<sup>157</sup> Pálffy Gyula: „Egy mezőségi falu tánckészlete.”, i.m., 263.



## 2. A „magyar” táncok zenéje

### 2.3. A mezőségi magyar táncok dallamrepertoárjáról

A népzenei „újabb stílus” kialakulásában jelentős szerepet játszó, a falusi közösségekbe divatként beszűrődő dallamok mellett azonban a helyi táncok zenéje csak lassan változott. Noha később, például a csárdásdivat hatására fokozatosan minden népies műdalra ráaggatták a csárdás nevet, a táncok és hozzájuk régóta tartozó dallamok egy része repertoáron maradt. Van, ahol a csárdáson belül is megkülönböztették a később beszűrődő, divatos dallamokat. A kalotaszegi Méréban például a kalotaszegi primás, Fodor Sándor „Neti” megfogadott zenésztársaként tapasztaltam, hogy kértek a bálban *magyar csárdást* is, amelyet többnyire műdalokkal kísértünk, és volt egyszerűen csárdás, amelyben a korábbi hagyományos dallamrepertoár adta a tánckíséret javát.<sup>158</sup>

Martin „Az erdélyi román botostánc magyar zenei kapcsolatai”<sup>159</sup> című alfejezetben nemcsak a vonatkozó román és magyar táncokat elemezte, de a hozzájuk tartozó dallamokra is kitért. Az Utolsó óra gyűjtésben is megjelennek az ott bemutatott dallamok, amelyek sok esetben egyazon régi stílusú, pentaton dallamcsaládból származnak, és az elemzés egyértelműen kimutatta az elemzett dallamcsalád esetében a magyar eredetet, a magyarországi kanásztáncok migrációját és átváltozását a verbunkos zene előfutáraként számon tartott erdélyi, legényes és forgató variánsokra.<sup>160</sup> Martin idézi Bartók lényeglátó gondolatmenetét az ukrán *kolomejka*, a román *ardeleana*, a verbunkos és az új népdalstílus fejlődési vonaláról: „Valószínű, hogy a kanásznóták dallamaiból fejlődött ki először a »kuruc-nóták« zenéje [...], azután pedig az ún. verbunkos zene. Főleg a régebbi magyar verbunkos-dallamok, továbbá a mezőségi románoknál megmaradtak [...], határozott rokonságban vannak régi kanásznóta – dallamainkkal.”<sup>161</sup>

Martin kutatásai és az Utolsó óra eredményei alapján megállapítható, hogy a dolgozatom tárgyát képező *magyar* elnevezésű táncok és a hozzájuk tartozó dallamok nem szükségszerűen kapcsolódnak kizárólagosan egymáshoz, a dallamok származásának, etnikai jellegének megállapítása pedig végképp különválnak a tánc

---

<sup>158</sup> Lásd még: Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*, i.m., 88.

<sup>159</sup> Martin György: „Az erdélyi román hajdútánc.” In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc hagyományok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 169–184.

<sup>160</sup> I.m., 181.

<sup>161</sup> Bartók Béla: „Népzene és a szomszéd népek népzeneje.” In: Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3: Írások a népzeneről és a népzene kutatásról I.* (Budapest: Editio Musica, 1999). 210–269. 222.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében megnevezésétől. A Martin által bemutatott dallamcsaládnál is kimutatható, hogy ugyanazt a magyar eredetű dallamot játszhatta román éneklő közönségnek a máramarosi muzsikus a helyi stílus jellegzetességeivel felöltöztetve, vagy a kalotaszegi magyar zenész a magyar közösségének anélkül, hogy tisztában lettek volna annak eredetével, vagy azzal a ténnyel, hogy azt a dallamot más nemzetiségű közösségek is használják Erdély egy másik tájékán.<sup>162</sup>

Az Utolsó óra gyűjtéssorozatban a zenekarok heti öt napig való gyűjtése és a digitális rögzítés tárolóhelyének bősége azt is eredményezte, hogy a zenészek egy-egy tánchoz tartozó dallamrepertoárja egészében felmérésre került több változatban is. Ha az Utolsó óra gyűjtések így rögzített anyagát összevetjük a korábbi évtizedek klasszikus gyűjtéseinek dallamkészletével, megállapítható, hogy az Utolsó óra adatközlőinek repertoárja a felgyűjtött hatalmas változatként ellenére jóval kevesebb olyan régi stílusú dallamot tartalmaz, amely a *magyar* elnevezésű táncokhoz kapcsolódik, mint a 30-40 évvel korábbi gyűjtések esetében. Ez jórészt azzal magyarázható, hogy az utóbbi évtizedekben a *magyar tánc* is háttérbe szorult, kikopott az élő gyakorlatból a Mezőségen,<sup>163</sup> az idősebb korosztállyal együtt tűnt el a dallamok egy része, hiszen az ő igényük tartotta meg korábban azokat a zenészek aktív memóriájában; a táncok, így a legényes<sup>164</sup> táncok is (*lassú, ritka és sűrű magyar*),<sup>165</sup> uniformizálódtak, egyes elemeik beépültek a területen kései divatként mindinkább elterjedő *tárnăveana* táncmotívumai közé,<sup>166</sup> így a tánchoz tartozó dallamok is – igaz, kisebb mértékben – keveredtek.

A *magyar táncokat* nem csak és kizárólag néhány tipikus dallam máshonnan beszűrődött vagy helyi (esetleg magyar származású) változataival kísérték, hiszen egy hosszabb, az ottani törzsanyagba tartozó táncfolyamatba a zenészek a változatosság kényszerétől hajtva sokszor több mindent belemuzsikáltak, ami eszükbe jutott, és amit többé-kevésbé átalakítva be tudtak illeszteni a tánckíséret ritmusába. A zenészek ugyanis a Mezőségen, mint Erdélyben általában, gyakran muzsikáltak más nemzetiségű közösségnek is. Ilyenkor, saját szóhasználatukkal, „magyarul”, „románul”, „cigányul” játszottak, ami nem feltétlenül jelentett más dallamokat, hanem

<sup>162</sup> Lásd a 7-es lábjegyzet Martin-féle elemzését, és az Új Pátria sorozat (7.) Jód lemezének 8. trackjét (jelzete: 18-07\_FA-107-2\_08).

<sup>163</sup> Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*, i.m., 82.

<sup>164</sup> I.m., 74–76.

<sup>165</sup> I.m., 76.

<sup>166</sup> I.m., 77.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

bizonyos más stílust, más táncokat vagy más sorrendet a táncokban és a dallamokban. Mindez óhatatlanul a tánchoz használt dallamok keveredéséhez vezetett, hiszen ritka kivételként jegyezhetjük azt az állapotot, amikor egy-egy zenész fejében külön „rekeszekben”, szépen elrendezve sorjázta a különböző táncokhoz használatos dallamok.<sup>167</sup> Életszerűbb volt az a helyzet, amikor a hosszú, akár több napos mulatságban, a táncos folyamatok kiszolgálására a zenész az általános proporciós gyakorlat keretében azt a dallamot igazította a tánc ritmusára, ami éppen eszébe jutott.

Ebből a helyzetből is következik viszont az az elképesztő variációs gazdagság, amely egy-egy dallamcsaládnak sokféle arcát mutatja, és amely nagyban hozzájárult az erdélyi népzene hírnevének megalapozásához. Természetesen, pont a vokális változatok és a közösséget kiszolgáló funkció miatt, az sem volt mindegy, hogy az illető cigányzenész ismerte-e a dallamok mellett a kiszolgálandó közösség nyelvét. Tipikus példa erre az eljárásra Csiszár Aladár magyarpéterlaci prímás esete, aki sokszor elmondta, hogy ő bármilyen énekelt dallamból is tud *magyar fordulót* csinálni, és be is mutatta, számos dallammal.<sup>168</sup> Az viszont kétségtelennek tűnik, hogy a *magyar táncok* dallamainak törzsanyaga az erdélyi legényes és páros táncok zenéjében tipikusan előfordul.

A tánc szempontjából leírt három csoport zeneileg két nagy kategóriába sorolható:

1. a vokális változatokkal is rendelkező vagy azok ritmusát őrző, középlassú tempójú *magyar (lassú, ritka és négyes)* hangszeres dallamai;
2. a gyorsabb, *sűrű magyar* típusú legényes táncok hangszeres vagy vokális eredetű, de teljesen hangszeressé alakult dallamai.

Az általam vizsgált *magyar táncok* dallamai általában jól azonosíthatók mind tempóban, mind ritmikában, és sok esetben megtalálható ugyanaz a dallam a Mezőség több kistáján is. Előfordul az is, hogy a távolabbi tájakon, például Gyergyóban a *marosszéki* táncot kísérő dallamot Magyarországon a *magyar* tánc dallamaként hallhatjuk<sup>169</sup>, és hogy a korábbi *magyar* táncnak játszott dallamból *tárnăveana*

---

<sup>167</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 112.

<sup>168</sup> Felső-Maros menti népzene – Csiszár Aladár – Magyarpéterlaka. Új Pátria (FA-512-2).

<sup>169</sup> Magyarorszávat, 10 a példatárban.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében („korcsos”) lesz ugyanott,<sup>170</sup> vagy a cigány tánc dallamát alakítják a proporciós gondolkodás jegyében *magyar tánccá*.<sup>171</sup>

Olyat is tapasztalunk, hogy a máshol közjátékként használt periódusból dallamfő alakul ki, és nagyon sok az olyan változat, amikor a dallam első periódusa után közjátékot játszanak a megszokott második rész helyett. Olyan helyzet is van, amikor a beékelődött közjáték után következik a dallam második fele, vagy egy másik dallam második fele (példatárunkban például a Buza, 7, 8). Tekintve, hogy az Utolsó órában sokszor „rekonstruktív” jellegű gyűjtést végeztünk (tehát rákérdeztünk bizonyos dallamokra, amelyeknek csak az elejét adtuk meg), sokszor előfordulhatott az utótagnál, hogy a primás már nem emlékezett a folytatásra. Olyan is volt (például a budatelkieknél, hogy kétszer-háromszor is eljátszották hibásan a dallamot, amíg „beugrott” a teljes változat (Budatelke, 10). Mindezek a jelenségek általánosan mutatják a korábbi szigorú rend lassú felbomlását a 20. század végén, de azt is, hogy az adatközlők a napi gyakorlatból kiesve sokszor játszanak egy adott tánchoz nem illeszthető dallamrészeket, akár dallamokat. Hogy még komplikáltabb legyen a kép, nem szabad elfelejtenünk, hogy a táncosok „pontokban”, zenei periódusoknak megfelelő táncszakaszokban „gondolkoznak” a táncfolyamatuk felépítése során. Tekintve, hogy a gyűjtés időszakában a jó zenész még táncolni is tudott, sokszor tetten érhető a zenei gondolkodásban is a táncos gondolkodás beszűrődése, ami esetenként egymás mellé nem tartozó periódusokat eredményezett. Ez egyértelműen kimutatható azoknál a dallamoknál, amelyek a történeti forrásokban is jelen vannak,<sup>172</sup> vagy egy másik faluban még összetartozóan megtalálhatók. Azonban az Utolsó óra gyűjtésben a nagy képből kirajzolódik egy olyan törzsanyag, amely mutatja a *magyar* táncok korábbi állapotát, amikor még nem kiveszőfélben lévő, a passzív memóriába csúszott műfajként voltak használatban.

---

<sup>170</sup> Magyarszovát, 22.

<sup>171</sup> Ördöngösfüzes, 12.

<sup>172</sup> Domokos Pál Péter: i.m., 98. A mai napig így játsszák, nem csak Széken.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

### 2.4. Összehasonlító vizsgálatok

Zenei szempontból a táncos osztályozás két csoportján belül elkülöníthetők a vokális dallamok hangszeres vagy vokális változatai is a csak hangszeres, jórészt akkordfelbontásokból építkező, leginkább SD, D, (esetleg váltódomináns – CD), T funkciókat körülíró dallamoktól. Ezek dallamcsoporton belül többféle metrumú műfajban is előfordulnak. A vokális jellegű vagy arra visszavezethető dallamokat 4/4-es, a hangszeres jellegűeket 2/4-es ütemben adom meg.

Az első csoport első alcsoportjának (**vokális** jellegű dallamok) általános jellemzői<sup>173</sup>:

- a sokkal gazdagabb balkéz-díszítés (a jobbkezes prímásoknál, a balkezeseknél értelemszerűen fordítva) a hangszeres típusú, figurációs dallamokhoz képest;
- a sokszor énekszerű előadásmód;
- a dallamvariációknál a dallam skálájának következő hangjára ugrás, kiemelés;
- az oktáv váltások, kettőzések használata;
- az alkalmazkodó ritmus gyakori használata;
- a figurációk inkább sorvégi jelenléte;
- sorbővülések helyenkénti jelenléte;
- helyenként szekvencia (főleg a harmadik sorban).

