

Orcheográfia: az Orchesztikai Iskola tánclejegyzési rendszere

FEDOSZOV JÚLIA

A Dienes Valéria által alapított mozdulatművészeti¹ irányzat, az orchesztika, és a vezetése alatt álló Orchesztikai Iskola Budapesten, 1912-ben kezdett kibontakozni, először informális, majd hivatalos keretek között. Első nyilvános előadásukat 1917-ben tartották az Uránia Színházban. Az iskola első időszaka 1921–1922 körül, Dienes bécsi emigrációja miatt lezárult (még ha haladó tanítványai, Mirkovszky Mária, Markos György, és Mirkovszky férje, Detre Szilárd egy darabig folytatták is az iskola vezetését). Az intézmény működésének az utókor számára ismertebb, második szakasza körülbelül 1924-től (amikor az emigrációból hazatért Dienes régi tanítványai kérésére újra vállalta az iskola vezetését) 1944-ig tartott. Az iskola nevének írásmódja 1924 körül változott meg a következő alakra: Orkesztika Iskola. (Tanulmányom a korai időszakkal foglalkozik, ezért a régi írásmódot használom.) A 2. világháborút követően az orkesztika a többi mozdulatművészeti iskolához hasonlóan tiltott műfajjá vált. Újrafelfedezését egy, az akkor kilencvenhat éves Dienes Valériával készített életmű-interjú segítette elő. Az 1975-ben a televízióban sugárzott, Vitányi Ivánnal folytatott

beszélgetés hatására Dienest az orkesztika iránt érdeklődő egyetemisták keresték fel, akiknek ő volt tanítványát, Mirkovszky Máriát ajánlotta. Mirkovszky vállalta a fiatalok tanítását, ezzel örökítve tovább a mozdulatművészeti műfajt. Az 1990-es években Mirkovszky kései tanítványai, valamint Dienes fia, Dienes Gedeon Pálosi István táncművészre és Fenyves Márk képzőművészre bízták a gyakorlati és elméleti munka folytatását, így jött létre többek között a hagyatéki dokumentumokat is őrző MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény. A Dienes-hagyaték egy része itt található, míg egy másik része a Mirkovszky-hagyaték túlnyomó hányadával együtt az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumába került. Jelen írás Dienes és Mirkovszky zenei szempontból eddig nagyrészt feldolgozatlan hagyatékaikra, az azokban fellelhető korai primer forrásokra épül.

Mikor az orchesztika és zene kapcsolatával kezdtem foglalkozni, úgy tűnt, mindössze elméleti eszmefuttatásokra, egy-egy koreográfia cselekményvázlatára vagy kottában szereplő, szöveges koreográfiai utalásokra fogok tudni támaszkodni. Azonban az OSZMI Táncarchívumban, Mirkovszky Mária hagyatékában, röviddel ezután pedig a MOHA Mozdulatművészeti Gyűjteményben, Dienes Valéria hagyatékában váratlanul – eddig ismeretlen – forráscsoportra bukkantam.²

¹ A Magyar Táncművészeti Lexikon meghatározása szerint a mozdulatművészet „az 1910-es években, Közép-Európában született új színpadi táncirányzatok összefoglaló neve, a német *Bewegungskunst* fordítása”. Lásd DIENES Gedeon, szerk., *Magyar Táncművészeti Lexikon* (Budapest: Planétás Kiadó, 2008), 117. Az új irányzatok a balettre jellemző technikai megközelítéssel szemben többnyire természetességre, expresszivitásra törekedtek.

² [DIENES Valéria, MIRKOVSKY Mária és MARKOS György], *Notációs füzetek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Mirkovszky Mária-hagyaték (a továbbiakban: OSZMI TA, MMhgy), 2023.2.1–2., valamint *Notációs füzetek*, MOHA Mozdul-

Mirkovszky anyagában öt teljes füzetben, valamint különálló lapokon, Dienes hagyatékában pedig két füzetben és további, különálló lapokon zeneművek címei, kézzel előrajzolt, különös jelekkel megtöltött rubrikák és ábrák láthatók.

1. kép: Bach: g-moll angol szvit
Courante tételére készült orchéma
részlete, Dienes Valéria kézírása³

Ezek a teljes és töredékes orchémákat, vagyis koreográfiákat rögzítő lejegyzések felbecsülhetetlenül értékes dokumentumok, melyeknek megfejtésével a zene és orkesztika összekapcsolódásának sokkal behatóbb tanulmányozására nyílik mód, mint azt korábban remélhettem. Jelen tanulmány a koreográfiákat kódoló írásrendszer rövid ismertetésére tesz kísérletet. A jelek, lejegyzési elvek magyarázata és a legfontosabb jeleket tartalmazó áttekintő táblázat a készülő disszertációmban olvasható koreomuzikológiai (koreográfiái–zenei) elemzések értelmezését hivatott elősegíteni, előkészíteni.

Dienes, valamint férje, Dienes Pál, és haladó tanítványai, Mirkovszky, Markos György, és feltehetőleg Révész Ilona 1916 körül láttak hozzá az orcheográfia létrehozásához. Egy kéziratos jegyzetben a tánclejegyzés gyakorlati célját így fogalmazza meg a műhely egyik tagja (valószínűleg Mirkovszky): „Az orcheografia célja az emberi test egészének és részeinek helyzeteit s mozgásait jelrendszerrel ábrázolni avégett[,] hogy abból a helyzetek és mozgások pontosan és

latművészeti Gyűjtemény (a továbbiakban: MOHA MGY), DVH-feldolgozni doboz.

³ 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, 30v, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. A füzet sorszáma: mivel a füzeteknek többnyire nincs saját azonosítója, saját használatra számoztam azokat.

kényelmesen rekonstruálhatók legyenek.”⁴ Dienes a következő idézetben valamivel szélesebb perspektívából tekintve a kérdésre azt is leszögezi, hogy nem csak a lejegyzés alapján történő rekonstrukciónak (értő elolvasásnak) és reprodukciónak (eltáncolásnak), hanem már magának az alkotómunkának is előfeltétele a mozdulatok, mozdulatlehetőségek tudományos igényű tanulmányozása és rendszerezése, s ennek elengedhetetlen eszköze a lejegyzés:

„És most rátérek egy technikai szükségességre, mely nélkül életképes, megmaradó orkesztikát nem teremthetünk s ez az orchémák megrögzítésére szolgáló írásrendszer. Ezen a téren azt hiszem, sikerült valami véglegeset alkotnunk. Feljegyezni valamit[,] hacsak nem akarunk minden fejlődésre képtelen jelekkel élni, orkesztikai hieroglifákkal, melyek nem elemzik a leírni valót, csak odarajzolják; feljegyezni valamit úgy, hogy jegyzési módunk előre nem látott esetekre is alkalmazható legyen, csak teoretikus elemzés alapján álló írásrendszerrel lehet. Mozdulat-elmélet nélkül nincs orcheográfia.”⁵

A lejegyzés tehát szorosan kapcsolódik a mozdulatok elemzéséhez, vagyis a rendszeren fogalmihoz, a szükséges fogalmakat ezért a lejegyzéssel összefüggésben szintén röviden ismertetem. Mivel az orcheográfiát, mint látni fogjuk, a gyakorlatban legintenzívebben 1917–1921 között használhatták – és a források, valamint Dienes visszaemlékezé-

⁴ [MIRKOVSKY], „Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 1r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁵ DIENES Valéria, „Levél Hans Brandenburg-nak [1918]” in FENYVES Márk, Dr. DIENES Valéria és Dr. DIENES Gedeon, *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016), 214.

se⁶ alapján, később sem Dienes, sem tanítványai nem fejlesztették tovább, sőt ritkán használták – későbbi esetleges változásaival nem kell számolnunk. Fontos megjegyezni azonban, hogy a rendszertan és fogalmi ismertetésekor az elméleti írásoknak értelem szerűen szintén csak korai szeletét vehetem alapul, s nem támaszkodhatom a 20. század második feléből származó, érettebb és több ponton eltérő rendszertani összefoglalókra, amelyek részben Dienes Valéria, részben fia, Dienes Gedeon, részben utóbbi tanítványa, Fenyves Márk közreadásában váltak hozzáférhetővé és – legalábbis a táncelmélettel és tánc történettel foglalkozók körében – ismertté.⁷ Az orkesztika rendszertanának vázlatos bemutatásakor tehát Dienes első mozdulatművészeti témájú publikációja, az *Ipárművészetben* megjelent „Művészet és testedzés”,⁸ az imént idézett, Hans Brandenburgnak írt, de el nem

küldött levél⁹ és a korai jegyzetek lesznek segítségemre.¹⁰

Mielőtt azonban a mozdulat- és jelrendszer elemeire rátérhetnék, hasznosnak látszik elhelyezni az orcheográfiát a táncírásk történetében és Ann Hutchinson Guest tánc-történész ezeket összehasonlító rendszerében, valamint ismertetni az orcheográfia elméletével foglalkozó – eddig szintén ismeretlen – primer forrásokat.

Ann Hutchinson Guest, a Lábán-notáció nemzetközileg elismert szaktekintélye *Choreographics* című könyvében a táncírásk rövid történetét ötvözte az egyes lejegyzési rendszerek – működési elveik alapján történt – csoportosításával.

Az első csoport képviselői azok a 15. századtól közel kétszáz évig használatos táncírásk, amelyek a lépések nevének kezdőbetűivel, és ezek megfelelő felsorolásával kódolták a koreográfiát (lásd a 2. képen a fekete betűsört). A tánclépések zenéhez való viszonyát, vagyis időzítését a kotta hangjegyei alá helyezett betűk jelezték, az írásmód ugyanakkor feltételezte a lépések és a stílus ismeretét.¹¹

2. kép: Példa a lépéseket kezdőbetűikkel kódoló írásmódra¹²

⁶ „A mozdulatírás továbbfejlesztését nem folytattuk az orkesztika újakezdése után [...]” lásd DIENES Valéria, „Egészen röviden...”, (d. n., [1950 után], gépirat), 16. OSZK Kéziratár, Dienes Valéria hagyaték, 223. Fond, 34. doboz, feldolgozatlan anyag.

⁷ DIENES Valéria, „A relatív kinetika alapvonalai”, *Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966* (Budapest: MTSZ, 1967), 47–75.; DIENES Valéria, „A mozdulatritmika alapvonalai”, *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970* (Budapest: MTSZ, 1970), 91–114.; DIENES Valéria, „A szimbolika főbb problémái”, *Táncművészeti Értesítő* [évfolyamszámolás nélkül], 1. sz. (1974), 63–89.; FENYVES, DIENES és DIENES, *A Tánc reformja*, 105–190.

⁸ DIENES Valéria, „Művészet és testedzés”, *Magyar Ipárművészet* 18, 5. sz. (1915), 225–237.

⁹ DIENES, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]”, 207–216.

¹⁰ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, kéziratot jegyzet Dienes Valéria fekete noteszében ([1918–]1919 augusztus), 3 számozatlan oldal, vagyis: 14r–63r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

¹¹ Ann HUTCHINSON GUEST, *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present* (New York, etc.: Gordon and Breach, 1989), 1–11.

