

# ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2003

## II.

Tanulmányok  
az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának  
50. évfordulójára



A borítón: tükrös – Dunántúl (Néprajzi Múzeum)

# ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2003

## II.

Tanulmányok  
az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának  
50. évfordulójára



MTA Zenetudományi Intézete, Budapest

2003



# Tartalom

## II. kötet

RAJECZKY Benjamin tudományos önéletrajza (1984). Közreadja: Tari Lujza . . . . .	329
BODOR Anikó: Kiss Lajos és a vajdasági magyar népzene kutatás . . . . .	347
ALMÁSI István: Népzene kutató műhely Kolozsváron . . . . .	359
VOIGT Vilmos: Mit tanult a magyar folklorisztika a magyar népzene kutatástól? . . . .	365
LAMPERT Vera: A Bartók–Kodály Magyar népdalok második kiadása . . . . .	375
PINTÉR Csilla Mária: A parlando–rubato változatainak jelentősége <i>A kékszakállú herceg vára</i> ritmikai nyelvében . . . . .	385
LÁZÁR Katalin: Kiss Áron „Magyar gyermekjáték-gyűjtemény” című könyve mai szemmel . . . . .	395
BERECZKY János: Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzeneinkben . .	411
SZENIK Ilona: Modern stílusú román dallamok a moldvai csángók dalkészletében . .	455
PÁVAI István: Hangszeres–énekes dallamváltozatok műfaji–táji megoszlásban . . . .	469
FELFÖLDI László: Gondolatok az összehasonlító módszerről . . . . .	487
HALMOS István: Temetés Inaktelkén . . . . .	497
KOVALCSIK Katalin: Formális kommunikáció egy dunántúli oláh cigány báli eseményen . . . . .	513
SIPOS János: A zene kezdeteinél – azeri népzene . . . . .	547
Abstracts ( <i>Márta Bajcsay-Rudas</i> ) . . . . .	603



# Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza (1984)

**Közreadja: Tari Lujza**

MTA Zenetudományi Intézet

A jelen írás Rajeczky Benjaminszék (1901–89) az akadémiai nagydoktori fokozat (DSc) elnyerése céljából 1984-ben megírt és 1985-ben benyújtott téziseit tartalmazza, melynek eredetijét a Pásztói Múzeum Rajeczky-hagyatékában őrzik (Rajeczky Emlékszoba). Rajeczky-nak nem volt kandidátusi fokozata; ehhez az akkori akadémiai szabályzat értelmében orosz nyelvből és marxizmus tárgyából vizsgát kellett volna tennie, amire a teológia doktora címmel rendelkező ciszterci szerzetespap-tanár nem volt hajlandó. Tudományos hírneve hazai és nemzetközi növekedésével azonban (s amikor időközben már tanítványainak tanítványai is fokozatot szereztek) a szakmai körök mindinkább úgy érezték, hogy az áldatlan állapoton változtatni illene. Így, amikor elkészült a *Magyarország zenetörténete I. Középkor* c. általa szerkesztett kötete,<sup>1</sup> s főként amikor a fokozatszerzési eljárás akadémiai részről hivatalosan is lehetővé tette, hogy Rajeczky mindjárt az ún. nagydoktori fokozat cím elnyerésére jelentkezzen, kollégái rábeszélésére életműve alapján összeállította a téziseket és benyújtotta kérelmét az akadémiai doktori fokozat megszerzésére. A Tudományos Minősítő Bizottság előzetesen felmentette „a kandidátusi fokozat megszerzésének kötelezettsége alól”. Az erről szóló levelet (1985. február 27.) a bizottság titkára, Mádl Ferenc írta alá (*1. fakszimile*). Rajeczkyt a „Tudományos munkásság tézisszerű összefoglalója” alapján 1985. szeptember 25-én nyilvánította a TMB a tudomány doktorává (*2. fakszimile*).

A tézisek nem jelentek meg nyomtatásban, de maradandó értéket képviselnek, közlésre érdemesek. Egyrészt Rajeczky a gregoriánt és a népzeneit egymás összefüggésében vizsgálta, másrészt az MTA Népzene-kutató Csoport egykori osztályvezetőjének és igazgatójának tudományos életrajza kutatástörténeti adalékokat is tartalmaz.

A gépírástól szó szerint másoltuk le, s ahol szükséges volt, átírtuk a mai helyesírás szerint. Írásában a szerző kiemeléseket ritkán alkalmazott, de ahol igen, ott a szót aláhúzással jelölte. Ezeket és a könyvek, tanulmányok címeit kurziváltuk. Nem változtattunk sem Rajeczky-nak az egykori politikai államhatárokat jelző szavain, sem rövidítésein, csak kiegészítettük azokat. Az írást lábjegyzetekkel láttuk el. Azok a szerzők és munkáik, melyekre téziseiben zárójelben hivatkozik, részben megtalálhatók a *Magyar zenetörténet I.* kötete (hivatkozásunkban *MZT I*) irodalom-jegyzékében. Ezekre a szerző nevének és a mű megjelenésének föltüntetésével hivatkozunk, azzal a lapszámmal, ahol a munka teljes bibliográfiai adatsora megtalálható a kötetben. Egy szerzőnek azonos évből származó munkái esetében a *Magyar zenetörténet I.* jelzeteit használjuk. Rajeczky saját szövegek közötti zárójeles irodalmi hivatkozásai (pl. Kodály: *Népzene és zenetörténet* 1933) világosak; ezeket csak szükség esetén egészítettük ki. (A *Rajeczky Benjamin Írásai*<sup>2</sup> kötetre *RBI* jelzet utal.) Ahol szükségesnek láttuk, egyéb lábjegyzeteket is fűztünk írásához, továbbá az egykori Népzene-kutató Csoport néhány tagját megőrkítő, datálatlan fényképeket adunk közre hagyatékából (*1–6. fénykép*).

Tari Lujza

<sup>1</sup> *Magyarország zenetörténete I. Középkor*. Szerk. Rajeczky Benjamin, Budapest: Akadémiai Kiadó 1988.

<sup>2</sup> Szerkesztette Ferenczi Ilona. Budapest: Zeneműkiadó 1976.


**TUDOMÁNYOS MINŐSÍTŐ BIZOTTSÁG**  
 Budapest, V. Múzeum Főcsatorna 7  
 Telefon: 176-040

Előadó: **HORVÁTH EBESZTER**

Rajeczky Benjamin  
 MTA Zene tudományi Intézet  
 Budapest  
 Díszágazás u.9.  
 1014

Értesítem a TMB engedélyezte, hogy "munkásság" tézisess összefoglalással val pályázzék a tudomány doktori fokozatra.  
 A kandidátusi fokozat megszerzésének kötelezettsége alól felmentette. Hozzájárult, hogy a munkát hivatalos bírálóknak kiadja.  
 Bpest, 1985.febru.27.

M. A. ...  
 a Tudományok Minisztérium Bizottságáé



1. fakszimile


**TUDOMÁNYOS MINŐSÍTŐ BIZOTTSÁG**  
 Budapest, V. Múzeum Főcsatorna 7  
 Telefon: 176-040

Előadó: **HORVÁTH EBESZTER**

Rajeczky Benjamin a zene tudomány doktora  
 Párizsban

Értesítem, hogy a Tudományok Minisztérium Bizottság engedélyezte az 1985. é. szeptember 25. napján tartott ülésen  
 Tudományos munkássági értekezési jegyzék tisztszerű beszerzését  
 a munkája alapján a "Zene" tudomány doktori fokozat nyújtására  
 a Doktorjelölt megnevezésű fokozat fokozásáról 1985. é. szeptember 25. napján tartott ülésen.  
 Doktor címként 2 hónapon belül kapha meg  
 Budapest, 1985. október 3.

Horváth Eszter  
 a Tudományok Minisztérium Bizottságáé



2. fakszimile





1. fénykép: Vargyas Lajos és Rajeczky Benjamin  
(Pásztói Múzeum Rajeczky-hagyaték)



2. fénykép: Fonográffelvétel a Néprajzi Múzeumban  
(Pásztói Múzeum Rajeczky-hagyaték)



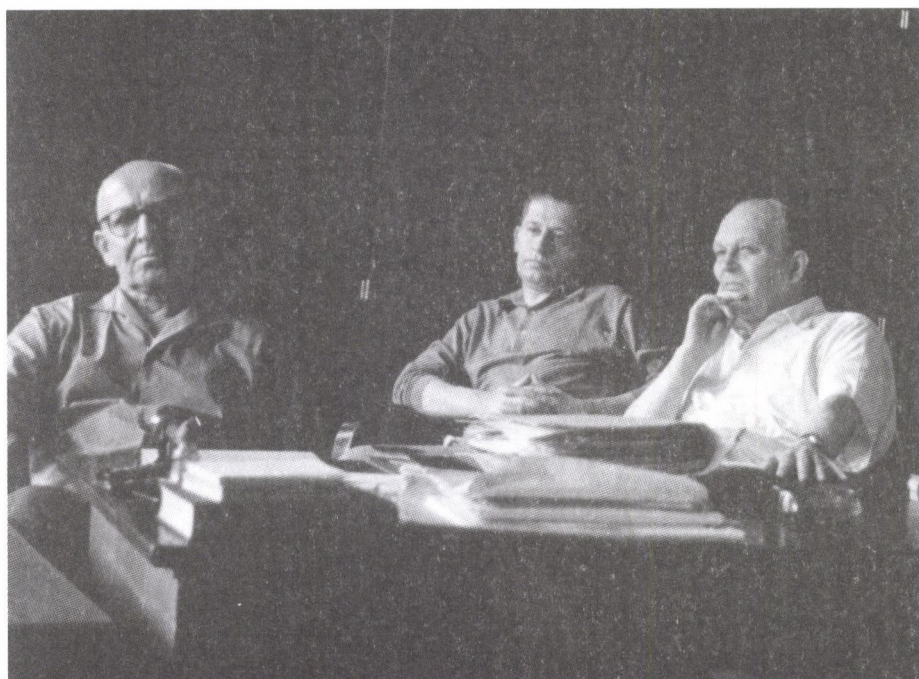
3. fénykép: Gyűjtőúton a Bodrogeközben Balassa Ivánnal  
(Pásztói Múzeum Rajeczky-hagyaték)



4. fénykép: Népzene gyűjtés Átányban, 1963 áprilisában; Orbán Ferenc és Rajeczky  
(Pásztói Múzeum Rajeczky-hagyaték)



5. fénykép: Kodály Zoltán és Rajeczky Benjamin  
(Pásztói Múzeum Rajeczky-hagyaték)



6. fénykép: A sirató kötet szerkesztői: Rajeczky Benjamin, Pál Máté és Kiss Lajos  
(Pásztói Múzeum Rajeczky-hagyaték)

## Tudományos önéletrajz

Mint az innsbrucki egyetem teológus hallgatója (1920–26), három évi gregorián stúdium után Ficker<sup>3</sup> professzornál a filozófiai szakon zenetörténetet hallgattam, és a középkori többszólamúságnak nemcsak elméletét, hanem annak – Gurlitt freiburgi kezdeményei után – Ficker által az innsbrucki Collegium Musicumban megvalósított gyakorlatát is elsajátíthattam. Közben a Collegium Canisianum tucatnyi országából származó növendékei között Európa, Ázsia és Amerika népzenevilágára figyeltem fel, de alkalmam nyílt arra is, hogy Bartók és Kodály műveivel ismerkedjem. Bár Békefi Remig, a neves középkortörténész, aki 1917-ben a ciszterci rendbe felvett, további zenei tanulmányokat helyezett kilátásba, halála után Bitter Illés, a budai Szent Imre Gimnázium igazgatója, teológiai doktorátusomat éppen hogy csak megvárta, és az ő intézetébe nevezett ki hittantanárnak, valamint az ének- kar vezetésére és a zenekar megszervezésére, végét vetve minden további zenetörténeti tanulmánynak.

1926-tól a hazai viszonyokkal ismerkedve hamar megtapasztalhattam mind a két szakma oktatási hiányosságait. Három vallástankönyv megszerkesztése mellett<sup>4</sup> főként a középiskolai zeneélet Kodály szellemében való átalakításán dolgoztam, először az ő tanítványainak (Bárdos [Lajos], Kerényi [György], Kertész [Gyula]) munkájához csatlakozva (*Énekszó-, Magyar Kórus-cikkek*), majd Kodálnál zeneszerzés-órákat hallgatva (1932–35) és népdalgyűjtést végezve. Kodály biztatására Ádám Jenővel megalapítottuk a Magyar Énekotatók Országos Egyesületét<sup>5</sup> és 1938-ban Kerényivel kiadtuk az *Énekes Ábécé-t*, az első népzenei alapon megszerkesztett énektankönyvet a középiskolák részére, majd 1940-ben a hozzávaló vezérkönyvet.<sup>6</sup> 1947-ben a négy felső osztály részére négy zenetörténeti jegyzetet,<sup>7</sup> 1948-ban<sup>8</sup> a *Kis zenetörténet-et* adtam ki.

A pedagógiai munka két évtizede alatt kialakult a magyar zenetörténet középkori szakaszának feladatköre is. Szabolcsi abban az énekmondók és vándorzenészek kérdését tisztázta,<sup>9</sup> míg Gombosi [Ottó] (Főkövi<sup>10</sup> és Berzeviczy<sup>11</sup> nyomán) Mátyás udvarának zeneéletét rajzolta meg, az ott szereplő zenészek és énekesek után nyomozva,<sup>12</sup> majd a mohácsi vészig virágzó udvari zene kiemelkedő egyéniségének, Stolzernek munkásságával foglalkozott,<sup>13</sup> Bartha pedig Szalkai primás diákkori jegyzeteinek kiadásával a XV. századi hazai zeneoktatás szint-

<sup>3</sup> Rudolf Ficker (Ritter von Feldhaus): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Personenteil 6., Hrsg. Ludwig Finscher, Kassel, Basel..., 2001, 1130–1131.

<sup>4</sup> 1. *Az ószövetségi kinyilatkoztatás története a középiskolák II. osztálya számára.* Írták Dr. Radó Polikárp és Dr. Rajeczky Benjamin. Budapest: Szent István Társulat 1930. 2. *Az újszövetségi kinyilatkoztatás története a középiskolák III. osztálya számára.* Írták Dr. Radó Polikárp és Dr. Rajeczky Benjamin. Budapest: Szent-István Társulat 1936. 3. *Az üdvösség története az általános iskolák VI. osztálya számára.* Budapest: Szent-István Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója 1948.

<sup>5</sup> 1931. Az egyesület elnöke Bitter Illés volt, tiszteletbeli elnöke Kodály Zoltán, titkára Rajeczky Benjamin.

<sup>6</sup> Kerényi György – Rajeczky Benjamin: *Énekes Ábécé,* Budapest: Magyar Kórus 1938. (2<sup>o</sup>1939, <sup>10</sup>1943, <sup>12</sup>1944). Kerényi György – Rajeczky Benjamin: *Éneklő Iskola. Vezérkönyv az Énekes ábécéhez.* Budapest: Magyar Kórus 1940.

<sup>7</sup> *Zenetörténeti jegyzetek I–IV. Énekszó. Hangjegyes ének- és zenepedagógiai folyóirat,* 1947. További zenetörténeti jegyzet: *Az európai zene, 1750–1827 (életrajzokkal): Éneklő Ifjuság,* 1948. VIII. 1. 2–16. és A legújabb kor zenéje., uo. VIII. 2. 2–16.

<sup>8</sup> A szövegben tévesen 1950 szerepel.

<sup>9</sup> Szabolcsi 1928, *MZTI*, 622.

<sup>10</sup> Főkövi 1900, *MZTI*, 596.

<sup>11</sup> Berzeviczy 1908, 1914, *MZTI*, 592.

<sup>12</sup> Gombosi 1929, *MZTI*, 597.

<sup>13</sup> Gombosi 1927, *MZTI*, 597.

jére vetett világot.<sup>14</sup> Teljesen szűz munkaterületnek látszott a gregorián. Isoz [Kálmán] már a 20-as években kísérletet tett ugyan a Pray-kódex neumaírásainak vizsgálatára,<sup>15</sup> de nem jutott tovább a különböző kezek megállapításánál és egy általános német írásmód feltételezésénél; a dallamok elemzésére már nem tudott kitérni. A Szabolcsi–Tóth féle *Zenei Lexikon* illusztrációja és kísérőszövege a kassai „Szent Erzsébet”-himnuszról pedig egyenesen bizalmatlanságot ébresztett az „antifóna”-terminus használatával (Gombosinál még 1954-ben is „egy gregorián antifóna tropizált dallama” olvasható Reese: *Music in the Renaissance*-ában<sup>16</sup>) kellemetlen zavar a korális műfajok terminusaiban, felületes kezelés jele.

Nem is annyira gregorián forrásaink elzárt voltát (legnagyobb részük csehszlovák, román és jugoszláv könyvtárak tartozéka), mint inkább azt a Kodály által is osztott zenetörténeti szemléletet lehet magyarázatul hozni, mely szerint a magyar zenetörténet feladata régi magyar zenét nyomozni: magyar nyelvű énekeket vagy a magyar szerzők hangszeres muzsikáját, amennyiben azok nemzeti sajátosságokat mutatnak. Miután ilyen emlék a középkorból nem maradt ránk, a nemzeti jelleg csak a hírekből ismert népdalokról és az énekmondók „fecsegő énekeiről” feltételezhető. Mivel pedig e kettőnek maradványa (ha a történelem folyamán megváltozott formában is) a mai népdalokban hallható, érvényes Kodály megállapítása: „A magyar «Monumenta Musicae» értékeesebb része nem a kéziratárak porából, hanem élő forrásból, a nép emlékezetéből kerül ki. Hogy meddig ér ez az emlékezet, ma még nem is tudjuk. De bizonyosan jóval előbbre, a XV. századnál. Ez a magyar zenetörténet, csak meg kell tanulni olvasni benne.” (*Néprajz és zenetörténet*, 1933<sup>17</sup>). A harmincas évek német veszedelmére kell gondolnunk, hogy megértjük ezt az erős identitás nyomozást különösen a zenében, melyet Kodály és Bartók éppen egy-két évtizede szabadítottak ki a német befolyás alól. Következésképpen egyetlen gregorián forrásunk sem került tartalmi vizsgálat alá, mert eleve idegen művészeti importnak számított, melyben nem lehetett nemzeti jelleget találni. Középkori zenetörténetünk nem vállalta a művészettörténet módszerét, mely román, gót és reneszánszkori emlékeinket azok külföldi forrásainak nyomozásával, nem pedig csupán magyar jellegével számolva vizsgálta. A középkorban egy specifikus magyar zenét nyomozott, nem pedig a középkori magyar zenekultúrát, melynek többek között a gregorián is ugyanúgy integráns része volt, mint egy esetleges idegen származású többszólamúság vagy annak gyakorlata.

Korábbi tanulmányaim alapján világos volt, hogy a gregorián egy mediterrán eredetű kontinentális zenei nyelv, két nagy (délnyugat–nyugateurópai és középkelet–közép–észak-európai) dialektuson belül számtalan helyi változatra aprózódó; írásbafoglalásáig, de erős mértékben az egész középkoron keresztül is népzenei élethez hasonló gyakorlatban, ami megfelel népzenei eredetének. Szabad recitatív és többé-kevésbé kötött alapformái, valamint azok hangkészlete archaikus tágterű (európai) múltra utalnak. Történetének nyomozásában legerősebb fogódzónak a terület népzenei ígéreknek. Ebben a pontban egész későbbi munkám folyamán fontos szerepet játszott Kodály fent idézett tanulmánya, melyhez 1939-től [Walter] Wiora írásai csatlakoztak. A negyvenes évek elején Radó [Polikárp] vette számba az elérhető hazai gregorián forrásokat és ugyanakkor a kassai töre-

<sup>14</sup> Bartha 1934b., *MZTI*, 591.

<sup>15</sup> Isoz 1926., *MZTI*, 600.

<sup>16</sup> Reese 1954., *MZTI*, 609.

<sup>17</sup> *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzeteket ellátta Bónis Ferenc, II. Budapest <sup>1</sup>1964, 225–234 (<sup>2</sup>1977, <sup>3</sup>1982).

dék fényképeivel középkori többszólamúságunk vizsgálatához is biztosította az első jelentős XV. századi gyűjteményt.<sup>18</sup>

A pedagógiai lekööttség megszűnésével<sup>19</sup> így alakult ki a tudományos kutatómunka három területe: a gregorián, a népzene és a többszólamúság; mind a három lényeges elemekkel járult középkori zenei műveltségünk képének kialakításához.

## 1. Gregorián

1941-ben Bartha Dénes Magyar Zenei Szemléje<sup>20</sup> adott helyet a magyarországi gregoriánról szóló első tanulmánynak.<sup>21</sup> Tájékozódó munka: misszáléink nagy sora gazdag lelőhelyet nyújtott a prefációdallamok recitatívóinak elemzésére és csoportosítására, ugyanakkor figyelmeztetett, hogy a XVI. század elejéről származó misszálék zenei szempontból többnyire kéziratoknak tekintendők (a nyomtatott üres vonalakra feljegyzett dallamok helyi volta alapján), továbbá összevetésre adott alkalmat a XVI. századi magyarmelvű csíksomlyói prefációkkal. A konklúzió: „múlhatatlanul szükséges hazai liturgikus anyagunk rendszeres feldolgozása – ha nem is a zenetörténetet alakító felfedezések tükrében és reményében, de az európai műveltségű ősök zenetudománya iránti tiszteletből” vagyis a magyar zenekultúra nyomozásának igénye. Annak XII. századi nívóját bemutatandó közöltem 1941-ben a Pray-kódex két darabját, melyeket Radó<sup>22</sup> és Kühár [Flóris]<sup>23</sup> esetleges magyar szerzeménynek minősítettek. Az egyik a francia Laudes crucis divíziója, valószínűleg hazai szöveggel, a másikkól később kiderült délnémet származása.

Ily korai applikációs munka és Dankó [József]<sup>24</sup> Vetus Hymnariumának magyar eredetű szövegei, valamint Horváth János elgondolása a középkori magyar verselés és a himnuszok összefüggéséről<sup>25</sup> arra indítottak, hogy tervbe vegyem a középkori hangjegyes kéziratok himnuszainak és sequentiáinak kiadását. Arra is tekintettel voltam, hogy a meginduló *Magyar Népzene Tára* [MNT] magyar strófáinak sokoldalú összehasonlításához középkori strófikus dallamokra is szükség lehet, lehetőleg magyar területről. Hat évi munka után került kiadásra a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* I. kötete (1956); második bővített kiadása<sup>26</sup> szerint 122 himnusz- és sequentia-dallammal a hazai gyakorlat tekintélyes átlagot mutat fel; a sequentiák kereken 10 százaléka hazai alkotás, és ha tekintetbe vesszük az olyan énekek zenei nívóját, mint a Szent László-himnusz vagy a Szent István-sequentia, elég magasra becsülhetjük zenei szakembereink tudását, ill. középkori iskoláink zenetanítását.

<sup>18</sup> Radó 1944c, *MZTI*, 608. A kassai töredékről később Rajeczky értekezett, ld. Rajeczky 1964., *MZTI*, 608. A kassai töredékekkel a Rajeczky-centenárium konferencián (2001) Kiss Gábor foglalkozott, aki a későbbi kutatások és új adatok birtokában kiegészítette Rajeczky megfigyeléseit: Kiss Gábor: Kyrie ungaricum – Data on Research History and the History of Melody in: *Studia Musicologica* XLIV. 2003, 19–28.

<sup>19</sup> Az egyházi iskolák bezárásakor őt is elbocsátották állásából.

<sup>20</sup> Az 1929-ben megszakadt *Zenei Szemle* c. folyóirat utódjaként 1941–44 közt *Magyar Zenei Szemle* címmel megjelenő folyóiratról van szó, melynek új folyamát a háborús évek kényszerű szünete után Bartha Dénes–Szabolcsi Bence szerkesztésében 1947 márciusában, a Magyar Kórus kiadásában indították meg újból. *Ének-szó*, 1947. április, 9. l.

<sup>21</sup> Rajeczky 1941a–b, *MZTI*, 608.

<sup>22</sup> Radó 1944, *MZTI*, 608.

<sup>23</sup> Kühár 1939, *MZTI*, 603. A mű Rajeczkynek dedikált példánya megvolt könyvtárában, mely Rajeczky halála után az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárába került.

<sup>24</sup> Dankó 1893, *MZTI*, 594.

<sup>25</sup> Horváth 1928, *MZTI*, 599.

<sup>26</sup> Rajeczky 1982, *MZTI*, 609.

A kiadvány a liturgikus dallamok közlésmódjában újítást vezetett be: hangnemi rendben, zenei mutatókkal, variánsokat csoportosítva, a Kodály irányította magyar népzenei kiadványok rendszerét követve. A gregorián kiadványok a liturgikus használat rendjében közlik a dallamokat, ami egy-egy példány megtalálását és rokonainak megkeresését igen megnehezíti. Amikor a *Melodiarium* II. kötetének összeállítására került sor (1970 óta folyamatos munka az antifónadallamok ezreinek rendezésével és kiadásra előkészítésével<sup>27</sup>), ennek az elvnek érvényesítése könnyen áttekinthető, a nagy hangnemi egységeken belül az egyszerűből az összetett felé haladó, organikus típusokat szervezett természetes rendbe. A kötet sor ilyen alapon lehetővé teszi, hogy az egyes nemzetek középkori monódikus dallamanyagát összehasonlító módszerrel elemezzük, majd pedig európai összképbe foglaljuk. Kodály ugyanilyen egységes eljárást ajánlott Európa egyes nemzeteinek népzenei kiadványaihoz (*Az összehasonlító népdalkutatás előfeltétele*, 1956). Az 1964-ben a [Bruno] Stäblein által megindított *Monumenta Monodica Medii Aevi* I. kötetéhez (himnuszok, források szerint, igen nehezen használható módon közreadva) a *Studia Musicologica*-ban hozzászólva ajánlottam a történeti anyag zenei rendszerű közlését, és bemutattam a Szendrei Janka által ugyanott összeállított szótagszám- és kadenciarend alapján a játszva összeállítható típuscsoportokat.<sup>28</sup>

Az általam szerkesztett, kiadás előtt álló *Magyarország zenei története I. (Középkor)* [megjelent 1988-ban, ld. 1. jegyzet] VII. fejezetében első alkalommal adtunk részletes áttekintést a magyarországi gregorián hagyomány egészéről Dobszay László és Szendrei Janka munkatársaimmal, műfajok szerinti tárgyalásban, avval az eredménnyel, hogy az Esztergom által már a XII. századtól irányított liturgikus szokásrend hatására a hazai székesegyházak homogén nyelvezetű és egységes írásrendszerrel rögzített zenei repertoárt hagyományozták a XV. századra (annak vége a dallamhagyományt összefoglaló hatalmas díszkódexek kora). Minden műfajban találunk dallamokat, melyek magyar alakító-tevékenység nyomát mutatják. A XVI–XVII. századi protestáns graduál-irodalom is ebből a dallamkészletből szerkesztette a magyar nyelvű változatokat.

A hazai gregorián hagyományt a *The New Hungarian Quarterly*-ben<sup>29</sup> ismerttettem. A hazai nagyközönség tájékoztatására készült a *Mi a gregorián? c. népszerűsítő kötet* (1981). Hangzó példákat közölt hagyományunkból a *Magyar Gregorianum – Gregorian Chant from Hungary* hanglemezsorozat (6 lemez a Dobszay és Szendrei vezette Schola Hungarica előadásában, bevezetőmmel, 1972–80<sup>30</sup>).

<sup>27</sup> László Dobszay – Janka Szendrei: Antiphonen. *Monumenta Monodica Medii Aevi* Bd. V/1–3. Leipzig: Bärenreiter 1999.

<sup>28</sup> Rajeczky 1967, *MZTI*, 608.

<sup>29</sup> 1982, Vol. XXIII. 86. sz. 196–204: *Gregorian Chant in Hungary*.

<sup>30</sup> Az első lemez: *Magyar gregoriánus. A karácsonyi ünnepkör dallamai*. Hungaroton 1972, SLPX 11477. Az ötödik lemez a jelzett időszak után, 1981-ben jelent meg: *Magyar gregoriánus, Magyar szentek*. Hungaroton, SLPX 12169.

## 2. Népzene kutatás

### a) Népdal és gregorián

A harmincas évek gyűjtőmunkája együtt folyt a gregorián irodalom tanulmányozásával. A kettő kapcsolatai a dallamok elemzése folytán hamar kitűntek, így 1943-ban a Kodály-Emlékkönyvben már beszámolhattam első tapasztalataimról (*Népdaltörténet és gregorián-kutatás*<sup>31</sup>), ill. a kettő összefüggéseinek kérdéséről, ami az egyező formatípusokban ötlik szembe a legfőltűnbben (példák a zsoltáros és kétsoros népi és a strófásodás felé haladó gregorián anyagban). A XVI. századi magyarnyelvű Kyrie-trópusok közlése után (1950, Magyar Kórus<sup>32</sup>) *A Magyar Népzene Tára* II. kötete<sup>33</sup> számára való gyűjtés–lejegyzésben tervszerűen kutattam magyar nyelven megszólaló dallamok után; ezek áttekintését 1953-ban közöltem a Kodály-Emlékkönyvben (Zenetudományi Tanulmányok), *Adatok a magyar gregoriániumhoz* cím alatt.<sup>34</sup> A népzenei cifrázatok lejegyzése adott alkalmat azok típusainak vizsgálatára, majd felhasználására a gregorián kiadványokban általános melizmatika keretében közölt, de eredetileg nyilván cifrázatnak értelmezett elemek kimutatóhoz. A Vargyas [Lajos]sal szerkesztett *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*<sup>35</sup>-ban adtam közre ezek példasorát (1956, *Parallele spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied*<sup>36</sup>), majd a szabadritmusú dallamokban alkalmazott gazdag díszítésekre hívtam fel a figyelmet a gregorián parlando-előadásával kapcsolatban (*Le chant grégorien est-il mesuré?*, *Études Grégoriennes*, 1967<sup>37</sup>), végül a parlando népdaloknak csak megközelítően egyenlő, könnyen nyújtható és összehúzódó alapértékei és hasonlóképpen rugalmasan alkalmazkodó diminúcióit ajánlottam sokatigérő párhuzamnak a gregorián melizmák mellé, abban a meggyőződésben, hogy csak a szigorú értelemben vett cifrázatok tisztázása után lehet a strukturális melizmák problémájába fogni (*Zur Frage der Verzierung im Choral*, *Studia Musicologica*, 1969<sup>38</sup>). Szabad recitativ és zsoltáros párhuzamokat tárgyalt a Stäblein Festschrift: *Über die Melodie Nr. 773 der Monumenta Monodica Medii Aevi I. c. dolgozata*;<sup>39</sup> a pszalmodikus strófa-struktúrájának gregorián és európai népzenei dallamvilágában főképpen pentaton jellegű megfelelőit gyűjtöttem össze két dolgozatban („*Este a székelyeknél*”, *Ethnographia*, 1957<sup>40</sup>; *Deszendenzmelodik im Choral und unsere absteigenden Perioden*, *Acta Ethnographica*, 1958<sup>41</sup>), azzal a megállapítással, hogy ez a struktúra a gregoriánban is fellelhető, ott el nem hanyagolható dallamcsoportot tesz ki (feltűnő gyakorisággal jelentkezik az újstílusú sequentiák zárószakaszában – ezek népzenei kapcsolata nyilvánvaló). Még ha ki is derülne, hogy az idézett jelenségek csak másodlagos alkalmazkodási momentumok, akkor is szaporítani fogják annak a stílus- és formaösszefüggésnek bizonyítékait, melyet a kelet és nyugat között mind határozottabban feltételezhetünk. Újstílusú népdalaink strukturális előzményeit vizsgálja a hazai gregorián emlékekben a

<sup>31</sup> Rajeczky 1943, *MZTI*, 608.

<sup>32</sup> Rajeczky 1950., *MZTI*, 608.

<sup>33</sup> *MNT II. Jéles napok*. Szerkesztette Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó 1953. Rajeczky recenziója: *Ethnographia* 1954, LXV, 1–2. sz., 307–309.

<sup>34</sup> Rajeczky 1953, *MZTI*, 608.

<sup>35</sup> Budapest: Akadémiai Kiadó 1956, <sup>2</sup>1957, <sup>3</sup>1958.

<sup>36</sup> Rajeczky 1956, *MZTI*, 608.

<sup>37</sup> Solesmes, *RBI* 180.

<sup>38</sup> XI., 349–353. Magyar változata: *RBI* 59–64.

<sup>39</sup> *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Hrg. Martin Ruhnke. Kassel–Basel: Bärenreiter 1967, 191–194.

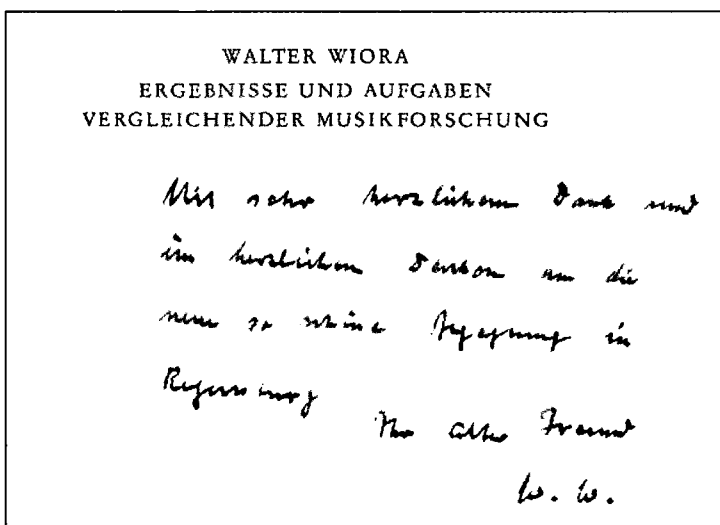
<sup>40</sup> Rajeczky 1957b, *MZTI*, 608.

<sup>41</sup> Rajeczky VI, 357–369, (az *MZTI* irodalomjegyzékében tévesen 1957a, 608.), magyarul: *RBI* 65–75.



*Mittelalterliche ungarische Denkmäler und das neue Volkslied*, Studia Musicologica 1962<sup>42</sup>).

A hazai anyaggal végzett összehasonlító kísérletek eredményeit a hasonló tendenciájú nyugati zenetörténeti és népzenei irodalom (Chambers,<sup>43</sup> Knudsen,<sup>44</sup> Maerker,<sup>45</sup> Tiersot,<sup>46</sup> Danckert,<sup>47</sup> Wiora,<sup>48</sup> Jammers<sup>49</sup> stb.) keretében állította a *Gregorián, népének, népdal* c. tanulmány (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* II, 1969<sup>50</sup>) tájékoztatásul a magyar népzene-történet meginduló munkálataihoz (ezért már az európai ókor népzenei adataira is kitérve, G. Wille,<sup>51</sup> J. Quasten,<sup>52</sup> Maróthy<sup>53</sup> munkáira való utalással). A nyugati irodalomban erősen vitatott középkori népzene tárgyalásának a gregorián-kutatással kialakítandó kap-



3. faksimile: „Mit sehr herzlichem Dank und im herzlichem Denken an die neue so schöne Begegnung in Regensburg / Ihr Alter Freund / W. W.”

<sup>42</sup> Rajeczky 1962, *MZTI*, 608.

<sup>43</sup> G. B. Chambers: *Folksong – Plainsong. A Study in Origins and Relationship*. London, 1956. Rajeczky recenziója: *Ethnographia* 1957. LXVIII. 3. 526–527.

<sup>44</sup> Thorild Knudsen: Structures prémodales et pseudogregoriennes dans les mélodies des ballades danoises. *Journal of the IFMC* 10., 1958. Rajeczky idézi: *Handbuch des Volksliedes*, II. Historisches und Systematisches – Interethnische Beziehungen – Musikethnologie. Hrsg. Rolf Brednich – Lutz Röhrich – Wolfgang Suppan. München: Wilhelm Fink Verlag 1975, 392.

<sup>45</sup> Bruno Maerker: Gregorianischer Gesang und deutsches Volkslied. *Jahrbuch für Volksliedes* 1941. Rajeczky idézi: *Handbuch des Volksliedes*... Brednich–Röhrich–Suppan, 1975, 395.

<sup>46</sup> Julien Tiersot: *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris 1889.

<sup>47</sup> Werner Danckert: *Das europäische Volkslied*. Berlin 1939.

<sup>48</sup> Wiora munkáit 1939-től olvasta. Az 1950-es évektől (többek közt az IFMC munkacsoportban) személyesen is szoros szakmai és baráti kapcsolatban állt vele. Részletesen kijegyzetelte az *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* (Kassel 1957) kötetet, s megvolt könyvtárában Wiora neki szóló dedikálásával az ugyancsak jegyzetekkel ellátott *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung* (Darmstadt 1975, ld. 3. faksimile). Wiorával együtt voltak 1975-ben egy regensburgi népzene-tudományi konferencián.

<sup>49</sup> Ewald Jammers: Zum Rezitativ im Volkslied und Choral. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 1951, 86–115.

<sup>50</sup> Rajeczky 1969, *MZTI*, 608.

<sup>51</sup> Wille 1967, *MZTI*, 616., valamint *Musica Romana*, 1967.

<sup>52</sup> Quasten 1930, *MZTI*, 607.

<sup>53</sup> Maróthy 1953, 1966, *MZTI*, 604.

csolatát szintén az eddigi munkálatok áttekintésével tárgyalta az *Acta Musicologica*-ban megjelent *Choralforschung und Volksmusik des Mittelalters?* 1974,<sup>54</sup> mely a negatív magatartás korszerűtlen voltát mutatja ki zenetörténészek és népzene kutatók oldaláról egyaránt. Ugyancsak népzene kutatóknak szánt tudománytörténeti revízió és módszerbeli ajánlat a *Gregorianik und Volksgesang* c. összefoglalás a Brednich–Röhrich–Suppan: *Handbuch des Volksliedes* II. kötetében (1975).<sup>55</sup> A nemzeti nyelvű gregorián kérdését tárgyalja *Ungarn: Choral im Volksmunde* c. írásom (Klusen-Festschrift, sajtó alatt<sup>56</sup>).

Az Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie magyarországi konferenciáján (1983) *Volkslied und Kirchenlied in der ungarischen Volksmusikforschung* témával a népének népdal-jellegéről és ugyancsak a gregorián magyar nyelvű példányairól tartottam előadást.

### b) Népdalgyűjtés és -kiadás

1946-tól 1960-ig, kezdetben meghívásra,<sup>57</sup> 1950-től mint muzeológus, a Néprajzi Múzeumban végeztem népdalgyűjtő munkát.<sup>58</sup> 1946–47-ben Lajthával a háború idejére a Nemzeti Múzeum pincéjébe menekített fonográfhengereket és hanglemezmatricákat hoztuk rendbe; 1947-től 53-ig Lajtha széki, szépkényerüszentmártoni és kőröspataki hangszeres gyűjtését jegyeztük le (1954–55-ben három kötetben kerültek kiadásra<sup>59</sup>). 1949-től bekapcsolódtam *A Magyar Népzene Tára* kötetei számára indított célgyűjtésekbe; ugyanabban az évben kezdtem meg a Tolnába és Baranyába telepített csángók között, gondozójuk, Domokos Pál Péter hívására, a gyűjtést.<sup>60</sup> A gyűjtéshez Lajtha is csatlakozott, és a csángó dallamok lemezrevételével folytattuk a Pátria-lemezek sorozatát. (A csángó gyűjtés két első kötetét Domokos Pállal 1956-ban és 1961-ben adtuk ki.<sup>61</sup>) Szintén lemezre került a ba-

<sup>54</sup> Vol. XLVI. 1., 181–192.

<sup>55</sup> In: Band II. Historisches und Systematisches – Interethnische Beziehungen – Musikethnologie, Wilhelm Fink Verlag München, 391–405.

<sup>56</sup> In: *Festschrift Ernst Klusen zum 75. Geburtstag*. Herausgegeben von Günther Noll und Marianne Bröcker, Verlag Peter Wegener in Bonn am Rhein, 1984, 375–390.

<sup>57</sup> A Rajeczky-hagyatékban megvan az 1947. évi február 5-i megbízás szövege: „122.198/1946. szám. VI.b. ügyosztály. A Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsának előterjesztésére és a zirci apát úrnak 525/1946. szám alatt történt hozzájárulása alapján megbízom Tanár Urat, hogy a folklore és népzenei gyűjtemény rendezése céljából a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Táránál teljesítsen szolgálatot.” Dátum, majd „A miniszter rendeletéből: Dr Csóka Z.–Lajos (?) miniszteri osztálytanácsos.” (Címzés: „Dr. Rajeczky Benjamin perjel úrnak Budapest VIII. Horánszky-u. 6.”) Ugyancsak megvan Rajeczky eskütétele szövege (1947. február 17.): „Én esküszöm a mindentudó és mindenható Istenre, hogy a magyar köztársasághoz és annak alkotmányához hű leszek; Magyarország törvényeit, törvényes szokásait és kormány-rendeleteit megtartom; hivatali előjárómnak engedelmeskedem, a hivatali titkot megőrzöm és hivatali kötelességeimet pontosan, lelkiismeretesen, a nép érdekeinek szem előtt tartásával teljesítem. Isten engem úgy segítjen!” Az eskütételt egyik tanúként Lajtha László írta alá.

<sup>58</sup> A Népművelési Minisztériumból dr. Ujfalussy József előadó által küldött levél (1.731–17–11/1951.) tartalma a következő: „Megbízom Önt, hogy a népzenei gyűjtés és lejegyzés munkájában dr. Lajtha Lászlóval együttesen vegyen részt. A végzett munkákkal kapcsolatban felmerülő költségeit és tiszteletdíj-igényét esetenként közölje velem, s kifizetésükről is megbeszélés alapján esetről-esetre gondoskodom. Budapest, 1951. évi február hó 23. napján. dr. Asztalos Sándor s.k. mb. irodalvezető. A kiadvány hitelül: Lenhar dr irodavezető.” (Megjegyzendő, hogy a Budapesten állandó lakással nem rendelkező, általában tanítványainál, ismerőseinél megszálló Rajeczky-nak címzett levelet a posta visszajuttatta Ujfalussy Józsefhez, s a többször áthúzott címek jelzik, hogy nehezen találtak rá akkor érvényes postacímére.)

<sup>59</sup> A *Népzenei Monográfiák* I–III. kötetéről van szó: Lajtha László: Szépkényerüszentmártoni gyűjtés (Budapest 1954), Széki gyűjtés (Budapest 1954), Kőröspataki gyűjtés (Budapest 1955). A kötetekben nem szerepel a lejegyző Rajeczky neve.)

<sup>60</sup> Első közös gyűjtés a moldvai csángók közt (Gajcsánából a Baranya megyei Szárásra és Mekényesre áttelepülteknl): 1949. december 26–31. A legjobb előadók a Pátria lemezre kerültek (F 126–130., F 133, F 140–142.), a felvételt 1950. március 2–4-én volt. (Pátria jegyzőkönyv másolat MTA ZTI Népzenei Archivum.)

<sup>61</sup> Domokos Pál Péter–Rajeczky Benjamin: *Csángó népzene* I–III., Budapest: Zeneműkiadó, I. 1956, II. 1961, III. 1991. Az utolsó kötet Rajeczky halála után jelent meg.

lassagyarmati cigányzenekar játéka;<sup>62</sup> az ottani múzeumot vezető Manga Jánossal nógrádi hangszeres gyűjtést végeztem, és felvételeit lejegyeztem.<sup>63</sup> 1952–1955 között Fél Edit és Hofer Tamás átányi monográfiájához és Bakó Ferenc felsőtárkányi lakodalom-tanulmányához végeztem gyűjtést és lejegyzést.<sup>64</sup>

1955-ben kezdtem el behatóbban foglalkozni a siratódallamokkal, miután a csángóknál menyasszony- és halottsiratókat vettem fel (lejegyzésük a *Csángó Népzene I.*-ben). Bodonyban katona- és kivándorló-siratókat gyűjtve gyarapítottam a műfaj típusait (*Siratógyűjtés Bodonyban*, Néprajzi Értesítő 1955,<sup>65</sup> *Typen ungarischer Klagelieder*, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 1957). 1960-ban Kodály áthelyeztetett a MTA Népzenekutató Csoportjához helyettes igazgatói megbízással és *A Magyar Népzene Tára* siratókötetének szerkesztési munkájára, melyet a legeredményesebb gyűjtővel, Kiss Lajossal együtt végeztem. Kodály húzódozása ellenére sikerült elérnem, hogy a *Sirató – Laments* kötet<sup>66</sup> teljes magyar–angol szöveggel jelent meg (a következő kötetek is bilingvis kiadásban jelennek meg). A kötet Pitré-díjat nyert.<sup>67</sup> A bevezető tanulmányt és a jegyzeteket vállaltam hozzá (1966). Az előkészítés során a bővített másodos típusokról és a siratódallamok hangterjedelméről adtam ismertetést (*Über eine Sondergruppe der ungarischen Klagelieder*, *Zbornik na narodni život i običaje* 1962;<sup>68</sup> *Zur Ambitusfrage der Klagelieder*, *Studia Musicologica* 1964<sup>69</sup>).

Az International Folk Music Council sinaiai konferenciáján (1959) a magyar népdaléneklés régi és új stílusának regiszter-típusait vázoltam fel;<sup>70</sup> sajnos a téma azóta is feldolgozásra vár. 1964-ben az IFMC budapesti konferenciájára magyar népzenei hanglemezt állítottam össze.<sup>71</sup> Kodály biztatására tervbevettem egy olyan lemezsorozatot is, mely 4–4 lemezenként a teljes népzenei gyakorlatot áttekinti: vokális, instrumentális, lírai és epikus, valamint szokásokat tükröző dallamokat mutat be, albumonként más és más vidékről össze-

<sup>62</sup> Lajtha és Rajeczky 1950. október 25-től november elejéig gyűjtött Nógrád megyében. A gyűjtés körülményeiről részletesen Tari Lujza: Lajtha László hangszeres népzene gyűjtései: 1911–1963. *Magyar Zene* XXXIII. 2., 1992, 141–190. valamint: uő.: Lajtha László, a palóc hangszeres zene kutatója. *Magyar Zene*, XXXIV. 1., 1993, 60–84. és uő.: Nógrád megye népzenejének 20. századi gyűjtői in: *A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve* XXVI. 2002. Szerkesztette Kapros Márta–Lengyel Ágnes–Limbacher Gábor. Balassagyarmat–Salgótarján, 161–191., továbbá: *Pátria – Magyar népzenei gramofonfelvételek*. Szerk. Sebő Ferenc, Fonó Records, 2001, (Észak, 28/1950). A gyűjtés hanganyaga kiadásra került a Lajtha-centenáriumra: *Lajtha László népzene gyűjtéséből, balassagyarmati és soproni zenekar*. Szerk. Tari Lujza, Hungaroton 1992. MK 18206.

<sup>63</sup> E lejegyzéseknek és a közös gyűjtéseknek nem akadunk a nyomára, ld. Tari Lujza: Manga János hangszeres népzene gyűjtései (1959–1977). *A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve 1996–1997*, XXI. 179–205.

<sup>64</sup> Bakó Ferenc: Felsőtárkány község lakodalmi szokásai: *Ethnographia* LXVI. 1955. 344–408. 1. kottájánál (355. l.) megjegyzés olvasható: „A közölt dallamokat Rajeczky Benjamin jegyezte le helyszíni gyűjtés során. Alapos munkáját itt is megköszönjük.” Az átányi és felsőtárkányi gyűjtésről: Tari Lujza: Rajeczky Benjamin mátravidéki népzene gyűjtő munkássága. In: *Mátrai Tanulmányok*, Gyöngyös, 1995. 255–289. és uő.: Rajeczky Benjamin Heves megyei népzene gyűjtései I. Átány és Bodony. *Agria XXXI–XXXII. Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve 1995–1996*. Szerk. Petercsák Tivadar és Szabó J. József, 333–370.

<sup>65</sup> XXXVII. sz., 166–179.

<sup>66</sup> Az idegen nyelvű közlést kezdettől fontosnak tartotta. Amikor elsőként ismertette az *MNT* sorozat I. kötetét, 1952-ben megjelent recenziójában ennek is hangot adott: „A Magyar Népzene idegennyelvű kiadásai remélhetőleg nem sokáig váratnak magukra.” Könyvismertetés: *A Magyar Népzene Tára* I. Sajtó alá rendezte Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Budapest 1951., *Ethnographia* 1952. LXIII. 219–221. A következő kötetek azonban továbbra is csak magyar nyelven jelentek meg, s idegen nyelvű összefoglaló is először csak a IV. *Párosítók* (szerk. Kerényi György, Budapest 1959) kötetben van: Summary, 885–889. A sorozat ismertté válása és használhatósága külföldön Rajeczkyt igazolta.

<sup>67</sup> Ilyen díjban részesült a Kerényi György által szerkesztett *MNT IV.* (Budapest: Akadémiai Kiadó 1959) is.

<sup>68</sup> A horvát tanulmánykötet megjelenésének helye Zágráb.

<sup>69</sup> 1964. VI., 3–4., 374–380., magyar változata in: *RBI* 210–215.

<sup>70</sup> Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song. *Journal of the IFMC*, Cambridge 1960, *RBI* 241–245.

<sup>71</sup> *Magyar népzene – Hungarian Folk Music*, Qualiton, 1964.

válogatott anyaggal. A három gyűjtemény magyar–angol kiadásban, német–francia–oroszlanyelvű összefoglalásokkal 1969, 1972 és 1982-ben jelent meg, kereken 300 dallam bemutatásával és bő kottatárral.<sup>72</sup> A sorozatok – bár a külföld tájékoztatása is feladatuk – elsősorban az iskolai énektanításnak szolgálnak autentikus népzenei hangzás mintáival, hogy a népdaléneklés hangszíne, tempója, előadásmódja fiatalkori benyomásként rögződjék az emlékezetben.

Kodály halála után 1967-től nyugdíjazásomig (1970) megbízott igazgatóként vezettem a Népzenei Csoportot. Erre az időre esik a dallamtörténeti részleg munkálatainak: az írott emlékekkel összefüggő, ill. stílusjegyek alapján régebbi korba datálható népzenei adatok összegyűjtésének, összehasonlító feldolgozásának és kiadásának megindítása.

Dobszay és Szendrei szerkesztésében 1978-ben jelent meg az első kétkötetes áttekintés *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* címmel (bevezetés tőlem),<sup>73</sup> a középkorra visszadatálható dallamok a *Magyarország zenetörténete I.*-ben vannak összefoglalva (sajtó alatt).

Az IFMC-ben, ahol a VB tagja voltam (1965–80), 1968-ban [Wolfgang] Suppannal munkacsoportot alapítottunk a régi népdalforrások kutatására<sup>74</sup> (eddig 6 ülés,<sup>75</sup> egy-egy kötet beszámolóval, az 1972-es ülés<sup>76</sup> a *Studia Musicologica* 1973-as évfolyamában). Há-

<sup>72</sup> *Magyar Népzene* I–III. Szerkesztette Rajeczky Benjamin. I. Qualiton LPX 10.095–98, II. Hungaroton LPX 18.001–004, III. Hungaroton 18.050–53.

<sup>73</sup> Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. I–II. Budapest: Akadémiai Kiadó 1978. A kötet nívódíjas lett. A díjátadás 1983. január 26-án volt az MTA Tudós Klubjában (Meghívó a Pásztoi Múzeum Rajeczky-hagyatékban.)

<sup>74</sup> A napjainkban *Study Group on Historical Sources of Traditional Music* címet viselő munkacsoport történetéről ld: Hartmut Braun: Zur Geschichte der Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen. Historische Volksmusikforschung. In: *Orbis Musicarum* 10., Hrg. Doris Stockmann und Annette Erler, Editor Re, Göttingen, 1994, 15–23. Megjegyzést érdemel – anélkül, hogy Suppan tudományos érdemeit kisebbíteni akarnánk –, hogy nemzetközi szakmai körökben akkoriban teljesen nyilvánvaló volt: azért kellett Rajeczky mellé egy jól prosperáló „nyugati, kapitalista” országbeli társelnök, hogy saját intézményi és országa gazdasági háttere segítségével lehetővé váljon a világ bármely pontjával való gyors és hatékony hivatalos kapcsolat-tartás, esetenként a távoli helyekre való gyors eljutás. Suppannak igen sokat köszönhetnek az akkori szocialista országokban élő kutatók, hiszen számukra sokféle módon (útiköltség vagy szállodaköltség, sőt esetenként teljes ellátás) tette lehetővé a konferenciákon, egyéb közös tanácskozásokon való részvételt.

<sup>75</sup> A 6. ülés 1979-ben Medulin/Pulában (volt Jugoszlávia, ma Horvátország) volt. ld. Braun i.m. 1994, 19. A konferencia záróüléséről (1979. szeptember 19.) készült öt lapos jegyzőkönyv megvolt Rajeczky birtokában (Pásztoi Múzeum). Érdemes ebből Rajeczkynek a javaslatokra, kommentárookra reagáló hozzászólásait idézni (sorrendben). Erich Stockmann véleményére, hogy egyetlen témára kellene koncentrálni, majd Jerko Bezic ehhez kapcsolódó megjegyzésére, hogy a különböző országok más-más eredménnyel rendelkeznek, ezért inkább több témát kellene megadni, így reagált: „Die thematische Einschränkung ergibt sich aus dem Namen und Zielsetzungen der Studiengruppe. Als Gesichtspunkte sind hervorzuheben «Volksmusikquellen» und «historisch». Dies ohne Einschränkung auf Europa. Auch außereuropäische Musik hat ihre geschichtlichen Schichten.” (1. l.) Schüllernek a kultúra fejlődés mechanizmusának kutatását hiányoló megjegyzéséhez, illetve a korszakok és súlypontok kérdésével kapcsolatban Hartmut Braunnak ahhoz a véleményéhez csatlakozva, hogy az 1800 (és általában a Herder előtti) időknek kellene a kutatás súlypontját jelenteniük: „Für Prof. Wiora war dies der Schwerpunkt. Er ist davon ausgegangen, daß der Kreis der Musikgeschichtler von einer historischen Realität des Volksliedes nichts hören will und solange nichts hören will, daß dieses Phänomen doch vorhanden war. Deshalb hat Wiora auch diese Studiengruppe als eine zeitgemäße Notwendigkeit vorschlagen.” (2–3. l.) Albrecht Schneidernek megjegyzéséhez, hogy a recens tradícióval való összevetés szükséges lenne: „Es gehört zur grundsätzlichen Aufgabe, daß wir, wenn von historischer Volksmusik gesprochen wird, den Zusammenhang immer irgendwie herstellen zwischen rezenter und alter Musik. Rezente Musik wurde nie ausgeschlossen, sondern sogar verpflichtet eingeschlossen. Und derartige Zusammenhänge herauszuarbeiten, gehört dazu auch das 19. Jahrhundert. Im Hinblick auf die neuere Literatur der Musikgeschichtsschreibung, die sich ziemlich eingehend mit dem 19. Jahrhundert befaßt, ist jedoch fraglich, ob diese Thematik des 19. Jahrhunderts einer Studiengruppe noch als Problem dienen kann.” (3–4. l.) A jegyzőkönyvet Alois Mauerhofer, az IFMC Történeti munkacsoport tagja írta le.

<sup>76</sup> Népzene-történeti konferencia Sárospatakon. *Muzsika* 1972., XV. 11. sz. 20–21. és in: *RBI* 332–333.

rom ülésen a magyar középkori népzenei adatokról számoltam be, az 1982-es ülésen<sup>77</sup> pedig az első évezredbeli adatok közlését kezdtem meg (*Daten zum Volksmusikleben des 6. Jahrhunderts in den Schriften des Venantius Fortunatus*).<sup>78</sup>

1970–73-ban az Österreichisches Volksliedwerk meghívására négy előadást tartottam a Stroblban rendezett népzenei konferenciákon *Brauchtum und Brauchtumsmusik; Die Musik des Mittelalters und die Stile der Mehrstimmigkeit in der europäischen Volksmusik*, valamint *Neue Sammelarbeit in Ungarn. Sinn, Aspekte, Aussichten* témákkal.<sup>79</sup> A magyar–osztrák közös népzene-kutatási feladatokra már 1965-ben utaltam (*Gemeinsame Aufgaben der österreichischen und ungarischen Volksmusikforschung*, Österreichische Musikzeitschrift<sup>80</sup>).

A rádióban és a televízióban egy jó sor előadásra került sor az ötvenes évektől, magyar és európai népzene-ismertetés vagy zenetörténet tárgykörben.<sup>81</sup>

### 3. Többszólamúság

Bár nagyon kevés többszólamú emléket tudunk felmutatni, mégis bátran állíthatjuk, hogy zenetörténetünk a gregorián után ezen a téren tett legnagyobb haladást: a 40-es évek előtti és utáni forráshelyzet között akkora különbség tátong, mint a semmi és a valami között. Legszorgalmasabb többszólamúság-kutatónk, Gombosi is csak a Mátyás lakodalmán táncolt „Zeuner-Tantz” dallamát tudta megtalálni – külföldi forrásban. A Radó által lefényképezett kassai töredék is másfél évtizedig pihent a Széchényi Könyvtárban, míg végül a kezembe kerülhetett. Magam is csak véletlenül bukkantam polifon emlékre, mikor a *Melodiarium* számára himnusz- és sequentia-dallamokat kerestem az Egyetemi Könyvtár akkor A 107 jelzésű franciskánus kódexében. Ezen a nyomon (*Többszólamú zenénk 15. századi emlékei, Énekszó, 1950*<sup>82</sup>) és a kassai töredék vizsgálatával (*Többszólamúság a középkori Magyarországon, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 1968*,<sup>83</sup> *Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn, Studia Musicologica 1961*,<sup>84</sup> *Mitteralterliche Mehrstimmigkeit in Ungarn* az *Antiqua Europae Orientalis Musica* kötetben, 1966<sup>85</sup>), majd a Zsigmond-kori töredék darabjainak ismertetésével (*Többszólamú zenénk emlékei a 15. század első feléből, Népzene és Zenetörténet 1972*,<sup>86</sup> *Ein neuer Fund zur Mehrstimmigen Praxis Ungarns im 15.*

<sup>77</sup> Limassol (Ciprus). A konferencián magyar részről részt vett még Falvy Zoltán és Sárosi Bálint.

<sup>78</sup> In: *Historische Musikforschung*. Hrg. von Alois Mauerhofer, in: *Musikethnologische Sammelbände 7*. Hg. von Wolfgang Suppan. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985, 93–97.

<sup>79</sup> Feltehetően több más, magyar népzenei tárgyú külföldi előadása volt. Egy ilyen meghívója a Rajeczky-hagyatékban: „Die ungarische Volksmusik und ihre Quellen” Az előadásra 1975. június 15-én 20 órai kezdettel került sor Dortmundban az Auslandsinstitutban (Arndsstr. 30A), a Rheinisch-Westfälische Auslands-gesellschaft, Deutsch-Ungarische Gesellschaft Dortmund szervezésében.

<sup>80</sup> Magyar változata in: *RBI* 238–240.

<sup>81</sup> A Magyar Rádió számára szerkesztett *Az európai népdalgyűjtés nagyjai* c. sorozatról és egyéb műsorairól ld. Tari Lujza: Rajeczky Benjamin, a népzene-tudós. *Magyar Zene* 2001, 3. 235–260., 100. jegyzet. A rádióelőadások szövege, csakúgy, mint egyéb tudományos írásai eltűntek hagyatékából, nincsenek meg sem a Rajeczky Emlékszobában Pásztón, sem az MTA Zenetudományi Intézetben. (Tudományos ismeretterjesztő munkásságából csupán a televízióban nem sokkal halála előtt készített *Magyar Zenetörténet* c. sorozat szövege van meg a Rajeczky-hagyatékban). Egy-egy rádióműsor szövegét ld. *RBI*, 331, 339.

<sup>82</sup> *Énekszó*. Hangjegyes ének- és zenepedagógiai folyóirat. 1950. március XVII. 5. sz., 184–191.

<sup>83</sup> Rajeczky 1968., *MZTI*, 608.

<sup>84</sup> Rajeczky 1961., *MZTI*, 608.

<sup>85</sup> Rajeczky 1966a, *MZTI*, 608. A Kelet- és Közép-Európa régi zenéjének első nemzetközi konferenciájáról Rajeczky részletes beszámolót tett közzé: *Musica Antiqua Europae Orientalis* Bydgoszcz Polska 1966. *Studia Musicologica* 1967, IX, 224–228. A tudományos tanácskozás zenei fesztivállal kapcsolódott össze, ld. Bónis Ferenc: Két fesztivál: Bydgoszcz és Kassel. *Magyar Zene* 1967. VIII. 1. sz., 76–79.

<sup>86</sup> Rajeczky 1972b, *MZTI*, 609.

*Jahrhundert*, *Studia Musicologica* 1972<sup>87</sup>) a többszólamúság emlékei három csoportra oszlottak:

a) Kvart- és kvintorganális, valamint diszkantjellegű olvasmányok és trópusok, benedicamenek: liturgikus forrásokban fennmaradt retrospektív készlet, mely Szigeti [Kilián] és Szendrei [Janka] találatai után Zágráb–Esztergom–Pozsony–Kassa–Pata–Erdély–Nagyvárad-vonal alapján országos hagyományra mutat, de európaira is, mert A. Geering<sup>88</sup> és T. Göllner<sup>89</sup> kiadványainak egész közeli rokon tartalma egy többszázéves kontinentális gyakorlatot idéz fel. Ez kezdeteiben és virágzásában (XII–XIII. század, majd XIV. századtól) improvizáló szakemberek előadásából állt. (A kiemelkedő ünnepek lekcioit – pl. karácsonykor – még kései ordináriusaink is a kórusbeli magas tisztségviselőkre bízták.) Lejegyzésük elég későn, csak akkor került sorra, amikor újabb stílusok korának elérkezével azoknak egész sora veszélyeztette a memóriát. De a XVI. századba is felnyúló feljegyzések bizonyítják, hogy a székesegyházak és kolostorok hagyományosan őrzött darabjairól van szó, amelyeket régiségük miatt is tiszteletben tartottak. A századokon át tartó gyakorlat jele az egységes stílussal párosult változatgazdagság: hazai forrásaink kezdeti és záradéki formulái nem egyeznek a külföldiekkel. Viszont egy XIV. századi erdélyi falusi kódex megalégszik az incipitek jelzésével: széleskörű régi gyakorlat jele.

b) Gyűjtemény-töredékekben fennmaradt XV. század eleji kantiléna-misetételek; *Ars nova* hatást mutató kanciók a század első harmadából, köztük az első kánonok (rotulus); századközép körüli és Európa-szerte népszerű „dalmotetta” (Reese [terminológiájával]); középeurópai latin és németnyelvű kanciók háromszólamú feldolgozásai; de mindezek mellett a század második felébe illő fejmotívumos misetételek és régies benedicamenek: teljességében a majdnem másfél század anyagából válogató városi literátusok kántusainak repertoárja, mely a káptalani iskola kedvelt skoláris énekeit társítja a prágai egyetemen divatos darabokkal. Hogy mennyi időn át, azt a hazai használat változatai bizonyítják. A Zsigmond-kori töredék kanciói között, melyeknek központja a cseh terület volt, ott ismeretlen darabok is szerepelnek, ill. ami még jelentősebb, az ottanitól eltérő olasz (Hughes szerint a reneszánsz felé mutató) hatást tükröző változatot találunk, esetenként pedig (*Nicolai solemnia*) az Európa-szerte ismert szöveg egyéni dallamot mutat két szólamra, ami fél-század múlva a kassai töredékben háromra bővül. Összefüggő, hosszú gyakorlatról van szó.

c) Többszólamúságra vonatkozó korabeli adatok. Elvinus XII. századi küldetéséből Gombosi a Notre-Dame művészet tanulmányozására gondolt, de maga is megjegyezte, hogy sehol nem akadunk annak hatására (valószínűleg a Szt. István–Szt. László-sequentíák és himnuszok összeállítására volt a feladata). Az organális és diszkant stílus országos jelentkezésének előzményeként viszont nem lehet eltekintenuk a XII. századi élénk francia tanulmányoktól és az olyan körülményektől, mint II. Endre korának négy francia püspöke. A pálosok szigorú diszkant-tartalma a XIV. század elején csak elterjedt gyakorlat esetén érthető. Eustache Deschamps a XIV. században Mária királynő lantkíséretes énekét verselte meg. Hedvigről pedig a legjobb lengyel zenetörténészek állapítják meg, hogy vele kezdődött az állandó, szervezett udvari zenei intézmény. Ugyanebben a században (a nyugati szomszédokkal egyidejűleg jelentkeznek az orgonás adatok, nemcsak orgonistákról (Esztergom, Zágráb), hanem orgonaépítőkről is (Szeben). Ha a XV. században az orgonakarzatok és az orgonák már elterjedtek, és ha hozzávesszük, hogy a század közepétől a klavi-

<sup>87</sup> Rajeczky 1972a, *MZT I*, 609.

<sup>88</sup> Geering 1952 és 1972, *MZT I*, 597.

<sup>89</sup> Göllner 1969, *MZT I*, 597.

chordjátékról és -tanításról kapunk híreket, ekkor már nemcsak templomi többszólamúságot, hanem a polgári életben jelentkező gyakorlatot is fel szabad tételeznünk. 1500-ban Budán klavichordot lehetett vásárolni. A lantosok XV. századi rapid elterjedése, melyről Kubinyi [András] értesít, szintén a fenti feltételezést erősíti (Báthori püspök váci irodalmi és művészeti köre). A Sándor-kódex adata a mennyei tenor–kontratenoros, hangszerkíséretes éneklésről a Dufay-kori háromszólamú szerkesztés közismert voltára mutat (ezt találjuk az idézett töredékben is); minden németalföldiek által meghonosított négy- és többszólamú divatot az egri ordinárius utasítása jelzi („négy vagy ötszólamú”: tehát váltogatásra is nyílt lehetőség); Gombosi is feltételezi ezt az összes székesegyházak gyakorlatában; a Dobszay által idézett francia mester Vitéz János váradi székhelyén szintén nem az Erdélyben is improvizált organumok tanítására kapott megbízást. A hazai kezdő protestáns egyház is a diszkantálást és hangszerhasználatot kifogásolta az egyházi zenében. Annak múltját idézi emlékezetünkbe a XV. század legelejéről származó firenzei hír két magyarországi énekes gyermekről, akik egy flamand mester tanítványai voltak. A XVI. század első éveiben Zsigmond lengyel herceget felvidéki és alföldi útjain rekordáló skolarisok köszöntötték; jellemző, hogy két felvidéki helységben (Trencsén, Szolcsány) többszólamú énekkel – („in mensuris” nem organumot és diszkantot jelöl), annak ismerete tehát nem szorítkozott a budai iskolásokra.

1973–1983 évtizednyi programjában első helyen állt a *Magyarország zenetörténete* sorozat első (*Középkor*) kötetének szerkesztése öt munkatárs bevonásával (Dobszay, Falvy, Szekeres[né Farkas Márta], Szendrei, Vargyas [Lajos]). Első kísérletként vettü[n]k tervebe olyan összefoglalást, mely az írott zenei és történeti – irodalmi forrásokon kívül – Kodály és Szabolcsi kívánsága és példája nyomán – az élő népzene is ilyen forrás-szerepben alkalmazza (megfelelő gondos és óvatos metodika biztosításával). A két zenei forráscsoport: a hazai gregorián és a többszólamú emlékek jórészt első közlés formájában kerültek felhasználásra; ez a körülmény, főként a forrás-ismertetések és a magyar gregorián írástörténet bemutatása, a hazai gregorián kompozíciók ismertetése, valamint a zenei őstörténetben szereplő újonnan felhasznált dallamanyag akkora terjedelmet igényelt, hogy a szerkesztést megállítva, először műhelytanulmányokra kellett időt engedni, és csak azután nekifogni egy reális nagyságú kötet összeállításának. Abban a népzenei keret (keleti és európaival dúsított keleti dallamanyag) a műzenei alkotásokból az említett kettőt, a gregorián és a többszólamú teljesítményeket fogja közre. A nemzetközi vándorzenészek itt elhangzott produkcióiból semmi sem került feljegyzésre, csak egy-egy epikus téma (Roland, Haláltalan Detre) elhangzásáról van tudomásunk. Jelentős alkotó tevékenység – építészettünk templom-emlékeinek párhuzamaként – csak a gregorián területén mutatható ki; a kompozíciókban elsősorban a szolid stílusismeret és biztoskezelésű technika kelt figyelmet és elismerést, nem a „magyaros jelleg”. A szakmai jártasság mögött a természetes háttér: a zenei műveltséget biztosító káptalani és kolostori iskola áll, figyelemreméltó íráskultúrával. Így a bemutatható dallampéldák túlnyomó része népdal és gregorián. A szerkesztő feladata volt főbb vonásaiban ismertetni a befogadó európai zenekultúrát, annak tipikus középkori ideológiáját és szoros kapcsolatát a társadalom életével. (A kötet II. fejezete: *Középkori magyar zeneélet és Európa*, VIII. fejezete: *Többszólamúság*. Ezenkívül néhány szakasz a VII. *Gregorián* és X. *Népzene* fejezetből [szorosabban vett saját munkája].<sup>90</sup>)

<sup>90</sup> Részletesen ld. Tari Lujza: Rajeczky Benjamin, a népzene-tudós. *Magyar Zene* XXXIX. 3. 2001, 236.

A zenetudományi írásokhoz számít több címszó kidolgozása a Szabolcsi–Tóth–Bartha: *Zenei Lexikonban*, a *Magyar Néprajzi Lexikonban*, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*-ban és a *Grove-lexikonban*.<sup>91</sup>



7. fénykép: Rajeczky Benjamin  
a Történelmi Munkacsoport 1977-es konferenciáján, Seggában.  
Tari Lujza felvétele

<sup>91</sup> Tari i.m. 2001, 251. 85–87. jegyzet.



**Bodor Anikó**

Zenta

## **Kiss Lajos és a vajdasági magyar népzene kutatás**

Kiss Lajos a magyar népzene kutatás kivételes gyűjtőszemlével megáldott egyénisége. Rajeczky Benjamin szerint

élő cáfolata volt annak a tévhitnek, hogy az anyaggyűjtés kora lejárt. Szlovák és horvát területre is kiterjedő munkája nyomán nemcsak a dallamtérkép fehér foltjai tűntek el sorjában, hanem az anyag is új típusokkal gazdagodott.<sup>1</sup>

Pályafutása során mintegy 20000 népdalt gyűjtött.

Kiss Lajos a vajdasági Zombor szülötte. A bölcsészettudományok doktora és a zenetudományok kandidátusa. Tanulmányait Budapesten végezte, de pályáját otthon kezdte. Zomborban a zeneiskola, Újvidéken a konzervatórium igazgatója, Belgrádban pedig a Jugoszláv Akadémiai Énekkar karnagya volt. A háború után a győri Zenekonzervatórium és Filharmónia karnagya, majd az MTA Népzene kutató Csoportjának főmunkatársa. A Magyar Népzene Tára *Lakodalom* (III/A, B) és *Síratók* (V.) köteteinek szerkesztője.

Rendkívül intenzív gyűjtőmunkájának köszönhető a magyar nyelvterület déli részének népzenei feltárása is. Sok vidéken ő volt az első, gyakran az egyetlen is, aki gyűjtött. Munkássága nélkül ma már nem ismerhetnénk a Délvidék tarka eredetű népességének népdalkincsét, mert ennek nagy része az idők múltával örökre elnémult. Hagyatéka híján ezeknek a vidékeknek a zenefolklor-kutatása még egészen kezdeti fokon járna, de a magyar népzene kutatás egésze is szegényebb lenne a szlavóniai szigetmagyarság által megőrzött zenetörténeti emlékek ismerete nélkül, – hogy csak egyetlen példát ragadjunk ki.

A déli nyelvterület, amit Kiss Lajos bejárta, ma három különböző országhoz tartozik: Szlovénia, Horvátország és Szerbia Vajdaság nevű tartománya. Közülük ezúttal a Vajdaságra szorítkozunk, hogy szemügyre vegyük, mi minden vált közkinccsé a ránk hagyományozott becses örökségből. A pontos felmérés a helyszíni lejegyzések gyűjtőfüzetei és a gépi felvételek jegyzőkönyvei nélkül lehetetlen, de a gépi felvételek számítógépes feldolgozását az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztálya már elvégezte. Ebből csak a jugoszláviai magyarság körében gyűjtött anyaga 335 lemezoldal, azaz kb. 8000 perc zene, melynek vajdasági része 1422 dallam.<sup>2</sup> Jelentős azonban a gépi felvételek kora előtt készült helyszíni lejegyzéseinek mennyisége is. Erre a különböző dallamközlésekből következtethetünk. A roppant méretű gyűjtés ellenére Kiss Lajos saját publikációinak száma viszonylag kevés.

Első 10 dalát a Duna menti Gomboson jegyezte le 1936-ban. Kodály Zoltán 1938-ban elhangzott rádióelőadása ébresztette rá, hogy az intézményes magyar népzene tudományának szinte alig van adata a déli végek népzenejéről. A felhívásra azonnal megindult néprajzi munka zenei részét Kiss Lajos vállalta magára. Akkori helyszíni lejegyzései 1938 és 1944 között készültek. A szlavóniai szigetmagyarság gazdag népzenei öröksége elbűvölte Kiss Lajost. Gyűjtőterületeinek legkedvesebbike volt, innen van legtöbb lejegyzése is. Ezekből már 1941-ben közzétett szemelvényeket az újvidéki Kalangya nevű folyóiratban *Délvidéki*

<sup>1</sup> Rajeczky: *Búcsú Kiss Lajostól*. 149. l.

<sup>2</sup> A szám nem vonatkozik Kiss L. délszláv gyűjtéseire, sem édesanyja dalismeretét tartalmazó zombori felvételeire, melyek száma egyedül 1053-at tesz ki.

*gyermekjáték-dalainkról* címmel.<sup>3</sup> 1943-ban látott napvilágot Budapesten első délvidéki gyűjteménye, a *108 magyar népdal*.<sup>4</sup> Ahogy a könyvecske előszavában írja, munkájának eredménye ebben az időben „2000-nél több lejegyzett dallam a szlavóniai magyar népszínteterekről, Baranyából, Bácskából és a Bánság székely telepeiről.”<sup>5</sup> A II. világháború véget vetett ennek a tevékenységnek, de utána, a politikai feszültség enyhülésével újra megindult a gyűjtés, magnetofonnal, és 1957-től az 1970-es évek elejéig töretlenül folyt. Kiss Lajos bejárta Jugoszlávia magyarlakta vidékeinek nagy részét. Mégis, hosszú ideig a *Délvidék* egyetlen dalos-füzete a *108 magyar népdal* maradt. Kiss Lajos gyűjtései megjelentek ugyan *A Magyar Népzene Tára* sorozat valamennyi kötetében<sup>6</sup> és népszerűsítő füzetekben<sup>7</sup> is, melyek közül a *Rozmaring* címűt maga Kiss Lajos adta közre saját gyűjtéseiből, de újabb önálló kiadványra csak 1974-ben került sor, amikor a Zentai Múzeum kiadta *Horgosi népdalok* c. kötetét.<sup>8</sup> 1972-ben írta cikkét *Köszöntők a jugoszláviai magyar népzeneben* címmel.<sup>9</sup> Az újvidéki Hungarológiai Intézet tervezte megjelentetni *A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára* sorozatban Kiss Lajos jugoszláviai magyar érdekű gyűjtését. Az első kötet napvilágot látott 1982-ben *Gombos és Doroszló népzeneje* címmel.<sup>10</sup> Kiss Lajos halála után, 1984-ben megjelent a második kötet is, *Az aldunai székelyek népdalai*.<sup>11</sup> Sajtó alá rendezését már magának kellett vállalnom. A Hungarológiai Intézet megszűntével a sorozat is megszakadt.

Kiss Lajos gyűjtéseit a magyarországi kutatók is publikálták kisebb-nagyobb mennyiségben (a már említett MNT sorozat köteteinek szerkesztőin kívül) nem csupán kottás közlések, hanem hangzók formájában is. Ilyenek *A magyarság népzeneje*,<sup>12</sup> *A magyar népdaltí-*

<sup>3</sup> *Kalangya*. Vajdasági része 21 gombosi és hertelendyfalvi gyermekjáték- és szokásdal. Ugyanebben az évben, ugyanitt írta *A szlavóniai szigetmagyarság ősi népzeneje* című cikkét.

<sup>4</sup> *108 magyar népdal*. Ebben 81 dal vajdasági: Bácsfeketehegy, Bácskertes, Doroszló, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos, Nemesmilitics, Piros, Temerin.

<sup>5</sup> *108 magyar népdal*, 5. lap. A *Délvidék* kifejezés nem a magyar nyelvterület déli sávját jelöli, hanem történeti-politikai tájfogalom koronként változó tartalommal. A középkorban a dél-magyarországi vármegyéket, illetőleg a Dunán és Száván túli bánságokat értették rajta. A 18–19. században a Bácskát és Bánságot (mai nevén Bánát) jelölte, 1918 után pedig a Magyarországtól Jugoszláviához csatolt részeket. A kifejezés jelentése utóbb csak a Vajdaságra szűkült. Szlavónia és Baranya tehát nem tartozik a mai *Délvidék*hez.

<sup>6</sup> MNT I., 28 dal: Gombos, Hertelendyfalva, Zombor; MNT II., 24 dal: Gombos, Hertelendyfalva; MNT III/A, 14 dal: Gombos, Hertelendyfalva, Horgos; MNT III/B, 8 dal: Hertelendyfalva, Horgos; MNT IV., 9 dal: Bácskertes, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos; MNT VI., 8 dal: Gombos, Hertelendyfalva; MNT VII., 8 dal: Bácskertes, Hertelendyfalva; MNT VIII., 75 dal: Bácskertes, Bácskossuthfalva, Doroszló, Felsőmuzslya, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos, Királyhalom, Sándoregyháza, Székelykeve, Szilágyi, Zenta, Zombor; MNT IX., 22 dal: Gombos, Hertelendyfalva, Horgos, Királyhalom, Sándoregyháza, Székelykeve, Ürményháza, Zenta; MNT X., 38 dal: Doroszló, Felsőmuzslya, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos, Piros, Sándoregyháza, Székelykeve, Szilágyi.

<sup>7</sup> A Zeneműkiadó népszerűsítő kiadványai: *Rozmaring*, 32 vajdasági dal: Hertelendyfalva, Gombos, Bácskertes, Doroszló, Horgos, Temerin; *Tiszán innen, Dunán túl*, 12 dal: Bácsfeketehegy, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos; *111 népi táncdal*, 4 dal: Gombos, Hertelendyfalva; *Muskáti*, 12 dal: Bácskertes, Doroszló Gombos, Hertelendyfalva, Temerin (az adatok sokszor pontatlanok).

<sup>8</sup> *Horgosi nd*. 121 horgosi és 64 királyhalmi dal.

<sup>9</sup> *Köszöntők*. 15 dal Vajdaságból: Alsóttebe, Bácskertes, Doroszló, Felsőmuzslya, Gombos, Hertelendyfalva, Székelykeve. Ezekben az években publikált még két írást horvátországi magyar gyűjtéseiből: Kiss Lajos: Örökségünk – A Dravasög népzeneje I–IV. *Magyar Képesújság* 12–20. sz. Eszék 1976 és Kiss Lajos: Örökségünk – Egy magyar szórvány népzeneje I–II. *Magyar Képesújság* 15–16. sz. Eszék 1976.

<sup>10</sup> *Gombos*. 277 gombosi és 73 doroszlói dal.

<sup>11</sup> *Al-Duna*: 472 hertelendyfalvi, 129 székelykevei és 38 sándoregyházai dal. A *Jugoszláviai Magyar Népzene Tára* sorozat III. kötete, Kiss Lajos – Bodor Anikó: *A dravasögi magyarok dalai* soha sem került ki a nyomdából, a IV/1. kötet, Kiss Lajos – Bodor Anikó: *A szlavóniai sziget-magyarság népdalait* pedig lektorálatlannal adták közre Újvidéken 1990-ben. Ez kötetlen szerkezetű (siratok, gyermekjátékok) és régi stílusú dallamokat tartalmaz. A szlavóniai anyag többi része még feldolgozatlan.

<sup>12</sup> Vargyas 1981 (11 vajdasági népdal: Hertelendyfalva, Gombos és Szilágyi. Ebből 9 db meg is szólal.).

pusok katalógusa,<sup>13</sup> a Magyar népzene-történet,<sup>14</sup> a Magyar Népzenei Antológia lemezsorozatot Alföld<sup>15</sup> című albuma, a Magyar Népzene 2.<sup>16</sup> lemezalbum, a Hallgassátok meg, magyarim<sup>17</sup> című magyar népzenei keresztmetszet CD-albuma, és a népzeneoktatás céljaira készült Magyar népi énekiskola I–III.<sup>18</sup> kötetei. Kiss Lajos népzene és zenetörténet iránti élénk érdeklődése gyümölcsozta az egyházi népelemek tetemes mennyiségét is gyűjtemény-hagyatékában. Ezek közül több is közlésre került a XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben<sup>19</sup> című összefoglaló műben és A magyar népelek népzenei felvételeken<sup>20</sup> című, nyolc hangkazettára terjedő kiadványban. A Hungaroton kiadásában megjelent még egy Vajdasági magyar népdalok<sup>21</sup> című nagylemez is, melyen természetesen Kiss Lajos gyűjtései is szerepelnek.

Az 1990-es évek derekán magyarországi támogatással alapított Vajdasági Magyar Népzenei Archívum segítségével mód nyílt a vajdasági magyar népdalok nagyobb méretű közlésére. Ebből a vállalkozásból született meg az ötkötetes sorozatra tervezett Vajdasági magyar népdalok I–III. kötete 1997 és 2003 között.<sup>22</sup> A II. és III. kötetet eredeti népzenei felvételek is példázzák. A gyűjtemények szerkesztése szöveg-műfajok szerinti, de a válogatás szempontja zenei, amennyiben csak a magyar népzene törzsrétegébe tartozó, hagyományos dallamok kerülhetnek a kötetekbe. A vajdasági kutatók anyaga nem kevés ugyan, mégis főként Kiss Lajos gyűjtései képezik a publikált anyag gerincét. Egyrészt, mert ő gyűjtött legkorábban ezeken a területeken, az általa rögzített típusok közül később már sokat nem találtak. Másrészt, mert az egyedüli ő volt, aki népzenei szempontú és igényű gyűjtéseket végzett. A vajdasági gyűjtések legtöbbször nem dallam-szempontú, mert vagy a szöveg-műfaj, vagy a pusztá adatrögzítést célozza. A dallamok iránti igénytelenség oka a népzenei tájékozatlanság, ami a kiadványokban tetemes mennyiségű romlott vagy csonka dallamban és terjesztésre nem kívánatos műdalokban nyilvánul meg. Kiss Lajos gyűjtéseinek köszönhető nagyrészt, hogy a vidék népzenei arculatának különféle jellemzői kirajzolódtak. Már gyűjtéseinek kezdetén lelkesen megállapítja:

Bebizonyult, hogy a Délvidék népzeneje semmiben sem áll a többi magyar vidéké mögött. Sőt, mivel azokkal Dunántúltól Erdélyig szerves kapcsolatban áll: amint a Duna és a Tisza egybegyűjti hazánk összes folyóvizét, ugyanúgy szinte gyűjtőmedencéje a Délvidék népzeneje népeknél összes zenei dialektusainak.<sup>23</sup>

<sup>13</sup> Tipuskatalógus 1988 (37 dal: Bácskertes, Felsőmuzslya, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos, Székelykeve, Szilágyi, Temerin). A tipuskatalógus szerinti sorrendben készült egy CD is (Népdaltípusok CD), ez 18 dallamot közöl Kiss Lajos vajdasági gyűjtéseiből: Alsóittebe, Bácskertes, Doroszló, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos, Sándoregyháza.

<sup>14</sup> Népzene-történet, 1999, 2 CD melléklettel (2 dal: Doroszló, Szilágyi).

<sup>15</sup> Magyar Népzenei Antológia. Alföld, 1989, lemezalbum 5 lemezzel. Könyv formában ld. Alföld, 1994. (11 dal: Bácskertes, Doroszló, Gombos, Felsőhegy-Gombosfalu, Horgos).

<sup>16</sup> MNz 2., 1972 (1 hertelendyfalvi dal, Kádár István éneke).

<sup>17</sup> Hallgassátok meg, 1998 (2 dal: Doroszló, Horgos).

<sup>18</sup> Énekiskola I. 1992 (1 bácskertes párosító), Énekiskola II. 1994 (2 dal: Doroszló, Felsőhegy-Gombosfalu), Énekiskola III. 1999 (2 dal: Doroszló, Hertelendyfalva).

<sup>19</sup> Szendrei–Dobszay–Rajeczky 1979 (21 dal: Alsóittebe, Felsőmuzslya, Gombos, Hertelendyfalva, Sándoregyháza, Székelykeve, Szilágyi).

<sup>20</sup> Népelemek 1997 (10 dal: Alsóittebe, Bácskertes, Hertelendyfalva, Sándoregyháza, Szilágyi).

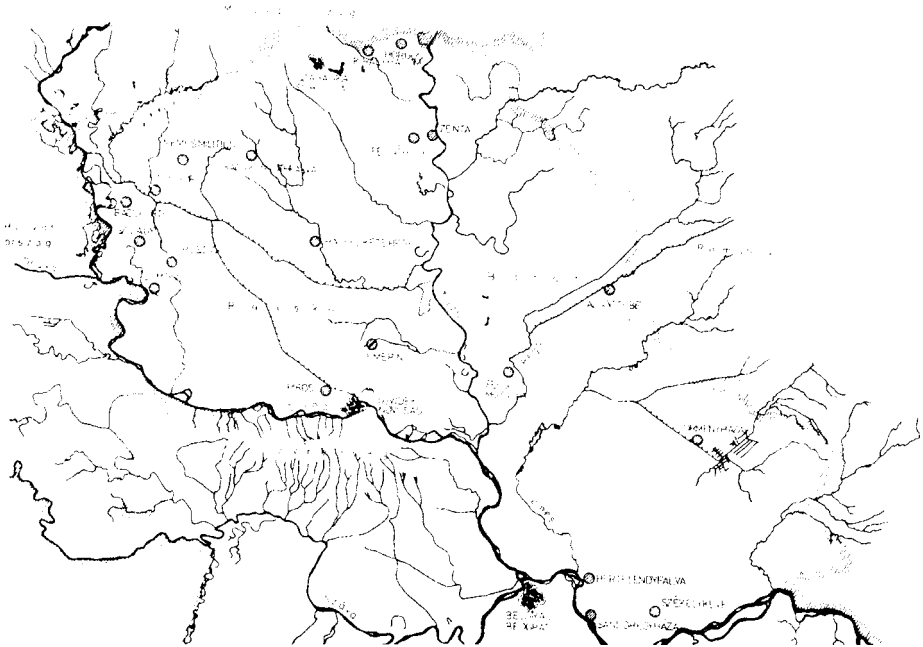
<sup>21</sup> VMND lemez, 1992 (15 dal: Alsóittebe, Bácskertes, Doroszló, Felsőhegy-Gombosfalu, Felsőmuzslya, Gombos, Hertelendyfalva, Horgos, Királyhalom, Sándoregyháza, Székelykeve, Szilágyi).

<sup>22</sup> VMND I. Lirai dalok, 1997 (Kiss L. gyűjtése 143), VMND II. Balladák, betyár- és pástordalok, 1999 (Kiss L. gyűjtése 100) és VMND III. Párosítók, lakodalmások, szerelmi dalok, 2003 (Kiss L. gyűjtése 170).

<sup>23</sup> 108 magyar népdal, 5. lap

A török hódoltság után újraterelített vajdasági magyarság tarka eredetének köszönhető, hogy a Bartók által megállapított négy nagy népzenei dialektus közül nálunk három is jelen van: a dunántúli, az alföldi és az erdélyi. A Duna menti hagyományörző falvak régi népzenejében a dunántúli dialektus számos vonása fellelhető, lévén, hogy zömmel dunántúli telepességekkel népesedtek be. Legjelentősebb egyezés a lánykörtáncok megléte (Doroszlón „csi-raj”, Gomboson „tűsköm” néven). Az eredetében palóc Kupuszina sajátos helyet foglal el a Dunatájon. Lakóinak egy része az északi Nyitra megyéből származik. A negyedik (északi) dialektust azonban már régi népzenejében sem lehet kimutatni, legfeljebb sejtteni. A dél-bánáti, Pancsova környéki székelyeket az Al-Duna szabályozási munkálataira telepítették Bukovinából az 1880-as években. Magyar szórvány mivoltukban szívósan őrizték az erdélyi dialektus jellegzetességeit. Vajdaság magyarságának többi része Magyarország szinte minden megyéjéből települt mai helyére, mára már viszonylag egységesen az alföldi dialektusba tartozik. Különböző tájegységekről származó örökségük, olykor töredékekben, még itt-ott felbukkan. Az Alföld – mint ahogy földrajzilag is – az új befogadására egyaránt nyitott terület. Ez az új stílus birodalma. Mindazonáltal a hajdani pásztor- és betyárvilág becses értékeit is megőrizte meglepően gazdagon dokumentálható mennyiségben.

A mai Vajdaság Szerbia területének északi részét foglalja el, a Szávától északra, a Dunától keletre. Több természetes határa nincs is. Földrajzi egységei a Bácska, a Bánát és a Szerémség, a hajdani Bács-Bodrog, Torontál, Temes és Szerém megyék, Csongrád és Krassó-Szörény egy kis része. Kiss Lajos ennek a területnek a következő településeinek gyűjtött: <sup>24</sup>



Kiss Lajos gyűjtőhelyszínei

<sup>24</sup> A gyűjtések éveit a kiadványokból közöljük. Elírásból vagy sajtóhibából eredően pontatlanok lehetnek.