Az első és második csoport **hangszeres** dallamainak általános jellemzői:

- folyamatos tizenhatodoló vagy pontozottan tizenhatodoló mozgás, (pontozott tizenhatod + harmincketted) a kadenciákban is;
- bizonyos vonásnemek következetes használata;
- a kadenciák megerősödése, a T-D-T funkciók körül;
- figurációk szekvenciaszerű használata a hegedű adottságainak megfelelően;
- túlnyomó többségben AA $\nu$ BB $\nu$  forma vagy annak változatai;
- „szögletes”, tetrapodikus sorszerkezetek, bővülések nélkül.

---

<sup>173</sup> Lásd még: Papp Géza: „A korai verbunkos stíluselemei a XVIII. századi közhasználatú zenénkben.” *Magyar Zene* 17. évf./3. szám (1976): 227–247.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

A felsorolt jellemzők természetesen nincsenek meg minden egyes dallamnál, hiszen a gyűjtésben a dallamok élő, improvizatív előadásban hangzottak el, sok esetlegességgel, tempóingadozással, memóriazavarból, félreértésekből eredő eseti hibákkal. Az is megállapítható, hogy különösen a Mezőség pereme felé olyan átmeneti formák is megjelennek, amelyek már a szomszédos nagytájak, esetleg az ott élő másik etnikum befolyását, hatását mutatják. Így például a mezőörményesieknél már megjelenik az *ungurește* nevű tánc páros változatában (*cu femeia*) a székelységből ismert *magyar forduló* néhány dallama is (Mezőörményes, 17).

#### 2.4.1. A lassú és a ritka magyar dallamai

A zenészek és a helyi közösségek tagjai általában ritka legényesnek neveznek két olyan táncípust, amelyek megkülönböztetése végett Martin György publikációiban a *lassú magyar* és a *ritka magyar* megnevezéseket használja, nem a helyi tánc, hanem a táncípus azonosítására. A dallamok is eszerint sorolhatók két alcsoportba formai sajátosságaik szerint. A *lassú magyarhoz* használt dallamok negyedéses lüktetésűek, a kadenciáknál több ütemnyi toldalékkal bővíthetnek. A *ritka magyar* dallamai nyolcadós lüktetésűek, két tetrapodikus sorból álló periódusból épülnek fel.

Noha csak a hangszeres változatokat elemeztem, a dallamok eminens vokális eredete, az énekszerűség, ahogy a hegedűsök játszották, valamint a széki vagy magyarszováti vokális gyűjtések Utolsó órák előzményei sok esetben felvetették az úgynevezett „duplasoros” *magyarok* kérdését. Pávai István figyelmeztet, hogy hangszeres zene és tánc jelenléte nélküli énekes gyűjtéseknél sokszor pusztán féldallamok rögzülnek, és gyakran csak a dallam második fele hangzik el.<sup>174</sup> Ennek egyik oka az, hogy tánc közben a zenész játssza a dallam elejét, majd az utótagnál bekapcsolódik az ének. Az utótaggal való kezdés hangszeres zene esetében újabb jelenség, és a román folklór médiabeli előadásmódjából ered („ritornellel” való kezdés).

A nagyszámú ismétlés és variáció forrása a Lajtha által röviden 16-osnak<sup>175</sup> vagy Kodály nyomán „jajnota” elnevezéssel a szakirodalomban rögzült kifejezés<sup>176</sup> (jelen esetben is ezt használom, mert, bár a hangszeres zenében nincs szöveges szótagpótlás

<sup>174</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 89.

<sup>175</sup> Lajtha László: *Széki gyűjtés. Népzenei Monográfiák II.*, i.m., 6.

<sup>176</sup> Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, i.m., 89.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

(„ajajaj” stb.), a sorvégi bővülések gyakran előfordulnak. A mezősi gyűjtésben a „jajnóta” típusú, vokális eredetű, bővült dallamok jelenléte a *lassú magyar* típusú táncok velejárája, de bővülések nélkül előfordul a páros *magyar* táncokban is, például Magyaroszovát (Magyarszovát, 2) vagy a *de ungurime* tánc zenéjében Budatelkén (Budatelke, 21, 22). A jelenség tipikus a *magyar táncok* énekelt variánsainak szempontjából is, hiszen nemcsak a széki gyűjtésben, de máshol is<sup>177</sup> rögzítettünk hasonló hangszerezési variánsokat, illetve a vokális változatokat megtaláljuk az elődök gyűjtéseiben, például a magyarpalatkai *ritka magyart*.<sup>178</sup>

A „jajnóták” kategorizálása Paksa Katalin<sup>179</sup> és Szenik Ilona<sup>180</sup> tanulmányaiban megtörtént (Szenik Ilona nemcsak a „jajnótákat”, de az összes „bővülsoros” dallamot tipizálta). Paksa szerint a dallambővülés történhet sorvégi kitoldással, sorismétléssel és aprózással (sorközi osztással), ezek azonban egyszerre is jelen lehetnek egy-egy dalban. A táncdal, így a legényes (*magyar*) táncokkal kialakult szoros kapcsolat miatt ezek az énekelt dallamok sokszor a féldallamnyi „pontokhoz” igazodtak, így a tánc alatt nagyon sokszor csak a dallam valamelyik felére énekeltek a funkciós, helyszíni felvételeken, de az Utolsó órák gyűjtésben is, például a magyarszováti Maneszes Mária. Nemcsak magyar sajátosságról beszélhetünk, hanem az együtt élő népek is alkalmazták, máramarosi példánk is van<sup>181</sup>. Paksa szerint kialakulásuk a tánchoz köthető, én ehhez hozzátenném, hogy a vonós hangszerek megjelenésével is összefüggésben áll számos dallam esetében, ahol a figurációk hangismétlései kaptak külön szótagot.

---

<sup>177</sup> Például Magyaroszovát, Buza.

<sup>178</sup> Kallós Zoltán és Andrásfalvy Bertalan gyűjtése, Magyarpalatka, 1963. <https://zti.hungaricana.hu/hu/38668/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.10.19.).

<sup>179</sup> Paksa Katalin: „A »jaj-nóták« zenei világa (A négysoros izometrikus szerkezet lazulása és továbbfejlődése régi dalainkban).” In: *Népi kultúra – népi társadalom*. IX. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.) 277–305.

<sup>180</sup> Szenik Ilona: „Adalékok a bővülsoros népdalok kérdéséhez.” In: *Zenetudományi írások*. (Bukarest – Budapest: Kriterion Könyvkiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 1998.) 158–210.

<sup>181</sup> Lásd *Új Pátria* sorozat, (7.) Jód (Máramaros) lemezének 8. track (18-07\_FA-107-2\_08).



1. kottapélda: Maneszes „Láli” Józsefné Tóth Mária, ének, *Magyarszovát*, 32

Bővült *lassú* és *ritka magyar* példáink Észak-Mezőségről származnak. Ritmusaprózással megszülető jajnóták is megtalálhatók ezen a kistájon, de a gyűjtésben nagy számban Magyarszovátról kerültek elő, ahol a helyi *magyar tánc* dallamaiból a legtöbbet rögzítettük. A kategóriában csakúgy megjelennek a legrégebbi, sirató stílus rég hangszeressé alakult változatai, a régi stílusú kvintváltók vagy a kanásztánc (hajdútánc) korszak néhány dallamváltozata, mint a bukaresti vagy budapesti rádiók által sugárzott nóták helyi hangszeres újraértelmezései. A gyűjtött anyagban vannak olyan *ritka magyar* dallamok, amelyeket a *sűrűknél* is megtalálunk átalakítottan, a proporciós gyakorlat szerint (például a „vastaghúros”, Erdőszombattelke 4).

Külön érdekesség a Dobszay László – Szendrei Janka típusrendjében<sup>182</sup> „Elindultam szép hazámból” típusnéven szereplő dallam<sup>183</sup> tágabb rokonsági köréhez tartozó hangszeres változatok megjelenése ebben a kategóriában csakúgy, mint a *sűrű magyarban*. A már említett buzai „Barna Jánosé” a Paksáék által kimutatott<sup>184</sup> rokonságon túl motivikusan a harmadik sori szekvencián keresztül ezzel a dallamcsaláddal is rokonságot mutat.

<sup>182</sup> Dobszay László – Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve I.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.

<sup>183</sup> Pávai István – Richter Pál (szerk.): *Magyar népdaltípusok példatára.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010.) 18.060.00 jelzetű típus.

<sup>184</sup> Domokos Mária – Paksa Katalin: i. m., 188.



## 2. A „magyar” táncok zenéje

A szekvenciák gyakran előfordulnak különben a magyar táncok dallamaiban, hol a motívumismétlő dallamokban (például de ungurime, Budatelke 22.), hol a vokális dallamok lecsapódásaiként.

♩ = 126–128



2. kottapélda: Bálványoscsaba, Magyardecse, 5

Noha az alábbi változat már az új stílus kvintváltó boltíves formáját mutatja, itt is a harmadik sorbeli szekvencia jelenléte igazít el bennünket.

♩ = 132–136



3. kottapélda: Erdőszombattelke, 5  
(lásd még Kolozs, Magyarászováti magyar tánc)

A *ritka magyar* zenéjében sok olyan hangszeres jellegű dallam van, amelynek motívumismétlésből építkező sorai kérdés-felelet periódusokat alkotnak. Az is előfordul, hogy a motívumismétlés kiterjed a teljes periódusra, függetlenül attól, hogy régi stílusú ( $A^5A^5AA$ ), vagy a viszonylag újabb (például  $AA_vBB_v$ ) formában használják. Az előtag gyakran ismételt első sorból áll, majd hozzátoldanak egy közjátékszerű második részt ( $AABB$ , például Buza, 6), de a felejtés jeleként olyan *ritka magyar* sorozatot is találunk, ahol csak közjátékszerű figurációkat játszik a zenész, amely így dallamalkotóvá válik.

♩ = 72–76

4. kottapélda: Buza 4

A *ritka magyar* zenéje esetében előfordul, hogy a dallam szokásos második fele helyett a *tárnáveana* zenéjéből kölcsönzött közjáték kerül a jellegzetes tánchoz igazodó ritmusával.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

♩ = 124–128



### 5. kottapélda: Magyarszovát, 20

Más dallamokból is előfordul kölcsönzés, ami nemcsak a passzív memóriába való süllyedés jele lehet, hanem kontamináció, vagyis egy teljesen más dallamfajta utótagjának hozzáillesztése egy eltérő dallam előtagjához.

♩ = 132–136



### 6. kottapélda: Erdőszombattelke, 4

A *ritkák* és *sűrűk* ritmikai zárlata általánosan a periódus utolsó ütemének fősúlyán van, akárcsak a táncban, a *lassú magyar* dallamai esetében viszont a tánc kötetlenebb jellege miatt nincs ez a szabály, s ezért jelenhetnek meg a bővítő ütemek is.

Kelemen László:

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

A magyarszováti *magyar* táncok egyik dallamának (22) összehasonlító elemzését már Martin György elvégezte.<sup>185</sup> Az Utolsó óras gyűjtésekben is több variáns található, például Ördögösfüzesről, Kisláposi András furulyás előadásában:

♩ = 114–116



7. kottapélda: Ördögösfüzes, 12

A kvintváltó ötfokúak között a jelzettekén kívül még megtaláljuk a magyarpalatkai ritka magyart is Pávai István könyvének 1993-as kiadásában,<sup>186</sup> de azon kívül is jó néhányat gyűjtöttünk Budatelkéről vagy Ördögösfüzesről. Egyik, különösen világos budatelki példa:

<sup>185</sup> Martin György: „Az erdélyi román hajdútánc.” In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 181.

<sup>186</sup> Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*, i.m., 157–158.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

♩ = 70–72

Közj.

### 8. kottapélda: *Budatelke, 3*

A váltódominánst a dallam első felében körülíró dallamoknál joggal gyanakodhatnánk, hogy kvintváltó magot hordoznak magukban, azonban a hangszeres figurációk és a táncos *pontok*ban (zenei periodikusokban) való gondolkodás miatt a gyűjteményünkben szereplő példákban a kvintváltás közvetlenül már nem kimutatható. A dallamcsaládnak mind a *ritka*, mind a *sűrű magyar* változata megtalálható példatárunkban.