¹² [N. n.], *L'art et instruction de bien danser* (Paris: Michel Tholoze, [1495]), 14v. A digitalizált forrás elérése:

Hutchinson második csoportjában olyan 17., 18. századi lejegyzések szerepelnek, amelyek a korabeli tánc komplex térformáit a résztvevők által megtett útvonalrajz feltüntetésével ábrázolták (például Fabritio Caroso, Pierre Beauchamp és Raoul Feuillet), a lépéseket erre a rajzra helyezett lábfejszimbólumok mutatták. Feuillet további analitikus jeleket is használt, például a forgás és annak szöge, vagy a térdhajlítás és annak időzítése ábrázolására.¹³

3. kép: Példa a lépéseket és a megtett utat felülnézetből ábrázoló Feuillet-notációra¹⁴

A harmadik – a táncost pálcika-figuraként ábrázoló, Hutchinson által vizuálisként aposztrofált – tánclejegyzési típus a 19. században vált jellemzővé. Ekkor jöttek létre többek között Arthur Saint-Léon, Friedrich Albert Zorn rendszerei, amelyek kottasor fölé vagy alá helyezett figurákkal és azokat kiegészítő, magyarázó szimbólumokkal rögzítették a mozdulatokat.¹⁵ Ezek a lejegyzések – mint hamarosan látni fogjuk – több ponton hasonlóságot mutatnak az orcheográfiával.¹⁶

<https://archive.org/details/RCP00001/page/n25/mode/2up>, hozzáférés: 2024.11.26.

¹³ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 12., 6–20.

¹⁴ Raoul FEUILLET, *Choreographie ou L'art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs* (Paris: a szerző, 1700), 95. A digitalizált forrás elérése:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f109.item.zoom>, hozzáférés: 2024.11.26.

¹⁵ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 28–33., 40–63.

¹⁶ Az 1950-es évekből Hutchinson további négy vizuális rendszert ismertet, ezek alkotói Walter Arndt, Walter Paul Misslitz, Letitia Jay, valamint Joan és Rudolf Benesh voltak. Lásd uo., 34–40.

4. kép: Példa Zorn vizuális notációjára¹⁷

Hutchinson negyedik kategóriájába olyan, a 19. század végén és a 20. század folyamán létrehozott, az orcheográfiával semmiféle rokonságot nem mutató lejegyzési típusok tartoznak, amelyek hangjegyekkel kódolták a test és részei mozgását (Vlagyimir Sztjepanov, Pierre Conté, Alwin Nikolais). Mint Hutchinson is megjegyzi, a nyugati zenei kottaírást olvasók számára a lejegyzés képe – hol öt, hol több vagy kevesebb vonalra helyezett különös szárú „hangjegyeivel” – meglepő látványt nyújt.¹⁸

5. kép: Példa a „hangjegyeket” használó Sztjepanov-notációra¹⁹

Az ötödik és egyben utolsó csoport tagjai olyan táncírások, amelyek kizárólag szimbólumokkal kódolják a mozdulatokat.²⁰ Ezek a szintén a 19. és 20. század folyamán létrehozott rendszerek (E. A. Théleur, Lábán Rudolf, Margaret Morris, Eugene Loring–D. J. Canna, Noa Eshkol–Abraham Wachmann) jellegük-ből adódóan analitikusak, a mozdulatok összetevőinek – testrész, irány, hajlítás, nyújtás, forgatás, időtartam, energia, stb.²¹ – jeleivel és ezek kombinációival fejeznek ki

¹⁷ Friedrich Albert ZORN, *Grammar of the Art of Dancing* (Boston, Massachusetts: k. n., 1905), 269. A digitalizált forrás elérése: <https://archive.org/details/grammarofartofdoozornrich/mode/2up>, hozzáférés: 2024.11.26.

¹⁸ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 69–95., 96.

¹⁹ Vladimir Ivanovich STEPANOV, *Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain* (Paris: M. Zouckermann, 1892), 64. A digitalizált forrás elérése: <https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/mode/2up>, hozzáférés: 2024.11.26.

²⁰ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 102–154.

²¹ Uo., 155.

minden egyszerűbb és összetettebb történet.

6. kép: Példa az absztrakt jeleket használó Lábán-notációra (alulról felfelé olvasandó)²²

E lejegyzési módok közül Szentpál Olga mozdulatművészeti iskolájában, az 1930-as évek végétől a magyar születésű, főleg Németországban, majd Angliában működött Lábán Rudolf notációja volt használatban.²³ A század második felétől – többek között Szentpál lánya, Szentpál Mária közreműködésével – a rendszer hazai és nemzetközi fejlesztésének és több évtizedes érésének köszönhetően többek között néptánclejegyzésre is nagyszerűen adaptálható lett.²⁴ Fügedi János Lábán-notációval foglalkozó könyve bevezetőjében két további, a 20. század első feléből származó magyar táncírást is említ (Róka P. Pál, Láng Miklós), amelyek azonban, úgy tűnik, semmi közösséget sem mutatnak az orcheográfiával.

7. kép: Példa Róka Pál írásrendszeréből²⁵

8. kép: Példa Láng Miklós lejegyzési rendszeréből²⁶

²² Uo., 110.

²³ A Lábán-notációt úgy tűnik, főleg oktatási célokra használták, mert Szentpál Olga több mint százötven koreográfiájából mindössze hármat írtak le. Egy koreográfia maradt fenn, a „Mária-lányok”, Szentpál Mária 1944-es lejegyzésében. Lásd János FÜGEDI, Livia FUCHS, „Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s”, *Journal of Movement Arts Literacy* 3, No. 1. [Laban Studies: Pedagogy in Theory and Practice] (2016): 8–21.

²⁴ FÜGEDI János, *Tánc – Jel – Írás: A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló- és körformák* (Budapest: L'Harmattan, MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 26–28.

²⁵ Uo., 20.

Dienes – feldolgozatlan hagyatékokban lappangó – orcheográfiáját Fügedi a könyve megírásakor nem ismerhette, de említi a tényleges lejegyzésre nem, csak illusztrációra alkalmas mozdulatfantomot, amely Dienes 1942-ben keletkezett írásában egy-egy testhelyzet szögállapotait volt hivatott ábrázolni.²⁷

A rendelkezésemre álló forrásokban egyelőre mindössze egyetlen adatot találtam arra, hogy Dienesnek tudomása lehetett más táncírási rendszerekről, mielőtt az orcheográfián műhelye tagjaival dolgozni kezdett. Dienes Pál kézírásával maradt fenn egy táncal, tánc történettel kapcsolatos, francia nyelvű szakirodalmi jegyzet. Beauchamp-mal kapcsolatban említi, hogy létrehozott táncírást.²⁸ Hogy magát a rendszert ismerhették-e, sajnos nem derül ki. Vizualitásában, és részben működésében is hasonlít azonban – mint említettem – Arthur Saint-Léon *Sténochorégraphie* (1832), és Friedrich Albert Zorn *Grammatik der Tanzkunst* (1887) címmel megjelent lejegyzési rendszereire. Ezek pálcika-figurákkal testhelyzeteket, pózokat ábrázolnak, a pózok összekötéséhez szükséges mozgást pedig szimbólumokkal magyarázzák, részletezik. Az orcheográfia jelei is hasonlóan kategorizálhatók. Első csoportjuk a test részeinek pozícióját sematikusán ábrázolja. Charles Sanders Peirce filozófus háromosztatú szemiotikai rendszerében az ilyen jeleket hasonlóságon alapuló, ikoni-

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 21. Lásd még DIENES, „A relatív kinetika alapvonalai”, 48., 49., 51., valamint a kései rendszertani összefoglalók alapján Dienes Gedeon közreadásában megjelent munkát: DIENES Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer* (Budapest: Planétás Kiadó, 1995), 13., 16., 39–40.

²⁸ DIENES Pál, „Görög táncfajták” szövegkezdettű kéziratot jegyzet (1919 körül), oldalszámozás nélkül, 6r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

kus jeleknek nevezi. Másik csoportjuk szimbolikus, ezek a jelek Peirce definíciója szerint megegyezés és használat révén kapcsolódnak a számukra kijelölt jelentéshez.²⁹

A notációs füzetekben használt orcheográfiai jelek magyarázatát a Dienes hagyatékában fennmaradt publikálatlan primer források tartalmazzák. A nyolc forrás adatait a könnyebb áttekinthetőség kedvéért táblázatban foglaltam össze (Forrástáblázat), ahol látható, hogy hat viszonylag pontosan datálható és két, az időben nehezebben elhelyezhető dokumentum áll rendelkezésre. A Dienes házaspár rendszertani összefoglalójának (a táblázat 1. sora) Valéria sajátkezű bejegyzésének köszönhetően – „1919 nyarán eddig jutottam”³⁰ – tudjuk legkésőbbi dátumát. Detre Szilárd³¹ erről a jegyzetről készült, részleges, szintén kéziratos másolata (2.) feltehetőleg szintén 1919 körül keletkezett. Dienes Pál az orcheográfiával kapcsolatos elméleti elképzeléseit 1919-ben egy füzetben foglalta össze (3.), erről a füzetéről készült 1919 körül a valószínűleg Mirkovszky kezétől származó másolat (4.). A 3. és 4. dokumentum analitikus, de a gyakorlatban alig használt jeleket tartalmaz. Ezzel szemben az 1920 körül keletkezett, Markos által összegyűjtött szabályok (5.), és a tisztáznak tűnő, közel azonos című (szintén feltételezhetően)

Mirkovszky-írás (6.) kifejezetten a hétköznapi, gyakorlati alkalmazást lehetett hivatott elősegíteni (utóbbi részletét lásd a 9. képen).

9. kép: „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”³²

A datálást és funkciót megerősíti az a hirdetmény, amelyet Dienes emigrációjának kezdetén nyomtathattak (lásd 10. kép). A plakát szerint a mesteriskola növendékeiként hirtelen vezetői pozícióba csöppent Mirkovszky és Markos „Mozdulat-kottairás (Orcheographia)” elméleti tárgy oktatására is vállalkoztak. (Az orcheográfia, mint hamarosan látni fogjuk, már az 1917/18-as tanévben bekerült a felsőbb évfolyamok tananyagába.) Tehát a szabályok összefoglalása saját, tanári jegyzetükként szolgálhatott.

10. kép: Az orcheográfia, mint elméleti tantárgy az iskola 1920–1921 körül kinyomtatott hirdetményén³³

A további két, töredékes dokumentum (7., 8.) datálása nehezebb, ugyanis, mint a Brandenburgnak írt levél idézetében szerepelt, Dienes már 1918-ban késznek tekintette az orcheográfia rendszerét. A legkorábbi lehetséges dátumot még korábbra tolja, hogy a Feministák Egyesületében, 1917. június 11-én tartott orchesztikai bemutató³⁴ bevezető előadásához készített jegyzetében Dienes az

²⁹ Charles Sanders PEIRCE, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*, (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998), II/5.