**Bács-Bodrog megye****Bácskai Duna mente**

1. **Gombos** – Bogojevo. Gyűjtés éve: 1936, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1961, 1962, 1963, 1964, 1968, 1969. Gépi felvétel: 182, összközlés: 577, a tényleges adat<sup>25</sup> feltehető mennyisége: 277, hangzó kiadvány: 4 dal.
2. **Doroszló** – Doroslovo. Gyűjtés éve: 1939, 1941, 1943, 1944, 1961, 1968, 1969. Gépi felvétel: 92, összközlés: 133, a tényleges adatok feltehető száma: 73, hangzó kiadvány: 6 dal, valójában 3 db.
3. **Bácskertes** – Kupusina. Gyűjtés éve: 1942, 1943, 1960, 1969. Gépi felvétel: 141, összközlés: 53, tényleges adat: 31, hangzó kiadvány: 14 dal, valójában 8 db.
4. **Szilágyi** – Svilojevo. Gyűjtés éve: 1969. Gépi felvétel: 63, összközlés: 18, tényleges adat: 12, hangzó kiadvány: 6 dal, valójában 4 db.
5. **Nemesmilitics** – Svetozar Miletić. Gyűjtés éve: 1939. Összközlés: 2, tényleges adat: 1.
6. **Zombor** – Sombor. Gyűjtés éve: 1943. Gépi felvétel (későbbi): 1053, összközlés: 6, tényleges adat: 6.

**Bácska középső és déli része**

7. **Bácsfeketehegy** – Feketić. Gyűjtés éve: 1943. Összközlés: 2, tényleges adat: 1.
8. **Bácskossuthfalva/Ómoravica** – Stara Moravica. Gyűjtés éve: 1969. Gépi felvétel: 85, összközlés: 8, tényleges adat: 6.
9. **Temerin** – Temerin. Gyűjtés éve: 1942. Összközlés: 8, tényleges adat: 4.
10. **Piros** – Rumenka. Gyűjtés éve: 1943. Összközlés: 8, tényleges adat: 5.

**Bácskai Tisza mente**

11. **Zenta** – Senta. Gyűjtés éve: 1970. Gépi felvétel: 7, összközlés: 4, tényleges adat: 4.
12. **Felsőhegy–Gombosfalu** – Gornji Breg. Gyűjtés éve: 1970. Gépi felvétel: 7, összközlés: 5, tényleges adat 3, hangzó kiadvány: 4 dal, valójában 3 db.

**Csongrád megye**

13. **Horgos** – Horgoš. Gyűjtés éve: 1941, 1942, 1969, 1972. Gépi felvétel Királyhalmával együtt: 243, összközlés 234, tényleges adat feltehetőleg:<sup>26</sup> 124, hangzó kiadvány: 11 dal, valójában: 8 db.
14. **Királyhalom/Bácsszőlős** – Bački Vinogradi. Gyűjtés éve: 1942, 1944, 1960, 1969, 1972. Gépi felvétel Horgossal együtt: 243, összközlés: 101, tényleges adat: 64, hangzó kiadvány: 5 dal, valójában 5 db.

**Torontál megye****Észak-Bánát**

15. **Alsóittebe** – Novi Itebej. Gyűjtés éve: 1968. Gépi felvétel: 70, összközlés: 11, tényleges adat: 6, hangzó kiadvány: 4 dal, valójában 4 db.

**Közép-Bánát**

16. **Felsőmuzslya** – Mužlja. Gyűjtés éve: 1968. Gépi felvétel: 59, összközlés: 8, tényleges adat: 6, gépi felvétel: 1 dal, valójában 1 db.

**Dél-Bánát**

17. **Ürményháza** – Jermenovci. Gyűjtés éve: 1957. Gépi felvétel: 9, összközlés: 2, tényleges adat: 1.
18. **Hertelendyfalva** – Vojlovica. Gyűjtés éve: 1940, 1941, 1942, 1966, 1967, 1968, 1969. Gépi felvétel: 234, összközlés: 735, tényleges adat feltehetőleg: 472, hangzó kiadvány: 21 dal, valójában 18 db.
19. **Sándoregyháza** – Ivanovo. Gyűjtés éve: 1968, 1969. Gépi felvétel: 71, összközlés: 59, tényleges adat 38, hangzó kiadvány: 6 dal, valójában 6 db.

**Temes megye**

20. **Székelykeve** – Skorenovac. Gyűjtés éve: 1968, 1969. Gépi felvétel: 168, összközlés: 161, tényleges adat: 129, hangzó kiadvány: 2 dal, valójában 2 db.

<sup>25</sup> Az „összközlés” a különböző kiadványokban megjelent összes dallam számát jelöli, a „tényleges adat” pedig a gyűjtött változatok valóságos számát, többszöröződés nélkül, azonos adat többszöri publikálása esetén. Ez a szám is csak körülbelüli, mert a kiadványok mögött nem tudjuk, mennyi kiadatlan anyag van. Gombos és Doroszló, Horgos és Királyhalom, valamint az al-dunai székelyek esetében feltételezzük, hogy a kiadott önálló kötetek tartalmazzák a legteljesebb gyűjtött mennyiséget.

<sup>26</sup> A Horgosi népdalok kötetében pl. nem szerepel 3 különböző adat, melyek az *MNT III/A*: 32j, az *MNT III/B*: 133. és *MNT IV*: 840. sz. alatt megjelentek.

A fentiek tanúsítják, hogy az önálló kötetekként is napvilágot látott gyűjtések mennyiségileg a leggazdagabbak. A bukovinai származású al-dunai székelyektől, nevezetesen Hertelendyfalváról van legtöbb közölt dallam és hangzó kiadvány. Furcsa, hogy a közlemények mennyiségét tekintve számban rögtön utána következő Gombost mindössze 4 hangzó kiadvány képviseli. Ennek pontos okát egyelőre nem tudjuk. Bácskertesről nem készült önálló kiadvány, pedig az adatok és a hiteles előadások száma nem kevés. A közlés-ranglista alján áll Ürményháza, Bácsfeketehegy és Nemesmilitics 1-1 adattal. A bejárt terület gyűjtéseiből összesen 2135 került közlésre, ennek tényleges mennyisége, többszörös közlések nélkül, kb. 1000-rel kevesebb.

A gyűjtés méreteihez viszonyítva, talán nem csekély a közlések száma, de ha a teljes Vajdaságot tekintjük, még mindig sok az ismeretlen gyűjtés. Kiss Lajos ide vonatkozó munkásságának alapos tanulmányozása a vajdasági magyarság érdeke elsősorban.

Kiss Lajos gyűjtőtevékenysége nem csupán mennyiségileg jelentős, hanem minőségileg is. Nélküle ma nem ismernénk Vajdaság magyar népzenejének különböző tájegységekhez tartozó sajátosságait. Kiváló érzékkel ragadta meg a régi stílusú dalok jellemző típusait. Ezeket céltudatosan kereste is, lehetőség szerint minél több változatot rögzített nem csak különböző énekesektől, hanem ugyanazon énekestől is különböző időpontokban. Munkája nyomán kirajzolódott a vidék jellemző zenei arculata. Ezekből mutatunk be néhányat.

Kiss Lajos bizonyára még maga sem tudta, hogy egyéni dallamtípust fedezett fel a bácskertesiek „Kurta farkú fecske” kezdetű táncdalában, amely csak tőlük került elő<sup>27</sup> (1. példa). Még ma is gyakran hallani Gomboson is, Doroszlón is az egyik régi stílusú karikázódallamot,<sup>28</sup> bár a karikázók dallamai között mára már a népies műdalok vannak többségben. (2. példa). Az egyik legjellemzőbb nagy alföldi típusnak, mely szinte „behálózza” az egész Alföldet, Vajdaságból is igen szép változatai kerültek elő. Ezek anyagukban is, stílusos előadásukban is méltán képviselik a típust. Egyik szép példájuk egy horgosi pásztordal<sup>29</sup> (3. példa). Az Alföld az új stílusú dalok birodalma. Ennek egyik népszerű horgosi tagját lakodalmas menetdalként éneklük, de számos katona-szövege is ismert<sup>30</sup> (4. példa). Ritkaságának számít a Kádár Istvánról szóló történeti ének, melyet Kiss Lajos az al-dunai Hertelendyfalván gyűjtött. Kádár István ugyan az Alföldön, Berettyóújfalunál esett el a krími tatárokkal vívott csatában, 1657-ben, mégis a székelyek őrizték meg legtovább a róla szóló éneket. Az idősebb bukovinaiak sajátjuknak érezték, a székely magyarok énekének tartották. Többnyire lakodalmakban énekeltek éjfél után, sirtak is rá az öregek<sup>31</sup> (5. példa). Ma már azonban hasztalan keressük, senki sem tudja többé. Mint már említettük, Kiss Lajos szép számmal gyűjtött egyházi népenekeket is. Egy középkori eredetű, mély járású dallam példázza a népszerű „hajnali éneket”, melyet szilágyi asszonyok énekelnek<sup>32</sup> (6. példa).

<sup>27</sup> MNT VII: 33. típus. Legújabbban, 2000-ben Doroszlón is énekeltek, de nem azonos változatban. Valószínűleg a Bokréta mozgalom eredménye, hogy a doroszlóiak úgy tartják, hogy az a bácskertesieké, ott ugyanis az előadások legtöbbször elhangzik a dal. Az 1. példa forrása: *Alföld* 8. sz.

<sup>28</sup> MNT X: 125. típus. Gomboson „tűsköm”, Doroszlón „csiraj” a karikázó neve. A 2. példa forrása: *Alföld* 10. sz.

<sup>29</sup> MNT VIII: 45. típus. A 3. példa forrása: *Alföld* 107. sz.

<sup>30</sup> Járdányi II: 108. A 4. példa forrása: *Horgosi nd.* 81. sz.

<sup>31</sup> Járdányi I: 139. Dallama rokona Tinódi „Erdéli história” dallamával. Az 5. dallam forrása: Al-Duna 68j. részlet.

<sup>32</sup> A 6. példa forrása: *Népzenei történet* 141. lap 2.17. sz., részlet.

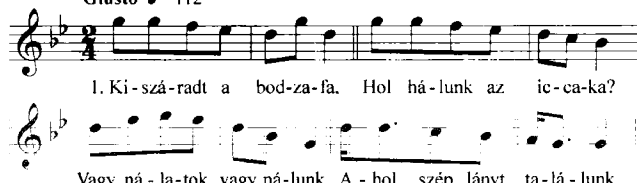
Giusto  $\text{♩} = 132$



1. Kur - ta fár - kú fecs - ke. Bács - ka - i me - nyecs - ke.  
 2) — 2)  
 Hogy tud - tál te i - de - jön - ni. Ez i - de - gen föld - re?  
 1) 2)  
 2. Nem jöttem én gyalog,  
 Dráva vize hozott,  
 Babám csalfa szemével  
 Idcesalogatott.

1. példa: Bácskertes, 1960. Janovics Jánosné Nagy Erzsébet (67). AP 3742c

Giusto  $\text{♩} = 112$



1. Ki - szá - radt a bod - za - fá. Hol há - lunk az ic - ca - ka?  
 Vagy ná - la - tok, vagy ná - lunk, A - hol szép lányt ta - lá - lunk.

2. Majd meglássuk estére, Ki ül az ágy szélére. Szóke - ë lesz vagy barna, Vagy a szívem fájdalma.	4. Piros alma, gömbölyű, Enyém vagy tő, gyönyörű. Enyém vagy tő, nem másé, Nem az édesanyádé.
3. Piros alma csutája, Sebés a babám szája. Még kell annak gyógyulni, Ha még akar csókolni.	5. Kis ómárjom kis kulcsa, A mi papunk de furcsa. Este menyecskekéhez jár, Másnap arról prédikál.

2. példa: Gombos, 1969. Bacskó Károlyné Kálóczy Margit (45), Nárαι Lajosné Pásti Mária (49), Tamaskó Antalné Bacskó Rozália (59). AP 7022p

**Parlando** ♩ = cca 80

1) — 3) — 5)

1. E - sik e - ső, haj - na - lo - dik,

2) — 3) — 5)

Há - tas - lo - vam á - gas - ko - dik.

3) — 5)

Há - rom boj - tár jó bort i - szik.

4)

A szám - a - dó ká - rom - ko - dik.

1) 2) 3) 4) 5)

2. *ism.* ♩ . 7 ||

2. az Egyik iszik Cserepesbe,  
A másik meg fönt Mérgesbe,  
A harmadik a Csurgóba,  
Gulya, ménes csavargóba.  
*hej de* A harmadik a Csurgóba,  
Gulya, ménes csavargóba.

3. *példa:* Horgos, 1972. Gyarmat György (72), pásztor. AP 8815a

♩ = 92

1. A hor - go - si bí - ró ud - va - rá - ba

Meg - bot - lott a kis pej lo - vam lá - ba.

Szaladj, lo - vam, szik - ráz - zon a pat - kó

1) — 3) — 3)

Ez a kislány de ked - vem - re va - ló!

1)



2. Szánom-bánom, amit cselekedtem,  
Hogy én igen korán megnősültem.  
Mert már nekem nem szabad szeretni,  
Nem szabad a lányokat ölelgetni.

4. példa: Horgos, 1969. Földi Mihály (55). AP 7067f

**Parlando** ♩ = 72

1) -

1. Szőr-nyű nagy rom-lás-ra ké - szült Pan-nó-ni-a,  
Ki-nek, mint ten-gér-nek még - á - ra - dott habja.

2) -

Sok bú-nak, bá-nat-nak kör - nyúl-vét - te ár - ja.

3) - 4) 5) 6)

Mert ma-gya-rok kö-zül ma-e-sik ég hí - ja.

1) 2) 3) 4) 5) 6a) 6b)

2-8 2-7 3-6-8 7-8 6 3-5-7-8 6

2. Elhagyá érettünk a Fél földnek partját,  
Hogy hallá itt alatt magyarok romlását.  
Félköté érettünk Kádár István kardját,  
Ó, mije kevésé forgatá szándékát.
3. De ime, hirtelen esék változása,  
Midőn küldék őt Pápolc oltalmára.  
Újfaluhoz gyüle tatárok tábora,  
Ott leszén Kádárnak utolsó csatája.
4. A zászlótartónak felszóval kiáltja:  
Vidd el, fia, vidd el a zászlót más útra,  
Hogy el ne vesszén mi urunk kedves hada,  
Mert Magyarországrét méghalok én még ma!
5. Kiontom véretem én szegén hazámét,  
Én szegén hazámét, kedves nemzetémét.  
Nem szánok érte bizony ontani vért,  
Mert én a Krisztustól veszek jutalombét.
6. A sereget pedig felszóval biztatta,  
Monván: vágjuk által a tatárt a síkra!  
Hátul a seregek eszkebe nem vevék,  
Hogy másutt a vízen több tatár érkezett.
7. Míkor jobbra vágok, szekerútát vágok,  
Míkor balra vágok, gyalogsvent vágok.  
Félvetém szememét a magas egekre:  
Uram, Jézus Krisztus, jöjj segítségemre!
8. A tatár a nyilát mind a szél, úgy szórja,  
Kádár vitéz módra velik megütözött.  
Félvetém szememét a magas egekre,  
Mert nem látok embét jöni segítségre.

5. példa: Hertelendyfalva, 1966. Kovács Júlia (80). AP 6015 m (részlet)

**Poco rubato**

1. Ó fé - nyes - sé - ges szép haj - nal.  
 Kit így kő - szőn - tött az an - gyal:  
 Üd - vőz - légy, tel - jes ma - laszt - ta!

2. Dicsőséges Szűz Mária,  
 Atya Istennek leánya,  
 És Szentléleknek mátkája.

6. példa: Szilágyi, 1969. Balog Andrásné Illés Julianna (49), Deák Mátyásné Sebők Etelka (50).  
 AP 8039 k (részlet)

Ennek a bőséges hagyatéknak a sorsa a mai vajdasági népzenei mozgalmakban elég mostoha, különösen a gazdagon feltárt vidékek helybeli lakosai viselkednek ellenségesen saját régi hagyományuk darabjaival szemben. Önként nem hajlandók visszatantolni, mert a zenei közízlés már igencsak megváltozott. Értelmiségi szakember pedig nem áll rendelkezésre, aki segítene az újratanulás nehézségeit legyőzniük. Ha ritkán próbálkoznak is, igencsak felsülnek, mert nem sikerül magukévá tenni az idegenné vált anyagot. A helybeliek is kicsúfolják őket, milyen értéktelen régiségekkel hozakodnak elő. A népzenei publikáció önmagában, sajnos még nem elég.

A megjelent kötetek anyagával inkább a tanulóifjúság hagyományápoló mozgalmi foglalkoznak, több-kevesebb sikerrel. A hangzó kiadványok ezért is szükségesek, mert élő előadásban ma már csak ritkán hallani népzenei törzsananyagot.

Kiss Lajos jugoszláviai érdekű népzenei felvételeit egyelőre javarészt továbbra is az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archívuma őrzi, helyszíni lejegyzései pedig gyűjtőfüzeteiben sorakozva várják, hogy közhasználatba kerüljenek, és újra felelevenedjenek az énekesek ajkán. Emlékének és érdemeinek akkor tisztelgünk legméltóbban, ha az ő jóvoltából megismerhető zenefolklor-örökségünket a nyilvánosság elé tárjuk, és minden tudásunkkal elősegítjük, hogy közművelődésünkbe beépüljön.

## Rövidítések, irodalom

108 magyar népdal

KISS Lajos: *108 magyar népdal – Délvidéki daloskönyv*. Budapest 1943.

111 népi táncdal

RAJECZKY Benjámín – GÖNYEY Sándor: *111 népi táncdal*. Budapest 1975 (átdolgozott kiadás).

*A Magyar Népzene Tára* – Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán

MNT I. = Gyermekjátékok I. Sajtó alá rendezte Kerényi György. Budapest 1951.

MNT II. = Jeles napok II. Sajtó alá rendezte Kerényi György. Budapest 1953.

MNT III/A, B = Lakodalom III/AB. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos. Budapest 1955, 1956.

MNT IV. = Párosítók IV. Sajtó alá rendezte Kerényi György. Budapest 1959.

MNT VI. = „Népdaltípusok” 1. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre. Budapest 1973.

- MNT VII. = „Népdaltípusok” 2. Járdányi Pál rendszerében szerkesztette Olsvai Imre. Budapest 1987.
- MNT VIII/A, B = „Népdaltípusok” 3. Sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest 1992.
- MNT IX. = „Népdaltípusok” 4. Szerkesztette Domokos Mária. Budapest 1995.
- MNT X. = „Népdaltípusok” 5. Szerkesztette Paksa Katalin. Budapest 1997.
- Al-Duna  
KISS Lajos – BODOR Anikó: Az aldunai székelyek népdalai. In *A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára* II. Újvidék 1984.
- Alföld  
PAKSA Katalin – NÉMETH István: *Magyar Népzenei Antológia – Alföld*. (Az azonos című Hungaroton LPX 18 159-63 hanglemezalbum dallamai.) Budapest 1994.
- BODOR Anikó  
Kiss Lajos népzene kutató (1900–1982). *Honismeret* 2000/3. Budapest 2000.
- Énekiskola I.  
BODZA Klára – PAKSA Katalin: *Magyar népi énekiskola I*. Budapest 1992 (2 hangkazettával).
- Énekiskola II.  
BODZA Klára – PAKSA Katalin: *Magyar népi énekiskola II*. Budapest 1994 (2 hangkazettával).
- Énekiskola III.  
BODZA Klára – VAKLER Anna: *Magyar Népi Énekiskola III*. Budapest 1999 (2 hangkazettával).
- Gombos  
KISS Lajos: Gombos és Doroszló népzeneje. *A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára I*. Újvidék 1982.
- Horgosi nd.  
KISS Lajos: Horgosi népdalok. *Zentai füzetek 8/F*. Zenta 1974.
- Járdányi  
JÁRDÁNYI Pál: *Magyar népdaltípusok I, II*. Budapest 1961.
- Kalangya  
KISS Lajos: Délvidéki gyermekjáték-dalainkról. *Kalangya*, 4. sz. Újvidék 1941. Újra közölve: *Szlavóniai hétköznapiak*. Újvidék 1973.
- KISS Lajos  
A bukovinai székelyek tánczenéje. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. Budapest 1958.
- KÓSA László – FILEP Antal  
*A magyar nép táji-történeti tagolódása*. Budapest 1983.
- Köszöntők  
KISS Lajos: Köszöntők a jugoszláviai magyar népzeneben. *Hungarológiai Közlemények* 11–12. sz. Újvidék 1972.
- Muskátlí  
DEÁK BÁRDOS György (összeállította): *Muskátlí – 97 magyar népdal*. Budapest 1954<sup>1</sup>.
- Népdaltípusok CD  
*Régi magyar népdaltípusok* – CD. A magyar népdaltípusok szerint összeállítva. Szerk. Pávai István, Richter Pál, Sebő Ferenc [1999].
- Néprajzi Lexikon*, Kiss Lajos címszó.
- Népzene történet  
PAKSA Katalin: *Magyar népzene történet*. Budapest 1999 (2 CD melléklettel).
- RAJECZKY Benjamin  
Búcsú Kiss Lajostól (Elhangzott Kiss Lajos temetésén, 1982. május 27-én.) *Ethnographia* 94/1. Budapest 1983.
- Rozmaring  
*Rozmaring – 91 magyar népdal*. Gyűjtötte és közreadja Kiss Lajos. Budapest 1952 (1958<sup>4</sup>).

## Szendrei–Dobszay–Rajeczky

SZENDREI Janka – DOBSZAY László – RAJECZKY Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I–II*. Budapest 1979.

## TARI Lujza

Kiss Lajos népzene gyűjtő munkássága a jugoszláviai magyarság körében. (Eredetileg Zágrábban, 1985-ben elhangzott előadás bővített magyar változata.) *Hungarológiai Közlemények, Néprajzi Tanulmányok II. 76. sz. Újvidék 1988.*

## Típuskatalógus

SZENDREI Janka – DOBSZAY László: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve*. I. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1988.

## Tiszán innen

BORSY István – ROSSA Ernő (szerkesztők): *Tiszán innen, Dunán túl – 150 magyar népdal*. Budapest 1954 (1967<sup>13</sup>).

## Vargyas

VARGYAS Lajos: *A magyarság népzeneje*. Második, javított kiadás. Szerk. Paksa Katalin. Budapest 2002. (Az 1981-ben megjelent 1. kiadás bővített változata 10 CD melléklettel.)

## VMND I.

BODOR Anikó: *Vajdasági magyar népdalok I.* – Lírai dalok. Újvidék 1997.

## VMND II.

BODOR Anikó: *Vajdasági magyar népdalok II.* – Balladák, betyár- és pásztordalok. Újvidék 1999 (2 hangkasszettával).

## VMND III.

BODOR Anikó: *Vajdasági magyar népdalok III.* – Párosítók, lakodalmások, szerelmi dalok. Újvidék, 2003 (1 CD melléklettel).

### Lemezek, kazetták, CD-k

## Hallgassátok meg

OLSVAI Imre – RUDASNÉ BAJCSAY Márta – NÉMETH István: *Hallgassátok meg, magyarim – Kezretmetszet a magyar népzeneről*. Budapest 1998 (HCD 18 234-35).

## MNA–Alföld

NÉMETH István – PAKSA Katalin: *Magyar Népzenei Antológia IV. – Alföld*. Budapest 1989. (LPX 18 159-63).

## MNz 2.

RAJECZKY Benjámín: *Magyar Népzene 2*. Budapest 1972. (Unesco koprodukció LPX 18 001–4).

## Népecékek

DOBSZAY László – NÉMETH István: *A magyar népének népzenei felvételeken*. Budapest 1997 (8 hangkasszetta). Magyar Egyházzenei Társaság.

## Vargyas CD

*A magyarság népzeneje* – Folk Music of the Hungarians. 1–10. CD. Összeállította Vargyas Lajos, szerk. Paksa Katalin. Budapest 2002 (Fonó FA 206-2).

## VMND lemez

BODOR Anikó: *Vajdasági magyar népdalok*. Budapest 1992 (LPX 18 215).

**Almási István**

Kolozsvár

## **Népzenekutató műhely Kolozsváron**

Constantin Brăiloiu egykori munkatársa, Harry Brauner kezdeményezésének eredményeképpen 1949. április 6-án Bukarestben a Művelődésügyi Minisztérium fennhatósága alatt megalakult a Folklor Intézet. Voltaképpen két jelentékeny népzenei gyűjteményt vontak össze, hogy a korszerű kutatások alapjául szolgáljanak: a régebbi Oktatási és Művelődési Minisztérium Fonogramm Archivumát és a Román Zeneszerzők Társaságának Folklor Archivumát. Az előbbit George Breazul alapította volt 1927-ben, az utóbbit Constantin Brăiloiu 1928-ban.<sup>1</sup> A 2. világháborút követő időszakban érvényesített nemzetiségpolitikai irányvonalnak megfelelően, ugyancsak 1949 tavaszán létrehívták a Folklor Intézet Kolozsvári Osztályát azzal a rendlettel, hogy az erdélyi román folklor mellett a romániai magyar népzene, népköltészet és néptánc, illetve később még az erdélyi szász népköltészet gyűjtésének, tárolásának, rendszerezésének, tanulmányozásának és kiadásának tudományos műhelye legyen. Az anyaintézménnyel ellentétben a kolozsvári fiók nem örökölt korábban hangfelvevőgéppel rögzített, hatalmas népzenei kincsesárát. Egyedül Jagamas János vitte oda, kinevezése után, a Kászon-patak mentén fekvő falvakban, Csikménaságon, az udvarhelyszéki Kápolnásfaluban és a mezőségi Kendilónán a negyvenes évek elején készített, értékes helyszíni lejegyzéseit, mintegy 350 dallamot. Ettől eltekintve a munkát az alapfeltételek fokozatos megteremtésével kellett kezdeni.

Az évtizedek során a tudományos és művelődési életnek a változó ideológiai-politikai szempontok szerinti átszervezése természetesen a Kolozsvári Osztályra is kihatottak. Másrészt főlöttes szerv irányítása és felügyelete alá kerülve többször módosult a tevékenységi területe s következésképpen az elnevezése is. 1964-ben, amikor új életre keltették a Román Tudományos Akadémia kutatóintézeteit, az Osztályt az Akadémia Kolozsvári Fiókjá alá rendelték, s egyszersmind feladatkörét kibővítették a tárgyi néprajzzal, új elnevezése pedig a Román Szocialista Köztársaság Akadémiája Kolozsvári Fiókjának Etnográfiai és Folklor Osztálya lett. Ugyanabban az évben, miután Ion Muşlea, a legnagyobb tekintélyű erdélyi néprajztudós kapott osztályvezetői megbízatást, az általa 1930-ban szintén Kolozsváron létesített akadémiai Folklor Archivumot egyesítették az Osztállyal. Ezért azóta általában 1930-tól számítják az intézmény történetét. 1969-ben ismét fordulat következett be: az újonnan létrehozott Társadalmi és Politikai Tudományok Akadémiája Kolozsvári Társadalomtudományi Központjához helyezték át Etnográfiai és Folklor Alosztályként (közös igazgatás alatt olyan tudományzakkal, mint a jog- és közgazdaságtudomány, a filozófia, a szociológia, a lélektan és a neveléstudomány). 1975-ben – úgymond a kutatás, az oktatás és a termelés egységének biztosítása céljából – az Osztály a többi kutatócsoporttal együtt a Babeş-Bolyai Egyetem Társadalomtudományi Központjához került. 1990 elején különvált a sokféle tudományágtól, és azóta mint a Román Tudományos Akadémia Kolozsvári Folklor Archivuma önállóan működik. A gyakori névváltozás, illetve a kutatási terület időnkénti bővülése-szűkülése ellenére a szakmai köztudat mindig Kolozsvári Folklorintézetként és az erdélyi magyar népzene kutatás műhelyeként tartotta számon.

<sup>1</sup> Brăiloiu archívuma 1928-ban intézményesült, de valójában már 1925 óta működött.

Az 1949-es induláskor az intézet vezetője a népzenekutató Szegő Júlia volt. Mellette egy magyar és egy román etnomuzikológus, Jagamas János és Ioan R. Nicola, valamint egy néptánckutató, Elekes Dénes volt a munkaközösség tagja. Utóbbi azonban nemsokára távozott. Helyét a népköltészeti kutató Faragó József foglalta el, és később rövid ideig ő irányította a csoport tevékenységét. Öt éven át Jagamas János, majd 1959 őszétől 1960 májusáig háromtagú testület állt az intézet élén: Jagamas János, Ioan R. Nicola és George Sbârcea. Ezután a következők voltak osztályvezetők: 1960-tól Virgil Medan, 1964-től Ion Mușlea, 1966-tól Dumitru Pop, 1969-től Ion Talos, majd 1985-től máig Ion Cuceu (1990-től igazgatói címmel).

A továbbiakban a magyar népzenekutatók és munkásságuk ismertetésére szorítkozom. 1954 és 1959 között Gurka László mint tudományos munkatárs, 1958 és 1962 között Schuster Nagy Ildikó mint archivista dolgozott az intézetben. 1957 óta Almási István lát el népzenekutatói feladatokat. Ugyanebben az évben vonult nyugdíjba Szegő Júlia. Három év múlva az álláshalmozást tiltó törvényre való hivatkozással Jagamas Jánost, akárcsak Ioan R. Nicolát, felszólították, hogy döntsön: tudományos főmunkatársi vagy a kolozsvári Gh. Dima Zenekonzervatóriumban betöltött tanári tisztségét kívánja megtartani. Mindketten az utóbbit választották. Így 1960 óta az intézetnek egy magyar népzenekutatója van.

Létezésének első évtizedében az osztály nem egy vállalkozásában külső munkatársak is közreműködtek. A legtöbben Jagamas tanítványai voltak, akik már főiskolai hallgató korukban, tanáruk útmutatásával, bekapcsolódtak a népdalgyűjtési, lejegyzési és kiadási tevékenységbe, és egész életpályájukat meghatározta a folklorisztikához való kötődésük. A legismertebb nevek: Ligeti György, Sárosi Bálint, Szenik Ilona,<sup>2</sup> Kallós Zoltán, Forrai G. Magdolna, Demény Piroška,<sup>3</sup> Sebestyén Dobó Klára, Kuztosné Szabó Piroška és Zsizsmann Ilona. Lejegyzett anyagukat rendszerint átadták az intézet archívumának. Jagamas távozása után azonban kapcsolatuk az osztállyal meggyérült, és egyre ritkább kivételnek számított, ha valaki a gyűjtését az intézet dallamtárában kívánta elhelyezni. Ilyen kivétel volt Horváth István, a néhai jeles költő, aki készséges segítőtársa volt Jagamasnak magyarózdai kutatásai idején, és ragaszkodott ahhoz, hogy saját értékes magnetofonfelvételeiről másolat készüljön az archívum számára. Említésre érdemes anyaggal gazdagították a dallamtárat azok az önkéntes gyűjtők is, akik 1957-ben a Művelődési Útmutatóban közzétett pályázati felhívás ösztönzésére jegyezték le és küldtek be népdalokat: Balázs Árpád Körösfőn, Fülöp József Korondon, Kónyi József Magyarapason, Nagy Ferenc Buzaházán, Szabó Kálmán pedig Magyarzsákodon, Pipén, Székelyszenterzsébeten és Székelyvéckén végzett gyűjtést. Az utóbbi évtizedekben mindenestre inkább a magángyűjtemények gyarapodása és egyéni hasznosítása tapasztalható. Az intézetnek a kutatási célkitűzések ésszerű összehangolásában hajdan játszott szerepe tehát megszűnt.

A kolozsvári folkloristák hosszú ideig kénytelenek voltak a magyarországi szakemberektől elszigetelve dolgozni. Mindössze Kodály Zoltán és Jagamas János 1950 és 1964 között váltott néhány levele révén adódott valamelyes összeköttetés. Az elzártság jege 1967-ben tört meg, amikor budapesti néprajzkutatók kezdtek Erdélybe látogatni. A kapcsolatteremtésben Kósa László és Martin György járt az élen. Ám teljesen akadálytalan kartársi viszonyok igazában csak az 1989. decemberi fordulat után bontakoztak ki és állandósultak.

<sup>2</sup> Neve az ötvenes években többnyire J. Szenik Ilona változatban fordult elő.

<sup>3</sup> Régebben Cs. Szabó Piroška, illetve D. Szabó Piroška néven szerepelt.

A személyes találkozások és véleménycserék sokáig tartó hiánya, valamint a helyi, politikai sugalmazású elvárások ellenére az erdélyi magyar népzene kutatása a kolozsvári műhelyben az első naptól kezdve mindvégig következetesen a magyar népzene tudomány általános törekvéseihez, elveihez és módszereihez igazodott. Ez mindenekelőtt annak volt köszönhető, hogy Jagamas Jánost, a romániai magyar zenefolklorisztika irányító személyiségét budapesti zeneakadémiai tanulmányai idején maga Kodály Zoltán avatta be a népdalkutatás titkaiba. Jagamast és munkatársait irányítuként vezérelte Kodály intése: „A legnagyobb elmélet kártyavárként omlik össze egyetlen új adat súlya alatt. Elméletek elavulnak, hibátlanul közölt anyag soha.”<sup>4</sup> Ennek a gondolatnak a fényében a megbízható adatok feltárása látszott a legfontosabb feladatnak. Először is a régebben gyűjtött és kiadott anyag – főként időhiányra, részben pedig szemléletmódbeli és kutatásszervezési okokra visszavezethető – területi meg műfaji aránytalanságainak és hézagainak kiegyenlítését, illetve pótlását kellett minél sürgősebben megoldani. Az intézet tagjai haladéktalanul munkához is láttak azokon a tájakon, amelyekre korábban nem jutottak el a folkloristák, és amelyekről elégtelen mennyiségű adat került elő. Gyűjtési gyakorlatukban Bartók Béla és Constantin Brăiloiu részletesen kidolgozott módszertani elveit követték. Nagy mennyiségű dallamot sikerült összegyűjteniük a Fekete-Körös völgyében, az Érmelléken, a Szilágyságban, Szatmár megyében, a Lápos völgyében, Kalotaszegen, a Mezőségen, Aranyosszéken, a Maros és a Kis-Küküllő közén, a Nagy-Szamos és a Felső-Maros mentén, Hunyad megyében, Nyáradmentén, a Nyíkö mentén, sóvidéki, gyergyói, csiki, kászoni, gyimesi, Homoródi menti, háromszéki, barcasági és moldvai falvakban.

A gyűjtőterület kiszélesítésével párhuzamosan mélyült is a kutatás. Népzenei monográfiák összeállításának szándékával a kalotaszegi Inaktelkén és a moldvai Trunkon Jagamas és követői megpróbálták úgyszólván az egész dalkincset felszínre hozni, az egyéniségvizsgálat jegyében pedig egy magyarói (Felső-Maros menti) és egy szurduki (Zsibó környéki), kiemelkedően nagy tudású énekestől egyenként több mint félezer dalt jegyeztek le. Az alkalomhoz nem kötött szöveges népzene műfajain kívül a hangszeres táncdallamoknak és a népszokásokhoz fűződő daloknak is fokozott figyelmet szenteltek. (Sajnos a monografikus kísérletek nem jutottak túl az adatgyűjtésnek, a változatscsoportok összeállításának és egy-két részletkérdés kidolgozásának a szakaszán.)

Kezdetben, noha 1949 és 1953 között rendelkezésükre állott a fonográf, a kutatók eszköztárát elsősorban a kottapapír, a ceruza, a radír és a szalagmetronóm alkotta. A legtöbb dallamot a terepen hallás szerint írták le. Gépi felvételeket csak az énekesek és repertoárjuk előzetes megismerése és körültekintő kiválasztása után készítettek. 1953-ban az osztály felszerelése kiegészült magnetofonnal, s attól kezdve hovatovább nagyobb lett a mágneses szalagra rögzített adalékok aránya, ám a helyszíni lejegyzések sem szüneteltek. Az archívumban őrzött mintegy 20.000 magyar vokális és hangszeres népzenei adat a gyűjtési technika tekintetében a következőképpen oszlik meg: kb. 9500 helyszíni lejegyzés, 1200 fonográf- és 9300 magnetofonfelvétel. Használhatóságuk idejének meghosszabbítása érdekében a fonográfhangereken levő hangzó anyagot 1973-ban átmásoltuk magnetofonszalagokra. A dallamkészletben való eligazodást a gyűjtések időrendje alapján vezetett nyilvántartási, illetve a megyék, s azokon belül a helységek betűrendje szerint összeállított földrajzi kataló-

<sup>4</sup> *A Magyar Népzene Tára*. Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. II. *Jeles napok*. Sajtó alá rendezte Kerényi György. Budapest 1953, VIII.

gus, továbbá az egyes felvételekhez tartozó magnetofonlapok, valamint az adatközlőket és dallamismeretüket bemutató ún. személyi lapok könnyítik meg.

A gyűjtéssel és a lejegyzéssel egyidejűleg Jagamas elemezte és rendszerezte a dalanyagot, majd elkészítette az erdélyi és a moldvai magyar dallamok típuskatalógusát, szilárd alapot biztosítva a további tudományos vizsgálódásokhoz. Lényegében ez a katalógus tette lehetővé, hogy *Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez* című, először német nyelven megjelent, nagy jelentőségű tanulmányában összefoglalja a legújabban feltárt adalékokból leszűrhető tanulságokat.<sup>5</sup> Rámutatott, hogy a magyar népzene dialektustereitől régebben megrajzolt helyzetkép megváltozott, ugyanis a moldvai csángóság dallamait különálló zenei dialektusnak kell tekinteni, az erdélyi népzene pedig a régi stílusú dallamokban élesen kidomborodó területi sajátosságok folytán több alegységre osztható. Viszont a Székelyföld nézenéjét és az új stílusú dallamokat illetően Bartók Béla egykori megállapításainak érvényessége nem csökkent.

Úgyszintén az említett típuskatalógus volt a leghasznosabb segédeszköz ahhoz a munkához, amely 1958-ban Jagamas *Romániai magyar népdalok* című – Faragó József részvételével összeállított – gyűjteményét eredményezte. A kolozsvári műhelyben kifejtett tudományos tevékenységnek ez a legkimagaslóbb műve, mely, mint ismeretes, kiadói huzavonák miatt csak 1974-ben láthatott napvilágot, a legfontosabb stílusokat, illetve a legjellegzetesebb típusokat képviselő dallamváltozatokat tartalmazta, például ötfokú kvintváltó és ereszkedő dallamokat, kanásztánc ritmusú dallamokat, dudanótákat, pszalmódizáló dallamokat, a diatonikus sirató stílus körébe tartozó dallamokat, „jajnáta” típusú dalokat, aszimmetrikus ritmusú dallamokat, parlando bevezetésű táncdallamokat stb. Néhány közölt dallam azelőtt ismeretlen volt a szakirodalomban. A dalok sorrendjét zenei ismervek szabták meg. A régi stílusú, valamint a román és a műzenei eredetű dallamok (vegyesen) a sorzáró hangok emelkedő irányában, az új stílusú dalok pedig a jellemző dallamszerkezetek szerint csoportosítva következtek egymás után. A szótárszerű elrendezési mód egyértelműen azt kívánta hangsúlyozni, hogy folytatásra méltó mintaképpül Bartók Béla és Kodály Zoltán közös műve, az *Erdélyi magyar népdalok* című, 1923-ban megjelent kötet szolgált.

Jagamas János nevét legelőször *Moldvai csángó népdalok és népballadák* című – Faragó József és Szegő Júlia közreműködésével – 1954-ben kiadott könyve tette szélesebb körben ismertté. Hajlottabb korában alkotott két művét, a *Magyaró énekes népzeneje. Egy Felső-Maros menti falu magyar néphagyományyaiból* című gyűjteményét és *A népzene mikrokozmoszában* című tanulmánykötetét<sup>6</sup> is illik az intézetről szóló ismertetésben megemlíteni, hiszen, jóllehet már több mint két évtizede nem volt tagja, mindkét könyv alapanyagát még az ötvenes években, mint az osztály tudományos főmunkatársa, illetőleg vezetője gyűjtötte össze. Sőt, amikor a magyarói könyv sajtó alá rendezési munkálatait végezte és *Szemelvény Trunk népzenejéből* című tanulmányát írta (*A népzene mikrokozmoszában* című kötet számára), ismét naponta bejárt az intézetbe, hogy magnetofonfelvételeit újrarahallgatva ellenőrizze és kiegészítse korábban készített lejegyzéseit.

Az 1950–60-as évek kiadványai közül Szegő Júlia és Sebestyén Dobó Klára *Kötöttem bokrétát. 150 népdal* című antológiája (1958), valamint Olosz Katalin és Almási István *Magyargyerőmonostori népköltészet* című gyűjteményének (1969) zenei fejezete készült a kolozsvári műhelyben. A két kötet kiadási éve közötti bő évtized volt az az időszak, amely-

<sup>5</sup> Jagamas János: Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien. In: *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*. Budapest 1956, 469–501.

<sup>6</sup> Mindkettő 1984-ben jelent meg Bukarestben.



ben egyetlen folklorisztikai jellegű könyv sem jelent meg. Még a tudományos igényű mese-kiadás is szünetelt. Persze nem a folkloristák váltak mind egyszerre terméketlenné.

A kiadók és a szerkesztőségek érdeklődése a népi műveltség iránt – nyilvánvalóan a politikai szélfűvás átmeneti enyhülése nyomán – jól érzékelhetően 1968-ban kezdett élénkülni. A havonta megjelenő Művelődés „Vadrózsák” rovatában sorra tűntek fel néprajzi vonatkozású írások, köztük számos népdalközlés is. 1970-ben a marosvásárhelyi Népi Alkotások Háza – hosszadalmas vitatkozások és alkudozások árán – közreadta Iosif Herțea és Almási István *245 melodii de joc – népi táncdallam – Tanzmelodien* című gyűjteményét, mely magyar, román és szász szöveges táncdalokat meg hangszeres dallamokat tartalmazott. 1972-ben a Kriterion Könyvkiadónál napvilágot látott a *Tavaszi szél vizet áraszt* című, nagy példányszámú, népszerűsítő célú daloskönyvem (második, bővített kiadása 1982-ben), majd 1979-ben ugyanott a *Szilágysági magyar népzene* című gyűjteményem. A Faragó József összeállította *Virágok vetélkedése. Régi magyar népballadák* című antológiában az alkotások több mint egyharmada a magam válogatta és gondozta dallamokkal együtt jelent meg 1986-ban.

A kolozsvári kutatóknak arra is volt gondjuk, hogy az erdélyi magyar népzene-tudomány múltbeli nagyjainak munkásságát áttekintsék és méltassák. Ebben a vonatkozásban két műre utalok: Szegő Júlia *Bartók Béla, a népdalkutató* című, először 1956-ban közzétett könyvére és a *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése* című, 1974-ben Benkő András-tól sajtó alá rendezett kötetre, melyben a népzenei gyűjtést magam készítettem elő kiadásra; a bevezető tanulmány megírásában is közreműködtem.

Javarást a kolozsvári osztály archívumában tárolt adalékok beható vizsgálata alapján született meg Szenik Ilona két nemrég megjelent, kitűnő munkája: az *Erdélyi és moldvai magyar siratók, siratóparódiák és halottas énekek* című könyv,<sup>7</sup> valamint az *Adalékok a bővílt soros népdalok kérdéséhez* című tanulmány.<sup>8</sup> Szintén az intézet dallamtára őrzi azokat a népdalokat, amelyeket Sebestyén Dobó Klára gyűjtött 1952-ben, és csaknem fél évszázaddal később adott közre *Én elmenyek kicsi búval. Kászoni népzene és néphagyományok 1952-ből* címmel.<sup>9</sup>

A Kolozsvári Folklorintézet munkaterveiben szereplő kutatási témák közül az évtizedek folyamán kiváltképpen a következők voltak lényegesek és gyümölcsözők: a népdalgyűjtés módszertani problémái; az erdélyi népzene-kutatás története; az etnikai kölcsönhatások; a népzene osztályozási, rendszerezési és tipológiai kérdései. Az ilyen (és más) tárgykörökben keletkezett írások romániai, magyarországi és németországi folyóiratokban, illetve gyűjteményes kötetekben láttak napvilágot, továbbá elhangzottak előadásként tudományos tanácskozáson. Jelenleg a népzenei archívum számítógépes adatbázisának elkészítése az elsőrendű feladat.

<sup>7</sup> Kolozsvár–Bukarest 1996.

<sup>8</sup> In: *Zenatudományi írások* 1998. Szerk. László Ferenc. Bukarest–Budapest 1999, 158–210.

<sup>9</sup> Bukarest–Kolozsvár 2001.



**Voigt Vilmos**

ELTE Folklore tanszék

## **Mit tanult a magyar folklorisztika a magyar népzene kutatástól?\***

Ha nem ilyen ünnepi alkalomból szólnék, a feltett kérdésre egyetlen szóval is felelhetnék: mindent. De hát mégis egyszerűbb, ha ezt az egyetlen *motívumot*, úgy, ahogy azt a zenében és a népzeneben is szokták, variánsok és transzponálások során fejtem ki.

Két axiómával kezdem: 1. nem csak ötven éve tanulunk a magyar népzene kutatástól, 2. nemcsak a népzene kutatástól, hanem az egész magyar zenetudománytól sokat tanultunk.

Még egy segéd-axiómát is meg kell említenem: 3. nem csupán a magyar folklorisztika, hanem az egész magyar néprajztudomány is sokat tanult ilyen módon. Azzal a 4. axiómával most nem foglalkozom, hogy nemcsak a magyar tudományosság, hanem a nemzetközi zenetudomány is elmondhatja ugyanezt. Most azonban én nem ezt próbálom meg bizonyítani.

1. A Magyar Tudományos Akadémia *Népzene kutató Csoportja* nem társtalanul és nem előzmények nélkül jött létre. A második világháború után sok minden átalakult Magyarországon, a tudományos kutatás szervezése és a Magyar Tudományos Akadémia működése is. Ezt mind maguk az érintettek kezdeményezték, mind a hatalom felszította, mégpedig 1953-ra már egyértelműen szovjet modellt követve. Ám köztudott tény, hogy nemcsak az köszönhető Kodály Zoltánnak, hogy végül is akadémiai népzene kutató csoport lett a két világháború között már az akadémián dolgozó, *A Magyar Népzene Tára* kötetét előkészítő kutatások továbbfejlesztéseként – hanem Kodály az egyik legfontosabb kezdeményezője volt különböző akadémiai, sőt ellen-akadémiai reformterveknek is.

Az 1950-es évek tudomány- (át)szervezése a kelet-európai országokban sok vonatkozásban hasonló módon ment végbe. Különösen a román és a cseh–szlovák folklorisztika kapott tudományos kutatóintézeteket, amelyekben a népzene kutatás is fontos szerephez jutott. Később, főként akkor, amikor a magnetofon elterjedt, ezekben az intézetekben valóságos népzenei stúdiók keletkeztek, amelyekben a gyűjtött anyag átjátszása, archiválása, megjelenésre való előkészítése folyt. E korban indul meg tudományos háttérű népzenei hanglemezek piacra juttatása is. A magyar népzene kutatás e környező országokbeli intézetekhez képest sokáig technikai hátrányban volt. Anekdoták mesélik el, még Kodálynak is milyen ravaszkodásra volt szüksége ahhoz, hogy viszonylag korszerű hangrögzítő technikához juttassa kutatócsoportját. Ám kiváló zenei érzékkel megáldott technikai zsenik (elsősorban Sztánó Pál) jóvoltából mindmáig sok olyan megoldást találtak ki, amelyek világszerte páratlanul bizonyultak.

Talán itt a legegyszerűbb arra utalni, hogy a néptánc- és népszokáskutatásnak is e kutató műhelybe kerülése következtében a vizuális adatrögzítés és adat-elemzés is hasonlóan világszerte csodálatos eredményeket hozott. Még a számítógépek is viszonylag korán állhattak a népzene kutatás rendelkezésére. Akik ott voltak, emlékezhetnek arra, hogy már 1964-ben, a budapesti IFMC-konferencián a nemzetközi szakközönségnek lehetett bemutatni a számítógépre tervezett „európai népdal-rendszerezés” terveit és adattárát. Mára természetesen már egészen

\* A 2003 novemberében, a Magyar Tudományos Akadémián megrendezett jubileumi konferencián elhangzott előadás szövege.

más módszerrel és jelleggel folytatódik ez a kutatás. Ám a technikai úttörők között is örökre megjegyezte a nemzetközi zenetudomány a Duna-parti szobákban végzett munka hangulatát.

Ötven évvel ezelőtt viszonylag nagy akadémiai kutatóintézetek álltak a magyar nyelv-tudomány, történettudomány, irodalomtudomány (stb.) rendelkezésére. Még abban az esetben is, ha ezek már korábban is működő tudományos kutatóintézetek programját folytatták, most új, központi feladatokat kaptak: kézikönyveket kellett létre hozniok. Nyilvánvaló, hogy a magyar népzene-kutatás akadémiai szinten támogatása is a régi terv, „a magyar népzene tára” folytatására szolgált, és e nélkül talán nem is jött volna létre. Hogy miért önálló kutatócsoport szerveződött meg és nem egy nagy „néprajzi” vagy „zenetudományi” intézetbe került a népzene-kutatás – ennek személyi és szervezeti okai voltak. Nálunk ekkor – nyilván inkább személyi, mint ideológiai okok következtében – még nem volt akadémiai „néprajzi kutató intézmény”. Az egyetemeken volt egy-két „kutatói” státusban működő szakember, működött a néprajzi tárgyú kandidátúra és aspirantúra is. A budapesti Néprajzi Múzeumban is jelentős mértékű tudományos kutatás folyt. Ennek egyik műhelye a Lajtha László által vezetett itteni kis kutatócsoport volt. Ez sosem volt nagyméretű, és Lajtha halála után munkatársai különböző helyekre kerültek, Tóth Margit és Erdélyi Zsuzsanna további tudományos kutatásai más irányba is fordultak. Ha tehát 1953-ban népzene-kutató csoport jöhetett létre, ez az Akadémián kívül legfeljebb a Néprajzi Múzeumban lett volna elképzelhető. Erre azonban senki sem gondolt, meg a népdalkiadás archívuma is az Akadémia épületében volt. A döntés logikusnak tűnt.

Mint ahogy később az volt logikus, hogy a különböző helyeken folyó zenekutatások (a Bartók-archívumtól a munkásfolklor-vizsgálatokig) egy helyre kerüljenek: a mai Zenetudományi Intézetbe. Köztudott tény, hogy amikor a (legismertebb nevén) Népművelési Intézet átszervezése révén az addig ott található néptánc-archívum és a munkatársak új elhelyezése került szóba: Martin György számára az MTA (akkor már létezett) Néprajzi Kutatócsoportja és a zenetudományi kutatóhely egyaránt szóba került. Technikai okokból döntöttek a második megoldás mellett – ami megint csak igen szerencsésnek bizonyult.

Nem az én feladatom a magyarországi zenetörténet és általában a zenetudomány helyzetének bemutatása, még kevésbé ennek értékelése. Ám a fentebb említettekhez hozzá tartozik, hogy nálunk hosszú ideig nem oldódott meg e diszciplína elhelyezése – mind praktikus szempontból (pl. hol oktassák ezt, hol végezzenek ilyen kutatásokat), mind elméleti szempontból (milyen tudományterülethez lehet ezt kapcsolni). Az 1920-as évek elején, amikor a budapesti egyetemen is felmerült a modernizálás igénye, több ízben is javasolták új, „nemzeti stúdiómokát képviselő” tanszékek létesítését. Így például a kőkorszaki meg görög–római régészet mellé „a magyar föld” régészetét, magyarországi művészettörténetet, magyar néprajzot és magyar zenetörténetet oktató professzorok kinevezését is elképzelték. Közismert, hogy még a leginkább a művészettörténet esetében sikerült ennek megvalósítása. Az egyetemi régészet oktatásának profilja – már csak a magyar honfoglalás korát megelőző leletanyag kivételes gazdagsága miatt is – csak részben változott. Voltaképpen több mint egy évtizedes huzavona után – és akkor is az egyetem bölcsészettudományi karán már korábban létrejött „Német Néprajzi Intézet” nyomán – jött létre a Györffy István vezette „Egyetemi Néprajzi Intézet”. Kodály Zoltánt pedig, aki a zenetörténeti tanszékre volt javasolva, 1919-es múltja miatt nem is terjesztették fel professzornak. Pedig Kodály, aki bölcsészdoktor, sőt mi több, Eötvös-kollégista is volt, ideális professzora lett volna egy „nemzeti zenetudománynak”. A magyar népzene egészét kiválóan ismerte. A magyar zenetörténet és művelődéstörténet számos területén is kiválóan tájékozódott. Az ő órái egy bölcsészettudományi karon éppen azt eredményezték volna, hogy ne csupán mondjuk a karnagyoknak legyen zenetudományi ismeretanyaga, ha-

nem a leendő tanárok, írók, irodalomtörténészek is hiteles, pontos ismeretekkel rendelkezzenek a magyar zene egészéről. Sajnos, mindmáig ez a rossz megoldás maradt meg. A magyar zenetudomány és zenetörténet a Zeneakadémiában jelent meg, és ez a megoldás a leendő előadóművészek, zeneszerzők, zenekritikusok szempontjából ideális – ám azért itt a kelletnél szűkebb körben maradt, és a leendő operaházi csillagokat sem érdekelte mindig mondjuk a finnugor népzene tanulmányozása. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, Ujfalussy József meg az ő tanítványaik budapesti zeneakadémiáján (amely ma végre egyetemnek nevezetik) persze a zenetörténet, a zenetudomány igazán magas színvonalon került elő – ám ez az intézmény önmagában mégsem volt kutatóhely. Igazán szerencsés dolog, hogy a budapesti Zenetudományi Intézetben e diszciplínák is fontos, olykor éppen vezető szerepet vívtak ki maguknak. Noha nemcsak a Táncsics Mihály utca ölelő falainak köszönhető, hogy nálunk zenetudomány, zenetörténet és zenefolklorisztika gyakran alig választható el egymástól (hiszen például Szabolcsi Bencének a kínai hangszerek őseitől Bartók érett korszakáig egyaránt kompetensen kiterjeszkedő életművét még egy ezt a korszakot megelőző időhöz kapcsolhatjuk) – azért mondjuk a Rajeczky Benjámin vagy Dobszay László és Szendrei Janka munkásságához kapcsolódó magyar gregoriánus-kutatás biztosan nem lett volna ennyire huzamosan “népzene-közeli” valamilyen más összetételű intézmény keretében.

Összegezve a „több mint ötven éve” és a „nemcsak népzene kutatás” aspektusokat – azt mondhatjuk, a budapesti akadémiai Zenetudományi Intézet ma a lehető legjobb megoldás, teljes zenetudományunk és teljes néprajztudományunk büszkesége.

2. Azt a tényt, hogy folkloristáink a teljes magyar zenetudománytól tanul(hat)tak – szintén könnyű bizonyítani. Ehhez előljáróban mégis érdemes egy közismert tényt leszögezni.

Mindenki tudja, hogy Bartók Béla és Kodály Zoltán országában a zene, sőt a népzenehez igazán közel álló zene az egész kultúrának olyan fontos eleme, ahogy ezt más kultúrákban nem mindig vehetjük észre. Az olasz folklór és népzene, sőt akár a partizánfolklór és a munkásmozgalmi zene is igen gazdag. Még jó tudósaik is voltak e kutatási területeknek. Ám az olasz zenei műveltségben meg az olasz zenetudományban a folklór nem az első helyeken található. A török népzene is ismerjük kiváló kutatóit (köztük magyarokat is), sőt az is nyilvánvaló tény, az európai értelemben vett „műzene” a törökök körében kisebb hányadot tesz ki, mint mondjuk a csehknél vagy osztrákoknál. A török nemzeti értékek felsorolása esetében azonban a népzene biztosan nem valahol legelöl kerül majd elő. Nálunk viszont a „bartóki modell”, a „Kodály képviselte nemzetnevelési rendszer” sokkal szélesebb körben ismert, mint csupán a szorosan vett folklorisztika vagy akár a zenei élet egésze.

Nálunk olyannyira ismert dolog ez, hogy nem is felfedezni kell, inkább arról beszélni, hogyan „sáfarkodtunk” ezzel a már meglelt, kipróbált örökséggel? Két pozitív jelenséget említhetünk ezzel kapcsolatban.

Egyrészt, immár évtizedek óta „teljes” Kodály-képet és „teljes” Bartók képet állítanak elénk – éppen zenetudósaink. Megindult (noha egyikük esetében sem fejeződött be), „összes írásaik” és levelezésük közlése, életrajzuk megírása (egyelőre ez sem teljes). Több olyan kötet jelent meg, amelynek jó értelemben vett címe: „hogyan láttuk (vagy éppen látjuk) őt?”. Zene-műveik hanglemezen hozzáférhető összkiadása (noha ez sem teljes) olyan biztos fogódzót ad, amelyben mindig talál a folklorista is témát, élvezetet, no meg további munkákhoz ötleteket. A tökéletes gyűjtő, tökéletes lejegyző, tökéletes rendszerező, tökéletes népzene-publikáló Bartók, a maga életművének eleven és egyszerre ösztönös, egyszerre igencsak tudatos komparatív távlataival – örökös példa, örökös kihívás a mai és jövő nemzedékek számára is. Kodály, ez a valódi „nemzeti génius”, nem csupán irodalomtörténeti, nyelvművelő vagy peda-

gógiai írásaiban mutat messze túl mind a zeneszerző, mind a zenetudós megszokott horizontján – egész életműve: a *Psalmus Hungaricus*, a *Budavári Te Deum*, meg a „*ne bántsd a magyart!*” világa ilyen nemzeti méretű program.

Természetesen mind zenetudományi, mind ideológiatörténeti szempontból is fontos népszínműveink, majd operettjeink, sőt akár az *István, a király* vizsgálata (egyébként ezek zenei anyaga sem olyan primitív vagy ügyetlen, ahogy a tájékozatlan vélné – szövegviláguk pedig a *János vitéz* vagy *Czinka Panna*, meg *A cigánybáró* révén akár a magyar szabadságharcokra is rámutat, ugyanúgy, mint operáinké) – ám ezek szerzőinek monográfikus feldolgozásánál azért a nemzeti tudatosság szempontjából is fontosabb követelmény az, hogy Bartók meg Kodály egész életműve szaktudományosan tisztázott módon állhasson előttünk. Zenetudományunk ezt a feladatot mintaszerűen végezte eddig el. Persze folytatásra is szükségünk van.

Másrészt az utóbbi évtizedekben megszűnt e „két magányos óriás” egyedülléte mind a magyar zenetudományi vizsgálatok, mind a publikációk keretében. A maga idejében Liszt Ferenc egész életműve (ide értve írásait, levelezését, szervezéseit is) ugyancsak a magyar kultúra határain messze túl mutatott, Liszt persze nemcsak magyar zenész, hanem francia is és német is. Foglalkoznak is vele az említett országok zenetudósai. Ám „a magyar Liszt” ismerete nélkül sosem lenne teljes képünk erről a nem is egy korszakos zseniről. Szerencsére, zenetudományunk a közelmúltban méltó módon kezdte meg egy új, teljes Liszt-adattár közzétételét. És, úgy másfél évtizeddel ezelőtt hangversenyeinken is megjelent egy új, főként a késői Liszt igazán modern hangzásvilágát hatékonyan bemutató előadói gyakorlat. Hogy csak egyetlen előadóművész nevét iktassam ide (ő viszont néprajzos—folklorista családból származik): Csalog Gábor Liszt-koncertjeinek meghallgatása után nem hiszem, hogy akad folklorista, aki ne gondolkozna el azokon a problémákon is, amelyek mondjuk a XIX. század második felében összegyűjtött magyar folklor formái, esztétikai értelmezését illetik: ha ugyanis Lisztnél „*macabre csárdás*”-t hallunk, vajon mi áll e helyen az akkori „*csárdás populaire*” vagy éppen a valódi népdal világában? Ha Lisztnek a magyar népzenevel általa azonosított cigányzenéről furcsa nézetei vannak – vajon e zeneileg igazán művelt ember mit és miért és főként hogyan nem vett észre a kor mind magyar, mind cigány népzenejéből?

Szerencsére nemcsak Liszt művészetével foglalkozik zenetudományunk, hanem újabban XIX. századi nemzeti zenénk, főként nemzeti operánk is kiváltotta az érdeklődést. Batta András és mások jóvoltából a bécsi—budapesti operettnek végre nem csupán pletykátörténetet vagy karrier-történetet olvashatjuk, hanem, irodalomtörténészek és művelődéstörténészek után végre zenetudósaink is megkísérelték, hogy e világsikerű hangvilágnak valamilyen szakszerű magyarázatát, vagy legalábbis leírását adják.

Manapság ugyan nem olyan jó, nem olyan frappáns az ízlést és a befogadást kutató zene-szociológiánk, mint mondjuk negyedszázaddal ezelőtt, ám nálunk még mindig van átjárás a zenefogyasztás feltárása és a szó szoros értelmében vett zeneelmélet között, ahogy ezt annak idején Maróthy János, Vitányi Iván, Losonczi Ágnes és mások is egyaránt képviselték. Pedig, hogy most csak a magam köreire utaljak, egyetlen folklor-kutató sem értheti meg mondjuk egy lakodalom vagy karácsonyi mise zenei szféráját, ha nem tud legalább annyit, hol nézhet utána a népszerű zenék hatásának szociológiai vizsgálatát illetően.

Azt is a legnagyobb meglepődöttséggel nyugtázzuk, hogy népzene-kutatóink egész sorának életműve kezd jobban hozzáférhetővé válni. Lajtha László, Rajeczky Benjámint megjelent tanulmánykötetei, a Járdányi Pál, Veress Sándor, Weiner Leó, Dohnányi Ernő életműve iránti érdeklődés azért olyan fontosak számunkra, mivel mindegyiküknél megvan népzene és műzene összekapcsolása, ám egymástól is eltérő módon. Azzal, hogy a folklorista most nem

egyetlen komponistánál, nem egyetlen zenetudósnál figyelheti meg a kölcsönhatást – rengeteget tanulhat, és nem csupán mondjuk a dudamuzsika vizsgálatát illetően.

Magam azt hiszem, Erkel Ferenc műveivel és Molnár Antal tanulmányaival kellene még többet foglalkozni. És adósság egy nagy Ligeti György monográfia elkészítése is. Ő vagy éppen Kurtág György már a folklór és a folklorizmus összekapcsolódásának újabb meg újabb megoldását képviselik – és ezt ilyen aspektusból kellene vizsgálni. Persze, Ligetivel együtt e nagy generáció még valódi folklór gyűjtő is volt egykor...<sup>1</sup>

Igaz, hogy a folklór és a nem-folklór (vagy a nem-folklór és a folklór) kapcsolatait nem csupán magyar vonatkozásban érdemes szemügyre venni. Mindmáig Szabolcsi Bence az a ható példakép, aki ezt nemcsak egy-egy motívum összefüggéseinek bemutatásával igazolta, hanem a melódia egész világtörténetét ilyen koordináták között képzelte el. Máig emlékszem, amikor „a zenei köznyelvről” szóló akadémiai előadása még általa javasolt korreferálói között is ott volt a munkásdal-kutató (ám a bécsi klasszicizmus meg az aleatorikus zene szakértője is).

Talán nem lenne hiú ábránd arra gondolni, hogy magyar szerző is foglalkozhatna mondjuk Sztavinszkij folklorizmusával, akár Adorno népzene-elméletével, sőt felújulhatna az egykor nálunk is oly vonzónak tűnt John Cage-kutatás.

Megvizsgálhatnánk, mit tud mondani a magyar zenefolklorzstika által felvértezett és atól elválaszthatatlan magyar zenetudomány mondjuk Nikolaus Harmoncourt historizálásáról. Itt nem arra gondolok, hogy zenetudósaink bármivel is foglalkoznak, laponként felkiáltanak: ujjé, itt folklórra bukkantam! Sokkal inkább Bartha Dénes majd Somfai László Haydn-dolgozatai „lebegnek a fülem előtt”, amelyekben éppen a műfaj, a variálódás, a tematika, a hangszerelés bemutatása olyan, hogy látszik, a szerző azt is tudja, milyen a népzenei gyakorlat.

Zenetörténeti szempontból érdemes lenne éppen e szorosan vett zenetudományi (nem csupán mozgalomtörténeti) módszerrel mondjuk áttekinteni a magyar táncház-zene mára azért már belátható távlatba került hangvilágát (*Klangwelt*). Vagy akár a „világzene” mostanra talán már kanalizálódott folyamatát.

A zene teljes világát a teljes magyar zenetudomány közvetítésével érdemes megismerni. Ebből többet tanul a folklorista, no meg élvezetesebb is, mintha mondjuk a különben nagyszerű *Kitrikotty* (Krizánál még így szerepel) hangkészletét próbálnánk zenetudósok segítségével összeszedni – vagy éppen csak az érdekelne bennünket, csakugyan igaz-e, hogy az izraeli himnusz, a *Hatikva*, dallamának forrása nem is csak Smetana *Hazám*-jából a második rész (*Moldva*) ismert frázisa, hanem végső soron a Szentirmay Elemér által népszerűsített *Tíz pár csókot egyvégből*...<sup>2</sup> Igen, mindezt tisztázni kell! Pontos tények és gondos elemzések nélkül nem létezik sem igazi zenetudomány, sem igazi folklorzstika. Ám voltaképpen akkor segít egymásnak igazán a két diszciplína, ha egész szemléletükből is tanulhat a másik.

<sup>1</sup> Bár minden kívánság így teljesülne (noha félig). Előadásom után került kezembe R. Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination* (London, 2003). c. könyve Ez nem az első monográfia a zeneszerzőről, mintegy tucatnyi ilyen könyvet itt is felsorolnak. A szerző azonban szokatlanul sokat foglalkozik a népzene-kutató Ligetivel, főként 1948 októberre és 1950 augusztusa közötti „bukaresti” tanulmányútjával. Magával Ligetivel beszélgetett sokszor, tőle származnak azok a történetek is, amelyek Ligeti és Kodály, meg Molnár Antal és mások kapcsolatairól szólnak. Intézménytörténetileg, tudománytörténetileg is érdekes olvasmány e kötet. Amennyire meg tudom ítélni, Ligeti zenéjét is avatottan mutatja be. Kívánságom „félig” teljesülését említve arra utalnék vissza: nekünk is meg kellene már írni a Ligeti-monográfiát.

<sup>2</sup> Noha elég sok itt a filológiaiilag még tisztázandó tény, talán érdemes megemlíteni, hogy a *Remény* (ezt jelenti a *Hatikva*) szövegét 1878-ban, a mai lassyban, Naftali Herz Imber költő fogalmazta meg. 1886-ban jelentették meg a verset. (Akkor még *Tikvaténu* 'A mi reményünk' címmel, egy *Barkai* című könyvben, amelyet tudatos félrevezetésként úgy jelöltek, mintha 1884-ben Jeruzsálemben nyomtattak volna.) A zenét általában Samuel Cohen művének tartják, aki morvaföldön született és 1878-ban vándorolt ki Palesztinába, ahol is Jaffától dél-

3. Már sokkal rövidebben bizonyíthatom a 3, állítást: nemcsak a folklorista, a bármiféle néprajzkutató sokat tanulhat a Zenetudományi Intézetben virágzó magyar népzene-kutatástól. Különösen akkor, ha ide vesszük (egyébként a tényeknek igencsak megfelelően) nemcsak a magyar népzenevel foglalkozó vizsgálatokat, hanem Vikár László európai finnugor, Szomjas-Schiffert György lapp, Schmidt Éva, Lázár Katalin és mások obi-ugor, Kárpáti János japán, Vargyas Lajos és mások mongol, Csáki Éva, Sipos János és mások török, Halmos István amerikai indián népzenei gyűjtéseit. És az ide csatlakozott magyar néptánc-kutatást, Martin Györgytől egészen Andrásfalvy Bertalanig vagy Felföldi Lászlóig.

Miben példaértékű ez a kutatás: a gyűjtött anyag mennyiségében és minőségében – az archivált anyag mennyiségében és minőségében – hosszú ideig a kiadott anyag mennyiségében és minőségében.

Én még emlékszem arra az időre, amikor mondjuk a Néprajzi Múzeumban található *Ethnológiai Adattár*, még inkább a Néprajzi Kutatócsoport „archívumai” után elénk tárult a Zenetudományi Intézet kimeríthetetlen bőségű és példásan rendbe rakott archívuma. Elámult a látogató, mintha egy másik kontinensre ért volna. (Mára már el sem hülünk, a különbség továbbra is megmaradt, noha például Diószegi Vilmos, Pócs Éva, majd Hoppál Mihály jóvoltából azért nem-népzenei folklór adattárak (és publikációk) is megjelentek.)

Egyetlen további szót csak a publikációkról, a közvétevésről ejtenék. (Mindezt a közel-múltig értem, hiszen újabban, pénztelenségben nem egy régen megkezdett sorozat további kötetei álltak meg, illetve nem is lesz belőlük semmi.) Elsősorban *A Magyar Népzene Tára* magisztrális kötetekre gondolok. Nagyszerű antológiáknak indult a sorozat, amelynek mintegy féldalról meg kellett oldania a szöveg- és dallamközlés feladatait, a gyermekjátékok, vagy éppen a lakodalmi szokások áttekintését. Az alkalomhoz nem kötött daloknál kellett zenei (morfológiai) rendszerezést adni. Amint köztudott, ebből mára többféle rendszerezés is kidolgozódott: Bartóké, majd annak némileg rendezettebb változata, majd a Kodály által kiadott elvek alapján Járdányié. Ezekhez képest is nehéz volt Olsvai Imre dolga, a hihetetlenül gazdag dallam-világ és a variánsok közzétételi gyakorlatának kidolgozása. Azt, hogy egy jó, használható gyakorlat sem lehet kritika és konkurencia nélküli, itt is igazolhatjuk. Előbb Vargyas Lajos és ifjabb munkatársai mutattak be egy másfajta (dallam)variáns-közlő gya-

---

re, egy Rishon le-Cion nevű településen élt. 1882 körül készülhetett a dallam, mégpedig egy zsidó agrártelepülés sikeres létrehozása alkalmával. Ugyanebben a kötetben olvasható többek között a *Mismar ha-Jordan* 'Órség a Jordán folyónál' című szintén cionista vers is, amely a később hírhedtté vált, ekkor még csak nacionalista német *Die Wacht am Rhein* leszármazottja. Főként a *Hatikva* dallamát illetően sokan sokfélet állítottak. Az első nagy, Palesztinába költözött zenetudós, Abraham Zevi Idelsohn egyszerűen népdalnak nevezte. A cionisták erre a dallamra először a 126. Zsoltár szövegét énekeltek. Mások már Imber verse mögött is egy zsidó kántor-dallamot véltek felfedezni. Az 1897-es első cionista kongresszuson már majdnem himnuszként énekeltek, azonban még a 4. Kongresszuson (1900) is egy pályázatnak kellett volna eldönteni, mi is legyen a cionisták himnusza. Ekkor már főként két „jelölt” küzdött egymással: a még kedveltebb *Tikvaténu* meg az egyre népszerűbbé váló *Hatikva*. Az utóbbi a 7. Cionista kongresszuson (1905) aratott végső győzelmet. 1933-tól „a zsidó Palesztina”, 1948 május 14-én a knesszet által kikiáltott zsidó állam, Izrael himnuszává vált. – Smetana a maga, szintén, „szláv és melabús” népi háttérre utaló dallamát 1874 és 1879 között fogalmazta meg, azaz akár még Samuel Cohen is megsejthette a dallamot. Ami pedig a *Tiz pár csókot egvėgvėbil...* esetét illeti, Petőfi népszerű verséhez ez a dallam először egy 1866-os *Szerelmi dalok* című gyűjteményben lett társítva, egy bizonyos Németh János nevéhez kapcsolva. Ma úgy gondoljuk, ő csak egy közismert dallamot tett éppen e Petőfi-vers mellé. A dallam előzményeit ugyanis Egressy Sándor *Keresetlen csárdása* (1857) óta jól ismerjük. Sőt, a teljes dallam első fele elég sok 19. századi népszerű nótáskönyvben, népdalgyűjteménynek nevezett kiadványban is előfordult. Már az 1860-as években polemizáltak arról, milyen rokonságban van Németh János „*Pengettyűs csárdása*” a mai köztudatban Szentirmayhoz kapcsolt „*Tiz pár csókot...*” szerzeményével. Egy ponton biztosat állíthatunk – Kerényi György kitűnő monográfiája, *Szentirmay Elemér és a magyar népzene* (Budapest, 1966) alapján – : Németh János 1871-ben vette fel a sokkal szebben, művésztinek hangzó Szentirmay Elemér nevet.



korlatot, majd Paksa Katalin és mások jóvoltából visszatértünk a régibb megoldáshoz, amely visszarendeződéstől azonban ez a *ricercar* biztosan nem azonos az előzménnyel, és biztosan nem is az utolsó szó. Azonban éppen az a tény, hogy a tucat kötet nem egyforma közlési rendszert ad, az igazi érdeklődők számára nemhogy riasztó, inkább biztató jelenség: egy tudományos műhely vívódásait, a valósághoz egyre közelebb jutás igényét tanúsítja.

Ha itt mégis kifogást is tehetek, ezt is fontos tanulságnak tartom, és csak azért tudom megfogalmazni, mivel eddig oly magaslatra érkeztek zenefolklorista kollégáim, hogy onnan már völgyek is láthatók. Lajtha László bámulatós hangszeres népzene kutatásai és a világszerte lejegyző-orákulumnak tekintett Sárosi Bálint munkássága ellenére sem látom végleges megoldásnak a ma a hangszeres népzene közlő „zene-textológiai” gyakorlatot. Valamint, azt ugyan nem tudom, hogyan lehetne mondjuk a XIX. századi kottás feljegyzéseket vagy kiadásokat kritikai módon újra közölni, valamilyen „legjobb” megoldással – azt azonban tudom, hogy itt a mostani gyakorlat (akár még a hasonmás-kiadás is) csak az első lépés. Még kevesebb kompetenciám van tánc-közlések elbírálására. Folklor jellegű adatok közlésénél nálunk a *Laban-Notation* vált uralkodóvá és az is maradt. Ez nemcsak természetes, hanem jó megoldás is. Mégis el tudnám képzelni, hogy e mellett más, másutt használt lejegyzésmódban levő közléseket is megkíséreljünk.

Ma, amikor a CD-lemezek, a digitális felvételek mind az archívumban, mind lemezeken, sőt a képernyőn és a közreadható információhordozókon is megjelennek: a minuciózus lejegyzés és ennek publikálása más státusba került, mint akár egy évtizeddel ezelőtt. Ha megtalálható a pontos eredeti, elképzelhető egy „partitúra”-jellegű közlés is, ahol az árnyalatok és hangbicsaklások helyett egy „ideáltípus” is felsejlik a sok-sok kis mozzanatot már jól érzékelhető kotta- vagy táncírás között.

Adatgyűjtés – archíválás – közlés: minden néprajzkutató mindennapi feladata. Ma Magyarországon mind e témákban a közelmúltig népzene- és néptánc-kutatóinktól lehetett tanulni. Szinte az elmúlt hetekben múzeumainkban is megindult a tárgyak „digitalizálása”. Ma ez az egyetlen kis terület, ahol mások jobbak, mint a Zenetudományi Intézet kutatói. Ámbár, ahogy én ismerem mondjuk Tari Lujzát, Pávai Istvánt, hangszeres vagy történeti források megjelenítése esetében hamarosan még ennél is jobb „digitalizált” műveket hoznak létre. (Azt már nem is merem mondani, hogy „tesznek le az asztalra”, hiszen előbb-utóbb már az asztal is „virtuális” lesz.) Aki ma arra kíváncsi, meddig is jutott el a korszerű hazai zenetudomány, vegye kézbe az *Enciklopédia Humana Egyesület* „interaktív taneszköz”-nek elkészített művelődéstörténeti lemezsorozatát (*Enciklopaedia Humana Hungarica*), és olvassa el a *Magyar Kódex* könyvsorozatát. Ezek tudományközi összefogással készültek, ahol minden rokontudomány egyenlő eséllyel startolt. Ám a célba elsőként (nép)zenetörténetünk és néptánc-bemutatásunk jutott. (Noha technikailag volna még mit csiszolni e kiadványokon.) Ha végignézzük és meghallgatjuk Tari Lujza CD-ROM lemezét (*A szabadságharc népzenei emlékei*), alighanem eljutunk addig a végső pontig, amikor még az etnográfus egyáltalán „tanulni” tud zenekutatóinktól. Ha pedig Szabó Csaba: *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból* c. CD-ROM lemezét vesszük elő, már e határon túl is jutottunk. Nem hiszem, hogy van olyan (vagy inkább annyira) intelligens néprajztudós kollégám, aki e műből mindent csakugyan fel tudna fogni. Persze, az nem baj, ha ez egyszer Akhilleusz előzi meg a teknősbékát és nem fordítva...

Ami pedig a tudományos kutatás és a társadalmi felelősség, a szakmai megbízhatóság és a nemzeti kulturális örökség szolgálata összekapcsolását illeti, itt világszerte is alig tudok jobb példát említeni, mint a „táncház”, ahol nemcsak Martin György volt szakember, hanem Kal-

lós Zoltán, Halmos Béla és Sebő Ferenc is azokká váltak. Nem véletlen, hogy Corvin-láncot sem irodalomtörténész, nyelvjáráskutató, ásató régész vagy éppen néprajzi atlasz-specialista, hanem a választói balladakutató, zenefolklorista, művelődési központot és hagyományörző táborokat felépítő kollégánk kapott.

4. Nemzetközi vonatkozásokra azonban (terjedelmi okokból) most mégsem térek ki. Még Erdélyben, Szlovákiában, a Vajdaságban maradt zenefolklorista kollégáink értékes munkásságát sem méltatom. (Fentebb volt egy kivétel.) Szerencsés módon ilyen előadásokra a mostani ülésünkön sor is került.

Arra azonban mindenképpen utalni szeretnék, hogy a magyar Zenetudomány igazán érzékeny volt a nemzetközi kapcsolatokra. Bartók már az 1928-as prágai nemzetközi „népművészeti kongresszuson” (amely a Népszövetséghez kapcsolható) jelentékeny szerepet játszott. Az *Institut International de Coopération Intellectuelle* égisze alatt szerveződött meg ez után a nemzetközi zenefolklorisztika. Ezt a munkát Lajtha László irányította. Kodály elnöke volt a Nemzetközi Népzenei Tanácsnak (IFMC). Falvy Zoltán igazgatósága idején a Zenetudományi Intézet volt a leginkább nemzetközi magyar (társadalom-) tudományos intézet. Ebben persze szerepe volt az ide beszerződött Bartók-kutatásnak is, amely egyszerűen elképzelhetetlen lett volna a 20. század legfontosabb zeneszerzőinek, zenetudósainak valamiféle kooperációja nélkül. Bartók után Kodály is nemzetközi fárosz volt. A nemzetközi Kodály-Társaságban finnek és japánok vezető szerepet játszanak. Mára a Liszt-Társaság is nemcsak nemzetközi, hanem magyar is. Noha talán ma már kevésbé kongresszisták zenefolkloristáink (nincs pénz!), azért szinte nem volt az utóbbi fél évszázadban olyan komolyabb nemzetközi népzenetudományi megmozdulás, ahol ne lett volna sikeres magyar részvétel. Már említettem számítógépes kezdeményezésünket. Az európai népi hangszereket bemutató könyvsorozat Sárosi Bálint könyvével (*Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, 1967) kezdődött, mint példaképpel. Az természetes, hogy mondjuk a cigányok zenéjéről szóló publikációink világszerte ismertek. Noha nem szándékos a lemaradás, talán a hazai nemzetiségek népzenejének tüzetes, szakmai feldolgozása lehetett volna jobb, következetesebb.

Táncház-mozgalmunk is internacionális. Nem hiszem, hogy a jelenlevők többségének véleményét képviselem, ám úgy gondolom, külföldön turnézó, magyar folkloort tanító, régi magyar zenét korabelivé varázsolt hangszereken és előadásmóddal megjelenítő, egészen a világzenéig eljutó együtteseink munkája is a magyar zenetudomány dicsérete. Sebestyén Márta, a Mandel-kvartett, a végre nálunk is megelevenedett *klézmer*-zene, a Vujicsics-együttes és a *Ghymes* meg a sok-sok kitűnő erdélyi zenész mára nemcsak ismerőse, inkább kollégája a zenefolkloristáknak. Előadásai mögött népzene-gyűjtés, a Zenetudományi Intézetben archívumok bogarászása csakúgy megvan, mint a népdalok stílusáról, variálódásáról szóló tudományos munkák ismerete, gyakorlati hangszerkészítés, számítógéppel régi hangfelvételek „tisztítása”. Másrészt a Zenetudományi Intézet nem egy munkatársa gyakorló zenész, vagy az volt, vagy az lehetne, fel is lépnek hazai és nemzetközi rendezvényeken. Világlátott emberek, élményeiket tanítják is. Új dimenziója lehet e nemzetköziségnek, ha hozzákezdenének ahhoz, hogy tágabb értelemben vett etnomuzikológiai témaként is feldolgozzák gyűjtéseiket.

Végül még azt is megemlíthetem, hogy ez a magyar zenetudomány igazán interdiszciplináris jellegű. Vezetői között is volt már pap, filológus, folklorista. A magyar néprajztudomány rendezvényein, publikációban igazán otthon vannak. Noha mintha mostanában a zene-esztétika halványulna érdeklődésük panorámájában. Mintha az ikonográfiai adatgyűjtést is befektették volna. Mái sem készült el tőlük tüzetes alkotáslélektani tanulmány, még akkor sem, ha „egyéniség-monográfiákat” sorra jelentetnek meg. Műfaji áttekintéseket inkább régebben ki-

séreltek meg. (Martin újabban megjelent egyéniség-monográfiája, műfaji áttekintése a *boto-ló-táncokról* régebben készültek és egymással szorosan összefüggnek – módszertani szempontból is.)

Azt, hogy a tudományköziség nem automatikus dolog, még a Zenetudományi Intézetben sem, egyszerűen felmutathatjuk. A most nyilvánvaló módon egyik legfontosabb vállalkozás, a többkötetes *Magyarország zeneitörténete* nemcsak hogy csigalassúsággal készül (első kötet már 1988-ban megjelent), hanem egy „régebbi” munkafelfogást képvisel. Az eddigi két kötet szerkesztői nagy fejezetekben gondolkoztak, néhány szerzőre számítottak (legtöbbször önmagukra). Sok a kotta, kevés a kép,<sup>3</sup> még kevesebb az irodalmi–filozófiai–teológiai hivatkozás. Feltűnő, hogy néhány témához nem végeztek újabb, adatfeltáró kutatást. Biztosan praktikus oka volt ennek, ám a kötetek „lektorai” között nem találok külföldi (szlovák, horvát, német, román stb.) kollégát. Pedig hát a könyv címe nem „magyar”, hanem „magyarországi”.

Mind a mostani akadémiai néprajzi kézikönyvben (*Magyar néprajz* nyolc kötetben), mind a mostanra (1998) immár harmadik, javított változatában kiadott *A magyar folklór* című, általam szerkesztett egyetemi tankönyvben a Zenetudományi Intézet munkatársai írták a népzene- és néptánc-fejezeteket. Az előbb említettben Vargyas Lajos, Martin György, Pesovár Ernő és Pesovár Ferenc, valamint Felföldi László. Az utóbb említettben Olsvai Imre, Martin György és Pesovár Ernő (Felföldi László segítségével). Nálunk ők is adják le a témákat egyetemi hallgatóinknak.<sup>4</sup> Minthogy kölcsönös kapcsolataink sokévtizedesek, nyugodtan állapíthatom meg, hogy sok szempontból megállapíthatatlan, a kézikönyvekben melyik részt írta folklorista, melyiket zenekutató vagy táncutató: azonosak szakkifejezéseink, azonos a megközelítés módja, még az „elméleti” hivatkozások forrásvidéke is azonos. Ebből a szempontból mindkét mű „hagyományos”, akár ódivatúnak is nevezhető. Amiből most azt a tanulságot tudom levonni, hogy úgy látszik, már mindent megtanultunk egymástól.

Ideje lenne tehát újragondolni ezt a „mindent”. És ha elégedettek is lehetünk mind a „tanítók”, mind a „tanulók” magatartásával, lehetne új szintézisre is gondolni. A magyar népzene folklorzisztikai vagy a magyar folklór muzikológiai bemutatására.<sup>5</sup>

### Megjegyzés a szakirodalomról

Ha minden állításomat dokumentálni szerettem volna, sosem készült volna el ez az írás, és akkor sem lehetett volna – terjedelmi okok miatt – nemhogy felolvasni, hanem még közölni sem. Szerencsére olyan művekre és kutatókra hivatkoztam, amelyek és akik közismertek. Ahol ez nélkülözhetetlen volt, a dolgozat szövege útbaigazítást ad. Az utójára említett egyetemi tankönyv ad további szakirodalmat.

<sup>3</sup> Pedig a zenei ikonográfia évszázadok óta fontos segédtudománya a zenetudománynak, olyannyira, hogy mára szinte önálló kutatási programmá vált, frappáns és jó eredményekkel. Lásd legutóbb: *Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography* I, 1984-től kezdve. Érdemes lenne nálunk is ismét önálló kutatási programmá tenni.

<sup>4</sup> Rajtuk kívül mások is. Mindannyiuk önzetlen segítségét, kiváló munkáját most is köszönöm.

<sup>5</sup> Nem most kell leírom azt, milyen szempontok szerint lehetne ilyen új áttekintéseket elkészíteni. Azonban természetesen vannak ilyen ötleteim. Muzikológiai távlaton azt értem, hogy a magyarországi (sőt európai) zene egészének a képéhez kellene közelíteni a magyar népzeneről kialakult képünket. Folklorzisztikai távlaton azt értem, hogy a zene (egésze) a folklór egészén belül milyen módon jelenik meg. Az előbbi más történeti periodizálást adna, mint a mostani kézikönyvé. Az utóbbi megmozdítaná a folklórról kialakult állóképet. Noha hagyományos, nyomtatott közlésre gondolok, azért azt is sejtem, hogy talán jobb is lenne ez utóbbit modern technikai ismerethordozókon, akár még interaktív formában is létrehozni.



Lampert Vera  
Brandeis University

## A Bartók–Kodály Magyar népdalok második kiadása

1970-ben Denijs Dille hasonmás kiadásban közreadta Bartók Béla és Kodály Zoltán *Magyar népdalok énekhangra zongorakisérettel* című kiadványának kéziratát.<sup>1</sup> A kötet utószavában a mű keletkezésének történetét rekonstruálva felhívta a figyelmet a következő ellentmondásra: egy elszámolás szerint 1906. december 20-án Bartók és Kodály ezer példányt kapott kézhez a nyomdai munkát végző Eberle József és Társa cégtől; a füzet 1938-ban megjelent „második, átnézett kiadás”-ának utolsó lapján található utóirat viszont megjegyzi, hogy „harminckét esztendőbe telt, míg e füzet ezeröttszáz példánya elfogyott.” A hiányzó ötszáz példány rejtélyét Dille megkísérelte megmagyarázni, de kielégítő megoldást nem talált.

Vajon volt egy második, 500 példányt számláló szállítmány is? Nem valószínű, hiszen Bartók hagyatékában nem maradt fenn újabb számla, bár meglehet, hogy volt, csak elveszett. De miért tartott volna vissza a nyomda 500 példányt? Ezzel nem csökkenthette, éppen ellenkezőleg, csak fokozta volna a költségeket. A késelem nem magyarázható másként, mint úgy, hogy az ívek összefűzését nem tudták idejében befejezni. Mindenesetre a második szállítmányt, amennyire tudom, később sem Kodály, sem Bartók nem említette, ezért inkább úgy vélem, hiba csúszhatott az utóiratba.<sup>2</sup>

Az utóiratban megadott példányszám azonban pontos. Létezik ugyanis egy ma kevéssé ismert, az 1938-as kiadást megelőző, de szintén „második, átnézett” kiadásként kibocsátott változat, amelynek egy-egy példányát a budapesti Bartók Archivum és a Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archivum őrzi.<sup>3</sup> Néhány erre vonatkozó dokumentum, amelyekkel bizonyítható, hogy a Dille által hiányolt ötszáz példány ebből a korábbi második kiadásból adódik, szintén elkerülte eddig a kutatók figyelmét. Ez a korábbi második kiadás az elsőtől több szempontból is különbözik. Mielőtt sorba veszem tartalmi újdonságait, először a könyvészeti eltéréseket, annak okait és a kiadvány megjelenésének körülményeit megvilágító dokumentumokat ismertetem.

\*

A címlapon természetesen a feltűnő különbség a tartalmi változtatásokra utaló „Második, átnézett Kiadás” megjegyzés. Hiányzik az első kiadáson megtalálható bolti ár is. A grafika, a kiadó neve és címe (*Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadóhivatala. / Budapest, IV. Múzeum körút 15.*) azonos mindkét változatban.

Könyvészeti szempontból jelentős változás, hogy a második kiadásban új lemezszámokkal látták el a kottalapokat. Az első kiadásban a lemezeket a szerzők neveinek kezdőbetűivel (*B.K.*) jelölte a nyomda, mivel a kiadvány 1906-ban az ő költségükre jelent meg és az

<sup>1</sup> Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Hungarian Folksongs for Song with Piano*. Reprint of the original manuscript with commentaries by Denijs Dille (Budapest: Editio Musica, 1970).

<sup>2</sup> Uo., 51. l. Az eredetiben angolul, itt e cikk szerzőjének fordításában.

<sup>3</sup> A Bartók Archivum példányának jelzete Z.218, a Kodály Archivum példányáé 16 ms-3. A különböző kiadások összehasonlításában és az idevonatkozó dokumentumok felkutatásában nyújtott segítségért Somfai Lászlónak, a Bartók Archivum igazgatójának, Pintér Csillának és Büky Virágnak, a Bartók Archivum munkatársainak, Kodály Zoltánnénak, valamint Kapronyi Teréznek, a Kodály Archivum munkatársának tartozom köszönettel.