$\text{♩} = 72-76$

9. kottapélda: Buza, 5 (de Budatelke, 11 is)

Az egyik legelterjedtebb *ritka magyar* dallam (a példatárban Buza, 7) Pávai osztályozásában a valószínűleg idegen, nyugati eredetű dúr hexachord dallamok közé került, ez az a dallam, amit néhány alkalommal a román falvakban a *călușar* zenei kíséretére is használtak. Erdélyi-Hegyalján a románok ugyanerre a dallamra a *haidău* nevű virtuóz férfitáncot táncolják, amelynek neve szintén magyar kapcsolatról árulkodik, s lehet, hogy a történeti forrásokban szereplő egykori hajdútánc leszármazottja.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

♩ = 82-84

The image shows a musical score for a piece titled '10. kottapélda: Buza, 7'. The score is written on six staves of music, all in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as ♩ = 82-84. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line.

### *10. kottapélda: Buza, 7*

A fenti dallam a példatárban nagyon gyakori motívumismétlő, kérdés-felelet belső periódusfelosztású dallamoknak is iskolapéldája.

### **2.4.2. A sűrű magyar dallamok**

Külön dolgozatba kívánkozik a dallamköriírások, figurációk bonyolult rendszere, amely mind a ritkáknál, mind sűrűknél dallamalkotó tényezővé léphet elő esetenként, és amely a hangszeres gondolkodás lényegéhez tartozik. A *sűrű magyar* táncok esetében ezek olyan nagymértékű, kiterjedt használatával találkoztam, hogy szinte nem találni enélkül dallamot. A hangszeres szekvenciák szép példája a következő budatelki sűrű magyar:

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

♩ = 114–118

Közj.

11. kottapélda: *Budatelke, 17*

Nem véletlen, hogy a sűrűknél jelennek meg a „székely verbunknak” nevezett dallamcsalád alkalmazott változatai is (például Erdőszombattelke, 11), hiszen azok a figurációk, amelyek ott használatosak, kiválóan illeszkednek ide is. Maguk a dallamok, amelyeket az Utolsó óra programban a Mezőségről gyűjtöttünk, gazdag variációkban ismertek Erdély területén, a Mezőségen a románoknál, cigányoknál is, a leggyakrabban a *bărbunc* vagy *învărtiță* néven, de a dallamok rokon változatai szinte minden erdélyi táncban megtalálhatók, magyaroknál, románoknál, cigányoknál egyaránt.

A formai romlás, amit a ritkáknál is megfigyelhettünk a mezőségi *sűrű magyar* dallamok tekintetében még hangsúlyosabb, tudniillik itt a dallam második felét már gyakran behelyettesítik egy másik dallamból vett periódussal vagy egy közjátékkal. Magyarszováti példánkban egymás után játszották a zenészek a két különböző változatot (Magyarszovát, 24, 25), talán a hasonló harmóniai alap inspirálására.



## 2. A „magyar” táncok zenéje

Megfigyelhetjük, hogy noha a dallamok vonózása ugyanaz marad, a *sűrű magyar dallamok* zárlata is általában alkalmazkodik a tánchoz, amelyet kísérnek. Ez általánosan a periódus (vagyis a „pont”) utolsó ütemének az első, hangsúlyos negyedét jelenti. Ez alól kivétel, amikor a sirató stílusú, motívumismétlő dallamban maga a dallam kéri a folytatást a zárlatban.

♩ = 119–124

The image shows a musical score for a piece titled '12. kottapélda: Buza, 14'. It is written in 2/4 time and the key of D major (one sharp). The tempo is marked as ♩ = 119–124. The score consists of four staves of music. The first staff has three upward-pointing arrows above the notes, indicating accents. The second and fourth staves end with double bar lines and repeat signs. The third staff has a downward-pointing arrow above the final note, indicating a breath mark or a specific articulation.

12. kottapélda: Buza, 14

Noha a Belső-Mezőség kivételével nem találtunk a *ritka magyarra* táncolt páros táncot, a *sűrűknél* viszont pont azoknál a falvaknál van páros tánc, ahol a ritkára nincs. Az azonban megfigyelésem szerint teljesen esetleges volt már a gyűjtés időpontjában, hogy melyik dallamot muzsikálták bele a *páros sűrű magyar (ungurește cu fete)* tánckíséretébe. Van néhány dallam, amely ritmikailag, zeneileg nem különbözik a többi sűrű magyartól, mégis ilyen megnevezéssel illették (például Buza, 21), és gyűjtöttünk más táncból ismert, ereszkedő formájú, halványan a kvintváltás nyomait is őrző dallamot is.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

♩ = 122–126

13. kottapélda: Buza, 18

A proporciós gyakorlat tetten érhető a *sűrű és a ritka magyar* táncok közötti dallamvándorlás kapcsán is. A két nagy csoport között ennek szellemében van átjárás, például a Paksa Katalin által, Kodály nyomán, a „Jaj, de szépen cseng a lapi” nevezett dallamcsalád<sup>187</sup> esetében (például Mezőméhész, 4, Buza, 14), de a „vastaghúros” dallamot is megtaláljuk mindkét táncban (Ördöngösfűzes, 7, Erdőszombattelke, 4).

A dolgozatban többször emlegetett, Kodály *Marosszéki táncok* című műve főtémáját képező dallamot a *sűrű magyar* dallamkészletében is megtaláljuk, többfajta formai felépítésben. A következő példa a nem kvintváltó változatot mutatja.

<sup>187</sup> Paksa Katalin: „A néptánc dallamalakító szerepéről.” *Ethnographia* 103. évf./3–4. szám (1992): 279–291.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

$\text{♩} = 100-104$

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100-104. The first four staves form a melodic phrase, with the fourth staff ending in a double bar line. The fifth staff is labeled 'Közj.' (interlude) and features a more rhythmic, repetitive melodic line. The sixth staff concludes the piece with a final cadence.

### 14. kottapélda: Magyarszovát, 29

Következő példában már az örményesiek a Maros mentén *magyar fordulóhoz* is használt dallamvariációját idézem, amelyet ráadásul még a Rákóczi-mars motívumai is fűszereznek.

$\text{♩} = 110-112$

15. kottapélda: Mezőörményes, 17

A *sűrű magyar dallamoknál* a megnövekedett tempó miatt még fontosabbá válnak a körülírt harmóniai funkciók és a szekvenciák, ezek jellemzik a leggyakrabban előforduló dallamot is, amely már az idézett Domokos Pál Péter-gyűjteményben is megjelent.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

♩ = 120–124

Közj.

### 16. kottapélda: Budatelke, 7

A dallam különben általánosan elterjedt a Mezőségeen, csakúgy, mint a Budatelke, 6, 9, 15, vagy a Magyarszovát, 24–25, 28.

A *sűrű magyar* legényes táncok, csakúgy, mint helyenként a *páros sűrűk* tánc kíséret-dallamaiban vegyesen vannak jelen azok az Erdély szerte ismert dallamok, melyek a magyar nyelvterület régi vagy új stílusú dallamaiból is származtathatók (például Budatelkén régi stílus: 8, 9 – sűrű magyar, 19 – de ungurime; új stílus: 12 – sűrű magyar, 18 – de ungurime). A zenészek ugyanis ilyen szempontból nem tesznek különbséget a dallamok között. A mezőörményesiek például már a különböző, román médiában népszerű (akár cigány) dallamokat is belejátsszák a magyar táncba (*ungurește/învârtită*), csakúgy, mint a Fodor Sándor „Neti” kalotaszegi primás által „koncertlegényeseknek” nevezett dallamokat (Mezőörményes, 8). Ezt tapasztalhattuk az erdőszombattelkieknél is (Erdőszombattelke, 9), ahol különösen nagy az ellentét a funkcionális harmóniakat kívánó moll jellegű dallam és a mixtúrás, „dúros” kíséret között.

### 2.4.3. Közjátékok

A gyűjtésben minden zenei kategóriához társulnak a korábban kialakulhatott, az *ungarescáknál* sokszor „Trio” vagy Coda megjegyzéssel már megjelenő,<sup>188</sup> a fúvós hangszerek korszakában közkeletű szakkifejezéssel a duda „aprájaként” megnevezett, csak hangszeres bővítmények. Ezek ma a Mezőségeen mindenhol és minden nemzetnél általánosan használt és így magukra a dallamok genezisére is hatással lévő közjátékok. Adatközlőink nyilván nem ezt a megnevezést használták, hanem legtöbbször a „cifra” és a „floricela” (virágocskák), „figura”, „lulugyeá” (cigányul) valamint ezen szavak változatait.<sup>189</sup> Ezek általánosan, így mind a *ritka*, mind a *sűrű magyar* táncokban is használhatók, sőt a *ritka magyar* dallamokban néha előfordul a tizenhatodos ritmus duplázása is. Többször előfordul a gyűjtésekben, hogy a közjátékot „behúzással”, az előző kadencia utolsó negyedén kezdik. A behúzás figyelmeztetés a kíséretnek, hogy mi következik, és nem a tánc ritmikájának következménye.

A közjátékok tipizálása a hegedűszólam akkordbontásos figurációját figyelembe véve ajánlatos, hiszen létrejöttüknek, funkciójuknak is alapja a figurációkkal körülírt akkord. (Többször a főfokok: domináns /D/ – tonika /T/, vagy szubdomináns /SD/ – D – T, vagy párhuzamos hangnem D-T, majd végső hangnem D – T.) A brácsa-bőgő kíséret azonban nem mindig követi a hegedű figurációkkal körülírt akkordjait, vagy azért, mert ismeretlen számára a dallam, vagy abban a formában ismeretlen (például Ördögösfüzes, 8), vagy azért, mert az újabb stílusú dallam alatt egy mixtúrás, régi típusú harmonizálást használ. Ezek az esetek nemcsak a közjátékoknál, de a dallamkíséretben is előfordulnak.

A közjátékoknak általában két típusát figyelhetjük meg Mezőségeen: a párhuzamos hangnem domináns-tonikáján kezdő, majd az alaphangnem domináns-tonikáján záró, jórészt a moll jellegű dallamokat kiegészítő típust (Pávai István elnevezése szerint „paralel közjáték”)

<sup>188</sup> Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*, i.m., 167.

<sup>189</sup> Pávai István: i.m., 166.

## 2. A „magyar” táncok zenéje

♩ = 116–118

Közj.

### 17. kottapélda: Mezőörményes, 2

és a csak a dallam domináns (szubdomináns)-tonikája között mozgót, amely viszont általában a dallam dúr vagy moll jellegétől függetlenül társulhat a dallamokhoz. Dúr jellegű dallamhoz (hangsúlyozom, nem a kíséret akkordjai, hanem a hegedű dallamrajza adja a dallam moll vagy dúr jellegét) soha nem játszanak moll jellegű közzjátékot, fordítva viszont igen.

$\text{♩} = 102-104$



Közj. 1



Közj. 2



Közj. 3



18. kottapélda: Mezőméhes, 4



## 2. A „magyar” táncok zenéje

A közzjátékok a Mezőségen elképzelhetetlen gazdagsággal virágoztak, sokkal többet használták, mint az egyéb erdélyi tájegységeken, és ez érzékelhető az Utolsó óra mezőségi gyűjtéseiben is. Egyetlen esetben volt példa arra, hogy egy *magyar tánc*hoz mindig csak ugyanazt az egy közzjátékot játszották, ez a magyarpalatkai zenekartól, illetve a hatáskörzetében is (Báré, Magyarorszávat) felvett *ritka magyar*. A közzjátékok tág teret nyitottak a primás egyéni kreativitásának, technikai tudásának, figurációs tehetségének bemutatására is, így a dallamvariációk ebben a szegmensben a legnagyobbak, legváltozatosabbak.

### 2.4.4. Dallamrokonság az egyéb Kárpát-medencei táncokkal, dallamokkal

Fontos hangsúlyozni, hogy a Mezőségen gyűjtésünk idején, bár a dolgozat elején leírt szórványosodási folyamatok, az azokat alátámasztó statisztikai adatok mind a magyarság masszív számbeli visszaszorulását mutatják, a zenészekről nyert adatok kimutatják a *magyar* táncok jelenlétét, még akkor is, ha a faluközösségben már nem élnek magyarok, a dallamok pedig mindenhol tovább élnek más táncban vagy más megnevezés alatt. Tánc szempontjából, mint már jeleztem, Martin György szerint a dallamok jó része összefüggésbe hozható a korábbi táncdivat, a hajdútánc (kanásztánc) korszakkal. Ezek azok a dallamok, amelyeket a Mezőségtől nyugatra (például Kalotaszegen) a legényes zenei kíséretében találunk meg, keletre pedig a fokozatosan megjelenő forgató típusú táncok zenéjében, amelyeket Martin szintén a régi stílusú táncok közé sorol.