³⁰ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, kézirat, oldalszámozás nélkül, 63r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

³¹ Képzőművész, Mirkovszky Mária férje, Dienes emigrációja alatt egy ideig megbízott igazgatóként segítette az iskola vezetését. Mirkovszky hagyatékában számos orchesztikai témájú előadás-vázlata és akvarellje maradt fenn (lásd OSZMI TA, MMhgy, 2023.2.3., 2023.2.4., 2023.4., 2023.9.7.).

³² [MIRKOVSZKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, kéziratos tisztázat, oldalszámozás nélkül, 3r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

³³ OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.

³⁴ Műsorlap, 1917. június 11., MOHA MGY, mmh-p-00002_21.

írásrendszert is említette.³⁵ Ezt támasztja alá a legkorábbi, dátummal is ellátott koreográfia, Grieg *Morgenstimmung*-jának (op. 46, I., Allegretto pastorale) 1917. október 22-én lejegyzett orchémája.³⁶ A táblázat utolsó két sorában szereplő írásokat így már akár 1917-ben is lejegyezhatték.³⁷

Ami az orcheográfia alkalmazásának történetét illeti, úgy tűnik, közel az összes eddig előkerült teljes koreográfiai lejegyzés az 1917 és 1921 közötti időszakból származik. Az orchéma-repertoár ilyen alaposságú feljegyzésére a későbbi időszakból nincs példa. Az orchesztika tanításának azonban egy darabig még része maradhatott a mozdulat-lejegyzés.

1918-ban jelent meg az Orchesztikai Iskola első és sajnos utolsó nyomtatott évkönyve, amely többek között az iskola korai történetét, céljait, 1917/18-as tanévben szervezett kurzusait, az azokon résztvevő növendékek névsorát tartalmazta. Feltehetőleg a következő pár tanévben is tervezték hasonló kiadvány megjelentetését. Mirkovszky hagyatékában gépirat formájában, Memorandum címmel fennmaradt egy kilenc oldalas dokumentum, amely egyértelműen a következő tanév összefoglalását szolgálta, megjelentetésére azonban ismeretlen okokból

nem került sor.³⁸ Az iskola bemutatásánál itt még részletesebben szerepel a tananyag, a tantárgyak célja, tartalma és a heti óraszámok. A nyomtatott, 1917/18-as évkönyvből kiderül, hogy az orcheográfia a négy éves képzés utolsó két évében volt tananyag,³⁹ míg az 1918/19-es tanévben, a Memorandum szerint már mind a négy évfolyamon helyet kapott, heti két órában. Az elsőévesek „Az orcheográfia elemei” tantárgy keretében a következőkkel ismerkedtek: „A mozdulatírás alapproblémái az elmozdulásfajok és alaprakok írásbeli rögzítése alapján”.⁴⁰ A második évfolyamon „A végzett ritmikai gyakorlatok pontos feljegyzése”,⁴¹ a harmadikon „A tanult orchémák pontos leírása”,⁴² a negyedik évben, a Mesteriskolában pedig orcheográfiai „partitúra olvasás”⁴³ volt a tananyag.

Dienes bécsi emigrációja alatt egy magánövének, Kormos Máriának is megtanította a rendszert, s 1921 májusában, levelében azt ígérte Mirkovszkynak, hogy az így rögzített gyakorlatok füzetét lemásolják, hogy azt a budapesti magánövének is használhassák.⁴⁴ Hogy erre valóban sor került-e, arról egyelőre nincs adat.

Feltehetőleg Detre írta azt a – Mirkovszky hagyatékában kéziratos és gépiratos formában is fennmaradt, 1920–1921 körül keletkezett, és az *Amerikai Magyar Népszavának* szánt – népszerűsítő cikket, amely lelkesen

³⁵ [DIENES Valéria], „Orchesztika. Előadásterv” (1917), kézirat, oldalszámozás nélkül, 2v, DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY.

³⁶ 1. notációs füzet, OSZMI TA, MMhgy, 2023.2.1., 29r–33v.

³⁷ Az orcheográfia megszületését Fenyves és Boreczky is nagyjából 1917-re teszik az iskola történetével foglalkozó közös tanulmányukban (a lejegyzési rendszert azonban nem ismertetik). Lásd FENYVES Márk, BORECZKY Ágnes, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”, in *Égi iskolák, földi műhelyek: Tanulmányok a 65 éves Németh András tiszteletére* szerk. BASKA Gabriella, HEGEDÜS Judit (Budapest: ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Kar, 2015), 218.

³⁸ [N. n.], „Memorandum”, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.

³⁹ Ifj. MARKOS György, szerk., *Az Orchesztikai Iskola 1917/18 tanévi értesítője* ([Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918]), 12–13.

⁴⁰ [N. n.], „Memorandum”, oldalszámozás nélkül, 1r, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.

⁴¹ Uo., oldalszámozás nélkül, 1r.

⁴² Uo., 2. (2r).

⁴³ Uo., 2. (2r).

⁴⁴ DIENES Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, 1921. május 28., Bécs. MOHA MGY, a-dvh-d-00013_5, 31.

számol be az Orchesztikai Iskola működéséről. „A vezető tanárnő átad egy papírlapot az egyik művésznövendéknek: ott hevenyében irt le rá egy hosszabb »mozdulatmondatot«; a növendék pedig, az írással a kezében, pontosan mozdulatról mozdulatra letáncolja azt, amit a tanárnő elgondolt és leirt”⁴⁵ – állítja a tudósító.

Egy 1924 után, de 1937 előtt keletkezett könyvterv szerint az orchesztika ismertetésében Dienes teljes fejezetet szánt volna az orcheográfiának, arról azonban nincs adat, hogy a szöveg elkészült volna.⁴⁶ Úgy tűnik, hogy az oktatásból az 1930-as évekre kiszorult az orcheográfia. Egy 1930 augusztusából fennmaradt gépirat szerint a teoretikus osztály tantervében a tizenhárom elméleti és tizenhárom gyakorlati tárgy között az orcheográfia már nem szerepelt.⁴⁷

⁴⁵ [DETRE Szilárd], „A »mozdulat-művészet« eredeti magyar iskolája”, gépirat, 1v, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.1.

⁴⁶ [DIENES Valéria], [„Könyv-terv”], [c. 1924–1937] kéziratos jegyzet, oldalszámozás nélkül, 1r, 8r. MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. Hasonló adattal szolgál Dienes Gedeon, aki 1984-ben adta közre édesanyja 1925 körül keletkezett befejezetlen elméleti írását, amely a tervek szerint az orcheográfiáról is tartalmazott volna egy fejezetet, ez azonban nem készült el. Lásd DIENES Valéria, „A mozdulatról”, in *Táncművészeti Dokumentumok 1984*, szerk. MAÁCS László ([Budapest]: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984), 129.

⁴⁷ [DIENES Valéria], „A teoretikus osztályok növendékeihez” (Budapest, 1930. augusztus), gépirat, oldalszámozás nélkül, 1r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. További adatok: Dienes Gedeon 1931/32-es tanévből fennmaradt leckekönyvében az orcheográfia szintén nem szerepel. Lásd OSZMI, Dienes Valéria-hagyaték, 66. Fond, Kéziratok, 3. doboz; Peuker Ilona, aki szintén az 1930-as évek elején végezte el az orkesztikai kép-

Ezeket az adatokat árnyalja egy egyelőre ismeretlen kéztől származó jegyzetfüzet, amely valamely segéd-tanár óraterveit tartalmazza. Itt a gyakorlatokat ritmuskottával és teljes alakos pálcikafigurákkal rögzítették ugyan, de orcheográfiai jelek is szerepelnek néhol, igaz csak elszigetelten.⁴⁸

Mirkovszky hagyatékában fellelhető néhány elméleti jegyzet, amelyben orcheográfiai jeleket használt, valamint pár vázlatos lejegyzés is fennmaradt 1927-ből, 1934-ből és az 1930-as évek végéről, ezek azonban csak töredékek, vagy pár ütemes „ritmikai” gyakorlatokat rögzítenek. A legérdekesebb ebből az időszakból, 1932-ből a Szent Erzsébet misztérium – Dienes kompozíciója – pár soros kis lejegyzés-vázlata, amely azonban mindösszenyolc kis színpad-rajzból és pár egyéb jelből áll.⁴⁹ Dienes hagyatékában is találtam néhány 1935 körül keletkezett rövidebb lejegyzést, az 1925 és 1938 között készült misztériumjátékokról azonban, úgy tűnik, nem készült orcheogram.⁵⁰

A legkésőbbi orcheográfiai lejegyzés az 1980-as évekből származhat, Mirkovszky reszketeg időskori írásával vázlatosan rögzített pár ütemnyi gyakorlatot, ami azt bizo-

zést, visszaemlékezésében a gyakorlati és elméleti tantárgyak között az orcheográfiát nem sorolta fel. Lásd PEUKER Ilona, „A Gimnasztika Vonzásában” (1968, kézirat, MOHA MGY), 2. Az interneten is elérhető:

www.ilonapeuker.com.br/hungaro/perseguida_hun.pdf, hozzáférés: 2024.11.26.

⁴⁸ [N. n.], „Tématika napló az 1936-37. tanévben és Zene- és szövegértelmezés naplója az 1937-38. tanévben”, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁴⁹ [MIRKOVSKY], kéziratos jegyzetek, OSZMI TA, MMhgy, 2023.2.4.

⁵⁰ [DIENES], „Virradat”, 223. Fond, 43. doboz valamint [DIENES], „Rhapsody in Blue”, „Keleti fantázia” 223. Fond, 39. doboz, Dienes Valéria-hagyaték (feldolgozatlan anyag), OSZK Kézirattár.

nyítja, hogy mint az írásmód egyik társalkotója, hatvan évvel létrehozása után is hasznosnak találta az orcheográfiát.⁵¹

Térjünk most vissza az orchesztika első időszakához, azon belül is az írás alapjául szolgáló mozdulat-elmélethez. A rendszeren első, háromosztatú változata már 1917-re kikristályosodott. Erről Dienes jegyzeteiből értesülünk, amelyeket a Feministák Egyesületében tartott bemutató bevezető előadásához készített.⁵² Egy évvel később, 1918-ban, Dienes így összegezte rendszerét Brandenburgnak: „A mozdulat három határozományú valami. Térben van, időben van és mond valamit. Kifejez.”.⁵³ Ennek megfelelően az iskola három évfolyamán a növendékek az ún. „plasztika” (a test térbeli pozíciói), „ritmika” (a mozdulatok időbeli szerveződése, illetve azok hallható ritmusokkal, zenével vagy versmondással való összekapcsolása) és „mimika” (az egész test kifejező-ereje) tanulmányozásával foglalkoztak.⁵⁴

Az orcheográfia a rendszeren első két fejezetének elemeit tudja rögzíteni, s mivel ezek közül a „ritmika” egyszerűbb és a lejegyzés keretét adja, az ismertetést ez utóbival kezdem. A kézzel előrajzolt, egymást érő téglalapok sora egy-egy zenei ütemet

ábrázol,⁵⁵ a vízszintes, balról jobbra irány mindig azonos az időtengellyel (függetlenül a mozgás térbeli irányától), az olvasás iránya balról jobbra, fentről lefelé tart (lásd a jeltáblázat 1–2. ábráját és magyarázatukat). A zenével való szinkronizálást a rubrikák fölé írt ütemszámok segíthetik, amelyek egyes esetekben a kottába is bekerültek. A nyugati zenei notációhoz hasonlóan az esetleges „többszólamúságot”, vagyis több táncos szimultán mozgását egymás alá helyezett, összehúzott téglalap-rendszerrel ábrázolják. A rendszerint négyzetrácsos füzetlapokra felrajzolt téglalapokat az időzítés egyértelműségének elősegítése végett tovább lehet osztani negyedekre vagy nyolcadokra, az eleve adott rácsozat miatt azonban a segédvonalakat nem szükséges berajzolni. A jelek elhelyezkedése a téglalapokban az adott mozdulat vagy póz elkészülésének pillanatát mutatja.⁵⁶ Szükségszerűen „minden orchesztikai mondat felütéssel kezdődik”,⁵⁷ vagyis például lendületvétellel az ütem első ütéseire – lépés, futás vagy ugrás következtében – földet érő láb előtt. Szünetjel (lásd a jeltáblázat 28. sorát) hiányában a következő póz vagy mozdulat egyből ezután elkezdődik.