ő tulajdonukat képezte. Az újrainyomásakor azonban már a Rozsnyai cég kezdőbetűi és katalógusszáma (*R.K. 1584*) váltotta fel a lemezeken a *B.K.* szignót.

Az Editio Musica levéltárában fennmaradt egy szerződés másolata, amely fényt vet a változás eredetére. A szerződés Rozsnyai Károly cégjelzéses papírján íródott, részben gépirat, részben idegen kéz írása, Bartók és Kodály sajátkezű aláírásával. Az utóiratot Kodály fűzte hozzá (*1. fakszimile*).

Budapest, 1923. március 6.  
Múzeum-körút 15.

Tekintetes  
Rozsnyai Károly úrnak  
Budapesten.

Ezennel kijelentjük, miszerint az általunk szerzett „Magyar népdalok” című gyűjteményt átengedjük Önnek a következő feltételekkel: Minden ötszáz példányban megjelenő kiadás után fizet Ön nekünk a megjelenéskor érvényben lévő boltiár 10 %-át az ötszáz példány után előre egy összegben. Az átengedett lemezekért és az előző elszámolásból való példányok után fizet Kor. Tizenkettő-ezret.

Ennek ellenében mai napon, örök időre és minden országra nézve úgy szerzői valamint kiadói kizárólagos tulajdonjoggal Önnek átengedjük és hogy megegyezésünk értelmében a tiszteletdíjat

A lemezek után és az előző kiadás elszámolására Kor. 12000.—

500.-Kor. boltiár Ötszáz példány 10 %-a 25000.—

Összesen K. 37000.—el illetőleg magamat kielégítettnek nyilvánítom, megjegyezvén, miszerint említett zenegyűjteményt mikénti felhasználás iránt egyedül Ön leendő jogosítva intézkedni.

A fent említett 37000.- Koronát hiány nélkül felvettük.

Tisztelettel  
Bartók Béla  
Kodály Zoltán

*Az előző kiadások 100 pl.-os készleténél értesítést kapunk és az újabb kiadás munkába veendő.*<sup>4</sup>

1923-ban tehát a mű a Rozsnyai cég tulajdonába ment át, innen az új lemezszám és ez magyarázza az Editio Musica Budapest által forgalmazott újabb kiadásokban a copyright megfogalmazását is: *c1906 Bartók Béla és Kodály Zoltán / copyright assigned 1923 to Rozsnyai Károly, Budapest / copyright assigned 1950 to Editio Musica, Budapest.*

Nem tudhatjuk, mi rejlik e szerződés háttérében, ki kezdeményezte, mi készítette Bartókot és Kodályt, hogy átruhazza a mű jogát a kiadóra. Mivel a példányok nehezen keltek el, természetesen előnyösebb volt a még hátrélévő készlet bolti árának tíz százalékát előre felvenni. A háborút követő infláció azonban éppen 1923-ban tetőzött: az év végén már félmillió koronás pénzjegyeket hoztak forgalomba.<sup>5</sup> Csak remélhetjük, hogy Bartók és Kodály a márciusban felvett összeget hamarosan fel is használta.

A szerződésben említett ötszáz példány még az eredeti nyomás része volt, máskülönben a szövegben szó lenne az utánnyomásról és az abban található változtatásokról is. Kodály

<sup>4</sup> A szerződést az EMB Zeneműkiadó engedélyével adom közre. A másolatot Boronkay Antal bocsátotta rendelkezésemre, kinek fáradozását ezúttal is köszönöm. Az itt és alább közölt dokumentumokat a mai helyesírás szabályai szerint javítottam, kivéve Bartók és Kodály megjegyzéseit, amelyeket betűhíven és dőlt betűvel írtam át.

<sup>5</sup> Lásd Romsics Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 154. l.

NEMZETI ÉS IDEGEN IRODALMI KÖNYVKERESKEDÉS **ROZSNYAI KÁROLY** AZ ORSZ. M. KIR. ZENEKAD. TANANYVIGÁRNOK KIADÓJA

ZENEMŰ-KERESKEDÉS, KÖNYV- ÉS ZENEMŰ-KIADÓHIVATALA

TELEFON-SZÁM 06-57.

Budapest, 1923. március 6.

Museum-körút 15.

Tekintetes

ROZSNYAI KÁROLY

urnak

Budapesten.

Ezennel kijelentjük miszerint az általunk szerzett "Magyar népdalok" című gyűjteményt átengedjük Önnek a következő feltételekkel: Minden ötszáz példányban megjelenő kiadás után fizet Ön nekünk a megjelenéskor érvényben lévő boltiár 10%-át az ötszáz példány után előre egy összegben. Az átengedett lemezekért és az előző elszámolásból való példányok után fizet 20.000.- forintot.

Ennek ellenében mai napon, örök időre és minden országra nézve úgy szerzői valamint kiadói hivatalkos tulajdonjoggal Önnek átengedjük és hogy meggyezésünk értelmében a lemezek után az az előző kiadás elszámolására kor. 12.000.-  
500.-kor. boltiár ötszáz példány 10%-a 25.000.-  
Összesen k. 37.000.- el illetőleg magamat hitelezettnek nyil-  
vántom, meggyezően, miszerint említett zenegyűjteményt  
mihénty felhasználása iránt egyedül Ön leendő jogosítva intézkedni.  
A fent említett 37.000.-koronát hiány nélkül felvettük.

Tisztelettel

Az előző kiadások 100 pl-os példányai  
értékesítést napjaink és az újabb kiadások  
munkájába való.

Bartók Károly  
Kodály Zoltán

1. faksimile

utóirata ugyan kilátásba helyezi a füzet esetleges újranyomását, de nem oldja meg az 1938 előtti újabb ötszáz példány talányát. Két másik, Bartók Bélához intézett Rozsnyai-levél éppen erre ad választ (2. *fakszimile*).

Budapest, 1933. január 7.

Méltóságos

Bartók Béla tanár úrnak

Bpest, Csalán u. 27.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

Megállapodásunk értelmében mellékelünk

P. 150.- azaz Egyszázötven

Pengőt, mely összeget a kinyomatandó 500 péld. „20 magyar népdal” tantiémére fizetünk le.–

Tisztelettel kérjük az említett pár corrigálást hozzánk eljuttatni szíveskedjék, hogy a munka megjelentetése késedelmet ne szenvedjen.–

Mély tisztelettel,

Rozsnyai

u.i. A távolságra való tekintettel úgy a levelet mint a pénzt a mai napon postára tettük.<sup>6</sup>

E levél írásra idején már csak száz példány lehetett raktáron, és Rozsnyai az 1923-ban kötött megállapodás értelmében sietett előkészíteni az újranyomást. Egyben alkalmat adott a szerzőknek némi korrekcióra is. Később látni fogjuk, hogy csak Bartók élt a lehetőséggel, még az is elképzelhető, hogy talán ő maga kérte a kiadót néhány részlet megváltoztatására. Mindenesetre az alábbi dokumentum szerint úgy tűnik, szerette volna a régi helyett minél előbb a javított változatot piacon látni. Miután januárban megkapta az előleget az új kiadásra, nem értette, miért késik az új verzió áruba bocsátása és – mint Rozsnyai alábbi levele utal rá – reklamált a vállalat ügyvédjénél. Válaszában Rozsnyai emlékeztette a zeneszerzőt a szerződésnek arra a pontjára, amely az eredeti nyomás utolsó száz példányáról rendelkezik. Abban viszont Bartóknak volt igaza, hogy az előleg csak az új nyomás áruba bocsátásakor illette volna meg (lásd a levél margójára vetett megjegyzését, itt a levél végén). Rozsnyai korábban fizetett, részben ez tévesztette meg. (3. *fakszimile*)

Budapest, 1933. december 5.

Méltóságos

Bartók Béla tanár úrnak

Budapest

Mélyen tisztelt Tanár Úr!

Ügyvédünk útján úgy értesültünk, hogy Méltóságod neheztel azért, mivel a „20 magyar népdal” megjelentetése nem történt volna meg.

Ezzel szemben bátrak vagyunk rámutatni, hogy ez ügyben való tárgyalásaink alkalmával írásban megállapodtunk, hogy még az előző kiadásból is van cca 100 darab, amelynek forgalomba hozatala letiltva nem volt és így<sup>7</sup> természetesen első sorban azokat árusítottuk ki. - Ma az a helyzet, hogy még mindig van 10 példány az előző kiadásból, de az új kiadás is hónapok óta raktárunkon készenlétben van, az előző kiadású példányok eladása után csakis ez kerülhet már forgalomba. -

Az új kiadású füzetből kettő példányt egyidejűleg postán bátrak voltunk Méltóságod címére eljuttatni. -

<sup>6</sup> E levél ifj. Bartók Béla hagyatékában maradt fenn, kópiáját a Bartók Archívum őrzi. Vásárhelyi Gábor szíves hozzájárulásával adom közre.

<sup>7</sup> Az aláhúzás Bartóktól származik.



*Zeneműkereskedés*

**ROZSNYAI KÁROLY**  
 AZ ORSZÁGOS M. KIR. ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA  
 TANANYAGÁNAK KIADÓJA ÉS SZÁLLÍTÓJA  
 GRAMOFONOK, LEMEZEK, MŰVÉSZI VÁSZNOKÉP REPRODUKCIÓK  
 PAPIROSZTÁLY  
**BUDAPEST, IV., MUZEUM-KÖRUT 15.**  
 TELEFON: AUT. 88-4-48.

Zeneműkereskedés  
 ....  
 Könyvkereskedés  
 ....  
 Zeneműkiadóhivatal  
 ....  
 Könyvkiadóhivatal

Budapest, 1933. január 7.

Keltősséjos  
 Bartók Béla tándr urnak  
 Bpest, Csalán u. 27.

Kélyen tisztelet Tándr ur!

Kejéllapodásunk értelmében melléke-  
 lünk

F. 150.- azaz Fjyszedötven

Pengőt, mely összeget a könyomatandó 500 péld.  
 '20 magyar népdal' tantémére jizetünk le.-

Tisztelettel kérjük az említett pár  
 corrigéist hozzáánk eljuttatni sziveskedjék,  
 hogy a munka megjelentetése késedelmet ne szen-  
 vedjen.-

Kély tisztelettel

*Rozsnay Károly*

1933.1.7.

u.úA távolságra való tekintettel ugy a le-  
 velet mint a pénzt a mai napon postára tettük.

2. fakszimile

# ROZSNYAI KÁROLY

KÖNYV- ÉS ZENEMŰKIADÓHIVATALA

AZ ORSZ. MAGY. KIR. ZENEMŰVÉSZETI  
FŐISKOLA TANÁNYAGÁNAK KIADÓJA

PAPIR-OSZTÁLY

MŰVÉSZI VÁSZNKÉP-REPRODUKCIÓK

BUCH- UND MUSIKALIENVERLAG

VERLEGER DES LEHRSTOFFES DER KÖNIGL.  
UNGARISCHEN LANDES-MUSIKHOCHSCHULE

PAPIER-ABTEILUNG

KÜNSTLERISCHE  
LEINWANDBILDER-REPRODUKTIONEN

TELEFON: AUT. 88-445.

Budapest, 1933. december 5.

IV. Múzeum-térlet 15.

Méltóságos  
Bartók Béla tándr urnak  
Budapest.

Mélyen tisztelt Tándr Ur!

Ügyvédünk utján úgy értesültünk, hogy Méltóságoc  
nehézszel azért, mivel a " 30 magyar népdal " megjelentetése nem  
történt volna meg.-

Ezzel szemben bátrak vagyunk rdmutatni, hogy  
es ügyben való tárgyalásaink alkalmával irásban megállapodtunk,

(nem emlékszem pontosan a naplók-  
példányokra.)  
De akkor az aklar-  
nép fizette  
előlegét már  
januárban?

hogy még az első kiadásból is van oca 100 darab, amelynek forga-  
lomba hozatala letiltva nem volt és így természetesen első sorban  
azokat árultottuk ki.- Ma az a helyzet, hogy még mindig van 10  
példány az első kiadásból, de az új kiadás is hónapok óta rak-  
nunk készletben van, az első kiadású példányok eladása után  
est a 150p. csakis ez kerülhet már forgalomba.-

As új kiadású füzetből kettő példányt egyide-  
jűleg postán bátrak voltunk Méltóságoc címére eljuttatni.-

Abban a biztos reményben, hogy ezen félreértés  
teljessen tisztásva van, vagyunk Méltóságoc

igaz hívei és tisztelői

*Bartók*

ajánlott.

3. faksimile

Abban a biztos reményben, hogy ezen félreértés teljesen tisztázva van, vagyunk

Méltóságod

igaz hívei és tisztelői,

Rozsnyai

ajánlott.

(nem emlékszem pontosan a megállapodásra.) – De akkor mért fizette R. azt a 150 p. előleget már januárban?)<sup>8</sup>

E dokumentum szerint tehát az 1906-ban nyomott ezer példány utolsó darabjai végre 1933 decemberére tíz példány kivételével elkelték, és 1933 végén, vagy legkésőbb 1934 elején piacra került az újabb, javított ötszáz példány. Megfigyelhető, hogy ha lassan is, de az évek során fokozatosan nőtt a füzetek kelendősége. Míg az első ötszáz példány tizenhat évig volt piacon, az első nyomás második fele már tíz év alatt elfogyott, és a javított újranyomást hat évvel követte az újabb, 1938-as verzió kibocsátása.

\*

A copyright, példányszám és a megjelenés évszámának tisztázása után nézzük most az 1933-as kiadás tartalmi újdonságait. Mint Rozsnyai jelezte fent idézett levelében, a változtatások száma kevés. A kottarészben mindössze két eltérés található az első kiadáshoz képest, mindkettő a Bartók népdalfeldolgozásokat tartalmazó első részben. Az egyik egy sajtóhiba javítása az 1. szám 3. ütemében: a zongoraszólamban a dallamot alátámasztó akkordhangok a negyedik nyolcadnál helyesen nyolcad értékűek (az első kiadásban itt a jobbkez szolamában tévesen negyedhang érték szerepelt).

A másik változtatás nagyobb horderejű: az eredeti kiadás 5. tételének kiiktatása a füzetből, amely egyben a dallamok átszámozását is szükségessé tette. Ennek következtében a két *Fehér László* dallam, amely az első kiadásban 3a-b számozással szerepelt, most külön számot kapott (3, 4), ezért a második dallam tempófeliratát Bartók *Az előbbinél lassabban* helyett *Lassabb beszéd tempójá-ra* változtatta.. A következő két dallam (*A gyulai kert alatt*, *A kertmegi kert alatt*) száma viszont 4a-b-ről 5a-b-re módosult. Végül a dallamok *Jegyzetek*-ben felsorolt forrásait az új számozásnak megfelelően ugyancsak átrendezték.

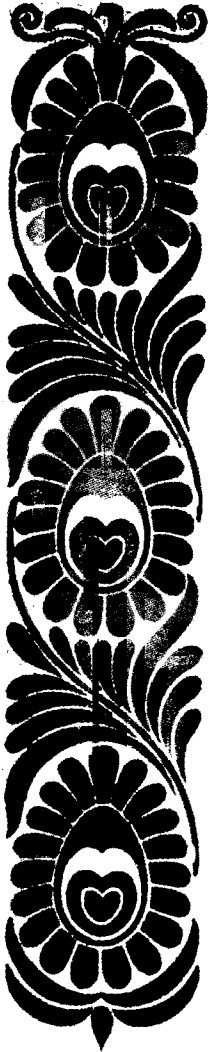
Az első kiadás 5. számát, az *Ucca, ucca...* kezdetű dallamot Vikár Béla gyűjtötte, Bartók a Néprajzi Múzeumban őrzött fonográffelvételről ismerte. Később azonban kiderült róla, hogy népies műdalíró szerzeménye. Kodály egyik előadásában így idézte fel ennek a tételnek történetét:

Mikor 1906-ban első népdalfüzetünket, a „20 magyar népdalt” közreadtuk, kölcsönösen megbíráltuk egymás választását. Az „Utca, utca” kezdetű dal ellen volt némi kifogásom, mert annyira elütött, nem formájában, de tartalmában az addig ismert népdaltípusoktól, szövege sem volt népdalszerű. Bartók ragaszkodott hozzá, különösnek éppen a népdalban szokatlan tercismétléseit és 5-ütemes voltát találta. Minthogy odáig nem igen forgattam a letűnt népszínművek kottáit, csak pár év múlva jöttem rá, hogy a dal szerzője Szentirmay Elemér. A későbbi kiadásokból kimaradt a dal, de Bartók vonzódása a tercismétlésekhez elkísérte élete végéig.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Gépiratos levél a Kodály Archívumban; Kodály Zoltánné szíves hozzájárulásával közlöm.

<sup>9</sup> Kodály Zoltán, „Szentirmaytól Bartókig”, in: uő: *Visszatekintés I–II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 3/1982), II/464. l.

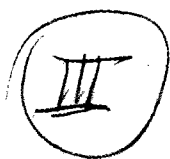
6 ms-3



# Magyar Népdalok

4. faksimile

s-4



938

# MAGYAR NÉPDALOK

5. faksimile

Zenatudományi dolgozatok 2003

Bármilyen jelentős szerepet játszott is e stílusjegy inspirálásában az *Ucca, ucca...* dallama, 1933-ban már kínos lehetett Bartóknak Szentirmay szerzeményét a füzetben népi dallamként terjeszteni. Érthető tehát, ha sürgette a javított változat piacra bocsátását.

Könyvészeti következetlenség, hogy az 1938-ban megjelent, jelentősebben átdolgozott változatot megintcsak „második, átnézett” kiadásként publikálta a Rózsavölgyi cég. Először is az szúr szemet a két második kiadás összehasonlításakor, hogy a lemezszám azonos maradt, noha közben a mű tulajdonjoga gazdát cserélt. Ennek magyarázatát abban kereshetjük, hogy Rózsavölgyi 1936-ban megvásárolta a csödbe ment Rozsnyai céget és a Rozsnyai szignót ezáltal mintegy sajátjának ismerte el. Különös viszont, hogy az átjavított változat első megjelenésekor még a címlapon is megtartotta Rozsnyai nevét. A Kodály Archivum gyűjteményében van egy példány ebből a kiadásból is Kodály Zoltánné Sándor Emma kézzel írt jegyével, aki a címlapra feljegyezte a megjelenés pontos dátumát *megjel. 938/XI/16*, a borítóra pedig, az évszám és saját szignója mellé (*938/KE-é*), megkülönböztetésül bekarikázva azt is odairta: *III. Az 1933-as kiadás borítóját viszont ugyanakkor a bekarikázott II számmal jelölte*<sup>10</sup> (*4–5. faksimile*)

Az 1938-as verzió tartalmi eltéréseinek ismertetésére itt nem térek ki; Denijs Dille fent idézett tanulmányában valamennyit felsorolta.<sup>11</sup> Csak annyit teszek hozzá, hogy a háború előtt ezt a változatot többször is újranyomták. Legalább kétféle címlapról is tudomásom van: mindkettőn Rózsavölgyi neve szerepel, de eltérő betűtípussal; az egyik a nyomda is fel van tüntetve a címlapon. A *Magyar népdalok* népszerűségének vizsgálata szempontjából érdemes lenne ezeket is összegyűjteni, kibocsátásuk történetét felderíteni.

Csupán a teljesség kedvéért jegyzem meg, hogy a Rózsavölgyi cég államosítása után az Editio Musica Budapest tulajdonába került művet a kiadó az ötvenes évektől kezdve ismét „második kiadás”-ként jelölve hozta forgalomba. Ennek az újabb „második” kiadásnak lemezszáma Z. 1175; tartalma a 3. szám variánsának számozásától és tempójelzésétől eltérően azonos az 1938-as kiadással.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Jelzeteik: 16 ms-4 és 16 ms-3.

<sup>11</sup> Bartók–Kodály, *Hungarian Folksongs*, 51–52. l.

<sup>12</sup> Mivel itt a 3. szám variánsa nem kapott külön számot, a tempójelzés ismét az első kiadáséval azonos (*Az előbbinél lassabban*). Nem javítja viszont ez a kiadás az 1938-as kiadás *Jegyzetek* részében maradt tévedéseket. Mi több, a lemezek újrametszése során a 8. dallam ütemjelzőjét tévesen 3/4-re változtatta.

Pintér Csilla Mária

MTA Zenetudományi Intézet

## A parlando–rubato változatainak jelentősége *A kékszakállú herceg vára* ritmikai nyelvében<sup>1</sup>

Bartók a népzene ritmikáját alapvetően két, elsősorban tempó- és előadásmódbeli karaktert jelölő kifejezés szerint csoportosította: parlando–rubato és tempo giusto. Népzenei közreadásaiban a két terminus közül az utóbbi szakkifejezés alkalmazása egyértelműbb. Amint negyedik Harvard-előadásának befejezetlenül maradt fogalmazványában kifejtette, szabályosan sorakozó, általában 2/4-es ütemezésű dallamok karakterének jellemzésére szolgál.<sup>2</sup> Szalay Olga Kodály népzenei lejegyzéseiről írt tanulmányának az előadásmód jelölés-változatait összefoglaló táblázata<sup>3</sup> alapján következtethetünk arra, hogy a nyomtatott népzenei dallamközlésekben a tempo giusto terminus elsőként Bartóknál jelenik meg, az 1918-ban közzétett *A magyar katonadalok dallamai* című tanulmányban<sup>4</sup> az addig használatos tánclelés, feszes ritmus vagy állandó ritmus kifejezések helyett. Parlando karakterjelölés – a korábbi *beszédtempó* terminus tágabb értelmű változata népdallejegyzés fölött jóval korábban, 1911-ben felbukkan, első ízben megint csak Bartók írásaiiban, *A hangszeres zene folklórja Magyarországon*<sup>5</sup> című dolgozatban. Rubato karaktermeghatározás, bár elsősorban hangszeres dallamokhoz kapcsolódik, Bartók legelső népzenei tárgyú publikációjában is föllelhető, a *Székely balladák* „Burián káplár”-dallama mellett,<sup>6</sup> feltehetően a teljesen kötetlen előadásmód, a szövegtől is független ritmikai szabadság jelzésére. Parlando–rubato együttes alkalmazása népdalok fölött Bartók korai dallamközléseiben, a Máramaros-kötet megjelenését (1923) megelőzően csak elvétve fordul elő.

Ugyanakkor Bartók 1943-ban, tervezett ritmikai témájú Harvard-előadásának fogalmazványában kizárólag parlando–rubato összefoglaló néven hivatkozik a beszédritmus lejtésével összefüggésbe hozható – a népdalgűjteményekben parlando, rubato, parlando–rubato és recitativo előadásmóddal szereplő – népdalok ritmikájára, mint zeneszerzői nyelvének fontos népzenei forrására. A parlando–rubato ritmus különböző megjelenési formái nagy valószínűséggel mind a népzene kutató, mind a zeneszerző gondolkodásmódjában lényegesen jelentősebb szerepet játszottak annál, amit a beszédszerű ének mód összefoglaló elnevezése sugall, vagy amit a népzene parlando–rubatója és Bartók vokális kompozíciói között többnyire általánosságban vont párhuzam sejtet.

A parlando a szakirodalomban mindenekelőtt előadásmódot jelent. David Fallows a Grove lexikon szócikkében<sup>7</sup> a vokális parlandót egyértelműen előadási utasításként defi-

<sup>1</sup> A jelen tanulmány egy Bartók ritmikájáról készülő doktori disszertáció fejezeteként íródott.

<sup>2</sup> Bartók Béla, „Harvard-előadások, IV” in Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról* (a továbbiakban: *BBI/1*), 178.

<sup>3</sup> Szalay Olga, „Kodály-lejegyzések, a »Kodály-támlap«”, *Ethnographia* CIX (1998, 1.) 340–2.

<sup>4</sup> Bartók Béla, „A magyar katonadalok dallamai”, in Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.), *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneiről és a népzene kutatásról I.* (Budapest: Editio Musica, 1999) (a továbbiakban *BBI/3*), 141.

<sup>5</sup> Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”, in *BBI/3*, 59.

<sup>6</sup> Bartók Béla, „Székely balladák”, in *BBI/3*, 37.

<sup>7</sup> David Fallows, „Parlando” in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> edition/19 (London: Macmillan, 2000) 139.

niálja. A népzenei parlando a Brockhaus-Riemann lexikon ismertetésében is előadásmód, amely a szöveg ritmusát követi.<sup>8</sup> A Szabolcsi Bence és Tóth Aladár szerkesztette, 1931-ben megjelent zenei lexikon<sup>9</sup> is előadásmódként hivatkozik a beszédszerű énekekre, a jelenséget határozottan elválasztva a recitativótól és a zenés deklamációtól.

A lexikonokban található meghatározásokkal szemben Kodály *A kékszakállú herceg vára* bemutató előadása alkalmából írt recenziójában<sup>10</sup> az opera parlando-deklamációjával kapcsolatban nem pusztán előadásmódról, hanem a nyelv felszabadításáról, a természetes hanglejtés zenévé fokozásáról ír. Nem utal az előadásmód közvetítő szerepére beszéd és zene között. Bartók negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában, Kodálnál is egyértelműbben, egyenesen ritmusnak nevezi a parlando–rubatót.

A parlando–rubato ritmust leginkább vokális szólóművekben használhattuk.<sup>11</sup>

Szóhasználata arról tanúskodik, hogy értelmezésében a parlando–rubato többet jelent rögzített hangjegyértékek megszólaltatásmódjánál: nem csak egy már létező zenei folyamat elhangzásának módja, hanem ritmus is, amelyet elsősorban a komponistának kell létrehoznia. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy előadásmódként és előadási utasításként ne gondolt volna rá: *A hangszeres zene folklórja Magyarországon*<sup>12</sup> című, 1911-ben megjelent tanulmányban a kanásztülökjelek tempóingadozásaival kapcsolatban az előadásmód kifejezést használja, amikor a ritmikai jelenségre hivatkozik.

A tülökjelek tempója természetesen – akár csak a népdaloké – nem állandó; a negyed  $\text{♩} = 60$  és  $\text{♩} = 120$  között ingadozik – sem rubato, sem pontos tánclepcs; sokszor inkább a parlando előadásmóddhoz közeledik.<sup>13</sup>

E korai definíció kontextusa arról is hírt ad, hogy a parlando a zeneszerző gondolkodásában nem teljes ritmikai szabadságot jelent, nem jár törvényszerűen együtt rubato tempóingadozással. A beszédlejtéshez közelítő zenei deklamációt, ha nem is egyenletes ütemezésű, de szigorú metrikai struktúrák szabályozhatják.

Amikor tehát Bartók negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában a parlando-deklamációt parlando–rubato néven említette, a kiegészítéssel nem elsősorban a parlando kötetlenségét kívánta hangsúlyozni, ellenkezőleg: a beszéd–ritmusú dallamosságot a szövegtől eredetileg független rubato előadásmód egy kötöttebb típusaként emelte az előadásmód kategóriájából a ritmus rangjára.

Az előadás fogalmazványa a ritmustípus definícióját is tartalmazza:

[...] szabad, deklamáló ritmus, szabályos ütemek és szabályos ütemjelzés nélkül. Legközelebbi megfelelője a nyugat-európai műzenében a recitativ; valószínűleg a gregorián zenének is hasonló volt a ritmusa.<sup>14</sup>

A meghatározás a zenei jelenségnek azokat a jellemzőit emeli ki, amelyek jelentős mértékben hozzájárultak a ritmus XX. században bekövetkezett megújulásához, ugyanakkor mégsem szakadtak el az ütemritmikától, csupán az egyenletes tagolású (szabályos) ütem-

<sup>8</sup> Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.), *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon/3* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985) 76.

<sup>9</sup> Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.), *Zenei Lexikon, 2. kiadás/2* (Budapest: Győző Andor, 1931) 316.

<sup>10</sup> Kodály Zoltán „Bartók Béla”, in *Visszatekintés II*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1982) 422.

<sup>11</sup> Bartók Béla, „Harvard-előadások, IV”, in *BBI/1*, 179.

<sup>12</sup> Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”, in *BBI/3*, 46–64.

<sup>13</sup> Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”, in *BBI/3*, 61.

<sup>14</sup> Bartók Béla, „Harvard-előadások, IV”, in *BBI/1*, 178.



rendszer megszüntetését segítették elő. A ritmikus szabadság Bartók parlando–rubato értelmezésében 1943-ban sem az ütemekről, ütemjelzésről való lemondást, csupán az egymást egyenletesen követő „főértékek”<sup>15</sup> hiányát jelenti.

Bartók egy több mint két évtizeddel korábban keletkezett tanulmányában<sup>16</sup> is említést tesz a népzenei parlando vokális műveire gyakorolt hatásáról:

A dallamvezetés tökéletességétől s ösztönző frissességétől eltekintve különösen e dallamok parlando-deklamációjának felfedezése és tanulmányozása volt nagy jelentőségű számunkra ahhoz, hogy a vokális művek deklamációját megteremthessük.<sup>17</sup>

Ebben a szövegben a ritmustípust még nem parlando–rubatónak, hanem parlando-deklamációnak nevezi, ami újra arról árulkodik, hogy a parlando mind a zeneszerző, mind a népzene kutató gondolkodásában az 1910-es, 20-as években még nem kapcsolódott elválaszthatatlanul össze rubato előadásmóddal. Ezt a feltevést támasztják alá Bartók legkorábbi népzenei közreadásai is. Az 1913-ban megjelent Bihar-kötet,<sup>18</sup> az egy évtizeddel későbbi Máramaros-kötet,<sup>19</sup> az 1924-ben kiadott *A magyar népdal*<sup>20</sup> vagy az 1934-ben közreadott kolindák<sup>21</sup> dallamgyűjteményeiben egyértelmű különbséget tesz parlando és parlando–rubato dallamok között. Szembetűnő, hogy *A magyar népdal* 77 parlando dallama mellett csupán három népdal fölött találunk rubato vagy poco rubato tempójelzést, és hogy parlando és rubato együttes alkalmazása a kötetben, éppúgy, mint a kolinda-gyűjteményben, egyáltalán nem fordul elő. Ezzel szemben az 1923-ban közreadott Máramaros-kötet hora lungă dallamai fölött kivétel nélkül *parlando, rubato* karaktermeghatározás olvasható. Parlando és recitativo lényegi különbsége mutatkozik meg abban, hogy Bartók ugyanennek a kötetnek siratódallamaihoz recitativo előadásmódbeli- és tempókaraktert kapcsolt.

*A magyar népdal* bevezetésében Bartók a népzenei ritmika általa feltételezett fejlődési stádiumait is leírja.<sup>22</sup> Annak ellenére, hogy a közreadott dallamok kottaképe fölött kerüli a parlando–rubato kifejezést, a kötet bevezető tanulmányában a ritmikai jelenség összefoglaló elnevezésére mégis parlando–rubato terminust alkalmaz, és a ritmustípust az ősi giusto, valamint az újra feszesé vált ritmus között, középen helyezi el. Bartók elképzelése szerint a parlando–rubato ritmus elődje egyenletes ütemezésű feszes ritmus volt, a beszédszerű lejtés csak később, a dallamok egyenletes mozgáshoz kötöttségének megszűntével jött létre.

Bartók írásainak parlando–rubatóval kapcsolatos, fent idézett részletei a népzenei ritmustípus és előadásmód összetettségét és sokrétűségét támasztják alá. Mint látni fogjuk, a ritmusfajtanak épp a népzeneből megismert sokoldalúsága lett a legfontosabb ritmikai támasza *A kékszakállú herceg vára* zenei deklamációjának és dramaturgiájának.

Bartók a parlando–rubato operaszínpadi újjáteremtése folyamán szövegkezelés tekintetében két, első pillantásra egymást kizárni látszó kompozíciós feladattal szembesült: figye-

<sup>15</sup> Bartók terminusa. Lásd: Bartók Béla, „Az úgynevezett bolgár ritmus”, in *BBI/3*, 331.

<sup>16</sup> Bartók Béla, „Magyar parasztzene”, in Szöllösy András (közr.), *Bartók Béla összegyűjtött írásai* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967) (a továbbiakban *BÖI*) 83–90.

<sup>17</sup> *BÖI*, 85.

<sup>18</sup> Bartók Béla: *Cântece populare românești din comitatul Bihor* (Bukarest: Librăria Socce & Comp. și C. Sfetea, 1913).

<sup>19</sup> Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (München: Drei Masken Verlag, 1923).

<sup>20</sup> Révész Dorrit (közr.), *Bartók Béla írásai 5. A magyar népdal* (Budapest: Editio Musica, 1990) (a továbbiakban *BBI/5*).

<sup>21</sup> Bartók Béla, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)* (Wien: Universal Edition, 1934).

<sup>22</sup> *BBI/5*, 16.

lembe kellett vennie a magyar nyelv hangsúlyviszonyainak törvényszerűségeit, ugyanakkor fel kellett oldania a verselés monotóniáját.

Egy Frederick Deliusnak írt, 1911 március 27-én kelt levelében utalt is szöveg és zene összehangolásának nehézségeire:

Most nehéz munkába fogtam — — — egy egyfelvonásosba. Ilyet sajnos még sosem írtam — — — Képzelteti, hogy időnként — kezdetben — mennyire zavart a szöveg. Most már jobban megy.<sup>23</sup>

A szöveg ritmusából fakadó monotónia leküzdésére két lehetőség kínálkozott: a verssorok változatos ritmusképletekké alakítása<sup>24</sup> és a parlando rétegeinek maximális kiaknázása.

Carl S. Leafstedt szerint mind Judit, mind a herceg szólama nagyfokú ritmikai szabadsággal rendelkezik.<sup>25</sup> Valóban mindkét szólamra jellemző a ritmikus szabadság bizonyos mértéke, ám *A kékszakállú herceg vára* deklamációjának sokféle típusa van, megválasztásuk részint a szereplő személyes beszédmódjától, részint a beszédhelyzettől függ. Vikárius László az opera egy újabb ismertető tanulmányában utal arra, hogy a protagonisták szólamában a vokális parlando alkalmazásának két, alapvetően ellentétes módja figyelhető meg.<sup>26</sup> Judit és a herceg hanghordozásának különbözősége nem utolsósorban szólamuk ritmikai szabadságának eltérő mértékéből fakad. Első megnyilatkozásaik nemcsak jellegzetes parlando-típusaik kontrasztját teszik nyilvánvalóvá, hanem saját, személyes ritmikai névjegyüket is közvetítik.

### 1. a–b kottapélda

A herceg első mondata nyugodtabb, ritmikailag hajlékonyabb. Judit szavainak formálásmódja nem csak dallama, de ritmusa szerint is csapongóbb, nyugtalanabb. Mégis a herceg énekmodja a ritmikailag szabadabb, az előadóra erőteljesebben támaszkodó. Szólama rögtönzészzerű deklamálás, amelynek egyedül a beszéd hangsúlyai és a tempó jelölik ki korlátait. Írott és hangzó dallam eltéréseinek legfeltűnőbb példája a herceg utolsó ariosója, amelyben a kottakép egyenletes nyolcadokat mutat, az énekmod mégis erőteljesen agogikus.

### 2. kottapélda

<sup>23</sup> Demény János (szerk.), *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 176.

<sup>24</sup> Lásd ezzel kapcsolatban László Zsigmond tanulmányát, amelyben felhívja a figyelmet az opera prozódiajának a zenei mondattagolás sokféleségéből eredő ritmikai gazdagságára, továbbá rámutat az így létrejött ritmikai alakzatok dramaturgiai jelentőségére: „A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla”. In *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985) 100–129.

<sup>25</sup> Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's opera*. (Oxford, New York, Oxford University Press, 1999) 67.

<sup>26</sup> Vikárius László, „A kékszakállú herceg vára”, in Kovalik Balázs (szerk.) *Ismertetőfüzet* (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2001) 10.

Az opera első énekelt mondatának ritmikáját azonban csak akkor nevezhetnénk teljes joggal szabad parlando ritmusúnak, ha nem léteznének a zenei folyamatban a parlando-deklamációnak még ennél is kötetlenebb megvalósulásai. Valójában egyik szereplő zenei beszédmódja sem jut el az igazi, felszabadult deklamáláshoz a 75. próbaszám, az ötödik ajtó megnyitása előtt, ahol Bartók a partitúrában első és egyetlen alkalommal ír elő *quasi parlandót* előadási utasításként, vélhetően elsősorban azért, hogy az ugyancsak előírt *grave* hangvétel és a lassú tempó ne térítse el az előadót a beszéd ritmusát szem előtt tartó énekmódtól. A szövegnek a *sempre gravetól* eltekintve minden kötöttségtől mentes deklamációja azáltal válik lehetségessé, hogy a zenekar tartott akkordjai szabadon engedik az énekszólamot. Frigyesi Judit hívja fel a figyelmet arra, hogy a herceg nem él azonnal ritmikai szabadságának lehetőségeivel.<sup>27</sup> Dallama fokról fokra változik át régi stílusú népdalok hajlékony parlandóját formázó ritmusúvá. A parlando egyre kötetlenebbé váló rétegei a jelenet érzelmi telítettségének és érzelmi kontrasztjainak fokozatait közvetítik.

Ritmus tekintetében ebben a jelenetben Judit beszéde a hercegénél is oldottabbá válik: teljes csöndből, zenekari kíséret nélkül szólal meg. De mialatt a ritmikai szabadság mértékének növekedése a herceg szólamában a szereplő érzelmi kiteljesedését szolgálja, Judit szerepében a teljes ritmikai függetlenség érzélem nélküli, kifejezéstelenül zárt tónust közvetít: *senza espressione*. Figyelemreméltó az is, hogy az opera legszabadabb parlandója a legszigorúbban szerkesztett formai egységen, a strófikus formán belül valósul meg, mintegy a ritmikus szabadság ellensúlyozására.

Hangsúlyviszonyai szerint Judit első mondata is a beszéd természetes lejtését követi, de a hangok hosszúságát az ő szólamának első ütemeiben a komponista feltűnő aprólékossággal írja elő (lásd: 1. b kottapélda). Énekmódját, amely első hallásra könnyen szabályos ütembeosztás nélküli tempo giusto<sup>28</sup> benyomását kelti, helyénvalóbb megkomponált vagy rögzített parlando-deklamációnak tekintenünk, mert szavainak zenei képletét elsődlegesen a szöveghangsúlyok határozzák meg. A szavak hangsúlyviszonyainak jelentőségét a fent idézett ütemeknek a német fordítás kedvéért megváltoztatott ritmusképlete is alátámasztja (lásd: 1. b kottapélda).

Judit dallamvilágához elsősorban ez a rögzített parlando-ritmus kapcsolódik, amely, bár nem zárja ki a rubato lehetőségét, kevés teret enged kibontakozására. Annak ellenére azonban, hogy Judit alapvető beszédmódja feszes ritmus illúzióját ébresztő deklamálás, a mozgásfolyamat „belső dinamikáját” (*immanenter Dynamik*<sup>29</sup>) vagy Gustav Becking kifejezésével „felszín alatti áramlatait” (*Unterströmungen*<sup>30</sup>) figyelembe véve mégsem szabad „holt anyagnak” (*tote Materie*)<sup>31</sup> tekintenünk, mivel dallamának tágas ambitusa jelentős ritmikai feszültség-oldás viszonyokat hoz létre, amelyek belső, időtartamokban alig érzékelhető, mégis valóban parlandószerű agogikát eredményeznek.

<sup>27</sup> Frigyesi Judit: “In Search of Meaning in Context: Bartók’s *Duke Bluebeard’s Castle*”. *Current Musicology*, no. 70 (Fall 2000) 13–16.

<sup>28</sup> Szabályos ütembeosztás nélkül giusto ritmikával, pontosabban rubato dallam tempo giustová alakulásával a népzeneben Bartók csak később, 1913-ban, észak-afrikai népzene gyűjtő útja során találkozott. Lásd: *BB/3*, 110.

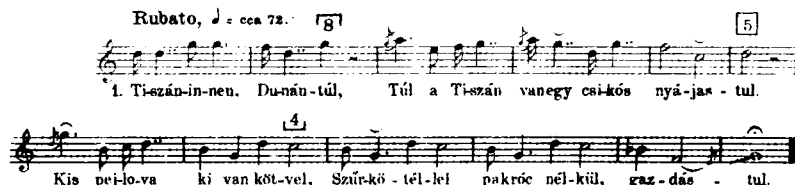
<sup>29</sup> Hugo Riemann terminusa; bővebben lásd: Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hamburg, Szentpétervár: 1884).

<sup>30</sup> Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (Augsburg: Benno Filser, 1928) 8–9.

<sup>31</sup> Becking, 49.

Judit pentatóniától idegen dallamossággal szólal meg, ám rögzített ritmikájú énekbeszédének föllelhetők népzenei rokonai. Egyik ezek között – első látásra talán meglepő módon – kifejezetten rubato-dallam, *A magyar népdal* dallamgyűjteményének 16. példája:

Rubato,  $\text{♩} = \text{cca } 72$  [8] [5]



1. Tiszán-in-neu, Du-nán-túl, Túl a Tiszán vanegy csi-kós nyá-jas - tul.  
Kis pej-lo-va ki van köt-vel, Szür-kő - tél-lel pakróc nél-tül, gaz-dás - tul.

### 3. kottapéllda

A legfontosabb eltérés népzenei és operai deklamáció között abból ered, hogy utóbbinál a mondatok tömörsége nem hagy időt a szabad parlando kibontakozására úgy, amint azt a népzenei párhuzam hosszabb dallamsorai lehetővé teszik. A női hang szólamához elsődlegesen rendelt feszes parlando-stílus rubato népzenei párhuzamai arra engednek következtetni, hogy Bartók kezében a gyökereiben rubato népzenei ritmusmodell, *A magyar népdal*-ban leírt fejlődési útvonalat követve Judit szólamában újra „feszessé jegecesedett.”<sup>32</sup>

A rögzített, giusto irányába mutató parlando ének-mód különleges alakjai a partitúrában a Bartók által 1943-ban „antimagyar” alakzatnak<sup>33</sup> nevezett ritmusképletek. Dramaturgiai szempontból jelentősek, mivel a szöveg jelképrendjének legfontosabb motívumpárjához, a fény és a sötétség képeihez kapcsolódnak: első alkalommal, a megérkezés jelenetében a zenekar szólamában hangzanak fel, Judit *Milyen sötét a te várad* szavait kísérik.

Molto adagio  $\text{♩} = 60$  a tempo (sostenuto, quasi poco andante)



Dolne Fa-ste-ist-je (fa - ste!)  
Milyen sötét a te vár - rad!  
Kéne-t du dic-té Kún - du?  
Hirt hal - los-tát?  
*Dolce*

### 4. kottapéllda

Másodszor, a fegyveresház előtt a zenekari- és énekszólamban együtt jelenik meg a jellegzetes, fényt hozó ritmustípus.

Molto andante (poco allegro)  $\text{♩} = 108$



Süch-ich süch-ich (Süch-ich)  
Nézd, nézd, nézd, nézd (Nézd, nézd, nézd, nézd)  
Nézd, nézd, nézd, nézd.  
*sempre più agitato.*

### 5. kottapéllda

<sup>32</sup> BBI/5, 16.

<sup>33</sup> BBI/1, 179.

A fenti példák mintha csak elővételeznék a herceg szavaihoz kapcsolódó „antimagyar” alakzatokat az ötödik ajtó kulcsának átadása előtt.



6. kottapélda

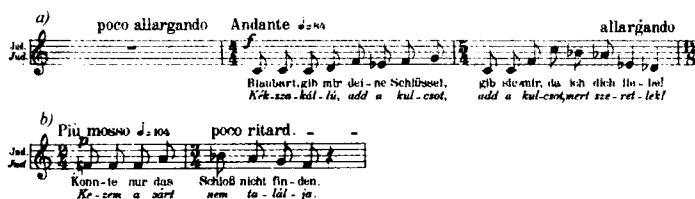
Jóllehet a beszédhangsúlyokat ezekben a példákban is őrzi a zenei megformálás, az énekbeszéd lejtése mégis természetellenesen hat.

Mint az előbbi példa is igazolja, a két szereplőhöz nem társul merev kizárólagossággal a két alapvető, a szabadabb és a kötöttebb parlando. Énekstílusuk nem egyszer felcserélődik. Van-e ezeknek a „szólamcseréknek” dramaturgiai jelentősége? Judit szólama az ajtó becsukódását megelőző jelenetben, a visszatérés utolsó lehetőségének elutasítása előtt zenei szempontból váratlanul eredeti beszédmódjától idegen, a herceg legszemélyesebb beszédstílusával azonosulni látszó, spontán deklamációvá alakul.



7. kottapélda

Judit első ritmusbeli megingását követően, egyre gyakrabban szólal meg kötetlenebb parlando ritmusban, rendszerint a drámában fordulatot hozó pillanatokban: az első (8. a kottapélda), majd a harmadik kulcs megszerzése előtt (8. b kottapélda), később az ötödik ajtó fentebb elemzett jelenetében.



8. a–b kottapélda

A második kulcs átadásának és a harmadik ajtó felnyitásának pillanatában viszont a herceg szólama veszi át Judit kötött, metszően pontozott ritmusait.



9. a–b kottapélda

Mind Judit, mind a herceg énekstílusának léteznek egy, az emberi beszéd-től tökéletesen elidegenített, megmeregített változata is. Judit első hátratekintésének zenei képében hangzik fel először vokális szólamban a parlando minden lehetőségét kizáró, dermedt ritmika. Judit vádló, számonkérő vagy követelőző szavainál jelenik meg ez a merev, a szereplő eredeti ritmus-tónusánál is feszesebb, nem minden esetben egyenletes, mégcsak nem is páros ütemezésű, mégis kétségbevonhatatlanul giusto hangvételű énekmód:

(sic kommt einige Statuten herbei)  
 (kötve jön egyesek)

Ließ ich doch Ya-ter, Mut-ter sein, ließ ich doch mein Feins-ärü-der-lein, ließ ich doch  
 El-hagy-tam az a-pám, a-anyám, El-hagy-tam szép test-ve-r-é-m-tyém, El-hagy-tam

### 10. kottapélda

Különösen figyelemreméltó egy lényegileg giusto jellegű, a népzeneből is jól ismert ritmusalakzatnak<sup>34</sup> ellentétes karaktere a két szereplő énekbeszéd-stílusában:

Of-fen war-tet noch die Tü-rra. Del-ne Burg woll-lich er-bel-len,  
 Nyí-lt-on van még fent az új-tó. A te vá-rad de-rül-jön fel,

### 11. a–b kottapélda

Ugyanaz a ritmusképlet a hangjegyekhez csatlakozó szótagok hosszúságától függően ölt parlando, illetve giusto jelleget a herceg és Judit szólamában.

A herceg csak egyetlen alkalommal, utolsó mondatában szólal meg parlandótól idegen ritmusban. Az ő *senza espresssioné*ját azonban – Judit minden köteléktől eloldott parlandójával szemben – utolsó szavainak megmeregített, az élőbeszéd ritmusától eltávolított, lassú tempója, szavainak a reneszánsz polifónia szöveggkiemelő technikájára emlékeztető felnagyítása hozza létre.

Meno mosso  $\text{♩} = 72$  Più andante  $\text{♩} = 92$  Meno mosso  $\text{♩} = 72$

Nacht Es-gehe mit dir in die Wald- im  
 Éjszaka min-dék-é-jel-les, mar-

### 12. kottapélda

Az opera parlando-változatainak sajátos típusai a zenekari ostinato fölött elhangzó mondatok. Ostinato és parlando viszonyának, a két alapvető énekstílusból következően két-féle típusa figyelhető meg. Az egyik a két ritmusjelenség egymástól elidegenített, zenekar és énekszólal kontrasztját megvalósító összekapcsolódása.

(Judit) (Blaubart)

Dies ist die Blaubarts-Fe-stel-Fe-n-er-ke-ze-nung-ku-l-tu-er-ge-

### 13. kottapélda

<sup>34</sup> Népzenei párhuzamairól lásd: Bárdos Lajos, *Bartók-dallamok és a népzene* (Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977) 20.

Frigyesi Judit szerint énekszólam és zenekari szólam ritmusának látszólagos azonossága, ugyanakkor a vokális szólam parlandójából fakadó árnyalatnyi eltérések teremtik meg az ajtó bezárulását követő jelenet drámai feszültségét.<sup>35</sup> Egyedül a zene ritmikai eszközei jelentik ki Judit és a Vár tragikus viszonyát. Ebben a jelenetben a herceg beszédritmusa ostinato és parlando viszonyának másik, ellentétes típusát valósítja meg: szólama hirtelen ritmikailag kötötté válik, az ostinato foglya lesz.

14. kottapélda

Az ostinato-mozdulatlanság az opera harmadik szereplőjének azonban csak egyik, nem is a legsajátosabb jellemzője. A két vokális szólamhoz hasonlóan a Vár is rendelkezik az emberi beszéd képességével. Frigyesi Judit elemzésében a zenekar szólamának egyik forrásaként a hangszeres pastorele műfaját említi, amit a verbunkos zenével hoz összefüggésbe.<sup>36</sup> A hangszeres pastorele felélesztésére való törekvéseket az elemző kommentárja szerint a XX. század első felében mindenekelőtt a magyaros hangvétel és a líra iránti igény, valamint a régi hangszeres formák újjáteremtésének vágya táplálta. A verbunkos pastorele-stílus hatásának igazolását Frigyesi Judit Bartók operájában elsősorban a ritmusvariációs technika alkalmazásában látja.<sup>37</sup> A hangszeres pastorele jellegzetességei azonban nem merülnek ki a ritmus variációs lehetőségeinek jelentésteremtő kiaknázásában. A pásztori tónus jelenléte a népi dallamot mintázó balladatémában is megmutatkozik, amelynek ütemmutatója ugyan 3/4, rejtetten mégis magában foglalja a lehető legjellemzőbb pastorele-metrumot: tizenkét alapegységre osztható dallamsorokból épül fel.

15. kottapélda

<sup>35</sup> Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, 241.

<sup>36</sup> Judit Frigyesi, *Béla Bartók and the Turn-of-the-Century Budapest*, 244–53.

<sup>37</sup> Judit Frigyesi, "The Verbunkos and Bartók's Modern Style. The Case of Bluebeard's Castle" in Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (ed.), *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist* (New York: Oxford University Press, 2000) 140–151; Judit Frigyesi, *Béla Bartók and the Turn-of-the-Century Budapest*, 248–53.

Ugyanakkor a pasturale-metrika mellett a kezdet és a befejezés népdalelesszenciájának parlando-jellege is fontos szerephez jut. A beszédszerűség a koronák közbeiktatása által valószínűleg meg. A parlando-jelleget megteremtő koronák dramaturgiai funkciója a balladatéma visszatérésében még jelentősebbé válik: a dallamsorok záróhangjainak fokozatos meghosszabbításával Bartók feloldja a kompozíció dallami, formai és harmóniai szimmetriáját, ritmikai eszközökkel fordítja meg a kezdet közelítő dallamának irányát. A jellegzetes ritmuskompozíciós eljárás két és fél évtizeddel később egy másik, az operához hasonlóan körszerűen zárt szerkezetű, egészen bezáródni mégsem tudó Bartók-tételben, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* fűgájának záróütemeiben is felbukkan.



### 16. kottapélda

Carl S. Leafstedt *A kékszakállú herceg vára* elemző monográfiájában a vokális szólamok ritmusát összefoglaló terminussal parlando–rubato stílusúnak nevezi. Az opera énekbeszéd-módjainak fenti áttekintése azonban óvatosabb fogalmazásmódra int az énekstílus ritmikájának átfogó jellemzését illetően. A példák sora által igazolódni látszik az a kiindulási feltételezésünk, hogy Bartók színpadi énekbeszédének kizárólag a népzeneből kiinduló, általánosító megközelítése sok tekintetben félrevezető lehet. Nem vonható ugyanis egyszerű párhuzam a népzenei parlando–rubato és az opera deklamációja között. Bartók a népzenei parlando–rubatót nem emelte színpadra operájában, hanem megteremtette saját parlando-változatait, amelyek hol a népzenei rubato, hol a népzenei giusto irányába mutatnak. Egyszerűsre arról tanúskodnak, hogy Bartók operájának parlando-deklamációját nem pusztán a népzeneből ismert előadásmód értelmében formálta meg, hanem mindenekelőtt ritmusalkotóként hozta létre, és az énekbeszéd típusaira fontos dramaturgiai feladatot bízott.

Amikor Járdányi Pál 1966-ban megjelent, *A népzene Bartók művészetében* című tanulmányában Bartók népzenei ritmus-szótárának összeállítását sürgette,<sup>38</sup> nem egyszerű lexicográfiai gyűjteményre gondolt, hanem az egyes szavak életének, szerepének, jelentésének és jelentőségének vizsgálatára a zeneszerző kompozíciós nyelvén. A jelen dolgozat ennek a – még csak töredékekben létező – „szótárnak” a bővítéséhez kívánt hozzájárulni a vizsgálat területét egyetlen ritmustípus egyetlen kompozíció belüli alkalmazására korlátozva. Még ha nem meríthető is ki a vizsgált ritmusjelenség változatainak minden árnyalata, jelentőségük és jelentésrétegeik iránymutatásul szolgálhatnak a hangszeres kompozíciók parlando és parlando–rubato ritmustípusainak elemzéséhez és értelmezéséhez.

<sup>38</sup> Járdányi Pál: „A népzene Bartók művészetében”. In: Berlász Melinda (közr.), *Járdányi Pál összegyűjtött írásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000) 188.



**Lázár Katalin**

MTA Zenetudományi Intézet

## **Kiss Áron „Magyar gyermekjáték-gyűjtemény” című könyve mai szemmel**

A „Magyar gyermekjáték-gyűjtemény” több mint egy évszázaddal ezelőtt, 1891-ben jelent meg, és máig a népi játékokkal foglalkozó kutatók és pedagógusok egyik alapvető kézikönyve. Megjelenésének előzményeiről Kiss Áron írt a kötet előszavában.<sup>1</sup> Kodály nagyra becsülte a könyvet, külön kiemelve, hogy „próbált szembeszállni az idegen áramlattal, megvetve lábát a hagyomány talaján”.<sup>2</sup> 1951-ben sajnálattal írja: „Kiss gyűjteménye ma rendkívül ritka. Oly rossz papírra nyomták, hogy a példányok nagy része emiatt mállott szét, nem a túlságos használatból.”<sup>3</sup> 1984-ben a könyv hasonló kiadásban megjelent; e lépés szükségességét az is mutatja, hogy az új kiadás példányai az ezredfordulóra elfogytak.

Ennek az írásnak első része a kötet erényeivel kíván foglalkozni, azzal a kérdéssel, hogy Kiss Áron könyve mit mondhat a mai kutatóknak és pedagógusoknak. A második részben arról lesz szó, hogy miért volna érdemes megjelentetni a további hasonló kiadások helyett a kötet kritikai kiadását.

Kiss Áron könyvének jelentőségét részben a közölt anyag, részben a közlés minősége adja. A közölt anyag felöleli a teljes magyar nyelvterületet (a játékok többségénél szerepel a gyűjtés helye), a közlésben pedig – lehetőség szerint – a játékok szövegét, dallamát, játékmódját egyaránt feltünteti. Ez nem mindenhol történik azonban meg, nyilván azért, mert Kiss Áron is vett át játékokat, leírásokat korábbi közlésekből, így a Magyar Nyelvőr I–XVI. évfolyamaiból is, az azokból hiányzó dallamokat vagy játékleírásokat pedig nem tudta pótolni. A számára beküldött gyűjtésekből is hiányozhattak elemek. Ahol azonban mód volt rá, a teljes játékot közölte, úgy, hogy azok alkalmasakká váltak terjesztésre, tanításra is (ez volt az 1883-ban meghirdetett gyűjtés célja).

Kiss Áron a játékok életkora szerint rendezte a játékokat. Előszavában részletesen ír erről: „A megtartott anyag rendezésénél aztán a gyermek fejlődését vettem alapul, azaz úgy soroztam az egyes játékokat egymás után, a mint azok játszásába a gyermek egymás után, vagy egymás mellett belenő.”<sup>4</sup>

A gyűjtemény a „Felnőttek játécai ölbeli gyermekekkel” című résszel kezdődik. Kiss Áron felismerte, hogy ezek a legkisebbek játécai, azért kerültek a játékközlés legelejére. A tapsoltatót, ujjasdit, arcsimogatót, nevetetőt, tenyeresdit stb. ma is az ölbeli gyermek játécai közé soroljuk a népi játékoknak az MTA Zenetudományi Intézet játékgyűjteménye alapján kialakított új típusrendjében, csak a csoport elnevezése változott,<sup>5</sup> és a csoporton

<sup>1</sup> Kiss 1891 (1984), XIII–XIV.

<sup>2</sup> Kodály 1951, XIV.

<sup>3</sup> Kodály 1951, XV.

<sup>4</sup> Kiss 1891 (1984), XIV.

<sup>5</sup> Az ide tartozó játékokat a felnőttek nem a maguk, hanem a kisgyermek kedvéért játsszák, alkalmazkodva érdeklődési köréhez és befogadóképességéhez. Kizárólag a kisgyermekkel játszanak ilyeneket, ők azonban kicsit nagyobb korban azután egymással is; ezzel igazolható, hogy az ő játékaikról van szó, nem a felnőttekéiről. Ezért lett a csoport elnevezése „Ölbeli gyermek játécai”. A játéktípusrendjével kapcsolatos minden további utalás az MTA ZTI-ben meglévő típusrendre vonatkozik.

belül is érvényesül bizonyos rendszer (pl. egymás mellé kerültek a kézzel játszott játékok, míg Kiss Áronnál az ujjasdi és a tenyeresdi között több másféle játék is olvasható).

A kötetben ezután „Mondókák” címmel állatokhoz szóló és más mondókák következnek, amelyek közül a „sípszókelők” jelenlegi rendünkben nem a mondókák között található, <sup>6</sup> a többi igen. Ezek abból a megfontolásból szerepelnek itt, hogy „különösen érdeklik őket [t.i. a kicsinyeket] mindjárt az állatok: azokra kiabálnak vagy azokat édesgetik; majd az esőben, sárban áznak, fáznak, vagy a napot kérik, hogy adjon nekik meleget. Szóval a természet egyenes hatása alatt, magukat attól megkülönböztetni alig bírva, a természettel foglalkoznak.”<sup>7</sup> Ezt követik a kiolvasó mondókák a következő indoklással: „E bajmoldások mellett s után következnek aztán a játékok. De mielőtt játszanának, pártokra kell felekezni; ezt elősegítik a kiolvasások; ezeket tehát a tulajdonképi játékok eleibe tettem.” Kiolvasókat azonban csak nagyobbak mondanak, olyan játékok előtt, amelyeket általában 6-10 éves gyerekek vagy valamivel idősebbek játszanak.<sup>8</sup> A „hintázó mondókák” a sípkészítőkhöz hasonlóan nem a mondókák, hanem a mozgásos ügyességi játékok között kaptak helyet az új játékréndben.

Kiss Áron könyvében ezt követi a „Játékok” című rész. Valójában mindenfajta játékot itt sorol föl, további alsóbb szintek megállapítása nélkül; ebben a részben ezért nem tud következetesen érvényesülni az életkor szerinti rendszerezés elve. Kiss Áron rendszerezésével részletesen itt nem foglalkozunk, hiszen neki a játékok összegyűjtése és közreadása volt a célja, nem pedig a minden játékfajta kiterjedő részletes rendszer kidolgozása.

A játékokhoz Kiss Áron a kötet végén jegyzeteket is közöl. A szó jelenlegi értelmében nem jegyzetéről, inkább a közlést követő értékes tanulmányról van szó. Ebben a játékok történetével, a bennük megőrződött archaizmusokkal foglalkozik. Említi a játékoknak az irodalomban való felbukkanását: Baranyai Decsi János „Adagiumai”-t, Bornemissza Péter „Ördögi kísértetei”-t, Szenczi Molnár Albert szótárát, Comeniustól az Orbis Pictust, Szepesi Csombor Márton útleírását és más műveket időrendben.<sup>9</sup> Ezután pedig sorra veszi az egyes játékfajtaikat, hogy „egy pár megjegyzést” tegyen rájuk.

Ebben a részben szintén közöl játékokat, s egyes játékokhoz megjegyzéseket fűz azokról a néprajzi, néphitbeli jelenségekről, amelyek a játékok szövegében megőrződtek. A tanulmány Kiss Áron olvasottságát és a kérdésben való rendkívüli tájékozottságát mutatja. Azt a részt emeljük ki, amelyben a kiolvasókról ír. „Ezek bizonyynyal ősi vallási szokások maradványai, s ha az ember sokat foglalkozik velök, a *kezdetet tevő értelmetlen szavakban* szinte látni véli a boszorkánymester invocatióit, majd a *kényszerítő bűbájós szavakat* s végül a *kivetést*. [...] Talán legkiválóbb gyűjtemény e téren Henry Carrington Bolton «*The Countingout Rhymes of Children, their antiquity, origin, and wide distribution*» című Londonban 1888. megjelent tanulmánya. E könyvben Amerika, Ázsia, Afrika, Európa nemzetei közül a bolgártól kezdve az angolig vagy husz van felsorolva, melyeknek kiolvasó mon-

<sup>6</sup> A „sípszókelők” sípkészítés (vagyis tárgykészítő játék) közben hangzanak el, a játék közben elhangzó dalokat pedig a játékkal együtt abba a csoportba soroljuk, amelyikbe a játék maga tartozik. (Ugyanez történik pl. a „Hüvelykujjam körtefa” kezdetű szöveggel, amely ujjasdi játék közben hangzik el, és a „Fehér liliomszál” kezdetű szöveggel, amelyet párválasztó körjáték közben énekelnek.) Ha nem így történe, akkor a dalokat elszakítanánk a játék cselekményétől, ez pedig semmiképpen nem lehet célunk.

<sup>7</sup> Kiss 1891 (1984), XIV.

<sup>8</sup> V.ö. Lázár 2002, 120.

<sup>9</sup> Kiss 1891 (1984), 500–502.

dókáit az érdemes szerző összeírta. Magyar kiolvasásokról nem tud.”<sup>10</sup> A továbbiakban a Bolton által közölt kiolvasócsoportokról szól: ez a rész önmagában is megáll tanulmányként.<sup>11</sup>

Kiss Áron előszavában említi, hogy művében kiadványokat is felhasznál, az azokban megjelenő adatokkal egészíti ki a gyűjtést.

A könyvben összesen 1275 játékot találunk. A jelenlegi típusrend minden tömbje és csaknem minden típuscsoportja képviselve van közöttük: a 24 típuscsoportból négy (a beugratások, a párválasztó társasjátékok, a csúfolók és a tandalok típuscsoportja) hiányzik. Kijelenti, hogy labdajátékokat Porzsolt Lajos könyvének<sup>12</sup> megjelenésére való tekintettel szándékosan nem közöl, mégis került egy a kötetbe. A köcsögdobálás<sup>13</sup> első pillanatra nem tűnik labdajátéknak, hiszen a játsszók nem labdával játszanak. Ennek ellenére azokat a játékokat, amelyekben valamit dobnak egymásnak a játsszók, labdajátéknak tekintjük, akkor is, ha a labdát más tárgy (köcsög vagy fazék) helyettesíti, mert lényege, játékmagja a dobás és az elkapás marad. A jelenlegi típusrend szerinti elnevezést (tömbök, illetve típuscsoportok nevét) és a Kiss Áronnál megtalálható adatok számát táblázatban közöljük.

Tömb	Típuscsoport	Kiss Áronnál
Eszközös játékok	Tárgykészítő játékok	9
Eszközös játékok	Eszközös ügyességi játékok	57
Eszközös játékok	Labdajátékok	1
Mozgásos játékok	Ölbeli gyermek játékaik	30
Mozgásos játékok	Mozgásos ügyességi és erőjátékok	265
Mozgásos játékok	Fogócskák	106
Mozgásos játékok	Vonulások	118
Szellemi játékok	Szellemi ügyességi játékok	10
Szellemi játékok	Beugratások	–
Szellemi játékok	Kitalálós játékok	17
Szellemi játékok	Rejtő-kereső játékok	53
Szellemi játékok	Tiltó játékok	41
Párválasztó játékok	Párválasztó körjátékok	174
Párválasztó játékok	Leánykérő játékok	51
Párválasztó játékok	Párválasztó társasjátékok	–
Mondókák	Természetmondókák	24
Mondókák	Növénymondókák	8
Mondókák	Állatmondókák	86
Mondókák	Altatódalok, mondókák ölbelieknek	7
Mondókák	Csúfolók	–
Mondókák	Egyéb mondókák	9
Mondókák	Tandalok	–
Kisorsolók, kiolvasók	Kisorsolók	5
Kisorsolók, kiolvasók	Kiolvasók	204
<b>Összesen</b>		<b>1275</b>

<sup>10</sup> Kiss 1891 (1984), 509.

<sup>11</sup> Kiss 1891 (1984), 506–512.

<sup>12</sup> Porzsolt 1885.

<sup>13</sup> Kiss 1891 (1984), 480.

A továbbiakban azokkal a tévedésekkel, hibákkal foglalkozunk, amelyekre egy kritikai kiadás rámutatna: kiigazításukkal pontosabb és használhatóbb kötetet foghatnánk kézbe. Hangsúlyozni kívánom, hogy a hibák egy része sajtóhiba, más része abból adódik, hogy Kiss Áron több mint 100 évvel ezelőtt nem tudhatott annyit a játékokról, mint amennyit ma tudunk. Az ő érdemeit tehát nem kisebbíteni kívánom, hanem úgy vélem, a mai tudásunkat tükröző megjegyzések emelnék könyve értékét. Minden egyes adattal most itt nem foglalkozunk, de a típushibákra fölhívjuk a figyelmet.

A típushibák egy része a helységnevekkel kapcsolatos. A helységnév elírása (nyomdahiba) vagy hiánya esetén az átlag olvasó többnyire nem tudja megfejteti, honnan származik valójában az adat. A kötet elején szereplő jegyzékben található hasonló falunévek néhány esetben eligazítanak.<sup>14</sup> A mai kutatónak rendelkezésére áll a Helységnévtár 1913-as kiadása, valamint a népi játékok típusrendje, amelynek segítségével többnyire eldönthető, vagy legalább valószínűsíthető (pl. a hasonló szövegváltozatok alapján), hogy több tájegység hasonló nevű helysége közül melyikből származik az adat.<sup>15</sup>

**Helységnév-elírások.** A legegyszerűbb eset, amikor egy helynév hibásan, de megye- és forrásmegjelöléssel jelenik meg. Ez történt pl. a „Láncz, láncz eszterlánc” (147. l.) kezdetű játék esetében, amelynek megyéje Bereg, a helynév Hetye. Itt sajtóhiba következtében maradt le az utolsó betű (helyesen Hetyen).

A Kiss Áron kötetének 239–240. lapján (11. sz. játék) található „Palli” helységnév-elírás: az eredeti „Páli” vagy „Pályi” lehet. Páli Sopron megyei falu, a kötet falujegyzékében nem szerepel. A Helységnévtárban található Hegyközpályi, Hosszúpályi, Monostorpályi és Ópályi közül Ópályi Szatmár megyei, a többi bihari: Kiss Áron falujegyzékében csak Hosszúpályi található meg közülük, tehát vélhetően onnan származik az adat.

A „Cziróka, Maróka” (2. l. 2. sz.) utáni helynév „Atánd”, a „Hajaba, Csicsiba” (4. l.) utáni „Átánd.” Könnyen kideríthető, hogy mindkét név téves: a Somogy megyei Ádánd, a Heves megyei Átány vagy a Bihar megyei Ártánd egyaránt lehet a keresett helynév. Ebben nem igazít el a kötet elején lévő jegyzék, mivel egyik falu sem szerepel benne. A játékgyűjteménybe azonban bekerültek a Magyar Nyelvőr VI. kötetének 382. lapján lévő, Kiss Áron közléseivel pontosan egyező játékok is. A típusrendbe besorolás következtében egymás mellé kerültek: így derült ki, hogy a helynév Ádánd. A „Hajaba, csicsiba” után megtalálható a forrás, de hibásan: VI. évfolyam helyett VII., 382. l. helyett 334. szerepel a kötetben. Hasonló hibás forrásmegjelölés (sajtóhiba) máshol is előfordul: a „Mi zörög az úton” (5. l.) pl. a MNGy I-ben nem a 375., hanem a 357. lapon található.

**Pontatlan helységnevek.** Az esetek egy részében a több tájegységen is előforduló hasonló helységnevek okozzák az azonosítási nehézségeket. Kiss Áron olykor a falunévek csak az első vagy második részét tünteti föl, a megkülönböztetést segítő elő- vagy utótag elmarad, mint az előbbiekben említett Pályi (Hosszúpályi) esetében.

<sup>14</sup> Kiss 1891 (1984), XVI–XVIII. A jegyzéket Kiss Áron azzal a szándékkal közli, hogy a gyűjtők neveit felsorolja, de ezt a helységek feltüntetésével teszi. Sajnos a jegyzékben is előfordulnak hibák (véltetően sajtóhibák): Csongrád megye után Fejér (ott Fehér) megyébe teszi az Esztergom megyei Dorozsmát, Nagysápot, Párkányt és Esztergomszentgyörgyöt is (az ez után következő helységek valóban Fejér megyeiek), a Heves megyei falvak között közli a Jász-Nagykun-Szolnok megyei Jászárokszállást, a Pest-Pilis-Solt Kiskun megyeiek között a szintén Jász-Nagykun-Szolnok megyei Kisújszállást, és a Zala megyeiek között a Zemplén megyei Csértészt, Erdőbényét, Perbenyiket és Tokajt. (A megyeneveket az 1913-as Helységnévtár szerint közlöm.)

<sup>15</sup> Ez úton mondok köszönetet Bereczky Jánosnak, aki a falunévek meghatározásában, a velük kapcsolatos problémák kibogozásában gyakorta nagy segítségemre volt.

A kötetben 17 adatot találunk pl. egy „Raád” nevű helységből. Nógrád megyében található egy Rád nevű falu, Baranya megyében pedig Rádfalva. Kiss Áron adatai ez utóbbi helységből származnak; ezt részben egy adatnál jelzi, (9. l. 3. sz.) részben a kötet elején lévő jegyzékből derül ki.

„Csurgó” helységnévvel közli az „Elől mennek a legények” (385. l.) és az „Ég a gyertya, ég” (430. l. 6. sz.) kezdetű játékokat, de az utóbbinál jelzi is, hogy a település Fejér megyében található. Mindkét adatnál hivatkozik a forrásra,<sup>16</sup> ahol pontosan fel van tüntetve a helynév (Fehérvárcsurgó). Az adatok tehát nem Somogy, hanem Fejér megyéből származnak.

A „Haj, szénára” (405–406. l.) játék „Borsod” helynévvel szerepel, amelynek alapján joggal gondolunk Borsod megyére. Az adat forrásában<sup>17</sup> a helynév után szerepel „Bács m.”: ebből egyértelműen kiderül, hogy a Bács-Bodrog megyei Bácsborsód falujáról van szó.

**Hiányzó helynevek.** Kiss Áron nemcsak a frissen gyűjtött játékokat közli: „Az összekerült anyag világosítása és a mutatkozó hézagok pótlása végett összegyűjtöttem a nyomtatásban megjelent játékokat is. Felhasználtam a Szarvas Gábor által szerkesztett *Magyar Nyelvőr* összes köteteit, az Arany László és Gyulai Pál «Magyar Népköltési Gyűjteményét», az Erdélyi János, Kriza, Papp Gyula, Kálmány Károly népköltési gyűjteményeit, s ezeken kívül Ponori Thewrewk Emil, Bartalus István, Aigner Lajos, Sztankó Béla kéziratban lévő gyűjtéseit” (XIII–XIV. l.). Forrásaira az esetek nagy részében hivatkozik a kötetben, egy részében azonban nem, s az is előfordul, hogy a forrásban feltüntetett megye-, illetve helységnévet sem közli.

A „Gólya, gólya, gilicze” szövegkezdetű játék (7–8. l.) után csak annyi szerepel, hogy „Arany J. gyűjt.”, az nem, hogy az adat Nagyszalontáról származik. A „Bölon bika, nagyapó” fel nem tüntetett forrásából<sup>18</sup> kiderül, hogy a mondóka rimaszombati. A „Csincere Jézus” (18. l.) forrása szerepel a kötetben, de az nem, hogy az adat Veszprém megyei. A „Mit mond a fecske” (9. l.) és a „Kakas, Isten jó napot” (344–345. l.) szövegkezdetű játékok forrásai<sup>19</sup> mellett nincs feltüntetve, hogy az adatok székelyföldiek (pontosabb helymegjelölés a forrásban sem áll rendelkezésre). A „Kot-kot-kot-kot-kot-kodács” (9. l.) kezdetű mondókához Kiss Áron semmilyen adatot nem közöl: a szöveg egyedi folytatása azt igazolja, hogy a Veszprém megyei szöveget a Magyar Nyelvörből vette.<sup>20</sup>

Helynév nélkül jelent meg (a helynév a források alapján volt azonosítható) a „Cziberébi Rababa” (3. l.) (Ádánd), a „Czinege, góga, hol voltál” (8. l.) és a „Csiga, csiga, nyújtsd ki szarvad” (14. l.) (Kolozsvar), a „Fecskét látok” (9. l. 2. sz.), a „Czin-czin cinege” (18. l.) és az „Ess eső, ess, ess” (21. l. 3. sz.) (Cegléd), az „Ilona-bogár” (13. l.) és a „Szállj le, pille, papházára” (16. l. 2. sz.) (Szökedencs), a „Bú, bika” (17. l.) és a „Kik paradicsom” (305. l.) (Földes), a „Jöjj föl meleg” (22. l.) (Orosháza), a „Katóka, Katóka” (23. l.) (Nagybánya), az „Egyetem, begytem, bütymöcske” (31. l.) (Nagyszalonta), az „Egy szöge, két szöge” (46. l.) (Mesztegyő), a „Kis kertembe búzát vettem” (48. l.) (Fehérvárcsurgó) és a „Van-e kendnek szép lyánya” (258. l.) (Debrecen). Kiss Áron csak a megyét közli az „Itthon van-e a hidasmester” (216. l.) játékhoz, pedig a forrásban<sup>21</sup> szerepel a helynév is (Szökedencs). Megyenév nélkül közli a „Süti, süti pogácsát” (1. l.) kezdetű tapsoltatót, a „Csicsíja babája”

<sup>16</sup> Nyr X. 95., ill. 96.

<sup>17</sup> Nyr V. 430.

<sup>18</sup> Nyr VI. 430.

<sup>19</sup> MNGy III. 259, ill. 254.

<sup>20</sup> Nyr II. 329.

<sup>21</sup> Nyr IV. 40.

(1. l.) kezdetű altatót, az „Ez elment nyulászni” (1. l.) kezdetű ujjasdit, a „Hinna, barina” (3. l.) szövegkezdetű hintázót, az „Áll, áll, isten babája” (4. l.), a „Táni baba, táni” (4. l.) és a „Gólya viszi a fiát” (4. l.) kezdetű mondókákat (valamennyi Fejér megye), a „Szállj, le, pille” (16. l. 6. sz.) kezdetű lepkemondókát (Veszprém), a „Dubi, dábi háti” kezdetű hátba ütögetőt, a „Párom, párom, pestike” (156. l.) kezdetű páros forgót és a „Hová mégy, jámbor” (410–411. l.) kezdetű párvalasztó körjátékot (mindhárom Csongrád).

Különösen nehéz a helyzet olyankor, amikor fel sincs tüntetve, hogy az adat az említett források melyikéből származik. Kiss Áron a MNGy I. kötetéből idézi a „Süti, süti pogácsát” (1. l.), „Ez elment nyulászni” (1. l.), „Cziróka, Maróka” (2. l. 1. sz., az arcsimogatók között), „Hinna, barina” (3. l.), „Áll, áll, isten babája” (4. l.), „Gólya viszi a fiát” (4. l.) stb. szövegeket, a Magyar Nyelvőr évfolyamaiból a „Cziróka, Maróka” (2. l.), a „Cziberébi, Rababa” (3. l.), a „Hajaba, Csicsiba” (4. l.), a „Mit csinálsz, gányó” (88. l.), a „Szolgáló, jer haza” (92. l.), az „Anyám, anyám, ehetném” (101. l.), a „Csem, csem gyűrű” (117. l.), a „Szem, szem, gyűrű” (120–121. l.) stb. szövegkezdetű játékokat.

Ahol szerepel a forrásmegjelölés, ott könnyebben azonosítható a helynév, bár az átlag olvasó számára nem egyszerű hozzájutni az 1800-as években megjelent folyóiratokhoz és népköltési gyűjteményekhez. Ahol azonban nincsen forrásmegjelölés, ott csak a játékok típusrendje lehet segítségünkre, ahol az azonos adatok egymás mellé kerülnek, és így derül ki, hogy Kiss Áron adatainak mi a forrása; ha pedig abban szerepel helynévmegjelölés, akkor megtaláltuk a hiányzó helységnevet.

**Egyéb, a helynevekkel kapcsolatos problémák.** Egyéb pontatlanságok is előfordulnak a kötetben a helynevekkel kapcsolatban. A „Hozd el, kóduš, a napot” (23. l.) helyneveként pl. Szaján, forrásaként a Magyar Nyelvőr van feltüntetve (az évfolyam megjelölése nélkül). A Magyar Nyelvőrből egyetlen szajáni adatunk sincsen, tehát vagy Szaján tévedés, vagy a Magyar Nyelvőr; ez utóbbi esetben a szajáni adat máshonnan származik, de egyelőre nem tudjuk, honnan. Az „Egy kis kertet kertelék” (183. l.) helynévmegjelölése „Barcza-Újfalu. Komárom m.”, ami nyilvánvalóan sajtóhiba, hiszen Kiss Áron tudta, hogy Brassó megyei faluról van szó (jegyzékében is helyesen tüntette föl).

Érdekesség, hogy pl. a 17. lapon a 7. számú „Bú, bika” esetében nem szerepel sem a helynév, sem a forrás, a 18. lapon a 9. szám után viszont igen: a két földesi adat a Magyar Nyelvőr ugyanazon évfolyamának ugyanazon lapján<sup>22</sup> jelent meg.

Különleges problémát jelent a „Húll a borsó, hull a” (150. l.) és a „Mit mos, mit mos” (170. l. 2. sz.) játékok lelőhelyének meghatározása. Az első Kiss Áronnál Szenna (Ung); Ungszenna azonban tiszta szlovák falu. Vagy csak a megyejelölés hibás, és akkor a Somogy megyei Szennáról van szó, vagy Löwenbein Adolf gyűjtötte az adatot Abaújszinán (gyűjtéséből Kiss Áron több adatot is közöl). Itt az ő-zés („Szödör szemű szép leányka”) igazíthat el bennünket, amely az első feltevés mellett szól. A második játék után a „Szinna. Ung” helymegjelölést találjuk. Ungszenna itt is kiesik, éppúgy, mint a (szintén szlovák lakosú) Zemplén megyei Szinna. Abaújszinával szemben itt is Szenna valószínűsíthető, mégpedig azért, mert ez a játéktípus egy budapesti adat kivételével egytől egyig dunántúli változatokat (a vitatott szennain kívül 5 somogyi és 2 baranyai adatot) tartalmaz.

**Forrásfelhasználás.** Számos esetben találkozunk pontatlanságokkal a kiadványokból újraközölt adatokkal kapcsolatban. A pontatlanságok részben a szövegekre, részben az adatokkal kapcsolatos információk közlésére, részben a források feltüntetésére vonatkoznak.

<sup>22</sup> Nyr III. 330.

Kiss Áron nem mindig idézi pontosan az említett forrásokban előzőleg már megjelent szövegeket. A Magyar Nyelvőrben szereplő „Böm-böm bika, nagyapó, Addsa tejet, nagyanyó” pl. nála „Bölon bika, nagyapó, Adsz-e tejet, nagyanyó” (17. l.). Pulykamondókájának szövege az eredeti kiadványban<sup>23</sup> így végződik: „Bulubulubulu” (9. l.), nála: „Bulululululu”. Pontatlanság lehet annak az eredménye is, hogy egy hosszabb szövegnek csak a toldalékát közli, az elejére pedig csak hivatkozik, ahogy a „Gólya, gólya, gilicze” (7–8. l.) esetében látjuk: a földesi adatot csak a 7. sortól közli, pedig az eleje sem egyezik („tengeri bokrosét” helyett pl. „tengeri puskásét”, „Mivel vitted haza” helyett „Mivel hoztad haza”, „nádi hegedűvel” helyett „nyári hegedűvel”). További eset, amikor gyaníthatóan arra törekszik, hogy az értelmetlenné torzult szavakat „visszaértelmesítse”: ilyen pl. a „Pórom pórom pestike”<sup>24</sup> helyett közölt „Párom, párom, pestike” (156. l.), vagy a „Cspedem”<sup>25</sup> helyett a „Cspikedem” (72. l.). Van olyan pontatlanság, ami valószínűleg sajtóhiba, mint a „Dubí, dubí háti”<sup>26</sup> helyett a „Dubí, dábi háti” (5. l.). Olykor azonban előfordul helytelen szövegértelmezés is. Az „Átmék kocsis a piarczon” (410. l.) kezdetű szöveg forrásában<sup>27</sup> a szöveg pl. „Á mék kocsics a piarczon”; ezt értelmezi az idézett módon Kiss Áron. A változatok<sup>28</sup> azonban igazolják, hogy a valódi forma „Állj meg, kocsis”, s a szöveg logikája is ezt igazolja („Hadd szálljon le a menyasszony,” Kiss Áronnál is).

Az adatokkal kapcsolatos információk közlésében található pontatlanságok eredményeképpen Kiss Áronnál kimaradhat pl. a játékleírás közlése, ami a forrásban megtalálható. Ez a helyzet a „Öjj föl meleg” (22. l.) és az „Ess, eső, ess, ess” (21. l. 3. sz.) esetében. A „Meleg cipót ehetném” (180. l.) játék leírásában az előzőre hivatkozik, ami kissé eltér a szöveg forrásául szolgáló MNGy II (299. l.) leírásától. Az MNGy-ben pl. nem szerepel a kör kerülése, Kiss Áronnál igen; az MNGy II-ben az elől szaladó kiránt egyet a körből, Kiss Áronnál háromszori körbefutás után az elől szaladó kiüt valakit a körből, ha addig a kergető nem tudja öt megütni.

Kiss Áron az esetek túlnyomó többségében feltünteti a máshonnan idézett adatok forrását. Összesen 11 esetben fordul elő, hogy ez nem történik meg. Nem jelzi például, hogy az „Áll, áll, isten babája” (4. l.) és a Táni, baba, táni” (4. l.) a MNGy I-ből, a „Szállj le, pille, papházára” (16. l.), a „Csigabiga, told ki szarvadat” (15. l. 12. sz.), a „Bú, bika, csere bika” (17. l.) stb. a Magyar Nyelvörből való. Előfordul, hogy a forrásra hivatkozás pontatlan: az „Ilona-bogár” (13. l.) forrásául pl. a Magyar Nyelvör IV. 185. lapját adja meg, az adat azonban a 381. lapon található. A „Kis kertembe búzát vetettem” (48. l.) forrásaként „M. Nyelvör X. 951” szerepel: a 951-ről kiderült, hogy 95. l. A „Gólyabácsi, gólya” (7. l.) forrásaként a Magyar Nyelvör III. k. szerepel a XIII. k. helyett. A sajtóhibák jelzése egy újrakiadásban sok munkától kímélné meg azt, aki meg kívánja nézni a forrásként szolgáló adatokat.

**Játékértelmezések.** A közölt játékokkal kapcsolatban érdemes volna megjegyezni, ha mai tudásunk szerint egyes játékokat másképpen értelmezzünk, mint Kiss Áron tette. Könyvében egyes esetekben játékleírás nélküli szövegeket közöl a funkció megjelölésével, máskor a játékleírás (vagy a játékleírás nélkül közölt játékszöveg) nem felel meg annak a csoportnak, amelyben a játék megjelenik.

<sup>23</sup> Nyr VI. 526.

<sup>24</sup> MNGy II. 282.

<sup>25</sup> Nyr V. 239.

<sup>26</sup> MNGy II. 250.

<sup>27</sup> Nyr V. 237–238.

<sup>28</sup> Pl. Nyr XVIII. 45–46.

Kiss Áron „Hídjáték” (270. l.) címszó alatt közli a „Jó napot sógor!” kezdetű játékot. A cím azt sugallja, hogy itt a hidasjátékok valamelyikéről van szó, ám a szöveg és a játékleírás egyaránt ellentmond ennek. A játékleírás szerint „az egyik rész ráül egy darab fára, a másik rész pedig oda megy kérdezetni”, a szövegből pedig enélkül is nyilvánvaló volna, hogy felelgetésről van szó. Ez a játéktípus a szellemi ügyességi játékok között található, mégpedig éppen e szöveg nyomán „Süket sógor” címmel. Ezt Kodály is megjegyzi (ld. később).

A „Czinege, góga, hol voltál” kezdetű szöveget (8. l.) a gólyamondókák között találjuk. A forrásban<sup>29</sup> nincsen utalás a játékmódra. A „góga” ugyan értelmezhető „gólya”-ként, de a gólyamondókák között hasonló szöveget nem találunk. A gólyamondókaként értelmezésnek még egy buktatója van, ez pedig a „czinege” előfordulása a szövegben: ennek alapján cinegemondókának ugyanannyira tekinthető, mint gólyamondókának. A szöveg rokonságát azonban a felelgetők között találjuk, és semmi nem szól az ellen, hogy ezt a szöveget is felelgetőként kezeljük.

A „Gólya, gólya, gilicze” (6. l.) kezdetű szöveget Kiss Áron a gólyamondókák között közli, pedig az első sor után a gólyának nincsen szerepe. Valójában felelgetőről van szó („Minek az a szőröcske”), s nem valószínű, hogy a gólya megjelenésekor mondták volna.

Kiss Áron a játékra szólító mondókák első csoportjaként közli a „Gyertek lányok, játsszunk!” (24–25. l.) szöveget és változatait. A szöveg miatt mások is játékba hívónak vélték ezt a játékot, pedig a leírásból világosan kiderül, hogy guggolós játékról van szó. Valamennyi hasonló szövegű és játékmódú változat a guggolós játéktípus megfelelő szöveg-al-típusában kapott helyet a játékrendben.

Kiss Áron a kiolvasók fejezetében sokféle szöveget közölt. A XVIII. számú csoportba (45–46. l.) kerültek a „Fát vágok, fát” kezdetű szövegek és változataik. Játékleírás természetesen nem szerepel mellettük; valójában itt a szellemi ügyességi játékok között található vonáshúzókatokról van szó, amit a „Huszonkettő lesz”, „Huszonkettő ez”, „Hogy ez tizenhét” záró sorok is igazolnak. A szöveg mondása közben minden negyed értékre húznak egy vonalat, a végén valóban huszonkettő, illetve tizenhét vonal számolható össze.

Szintén a kiolvasók közé került az „Új kökút körül fut” és a „Kökút körül út” (49. l. XXXIX és XL sz.) kezdetű szöveg. Kiss Áron más esetekben jól értelmezte, hogy szöveg-változatokról van szó, e kettőt azonban két külön csoportba tette. A szöveg változatai a szellemi ügyességi játékokban a nyelvtörők típusában találhatók.

A kiolvasók között találjuk a „Hol az Isten” kezdetű szöveget is, amely nem elég ritmikus ahhoz, hogy kiolvasó lehetne. A kiolvasókról egyelőre az a tapasztalatunk, hogy bármely szöveg (tartalmától függetlenül) szerepelhet ebben a funkcióban. Az viszont elengedhetetlen feltétel, hogy ritmikus lehessen mondani, hogy szöveg közben a kiolvasást végző a többiekre mutathasson, s a mozdulatot egyenletes tempóban végezhesse. A „Hol az Isten” nem ilyen szöveg: ennek változatai is a felelgetők között találhatók.

Kiss Áron a naphívogatók között közli a „Daru, daru”, a „Katóka! Katóka!” és a „Hozd el, kódus, a napot” kezdetű szövegeket (23. l. 14–15., 18. sz.). A mondókákat a jelenlegi típusrendben aszerint rendezzük, hogy kihez vagy mihez szólnak; mindkét mondóka melegeket kér, de a naphívogatóktól eltérően nem a naptól, hanem a darutól, a katicabogártól és a kol-dustól mint segítő lényektől.

A „Túrót vettem, elejtettem” (156. l.) Kiss Áronnál „szoknyafogó” címen szerepel. A leírásból azonban hiányzik a szoknyafogók játékmagja, a fogócska (ahogy maga is közli a

<sup>29</sup> MNGY I. 357.



szoknyafogó két másik változatát a következő oldalon). Az említett játékban megfogják ugyan egymás szoknyáját, viszont az a játékmód, amelyben egy játékos „elviszi” a körben álló többieket, a leánykérő játékokra jellemző. Ez akkor is így van, ha a kijelölt játékos a körön belül áll. A szoknyafogókhoz való sorolás részben a szoknyák fogásának motívumán, részben a szoknyafogókra jellemző szövegeten alapulhatott.

A „Láncz, láncz eszterláncz” (147. l.) kezdetű szöveget Kiss Áronnál a körtáncok között találjuk meg, a többi kifordulós játékkal együtt. A szövegben szereplő „A kit szeretsz, kapd be” motívumról és az azt követő szövegrészről megjegyzi: „A két utolsó toldalék a «Kis-Komárom, Nagy-Komárom» játékhöz illik, s nem ide, mert itt párválasztásról nincs szó.” Abban igaza van, hogy a kifordulós játékokban nincsen párválasztás, a későbbi adatok azonban igazolják, hogy a „Lánc, lánc” szövegek kontaminálódhatnak párválasztó körjátékok szövegeivel, és akkor a játékdalhoz párválasztás kötődik.

Az „Egy, eredj” (50. l.) és az „Egy, megérett a meggy” (változataival együtt) (50–53. l.) Kiss Áronnál a „hintázó mondókák” között szerepel, közéljük vegyítve található két valódi hintázó szöveg („Hinta-palinta” [50. l.], ill. „Hinta, Katicza” [51. l.]). A többi változat a szellemi ügyességi játékok között található: a keveredést a számsor okozhatta, amely hasonló az „Egy üveg alma” szöveghez (változatait ld. az 54. laptól).