Bartók még 1934-ben megjelent összefoglaló tanulmányában megállapítja: „a régi dallamok az egész magyarlakta területen egységes karakterűek: lényegileg ugyanolyan szerkezetűek Sopron vm.-ben, mint Csíkban és Moldvában, Bereg vm.-ben, mint Szerémben.”<sup>190</sup> Az idézet talán a legfontosabb megállapítás, amelynek alapján Bartók az összehasonlító zenefolklor irányába elindult. A *Romanian Folk Music* vokális dallamainak összehasonlító vizsgálata<sup>191</sup> fényesen igazolja Bartók korábbi megállapításait. Az átvételek a Mezőségen viszonylag gyakoribbak (kvintváltás, pentatónia), és „bizonyos dallamkapcsolatokat pedig nem is

---

<sup>190</sup> Bartók Béla: Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje, 211.

<sup>191</sup> Bereczky–Domokos–Paksa: „Magyar–román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében (*Rumanian Folk Music* II. kötet).” In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet IV.* (Budapest: Editio Musica, 1982). 5–109.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében értelmezhetünk másként, csak úgy, ha a valamikori szélesebb elterjedés fönmaradt adatainak tekintjük őket. [...] Látszólagos földrajzi elszigeteltségük ellenére zenei jegyeik alapján azonban ezek is szorosan beletartoznak a magyar régi stílus nagyobb összefüggéseibe” jegyzik meg Bartók nyomán a szerzők.<sup>192</sup>

Bereczky János, Paksa Katalin és Domokos Mária a több százezer új gyűjtött dallam birtokában Bartók *Rumanian Folk Music* 2. kötete nyomán<sup>193</sup> számos példánkhöz nyújtanak támpontot és mutatják meg a hű román átvételeket. Így a *ritka magyar* tánchoz tartozó dallamok között megtaláljuk a román párhuzamokat a Magyarorszáat, 22 (magyar/korcsos), Ördögösfüzes, 12 esetében tanulmányukban a 19. oldalon, a kétrendszerű kvintváltókét (például Magyarorszáat, 2, 33) a 27–28. oldalon, a sirató rétegbe tartozókét a 62–63. oldalon, a másik magyarorszáati *magyar tánc* (Magyarorszáat, 1, 31, „Azt gondoltam, míg a világ”) román rokonsága a nem ötfokú, vegyes dallamok között található a 72. oldalon. Az Erdőszombattelke 4 dallampélda második felének román változatait a 93. oldalon leljük meg, az idegen (nyugati) eredetű csoportban, Kodály *Marosszéki táncok* című műve főtémájának román változatait pedig a 86. oldalon találhatjuk.

A gyűjtött anyagban már bemutattam nemegyszer, hogy egy dallamot különböző variációkban más-más tánchoz is használnak, sokszor ugyanaz a zenész vagy ugyanabban a faluban. Példatárunkban ilyen a Magyarorszáat 22 vagy Ördögösfüzes 12, amelyeket „szásztáncként” is játszanak a „cigánytáncban”.

<sup>192</sup> Bereczky–Domokos–Paksa: i.m. 7-8.

<sup>193</sup> Bereczky–Domokos–Paksa: i.m. 7-8.

### 3. Összegzés

A hangszeres népi tánczene, és azon belül az erdélyi, az utóbbi évtizedekben a kutatások, publikációk fősodrába került. Ez az örvendetes tény köszönhető a „nagy generáció” gyűjtőinek és kutatóinak, élükön Martin Györggyel, akik a korabeli diktatúra nehéz körülményei között is végezték munkájukat. A táncházmozgalom (revival) gyűjtőinek falvakba való kirajzása nyomán mind nagyobb mennyiségű anyag állt a kutatás rendelkezésére, ráadásul Martin volt az, aki a revival zenészek közül többeket bevont a gyűjtési, lejegyzési, feltárási munkába, számos részfeladatot adva számukra.

Az 1989-es változások aztán lehetővé tették ennek a gyűjtőmunkának a felerősítését, miközben versenyt rohantunk az idővel, hiszen a demokratizálódás egyben a nyugati és keleti kommersz tánczene szélesebb körű térnyerését is meghozta, és Erdélyben is megszakadt a hagyományos népi tánczene élő, generációk közötti átadásának folyamata. Az Utolsó óra gyűjtés ebből a felismerésből született, és lehetővé tette, hogy egy nagyon szűk időintervallumot átfogva mintegy láttelepet készítsünk a hagyományos népi tánczene utolsó emlékeiről, nemcsak Erdélyben, de a teljes Kárpát-medencében.

A technikai fejlődés a minőségileg magasabb szintű, mennyiségileg korlátlan digitális rögzítés lehetőségét is elhozta, az alkalmazásának viszont az volt akkor az ára, hogy Budapestre kellett vinnünk a zenész, táncos, énekes adatközlőket. Természetesen egyéb okok is közrejátszottak döntésünkben, például a rendelkezésre álló anyagi források korlátozott volta. A stúdiós gyűjtés viszont sok hátrányt is jelentett, például így nem volt lehetőség arra, hogy „in situ”, vagyis hagyományos népi táncalkalmak keretei között gyűjtsünk népi tánczenét. A gyűjtött anyag mennyisége, változatossága, technikai színvonala azonban részben kompenzálta ezeket a hátrányokat.

Mint bemutattam, a dolgozat tárgyát képező *magyar* elnevezésű táncok és a hozzájuk játszott dallamok nem szükségszerűen kötődnek kizárólagosan egymáshoz, a dallamok származása, etnikai kötődése pedig végképp független a tánc megnevezésétől. A gyűjtött dallamok sokfajta funkcióban jelennek meg a tánckíséretben, és nem egynek a teljes magyar nyelvterületet átfogó variánsai

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében vannak, a legrégebbi pentaton rétegtől a magyar új stílusig. A dallamok motívumszintű összefüggéseinek vizsgálata (amire helyenként utalok), a kitekintés szélesítése Erdély más tájegységeire vagy a magyar nyelvterület egészére azonban messze maghaladta volna dolgozatom kereteit.

Mindazonáltal a felsorolt példákból és az összehasonlító vizsgálatokból kitűnik, hogy a kutatott területen a népi táncdallamok esetében a magyar eredet nagyon sok esetben kimutatható, sőt az is látszik, hogy sokszor a nyugati divatokkal érkező hangszeres dallamok már magyar közvetítéssel honosodtak meg a Mezőségeen.

A rövid idő alatt rögzített, de sok mezőségi faluból származó gyűjtés megmutatta a *magyar* táncok hangsúlyos jelenlétét a területen, azonban már jóval kevesebb „funkciós” (tehát a táncsal együtt történő) gyűjtést sikerült megvalósítanunk, ami annak jele, hogy a korábban virágzó zene- és táncművelés (és azon belül a *magyar* elnevezésű táncok) visszaszorulóban, eltűnőben vannak, sok esetben már csak a zenészek passzív memóriájának részét képezik. Jórészt ennek következménye az a zenei széttöredezettség, amit a dallamoknál tapasztaltunk, és az is, hogy a médiumok már aktívan befolyásolják ebben az időszakban is a lokális repertoárt.

Megdöbbenő az, hogy a Bartók Bélát ért 80 évvel ezelőtti támadások hamis érvrendszere máig hat, és évtizedekkel a kommunista diktatúra bukása után még ma is erős román nemzetieskedő felhangok kísérik a hagyományos folklórt ezen a vidéken, különösen a magyar vonatkozásait, mind a közbeszédben, mind egyes folkloristák munkáiban.<sup>194</sup>

Ennek a népi tánczenei kultúrának a művelői, a cigány származású zenészek viharosan eltűntek a gyűjtés óta eltelt huszonegynéhány évben, és reményt sem látok arra, néhány kivételtől eltekintve, hogy a lokális népi tánczene a Mezőség falvaiban újra feltámadjon. Arra viszont már van néhány biztató példa, hogy a revival táncmuzika zenésztársadalom segítségével, ha nem teljesen az eredeti formájában, de itt-ott újra divatba jött. A tudományos zenei adatok és a művészi értékek megőrzésén túl, ennek a nemes és nagy célnak a megvalósításában látom hasznos segítségnek az Utolsó óra gyűjtést, amelynek közkinccsé válásához, értelmezéséhez, reményeim szerint ez a dolgozat is hozzájárulhat.

---

<sup>194</sup> Medan, Virgil: *Melodiile jocurilor bătrânești*. Samus III. (Dej: 1982.) 64–65.; Pávai István: „A népi és a nemzeti kultúra viszonyának néhány vetülete Erdélyben.” In: Pozsony Ferenc (szerk.): *Népzenei tanulmányok*. (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 1999.) 142–160.

## Dallampéldatár

Az Utolsó óra erdélyi gyűjtéseiben az alábbi mezőségi falvakból találtam a *magyar táncra* és szinonimáira vonatkozó vonóshangszeres adatokat (a falunév mellett az 1911-es vármegye megnevezés, illetve a gyűjtés ideje szerepel, majd az adatközlők, születési évvel és hellyel).<sup>195</sup> A felsorolás a kistájak figyelembevételével (Észak-Mezőség, Belső-Mezőség, Kelet-Mezőség), nyugatról keletre történt. A táncok megnevezése a helyszíni jegyzőkönyv adatain alapul.

A hangszeres lejegyzéseket nem transzponáltam, kivéve a furulyást és az énekeseket. Mivel a gyűjtés a hangszeres zenére fókuszált, a vokális változatokat nem idézem, csak ha relevánsak valamilyen szempontból, a magyarszováti *magyar táncoknál*.

### 1. **Ördögösfüzes** (Szolnok-Doboka) – 1997. november 10–14.

Az adatközlők: Mezei Ferenc „Nelu” vagy „Pikili” (hegedű, 1948, Ördögösfüzes); Rostás Izidor (háromhúros brácsa, 1950, Boncnyíres); Lakatos Traian (bögő, 1945, Boncnyíres), Lapohos Zsigmond (tánc, 1940, Ördögösfüzes), Lapohos szül. Borzási Margit (ének, tánc, 1943, Ördögösfüzes).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *öreges ritka magyar, ritka magyar, ritka fogásolás, ritka verbunk / ungurește rar, sűrű magyar / sűrű legényes, sűrű verbunk, sűrű fogásolás*.

---

<sup>195</sup> A felvételek hanganyaga megtalálható a Hagyományok Házának CD-tárában, valamint az intézmény weboldalán.

### Ritka magyar

1.

♩ = 132–136

Musical score for 'Ritka magyar' (1.) in 4/4 time. The score consists of four staves. The first two staves are identical. The third staff begins with a repeat sign and contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). The fourth staff continues the sequence and ends with a double bar line.

2.

♩ = 132–136

Musical score for 'Ritka magyar' (2.) in 4/4 time. The score consists of four staves. The first two staves are identical. The third and fourth staves continue the sequence with various rhythmic patterns and accidentals, ending with a double bar line.

3.

♩ = 132-136

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 132-136. The first staff contains a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, including some chromaticism. The second staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

4.

♩ = 138–140

Musical score for piece 4, consisting of six staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes rests and a final double bar line.

5.

♩ = 122–124

Musical score for piece 5, consisting of four staves of music in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music includes triplets and various note values, ending with a double bar line.



### Sűrű magyar

6.

♩ = 120–124

The musical score for exercise 6 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is ♩ = 120–124. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and eighth-note patterns. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic motifs. The third staff features a repeat sign at the beginning, followed by a sequence of eighth-note and sixteenth-note patterns. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

7.

♩ = 118–124

The musical score for exercise 7 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is ♩ = 118–124. The melody is primarily composed of eighth-note and sixteenth-note patterns. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic motifs. The third staff features a repeat sign at the beginning, followed by a sequence of eighth-note and sixteenth-note patterns. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

8.

♩ = 114–116

The musical score consists of four staves of music, all in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 114–116. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, and then a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second staff continues the melody with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third staff continues with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The fourth staff concludes the piece with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, and ends with a double bar line.

9.

♩ = 116–120

Musical score for exercise 9, consisting of four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 116–120. The first staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff features a repeat sign at the beginning and includes some slurs. The fourth staff concludes the exercise with a final quarter rest and a double bar line.

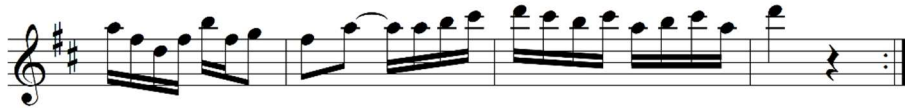
10.

♩ = 118–120

Musical score for exercise 10, consisting of four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 118–120. The first staff starts with a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes. The second staff includes a slur over a phrase and a fermata. The third staff begins with a repeat sign and contains several slurs. The fourth staff ends with a quarter rest and a double bar line.

11.