A „plasztika”, vagyis a térben megvalósuló pózok elmélete és gyakorlata a Raymond Duncantól származó alapállásból indul ki. Ezt az alapvető fogalmat Dienes 1915-ben így definiálta: „talpon (és nem sarkon) álló párhuzamos lábfejek, lépésben levő lábszárak, derékszöggel a relief-síkba fordított vállak,

⁵¹ [MIRKOVSKY], kézirat, OSZMI TA, MMhgy, 2023.5.4.

⁵² [Dienes Valéria], „Orchesztika. Előadásterv” kézirat (1917), oldalszámozás nélkül, 3r, 3v. DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY.

⁵³ DIENES, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]”, 209.

⁵⁴ A rendszer 1925 körül négy részesre bővült, önálló dinamikai (erőtani) fejezettel. Lásd a Dienes Gedeon gondozásában megjelent, 1925 körül keletkezett befejezetlen rendszertani írást: DIENES Valéria, „A mozdulatról”, 137. Az 1925-ös írásban kifejezésneként is emlegetett „mimika” az 1930-as években (Babits Mihály javaslatára – forrás: Fenyves Márk) a „szimbolika” nevet kapta.

⁵⁵ Verstáncolás esetén a ritmikát a téglalapok alá írt verslábakkal jelezték. Lásd [MIRKOVSKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, 2. (3v).

⁵⁶ [MIRKOVSKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, 4. (4v).

⁵⁷ [N. n.], „Írásrendszer”, 1. (1r), MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

kiterjesztett karok és ugyane síkban maradó arcél.”⁵⁸ Vagyis a testsúly megoszlik a két láb között, az egyik láb egy lépéssel előrébb van, mint a másik, az ezek által meghatározott menetirányra merőlegesen befordított vállak a lépés irányával egy síkban láthatók, a karok is a menetirány által meghatározott síkban helyezkednek el, a fej a menetirányba néz. Az ilyen egészen pontosan „zárt profil állásnak” nevezett helyzet esetén (Duncan csak ezt nevezte alapállásnak), ha a jobb láb van előrébb, akkor a bal vállnak kell elől lennie, és fordítva (lásd 11/a kép). A zártprofil állás orcheográfiai rajza a jeltáblázat 3. sorában látható, melyen a jobb lábat és kart a térd és könyök magasságába rajzolt pont jelöli.

11/a kép: Mirkovszky zárt profil alapállásban, megemelt súlyponttal⁵⁹

11/b kép: Mirkovszky nyitott profil állásban, leszállított súlyponttal⁶⁰

Az alapállás jelentőségét Dienes így fogalmazta meg:

„Ez az a bizonyos egyensúlyi állapot, mely körül az emberi mozgások úgy csoportosulnak, mint az inga mozgás közben felvett helyzetei a nyugalmi helyzet körül: maguktól visszaesnek ebbe az állásba, vagy túllendülnek rajta, hogy az ellenkező irányból oda újra visszatérjenek. Ez profil-állás, a görög vázákön számtalanszor megismétlődik.”⁶¹

Emellett létezett nyitott profil (lásd 11/b kép) és semleges (en face) állás is, előbbi az eredeti síkban úgy jött létre, ha azonos láb és váll volt elől, az utóbbiban a vállak előre, a lábfejekre merőlegesen néztek (lásd a jeltáb-

lázat 5. ábráját), en face állás esetén azonban a haladási irány az oldalirány volt.⁶² Az oldalirányból látott vállat vagy csípőt üres karikával ábrázolták, ezzel fejezték ki a skurcot, vagyis a perspektivikus rövidülést.

A mozdulatok geometriája magától értődően fontos volt a matematikus Dienes házaspár számára. Pál hét táblázatban, összesen ötszáznegyvenkettő (szimmetrikus és aszimmetrikus) karpozíciót rögzített, amelyeket egyenes karral, derékszöget, hegyesszöget, tompaszöget bezáró al- és felkarral stb. és ezek kombinációival kellett megvalósítani (lásd 12. és 13. kép, valamint a jeltáblázat 6. sorában látható ábrák).⁶³

„A relief-síkban álló emberalak [...] fizikai anyageloszlásánál fogva veszi fel a szabályos sokszögekbe illeszkedő testtartásokat, melyek [...] a biztos, a stabil egyensúlyi állapotot rögzítik az átmenetiekkel szemben. [...] minden mozdulat – azaz valamely tagnak átvitele adott pontból egy másik pontba – a legrövidebb úton, vagyis egyenes vonalban történjék. Ennek a szabálynak az az eredménye, hogy a mozdulás minden pillanatában szép rajzot látunk.”⁶⁴

12. kép: Mirkovszky szimmetrikus, hegyesszögű, és Markos aszimmetrikus, derékszögű és nyújtott karpozícióban⁶⁵

E pózok pillanatfelvétel-szerű sorozatait zenei analógiával karskáláknak hívták, mivel a mozdulat folyamatos „glissandójából” a pózok úgyszólván egy-egy skálafokot mereví-

⁵⁸ DIENES, „Művészet és testedzés”, 227.

⁵⁹ Uo., 268.

⁶⁰ MOHA MGY, mmh-f-00031.

⁶¹ DIENES, „Művészet és testedzés”, 227.

⁶² Ezt Dienes csak itt magyarázza el: DIENES, „A mozdulatról”, 147.

⁶³ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 6–35. (15v–30r).

⁶⁴ DIENES, „Művészet és testedzés”, 228. [Kiemelés tőlem – Fedoszov Júlia].

⁶⁵ MOHA MGY, mmh-f-00012.

tenek ki. Több különböző karrajz több táncos általi szimultán megvalósítását akkoroknak is nevezték (lásd 13. kép).⁶⁶

13. kép: Háromféle derékszögű
karpozícióból álló „akkord”⁶⁷

A lábak geometrikus pozícióit nem rögzítették a karokéhoz hasonló összefoglaló táblázatokban, részben talán azért, mert fontosabb szerepük jutott a térben való vízszintes és függőleges elmozdulás (járás, ugrás stb.) megvalósításában. Magukban az orchémákban azonban szükség esetén szerepelt a lábak rajza is.

A test sematikus rajzát a lejegyzés keretét adó téglalapokban mindig kettéosztották. A téglalap felső felébe írták a fej, vállak, karok, felsőtest (mindig csak aktuálisan szükséges) rajzait, jeleit, az alsó felébe pedig a lábrajzot, valamint a forgás és a horizontális elmozdulások analitikus jeleit.

A horizontális elmozdulások fő fajtáit – 1. lépés, 2. ugrás (két lábról két lábra) vagy szökkenés (egyik lábról a másik lábra) és 3. futás – a súlypont által megtett utat ábrázoló jelekkel jegyezték le.⁶⁸ (E jelek kombinációira ad példát a jeltáblázat 14. ábrája) A táblázat 11–13. sorában az elmozdulásformák előre- és hátrafelé iránya is látható, arra azonban egyelőre nem találtam adatot, hogy jelezték-e valahogy az oldalirányú lépést, vagy az adott kontextusból derült-e ki, ezért nem volt szükség külön jelre. (Az is előfordulhat, hogy mivel – szemben például Lában rendszerével – az orcheográfia nem csiszolódhatott több évtizedig, itt egyszerűen kisebb hi-

ányosságról, következetlenségről van szó.) Az egyes testrészek – fej, váll, karok, törzs, lábak – horizontális elmozdulását, valamint behajlításuk és kinyújtásuk tényét és mértékét rajzosan érzékeltették.

Hutchinson feljebb hivatkozott könyvében a különböző elveken alapuló lejegyzési rendszereket több meghatározó fontosságú szempont szerint hasonlítja össze. Ezek közül eddig az írás típusát, az időt, az olvasási irányt, a test és részeinek ábrázolását, a horizontális mozgás irányának és a hajlításnak a jelzését érintettem. A súlypont változását (például lábujjra emelkedés, láb behajlítása révén, lásd 11/a–b képek) az orcheográfiában az elmozdulásformákhoz kapcsolt jelekkel,⁶⁹ más forrás szerint lefelé és felfelé mutató kis nyilakkal és azokat feloldó jelekkel ábrázolták⁷⁰ (lásd a jeltáblázat 15–19. ábráját). A testrészek magasságának jelzése, mint láttuk, kar- és lábrajzokkal történt, az egyik rajzból a másikba való átmenetből önként következett, hogy az adott testrészt, a legközelebbi úton fel vagy le kell-e szállítani, valamint, hogy milyen mértékben (lásd például a jeltáblázatban a 10. ábrát). Ha a láb letevését vagy felemelését külön is jelezni akarták, a 20. ábrán látható kiegészítő jelekkel éltek.

Az utolsó fontos szempont Hutchinsonnál a rotáció kérdése, ez megint lehet egyes testrészek többé-kevésbé izolált elforgatása vagy az egész test fordulata saját függőleges tengelye körül. Az orcheográfiában az egyes testrészek rotációjának iránya és mértéke bizonyos fokig megint csak a rajzokból olvasható ki, de a lejegyzés ebben a tekintetben szintén némileg hiányosnak tűnik. A teljes test rotációjának két fajtája Dienes rendszerében a perdülés – amely a talajtól elsza-

⁶⁶ [DIENES Valéria], „Rendszerösszefoglalás”, az „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”-t is tartalmazó fekete noteszben ([1918–]1919 augusztus), oldalszámozás nélkül, 71r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁶⁷ MOHA MGY, mmh-f-a1-01.