A „Hej szénalja, szénalja” (390. l.) játékleírása hiányos. Szövegkezdeté miatt kerülhetett a „Párválasztás” című csoportba, mert a „Haj, szénája” szövegtípus többnyire valóban párválasztó. Kiss Áron azonban ezt írja a játék végénél: „Körbe fogódzva játsszák. Zalogosdi.” Ez és a szöveg vége („Kinek látom mosolygását Bíró szedi zálogát”) arra utal, hogy nevetéstilalomról van szó.

A „Csiklandós” (58. l.), amelynek leírása szerint „csiklandozzák egymást”, kézcshipkedő („Csíp, csíp, csóka”). A „Honnan jön kend Katus asszony” (371–372. l.) a leánykérő várkörjátékok között szerepel, szövege miatt: a játékleírás alapján azonban körtánc.

### Kodály Zoltán bejegyzései

Kodály Zoltán igen alaposan tanulmányozta Kiss Áron könyvét, saját példányában<sup>30</sup> az oldalak többségén van legalább egy megjegyzése. Részletes feldolgozásukkal nem egy, hanem több kutatónak volna érdemes foglalkozni, hogy valamennyi szempontot figyelembe vehessék és értékelhessék. Itt Kodálynak a játékokra vonatkozó olyan bejegyzéseit tárgyaljuk (a teljesség igénye nélkül), amelyek javítások, dallam-, illetve ritmus-kiegészítések, továbbá a funkcióra vonatkozó megjegyzések. A bejegyzések kutatását sok esetben megnehezíti, hogy a könyvet egy újrakötés alkalmával körülválták, és így a lapszélre írt szavak egy része csonkult, illetve eltűnt.

Több esetben előfordul, hogy olyan megjegyzésekkel találkozunk, amelyet az előbbieken már említettünk (pl. falunévek javításával kapcsolatban).

#### Javítások

1. *Falunévek.* Kodály gyakran javította a hibásan megjelölt falunéveket, illetve egyes falunévek után kérdőjeleket, megjegyzéseket tett. A 4. lapon szereplő Átándot Ádándra javította. A 34. lapon olvasható „Dergen” melletti kérdőjeles megjegyzése: „Dergecs?”. A 35. lapon a „Tidd” mellé írta: „Tild”. A 38. lapon található „Cseszte” falunév mellett is kérdőjelet találunk ezzel a megjegyzéssel: „? tót falu”. A 48. lapon Cserépfalu után találjuk a kérdőjelet: „hol?” A Szerdahely falunévek elé a 77., 108. és 139. lapon beírta a „Magyar” előta-

<sup>30</sup> MTA Zenetudományi Intézet, NZK 121/1966.

got. A 81. és 106. lapon Kula mellé beírta: „szerb? nem!”, illetve „magyar lakosság? igen!” A 96. lapon Pruszká mellett: „= Poroszká [Trencsén]”. A 101. lapon a 18. játékhoz hibásan írt megyenevet átjavította Baranyára. A 119. lapon Pálfalva elé írta a „Zagyva” előtagot, mögé pedig a megyét. A 127. lapon „Pottyond”-nak írt helynév mögött olvasható: „megye Sopron”. A 197. lapon Balla elé írta a „Mátra” előtagot, mögé a megyét. A 216. lapon a 7. számú játék után csak a megye szerepel, ő odairta a falunevet is, nyilván a Magyar Nyelvőr adata alapján. A 333. lapon Hódos mellett ezt a bejegyzést találjuk: „Hódos? = Székelyhódos (Maros-Torda)”. A 321. lapon (a 319. lapon kezdődő 19. számú játék után) a „Sztankó Béla gyűjt.” mögött olvasható megjegyzést kifakadásnak is tekinthetjük: „soha helynevet nem ad”.

2. *Források.* Kiss Áron a 4. lapon hibásan idézi a Magyar Nyelvőr évfolyamát és lapszámát. Kodály saját példányában nemcsak a falunevet, hanem ezeket az adatokat is korrigálta. A 44. lapon a 9 sz. játék után a „M. Népk. Gy. V. 525.” forrásmegjelölésben a hibás V. kötet-számot I.-re javította, a 48. lapon a M. Nyelvőrre való hibás hivatkozásokban a 381.-hez odairta: „l. 474”, a 951.-hez: „l. 95”. A 323. lapon a Rimaszombat helynév utáni forrásmegjelölésből hiányzó évfolyamszámot pótolta, a 411. lapon pedig az MNGY II. kötetének lapszámát 294-ről 293-ra javította.

3. *Szövegközlés.* A szövegközléseket Kodály több szempontból javította. Egyrészt, ha Kiss Áron közlése eltért a forrástól, másrészt, ha alkalma nyílt a köznyelvtől eltérő nyelvjárási sajátosságokat jelölni, harmadrészt akkor, ha szövegromlást vagy sajtóhibát fedezett fel. Több esetben hiányos szövegeket betoldásokkal egészített ki, de az is gyakori, hogy nem javításról, hanem általa ismert, a közölttől eltérő szövegváltozat bejegyzéséről van szó.

Az „Egyetem, begyetem, bütymőjáró” (29. l.) szövegnél az MNGY I. kötetében közölt szöveg szerint javítja az egyes számot („medvéknek”). A forrástól eltérő közlést jelzi a „Kakas, Isten jó napot” (344–345. l.) szövegénél is (az „Igen kegyes, igen kegyes” szöveg mellett a megjegyzés: „Igen hegyes, igen begyes”).

A nyelvjárási formáknak a köznyelvtől eltérő sajátosságait jelölte pl. a „Gólya, gólya, gelicze” (7. l.) kezdetű szövegben: a „véres” é-jét í-re, a „galyat” ly-ját lyj-re, a „pénzen” é-jét i-re javította. A szöveghibák és szövegromlások javítását, ill. a változatok jelzését nagy számuk miatt érdemes táblázatban közölni.

Játékcím (oldalszám)	Közölt szöveg	Kodály javítása
Süss föl, nap (21. l.)	titkok (vannak)	tikok (vannak)
Szil-szál szalmaszál (43–44. l.)	Palosi, Palosi (megette)	Palcsi, Palcsi (megette)
Sárga lábú kis kakas (45. l. 5. sz.)	Akaratos legénynek	Patyolat a ku[ruc] <sup>31</sup>
Csön-csön, gyűrű (111. l.)	(Piros) bőr(nek)	(Piros) bor(nak)
Gyűrű, gyűrű, kallán gyűrű (117. l.)	Piros bolha	P(iros) bora
Komámasszony! hogy a tőrő? (135. l.)	(Egy kis) leves, (egy kis só)	(Egy kis) kenyér, (egy kis só)
Oláhjáték (175. l.)	(akik ketten) járnak; (csak egyedül) járok	(akik ketten) hálnak; (csak egyedül) hálók
Hej, vára, vára (210. l.)	Ezrek (vára)	Egre (vára)
Bújj, bújj, bokrosdi (215. l.)	(Lélek) pásztor (a vitéz)	bátor <sup>32</sup>
Kis kis népei vagytok (231. l.)	Kis kis (népei vagytok)	Ki 's ki (népei vagytok)

<sup>31</sup> A szó vége levágva.

<sup>32</sup> Kodály a „pásztor”-t javítja „bátor”-ra; a teljes szövegmotívum „Vagyok bátor jó vitéz”, „Legyünk bátor jó vitéz” stb.

Játékcím (oldalszám)	Közölt szöveg	Kodály javítása
Kis kacsá fürdik (273. l. 10. sz.)	angyal(ország)	Lengyel(ország)
Fekete csóka fürdik a tóba (279. l.)	Fehér polozsna	Fehér a rózsa
Kis kacsá fürdik (282. l.)	Kalán (ide fontos)	Kalács (ide fontos)
Kis kacsá fürdik (285. l. 29. sz.)	Ellopták a hajnalt, Ellopták a termet	Hajlott ága hajlott, termett ága termett
Gácsér túri fekete szoba (293. l.)	(Gácsér) túri (fekete) szoba	(Gácsér) fürdik (fekete) tó(ba)
Háromszáz lilium <sup>33</sup> (322. l.)	(Ugord át) tíz százat	Tiszába
Mit járod, kerülöd (354–355. l.)	Sárhordó (sarkantyúmnak)	Sári sark.
Kerülöm, fordulom (357. l.)	Kecske (magosabbikat)	Keskeny! (magosabbikat)
Járom az új várnak hazáját (359. l.)	(Isten) gyónat	(Isten) jónap
Hej nyulacska, kicsike, kicsike (380–381. l.)	(Még se mehettem Az) előtáncba	(Mégse mehettem Az) első tánc(ba)
Széna alja, széna alja (398–399. l.)	(A fejemre tettem Gyöngyös) kosaramat	(A fejemre tettem Gyöngyös) koszorúmat
Haj szénája, szénája (400–401. l.)	Évám gombját, Gombolyagját	Éjván dombját, Domborúját
Haj szénára, szénára (405–406. l.)	Uccu tükör, háziros	Hej papiros, (ism.jel)
Körösi (410. l.)	Átmék (kocsis a piarczon)	!Állj meg

Betoldással egészíti ki az „Egyedelem, begyedelem” (28. l. 9. sz.) szövegét (az utolsó előtti sor mellett szerepel a „Fodor mán”). A „Hej, lánczocska, lánczocska” (148. l.) szövegben a „Csudamadár a szarka” után „Kinek hosszú a farka” következhet. Értelemzavaró hiányt pótol a „Haj szénája, szénája” (400–401. l.) játékszövegben (a „Megkölkezett” mellett áll: „a kutyánk”).

Az „Egyszer egy időben” (43. l. 13. sz.) szöveg mellett megtaláljuk Kodály írásával a szöveg egy további változatát.<sup>34</sup>

#### Kiss Áron közlése

Egyszer egy időben,  
Szilai kertjében,  
Rókák verekedtek,  
Odamentek verebek,  
Szalmakardot kötöttek,  
Levágták a tigris,  
Tigris hívták bagónak,  
Míg a bagó ballagott,  
Addig tigris meghalt,  
Koporsóba tették,  
Ekzamenre vitték,  
Setét helyre tették,  
Ikszom, bikszom,  
Bábikszom.

#### Kodály bejegyzése

Egyszer egy idő[ben,]  
Bakonyi erdő[ben]  
Szarkák vereke[dtek,]  
Odamentek vere[bek,]  
Szalmakardot köt[öttek,]  
Levágták a szar[kát,]  
Kit híjjunk doktor[nak,]  
Bagolyt híjjuk [doktornak,]<sup>35</sup>  
Míg a bagoly ballago[tt,]  
Addig a szarka megho[lt,]  
Koporsóba tették.

A „Kőkút körül út” (49. l.) nyelvtörő alliterálást is mutat k-val és t-vel. A következő alliterálót találjuk mellette: „Mikor mentem / Misére / Mészáros Márton / Marhái mentek / Mezőre.”<sup>36</sup> A közöltől eltérő további szövegváltozatokat táblázatba foglaltuk.

<sup>33</sup> Ezt a szövegromlást nem jelzi Kodály, pedig ez is az (a „Fehér liliumszál” helyett).

<sup>34</sup> A szavak végét az újrakötéskor levágták: a szöveg valószínű kiegészítése a szögletes zárójelekben szerepel.

<sup>35</sup> A szövegismétlést macskaköröm jelzi.

<sup>36</sup> A ferde vonalakkal jelzem, hogy Kodály hogyan tagolta a szöveget: a részeket egymás alá írta, és mindegyiket nagybetűvel kezdte.

42.

## Kis kácsa fürdik....

Összefogódnik 20 leány és éneklük:

	<i>E<sub>a</sub> a gyertya</i> - - - - -
Kis kácsa fürdik	Fűjjad, fűjjad, jó katona,
Fekete tóba,	Hagy vigadjon ez az útca.
Anyjához készül	Ez az útca de szép útca.
Lengyelországba.	Rozmaringgal van kirakva.
Hajlott ágú, hajlott,	Gyöngyöt, gyöngyöt a lányának,
Termett ágú, termett,	Gyöngykoszorút az anyjának.
Levelében kis menyecske,	Szita-szita, péntek,
Öleld, a kit szeretsz.	Szomorú csütörtök,
Ezt ölelem, ezt csókolom,	Zab szerda.
Kifordítom, bétakarom.	

«Ezt csókolom»-nál kettő kiválik a körből s tánczolnak.

Ugyanennek más változata:

Ezt ölelem, ezt csókolom,	Kocsis Ilonája.
A szomszédom lányát,	Író deák kertje mellett,
Zsibordom, zsábordom,	Ágó fájú vize mellett
Zabolai zabszem.	Sír a madár
Egy katonának	Lipity-lotty,
Két paripája,	Kásaleves litty-lotty,
Haja, haja Pétervára,	Krumplileves kapaszkodj.

(Kecskemét. Ballószeg.)

43. *H. d.* *H. b.*

Gá-csér tū-ri fe-ke-te szo-ba, Ki lá-nyá-hoz  
ké-szűl Len-gyel-or-szág-ba? Szi-ta, szi-ta, szű-rő szi-ta,  
Er-zsi vol-na, pi-ros vol-na,

Vá-ros he-lyen ru-ha;  
Ha e-gyet for - dūl-na.

(Bürkös.) *N. Kisküllő (Sz. ágóta)*

Kiss Áron gyűjteményének 293. lapja Kodály Zoltán bejegyzéseivel

<b>Kiss Áron közlése</b>	<b>Kodály bejegyzése</b>
Kitört a lába <sup>37</sup>	Kitörött
kerekesi kökényfa <sup>38</sup>	Kerepesi körtéfa
Mindjárt rám kerül a sor <sup>39</sup>	ritkán kerül rám a [sor]
Sírban ülő lány <sup>40</sup>	Kassai hajdú
A szérűnek udvarán <sup>41</sup>	Ficinének
Kézpénzt vettem <sup>42</sup>	Három pénzt adtam
Szölke legény <sup>43</sup>	Szolgalegény
Hadd szálljon le <sup>44</sup>	hugyozzon

Kodály kontaminációt jelez az „Egy üveg alma” (55–56. l.) kezdetű hintázó szövegében. Az „Elment szórt szedegetni” részt megjelölte, és melléírta: „Belekevert, itt 37. l.” A 37. lapon valóban megtaláljuk a „Szórt szedegetni” szöveget és annak folytatását. A „Kecske-mecske” (76. l.) szövegében is jelzi ezt a szövegrészt.

Egyéb szövegjavításokkal is találkozunk. Az „Egy időben Madarak valánk” (40. l.) szövegben pl. a „Tökbe tettük, Vasba tettük, Tök nem tartá, Vas megtartá” inkább így tűnik helyesnek: „Tökbe tettük, Tök nem tartá, Vasba tettük, Vas megtartá”, és Kodály is ebben az értelemben javította a szöveget. Az egyik „Kis kácsa fürödik” (288. l.) szövegében ez szerepel: „Czuki cigány A búzába, Mert a búza Derága”. Kodály az „A búzába” mellé írta: „-ból?” A szöveg csak ez utóbbi változatban értelmes. A „Kék paradicsom, lilium” (315. l.) mellett olvasható: „rossz szöveg.” A „Kokas aggyon jó napot” (339–340. l.) végéről hiányolja a másik szöveget: „hozzá az ellentét: „nem szeretjük””.

4. *Dallam- és ritmusközlés.* A „Csigabiga, gyere ki” (15. l. 18. sz.) kezdetű mondóka dallamának utolsó előtti ütemét („ddt”) Kodály megkérdőjelezi: e dallamrészlet valóban váratlan a m-r-d-r hangkészletű dallamban, és nem tudhatjuk, hogy a gyűjtő elírásával vagy sajtóhibával állunk szemben. A „Nem jó erdő mellett lakni” (179. l.) dallamában az első két ütem *a a g fisz* hangjai fölül beírta a *d d c h* hangokat: ezt a g-re transzponálás javaslatként értelmezzük. A „Csiri pohár feneke” (182–183. l.) kottájának 5. sora mellé írja: „hibás” (a *ccha* ütem után a *cde* furcsa, valószínűleg *hcd* a helyes). Ugyanebben a dalban a „Hat ágy hagyma” szöveg mellé ír négy negyedlet, mellé: „valószínű”. A „Jöjj által, jöjj által” (201. l.) első két ütemében az *a-k* fölött egy-egy kérdőjel áll: arra vonatkozhatnak, hogy valóban kisterc szerepel-e a dallamban, vagy más hangköz. A „Jöjjön zöld ág zöld levele” (202. l.) kottájában a *fisz* és az *f* fölött egy-egy kérdőjel áll: valószínűtlen, hogy *gffiszg* ütem után *fedd* szerepelne a dallamban, ráadásul ugyanígy megismételve. A „Kis kácsa fürdik” (284. l.) első kottasorának utolsó ütemében az utolsó *g* hang fölött látható: „a?” Ugyanebben a dallamban az *e e e c* ütemek második *e*-je fölé beírt *d*-t láthatunk, fölötté egy-egy kérdőjellel, s Kodály az *e e e c* ütem második *c*-jét is kérdőjeles *d*-vel helyettesíti. A végén a „Dob szerda” (*g-h-c*) bekarikázva, fölötté kérdőjel. Az „Innen, onnan alúla” (366–367. l.) kottájának három sorában fordul elő *gisz*, és mindegyiknél látható a bejegyzés: „#?” Megkérdőjelezi a

<sup>37</sup> „Hol az Isten”, Kiss 1891 (1984), 39–40. l. A változat a szolnoki szöveg (40. l.) szavára vonatkozik.

<sup>38</sup> „Sikár, sikár, fatányér”, Kiss 1891 (1984), 155.

<sup>39</sup> „Sárga csupor, veres bor”, Kiss 1891 (1984), 187.

<sup>40</sup> „Fekete csóka fürdik a tóba”, Kiss 1891 (1984), 279.

<sup>41</sup> „Kis kácsa fürdik”, Kiss 1891 (1984), 281.

<sup>42</sup> „Fehér liliumszál”, Kiss 1891 (1984), 311–312. l. A „Kézpénzt vetöttem” szöveg és a bejegyzés a 312. lapon.

<sup>43</sup> „Kerülöm, kerülöm”, ill. „Járom, járom”, Kiss 1891 (1984), 365, 366.

<sup>44</sup> „Körösi”, Kiss 1891 (1984), 410.

„Hej szénajja, szénajja” (396. l.) módosított hangjait is (a két *fiszt*). A „Már mink evvel el-mehetünk” (380. l.) mellett ez áll: „hibás?” Csak hibára gondolhatunk, hiszen a dallam első fele s-d-s-m, a második fele m-r-d-r, de a „m” ott egy kvarttal magasabbra van írva, mint az első dallamfélben. Kodály hibára utal az „Érik a meggyfa” (418. l.) esetében is, ahol a kö-zölttel ellentétben „m mr m d” dallamot tart valószínűnek.

Számos esetben javítja a hibásan nyolcadokkal írt ritmust negyedekre. Az „Erdő mellett nem jó lakni” (179. l. 5. sz.) esetében azt is a ritmus mellé írja: „Valamennyi „Erdő mellett” ilyen.” A „Jöjjön zöld ág zöld levele” (202. l.) első nyolc nyolcadát is negyedekre javítja: itt nyolcadok és negyedek egyaránt elképzelhetőek. A „Mért küldött a kisasszony” (212. l.) kottájának első ütemében a tizenhatodokat és a nyolcadot nyolcadokra és negyedre javítja. A „Kis kacsá fürdik” (283–284. l.) kottájában az „Annak adjuk” rész négy nyolcada fölél kérdőjellel beírt négy negyedet; a „János diák készül” (300. l.) kottájában ugyanezt látjuk a „Lova vagyon” és az „Egy pár tallér, tallér, tallér” fölött. A „Fehér liliomszál” (317–318. l.) végén a „Kendermorzsa” szöveg fölött látható négy negyed kérdőjellel, a „Már mi evvel el-mehetünk” (378. l.) első nyolc hangja (nyolcadok) fölött pedig nyolc negyed.

Fordított irányban mutatkozott szükségesnek a javítás a „Nyisd ki asszony kapudat” (202. l.) esetében, ahol a „kapudat” fölél Kodály két nyolcadot és egy negyedet írt.

A „Kis kacsá fürdik” egyik dallamváltozatánál (271. l.) Kodály megjegyzi: „rendesen 3/4-ben”. A dallamra valóban a háromnegyedes lüktetés a jellemző, de több változatban előfordul a kétnegyedes forma is. A „Kék paradicsom, liliom” (315. l.) mellett ez áll: „rossz ritmus”. Szögletes zárójelekkel és görbe vonalakkal jelzi a helyes tagolást.

#### Kiss Áron közlése

Salári Kata a legények regimentje  
Igen cifra, benne táncol.  
Sári Mária igen nyalka.

#### Kodály tagolása

Salári Kata.  
A legények regimentje igen cifra,  
binnen tánczol Sári Mária igen nyalka.

A „Fehér liliomszál” (317. l.) mellett egy kérdőjel és „aligha pontos” megjegyzés látható. A „Fürdik a rózsá” (325–326. l.) 4/4-ben leírt dallamát utólag behúzott ütemvonalakkal 2/4-re javítja. A „Szép pünkösdi rózsá” (330. l.) első üteme fölél írja: „? fölölleges”.

Precizitását mutatja, hogy észreveszi és negyedre javítja a „Kerepesi nádasi körtvélyfa” (19. l.) dallamának 4. ütemében a negyedhang után következő nyolcad szünetet.

**Dallam- és ritmus-kiegészítések.** A hiányzó ritmust Kodály a szövegsorok mellél írva pótolta a „Gyí Pápára, pillangóra” (4. l.) kezdetű höcögötönél és az „Eczem-peczem, zeccc” (37. l.) kezdetű kiolvasónál

A „Mi zörög az úton” (5. l.) kezdetű felelgetőt Kiss Áron dallam nélkül közli: Kodály beírja a szövegsorok némelyike mellél a valószínű dallamot. A „Mi zörög az úton” szöveg mellett „*sssl s m*” hangok, a „Szekér” mellett „*s m*”, a „Zsák” és a „Liszt” mellett „*s*”, a „Korpa” mellett „*s m*” olvasható.

A 3/4-es lüktetést (két ütem, az elsőben három negyed, a másodikban egy fél és egy negyed) Kodály több dal mellett jelzi. Kétféle szöveg mellett találunk ilyen bejegyzést; az egyik a „Három pénzt adtam” különféle változatait mutató forma („Egy pénzt vettem” (314. l.), „Kézpénzt vettem”,<sup>45</sup> „Hármat fizettem” (381. l.), a másik a „Szántottam gye-pet” (413. l.).

<sup>45</sup> Kiss 1891 (1984), 315. l. Az itt feltűnő szövegromlást („Két pénzt” helyett „Kézpénzt”) Kodály nem jelzi, inkább a ritmus foglalkoztatta.

A „Bibiczi Panna” (435. l.) szövege végén Kiss Áron ezt írja: „Dallama nincs, egy hangon s egyszerre mondják”. Mellette olvasható Kodály megjegyzése: „!van. l. 428. l. Botfülü gyűjtő.” A megjegyzés azért is fontos, mert felhívja a figyelmet arra, hogy a játéknak akkor is lehet dallama, ha a figyelmetlenebb gyűjtő nem veszi észre és nem rögzíti. Számos monodóka, kiolvasó és egyéb játékszöveg s-m-s-m (esetleg m-r-d-r) dallama ennek esett áldozatul. Az is előfordul, hogy az adatközlő átmenetileg vagy egyáltalán nem tud énekelni, olyankor azonban célszerű utánajárni, és énekelni tudótól kérdezni a dallamot.

**A funkcióra vonatkozó megjegyzések.** Kodály legtöbb megjegyzése a funkcióval kapcsolatban arra vonatkozik, hogy dalszövegről, daltörédekről van szó. A „Hej Gyula, (v. Jula), Gyula, Gyula” (1. l.) Kodály megjegyzése szerint „Dal refrén”. Az „A pulykának ződ a lába” (9. l.) kezdetű szöveg „Daltörédé, Bartalus (A macskának)”. Dalszöveget, daltörédeket jelez a következő szövegek mellett is: „Két kis kakas összeveszett” (45. l.), „A mi cziczánk férjhez akar menni” (47. l.), a „Reszelt tiszta reszelő” (47. l.) 2. sora, „Kis kertemben az ürge” (48. l.), „Szántottam gyöpöt” (48. l.), „Engem anyám úgy szeret” (56. l.), „Egy kis kertet kerítettem” (64. l.), az „Egy kis leves, egy kis só” (135. l.) belső szövegrészlete, „Messze mentem szeretőért” (174. l.), „Sárga csupor, veres bor” (187. l.), „Gyere ki, gyere be”, a „Koszorús kórjáték”-ban (204–205. l.) a „Pesten csináltattam házat” és az „Egy kis kertet keríték” versszakok, „A kisasszony Pozsonyba” (265. l.), a „Már engem, látod” (295. l.) és az azt követő sorok, a „Ha én azt tudtam volna” kezdetű és az azt követő 3 versszak, „Piros alma telelő, telelő” (327. l.), „Piros alma telelőre” (327. l.) (kérdőjellel), a „Hej szénája, szénája” (404. l.) szövegben az „Utczu édes barnám”-tól a „Gyászba beboríjják”-ig (kérdőjellel), az „Addig a házadbúl” (411. l.) és az azt követő 3 sor.

A „Pad alatt, pad alatt egy kis ház” (35. l.) Kodály szerint „tk. hintázó, „Egy üveg alma”, 52. l.”. Az említett szövegben valóban megtaláljuk a párhuzamot, de ugyanez a szövegtípus előfordul a kiolvasók között is. A kiolvasók XI. csoportjánál (37. l.) megjegyzi: „Számsoroló”. Az itt közölt szövegek a játékok típusrendjében is a kiolvasók számolással kezdődő típusába kerültek. Az egyik szöveg (38. l. 6. sz.) utolsó két sorához („Fiucskákat, lánykákat Benne tanítgatni”) egy kérdőjelet tett, talán azért, mert ez nem tűnik népi szövegnek, inkább pedagógusi leleménynek. A „Som egy, som kettő” (64. l.) szöveg mellé írja: „Varázsige!” A „Fekete csóka” (279. l.) szövegében az „Adjon Isten lassú essőt” szövegrész Kodály szerint „párosító áldás”, az azt követő két sor („Haj, dadu”) „lak. dal”. A „Kis kácsa fürdik” (291. l.) szövegben az „Urak küttek”-kel kezdődő négy sor „balladatörédé”; az „A pünkösdi rózsza” 8332–333. l.) „pünkösdlő”; a „Hajh szénája, szénája” szövegben az „Ehen jön a nagy tél” és az azt követő 3 sor „köszöntő”; a „Körösdí” (410. l.) eleje „lak. ének”. A „Hídjáték” jegyzete (515. l.) mellett ezt olvashatjuk: „Mi köze van a hídhöz? (Süket sógor.)”

Egy-két megjegyzésében még vitatkozik Kiss Áronnal. A kötetben az 515–516. lapon a 12. számhoz írt jegyzetben ezt olvashatjuk: „Ezek a játékok mind lakadalmi szokásoknak többé-kevésbé széthullott maradványai.” Az 516. lap tetején található Kodály megjegyzése: „Nb. A játékokban „lakodalom” stb. egyetlenegyszer sem fordul elő.” Itt a lakodalom eljátszására gondol. Ugyanebben a jegyzetben található még a következő szöveget: „a mostaniak [t. i. lakodalmas dalok], bizony, unalmasak, mint egy búcsúztató.” Kodály megjegyzése: „nem mind”.

**Egyéb.** Az egyéb megjegyzések közül néhányat érdemes még megemlítenünk. Kodály sok esetben pótolta a közölt helységnevek megyéit, több helyen hiányolja a dallamot, illetve jelzi, hogy „mű-csinálmány”-ról van szó. Kiegészítette a szómutatót is. Számos olyan megjegyzéssel találkozunk még a kötetben, amely további kutatás tárgya lehet: ilyenek pl. az

összevetések (a szövegek összeutalása a kötetben belül, illetve máshol megjelent szövegekre való utalás), valamint azok a bejegyzések, amelyek dallamváltozatra utalnak. Ezekkel foglalkozni a jövő kutatás feladata. Kiss Áron művének egy eljövendő kritikai kiadásához Kodály vonatkozó megjegyzései, javításai, észrevételei feltétlenül hozzátartoznak.

### Irodalom

KISS Áron 1891

*Magyar gyermekjáték-gyűjtemény.* Budapest: Hornyánszky Viktor könyvkereskedése.

KODÁLY Zoltán 1951

*A Magyar Népzene Tára I.* Előszó. Budapest: Akadémiai Kiadó.

LÁZÁR Katalin 2002

*Gyertek, gyertek játszani I.* Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.

MNGy

*Magyar Népköltési Gyűjtemény.* Budapest: Athenaeum.

Nyr

*Magyar Nyelvőr.* Budapest: MTA Nyelvtudományi Társaság.

PORZSOLT Lajos

1885 *A magyar labdajátékok könyve.* Budapest: Aigner Lajos.



**Bereczky János**

MTA Zenetudományi Intézet

## **Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzeneinkben**

Az alkalmazkodó pontozott ritmus meglétéről híradást vagy éppen mibenlétéről ismertetést a XIX. század szakirodalmában hiába keresünk.

Először – mint oly sok minden másról is – Kodály Zoltán ír róla 1906-ban megjelent doktori értekezésében, *A magyar népdal strófászekezeté*-ben: „Kisebb-nagyobb változtatásokat kell a dallamnak eltérni, hogy rámenjen a szöveg. Háromféle változás fordul elő: I. a fázisok időviszonyai változnak, a fázis-szám marad [...]. Igen finom, elasztikus dolgok ezek, könnyen változnak. S minthogy két strófa megfelelő soraiban teljes időmértékbeli kongruencia soha sincs, az ütemek belső időviszonyai alkalmazkodnak a szöveg változó időviszonyaihoz. Viszont bizonyos dalokban a zenei ritmus annyira uralkodik, hogy a szöveget békóba szorítja, különösen ha ez úgyis alárendelt szerepet visz (táncdal, gyermekdal).”<sup>1</sup> Mint látható, a szemlélet még statikus, a jelenség(ek) korának kérdése még föl sem merül, ugyanakkor a terminus technicus – „az ütemek belső időviszonyai *alkalmazkodnak*” – már félig készen van.

Másodikként Seprődi János számol be hasonló megfigyelésekről 1913-ban Ethnographia-beli sorozatának, a *Marosszéki dalgyjűtemény*-nek nyolcadik folytatásában: „A tiszta szöveges dallamok előadásában, még ha a mértékes zenéhez tartoznak is, mindig van egy kis szabadoosság, és a ritmus irányításában szerepe van a szövegnek is. A táncnóta menete ellenben mindig kimért, feszes, és [...] a dallam ritmusa néha összetöri a szövegritmust.”<sup>2</sup>

Sajátos, hogy Kodály sohasem foglalkozott többé az alkalmazkodó pontozott ritmussal, még 1937-ben írt nagy összefoglaló tanulmányában, *A magyar népzene*-ben<sup>3</sup> sem említi meg. Annál többet foglalkozott viszont vele Bartók Béla, ki e ritmusjelenséget az architektonikus szerkezet mellett az általa fölfedezett, ill. elkülönített új stílus egyik alapkritériumának tekintette, s mint ilyet több ízben is alaposan és részletesen leírta. Kodály és Seprődi inkább még csak a benyomás szintjén mozgó, ma már nem elég konkrétan tűnő leírása után Bartók az, aki a jelenséget tudományos egzaktsággal ragadja és fogalmazza meg. Legelőször ő is csak egy mondatban, az 1918-ban eredetileg német nyelven megjelent tanulmányában, *A magyar katonadalok dallamai*-ban:<sup>4</sup>

Az így létrejött  $\frac{3}{4}$  J J | J J ritmus a szöveg természetes szótaghosszúsági viszonyaihoz alkalmazkodik, ami által a J J, J J és J képletek következő kombinációi jöhetnek létre:  
J J | J J ||, J J | J J ||, J J | J J ||, J J | J J ||, J J | J J ||, J J | J J ||, J J | J J ||, J J | J J ||  
és J J | J J ; a J J | J J kombináció egyáltalán nem használatos.

1921-ben írt könyvében, *A magyar népdal*-ban már két teljes oldalon keresztül tárgyalja a jelenséget.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Kodály 1964. II. 24.

<sup>2</sup> Seprődi 1913. 42.

<sup>3</sup> Kodály 1952.

<sup>4</sup> Bartók 1966. 80.

<sup>5</sup> Bartók 1924. XXVI–XXVIII.

Azóta az alkalmazkodó pontozott ritmus jelensége *evidenciává* vált zenei köztudatunkban. Úgy él ott, mint népzeneink magától értetődő, szerves tartozéka. Bárdos Lajos például sommásan így definiálja: „Népdalaink nagy csoportjában a ritmus a szöveghez alkalmazkodik.”<sup>6</sup> Vagy ahogy egy újabb népszerűsítő-ismeretterjesztő kiadvány fogalmaz: „Alkalmazkodó ritmus: a népdal ritmusa dallamsoroként változik a szövegszótágok hosszúsága és rövidege szerint (*a magyar népdalok előadási stílusának fő jellemzője*).”<sup>7</sup>

Így volt-e azonban ez mindig? Érdekes, hogy népzene-tudományunk, mely a hazai néprajztudomány többi ága közül mindig is kitűnt történeti szemléletével, vagyis azzal, hogy tárgyát nem csupán az ismertető leírás síkján közelítette meg, hanem mindennek igyekezett egyúttal múltja, keletkezése, eredete mélységeibe is behatolni, az alkalmazkodó pontozott ritmust talán maga is annyira evidenciának vette, hogy eredetének, ill. korának firtatására eddig alig-alig fordított figyelmet.

Bartók az, aki legalább a problémát egyáltalán meglátja és fölveti, mikor *A magyar népdal*-ban az alkalmazkodó pontozott ritmus kétoldalas leírásának végén megpendíti: „Bonyolultabb volta azt sejteti, hogy későbbi alakulat, mint a többi változatlan tempo giusto ritmus.” Majd megjegyzi: „Szinte biztosra vehetjük, hogy az alkalmazkodó tempo giusto ritmus magyar földön keletkezett speciálisan magyar előadásmód.” Sőt egy egészen óvatos időbecslést is még hozzátesz: „A magyarlakta területen ez a ritmusfajta, *amint a múlt század feléből származó feljegyzések bizonyítják*, sokkal előbb létezett és volt általánosan elterjedve, mint a tótoknál és morváknál, ahol, mint gyűjteményeik bizonyítják, csak a múlt század vége felé jött divatba.”<sup>8</sup>

Bartók tehát a korabeli feljegyzések alapján – ez a kifejezés nyomtatott és kéziratos forrásokra egyaránt értelmezhető – a XIX. század közepén már meglévőnek, sőt általánosan elterjedtnek tartja az alkalmazkodó pontozott ritmust. Rajta kívül aztán csupán Martin György és Vargyas Lajos azok, akik még – ha futólag is – hozzászólnak a kérdéshez.

Martin 1977-es *Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása* c. tanulmányában megy el legmesszebb ritmusunk történeti elhelyezésében, mikor azt írja: „Az új táncok többretű zenéjének átfogó ritmikai jellegzetessége a 4/4-es ütemű, *augmentált*, negyedes metrikájú ún. *pontozott ritmus*. Ez az újabb ’ritmikai stílus’ az énekelt dalok szövegi szótaghosszúságához való illeszkedése miatt kapta az ’alkalmazkodó’ jelzőt. [...] Az alkalmazkodó ritmus az új népdalokra kizárólagosan, de a régi énekelt giusto dallamok tekintélyes részére is jellemző. A dallami-szerkezeti tekintetben régi dallamok csoportja azonban önálló zenei ritmust hordozó, szöveghez egyáltalán nem alkalmazkodó dallamokat is bőven tartalmaz. Így a régi dallamok a pontozatlan és az alkalmazkodó ’ritmus-stilisztikai’ csoportra oszthatók. A pontozott ritmusú régi dalok néhány archaikusabb területen (főleg Erdélyben) az új stílus felé mutató, átmeneti táncfajták, vagy az újabb táncok régiebb altípusainak dallamkészletében kapnak még jelentős szerepet. Ez a tény arra mutat, hogy az augmentációval együtt járó alkalmazkodó ritmus használata mintegy megelőzte népzeneink hangrendszeri és szerkezeti modernizálódását, vagyis az új parasztdal legfőbb meghatározó stílusjegyeinek kialakulását. Az alkalmazkodó ritmus végül is kizárólagos egyeduralomra az új táncok zenekíséretében jutott.”<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Bárdos 1988, 42.

<sup>7</sup> Gelencsér 1994, 237. (A kiemelés tőlem – BJ)

<sup>8</sup> Bartók 1924, XXVIII. (A kiemelés tőlem – BJ)

<sup>9</sup> Martin 1977, 35.

Vargyas 1981-ben megjelent *A magyarság népzeneje* c. könyvében már bő tíz oldalon át írja le jelenségünket, melyhez aztán a végén nála is kapcsolódik egy történeti rátekintés. Először Martinnak egy másik, *A néptánc és népi tánczene kapcsolatai* c. tanulmányát idézi, ill. abban Martin két példáját arra, hogy cigányzenekarok hogy játsszák ugyanazt a dallamot gyors, diminuált formában ugrósnak, kiszélesített, augmentált formában lassú csárdásnak, majd hozzáteszi: „Ez nem jelent kevesebbet, mint hogy a tánczenének (és persze a táncnak) fokozatos átalakulása a lassú táncoktól a verbunkig és ennek a már történetileg időhöz köthető táncnak és zenének átalakulása a csárdásig befolyásolta a népi ritmikát is: közvetlenül az új stílus létrejötte előtt kiszélesítette kétszeres értékre a kanásztánc ritmusát, ugyanakkor ezeknek a kiszélesített értékeknek lassúbb jellege miatt megjelent benne az alkalmazkodó pontozott ritmus is.”<sup>10</sup>

Mint látható, Martin és Vargyas az alkalmazkodó pontozott ritmus kialakulását egybehangzóan valamivel az új stílus kialakulása *előtti* időszakra teszi. Mivel Vargyas az új stílus kialakulását összefoglalóan több ízben is<sup>11</sup> így vagy hasonló módon datálta – és ezzel Martin, írásainak tanúsága szerint, fenntartás nélkül azonosult –: „A stílus kialakulását az 1850-es évektől, kivirágzását 1890-től kell föltennünk...”,<sup>12</sup> azt lehet mondanunk, hogy kettejük álláspontja Bartókéval egybeesik, ill. jól összeilleszthető.

Ennyi tehát mindaz, ami az alkalmazkodó pontozott ritmusnak – hadd ismételjük: népzeneink e szelvében evidensnek tartott jelenségének – történeti kialakulásával kapcsolatban eddig elhangzott, eddig megjelent. Úgy véljük, talán elérkezett végre az idő, hogy – ezúttal egyedül és kizárólag erre a kérdésre összpontosítva – a problémával egyszer már alaposabban és behatóbban szembenézzünk. Annyit mindenesetre már itt, előljáróban le kell szögeznünk, hogy vizsgálódásaink eredményeként mind Bartók, mind Martin és Vargyas álláspontját korrigálni leszünk kénytelenek.

\*

Ha az alkalmazkodó pontozott ritmus népzeneinkben való megjelenésének akarunk utána járni, célszerű mindenekelőtt leszögeznünk azt a – mind ez ideig kellő egyértelműséggel meg nem fogalmazott – tényt, hogy az alkalmazkodó pontozott ritmus szorosán össze van kötve a 4/4-es ütemmel. 4/4-en kívül alkalmazkodó ritmus népzeneinkben nincs. Nincs sem 2/4-ben, sem 3/4-ben, még akkor sem, ha bennük negyedhangok párosával fordulnak elő, s így a lehetőség elméletileg adva volna arra, hogy azok – a szövegtől függően – éles vagy nyújtott ritmussá formálódjanak.

Hogy 3/4-es dalainkban, illetve változó ütemű dalaink 3/4-es ütemeiben az alkalmazkodó ritmus még csak nyomokban sem mutatható ki, az különösebb bizonyítási eljárás nélkül is hamar belátható. És ez érvényes nem csupán régi vagy régiesebb dalainkra, hanem még a kifejlett új stílus 3/4-es ütemeire is, azokra, ahol a környezetben különben mindig szabadon érvényesül az alkalmazkodás:

♩ = 66

Cin - tá - nyé - ron jó a cuk - ros he - rő - ke,  
Fáj a szí - vem a ré - gi sze - re - tőm - re.

<sup>10</sup> Vargyas 2002. 101.

<sup>11</sup> Pl. Vargyas 1955, 516, Vargyas 1960–63, I, 7–9.

<sup>12</sup> Vargyas 1990, 131.



Én - u - tá - nam sen - ki szí - ve ne fáj - jon,  
 Úgy - se me - gyek én még férj - hő a nyá - ron.

Rimóc (Nógrád), Holecz Istvánné Kanyó Margit (35), Nagy Z. 1980. AP 12963/b.

Még egy sajátos jelenségnek lehetünk tanúi a 3/4-ben. Annak tudniillik, hogy olykor nem két egyenletes negyed ismétlődik szövegtől függetlenül újra és újra a sorok egy bizonyos pontján végig a strófán, hanem nyújtott ritmus. Ez ugyan pontozott, de *nem alkalmazkodó* pontozott ritmus:



$\text{♩} = \text{cca } 110$   
 Mó - nár Er - zsi le - pe - dő - je  
 Ki van a gyp - re - te - rít - ve.  
 Nem az Is - ten ad - ta né - ki.  
 Ko - csel Já - nos vet - te né - ki.

Nyírábrány (Szabolcs), Kocsel Jánosné Molnár Erzsébet (73), Papp J. 1971. Lsz 26810.

Az effajta nyújtott ritmus népzeneinkben való megléte régibbnek látszik, mint az alkalmazkodó pontozott ritmusé. Ellentéte, a merev, változhatatlan éles ritmus nem létezik!

Kicsit összetettebb már a kérdés a 2/4-es ütemfajtaival. 2/4-es dalainkba ugyanis itt-ott beszivárgott már az alkalmazkodó ritmus. Tapasztalatunk szerint ez merőben új jelenség.

Az semmiképpen nem kétséges, hogy 2/4-es népzeneink legprimitívebb rétegeitől – a gyermekjátékok dallamvilágától, az ütempáros jellegű szokásanyagtól – teljesen idegen az alkalmazkodó ritmus. Ahova beszivárgott, az a strófikus dalok világa. De még ott sem oda, ahol csak két negyed van egymás mellett, hanem csak oda tudott 2/4-es dalainkban az alkalmazkodó ritmus behatolni, ahol legalább *négy negyed követi egymást és a dal tetrapodikus* – azaz a dallamsorok négy 2/4-es ütemből állnak, ami aztán a sok újabb 4/4-es dal hatására könnyen átértelmezhető két 4/4-esnek.

Vagyis hiába követi egymást négy vagy akár még több negyed a tripodikus dalokban, azok nem értelmezhetők át 4/4-eseknek, s így a mai napig sem tudta bennük fölútni a fejét az alkalmazkodó ritmus, hanem marad a szövegtől független, egyenletes negyedes lüktetés. Ilyenek például 6-szótagos dudánótáink:



$\text{♩} = 208$   
 v - Víz a - lá, víz a - lá,

Víz a ma - lom a - lá.  
Víz haj - csa ja mal - mot,  
Sze - re - lém a csol - kot.

Nagybodak (Pozsony), Lukovics Andrásné Varga Terézia (62), Szomjas 1962. AP 4793/f.

Vagy ha kellett valami változatosság a sok negyed közé, akkor a sorok egy bizonyos pontján 2/4-ben is fölléphetett az a bizonyos nyújtott ritmus, amiről már szó volt, de ami tehát semmiképpen nem alkalmazkodó, hanem nagyon is merev:<sup>13</sup>

É - va, szi - vem, É - va.  
Most é - rik a szil - va.  
Te - rít - ve az al - ja.  
Fől - szöb - jük haj - nal - ra.

Kákics (Baranya), Fóris Mária (25), Kiss G. 1926.

Jól érzékelhető tehát, hogy népzeneinknek nemcsak 3/4-es, de egész 2/4-es világa is még olyan korból maradt ránk, amikor alkalmazkodó ritmus nem volt. És ez akkor is igaz, ha tetrapodikus 2/4-es dalainkban itt-ott mégis föltűnik. Az már stílusromlás egy újabb stílus hatására. Hogy csak egy példát hozzunk rá. Kodály 1912-ben még a merev nyújtott ritmus-sal gyűjtötte (és 2/4-ben jegyezte le) a következő dalt:<sup>14</sup>

*Perőcsény (Hódmező)*  
1912. R. 2.  
(Kódismad)

Vul-só so-ma e-sít az e-só, Ne me-j ar-ra ba-hán al-e-só  
Já-ro kez a pi-ce-ke cis-mód fűlél ha-vám meg-vér az e-nyid.

<sup>13</sup> Kiss 1937, 171.

<sup>14</sup> Bartók Rend A I 1932i.

Ugyanezt a XX. század vége felé már így lehetett fölgyűjteni (és így jegyezték le):

$\text{♩} = 92$

Túl - só so - ron c - sik az c - ső.  
Nē mēnj ā - ra. kislány. el - e - sēl!  
El - sá - ro - so - dik a tē szok - nyád,  
Mēg - vēr ér - tē az é - dēs - a - nyád.

Bogyiszló (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Bajusz Béminé (73), Pálfy 1977. AP 11593/m.

Egyértelmű tehát, hogy itt arról van szó, hogy egy új ritmusjelenség a maga frissességével, vitalitásával képes volt a már régibb, mintegy fáradtabb, tőle eredetileg idegen dallamvilágba is benyomulni, és annak hagyományos ritmusvilágát megzavarni. És ezek után most már egyértelmű az is, hogy ha az alkalmazkodó ritmusnak népzeneinkben való megjelenését akarjuk kinyomozni, akkor azt valóban csak a 4/4-es ütemfajta megjelenése táján vagy az után kereshetjük.

Talán meghökkentő, hogy a 4/4 megjelenéséről, illetve megjelenésének kereséséről beszélünk. Hát nem volt-e ez a népzeneinkben oly általános, talán legáltalánosabb ütemfaj mindig is meg benne? Nem!

Mátray Gábor 1852-ben *A magyar népdalok kitűnőbb sajátosságairól zenei tekintetben* című akadémiai előadásában azt állapítja meg: „Ütenyre nézve a magyar dalok csaknem általán két negyed vagy négy nyolcad hangjegyet tartalmaznak egy-egy ütenyben. Más nemű ütenyt a magyar zene keveset ismer; s ha csúszott is a nép ajkára tisztán 3/4 vagy 3/8, 6/8 vagy 4/4 ütenyű dal, ez nem a magyar népzene, hanem idegennek kifolyása.”<sup>15</sup>

Nyilván nem kell a régieket szentírásnak venni. De még kevésbé szabad őket semmibe venni! Mindenesetre a mi megfigyelésünk szerint is az egész magyar népzene kizárólag 2/4-es – illetve egészen kis részében 3/4-es – volt mind Mátrayig, sőt még azon túl is.

Részletes bizonyításra ezzel kapcsolatban – majd a továbbiak ismeretében – nem lesz szükség, három elvi bizonyítékot e kijelentésünkre mégis legalább futólag szeretnénk e helyt megemlíteni.

Egyik, hogy népzeneink legprimitívebb része: a gyermekjátékok, regösénekek, szokásdalok egész világa könnyen beláthatóan merőben és kizárólag 2/4-es.

Másik, hogy – gondoljuk csak meg – a 2/4-es ütemre alapjában a nyolcadoló mozgás jellemző (még ha ezek a nyolcadok mindig váltakoznak is több-kevesebb negyeddal). Ez azt jelenti, hogy egy-egy dallamsor maximális szótagszáma – mivel a magyar népzene egy dallamsorban négy ütemnél többet nem bír el – 15 lehet. Akkor, ha csupa nyolcadból áll, s csak a legvégén pihen meg egy negyedre.

<sup>15</sup> Mátray 1984, 274.

A 4/4-ben az alapmozgás negyedelő. De mihelyst negyedelő az alapmozgás, adva van a lehetőség – és egy eleven, virágzó zenekultúra él is ezzel a lehetőséggel –, hogy a negyede-  
ket ha nem is mindenütt, de itt-ott nyolcadokká szaporítsa. Ily módon megnyílik az út a  
15-nél magasabb szótagszámok létrejötté felé.

Mivel a régi stílusban – akárhogy is nézzük – a kanászritmusok 13–14-es szótagszáma a  
legmagasabb, s annál magasabbak majd csak az új stílusban jelennek meg, egyértelmű,  
hogy a 4/4 a régi stílus – vagy régi stílusok – virágzása idején még ismeretlen volt, s majd  
csak valamikor az új stílus idejében jelent meg.

A harmadik bizonyítékot táncutatóink adják, akik egybehangzóan állítják, hogy lénye-  
gében *minden* régi és régies táncunknak 2/4-es a kísérőzenéje. Hogy csak egy helyről idéz-  
zük azt, amit Martin György több helyen, több ízben, önmagát mintegy szó szerint idézve  
újra és újra megírt „a régi táncréteg vonásai”-ról: „Java részüket mérsékelt tempójú, 2/4-es  
ütemű, nyolcados értékben mozgó, pontozatlan ritmusú dallamok kísérik.”<sup>16</sup>

A 4/4-es ütem tehát az újabb idők hozadéka népzeneinkben. De vajon meg tudjuk-e álla-  
pítani ennél pontosabban is megjelenésének, majd azután elterjedésének időpontját?

Vizsgálódásaink során kettős módszert fogunk párhuzamosan használni, két vágányon  
fogunk egyidejűleg előrehaladni. Egyfelől természetesen vizsgálni fogjuk írásos – mind  
kéziratos, mind nyomtatott – forrásainkat a XIX. század legelejétől el egészen Kodály  
disszertációja megjelenésének évéig, vagyis 1906-ig. Mivel azonban ezek – és ebbe hamar  
bele fogunk ütközni – hitelesség és a lejegyzés szakszerűsége dolgában igencsak elmarad-  
nak a kívánatostól, használni fogunk egy másik, megbízhatóbbnak tűnő módszert is.

Vizsgálni fogjuk tehát másfelől a néphagyományban ugyanebből az időszakból az utó-  
korra maradt, és így már teljes szakszerűséggel lejegyzett vagy éppen hangfelvételen is rögzít-  
tett olyan dalokat, melyekről a hozzájuk kapcsolódó szöveg miatt teljes bizonyossággal  
meg tudjuk állapítani keletkezésük és divatozásuk időpontját vagy időszakát. Tudjuk  
ugyan, hogy népi dallam és szöveg – bizonyos, eddig még megnyugtatóan föl nem vázolt  
határok közt – meglehetősen szabadsággal társulhat egymással, és így egy-egy alkalminak lát-  
szó dallam-szöveg páros előttünk sem bírhat semmiféle bizonyító erővel. Am ha ez a társu-  
lás nagyszámú és sok helyen fölgyűjtött variáns alapján állandónak látszik, ha a konkrét törté-  
nelmi időponthoz köthető szöveghez *mindig vagy többnyire egy és ugyanazon dallam*  
kapcsolódik, akkor nem lehet kétséges, hogy az adott szöveg a hozzá így kapcsolódó dal-  
lammal együtt keletkezett, de legalábbis együtt terjedt el és divatozott abban az időben,  
amikor időszerű volt. Mint ahogy az sem kétséges, hogy ezek a történelmi időpontokhoz  
egyértelműen kapcsolható dallamok abban az időpontban modern, vagy éppen a legmoder-  
nebb népzenei stílust képviselték. Elképzelhetetlen ugyanis, hogy az új, aktuális szövegek  
régies dallamhoz kapcsolódtak volna, hanem slágerszerű elterjedésüket éppen *az aktuális*  
*szöveg és a friss zenei nyelv együttése* biztosította.

E módszert Vargyas Lajos használta először, méghozzá a betyárballadák tanúságát hasz-  
nálva föl az új stílus kialakulása, illetve elterjedése időszakát kutatva.<sup>17</sup> Módszerét fölhasz-  
nálhatjuk a magunk céljaira – a 4/4-es ütemfajta és az alkalmazkodó ritmus történetének kutatására – is, továbbá kiterjeszthetjük egyéb történelmi eseményekhez, bűnügyekhez kapcsoló-  
dó dalokra, kiváltképpen háborúkban, hadjáratokban divatozott katonanótákra. Nem vi-  
tás ugyanis, hogy ha valakik, hát éppen a mindenünnen összekerült fiatal katonák azok, akik

<sup>16</sup> Martin 1990, 280.

<sup>17</sup> Vargyas 2002, 321–322.

legfogékonyabbak minden újra, és amit ők dalolnak, azt nyugodtan tekinthetjük az adott kor legújabb, legfiatalosabb, legmodernebb népzenei stílusának.

\*

XIX. századi írott – tegyük hozzá: vokális – forrásaink sorát Pálóczi Horváth Ádám 1813-ban lezárt, ám túlnyomórészt jóval korábbi anyagot tartalmazó kéziratos dalgyűjteménye, az *Ó és új mintegy ötödfélszáz énekek* nyitja meg. Pálóczi Horváth kezdetleges, szakszerűtlen kottairása köztudott; kulcsot, előjegyzést, módosítójelet, ütemvonalat nem használt, ritmusértéket is csak kettőt. Következésképpen dallamai megfejtése korántsem mindig egyértelmű. Mindazonáltal ki lehet jelenteni, hogy „ötödfélszáz” énekének világi része között egy ha van, amit holmi jóindulattal 4/4-esnek lehet értelmezni: saját komponálású – véleményünk szerint a Marseillaise motívikáját karikírozni szándékozó – elhíresült franciacsúfó nótája, a „Mars, siess hazádba vissza, kis seregem...”<sup>18</sup> Különben a kevés 3/4-en és még kevesebb 6/8-on kívül minden dallam 2/4-es benne, a népies jellegűek különösen, sőt kizárólag is azok. Vitathatatlanul 2/4-esek még azok is, melyeket a közreadók az 1953-as kritikai kiadáskor – ki tudja, miért – 4/4-be írtak át.<sup>19</sup>

Ha máshonnan nem, Jókai Mór *Névtelen vár* című – az 1809-es nemesi felkelésben részt vett apja visszaemlékezéseit felhasználó – regényéből jól tudjuk, hogy az inszurrekció slágera a „Sárga csizmás Miska sárba jár...” volt. „Az egész 1809-iki hadjáratot – írja Jókai – egy népdal mellett végezték el. Ez volt az inszurgensek dala. El kell ismerni, hogy ennél ártatlanabb harci dallal soha még ellenséget verni el nem mentek.”<sup>20</sup> A dal a néphagyományban nem maradt fenn, noha a XIX. századi kiadványok még sűrűn közlik. Ezért Mátray lejegyzésében idézzük:<sup>21</sup>

Ez bizony régies, ereszkedő, 2/4-es dallam. 4/4-esnek semmiképpen nem értelmezhető, ezt Mátray egyszerű, a dallammal együttgördülő zongorakisérete is tanúsítja.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'ÉNEK.' (Vocal) and 'ZONGORA' (Piano). The tempo is marked 'Moderato. METRONOM 72'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The vocal line has the lyrics: 'Sár - ga csiz - más Mis - ka sár - ba jár,'. The piano accompaniment is in the right hand, with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'Pan - ni pa - ta - kon túl re - á vár. Ne várđ Pan - ni'. The piano accompaniment continues with a forte (f) dynamic marking.

<sup>18</sup> Pálóczi Horváth 1953, 37. sz.

<sup>19</sup> Pálóczi Horváth 1953, 1, 8, 34, 56, 70, 75, 76, 77, 104, 166, 292. és 299. sz.

<sup>20</sup> Jókai 1965, 325.

<sup>21</sup> Mátray 1852–58, 88. sz.



Miz-kát, nagy a sár; a sár-ya csiz-ma sár-ba i-gen kár!

Vizsgálódásunk szempontjából igen jelentős Mátray (akkor még Róthkrepf) Gábor három, zongorára alkalmazott „válogatott magyar nóták gyűjteménye”, az 1825 és 1830 között Bécsben kiadott *Pannónia, Flóra és Hunnia*. Ezekben a táncdarabokban a bevezető, lassú verbunkos tételek mindig 4/4-esek, legalábbis annak értelmezhető, noha – az akkor általános írásmód szerint – 2/4-ben vannak írva. E verbunkos tételek *tipikusan hangszeres* műdallamok. Követik jobbra azonban őket a lezáró – immár valóságosan 2/4-es – friss tételek, melyek többnyire szintén hangszeres jellegűek, de melyek közt föl-fölbukkan Mátraynál egy-egy ugrós jellegű népi vagy népies dallam is. A három kötetben összesen tizenegyet számolhatunk meg belőlük.<sup>22</sup>

Számunkra ez most arról tesz bizonyosságot, hogy az adott időben nép- sőt műdalaink világában is a 4/4 ismeretlen volt. 4/4-es tánchoz dalt találni nemigen lehetett, ahhoz hangszeres műdallam kellett. Nem úgy viszont a 2/4-es táncoknál. Azokhoz a hangszeres műdallamok mellett vokális dallamok is bőségesen álltak rendelkezésre.

Nyilván nem maradhatott azonban vokális zenekultúránkra hatás nélkül az évtizedeken keresztül hallott lassú hangszeres tánczene, a verbunkos. Mátray három kötetében is található ha nem is több, de két olyan lassú verbunkos tétel, mely mintha már valamiféle új tendenciáról árulkodnék. Ezek fölél Mátray oda is írja, amit, ill. amihez hasonlót az említett tizenegy friss tétel fölél szintén odaírt: „Régi népdal szerént”, illetve: „1829-ki népdal szerént”. És valóban, a kettő közül az egyik dallamban korai, még ki nem kristályosodott alakját ismerhetjük föl annak a népies műdalnak, mely utóbb, a XIX. század második felében leginkább „Vékony deszkakerítés...” szöveggel vált széltében népszerűvé,<sup>23</sup> sőt idővel nem kis mértékben folklorizálódott is:<sup>24</sup>

1829-ki Népdal szerént. Nach einem Volksliede von 1829. Rothkrepf

Andante con moto

<sup>22</sup> Mátray 1825–27, III. 12. és V. 16, Mátray 1829, I. 5, 12, 13, II. 5. és 8, Mátray 1829–30, I. 13, II. 6, IV. 5, 12.

<sup>23</sup> Kerényi 1961, 10.

<sup>24</sup> Mátray 1829–30, III. 3.

A másik dallam szintén 7-es szótagszámú műdal („Áldom azt a pillantást...”), későbbi elterjedéséről azonban alig van adat, népi variánsa pedig nem is került elő.<sup>25</sup>

Mintha tehát 1825–30 táján – egyértelműen a hangszeres verbunkos-zene hatására – megjelennek *népies műdalirodalmunkban* a 4/4-es ütem, a rá jellemző augmentált ritmikával, s az első ilyeneknek lennének a *Pannónia I.* és a *Hunnia III.* füzetében tanúi. Meglehető Ám rá kell mutatnunk az adat bizonytalan voltára is.

Nem az a probléma, hogy a dallam 2/4-ben van leírva. Az új lassú tánc, a verbunkos 4/4-es zenéjét mindenki 2/4-ben, az értékeket diminuálva írta le ezekben az évtizedekben, olyannyira elképzelhetetlen volt a 4/4-es ütem magyar zenei közegben. (Már maga ez a téves írásmód is Mátray fönt idézett, 1852-es megállapítását igazolja a 4/4 hiányáról népzeneinkben.) A probléma az, hogy nem lehet tudni, a dal a maga eredeti, vokális formájában valóban 4/4-es volt-e. Nem arról van-e csak szó, hogy 2/4-es, nyolcadolós mozgású dallamot *a hangszeres gyakorlat augmentált.* Az efféle dallamoknak lassú táncokhoz való augmentálása az egész XX. század folyamán tömegesen tapasztalható jelenség volt, ahogy azt elsőként Martin György megfigyelte, és *A népi tánc és népi tánczene kapcsolatai* című tanulmányában leírta: „Mai tánczenénkben gyakran megfigyelhető, hogy a kanasztánc–ugrós típuscsaládhoz és a verbunk–lassú-csárdás típusú táncokhoz is kapcsolódó, „kételtű” dallamok mindig diminuált–augmentált variánsai egymásnak.”<sup>26</sup>

Kézenfekvő a feltevés, hogy ez a gyakorlat mindenképpen korábbra, netán már a kezdetekre is visszanyúlik, és mindenképpen indokoltnak látszik egy, az eddiginél nagyobb fenntartás XIX. századi ilyen dallamlejegyzéseink automatikusan 4/4-ben való olvasási gyakorlatával szemben. Ezt a fenntartásunkat alább majd – a lassú csárdás kapcsán – részletesen is meg fogjuk indokolni.

Fenntartásunkat látszik igazolni Füredy Mihály és Bognár Ignác 1851-ben kiadott *100 magyar népdal*-a is, ahol például a 24. sz. alatt vitathatatlanul 2/4-es dallam (vitathatatlanul 2/4-es, mert ilyen ritmusképlet augmentálva, 4/4-ben elképzelhetetlen) szintén – nem is annyira a „Lassan” tempójelzés, mint a zongorakiséret cifrázatai árulkodnak róla – lassú verbunkosnak van feldolgozva. A dallam első felét mellékeljük.<sup>27</sup>

Hasonló jelenséget figyelhetünk meg Major Ervin egyik példájában is. Major *Népdal és verbunkos* című tanulmányában nyolc példát hoz népdal (tkp. népies dal!) verbunkos zenében való felhasználására. Mind a nyolc vokális dallam – természetesen – 2/4-es. Közülük hétnek a hangszeres párja is 2/4-es, *gyors verbunkos* dallam. Az egyik példában azonban megint csak egyértelműen 2/4-es dallamnak 4/4-esített, *lassú verbunkosként* való használatát láthatjuk – dacára az ezúttal is használt obligát 2/4-es írásmódnak.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Mátray 1825–27, I. 6.

<sup>26</sup> Martin 1965–66, 155.

<sup>27</sup> Füredy é.n. [1851], 24. sz.

<sup>28</sup> Major 1953, 228–229.

Ugyanakkor – szintén a XX. századi tapasztalatok alapján – nyilván joggal föltételezhetjük, hogy e dallamok ha eredetileg 2/4-esek, nyolcadolós mozgásúak is voltak, egy idő múlva a hangszeres gyakorlat hatására a tisztán vokális használatban is – hogy Martin kifejezését használjuk – „kételtűekké” váltak, végtére esetleg kizárólagosan augmentálttá. E tekintetben azonban a korabeli kottákat lehetetlen biztonsággal értelmeznünk.

Még legbiztosabb az értelmezésben a dolgunk olyankor, mikor a lejegyzők valamiféle utalást tesznek a dal mellett a verbunkos tempóra. Tóth István, fülöpszállási kántor 1832 és 1843 között összeírt kéziratos gyűjteményében, az *Áriák és Dalok*-ban találjuk vokális dalam mellett az első ilyen tempójelzést – „Verbung Tempo” –, ráadásul olyan mellett, mely már a legmodernebb, visszatérő szerkezetet mutatja (125. sz.):<sup>29</sup>

Verbung Tempo

Ki-vel hál-tál az éj-let!  
Egy szép bar-na le-gény-nyel.  
Volt-é hoz-zád jó szív-vel?  
Min-dég csó-kolt az éj - jel.

Hozzávetőleg ugyanebből a korból (évszám nélkül, de mindenképpen legkésőbb 1843 előtt nyomtatva) valóságos verbunkos-feldolgozásban is ismerjük a dallamot *A nógrádi tisztválasztás diadala* című kiadványból:<sup>30</sup>

Halkal.

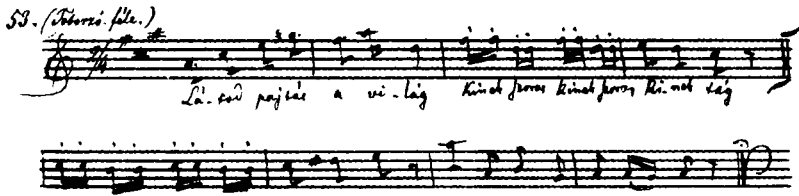
Nº 5.

Hasonló tempójelzést találunk Arany János egy dalánál is. Arany ugyan csak 1874-ben vetette papírra – Bartalus István kérésére – az általa ismert dalokat, de tudatosan, mondhatni céltudatosan a gyermek- és ifjúkorában ismerteket, gyűjteménye tehát az 1830-as évek anyagát tükrözi. Az I. rész 53. száma elé azt írta: „Toborzó-féle”:<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Kodály Rend 15771.

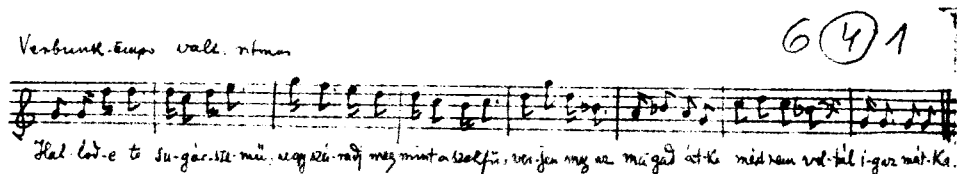
<sup>30</sup> Bunkó é.n., 3.

<sup>31</sup> Arany 1952, I/53. sz.

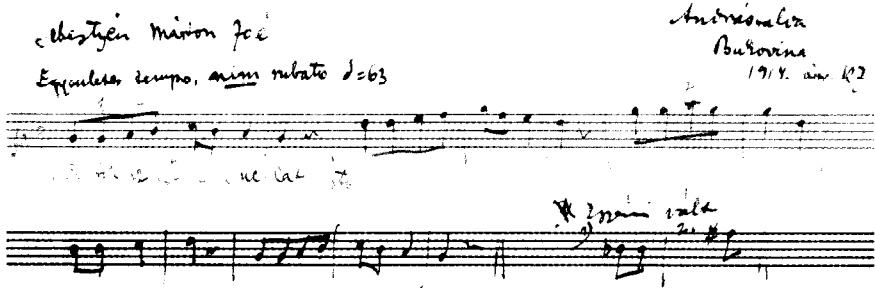


Itt már kétségkívül 4/4-es dallammal állunk szemben, amit nemcsak a tempójelzés bizonyít, hanem a 3. és 5. ütemeknek – az augmentálódott ritmikára oly jellemző – szótagszám szaporítása is: a 7-ből 11 szótag lesz.

A verbunkos tempóra utalás azután mint tempójelzés – a hagyományos, *diminuált* 2/4-es írásmóddal párosulva – elkísér minket egészen a XX. század elejéig. Még Kodálynál is többször találkozunk vele (Zsére, 1911):<sup>32</sup>



Az 1848–49-es szabadságharc slágere – mint ahogy arról már *A pápai barna kislány nótája* című tanulmányomban írtam<sup>33</sup> – a „Seprik a pápai utcát...” volt. (Az első új stílusú szerkezetű dal a nép ajkán.) De nem úgy, ahogy a mi fülünkben van, hanem gördülő, nyolcadoló mozgással a sorok elején, azaz egyértelműen 2/4-es ritmikával. Így hozza azt összes XIX. századi írott forrásunk, így énekeltek azt népi adatközlőink is egészen 1914-ig (míg majd első világháborús katonáink szélesítik ki ma megszokott alakjára).<sup>34</sup>



Az 1840-es évek végén, még inkább az 1850-es és 1860-as években a verbunkost föl-váltja írott forrásainkban a lassú csárdás. Pontosabban még nem is így nevezik, hanem csak „lassú”-nak, mely a tulajdonképpen – mai szóhasználatunkkal frissnek nevezett – csárdást bevezeti. A verbunkos és lassú csárdás tempójának és kíséretének hasonlóságára, sőt azonoságára (egyaránt 4/4-es ütem, 120–160-as metronómszám, lassú-düvő kontraktséret) Martin György mutatott rá több ízben,<sup>35</sup> melodikájukban ezzel szemben jelentős különbsé-

<sup>32</sup> Kodály Rend 13136.

<sup>33</sup> Bereczky 1998.

<sup>34</sup> Kodály Rend 17157.

<sup>35</sup> Martin 1965–66, 149, Martin 1974, 36, Martin 1977, 36.

get tapasztalhatunk. A verbunkos dallamai jellegzetesen instrumentális ihletettségűek, vokális eredetűt csak kivételképpen ha lehet köztük találni, a lassú csárdás dallamai ugyanakkor jóformán a kezdetektől fogva vokális eredetűek, de legalábbis mindig vokális jellegűek. Jellemző továbbá a lassú csárdás dallamokra, hogy szótagszámuk az idő haladtával fokozatosan növekszik. A verbunkossal végeredményben csupán 7-es szótagszámú vokális dallamokat tudunk itt-ott összefüggésbe hozni, a lassú csárdásban már indulásnál 10–11 a legáltalánosabb – ezzel együtt megjelenik lassú táncainkban a tripódia! –, mely szótagszám az 1870-es évek elejére eléri a 15-öt, majd a későbbiekben még magasabbra nő. A 10-es szótagszámra álljon itt példának Ellenbogen Adolf *Sárga csikó csárdás*-a 1851-ből:<sup>36</sup>

A 11-esre Sárközy Ferenc *Elfogyott a nótá*-ja 1853-ből:<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ellenbogen 1851.

<sup>37</sup> Sárközy 1853.

Ezek tehát már mind – jóllehet a verbunkos mintájára továbbra is 2/4-ben írt, de – 4/4-es dallamok, és mind vokális eredetűek vagy legalábbis vokális jellegűek, melyeknek vokális, szöveges megfelelője többnyire megtalálható kisebb vagy nagyobb számban az éppen ebben az időben elszaporodó dalgyűjteményekben. Iménti két példánk közül például az előbbi rendkívüli népszerűsége tett szert, s szinte mindegyik kiadványba bekerült. Elsőként Fűredy és Bognár *100 magyar népdal*-ába 1851-ben:<sup>38</sup>

*Lassan*

*Fűcs*  
Sír qu est ko sír qu to ram sír qu qu quok. Az en Ho xaru  
Sse rény én sse rény le rény tu quok. Ho ma kis tanu

*Sólyas*  
ma lex ma díg ar va. Az en Ho xam neu lex ma díg  
Sse re té je va quok. Sse ré je díg az a kis lóny

*Zongora*

ar va. Sse ré u tan én le ezek a pár fa  
en rém. Sse hal ni is kész leu ne e ré leu

*Prisssan*

A másodikat ezzel szemben mindössze egyben találtuk meg, Bognár Ignác 1858-ban megjelent *50 eredeti nép- és magyar dal*-ában.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Fűredy é.n. [1851], 1. sz.

<sup>39</sup> Bognár 1858, 31. sz.

*Halkan Gyorsan Halkan Gyorsan*

Ének. Csi-kós va-gyok, é-des a-pám se volt más. Vál-la-mon fi-tyeg az os-tor

Zongora. *f<sup>s</sup> f f<sup>s</sup>*

*Halkan*

ka - ri - kás. Sar - kan - tyum lo - vam vé - ko - nyá - ba vá - gom.

re - pül ve - lem mint nyul a ró - na - sá - gon.

2. Repülj lovam, violához izibe,  
Had nézzek szerelmes szöke szemébe.  
Had tudjam meg tuli piros ajkáról,  
Szeret e még amugy igaz voltából.

3. Ha nem szeret, verje meg Isten ötlet,  
Ne adjon neki szeretőt, se szebbet.  
Ha majd megszakad szivem bánatában,  
Akkor léjja, mit vesztett Laciájában.

Az alkalmazkodó pontozott ritmus – és ezzel összefüggésben a 4/4-es ütem – megjelenését keresve népzeneinkben ugyanakkor újból hangsúlyoznunk kell, hogy e dalok a maguk eredeti vokális alakjában – tehát tánchoz szabott hangszeres megszólaltatás nélkül – korántsem bizonyos, hogy 4/4-esek, augmentáltak voltak. Az obligát 2/4-es írásmód fedhetett augmentált, de diminuált ritmikát, sőt rubatót is. Mint ahogy előbbi két példánkból is a másodiknak, az *Elfogyott a nótá*-nak a vokális alakja, a „Csikós vagyok, édesapám se volt más...” is rubatónak olvasandó, igazolja ezt a tempóingadozás kezdetleges föltüntetésén túl a néhány fönmaradt népi változat is, például:<sup>40</sup>

1=84 Poco rubato

Túriscse, Szentmár  
1921 XI.2. Rkz  
Rápolti, Gyula  
552

Sie-pen le-gel a bá-ró-né gulyá-já,

<sup>40</sup> Kodály Rend 12134.

Még is job-ban áll an-nak a' llá-nya.

Még me-zsi-ről ki-ált-ja a gal-gás-nal

Jan-osi mi-ven te-ribb le a su-bá-dut.

Az 1850-es években tehát kezd tért hódítani vokális dallamaink világában a 4/4-es ritmika. Egyértelműen azonban ez csak a lassú tánchoz való hangszeres megszólaltatásra vonatkozik. A vokális megszólaltatás ritmikája gyakran nem egyértelmű, s ha nyilván azok közt is szaporodott a „kételtű” és az „igazi” 4/4-es, ám korántsem oly nagy mértékben, mint azt e korból fennmaradt kiadványaink kottaképeinek felületes és át nem gondolt olvasata sugallja. Továbbá mindenképpen leszögezendő, hogy mindez egyelőre csak népies dalirodalmunkat érinti: magához a néphez s azzal együtt a népdal valódi világához az új ritmika ez időben még nyomokban kimutathatóan sem jutott el.

Az obligát 2/4-es írásmód miatt tulajdonképpen folyamatosan bizonytalanságban kell lennünk végig XIX. századi írott forrásaink olvasásában és értelmezésében: vajon az egyes konkrét esetekben régies, nyolcadoló alapmozgású dallammal van-e dolgunk, tehát valódi 2/4-es ütemmel, vagy már újszerű, negyedelő alapmozgású 4/4-essel, csak éppen diminuált értékekkel 2/4-ben leírva? Bizonyos ritmusképletek olykor elárulják, hogy csak 2/4-es gondolkodásról lehet szó. Más esetekben azonban mindkétféle értelmezés elképzelhető.

E kéziratok és kiadványok olvasója az anyaggal való mélyebb ismerkedés nélkül könnyen olyan benyomás alá kerül, hogy azokban az esetekben, mikor egyszerű, egyenletes nyolcadokkal lejegyzett dallamot lát, azt 2/4-es, nyolcadoló mozgásúnak fogja fel – hozunk példákat ezúttal Színi Károlytól, hogy a sok zongorakisérettől megkíméljük cikkünket és az olvasót.<sup>41</sup>

Gyors. D dur.

Kis ku-tya, nagy ku-tya, Ne u-gass hi-á-ba, Van ne-kem  
szeretóm Nánás vá-ro-sá-ba, O-lyan mind a ket-tő,  
Mint az arany vessző, Szőke is, barna is, Szeret mind a kettő.

Ahol ellenben pontozott ritmust lát – különösen pedig, ahol sokat lát! –, azt fogja fel és olvassa 4/4-es, negyedelő mozgásúnak.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Színi 1865, 109. sz.

<sup>42</sup> Színi 1865, 128. sz.



Mérsékelt. D dur.

Be van az én szűröm uj-ja köt-ve; Fél-re, kislyány,  
ne ka-pa-rássz benne; Az e-gyikben a-czél, ko-va,  
tap-ló; A má-sik-ban száz fo-rin-tos bankó.

Korántsem ily egyszerű azonban a dolog! Mind Színinél, mind másoknál ugyanis szere-száma nincs az olyan – pontozásokkal hasonlóképpen teletűzdelt – dallamoknak, melyek semmiképpen nem olvashatók augmentált 4/4-esnek.<sup>43</sup>

Gyors. D dur.

I-zent ne-kem a ga-val-lér: Kell-é ba-hám  
pen-gő tal-lér? Hej, ri-cza, ri-cza, ri-cza, Pat-to-ga-tót  
ku-ko-ri-cza!

Ha tehát vannak esetek, amikor a pontozottnak – netán erősen pontozottnak – leírt dala maga ritmusképlete miatt *semmiképp* nem olvasható 4/4-esnek, akkor azok a dallamok sem olvasandók automatikusan annak, melyekben a ritmusképlet azt egyébként megengedi. (Megengedi, de nem megköveteli.)

Különösen is megtévesztő a 7-es és 11-es szótagszámú dalok sorzáró ütemében gyakran található  $\text{♪♪ | } \frac{7}{4}$  ritmus, mely szinte szuggerálja belénk, mai kottaolvasókba, a 4/4-es értelmezést.<sup>44</sup>

Mérsékelt. C dur.

Ke-rek az én kis ka-lapom, de drá-ga; Nem köszön az  
minden lyánynak hi-á-ba: Adj egy esőket éjs-za-ká-ra,  
Az lesz a ka-la-pom á-ra, ga-lambom!

Ennek a sorzáró ritmusnak olyan helyeken való gyakori fölbukkanása azonban, ahol augmentált értelmezésről szó sem lehet, óvatosságra kell, hogy intsen bennünket minden

<sup>43</sup> Színi 1865, 32. sz.

<sup>44</sup> Színi 1865, 33. sz.

más esetben is. Arany például ugyanezt a dallamot változó ritmussal ismerte és jegyezte le. Nála a 3/4 és 2/4 váltakozása semmiképpen nem olvasható 6/4 és 4/4 váltakozásának.<sup>45</sup>

készt az én kék kalaszon, de drága emlékezőim az  
 minden bajomat kiá-ba. Adj egy csókot ejéna kára ellegyen a ka-  
 la-pou ára, cédla-gara

Nem vitás: egyedül a dal Szini-féle változatát látva, az óvatlan mai kottaolvasó önkéntelenül is pontosított ritmusú 4/4-es dallamnak fogja föl azt. Arany utóbb előkerült változata azonban egyértelműen bizonyítja: a 4/4-es olvasat amabban is anakronizmus lenne!

Hangsúlyozzuk: mindez nem csak Szini olvasására érvényes. Vele csak illusztráltuk összes többi korabeli írott forrásunkat.

Véleményünk szerint ezek a kottaképek tévesztették meg Bartókot is, mikor számára – mint azt tanulmányunk elején idéztük tőle – a XIX. „század feléből származó feljegyzések” az alkalmazkodó pontosított ritmus akkori létezését, sőt általános elterjedtségét bizonyították. Alaposabban megismerkedve velük, e feljegyzésekről kiderül, hogy nagy többségük nem is értelmezhető másként, mint nyolcadoló mozgású 2/4-esnek; az a kisebbik részük, pedig, mely negyedelő mozgású 4/4-esnek is értelmezhető, eredetileg nagy valószínűséggel szintúgy nyolcadoló mozgású, ill. rubato ritmusú volt, s pusztán a hangszeres tánc kíséretben való használata során vált – ha vált – először „kétlétűvé”, majd esetleg állandó jelleggel 4/4-essé. Az mindenesetre föltűnő, hogy e 4/4-esnek is értelmezhető dallamok kivétel nélkül mind műdalok. Azt pedig feltétlen tudatosítanunk kell, hogy e műdalok még augmentált olvasatukban – vagy mondjuk így: augmentált formájukban – sem bizonyítják az alkalmazkodó pontosított ritmus létezését, hanem csak egy egészen másfajta, hangszeres jellegű, mesterkelt pontoszást, melyből *majd egyszer* kinő, de melytől még igen távol van az a *szöveghez alkalmazkodó pontosított ritmus*, melyről Bartók is szólt. Azt már nem a műdal, hanem a népdal fogja kialakítani, mikor a lassú csárdás augmentált ritmikája annak világát is eléri, és ott gyökeret ereszt.

Nem hagyhatjuk azonban válasz nélkül a kérdést: mi hát akkor ez a töméntelen pontoszás XIX. századi dalos kiadványainkban és kéziratainkban, ha nem ugyanaz, amit ma alkalmazkodó pontosított ritmusnak nevezünk?

Nem egyébz az – azokat tehát immár 2/4-es szemléletben olvasva –, mint a magyar népi énekmódnak az a sajátossága, hogy a nyolcadpárokat soha sem mereven énekli, hanem mindig visz beléjük bizonyos rugalmasságot. Ez a rugalmasság természetesen az egyes zenéi hangra eső szövegszótagok rövidegének, ill. hosszúságának függvénye. A nyolcadpároknak illetve nyolcadcsoportoknak ez az – az autochton népi énekmódban tapasztalható – *alkalmazkodó pontoszasserű* belső játéka azok számára, akik a népdalt csak kottából ismerik, ismeretlen, mivel a lejegyzések – különösen is pedig a népszerűsítő kiadványok lejegyzései – nem tüntetik föl, hanem egyszerűen egyenletes nyolcadokat jeleznek. Pedig ezek a gépiesen egyenletesnek jelzett nyolcadok a valóságban így szólnak:

<sup>45</sup> Arany 1952, I/89. sz.

$\text{♩} = 82 \rightarrow 94$

1. Sár - ga - réz - böl van,  
Sár - ga - réz - böl van,  
Sár - ga - réz - böl van a fő - ko - som,  
Mín - dën szó - ke kis - lány ga - lam - bom.

$\text{♩} = 96 \rightarrow 110$

2. A - zért is í - gyunk,  
A - zért is í - gyunk,  
A - zért is í - gyunk, az an - gya - lát, mert  
Nëm köll még - fü - zet - ni a bor á - rát!

Kövágóórs (Zala), Salamon Gyula (68), Bereczky 1969 AP 8456/n.

E jelenség a szakirodalomban nincs kellően dokumentálva, sem elemezve, noha Bartók *A magyar népdal*-ban már föl hívta rá a figyelmet: „Ha egy-egy személy egyedül énekel, főleg ha *valakinek* énekel, akkor gyakran túlságosan elnyújtja a tempót. Aminek következtében a különben változatlan nyolcadcsoportok is alkalmazkodókká válnak!”<sup>46</sup> A nagyközön-ség „iskolás”, a kottaképet mechanikusan visszatükröző népdaléneklése intés kell hogy legyen számunkra a kérdés nagyobb fokú tudatosítására mind a kutatás, mind a pedagógia terén. A XIX. században ráadásul a mainál még nyilván sokkal lassabb volt az éneklés. Az akkori effajta lejegyzések tehát – meglátásunk szerint – mindenekelőtt ezt a nyolcadokon belüli belső rugalmasságot tükrözik, illetve igyekeznek tükrözni.

Az már más kérdés, hogy miért ilyen torzan tükrözik. Mert hogy pontozásuk a szöveg diktálta eredeti és természetes megnyúlástól-rövidüléstől messze szakadt, az nyilvánvaló. Különösen is föltűnő ez a 4/4-es, augmented olvasatban. Úgy gyanítjuk, ennek első számú és legfőbb oka a kottázók hangszeres befolyásoltsága. Ritmuskombinációik összeállítására, elrendezése ugyanis tipikusan a hangszeres előadások gyakorlatának felel meg.<sup>47</sup> Lehet

<sup>46</sup> Bartók 1924, XLIV.

<sup>47</sup> Vö. Bartók 1924, XXVII. lapolji jegyzetével.

azután e mögött az elrendezés mögött bizonyos zenei esztétikum, egyensúly keresése is. Végül pedig nyilván belejárt az is, amivel Paksa Katalin indokolja e jelenséget a *Magyar népzene kutatás a 19. században* c. tanulmányában: „A magyaros verselés érdekében kidolgozott irodalmi ritmuselmélet hatása alól nem tudnak szabadulni, sőt kizárólagosan, eltúlozva értelmezik.”<sup>48</sup>

A következő történelmi időszak, melyhez népdalok keletkezését, de legalábbis divatozását a megcsalatozás veszélye nélkül kötni lehet, az 1860 körüli évek. Káldy Gyula írja *A szabadságharc dalai és indulói* című gyűjteményes kiadványa előszavában: „Már 1859 végén és 1860 elején keletkezett a sok Garibaldi-nóta; vártuk, hogy a magyar légióval a dalmát partokon ki fog kötni...”<sup>49</sup> Szekfű Gyula pedig az 1861 és 1865 közötti „provizórikus” időszokról a *Magyar történet*-ben ezt írja: „Az ország visszhangzott Garibaldi, Türr és Kosuth nevéől, sokan hitték, hogy az olaszok fegyverrel segítik meg a magyart.”<sup>50</sup>

A Káldy emlegette „sok Garibaldi-nóta” – néhány elszórt adaton túl – két fő dallamtípusba tömörül. Akkoriban nyilván ezek voltak a legfrissebb, legmodernebb, legdivatosabb dal-  
lamok, melyek más szövegeket is hordoztak természetesen, de az aktuális Garibaldi-szövegek szintén rendre ezekhez kapcsolódtak. Egyikőjük közismert, egy példával illusztráljuk:<sup>51</sup>

Művésztáncolóm németo.

Kéziratja Szászvári  
1913. Kéz.

de-e-esth a bi-esth to-ma gombja J-lat no a Ga-di-baldi lava

E-nid barban húz-zal ná ná rízet, Ga-bi-baldi szék-nig-tn á-ét.

A másik típus:<sup>52</sup>

El - ké - szült már Nyék a - latt a va - sút.

A - zon jön be Ga - li - bár - di, Ko - sút,

Meg - hoz - ta a nem - ze - ti lo - bo - gót.

Vi - gyázz. né - met, szűk lesz a bu - gyo - gó!

Sárpilis (Tolna), Czeczci Éva (10) és Magyar Éva (11), Kerényi 1936.

<sup>48</sup> Paksa 1988, 73.

<sup>49</sup> Káldy é.n. [1895], 9.

<sup>50</sup> Hóman és Szekfű 1941–43, V, 462.

<sup>51</sup> Kodály Rend 19142.

<sup>52</sup> Bartók Rend B 464t.

Mindkettő 2/4-es dallam (illetve az előbbi 3/4-del váltakozva, a jellegzetes merev nyújtott ritmussal). Az utóbbi vált – ez már kevésbé ismert tény – egy másik szöveggel az 1866-os porosz és itáliai háborúk katonaslágerévé:<sup>53</sup>

Nem hi - szik el, hogy ka - to - na vagyok.

Majd el - hi - szik, ha el - ma - sí - ro - zok.

Föl - ü - lök a gő - zös te - te - ji - re.

Úgy me - gyek el O - lasz - or - szág szé - li - re.

Bakonybél (Veszprém), Németh József (78), Kodály 1922.

Ugyanennek a dalnak egy változatára rá is írta megjegyzésül 1926-ban a gyűjtő, Seemayer Vilmos a hetvenöt éves énekes megjegyzése alapján: „A bodosi fiatalság énekelte az 1866-i háború idején.”<sup>54</sup>

E példából azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy még az 1860-as évek során is, ugyanakkor, amikor már – mint kiadványainkból láttuk – a műdalirodalomban az augmentálható, sőt talán már eleve 4/4-es dallamok nyernek fokozatosan teret, a nép és a valódi népdal körében továbbra is a 2/4-es zenei világ él és virágzik. Az új ritmika oda még nem hatolt el.

Pontosabban: az augmentált, negyedes lüktetésű 4/4 még nem hatolt el. Kialakulni látszik ellenben ez időszakban egy sajátos – mert nem augmentált – 4/4-es ritmusképlet.

1859-ben történt – az Ethnographia 1918-as évfolyamának szerkesztői jegyzete szerint – az a véres esemény, melynek során Pápai Mihály csárdást és családját a vezsenyi Tisza-kanyarulatnál a „kilenc betyár” kiirtotta.<sup>55</sup> Az ennek nyomán – nyilván szintén az 1860-as években – keletkezett és szélteiben elterjedt népballada legáltalánosabb dallama Vargyas kutatásai szerint<sup>56</sup> a következő:

Tempo giusto moderato

Jaj de széles, jaj de hosszú ez az út.

Ki-enn ez a ki-lenc be-tyár el-in - dult.

Ki-enn ez a ki-lenc be-tyár el-in - dult.

<sup>53</sup> Bartók Rend B 464p.

<sup>54</sup> Bartók Rend B 464l.

<sup>55</sup> Ethnographia 1918, 245.

<sup>56</sup> Vargyas 1976, II, 606–619. és Vargyas 2002, 322.



Kiskunhalas (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Orbán Károly (84), Szomjas 1954. AP 1216/i.

E ritmus tehát 4/4-es és mégsem augmentált. Ez úgy lehetséges, hogy 11-es szótagszámú és ugyanakkor bipodikus, vagyis a dallamsorok mindössze két ütemből állnak. Az egyik ütem nem egyéb, mint nyolc gördülékeny nyolcadhang, a másik meg egy azt lezáró, verbunkos jellegű bokázó ritmus.

Ez tehát nem a lassú csárdás műdalokból megismert augmentálódott, negyedes lüktetésű ritmika, következésképpen az alkalmazkodó pontozott ritmushoz sincs, és nem is lesz semmi köze. Nem is ezen az úton fog majd rövid idő múlva 4/4-esülni a magyar népzene, noha ez a 11-es ritmus az eljövendő augmentálódási folyamattal párhuzamosan mindvégig megmarad és élni fog. Rövid kitérő erejéig mégis meg kell említenünk – és vizsgálat alá kell vennünk –, mivel maga a 4/4-es ütemfajta mégiscsak ezzel a ritmussal jelent meg legelőször a magyar népzeneben.

Úgy látszik, volt egy időszak, amikor a verbunkos tánc folklorizálódása szükségessé tette és ki is termelte a vokális népzeneben a 4/4-es dallamokat, ugyanakkor az augmentálás eszköze még nem érte el a népet. Hogy ez az időszak mikor volt, azt kategorikusan nem merjük kijelenteni, de két körülmény is arra enged következtetni, hogy ekkortájt, vagyis 1860 körül. Egyik körülmény, hogy történelmi eseményekhez köthető dalaink sorában ekkor mutatható ki ez a fajta 11-es ritmus legelőször (vö. a főnti dallam típusának ismertebb szövegével is: „Letörött a bécsi torony teteje...”<sup>57</sup>), másik, hogy gyűjteményeinkben, kiadványainkban *sehol egyetlenegy példánnyal sem szerepel* egész az 1870-es évek elejéig bezárólag; még Színinél sem 1865-ben, noha önála már a népi eredetű dallamok aránya meglehetősen meghatározó.