♩ = 112-114



Közjáték



1998. április 14–17.

Az adatközlők: Kisláposi András (furulya, 1930, Ördögösfüzes); Hideg Istvánné Lakatos Anna (ének, 1936 Ördögösfüzes), Kerekes Jánosné Pál Róza (gordon, 1934, Ördögösfüzes), Molnár András (ének, tánc, 1944, Bálványosvárálja); Réti János (ének, tánc, 1929, Ördögösfüzes).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *ritka magyar / ungurește rar, sűrű magyar / sűrű legényes / sűrű verbunk / székelyverbunk.*

### Ritka magyar

12.

♩ = 114–116

The musical score for 'Ritka magyar' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The tempo marking above the first staff is '♩ = 114–116'. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line.

**Sűrű magyar**

13.

♩ = 108-112

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, written in a single system. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is a rhythmic dance tune with a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff ends with a double bar line and repeat dots. The third and fourth staves continue the melody with various rhythmic patterns and rests.

2. **Erdőszombattelke** (Szolnok-Doboka) – 1997. november 10–14.

Az adatközlők: Varga László „Balog” (hegedű, 1942, Szépkényerű-szentmárton); Rostás Izidor (háromhúros brácsa, 1950, Boncnyíres); Lakatos Traian (bögő, 1945, Boncnyíres).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *ritka magyar, ritka fogásolás, széki magyar, széki négyes, üveges tánc, sűrű magyar / sűrű legényes, sűrű fogásolás.*

**Ritka magyar**

1.

♩ = 138–140

The musical score for 'Ritka magyar' is written in 4/4 time and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex melodic line with some chromaticism. The fourth staff is characterized by a dense texture of sixteenth notes, creating a rhythmic accompaniment. The fifth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

2.

♩ = 138–142

Musical score for piece 2, consisting of four staves of music in G major and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 138–142. The music features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes.

3.

♩ = 138–142

Musical score for piece 3, consisting of five staves of music in G major and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 138–142. The music features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. A note in the second staff is marked with an 'x' and the text 'néha van plusz 1 ütem' (sometimes there is 1 more measure).



4.

♩ = 132–136

Musical score for exercise 4, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 132–136. The first staff contains a continuous eighth-note melody. The second staff features a similar eighth-note melody with a fermata on the final note. The third staff consists of dotted quarter notes. The fourth staff features a dotted quarter-note melody with a fermata on the final note.

5.

♩ = 132–136

Musical score for exercise 5, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 132–136. The first staff contains a melody with eighth and quarter notes. The second staff features a similar melody with a fermata on the final note. The third staff consists of dotted quarter notes. The fourth staff features a dotted quarter-note melody with a fermata on the final note.

6.

♩ = 110–112

The musical score for piece 6 is written in 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, featuring a slur over a group of notes. The third staff shows a change in the melodic line, with some notes beamed together. The fourth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

**Sűrű magyar**

7.

♩ = 112–116

The musical score for piece 7 is written in 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, featuring a slur over a group of notes. The third staff shows a change in the melodic line, with some notes beamed together. The fourth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

8.

♩ = 118–120

Musical score for exercise 8, consisting of four staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 118–120. The first staff contains a continuous eighth-note pattern. The second staff begins with a repeat sign and ends with a double bar line. The third and fourth staves continue the eighth-note pattern, with the fourth staff ending with a double bar line.

9.

♩ = 114–118

Musical score for exercise 9, consisting of four staves of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 114–118. The first staff contains a continuous eighth-note pattern. The second staff begins with a repeat sign and ends with a double bar line. The third and fourth staves continue the eighth-note pattern, with the fourth staff ending with a double bar line.

10.

♩ = 112-114

Musical score for piece 10, consisting of four staves of music in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 112-114. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrases marked with slurs. The second staff continues the melody. The third staff begins with a repeat sign (double bar line with two dots). The fourth staff concludes the piece with a final double bar line and repeat dots.

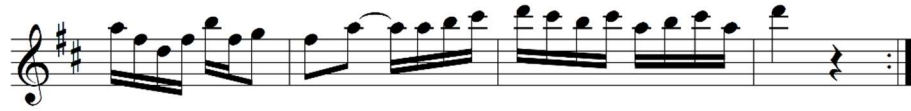
11.

♩ = 108-110

Musical score for piece 11, consisting of four staves of music in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 108-110. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrases marked with slurs. The second staff continues the melody. The third staff begins with a repeat sign (double bar line with two dots). The fourth staff concludes the piece with a final double bar line and repeat dots.

12.

♩ = 112-114



Közjáték



Kelemen László:

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

3. **Bálványoscsaba, Magyardécse** (Szolnok-Doboka) – 1999. február 8–12.

Az adatközlők: Zăgrean Mihai (hegedű, 1943, Bálványoscsaba), Lakatos András (hegedű, 1943, Magyardécse), Stanca Gavril (háromhúros brácsa, 1938, Vice), Lapohos György (nagybőgő, 1943, Szépkényerűszentmárton).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *ungurește rar / ritka magyar, terefleanca bărbunc (gyors és lassú dúvós!), csúrdöngölő / bărbunc.*

### Ungurește rar - ritka magyar

1

♩ = 72–74

The musical score is written on three staves in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 72–74. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a bass line with dotted eighth notes and rests, interspersed with sixteenth-note runs, also ending with a repeat sign.

♩ = 132–136

The musical score is written in a single system with seven staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 132-136. The first staff contains a triplet of eighth notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

3

♩ = 124–126

Musical score for piece 3, measures 1-3. The score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second staff continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter rest. The third staff continues with quarter notes G5, A5, and B5, followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

4

♩ = 82–84

Musical score for piece 4, measures 1-2. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The second staff continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



♩ = 126-128

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a tempo marking of a quarter note equal to 126-128 beats per minute. The music is written in treble clef and includes various rhythmic figures such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. A triplet of eighth notes is indicated in the second staff with a bracket and the number 3. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

4. **Csabaújfalú** (Szolnok-Doboka) – 1998. április 20–24.

Az adatközlők: Bălas Grigore (hegedű, 1941, Csabaújfalú); Ilca Iuliu (hegedű, tánc, 1941, Csabaújfalú); Stanca Gavril (háromhúros brácsa \_3, 1938, Vice); Bălas Ioan (bögő, 1932, Csabaújfalú).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *sűrű magyar / bărbunc, ungurește rar / ritka magyar / târnova.*

**Sűrű magyar - bărbunc**

1.

♩ = 106–110

2.

♩ = 112-116

Musical score for exercise 2, consisting of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth-note patterns. The second staff continues the pattern and ends with a double bar line and repeat dots. The third staff starts with a repeat sign and continues the eighth-note patterns. The fourth staff concludes the exercise with a final double bar line and repeat dots.

3.

♩ = 106-110

Musical score for exercise 3, consisting of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth-note patterns. The second staff continues the pattern and ends with a double bar line and repeat dots. The third staff starts with a repeat sign and continues the eighth-note patterns. The fourth staff concludes the exercise with a final double bar line and repeat dots.

4.

♩ = 108–112

Musical score for piece 4, measures 108–112. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first two staves are the first system, and the last two are the second system. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by eighth-note patterns and includes repeat signs at the end of the second system.

5.

♩ = 114–118

Musical score for piece 5, measures 114–118. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first two staves are the first system, and the last two are the second system. The key signature has one flat (Bb). The melody features eighth-note patterns and includes repeat signs at the end of the second system.

Ungurește rar - ritka magyar

6.

♩ = 76-78

The musical score for piece 6 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is ♩ = 76-78. The melody is characterized by frequent eighth-note patterns and rests. The second and fourth staves end with double bar lines and repeat signs. The third staff begins with a repeat sign.

7.

♩ = 74-76

The musical score for piece 7 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is ♩ = 74-76. The melody is characterized by dotted rhythms and eighth-note patterns. The second and third staves begin with repeat signs.

8.

♩ = 72-74



5. **Buza** (Szolnok-Doboka) – 1998. szeptember 14–18.

Az adatközlők: Mihály Emil (hegedű, 1958, Buza); Râpă Alexandru „Micu” (hegedű, *tánc*, 1942, Buza); Muresán János (háromhúros brácsa, 1941, Buza); Moldován Stefán (bőgő, 1931, Mezőszentmihály), Borsos Ferenc „Szepesi” (tánc, 1939, Buza); Eke Péterné Simon Mária (tánc, 1934, Buza); Szász Györgyné Víg Etelka (tánc, 1939, Feketelak)

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *lassú magyar, ritka magyar, sűrű magyar / bărbunc, páros sűrű magyar / ungurește cu fete / bătuță.*

**Ritka magyar**

1.

♩ = 80–84

The first version of 'Ritka magyar' is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The second staff continues with quarter notes G4-F#4, eighth notes E4-D4, quarter notes C4-B3, and quarter notes A3-G3. The third staff features eighth notes G3-F#3, quarter notes E3-D3, eighth notes C3-B2, quarter notes A2-G2, and quarter notes F2-E2.

2.

♩ = 70–74

The second version of 'Ritka magyar' is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The second staff continues with quarter notes G4-F#4, eighth notes E4-D4, quarter notes C4-B3, and quarter notes A3-G3. The third staff features eighth notes G3-F#3, quarter notes E3-D3, eighth notes C3-B2, quarter notes A2-G2, and quarter notes F2-E2.

3.

♩ = 72-76

The musical score for piece 3 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is a quarter note equal to 72-76 beats per minute. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic figures and accidentals. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

4.

♩ = 72-76

The musical score for piece 4 consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is a quarter note equal to 72-76 beats per minute. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic figures and accidentals. The fourth and fifth staves conclude the piece with a final cadence.



5.

♩ = 72-76

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo marking is quarter note = 72-76. The first staff contains 8 measures. The second staff contains 8 measures, with a first ending bracket over the last 4 measures. The third staff contains 4 measures, with a second ending bracket over the last 4 measures. The fourth staff contains 8 measures. The fifth staff contains 8 measures. The sixth staff contains 8 measures, ending with a double bar line and repeat dots.

6.

♩ = 72-76

Musical score for piece 6, consisting of four staves of music in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, and a consistent accompaniment pattern.

7.

♩ = 82-84

Musical score for piece 7, consisting of six staves of music in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is more varied than in piece 6, including some triplet-like rhythms and rests.

Sűrű magyar - bārbunc

8.

♩ = 122-128

The musical score consists of six staves of music in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 122-128. The first staff begins with a quarter note followed by a series of eighth notes. The second staff ends with a double bar line and repeat dots. The third staff begins with a repeat sign. The fourth staff ends with a double bar line and repeat dots. The fifth and sixth staves continue the melodic line, with the sixth staff ending with a double bar line and repeat dots.

9.

♩ = 119–124

Musical score for piece 9, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The second staff ends with a double bar line and repeat dots. The third and fourth staves continue the melody with similar rhythmic patterns and end with double bar lines and repeat dots.

10.

♩ = 119–124

Musical score for piece 10, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The second staff ends with a double bar line and repeat dots. The third and fourth staves continue the melody with similar rhythmic patterns and end with double bar lines and repeat dots.

11.

♩ = 119–124

Musical score for exercise 11, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with a repeat sign at the end. The third and fourth staves feature a more rhythmic pattern with repeated eighth notes and sixteenth notes, also ending with a repeat sign.

12.

♩ = 119–124

Musical score for exercise 12, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second staff continues this pattern with a repeat sign at the end. The third and fourth staves show a melodic line with eighth notes and sixteenth notes, also ending with a repeat sign.

13.

♩ = 119–124

14.

♩ = 119–124

15.

♩ = 119-124

The image shows a musical score for exercise 15, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119-124. The music is written in a single melodic line on a treble clef. The first staff contains 8 measures of music, ending with a repeat sign. The second staff contains 8 measures, ending with a repeat sign. The third staff contains 8 measures, ending with a repeat sign. The fourth staff contains 8 measures, ending with a repeat sign. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

**Páros sűrű magyar - ungurește cu fete - bătuță**

16.

♩ = 105-110

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a tempo marking of 105-110 beats per minute. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several instances of triplets and slurs. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The notation is clear and uses standard musical symbols for notes, rests, and articulation.



17.

♩ = 119–124

The musical score consists of eight staves of music, all in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a quarter note G4, followed by eighth-note patterns. The second staff ends with a double bar line and repeat dots. The third staff begins with a repeat sign and contains eighth-note patterns. The fourth staff continues with eighth-note patterns. The fifth staff begins with a repeat sign and contains eighth-note patterns. The sixth staff continues with eighth-note patterns. The seventh staff begins with a repeat sign and contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by eighth-note patterns. The eighth staff continues with eighth-note patterns and ends with a double bar line and repeat dots.