⁶⁸ [N. n.], „Írásrendszer”, 2. (2r).

⁶⁹ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r).

⁷⁰ [MIRKOVSKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, 12. (8r).

kadva, a levegőben történik – és a fordulás – ilyenkor a lábak a talajjal végig megtartják a kapcsolatot. Mindkettőt csigavonal jelzi, ennek hossza a fordulat fokától – negyed, fél, háromnegyed, teljes fordulat – függ (lásd a jeltáblázatban a 21–23. ábrákat). Az irány rögzítésének szabálya csak egy forrásban szerepel egyértelműen: „A vízszintes vonal a sarok lábfej vonal, a csigavonal pedig a sarok mozgását szemlélteti”⁷¹ –vagyis mintegy a sarok rajzolja meg a csigavonalat. A többi forrásban szereplő ábrák és rajzok az idézett definíció alapján nem következtések, kérdés azonban, hogy hibáról, vagy a konvenció megváltozásáról van-e szó.

Az eddig tárgyalt jelekhez további, ritkábban használt (lásd jeltáblázat 24., 25. ábra), vagy a gyakorlatban egyáltalán nem előforduló (analitikus) jelek társulnak (lásd jeltáblázat 26. ábra).

A gépiratos töredék említ „előadás-jeleket” is, melyek részben a zenei artikulációs és tempójelzésekkel analógok. „Minden mozdulatsor legato értendő, ellenkező esetben staccato, marcato stb. jelekkel élünk. [...] A tempót a címben s az időegységnek megfelelő egységnyi rekesz szélességével jelezzük.”⁷²

A dolgozat tárgyát képező korai időszakban a rendszertanban még nem szerepelt önállóan a dinamika, vagyis erőtan (az egy-egy mozdulatba befektetett energiának és az energia elosztásának elmélete). Mindössze néhány fogalom utal rá, hogy elkezdtek foglalkozni a kérdéssel. Az egyes testrészek, például egy kar esetében könnyen elképzelhető az „ejtés” (emberi erőbefektetés nélkül, a gravitáció következtében történő mozdulat), a „dobás” (a mozdulat elején befektetett ún. „kezdőerővel”), és „tovavitel” (amely „folytonos erővel”, vagyis egyenletesen ada-

golt energiával valósítható meg).⁷³ E fogalmak, a gyakorlatban alig használt, analitikus jeleit lásd a jeltáblázat 26. ábráján. (A gépiratos jegyzet szerint a dinamikai sajátosságok kifejezhetők zenéből kölcsönzött dinamikai jelekkel, de ezekre a gyakorlatban nem találni példát.)⁷⁴

Az ismétlőjel a zenei ismétlőjellel azonos, még ha pontos működését a források nem is magyarázzák. A szünet – vagyis mozdulatlanság – kezdetét üres, végét satírozott karikával jelezték, amit hosszabb szünet esetében minden ütemben újra ki kellett tenni.⁷⁵

Végül meg kell említeni a táblázat utolsó sorában szemléltetett – rendkívül hasznos – útvonalrajzokat is, amelyek többnyire a lejegyzés keretét adó téglalapokon kívül, a lap szélén vagy alján, esetenként a kottában szerepeltek, és a táncos(ok) által megtett útvonalat felülnézetből rajzolták meg (akárcsak a 18. században használatos Feuillet-notációban).

Az orcheográfia fontosabb jeleinek és szabályainak ismeretében felmerülhet a kérdés, mekkora pontossággal rekonstruálhatók és elemezhetők vajon Dienes és tanítványai koreográfiái. Ez, első megfontolásra legalábbis úgy tűnik, a következő tényezőkön múlhat: a) fennmaradt-e az orchéma teljes lejegyzése, b) segíti-e az értelmezést egyéb forrás, például kotta és abban található bejegyzések, vagy cselekmény, c) mennyire részletes a lejegyzés?

A legutóbbi kérdés azonban problematikusabb, mint elsőre gondolhatnánk. Hutchinson már könyve előszavában felhívja erre a fontos szempontra a figyelmet: az egyes táncíráskorok jellege és részletessége a felhasz-

⁷³ Uo., 2 (2r).

⁷⁴ Uo., 2 (2r).

⁷⁵ MARKOS, „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottairás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 6. (12v), „1. b). 1.)” feliratú oldal, (14r), MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁷¹ [MIRKOVSKY], „Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 11r.

⁷² [N. n.], „Írásrendszer”, 2 (2r).

nálók – a lejegyző (sokszor a koreográfus) és olvasó (a táncos vagy betanító) – igényei szerint erősen változó lehet.⁷⁶ Ha a tánc stílusa minden résztvevő által jól ismert, állandósult elemekből építkezik, a lejegyzés jóval vázlatosabb lehet, mint ha ismeretlen mozdulatok pontos rögzítése a cél. Utóbbi esetben a lejegyzés és olvasás csak alapos mozdulatanalízis révén lehetséges. Habár Dienes és műhelye, mint láttuk, a mozdulatok elemzésén és osztályozásán keresztül közelített a táncírás megalkotásához, és a mozdulatok különböző fizikai tényezőit (például a súlypont helyzetének változásait, az erő beosztását egy adott mozdulat alatt) is ellátta analitikus jelekkel, a gyakorlatban a nagyfokú részletesség nem mindig bizonyult praktikusnak.

A Beethoven „Mondschein szonátája” első tételére készült koreográfia lejegyzése az egyetlen, amely fölött szerepel kotta is (lásd 14. kép), s ez a legrészletesebb fennmaradt orchéma, ami ugyanakkor – érthető módon – az elsőől az utolsó ütemig fokozatosan egyre nagyvonalúbbá válik.

14. kép: A Beethoven „Mondschein szonáta” (op. 27, No. 2) első tételére készült orchéma kezdő ütemei⁷⁷

A 15. képen látható másik, Schumann *Papillons* zongora-ciklusának 10. tételére készült koreográfia részlete jó példa a vázlatos, gyorsírás-szerű lejegyzésekre.

15. kép: Schumann: *Papillons* (op. 2), 10. tételére készült orchéma részlete⁷⁸

⁷⁶ HUTCHINSON, *Choreo-graphics*, xv. A nyugati zenekultúra kottairásának interpretációja további fontos párhuzamokkal szolgál, ha az időzítésnek, dinamikának, kifejezésnek, egyéb finom árnyalatoknak és ezek lejegyzésének és értelmezésének nehézségeire gondolunk.

⁷⁷ 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, 2r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

Az orcheográfiával rögzített orchéma maradéktalan megfejtése a mozdulatrendszerben és a stílusban való alapos jártasságot kívánna. Ha táncelméleti, és -történeti tudással rendelkező táncosok vállalkoznának is a régi stílus felélesztésére, az orchesztika korai stílusa a maga teljességében valószínűleg már nem volna rekonstruálható és reprodukálható.⁷⁹

A koreomuzikológiai kutatás számára azonban a fennmaradt bő hét füzetnyi lejegyzés mégis fontos információkat rejt. A rekonstrukció legalábbis a kisebb-nagyobb formai egyégek feltérképezésének szintjén mindenképpen megvalósítható. Az orcheográfiai jelekre támaszkodva lehetőség nyílik a zene- és mozdulatkompozíciók formai egységeinek viszonyát, egyes zenei elemek és mozdulatok összefüggéseit megfigyelni. Ezáltal a zene és orchesztika kapcsolatának olyan rétegeibe nyerhetünk betekintést, amelyek másként feltétlenül rejtve maradnának.

Bibliográfia

DIENES Gedeon, szerk. *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó, 2008.

FENYVES Márk és BORECZKY Ágnes. „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”. In *Égi iskolák, földi műhelyek: Tanulmányok a 65 éves Németh András tisz-*

⁷⁸ 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, 27r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁷⁹ Mint a tanulmány elején említettem, Mirkovszky és Dienes Gedeon a 20. század végén átadták elméleti és gyakorlati ismereteiket néhány tanítványnak, többek között a MOHA MGY egykori és jelenlegi vezetőinek, Fenyves Márknak és Pálosi Istvánnak. Ezek az ismeretek azonban az addigra némileg megváltozott, érettebb orkesztikai stílust és rendszertant követték. A korai, 1921 körül lezárt időszak koreográfiáinak rekonstrukciójára tudtommal eddig nem történt kísérlet.

- teletére*, szerkesztette BASKA Gabriella és HEGEDÜS Judit, 206–220. Budapest: ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Kar, 2015. <https://doi.org/10.184599/nasz.20159.18>
- FÜGEDI János. *Tánc – Jel – Írás: A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló- és körformák*. Budapest: L'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet, 2011.
- FÜGEDI, János and FUCHS, Livia. „Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s”, *Journal of Movement Arts Literacy* 3, No. 1. [Laban Studies: Pedagogy in Theory and Practice] (2016): 8–21.
- HUTCHINSON GUEST, Ann. *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. New York, etc.: Gordon and Breach, 1989. <https://doi.org/10.2307/1478698>
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- További (a Forrástáblázatban nem szereplő) források jegyzéke:*
- [DETRE Szilárd], „A »mozdulat-művészet« eredeti magyar iskolája”, gépirat, 1v, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.1.
- DIENES Pál, „Görög táncfajták” szövegkezdő kéziratos jegyzet (1919 körül), oldalszámozás nélkül, 6r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.
- DIENES Valéria. „A mozdulatról”. In *Táncművészeti Dokumentumok 1984*, szerkesztette MAÁCS László, 125–150. [Budapest]: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984, 129.
- DIENES Valéria, „Egészen röviden...”, (d. n., [1950 után], gépirat), 16. OSZK Kézirtár, Dienes Valéria hagyaték, 223. Fond, feldolgozatlan anyag.
- [DIENES Valéria], [„Könyv-terv”], [c. 1924–1937] kéziratos jegyzet, oldalszámozás nélkül, 1r, 8r. MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.
- DIENES Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, 1921. május 28., Bécs. MOHA MGY, a-dvh-d-00013_5, 31.
- DIENES Valéria. „Levél Hans Brandenburgnak [1918]”. In FENYVES Márk, Dr. DIENES Valéria és Dr. DIENES Gedeon, *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 207–217. Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016, 214.
- DIENES Valéria. „Művészet és testedzés”, *Magyar Iparművészet* 18, 5. sz. (1915), 225–237.
- [DIENES Valéria], „Orkesztika. Előadás-terv” (1917), kézirat, oldalszámozás nélkül, 2v, DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY.
- DIENES Valéria. *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Budapest: Planétás Kiadó, 1995.
- [DIENES Valéria, MIRKOVSKY Mária és MARKOS György]. *Notációs füzetek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Mirkovszky Mária-hagyaték, 2023.2.1–2., valamint MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény, DVH-feldolgozni doboz.
- FEUILLET, Raoul. *Choreographie ou L'art de decrir la danse, par caracteres, figures et signes demonstratifs*. Paris: a szerző, 1700. A digitalizált forrás elérése: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f109.item.zoom>, hozzáférés: 2024.11.26.
- MARKOS György, ifj., szerk. *Az Orkesztikai Iskola 1917/18 tanévi értesítője*. [Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918].
- [N. n.]. *L'art et instruction de bien danser*. Paris: Michel Tholoze, [1495]. A digitalizált forrás elérése: <https://archive.org/details/RCPoooo1/page/n25/mode/2up>, hozzáférés: 2024.11.26.
- [N. n.], „Memorandum”, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.
- STEPANOV, Vladimir Ivanovich. *Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain*. Paris: M.