Bartalus István hétkötetes sorozatának, a *Magyar népdalok*-nak 1873–75-ben megjelent első két kötete az, amely legelőször hoz ilyen ritmikájú dalokat (a „szakszerűtlen” ütembeosztás is mintha a ritmika újszerűsége mellett szólna).<sup>58</sup>

Mérsékelve.

Enekszó. Domonkósi domonkósi menyves - ke. Ringvet ringvet

Zongora. *p* *cresc.*

Lassabban.

mosogattál az es - te. Nem kell neki az or - so.

<sup>57</sup> Vig 1949, 10. sz. és Borsy-Rossa 1952, 63.

<sup>58</sup> Bartalus 1873–1896, I, 55. sz.

Mint először.

The image shows a musical score for a piece titled 'Mint először.' The score is written for voice and piano. The voice line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are 'Csak a, csak a... csak a pi-lin-kas-ko-r-só'. The piano part features a rhythmic accompaniment with a steady pulse. There is a 'pp' marking in the piano part. The score is divided into two systems, with the second system containing a fermata over a note.

Véleményünk szerint ez az azóta is eleven és kedvelt, a XX. századra magát az alkalmazkodó pontozott ritmushoz hasonlóan evidenciává kinőtt ritmus két forrásból ered.

Egyik forrás a verbunkossal kapcsolatban föltűnt augmentált 7-es szótagszámú dalok lehettek, melyek közönséges szótagszám szaporítással (kezdetben egészen egyszerűen négy szótagnyi szöveg megismétlésével) 11-esekké lettek. Pontosán úgy, ahogy azt Arany János egyik főntebbi dalán („Látod, pajtás, a világ...”) már formálódni láthattuk, s ahogy ez Bartalus iménti példáján is erősen érződik.

Másik forrás a magyar műdalirodalomban már nagyon réGINEK számító ez a 11-es ritmusképlet volt:

Elég legyen ehhez csak néhány példára hivatkoznunk. Ide tartozik Tinódi Lantos Sebestyén híressé vált *Egervár viadalá*-ról szóló éneke, a „Ti magyarok, már Istent imádjátok...” Ennek „verbunkosíthatóságára” már az ezt 1859-ben *Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai* című könyvében elsőként közlétező Mátray rámutatott: „E dallam azon alakban, miként itt zongorakisérettel ellátott megfejtésben áll, tökélyesen adja vissza a kórunkban divatozott lassú toborzó első részét.”<sup>59</sup> Azután a „Bodrog partján nevededett tulipán...”,<sup>60</sup> a Pálóczi Horváth gyűjteményében több szöveggel is följegyeztet: „Árionnak, ki született vak vala...”, ill. „Korcsmárosné kápolnája a pince...” stb.<sup>61</sup>

Ezzel a ritmusképlettel nem kellett mást csinálni, mint a sorok hátulról harmadik és második hangjának egyenletes negyed-párját az akkoriban mindenkinek fülében lévő bokázó zárlat mintájára, ill. hatására élesíteni. A négy 2/4-es ütem így azonnal transzformálódott két 4/4-essé.

Szembetűnő, hogy ritmusunk Bartalus ez első köteteiben inkább a népies jellegű anyag-részhez kapcsolódik (míg a 11-es műdalok továbbra is tripodikusak), s majd csak inkább Limbaytól kezdve a műdalokhoz is. Így talán feltételezhetjük, hogy kialakulása a népzeneben autogén módon történt, és a kölcsönhatás ezúttal népdal → műdal irányban működött. Egy másik – ezúttal izometrikus – példa Bartalus II. kötetéből:<sup>62</sup>

Lassan.

The image shows a musical score for a piece titled 'Enekszó.' The score is marked 'Lassan.' and is written for voice and piano. The voice line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are 'Vékony ha - ja van a pi - ros al - má - nak'. The piano part features a rhythmic accompaniment with a steady pulse. There is a 'fzu.' marking in the piano part. The score is divided into two systems, with the second system containing a fermata over a note.

<sup>59</sup> Mátray 1859, 84.

<sup>60</sup> Bartha 1935. 24. sz, Mátray 1852–58, 44. sz.

<sup>61</sup> Pálóczi Horváth 1953, 169. és 246. sz. V.ö. Major 1953, 235–236.

<sup>62</sup> Bartalus 1873–96. II, 65. sz.

Gyenge szíve van az el-des anyám - nak El-des a-nyám gyenge szí-ve

meg - ha - sad. Ha a fi - a ka - to - lá - nak Bemma - rad.

Az efféle 4/4-esülés új voltát látszik igazolni az is, hogy Bartalusznál e ritmusképletnek mind korábbi (2/4-es),<sup>63</sup> mind modern (4/4-es)<sup>64</sup> megoldására több példa van.

Bartalusz ez első kötetében találunk továbbá végre olyan augmentálódás révén létrejött 4/4-es dalokat, melyek diminuálva semmiképpen sem értelmezhetők. Ezek már tehát kétség kívül azt a fajta 4/4-et képviselik, melynek kialakulását keressük. Azonban nem sok van belőlük, s ami van, az is *műdal* a jellegzetes „nem alkalmazkodó” pontozással.<sup>65</sup>

Lassan.

Enekszó. Meg ü-zentem a rózsáimnak Csü - tör to - kon es - té - re

Zongora. p f

Hogy ne vessen kender - ma - got Vi - rá - gos kis ker - te - re

p f

<sup>63</sup> Bartalusz 1873–96, II, 186, V, 33, 194. sz.

<sup>64</sup> Bartalusz 1873–96, I, 55, 112, II, 65, V, 129, 157, VI, 61, 106, 125, VII, 41, 97. sz.

<sup>65</sup> Bartalusz 1873–96, I, 74. sz.



Mert a madár ki-é-szi, Vagy az ár-víz el-vi-szi,

Lám megmondtam, lám megmondtam. Sen-ki hasznát nem ve-szi.

(Perbenyik.)

Egy 1862 nyarán történt esetet, Bogár Imre elfogását és kivégzését megéneklő ballada – szintén Vargyas kutatásai szerint<sup>66</sup> – megint zömében egy dallamhoz kötődik. Ez pedig augmentált 4/4-es ritmussal terjedt el országszerte. Talán ez a jól ismert dallam lenne első kimutatható augmentált ritmikájú népi dallamunk? Bartalus már 1871–72-ben fölgyűjti és 1875-ben közli is.<sup>67</sup>

Léptetve.

Enekszó. Zavaros a Ti-sza,

Zongora. Nem akar lúg édes-ít, Az a híres Bogár Imre Altal akar menni, Az a híres Bogár Imre Altal akar menni, menni.

pp

<sup>66</sup> Vargyas 1976, II, 635–641. és Vargyas 2002, 321.

<sup>67</sup> Bartalus 1873–1896, II, 11. sz.

Néhány körülmény ugyanakkor óvatosságra int azzal kapcsolatban, hogy a Bogár Imre balladájának dallamát teljes bizonyossággal augmentált ritmikájának tekinthetjük-e így rögtön kezdetben, és hogy következésképpen Bartalusnál is helyes-e a 2/4-es lejegyzés giusto 4/4-es olvasata, nem inkább rubatónak kellene-e olvasnunk. Egyik, hogy valóságos rubato változatok is kerültek elő; ha nem is nagy számban, mégis elegendően ahhoz, hogy figyelmeztessenek az *utólagos giusto*sodás lehetőségére. Másik, hogy ha nem is ugyanez a dallam, de hasonló jellegű ballada és hasonló szótagszám – lényegében ugyanebből az időből – Szininél még elvitathatatlanul rubato:<sup>68</sup>

Siralmas. F dur.

Megöl-ték a le-gényt Hat-van fo-rint - já - ért,  
A Ti-szá-ha bé - ve - tet-ték Pej pa-ri-pá-já-ért,  
A Ti-szá-ha bé-ve-tet-ték Pej pa-ri-pá-já-ért.

Harmadik és legsúlyosabb figyelmeztető körülmény, hogy egyéb történeti eseményekhez kapcsolódó dalaink s különösen is katonanótáink még ezután mintegy két évtizedig (!) sem árulnak el semmi augmentálódást.

Az 1878-as boszniai hadjárat a következő olyan esemény, mellyel kapcsolatban katonanóták születése, ill. divatozása megint egészen pontos dátumhoz köthető. Az a népdal, amelyet e hadjárat vetett felszínre, s mely nagyszámú fölgyűjtött változat – mi több: adatközlői megjegyzés – tanúsága szerint a benne részt vett katonák körében a legfölkapottabb volt, nemhogy nem 4/4-es, de egyenesen *poco rubato* ritmusú:<sup>69</sup>

A felvétel helye: Nagyralmta (Párhos) m. 1917. Gy.: KVK

Előadta: János János 67 éves, pártos 1/5 (boszniai hadi. 1878)  
(Deph)

Ellerjedség: .....

.....

Jámból eljött az aró-m, El kell menni a csatá-ra;  
Sok arya az me könyv-zel, hogy - fia verben falmak.

<sup>68</sup> Szini 1865, 27. sz. Vö. még ugyanott a 112. számmal.

<sup>69</sup> Kodály Rend 18965.

A jobb felső sarokban jól olvasható Kodály gondos feljegyzése: „A boszniai háború (1878) idején”. E dalban, melyet akkor – újból hadd hangsúlyozzuk – nem az öregek, hanem a fiatal katonák énekeltek, még semmi nem árulkodik arról, hogy az a ritmusdivat, melybe a fiatalság körében 25–30 év múlva Kodály és Bartók már gyűjtőmunkája legelején beleütközött, a maga diadalmas hódítóútját megkezdte volna.

Ugyanez a helyzet mintegy fél évtized múltán, az 1880-es évek elején-közepén is. 1882. április 1-jén történt a híres-hírhedt tiszzaeszlári eset, a tizennégy éves Solymosi Eszter eltűnése. Az ebből keletkezett ügy, az ún. vérvád bírósági tárgyalása 1883 nyarán folyt le Nyiregyházán. Abban az évben a parlamenttől – a sajtón keresztül – a legeldugottabb faluig, az egész országban ez volt a legtöbbet tárgyalt és legtöbb indulatot elszabadító téma. Ahogy Eötvös Károly megfogalmazta: „A közönség túlnyomó része bűnösnek tartotta a zsidókat, s szentül hitte, hogy ők ölték meg az eltűnt lánykát.”<sup>70</sup>

Ebben a közhangulatban számos, az ügygel kapcsolatos dal keletkezett, melyek tarkaságából jól elkülöníthetően emelkedik ki egy dallamtípus: láthatólag ez volt megint az a „sláger”, mely az egész országon végigfutott:

♩ = cca. 132

En - nek a zsi-dó-nak de nagy ha-sa van.  
Sol - mo-si Ész - tēr ta-lán ben-ne van.  
Néz - zük még hát a zsi-dó ha - sát.  
Sol-mo-si ész-tēr ben-ne van-é hát.

Pápasalamon (Veszprém), Takács Péterné Takács Mária (57), Kerényi 1954. AP 1075/e.

Ugyanennek a dalnak egy balatonedericsi változatára (amit különösen durva szövege miatt inkább nem közlünk) Seemayer megint tett lapalji megjegyzést: „1884-ben énekelgették a huszárok.”<sup>71</sup>

Itt vagyunk tehát az 1880-as évek első felében. A huszárok – és kik énekeljék a legmodernebb dallamokat, ha nem ők? – még mindig ebben a nyolcadolós mozgású, 2/4-es ritmikában fogant dalokat kultiválják.

Van ugyan rá adatunk, hogy a nép az 1870-es évek második felében már 4/4-es, augmentált ritmikájú dalt énekel, ez azonban még nem népdal, hanem jellegzetes lassú műcsárdás dallam volt:

<sup>70</sup> Eötvös 1904, III, 172.

<sup>71</sup> Bartók Rend B 218c.

**Tempo moderato**

Cin - tá - nyé - ron há - rom zsi - ros po - gá - csa,  
 Mind - há - ro - mat Ki - rály E - mi csi - nál - ta.  
 Nem fek - szel a tomyos nyoszo - jám kő - ze - pi - be, sem a szé - li - be,  
 Ha nem sze - retsz, mars ki, be - tyár, be - lül - le!

Kiskunhalas (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Szombati József (83), Szomjas 1954. AP 1227/i.

Az eredeti lejegyzés jobb alsó sarkában olvasható Szomjas-Schiffert György idős adatközlőjének megjegyzése: „5–6 éves koromban széltében-hosszában énekelték a parasztok az utcán is.”

Az előző évtizedek műtánc-, és annak nyomán műdalritmikája tehát szemünk láttára eljutott a parasztságig (legalábbis egy ilyen parasztpolgár városban, mint Kiskunhalas), de a nép a saját szükségletei számára még mindig a régi ritmika talaján maradvá hozza létre saját új alkotásait. Legalábbis ami az országos divatokat illeti.

Mert ettől az időponttól kezdve a nagy mennyiségű műdal mellett – kezdetben igen szórványosan ugyan, de mégis – föl-föltüedeznek kiadványainkban a népi vagy inkább népi-nek tartható 4/4-es, augmentált ritmikájú dallamok; az olyanok, melyekben immár okkal várhatjuk az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenését. A legelső ilyen Limbay Elemér *Magyar Dal-Album*-ának 1879-ben megjelent első kötetében fedezhetjük föl.<sup>72</sup>

**Moderato.**

55.

<sup>72</sup> „Ennek a kislánynak rövid a szoknyája”. Limbay 1879–88. I, 55. sz.

Ezután Limbay 1888-ig bezárólag megjelent további öt kötetében még hetet találunk.<sup>73</sup>

Föltűnő, hogy Bartalus nagy sorozatának mindössze 1895–96-ban megjelent utolsó három kötetében kerül elő egy-két valódi augmentált *népdal*. Nem is korábbi gyűjtőútjairól hozta ezeket, hanem – ha jegyzeteinek hinni lehet – jobbára Káldy Gyulától hallotta. Ezekben már lehetett alkalmazkodó ritmus is, ám ebbe a friss, újszerű ritmikába még egy olyan képzett zenésznek, mint Bartalus Istvánnak is beletörött a bicskaja.<sup>74</sup>

Léptetve.

Zongora.

1. De-res a ros-ma-ring, de-res a ros-ma-ring, Le-haj-lik as

á-ga. Ked-ves kis ga-lam-bom,

Ked-ves kis ga-lam-bom, Úlj le-árnyó-ká-ba.

Nem me-gyek, nem ü-lök roz-maring ár-

<sup>73</sup> Limbay 1879–88, II, 265, 282, 391, III, 562, VI, 1027, 1062, 1157. sz.

<sup>74</sup> Bartalus 1873–96, VII, 188. sz.

nyé - ká - ba, Ceu-hajl ósz-sze-tő - rik fe-hér va-salt szok - nyám.

Meg-ver é-des a - nyám. a - nyám.

(Káldy Gyula után.)

1900-ban jelent meg Szunyogh Lorándné „530 összegyűjtött magyar nótát” tartalmazó *Nótás könyv-e*. Ez a kiadvány az első, amelyből már egyértelműen kiviláglik az új ütemfajta: a 4/4 áttörése. Az ilyenek száma benne 147, tehát 28 %. Nagyonbízott azonban még mindig műdalok, zsúfolva a szokásos mesterkelt pontozással. A valódi népdal nála is kevés, és az újszerű ritmikával ő sem tud mit kezdeni:<sup>75</sup>

Ferencz Jó-zsef azt ir - ta a musz-ká-nak Ve-gye be a  
lá-nyo - kat ka - to-ná-nak. De a musz-ka azt ir - ta a le-vél-be,  
le-vél-be, le-vél-be Nem il - lik a csá-kó a lány fe-jé-be.

Az utolsó kiadvány, melyet vizsgálat alá veszünk – mert ezzel elérkeztünk Kodály disszertációjának évéhez – Kún László tervezett, de végül is felénél torzóban maradt nagy sorozatának, *A magyar dal*-nak 1906-ban megjelent első kötete. Kún sokfelől szedegette össze anyagát, egész kis részben azonban saját maga paraszti adatközlőktől gyűjtötte az előző pár év során. A gyűjteményben feltűnően ezek a leghitelesebb, legüdőbb és persze legmodernebb zenei nyelvezetű darabok – és ezek mind 4/4-es augmentáltak. Lejegyzésük szakszerű, itt-ott mintha még az alkalmazkodó pontozott ritmus is meg-megcsillanna bennük, ám nagy egészben a dalok pontozása még ezekben is önkényes:<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Szunyoghné 1900, 414. sz.

<sup>76</sup> Kún é.n. [1906], 46. sz.

## 46. Minden anya.”

<sup>76</sup> Dallamát és szövegét a jeperiteni Erdész Sándor csárdásnény énekelte nyugatra 1961 októberről. L. M. Csor-pasztó (Körmös) adta át a lejegyzéstől, Budapest, 1961. augusztus 10-én.

Lassú csárdás méretben. Moderato. (M. 110.) Atírt: Kún László.

**ÉNEK.**

Min-den a nya tej-be-n vaj-ban ne-ve-li-a fi-at,  
Min-den fi-le csip-ke-ba-kor hül-let-je-ve-let.

**ZONGORA.**

Meg-basz-e-ve-t be-sem-től-ti ka-to-na-mak fi-át,  
Min-den fi-le bar-na-kis-lány sí-mat-ja-ked-ve-let.

Ka-bosz-er-ve-s ví-zi-től-ja. Mel-let-te-let  
Ma-tya-ne-kem el-köl-men-ni A-ro-zsamat fi-le-let.

Min-dig-ek-azt sí-d-za-ja sa-to-ri-a fi-at,  
Jön-ök-to-her be-tyar-ho-nap. El-köl-ma-si-roz-tól-let.

Közben jó két évtizedig – a milleniumi boldog békeidőkről van szó – nem tudunk történelmi eseményhez, hadjárathoz, egyéb, egy országot megmozgató szenzációhoz kapcsolható új népdaltípust kimutatni. Az 1905-ben történt penyigei kompkatasztrófa a következő, melyről ha nem is országszerte, de Szatmár megye-szerte széltében daloltak az elmúlt században. Erdész Sándor 1966-os Ethnographia-beli *A penyigei históriás ballada* című tanulmányában kimutatja, hogy a szöveg mindenütt egy és ugyanazon dallamra ment.<sup>77</sup> Ebben annak bizonyítékát láthatjuk, hogy rögtön kezdetől ez társult hozzá. Ez a dallam pedig – végre-valahára! – 4/4-es, tripodikus, jellegzetesen negyedes lüktetésű, alkalmazkodó pontozott ritmusú:<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Erdész 1966, 261.

<sup>78</sup> N.I. 6678. (Az egykori Népművelési Intézet gyűjteményéből.)

N.Y. 6678 Grególd, Szabás  
helység, megye

II  
Gyűjtő: Mátlyós Anna  
Hely: Mátlyós Gyűjtő 69 évi emléke  
Mikor: 1953. T. 26.

Tempo J = 44 100-110.

Szabás megye Pempye községe  
 Kérem király levent a szemlére.  
 Beleült a házi orvóba,  
 Elmentek a szemke helyébe.

Megjegyzés 1.) A község Pempye község mellett fekszik el a szemke helyén. Az erdő 1905-ben történt.  
 2.) Pempye névadására névadásra és ebben a szövegben, mint történelmi helyen a történelmi, akkoriban.  
 3.) A B) jelölés mellett a történelmi történet.  
 4.) A községben el a szöveget mint mindenki ismeri.

További vereszekok  
 2.) Kérem király levent a szemlére, vörösi,  
 Szabás a padjára néni,  
 Gyere balra, ne hagyd belekötve,  
 Gyere balra a balnak megemeri.  
 B) Tör a dísz, ha a nére hájfék,  
 Töröknek nérelt, nérelt, barátság,  
 Ha tartottam, megneveztem érte,  
 Kérem nérelt, ne hájfék a nemere.

Ugyanez évben megindulnak Kodály gyűjtőmunkálatai, következő évben megjelenik első leírása az alkalmazkodó pontozott ritmusról, és mind ő, mind Bartók akárhová megy munkásságuknak e legesleges éveiben is, csak ezt hallja a fiatalságtól. Fölöttébb tanulságos e tekintetben a következő példaként mellékelt Bartók-támlap megint egy katonanótáról. Ő szokása szerint egy lapra sűrítette össze ugyanannak a dalnak bárholonnan gyűjtött változatait. Jól látni így, hogy mindenütt ugyanazt dalolták neki – de csak a fiatalok!<sup>79</sup>

kl. f. 228 d) 5. pp. 6. d) V. f. 27 (1. var.) utolsó  
 (1927 m.) 8242  
 A felvétel helye: Békéscsaba (Békés) m. 1006, IV. sz.: Bartók  
 Előadta: Illés Anna, kb. 18 éves, a) e) nőrege

Elterjedtség:  
 (A. b. f. n. van a 2. úm. más néző felvétel)

Tempo giusto, J = 120

a) Békéscsaba-i király levent a szemlére, ha jó  
 kérem király levent a szemlére, ha jó  
 kérem király levent a szemlére, ha jó

<sup>79</sup> Bartók Rend B 1203a.



fuj-ja, (Ugy, azo be-ki ö-ny ba-kir jön-nek ma-bed-sij-va.  
 {As est-

Csikvácsantói, Csik m. 1907. VII. 1) a) nővege

Horpos, Comrad a. 1906. VIII. 3) ma-va-nak-helgen! a) nővege

b) Gyula fele: gyömmek a katonák,  
 - fuj de népen! fujját a trombitát.  
 - Gy kőntör, sej, haj, mindig csak azt fujja.  
 - G két-beli nyg bakák memok rabadaapra.

c) Gyertek, fiúk, afferolni, fegyver lesz az elő,  
 Hull a könnye é bundáznak, mint a záporcső,  
 Ké sűr bundás, ne sűr, kitéllés az idő  
 Nékem is volt, de már elmúlt a három esztendő.

d) A nagy bécsi kasszánnyára ráesélt a golya,  
 Vízét hozott a nájába reptak námaré.  
 Mosdjátok, reptétek, mert porozak vej, tok  
 Azt csak a jó isten tudja mikor rabadultok.

e) 1. <sup>3. m.</sup> Arat alatt: feragnak az ácsok,  
 1. Ide fenyhik! a feler baltájuk,  
 Erid lányom, andj, sej, haj, kenderd meg az ácsot,  
 Egy pár csötker, halalalalalalala, adnak-e forgácsot?  
 2. El is mentem, el is mentem, Reptam is forgácsot,  
 1. Verje meg a: / verje meg az isten azt az ácsot!  
 Pélené kétköt, sej, haj, adtam neki érte,  
 1. Ferediket: / kerediket, rákárul kérté.

(Baracs, Fegy m. 1906. IX. a) nővege:  
 3) ("négy esztendő nóta")  
 Tolóviregh, Tolna m. 1907. III. f) nővege:  
 1)

Íme, az alkalmazkodó pontozott ritmus – melynek megjelenését kerestük – a maga teljes virágjában! Egy gyökeresen, radikálisan új ritmika a magyar népzene egész addigi nyolcadoló alapmozgású közegével szemben. Új levegő, új világ. Minden kitágult, kiszélesedett, mondhatni: fölfokozódott. Az egészből új életérzés árad, és ugyanakkor természetesen új életérzést generál. És oly magától értetődően folyik 1906–1907-ben fiataljaink ajkán, mintha a magyar nép mindig úgy énekelt volna...

De végtére is: mikor jelent meg – és mikor terjedt el – az alkalmazkodó pontozott ritmus? Bartók megjegyzése a jobb alsó sarokban, hogy mit mondtak neki a baracsi adatközölők, igen tanulságos: „Négy esztendő nóta.” Vagyis 1903-as. Igen, a nóta. De a ritmus?

Mindenesetre elgondolkoztató, hogy Kún, aki Bartókéknál 12–13 évvel volt idősebb, és jegyzetei tanúsága szerint már 1892-től gyűjtött, a 4/4-es, augmentált ritmikájú dalokból a legkorábbiakat is mind csak 1902–1903-ból datálja.

Ugyanakkor Vikár Béla fonográfus gyűjtéseinek rögtön beindulásától hoz olyanokat, mint következő példánk, ha nem is tömegestül, de jelentős számban.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Bartók Rend B 1137a.

1. Sej, huj, a gyöngyö-sí „Vas-ko-ro-na” de sár-ga!  
 1) ————— 2) —————  
 Ott sír-do-gál é-des-a-nyám bu-já-ba.  
 3) ————— 4) —————  
 Ne sír', a-nyám, mert nem let-tem ka-to-na.  
 5)  
 Sej, huj, gyén-ge vagyok, a fő-or-vos asz-on-gya.

2. versszak:  
 1) ————— 2) ————— 3) ————— 4) ————— 5)

2. Sej, huj, vikcos csizmám a lábomat szorítja,  
 Barna kislány a szívem szomorítja.  
 Ne szomoridd az én árva szívemet,  
 Sej, huj, szenvedheték három évig eleget!

Adács (Heves), Kovács József (cca 22), Vikár B. 1899. MF 172/c.

Az 1899-ben az egri kaszármájában fonográfhangere vett, és kétségkívül eleven alkalmazkodó ritmusú katonadal láttán teljes bizottsággal merjük állítani, hogy a Krüger Aladártól a nagyváradi 37. gyalogezred körében lejegyzett, és az Ethnographiában 1901-ben közölt *Nagyváradi katonai dalok* is hasonló ritmikájúak voltak, noha ezek kottaképeiben az augmentált ritmushoz még az ismert mesterkélt pontozás kapcsolódik.<sup>81</sup>

Lesz még esend-ben, lesz még esend-ben Nagy-Vá-rad vá-ro-sa!  
 El-men-nek az ö-reg ba-kák hosz-szú sza-bad-ság-ra.<sup>1</sup>  
 Nyit-va van a kan-tin-aj-tó, mu-zsi-ka szól ben-ne:  
 El-men-nek az ö-reg cson-tok,<sup>1</sup> mink ma-ra-dunk ben-ne.

<sup>81</sup> Krüger 1901, 1. sz.

Ugyanezt kell tartanunk Szunyoghné 1900-as *Nótás könyvének* és Kún 1906-os első kötetének főntebb már emlegetett 4/4-es népdalairól is. Sokkal valószínűbbnek látszik az a föltevés, hogy a korábbi, műcsárdásos, műdalos önkényes pontozás világában fölnőtt zenészeink a nép által létrehozott alkalmazkodó ritmust egyszerűen nem fogták föl – s ebből következőleg saját normáik szerint „kiigazították” –, mint az, hogy ugyanabban az időben a nép nekik így, Vikárnak, Kodálynak, Bartóknak amúgy pontozott volna.

Az alkalmazkodó pontozott ritmus tehát – s annak előfeltétele: a 4/4-es augmentált ritmika – Vikár népzenei gyűjtéseinek beindulásakor már megvolt, legalábbis a fiatalság körében. Ugyanakkor azt láttuk, hogy az 1870-es évek végén, sőt az 1880-as évek elején az *akkori* parasztfiatalság még nem tud róla, új dalai létrehozásakor nem használja.

Nem vitatható tehát, hogy az alkalmazkodó pontozott ritmus az augmentált ritmikával együtt – hozzávetőleg egy évtizednyi szórványos szárnypróbálgatás után – az 1880-as évek második felére és a teljes 1890-es évekre eső másfél évtized alatt forrt ki népzeneinkben, míg mindent elárasztó divatozása, mindent elsőprő elterjedése éppen a századforduló éveiben történt. Nagy kár, hogy e folyamatot részleteiben felfejtenünk kellő dokumentációs anyag híján nem áll lehetőségünkben. Egyfelől ebből a – Vikár föllépése előtti – másfél évtizedből semmi néven nevezendő, a mai tudományos kívánalmaknak *megfelelő gyűjtés nem áll rendelkezésünkre*, másfelől – mint abba újra és újra bele kellett ütköznünk – írásos forrásaink nemcsak korábban, de még ez időszakban is, legalábbis e tekintetben, *teljességgel használhatatlannak bizonyulnak*.

\*

Összefoglalásul tehát azt kell mondanunk, hogy népzeneink a XIX. század utolsó negyedében, illetve a XIX. és XX. század fordulóján *totális megújulás*on ment keresztül. Benne egy sajátos – és forradalminak nevezhető – folyamat ment végbe: az addigi nyolcadoló almozgású magyar népzene kétszeresére, azaz negyedelő almozgásúvá tágult ki, lassult le, szakszóval: augmentálódott. Természetesen ezek a negyedek is föl-fölaprózódhattak nyolcadokká, de a ritmika alapjellegét ettől kezdve mégis a negyedelő mozgás adta meg. Mindezzel együtt természetesen a 2/4-es ütemeket fölváltották a 4/4-esek: a magyar népzene az addigi 2/4 helyett a 4/4 lett a legjellemzőbb ütemfajta.

Közvetve, végső soron ez a folyamat a verbunkosból ered. A 4/4-es ritmikával a verbunkos ismertette meg a magyar parasztságot, ám ez olyannyira hangszeres jellegű zene volt, hogy közvetlen hatása a vokális zenére, még a népies műdalra is alig-alig mutatható ki. Hanem más a helyzet a verbunkost fölváltó, annak funkcióját és alapritmusát átörökítő lassú csárdással.

A lassú csárdás az 1840-es évek végén kialakult, és az 1850-es és 1860-as években fokozatosan tért nyerő nemzeti műtánc volt, kísérete szintén műzenei. Ez a kísérőzene azonban már vokális eredetű, de legalábbis mindig vokális jellegű volt. Kezdetben minden valószínűség szerint nem eleve 4/4-es, augmentált ritmikájú dalokkal operált, olyanok még akkor nem álltak rendelkezésre, hanem nyolcadoló mozgású vagy éppen rubato ritmusú 10-es és 11-es szótagszámú műdalokat a tánchoz – és csakis a tánc hangszeres kísérete során, egyébként nem! – augmentált. Utóbb ezeket fölváltották a már eleve augmentált ritmikájú – és nőttön-növő szótagszámú – lassú csárdás jellegű műdalok.

Az első vitathatatlanul augmentált ritmikájú *népdalok* Limbay *Magyar Dal-Album*-ának 1879-ben megjelent első kötetében, majd általában is az ő további köteteiben találha-

tók. Van néhány továbbá Bartalus utolsó három kötetében, Szunyoghnéál és Kúnnál is, egyre növekvő arányban, de még mindig kisebbségben a műdalokhoz képest.

Az a körülmény, hogy történeti eseményekhez kapcsolódó, és így keletkezésük és divatozásuk idejét tekintve pontosan datálható népdalaink körében még az 1880-as évek közepén sem jelenik meg, hanem majd csak 1905-ben, arra figyelmeztet, hogy az augmentálódási folyamat népzeneinkben azon időpontig – tehát az 1880-as évek közepét megelőző évtized folyamán – még inkább csak a kialakulás, érlelődés állapotában volt, és a negyedelő alapmozgás teljes áttörésére, népzeneink ilyen formán való radikális megújulására majd csak az ezt követő két évtizedben – 1885 és 1905 között – került sor.

Egyértelmű, hogy ez a radikális megújulás a lassú csárdás táncnak a parasztság körében való elterjedésével és meggyökeresedésével összefüggésben, és a korábbi, ugyanakkor továbbra is folyamatosan keletkező lassú csárdás műdalok meghatározó befolyása alatt történt. Erre mutat az is, hogy a közvetlen Kodály és Bartók előtti zenészművészek tagjai *lassú csárdás tempónak* nevezték az effajta ritmikát. Elég legyen itt közülük csupán kettőre utalnunk. Kúnra, akinél csak az első kötet száz dalából is harmincnak „Lassú csárdás méretben” vagy „Lassú csárdás ütemben” a tempójelzése (lásd fenti példánkat is), valamint Seprődi-re, akinél szintén gyakori ez a tempójelzés, és aki 1906-ban *A marosszéki dalgyűjtemény* negyedik folytatásában azt írta összefoglalólag az abban közölt dalokról – megállapítása vizsgálódásaink eredményeivel minden egyéb tekintetben is egybecseng –: „Határozottan érzik az újabb idők jele pl. az időmértékben, amely majd mind közeledik egyetlen méret felé, a lassú csárdás felé.”<sup>82</sup>

Kialakulása, kezdeti kifejlődése pedig ez új ritmikának hasonló módon történhetett, mint néhány évtizeddel korábban a műdal világában: eredetileg 2/4-es, nyolcadoló mozgású, sőt rubato népdalokat a tánchoz – egyelőre csak a hangszeres kíséretben, illetve *az ahhoz kapcsolódó csoportos dalolásban* – 4/4-re kiszélesítve használták. Ezzel kapcsolatban idéztük már Martin Györgyöt, aki rámutatott, hogy cigányzenekarok hogy játszátk ugyanazt a dallamot gyors, diminuált formában ugrósnak, kiszélesített, augmentált formában lassú csárdásnak. Idézzük hozzá még újból Seprődit, aki viszont 1902-es Ethnographia-beli cikkében, *A magyar népzene fajtái*-ban arról a tapasztalatáról számol be, hogy: „A lassú csárdás tempójában írt népdalokat a cigányok igen gyakran először [...] hallgató modorban, rubato játszdadják, s csak azután lassú csárdásnak.”<sup>83</sup>

Ez az eljárás különben a legutolsó időkig fennmaradt a paraszti énekgyakorlatban is, melyben nemcsak egyes dalok, hanem egész típusok is tömegestül élnek kettős formában akár egy és ugyanazon énekes ajkán: rubato és 4/4-es tempo giusto. Alábbi példánkban ezt jól láthatjuk:

Parlando, rubato

Hal-lot-tad-e hí-rét pi-ros á-lom-szög-nek

Meg-an-nak a hí-res mun-ká-csi tem-lőc-nek?

<sup>82</sup> Seprődi 1906, 306.

<sup>83</sup> Seprődi 1902, 200.

Hal-lot-tam, hal-lot-tam. vó-tam is má ben-ne,  
Ver-je meg az Is-ten, a - ki é - pi-tet-te!

Nagybalog (Gömör és Kis-Hont), Ibos Istvánné Zsámbok Piros (58),  
Kertész Gy. 1960. AP 3440/c.

Ugyanő egy évvel korábban egy másik gyűjtőnek:

**Tempo giusto**

Hal-lot-tad-e hí-rét pi-ros ál-lom-szög-nek  
Meg an-nak a hí-res mun-ká-csi bőr-tön-nek?  
Hal-lot-tam, hal-lot-tam, vol-tam is már ben-ne,  
Ver-je meg az Is-ten, a - ki é - pi-tet-te!

Nagybalog (Gömör és Kis-Hont), Ibos Istvánné Zsámbok Piros (57),  
Ág T. 1959. I.sz. 41532.

A negyedelő mozgásra való átállásból – ami már maga is elegendő lenne ahhoz, hogy egészen új jelleget adjon egy népzenei dalnak – még két karakterisztikus jellegű következmény adódott. Egyik, hogy a szótagszám megszaporodhatott (és meg is szaporodott). Másik éppen, amit vizsgálunk: az alkalmazkodó pontozás megjelenése.

Az alkalmazkodó pontozott ritmus mint a magyar népzene evidenciája és sarkalatos sajátossága élt mindannyiunk tudatában, végig a XX. századon. Nem tudatosult ugyanakkor számunkra, mennyire szorosan össze van kötve a 4/4-es ütemmel, sem az, hogy ez utóbbi mennyire új jelenség népzeneinkben. Ha pedig ez új, úgy az alkalmazkodó pontozott ritmus sem lehet nála korábbi, hanem csak vele egyidős, vagy még újabb.

Azt láttuk, hogy az augmentálódás a műdalok világában sem hozott létre csupa egyenletes kimért negyedekben mozgó zenei világot, hanem vele együtt egy sajátos pontozott ritmika született. Ez a pontozás azonban nem a szöveg függvénye, nem alkalmazkodó volt, hanem jó esetben bizonyos zenei egyensúly kialakítását szolgálta, rossz esetben még azt sem, hanem csak holmi verstani teóriákat.

A népet tehát egy ilyesfajta pontozás érte először a hozzá eljutott lassú csárdás műdalok révén. Kérdés, hogy azokat átvéve, majd utóbb saját maga is hasonló ritmusvilágú dalokat teremtve, utánozta-e kezdetben ezt a fajta pontozást, vagy a magyar nyelv benne munkálko-

dó belső törvényei kényszerítették-e őt azonnal a „természetes”, azaz alkalmazkodó pontozásra. Kérdés, erre a kérdésre azonban – a Vikár fellépte előtti korszakból származó hangfelvételek, ill. hiteles lejegyzések *teljes hiányában* – pontos választ adni nem tudunk.

Amit tudunk, az az, hogy sokkal az 1870-es évek vége előtt elképzelhetetlen az alkalmazkodó pontozott ritmus megléte, mert az augmentálódás első jelei csak akkortól mutathatók ki; és az, hogy Vikár fonográfós gyűjtéseinek megindulásakor viszont már egyértelműen és teljes bizonyossággal megvolt. A két időpont közé eső írásos források tanúságot tesznek ugyan az augmentálódásnak a népdal világában való terjedéséről, meg arról is, hogy ez az augmentálódás ott is pontozott ritmussal járt együtt. Az azonban teljességgel kihámozhatatlan belőlük, hogy ez a pontozás alkalmazkodó volt-e, s ha igen, mikor milyen mértékben.

Három érv szól amellett, hogy feltételezzük, miszerint az alkalmazkodó ritmus az augmentálódás fölléptével együtt maga is azonnal, egy és ugyanazon pillanatban föllépett népdalainkban. Egyik, hogy a kiadványok (Szunyoghné, Kún stb.) Vikár föllépte után is a régi műdalos pontozásban közlik a népdalokat, olyan időben tehát, amikor már bizonyíthatóan szélteben alkalmazkodó ritmusban énekelt a nép. Műdalon nőtt zenészeink láthatólag nem tudtak szabadulni a régi beidegződésektől, és nem tudták fölfogni, megemészteni az újfajta pontozást. Ha pedig ez így volt 1900-ban és 1906-ban, még inkább így kellett lennie a korábbi évtizedekben.

Másik érv az a sok hibás, elrontott ritmusú kottázás, amivel e kiadványokban – korábbiakban és későbbiekben egyaránt – éppen augmentált ritmikájú népdalaink esetében találkozunk. Ez is arra enged következtetni, hogy itt a lejegyzők számukra ismeretlen ritmusvilágba ütköztek.

Harmadik, hogy a magyar nép – mint arra főntebb rámutattunk – a nyolcadokat is bizonyos belső rugalmassággal, mondhatni apró pontozással éneklí, méghozzá egyértelműen és kizárólagosan a szövegszótagok rövidségének és hosszúságának függvényében. Ugyanaz az egészséges nyelvérzék, mely ezt az éneklési módot a nyolcados alapmozgású népzenei világban kialakította és folyamatosan munkálta, okvetlenül kellett, hogy az augmentálódás során a nyolcadok szerepébe lépő negyedek hasonló megrövidülését és megnyúlását is már *in statu nascendi* hasonlóan munkálja.

Egy érv szól viszont az ellenkező feltételezés mellett is, amellet ti., hogy az alkalmazkodó pontozás csak valamivel utóbb, fokozatosan fejlődött ki az augmentálódás után. Ez pedig az a jelenség, amiről Kodály is, Bartók is számot ad, nevezetesen, hogy az alkalmazkodás belső törvényszerűsége olykor nem mechanikusan működik. Kodály hozzátette 1906-ban *A magyar népdal strófaszervezeté*-ben e ritmika jellemzéséhez – tanulmányunk elején már idéztük –: „Igen finom, elasztikus dolgok ezek.”<sup>84</sup> Bartók pedig hasonló megfigyelést tett 1918-ban *A magyar katonadalok dallamai*-ban: „Ezen a téren inkább bizonyos fokú szabadság uralkodik.”<sup>85</sup> Mikor ugyanerre Vargyas 1940-ben Ájban fölfigyelt, ő már úgy tapasztalta, hogy: „A legtöbben a természetes pontozást alkalmazzák.” Feltűnő kivételképpen azonban: „Egy-egy fejlettebb ízlésű és muzikalitású énekes gyakran túlteszti magát a szöveg követelményein, hogy változatosabb vagy hatásosabb, zeneileg egységesebb ritmust alakítson ki.”<sup>86</sup> Ha mindezt összevetjük azzal a benyomásunkkal, hogy az alkalmazkodó pontozás törvényszerűségei az utóbbi évtizedekben az egy Erdélyt kivéve már teljes gépiességgel, mondhatni ellentmondást nem tűrve érvényesültek, akkor itt egy egyirányú

<sup>84</sup> Kodály 1964, II, 24.

<sup>85</sup> Bartók 1966, 81.

<sup>86</sup> Vargyas 2002, 90–91.

folyamatot kell észlelnünk, s az alkalmazkodásban való rugalmasságot, ill. szabadságot archaizmusnak ítélünk.

Azt mindenképpen világosan kell látnunk és láttatnunk, hogy népzeneink általános augmentálódása és azzal együtt alkalmazkodó pontozott ritmusúvá válása nemcsak az architektonikus szerkezetű dallamokat, tehát népzeneink úgynevezett új stílusú rétegét érintette, hanem az ereszkedő, régi stílusú réteget is. Vagyis átjárta, megújította az egész magyar népzeneit.

Az ezután tömegesen keletkező 4/4-es, alkalmazkodó ritmusú dalok között így korántsem csupán új stílusúak vannak, hanem ugyanúgy ereszkedő, régi stílusúak is. Hogy aztán ezek mennyire régiak és mennyire újak, azzal a kérdéssel szembenézni nem is lesz olyan egyszerű; hiszen ezeknek míg dallamvezetése régi, ritmikája a lehető legmodernebb.

Véleményünk szerint a bartóki A- és C-osztály alkalmazkodó ritmusú dalai, illetve dallamtípusai mind ebben a korban, vagyis az 1870-es éveket követő évtizedekben keletkeztek. Tehát egykorúak, egyivásúak a kifejlett új stílus dallamaival. Hadd hozzunk példának csak egy kvintváltó dallamot Bartók gyűjtéséből 1906-ból:<sup>87</sup>

M. F.: 970c) 7. 40c) (befejtlen) 1371f. Felsőrégh (Tolna) m.,  
(155p.m.) előző sorra  
másfeléire 1906. IX.  
hibis, csuka folt.; nem sev. kató  
Kicsi, parlandó.  $\text{♩} = 72$  no. 18 in. lán a) nőre  
2) 9. Bartók (1/2)

a) Édes anyám, csókaidat, Édes anyám, csókaidat, Édes anyám, csókaidat, Édes anyám, csókaidat, Édes anyám, csókaidat.

b) Lányok, lányok, ti selet lányok,  
Köszönetek csak egyet sajnálnak.  
Ha jás az egy köztetek nem volna,  
Elvételom szörvön könyvöl volna.

c) Szörvön, szörvön, szörvön a fessékének,  
Jobb a lánynak, mint a menyecskének;  
Mer a lánynak beforják a haját,  
Fujja a nék piros pántlikáját.

f) Édes anyám szobájapába  
Kinyitott a rózsafa magába,  
Somori nék pöngölén kaptogatta,  
Bús mimat nincs ki igazostalja.

Tápisótele, Pest m. 1906. VIII.  
lányok, b) - 2) nőre:  
(„eg. katedis nótá”)

<sup>87</sup> Bartók Rend A II 1371f.

d) Édes anyám olyan vihet adott,  
 Akivel a szeretém elhagyott.  
 Most is olyan szerető hagyott el,  
 Kit még éltek de sose felejték el.

e) Árva csana terem a kapunkba,  
 De szép legény van a szomszédunkba,  
 A szememöt rá san meven vetni,  
 Szegény vagyok, nem hagyják szeretni.

g) Mikor mentem Délamerikába,  
 Akkor megvolt, hogy mentem ki bissa.  
 Édes anyám, ne hagyjon elvinni,  
 Gyöngye testem halaknak megenni.  
 másképp:

g<sup>1</sup>) Ezt a kis lányt vinni a víz, vinni,  
 Szeretője az ablakból nézi.  
 Kis anyagalom, ne hagyjal elvinni,  
 Gyöngye testem halaknak megenni.

Jobboldalt közepén látható a tápiószelei lányok megjegyzése: „Egyszertendős nóta.” Vagy hadd hívjuk föl a figyelmet olyan talán mehökkentő tényre, hogy egy másik alkalmazkodó ritmusú kvintváltó dalt, a közismert „Hej, rozmaring, rozmaring...”-ot, amivel később pedig tele volt a fél ország, s amely dallamvonala miatt *A Magyar Népzene Tára* daltípusainak már 3. kötetébe bekerült, Kodály és Bartók még meg sem talált, csak aztán elsőnek Lajtha 1929-ben.<sup>88</sup>

Végezetül pedig vissza kell röviden utalnunk Martin Györgynek az alkalmazkodó pontozott ritmus kialakulásának időszakát érintő, tanulmányunk elején idézett nézetére, és őt abban – az íránta érzett respektus maradéktalan fönntartása mellett is – korrigálnunk.

Martin – és ezt a gondolatmenetet, mint láttuk, Vargyas is magáévá tette – abból, hogy a régi stílusú daloknak is tekintélyes része alkalmazkodó ritmusú, azt a következtetést vont le, hogy: „Ez a tény arra mutat, hogy az augmentációval együtt járó alkalmazkodó ritmus használata mintegy megelőzte népzeneink hangrendszeri és szerkezeti modernizálódását, vagyis az új parasztdal legfőbb meghatározó stílusjegyeinek kialakulását.”<sup>89</sup> Magyarán: előbb kellett jönnie az augmentálódásnak, hiszen a régi stílus egy része is augmentálódott, s majd csak valamivel az után az új stílusnak a maga architektonikus szerkezetével.

Ez a gondolatmenet egy tévképzeten vesz rossz irányt. Ez a – Martin okfejtéséből kiolvasható – tévképzet pedig az, hogy az architektonikus szerkezet kialakulása és divattá válása után már csak és kizárólag ilyen szerkezetű dalok keletkeztek, ereszkedők vagy más dallamvonalúak nem.

Az új stílus kialakulásával foglalkozó korábbi tanulmányainkban, *A korai és a kifejlett új stílus-ban*<sup>90</sup> és *A pápai barna kislány nótájá-ban*<sup>91</sup> már kimutattuk, hogy az architektonikus szerkezet megjelenése megelőzte az augmentációét és az alkalmazkodó pontozott ritmusét. Most az eddiginél világosabban kívánunk fogalmazni:

Mivel Bartók az új stílust mindig körülbelül ilyen formán jellemezte, mint például a *Révai Nagy Lexikoná-ban* is 1935-ben: „Az új dallamokra jellemző az ún. alkalmazkodó pontozott ritmus sztereotíp sorvéggel, továbbá bizonyos architektonikus szerkezetfélék...”<sup>92</sup> – vagyis a két folyamat eredményének együtt-láttatásával –, a köztudatban az a kép alakult ki, hogy a kettő összetartozik, s a kettő az új stílust együtt alakította ki.

Most már azonban – annyi évtized elteltével – látnunk kell, hogy mindez jóval árnyaltabban és összetettebben történt.

<sup>88</sup> MNT VIII. 480. sz.

<sup>89</sup> Martin 1977, 35.

<sup>90</sup> Berezky 1992–94.

<sup>91</sup> Berezky 1998.

<sup>92</sup> Bartók 1966, 398.



Népzeneink a XIX. század folyamán tulajdonképpen nem is egy, hanem két, jellegét döntően módosító, totális megújuláson ment keresztül. Úgyhogy azt lehet mondanunk: népzeneinkben a XIX. században *két új stílus* is keletkezett. Ez a két új stílus pedig egymástól teljesen független volt, és nem is ugyanabban az időben jött létre, ill. terjedt el.

A kettő közül az első a hagyományos dallamszerkezetet alakította át radikálisan. Kialakult és polgárjogot nyert az addig teljességgel ismeretlen visszatérő vagy más szóval architektonikus strófafelet. Ez tehát – mondhatni – egy *új dallamszerkezeti stílus* volt. Ennek legkorábbi kezdetei a műdalok világában az 1830-as, a népdalokéban az 1850-es évek elején mutathatók ki. Országos, népi elterjedése az 1860-as és 1870-es években történt.

Egészen más folyamat volt, más időben, és az előzővel tulajdonképpen semmilyen kapcsolatban a másik. Ez pedig a hagyományos ritmikát alakította át szintén addig soha nem látott radikalitással. Népzeneink az addigi 2/4-esből 4/4-essé, nyolcadoló alapmozzgásából negyedelő alapmozzgásúvá szélesült, sőt társult ehhez egy mind az ideig sehol a világon nem ismert ritmusfajta, az alkalmazkodó pontozott ritmus. Ez meg egy *új ritmikai stílus* volt. Ennek kezdetei – mint azt jelen vizsgálódásunk kimutatta – a műdalok világában az 1850-es évek elején, a népdalokéban az 1870-es évek végén mutathatók ki. Általános elterjedése, mindent elárasztó áttörése pedig az 1885 és 1905 közötti két évtized történése.

Így – népzeneink két új stílusát: az új dallamszerkezeti stílust és az új ritmikai stílust egymástól immár elválasztva látva – érthető hát, hogy vannak „új stílusú” dalaink, melyek ugyanakkor még nem alkalmazkodó pontozott ritmusúak. Ezeknek csak szerkezetük új, ritmikájuk régi. Akkor keletkeztek, mikor az új szerkezet már megvolt, de az augmentáció még nem lépett föl. (Keletkezhetek ugyan azóta is – az akkoriak mintájára –, hiszen az augmentáció bejötté sem jelentette azt, hogy most már minden új népdalnak augmentálnak kellett lennie.) E tömböt neveztük korábbi tanulmányainkban *korai új stílusnak*.

Vannak azután „új stílusú” népdalaink – és érthető módon ez a túlnyomó többség –, melyekben a két új stílus egyesül. Ezeknek úgy szerkezetük, mint ritmikájuk új. Ezek mindenképpen az augmentáció föllépte, ill. elterjedése után keletkeztek. Elsősorban ezek álltak Bartók szemei előtt, mikor az új stílust a két stílusjeggyel következetesen mindig együtt jellemezte és azt – szintén következetesen – a fiatalság stílusának nevezte. E tömböt neveztük *kifejlett új stílusnak*.

És aztán vannak dalaink – és méghozzá igen jelentős számban –, melyek ereszkedő dalamvonalúak vagy egyéb másféle, de nem visszatérő szerkezetűek, ugyanakkor mégis alkalmazkodó pontozott ritmusúak. Ezeket mostanában sommásan a régi stílushoz szokták sorolni, jóllehet csak dallamvonaluk régi, ritmikájuk a lehető legújabb. Ezek is az augmentáció föllépte, ill. elterjedése után keletkeztek, korukat tekintve tehát semmiképpen nem mondhatók régieknek, annál is kevésbé, mert velük is – legalábbis kezdetben – a fiatalság élt.

Ezeket Bartók külön is kezelte, az A II ill. C I osztályba sorolva, és mintegy körülfogva velük az új stílust tartalmazó B osztályt. És Vargyas volt még az, aki merte őket – ha csak részlegesen is – az új népdalok közé venni, mikor *Aj falu zenei anyagá-t*<sup>93</sup> közreadta, s azt „Régi népdalokra” és „Új népdalokra” osztotta – a „stílusú” szót ezúttal feltűnő módon elhagyva.

E tömb helyének népzeneink stílustérképén való megnyugtató kijelölése tudományterületünk jövőjének feladatai közé tartozik.

<sup>93</sup> Vargyas 1960–63.

## Irodalom

ARANY János

1952 *Népdalgyűjteménye*. (Közzeteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost.) Budapest: Akadémiai Kiadó.

BÁRDOS Lajos

1988 Alkalmazkodó ritmus. In: *Írások népzeneinkről*. (Szerkesztette Márkusné Natter-Nád Klára.) Budapest: Tankönyvkiadó.

BARTALUS István

1873–96 *Magyar népdalok – Egyetemes gyűjtemény*. I–II. Budapest: Tettey Nándor és társa, III. Rózsavölgyi és Társa, IV–VII. Pesti Könyvnyomda Rt.

BARTHA Dénes

1935 *A XVIII. század magyar dallamai*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.

BARTÓK Béla

1924 *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.

1966 *Összegyűjtött Írásai I*. (Közreadja Szöllősy András.) Budapest: Zeneműkiadó.

BERECZKY János

1992–94 A korai és a kifejlett új stílus. *Zenetudományi dolgozatok 1992–94*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

1998 A pápai barna kislány nótája. In: *Történelem és emlékezet. Művelődéstörténeti tanulmányok a szabadságharc 150. évfordulója alkalmából*. (Szerk. Kriza Ildikó.) Budapest: Néprajzi Társaság.

BOGNÁR Ignác

1858 *50 eredeti nép- és magyar dal*. (Új folyam.) Pest: Emich Gusztáv.

BORSY István és ROSSA Ernő

1952 *Tiszán innen, Dunán túl. 150 magyar népdal*. Budapest: Zeneműkiadó.

BUNKÓ János

É.n. *A nógrádi tisztválasztás diadala. Nemzeti hangművek ~ után Tomala Ferdinándtól*. Pest: Tomala Ferdinand.

ELLENBOGEN Adolf

1851 *Három csárdás zongorára. No. 2. Sárga csikó*. Pest: Treichlinger József.

EÖTVÖS Károly

1904 *A nagy per*. Budapest: Révai.

ERDÉSZ Sándor

1966 A penyigei históriás ballada. *Ethnographia* LXXVII.

ETHNOGRAPHIA

1918 XXIX. „Pápainé” népballada. *Öt változat*.

FÜREDY Mihály

É.n. *100 magyar népdal*. Gyűjtötte s [...] Bognár Ignác zongorakíséretében kiadta ~. [Pest]: Saját kiadás [1851].

GELENCSÉR Ágnes

1994 *Magyar népzenei alapismeretek*. Budapest: Calibra Kiadó.

HÓMAN Bálint és SZEKFÜ Gyula

1941–43 *Magyar történet I–V*. 7. kiadás. Budapest: Egyetemi nyomda.

JÓKAI Mór

1965 *Névtelen vár*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

KÁLDY Gyula

É.n. *A szabadságharc dalai és indulói*. Budapest: A szerző saját kiadása [1895].

KERÉNYI György

1961 Népies dalok. *Népzenei Könyvtár* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó.

KISS Géza

1937 *Ormánység*. Budapest: Sylvester Rt.

KODÁLY Zoltán

1952 *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó.

1964 *Visszatekintés* I–II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. (Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc.) Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

KRÜGER Aladár

1901 Nagyvárad katonai dalok. *Ethnographia* XII.

KÚN László

É.n. *A magyar dal* I. Összegyűjtötte, kiválogatta, zongorára és énekhangra harmonizálta ~. Budapest: Könyves Kálmán Magyar Műkiadó [1906].

LIMBAY Elemér

1879–1888. *Magyar Dal-Album. A magyar nép dallamainak egyetemes gyűjteménye*. I–II. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, III–VI. Győr: Hennicke Rezső.

MAJOR Ervin

1953 Népdal és verbunkos. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. (Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes.) Budapest: Akadémiai Kiadó.

MARTIN György

1965–66 A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. Budapest.

1974 A magyar nép táncjai. *Magyar népművészet* 7. Budapest: Corvina Kiadó.

1977 Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. *Ethnographia* LXXXVIII.

1990 A magyar nép tánc kultúrája. A magyar tánc kincs történeti rétegei. A régi táncréteg vonásai. In: *Magyar néprajz* VI. Népzene, néptánc, népi játék. (Főszerkesztő Dömötör Tekla.) Budapest: Akadémiai Kiadó.

MÁTRAY Gábor

1825–27 *Pannónia vagy: Válogatott magyar nóták gyűjteménye*. Wien: Pietro Mechetti.

1829 *Flóra vagy: Honnyi nóták a régi s mostani magyar korból*. Wien: Joseph Czerny.

1829–30 *Hunnia (Pannónia folytatása) vagy: Válogatott magyar nóták gyűjteménye*. Wien: Pietro Mechetti.

1852–58 *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*. Buda: Cs. kir. magyar egyetemi nyomda.

1859 *Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai a XVI. századból*. Pest: Emich Gusztáv.

1984 A magyar népdalok kitünőbb sajátosságairól zenei tekintetben. In: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. (Válogatta és sajtó alá rendezte Gábry György.) Budapest: Magvető.

MNT VIII.

*A Magyar Népzene Tára* VIII. Népdaltípusok 3. (Sajtó alá rendezte Vargyas Lajos.) Budapest: Akadémiai Kiadó – Balassi Kiadó, 1992.

PAKSA Katalin

1988 *Magyar népzene kutatás a 19. században*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

PÁLÓCZI HORVÁTH Ádám

1953 *Ötödfélszáz énekek.* (Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József.) Budapest: Akadémiai Kiadó.

RÓTHKREPF Gábor lásd MÁTRAY Gábor

SÁRKÓZY Ferenc

1853 *Elfogyott a nóta.* Csárdás zongorára. Pest: Treichlinger József.

SEPRÓDI János

1902 A magyar népzene fajtái. *Ethnographia* XIII.

1906 Marosszéki dalgyűjtemény. Negyedik közlemény. *Ethnographia* XVII.

1913 Marosszéki dalgyűjtemény. Nyolcadik közlemény. *Ethnographia* XXIV.

SZINI Károly

1865 *A magyar nép dalai és dallamai.* Pest: Heckenast Gusztáv.

SZUNYOGH Lorándné

1900 *Nótás könyv. 530 összegyűjtött magyar nóta.* (Előszót írt hozzá Jókai Mór.) Nagyvárad.

VARGYAS Lajos

1955 Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére. *Ethnographia* LXVI.

1960–63 Áj falu zenei anyaga. *Néprajzi Közlemények* V, VI, 3–4. és VIII, 1. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum–Néprajzi Múzeum.

1976 *A magyar népballada és Európa* I–II. Budapest: Zeneműkiadó.

1990 Magyar népzene. In: *Magyar néprajz* VI. Népzene, néptánc, népi játék. (Főszerkesztő Dömötör Tekla.) Budapest: Akadémiai Kiadó.

2002 *A magyarság népzeneje.* (Második, javított kiadás, szerkesztette Paksa Katalin.) Budapest: Planétás.

VÍG Rudolf

1949 *Népek dalai.* Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi Intézete.

Szenik Ilona

Kolozsvár

## Modern stílusú román dallamok a moldvai csángók dalkészletében

A „modern stílus” elnevezést Constantin Brăiloiu a népdalgyűjtés módszeréről 1931-ben írt tanulmányában használta. A népzene megújulásának példájaként a magyar új stílust említi, feltételezve, hogy hasonló folyamatok más kelet-európai népeknél is végbementek. A XX. század első évtizedeiben a románoknál a hagyomány több területén, így a zenében is megnyilvánuló újító törekvésekben Brăiloiu a modern életformához való alkalmazkodást látja, amely a külső hatások befogadásával egyidejűleg a hagyomány továbbéltetését is szolgálja. Ez a stílus a legkülönbözőbb forrásokból származó elemek „bámulatos érzékkel” megteremtett ötvözete. A tanulmány megírásának idején az alkotófolyamat még teljes virágzásban volt és napról napra új, „többé-kevésbé sikerült” egyedeket hozott létre (Brăiloiu 1931, 4–5.)

A kérdést az 1950-es években kezdték behatóbban tárgyalni (Ciobanu 1956, 103; Carp 1957 és 1964, 37–39). A modern stílus kialakulásának legfontosabb tényezői, Ciobanu szerint, a megélénkülő gazdasági kapcsolatok és demográfiai mozgások falu és város, valamint különböző tájegységek között. A fontos tényezők között említi a katonáskodást mint kiváló alkalmat arra, hogy a különböző tájakról és társadalmi rétegekből toborzott egyének kicseréljék a dalkészletüket. Egy új műfaj, a modern stílusú népdal zenei kifejezőeszközeit használó katonainduló is ebben a környezetben jöhetett létre. Észrevételét alátámasztják a gyakori katonadal szövegek és néhány indulószzerű ritmusú, strófikus refrénnel ellátott dallam.

A modern stílus kialakulásának központja Munténia északi része lehetett, az a terület, amely több tájegység találkozási pontján fekszik. Az új dalok lendületes, friss hangvételüknek köszönhetően rövid időn belül más területeken is elterjedtek. (Valószínűleg a legrégebb modern stílusú adatoknak számítanak a Kiriac 1914. és 1916. évi munténiai, valamint az 1927. évi moldvai gyűjtésében található dalok.<sup>1</sup>)

A moldvai csángók dalkészletében, az 1930-as évek gyűjteményeinek tanúsága szerint, a modern stílus előfordul, de még nem vert gyökeret (a román eredetű dallamok közül Veress és Domokos gyűjteményéből 2–2, valamint 1 közös dallam tartozik ide; felsorolásuk a dallamok csoportonkénti tárgyalásánál következik).

A Kolozsvári Folklor Archívumban található moldvai anyagot a Jagamas János vezette munkacsoport 1950 és 1953 között gyűjtötte; ugyanitt van leltározva Kallós Zoltán 1955–56. évi gyűjtése.<sup>2</sup> Természetesen, ezekben a nagyobb arányú gyűjtésekben már sokkal több a modern stílusú dal is. Külső tényezőktől befolyásolt jelenségről lévén szó, úgy vélem,

<sup>1</sup> Kiriac 1960, Munténiából: 56 és 83, Moldvából: 100 és 103. A tanulmányozott román kiadványok adatai az elterjedtség és gyakoriság szempontjából a dolgozat egészében tájékoztató jellegűek, mert a kiadványok változtatott anyagot tartalmaznak.

<sup>2</sup> A 6–7 tagú gyűjtő csoportot az Intézet munkatársai mellett a Zenekonzervatórium hallgatói alkották. Az első gyűjtések tájékoztató jellegűek voltak, Trunkon (Bákó m.) monografikus gyűjtéssé szélesedett (lásd Jagamas 1984; modern stílusú példát nem közöl). Anyagi okok miatt csak a Jagamas kiválasztotta legértékesebb dallamokról készült fonográf, később magnetofon felvétel; így a modern stílusú dallamok nagy része csak helyszíni lejegyzésben maradt fenn. Később Kallós már több modern stílusú dalt vett hangszalagra, ezért az itt közölt példákat is főleg ebből a gyűjtésből válogattam.

nem mellőzhető az a szempont, hogy a két gyűjtés között majdnem egy korosztálynyi idő telt el, amibe a második világháború is beleesett. Feltételezhető, hogy a modern stílusú dalok száma ebben az időszakban növekedett meg, és az újabbak jelentős részét a román hadseregben katonáskodó férfiak közvetítették. A legfrissebben bekerült dalok azok lehetnek, amelyek még nem kaptak magyar szöveget (ezek közé tartozik például az indulószerű katonadal is). A hagyományba való beillesztés jelének számít, hogy a román dallamokhoz – így a modern stílusúakhoz is – magyar szöveget társítanak, rendszerint megőrizve a román refréneket; egyesek a román szöveget is tudják.

A modern stílusú dallamokról nem készült még átfogó és elmélyült tanulmány. A táji jellegű kiadványok csak válogatást közölnek, így nem adnak képet a teljes dalkészletről. Az általánosságok szintjén mozgó megjegyzésekből (Ciobanu és Carp említett munkái) – a régi stílushoz viszonyítva – a következő vonások derülnek ki: a rubato előadásmódot giusto váltja fel, a kötetlen ritmus értékingadozásai állandósult képletekbe rögzülnek; elmaradnak a gazdag díszítések; a dallamsorokat gyakorta toldalék-refrének bővítik ki, és a zárósorra is gyakran kerül refrén; a 3–4 soros szakaszok kibővíthetnek; a hangnemekben a pentatóniából átalakult dúr–moll párhuzamosság, a természetes moll és a dúr/mixolidi válik uralkodóvá. Az átalakulás folyamatában Carp „premodern” szakaszt is említ, amelyet azonban nem határoz meg világosan. A dallamtípusok, strófa- és sorméreték sokféleségében a ritmus-szerkezet teremti meg az egységet, tehát ez a stílus meghatározó eleme.

Ennek a dolgozatnak nem célja a stílussal kapcsolatos homályos pontok elméleti tisztázása; ez a román népzene kutatás feladata.

A moldvai csángóknál előforduló modern stílusú, magyar és román szövegű dallamokat az említett archívumi anyag alapján mutatom be (a Faragó–Jagamas összeállította kötetben közölt dallamok ugyanebből a gyűjtésből származnak), kiegészítve a Veress és Domokos kötetében megjelent néhány dallammal. Összehasonlításképpen a fontosabb román kiadványokban megjelent dallamokat használtam fel. (Mellőztem a töredékeket és a nem világos szerkezeteket.)

A modern stílusú dallamok ritmusa kötött, de nem táncritmus. Egy korábbi dolgozatban (Szenik 1970) román dallamok alapján összefoglaltam a ritmus jellegzetességeit. Most megállapíthatom, hogy a moldvai csángóknál ugyanazok a képletek fordulnak elő, néhány „magyarosítás” kivételével.

A verssorra énekelt ritmussorok alapelemei nem a zenei ütemek, hanem a versszerkezet négyszótagnyi egységeinek megfelelő képletek. A négy nyolcadlüktetésű elemi egységeket véve összehasonlítási alapul, a ritmusváltozatok értéknújtásokkal jönnek létre, akár csak a kötetlen ritmusban, de itt a nyújtás időtartama nyolcadokkal, negyedekkel mérhető (előfordul, hogy az előadásmód *Poco rubato*, így egyes nyújtások értéke ingadozhat a dal- lam folyamán). A ritmumódosulások elveinek szempontjából nézve, a jelenség azonosítható a fejlődési fokozattal, amelyet Bartók: *A magyar népdal* című könyvében a rubato „feszessé jegecsesedése”-ként említ (Bartók 1924/1966, 110).<sup>3</sup> A négyszótagnyi egységekben leggyakoribb a harmadik és negyedik érték részarányosan növekvő vagy – változat- ként – egyenlő nyújtása; gyakran a harmadik, ritkábban a negyedik vagy első érték nyúlik meg; helyenként az alaplüktetés negyedekre vált át, ami augmentációnak is felfogható. Esetleges ritmusvariánsok a nyolcad-, illetve negyedpárokat érintő kompenzálások (hosszú–rövid, rövid–hosszú, pontozott ritmus vagy triola; az alkalmazkodó ritmustól eltér-

<sup>3</sup> Pávai 1995–1996, 304. „a Moldvára annyira jellemző „mérhető rubato” ” kapcsán utal Bartók elméletére.

rően, nem a szótagok hossza határozza meg; a ritmustáblázatokban nincsenek feltüntetve). A román kiadványokban is jelen vannak ezek a kompenzáló képletek. Munténiában a triolász alak állandósul, így az egész dallamra kiterjed a páratlan lüktetés; csángó előadóknál nem találkoztam vele (tájékoztatóként, az alábbi táblázatokban zárójelben láthatók).

A 4+4 szótagnak megfelelő ritmussorban a képletek ismétlődnek vagy más képlettel társulnak, nagyon változatos összetételben. Szabálynak számít, hogy a főzárlatnál és a finálisnál hosszú értékkel záruló képlet van, ami kiemeli a cezúrát. Ugyanitt, az utolsó hangot még egy-két negyednyivel és/vagy szünettel hosszabbíthatják meg (az érték változó, egyes előadók nem alkalmazzák; a táblázatban kötőjel és korona jelzi). A többi dallamsor cezúra nélkül, folyamatosan kapcsolódik az utána következőhöz. Az egész sort kitöltő augmentált képlet többnyire mozgékonyabb ritmusú szélső sorok között jelenik meg (12. és 15. példa). Az alábbi táblázatokban a verssorokra énekelt leggyakoribb ritmussorok láthatók.

Cezúra nélküli ritmussorok	Cezúrával elhatárolt ritmussorok

### 1. ritmustáblázat

Almási István részletes áttekintést adott a moldvai csángók dalkészletében előforduló román refrénekről mint az énekelt szöveg tartozékairól (Almási 1966). A tőle tisztázott vonásokra nem térek ki. A jelen dolgozat tárgya szempontjából fontos megjegyezni, hogy nem minden román refrénes dallam modern stílusú,<sup>4</sup> és vannak ritmus és strófászerkezet szempontjából modern stílusúnak számító dallamok, amelyekben nincs refrén, vagy a magyar szöveggel énekelt dallam refrénjét szövegsor helyettesíti (a románból magyarra fordított refréneket Almási is említi).

A toldalék-refrénekkal bővült sorok a szakasz ritmikai felépítésében ugyanazt a szerepet töltik be, mint a határozott zárlatú sorok, azaz, a szakasz arányaitól függetlenül, a főzárlatnál és/vagy a finálisnál helyezkednek el. A toldalék-refrén előtt a verssor ritmusképlete a fentiek közül bármelyik lehet. (A lehetséges kombinációk sokasága miatt a táblázatban a szövegsorra eső részt nem tüntettem fel.)

<sup>4</sup> Ilyenek a szakaszban szimmetrikusan elhelyezkedő refrének: négy soros szakaszban a második és negyedik sorra énekelt refrén: Faragó–Jagamas 1954, 33. sz. nyugatias dallam minta, román változata Szenik 1983, 3e példa; kanásztáncszerű sorok két-két ütemét elfoglaló toldalék-refrén, román műdal: Domokos:1941, 83 és Veress 1989, 134.

A két- vagy háromszótagú toldalékok lényegében nem változtatnak a sorképlet időtartamán, mert az utolsó, hosszú értéket bontják fel rövid–hosszú, illetve két rövid, egy hosszú értékviszonyra; a sorvégi hosszú érték éppen úgy tovább nyúlhat, mint a refrén nélküli soroknál (a 2. táblázat a) oszlopa). Két dallamnál a háromszótagú toldást a jellegzetes magyar záróképlettel énekeltek, így a ritmussor a magyar 11-es képlettel azonosul; ez a záróképlet a sornyi refrének egyikénél is megtalálható (a hasonlóság okán, mindháromat a toldalék-refrének táblázatának a c) oszlopába helyeztem; az ott jelzett dallampéldák bemutatásánál térek ki a prozódiai magyarázatra). A román gyűjteményekben csak egy ilyen záróképletet találtam (Kiriac 1960, 100, Bákó megye; lehet, hogy csángó énekelte?).

A háromnál nagyobb szótagszámú toldalék-refrének lényegesen bővítik a ritmussor időtartamát (4–6 negyednyivel). A szövegsorra énekelt rész ritmusára a fentiek vonatkoznak.

Toldalék refrének

## 2. ritmustáblázat

Az egész dallamsort elfoglaló refréneket – vagy a refrént helyettesítő szótagokat – mindig a zárósorra éneklük. (Két indulószzerű, csak román szöveggel énekelt dallamban az utótag két sorát foglalja el a nagy szótagszámú refrén.) A román refrénekben nem mindig érvényes a verssorok 4+4-es tagolásának szabálya (például lehet 3+3+2), a szótagszám is nagyon változó (általában 8–13 szótag, de lehet ennél kevesebb vagy több). A 10-nél nagyobb szótagszámú refréneket belső rim tagolhatja, így két verssornak tűnnek, de zeneileg egyetlen egységet alkotnak.

Dallamsornyi refrének

## 3. ritmustáblázat

A ritmusképletekben a variálási eljárások a refrén-szöveg metrikai szerkezetéhez igazodnak. A táblázat a) oszlopába sorolt képletek összértéke leggyakrabban 6, ritkábban 8 negyednyi (az esetleges sorvégi nyújtásokat nem számítva), a szótagszám változó, a ritmusva-



riánsok felbontásokkal és/vagy összevonásokkal igazodnak a szöveghez; a zárásnál felismerhetjük a toldalék-refrénes sorok rövid–hosszú képletét. A b) oszlopban lévő képleteket összehasonlítva, a felbontások és összevonások mellett, a sorközi és/vagy sorvégi nyújtások következtében, az összérték is növekszik (az utolsó képlet már 12 negyednyi).

A bemutatott ritmussorok a strófában változatos összetételben jelennek meg, tehát a strófákat a heteroritmia jellemzi, ami a refrének jelenlétében heterometriával is társul. Ritmikai alapon a strófaféleségeket a dallamsorok száma és a strófa tagolása szerint célszerű csoportosítani, hiszen a fentiekből kiderült, hogy a tagolást a határozott ritmikai zárás emeli ki. A vizsgálatnak ezen a szintjén már nincs jelentősége sem a ritmusvariánsoknak, sem a refréneknek. A következő strófaféleségek fordulnak elő:

1. Háromsoros, 1+2 tagolás (a lehetséges 2+1 tagolás az átnézett anyagban nem fordul elő).
2. Négysoros, rendhagyó tagolás, 1+2+1 (a zárósor előtt nincs cezára, dallamilag és ritmikailag különül el; az összehasonlítások bizonyítják, hogy három sorból bővült).
3. Négysoros, szimmetrikus tagolás, 2+2.
4. Ötsoros, 2+3 tagolás, a középsor bővülésével négy sorból vezethető le.
5. Kadenciaeltéréssel ismételt utótag, két alakban: 5a): háromsoros strófa utótagja, 5b): négysoros strófa utótagja ismétlődik. A tagisméltés ezekben a szakaszokban formaalkotó. (Bármely egyéb strófa képletnél mind a román, mind a csángó előadók az egy- vagy kétsoros előtagot szokták inkább ismételni; van eset, hogy mindkét tagot megisméltik; a dallamváltozatok bizonyítják, hogy ezek nem állandó jellegűek, egyébként sincs formaalkotó szerepük.)

Számos párhuzammal kimutatható, hogy a modern stílusú dallamok jelentős része a hagyományban már meglévő dallamtípusok átalakításából jött létre; leggyakoribbak a régi stíusból származók, amelyek közül többnek jellegzetes erdélyi típus lehetett a forrása; de van nyugatias vagy egyéb idegen mintából és műdalból átalakított dallam is.

A dallamokat a továbbiakban csoportonként mutatom be; a csoportosítás célja, hogy a rokon vagy legalábbis hasonló dallamféleségek egymás mellé kerüljenek. A tekintetbe vett szempontokat az anyag természete szabta meg: dallamjárás, ezen belül esetenként a főzárlat magassága, hangnem; a műdal-eredetű és idegen dallamok egy csoportba kerültek. Az öt csoportot nagybetűkkel jelöltem (A–E; jellemzésük a dallampéldák kapcsán következik).

A dallamcsoportok és a fenti strófa képletek nem fedik egymást, mert a rokon dallamok többféle alakot ölthetnek, mint ahogy ugyanaz a strófa képlet több dallamcsoportnál megjelenhet, illetve egyes dallamcsoportoknál hiányozhat. (Az alábbi összesítésben függőlegesen a dallamcsoportokat, vízszintesen a strófaféleségeket lehet nyomon követni; a rovatokba az alább ismertetett dallampéldák számát írtam. Természetes, hogy a moldvai csángókhöz a román dallamoknak csak egy része jutott el; ezért, tájékoztatás céljából, R betűvel jeleztem a csak román kiadványokban talált dallamféleségeket (az adatokat – a példákhoz tartozó változatokkal együtt – a jegyzetekben sorolom fel).

Strófák	Dallamcsoportok				
	A	B	C	D	E
1.	1. példa	(Faragó–Jagamas 125)	R	12. példa	
2.	2–4. példa	6. példa	R	13. példa	14. példa
3.	5. példa	(Domokos 81)	11. példa	R	15. példa
4.		7–8. példa		R	
5a.	R	9. példa			
5b.	R	10. példa			

A. A pentaton magból kibontakozó dallamoknál a modern stílusban sokszor már csak a dallamváz és a kadenciarend mutat pentaton eredetre; a főzárlat *VII* vagy *b3*; itt figyelhető meg a román kutatóktól stílusjegyként említett dúr–moll párhuzamosság, ami már a régi stílus pentaton dallamaiban jelentkezik, de a modern stílusban az ambitus felső szintjének növelésével párhuzamosan a fő fokok a dúr jelleget emelik ki (relatív elnevezésekkel: a *do* centrumot az alsó és felső *szo* támasztja meg) és a dallam csak a végén hajlik a *la* finálisra.

A1. Feltevésem szerint ezt a csoportot lehet az átmeneti – úgynevezett premodern – szakaszhoz tartozónak tekinteni, mivel itt a régi stílus strófászerkezetét az átalakulás nem érintette; a ritmus már kötötté vált, de refrén nem minden dallamnál van; átmeneti jellegre vall, hogy ugyanakkor a dallamnak van toldalék-refrénes és refrén nélküli változata (például: Domokos 1941, 106, két toldalék-refrénes román változatát ugyancsak Trunkon, magyar nevű lányoktól gyűjtötték: Prichici, 118); más esetben a toldalék-refrénes dallam kötetlen ritmusú (például: Faragó–Jagamas 1954, 99). A dallamok többségében a főzárlat *VII*, csak egy dallamban *b3* (Faragó–Jagamas 1954, 110A). Az 1. példát magyar szöveggel refrén nélkül éneklik, a román szövegű változatban a harmadik sorra helyettesítő szótagok kerülnek.<sup>5</sup>

1. példa: KFA 6595. Lányok, Trunk, Bákó m., Jagamas J., 1953.  
Var.: KFA 6569. Imre Gergelyné (24), Trunk, Bákó m. Gurka L. 1953.

A2. A pentaton magból kibontakozó dallamoknak ebben a csoportjában a strófászerkezet az előző, háromsoros szakasz kibővítése: a rendhagyó tagolású négysoros szakaszban a főzárlat az első sornál van, ahol toldalék-refrén is lehet; a két verssorra énekelt középső részt nem tagolja cezúra, azaz dupla sornak fogható fel, a zárósorra rendszerint refrén kerül. Akárcsak az előző csoportnál, a főzárlat *VII* (2. példa) vagy *b3* (3–4. példa).<sup>6</sup>

A dúr–moll párhuzamosság legvilágosabban a 2. példában domborodik ki: az első sor dúr-hármaszhangzat felbontásos fordulatai és a második sornak a dúr szelvény kvint–alap közti menete után a zárósor mollba hajlik és fríges színezettel zár. A változatként feltüntetett dallamnak a szövege is, három dallamsora is ugyanaz, csak a refrén tér el: nem frígesen zár és kisebb a szótagszáma. Az összehasonlítás azt is példázza, hogy a refrének sem változatlan elemei egy-egy dallamnak.

<sup>5</sup> Változatok: Veress 1989, 120; Domokos 1941, 82; KFA: Bogdánfalva, Diószin 1–1, Trunk 8; Comişel 1967, 426; Carp 1964, 88, kétsoros, toldalékokkal, páratlan lüktetésű ritmussal. A csoporthoz tartozó más dallamok: főzárlat *VII*: Veress 1989, 119; Faragó–Jagamas 1954, 109B, Jagamas 1977, 10.; KFA Külsőrekecsin 2; a román gyűjteményekben közölt dallamok mindenképpen van egy vagy két toldalék-refrén: Kiriac 1960, 100; Prichici 1963, 93; 200 cintece/36, 114; főzárlat *b3*: Faragó–Jagamas 1977. 110A; Kiriac 1960, 56, 83; 200 cintece 46, 53.

<sup>6</sup> A példákon kívül a csoporthoz tartoznak: Faragó–Jagamas 1954, 40, var. 46. lap, ismételt 1. sor; a kadencia-mutatóban tévesen főzárlat a 2. sornál; KFA 1 változat Lészpedről; 200 cintece/39, 40.

Giusto ♩ = 100

Mind azt mond-ja a vi - o - la, Li - na, dra ga mea,  
Mind azt mond-ja a vi - o - la, Zöld har - ma - tos a ro - ko - lya,  
Trá-lá - lá - lá, lá - lá - lá - lá, lá - lá.  
Haid' a - şa, tot a - şa, Ghi - ţă.

2. példa: KFA Mg 6/13. László Máris (15), Trunk, Bákó m., Jagamas J., 1953.  
Var. KFA 7708. Róka Mártonné, Trunk, Bákó m., Szenik I., 1953.

A 3. példa főzárata *b3*; a hatszótagú todalék-refrén a ritkábbak közé tartozik; csak román szöveggel került elő.

Giusto ♩ = 108

hăi, Vi - nă, ba - de, pe-n-să - rat, Ghi - ţă, măi, Gheor - ghi - ţă,  
Vi - nă, ba - de, pe-n-să - rat, Că lu - mi - na-i stin - să-n sat,  
Trá-lá-lá - lá - lá, trá-lá-lá - lá - lá, lá - lá - lá.

3. példa: KFA 5485. Bodó Magdó (46), Trunk, Bákó m., Szenik I., 1953.

A 4. példában a középsor bővítése sajátos módon történik: az első sor ritmikai zárás nélkül ismétlődik meg és töretlen vonallal csatlakozik hozzá a következő verssor dallama (ezzel az eljárással bővített szakaszok előfordulnak az erdélyi régi stílusú dallamoknál is). A ritmusképletben gyakori a nyolcadpárok triolás kompenzálása. A magyar refrén szó szerinti fordítása a munténiai változat refrénjének (a példában variánsként van feltüntetve); a záróképlet ritmusának magyarítását az *Ilona* szó hangsúlya kívánja meg; a román refrénben az ennek megfelelő *Lenuşa* szó súlytalan szótaggal kezdődik, amely súlytalan hangra esik, és ezt követi a tipikus rövid-hosszú záróképlet (ilyen esetekben a románok a todalék-refrénknél is mindig ezt a megoldást használják).

A3. Szabályos tagolású négysoros szakasz egy *VII* és egy *b3* főzárlatú dallamnak van. Ebben a strófa-képletben (a román kiadványokból ismert dallamoknál is) csak todalék-refrének vannak (mint az 5. példában), vagy a refrén hiányzik.<sup>7</sup>

(Az A4 és A5a–5b csoportra, azaz a 2+3 tagolású ötsoros szakaszra és az ismételt utótaggal bővült strófára csak a román kiadványokban van példa.<sup>8</sup>)

<sup>7</sup> Változatok: KFA Forrófalva 1; *b3* főzárlat: Újfalva 1; Carp 1964, 77; Sulişteanu 1977, 369.

<sup>8</sup> A4: Cocişiu 1966, 75; A5: Carp 1957, 36; Prichici 1963, 78; Sulişteanu 1977, 369, 380.

Giusto

Mi - kor ki - esi leán - ka vó - tam,  
 Mi - kor ki - esi leán - ka vó - tam, Zab - a - rat - ni já - ro - gar - tam,  
 Hal - lod - e, hal - lod - e te, I - lo - na.  
 ſ - a - uzi, mái, ſ - a - uzi, mái, Le - nu - tá.

4. példa: KFA Mg 141j. Fehér Ferencné (37), Lészped, Bákó m., Kallós Z., 1956.  
 Var. Carp 1957, 51. Bătrâni, Argeş.

Giusto  $\text{♩} = 116$

S an - nak a - nyá - nak van bú - ja, Ki - nek két fi - a ka - to - na,  
 S an - nak a - nyá - nak van bú - ja, Ki - nek két fi - a ka - to - na, mái, mái.

5. példa: KFA Mg 160c. Ádám Ilona (20), Külsőrekecsin, Gurka L., 1956.

**B.** A magas indítású pentaton vagy moll dallamokban az előtag az 5 vagy *b3* zárlatig ereszkedik. Az egyetlen dallamcsoport, amelyben minden strófaképlet képviselve van a csángók dalkészletében.

**B1.** Háromsoros strófára csak egy *b3* főzárlatú példa van (Fragó–Jagamas 1954, 125), amelynek viszont a B5a csoportban van változata (9. példa), lehet hogy csak elmaradt az utótag ismétlése. Román kiadványokban több idetartozó dallam van, mindenik toldalék-refrénus.<sup>9</sup>

**B2.** A rendhagyó tagolású négy soros, magas indítású pentaton dallamokban a főzárlat 5. A 6. példa hangneme bómásodos dór, csak a kezdőfordulat pentatonos.

Poco rubato  $\text{♩} = 92$

Ősz - szel é - rik meg a szó - ló,  
 Ősz - szel é - rik meg a szó - ló, Sa jó le - ányt fér - hez ké - rik,  
 Pu - iu - le, do - ru - le, mái, do - ru - le, mái.

6. példa: KFA Mg 144g. Simon Péterné (46), Lészped, Bákó m., Kallós Z., 1956.

<sup>9</sup> Főzárlat 5: Carp 1964, 103; Prichici 1963, 72; főzárlat *b3*: Carp 1964, 86, 93, 94.

A magyaros ritmusképlettel énekelt toldalék-refrének egyike Faragó–Jagamas 70. dallamban fordul elő, amelyet Pávai – az *of* indulatszó magyar fordítása alapján – tévesen jainótaként értelmez<sup>10</sup> (ezt az indulatszót a Kárpátokon túli területeken nagyon gyakran és nem csak a modern stílusban használják; az adott dallamban állhatna helyette bármilyen más toldalék). Már a strófa tagolása szerint nyilvánvaló, hogy modern stílusú; bár előadás-módja *Poco rubato*, három sorában a tipikus képletek jól felismerhetők, viszont a zárósor végig augmentált, ami nem jellemző. Mint a 4. példánál és a 12. példánál is látható, a magyar prozódiai érzék a három szótagú szót, illetve toldást a jól ismert magyar képlettel társíthatja, de ez nem általános. A csoportba tartozó Faragó–Jagamas 1954, 57. dallamban román ritmus van a háromszótagú toldásnál; az előtag ismétlésekor a kadencia 8-ra ugrik (egyéni variáns?).<sup>11</sup>

**B3.** A szimmetrikus tagolású négysoros szakaszokhoz sorolható Domokos 1941, 81, mindkét tag végén ötszótagú toldalék-refrén van (változatát nem találtam sem az archívumi anyagban, sem a román kiadványokban).

**B4.** A 2+3 tagolású ötsoros strófát egy dallam változatai képviselik. A 7. példában a teljes szakaszt két ismételt verssorral éneklük; a román kiadványokban található változataiban a zárósorra refrén kerül.<sup>12</sup> A 8. példát román szöveggel és a refrént helyettesítő szótagokkal éneklük; a kettő között feltűnő eltérés csak az oktávugrásos indítás (az előbb említettek közül a Faragó–Jagamas 70. dallamban van meg).

Giusto  $\text{♩} = 152$

Ver-je meg az e - gek u - ra, Ki a sze - re - tet ron - tó - ja,  
 Ver-je meg az e - gek u - ra, Ki a sze - re - tet ron - tó - ja,  
 Ki a sze - re - tet ron - tó - ja.

7. példa: KFA Mg 146m. Bálint Ilona (17), Lészped, Bákó m., Kallós Z. 1956.

Giusto

Foa-ie ver - de si - o - ci - coa - ră, Foa-ie ver - de si - o - ci - coa - ră,  
 Ma - mă, i - ni - ma - mă doa - re, Ma - mă, i - ni - ma - mă doa - re,  
 Tra - la - la, la - la - la, la - la.

8. példa: KFA 2685. Szászko Ilona (23), Gajdár, Bákó m., Jagamas J., 1951.

<sup>10</sup> Pávai 1995–1996, 304, 5. példa. Változata Comişel 1967, 421, az első sornál toldalék-refrén; rokon Suliţeanu 1977, 287, az oktávugrás helyett hangzatfelbontás.

<sup>11</sup> Ugyanez a dallam közölve Szegő–Dobó 1958, 129; a 130. román változat, a Bukaresti Archívumból, ebben nincs ismétlés.

<sup>12</sup> KFA még 1 változat Lészpedről; Carp 1957, 55, 56; 200 cintece/69.

**B5a.** A 9. példa háromsoros változatát a B1. csoportnál említettem. Az utótag megismétlése előtt a zárlat 1 helyett 5-re emelkedik. Az ismételt tagok végén toldalék-refrén van.<sup>13</sup>

Giusto  $\text{♩} = 112$

Re-cés a sző - lö le - ve - le,  
 Re-cés a sző - lö le - ve le, Vár-ta - lak, ró - zám, az es - te, *háj, háj,*  
 Én vár-ta - lak, te nem jöt-tél, Más-hoz vá - rat - lan el - men-tél, *háj, háj.*

9. példa: KFA Mg 147i. Özv. Farkas Istvánné (39), Lészped, Bákó m., Kallós Z., 1956.

**B5b.** A 10. példában az első utótag b3 zárásánál toldalék-refrén van, a finálisnál ez elmarad.<sup>14</sup>

Giusto

Az esz-tu-fi hegy te - te - jén Za - bot ka - szál egy szép le - gény,  
 Za - bot ka - szál a lo - vá - nak, Sze-re - tőt ke - res ma - gá - nak, *Lea - no,*  
 Za - bot ka - szál a lo - vá - nak, Sze-re - tőt ke - res ma - gá - nak.

10. példa: KFA 2692. Makkai Augusztin (18), Csonka Anna (23), Esztfufuj, Bákó m., Jagamas J., 1951.

C. A plagális dallamok egy része a dúr–moll párhuzamosságból alakulhatott úgy, hogy a zárosor nem a *la* finálisra hajlott le, hanem egészében a dúr centrum, a *do* körül rajzolódott ki. Erre az átalakulásra – a régi dallamtípusok közül – legalkalmasabbak azok, amelyekben a főzárlat vagy egyik sor zárata VII. A *la-végű* dallamok plagálissá válása egyik jellemző jelensége a modern stílust kialakító folyamatnak.

**C3.** Az archívumi anyagból csak két szabályos tagolású négy soros dallam került elő. A 11. példában az előtag a pentaton eredetet bizonyítja; régi stílusú, *la-végű* változata van.<sup>15</sup>

Giusto

Sí - rok tit - kon, más ne lás - sa, Hull a köny - nyem mind egy - más - ra.  
 Hull ö - lem - be, hull a föld - re, Hull az ár - va ke - be - lem - be.