18.

♩ = 122-126

Musical score for piece 18, consisting of six staves of music in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 122-126. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

19.

♩ = 112-116

Musical score for piece 19, consisting of four staves of music in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 112-116. The score features continuous sixteenth-note patterns and melodic lines.

20.

♩ = 112-116

Musical score for exercise 20, measures 112-116. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of four staves. The first staff begins with a repeat sign. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line.

21.

♩ = 122-126

Musical score for exercise 21, measures 122-126. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves. The first staff begins with a repeat sign. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

6. **Budatelke, Szászszenygyörgy (Kolozs) – 1997. december 8–12.**

Az adatközlők: Hirlet Ioan „Nucu” (hegedű, 1944, Budatelke); Boldi Ferdinánd (hegedű, 1942, Szászszenygyörgy); Becski Ioan (háromhúros brácsa, 1948, Beszterce); Becski Radu (bögő, 1966, Beszterce).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *ungurește rar, unguerește iute, unguerește des, învârtită unguerească, de ungurime.*

**Ungurește rar**

1.

♩ = 74–76

The musical score for 'Ungurește rar' is written in a single system with four staves. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 74-76. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some phrasing slurs and repeat signs. The piece ends with a final cadence on the fourth staff.

2.

♩ = 70-72

Musical score for exercise 2, consisting of four staves of music in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff begins with a repeat sign. The music features eighth and sixteenth note patterns with various accidentals.

3.

♩ = 70-72

Musical score for exercise 3, consisting of four staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a repeat sign. The music features eighth and sixteenth note patterns with various accidentals.

Közj.

Musical score for exercise 3, consisting of two staves of music in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The first staff begins with a repeat sign. The music features eighth and sixteenth note patterns with various accidentals.

4.

$\text{♩} = 66-70$



Közj.



5.

♩ = 68-70



Közj.



### Ungurește iute

6.

♩ = 118–122

The musical score for 'Ungurește iute' is written on four staves in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as 118–122 beats per minute. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first staff contains the first four measures. The second staff contains the next four measures, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff contains the next four measures, starting with a repeat sign. The fourth staff contains the final four measures, also ending with a double bar line and repeat dots.



7.

♩ = 120–124



Közj.



8.

♩ = 110–114



9.

♩ = 110–114



Közj.



10.

♩ = 108–112



Közj.



11.

♩ = 110-114



12.

♩ = 108–112

Musical score for exercise 12, consisting of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a repeat sign. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

13.

♩ = 112–116

Musical score for exercise 13, consisting of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is characterized by sixteenth-note runs and a repeat sign. The second staff continues the sixteenth-note patterns. The third staff features a more melodic line with quarter notes and a repeat sign. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

14.

$\text{♩} = 112-116$

The musical score is written in a single system with nine staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 112-116. The first two staves contain the main melody, which ends with a double bar line. The third staff is a repeat of the first two staves. The fourth and fifth staves are first and second endings, respectively, both marked with a '1.' or '2.' above the staff. The sixth and seventh staves are a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The eighth and ninth staves are another complex rhythmic accompaniment, similar to the sixth and seventh staves.

15.

♩ = 116-118

The musical score for exercise 15 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is ♩ = 116-118. The music is written in a single melodic line. The first two staves contain the main melody, which features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The third and fourth staves provide a continuation of the melody, ending with a double bar line and repeat dots.

16.

♩ = 116-120

The musical score for exercise 16 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is ♩ = 116-120. The music is written in a single melodic line. The first two staves contain the main melody, which features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The third and fourth staves provide a continuation of the melody, ending with a double bar line and repeat dots.

17.

♩ = 114–118



Közj.





De ungurime

18.

♩ = 100–104

Musical score for exercise 18, measures 1-4. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. It consists of four staves. The first staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The second staff continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5. The third and fourth staves contain more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including accidentals like sharps and naturals.

Közj.

Musical score for exercise 18, measures 5-8. This section is marked 'Közj.' (Common). It consists of two staves. The first staff starts with a double bar line and a repeat sign, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5. The second staff continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5, ending with a double bar line and repeat sign.

19.

♩ = 100–104

Musical score for exercise 19, measures 1-4. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. It consists of four staves. The first staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The second staff continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5. The third and fourth staves contain more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including accidentals like sharps and naturals.

20.

♩ = 100–104

Musical score for piece 20, measures 1-8. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff contains the first four measures, featuring a melodic line with a slur over the first two notes and a sharp sign above the third note. The second staff continues the melody for measures 5-8. The third and fourth staves provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Közj.

21.

♩ = 100–104

Musical score for piece 21, measures 1-8. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff contains the first four measures, featuring a melodic line with a sharp sign above the first note. The second staff continues the melody for measures 5-8. The third and fourth staves provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

♩ = 100–104

The musical score consists of six staves of music in 2/4 time. The first two staves are in treble clef and contain a simple melody of quarter notes. The third and fourth staves are in treble clef and feature a more complex melody with eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves are in treble clef and contain a highly rhythmic passage with many sixteenth notes, marked 'Közj.' (middle section).

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

7. **Kolozs** (Kolozs) – 1997. október20–24.

Az adatközlők: Laka Aladár „Kicsi” (1926, Kolozs, hegedű); Sztojka György (1955, Kolozs, hegedű); Lako Gyula „Gyenge” (1929, Kolozs, négyhúros brácsa); Titi Sándor „Laló” (1939, Kolozs, bőgő).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *szováti magyar, legényes / sűrű magyar / figurás.*

**Szováti magyar**

1.

♩ = 150–152

8. **Báré, Magyarpalatka** (Kolozs) – 1997. november 3–7.

Az adatközlők: Mácsingó György (hegedű, tánc, 1937, Magyarpalatka); Mácsingó Péter (hegedű, 1954, Magyarpalatka); Mácsingó Sándor (háromhúros brácsa, 1939, Magyarpalatka); Mácsingó Náci (háromhúros brácsa, tánc, 1965, Mócs); Kodoba Károly (bőgő, 1927, Magyarpalatka).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *ritka magyar, sűrű magyar*.

**Ritka magyar**

1.

♩ = 108–112

The musical score is written on a single treble clef staff in 4/4 time. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 108–112 beats per minute. The melody starts with a series of eighth notes, followed by quarter notes and half notes, ending with a double bar line. The key signature has one sharp (F#).

2.

♩ = 124-128



### Sűrű magyar

3.

♩ = 102–106



Közj.



4.

♩ = 106–108

Musical score for piece 4, measures 1-4. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 106–108. The first measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second measure contains eighth notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter note G4. The third measure contains eighth notes A4, B4, and C5, followed by a quarter note D5. The fourth measure contains eighth notes E5, F#5, and G4, followed by a quarter note F#4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

5.

♩ = 106–108

Musical score for piece 5, measures 1-4. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 106–108. The first measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second measure contains eighth notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter note G4. The third measure contains eighth notes A4, B4, and C5, followed by a quarter note D5. The fourth measure contains eighth notes E5, F#5, and G4, followed by a quarter note F#4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Közj.

Musical score for piece 5, measures 5-8. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The fifth measure contains eighth notes G4, A4, and B4, followed by a quarter note C5. The sixth measure contains eighth notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter note G4. The seventh measure contains eighth notes A4, B4, and C5, followed by a quarter note D5. The eighth measure contains eighth notes E5, F#5, and G4, followed by a quarter note F#4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

(a felvételen a 4. dallam)

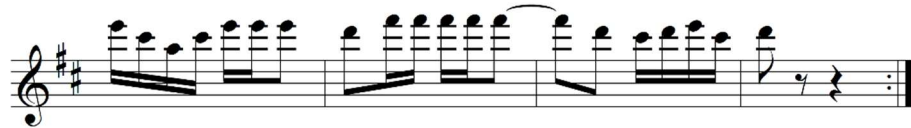


6.

♩ = 102-106



Közj.



Kelemen László:

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

9. **Magyarszovát** (Kolozs) – 1997. szeptember 23–27.

Az adatközlők: Radák János „Náci” (hegedű, 1943, Magyarszovát); Csengeri Árpád (hegedű 1948, Magyarszovát); Botezán János (háromhúros brácsa, 1928, Magyarszovát); Kovács Péter (háromhúros brácsa 1948, Fejérd); Vintilă Endre (bögő, 1949, Magyarszovát), Maneszes „Láli” Józsefné Tóth Mária (ének, 1924, Magyarszovát)

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *magyar tánc; négyes; magyar / korcsos / ungurește, ritka magyar / ritka legényes / kurázsi, sűrű magyar kurázsi.*

### Magyar

1.

♩ = 124–128

The image shows the musical notation for the first measure of the 'Magyar' dance. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

2.

♩ = 110–112

Musical score for exercise 2, consisting of four staves of music in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 110–112. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff includes a repeat sign at the beginning. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line.

3.

♩ = 116–118

Musical score for exercise 3, consisting of four staves of music in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 116–118. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff includes a repeat sign at the beginning. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line.

4.

$\text{♩} = 108-110$

Musical score for piece 4, measures 1-4. The score is written in 4/4 time with a tempo of 108-110. It consists of four staves. The first two staves are in C major (one sharp). The last two staves are in D major (two sharps). The melody is primarily eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns.

5.

$\text{♩} = 118-120$

Musical score for piece 5, measures 1-4. The score is written in 4/4 time with a tempo of 118-120. It consists of four staves. The first two staves are in C major (one sharp). The last two staves are in D major (two sharps). The melody is primarily eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns.

6.

♩ = 114-116

The musical score for exercise 6 consists of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third staff begins with a quarter note G5, followed by a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The fourth staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piece concludes with a double bar line.

7.

♩ = 124-130

The musical score for exercise 7 consists of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third staff begins with a quarter note G5, followed by a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The fourth staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piece concludes with a double bar line.

8.

♩ = 118–120

Musical score for piece 8, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 118–120. The first two staves are the main melody, and the last two staves are a more complex, rhythmic accompaniment.

9.

♩ = 126–130

Musical score for piece 9, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 126–130. The first two staves are the main melody, and the last two staves are a more complex, rhythmic accompaniment.

10.

♩ = 130–132

Musical score for exercise 10, consisting of four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 130–132. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with a repeat sign at the end. The third staff features a more rhythmic pattern with eighth notes and rests. The fourth staff concludes the exercise with a final melodic phrase and a repeat sign.

11.

♩ = 124–128

Musical score for exercise 11, consisting of three staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 124–128. The first staff begins with a melodic line that includes a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a repeat sign at the end. The third staff concludes the exercise with a final melodic phrase and a repeat sign.

12.

♩ = 124–128

Musical score for piece 12, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 124–128. The first staff contains the first four measures, the second staff the next four, the third staff the next four, and the fourth staff the final four measures ending with a double bar line.

13.

♩ = 124–128

Musical score for piece 13, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 124–128. The first staff contains the first four measures, the second staff the next four, the third staff the next four, and the fourth staff the final four measures ending with a double bar line.



14.

♩ = 119–124

Musical score for exercise 14, consisting of four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line with some rests. The third staff features a repeat sign at the beginning. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

15.

♩ = 124–126

Musical score for exercise 15, consisting of four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 124–126. The first staff begins with a whole note followed by eighth notes. The second staff continues with eighth notes and a repeat sign. The third staff features a repeat sign at the beginning. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

16.

♩ = 119–124

Musical score for piece 16, consisting of four staves of music in G major and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more active eighth-note melody. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, including a double bar line.

17.

♩ = 124–128

Musical score for piece 17, consisting of four staves of music in A major and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 124–128. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a half note followed by quarter notes. The second staff continues with a mix of quarter and eighth notes. The third staff features a more active eighth-note melody. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, including a double bar line.

18.

♩ = 126-128

Musical score for exercise 18, consisting of four staves of music in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

19.

♩ = 124-128

Musical score for exercise 19, consisting of four staves of music in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 4/4 time signature. The music is characterized by a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

20.

$\text{♩} = 124-128$

Musical score for piece 20, measures 1-4. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first two staves are in G major (one sharp), and the last two staves are in D major (two sharps). The melody features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and a repeat sign at the end of the second staff.

21.

$\text{♩} = 119-124$

Musical score for piece 21, measures 1-4. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first two staves are in G major (one sharp), and the last two staves are in D major (two sharps). The melody features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and a repeat sign at the end of the second staff.

**Magyar - Korcsos**

22.

♩ = 86-88

Musical notation for Magyar - Korcsos, example 22. It consists of four staves of music in 2/4 time. The first two staves are in G major, and the last two are in D major. The melody is characterized by eighth-note patterns and a final quarter note followed by a quarter rest.

**Sűrű magyar kurázszi**

23.