Zouckermann, 1892. A digitalizált forrás elérése:

<https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/mode/2up>,

hozzáférés: 2024.11.26.

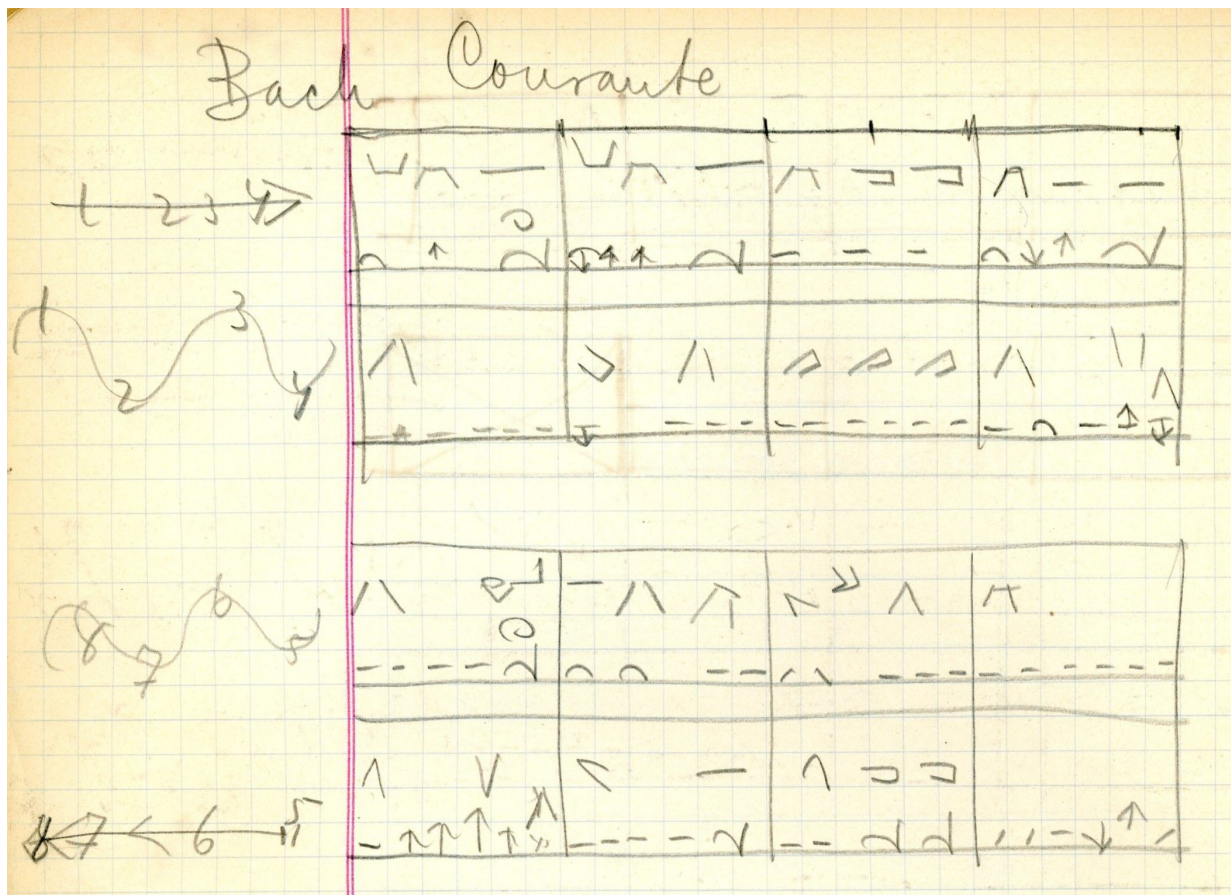
ZORN, Friedrich Albert. *Grammar of the Art of Dancing*. Boston, Massachusetts: k.n., 1905,

A digitalizált forrás elérése:

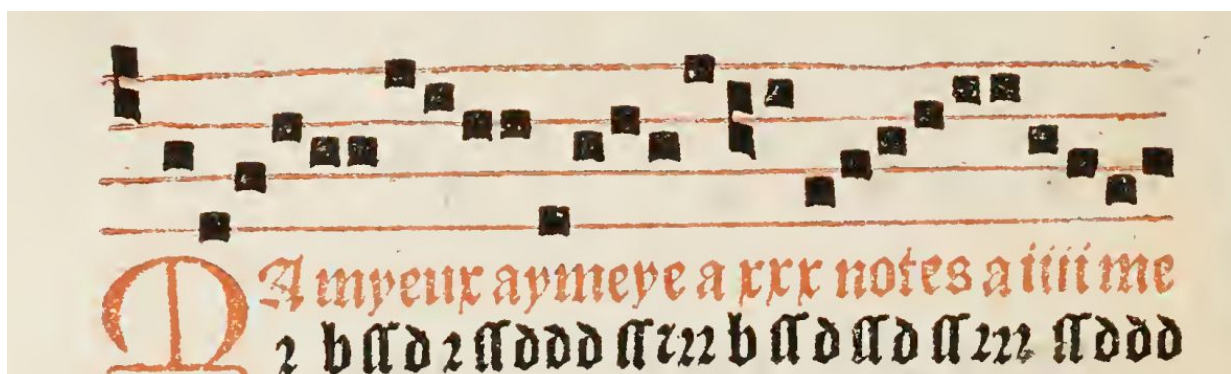
<https://archive.org/details/grammarofartofdaoozornrich/mode/2up>,

hozzáférés: 2024.11.26.