11. példa: KFA 13704. Rózsa Erzsi (35), Lészped, Kallós Z., 1955.

<sup>13</sup> KFA Pusztina 1 változat.

<sup>14</sup> Prichici 1963, 108 előtagja változat, de az utótagok dallama más.

<sup>15</sup> Carp 1964, 79; KFA a másik dallam Trunkról, román szöveggel.

(A román kiadványokban C1–4 strófaképletre is van példa.<sup>16</sup>)

**D.** A dúr/mixolid hangsorú dallamok – ebben az anyagban – egyazon nyugatias dallam-mintából vezethetők le; a folklorizálódás folyamatával egy előző tanulmányban foglalkoztam és elhatároltam a modern stílushoz tartó alakzatokat.<sup>17</sup> Csak egy háromsoros dallamot énekeltek magyar szöveggel.

**D1.** A háromsoros 12. példa középső sorában a ritmus augmentált. A zárósor toldalék-refrénje magyar nyelvű (román megfelelőjével nem találkoztam) és magyar ritmusképlettel éneklük, mint a fent említett két esetben is. Az egyik közeli román változatban a főzárlatnál is van toldalék-refrén; mindkét refrént feltüntettem változatként, mert ez egy újabb példa a súlytalan szótaggal kezdődő toldaléokra (lásd a 4. példát).

Giusto ♩ = 112

1)

Le - dül egy fa man-du-lás - tól,

2)

Le - dül egy fa man - du - lás - tól, Meg-vá-lunk, ró-zsám, egymástól, hal-lad - é.

var.

1)

Le - nu - țã

2)

Le - nu - țã, fa.

12. példa: KFA 6501, Imre Gergelyné (24), Trunk, Bákó m., Gurka L., 1953.  
Var. Kiriác 1960, 103. Lunca-Asău, Bacău.

**D2.** A 13. példa rendhagyó tagolású négy soros szakaszában a középső, dupla sor dalmenete ugyanaz, mint az előző példa augmentált ritmusú soráé; ez a párhuzam is alátámasztja, hogy a strófaképlet bővítéssel jöhetett létre.<sup>18</sup>

Giusto

Mă - ri - oa - ră, Mă - ri - oa - ră,

Mă - ri - oa - ră, pen - tru ti - ne Fac trei ani de puș - că - ri - e.

Mă - ri - oa - ră, viaț' a - ma - ră.

13. példa: KFA 6412. Ráduly Ilona (52), Trunk, Bákó m., Szenik I., 1953.

**E.** Ebbe a csoportba a népies műdalból átalakult és idegenszerű dallamokat soroltam.

**E2.** A 14. példában felismerhető a XIX. század egyik népszerű dallama, amelyet több korabeli gyűjteményben, több változatban adtak ki és hazafias szövegeket is írtak hozzá. Az alábbi példa dallama az Anton Pann feljegyezte hazafias szövegű változathoz (Ciobanu

<sup>16</sup> C1: Kiriác 1960, 55; Prichici 1963, 87; C2: Kiriác 1960, 59; C3: Carp 1964, 95, 107; C4: Carp 1964, 106.

<sup>17</sup> Szenik 1983, a modern stílusúakról: 129.

<sup>18</sup> Változatok: D1: KFA Trunk 1, Frumósza 1; Kiriác 1960, 103; Carp 1964: 42; D2: KFA Gajdár 1, Klézse 1; Carp 1957, 39, 41, 58, Carp 1964, 43; Cocișiu 1966, 124; 200 cîntece/42; D3: Sulițeanu 1977, 419; az utótagra kiterjedő 14+13 szótagú refrén: KFA Trunk 1; Carp 1957, 61; D4: Carp 1957, 59; Sulițeanu 1977, 413.

1976, 229) áll legközelebb. A ritmus, valamint a strófa képlet átalakulása tette modern stílusúvá (az eredetiben egyetlen 3/4-es ritmusképlet ismétlődik, a strófa háromsoros, a végén rövid refrénnel; a dallamból változatlanul az 1. sor, erősen variálva a 2–3. sor örződött meg, a refrén a 2. sor visszatéréseivel bővült ki). Új alakjában a rendhagyó tagolású négysoros szakaszokhoz tartozik.

Giusto

Es-te va-gyon a fa-lu-ba,  
Es-te va-gyon a fa-lu-ba, Ké-szülj kis-lyány gu-zsa-lyas-ba,  
S új-ná-ná-ná, ná-ná-ná-ná, na-ná, na-ná.

14. példa: KFA 13712. Antal Ilona (35), Forrófalva, Bákó m., Kallós Z., 1955.

**E3.** Az emelkedő terciváltás a román népzeneben is idegen vagy népies műdal eredetre vall; talán leginkább a „kelet-európai zsargon” dallamok közé illik.<sup>19</sup> A 15. példa előtagja terciváltó, strófa képlete a szabályos tagolású négysorosakéval egyezik. (Az előtag és a két toldalék alapján Veress 1989, 90. dallammal hasonlítható össze, de egyéb rokonsági szálai okán és román adatok híján ezt és az archívumban is létező változatait nem soroltam a modern stílushoz.)

Giusto ♩ = 104

Foa-ie ver-de, trei ar-ginți, Post-am sin-gur la pă-rinți, măi, Lea-no,  
Foa-ie ver-de, trei ar-ginți, Post-am sin-gur la pă-rinți, măi, Lea-no.

15. példa: KFA 6566. Imre Gergelyné (24), Trunk, Bákó m., Gurka L. 1953.

A fenti áttekintés csak kezdetét jelenti a moldvai csángók dalkészletében előforduló román modern stílusú dallamok számbevételének, mivel az ötven évvel ezelőtti helyzetet tükrözi. A későbbi gyűjtések minden bizonnyal további változatokat és újabb dallamokat is tár-  
tak fel. A moldvai csángóktól megőrzött régi magyar dallamtípusok sokaságához képest a modern stílusúak száma elenyésző (talán a magyar új stílusúakéhoz mérhető, vagy annál nagyobb?), mégis, a dalkészlet átalakulásának időben elég pontosan meghatározható, fontos szakaszát képviselik. Beható tanulmányozásukat azért tartom fontosnak, mert zeneileg el-  
különíthető részként, csak a jellegzetességek alapos ismeretében illeszthetők be a zenei rendszerezésbe.

<sup>19</sup> Bartók: 1934/1966, 408. A román kiadványokban még előfordulnak idesorolható modern stílusú dallamok; többek között: E4 ötsoros: 200 cínthece/110.



## Irodalomjegyzék

- Almási 1966  
ALMÁSI István: Román refrének a moldvai csángók népdalaiban. *Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények*, X. évf. 1. sz., Kolozsvár.
- Bartók 1924  
BARTÓK Béla: A magyar népdal (1924). In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Közreadja Szöllősy András. Budapest, 1966.
- Bartók 1934  
BARTÓK Béla: Népzene és a szomszéd népek népzeneje (1934). In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, Közreadja Szöllősy András. Budapest, 1966.
- Brăiloiu 1931  
BRĂILOIU, Constantin: Schiță a unei metode de folclor muzical. *Boabe de Grâu*, II. 4. Bukarest.
- Carp 1957  
CARP, Paula: Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni. *Revista de Folclor*, 1957/1–2. Bukarest.
- Carp–Amzulescu 1964  
CARP, Paula – AMZULESCU, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*. Bukarest, 1964.
- Ciobanu 1956  
CIOBANU, Gheorghe: Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare. *Revista de Folclor* 1956/1–2. Bukarest.
- Ciobanu 1976  
CIOBANU, Gheorghe: *Izvoare ale muzicii românești*. I. Culegeri de folclor și cîntece de lume. Bukarest.
- Cocișiu 1966  
COCIȘIU, Ilarion: *Cîntece populare românești*. Bukarest.
- Comișel 1967  
COMIȘEL, Emilia: *Folclor muzical*. Bukarest.
- Domokos 1941  
DOMOKOS Pál Péter: *A moldvai magyarság*. Kolozsvár.
- Faragó–Jagamas 1954  
FARAGÓ József – JAGAMAS János: Moldvai csángó népdalok és népballadák. Bukarest.
- Jagamas 1977  
JAGAMAS János: Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez. In: *Zenetudományi Írások*, Bukarest.
- Jagamas 1984  
JAGAMAS János: Szemelvény Trunk népzenejéből. In: *A népzene mikrokozmoszában*. Bukarest.
- KFA  
Kolozsvári Folklór Archívum
- Kiriác 1960  
KIRIÁC, Dumitru G.: *Cîntece populare românești*. Bukarest.
- Pávai 1995–1996  
PÁVAI István: Jajnóta-szerű dallamstrófák a moldvai magyar népzeneben. In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–96*, Budapest.
- Prichici–Nicolescu 1963  
PRICHICI, Constantin – NICOLESCU Vasile: *Cîntece și jocuri populare din Moldova*. Bukarest.
- Sulișteanu 1977  
SULIȘTEANU, Ghizela: Despre viața folclorică muzicală contemporană a tineretului din județul Brăila. In: *Studii de Etnografie și Folclor din zona Brăilei*. Brăila.
- Szegő–Dobó 1958  
SZEGŐ Júlia – SEBESTYÉN DOBÓ Klára: *Kötöttem bokkrétát. 150 népdal*. Bukarest.

Szenik 1970

SZENIK Ilona: Structura ritmică în cântecul propriu-zis de stil modern și nou. In: *Lucrări de Muzicologie*, 6. Kolozsvár.

Szenik 1983

SZENIK Ilona: Egy új stílus-mintájú nyugatias dallamcsoport román változatainak folklorizálódása. In: *Zenetudományi Írások*, Bukarest.

Veress 1989

VERESS Sándor: Moldvai gyűjtés. *Magyar Népköltési Gyűjtemény* XVI. Budapest.

200 cîntece

200 cîntece și doine. Bukarest, 1955.

**Pávai István**

MTA Zenetudományi Intézet

## **Hangszeres–énekes dallamváltozatok műfaji–táji megoszlásban**

Térségünkben a népi kultúra iránti tudományos érdeklődés első szakaszára az ún. magas-kultúra szemszögéből való közelítés, valamint a jelenségek szakonként és alszakonként elkülönült vizsgálata volt a jellemző. Így a vokális és a hangszeres előadásmódú népzene kezdettől élesen megkülönböztették, s mivel a hangszeres muzsika gyűjtésével és kutatásával jóval kevesebb kutató foglalkozott, mint az énekelt dallamokkal,<sup>1</sup> nem csoda, ha a hangszeren játszott darabok vizsgálatához kezdetben a vokális kutatás során kialakult módszereket próbálták alkalmazni. Egyáltalán a hangszeres zene definiálása problémákba ütközött amiatt, hogy az énekelt zenétől eltérő, elkülöníthető entitásként, szinte annak ellentétéként szerették volna meghatározni.<sup>2</sup>

Bartók írja 1911-ben: „abszolút, vagyis speciálisan hangszeres zenét magyaroknál nem találunk. Amit hangszeren előadnak, az mind többé-kevésbé ismert szöveges népdaloknak cifrázott előadása. Igaz, hogy a dudások néha valóságos hosszúra toldott rapszódiaikat fújnak egy-egy népdalról, mely aztán jóformán önálló zeneszámba mehet. De speciálisan hangszeres zenének csak a szöveg nélküli, tehát nem énekelhető, rendszeren népies táncokat nevezhetjük (mint például a norvégek *slatter*-jei, vagy a románok *joc*-jai)”.<sup>3</sup> A későbbi kutatások során azonban kiderült, hogy az alapjában hangszeres előadású román táncdallamok között is szép számmal találunk énekelhetőket, amelyeket egyes román kutatók egyszerűen „táncdal”-oknak neveznek, mert „többségük különböző régebbi és újabb verses szövegek, valamint hangszeres táncdallamok zseniális összeolvadásából keletkezett”.<sup>4</sup> Virgil Medan román kutató egyik adatközlőjét is idézi a folyamat megvilágítására: „van némely muzsika, amelyikre ha szöveget alkalmazunk, énekké tesszük”.<sup>5</sup> Magam is tapasztaltam erdélyi lassú vonulós román párostáncok filmezésekor, hogy a hangszeresnek tűnő dallamba a táncosok itt-ott beleénekeltek szöveggel (szövegtöredékekkel) vagy dúdoló szótagokkal. Amikor rákérdeztem, hogy szokták-e ezeket a dallamokat énekelni, azt a választ kaptam az adatközlőktől, hogy nem, ugyanis az ilyen „beleéneklést” nem nevezik „éneklés”-nek (*cântare*), az ilyenkor felhangzó vokális dallamtöredéket nem tartják „ének”-nek (*cântec*). Így a Medan által használt *cântec de joc* (táncdal) kifejezés is csupán mesterségesen létrehozott fogalom, nem része a népi terminológiának. Az elnevezéstől függetlenül létezik tehát hangszeres eredetű énekelt zene is, s természetesen nemcsak a román, hanem a magyar népzeneben is.

Bartók a duduaprájákban véli fölfedezni a vokálistól határozottabban elkülöníthető hangszeres zenét: „Lehetséges, hogy ez az aprázás tulajdonképpen nem énekelt dallamból [...] keletkezett, hanem valami önálló abszolút hangszeres tánczenének maradványa”.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Ennek technikai okairól lásd Pávai 1997.

<sup>2</sup> A kérdéskört összefoglalja Sárosi 1996, 5–7.

<sup>3</sup> Bartók 1911–1912/1966a, 60.

<sup>4</sup> „Le denumim simplu *cântece de joc* pentru că, în marea lor majoritate, sunt rezultatul ingenioaselor fuziuni dintre felurite versuri, mai vechi sau mai noi, cu melodii instrumentale de joc” (Medan 1989, 5).

<sup>5</sup> „Este câte-o zăcală la care dăcă îi pui vorbe faci din ea cântare” (Medan 1972, 9).

<sup>6</sup> Bartók 1911–1912/1966a, 70.

Máskor így fogalmaz: „Érdemes ezekkel a közjátékokkal bővebben foglalkozni, mert ezek némi világhosszot vetnek a magyar népnek előbb cigánykézbe került, majd végleg kiveszett abszolút (vagyis szövegnélküli) tánczenéjére”. Ugyanő megfigyeli, hogy a dudaaprájakra néha szöveget is alkalmaznak, amit Kodály is megerősít, Vargyas pedig azzal magyaráz, hogy a dudát énekkel is szokták utánozni.<sup>7</sup> Bartók nézeteivel összhangban fogalmazza meg gondolatait 1936-ban Lajtha László és Veress Sándor: „Külön területe a magyar népzene-nek a népi hangszereken (hegedű, furulya, klarinét, kanásztülök, doromb, duda, citera, for-gólant) előadott dallamok. Ezek közt megkülönböztetünk olyan dallamokat, amelyek *spe-ciálisan hangszeres melódiák* (pl. a dudánóták), s olyanokat, amelyek valamely *énekel-tal-lamnak hangszerre való átvitele*”.<sup>8</sup>

Kodály szerint a hangszeren játszott zene nagyrésze énekes eredetű: „Mit játszik a nép hangszerein? Jobbára szöveges dalokat, hangszeres formába öltöztetve. Idesorolhatunk olyan darabokat is, melyeknek szöveges formáját nem ismerjük ugyan, de szerkezetük, stí-lusuk megengedi azt a feltevést, hogy ilyenekből származtak”.<sup>9</sup> A *Marosszéki táncok* parti-túrájának előszavában írja, az ún. „marosszéki” dallamokról: „Bár hangszeres jellegű, ere-detében mind dal lehetett, egy részének szöveges változata is megkerült. Hegedűn, furulyán minden faluban hallható volt még a háborúig, a szöveges alak inkább csak öregektől”.<sup>10</sup> Ha-sonlót állapít meg más alkalommal is: „Minden hangszeres darabban lappanghat elfeledett, ismeretlen szöveges dal, ha szerkezete valamennyire rokon a dalokéval”.<sup>11</sup>

Kodály a vokális és hangszeres zene viszonyát a dallamok etnikai kötődésének megálla-pításához érvként használta föl. A *Marosszéki táncok* főtémája forrásdallamának feltétele-zett román eredetével vitatkozva írta: „Fontosabb, hogy milyen nyelven van a dallamnak szöveges alakja. A kérdéses dallamot már párhuzamba állítottam egy szöveges magyar dal-lammal, aminőt a románok nem énekelnek”.<sup>12</sup> Utólag azonban kiderült, hogy a dallamot több román szöveggel énekelte változatban is megtalálták a gyűjtők.<sup>13</sup> Ez persze ugyanúgy nem bizonyítja a dallam román eredetét, hanem pusztán azt, hogy a román hagyományban is jelen van. Szenik Ilona a kérdéssel összefüggésben több példát is idéz ugyanazon dallam-típus magyar–román, énekes–hangszeres változatainak együttes előfordulására.<sup>14</sup> Egyéb-ként Kodály is megjegyzi később: „De még a szöveg sem mindig bizonyosság. A *csürdön-gölő* legismertebb dallamának is van [magyar] szöveges alakja, mégis meglátszik idegen eredete [...] Lehet, hogy valódi stájer népdalon alapul, erre vall a leugró szekszet jellemző jódlerszerű motívuma”.<sup>15</sup> A *csürdöngölő* esetében minden valószínűség szerint utólag al-kalmaztak szöveget az eredetileg hangszeres dallamra, énekelte táncszó formájában. „Ezen táncszókat harsányan, néha egyhangon, máskor dallamos recitativo formájára, minden sor végén szünetet tartva, kiáltják közbe” – írja Alsó-Fehér megyei megfigyelései alapján a je-lenség egyik XIX. század végi leírója,<sup>16</sup> az alábbi kottasorokkal illusztrálva a táncszók into-nációjának és ritmikájának különböző változatait:

<sup>7</sup> Bartók 1911–1912/1966b, 825; Kodály 1937/1981, 91; Vargyas 1981/2002, 161.

<sup>8</sup> Lajtha – Veress 1936/1992, 87. Kiemelések tőlem (P. I.).

<sup>9</sup> Kodály 1937/1981, 86.

<sup>10</sup> Kodály 1930/1982, 485.

<sup>11</sup> Kodály 1937/1981, 90.

<sup>12</sup> Kodály 1937/1981, 89.

<sup>13</sup> Pávai 1984.

<sup>14</sup> Szenik 1982, 170–173.

<sup>15</sup> Kodály 1937/1981, 90.

<sup>16</sup> Lázár 1899, 527.



A táncszók énekszerű alkalmazásával („énekelte táncszók”, „dallamosított kiáltások”) Erdélyben többféle férfitánc-dallam esetében is találkozunk, ha nem is gyakran, de elégszer ahhoz, hogy élő gyakorlatnak tekintsük.<sup>17</sup>

A bukovinai székelyek népi tánczenéjének számbavételekor Kiss Lajos többek között „hangszeres műzene, alkalmilag ráhúzott szöveggel” kategóriát is megállapít, s erre öt példát sorol föl. Az egyik „hangszeres eredetű dallam”-ról, „amelyet a bukovinai székely lakodalomban »esküttés után« az első táncra (a »hazai«, vagyis a menyasszony tiszteletére) játszanak vagy dalolnak”, írja: „Érdekes, hogy sok szöveges változata is van a dallamnak. Ilyenkor ritkán jelenik meg teljes, 16 szótagos sorokból álló formájában végig szöveggel [...], inkább úgy, hogy csak a dallam elejének van rendes szövege, második felére már nem jut szöveg, s így azt dúdoló szócskákra éneklük [...]. A szövegapplikálás miatt a dallam sokszor felére rövidül [...], de ilyen esetben is a dallam második felének dúdolt megismétlésekor ismét 16-szótagos sorok jelentkeznek annak bizonyítékául, hogy ez utóbbi az eredeti forma”.<sup>18</sup> A Kiss Lajos által leírtakhoz hasonlókat tapasztaltam a moldvai magyarok Kárpát-medencei gyökerű énekelte táncdallamai esetében is.<sup>19</sup>

Sárosi Bálint a hangszeres zene kutatási területének körvonalazásakor néhány jellemző példával világít rá arra, hogy nem pusztán a megszólaltatás eszközének hangszeres vagy vokális mivolta a döntő ebben a kérdésben, illetve arra, hogy a kettő között összefonódások, átfedések vannak: „Az amatőr citerás által játszott, énekszerűen kiszótagolt népdal nyilván nem tekinthető hangszeres zenének. A hangszeres zene körébe tartozik viszont valamely hangszeres stílus szerint füttyült, dúdolt vagy játszott dallam, mint pl. a dudautánzó ének, a gyimesi zenész által *lassú magyaros*nak, a széki zenész által *lassúnak* játszott népdal, csárdásnak játszott »népies« dal. Vagyis hangszeresnek a hangszerszerűen, hangszeres funkcióban megszólaló dallamokat tekintjük. A *dudanóták kanász nóták*, *jaj-nóták* – gyakori vagy éppen credendő hangszeres funkciójuk miatt – mintegy összekötő hidat képeznek hangszeres és vokális zene között”.<sup>20</sup>

Kodály Zoltán, Martin György és Sárosi Bálint munkáira hivatkozva Halmos István megállapítja: „A magyar népzene kutatóknak az az általános tapasztalatuk, hogy a mai magyar néphagyományban a hangszeres zene lényegében énekelte zene”, majd pontokba foglalva tárgyalja az énekes és hangszeres dallam különbözőségének fokozatait.<sup>21</sup> Paksa Katalin pedig egyetlen dallamtípus változatain szemlélteti „a néptánc dallamalakító szerepét,

<sup>17</sup> Szenik 1982 149, 160.

<sup>18</sup> Kiss 2000, 196. Hivatkozott példáihoz lásd Kiss 1956, 142–147. sz.

<sup>19</sup> Pávai 1997, 311. 12. kottapélda. Ugyanezt a jelenséget dokumentálja jelen dolgozatban az 1. kotta. Lásd még az azt megelőző kommentárt.

<sup>20</sup> Sárosi 1996, 8.

<sup>21</sup> Halmos 1981/2000, 251–253.

vagyis azt, hogy a hangszeres változatok milyenségét a különféle tánc típusokhoz való tartozás is determinálhatja.<sup>22</sup> Idevonatkozó kérdésfelvetéseket találunk Szalay Zoltánnak a felcsiki hangszeres tánczenét ismertető munkájában is.<sup>23</sup>

Az énekes és a hangszeres zene viszonyára vonatkozó népzene kutatói vélekedések fenti áttekintése is jelzi, hogy a kérdéskör mennyire bonyolult, nemcsak a használt fogalmak pontos körvonalazhatóságának nehézségei okán, hanem főleg a hangszeres és énekes előadásmódnak a hagyományban való erős összefonódása miatt. Az sem vezet jó eredményre, ha a klasszikus zeneelmélet és zenetörténet által kialakított vokális–hangszeres fogalom párt gépiesen alkalmazzuk a népzene-re. A hagyományos szokásrendben mind az éneklés, mind a hangszerekkel való kapcsolat szerves része a népeletnek, nem valamilyen önálló „művészeti” tevékenység. Több erdélyi magyar és román pásztortól hallottam, hogy a legeltetés közben hangzó furulyaszó növeli a termelékenységet, a juhok számára ugyanis azt az információt nyújtja, hogy jelen van, és ébren van a pásztor, így biztonságban érezhetik magukat. A furulyaszó hiánya esetén jobban félnek a külső veszélytől, megnövekszik az a nyájakra jellemző törekvés, hogy mindegyik egyed a nyáj belsejébe igyekszik, nem akar a széleken maradni. A nyugtalan, mozgolódó állatok kevesebbet legelnek, lassabban fejlődnek, csökken a tejhozamuk.

Az éneklési alkalmak sem önmagukban léteznek, hanem közösségi vagy egyéni munkákhoz, a különböző társas és párkapcsolati rítusokhoz kapcsolódnak, amelyek keretében a hangszer is jelen lehet opcionálisan vagy a helyi szokásrend szerint kötelező érvénnyel, pl. a táncalkalmak többsége esetében. Így a határban dolgozó parasztember, ha a munka jellege lehetővé teszi, szívesen énekel, akár olyan dallamokat, amelyeket tánc közben is szokott, de ilyenkor nem nagyon törekszik a feszes táncritmus pontos betartására, fontosabb pl. a díszítések szabad alkalmazása. Tánc esetén ugyanezt a dallamot már nem így fogja énekelni, de nem is elég ehhez az ének, hangszeren akarja hallani, sőt, kísérőhangszerekre is szükség van a tánc alapritmusának biztosítására. Tánc alkalmával természetesen felcsendülhet az ének, ha nem túl gyors a tempó, s ha nem túl bonyolult a táncolandó motívumanyag, illetve ha a helyi szokásrend megengedi. Így részben a műfajtól (tánc típusától), részben a táncszakaszok motívumalkalmazási módjától függ, hogy van-e tánc közben ének. Gyakori eset, hogy ilyenkor az ének nem terjed ki a dallamstrófa egészére, hiszen elég, ha a hangszer végigjátssza azt.<sup>24</sup> Ilyen esettel találkozhatunk az *1. kotta* esetében is. Jagamas János írja *a b)* példáról: „Dallama archívumunkban invariáns. Öt évvel a gyűjtés után, 1956-ban egy helyszíni ellenőrzés eloszlatta a kételyeket: ma is következetesen szó végződéssel éneklük. [...] Dallamát az énekes fiatal korában magyarpalatkai muzsikusoktól tanulták [a visaiak] a táncban, majd szöveget illesztettek hozzája”. Idézi az adatközlőt is, aki így fogalmazott: „Szókat találtunk mi beléje”. Az eredetileg *d*-ben játszott hangszeres változathoz további dallamrészek tartoznak, tehát az *a)* kottasoron olvasható hangszeres változat csak töredék, de a vokális párhuzam ehhez képest is „hiányos”.

Az ehhez hasonló esetek arra figyelmeztetnek, hogy az eredeti funkciójukban énekes-hangszeres előadásmódban élő dallamok funkcion kívüli pusztán vokális gyűjtése alkalmával csonka dallamstrófák is kerülhetnek rögzítésre, amelyek felismerését nehezíti, ha az eredeti hangszeres dallam bővült soros ún. jajnóta, s a csonka vokális változat négyesoros.

<sup>22</sup> Paksa Katalin 1992/2000, 1997.

<sup>23</sup> Szalay Zoltán 1996, 33–38.

<sup>24</sup> A tánc közben való éneklés alárendelt szerepét Járdányi is megfigyelte a Borsa völgyi Kidében (Járdányi Pál 1943, 9).

1. kotta: a) Szászka. Magyarpalatka (Belső-Mezőség). Hegedű: Kodoba Márton (sz. 1942), Kodoba Béla (sz. 1944). Háromhúros kontra: Moldován Imre (sz. 1924), Moldován István (sz. 1943). Bőgő: Kodoba Károly „Ica” (sz. 1924). Forrás: Kallós Zoltán – Kelemen László 1995, A/1. b) [Ritka csárdás]. Visa (Belső-Mezőség) Ének: Kelemen Sándorné Lakatos Mari (54 é.). Gyűjtő: Faragó József, 1951. VII. Forrás: Jagamas János – Faragó József 1974, 7. sz.

[hegedűn]

Szálj le, ka - kas, a ka - pu - ról, I - gyál vi - zet a pa - tak-ból,

Mert a Ti - sza már bé - fa - gyatt, Az én ba - bám rég el - ha - gyatt.

Más kérdés, hogy ezek a csonka négy soros formák az énekes gyakorlatban állandósulhatnak, s ekkor külön típusként vagy altípusként kell nyilvántartanunk. A dallamtípológiai rendszereknek viszont ilyen esetben számolniuk kellene ezek eredetével, hiszen valamilyen szerkezeti sajátosság alapján való gépies besorolás hamis eredményhez vezetne. Az 1. kotta b) példája „invariáns”-ként nem képez típust („egy adat nem adat”), ezért az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményének Típusrendjében (a továbbiakban Típusrend) az ún. „tömbösített” (típusba nem sorolt) anyagban található, a 08.0180/VII csoportban, viszont a Népzenei Archivum lejegyzett és lejegyzetlen hangszeres anyagában számos változata van, hiszen a táncalkalmakkor gyakran játsszák, s a belső-mezőségi falvakban (Keszű, Magyarpalatka, Magyarszovát, Vajdakamarás, Visa stb.) igen kedvelik. Ha a ritka csárdásnak hármásban (egy férfi, két nő által) járt változatát (szászka, szásztánc) járnak, a zenészek leggyakrabban ezt a dallamot muzsikálják. Ebben az esetben a hangszeres variánsok alapján lehetne egy típust körvonalazni, amelynek függelékébe kerülhetne besorolásra az egyetlen csonka énekes változat.

A hangszeres és énekes előadásmódnak ez a bonyolult viszonya, amely nemcsak a hangszeres és az énekes eltérő technikai lehetőségeiből adódik, hanem műfaji-funkcionális meghatározottságú is, ugyanannak a dallamnak igen érdekes változatbeli eltéréseit eredményezheti műfajonként és tájanként egyaránt. Az alábbiakban ehhez a témakörhöz kívánok néhány kiragadott példával adalékot szolgáltatni, elsősorban olyan dallampárhuzamok bemutatásával, amelyek esetében a vokális és az instrumentális változat vagy műfajilag vagy földrajzilag vagy mindkét szempontból már eléggé eltávolodott egymástól. A kottapéldákban az összehasonlítás szempontjából nem releváns díszítéseket és ritmikai finomságokat nem jeleztem. A szótagoló énekes változatok és a sokkal több hangból álló figurált hangszeres fogalmazás összehasonlítása természetesen nem hang-hanggal való megfeleltetés alapján történik, hanem a dallamsor általános vonalának hasonlósága alapján, illetve a kiemelt

jelentőségű dallamhangoknak a hangszeres figurációkban is jelen kell lenniük kellőképpen körülírt formában.<sup>25</sup>

Közismert, hogy a hangszeres technikai lehetőségei és korlátai kihatással lehetnek az énekes dallam hangszeres megfogalmazására. Bartók írja, hogy egyik dallampéldájánál „az az érdekes, hogyan változtatja meg a dudás az énekelt dallam 8. és 11. taktusát, amelyben a dallam a dudásíp alaphangja alá száll. A dudán ez a hang nincs meg, a hiányt a játékos valamilyen figurációval szokta pótolni”.<sup>26</sup> Kodály a *Zörög a kocsi* szöveggel ismert hatsoros kvintváltó dal dudán játszott változatával kapcsolatban jegyzi meg: „a dallam a"-ja elsikkad, mert a dudán oktáván túlmenni nem lehet, illetve Erkel *Hunyadi Lászlójából* a *Meghalt a cselszövő* kar dallamát előadó dudás hangszeréről írja: „skálájából hiányzik a szext, ezt valamilyen módon kissé mélyített szeptimával igyekszik pótolni”. A furulya esetében is tanulságosnak tartja ugyanazon dallam (*Mónár, hun a pénzéd*) énekes és hangszeres változatainak összevetését: „A dallam módosult, mert nincs a furulyán VII. Helyette hol 1-et, hol 4-et használ. Tipikus eljárása ez a népi muzsikusnak, ha a dallam meghaladja hangszerre terjedelmét. Többnyire igen ügyesen őrzik meg a dallam lényegét”<sup>27</sup>

A jelenséget egyéb hangszeres esetekben is megfigyelhetjük, sőt azt is tapasztalhatjuk, hogy a hangszeres változat módosulásai néha visszahatnak a vokálisokra. A 2. kotta a) példája egy meglehetősen magában álló felvidéki dudanóta énekes változata, amelyet a gyűjtő jegyzete szerint dudabálokon énekeltek. Alapjában moll pentachord keretben mozog, s akárcsak a legtöbb dudanóta, nem ereszkedik a záróhang alá. Erdélyben a Maros-Küküllők közén elterjedt, hegedűn megszólaltatott *lassú csárdás* változatban viszont megjelenik a tonika alatti hang is, hiszen e hangszer terjedelme ezt lehetővé teszi (b), s ugyanezt az erdélyi énekes változatban (c) is viszontlátjuk, ill. viszonthalljuk.

2. kotta a) Dudanóta. Béd (Zoborvidék); Ének: özv. Fülöp Máténé Gál Ilona (sz. 1875).

Gyűjtő: Manga János, 1938. IV. 30., Menyhe (Nyitra). MF 3305f.

Forrás: Kodály Zoltán 1930/1982 Vargyas Lajos által összeállított példatára 260. sz.

b) Lassú csárdás. Csávás (Vízmeleg); Hegedű: Jámbor „Dumnyező” István (sz. 1951), háromhúros kontra: Mezei Ferenc „Csángáló” (sz. 1951), bőgő: Csányi Mátvás „Mutis”.

Gyűjtő: Pávai István, 1986. I. 2. Részletes partitúra-lejegyzés: Pávai István 1993, 142. sz.

c) Lassú. Magyarózd (Kutasföld) Ének: Ballai János (26 é.).

Gyűjtő: Jagamas János, 1954. II. Forrás: Jagamas–Faragó 1974, 207. sz.

The image shows three staves of musical notation. Staff (a) is a vocal line with lyrics: "Ba - bot vit - tem az ma - lom - ba." Staff (b) is a lute line with lyrics: "[hegedűm] Fel - sü - tött a nap a ese - ren." Staff (c) is a vocal line with lyrics: "Fel - sü - tött a nap a ese - ren." The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 's' for sforzando.

<sup>25</sup> Jelen dolgozat néhány részlete előadás formájában hangzott el az MTA Zenetudományi Intézetében, 1997. május 3-án, az *Erdélyi és moldvai népzene az újabb kutatások fényében* című zenetudományi konferencián. A hangzó dallampéldák bemutatásakor az összehasonlítható énekes változatot egy oktávval mélyebbre transzponáltam, s a hangszeressel egyszerre szólaltattam meg számítógépes szintetizált hangon. A hallgatóság köréből több kutató is jelezte utólag, hogy ezzel a módszerrel nyilvánvalóbbnak érezte a hasonlóságot, mint a kotta pusztá szemlélése alapján.

<sup>26</sup> Bartók 1911–1912/1966a, 69.

<sup>27</sup> Kodály Zoltán 1937/1981, 87, 84, 92.



The image shows a musical score for three variations (a, b, and c) of a folk song. Each variation consists of a vocal line (a) and two instrumental accompaniment lines (b and c). The lyrics are: "Azt hittem, hogy kúrkori éa, Fel-sültött a nap a este-rén. Kúrkori éa je-des ma-le. Büsul a eser ná-di le-gény. Majd meny-asz-szony le-szek mar én. Büsul a eser ná-di le-gény." The score is written in a standard musical notation with treble clefs and a key signature of one flat. The lyrics are written below the vocal lines.

Mindkettőben ugyanilyen „új” hang a hatodik fok is, amely onnan ered, hogy az alapfekvésben játszó hegedűsök az üres *e*-húrt sohasem szólaltatják meg önmagában, mindig felső váltóhanggal, vagyis *f*-fel díszítik. Ez viszont gyakran előtérbe kerül, s később mint új főhang szerepel, míg az üres *e*-ből díszítőhang lesz. Mivel többnyire tánc közben énekelt dallamról van szó, a vokális változatban is megjelenik ez a módosulás. A hangszeres játékmód sajátosságaiból származó átalakulás szemléltetése érdekében közös záróhangnak ezúttal nem a szokásos *g*'-t, hanem a hangszeres változat eredeti finálisát, az *a*'-t választottam. A szóban forgó dallamot alkalmam volt zenekarral kísért csoportos éneklés formájában is gyűjteni, amelynél fordított folyamat játszódott le: a zenekar előzetes (ének nélküli) játékában gyakran szerepelt az *f*, a rá következő csoportos éneklésben viszont mindenhol *e* hangzott helyette, s ennek hatására a hegedűsök is „lemondtak” az *f*-ről, s az énekes változathoz alkalmazkodva *e* főhangot játszottak. Mivel a 2. kotta dallamai csak ezen a két vidéken található, egyúttal adalékot szolgáltatnak elszigetelt, egymástól távol eső néprajzi tájaink dallamtörténeti kapcsolataihoz.<sup>28</sup>

A 3. kotta a) dallamát *marosszéki* néven forgató párostánchoz muzsikálták a felsősófalvi zenészek. Önmagában tekintve a dallam „valódi” hangszeres zenének hatna, elsősorban azért, mert énekes változata nem közismert, bár a Székelyföld több egymástól távol eső

<sup>28</sup> „A peremhelyzet régiség-konzerváló hatásáról” lásd Vargyas 1981/2002, 355–357, továbbá Richter 1999. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a Típusrendben az itt közölt a) változat a 08.012.0/4 jelzetű tömbösített anyagban van, míg a b) és c) közvetlen erdélyi változatai a 18.172.0/0 típusba kerültek besorolásra, más, szintén erdélyi bővült strofájú (ajánótáv alakult) változatokkal együtt. Saját terepkutatásaim során megfigyeltem, hogy egyes fálvakban csak a négyesoros (itt közölt) formát ismerik, másol csak a ajánótát, ismét másol mindkettőt. Utóbbi esetben az adatközlők két külön dálnak tartják, nem érzik a tipológiai rokonságot, a hangszeres előadók következetesen két különböző hangnemben szokták játszani (a csávásiak pl. a négyesorosat *a*-ban, a ajánótát pedig *é*-ben).

pontján megtalálták a gyűjtők,<sup>29</sup> nem túl sok változatban, viszont ezekből keveset publikáltak, s azokat sem közkezen forgó kiadványokban. A legkorábbi Kibédén gyűjtötte 1908-ban Seprődi János, aki a „leíró dalok és genre-képek” csoportjába sorolta, továbbá megjegyezte, hogy „előadása az ún. mérsékelt rubato; ezt jelzik az ütemvonalakra rakott koronák.”<sup>30</sup> A szöveg a deákos énekköltészet stílusjegyeit őrzi. Ritmusa szaffikus strófába illeszkedő kanasztánc ritmus, ám a kötetlen előadásmód miatt nem kelti tánczene érzetét. Ugyanez jellemző a később gyűjtött, példánkban a *b)* változattal képviselt énekes változatok zömére is. Ebben az esetben valószínűleg a vokális forma az eredeti, amely virágénekként ter-

3. kotta a) Marosszéki [forgató]; Hegedű: Paradica Mihály „Nyicu” (sz. 1925); cimbalom: Paradica János (sz. 1928); bőgő: Rácz Béla (sz. 1955); felsősófalvi zenészek. Gyűjtő: Kallós Zoltán, Pávai István, Zsuráfszki Zoltán. Felvétel: 1982. VIII. 28. Alsósófalván, táncfilmzés alkalmával.

Részletes partitúra-lejegyzés: Pávai István 1993, 59. sz.

b) Virágének. Felsősófalva (Sóvidék) Ének: Sztítás Albert (73 é.). Gyűjtő: Pávai István, 1979. V. 18. Első közlés uo. 60. sz.

♩ = 89  
[hegedűn]  
Poco rubato ♩ = 75

a) *Kis - Kü - köl - lö mel - lett egy szép, drá - ga ma - dár la - kik,  
Ki - nek pár - ja e vi - lá - gon rit - kán ta - lál - ta - tik.*

b) *An - gya - li ter - me - tű, szé - gyön te - kin - te - tű,*

a) *Szép pá - va já - rá - sú, ge - li - cé szó - lá - sú,*

b) *Vé - nus mo - soly - gu - sű.*

Ha jaxtat a kis madarat kezembe foghatnám,  
Minden búmat, bánatimot szivemről leraknám!  
Jól tudom magamról, nem kérdem sénkítől,  
Hogy nincs nagyobb rabság, nagyobb szomorúság  
Mint a magányosság.

Sëm éjjelem, së nappalom nem esik kedvëmre,  
Sem ebédëm, se vacsorám nincsen örömömrë.  
Egész nap búsúlok, éjjel gondolkodok,  
Hogy mitévös legyen, hogy jó társat vegyëk,  
Kivel höttig éljek.

<sup>29</sup> Lásd a Típusrend 13.017.0/0 jelzetű típusának változatait Maros-Torda, Csík és Udvarhely vármegyékből. Archívumba még nem került több énekes változatát sikerült rögzítenem a hetvenes évek derekán Korondon, ahol – úgy tűnik – a legtovább maradt fenn.

<sup>30</sup> Bandi Dezső 1970 (két változat); Iosif Herțea–Almási István 1970, 137. sz.; Seprődi János 1974, 376–377.

jedhetett el, majd ennek dallamát alkalmazhatták a hangszeres zenészek a helyi repertoárban ritmusban legközelebb álló tánchoz, a maroszéki forgatóshoz, amelynek tempója nemcsak egyértelműen feszes, hanem gyorsabb is a virágénekénél. Érdekes, hogy a dallam három székelyföldi megye kivételével csupán a Nyitra-vidéken bukkant föl, ott viszont szlovák változatban találta meg Bartók 1909-ben (1–2. fakszimile).<sup>31</sup>

F.: 41 d.) T.f.: h  
M.F. 779 d.) utolsó

A felvétel helye: Darán Nyitra m. 1009. I. Gy.: Bartók

Elsőadta: — Mari, lány évas.

Elterjedtség:

Partendo! = 72.

„To sa pripocula — Mari v Darán”

1. fakszimile: A 3. kotta dallamának szlovák változata, a Néprajzi Múzeum MF 779d jelzetű fonográfhengerehez tartozó támlapon

\* a kény (je-vellő!)

F.: 41 d.) utolsó  
M.F. 779 d.)

83A

Daróvce (Nyitra)  
lány (Mari évas)

\*) for. egyélt. hangszámban

\*) a kény!

Cele noc by ne-pan. Bielá Mari

2. fakszimile: A 3. kotta dallamának szlovák változata, a Bartók által a Matica Slovenskának átadott támlap másolatán

A Felső-Maros menti és kelet-mezőségi zenészek körében szinte általánosan elterjedt gyakorlat, hogy egy-egy eredeti alakjában nem tánczenei funkciójú dalból szándékosan táncdallamot formálnak. Ennek indítéka lehet a zenészek tréfacsináló hajlama is, amint azt pl. az *Elmegyek, elmegyek* kezdetű temetési ének esetében láthatjuk, amelyet ritmikailag

<sup>31</sup> Lásd a 30. lábjegyzet első mondatát.

jócskán átalakítva *sebes fordulóként* is játszanak ezen a vidéken. Máskor a mulató falusi közönség kívánja ezt meg tőlük. Magyarón (Felső-Maros mente) például ismert egy új stílusú dallam, amelyet a táncszünetben mulató nótaként, lassú, enyhén kötetlen, de pontozott ritmusban énekelnek zenekísérettel, majd az ének végeztével ugyanezt a dallamot a zenészek „átfordítják szaporába” (a *sebes forduló* helyi megnevezése), amely a vidék táncrendjének nyitótánca, alapvetően nyolcadoló dallamritmussal.

A 4. kotta dallamváltozatai ahhoz a típushoz tartoznak, amely a Magyar Népdaltípusok Katalógusában II/32. szám alatt található, s amelyről ugyanott ezt olvashatjuk: „Vegyes lírai szöveg-anyaggal énekelt lassú táncdallam, az adatok egy része hangszeres”.<sup>32</sup> A Magyar Népzene Tára X. kötetében ugyanez CVIII. típusként szerepel a következő megjegyzéssel: „népszerű csárdásdallam, melynek tempóját, negyedes mozgását az új tánc típus határozza meg. Néha régebbi táncokhoz is kapcsolódik nyolcadoló ritmussal”.<sup>33</sup> A 4. kotta a hasonló dallamvonallal mellett három – műfajilag és részben földrajzilag is – elkülönülő zenei adatot tartalmaz, amelyek metrum, ritmus és tempó szempontjából is különböznek. Emiatt ezek a változatok sosem szólhatnak meg eredeti közegükben egymással párhuzamosan, egyazon dallammodell térben és időben szétvált, önállósult egyedei. Az *a)* példa a régies forgató típusú párostánc (*forgató, marosszéki, korcsos*) előfordulási területein használatos (Udvarhelyszék, Maros-szék, Felső-Maros mente). A *b)* földrajzilag a legelterjedtebb, Kalotaszegtől Udvarhelyszékiig ismert, mint tánc közben is énekelhető *lassú csárdás* dallam. A *c)* példa (*katonakisérő*) eddig mindössze Kalotaszegről került elő, a csárdásnál lassabb tempójú, aszimmetrikus ringású, a táncszünetekben énekelt kalotaszegi *hajnali* műfajához hasonló jellegű.

4. kotta *a)* Marosszéki [forgató]. Felsőősfalva (Udvarhelyszék); Hegedű: Paradica Mihály „Nyicu” (sz. 1925); cimbalom: Paradica János (sz. 1928); bőgő: Rác Béla (sz. 1955); felsőősfalvi zenészek.

Gyűjtő: Kallós Zoltán, Pávai István, Zsuráfszki Zoltán. Felvétel: 1982. VIII. 28. Alsőősfalván, táncfilmzés alkalmával. Részletes partitúra-lejegyzés: Pávai István 1993 58. sz.

*b)* Lassú csárdás. Csávás (Vizmellék); Ének: Sztítás Albert (73 é.).

Gyűjtő: Pávai István, 1979. V. 18. Első közlés itt.

*c)* Katonakisérő. Méra (Kalotaszeg) Ének: Magyarosi János, 70 éves, Méra (Kolozs vm.).

Gyűjtő: Kallós Zoltán, lejegyezte Domokos Mária. Közölte: Paksa (szerk.) 1997, 386. sz.

<sup>32</sup> Dobszay László–Szendrei Janka 1988, 301.

<sup>33</sup> Paksa Katalin (szerk.) 1997, 21.

a  
De már im - má' vig sem le-szek so-ha - sém,

b  
Mind el-vez-ik sze - gé - nye-ket, sze-gé - nye-ket,

c  
Mer'el - ha-gyott kit - ga-zán sze-ret - tem.  
Sze-gény ma-gyar le-gé-nye-ket, sze-gény ma-gyar le-gé-nye-ket, e - haj - ja.

Fejlett hangszeres hagyományokkal rendelkező tájakon egy hangszeren játszott dallam, bár jól felismerhetően követi az énekes változatok vonalát, általában gazdagon figurált módon írja körül azt. Ezt a jelenséget figyelhetjük meg a 5. kotta b) és c) példája esetében, amely Gyimesben lakodalmasként ismert, s egyébként a magyar nyelvterület teljes északi sávján elterjedt dudanóta.<sup>34</sup> Érdekes azonban, hogy ha a dallam átkerül egy olyan tánc (vagy más műfaj) dallamkészletébe, amely közben nem szokás énekelni, a hangszeres irányú átalakulás foka megnövekszik, s ezáltal nehezebb észrevenni az eredeti dallammal való kapcsolatot. Minden bizonnyal ez az oka annak, hogy a népdalrendszerezési munka korábbi fázisában a gyimesi *csoszogató* dallama (5a kotta) nem került egy típusba azokkal a dudanóta-variánsokkal, amelyeket példánkban a b) és c) lakodalmas dallamok képviselnek.<sup>35</sup>

A *csoszogató* Gyimesben az *aprók* elnevezésű, nyugati, polgári eredetű táncciklus záró tánca, ami persze nem zárja ki, hogy dallamai között a tánc meghonosodásánál korábbi idő-

5. kotta a) Cszozogató. Tarkó (Gyimes) Hegedű: Zerkula János (52 é.); ütőgardon: Fikó Régina, (56 é.). Gyűjtő: Pávai István. Felvétel: 1979. VIII. 10. Első közlés részletes lejegyzésben:

Pávai István 1993 pt 3–4. Publikált változatok uo. a pt 3j-ben.;

b) Lakodalmas. Gyimesközéplek (Gyimes) Ének: Tankó Gyula (sz. 1939). Lejegyezte: Holló Gábor. Forrás: a Néprajzi Múzeum EA 77/1996 kéziratának K 702 jelzetű hangkazetta melléklete.;

c) Lakodalmas. Tarkó (Gyimes) Hegedű: Zerkula János (52 é.); ütőgardon: Fikó Régina, (56 é.). Gyűjtő: Pávai István. Felvétel: 1979. VIII. 10. Első közlés részletes lejegyzésben:

Pávai István 1993 pt 3–4. Publikált változatok uo. a pt 3j-ben.

a  
[hegedűn]

b  
Ed - dig ven-deg jól mu - lat - tal.

c  
[hegedűn]

<sup>34</sup> A dudanóták közé, illetve a sirató stílusba való besorolása vitatott (Vargyas Lajos 1981/2002, 276–277, vö. Dobszay László–Szendrei Janka 1988, 274).

<sup>35</sup> Lásd a Típusrend 18.219.0/0 típusába sorolt változatokat.

The image shows a musical score for three voices (a, b, c) in 2/4 time. The melody is hexapodic, with a 6-beat structure per measure. The lyrics are: "Ha tet - sze - nek, in - dul - hat - nál, E - redj gaz - da, kap - jál bot - ra, S a ven - dé - get in - dít - sd út - ra." The score includes treble clefs for all parts and a key signature of one sharp (F#).

szakra visszavezethető példányok is legyenek. Ezek zenekíséretéről írja Martin: „ $2/4$ -es, négysoros, strófikus dallamok jórészt tetrapodikus, AABB szerkezetűek. Egyetlen hexapodikus köztük a Csozogató dal”. Majd a tánc részletes leírásánál is megjegyzi: „A gyimesi táncdallamok között ritka hexapodikus sorokból álló dallama van.<sup>36</sup> A hexapodikus értelmezésre az vezette Martint, hogy ennek a táncdallamnak hagyományos módon nemcsak az utótagját, hanem az előtagját is megismétlik a zenészek. Innen keletkezett az AABB forma érzete és a látszólagos hexapódia. Ha ezektől a „nem formaalkotó ismétlés - ektől eltekintünk,<sup>37</sup> akkor megállapíthatjuk, hogy valójában a *csozogató* is egy tripodikus, ABCB dallam (kvintnyomokkal az A és C sor között), akárcsak a *lakodalmás*.

Érdekes, hogy az adatközlő, mint hivatásos falusi népzeneész, tudatában volt e műfajilag eltérő két adat dallamtípológiai összefüggésének. A gyűjtés során a kettőt egymás után játszotta, s közéjük a következő kommentárt fűzte: „Na, mos[t] má[r] tévedésbe ne essünk, amit az előbb [muzsikáltunk], hogy *Elment a tyúk vándorolni*, mentünk a tyúk után, most megismételjük azt a darabot szintén, csak másabb mintába, másabb fogásokba, mert az jön osztá[n] az *apróknak* a végibe, mint a *lassú magyaros* is ahogy megy, a *csozogatója*.<sup>38</sup> Osztán más formába' [... ugyan]csak az [= arra] a dallamra megy, csak másabb ütemre.)

A 6. kotta a) dallama „tipikus” hangszeres fogalmazású zene, a *marosszéki forgató* tánc egyik dallamának udvarhelyszéki változata, amely egész Marosszéken és a Felső-Maros mentén ismert.<sup>39</sup> Ezekről a területekről nem került elő énekes változata, ami természetesnek tűnhet,

<sup>36</sup> Kallós Zoltán–Martin György 1970, 226, 228.

<sup>37</sup> Lásd Gárdonyi Zoltán 1953, 410–411.

<sup>38</sup> Arra próbál utalni, hogy az *aprók* elnevezésű táncciklust is úgy kell lezárni a *csozogató*val, mint a *lassú magyarost* a *sebes magyarossal*.

<sup>39</sup> A legkorábban publikált hangszeres változat: Lajtha László 1955, 5. sz. és annak jegyzete.

6. kotta a) Marosszéki. Felsősófalva (Udvarhelyszék) Hegedű: Paradica Mihály „Nyicu” (sz. 1925); cimbalom: Paradica János (sz. 1928); bőgő: Rác Béla (sz. 1955); felsősófalvi zenészek. Gyűjtő: Kallós Zoltán, Pávai István, Zsuráfszki Zoltán. Felvétel: 1982. VIII. 28. Alsósófalván, táncfilmmezés alkalmával:

b) Guzsalyas dal. Külsőrekesin (Moldva) Ének: Borzos Jánosné Dobos Magdó (39 é.). Gyűjtő: Pávai István. Felvétel: 1979. VI. 3, Csíkszereda:

c) Népies műdal (XIX. század) Forrás: Kerényi György 1961, 200.

a) [hegedűn]

b) É - rik, é - rik a cse - res - nye,

c) Már mi - ná - lunk így kö - szön - nek, ha - ja - ha,

a) Pi - ro - so - dik a le - ve - le, há - je, háj,

b) Ad - jon Is - ten en - gém kend - nek, ha - ja - ha.

a) Men - nél in - kább pi - ro - so - dik,

b) Én pe - dig ezt így fo - ga - dom,

a) An - nál in - kább szo - mo - ro - dik, há - je, háj.

b) Ad - jon Is - ten, szép ga - lam - bom, ha - ja - ha.

ha arra gondolunk, hogy a *forगतós* tánc dallamainak többsége nem énekelhető. Ám mégis van néhány közöttük, amely énekelte dallamból „hangszeresedett”, ezek közül a legismertebb az, amelyik főleg az *A malomnak nincsen köve* kezdettel ismert, a kevésbé ismertek közé tartozik az itt közölt 3. kotta dallama. Mindkettőre jellemző, hogy ugyanazon a vidéken belül együtt fordul elő a vokális és az instrumentális variáns, illetve adva van az énekelte változat tánc közben való ráéneklésének lehetősége a hangszeresre. A 6. kotta esetében arra látunk példát, hogy ez a *forगतós* dallam a tánc elterjedési területén csak hangszeres formában él, míg egy másik területen, Moldvában, más műfajban, *guzsalyas ének*ként eltérő metrikai-ritmikai szerkezetben,

énekes előadásmódban közismert.<sup>40</sup> A dallam tágabban ahhoz a típushoz kapcsolódik, amely többféle szövegkezdettel (pl. *Már minálunk így köszönnek*) megtalálható XIX. századi gyűjteményekben, népszínművek dalbetétei között.<sup>41</sup> Ennek népi változatai az egész nyelvterületről ismertek.<sup>42</sup> Az itt bemutatott moldvai énekes és székelyföldi hangszeres forma viszont egyfajta regionális altípust képez, hiszen műfaji-funkcionális eltéréseiken túl az első sor következő VII-es kadenciája, valamint a heteropodikus strófa szabályos 2+3+2+3-as tagolódása is szorosabb rokonságra utal, mint ami a nyelvterület nyugatibb tájain gyűjtött, a XIX. századi formához közelebb álló változatokkal kimutatható.

A 7. kotta olyan példacsoportot tartalmaz, amelynek mindegyike a Maros-Küküllők közti nagytájon ismert. Az *a)* és *b)* kottasorban olvasható hangszeres változatok műfajilag az erre a vidékre jellemző gyors legényes tánc típus dallamkészletéhez tartoznak, amelyek helyi megnevezései: a Kutasföld nevű kistájon *pontozó*, *fiatalos pontozó*, a Vízmellék középső szakaszán *magyaros*, felső szakaszán *sűrű verbunk*. A *c)* kottasorban lejegyzett *átkozódó nóta* a hangszeres változatok dallami lényegére világít rá, mintha azoknak egyfajta dallamváz-szerű kivonata lenne. A dallamot egyébként már az ötvenes években gyűjtötték Magyarlapádon,<sup>43</sup> amelyhez Vargyas Lajos állított két cseremis párhuzamot.<sup>44</sup>

7. kotta a) Pontozó. Magyaršulye (Kutasföld) Hegedű: Barabás Ferenc „Peci” (sz. 1927).

Gyűjtő: Pávai István. Felvétel: 1981. XI. 25.

b) Magyaros. Ádámos (Vízmellék) Hegedű: Kozák József (41 é.), Jónás Károl (54 é.); háromhúros kontra: Jónás István (38 é.), bőgő: Didi Pista (53 é.). Gyűjtő: Kallós Zoltán, 1976. V. Forrás:

MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archivuma Mg 5847b jelzetű hangszalagja

c) Átkozódó nóta. Magyarózd (Kutasföld) Ének: Ballai Györgyné Bíró Erzsébet (46 é.).

Gyűjtő: Horvát István, 1968. IX. Forrás: AP 8142h.

The musical score is presented in six staves. The first two staves are for the 'Pontozó' variation, the next two for the 'Magyaros' variation, and the last two for the 'Átkozódó nóta' variation. The lyrics are: "Nem kívánok c - gyéb át - kat, Csak egy sze - re - tet - len tár - sat." The score includes triplets and a 'Sua' marking.

<sup>40</sup> A moldvai énekes változat már Veress 1930-as gyűjtésében felbukkan (MH 2488 jelzetű fonográfhenger a Néprajzi Múzeum gyűjteményében, publikálva: Veress Sándor 1989, 90. sz.).

<sup>41</sup> Lásd Kerényi György 1961, 200. lapon közölt dallam publikált változatait a 226. jegyzetben.

<sup>42</sup> Lásd a Típusrend 11.136.0/0 jelzetű típusába bersorolt változatokat.

<sup>43</sup> Szenik Ilona – Almási István – Zsizsman Ilona 1957, 4. sz.

<sup>44</sup> Vargyas Lajos 1981/2002, 279, 242. szövegek közti dallampéla.



A fentiek alapján néhány tanulságot körvonalazhatunk:

Az énekes és a hangszeres zenének a táncos multságokban való rendszeres összefonódása miatt nemcsak énekelte dallamok hangszeresedése figyelhető meg, hanem hangszeres vagy hangszeressé vált dallamok másodlagos vokálissá alakulása is.

Dallamtípológiai szempontból nem szerencsés hangszeres és vokális típusokról beszélni, hiszen a tipológia tulajdonképpen dallamvázakat rendszerez, amelyek hangszeres dallamok esetében pontosan akkor jönnek létre, ha a hangszeres előadásmód specifikus figurációit elhagyjuk, s ezzel mesterségesen mintegy vokálissá alakítjuk a dallamot.

Az adatközlők tudatában nem különül el olyan élesen a hangszeres és az énekes zene, mint a kutatásban. Tudjuk, hogy még a dallam és tánc különbsége is összemosódik: a *csárdás* szó a táncot és annak kísérődallamát egyaránt jelenti. A hagyományos kultúrában élő ember számára, a tánc, a hangszeres zene, az éneklés, a táncszók a rítuskörnyezet szoros egységet képeznek.

Műfajfüggő, hogy milyen esetben őrzi a hagyomány pusztán vokális, pusztán instrumentális, vagy mindkét módon ugyanazt a dallamot. A dallamok túlnyomó többsége az utóbbi kategóriába tartozik. A hangszeresedés foka természetesen nagyobb olyan műfajok esetében, amelyeknek adottságai, lehetőségei vagy a hagyomány egyéb törvényszerűségei miatt az éneklés nincs jelen.

A hangszeres zene közben való éneklést „megengedő” műfajok esetében a dallamjátszó hangszer rendszerint váltakoztatja az énekszerű és a hangszeres figurációkkal átszőtt előadásmódot oly módon, hogy éneklés közben énekszerűbben játszik. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ének hiányában automatikusan áttér a figurált játékmódra. Általában megfigyelhető, hogy igen jó érzékkel cserélgetik ilyenkor is a kétféle játékmódot, s ritkán fordul elő az, hogy egy teljes dallamstrófa figurált előadásmódban szólaljon meg.

A figurált játékmód egyébként igen erősen összefügg a táncal is, így pl. csapásolás közben jól alátámasztja a tánc hanghatásaiból keletkező ritmust, de ennek a szabályszerűségnek sincs gépiesen alkalmazott általános érvénye. A hangszeres dallamfogalmazás tánc által való determináltságának részletezése egy másik dolgozat témája lehetne.

## Irodalom

- BANDI Dezső (szerkesztette) 1970  
*Tiszta búzából. Nyárádköszvényesi népdalok.* Marosvásárhely.
- BARTÓK Béla 1911–1912a/1966  
*A hangszeres zene folklórja Magyarországon.* Bartók összegyűjtött írásai I. Közreadja Szöllősy András. Budapest, 1966. 59–76.
- BARTÓK Béla 1911–1912b/1966  
*A magyar nép hangszerei.* Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja Szöllősy András. Budapest, 1966. 818–826.
- DOBSZAY László–SZENDREI Janka 1988  
*A magyar népdaltípusok katalógusa I.* Budapest.
- DOMOKOS Mária (szerkesztette) 1995  
*A Magyar Népzene Tára IX. Népdaltípusok 4.* Főmunkatárs Olsvai Imre. Munkatársak: Paksa Katalin, Rudasné Bajcsay Márta, Szalay Olga. Budapest.
- GÁRDONYI Zoltán 1953  
*Népzeneünk és a zenei forma elemei.* Zenetudományi Tanulmányok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Budapest, 405–412.
- HALMOS István 1981/2000  
Útban az önálló hangszeres formához. A „verbunkos” zene, a magyar barokk hangszeres zene s a paraszti tánczene formai kapcsolata. In: *A magyar népi tánczene.* Szerkesztette: Virágvölgyi Márta és Pávai István. Budapest, 2000, 250–273. [1977: angolul.]
- HERŤEA, Iosif–ALMÁSI István 1970  
*245 népi táncdallam.* Csíkszereda.
- JAGAMAS János–FARAGÓ József (közveteszi) 1974  
*Romániai magyar népdalok.* Bukarest.
- JÁRDÁNYI Pál 1943  
*A kidei magyarság világi zenéje.* Kolozsvár.
- KALLÓS Zoltán–KELEMEN László (szerk.) 1995  
*Mezőségi magyar népzene. Magyarpalatka.* Hungaroton Classic, MK 18217 (műsoros hangkasszetta).
- KALLÓS Zoltán–MARTIN György 1970  
*A gyimesi csángók táncletele és táncai.* Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970. 195–254.
- KERÉNYI György 1961  
*Népies dalok.* Budapest.
- KISS Lajos 1958/2000  
*A bukovinai székelyek tánczenéje.* In: *A magyar népi tánczene.* Szerkesztette: Virágvölgyi Márta és Pávai István. Budapest, 2000, 195–218.
- KISS Lajos (sajtó alá rendezte) 1956  
*A Magyar Népzene Tára III/B. Lakodalom.* Budapest.
- KODÁLY Zoltán 1930/1982  
*Marosszéki táncok.* Előszó a partitúrához. In: *Visszatekintés II. Összegyűjtött írárok, beszédek, nyilatkozatok.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest, 1982. 485.
- KODÁLY Zoltán 1937/1981  
*A magyar népzene.* A példatárát összeállította Vargyas Lajos. Budapest.
- LAJTHA László 1955  
*Kőrispataki gyűjtés.* Budapest.
- LAJTHA László–Veress Sándor 1936/1992  
*Népdal, népzene gyűjtés.* In: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest, 1992, 83–91.

- LÁZÁR István 1899  
 Alsófehér vármegye magyar népe. In: *Alsófehér vármegye néprajza*. Nagyenyed.  
 MEDAN, Virgil 1972  
*Cântece de joc*. Cluj.  
 MEDAN, Virgil 1989  
*Folclor muzical. Cântece de joc II*. București.
- PAKSA Katalin 1992/2000  
 A néptánc dallamalakító szerepéről. In: *A magyar népi tánczene*. Szerkesztette: Virágvölgyi Márta és Pávai István. Budapest, 2000, 142–160.
- PAKSA Katalin 1997  
 Jaj de szépen cseng a lapi...”. In: *Kodály emlékkönyv 1997*. Magyar zenetörténeti tanulmányok. Szerkesztette Bónis Ferenc. Budapest, 170–179.
- PAKSA Katalin (szerkesztette) 1997  
*A Magyar Népzene Tára X. Népdaltípusok 5*. Főmunkatárs Olsvai Imre. Munkatársak: Domokos Mária, Rudasné Bajcsay Márta, Szalay Olga, Bereczky János. Budapest.
- PÁVAI István 1984  
 A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai. In: *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Szerkesztette László Ferenc. Bukarest, 69–88.
- PÁVAI István 1993  
*Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest.
- PÁVAI István 1997  
 A technikai eszközök szerepe a népi tánczene és harmónia vizsgálatában. *Néprajzi Értesítő*. LXXIX. 109–126.
- RICHTER Pál 1999  
 Két magyar peremvidék népzenei kapcsolata. *Ethnographia* 2, 349–358.
- SÁROSI Bálint 1996  
*A hangszeres magyar népzene*. Budapest.
- SEPRÓDI János 1974  
*Válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. Benkő András gondozásában. Budapest.
- SZALAY Zoltán 1996  
*Felcsíki hangszeres tánczene. A csíkszentdomokosi zenekar 1*. Csíkszereda.
- SZENIK Ilona 1982  
 Kutatás és módszer II. A hangszeres zenéről. In: *Bartók-dolgozatok*. Szerkesztette László Ferenc. Bukarest, 145–174.
- SZENIK Ilona–ALMÁSI István–ZSIZSMAN Ilona 1957  
*A lapádi erdő alatt. Ötvennyolc magyarlapádi népdal*. Bukarest.
- VARGYAS Lajos 1981/2002  
*A magyarság népzeneje*. A második, javított kiadást szerkesztette Paksa Katalin. Budapest.
- VERESS Sándor (gyűjtötte és lejegyezte) 1989  
*Moldvai gyűjtés. Magyar Népköltési Gyűjtemény XVI*. Szerkesztették Berlász Melinda és Szalay Olga. Budapest.



## Gondolatok az összehasonlító módszerről

Az összehasonlítás az etnológiai, antropológiai kutatások egyik legáltalánosabb módszere. Lényege a térben és időben, különböző kultúrákban létező, ill. létezett társadalmi–kulturális jelenségek összehasonlítása különböző szintű általánosítások elérése érdekében. Eredményessége azon múlik, hogy a kutató helyesen választja-e meg az összevetés alapját képező „egységeket”, helyesen határozza-e meg az összehasonlítás keretét, s helyesen válaszol-e a kérdésekre: Mi hasonlít mire? Milyen összefüggésben? Ha megfelelő számú, egymással valóban összevethető, jól értelmezhető, megbízható adat áll rendelkezésre, az összehasonlítás hiteles általánosításokat eredményezhet, amelyekre megbízható elméletek épülhetnek. Fontos feltétele az összehasonlításnak, hogy az adatok összevetésre alkalmas, egységesített formában álljanak a kutató rendelkezésére.<sup>1</sup> Tánc esetében az első lépés e felé a filmen rögzített mozdulatok nemzetközi mozdulatjelíró rendszerrel való lejegyzését jelenti. Az adatok egységes formára hozása azonban gyakran olyan torzulásokat vagy információ-vesztéseket okozhat, amely veszélyeztetheti az összehasonlítás eredményét. A filmen látott hasonló mozdulatok mögött rejlő jelentések, szándékok, rejtett mozdulat-értelmezések figyelembe vételére figyelmeztet Drid Williams amerikai táncantropológus.

A lényeg az, hogy a felületes szemlélő számára hasonlóan tűnő mozdulatok valójában nem egyformák. Más megfontolásokat is tekintetbe kell venni az értelmezésnél: nyelv, jelentés, cél, szándék. Az ilyen pontatlan, félrevezető értelmezések nagy zavart okozhatnak. (Williams 1997, 153).

Az összehasonlító tánc kutatás, az elvégzett nagy mennyiségű kutatómunka ellenére, a kezdeteinél tart. Eddig több az egyes motívumokat, táncneveket, táncdallamokat, táncformákat eklektikus módon, ötletszerűen, rendszertelenül összevető munka, mint a teljes tánc-kultúrák, műfajok, táncfajták etnikus változatainak rendszeres összevetésén alapuló mű.<sup>2</sup> Az ideál számunkra (tánc-kutatók számára) Bartók több ezer magyar, román, cseh–morva, ukrán és szerb–horvát népdal ismeretében és e zenekultúrák egészét áttekintve készített összehasonlító munkája: „Népzeneünk és a szomszéd népek zenéje”.<sup>3</sup> A tánc-kutatásban ez még csak távoli célnak tekinthető.

A nemzetközi összehasonlító tánc-kutatás eddigi legjelentősebb alkotásai a német származású amerikai Curt Sachs, a német Félix Hoerburger, az osztrák Richard Wolfram, a magyar Martin György, az amerikai Gertrud Prokosch Kurath, Joann Kealiinohomoku és Alan Lomax, a dán Lisbet Torp, az angol Violet Alford művei.<sup>4</sup> Közülük kiemelkednek Richard Wolfram példaadóan módszeres összehasonlító kutatásai, amelyek maradandóságát az adatok egyneműsége, megbízhatósága adja. Curt Sachs világméretű táncpanorámája hatalmas forrásanyag összevetésén alapszik, azonban művét az adatok nagy részének megbízhatatlansága, összevetésre való alkalmatlansága, az összehasonlítás keretének helytelen megvá-

<sup>1</sup> A témára vonatkozó nemzetközi irodalomból: Sarana, 118–121, Ember 1996, 261–265.

<sup>2</sup> E kérdésről lásd: Martin 1979, 253–254; Williams 1997.

<sup>3</sup> Bartók 1934.

<sup>4</sup> Sachs 1937; Wolfram 1935, 1951, 1962; Kurath 1956; Kealiinohomoku 1967, 1976; Lomax 1968; Torp 1990; Alford 1962; Hoerburger–Raupp 1957.

lasztása teszi ma már időszerűtlenné.<sup>5</sup> Alan Lomax, a másik világméretű összehasonlítás szerzője nem írott forrásokból, hanem a világ minden tájáról összegyűjtött filmmintákból alakította ki a táncra és munkamozdulatokra vonatkozó forrásbázisát az 1960-as években. Kiinduló hipotézise szerint a tánc a leginkább ismétlésre alapozó, „legbőbeszédűbb” testkommunikációs rendszer az emberiség kultúrájában. Olyan, számszerű adatokkal is jellemezhető, gesztusokból, pozíciókból, mozdulatokból építkezik, amelyek a mindennapi élet tevékenységeit is jellemzik, s ezáltal a tánc nagyban elősegíti a kultúrák folytonosságát. A Lomax által kialakított „koreometrika” (choreometrics) rendszer célja e hipotézis ellenőrzése, ill. bizonyítása volt. Ennek érdekében a filmen összeválogatott egyedi táncdokumentumokat négy szempont szerint osztályozta, s kialakította a világ „mozgásminőség” szerinti táncrégióit, amelyekben a táncot szoros kapcsolatba hozta a különféle régiókban jellemző kultúrákkal és ökológiai rendszerekkel. Ezáltal a táncok egyfajta evolúciós sorba voltak rendezhetők. A rendszert nem az osztályozás eredménye, hanem módszertani erényei és hibái tették tanulságossá, ill. emlékezetessé a táncutatás történetében.<sup>6</sup>

Érdemes megemlíteni az indián származású amerikai Joann Kealiinohomoku példaszűrű összehasonlító műveit. Az 1967-ben közzétett könyve az észak-arizonai hopik és a polinéziai törzsek tánc kultúrájának összevetéséről témánk szempontjából is érdekes. A szerző megállapítása szerint a két tánc kultúrában egész más szerepe van az egyes táncos „egyéniségek”-nek. A hopiknál a tánc minden férfi számára kötelesség és elvárás a közösség jóléte, fennmaradása érdekében. Az emelkedik ki a többi közül, aki odaadóbb, kitartóbb és nem felejt el a táncmozdulatokat. Polinéziában a férfiak és nők egyformán táncolhatnak. Csak abból lesz táncos, akit az érdeklődése, testi adottságai és családi hagyományai erre predesztinálnak. A jó táncosnak egyéni stílusa, s különösen szép mozgása van.<sup>7</sup>

A magyar táncutatás összehasonlító törekvéseit legmagasabb fokon Martin György „A magyar körtánc és európai rokonsága” c. könyve valósítja meg. Martin célja egy magyar tánc típus – a körtánc – történeti változásának megrajzolása és az egyetemes európai tánc történetben való elhelyezése volt.

E munkában a regionális eltérések értelmezésének éppoly fontos szerep jut, mint az interetnikus kapcsolatok tanulságainak. Tánc kultúránkat nem vizsgálhatjuk függetlenül a nagyobb európai tánc dialektusoktól, elsősorban a közép- és kelet-európai népek lényegében egyívású tánc kultúrájától.

E szellemben készült munkák még Lányi Ágostonnak, Martin Györgynek és Pesovár Ernőnek a körverbunkok történetéről, típusairól és rokonságáról írt monográfiája, Pesovár Ernőnek a magyar páros táncokról szóló összefoglaló könyve, s Martinnak a magyar tánc típusok kelet-európai rokonságát bemutató jeles tanulmánya, hogy csak a legjelentősebbeket említsük.<sup>8</sup>

A magyar összehasonlító táncutatásnak több olyan jellemző sajátossága van, amiben különbözik a hasonló európai törekvésektől:

1. *A recens folklór adatok és a tánc történeti források egymás fényében való együttes vizsgálata.* Ennek szellemében a kutatók a folklór tényeit (mint egyfajta történeti forrást) a történeti változások egyik állomásának tekintik, a történeti forrásokat pedig a folklór tények előzményének fogják fel. Az így kialakult módszertani szemlélet sokkal árnyaltabb értel-

<sup>5</sup> Youngermann 1974.

<sup>6</sup> Lomax 1968; Peterson Royce 1977, 136–139; Kealiinohomoku 1979.

<sup>7</sup> Kealiinohomoku 1967.

<sup>8</sup> Lányi–Martin–Pesovár 1983; Pesovár 1997; Martin 1964b.

mezést tesz lehetővé, mint a csak történeti vagy csak folklór szemléletű megközelítés. Ebben a néptánc kutatás a népzene kutatás, szélesebben véve a folklórkutatás példáját követi, átörökítve a finn földrajztörténeti iskola összehasonlító elveit. Jól példázzák e törekvést a fentebb felsorolt művek.

2. *A táncfolklór adatok nemzeti kereteken túli, tágabb regionális és európai keretben való vizsgálata.* Emleltett könyvében Martin György erről így gondolkodik:

Az összehasonlító kutatás végső fokon általános vagy regionális érvényű tánc történeti folyamatokra, táncdivatok terjedésére, kölcsönhatásokra, táncformák fejlődésére, alakulására deríthet fényt. Az összehasonlító tánc kutatás ezen célkitűzése reálisabbnak tűnik, mint az etnikus specifikum pusztá meg határozására irányuló, bizonytalan eredményű törekvés, amely önmagában a tágabb összefüggések értelmezésére és a történeti–társadalmi mozgatóerők feltárására alig adhat választ. (Martin 1979, 253.)

Itt kell megemlíteni a magyar összehasonlító kutatás keleti ágát, amely a kelet-európai és észak-nyugat szibériai finnugor népek körében folyik, tekintetbe véve a régióban élő törökös népeket (tatárokat, baskirokat, csuvasokat) és az ott hosszú ideje letelepült oroszokat.<sup>9</sup>

3. *A formai, funkcionális és zenei szempontok egymást kiegészítő együttes alkalmazása, a tipológiai szemlélet érvényesítése.* Ezen belül jellemző a magyar iskolára a táncváltozatok, a műfajok és a tánc kultúrák egész struktúráját (nem csak egyes elemeit) tekintetbe vevő, rendszerszerű elemzés és összevetés igénye. A táncforma dinamikus szemlélete, a táncalkotás törvényszerűségeinek a táncos viselkedés keretében való vizsgálata hozta felszínre a *táncos egyéniségek*, egyedi táncos közösségek és egyéni táncalkotások tekintetbe vételének igényét. Ezek az új szempontok lehetővé teszik a közösségi tudás és annak egyszeri, fizikai megjelenése közötti összefüggések megbízhatóbb értelmezését. Ezáltal az összehasonlítás is (legyen az szűkebb vagy tágabb körű) biztosabb alapokra kerül. A táncváltozatok elemzésének, értelmezésének és összevetésének Martin által kidolgozott „három elve” a kelet- és közép-európai improvizatív néptáncok alkotási módjának mély ismeretéből fakad, és biztos alapot nyújt az esetlegességek kiküszöbölésére, s a tévedések elkerülésére.

Csak e kettősen meghatározott kereten – a nagyobb területre jellemző történetileg kialakult tánc típus és a regionális altípus keretén – belül beszélhetünk végül már a táncalkotó egyéni tehetőségétől függő szabad improvizatív jelenségről. Ennek sajátosságai viszont csak a közösségi hagyomány és az egyéni alkotás bonyolult viszonyának, kapcsolatának részletes feltárása során bontakozik ki. (Martin 1980, 415.)

### A forráskiadás mint az összehasonlító kutatások alapja

Az összehasonlító tánc kutatás alapját az egységes szemlélettel gyűjtött, lejegyzett, értelmezett és közreadott táncos forrásanyag jelenti. A közös szemlélet fontos eleme az egyéni és közösségi szempontok figyelembe vétele, a formai, funkcionális és zenei szempontok együttes érvényesítése. Ezek hiánya ugyanannak a táncjelenségnek egymástól nagyban különböző értelmezését eredményezheti. Erre a nemzetközi és a hazai szakirodalomban is számos példát találunk. A hazai példák közül legtanulságosabbak a Lugossy Emma, a Szentpál Olga és a Martin–Pesovár féle fölfogás különbözőségéből eredő eltérések. Lugossy Emma a táncok közreadásánál nem tulajdonított különösebb jelentőséget a táncrögtönzések során fölmerülő egyedi motívumváltozatok különbségeinek. Pontos lejegyzésüket és elemzésüket a lakodalmi táncok közreadása során A Magyar Népzene Tára III/B

<sup>9</sup> Felföldi 1987, 1998.

kötetében és más kiadványokban nem tartotta fontosnak. Számára a változatok közös vonásait megtestesítő „alapmotívumok” voltak a meghatározók.

A sokféle változat között alapformának az minősül, amelyben a legjellegzetesebben, legtisztábban megtalálhatók az illető motívumtípus szerkezeti tényezői. Ilyen szempont szerint tekinthető a sokféle csárdásmotívum közt az oldallépéses csárdás alapformának. (Lugossy 1960, 188).

Martin és Pesovár generációja méltán illetve kritikával ezt a szemléletet, mert számukra a motívumtípusok a nagyszámú egyedi motívumváltozathoz formai és funkcionális szempontok szerint meghatározott csoportokat (típusokat) jelentik, nem pedig a változatok konkrét megvalósult formáinak figyelembe vétele nélkül, előzetesen megállapított mozgássémákat. Az „alapforma” fogalmát Martinék az ismétlés útján képzett bővített motívumok alapját képező, egyszerű motívumra tartották fenn.<sup>10</sup>

Szentpál Olga táncelemző- és leíró rendszerében szintén fölfedezhetjük az „alapmotívum”, „alapotívumsor”, ill. „alapszakasz” fogalmakat, ami Lugossy Emma mozgáseméleti megközelítéséhez hasonló fölfogásra utal.

Egy-egy tánc elemzésénél az egyszerűség okáért kiemeljük, és alapmotívumnak nevezzük egy bizonyos motívum variánsai közül valamelyiket, vagy, mert a legpregnansabb (ha nem lehet választani, akkor a legelőször előforduló formát mondjuk alapmotívumnak). De több tánc rokon motívumainak vizsgálatánál nem beszélünk alapmotívumról, csak változatokról egy motívumtípuson belül, mivel nem lehet megállapítani, hogy melyik az eredeti forma; a variánsok csak ugyanannak a modellnek más-más megjelenési formái. (Szentpál 1961, 10.)

Amint látjuk, Szentpál Olga fölfogása csak részben egyezik Lugossyéval. Ő a folklórelmélet hatására már tartózkodik az előzetes általánosításoktól, ill. bizonytalan eredet-meghatározásoktól a különféle táncok szerkezeti összehasonlítása során. Az „alapotívum” fogalmával az egyedi táncfolyamatok egy típusba tartozó motívumváltozatainak első vagy legpregnansabb előfordulását jelöli, feltételezve, hogy a többi ennek további variálását jelenti. Ez azonban egy mechanikus elképzelés, ami a valóságban nem állja meg a helyét. A táncalkotás törvényszerűségeit figyelembe véve, a táncos egyéniségek gyakorlatában valóban előfordulnak olyan új szerkezeti elemek (alkalmi motívumok, szakaszok), ún. *invariánsok*, amelyek majd a későbbi elfogadás és gyakori használat esetén válnak a közösségi tudás részévé. A táncos szocializáció során általában előfordul, hogy egy újonnan tanult mozdulat egy ideig önmagában áll, invariánsként szerepel az egyedi táncrögtönzésekben.<sup>11</sup> Ezekben az esetekben ugyan megragadható a későbbi megfigyelések során, hogy a motívum hogyan válik népes motívumcsaláddá, de „alapotívummmá” minősítése akkor sem volna helyénvaló. A táncos egyéniségek gyakorlatában ugyanis a kiindulás általában nem egy-egy készen átvett vagy kigondolt mozdulatsor. Ebbe az irányba Szentpál Olga kutatásai még nem terjedtek ki az 1950-es években, s így ennek megítélésére még nem volt meg a kellő tapasztalata.

A nemzetközi szakirodalomból kiszűrt tapasztalatok alapján elmondhatjuk, hogy a kutatók rendszerint saját táncanyaguk sajátosságait tartják egyedül mérvadónak. A félig kötött, kollektív módon járt dél-kelet európai vagy kaukázusi lánc-körtáncok közreadásánál a fő kritériumok: a térforma, a haladási irány, az összefogódzás módja és a tánc kísérőzeneje. A *tánc* a fűzészerűen és ad libitum (tetszés szerint) ismételt „alaplépés” révén valósul meg, amelyet a táncosok változatos formában variálnak nemük, koruk, s körben elfoglalt helyük szerint, a kör, ill. lánc szabta lehetőségek között. A kutatók azonban a kiadásnál rendszerint

<sup>10</sup> Martin–Pesovár 1960.

<sup>11</sup> Martin 1964a, 137.



nem veszik figyelembe az alaplépések egyéni variációit, amint ezt például a Janković nővérek hatalmas szerb, ill. Szrbui Liszicijan tekintélyes örmény táncgyűjteményében látjuk.<sup>12</sup>

A nyugat-európai nagymértékben kötött térformációs páros táncok (kadrillok, kontra-táncok) és a 19. századi, körben járt, forgó páros táncok (valse, polka, mazurka, schottisch) rendszerezésének alapját a szerkezeti elemek (motívumok, frázisok, részek, tételek) cizellált rendszere és a kísérődalokkal (dallam és szöveg együttesével) való programszerű összefüggése adja.<sup>13</sup> A szerkezetet a különféle fogásmódok, térformációk, szólamok és a kísérődalok változásai tagolják. Az egyéni kreativitás az előadás során főleg a tételek és a különféle táncok ciklusba rendezésének szintjén jelentkezik, a szertartásmester, „táncmester” személyéhez kapcsolódva.

Az európai táncrégiónak ilyen mérvű eltérései a táncalkotás módjában sok gondot okoztak az 1964 és 1980 között működő Terminológiai munkabizottságnak (a Nemzetközi Népzenei Tanács /IFMC/ keretében), amelynek célja egy egységes fogalomrendszer és közös módszertan kidolgozása volt. A többévtizedes munka eredményét összefoglaló Syllabus kényszerű kompromisszumok és felesleges általánosítások nyomát viseli magán. Emiatt sehol sem alkalmazható maradéktalanul.<sup>14</sup> A Syllabus vitathatatlan eredményeire építve 1990-ben új egyeztető munka kezdődött az ICTM Etnokoreológiai kutatócsoportjának budapesti szimpóziumán. William C. Reynolds kezdeményezésére itt alakult meg a „Strukturális elemzés” elnevezésű munkacsoport Adrienne Kaeppler amerikai táncantropológus vezetésével. E csoport az univerzális és a helyi sajátosságok reális meghatározására törekszik, tekintetbe véve a táncalkotás egyéni és közösségi vonásait is, hamarosan kiadásra kerülő monográfiájában.<sup>15</sup>

A forrásanyag kritikai kiadásának terve a magyar néptánc kutatásban az 1940-es évek végi és az 1950-es évek eleji elképzelések nyomán az 1960-as évek közepén körvonalazódott először.<sup>16</sup> Az akkor megfogalmazott elvek lényegében nem változtak. Ma is elfogadjuk, hogy:

A néptáncok forráskiadása eleve nem vállalkozhat a Magyar Népzene Tára kötetéhez hasonló, minden változat közzétételére törekvő összkiadás megvalósítására, mert a legegyszerűbb táncfolyamat lejegyzése is munkaipényesebb egy hangszeres zenedarab partitúrájának elkészítésénél. Tartalmaznia kell azonban a gyűjtött anyag teljes katalógusát, az adatok minősítését és viszonyítását a közölt táncokhoz. Az anyagközlést ennek megfelelően három részletességi fokozatban célszerű megvalósítani:

- a. A legjellemzőbb változatok teljes, a zenével szinkron közzététele jelenti a forráskiadás gerincét.
- b. Ezt a még fontos, de rövidítve közölhető táncadatok részletei, motívumai és kísérődallamai egészítik ki.
- c. A közlésre már nem kerülő táncok katalógusa pedig a legfontosabb néprajzi, zenei és koreográfiai jegyekre való utalásokkal biztosíthatja az áttekintés teljességét. (Martin 1977, 174–175.)

A néptánc kutatás akkori generációja a forráskiadást három, egymást kiegészítő és párhuzamosan megvalósítandó feladatként képzelte el. Az első a tánc típusok szerinti, a második a táncrégiónak, táncos egyéniségek szerinti, a harmadik az előző kettő tanulságait összeg-

<sup>12</sup> Janković 1933–1964, Liszicijan 1958, Torp 1990. Az egyéni lépésvariációk a tánc szerkezetének tagolásában ugyanis nem játszanak fontos szerepet e régióban.

<sup>13</sup> Lásd Wolfram 1951.

<sup>14</sup> IFMC 1972.

<sup>15</sup> Kaeppler 2002.

<sup>16</sup> Morvay 1949, Morvay–Pesovár 1954, 5–12; Martin 1977, 174–176; 1980, 27–28.

ző, szintetizáló monográfiák megvalósítása. A *tánc típusok szerinti forráskiadás* fő célja tánckincsünk törzssanyagának történeti rétegek, műfajok, típusok szerinti monografikus feldolgozása a fő európai történeti táncműfajok keretében értelmezve. A *regionális táncmonográfiák* egy régió, etnikai csoport, egy helyi közösség tánc kultúrájának, vagy egyetlen táncos egyéniség tudásának teljes bemutatására törekszenek. Ezekben helyet kapnak olyan néprajzi, szociológiai, történeti, esetleg pszichológiai kérdések is a helyi táncos társadalom, a táncélet, tánckészlet és a tánczenei repertoár jellemzése kapcsán, amelyekre a típusmonográfiákban nem lehet ill. nem szükséges kitérni. Az *összefoglaló munkák* a típusmonográfiákból és a regionális áttekintésekből leszűrhető általánosabb néprajzi, művelődéstörténeti, tánc történeti tanulságok megfogalmazását célozzák annak érdekében, hogy a néptánc kutatás eredményei tágabb körben is felhasználhatókká váljanak. Itt is szükség van a forráskiadást szolgáló, megfelelően válogatott adatbázis közlésére.<sup>17</sup>

Martin az ún. minősített összkiadás, a forrásérték szerinti adatválogatás fenti elveit maradéktalanul megvalósította a „Magyar körtánc és európai rokonsága” c. könyvében 1979-ben, amelyben e tánc típus (az énekes női körtánc és műfaji rokonsága) monografikus feldolgozását adja. Ezek megvalósítására törekszik a Lányi Ágoston – Martin György – Pesovár Ernő készítette táncmonográfia, „A körverbunk története, típusai és rokonsága” is (Bp., 1983), amely a „verbunk” típus egy regionális altípusát mutatja be. Pesovár Ernő ettől kissé eltérő módon, nem az egyes tánc típusok szerint, hanem egy tágabb műfaji keretben – az európai páros táncok összefüggésében – igyekszik bemutatni és értelmezni a magyar páros táncokat, jellemző táncpéldákkal illusztrálva mondandóját.<sup>18</sup> Erre törekszik az általa tervezett, s hamarosan megjelenő „Ugrós” monográfiában is. Ez a fajta közlésmód számos fontos összefüggés megvilágítására alkalmas, azonban nem teszi fölőlegessé a tánc típusok, a regionális altípusok és táncos egyéniségek szerinti forráskiadás jellegű anyagközlést.

A korábbi forráskiadó program szellemében – a „Somogyi táncok” (Morvay–Pesovár 1954) példáját követve – születtek viszont a Vas megye, ill. a Rétköz tánc hagyományát közzevető regionális monográfiák, valamint a már fentebb bemutatott egyéniségmonográfiák.<sup>19</sup> E körbe tartozik Martin György „Bag táncai és táncélete” c. falumonográfiája.<sup>20</sup> A föl soroltakhoz hasonló Kaposi Edit bodrogi közeli összefoglalója is. E könyv mai formájában egyfajta „gyűjtői monográfia” mintapéldáját adja, amelyben egyetlen kutató anyaga jelenik meg pályafutásának elemzése, értékelése keretében.<sup>21</sup> A monográfiákon kívül számos kisebb tanulmány született már, amelyek célja egy-egy regionális vagy egyéniség-monográfia előkészítése, előtanulmány formában való elindítása.

A tánckutatók jelenlegi generációja a forráskiadás korábbi tervét néhány módosítással vette át. Erre az indítást Martin György 1970-es évek végén és 1980-as évek elején megjelent cikkeiből, hátrahagyott írásaiból, szóbeli instrukcióiból, majd saját új tapasztalataiból vette. A módosítás lényege abban van, hogy a jelenlegi kutatás a korábbinál nagyobb hangsúlyt helyez a táncos egyéniségekre, nem csorbítva ezzel a táncos közösség, a közösségi tánc kultúra jelentőségét. Az egyéniségi elv, a korábbi koncepció egy fontos elvének erősebb hangsúlyozása az utóbbi évek kutatásában hatással van a kutatás minden fázisára a gyűjtéstől az elemzésen, rendszerezésen át a forráskiadásig. Ennek megfelelően a tánc-

<sup>17</sup> Lásd Martin 1970; *Magyar Néprajz* VI. kötet táncfejezete, Felföldi–Pesovár 1997.