♩ = 110-112

Musical notation for Sűrű magyar kurázszi, example 23. It consists of four staves of music in 2/4 time, all in D major. The first staff features a continuous eighth-note pattern. The subsequent staves show a melody with eighth-note runs and a final quarter note followed by a quarter rest.

24.

♩ = 102–104

The musical score for piece 24 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots. The third and fourth staves provide a more complex melodic line with various intervals and accidentals, including a sharp sign on a note in the third staff.

25.

♩ = 108–112

The musical score for piece 25 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots. The third and fourth staves provide a more complex melodic line with various intervals and accidentals, including a sharp sign on a note in the third staff.

26.

♩ = 102-104

Musical score for exercise 26, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 102-104. The first staff contains the first four measures. The second staff contains the next four measures, ending with a repeat sign. The third and fourth staves contain the final four measures, which are a continuous eighth-note pattern.

27.

♩ = 108-110

Musical score for exercise 27, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 108-110. The first staff contains the first four measures. The second staff contains the next four measures, ending with a repeat sign. The third and fourth staves contain the final four measures, which are a continuous eighth-note pattern.

28.

$\text{♩} = 112-116$

The musical score is written on six staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 112-116$ . The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure consists of a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The sixth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh measure has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth measure consists of a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The ninth measure has a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The tenth measure contains a quarter note G1, a quarter note F1, and a quarter note E1. The eleventh measure has a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0. The twelfth measure consists of a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The thirteenth measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The fourteenth measure contains a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The fifteenth measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The sixteenth measure consists of a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The seventeenth measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The eighteenth measure contains a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The nineteenth measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The twentieth measure consists of a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The twenty-first measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The twenty-second measure contains a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The twenty-third measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The twenty-fourth measure consists of a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The twenty-fifth measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The twenty-sixth measure contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The twenty-seventh measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The twenty-eighth measure consists of a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The twenty-ninth measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The thirtieth measure contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The thirty-first measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The thirty-second measure consists of a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The thirty-third measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The thirty-fourth measure contains a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The thirty-fifth measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The thirty-sixth measure consists of a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The thirty-seventh measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The thirty-eighth measure contains a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The thirty-ninth measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The fortieth measure consists of a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The forty-first measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The forty-second measure contains a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The forty-third measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The forty-fourth measure consists of a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The forty-fifth measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The forty-sixth measure contains a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The forty-seventh measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The forty-eighth measure consists of a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The forty-ninth measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The fiftieth measure contains a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The fifty-first measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The fifty-second measure consists of a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The fifty-third measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The fifty-fourth measure contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The fifty-fifth measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The fifty-sixth measure consists of a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The fifty-seventh measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The fifty-eighth measure contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The fifty-ninth measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The sixtieth measure consists of a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The sixty-first measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The sixty-second measure contains a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The sixty-third measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The sixty-fourth measure consists of a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The sixty-fifth measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The sixty-sixth measure contains a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The sixty-seventh measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The sixty-eighth measure consists of a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The sixty-ninth measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The seventieth measure contains a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The seventy-first measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The seventy-second measure consists of a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The seventy-third measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The seventy-fourth measure contains a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The seventy-fifth measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The seventy-sixth measure consists of a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The seventy-seventh measure has a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The seventy-eighth measure contains a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The seventy-ninth measure has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eightieth measure consists of a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The eighty-first measure has a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The eighty-second measure contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The eighty-third measure has a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The eighty-fourth measure consists of a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The eighty-fifth measure has a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The eighty-sixth measure contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eighty-seventh measure has a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The eighty-eighth measure consists of a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The eighty-ninth measure has a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. The ninetieth measure contains a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The hundredth measure consists of a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



$\text{♩} = 100-104$

A musical score in 2/4 time, key of D major. It consists of four staves. The first two staves are the upper and lower voices, both starting with a quarter rest followed by a quarter note D. The third and fourth staves are the right and left hands, starting with a repeat sign and a quarter rest followed by a quarter note D. The melody features eighth-note runs and slurs.

Közj.

A musical score in 2/4 time, key of D major. It consists of two staves. The first staff starts with a repeat sign and a quarter rest followed by a quarter note D. The second staff starts with a quarter rest followed by a quarter note D. The melody is a continuous eighth-note run.

### Ritka magyar

30.

♩ = 56–58

The musical score for 'Ritka magyar' is written in 4/4 time with a tempo of 56-58 beats per minute. It consists of four staves of treble clef notation. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

### Vokális dallamok

31.

Azt gondoltam, míg a világ...

The musical score for 'Vokális dallamok' is written in 4/4 time. It consists of three staves of treble clef notation. The key signature has one flat (Bb). The melody is simple and melodic, primarily using quarter and eighth notes.

32.

Úgy elmennék, ha mehetnék...

The musical notation for exercise 32 consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The third staff features quarter notes A5, B5, C6, and D6. The fourth staff concludes the piece with quarter notes E6, F#6, G6, and A6, ending with a double bar line.

33.

Azt gondoltam, míg a világ...

The musical notation for exercise 33 consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts on a half note Bb4, followed by quarter notes C5, D5, and E5. The second staff continues with quarter notes F5, G5, A5, and Bb5. The third staff features quarter notes C6, D6, E6, and F6. The fourth staff concludes the piece with quarter notes G6, A6, Bb6, and C7, ending with a double bar line.

10. **Mezőméhes** (Kolozs) – 1999. június 21–25.

Az adatközlők: Beldean Dimitru „Mitruka” (hegedű, 1936, Mezőméhes); Varga Sándor (hegedű, 1937, Uzdiszentpéter); Moldován Károly (háromhúros brácsa \_3, 1934, Nagysármás); Moldován Giani (háromhúros brácsa \_3, 1974, Nagysármás); Gáspár Petru (bögő, 1946, Nagysármás).

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *ungurește / bărbunc*.

**Ungurește - bărbunc**

1.

♩ = 106–108

2.

♩ = 108–110

3.

♩ = 102–104

Közj.

4.

♩ = 102-104



Közj. 1



Közj. 2



Közj. 3



Közj. 4

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 2/4 time signature. The first staff contains measures 1 and 2. The second staff continues the melody from measure 2 to the end of the phrase.

5.

♩ = 102-104

Four staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps, and 2/4 time signature. The first staff contains measures 3 and 4. The second staff continues the melody from measure 4 to the end of the phrase. The third and fourth staves contain a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

Közj.

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps, and 2/4 time signature. Both staves contain a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében

11. **Mezőszilvás, Mezőörményes** (Kolozs) – 1998. október 19–23.

Az adatközlők: Csinka Alexandru (hegedű, 1929, Nagyölyves); Moldovan Remus (hegedű, tánc, 1958, Mezőörményes); Lumperdean Gheorghe (háromhúros brácsa, 1932, Mezőszentmárton); Bogányi Alexandru (bögő, 1936, Mezőszabad). Silimon Modra Erzsébet (tánc, 1942, Mezőörményes)

A gyűjtött magyar táncok megnevezése: *ungurește singur / sűrű legényes, ungurește cu femeia, învârtită ungurească, ungurește / învârtită.*

**Ungurește singur - sűrű legényes**

1.

$\text{♩} = 118-120$



Közj.





2.

♩ = 112-114



Közj.



3.

♩ = 106–108



Közj.



4.

♩ = 112–114



### Învârtită ungurească

5.

♩ = 119–124

The musical score is written on four staves in a single system. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The first staff contains the first four measures, the second staff the next four, the third staff the next four, and the fourth staff the final four measures, ending with a double bar line.

6.

$\text{♩} = 119-124$

The musical score is written in 2/4 time and the key of D major (two sharps). It consists of eight staves. The first two staves are in treble clef, and the remaining six are in bass clef. The tempo is marked as quarter note = 119-124. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns and dynamic markings like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ungurește - învârtită

7.

♩ = 119-124

Musical score for piece 7, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music features a mix of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The second and fourth staves end with double bar lines and repeat dots. The third staff begins with a repeat sign.

8.

♩ = 119-124

Musical score for piece 8, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F-sharp). The music features a mix of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The second and fourth staves end with double bar lines and repeat dots. The third staff begins with a repeat sign.

9.

♩ = 119–124

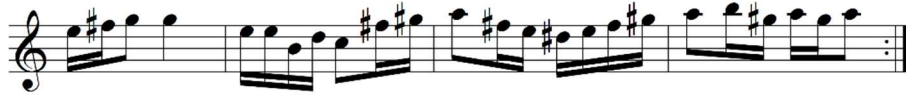
10.

♩ = 112-114

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals 112-114 beats per minute. The music is written in a single melodic line. The first two staves contain the initial melodic phrases. The third staff begins with a repeat sign. The fourth and fifth staves continue the melodic development with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The sixth staff concludes the exercise with a final melodic phrase and a repeat sign.

11.

♩ = 116-118



Közj.





12.

♩ = 119–124

Musical score for exercise 12, consisting of four staves of music in G major and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a series of eighth-note patterns, often beamed together, with some notes tied across bar lines. The second staff continues the pattern, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff starts with a repeat sign and continues the eighth-note patterns. The fourth staff concludes the exercise with a final double bar line and repeat dots.

13.

♩ = 119–124

Musical score for exercise 13, consisting of four staves of music in G major and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features eighth-note patterns, some with accidentals (sharps and naturals). The second staff continues the pattern, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff starts with a repeat sign and continues the eighth-note patterns. The fourth staff concludes the exercise with a final double bar line and repeat dots.

14.

$\text{♩} = 112-116$



Közj.



15.

$\text{♩} = 110-112$



16.

♩ = 119–124



Közj.



17.

♩ = 110–112

Musical score for piece 17, consisting of six staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 110–112. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains four measures of music. The second staff contains four measures, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff contains four measures. The fourth staff contains four measures. The fifth staff contains four measures, starting with a repeat sign. The sixth staff contains four measures, ending with a double bar line and repeat dots.

18.

♩ = 119–124

Musical score for piece 18, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains four measures. The second staff contains four measures, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff contains four measures, starting with a repeat sign. The fourth staff contains four measures, ending with a double bar line and repeat dots.

19.

♩ = 119–124

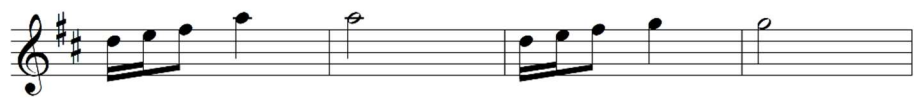


Közj.



20.

♩ = 119–124



21.

♩ = 119–124

The musical score for piece 21 consists of four staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff starts with a repeat sign and continues the melodic line. The fourth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

22.

♩ = 119–124

The musical score for piece 22 consists of four staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 119–124. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff starts with a repeat sign and continues the melodic line. The fourth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

23.

♩ = 119–124



Közj.



24.

$\text{♩} = 100-102$



Közj.





♩ = 100–104

The musical score consists of eight staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as ♩ = 100–104. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff contains a sequence of eighth notes with a sharp sign above the second note. The third staff shows a mix of eighth and sixteenth notes, with a flat sign below the second note. The fourth staff features a sequence of eighth notes with sharp signs above the second, third, and fourth notes. The fifth staff begins with a repeat sign and contains a sequence of eighth notes. The sixth staff features a sequence of eighth notes with a flat sign below the second note. The seventh staff shows a sequence of eighth notes with a sharp sign above the second note. The eighth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

26.

♩ = 119–124

27.

♩ = 108–110

Közj.

♩ = 102-104

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is quarter note = 102-104. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The second staff continues the melodic line and ends with a double bar line and repeat dots. The third staff starts with a repeat sign and contains a melodic line with slurs. The fourth staff continues the melodic line and ends with a double bar line and repeat dots. The fifth and sixth staves feature a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, characteristic of a piano accompaniment or a more intricate melodic line.