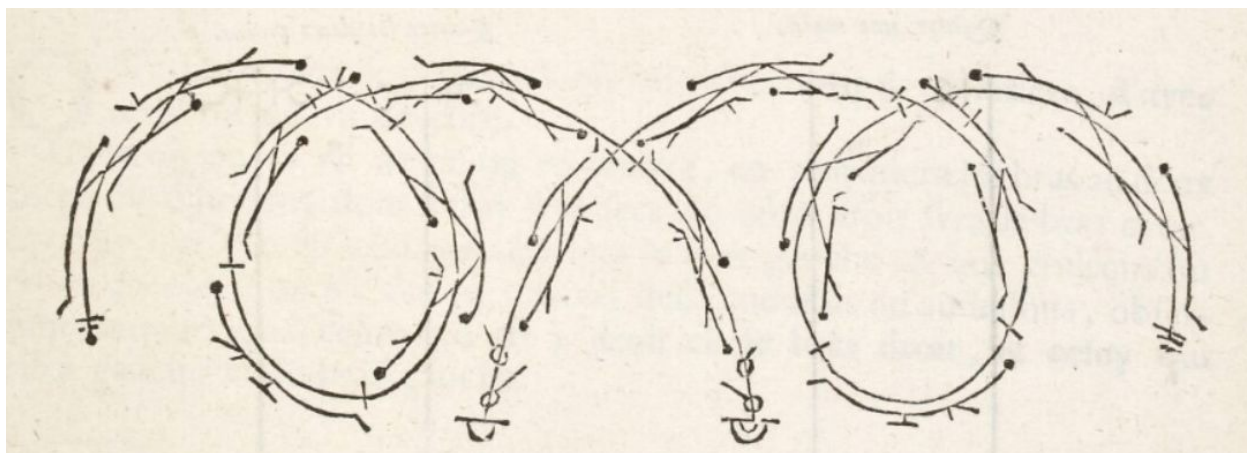
KÉPMELLÉKLET



1. KÉP



2. KÉP

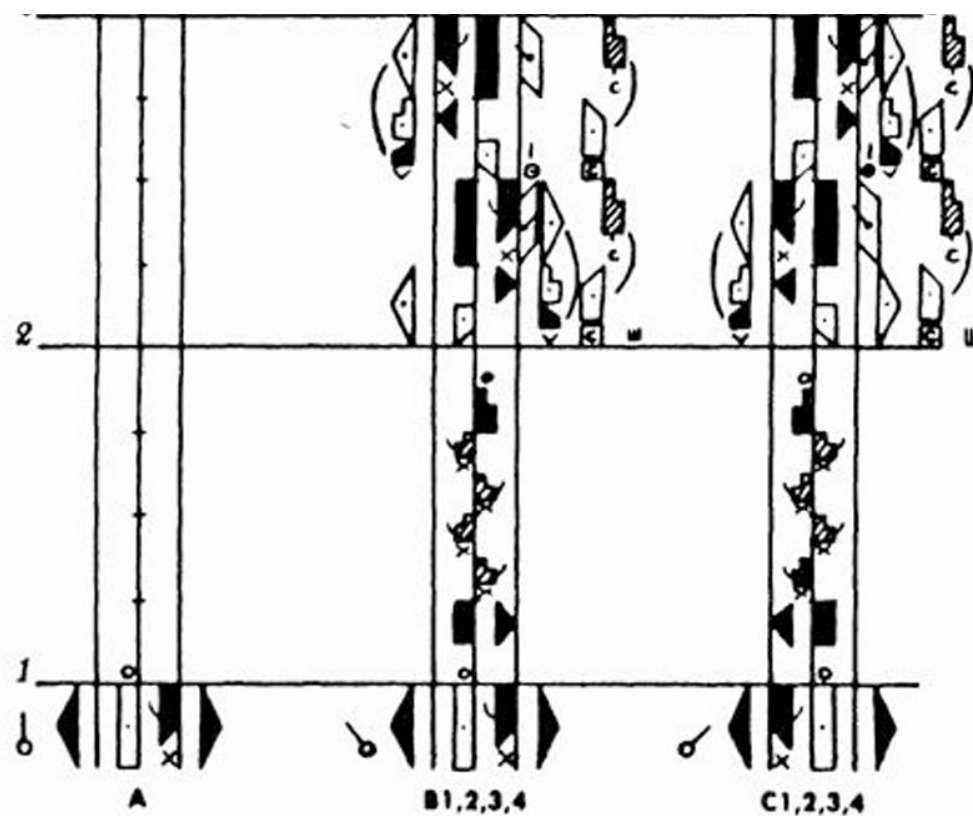


3. KÉP

Castagnettes.
M.M. 60

4. KÉP

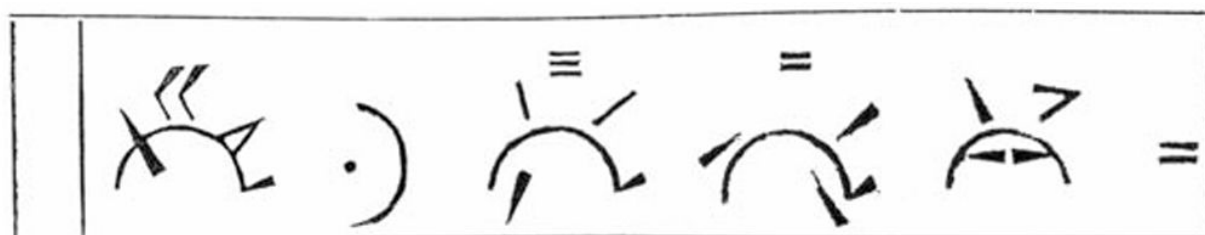
5. KÉP



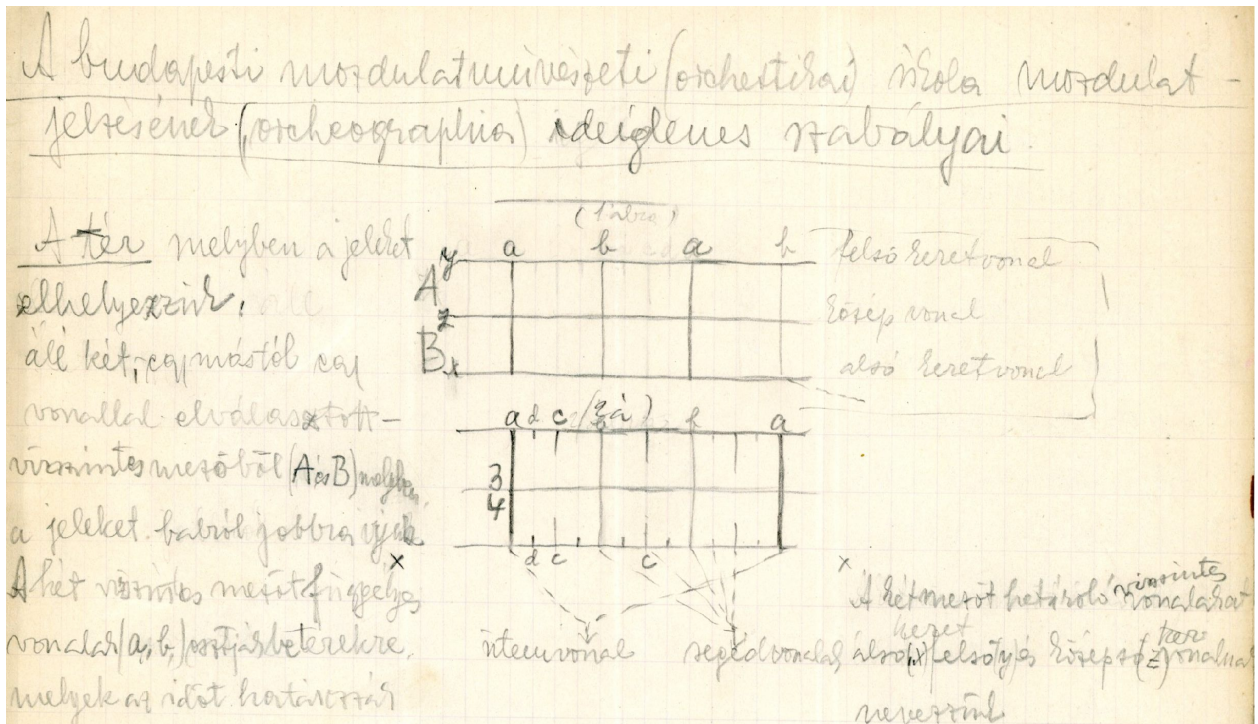
6. KÉP



7. KÉP



8. KÉP



9. KÉP



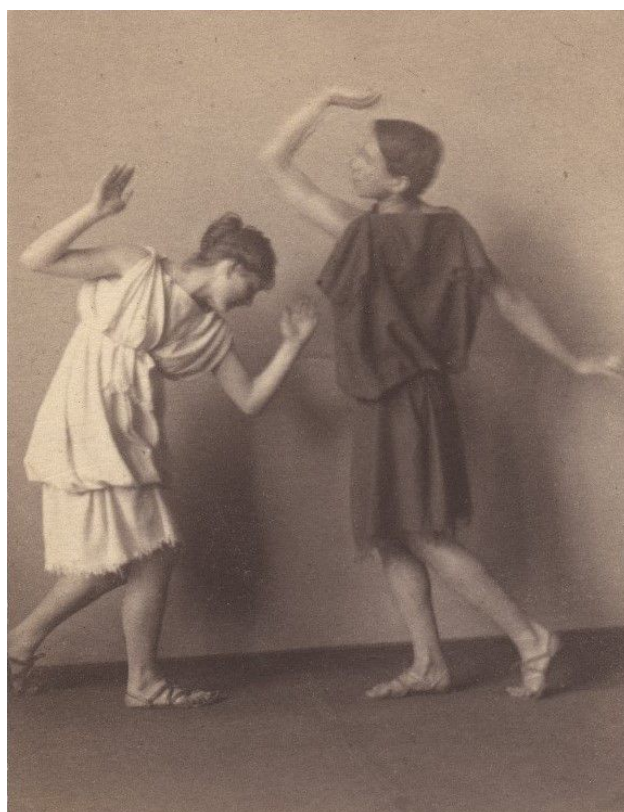
10. KÉP



11a. KÉP



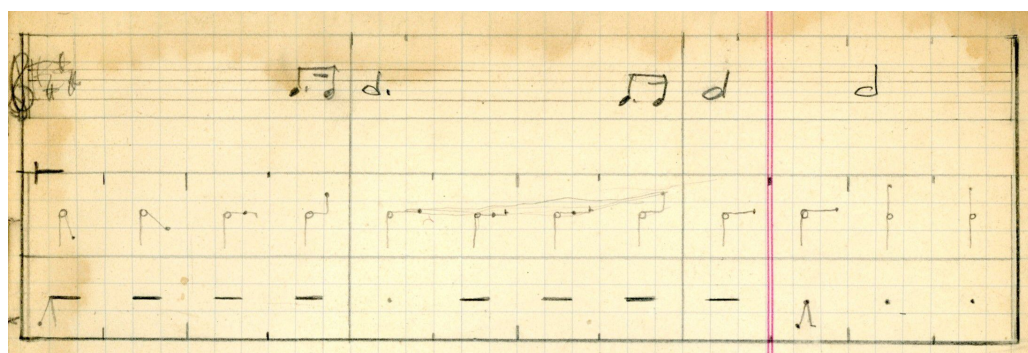
11b. KÉP



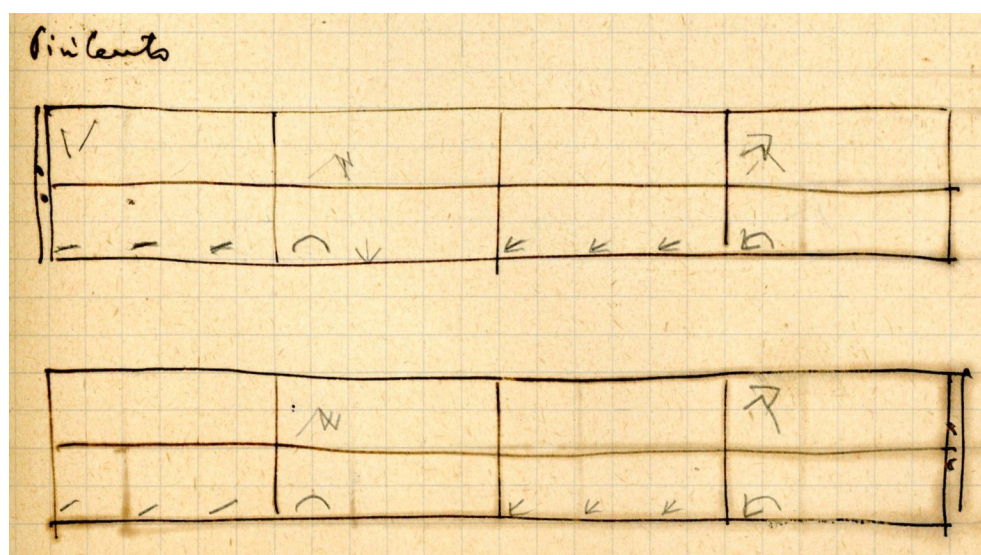
12. KÉP



13. KÉP



14. KÉP

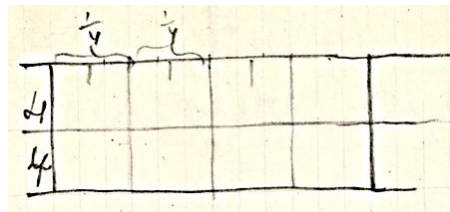
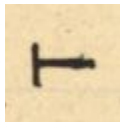
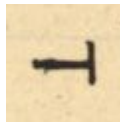


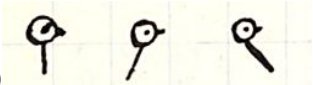
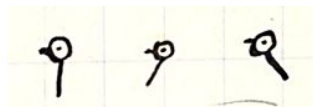
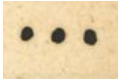
15. KÉP

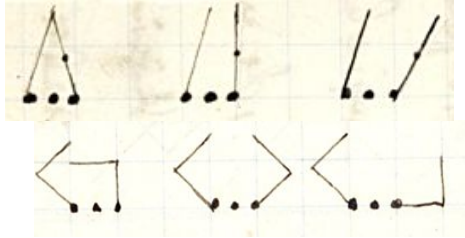
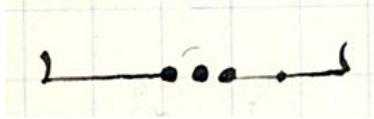
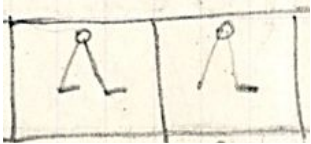
Forrástáblázat					
A dokumentum címe vagy szövegkezdetje és formai jellemzése		Szerzője és/vagy lejegyzője	Keletkezési ideje	Tartalma	A forrás lelőhelye
1.	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 60 oldalas ¹ , kéziratos notesz-jegyzet jelekkel	Dienes Valéria és Dienes Pál	1919 augusztusa előtt	az orchesztika elemeinek orcheográfiai jelekkel ellátott, de tisztán a rendszertani áttekintést szolgáló ismertetése	MOHA Mozdulatművészet Gyűjtemény, Dienes Valéria-hagyaték, feldolgozatlan anyag
2.	„I. A súlypont horizontális mozgása [...]”, kéziratos jegyzet jelekkel	Detre Szilárd	[1919 körül]	az előző jegyzetanyag orcheográfiai jelekkel ellátott, töredékes másolata	
3.	„Orcheografia. Dienes Pál példánya 1919-ből (Dienes Pál elgondolása)”, 34 oldalas jegyzet jelmagyarázatokkal	Dienes Pál	1919	az orcheográfia célkitűzéseinek, elméleti alapjának, és inkább analitikus, mint gyakorlati jeleinek ismertetése	
4.	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, 30 oldalas, töredékes kézirat jelmagyarázatokkal	[Mirkovszky Mária?]	[1919 körül]	az előző dokumentum másolata (az orcheográfia célkitűzéseinek, elméleti alapjának, és inkább analitikus, mint gyakorlati jeleinek ismertetése)	

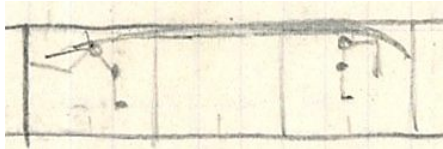
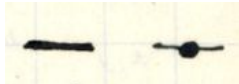
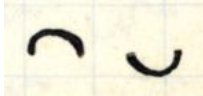
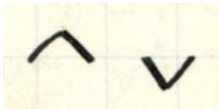
¹ A források terjedelménél a realisabb kép érdekében csak a szöveget tartalmazó oldalakat vettem számításba.