<sup>18</sup> Pesovár 1997.

<sup>19</sup> Halmos–Lányi–Pesovár 1988; Halmos–Lányi–Nagy 1987; Kaposi 1999; Karsai–Martin 1989; Martin 1983ab.

<sup>20</sup> Martin 1953.

<sup>21</sup> Kaposi 1999.

anyag értelmezése során nem elegendő csak a történeti tánc típus keretében való összehasonlítás. A megbízható következtetések levonása érdekében az adatok hármas – a táncos egyéniségek teljes táncanyaga, a regionális altípusok és az átfogó történeti táncműfajok keretében való – értelmezésére van szükség. Ez pedig megköveteli az eddig tervezettnél sokkal több táncos egyéniség teljes táncanyagának monografikus földolgozását. A minta ehhez Martin György két poszthumusz egyéniség-monográfiája, a tanítványok által 1989-ben kiadásra előkészített Karsai Zsigmond kötet és a hamarosan nyomdába kerülő Mátyás István-monográfia.<sup>22</sup> E kötetekben maga Martin hívja föl a figyelmet a módszer finomításának lehetőségeire, de a kérdéssel való beható foglalkozás révén a mostani kutatógeneráció is számos ponton továbbfejlesztette a téma sokoldalú megközelítésének módszereit.

A forráskiadás alapvető feltétele a tánc kutatás dokumentumainak – a filmen megörökített és közérthető jelrendszerrel lejegyzett táncadatoknak – egységesen szabályozott formában való előkészítése. Ehhez az elvi alapot az Akadémiai Kiadó által 1974-ben kiadott szabályzat – „A népköltési (folklor) alkotások kritikai kiadásának szabályzata”,<sup>23</sup> az MTA Zenetudományi Intézetében kialakított táncrendszerezési módszer és a néptáncok forráskiadásának eddigi gyakorlata adja. Az 1974 óta használatban lévő nemzetközi jelentőségű szabályzat érdeklődésének középpontjában alapjában véve a népköltési alkotások vannak, de a megfelelő helyeken, szükség szerint mindig hivatkozik a táncra, zenére és más folklor ágazatokra is. Ahhoz, hogy a néptáncok forráskiadása a továbbiakban egyértelmű, világosan meghatározott, könnyen hozzáférhető elvek szerint történhessen a nemzetközi néptánc kutatásban, szükség van a különféle formákban, elszórtan lerögzített elvek összegyűjtésére és rendszerbe foglalására.<sup>24</sup> Erre történt újabban kísérlet „A táncfolklorisztikai adatok leírásának és kiadásának szabályai” c. összeállítás elkészítésével, amely alapja lehet egy nemzetközileg is elfogadható szabályzat kidolgozásának.

Az egységes szemlélettel kiadott, nagy mennyiségű forrásanyag megteremtheti az alapot az olyan nemzetközi tánc katalógusok összeállításához, amelyek – pl. a mesekatalógusokhoz hasonlóan – átfogó képet adhatnak egy nagyobb régió vagy egy történeti táncműfaj sajátosságairól. Ehhez azonban már szükség van a számítástechnika segítségére is.<sup>25</sup> A tervezett, számítógéppel támogatott morfológiai szemléletű néptánc elemzés elméleti és módszertani alapjait a nemzetközi kutatások eredményeinek teljes körű áttekintése, részletes kritikája nyomán alakíthatjuk ki.

A morfológiai szemlélet fölbukkanásától az elmélet kidolgozásáig (az 1930-as évektől az 1960-as évekig) Európában számos iskola alakult ki. Ezek, véleményünk szerint, három csoportba oszthatók aszerint, hogy elméleti következtetéseiket a délkelet-európai kollektív lánc-körtáncok, a kelet-európai rögtönzött szóló és páros táncok, vagy a nyugat-európai térformációs páros táncok (kontra táncok, kadrillok) elemzése alapján vonták le. A tánc kultúrák különbözősége miatt eltérések mutatkoznak e három csoportban a táncok szerkezeti egységeinek meghatározásában, a szerkezeti egységek határainak kijelölésében, a változatok megítélésének módszerében. Úgy tűnik, az egyik legbiztosabb, legállandóbb szerkezeti egység mindhárom csoportban a „motívum”, amelyet körülbelül azonosan definiálnak a kutatók. A motívum szerkezeti egységeinek és a motívumnál nagyobb táncalkotó elemek megítélésében már jól látható eltérések vannak.

<sup>22</sup> Karsai–Martin 1989, Martin 1983b.

<sup>23</sup> Voigt–Balogh 1974.

<sup>24</sup> Ezzel hozzájárulhatunk a Szabályzat leendő új változatának kiegészítéséhez.

<sup>25</sup> Lásd Fügedi 1989.

A számítógépes táncelemzés elméleti alapjainak megteremtése szempontjából tehát úgy véljük, az összehasonlító vizsgálatnak a *motivumra*, a legmegfoghatóbb és a legtöbb objektív kritériumot hordozó szerkezeti egységre kell koncentrálnia, hogy létrehozassuk az összehasonlítás közös nevezőjét. A motivum-meghatározás szempontjainak áttekintése során tekintetbe kell majd vennünk azokat az újabb szemantikai vizsgálatokat, amelyek a formai és zenei mellett a szemantikai szempontok fontosságára figyelmeztetnek a táncelemzésben. A számítástechnika segítségével kvantitatív vizsgálatok elvégzésére is módunk lesz, s ezáltal az összehasonlítás eredményei pregnánsabbá s ellenőrizhetőbbé válnak majd.

Dolgozatunk nem jelenti az összehasonlító néptáncutás teljes problémakörének kidolgozását, csupán az alapkérdések fölvetését, a figyelem föl hívását, amellyel reményünk szerint hozzájárulhattunk e kutatási terület továbbfejlesztéséhez.

### Felhasznált irodalom

- ALFORD, Violetta 1962  
*Sword Dance and Drama*. London.
- BARTÓK Béla 1934  
*Népzene és a szomszéd népek zenéje*. Budapest.
- DÖMÖTÖR Tekla (főszerk.) 1990  
*Magyar néprajz* VI. Népzene, néptánc, népi játék. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- EMBER, Carol R. 1996  
Cross-cultural Research. In: David Levinson–Melvi–Ember eds. *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. Vol. 1. 261–265. New York: Henry Holt and Company.
- FELFÖLDI László 1987  
A finnugor népek néptáncutatójáról. *Táncstudományi Tanulmányok* 1986–1987. Budapest, 291–311.
- FELFÖLDI László 1998  
Néptáncgyűjtés a marik között. In: Csepregi Márta (szerk.) *Finnugor kalauz*. Budapest, 130–135.
- FELFÖLDI László–PESOVÁR Ernő (szerk.) 1997  
*A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománya*. Budapest.
- FÜGEDI János 1989  
Tánc és számítógép. *Táncstudományi Tanulmányok* 1988–1989, 183–195.
- HALMOS István–LÁNYI Ágoston – NAGY Judit 1987  
*Rétköz táncai és zenéje*. Nyíregyháza.
- HALMOS István–LÁNYI Ágoston – PESOVÁR Ernő 1988  
*Vas megye tánc- és zenei hagyománya*. Szombathely.
- HOERBURGER, Felix–RAUPP, Jan 1957  
*Deutsche-slawische Wechselbeziehungen im Volkstanz*. Leipzig.
- IFMC Study Group 1972  
Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 6. 115–135. Cambridge.
- IVANČAN, Ivan 1964  
Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslavii. *Narodna Umjetnost*, Zagreb, 17–37.
- JANKOVIĆ, Ljubica–JANKOVIĆ, Danica 1934–1964  
*Srbske narodne igre*. I–VIII. Beograd.
- KAEPPLER, Adrienne (ed.) 2002  
*Structural Dance Studies* (kiadás alatt).
- KARSAI, ZSIGMOND–MARTIN, GYÖRGY 1989  
*Lőrincréve táncélete és táncai*. Budapest.

- KEALIINOHOMOKU, Joann 1967  
Hopi and Polynesian Dance: A Study in Crosscultural Comparison. *Ethnomusicology* XI. 3, 343–357.
- KEALIINOHOMOKU, Joann 1976  
*A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviours Among African and United States Negroes*. In: Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies on Dance. ed. by Adrienne L. Kaepler New York, 1–179. Dance Research Monograph Two, CORD Inc.
- KAPOSI Edit 1999  
*Bodrogköz táncai és táncélete*. Budapest.
- KURATH, Gertrude Prokosch 1956  
Dance Relatives of Mid-Europe and Middle America. *Journal of American Folklore* 62, 286–298.
- LÁNYI Ágoston–MARTIN György – PESOVÁR Ernő 1983  
*A körverbunk története, típusai és rokonsága*. Budapest.
- LISZICIAN, Szrbui 1958  
*Sztarimüe pljazski: teatral' nüe predsztaflenija armjanszkogo naroda*. I. Erevan.
- LOMAX, Alan 1968  
*Folksong Style and Culture*. American Association Adv. SCI.
- LUGOSSY Emma 1956  
A táncok rendje. In. *Magyar Népzene Tára III/B*. Budapest, 417–660.
- LUGOSSY Emma 1960  
A magyar néptáncok mozgáselemei és motívikája. *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*, 167–210. Budapest.
- MARTIN György 1955  
*Bag táncai és táncélete*. Budapest. Néptáncosok Kiskönyvtára 16–18.
- MARTIN György 1964a  
*Motívumkutatás – motívumrendszerezés. A Sárköz-Duna menti táncok motívumkincse*. Budapest: Népművelési Intézet.
- MARTIN György 1964b  
Magyar tánc típusok keleti kapcsolatai. *MTA I. Osztályának közleményei* 21, 67–96.
- MARTIN György 1970  
*Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest.
- MARTIN György 1977  
A magyar néptánc kutatás egy évtizede 1965–1975. *Ethnographia* LXXXVIII, 165–183.
- MARTIN György 1979  
*A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest.
- MARTIN György 1980  
Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. *Népi kultúra – Népi társadalom* XI–XII, Budapest, 411–449.
- MARTIN György 1983a  
A sándorfalvi Kiss Mátyás tánca. *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve* 1978–79. Szeged, 173–194.
- MARTIN György 1983b  
*Mátyás István. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. Kézirat.
- MARTIN György–PESOVÁR Ernő 1960  
A magyar néptánc szerkezeti elemzése. *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*, 211–248.
- MARTIN György–PESOVÁR Ernő 1964  
A motívum típus meghatározása a táncfolklórban. *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964*, 193–234.
- MORVAY, Péter 1949  
A népi tánc kutatás két esztendeje. *Ethnographia* LX. 387–393.

- MORVAY, Péter–PESOVÁR Ernő 1954  
*Somogyi táncok*. Budapest.
- PESOVÁR Ernő 1967b  
 Európai táncművelés, nemzeti táncművelések. (Táncművelési esszé) *Táncművelési Értesítő* 1967. 2. sz. 38–43.
- PESOVÁR Ernő 1997  
*A magyar páros táncok*. Budapest.
- ROYCE, Anya Peterson 1977  
*The Anthropology of Dance*. Bloomington–London
- SACHS, Curt 1937  
*World History of Dance*. New York.
- SARANA, Gopala é.n.  
*Comparative Method*. Alan Bernard – Jonathan Spencer eds. Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. London/New York: Routledge.
- SZENTPÁL Olga 1961  
 A magyar néptánc formái elemzése. *Ethnographia* 3–55. Budapest.
- TORP, Lisbet 1990  
*Chain and Round Dance Patterns: A Method for Structural Analysis and its Application to the European Material*. Copenhagen.
- WILLIAMS, Drid (ed.) 1997  
*Anthropology of Human Movement. The Study of Dances. Readings in Anthropology of Human Movement*, No 1. Scarecrow Press Inc. Lanham Md. and London 1997.
- VOIGT Vilmos–BALOGH Lajos 1974  
*A népköltési (folklor) alkotás kritikai kiadásának szabályzata*. Budapest.
- WOLFRAM, Richard 1935  
 Der Spanltanz und seine europäischen Verwandten, ein weitverbreiteter Geschicklichkeit – Schwerttanz. *Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*. 9. Jg. 35–47.
- WOLFRAM, Richard 1951  
*Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*. Salzburg.
- WOLFRAM, Richard 1962  
*Der Volkstanz als kulturelle Ausdrucksform der südosteuropäischen Völker*. Die Volkskultur der südosteuropäischen Völker. Südosteuropa Jahrbuch VI. München, 63–84.
- YOUNGERMAN, Suzanne 1974  
 Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of “Word History of the Dance” with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas. *Cord News* 6. 2. sz., 6–19.

**Halmos István**

Budapest

## **Temetés Inaktelkén<sup>1</sup>**

### **Siratás temetésen**

1991-ben Karácsony Zoltán és Teszáry Miklós kollegámmal a lakodalom lefolyását akartuk megfigyelni, és közben véletlenül részesei lehettünk egy halott búcsúztatásának és temetésének. A református kántor (asszony) lehetővé tette, hogy elmenjünk a gyászoló házhoz és bemenjünk a ravatalozó helyiségbe.

A kapu, amelyen beléptünk, kertbe vezetett, amelynek a jobb oldalán hosszú, emeletes ház állott rövid oldalával az utcára. Az emeleti részen, végig a ház hosszában nyílt folyosó vezetett, s ebből nyíltak az ajtók a szobákra, s erre néztek a szobák ablakai. Ahogyan felfelé lépkedtünk a lépcsőn, egyházi éneket hallottam, de valami furcsa, idegen zavarral. Az emeleten kis szobába léptünk, amely balra rögtön bevezetett egy nagyobbba. Itt az ablak környékén, néhány széken ültek a kántor emberei, akiknek az énekét hallottam. Valahonnan hátulról pedig hallatszott a zavaró hang, ami valósággal szíven ütött. Nem a különössége vagy a zenei értéke miatt, hanem, mert hallottam, hogy ez „siratás fennszóval”. Az etnográfus gyomra rándult bennem idegesre: ilyen alkalmunk, bizony, kevésszer akad. Siratás élő valóságában s kezemben felvevőgéppel.

A szobát baldachinos ágy osztotta két, úgyszólván külön részre, s e mögött a sötétségben állott két sötétbe öltözött asszony. A feleség és a leányasszony hangja a kívülállóknak együtt szólt az egyházi énekkel, de természetesen függetlenek voltak, s önállóan mentek a maguk útján. Akik végezték a maguk szertartását és rítusát, nem a másikkal törődtek, hanem csakis magukkal, a feladattal, amit a szokás rótt rájuk.

A két asszony, két özvegy, egymás mellett a sötétségben, közel a halott fejéhez és lábához, egymástól sem zavartatva az én felvételemen mintegy háromnegyed órát siratott, <sup>2</sup> de nyilván többet azzal együtt, ami a felvétel előtt történt.

Az előadásról azt lehet mondani, hogy valamelyest hullámokban folyt: nekilendültek, a lendület lelassult, majd gyorsult, s olykor szinte megállott. Érezhető volt, hogy ez a hullámzás azzal függött össze, hogy kéznél volt-e a mondanivaló: szöveg-szólamok, mondatok, mondat részletek és töredékek, szavak. Ezek eleinte folyékonyan jöttek, a hallott-ismert formulákba illesztett aktuális mondanivaló. Bármilyen volt is légyen ennek a szöveganyagnak a szerkezete: hosszúság, szólam-, szó- és szótagszám, hangsúly, az asszonyok könnyedén, minden meggondolás nélkül illesztették bele egy dallamszerkezetbe. A szöveg és a dallam együttese soha, egy pillanatra sem okozott gondot nekik. Az, amit mi dallamnak nevezünk, úgyszólván mellékesen, magától értetődően és automatikusan jött létre. Ami a hullámzást okozta, az a szöveg volt: vagy a formula fogyott el hirtelenjében s maradt a pusztánaturalizmus, vagy fordítva, s akkor a szöveg nem volt más, csak a megszokott formulák, és a folyamat egy pillanatra elszakadt a napi valóságtól. Ilyenkor ismételték, s a feszültség leesett. Olykor mindkét szöveganyag kiesett az emlékezetükből, s akkor az egész folyamat megál-

<sup>1</sup> A jelen közlés egy nagyobb, megjelenés előtt álló tanulmány részlete. (Szerkesztői megjegyzés.)

<sup>2</sup> A felvétel azonosítója: ZTI CD 2443–44.

lott egy másik pillanatra. De pihenni is kellett, ilyenkor az egyik vagy a másik abbahagyta a siratást. Nyilvánvaló volt, hogy az élő hagyomány körülményei között a sirató számára a fő feladatot és a fő nehézséget az újabb s újabb szövegek előteremtése jelenti. Ha nincsen, akkor ismét, megáll, újrakezd, aszerint, hogy mi merül fel a gondolataiból. Ehhez képest a szöveg előadásának a módja nem jelent akadályt, hogy akár végtelen hosszan folyják a ritus. A siratás végül teljesen abbamaradt: végleg elfogyott mind a mondanivaló, mind az erő.

Másnap délelőtt a temetés templomi szertartással kezdődött, majd a hátsó ajtón kivonulva a templomdomb mögötti temetőben folytatódott. Nem mondhatom, hogy végződött. Ahogyan a résztvevők visszafelé jövet a templomdombról leereszkedtek a faluba, a két asszony a menetben is folytatta a siratást. Kollégáim videofelvételei valamelyest visszaadják ezt az alkalmat.<sup>3</sup> Végül is a temetés az esti torral zárult le.

### Egy élő sirató<sup>4</sup>

A kotta a halottas háznál lefolyt búcsúztatás utolsó öt percének siratását mutatja. A kottakép eltér attól, amit megszoktunk, mert a siratás hangja is más, mint az éneklésé. Az énekhangnak könnyen azonosítható hangmagassága van; a beszédnek is van hangmagassága, de nehezen azonosítható; a zörejeknek pedig nincsen szabad füllel azonosítható hangmagassága. E különbségek mögött akusztikai jelenségek állanak.

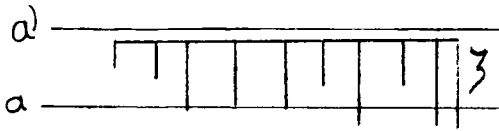
Énekhangot hallunk, ha elég hosszú ideig tisztán szinuszos hanghullámok képződnek (~). Ha beszélünk, akkor a zöngéken („magánhangzó”) ezek a hullámok rövid ideig képződnek, közben pedig a nem zöngéken zörejek állanak (zárhang, torokhang, stb). Az emberi fül zörejeket fogja fel a hangzót, ha az szabálytalan és változó alakú hanghullámok eredménye. Minden hangos (emberi) megnyilvánulás ennek a három hangzónak az együttese. Akkor lesz ének, beszéd, zörejt, ha az egyik túlsúlyba kerül.

Ennek a siratásnak a jelentős része emelt beszéd, amelynek van hangmagassága, de nehezen lehet a pontos helyét megjelölni; más része a beszéd és az ének határán áll. Vagyis amit hallunk, az jól meghatározott hangtérben van, ezt a kotta jól mutatja, de az egyes hangokról nem ad hűséges felvilágosítást. Olyan, mintha a két siratóasszony hangja végig egyenletesen a beszéd- és az énekhang között mozogna, ez azonban nem így van. Az idősebb asszony alacsonyabb hangtérben sirat, az ő hangja általában emelt beszéd, magasabb hangjaiban valamivel több az énekhang. A fiatalabb nagyjából egy oktávval feljebb sirat, az ő hangja csak a legalacsonyabb hangokon mondható beszédnek, általában egy lépéssel messzebb tér el ettől azon a vonalon, amely a beszéd és az ének között terül el. A hangok minőségéről ennél pontosabbat akkor lehetne a kottába beírni, ha hangról hangra megállapítanánk az énekhang mértékét. Ezt nem lehet pontosan megtennünk, mert nincsen olyan emberi képesség, amely minden hangban megállapítaná az énekhang s a beszédhang százalékos arányát, azután pedig kottajelelkekkel ezt ki is tudná fejezni. Azt azonban megtehetjük, hogy a

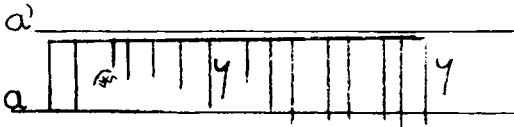
<sup>3</sup> Teszary Miklós felvétele. Azonosítója ismeretlen, a felvétel lappang. (Szerkesztői megjegyzés.)

<sup>4</sup> Jelmagyarázat a „kottához”. A kétvonalas rendszer oktávnyi tereket jelez a, a' és a'' között. A gerendán függő kottaszár az egy szótaghoz tartozó hangléjtés-részletet mutatja. A kötőjel az egy szótaghoz tartozó két hangmagasságot jelöli, a szaggatott legato pedig, ha összevont magán- és/vagy mássalhangzót hallottam. A szótagok hangmagasságát nem lehet az ötvonalas rendszer egyik szilárd pontjához kötni, ezért nincsen a száraznak feje. A cikk-cakk jel a csúszást jelenti, apró kottaszárral érzékelhető kezdettel, nélküle, vagy kis legato a kottaszárra/kottaszárról kevésbé érzékelhető. A tenuto s a fermata a bevett jelentésében áll, míg a szünetek elnagyolt hosszúságra utalnak: 1/4 = jól érzékelhető, 1/8 = érzékelhető, 1/16 vagy ' = alig érzékelhető vagy a lélegzetvétel helye. *Hű* szótaggal és × jellel a sírás helyét mutatom, ha pedig beszéd szótagon függ az × jel, akkor erős zörejt hallani. Pontozott pótvonal alatt is áll néha × jel, ekkor a zörejt közelebről, nem meghatározható mélységben szól.

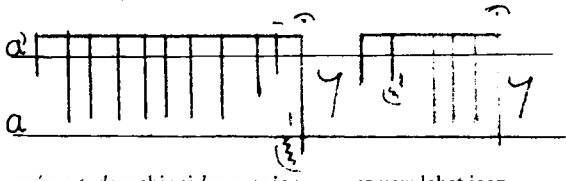




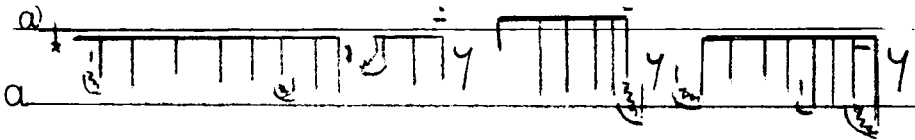
ASSZONY *semmit nem mond mer nem tud mondani*



*mer a halál fullánkja kiszakasztotta közüllünk*



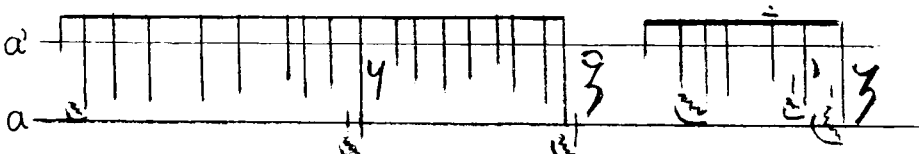
*mégse tudom ehinni hogy ez igaz ez nem lehet igaz*



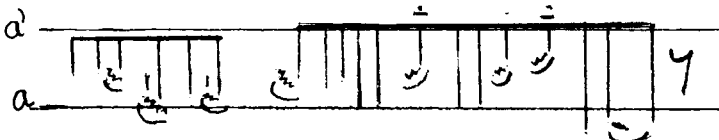
*h nekem nincs többet jou társam jou uram nem tudom ehinni mégse' tudom ehinni*



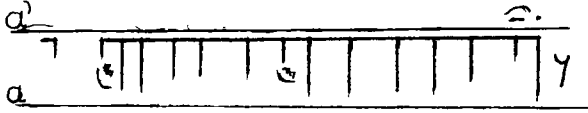
*hun tuggyam keresni? holnap este hun tuggyam keresni?*



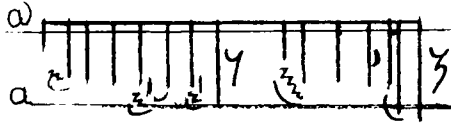
*kitü kérgyem meg hogy Feri kedves Feri drága mi a bajja? mit csinájjak, mit aggyak?*



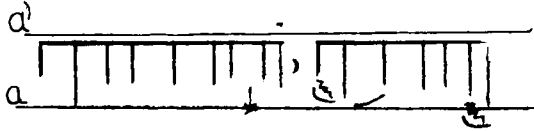
*takarjam bé, fázik? drága idesem hun keressem hun kapom meg*



hogy bétakargassam mer mindig aszt mondta, hogy fázik



hijába vót bétakarva mégis mindig fázott

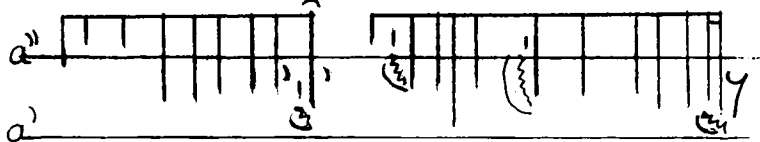


többet ne tuggyam bétakkarni drága egyetlen jó

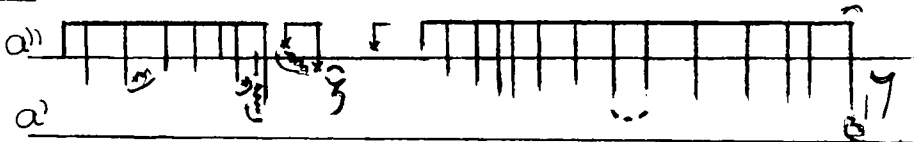


egyetlen drága kincsem drágám drága idesem .....

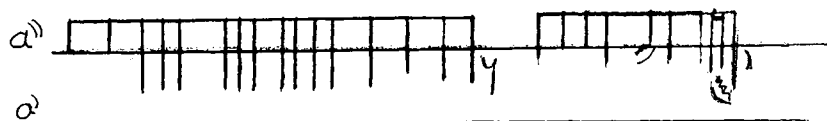
(halk, nem érthető, az ének elnyomja, kb. 8-10")



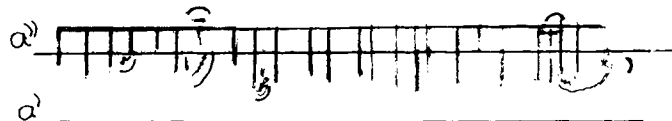
LEÁNYASSZONY előbb itthon vót a szegénykém itt vót előttünk nem mind/t az én jouram



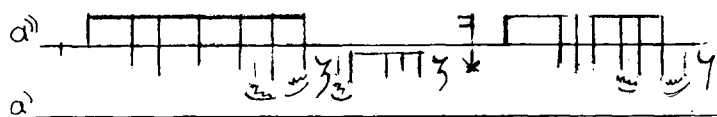
mer annak csak a hire jött (hühü) (hü) talán(a)jó isten tuggya hogy hogy szenvedett meg



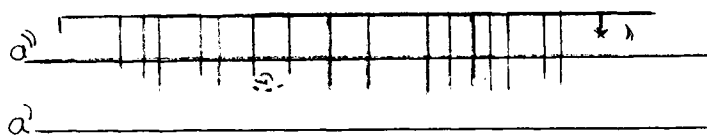
egyből odalett heába kiáltotta hogy itt vagyok jaj istenem mégis beállott



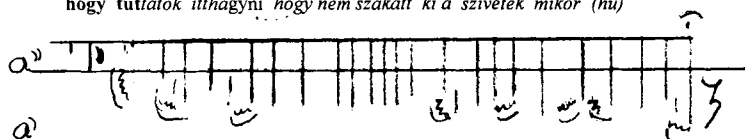
a másik elmenekült de ő nem tudott leugrani arrul a nagy géiprű hü



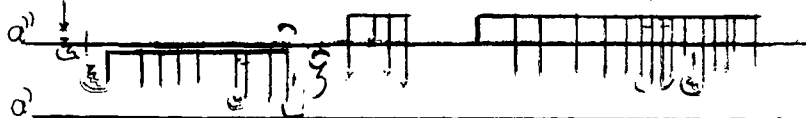
7 jött kellett hogy meghaljon drága ides (hü) hogy tuttatok itthagyni (hü)



hogy tuttatok itthagyni hogy nem szakatt ki a szivetek mikor (hü)



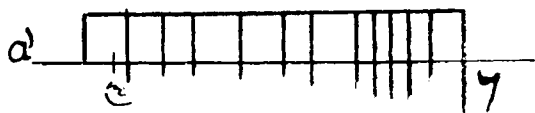
ellen keit árvát egy özvegyet .....?.... te is mindenki itthagý minket magunkra



(hü) kedves ides egy drága jou (üühüü! ...) nem addig /ne sirjatok.....?...../

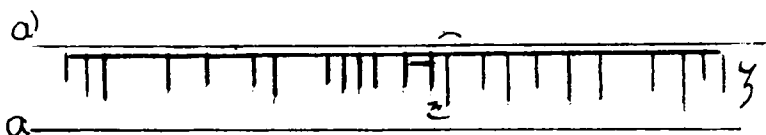


ASSZONY fáj az én szívem nagyon fáj a szíve(m) ha kell neked emenni a (te) más világ.ra



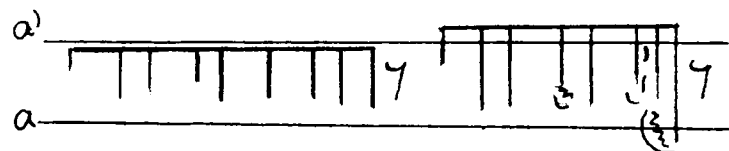
a

hogy én ne tuggyak senkin segíteni többet



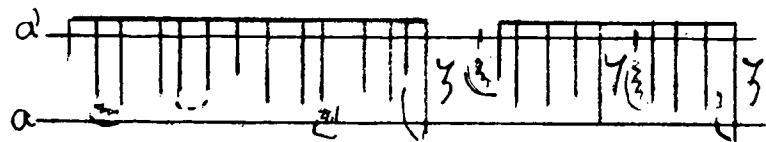
a

legalább ha nem tudtam segíteni de jou tanácsot attam mindenkinek



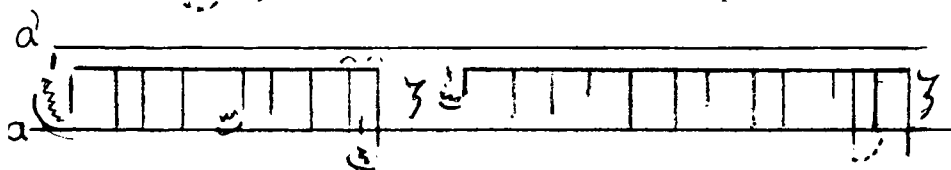
a

hogy el ne szakaggyon közzüllünk itt kellett minket haggyon



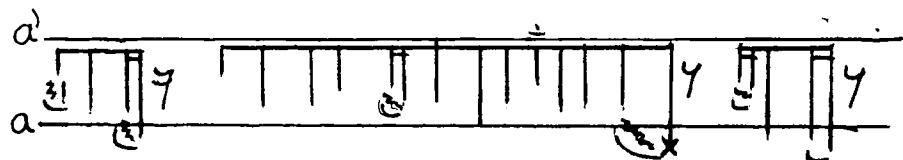
a

kiszakasztotta a kutya halál közzüllünk etött az oura etött a perc



a

el kellett hogy szakaggyon túllünk nem mondott semmit csak annyit hogy halok<sup>a</sup> meg



a

halok meg mindig montam nem hal drága ne fíjen nem (hal) halok meg

lithon nígyszer emonta odavót odavót melletteáll-ei tam

türülgettem az orcáját a szíp szemit

mer mindig aszmonta hogy türüjjem igen mer nemõ lát

mikõ kitürüttem montam drága most lát? most látok egy kicsikit türüld meg a számot is

megtürültem mondom jól van drága jou halok meg már u(j)ra aszmon.ta halok meg

ekelett nizzem s nem tuttam semmit segiteni rajta

ekelett nizzem hogy meghót s itthagvott ben. nünket itthagvott bennünket jól tudom éin  
 LEÁNYASSZONY gyere szólj ide, gyere már. eejött Jánoska is  
 mert ü rendeztea dóggokat bár mindenkiúgy utánajájon rendezzenek el  
 gyere köszönd meg nekik mer itt van mindenki mellettem  
 mégse szóllott senkihez se senkinek se köszöntsemmit hogy hogy rendeznek el  
 (vajjon) van vagy nincsen, semmit se mondasz drága jou  
 mer úgy szeretted a kicsinyt az unokádat

szöveg nagyobb csoportjairól tehetségünk szerint jelezzük, mihez áll közel. Talán négy csoportot lenne érdemes megkülönböztetnünk: beszéd, *emelt beszéd* (egy lépéssel közelebb az énekhanghoz), *énekbeszéd* (talán fél- vagy harmadúton az énekhang felé), s az *ének*. Ezekre eltérő betűtípust használhatnánk: álló vékony, *dőlt vékony*, *álló félkövér*, *dőlt félkövér*.

A hang minősége mellett annak hossza a másik fő tulajdonság, ezt röviden ritmusnak mondjuk. A sirató esetében ez a szóhasználat nem teljesen fedi az élő előadást. A ritmusjeleket nem szabad szó szerint érteni. Jobb, ha arra gondolunk, hogy bár a hangmagasságoknak valóban van terjedelme, de ha ezeket a hosszúságokat pontosan mérni és a kottában közölni akarnánk, akkor áttekinthetetlen és olvashatatlan ábra jönne létre. Ennek az az oka, hogy a sirató személy mindig a szövegeknek egy csoportjára gondol, néha 2–3, máskor 10–12 szótagra, s ezek jelentik számára azt az egységet, amit bele kell helyeznie a hangokba. Nevezük ezt szólamnak, amelyen belül az egyes szótagok hosszúságát nem a dallam ritmusa határozza meg, hanem a szólam hosszúsága és a hangsúlyai: hány szótag kerül egy hangsúly alá. Ebből alakul ki az a kottakép, amelyet a lejegyző kénytelen a szokásos ritmusjelekkel közölni.

A hang harmadik tulajdonsága az erő. A kotta ezt sajnos egyáltalán nem mutatja, pedig a jelentősége a siratóban sokkal nagyobb, mint az éneklésben és mint a legtöbb mindennapi beszédben. Egyenlő vagy jelentősebb a fontossága, mint a minőség és a terjedelem. A sirató felfokozott beszéd, amely tele van erős hangsúllyal és erős halkítással, a hangerő változása szélsőséges. Ezt valószínűleg semmilyen írásmód nem tudja az olvasónak közvetíteni. Az inaktelki siratóról tehát elmondható, hogy jobban jellemzi a hangtér, amelyben mozog, mint az egyes hangok pontos hangmagassága, jobban jellemzi a főhangsúlyok alá vont szövegek lefutása, mint a ritmusa és jobban jellemzi a hangerő változása, mint az érthető és szép előadás. Ezért ez a fajta kottairás jobban visszaadja az élő előadást, mint az ötvonalas rendszerbe beleírt zenei hangok.

### A siratás alkalmai

A siratót három alkalmával ismerjük:

1. Amikor a búcsúztatáskor és/vagy a temetésen nyilvánosan, a közösség előtt a közvetlen nőrokonok siratják az elhunytat (esetleg nem rokonok is részt vesznek);

2. Magánosan, otthon, a temetőben (halottak napján vagy máskor), elgondolt személyt magának sirat;

3. Amikor kérésre, zárt körben elgondolt személyt (tárgyat, állatot) siratnak.

A néprajzi irodalom ismeri a háborúba vitt/elhunyt/fogságba esett férfi elsiratását, valamint a menyasszony-búcsúztatás szokását. Ha a szövegük és az előadásuk módja azonos a temetési siratással, akkor ezek ugyanazt a néprajzi jelenséget jelentik, nevezetesen: búcsúztatást. Aszerint, hogy nyilvánosan vagy magánosan mondják, tartozhatnak az egyik vagy másik csoportba.

Az a kifejezés, hogy ismerjük, azonban meglehetősen pontatlan. Amit ismerünk, az a harmadik alkalom. A Magyar Népzene Tára V. kötetében<sup>5</sup> egyetlen kivétellel, a Szenik Ilona által kiadott erdélyi és moldvai sirató könyvben<sup>6</sup> kivétel nélkül és a Zenetudomány Inté-

<sup>5</sup> *A Magyar Népzene Tára V. Siratók* (szerk.: Kis Lajos, Rajeczky Benjamin). Budapest: Akadémiai Kiadó 1966.

<sup>6</sup> Szenik Ilona: *Erdélyi és moldvai magyar siratók, siratóparódiák és halottas énekek*. Kolozsvár–Bukarest: Kriterion 1996.

zet gyűjteményében<sup>7</sup> mintegy fél tucat felvétel kivételével kérésre felidézett siratók vannak. A sok száz felvétel nem rituális alkalommal készült, és kevés kutató van, akinek módja volt élő siratót hallani. A magános siratgatás, ami öregasszonyok szokása, ismert szakkörökben, de tudomásom szerint nincsen róla felvételünk. Néhányunknak van személyes emlénye a sírok körül lépegetők vagy az otthon siratgatók csendes, hangsúlytalan hangjáról. Az első és a második esetre nem mondhatjuk, hogy ismernénk: Az MNT V. bevezetője utal Pesovár Ernőnek és Buchbinder Oszkárnak Tornyospálcán (Szabolcs) 1955-ben temetésen készült felvételére, néhány partitúra oldalt közöl belőle,<sup>8</sup> de a zenei rendbe nem került bele. Hasonlóképpen: az MNT V. bevezetője a siratásnak mint szokásnak a leírását túlnyomórészt Fél Editnek és Hofer Tamásnak Átány községről írott monográfiájából veszi át, idézetként közölve az ő tapasztalataikat és feljegyzéseiket.<sup>9</sup> A temetésen felvett szertartást azonban nem közli, helyette a bevezető írójának a felvételeit, mindkettőt felidézttette, ugyanattól a személytől.<sup>10</sup>

### A felidézett sirató

Mi, népzene kutatók és a népzene kutatás általában, elvi alapon ragaszkodtunk a felidézett siratóhoz és határoltuk el magunkat az élő siratástól. Az MNT V. „A dallamok” című fejezetében – Járdányi Pál munkája – a különbségtevés így indokolódik: „Van-e különbség az eredeti és az utólagosan felidézett siratás között? Van: az utóbbiból hiányzik a siratótársaktól, a környezettől, a szertartás menetétől származó impulzusok sora, amely a mondanivaló sorrendjét és részben tartalmát is meghatározza. Mindezek hiánya azonban sem a dallamot, sem a szöveget (leszámítva az alkalmi dialógusokat vagy a helyre és szertartásokra való reakciót), sem az előadásmódot nem változtatja meg lényegesen. Ha a kétféle előadás magnetofon-felvételeit összehasonlítjuk, dallamtípusban nem találunk eltérést, sőt – ami talán meglepően hangzik – az előadásmódban sem. [...] A temetési felvétel az akcióval járó zörejekkel, beszéddel, sírással, köhögéssel egyrészt eltakarja a hagyományos dallamot, és érthetlenné teszi a szöveget [...], másrészt olyan hangképet ad, ami már nem dallamközlés keretei közé, hanem más irányú zenefolklor-vizsgálatok anyagához kívánkozik.”<sup>11</sup>

Nekünk, népzene kutatóknak az volt a véleményünk, hogy az élő siratás megzavar és eltakar valamit, ami a siratónak mint zenei képződménynek a valós, legbelső lényege. Jagamas János 1950-ben fonográfra vett néhány siratót Inaktelkén is, Szenik Ilona lejegyezte és közölte őket a könyvében a 3., 6. és 8. számon. Ideveszem a 3. Számot (507–509. l.), hogy bemutassam, milyen a népzene kutató számára a sirató használható, s ezért igazi alakja.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> ZTI, adatok: AP 5415b–5420, gyűjt. Pesovár Ernő, Buchbinder Oszkár, Tornyospálcá (Szabolcs) 1955; AP 4697a,b, 4698a, gyűjt. Kallós Zoltán, Magyarzovát (Kolozs) 1962; AP 4709b, (4710a, 4711a,b,c – temetés?) gyűjt. Kallós Z., Andrásfalvy B., Martin Gy., Pesovár F., Feketelak (Szolnok-Doboka) 1962; AP 5845–5846, gyűjt. Borsai Ilona, Hasznos-Óhuta (ma Mátraszentistván, Heves) 1963; AP 7308 gyűjt. Dobszay László, Sárosi Bálint, Gyimesközéplek (Csík) 1967.

<sup>8</sup> MNT V. 37–41.

<sup>9</sup> MNT V. Bevezetőben 30–36. Fél Edit: *Siratás*. 1993. In *Emlékezés Fél Editre* (szerk. Fülemüle Á., Stefán J.), továbbá Fél Edit: *Régi falusi társadalmak* (Fél Edit néprajzi tanulmányai, szerk. Hofer Tamás). Pozsony, 2001.

<sup>10</sup> MNT V. 103., 103A. sz.

<sup>11</sup> MNT V. 53. A kötet zenei rendje és lényegében az egész kiadvány abban a formában, ahogyan kézbe vesszük, Járdányi Pál munkája. A Bevezetőben idézett, a siratásra és a siratóra vonatkozó magyar irodalmi utalásokat Borsai Ilona gyűjtötte egybe.

<sup>12</sup> Szenik Ilona 1996, 3. sz.



## 3.

TIAIb FIA

Parlando  $\text{♩} = 126$

Drá - ga ö - reg a - pá m - u - ram! Kö - szö - nöm a  
sok jó - szá - gát, bo - csás - son meg, ha va - la - mit vé - tet - tem.  
Mond - ja meg a jó tár - sam - nak, hogy tíz esz - ten - do,  
mi - ő - ta min - dig hul - la - tom a bá - na - tos köny - nye - i - met.  
Jón, tü - rül - je le a szí - vem - ről azt a nagy  
fáj - dai - mat, s azt a nagy se - bet gyó - gyít - sa meg.  
Drá - ga, jó a - pá m - u - ram! Mond - ja meg, hogy jön el  
u - tá - nam, mer o - lyan szí vesen me - nek o - da hoz - zá - ja.  
Aj, drá - ga a - pá m - u - ram! Min - dig csak a mun - ká - ját

Élő sirató *versus* felidézett sirató

A felidézett sirató kottaképe a bemutatására valójában a MNT V. kötetének teljes anyaga szolgál. A Szenik Ilona által közölt kotta csak azért került ennyire előtérbe, mert a Népzene Tárában nincsen Inaktelkéről lejegyzés. De mindenképpen nagy a különbség az élő sirató kottaképe és a felidézetté között. A különbségnek két oka van: más a két siratás és más a két lejegyzés. A felidézett siratonál hiányzik az alkalom kényszere, az idő nyomása az új s újabb szövegek előhozására, s a közösség mint hallgatóság figyelme az előadás minőségére s mennyiségére. A különbség a kottaképben abból adódik, hogy én nem tekintem a siratást az énekelt és zenélt magyar népzenebe tartozónak, s ezért nem kényszerítem a kottaképet olyan alakra, amelyet be lehet sorolni a többi népdal közé. Véleményem szerint a siratás három alkalmának a viszonyát egymáshoz a mi bevett álláspontunk nem helyesen fejezi ki. A siratás elsődleges, sőt egyetlen valós alakja az élő, a ravatálnál és/vagy a temetésen előadott sirató, mert a siratás célja a nyilvános előadás és tartalma az élő sirató. Ennek a nyilvános

lát - juk. ... soh - se tud - juk

el - fe - lej - te - ni azt a sok jó - sá - gát.

$\text{♩} = 138$   
Faj, drá - ga ő - reg a - pá - m - u - ram, hogy ha - gyott itt?

Hogy me - nyen el - eb - be a hi - deg - be a jó me - leg ház - búl?

$\text{♩} = 120$   
Faj, dra - ga a - pá - m - u - ram, de i - ga - zan ban - juk!

Nem tud - juk so - ha - se el - fe - lej - te - ni.

Min - de - nütt lát - juk a ke - ze mun - ká - ját.

Min - dig úgy vár - tuk, hall - gat - tuk a sza - va - it,

$\text{♩} = 126$   
a - mi - lyen jó sza - va - kat hal - lot - tunk tű - le.

$\text{♩} = 112$   
Drá - ga a - pá - m - u - ram! Kö - szön - jük, hogy o - lyan jó vót.

előadásnak az alapján kell megítélnünk, hogy milyen zenei tekintetben a sirató, és milyen a szövege. A kérésre felidézett (s talán a magánosan mondogatott) sirató másodlagos, olyan, mint a színészeknél az olvasópróba: minden tekintetben csökkentett alakzat. Hiányzik a hangerő és a hangszín szélsőséges megnyilvánulása, a hosszú terjedelem, a kifáradás, a stressz. Olyan, mintha egy sáman 2–4 órán át tartó, éjszakai hörgésbe fulladó mítosz előadását 5–10 perces, könnyed, nappali felvétellel helyettesítenénk.

A viszony az élő siratás és a felidézett sirató között nem azonos azzal a viszonyal, amely a tánc alá játszott dallamok és ugyanazon, de egymástól elválasztott dallamoknak más alkalmakkor egyéni és/vagy közös (fonó, regruta kísérés, stb.) éneklése között van. Tudjuk, hogy a dallamok tánchoz játszva sorozatban, elválasztás nélkül vagy lazán elválasztva más tulajdonságokat is felvesznek, mint külön-külön énekelve – ha énekelt dallamról van szó. Azonban ezek az egyes dallamok tánc nélkül is léteznek, s ha ezekre rákérdezzünk és eléneklük őket, akkor valóságos szerepükben lépnek fel. Az ő egyéni vagy közös eléneklésük (hangszer és) táncolás nélkül is élő valóság. Ezzel szemben a felidézett sirató a

Ó, drá - ga a - pá - m - u - ram! Mond - ja meg a  
 jó tár - sam - nak, hogy min - dig e - gyet fáj a lel - kem ír - te.  
 Jaj, Is - te - nem, hogy kel - lett hogy el - men - jen,  
 itt - hagy - jon - a két ár - vám - mal. Ó, jaj, i - des tár - sam!  
 Jön el u - tá - nam, mert de i - ga - zán vá - rom. Ajj, de  
 szi - ve - sen me - nek hoz - zá - ja, hogy ott is e - gyütt tár - gyunk,  
 le - gyünk o - lyan bol - do - gok ott is, mind itt vó - tunk.  
 Hogy tu - dott itt - hagy - ni ev - vel a két ár - vá - val?  
 Ó, drá - ga, jó - tár - sam!

Inaktelke, Kolozs m.  
 özv. Nagy Jánosné Gergely Kati 50 é.

KFA Fg 111; Jagamas J. 1950.  
 lej.SZ.I.

népzene kutató által előidézett nem élő és nem hagyományos szerep. Ha határozott és megbízható ismeretünk lenne a magános siratásról, akkor talán mondhatnánk, hogy a felidézett sirató nem más, mint a magános siratás különös alkalmá. Addig azonban a temetés melletti nyilvános előadást kellene elismernünk a sirató – siratás egyetlen valóságos szöveg- és zenealakjának. Ennek az elismerése azt jelentené, hogy a felidézett siratóra alapozott elemzések arról, hogy milyen a siratók dallama, hangneme, formája, valamint a rájuk épített történeti következtetések érvényüket veszítik.

## Egy inaktelki sirató tulajdonságai<sup>13</sup>

### 1. A hang

#### A) Hangképzés

##### a) hangok és zörejek

A hangokat mindhárom előadó túlnyomórészt az ének- és beszédhang megszokott színvonalán képezi, de van néhány kivételes jelenség:

Olykor erőteljesebben képzett zár- és torokhangokat hallatnak, ezeket x jellel jelöltem, de nem minden esetben írtam ki őket. A zárhangok mindig átmenetet okoznak a zörejek felé. Olykor a torokhangok nagyon mély regiszterbe esnek, ilyenkor az x jelet pontozott segédvonal alá írtam ahelyett, hogy megpróbáltam volna a félzörej mélységét megmérni.

A siratók lejegyzésében a lejegyzők az x jelet mindig, így a MNT V-ben is a bizonytalan hangmagasság jelölésére használták, de egyúttal a zörejhangokat is ezzel jelölték. A lejegyzésnek ez az újabb lehetősége a két jelenséget szétválasztja.

##### b) a sírás

A sírás egyik siratóban sem nyomja el a siratót, ezeket a szövegben egyöntetűen hü-vel jelöltem, de a hangja vagy beszédhang vagy zörej.

##### c) a csúsztás

A szótagokat mindegyikük sokszor csúsztással éri el és/vagy hagyja el, amelynek a kezdő/végző helyzetét nagyon nehéz meghatározni: a vékony, apró kottaszár (|) a valószínű indulás/érkezés helyét jelzi, míg a hullámvonal lefelé és fölfelé azt mutatja, hogy a lejegyző még annyit sem hallott meg, mint az előző esetben. A csúsztást (/) éppen úgy, mint az erősen hangsúlyozott szótagot (\*, stb.) jellemzőnek kell tartanunk.

#### B) Hangtér

##### a) a hangmagasságok

Az anya-özvegy előadásában a következő hangmagasságokat találjuk:

(#)f	(#)g	(b)a				
			b/h	(#)c'	(#)d'	(b)e' (b)f'
	(#)g'	(b)a'	(b)h'	(#)c'		

A leány-özvegy előadásának hangmagasságai:

(#)f'	(#)g'	(b)a'				
			(b)h'	(#)c''	(#)d''	(b)e'' (b)f''
	(#)g''	(b)a''	(b)h''	(#)c''		

Vagyis a hangtér, amelyben mozognak, nagyjából másfél oktáv, az idősebb asszonyé nagyjából egy oktávval mélyebben, mint a fiatalasszonyé. Ezek a hangmagasságok egyik esetben sem egyforma mennyiségben fordulnak elő. Legtöbbször h/h'–f'/f'' között mozog-

<sup>13</sup> Ez a tanulmány a sirató közelebbi elemzésének csak az egyik összetevőjére, a hangra vonatkozó fejtegetést közli, a szerkezetről, a szövegről, a hangsúlyról és a hanglejtésről szóló részek máshol jelennek meg: Egy inektelki sirató tulajdonságai. Az Idő rostályában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. Születésnapjára, I. (Szerkesztői megjegyzés.)

nak, az alatta és fölötte lévő hangmagasságokat ritkábban használják. Ez azonban nem azt jelenti, hogy közöttük a kifejezés szempontjából értékkülönbség lenne. A magas hangok az a'/a'' környékén erős hangsúlyukkal az érzelem kitörései. Míg az a/a' környékén sokszor a szólam zárását találjuk.

A hangmagasságok eloszlása sem egyenletes: néha végigszaladnak fentről le sok hangon, máskor néhány egymáshoz közelit ismételnék hosszan, akár mélyen, akár magosan.

Mind a hangok mennyisége, mind az eloszlásuk a formákat és a szerkezeteket hozzák létre, a szünetekkel és a hangsúlyokkal együtt.

*b) a hangmagasságok értelmezése*

/i/ „kromatikus”. A felhasznált hangmagasságok azt sugallhatják, hogy a hangrendszer kromatikus lenne, ez azonban nem áll. A kiemelt érzelmeket kifejező énekbeszéd valószínűleg még a felsorolt hangmagasságoknál is többet bejár.

/ii/ „diatonikus”. Ugyanakkor a sok hangmagasság tömörül is néhány csomópontban, benyomás és megítélés szerint, a következőkben:

az alaphang és az oktáv környékén: g–b;

a második fok környékén: a–c;

a harmadik fok környékén: h–d;

a negyedik és ötödik fok környékén: c–f;

a hatodik és hetedik fok környékén: e–a.

Ez az értelmezés valamelyest diatonikus hangkészletet hall ki az előadásból.

/iii/ „pentatonikus”. A bizonytalanság a hangmagasságban lehetővé teszi, hogy ötfokú hangcsoportokat halljunk úgy, hogy a második és hatodik fokot is hozzávegyük a felettük és alattuk képzett hangokhoz:

a hetedik fok az f–(b)a hangteréből áll össze, az első fok az (b)a–(b)h hangteréből, a harmadik fok a (b)h–(#)c hangteréből, a negyedik fok a (#)c–(#)d hangteréből, az ötödik fok a (#)d–(b)e hangteréből.

A hetedik stb. fok kifejezést természetesen csak a térbeli elhelyezés megkönnyítésére használom, s nem szilárd hangrendszer rögzített helyeinek a jelzésére.

*c) az értelmezés és a valóság*

Mindhárom értelmezésre áll, hogy a kromatikus, diatonikus és ötfokú elnevezés használata az elemző előítéletét fejezi ki, mert abból indul ki, hogy az előadás háttérében valamely (hang)rendszer áll, s az élő előadások ebben akarnak mozogni. Úgy gondolom, hogy ez téves és fordított megközelítés. Mint minden olyan esetben, amikor az élő előadás vagy a zeneszerzés mögött nem áll szilárd zeneelmélet, ott az elsődleges az élő előadás és bennük a megszólaltatott hangok, amelyek frekvenciája meghatározott térben van, de pontos helye alkalmi és véletlenszerű. Erősen így van ez az élő siratóban, amelynek a hangképzése a beszéd és az ének határán van, s ahol az agogika szélsőséges. A hangmagasságok háttérében az előadó előadása áll. A népzene kutatásnak az az álláspontja, hogy Erdélyben a siratás ötfokú, ezen az inaktelki felvételen csak a hangmagasságok csomópontokba összevonásával, a „bizonytalan intonáció” elvének személyes kiterjesztésével lehetne igaz.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1983. A szerző elemzéseiben a siratók hangjai magasságának megjelölésével egyszerre valósul meg a hangmagasságok helyének szigorú számbavétele darabonként, ugyanakkor együttesen tág értelmezése egy bizonyos hanglejtés kimutatása érdekében. (Erdélyre nézvést 38–39. l., más vidékekre: 19–48. l., különösképpen 21., 26., 29., 34., 39., 48. l. és passim).



**Kovalcsik Katalin**

MTA Zenetudományi Intézet

## **Formális kommunikáció egy dunántúli oláh cigány báli eseményen**

C. O. Frake „Hogyan kell szubanuniul italt kérni?” című híres tanulmányában a formális ünnepi események részeként szereplő ún. ivó-találkozót egy olyan strukturált keretként mutatja be, „amelyben a beszéd használata által az egyén társadalmi viszonyai kiterjeszthetők, definiálhatók és manipulálhatók”.<sup>1</sup> Ebben az egalitáriánus társadalomban „az egyén folyamatosan demonstrálja döntések meghozatalára való képességét a szociális találkozók kontextusán belül. Ez a képesség viszont attól függ, mennyi tiszteletet képes az illető ébreszteni a találkozáson”.<sup>2</sup>

Más tanulmányokból tudjuk, hogy a kisebbségi népcsoport a formális kommunikáción keresztül egyben identifikálja és elhatárolja magát a körülötte élő társadalmi-etnikai csoportoktól.<sup>3</sup> Az autonómiára törekvő társadalmak és/vagy etnikai csoportok saját értékrendjüket „helyesnek”, népi elnevezésekkel: „igazinak”, „eredetinek”, „valódinak” stb. tartják, míg az attól eltérőt – a nagyobb társadalom hierarchiája tapasztalatának fényében – az egészen helytelenőtől a szintén helyesnek elfogadhatóig, széles skálán osztályozzák. Az elfogadás szempontjai közül kiemelkedik az elfogadandó társadalmi-etnikai csoport presztízse. Általános tapasztalat például, hogy a nyelvek megítélésében a nyelvjárást, illetve kisebbségi nyelvet beszélők a standardot, illetve a többségi nyelvet magasra értékelik.<sup>4</sup>

Az Európa számos országában, köztük nálunk is élő oláh cigányokat a kutatók olyan autonómiára törekvő közösségekben élőknek írták le, akik a formális beszédkommunikáció eszközeivel őrzik meg egalitáriánus társadalmuk értékeit. Michael Stewart egy Heves megyei *mašari* oláh cigány közösségben végzett kutatásai szerint ez az érték meghatározás a gazdasági, társadalmi és kulturális élet egészére kiterjed, és a formális események, az ünnepi alkalmak azok, ahol az oláh cigányok a versengést ellenőrzött keretben végzik, és az egymás iránti kölcsönös tisztelet formális beszédbeli és viselkedési elemekkel kerül demonstrálásra.<sup>5</sup> Az ebben a közösségben élő oláh cigányok a *románeszt*, a cigány módon való életet és viselkedést az ünnepi alkalmakon románi nyelvű köszöntő formulákkal, valamint művészi tevékenységgel: zenei és táncbeli repertoárjukkal, és azok speciális előadásmódjával fejezik ki. A „cigányok között”, „cigány nyelven”, és „cigány módon” hármasságát szem előtt tartva vezetett esemény a résztvevőknek az „igazság” élményét adja.

Hasonló tapasztalatokat szerzett e sorok írója előbb egy északkelet-magyarországi *cerhari-čurari*, majd egy erdélyi *kelderaši* oláh cigány közösségben. Az előbbi közösség mesemondója úgy gondolta, hogy a mesemondás „igazságához” szintén három követelménynek kell teljesülnie: a résztvevőknek „igazi” (*cerhari-čurari*) oláh cigányoknak kell lenniük, a mese nyelvének a románinak kell lennie, és a mesét a közösségi eseményen a közösség által

<sup>1</sup> Frake 1997 [1972], 501.

<sup>2</sup> Uo. 499.

<sup>3</sup> Ld. pl. J. Hill–C. Hill 1986, J. Hill 1992.

<sup>4</sup> Bartha 1999.

<sup>5</sup> Stewart 1994, 1997.

elfogadott formai-tartalmi-viselkedésbeli norma szerint, „az igazságnak megfelelően” kell előadni.<sup>6</sup> Az erdélyi közösségben pedig egy középkorú cigány férfi a kutató számára improvizált dalban magyarázta el társadalmuk öntudatosan vállalt értékeit, azaz „helyességét”, amelynek kifejezője a formális beszéd – esetünkben a „cigány dal”. Az a műfaj, amely maga is szigorú szabályok szerint, a beszélők, a nyelv, a beszédmód és a tartalom normáit szem előtt tartva hangozhat csak el, „tisztán” és „igaz módon” beszélt románi nyelven.<sup>7</sup>

Mindamellet a közösségek önmagukról kialakított képe számos eltérést is mutat. Stewart az 1980-as évek második felében folytatott kutatásai nyomán úgy látta, hogy a népköltészetben az oláh cigányok a szabadságot hagyományos foglalkozásuk, a lókereskedés végzésében látják, amelyből azonban a mindennapokban nem tudnak megélni, és a dalbeli ideális kereskedő cigányok mindig szegények, noha a valóságosak, a biztos megélhetést nyújtó ipari munka mellett, már nem azok.<sup>8</sup> Én viszont az 1980-as évek elejétől Nyugat-Magyarországon, a Felvidék nyugati részén, illetve Erdélyben és később Kárpátalján, majd Moldáviában több olyan közösséggel találkoztam, amely a kereskedést már a szocializmus idején is a lovaknál szélesebb érdeklődésre számot tartó árucikkkel képzelte el, majd a 80-as évektől kezdve (a Szovjetunióban a peresztrojka idején) az árucikkek rugalmas változtatásával jó módra tett szert. Az ő dalaikban a cigányok autóval jártak, házat építettek és ékszereket hordtak, egyszóval, a valóságnak megfelelően, gyarapodtak.<sup>9</sup>

A rendszerváltás óta eltelt évek tapasztalatai azt mutatják, hogy a cigányság többségével ellentétben, ezek a kereskedői hagyományait a szocializmus éveiben is kamatoztatni képes közösségek megerősítették előnyös anyagi helyzetüket. A dunántúli *lovári* oláhcigány közösségek egy részének például sikerült bekerülnie a féllégális kereskedelmi szférába, és néhány év alatt jelentősen meggazdagodott. Ugyanakkor, az új gazdasági helyzet viselkedéskultúra-átalakító hatása mellett, a rendszerváltás következtében a cigány népzene színpadra, illetve hanghordozókra kerülése is változtatott a hagyományos formális kommunikáción. A színpadi folklór előadásából kikerültek, vagy csak jelzésszerűen érvényesülnek benne a hagyományos formális beszédbeli és viselkedési szabályok. Emellett a dalok, korábbi kontextusuknál szélesebb közegbe kerülve, közismertek lettek, dallamuk és szövegük nagyobb állandóságot mutat, és a színpadi folklór új standardjai szerint, átdolgozott formában jelennek meg.

A színpadi folklórmozgalom, amely kezdettől fogva (az 1970-es évek második felétől) feldolgozott nemzetközi cigány slágereket és elsősorban kelet-európai és balkáni, cigány zenészek által játszott népies műfajú darabokat, a rendszerváltás után nem sokkal már találkozott a lakodalmas rock<sup>10</sup> ambiciózusan előretörő irányzatával. Ez az egyre népszerűbb műfajcsoport, amely a slágerzene mellett a magyar népies zenének is új, divatosabb keretet adott, hamarosan megjelent a cigány kazettapiacon is, két oláhcigány folklór együttes, a (később: *Szolnoki*) *Barna Gyöngyök* és a *Nagyecsed* *Fekete Szemek* révén. Mind az együttesek, mind a közönség körében sok vita folyt arról, „szabad-e” a népdalokat populáris zenei formában előadni, de emellett, hogy a cigány fiatalok igényelték a saját, „roma” populáris zenét, a rendszerváltás utáni szabadabb légkörben a közösségi rendezvények nyilvános helyekre (éttermekbe és művelődési házakba) tevődtek át, ahol báli formát öltöttek. A báli

<sup>6</sup> Kovalcsik 1988, 1993.

<sup>7</sup> Kovalcsik 1998 [2000].

<sup>8</sup> Ld. még Stewart 1999.

<sup>9</sup> Ld. pl. Kovalcsik 1999.

<sup>10</sup> Lange 1996.



zenei minta adva volt a magyar bálók révén, ezt kellett a saját ízlésre formálni és kibővíteni a saját báli repertoárral.

A roma báli zene, a cigány báli zenészek aktív közreműködésével, a nagypresztízsű folklóregyüttesek révén jött létre. A két együttes egymással párhuzamosan kísérletezett, és az eredményt nagyban befolyásolta, hogy a Barna Gyöngyök a 90-es évek első felében már báli zenekarként is működött. 1995 körül került a nagyközönség elé mind a Barna Gyöngyök, mind a Nagyecsedei Fekete Szemek első *roma pop*, illetve *diszkó* kazettája,<sup>11</sup> melyeket ezután a kazetták hosszú sora követett, oláh cigány népdalok, külföldi cigány slágerek, és új szerzemények pop, valamint diszkó feldolgozású előadásával. A cigány közösségek kb. 1997-től kezdtek széles körben elfogadni az új etnikus műfajt, és az együttesek dalai ettől fogva szerepeltek nagyobb számban a báli eseményeken. Megjegyzendő, hogy a Budapesten élő és hanglemezkiadót működtető Nagyecsedei Fekete Szemek népszerűsége a továbbiakban egyre inkább felívelt, és 2002-re – a Galambos Lajossal, azaz Lagzi Lajcsival való közös szerepléseik és felvételeik eredményeként – betörték a magyar piacra is.<sup>12</sup>

A magyar és cigány báli zenekarok által játszott, változatokat, vagy teljes darabokat tartalmazó kazettákról tanult cigány nép-, népies és slágerzenét, amely a bálókön főként pop/diszkó feldolgozásban szerepel, *rituális cigány divatrepertoárnak* nevezem. Rituális azért, mert a kb. 1995 óta rendezett cigány családi-közösségi, valamint kisebbségi önkormányzati bálókön ezek a dalok alkotják a repertoár magját, kötelezően elvárt részét. Ez a dalanyag egyben divatrepertoárként is működik, mivel az elmúlt évek során világossá vált, hogy bár egyes darabjainak népszerűsége megmaradt (ezeket egyesek ma már „örökzöldek”-nek nevezik), az újabb feldolgozások, illetve szerzemények, amelyeket az emberek a frissen megjelenő kazettákról ismernek meg, rugalmasan bekerülnek a korábbiak közé. Ugyanakkor a báli zenekarok hozzáállása a meglévő anyaghoz, bár fontos feladatuk az utánjátszás, sőt gyakran a hírességek dalainak teljesen szöveghű előadása, mégis inkább kreatív. Sok kisebb-nagyobb változtatást eszközölnek a kazettákról tanult dalokon, és ez egy éjszaka folyamán, a többszöri előadás során is kitűnik. Minden zenekarnak megvan a sajátos arculata, és a megrendelők is változtatnak a dalokon, a hagyományaik szerint alakítva át őket.

A következőkben egyetlen esemény, egy 1999-ben lezajlott oláh cigány lakodalom báli részének részletes leírásával arra mutatok be példát, hogy egy sikerre törekvő közösségkör formalizált, ünnepi alkalma során formális kommunikációja számos elemének megváltoztatásával, illetve cseréjével hogyan éli meg és fejezi ki ma az „igazságát” és hogyan valósítja meg a tiszteletadást, a színpadi folklór, valamint a roma és magyar diszkózene közegeiben. A változás folyamatának érdekessége, hogy a most bemutatandó csoport lemondani látszik a románi nyelv használatáról. A kérdés tehát az is, hogy hogyan lehet „cigány módon” formálisan kommunikálni a fontos nyelvi kód kicserélődésével? A leírásban az eredeti helységneveket nem láttam el fantáziánévvel, hanem megváltoztatott kezdőbetűkkel jelöltem őket. A család-, kereszt- és ragadványneveket más nevekké helyettesítettem.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Barna Gyöngyök é.n. [1993?], Nagyecsedei Fekete Szemek 1993. (felv.), megjelenés: 1995. A cigány (pop)kazettákról sokszor hiányzik az évszám, de ha van, akkor leggyakrabban a felvétel ideje van feltüntetve. A megjelenés viszont akár több évet is csúszhat, elsősorban azért, mert a kiadók vagy az együttesek nem tudják a költségeket azonnal előteremteni.

<sup>12</sup> A helyi népzene modern populáris zenei átdolgozásai a rendszerváltás után több országban, elsősorban a Balkánon jelentek meg, ld. pl. Sugarman 1999. Albániáról és Samokovlieva 1999. Bulgáriáról.

<sup>13</sup> A „Cigány közösségi események zenéje” című kutatást, amelynek keretében ezen a bálón is részt vettem, 1999-ben a *Soros Alapítvány*, 2001–2002-ben pedig az *Open Society Institute* támogatta. A kutatási módszer

## A közösségkör ünnepei és a báli előkészületek

A vizsgált közösségkör lakhelye szerint két részből tevődik össze. Az egyik fele a bál színhelyét adó dunántúli nagyvárosban, P-n él, három, egymáshoz nem túl közeli utcában. Ezeket az utcákat a magyarok is úgy tartják számon, mint ahol „sok cigány lakik”. Másik részük P-től körülbelül 20 kilométerre, egy R. nevű nagyközségben él, egy utcarészben, a többségi lakosság között. Érdekes módon a nagyvárosiak azok, akik inkább megtartják a románi nyelvet. A „vidéki” 30 éven aluliak gyakorlatilag már nem tanulták meg. Ennek megfelelően a következőkben tárgyalandó bál nyilvános része teljes egészében magyar nyelven folyt. Ez a nyelv részben tájnyelvet takar, részben erősen a románi nyelv befolyása alatt áll, mint a kifejezések és a románi kölcsönszavak mutatják.

Az emberek fémhulladék-gyűjtő és -kereskedő foglalkozásáról (a „vasazásról”) korábban attól a zenekartól értesültem, amelynek révén eljutottam a közösségkörhöz. Ez a téma a bálon a nyilvános diskurzus szintjén nem jelent meg, és a bálteremben nem hallottam, hogy az ott tartózkodók a munkájukról beszélgettek volna. Egy középkorú férfit ugyan úgy mutattak be nekem, mint „az ország leggazdagabb emberét”, akinek ménesei vannak, de ennek a pillanatnyilag ellenőrizhetetlen információnak a számunkra leginkább lényeges eleme a bemutató csodálata a szerényen viselkedő gazdag ember iránt. A bálon négy-öt olyan középkorú vagy idősebb férfi volt, akik részt vettek a „kötelező” szerepléseken, de egyébként a háttérben maradtak. Ők voltak a „gazdagok”, akik a megjegyzésekből ítélve a mintát adják, és a többiek egy részének a megélhetése is függ tőlük.

A közösségkör nagyobb összefüggései a hagyományos jeles napok és egyházi ünnepek mellett a név- és születésnapok egyre gyakoribb megünneplésekor vannak. A régebbi (10–15 évvel ezelőtti) spontán mulatságok szinte teljesen eltűntek, minden eseményt gondos szervezés előz meg. Az egalitáriánus társadalom fennmaradásának alapfeltétele, hogy a bekövetkező változások a családok lehetőleg egészére kiterjedjenek. Elvileg minden család kereskedik és gyarapodik, s a tiszteletadás színtere a közös összefüggés, amelyet manapság bálnak neveznek. A bál nyíltan hangoztatott célja a presztízs növelése azáltal, hogy a szervező gondoskodik valamennyi résztvevő jó szórakozásáról, amely egyben a tisztelet megadásának és a közösség összetartásának demonstrálására szolgál.

A bálók egy része éttermekben zajlik, de ha háznál tartják, ott is éttermi környezetet teremtenek: asztalokat és székeket bérelnek, és az udvart úgy rendezik be, mint egy étterem kerthelyiségét.<sup>14</sup> A bálon való részvétel külső feltétele a megfelelő ruházat: manapság már senki sem jár népviseletben, hanem a magyar környezethez idomuló öltözékben, amelyen azonban jelölve van az etnikai hovatartozás. A ruházat nem feltűnő, és nem feltétlenül drága.<sup>15</sup> A gazdagság és egyben az oláh cigány lét kommunikatív jelei a bálon leginkább a feltű-

elsősorban a résztvevő megfigyelés volt, amelynek eredményeit interjúkkal egészítettem ki. Az események egészén jelen voltam, és az elhangzó repertoár lehető egészéről készítettem hangfelvételt és nagy mennyiségű videofelvételt. A tanulmányban szereplő dalok szerzői – két kivétellel, amit külön jelölök – az Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület Dokumentációs Osztályának nyilvántartása alapján vannak feltüntetve.

<sup>14</sup> A vendéglátóipari létesítmények nemzetközi szinten is mintaként szolgálnak a feltörekvő (oláh) cigány családoknak. Ismerek például Romániában egy gazdag cigány embert, aki a házát a szállodák mintájára építette. A földszinten egy nagy közös helyiség van, a szállodák halljához hasonlóan berendezve, a családtagok szobái pedig körben az emeleten helyezkednek el, és mindegyik ajtaja a folyosóra nyílik.

<sup>15</sup> A lakodalom alkalmával a középkorú és idős férfiakon konfekcióöltöny volt, amelynek a zakóját szinte mindenki azonnal levette, és többségükben nyakkendőt sem viseltek. (Az öltözékre ez a korosztály annyira nem adott, hogy például az egyik legjelentősebb családfő egy nem különösebben esztétikus nadrágtartót vett fel.) A fiatalabbak azonban mind csináltak, mellényes öltönyben voltak. A zakó levétele után rajtuk maradt a speciális, félhosszú mellény, ami a folklórszínpadról kínált cigány népviselethez való alkalmazkodást mutatta. Ők

nő arany ékszerek viselésében voltak láthatóak, ami az arany értékállóságának és könnyű mobilizálhatóságának történelmi tapasztalatát, valamint az oláh cigányságnál a *gázsó*, azaz paraszti értékekkel szemben a történelmi úri-nemesi réteg értékeinek sajátos adaptálási törekvését mutatja, amennyiben az ékszerek nagy méretűek voltak. Szimbolikájuk megoszlott a hagyomány és a modernség között. A férfiak a nyakukban 10–15 centiméter hosszúságú fehér, illetve vörös arany keresztet, szentképet, vagy az eredetivel megegyező nagyságú, szintén aranyból készült Mercedes-jelvényt viseltek, utalva a Mercedes státusautó voltára.<sup>16</sup> A középkorú nőkn is voltak 8–10 centiméter átmérőjű medálok (a legtekintélyesebb asszonyokon 6–8 darab is, körben a mellük alá érő láncon), valamint többszörösen a nyakukba tekert, csavart formájú láncok. A fiatalabb asszonyok és a lányok általában szolidabb ékszereket viseltek. A nők többnyire 2–3 centiméteres, vastag arany karika fülbevalót hordtak, néhányan lelógó kereszttel, mások szintén lelógó, dupla karikát. Két-három férfi viselt arany karikát az egyik fülében. Nagyméretű (a férfiak pecsét-, a nők köves) gyűrűt szinte mindenki hordott, sokan mindkét kezük harmadik-negyedik ujján. Az arany karkötő szintén mindkét nembeliéknél jellemző volt. A dunántúliai státusékszerei összességükben talán nagyobb számúak, de még mindig kisebb méretűek voltak a budapesti, Budapest környéki gazdag *lovarok*nál szokásosnál.

A báli részvétel egy másik feltétele a nagycsaládfők számára a mulatásra szánt pénz megléte. A pénzt nem az ételre és az italra költik – bár a vendéglátó család jelentős összeget ad ki erre a célra, a vendégek nem azért mennek a bálba, hogy ott sokat egyenek vagy berúgjanak –, hanem a zenészekre. A jelentősebb családfők igyekeznek egy-egy kedvelt zenekart magukhoz vonzani, amely azután bármikor a rendelkezésükre áll, és megtanul a kívánságuk szerint játszani. A zenészeknek az oláhcigány bálokon nemcsak arról kell gondoskodniuk, hogy a hangulat minél vidámabb, oldottabb legyen, hanem készségesen kell játszaniuk akár több órán át is egyhuzamban, a vendégek kérése szerint, és érzékenyen kell

---

szintén többnyire rövid, esetleg hosszú ujjú fehér ingben voltak, de néhányan közülük hosszú ujjú feketében. Utóbbiak fehér vagy ezüstszíni nyakkendőt kötöttek. A nyakkendő nem is került le róluk a bál végéig, csak az ingük felső gombját gombolták ki. Az asszonyok nagy része az oláhcigány divatot követve, a sziluetten erősítő (ld. Bódi 1997), de egybeszabott, térd alatt végződő, nem drága anyagból készült, alkalmi ruhát vett fel. Többnyire csak a házasulandó korú lányokon volt színesebb ruha. Mindenki elegáns cipőt viselt, a nők tartózkodva a cigányok körében akkoriban kedvelt cipődivat 8–10 centiméteres sarkú és magasított talpú elemétől. Az asszonyok a legidősebbek kivételével szinte mindnyájan a fodrásztól jöttek. Hosszú haja csak az idősebb, hatvan éven felüli asszonyoknak és a hajadon lányoknak volt – utóbbiaknak beloknizva és lófarokban –, a kislányokat is beleértve. A fiatalasszonyok haja többnyire vállig ért, amit loknis kontyba tűzettek. A 40–60 év közöttiek között két magyar asszony volt, akik rövid haját hordták, de ezen korosztály többségének haja félhosszú volt, ami feltüpirozva a dús haj benyomását keltette.

A menyasszony földig érő, fehér, bő csipkeruhában volt, fehér műanyag koszorúval, fátlyollal és hosszú ujjú, de az ujjaknál kivágott fehér kesztyűben. A vőlegény fekete mellényes öltönyt, fehér inget és fekete, széles és rövid, kendőszerű nyakkendőt hordott, fehér, gombszerű nyakkendőtűvel. A szivarzsebébe fehér műanyag virágot tettek. A menyasszony anyja megkülönböztető jelként fehér kalapot és a lányához hasonló, hosszú ujjú fehér kesztyűt viselt. Az első nyoszolyásszony egyszerű, fehér blúzban volt, a kontyában hátul nagy fehér masnival. A koszorúslányok világoskék, illetve rózsaszín, derékban elvágott szabású, a szoknyarészénél bő kifestélyi ruhát vettek fel.

A gyerekek ünnepi öltözképe hasonló volt a felnőttekéhez. A kislányok fekete vagy zöld (néhányan mellényes) öltönyt viseltek csokornyakkendővel, a kislányok pedig hosszú, habos rózsaszín vagy világoskék ruhácskákat. Ennek oka a gyermekszerepet megmutatásán kívül valószínűleg az ünnepi ruha fegyverező volta is lehetett: ezekben a ruhákban nehéz szaladgálni, tehát a felnőttek szórakozását zavaróan viselkedni.

<sup>16</sup> A Mercedes-jelvényt formázó aranymedál méretének fontossága van, jelzi viselőjének gazdagságát. Egy másik oláhcigány bálon az egyik vendég, aki nem volt túlságosan jómódú és nem állt közvetlen rokonságban a szervezőkkel, nyakláncát, amelyen csak egy körülbelül két centiméter átmérőjű Mercedes-jelvényt volt a medál, az inge alá rejtette. A bál során az egyik fiatalembernek, akinek a „megfelelő” (a Mercedes autón szereplő jelvénnel azonos) méretű medál volt a nyakában, megmutatta a láncot, és az megengedte neki, hogy egy rövid ideig, mintegy félórát viselje az övét.

reagálniuk a báli történésekre, tevélegesen hozzájárulva a kölcsönös tisztelet folyamatos fenntartásához.

A zenekar, amely ezen a bálon játszott, interetnikus együttes, több cigány csoportból való, egy magyar résztvevővel, és mint a báli zenekarok esetében gyakori, egyikük sem származik zenész családból. A báli zenekarok általában minimum két tagból állnak: egy elektromos szólógitárosból és egy szintetizátorosból, akik énekelnek is. Itt rajtuk kívül még szerepelt egy magyar énekesnő és egy (cigány) tamburás-szólóénekes, akit a nagyobb állóképességet kívánó oláh cigány bálókra szoktak elhívni. A négy zenész közül ketten tudnak románi nyelven, ami nélkülözhetetlen a rituális divatrepertoár dalainak előadásához, mivel a hibás előadás félreértést okozhat, és a zenészek szorult helyzetbe kerülhetnek feltételezett tiszteletlenségük miatt. A zenekar mindig kb. egy-másfél órával az esemény kezdete előtt érkezik a helyszínre egy „pakoló” emberrel, aki segít a fel-, illetve a bál végén a leszerelésben. Mire a vendégsereg megérkezik, készen kell állniuk arra, hogy azonnal játszani kezdjenek.

### A bál menete

A bál tehát a nagyvárosban, egy csinos kertvárosi vendéglőben került megrendezésre. A felnőtt résztvevők száma mintegy 90–100 fő lehetett, akik kb. 40–50 gyereket hoztak magukkal. Az étterem bejáratától folyosó kezdődött, melynek bal oldaláról egy utcára néző, nagyobb terem nyílt, jobb oldalt pedig derékszögben folytatódott és egy kisebb, az udvarra néző teremben végződött. Ez a kisebbik, az utcai kíváncsiskodók elöl elzárt helyiség volt berendezve a felnőtteknek. Körben a teremben fehér abroszos hosszú asztalok voltak felállítva, a középen lévő bejárati ajtó két oldalán. A bejáratnál szemben helyezkedett el a zenekar egy dobogószerű emelvényen. A nagyobbik, elfüggönyözött teremben voltak a 8–12 éves gyerekek.

A bál tere öt fő részre oszlott. Az első a zenekar előtti bútorozatlan tér volt, ahol elsősorban a közeli rokon családok, illetve az erre felkért személyek énekeltek és táncoltak. A második és a harmadik a zenekartól távolabbi – a két oldalon lévő – teremrész. A zenekar jobb oldalán lévő teremrészben ültek a közelebbi rokonok. Az ifjú pár az oldalfalnál ült, mellette a szülők és a közvetlen hozzátartozók, és minden főbb esemény erről az oldalról indult. A bal oldali teremrészben a távolabbi rokonok, ismerősök tartózkodtak. Nekik nem volt kötelező a mulatásban olyan aktívan részt venniük, mint a második teret uralóknak: akár órákig üldögélhettek és beszélgethettek. A negyedik térfél a folyosó volt, amely az összeköttetést adta a gyerekek terméhez, illetve a külvilághoz. A folyosón a két korosztály vegyesen tartózkodott, és a bálózók, amikor oda kimentek, kissé lazítottak, kevésbé szertartásosan viselkedtek, mint a táncteremben. Itt is álltak asztalok, amelyeken italok, valamint a vacsora előtti, alkalmi fogyasztásra szánt ételek voltak: fopálcikára szúrt hurka- és faszírdarabkák. Az italos rekeszeket szintén a folyosón tartották. Az ötödik térfél, mint már említettem, a gyerekek terme volt, körben szintén hosszú asztalokkal, amelyeken kockás abrosz volt. A gyerekek – főleg a bál elején – időnként bejöttek a felnőttek közé táncolni, de többnyire a számukra kijelölt helyiségben voltak, és nagyobb gyerekek felügyelete alatt szórakoztak. Ebben a teremben pihent néhány csecsemő is, akikhez időnként átmentek a szüleik etetni és babusgatni őket, illetve a büszke apák egyszer-egyszer behozták a bálterembe is „megtáncoltatni” a kisbabájukat.

A nagycsaládok együtt érkeztek autókban a templomból. A vendéglátó házaspár (a vőlegény szülei) és családjuk más képviselői az ajtó előtt fogadták és bekísérték őket. A zenekar előtt állt csaknem az egész bál folyamán a vendéglátó család egyik tagja, Zoli, egy harminc

körül unokaöcs, aki a család képviselőjeként mintegy koordinálta a zenekar és a vendégsegreg közötti kapcsolatot. Gyakran ment fel az emelvényre, hogy mikrofont vegyen a kezébe és irányítsa az eseményeket. Nemcsak köszöntők mondásában és a konferálásban jeleskedett, hanem időnként ő vezette az éneket, amelyet a zenekar kísért. Az éjszaka folyamán más férfiak is átvették a mikrofont, és a nőknek is megengedték, hogy férjük képviseletében szóljanak a közönséghez, ha az erre megkérte őket, illetve férjükkel vagy más közeli férfi hozzátartozójukkal énekelhettek.

Azok a családok, amelyek már korábban találkoztak a vendéglátókkal, az étterembe lépve helyet foglaltak. A csak a bálra érkező nagycsaládok ellenben, a családfővel az élen, táncolva léptek a helyiségbe. A családfő ekkor pénzt nyújtott át a zenekarnak, amelyet bankjegyenként egyesével a mikrofonállványra lógatva helyeztek el. (A továbbiakban is, minden rendeléskor a pénz a mikrofonállványra került, és mindaddig ott maradt, amíg a zenekar annak a megrendelőnek játszott.) Amikor a zenekar elhelyezte a pénzt, elkezdte játszani a *Jó estét kívánok, megjöttek a fehérvári huszárok* kezdetű csárdást, alkalmazott szöveggel: P-i, illetve R-i cigányokkal helyettesítve be a „fehérvári huszárok” szövegrészt.<sup>17</sup> Ezután még három-négy románi nyelvű dalt játszottak el, a rituális cigány divatrepertoárból. Az újonnan érkezett család a zenekar előtt táncolt. A többi vendég nagy része is felkelt az asztalok mellől, és bekapcsolódott a táncba.

Hogy az új vendég család ily módon való fogadása kötelező jelleggel bír, azt a vacsora alatt lehetett megfigyelni. Éppen csak felszolgálták a levest, amikor az utolsó nagycsalád megérkezett. A vendéglátó házaspár kisietett a fogadásukra. A zenekart azonnal mozgósították, félbe kellett hagyniuk az evést, és visszamenni az emelvényre. Az új vendégek csak akkor léptek a terembe, amikor már megszólalt a zene. A családfő kitárt karral beszaladt a terembe, egyenesen az emelvény elé, ahol Zoli, a vendéglátó család képviselője szintén kitárt karral fogadta. Gyorsan kezét fogták, kétoldalt arcon csókolták egymást, majd a férfi odaadta a pénzt a zenekarnak, és táncolni kezdtek. Ezzel egyidőben a vendégek háromnegyede szintén felállt, elkezdett táncolni, és addig nem is ült vissza, amíg be nem fejeződött a körülbelül tíz perces tartó esemény.

A bál első órájában a terep elsődlegesen a zenekaré volt. Általában a rituális cigány divatrepertoár dalait játszották, amelyeket az emberek a *távollévő rokonoknak* rendeltek. Az etnikus anyagot a meghívott szólóénekes-tamburás énekelte, az énekesnő pedig a magyar slágereket adta volna elő, ha lett volna rájuk igény. Összesen egy dalt sikerült énekelnie (*Pici római lány*),<sup>18</sup> de a hallgatók máris bekiabáltak, várták a „roma nótákat”. Az énekesnő így az éjszaka folyamán alig szerepelt.<sup>19</sup>

A *távollévő rokonoknak* szóló rendeléseket a zenekar énekesnője és/vagy a vendéglátó család képviselője konferálta be. Ekkor még főleg a gyerekek táncoltak (többnyire a jobb oldali teremrészben), középen pedig, Zolival az élen, a közvetlen hozzátartozók: megtán-

<sup>17</sup> Szerzők: Bognár Ignác és Nádor József. Régen a nyírségi falvak magyar lakodalmaiban is játszották, azok közé a dallamok közé tartozott, amelyeket „a lakodalom menetében akár tánc alá, akár közös nótázáshoz bármikor húzhattak a zenészek” (Ratkó 1996: 200. [2002: 80]). *Jó reggelt kívánok, megjöttek a ...-i cigányok* szövegkezdettel énekeltek.

<sup>18</sup> Vécsey Ernő és Szenes Iván szerzeménye.

<sup>19</sup> Még egyszer jutott szóhoz kb. félórára tizenegy órától, amikor nyolc dalban énekelhetett: az első kettőben egyedül, a többiben a szólóénekesrel folytatott dialógus formájában. Az egész bál során igen kicsi volt az érdeklődés a nem cigány érdekltségű dalok iránt. Emellett az énekesnő miniszoknyában volt, amelynek révén az intim eseményen a kívülálló benyomását keltette. A lány később elmesélte, hogy már kérték, hogy az oláh-cigány bálokon vegyen fel hosszabb szoknyát, de ez az elvárás ellentétes volt az izlésével. Így viszont tudomásul kellett vennie, hogy nem lehet nagyon népszerű ebben a hagyományos gondolkodású közegben.

coltatták a menyasszony anyját, és ott táncolt az első vőfély, az első nyoszolyóasszony és az első korszorúslány is.

A második órában kezdődtek a *jelenlévők* érdekeit szolgáló dalrendelések. A rendelés azt jelentette, hogy a megrendelő és/vagy a képviselője fog énekelni, a zenekar kíséretében. Amikor megrendelők énekeltek, az énekesnőt leültették, nem volt szabad az emelvényen tartózkodnia. A megrendelő és családjának néhány tagja az emelvény szélére állt, ő (vagy a felesége) mikrofont vett a kezébe és elmondott egy köszöntő szöveget. Ha a megrendelő képviselő(k) útján akarta érvényesíteni az énekléshez való jogát, akkor felkérte azt a személyt vagy azokat a személyeket, akitől vagy akiktől azt kívánta, hogy helyette énekeljen. Ilyen esetben a képviselő is köszöntötte a vendégeket. Ezután a megrendelő bement a következő blokk első, általa kívánt dalának címét, és megkezdődött az éneklés.

Vegyesen, többnyire a kazettákról is ismert oláh cigány lassú dalokat, vagy rögtön táncdalokat rendeltek. A lassú dalokat vagy hagyományosan, parlandóként, vagy a két együttes valamelyikétől ismert pop/diszkó változathoz közelítő módon adták elő. A Barna Gyöngyök stílusa helyinek számít, mivel jellegetesen *lovári*: szeretik a magas és éles hangokat, a hosszú hangok erős vibrátóban, szinte gurgulázva szólalnak meg, és különösen a sorvégek gazdagok a hosszú, elnyújtott díszítésekben. Ez a stílus uralta az előadásokat, sajátosan ötvöződve, elsősorban a zenekar profi énekeséről, a Nagyecsed Fekete Szemek (nem *lovári*) énekeséinek a helyi stílushoz képest lágy hangszínével, és a díszítések és a töltelék-szavak szabályozottabb elhelyezésével. A lassú dalok után a megrendelők általában „gyorsat” is kértek, és több táncdal hangzott el blokkszerűen. A közönség a táncdalok alatt a bál végéig nagy számban táncolt. Egy-egy megrendelőnek körülbelül tíz-tizenöt percnyi idő jutott, utána át kellett adnia a helyét a türelmetlenül váró következőnek.

A dalrendelési tevékenység csak rövid időre, a háromnegyed nyolckor tált vacsora idejére maradt abba, amelyről már említettem, hogy az első öt percben félbeszakadt az új vendégek érkezésével. Az étel húsoles, majd sült, illetve rántott disznó- és csirkehús, rizs és sült burgonya körettel, salátaként csalamádéval, és végül torta volt. A második fogás hajnalig az asztalon maradt, és igen kevés fogyott belőle. Az étkezés nem vett többet igénybe fél óránál, ami közben a zenekart még jó ideig nem engedték visszaülni enni, hanem játszania kellett. Vacsora után volt egy hosszabb, mintegy 20–25 perces szünet, amikor a zenekar is meg tudott gyorsan vacsorázni. A fiatalabbak kimentek levegőzni, az idősebbek pedig az ülésrend szerint elfoglalt helyükön vagy annak közelében ülve, három-négy csoportban és egymástól függetlenül magyar hallgató nótákat énekeltek.

Háromnegyed kilenc körül újra kezdődtek a rendelések. Az idősebb és a fiatalabb megrendelők ízlése közötti különbség alig jelent meg, mivel általában megfigyelhető volt, hogy a megrendelők nem törekedtek „egyénieskedésre”, gyakran kérték például szinte ugyanazokat vagy hasonló dalokat, mint az előzők. Mindössze ketten rendeltek magyar hallgató nótát, azok sem arattak különösebb sikert, és továbbra is elsősorban a rituális cigány divat-repertoár diszkó és csárdás dalai, cigány lassú dalok hagyományos ritmusban, illetve kis számban magyar csárdásdallamok szóltak. A diszkó táncokban az idősebbek (és a fiatalok egy része) egyáltalán nem voltak jártasak – ahogy a zenekar vezetője később mondta: „a kolumpárok [oláh cigányok] nem érzik a diszkó ritmust.” Ennek ellenére a tisztelet megadása okán végig táncoltak – adaptálni próbálva a cigánytánc motívumait.