## Bibliográfia

- Abkarovits Endre: „A rockzenétől a számítógépes népzene kutatásig. Beszélgetés Pávai Istvánnal.” *Székelyföld* XII/6 (2008. június): 94–121.
- Almási István: „Kocsis János népzene gyűjtése a XX. század elején.” In: *A népzene jegyében*. Kolozsvár: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója, 2009. 163.
- Árendás Péter: *A kontra mint kísérőhangszer a 20. századi erdélyi vonós népzeneben*. DLA disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017. 21. [https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/arendas\\_peter/disszertacio.pdf](https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/arendas_peter/disszertacio.pdf) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 12.).
- Bartók Béla: „Faji tisztaság a zenében.” In: Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit, Biró Viola (szerk.): *Bartók Béla írásai 4: Írások a népzene ről és a népzene kutatásról II*. Budapest: Editio Musica, 2016. 270–274.
- : „Népzene nk és a szomszéd népek népzene je.” In: Lampert Vera (közr.) – Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3: Írások a népzene ről és a népzene kutatásról I*. Budapest: Editio Musica, 1999. 210–269.
- : *Rumanian Folk Music*. vol. I: *Instrumental Melodies*, vol. II: *Vocal Melodies*, vol. III: *Texts*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967.
- Bereczky János–Domokos Mária–Paksa Katalin: „Magyar–román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében (*Rumanian Folk Music* II. kötet).” In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet IV*. Budapest: Editio Musica, 1982. 5–109.
- Costea, Constantin: *Jocuri feciorești din Ardeal: Structura și tehnica mișcării*. București: Editura Muzicală, 1961.
- Csala Dénes: „Székelyföld, Erdély és Románia vallásai: szinkör infografikák.” <http://saladenes.egologo.ro/?p=592> (utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.20.).
- Dejeu, Zamfir: „Cultural Connections Regarding Traditional Music and Dance in Transylvania.” In: *Europa identităților 9.*, Complexul muzeal Arad, 2008.
- Dejeu, Zamfir: *Datini și dansuri populare din județul Cluj*. Cluj Napoca, 1976.
- Domokos Mária: „A 16–17. század magyar tánczene je.” In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete II. 1541–1686*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

Kelemen László:

- A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében  
Domokos Mária–Paksa Katalin: „*Vígsággal zeng Parnassusnak magas teteje.*” 18.  
*századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány.* (Budapest: Akadémiai  
Kiadó – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016.)
- Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században.* Budapest:  
Akadémiai Kiadó, 1978.
- „Erdély etnikai térszerkezete.” <http://statisztikak.erdelystat.ro/vizualizaciok/erdely-etnikai-terszerkezete/1>, 2020 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.23.).
- Életek éneke.* Dokumentumfilm, rendező Bereczky Csaba. Budapest: Dialóg  
Filmstúdió, 2006. <https://nfi.hu/hu/film/eletek-eneke>
- Gráfik Imre–Turbéky Dénes – Széki Soós János: *Széki lakodalom.* Budapest:  
Hagyományok Háza, 2014. (a szerzőket úgy soroltam fel, ahogy a kiadványban  
van)
- Hagyományok Háza Folklór Adatbázis: <http://folkloredb.hu/>
- Halmos Béla: *Ádám István és bandája. Egy széki zenekar monográfiája,* Budapest,  
1986.; <https://folkradio.hu/folkszemle/cikk/38/adam-istvan-es-bandaja-egy-szeki-zenekar-monografiaja> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.21.).
- Kárpáti János: „Bartók Béla keresztútban.” *Forrás* 38/3 (2006): 22–43. 42.
- Kallós Archívum 7., Bonchida-Válaszút, 2017., lásd még:  
<http://db.zti.hu/kallos/kallos.asp> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.10.11.).
- Kallós Zoltán: „Adalékok az Észak-Mezőségi magyarság néprajzához.” *Művelődés*  
XXXII. évf. 1. sz. (1979): 33–34.
- : „Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra.” In: Felföldi  
László (szerk.): *Martin György emlékezete.* Budapest: Magyar Művelődési  
Intézet, 1993. 49–56.
- : „Táncgyógyományok egy mezőségi faluban.” In: *Magyar  
táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény.* (Budapest: Európai Folklór Intézet, 2004.)  
306.
- Kallós Zoltán és Andrásfalvy Bertalan gyűjtése, Magyarpalatka, 1963:  
<https://zti.hungaricana.hu/hu/38668/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.10.19.).
- Kelemen László: „A kéz, mely a szívet újítja. (Részben) borongós gondolatok egy  
remek kiállítás kapcsán – Kéz–Mű–Remek. Népművészet. Nemzeti Szalon,  
2018. In: *Magyar Művészet* VI. évf. 3. szám (2018/7): 4–8.; [http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202001/pdf/MM2018\\_3belivek\\_01\\_kelemen\\_laszlo.pdf](http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202001/pdf/MM2018_3belivek_01_kelemen_laszlo.pdf) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.30.)

- Kelemen László: „Román vagy magyar?” In: *Napút* XXII. évf. 1. szám. (2020. január–február): 60–67.; <http://www.naputonline.hu/2020/04/17/kelemen-laszlo-roman-vagy-magyar-az-erdelyi-magyar-tancok-kapcsan/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.30.)
- Kodály Zoltán: „A magyar népzene.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés 3*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007. 292–387.
- : „Mihálovits Lukács három magyar nótája.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés 2*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007. 271–273.
- Kós Károly: *A Mezőség néprajza I–II*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2000.
- Könczei Ádám: „Tárt kapujú táncházakért.” *Művelődés*. XXX. évf. 1977/11 (1977. november), [http://kjnt.ro/szovegtar/pdf/KKonyvek\\_24\\_2004\\_KA-KCs\\_Tanchaz\\_03\\_KonczeiA](http://kjnt.ro/szovegtar/pdf/KKonyvek_24_2004_KA-KCs_Tanchaz_03_KonczeiA) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.30.)
- Könczei Csongor: „A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatáról.” *Kriza Könyvek*. 36. Kolozsvár: Kriza János Társaság, 2011.
- Kürti László: Szexualitás és csujogatók Kalotaszegen. [https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni\\_magyarsag/2010/ro/kriza\\_tarsasag\\_evkonyv\\_11/pages/017\\_szexualitas\\_es\\_csujogatas.htm](https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_11/pages/017_szexualitas_es_csujogatas.htm) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.03.)
- Lajtha László: *Széki gyűjtés. Népzenei Monográfiák II*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954.
- Lajtha László: *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Népzenei Monográfiák I*; Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954.
- László Ferenc (szerk.): *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1984. 69–87.
- Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncgyományok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980.
- Martin György: „Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása.” In: *Ethnographia* 88. évf./1. szám (1977): 39.
- : „Az erdélyi román hajdútánc.” In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncgyományok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980.
- : „Magyar táncdialektusok.” In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncgyományok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980.
- : *Népi táncgyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép Európában, a XVI–XIX. században*. Budapest: Ethnographia, 1984.

- A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében  
—————: „A magyar tánckincs történeti rétegei.” In: Felföldi László – Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománya*. Budapest: Planétás, 1997.
- : „Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai.” In: *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény*. (Budapest: Európai Folklor Intézet, 2004.)  
„Máramarosi népzene – Jód – Ieud.” *Új Pátria* 7. CD. Budapest: Fonó Records, 1999.  
8. track (18-07\_FA-107-2\_08).
- Medan, Virgil: *160 melodii populare instrumentale*. Cluj, 1968.  
—————: *Melodiile jocurilor bătrânești*. Samus III. Dej: 1982.
- Paksa Katalin: „A »jaj-nóták« zenei világa (A négysoros izometrikus szerkezet lazulása és továbbfejlődése régi dalainkban).” In: *Népi kultúra – népi társadalom*. IX. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977. 277–305.
- : „A néptánc dallamalakító szerepéről.” *Ethnografia* 103. évf./3–4. szám (1992): 279–291.
- Papp Géza: „A korai verbunkos stíluselemei a XVIII. századi közhasználatú zenénkben.” *Magyar Zene* 17. évf./3. szám (1976): 227–247.
- Pálfy Gyula: „Egy mezőségi falu tánckészlete.” In: *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest, 1988. 263.
- Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993.  
—————: *Interethnische Beziehungen in der volkstümlichen Tanzmusik Siebenbürgens. Regionale Volkskulturen im überregionalen Vergleich: Ungarn – Österreich*. Interne Broschüre des Institutes für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. 1998.
- : „A népi és a nemzeti kultúra viszonyának néhány vetülete Erdélyben.” In: Pozsony Ferenc (szerk.): *Népzenei tanulmányok*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 1999. 142–160.
- : „Erdély a magyar néprajz-, népzene- és a néptánc kutatás tájszemléletében.” In: *Zenetudományi Dolgozatok 2004 – 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005. 193–216.;  
[http://kjnt.ro/szovegtar/uploads/tartalmak/332\\_fejezet\\_az-erdelyi-nagyrajz-a-neprajz-nepzene-es-neptanckutatás-szemleleteben-1.pdf](http://kjnt.ro/szovegtar/uploads/tartalmak/332_fejezet_az-erdelyi-nagyrajz-a-neprajz-nepzene-es-neptanckutatás-szemleleteben-1.pdf) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.02.).



- : *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Budapest: Hagyományok Háza – Kriza János Néprajzi Társaság, 2013.
- : „19. századi zenés-táncos adatok Havasalföldről és Székelyföldről.” In: *Aranykapu. Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*. (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2015.) 787–793.
- : „Kodály Zoltán és a magyar tánc.” *Magyar Zene* XLI/2 (2018. május): 161–179.
- Pávai István (szerk): „Kalotaszeg és a bogártelki zenészek.” Kísérőszöveg. In: *A bogártelki Czilika banda. Kalotaszegi népzene*. CD. Budapest: Hagyományok Háza, 2005.
- Pávai István – Richter Pál (szerk.): *Magyar népdaltípusok példatára*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010.) 18.060.00 jelzetű típus.
- Pávai István – Zakariás Erzsébet (szerk.): *Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklór Archívumában*. Budapest: Hagyományok Háza, 2014.
- Pesovár Ernő: „In memoriam Martin György.” In: *Ethnographia*. 88. évf./2–4. szám (1987): 149–152.
- Romániai magyar irodalmi lexikon*. I–IV. kötet (A–R). I–III. kötet (A–F, G–Ke, Kh–M). Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1981, 1991, 1994; IV. kötet (N–R). Bukarest–Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó – Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2002. <https://lexikon.kriterion.ro/szavak/4628/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 10.).
- Sebő Ferenc (szerk.): *Patria. Magyar néprajzi felvételek 1937–1942. A felvételek története és a kiadás dokumentumai*. CD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- : *Patria. Magyar népzenei felvételek 1936–1963. A teljes gyűjtemény dokumentációja és a lemezkísérő mellékletek hasonmásai*. DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.
- Szenik Ilona: „Adalékok a bővülsoros népdalok kérdéséhez.” In: *Zenetudományi írások*. Bukarest – Budapest: Kriterion Könyvkiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 1998. 158–210.
- Székelyföld, Erdély és Románia vallásai: színek infografikák: <http://csaladenes.egologo.ro/?p=592> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.04.20.).

Kelemen László:

A mezőségi „magyar” elnevezésű táncok zenéje az Utolsó Óra gyűjtéssorozat tükrében  
Sztanó Hédi (szerk.): *Új Pátria. Az Utolsó Óra program erdélyi táncgyűjtéseiből.*

DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza, 2019.

*Utolsó óra gyűjtés.* Budapest: Fonó Budai Zeneház, 1997–2000:

Ördögösfüzes, Erdőszombattelke (vonós): HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0098–0110.

Ördögösfüzes (furulyás): HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0267–282.

Bálványoscsaba, Magyardécse: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0488–497.

Csabaújfalú: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0283–0296.

Buza: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0345–360.

Budatelke, Szászsztgyörgy: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0145–0155.

Kolozs: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0066-0074.

Báré, Magyarpalatka: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0088–0097.

Magyarszovát: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0012–0024.

Mezőméhes, Báld: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0521–532.

Mezőszilvás, Mezőörményes: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0404–0417.

A felsorolás a dallampéldatár sorrendjében történt. Említett, de a példatárban nem szereplő gyűjtések:

Fejérd: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0255-0266 (gyűjtési időszak: 1998. 03. 30.–04. 03.).

Halmosd: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0055-0066 (gyűjtési időszak: 1997.10.13.–17.)

Jód: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0373–0379 (gyűjtési időszak: 1998.09.28.–10.01.)

Magyarpéterlaka: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_297-0308 (gyűjtési időszak: 1998.04.27.–05.01.)

Oláhsztgyörgy: HH\_CD\_FBZ\_F\_CD\_0440–0448 (gyűjtési időszak: 1998. 11. 09.–13.)

A teljes gyűjtés: <http://folkloredb.hu/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.05.02).

*Új Pátria népzenei lemezsorozat. Válogatás az Utolsó óra program gyűjteményéből.*

68 CD-ből álló sorozat. Budapest: Hagyományok Háza, Fonó Budai Zeneház, 2010, 2017.

Varga Sándor: *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában.* Budapest:

Eötvös Lóránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2011.

—————: „A nemesi kultúra hatásai a mezőségi paraszti műveltségre táncban és zenében.” *Ethnographia*, 124 évf./4. sz. (2013.)