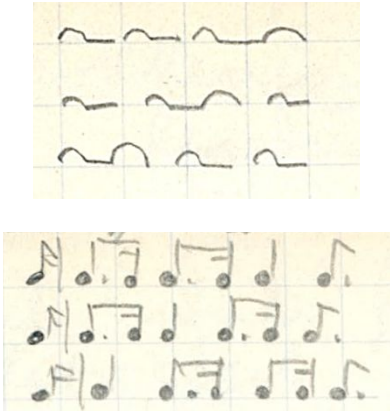
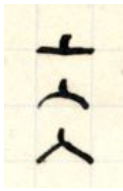
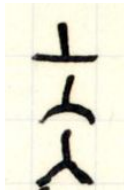
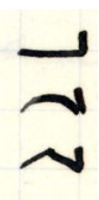
5.	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 9 oldalas kézirat, 20 számozatlan ábrával	Markos György	1920	az orcheográfia gyakorlati szabályainak összefoglalása	(MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény, Dienes Valéria-hagyaték, feldolgozatlan anyag)
6.	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatjelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai” 37 számozott ábrával	Mirkovszky Mária	[1920 körül]	az orcheográfia gyakorlati szabályainak összefoglalása (az előző dokumentummal tartalmában nagyrészt azonos, tisztázatnak tűnik)	
7.	„Írásrendszer”, 3 oldalas, töredékes gépirat jelmagyarázatokkal	[?]	[1917–1921]	az írásrendszer jeleinek kategorizálása, töredékes ismertetése	
8.	„Rajzok: az emberi test sematikus ábrázolásai [...]”, 4 oldalas, töredékes kézirat 5 számozatlan ábrával	[Mirkovszky Mária?]	[1917–1921]	az orcheográfiában használt rajzok és jelek vázlatos ismertetése	

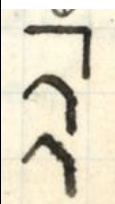
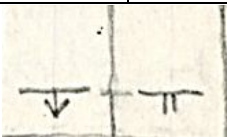
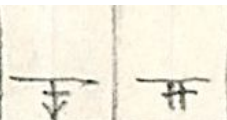
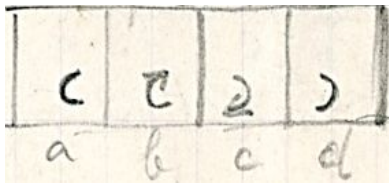
Orcheográfiai jelek táblázata					
A jel			Jelentése	Jellege	Forrása
1.			orchéma lejegyzésére szolgáló vonalrendszer egy 4/4-es üteme (szükség esetén kiteendő segédvonalakkal) ○ a vízszintes balról jobbra irány mindig azonos az időtengellyel ○ a zenével való összhangot az ütemek fölé írt számozás biztosíthatja ○ felső fél: a fej, felsőtest, karok mozgatainak rajzai és jelei ○ alsó fél: lábrajz, rotáció, elmozdulások (lépés, ugrás, futás)	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 2. (3v)
2.	a) 	b) 	iránykulcsok a) „normál” irány: a nézőtér jobbra esik, ha a táncos a közönség felé néz, jobb oldalát látjuk b) a táncos 180°-os fordulatot tett, a színpad szélének háttal áll, a lejegyzés azonban balról jobbra folytatódik	szimbolikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 3r

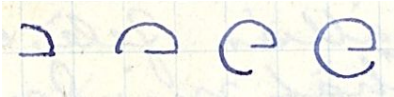
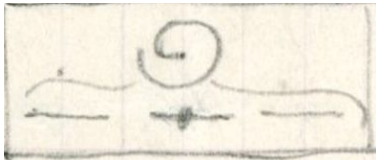
3.			a test sematikus ábrázolása a Duncan–Dienes profilrendszer szerinti zárt állásban ○ ha a fej pozíciója nincs feltüntetve, a haladás irányába néz (itt jobbra) ○ a jobb kart és jobb lábat könyöknél és térdnél elhelyezett pont jelzi	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 5. (15r)
4.	1. a)  1. b)  1. c)  2. 		1. a fej egyenes, előre és hátra döntött helyzetben, a) haladási irányban, b) oldalra és c) hátra tekintve 2. a fej egyszerűsített, a váll és nyak pontjaihoz kapcsolt ábrázolása előre, oldalra és hátra tekintő helyzetben	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 39. (32r)
5.			a) a váll profil alapállásban (a színpad pereme jobbra van) b) a váll en face vagy semleges állásban (a színpad pereme jobbra van)	szimbolikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 12r

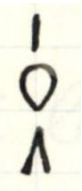
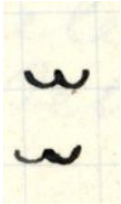
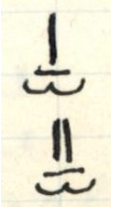
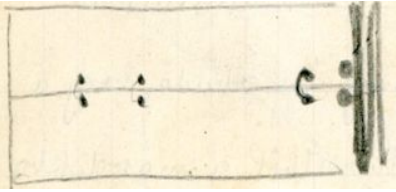
6.				példák karskála fokaira egyenes és derékszöget bezáró könyökkel ○ a kettő kombinációi, valamint a tompa- és hegyesszögű karskálák összes fokozata lehetséges	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 6. (15v), 15. (20r)
7.				példa a kézfaj ábrázolására ○ az ív homorú oldala a tenyér	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 37. (31r)
8.	a) 	b) 	c) 	a) a törzs egyenes b) előre döntött és c) hátra döntött helyzetben, a karika a csípőt skurcban (perspektivikus rövidülés), oldalirányból jelzi	ikonikus (hátvonal) és szimbolikus (karika)	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 12r
9.				csípő (skurcban, vagyis perspektivikus rövidüléssel, oldalirányból) és lábak rajza ○ a súlyt viselő lábfejet vízszintes vonal jelzi	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (karika)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 6., (5v)

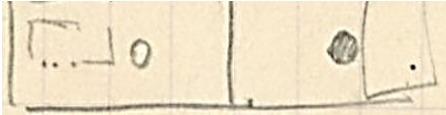
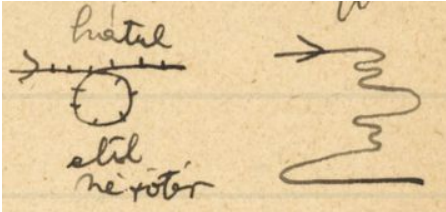
10.		példa lábrajz használatára ○ az első helyzetből a másodikba 2 ütés alatt kell megérkezni ○ a jobb lábat pont, a súlyt viselő lábfejet vízszintes vonal jelzi ○ a legato ív folyamatos átmenetet jelez (de ha nincs kitéve, akkor is alapértelmezett)	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (karika és legato ív)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 7., (6r)
11.		az 1. alapvető elmozdulás: lépés előre és hátra ○ a test súlypontja egy síkban marad	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r
12.		a 2. alapvető elmozdulás: ugrás előre és hátra ○ a súlypont a helyéről kitér és oda visszatér	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r
13.		a 3. alapvető elmozdulás: futás előre és hátra ○ a súlypont a helyéről kitér és oda visszatér	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r

14.			3 egy lendülettel végzendő szökkenés (egyik lábról a másikra érkező ugrás) és a hozzájuk tartozó ritmuskották mindig felütéssel kezdődnek, mivel ütemsúlyon a testsúly földet érésének pillanata szerepel	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 58r
15.	a) 	b) 	a) emelt és b) magas súlypont járás, ugrás, futás közben	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)
16.	a) 	b) 	a) emelt és b) magas súlypont járás, ugrás, futás végén (után)	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)
17.	a) 	b) 	a) leeresztett és b) alacsony súlypont járás, ugrás és futás közben	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)

18.	a)  b) 	a) leeresztett és b) alacsony súlypont járás, ugrás, futás végén (után)	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)
19.	a) 	az elmozdulás jellegétől független súlypontleszállítás és feloldása a) enyhe térdhajlítás és feloldása b) mélyebb térdhajlítás és feloldása c) legmélyebb térdhajlítás és feloldása (ha egy láb van elől: féltérd helyzet, de a térd nem éri a talajt, ha a lábak párhuzamosak, mély guggolás)	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 11. (8r)
	b) 			
	c) 			
20.		a láb pozíciójának külön jelei a) láb letevése elől b) láb felemelése elől c) láb letevése hátul d) láb felemelése hátul	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 10. (7v)

21.		egy vagy több alapvető elmozdulás (lépés, ugrás, futás) közben kivitelezett 90°, 180°, 270° és 360°-os rotáció ○ egy, a talajt érintő súlylábbal vagy a levegőbe dobva a testet	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 62v
22.		példa 360°-os rotációra, 3 lépés alatt, a rotáció jele a világos időzítés végett az összekapcsolt elmozdulásjelek fölött szerepel	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 12. (8v)
23.		két súlylábban végzett rotáció (fordulás) ○ mindkét talp végig a talajon marad, ezért csak félfordulat lehetséges ○ irányát az elülső láb szabja meg	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (fordulatjel és csípő karika)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 12. (8v)

24.	 a)	b)  c) 	a) helyben járás, ugrás és futás b) térdelés egy és két térden c) guggolás (magyarázat: a térd felemelkedik, a súly a lábfejen van)	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 51. (37r), 57. (40r)
25.	 a)	 b)	a) „két- és egytámasztékú” ülés b) leülés guggolásból	szimbolikus	„A DuncanDienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 41r
26.	a) 	b) 	dobás és tovavitel a) kezdőerővel és b) folytonos erővel	szimbolikus	„Írásrendszer”, 2 (2r)
27.			ismétlőjel	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottairás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 6. (12v)

28.		szünetjel ○ az üres karika jelzi a mozdulatlanság megkezdésének pillanatát ○ a satírozott karika jelzi a végét ○ ütemen belül érvényes	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, „1. b. I.)” feliratú oldal, (14r)
29.		térjelzés vagy útvonalrajz ○ két példa a táncos által megtett útra a színpadon ○ a baloldali rajzon a zenei ütemeket rovátkák jelzik ○ (szükség esetén) a táncpartitúra mellett vagy alatt szerepel	ikonikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 2or