A zenekar előtti térben általában az új blokk elején laza félkör alakult a zenekarral szemben. Elöl állt Zoli vagy a helyettese (többnyire egy Szilárd nevű, hasonló korú férfi), aki énekel is, a megrendelő és a közvetlen közelükben azok, akiknek kitüntetetten „küldte” a

megrendelő a számot. Az énekelni kívánó vendégeknek két, hosszabb zsinórral ellátott mikrofon állt a rendelkezésükre. Ők az emelvény szélén, de többnyire, a szűk hely miatt, az emelvény előtt álltak. A lassú daloknál az énekes(ek)nek és a körben álló férfiaknak éjfél előtt sörös, éjfél után 7,5 decis vörösboros üveg volt a kezében. Az énekes, a körülállókkal ellentétben, bal kezében fogta az üveget, jobbáiban a mikrofont. Amikor elkezdett énekelni, felemelte a bal kezét, amelyben az üveget tartotta, és a karjával is mintegy deklamálta a dalt. A szemben álló férfiak szintén felemelték a kezüket, széttárták a karjukat, és így a testbeszéd nyelvén is kialakult az együttműködés az énekes és a közönség között. Általában a hosszabb hangoknál tartották széttárva a karjukat, a rövidebbeknél pedig gyakran mutatóujjukat fölemelve, nyomatékosító–kapcsolat-megerősítő mozdulatokat tettek a jobb kezükkel.<sup>20</sup> A közönség az éneklésben is részt vett. Általában nem énekeltek végig a versszakokat, hanem egy-egy sort, motívumot énekeltek csak be. Amikor elérkezett az ideje – az első vagy a második versszak után –, az énekes megcserélte a kezében a mikrofont és az üveget, az utóbbit (jobb kézzel) fölemelte, a közönségre köszöntötte, és ivott belőle. A közönség sorai-ból többen vele ittak. Majd az énekes újra megcserélte a két tárgyat, és tovább énekelte. A férfiak nagy része (köztük az énekesek) mellett ott állt, mintegy támogatólag, a felesége. Az asszonyok időnként megfogták vagy megérintették a férjük karját, az idősebbeknek megtö-rölték a homlokát, így biztosítva őket gondoskodásukról. Ők az éneklésben való részvétel tekintetében is visszafogottabban viselkedtek, mint a férfiak, és bár néhányan az idősebbek közül szintén széttárták a karjukat vagy nyomatékosító mozdulatot tettek, gyakorlatilag alig énekeltek.

A táncokhoz a félkörökből körök alakultak. Középen táncoltak azok, akiknek rendeltek, többnyire cigánytáncot. A kör összefogózott, és egyszerű lábmozgásokkal kísérte a szólis-tákat. A másik két teremrészben is alakultak körök, összesen legfeljebb háromnak volt hely. A körök hosszabb-rövidebb idő után felbomlottak, és az emberek, többnyire párral, táncolni kezdtek. A férfiak gyakrabban táncoltak szólisztikusan vagy ketten-hárman együtt, egy-másnak, mint a nők. A nők inkább összefogóztak, ha együtt táncoltak, sort vagy félkört alkotva mindaddig, amíg egy férfi támogatólag be nem állt közéjük. A hosszú táncfolyamato-kat azért tudták a táncparketten tölteni, mert meg-megszakították a táncolást, álltak egy kicsit vagy csak ritmikusan mozgatták a felsőtestüket, lépések nélkül vagy kevés lépéssel. A cigánytáncban inkább mozogtak, a diszkónál és később, a nosztalgiaszámoknál pedig gyak-ran csak az előbb leírt módon „ráztak”. Tánc közben elsősorban a nők tapsoltak, a többi ese-ményen pedig inkább a férfiak.

Közfigyelmet keltő esemény volt a menyasszonyi torta behozatala fél tízkor, ami szin-tén rövid időre, mintegy negyed órára, megszakította a táncfolyamatot. A tortához a család képviselője nosztalgiaszámokat rendelt (*Széthullik már minden, ami szép, Miért van kőből a te szíved*).<sup>21</sup> A behozott tortát megtapsolták és megéjenezték, végignézték, amint meg-gyűjtják és ég néhány másodpercig, majd a közönség nagy része a háttérbe húzódott. A menyasszony felvágta az asztalán eléje tett tortát, tett maguknak és néhány érdeklődőnek, de ennek az eseménynek már kevés nézője volt. Az emberek nagy része leült pihenni vagy kiment a folyosóra, néhányan táncoltak. Az emeletes torta nagyobbik része szinte érintetle-

<sup>20</sup> Ennek magyar példáit ld. Berecz 1999. A mozdulatot Berecz a könyvében „fenyegető”-nek nevezi. A cigány báli résztvevők ezt a szót nem használják, ők a mozdulattal a dalok keltette érzelmeket és a közösségi érzésüket kívánják kimutatni és nyomatékosítani.

<sup>21</sup> Az első dal szerzőjét az Artisjus nem tartja nyilván, a második Salver Béla szerzeménye.

nül érte meg a hajnalt, amikor is szétosztásra került a többi megmaradt étellel együtt a haza készülődő vendégek között.

Körülbelül tizenegy órakor a rendelési kedv alább hagyott, és újra a zenekaré lett a szó. Most ők köszöntötték a közönséget, és a saját izlésük érvényesült, ezért nosztalgiaslágeres hangzottak el. A szórakozás verbális stíluskerete is változott, mivel a zenekar a szólóénekes, majd később a vezető-szólógitáros instrukciói alapján gyakorlatilag tanította a közönséget, hogyan kell a – falusi (!) – diszkóban szokásos módon szórakozni.

Az éjfélkor kezdődő, és a vacsorához hasonlóan, szintén körülbelül fél óráig tartó menyasszonytánc alatt a zenekarnak az *Asszony, asszony, az akarok lenni* kezdetű lakodalmi nótát kellett játszania, annyiszor kezdve bele, ahányszor táncpartnert váltott az ifjú asszony, illetve a vele mindvégig szoros közelségben lévő férje. Mivel az egész aktus valójában elsősorban a pénzről szólt, a leghosszabb táncfolyamat egy strófányi volt.

A menyasszonytáncnál lehetett különösen megfigyelni, hogy a nem az oláh cigány férfi hagyományt előtérbe helyező események kevésbé keltettek érdeklődést: igyekeztek gyorsan túl lenni rajtuk, hogy visszatérhessenek az izgalmas rendelésekhez és a tánchoz. A menyasszonytánchoz a szabad helyet hosszasan szervezték, a zenekar aktív részvételével. A táncot két kijelölt férfi vezette. A fiatalabbiké volt a főszerep, az esemény egyetlen magyar lakodalmi versét is ő mondta,<sup>22</sup> a másik csak nagyjából ismételte, és ezzel mintegy erősítette, amit az előző mondott. A pénznek behoztak egy világoskék műanyag lavórt. A táncolók bankjegyenként tették a kijelölt személy kezébe a pénzt, amit ő hangos számolással kísért. Csupán két vendég, a keresztanya és a „leggazdagabb ember” tűzte a menyasszony koszorújába a pénzt, de azt is azonnal kivették. A menyasszony és a vőlegény összefogózva táncolt, és maguk mellé vették a többieket, így mindig egy kis körben mozogtak. Fízetőnek döntő többségükben asszonyok kereszt-, illetve beceneveit mondták be,<sup>23</sup> ők adták oda a pénzt, majd férjükkel, esetleg a felnőtt gyerekekkel együtt tettek néhány lépést a párral. Az összesen 36 táncfolyamatból a pár csak egy esetben táncolt egyetlen férfival, rögtön a legelején a násznaggyal. A táncfolyamatok hosszúsága alig függött a pénzmennyiségtől. Az elején lassan jöttek az emberek, majd az esemény közepén megsűrűsödtek, ezért mindenki-re alig néhány taktus jutott, végül pedig volt egy rövid lelassuló időszak, amikor is rögtön befejezték a menyasszonytáncot. A zenekartól – a szintetizátor kezelése miatt – nagy figyelmet kívánt, hogy kettő-négy sor után le kellett állnia, de ez rutinoságuk folytán, nem okozott fennakadást.

Ahogy a menyasszonytánc előre haladt, az esemény vezetőinek fellépése egyre határozottabbá vált. A „piaci árusítást” nemcsak a szavak szintjén, hanem viselkedésükben is imitálták. A vendégek közül az idősebbek, tekintélyesebbek ötvenezer forintot adtak, a menyasszony keresztanyja kivételével, aki hatvan ezret adott. A középkorúak harminc ezret, a fiatalok általában húszezret fizettek, néhányan azonban csak tízezeret. Nyilvánvaló volt, hogy az emberek előre megbeszélte, egymáshoz igazított összegeket ajándékoztak.

A menyasszony szülei aggodalmas arccal álltak a háttérben, és ahogy a folyamat előre haladt, egyre inkább elkomorodtak. Az első öt-tíz ajándékozónál reménykedően néztek, hogy a bekiáltott összeg értéke magasabb lesz az előzőekénél. A kis, tízezeres tételeknél pedig kifejezetten úgy látszott, mintha bosszankodnának. A táncból pontosan 1.005.000 forint

<sup>22</sup> „Itt a piros újmenyecske, mindenki táncolhat vele egy kurtát. / Csak arra figyeljenek, hogy le ne tapossák a cipője sarkát. / Inkább arra hangolják, hogy mennyi a bankház. / Tömjétek ezressel, ötszázassal a markát! / A táncot én kezdem, a többi ráér. / Húzd rá, cigány, az új házaspárér!”

<sup>23</sup> A násznagy és a vőfély kivételével, de ez utóbbinak, kivételes módon, megnevezték az anyját is!



jött össze. Az ifjú férj a szabály szerint ölébe kapta a feleségét és kiszaladt vele, a pénzt gyorsan utánuk vitték, és többet ezzel a dologgal nyilvánosan nem foglalkoztak. A menyasszonytánc után az új asszony piros menyecskeruhába öltözött, a menyasszonyival egyező formájú, csak most piros műanyagkoszorúval, a férje pedig piros öltönyt vett fel.

Ezután a zenekarnak a *Most kezdődik a tánc* című csárdást kellett játszania, majd megint a rendelések következtek, amelyek hajnali háromig folytak. Közben a menyasszonytánc után mintegy félórával a vőlegény apja köszöntötte a vendégeket, megköszönve nekik, hogy eljöttek a fia lakodalmára. Az ifjú pár két óra körül feltűnés nélkül távozott. Két óra után néhány perccel a vendégek megéjenezték a bál utolsó óráját, amelyben ezután békés zenei versengésre került sor a két rokoni kör férfiai között: csárdásdallamokat énekeltek alkalmazott szöveggel. A falusi közösséghez tartozók voltak „rámenősebbek”, ők a családnévük beéneklésével saját rokonságukat éltették: *Huszonegy, huszonkettő, huszonhárom, / A Szamos fajta a legelső a világon, illetve Megtudhassa bárki, aki rá kíváncsi, / hogy Nem lehet a Szamosokkal kikukoricázni-féle alkalmazott szövegekkel. A nagyvárosiak csupán a város nevét tették a szövegbe, például: Csókolom a csöpp pici szádat, / P-i cigány leány. Körülbelül fél háromkor a mikrofonhoz kérték a bál legidősebb vendégeit, három 70–80 év közötti asszonyt, akik magyar hallgató nótákat énekeltek. Három óra körül a rendelések abamaradtak, mert a férfiak az italfogyasztás miatt addigra már nem tudtak összefüggően beszélni és énekelni. Ekkor a közönség nagy része fegyelmезetten elköszönt és hazament. Négy óráig, az utolsó körülbelül háromnegyed órában a zenekar a rituális cigány divatreper-toár dalaival búcsúztatta a vendégeket.*

A bál utolsó időszaka a rendcsinálásé volt. Az italok maradékát az emberek mulatás közben az új töltésekkor mindig a földre öntözték, és az összefolyt italmennyiség hajnalra már tóként állt az egyik sarokban, a zenekar mellett. Ehhez a rendezők nem nyúltak, csak a használt edényeket gyűjtötték egybe és vitték ki a konyhába. A megmaradt ételeket (a húsokat és a tortákat), illetve az üveges italokat azonban gondosan összeszedték és elosztották a bál végéig maradó vendégek között, akiktől a vendéglátó házaspár az ajtóban állva köszönt el. A vendégek némelyike nem mulasztotta el, hogy a zenekar tagjaitól is elköszönjön, dicséző szavak kíséretében.<sup>24</sup>

Amikor a vendégek nagy része elment, a vendéglátó házaspár megkönnyebbülten roskadt le két székre a folyosón. A lakodalmom rendben lezajlott, nem történt semmi baj. A mulatság zavartalanságának őrzését az éjszaka folyamán az erre a feladatra kijelölt négy-öt férfi vigyázta. A rendbontás legkisebb jelének észlelésére ketten máris ott termettek a hangoskodó mellett, akit két oldalról igyekeztek megnyugtanni, csitítani.

A lakodalomra a vendéglátó család egy magyar videóst szerződtetett, aki az esemény teljes ideje alatt az érdeklődés középpontjában állt, mivel a zenekar körül zajló mozzanatok minél teljesebb felvételét várták el tőle. Közben természetesen a távolabb tartózkodók is gyakran szóltak neki, hogy vegye fel őket, tehát ha nem vigyáz magára, a bál minden percére akadt volna elfoglaltsága. Az ötvenes éveit elején járó férfi, akinek természetesen a súlyos, nagykazettás készüléket kellett hoznia, mivel az oláh cigányok általában nem bíznak a kis-kazettás felvevőkben, úgy próbált időnként pihenni, hogy kiment az autójához. Ez nagy és teljes körű felháborodást váltott ki, amikor új „videotéma” következett, tehát például másik megrendelő lépett az emelvényre, és nem tudott hozzákezdeni a köszöntőjéhez, mert a videós

<sup>24</sup> „Pali – fordult például egy fiatal férfi a szintetizátoroshoz –, megígérted, hogy jó szórakozást csinálsz, és szavadat álltad. Bravó!” A szólóénekeshez: „Árpi! Jó voltál!”

nem állt készen a kamerával. Az emberek kórusban kiabáltak utána (*Videós! Hol a videós?*), és ha nem jelent meg rögtön, ironikus megjegyzéseket tettek rá: biztos alszik, pisilni ment stb. Ez utóbbi igen durva sértést jelent az olyan közegben, ahol az anyagcserével és a szexualitással kapcsolatos szavak nyilvános használata a közösségi eseményeken – a rituális tisztasági elképzelésekkel<sup>25</sup> összhangban – tabunak számít.

A környező *gázsó* világot a nyilván jól megfizetett, de szolgaként kezelt videósok kivül a szakácsnők képviselték, akik azonban szinte láthatatlanok voltak. Még a vacsora behozatalában és a használt edények összeszedésében is segítettek nekik a vendéglátók, csak hogy minél kevesebbet tartózkodjanak a teremben. Amikor nem volt dolguk, a szakácsnők kinn üldögéltek a folyosón, ahol a vendéglátók és a vendégek szívélyesen váltottak velük néhány szót. A vendégek között (a két beházasodott asszonyon kívül) az egyetlen „magyar” egy idős férfi volt, a vendéglátó család szomszédja, aki többnyire szintén a folyosón tartózkodott és láthatóan jól érezte magát.

### A formális beszédbeli kommunikáció alkalmai a bálon – prózaik köszöntők és dalok

A dalrendelések előtt a megrendelő mindig mondott köszöntőt, amennyiben pénzért – a jelenlévőknek – rendelt és maga is énekelt. A mikrofonnál álló személy beszédének keretező elemei a köszönés volt a beszéd elején (*Jó estét kívánok!*) és változó szövegű köszöntő a végén. A szöveg belső tartalmi elemei a következők lehettek: 1. a jelenlévők köszöntése, 2. azok megnevezése, akiknek hangsúlyozottan küldi a következő „számot”, 3. a hozzájuk fűződő bensőséges kapcsolatának rövid bemutatása, 4. örömeinek kifejezése a jó hangulatú báli esemény megléte fölött, 5. a hagyomány folyamatosságának megerősítése, 6. a küldendő dal címének közlése a közönséggel és/vagy a zenekarral. A hallgatóság a beszélőt minden gondolati egység után megtapsolta és megéljenezte. A fennhangon elmondott kommentárok és hozzászólások – az ún. állványozás (*scaffolding*) – állandóak voltak, tehát a beszélő nem egy csöndes tömeghez, hanem egy folyamatosan hangosan és élénken reagáló közönséghez szólt. Sajnos, az egyidejűleg elhangzó szövegek egy része a hangfelvételen nem érthető. Így csak főleg a mikrofon közelében mondott válasz-köszöntőket, megjegyzéseket és kommentárokat lehetett leírni.

A következőkben bemutatom és elemzem néhány köszöntő szövegét. A szögletes zárójel a szövegekben az értelmezést segítő kiegészítéseket tartalmazzák. Az *1. példa* egy olyan köszöntő, amelynek szövegében valamennyi eddig felsorolt tartalmi elem megtalálható:

#### 1. példa. (3/A-5)

FÉRFI: Jó estét, jó szórakozást kívánok minden kedves vendégnek! Először is szeretném köszönteni az est fénypontját, Benci öcsémet és az Ilonát, legyenek szívesek ide fáradni.

1. FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: Benci! Ilona!

FÉRFI: Hiszen nekik köszönhetjük ezt a szép estét [estét]. Így köszönném meg a Bence bátyámnak, Ibolynak, az Ádinak és a Margitkának, hogy megcsinálták a bulit, és e téren együtt lehettünk, mer' ilyen nincs, de mégis van, gyerekek, mind a játékba van.

KÖZÖNSÉG (TAPSOL): Éljen!

FÉRFI: Ilyen nincs, és mégis van. Ismeritek azt a közmondást? És akkor hadd szóljon [ti. szóljak] a testvérjeimhez, édesanyámér'.

<sup>25</sup> A tisztasági elképzelések és tabuk cigányokra vonatkozó nagy nemzetközi irodalmából ld. pl. Sutherland 1975, Salo 1979, Okely 1983, Stewart 1994, Kertész Wilkinson 1997.

2. FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: Drága testvérem!

NŐ A KÖZÖNSÉGBŐL: A Szamosok ... (KIÁLTVA) Éljenek az R-i cigányok!

FÉRFI (VÁLASZKÉNT): Drága néném, a Szamosok soha nem halnak ki, mer' mindig lesz egy ilyen ember, aki követi a példát. Az öregapámét, hogy még a sírt...

TAPS, HANGOS ÉLJENZÉS.

FÉRFI (AZ ÉLJENZÉS KÖZBEN KIÁLTJA): ...lenn a földben.

NAGY TAPS, ÉLJENZÉS.

A NŐ A KÖZÖNSÉGBŐL: Éljenek a Szamosok sokáig!

FÉRFI (AZ ÉLJENZÉSRE REAGÁLVA): Na jó. (A GONDOLATMENETET FOLYTATVA): A kedves feleségemnek szóljon ez a szám,

A NŐ A KÖZÖNSÉGBŐL: Éljenek a Szamosok sokáig!

FÉRFI: ...akit nagyon szeretek, a Gábor fiainak, akinek nincs párja az egész világon számomra.

NAGY ÉLJENZÉS.

FÉRFI: Úgy elsíbe [ti. elsőre] jól mondom?

NAGY ÉLJENZÉS.

FÉRFI: Kelemen bátyámnak nagyon sok szeretettel, akit tiszta szívemből szeretek, a Kálminak, a Ferkónak, én átsorolok ám, gyerekek, egy pár embert, tulajdonképpen mindenkit szeretek.

3. FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: Nekem nem mondja!

FÉRFI: Bözsi nénémnek, akit nagyon, nagyon, nagyon szeretek, kedves édesanyámnak, akinek az életemet köszönhetem, soha nem tudom neki meghálálni, mert szavakkal nincs, nem tudom kifejezni azt, hogy mennyire szeretem. Vali nővéremnek, kedves nővérem...

4. FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: A Pali.

FÉRFI: Palika bátyámat köszöntsük nagyon sok szeretettel!

NAGY ÉLJENZÉS.

FÉRFI: Istenem, hiszen ez a vezér köztünk! Szervusz, Palika bátyám, Isten éltesen!

3. FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: Engem kihagyott.

FÉRFI (A ZENEKARNAK): Csináld aztat, hogy (ÉNEKELVE):

Itt vannak a fiúk,

A Szegvári fiúk, mamó...

A ZENEKAR elkezd játszani, ő megismétli a dal elejét:

FÉRFI (ÉNEKELVE):<sup>26</sup>

Tempo giusto ♩ = 142 [e-moll]

Itt van-nak a fi-úk, A Szeg - vá - ri fi - úk,  
Hoj - le - le - le - le - le - le, A  
szép lá - nyok el - hoz - zák (?), A  
se - lyem - ken - dőt tart - ják, ma - mo.

### 1. kotta

<sup>26</sup> Populáris dal, először a Kalyi Jag énekelté még az 1970-es évek végén „Jönnek már a fiúk, A nagycsedi fiúk” (rom. *Aven ab-o save, E Čedake šave*) szövegkezdettel. A Kalyi Jag nem, de később több együttes is kazettára vette, alkalmazott szöveggel. Előadónk az első dallamrészben a felső terc-szólámat énekli.

A köszöntő férfi először a vendéglátókat tiszteleg, majd saját családtagjai következnek. Utána köszönti a feleségét, a fiát, majd távolabbi rokonait. Ezután visszatér a családjához. Külön passzus szól az édesanyjának, végül üdvözli a nővérét és a gazdag rokont. A hangsúlyosan köszöntött személyek egyben arra is fel vannak szólítva, hogy az emelvény elé jöjjenek (*Először is szeretném köszönteni az est fénypontját, Benci öcsémet és az Ilonát, legyenek szívesek ide fáradni*). Ők a következő blokk alatt a leginkább központi helyen, közvetlenül az emelvény előtt táncolnak. A megszólítás általános tiszteletteljes formális alakja a *kedves vendégek*, amely a bizalmas *gyerekek* formulával váltakozik, utóbbi természetesen elsősorban a férfiaknak címezve. A közeli rokonokat státusnéven szólítja, illetve említi (*Gábor fiam, Bözsi néném, Vali nővérem*), a távolabbiakat csak néven. A *bátyám/öcsém* és a *néném/[húgom]* formulák másod-, illetve elsőfokú rokonságot is jelölhetnek, de a magyar minta szerint is használják őket tiszteletteljes megszólításként.

A szövegben állandóan váltakozik az egyes szám harmadik személyű elbeszélés/felrolás és a megszólító forma. Az előadó, miközben a közönség egészével tartja a kapcsolatot, egyes személyeket megszólít, és nekik külön is „üzen”: magyaráz (*Drága néném, a Szamosok soha nem halnak ki...*) vagy köszönti őket (*Palika bátyám, Isten éltesse!*). A bensőségességet két módon fejezi ki. Elmondja, hogy mennyire szereti az illető rokont (pl. *Kelemen bátyámnak nagyon sok szeretettel, akit tiszta szívemből szeretek*), illetve nem beszél érzelmeiről, de az illetőt az elbeszélő módból kilépve, megszólítja (*Vali nővéremnek, kedves nővérem...*), és ezzel kiemeli a többiek közül.

A szöveg tartalmaz hagyományosnak nevezhető népi és népies, valamint újszerű, a show- és kívánságműsorokból, valamint a kvízzjátékokból adaptált elemeket mind a kijelölt alapszövegben, az ún. forgatókönyvben (*script*),<sup>27</sup> mind az alapelemek hatását erősítő díszítő-, azaz kommentárszövegekben. Ez utóbbiak részeként a beszélő először elmond egy, a tv-ből ismert „közmondást” (*ilyen nincs, de mégis van*), majd nem sokkal később visszatér a népi megfogalmazáshoz egy óhajban (*a Szamosok soha nem halnak ki...*), és az édesanyjáról való érzelmes megemlékezésben (*kedves édesanyámnak, akinek az életemet köszönhettem...*). Hogy ez a fajta köszöntési forma újdonság, csak az utóbbi néhány évben alakult ki, azt az előadó bizonytalanságán mérhetjük le, mivel megerősítést vár a hallgatóságtól (*Úgy elsíbe [ti. elsőre] jól mondom?*). A közönség, mint ahogy a továbbiakban is látni fogjuk, gyakorlatilag mindenkit megerősít. Nyílt, de tapintatos kritika csak akkor hangzik el, ha a megrendelő bizonytalansága és/vagy lassúsága miatt fennakadás következik be a gyorsan pörgő esemény menetében. A közönség gyakran segíti a köszöntő személyt, hogy kinek küldje jókívánságait, különböző személyeket, családokat és a két közösséget vagy annak egyik tagját éljenzi. A hozzászólások állandó eleme a ritualizált elégedetlenség azért, mert az illető neve kimaradt. Előadónk nem vesz tudomást a sértődött hangról, de mint látni fogjuk, más előadóknak van stratégiájuk az elégedetlenkedők megnyugtására.

A következő példa olyan köszöntőt szemléltet, ahol a férj helyett a felesége beszél. Itt egyben azt a jelenséget is megfigyelhetjük, hogy a közönség egyrészt érzékenyen reagál az emelvényről hallottakra és válaszol rájuk, másrészt maga is megrendelheti a köszöntő személytől a köszöntendő névét, illetve rendszeresen figyelmezteti az emelvényen lévőt arra, hogy kiket köszöntson:

## 2. példa. (4/A-6)

EGY FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL (SÜRGETŐEN): Mondd már!

<sup>27</sup> Ld. pl. Snow 1977.

SZILÁRD (A FÉRJ): Majd az asszon mondja az elejét. Elébe lassút. [ti. fog rendelni]

MÁSİK FÉRFI: Éljen a Szilárd!

FELESÉG: Jó estét kívánok minden kedves vendégnek, szeretném küldeni elsősorba a menyasszonynak, vőlegénynek...

EGY FÉRFI: Köszönjük!

FELESÉG: ...az első nyoszolyóasszonynak, első násznagynak és minden többi elsőnek, és minden kedves megjelent vendégnek, elsősorban anyósomnak, apósomnak, Gázsikának, Gyurikának, sógoromnak, Ernőnek, komaasszonyomnak, Jolánkának...

IDŐS FÉRFI: Ferikének!

FELESÉG: ...Ferinek, Zsuzsinak, és minden ked[ves]...

IDŐS FÉRFI: Pistának!

FELESÉG: Pista bátyámnak, Vera nénémnek, minden kedves vendégnek. És a Zsiga családjának. Fogadják nagyon sok szeretettel. Palcsi bátyám családjának, Bence bátyám családjának, Guszti bátyámnak és a nagyon szép lányának, feleségének.

IDŐS FÉRFI: Meg a Bözsinek.

FELESÉG: Bözsinek, Józsinak, Totónak, Iminek, minden kedves vendégnek. És küldeném a Ferkónak a fiának, kis Ferkónak, és a menyasszonyának, Ilicének. Szüleinek [ti. a szüleinek is] itthon. És küldeném odahaza a drága édesanyámnak és a férjének. És a kedves férjemnek és a két szép fiámnak.

(A KÖZÖNSÉG, különösen a férfiak hangosan éljenezni kezdenek. Közben a zenekar elkezdi játszani.)

SZILÁRD: Mindenkinek szól a szám. (A ZENEKARNAK): Fogd meg neki, te!

(ELKEZD ÉNEKELNI):<sup>28</sup>

Parlando ♩ = cca 108 [e-moll] ♩ = cca 80

o de Ad-ja-tok egy bo-tot, phra-la-má,  
Ván-dort a ke-ze - - - em-be,  
ma-mo, jaj, o taj  
Ván-dort a ke-zem-be, o taj  
Hadd men-jek o de mesz-sze i - de - - - e -  
ge - - - gen - be.

## 2. kotta

<sup>28</sup> Szövegét ld. Nagyecsedí Fekete Szemek 1998. (felv.) B/6, de a jelen, dunántúli előadás dallama más.

*apoj* Alig elindultam,  
*o taj* Máris elfáradtam, mamo, jaj,  
*o taj*<sup>29</sup> Máris elfáradtam,  
*o de* Anyám, jól érzem magamat, jaj.  
 [...]

A köszöntő elején kritika hangzik el (*Mondd már!*), mivel Szilárd, a megrendelő tétovázónak tűnik a köszöntő szöveg elkezdésében. Miután elmagyarázza a várakozás okát (*Majd az asszon mondja az elejét...*), a közönség köréből egy másik férfi megnyugtató-megerősítő formulát mond (*Éljen a Szilárd!*). Szilárd megfogalmazásából, ti. hogy az asszony a produkció „elejét” fogja mondani (mások a köszöntő szövegre a „konferálás” szót használják) látjuk, hogy rögzült folyamatról van szó, amely a prózai köszöntővel kezdődik, majd az éneklés következik, a végén szintén prózában elmondott lezárással (ld. később). Ez a hármas tagolás a régi oláhigány hagyományban is szokásos, az énekesek a közösségi eseményeken mindig prózai kezdő és záró köszöntő formulákat mondanak.<sup>30</sup> Ugyanakkor újdonság, hogy a köszöntők nem nagy százalékát, de mégis egy részét a férjek az asszonyokra bízták. Az asszony a saját nevében köszönt (többek között, mint látjuk, a saját férjét is), de mindenki tudja, hogy valójában a férje a megrendelő, aki a bevezetés után egy férfi-érdekeltségű oláhigány hallgató dalt énekel.

A köszöntő szöveg főbb különbségei, bár a megfogalmazásban számos esetlegesség lehetséges, leginkább a nemtől és kortól függőeknek látszanak. A nemek közti különbséget mutatja, hogy az asszony előbb említi a férje családját, mint a sajátját. A helyes köszöntésben végig „segíti” egy idősebb férfit. Ennek ellenkezőjére, hogy egy nőrokon befolyásolta volna ezen a módon egy férfi köszöntőjét, természetesen nem volt példa. A konferálónak arra is kell ügyelnie továbbá, nehogy valaki kimaradjon, és ezzel megbántódjon. Ennek elkerülésére is zárja le Szilárd férfiként a köszöntőt azzal a mondattal, hogy *Mindenkinek szól a szám*. Az emberek nagy izgalommal várják, hogy hallják-e a nevüket a köszöntők alkalmával, de az emelvényen állóknak a lámpalázukat is le kell küzdeniük, így nem feltétlenül tudják gondosan felépíteni a beszédüket.

A köszöntők mindegyikében fontos helyet foglalt el a „saját család dicsérete”. Mindenki azon volt, hogy szüleiről, házastársáról és gyerekeiről a lehető legpozitívabban nyilatkozzon. A szülő „drága”, a házastárs „kedves” vagy „drága szép”, a gyerekek pedig szintén szépek, „nincs párjuk”, illetve „mindenki megirigyelheti” őket. Az emberek nemcsak az emelvényen, hanem minden lehető alkalommal kinyilatkoztatták családi büszkeségüket. Amikor körbe jártam a teremben a videófelvevővel, a családok beálltak (illetve beültek) a képbe, mintha fénykép készülné róluk, és közben folyamatosan mutatták be egymást a szébbnél szébb jelzőkkel (például: *ez itt a drága szép férjem, az ott a kisunokám* stb.) és a jelen nem lévő egyenes ági családtagjaikat, a gyerekeiket és az unokáikat is felsorolták. Majd ezek után, ha még mindig rajtuk nyugodott a kamera, köszöntötték a meghívó családot is.

Az éneklés végén volt, aki hosszabb köszöntő formulát mondott, mások csak megköszönték a figyelmet a pop előadóktól (köztük a meghívott zenekarok tagjaitól) ismert *Köszönöm/Köszönjük szépen!* formulával. Köszöntők nemcsak a megrendelés elején és végén, hanem éneklés közben is elhangzottak. A 3. példa dalát az együttes „küldte” a vendégeknek. Árpai, az együttes énekes megmondta, kinek küldi a dalt, de a hallgatóságból – szokás szerint – egy férfi sérelmesnek találta, hogy az ő neve kimaradt. Árpai éneklés közben megnyug-

<sup>29</sup> *phralam* „testvérem”, *taj* „és”, *apoj* „asztán”.

<sup>30</sup> Bari 1985, Kovalcsik 1985.

tatta az illetőt, prózában. Három versszak után, mielőtt folytatta az éneket, őt és még újabb személyeket vont be a köszöntöttek körébe.

### 3. példa. (3/A-12-13)

ÁRPI: Hát ezt a nótát minden kedves vendégnek küldöm, nagyon sok szeretettel fogadják. És különlegesen a Kis Józsinak és a családjának. (ÉNEKEL).<sup>31</sup>

Parlando ♩ = cca 92 [A-dúr]

ou ke Nem bán-tot - tam sen - kit. ou ke  
 Mé-gis ver az Is-ten. ma - mo. ou ke  
 Fi - a - tal é - le-tem. ma-mo. ma-mo.  
 A bá-nat - tal tő - ői-töm.

#### 3. kotta

ou ke Üssétek, verjétek,  
 ou ke Csak fejem ne érje, jaj, –  
 (PRÓZÁBAN) Oké, Józsi bátyám! –  
 ou ke Mert ha fejem éri, mamam,  
 Musaj mange te diljajvav.<sup>32</sup>

jaj ke jAmerre jén járok,  
 romnji,<sup>33</sup> Még a fák is sírnak, jaj,  
 ou ke Gyenge jágaikról, mama,  
 mamo, Zöld levelek hullnak.

És a Józsi bácsinak, a Géza Józsinak, és a nászának különösen, és minden kedves vendégnek, fogadja nagyon sok szeretettel. Hát éljen a Vámos Jóska P-ről és a kedves családja! És odahaza a családjuknak...

FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: A Mónikának.

ÁRPI: ...és Mónikának, Icának, és minden kedves vendégnek, nagyon sok szeretettel fogadják. (ÉNEKEL)

ou ke Nem bántottam senkit,  
 ke romnje, Mégis ver az Isten, de jaj,  
 ou Musaj mange, mamo, jaj,  
 Musaj mange te diljajvav.<sup>34</sup>  
 ou ke jÜssétek, verjétek,  
 Csak fejem ne jérje, de jaj,

<sup>31</sup> Az előadás a Nagyecsedti Fekete Szemek 1998. (felv.) B/4. mintát követi.

<sup>32</sup> Meg kell bolondulnom. A Nagyecsedti Fekete Szemeknél: Meg kell halnom (*Musaj mange te merav*).

<sup>33</sup> ke „mert”, romnji „asszony”.

<sup>34</sup> Meg kell, mama, jaj, / Meg kell bolondulnom.

ou ke Mert ha fejem éri, mamó,  
Musaj te diljajvav.

A példákban bemutatott, hagyományos tiszteletadási formák mellett, amikor is a férfi más férfiakat egyenrangúként köszönt, fokozott tiszteletet csupán az idősebbek iránt mutatva, megjelenik az előbbieknél konkrétabb módon manipuláló beszéd is. Ennek jeleit már az 1. példában láthattuk, amikor a megrendelő „Palika bátyját” vezérnek nevezte. A következő megrendelő, Norbi egy tekintélyes ember unokájának köszöntésével, és annak a jövőbeni gazdagságára és a közösségben betöltendő vezető szerepére vonatkozó jókívánsággal fejezi ki lojalitását, majd saját unokáját ajánlja a nagyapa figyelmébe. A zenekar szintén tudja, mivel tartozik a gazdag embernek. Az egész éjszaka folyamán a zenekar csak a gazdag embereknek szóló köszöntők alá „húzott tust” a bál elején, és a továbbiakban ez volt az egyetlen alkalom, amikor a szintetizátoros tusként egy-egy motívumot játszott a megrendelő köszöntője alá. A példában emellett egy újabb éneklés közbeni köszöntő szövegét is olvashatjuk.

#### 4. példa. (4/B-1)

NORBI: [...] A ... unokájának.

(A ZENEKAR „tust húz”, azaz a szintetizátoros játszik egy rövid motívumot.)

(4a. kotta)

NORBI: Annak kívánok nagyon sok erőt, egészséget, és nagyon sok milliót!

ZOLI (a vendéglátó család képviselője): Tapsoljuk meg!

NORBI: Nagyon sok milliót!

ZOLI: Tapsoljuk meg! Éljen!

(Két gyors tus. A közönség éljenez.) (4b. kotta)

NORBI: Az lesz az, az az a ..., az, a fővezér! De van egy unokám, akinek ..., az lesz az alvezér!

(Halk tus.) (4c. kotta)

NORBI: Ez mellett. Mindenkinek jó egészséget kívánok, családom! [ti. a családomnak is]

KÖZÖNSÉG: Éljen!

NORBI: Most az örömapáknak, örömanyáknak kívánok sok erőt, egészséget, boldogságot, [és a] fiataloknak, hogy ne veszítsék el a fonalat! [ti. kövessék a hagyományokat]

KÖZÖNSÉG (egyszerre, nagyon hangosan, tapsolva): Éljeeeen! (Közben hangos, hosszú tus.)

(4d. kotta)

The musical score consists of four staves labeled a, b, c, and d. Staff a is for the synthesizer (szintetizátor) and staff c is for the electric guitar (elektromos gitár). Staff b and d are for the electric guitar (elektromos gitár) and synthesizer (szintetizátor). The score is in 2/4 time and G major. Staff a shows a short melodic motif. Staff b shows a rhythmic pattern with a synthesizer accompaniment. Staff c shows a melodic line with a guitar accompaniment. Staff d shows a melodic line with a guitar accompaniment.

#### 4. kotta

NORBI: Nem tudjátok, hogy ki [vagyok]. [a következő dal címe]

FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: Éljen a Norbi! (A szintetizátor hangol.)

KÖZÖNSÉG (MEGINT TAPSOL): Éljen!



NORBI (ÉNEKEL):<sup>35</sup>

Tempo giusto ♩ = 160 [diszkó, A-dúr]

Nem tud - já - tok, hogy ki va-gyok, A  
Mu - ki - nak, a Mu - ki - nak a fi - a va-gyok.  
Rá - né - zek a hosz - szú nye - lű kés - re,  
Ösz - sze - szúr - lak, ösz - sze - vág - lak ben - ne - te - ke - t.

## 5. kotta

Csináld, csináld, jól csináld,  
Veszek neked, veszek neked pálinkát,  
Ránézek a hosszú nyelvű késre,  
Összeszúrlak, összeváglok benneteket.

(Még 10 versszak ugyanezzel a szöveggel, illetve pergetve, ahol Norbi egy asszonnyal és egy másik férfival egyszerre és felváltva énekel. Utána:)

A MÁSIK ÉNEKES FÉRFI: Minden vendéget üdvözlök, mindenki érezze jól magát! Mindannyiunk érezze jól magát! A Miklós lánya, te is Feri, a Márom, a Dirama, te is érezd jól magadat! Éljen az ifjú pár!

(Még 10 versszak.)

Míg egyes férfiak a köszöntők mondásában nem jeleskednek, mások az éneklést háritják át másra. Az éneklést viszont láthatóan nem lehet a feleségre bízni, ezt a feladatot a férfi társaknak kell átvállalniuk. Az 5. példa előadója, egy Jani nevű férfi hosszú köszöntőben mutatja be a „konferálási” feladatra való alkalmasságát: szövege a többiekéhez képest nagy rendezettséget mutat a felsorolás tekintetében (lakodalmi szereplők, egyenes ági rokonok, nagycsalád tagjainak felsorolása). Miután ezt a részt befejeztnek érzi – már csak ismételtetné a neveket –, felkéri két rokonát, hogy énekeljenek helyette: *Sajnos, én nem tudok énekülni, Misikét kérném meg, meg a Puterét, énekűjétek!* – mondja. Misi, a sógor először szabadkozik, de az emelvényre érve már teljes felkészültséget mutat a szerepére. Először a profi elnöző lekicsinylésével szólítja meg Janit, érdeklődve, hogy melyik dalt énekelje el helyette (*Janikám, melyiket, arany apám?*), majd köszönti a közönséget és felkérőjét. A közönség udvariasan, de kissé már türelmetlenül reagál az „időhúzásra”. Jani észreveszi a másik iróniáját, és úgy próbálja a tekintélyét valamelyest helyre állítani, hogy újabb személyeket (többek között egy bizonyos Kincsó nevű tekintélyes férfit) von be a köszöntötték körébe. Próbálkozását a másik felkért személy, Putere pozitívan jelzi vissza, közönségként válaszolva a köszöntőre (*Éljen a Kincsó bácsi!*). Misi elénekel egy rituális cigány divatrepertoárbeli lassú dalból két versszakot. Janinak közben helyreállt az önbizalma, és jelzi Mi-

<sup>35</sup> Elsősorban a magyar cigányok körében volt ismert táncdal. Ezt a szövegváltozatot először kazettán ld. [Sátoralja]Újhelyi Cigányegyüttes 1989.

sinek, hogy ő akarja folytatni az éneket (*Akkor én megmondom, Misi bácsi!*) El is énekel egy dalsort, de a második sor éneklése előtt inkább újabb köszöntőt mond. Misi bekapcsolódik az énekbe, és egyre inkább újra átveszi a vezetést. Jani a kísérő szerepébe kerül, de állandó, Misinek és a közönségnek szóló köszöntő formuláival helyzete kiegyenlítetté válik olyanira, hogy a közönség köréből is jelentős számú személy énekel velük. A produkció így teljes harmóniában folytatódik és ér el a befejezésig.

### 5. példa. (5/A-16)

JANI: Elnézést! Elsősorba küdeném ezt a számot a menyasszonynak, [a] vőlegénynek, az örömszülőknak, [az] elsőknak [ti. az első násznagynak és nyoszolyásszonynak], [a] koszorúslányoknak. Küdeném másodsorba szüleimnek, édesapámnak, öcsémnek, feleséginek, lányának, nővéremnek, sógoromnak, vőinek, két fiának, feleséginek; a szép lányának küdeném, Illicének, a szép varjúdombi, szép sukár<sup>36</sup> lányok!

EGY FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: Bravó!

(A KÖZÖNSÉG ÉLJENEZ.)

JANI: Küdeném a, küdeném Misi bátyámnak, Józsinak, Misikének, Gyöngyinek, Janicinek és feleség[ének], Bence bátyámnak és feleséginek, lányának, és Pityukának és feleséginek.

(TAPS)

JANI: Küdeném másodsorba Tominak és Puterének, elfelejtettem, ne haragudjatok.

EGY NŐ A KÖZÖNSÉGBŐL: Mindenkinék!

TÖBBEN (SORBAN BEKIABÁLJÁK): Mindenkinék!

JANI: Ferkónak, feleséginek, Bodónak, Gézának, feleséginek, Bodónak, hú, de sokan vannak! Egyszóval mindenkinék. Sajnos, én nem tudok éneküni, Misikét kérném meg, meg a Puterét, éneküjjetek!

MISI: Nem szeretnék... (zaj)

JANI: Légy szíves, Misikém!

(A SZINTETIZÁTOROS BEJÁTSZIK HÁROM AKKORDOT KEDVCSINÁLÓNAK.)

PUTERE: Egy lassút és utána gyorsat.

MISI (KÖZBEN FELÉR AZ EMELVÉNYRE): Janikám, melyiket, arany apám? Nagyon szépen köszönjük!

JANI: Kérem!

MISI: Nagyon szépen köszönjük a megtiszteltetést, jó estét kívánok mindenkinék!

FÉRFIAK A KÖZÖNSÉGBŐL: Neked is! Neked is, Misi!

MISI: Ezt a nótát a Jani sógorom küldi az összes [ti. az egész] jelenlévő társaságnak...

EGY FÉRFI A KÖZÖNSÉGBŐL: Csapjunk bele!

MISI: Hadd csatlakozzak hozzája, gyerekek, ne húzzuk az időt!

JANI: Kálmi bátyámnak és feleségének, elnézésedet! Akkor még egyszer: szóljon ez a szám a Kincsó családjának, fogadják nagyon sok szeretettel.

PUTERE: Éljen a Kincsó bácsi!

MISI (ÉNEKEL, JANI KÍSÉRI):<sup>37</sup>

Parlando • = cca 78 [a-moll]

Jaj de Du - ral, du - ral me ja - ha - vi - lem, hej

<sup>36</sup> szép.

<sup>37</sup> Az előadáshoz ld. Barna Gyöngyök 1999. A/1. Egyébként ismert *Iovari* lassú, lírai dal, és példánkban más szövegek is szerepelnek. Az 1. versszak fordítása: Messziről, messziről jöttem, / Jaj, de nagyon elfáradtam, / Jaj, de nagyon elfáradtam, / Amiért kedvemet töltöttem.

De zu-ra - les me khi - nji - lem. hej de

De zu-ra-les me khi - nji - lem.

An-daj so-ste vo-ja - a de ke - - - er - dem.

## 6. kotta

hoj de Elhoznám a csillagokat,  
haj de Csillagokat fenn az égről,  
hej de Csillagokat fenn az égről,  
de Hogy még egyszer rád találjak.

JANI: Akkor én megmondom, Misi bácsi! [ti. ő fog énekelni] (ÉNEKEL)

hej Dural, dural me javilem...

(PRÓZÁBAN) A Kincsó családjának, fogadják nagyon sok szeretettel! És a Pali családjának!  
(ÉNEKELVE, A KÉT FÉRFI EGYÜTT:)

Haj zurales me khinjilem

(JANI PRÓZÁBAN) – Misi!

Kadalenca voja kerav,

Kadi ratji voja kerav.

JANI (PRÓZÁBAN): A Misinek és a Bözsinek, Pityukának meg Bandinak!

hej Addig-addig voja kerav,

Kadalenca voja kerav,

De zurales me khinjilem,

ou ke Anda soste voja de kerdem.

(JANI PRÓZÁBAN) – Misi!

...

hej Kadalenca voja kerav,

Kode šukar voja kerav.<sup>38</sup>

MISI (MÁSİK DALBA KEZD):<sup>39</sup>

Parlando ♩ = cca 74 [a-moll]

hej Szi-vár - vá-nyos az ég al - ju. hej

Nem jól van a fejem - a - al - ja. hej

JANI (PRÓZÁBAN): Misi!

<sup>38</sup> Messziről, messziről jöttem, / Jaj, de nagyon elfáradtam, / Velük mulatok, / Ma éjjel mulatok. / Addig-addig mulatok, / Velük mulatok, / Jaj, de nagyon elfáradtam, / Amiért kedvemet töltöttem. // ... / Velük mulatok, / Jókedvemet töltöm.

<sup>39</sup> Magyar és oláh cigányok körében is ismert lassú, lírai dal. A kottán az 1. versszak 4. sorát, amely a felvételtől lemaradt, a 2. versszaké helyettesíti.

Gye-re, rom-nyi, i-ga - zítsd meg, hoj de

Fáj a szí-vem, hoj ke te gyó-ó - gyi - ítssd meg.

## 7. kotta

JANI: Mindenkinek sok boldogságot, legyen szerencsések!

MISI, JANI ÉS A KÖZÖNSÉG ÉNEKEL:

hej de Szívárványos az ég alja,

hej de Nem jól van a fejemalja,

hej Gyere, babám, igazítsd meg,

Fáj a szívem, hoj ke te gyógyítsd meg.

[...]

### A repertoár és a zenészek

A báli dalrepertoárban a legnagyobb szerep a rituális anyagnak jutott. Az összesen 206 rögzített dalból<sup>40</sup> az ismétlésekkel együtt 160 tartozott bele.<sup>41</sup> Ezen felül, szintén az ismétlésekkel együtt 6 magyar hallgató nóta, 24 magyar csárdás (amelyeknek nincs, vagy legalábbis nem szerepelt román nyelvű szövege) és 16 magyar és külföldi populáris táncdal (nosztalgia- és diszkóslágerek, valamint egy kuplé) hangzott el. A dalok nagy számát indokolja, hogy a hangsúly gyakran a gyors váltásokra esett, részben hogy minél többen szerepelhessenek, részben egyes megrendelők igényei miatt, akik több dalt akartak gyors egymásutánban elénekelni, és sok volt az ismétlés: 30 dal hangzott el egynél többször: kettő és több mint húsz között.

A bál központi, több mint hússzor eljátszott dala az *Aranyeső* volt (8. kotta). A hanghordozón való megjelenés történetében 1996-ig tudtam visszamenni, ekkor vette föl egy cigány popegyüttes, a *Gipsy Boys* kazettára, magyar nyelven, poposított sláger formában. Az együttes a dalt 1998-ban újra kazettára játszotta.<sup>42</sup> Tőlük vette át a Dunántúl egyik legközismertebb cigány báli zenésze, Csóré Béla 1999-ben, szintén magyar nyelven, de nosztalgikus popslágerként.<sup>43</sup> A Nagyecsedei Fekete Szemek azzal a román nyelvű szöveggel, amely

<sup>40</sup> A bálók zenei anyagának hiánytalan rögzítése csak összehangolt csoportmunka mellett lenne lehetséges. Általában a műsoridő 5–10%-a lemarad a felvételekről, mivel az érdekes beszélgetéseket vagy a filmezést nem lehet mindig megszakítani.

<sup>41</sup> 62 roma diszkó szám, ezen belül 8 diszkósított oláh cigány hallgató, 25 magyar és nemzetközi roma sláger, 41 csárdás, amelyek vagy cigány témájúak, vagy román nyelvűek is van, 15 folklórkazettákról, elsősorban a Kalyi Jag 1987-ben megjelent anyagából (Kalyi Jag 1987) ismert északkelet-magyarországi oláh cigány népi táncdal, az azokat később átvevő együttesek által erősen átdolgozva, és 17 hagyományosan (parlandóban) előadott, de nagyrészt a folklór- és diszkó kazettákról ismert változat hatását is mutató oláh cigány hallgató.

<sup>42</sup> Gipsy Boys és Izabella 1996. (felv.) A/2, 1998. (felv.) B/1. *Aranyeső hulljon*. A két kazetta fordított sorrendben jelent meg, mivel az 1998-as felvétel alacsonyabb azonosítószámot visel, mint az 1996-os.

<sup>43</sup> Miklovics Árpád és Csóré Béla 1999 (felv.) B/5. *Aranyeső a jó anyámra*. A kazetta borítóján a dal szerzőjeként Néma Csaba (a Gipsy Boys tagja) van feltüntetve. Mindhárom felvétel első verzzakának a szövege azonos: *Drága Isten, szépen kérlek, / Aranyeső hulljon nekem, / Aranyeső a virágos réten, / Aranyeső a szép kis házra, / Aranyeső a jó anyámra, / Jaj, ha meghalok*. A bálókban azonban játszanak olyan változatokat is, amelyekben a megrendelők/kedvezményezettek keresztnévei szerepelnek. A tárgyalt báli eseményen a szöveg a

Tempo giusto ♩ = 162 [diszkó, c-moll]

Min-dig, še-ja, xo-xa-ves man, Taj kor-kor-ri oj mu-khes man.  
Taj pa-sa ma te a-ves ka-mes,  
Min-dig, ma-mo, xo-xa-vel man, Taj kor-kor-ri voj mu-khel man.  
Jaj, ma-mo, te me-rav.

## 8. kotta

a bálon – a magyar mellett – leggyakrabban elhangzott, először kétféle pop változatban szintén 1996-ban, de más címmel (*Szosztár Mămo* „Anyám, miért”) vette föl, majd legközelebb 2000-ben.<sup>44</sup> Mindenesetre a 90-es évek második felének az *Aranyeső* a legnagyobb roma slágere, amit a fülbemászó dallam mellett elsősorban a vonzó kétértelműségű szövegnek köszönhet. A szöveg központi eleme a jókívánság, hogy aranyeső (vagy arany eső?) hulljon a bálon megnevezettekre és családjukra. Nem lehet tehát tudni, hogy virágesőről vagy pénzesőről van-e szó, de a szöveg mindkét értelme az ünneplésre, a sikerre enged asszociálni, és ezért a dal rituális tartalmat nyert mind a gazdagságukat féltő módos, mind a jobb módra vágyó szegény emberek körében.

Az *Aranyeső* volt a bál első dala, románi és magyar nyelven. A magyar szövegbe a vőlegény neve került, őt köszöntötte, majd később megrendelőit, illetve azokat, akiknek a megrendelő küldte. Utoljára a legutolsó blokkban szerepelt, hajnali fél négy körül. A menyasszony neve egy másik, ezúttal eleve románi nyelvű cigány slágerbe került (eredetileg: *I Gina i șukar* „A szép Gina”; 9. kotta), amely a bál második dala volt, és előadása a Barna Gyöngyökét követte.<sup>45</sup> Ez a dal azonban összesen csak háromszor hangzott el.

A második és negyedik legnépszerűbb dallam két csárdás volt: a *Nincsen pénzem, elkártyáztam az este* (rom. *Naj man love xasardem le aratji*, 14-szer, 10. kotta), amelyet gyakran egymás után, de fordított sorrendben egy blokkban játszottak a *Kalapomon piros szegfű* (rom. *Duj luludja xudav mange*, 10-szer, 11. kotta)<sup>46</sup> kezdetűvel. A két dal egymásutánisága, sorrendje és előadásmódja a Barna Gyöngyök 3. kazettáján lévő előadást követte.<sup>47</sup> A

következő volt: *Kedves* (a kedvezményezett keresztnéve), *szépen kérlek*, / *Arany eső hulljon néked*, / *Arany eső hulljon csak terád*, / *Arany eső a jó anyádra*, / *Arany eső a jó apádra*, / *Jaj, te merav* („haljak meg”, esküformula).

<sup>44</sup> Nagyecsedí Fekete Szemek 1996 (felv.). A/1., B/1., 2000 (felv.). B/6. A 8. kotta románi szövegének fordítása: Te lány, mindig becsapsz engem, / És magamra hagysz engem, / De [aztán mégis] ide akarsz jönni hozzám, / Anyám, mindig becsap engem, / És magamra hagy engem, / Jaj, haljak meg.

<sup>45</sup> Barna Gyöngyök é.n. [1995?] A/3a. A 9. kotta szövegének fordítása: A szép Gina / [Olyan], mint a virág a kertben, / A férfiakat becsapja, / A legényeket bolondítja, / Haljak meg, ha hazudok. 2. Fáj, anyám, a szívem, / De a fejem még jobban, / Amiatt a nagylány miatt, / Akit nagyon szeretek, / Haljak meg, ha hazudok.

<sup>46</sup> Zerkovitz Béla és Mérei Adolf szerzeménye.

<sup>47</sup> Barna Gyöngyök 1996. (felv.) A/1a–b. Mindkettő románi szövege kissé átalakított fordítás a magyarból. A 10. kotta egyik magyar szövegváltozata: *Nincsen pénzem, elkártyáztam az este*, / Amit adott az a barna menyecske, / Jó az Isten, majd megadja az estét, / Párosával ölelem a barna menyecskét. A románi szöveg fordítása:

**Tempo giusto** ♩ = 160 [diszkó, e-moll]

I Gi - n(a), i ű - kar,  
 Sar lu - lu - dji an - de bar,  
 E rom-(en) xo - xa-vel, E ű - ven di - lja-rel,  
 Te me - rav te xo - xa - vav. xo - xa - vav.  
 2. Du - khal, ma - mo, mu - ro ji - lo,  
 Fe - der a - ba mu - ro ű - ro,  
 S - an - da mu - ri ba - ri ű - j, Kas na - djon me ka - mav.  
 Te me - rav te xo - xa - vav.

## 9. kotta

**Tempo giusto** ♩ = 152 [e-moll]

4. Naj man lo - ve, xa - sar - dem le de ja - ra - tji,  
 So man de - la ko - di ű - kar de lu - lu - dji,  
 Dev - la ba - ra, de pal - pa - le de le ra - tja,  
 Te ű - j ka - mav ko - dol ű - kar de lu - lu - dja. ism.

## 10. kotta

Tempo giusto ♩ = 168 [c-moll]

2. Duj lu - lu - dja xu - dav man - ge,  
fe - ri te ka - mes man,  
Mu - ro ji - lo tu - ke dav me,  
fe - ri te ka - mes man,  
Bi - ji - les - ko naș - tig tra - jij  
an - de tji - ro ji - lo,  
Man - go me le Sun - ton Dev - les,  
fe - ri te ka - mes man.

## 11. kotta

szolnoki együttes a dalokat csak román nyelven énekelte, a bálon viszont vegyesen, mind magyar, mind más román szövegű versszakokkal is szerepelt. A harmadik „helyezett” (13-szor, 12. kotta)<sup>48</sup> egy népi és slágerzenei elemeket egyaránt tartalmazó töredék dallam, amelynek szövege azonban szintén alkalmas a megszólításra: *Csináld, ...* (a megszólított neve). A felszólítás vonatkozik a táncra, éneklésre, és a mulatásra, a megszólítottak mind férfiak voltak.

Az ötödik helyen két dal szerepelt. Az egyik egy oláh cigány lassú, lírai dal (legismertebb szövege: *Karingso me phirav* „Amerre én járok” (8-szor, ld. 13. kotta),<sup>49</sup> amelyet mind

Nincsen pénzem, elvesztettem tegnap, / Amit adott az a szép virág, / Nagy Istenem, add vissza az estéket, / Hogy szerethessem azt a szép virágot. A 11. kotta egyik magyar szövegváltozata: Kalapomon piros szegfű, babám, te szeressél, / Fizetségül neked adom, babám, te szeressél, / Ilyen szívvel, beteg szívvel nem tudok én élni, / Felmegyek a Jóistenhez egy új szívet kérni. A román szöveg fordítása: Két virágot szerzek magamnak, csak szeress engem, / Neked adom a szívemet, csak szeress engem, / Szív nélkül nem élhetek a szívedben, / Megkérem a Szent Istent, csak szeress engem. (A 4. sor a Barna Gyöngyöknél: *Mangav me le Sunton Devles, te del mang-ek jilo* „Megkérem a Szent Istent, hogy adjon nekem egy szívet”.)

<sup>48</sup> Beás barátaim szerint a dalt egy másik közismert dunántúli lakodalmos együttes, Pere József és zenekara játszta.

<sup>49</sup> Az együttes énekes a Nagyecsedti Fekete Szemek 1997. (felv.) A/1. mintát követte. A szöveg fordítása: Amerre én járok, / Mind virágok nőnek, / Vékony ágaik / Mind utánam nőnek (eredetileg: *bandjon* „hajlanak”).

Tempo giusto ♩ = 168 [c-moll]

Csi-náld, Bé-ci, csi-náld, Bé-ci,  
Csi-náld úgy, hogy jó já-ték le-gyen, a-pám,  
Sze-re-tünk mi, sze-re-tünk mi,  
Sze-re-tünk mi té-ged i-ga-zán.

## 12. kotta

Tempo giusto kíséret ♩ = 168 [dúszkó, c-moll]

Ka-ring-so me phi-rav,  
Sa lu-lu-dja ba - - - a - ron,  
de jaj, Len-ge sa-ne kran-gi, de jaj,  
Sa pal man-de - - - e ba - - -  
e - - - - - ron.

## 13. kotta

a két mintának vett együttes kazettára játszott, de elsősorban a Nagyecsed Fekete Szemek változatához közelítve adták elő a bálon, diszkósított, gyors 4/4-es, gyöngyöző ritmuskíséretet alkalmazó előadásban. A másik, a *Dan ma, Devla, ša* „Adtál nekem, Istenem, egy lányt” (8-szor, 14. kotta) roma sláger, feldolgozása szintén egy Barna Gyöngyök kazettáról származik.<sup>50</sup>

A népszerűségi lista következő két dala is jól tükrözi a repertoár megoszlását. A *Jaj, de sukár ez a cigánylány* (5-ször, 15. kotta)<sup>51</sup> a cigánydal énekesektől ismert formában, népszerű

<sup>50</sup> Barna Gyöngyök é.n. [1995?]. A/1. A szöveg fordítása: Adtál nekem, Istenem, egy lányt, / Szép, fekete hajút, / Boldogságot hoztál nekünk, / A világon sincs [olyan], mint nekünk (?).

<sup>51</sup> Bangó Margit szerzeménye.



Tempo giusto ♩ = 168 [diszkó, c-moll]

Dan man, Dev - la,    śa,  
 Śu - ka - ro - na,   ka - le ba - len - gi - ra.  
 Bol - dog - śa - go   an - dan a - men - ge,  
 Ći pe lu - ma    naj, kaj a - men - ge (?).

## 14. kotta

Tempo giusto ♩ = 154 [c-moll]

Jaj, de su - kár    ez a ci - gány lány,  
 Tü - kőr - be - nã    fë - sü - li a    ha - jãt,  
 Fé - süld. ba - bãm,   si - má - ra   ja   ha - jad,  
 Haddtud - jãk meg,   ki - nek a ba - bã - ja    vagy.                    ism.

## 15. kotta

táncdal. Végül a *Hosszú, fekete haj* (5-ször, 16. kotta)<sup>52</sup> az *Aranyeső*höz hasonlóan, a 90-es évek népszerű roma slágere. Érdekessége, hogy szövege a románi elemben gazdag (a változatoktól függően nyolc-kilenc románi szó szerepel benne, magyarcigány nyelvjárásban).<sup>53</sup>

Az oláh cigány hallgatók szövegei közül mind a mintát adó együttesek, mind a résztvevők azokat válogatták ki, amelyek férfiközpontúak és semlegesek, tehát nem okozhatnak konfliktust, sőt többnyire a (férfi)mulatáshoz kapcsolódnak. Mivel nők egyáltalán nem énekeltek szólisztikusan hallgatókat, női téma nem is került elő. Az oláh cigány hallgatók szövegének dialogikus szerkezete lehetővé teszi, hogy az énekes a szereplők, illetve a megszólítottak nevét és/vagy státusnevét beletegye a szövegbe, és ezt a lehetőséget az új dalok is biztosítják. A bálban a dalokban magyarul és románi nyelven is (a menyasszony nevét tartalmazó dalon kívül) kizárólag férfinevek hangzottak el, nőknek csak státusneveik (anyám, rom. *mama*, alanyeset vagy *mamo*, megszólító eset, illetve asszony/feleségem, rom. *romnji*,

<sup>52</sup> Deák Bill Gyula szerzeménye.

<sup>53</sup> A 16. kottán: sukár „szép”, csaj „cigány lány”, gizda „büszke”, lóvé „pénz”, kamelós „szeretni való”, csávó „cigány fiú”, súsó „tisza”, lácsó „jó”.

Tempo giusto ♩ = 164 [e-moll]

Hosz-szű. fe-ke-te haj, Su-kár ez a csaj.  
Túl-sá-go-san giz-da, Ló-vé-ja meg sok van. *Fine* sok van. O-lyan  
ka-me-lós a ba-rá - tom, O-lyan su-kár csávó, be-lá - tom, O-lyan  
sú - só csá - vó, Min-den csaj-nál lá - csó. O-lyan lá - csó.  
*Da capo al Fine*

## 16. kotta

alanyeset vagy *romnje*, megszólító eset). Az új „szerelmes” táncdalok is gyakorlatilag a férfiak érzelmeiről szólnak, és így csak a fiúk szólítják meg bennük a lányokat: „(te) szép lány” *sukar sej*, „fiatal lány” *ternji sej*, „nagylány” *bari sej* stb.

A nem etnikus anyagban azoknak a műdaloknak volt kiemelkedő szerepük, amelyek a lakodalmi szokáshoz kötődnek (ld. korábban), és ezek mind csárdások. A hallgató nóták közül az együttes megpróbálta eljátszani vacsora közben az *Asszony lesz a lányból, bimbóból a rózsza* kezdetűt,<sup>54</sup> de ezt a közönség leintette, és csak hajnal felé énekelte el az egyik tekintélyes megrendelő felesége. A forгатókönyv tehát rugalmasan változik, és az is, hogy mikor ki diktálja. A divatot az együttesek hozzák, de hogy mit és hogyan fogadnak el belőle, a megrendelőkön múlik. Az oláh cigány bálban a megrendelő szava szent a zenészek számára, de a közösség számára nem, ha eltér a többségi ízléstől. Úgy tűnt például, hogy a magyarnótázás „magánügy”, mivel, mint már említettem, nagyrészt a szünetekben adódott rá alkalom. A slágerek közül egyet játszottak el háromszor, amelynek ismert címe a refrén alapján *A jó asszony mindent megbocsájt* (17. kotta).<sup>55</sup> Ezt a dalt a zenekar kedveli, és a nemek közötti kommunikációnak egy, az oláh cigányokétól különböző módja figyelhető meg benne, amelyet a zenekar mintegy tanított a közönségnek.

A tanítás egyik eleme a nem-semleges viselkedés, ami a mindkét nemtől elvárt refrén-éneklés és a folyamatos ritmikus taps iránti ismételt felszólításban nyilvánult meg. A másik a dal üzenete, amelyre a zenekarvezető közbeszűrt megjegyzésekkel hívta fel a figyelmet (*Férfiak, figyeltem! Most figyeljete!* majd később: *Éljenek az asszonyok is, gyerekek! Éljenek az asszonyok is! – Hölgyek, figyeltem!*). Ez a dal is a férfiuralomról szól (az asszony gyenge, és ezért „vigyázni” kell rá), de a szerepek egyértelműsége és a tradíciók általi elfogadottsága különbözik. A cigány dalokban a mulatás „helyes”, mert megerősíti a testvériséget, és vannak olyan alkalmak, például a bálók, amikor az asszonyokat is bevonják ebbe a magas presztízstű tevékenységbe. A magyar slágerben a férfi saját maga dönthet, hogy mulat vagy az asszony mellett marad, de a mulatás itt helytelen, a családi összetartás ellen való. A

<sup>54</sup> Eröss Béla szerzeménye.

<sup>55</sup> Az *Artisjus* a dal szerzőjét nem tartja nyilván. Előadója Zámbo Jimmy, akinek a kazettáján szerzőként a Pásztor név van feltüntetve. Talán Pásztor Lászlóról, a Neoton együttes tagjáról van szó (Zámbo 1997. A/7. *Mindent megbocsájt*).

Tempo giusto ♩ = 96 [a-moll]

ism.: 1.

Hosz-szú volt az éj-sza-ka. Jó a tár-sa-ság,  
Ké-sőn men-tem csak ha-za

2.

Nem vi-gyáz-tam rád,

1. 3.

Ó, ó, ó, ó, i-lyen az é-let,

2.

i-lyen. Egy

ism.: 1.

jó asz-szony min-dent meg-bo-esájt.

1.

Min-dig meg-bo-esájt ne-kem, most is meg-bo-esájt ne-kem. Egy

2.

És te jó vagy ve-lem, ked-ve-sem.

Hány éve így van ez,  
Már nem változott,  
Hosszú minden éjszaka,  
Hiába fogadkozok,  
Ó, ó, ó, ó stb.

## 17. kotta

gyengesség és lumpság, amit ez a rezignált dal bocsánatos bünként mutat be, szöges ellentétben áll azzal a képpel, amit az oláh cigányok akarnak mutatni magukról.<sup>56</sup>

A zenészek nemcsak abban az esetben „győznek”, amikor ha csak rövid időre, egy-egy szám erejéig, de saját kedvenceiket játszhatják. Bár jó zenei teljesítményük segít az egyensúly fenntartásában, a bál egészének egyensúlya is részben az ő vállukon nyugszik. A jó szó-

<sup>56</sup> Ugyanakkor a báli zenekar és Zámbo Jimmy előadása között jelentős különbség van. A zenekar, mint a fentiekben láttuk, a szöveget teljesen komolyan veszi, ami nem mondható el a Zámbo-féle előadásról. Közismerten nagy hangterjedelme miatt Zámbo a dalt egy kisterccsel feljebb énekelte, mint a zenekar átlagos terjedelmű férfihanggal rendelkező énekese (e-moll helyett g-mollban). Emellett a nagyon tiszta, kissé légies, szinte kontratenorszerű hang mellett azonban a szintetizátorból egy baritonszaxofon-effektus szól, rövid, rőfögészerű hangokat adva a – Zámbonál – „milyen az élet” szöveg alá. Ezzel a mondanivaló ironikusá válik, szenvelgővé téve az énekes rezignációját.

rakozás érdekében azt a magáról megfélemezett megrendelőt is tapintatosan el kell távolítani, aki túl akar lépni a neki kiszabott időt, vagy ragaszkodik hozzá, hogy ő énekeljen, de gyenge zenei hallású, vagy már túl sokat ivott. A túl kiváló előadónak sincs sok esélye, ha nem egyeztetett előre a rendezőkkel és a zenekarral. Nem csak arról van szó, hogy nincs szükség felesleges konkurenciára. A cigány báli zenészek valóban szeretnek játszani és büszkék az állóképességükre. Ezen a bálon a zenekar tagjain kívül csak Zoli és Szilárd, és akit ők maguk mellé engedtek, énekelhetett hosszabban a mikrofonba.

Az első figyelmeztetés az, amikor a szintetizátoros a szám közben hirtelen feljebb hangol. Ha az énekes ezt nem veszi észre (mert nem akarja, túl sokat ivott, vagy gyenge a hallása), a szintetizátor hangmagassága elkezd föl-le csúszkálni. Az emberek látják, hogy baj van az énekessel, és így közös erővel meggyőzik arról, hogy jobb, ha távozik.<sup>57</sup>

## Összefoglalás

Az előző fejezetekben láttuk, hogy a bál erősen szabályozott esemény, mind a beszédmód, mind a viselkedés, mind a zenei anyag tekintetében. A megfigyelések a következő formális elemek meglétét mutatják:

### 1. Formális beszéd

Az esemény nyilvános részében a résztvevők egy kialakulóban és változóban lévő, de máris szabályozott, formulákkal gazdagon ellátott, új beszédmódot használtak. Ez a beszéd nagyon udvarias, és udvariassága kiterjed az összes résztvevőre és azok távollévő családtagjaira. A szűkebb család tagjai felé különösen bensőséges, az idősek és a gazdagok felé pedig fokozottan tiszteletteljes. Ugyanakkor ebben a beszédmódban, amelyben új elemként, nemcsak a családfőeknek és az esemény főszereplőinek, hanem minden felnőttnek a neve elhangozhat, a közösség megjelenítésére szánt formulák nem eléggé megnyugtatóak, ezért mindig vannak olyanok, akik „kihagyva” érzik magukat. Az ő közbeszólásaik is erősítik a közösségi érzést, a köszöntők körültekintőbb megfogalmazását. A magyar köznyelvből átvett, eredeti környezetükből ismerve gyakran felületesnek, hibás magyarságuk félreértésével még nyeglének is ható formulák ebben a környezetben komoly, ünnepélyes tartalmat kívánnak közvetíteni.

### 2. Formális viselkedés

a) Kötelezően aktív részvétel. Az esemény valamely tevékenységében mindenkinek kötelezően részt kellett vennie. A férfiak részvételüket leginkább a dalrendelésekben, illetve a köszöntökhöz való folyamatos hozzászólásukban mutatták meg. A verbális részvétel sikerességét biztosítja a formális történések kísérő nagy zaj: mindenki egyszerre beszél, mert ezzel mutatja ki jelenlétét.<sup>58</sup> A részvétel másik két terepe a zene és a tánc. A zenélésnek vannak specialistái, ezért, valamint nyilván azért is, mert az erősítőket használó bálon az éneklés úgyis csak a mikrofonból hallatszik, a többség csak jelzésszerűen énekelve fejezi ki részvételét a zenei folyamatban. A részvétel kimutatásának aktívabb és gyakrabban hasz-

<sup>57</sup> Ezen a bálon nem tapasztaltam, de gyakran előfordul, hogy a szintetizátoros az alapritmust változtatja meg, amihez a kíséretes éneklésben gyakorlatlanok nem tudnak alkalmazkodni. A bálozók kifárasztásának, és ezzel a bál megfelelő időben való befejezésének eszköze lehet a hangerő fokozatos növelése, amire itt, a jó szervezés miatt, nem volt szükség, de nem is lett volna lehetőség az állandó rendelések miatt.

<sup>58</sup> Erről a közös éneklés kapcsán ld. Stewart 1994, 1997, a mesemondás kapcsán Kovalcsik 1988, 1993.

nált eszközei a nyomatékosító mozdulatok. A beszéd mellett a leginkább aktivitást biztosító tevékenység a tánc. A bálban mindenki sokat táncolt, itt nem beszélhetünk specialistákról.

b) Kölcsönös támogatás. Az emberek minden szinten, állandóan biztosították egymást támogatásukról. A formális beszéd szintjén az összhangot a jól sikerült köszöntők és dalrendelések biztosították. Ennek kiemelkedő példáit adták azok az esetek, amikor a dal végig-éneklése is közös tevékenységgé vált (ld. 5. példa). A fő művészi tevékenység, a tánc formái (sorok, körök) olyanok, hogy senki sem érezheti kizártnak magát, sőt, mint látjuk, az zárná ki magát, aki nem venne részt benne. A támogatás formái nemtől és kortól függően különböztek, de mindenki tudta a szerepét, nyílt konfliktusra nem került sor.

### 3. Zenei anyag

A báli repertoár több mint kétharmadát az etnikus anyag adta. Ezen keresztül másképpen kapcsolódtak a résztvevők a külvilághoz, mint a formális beszéd révén, ahol a külvilágtól tanult nyelvnek sajátos, de attól nem nagyon különböző változatát használták. A dalok egyértelműen a „romákhöz” kapcsolták őket. Az emberek a nagyközönség előtt nem beszéltek, de néhányan énekeltek románi nyelven, a zenészekről pedig kifejezetten elvárták ennek a nyelvnek a használatát. A románi így a hétköznapi világából átkerült a (nagyreszt szolgáltatott) ritualizált regiszterbe. A regiszter ellenőrizhetőségét a közönség körében lévő specialisták, a románi nyelven tudók biztosították, akik nyomon követhették, hogy minden „helyesen” szólal-e meg.

A fentiek alapján elmondhatjuk, hogy a vizsgált közösségek hagyományait a mai viszonyokhoz sikeresen adaptálta. A közösségi eseményen a hagyományosan kötelező bőkezűség, a mások jókedvének, szórakozásának biztosítása maradt az elsődleges, a korábbi időkhöz mértenél jóval jelentősebb anyagi lehetőségek mellett. A narratívok előadása tekintetében egy tágabb nemzetközi és cigány környezet kultúrájának elemeit építették a hagyományaikba. Mivel ezeket az elemeket – az említetteknek maradván: az „úri lét” gazdag külsőségeit és bőkezűségét, a médiumok által közvetített populáris kultúra diskurzusait és a nyilvános cigány kultúra populáris jellegét – sikerességük révén presztízselemként értelmezik, felhasználásukban saját presztízszük emelkedését látják, és ezt a presztízst vagy „igazságot” a maguk számára videón is megörökítetik. Aki ma ezekben a közösségekben tiszteletre méltónak akar látszani, annak arra kell ügyelnie, hogy az állandó anyagi és modernizációs kényszerben ne maradjon le, de ne is próbáljon túlzottan előrehaladni. A szociális találkozón, a bálon mindenkinek a közösségben betöltött helyének megfelelően, és lelkesedéssel kell részt vennie a történetekben. A formális események lehetőséget adnak a tekintély demonstrálására és a manipulatív beszéd révén a versengésre, de nem szabad mások nyílt háttérbe szorításával vagy bárki ellenében szerepelni. A példa egyben azt is mutatja, hogy a kultúra- és identitásjelző kategóriák a körülmények változásával rugalmasan átalakulhatnak, kicserélődhetnek anélkül, hogy törést okoznának az emberek életében. Mindez azért lehetséges, mert ez a közösségek köré a kölcsönös tisztelet formalizált fenntartásával és tagjainak megünneplésével sikeresen védekezik a külvilág ellenséges magatartása ellen, amely a cigányok jól jövedelmező, de lenézett foglalkozására és kisebbségi létére irányul, és az individualizálódó világban is vonzó tud maradni, mert biztosítani tudja a jólétet adó munka folytatásához elengedhetetlen szolidaritást.

## Irodalom

BARI Károly 1985

*Tűzpiros kígyócska. Cigány népköltészet.* Budapest, Gondolat.

BARTHA Csilla 1999

*A kétnyelvűség alapkérdései.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.

BERECZ András 1999

*Bú hozza, kedv hordozza. Magon költ énekesek iskolája I. Vallomások, párbeszéd, képek a hagyományos dalolásról, éneklésről.* Budapest, JEL Kiadó.

BÓDI Zsuzsanna 1997

*Cigány népismeret.* Kaposvár, Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola Kiadója.

FRAKE, C. O. 1997

Hogyan kell szubanuniul italt kérni? In: Pléh Csaba – Síklaki István – Terestyéni Tamás (szerk.) *Nyelv – kommunikáció – cselekvés.* Budapest, Osiris, 496–501. Eredeti megjelenés: [1972] How to Ask for a Drink in Subanun? In: P. P. Giglioli (ed.) *Language and Social Context.* Penguin Books, 87–94.

HILL, Jane H. 1992

„Today there is no Respect”: Nostalgia, „Respect” and Oppositional Discourse in Mexicano (Nahuatl) Language Ideology. *Pragmatics* 2 (3) 235–249.

HILL, Jane H.–HILL, Kenneth C. 1986

*Speaking Mexicano. Dynamics of Syncretic Language in Central Mexico.* Tucson, The University of Arizona Press.

KERTÉSZ WILKINSON Irén 1997

*Vásár van előttem. Egyéni alkotások és társadalmi kontextusok egy dél-magyarországi oláh-cigány lassú dalban. The Fair Is Ahead of Me. Individual Creativity and Social Contexts in the Performances of a Southern Hungarian Vlach Gypsy Slow Song.* Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet. /Európai cigány népzene 4. Gypsy Folk Music of Europe 4./

KOVALCSIK Katalin 1985

*Szlovákiai oláh-cigány népdalok. Vlach Gypsy Folk Songs in Slovakia.* Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet. /Európai cigány népzene 1. Gypsy Folk Music of Europe 1./

KOVALCSIK Katalin 1988

Bevezetés. In: Grabócz Gábor – Kovalcsik Katalin (szerk.) *A mesemondó Rostás Mihály. Mihály Rostás, a Gypsy Story-Teller.* Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 7–24. /Ciganisztikai Tanulmányok 5. Hungarian Gypsy Studies 5./

KOVALCSIK Katalin 1993

Men’s and Women’s Storytelling in a Hungarian Vlach Gypsy Community. *Journal of the Gypsy Lore Society* 5, Vol. 3, (1) 1–20.

KOVALCSIK Katalin 1998

„Ami a dalban van, az a cigány beszéd.” Egy erdélyi oláh-cigány közösség nyelvi ideológiája. In: Bari Károly (szerk.) *Tanulmányok a cigányságról és hagyományos kultúrájáról.* Gödöllő, Petőfi Sándor Művelődési Központ, 31–52. U.a. másodközlésben [2000]. Forrai R. Katalin (szerk.) *Romológia – Ciganológia.* Budapest – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 129–145.

KOVALCSIK Katalin 1999

Házastársak közötti zenei verseny a kárpátaljai oláh cigányoknál. *Zenetudományi dolgozatok,* 87–111.

LANGE, Barbara Rose 1996

*Lakodalmas Rock and the Rejection of popular Culture in Post-Socialist Hungary.* In: Mark Slobin (ed.) *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe.* Durham and London, Duke University Press, 76–91.

- OKELY, Judith 1983  
*The Traveller Gypsies*. Cambridge, Cambridge University Press.
- RATKÓ Lujza 1996  
 „Nem úgy van most, mint vót régen...” *A tánc mint tradíció a nyírési paraszti kultúrában*. Nyír-egyháza – Sóstófürdő, A szerző kiadása. Részlet a könyvből [2002]. A cigányzene szerepe a nyírési falvakban. In: Bódi Zsuzsanna szerk. *Tanulmányok a magyarországi cigányzenéről*. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság, 63–83. /Cigány Néprajzi Tanulmányok 11./
- SALO, Matt T. 1979  
 Gypsy Ethnicity: Implications of Native Categories and Interaction for Ethnic Classification. *Ethnicity* 1 (6) 73–96.
- SAMOKOVLIEVA, Maria 1999  
 Über einen neuen Prozeß in der Entwicklung der Volksmusik während der Wandeljahre in Bulgarien. In: Bruno B. Reuer (Hrsg.) *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe*. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 203–209.
- SNOW, Catherine E. 1977  
 The Development of Conversation between Mothers and Babies. *Journal of Child Language* 4 (1) 1–22.
- STEWART, Michael S. 1994  
*Daltestvérek. Az oláh cigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon*. Budapest, MTA Szociológiai Intézet – T-Twins Kiadó – Max Weber Alapítvány.
- STEWART, Michael S. 1997  
*The Time of the Gypsies*. Boulder CO, Westview Press.
- STEWART, Michael S. 1999  
 „Brothers” and „Orphans”: Images of Equality among Hungarian Rom. In: Sophie – Evthymios Papataxiarchis – Michael Stewart (eds.) *Lilies of the Field. Marginal People Who Live for the Moment*. Boulder CO, Westview Press, 27–44.
- SUGARMAN, Jane C. 1999  
 Mediated Albanian Musics and the Imagining of Modernity. In: Bruno B. Reuer (Hrsg.) *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe*. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 134–154.
- SUTHERLAND, Anne 1975  
*Gypsies: The Hidden Americans*. London, Tavistock Publications.

### Hangfelvételek

- BARNA GYÖNGYÖK é.n. [1995?]  
*I Gina e Sukár*. Cigánydalok. Marcali, Unió Bt. (MK)
- BARNA GYÖNGYÖK 1996 (felv.)  
 3. [kazetta] *Karácsonyi éjszakája. Krécsunesz királyi*. Marcali, Unió Hangfelvételeket Készítő és Kiadó Bt. (MK)
- BARNA GYÖNGYÖK 1999 (felv.)  
 [SZOLNOKI] *Ámén-áménszám*. h.n. [Budapest], Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó és Kereskedelmi Bt. Bódi Guszti. (MK)
- GIPSY BOYS és IZABELLA 1996 (felv.)  
 3. [kazetta] *Arany eső hulljon*. Budapest (Pf), Kadencia Kft. KA 392. (MK)
- GIPSY BOYS és IZABELLA 1998 (felv.)  
 2. [kazetta] *Meddig kell szenvednem?* Budapest (Pf), Kadencia Kft. KA 374. (MK)
- KALYI JAG 1987  
*Gypsy Folk Songs from Hungary*. Hungaroton SLPX/MK/HCD 18132.

- MIKLOVICS Árpád és CSÓRÉ Béla 1999 (felv.)  
Táncoljon a sok cigány 8-as. *Arany eső a jó anyámnak*. Marcali, Unió Hangfelvételeket Készítő és Kiadó Bt. (MK)
- NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK 1993 (felv.)  
*Csé jákhá!?* Cigány Disco. h.n., MES Kiadó. MES16. (MK)
- NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK 1996 (felv.)  
No. 7. Bódi Guszti. h.n. [Budapest], Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó és Kereskedelmi Bt. (MK/CD)
- NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK 1997 (felv.)  
8. [kazetta] *Kálé Jákhá*. h.n. [Budapest], Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó és Kereskedelmi Bt. (MK/CD/video)
- NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK 1998 (felv.)  
Bódi Guszti 9. [kazetta] *Kálé Jákhá*. h.n. [Budapest], Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó. (MK/CD/video)
- NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK 2000 (felv.)  
Bódi Guszti. *Szeretlek, szeretlek*. Budapest, Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó. (MK/CD/video)
- ÚJHELYI CIGÁNYEGYÜTTES 1989  
*Fekete lábú menyecske*. Miskolc, Koncert Kiadó B7. (MK)
- ZÁMBÓ Jimmy 1997  
*Legsikeresebb dalai. Best of 1*. h.n. [Budapest], Magneoton. A Warner Music Group Company. 1984-20521-4. (MK/CD)



Sipos János

MTA Zenetudományi Intézet

## A zene kezdeteinél – azeri népzene<sup>1</sup>

### Előszó

Mi értelme van a nagy területen végzett összehasonlító népzenei kutatásnak? Egy nemzet számára elegendő indok az, hogy népzeneje egyedi és általános vonásainak megismeréséhez szükséges a szomszéd- és a rokonnépek zenéinek megismerése. Az is nyilvánvaló, hogy az összehasonlító zenei vizsgálat sokkal informatívabb és komplexebb képet ad egy-egy népzeneről, mint ha a népek zenéit külön-külön vizsgálnánk. Az összehasonlító zenetudomány azonban még általánosabb, az alapvető emberi tulajdonságokra rávilágító eredményeket is szolgáltathat.

Valóban a világ törzsei, népei és emberfajái a történelem kezdete óta folytonos érintkezésben vannak; találkoztak, házasodtak, kereskedtek és háborúztak egymással. A csere és összeolvadás e folyamatában régi fegyvereiket és szerszámaikat újbakra cserélték. De megőrizték régi dalaikat, mivel az éneklés az emberi lélek önkifejezése, aminek kevés köze van az élet változó felszínéhez, és semmi köze nincs a létért folytatott harchoz. Ez az oka annak, hogy a zene az emberi fejlődés egyik legállandóbb eleme.<sup>2</sup>

A fenti gondolatot tovább fűzve: izgalmas kutatási téma egy nagy földrajzi–kulturális terület zenei alaptípusainak meghatározása. Ugyancsak fontos megvizsgálni azt is, hogy ezeknek az alapformáknak mely specifikus megvalósulásai dominálnak egyik vagy másik népzeneben, illetve különböző földrajzi egységeken.

A magyar nyelv a finnugor nyelvcsaládba tartozik, ám népzeneink nem mutat vitathatatlan genetikus kapcsolatokat a finnugor népek zenéjével.<sup>3</sup> Ez nem is csoda, hiszen nyelvészeink és történészeink megállapításai szerint a magyarok finnugor rokonsága nyelvrokonság, vagyis nem az etnikumra, hanem a nyelvre vonatkozik.

Zenekutatóink többsége hangsúlyozta a magyar népzene török–mongol vonatkozásait is. Bartók Béla és Vikár László a finnugoroknál kezdte keleti kutatásait, majd a törökség felé fordultak, ahol a magyar zene rétegeihez hasonló dallamstílusokat találtak. Ázsiai kutatásaim során magam is felfedeztem magyar népzenei stílusok párját Anatóliában, Azerbajdzsánban, a kazakoknál, a kirgizeknél, a Kaukázusban, Belső-Mongóliában stb. Különböző török és mongol népekkel tehát lehet *zenei* kapcsolata a magyarságnak.

Ugyanakkor az alaposabban megvizsgált esetekben, pl. a siratók, a „pszalmodizáló” stílus, a *mi-re-do* magú gyermekjátékok vagy a pentaton ereszkedő, kvintváltó dallamok esetében rendre kiderült, hogy ezek nem köthetők egy-egy néphez, népcsoporthoz vagy egyetlen területhez. A nyelv és az etnikum között ugyanis sokszor meglehetősen bonyolult vagy

<sup>1</sup> Az itt közölt tanulmány a szerző készülő angol nyelvű könyvének átdolgozott része. A CD-vel bővített könyv címe: *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of Music*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

<sup>2</sup> Sachs 1943, 21.

<sup>3</sup> A cseremisiz pentaton kvintváltás kivétel lehetne, itt azonban joggal gyanakodhatunk török (csuvas) hatásra. Jellemző Bereczki (1994, 89) megjegyzése, amely szerint a cseremisiz területen „bizonyos csuvasos hangtani jelenségek addig terjednek, ameddig a törökökre jellemző kvintváltó dallamok”. Hasonlóan a magyar siratók ugor eredetéről sem egységes a kutatók álláspontja. Ráadásul mind a kvintváltásnak, mind a siratóknak meglehetősen széles háttere van pl. a mongol és török népek zenéjében. (Sipos 2003, 2004).

éppen ellentmondásos a viszony, hiszen míg a népeknek egyetlen nyelve van, a legtöbb nép etnogenezise igen összetett. Gondolhatunk pl. a franciákra, ahol a kelta és részben germán lakosságra telepedett rá a római eredetű vezetőréteg. Itt a többség átvette a kisebbség nyelvét, míg etnikai azonossága megmaradt. A fordított folyamat még gyakoribb, ekkor a győztes kisebbség olvad be a legyőzöttek közé. Ez történt pl. Bulgáriában a Bulgár Birodalom elszlávosodott törökjeivel, és hasonló folyamat zajlott le Földünk számtalan helyén.

A mai török népek sem egyetlen fajnak a vérségi utódai, a komponenseken kívül különböző eltörökösödött népek alkotják őket. Az „ősi” török törzseknek is volt etnogenezise: a sztyeppét a törökök előtt iráni népek uralták, melyek egy része beolvadt az egyre dominánsabb szerepet játszó törökségbe. Ugyanígy olvadt be az egyébként is rendkívül heterogén bizánci őslakosság a szintén összetett hódító törökségbe. De említhetjük a Kaukázust, a „népek hazáját”, ahol a török nyelvű karacsájak és balkárok etnogenezisében az egykori Hun Birodalom egyes népei: kipc sakok, kazárok, bulgárok, alánok valamint más kaukázusi népek is szerepet játszottak, és hasonló összetettség mutatkozik az azeri nép kialakulásában. Az etnogenezisben résztvevő népek arányáról azonban rendszerint kevés biztosat tudunk.

Népzenei kutatásaim célja a hatalmas, a Volga–Káma vidéktől Anatóliáig terjedő és keletrebbre is kinyúló terület népzenejének vizsgálata. Ennek a kutatásnak egyik állomása volt az azeri népzene felderítése. A fenti két nagy terület között lakó azerik az anatóliai törökök közeli nyelvrokonai, ám a két nép etnogenezise eltérően alakult. Tanulságosnak tűnt annak a vizsgálata is, hogy miként viszonyul az azeri népzene a területen lakó más népek zenéjéhez és az anatóliai népzenehez, valamint az, hogy milyen távolabbi összefüggések találhatók az azeri zenei rétegek és más török népek, illetve a magyarok népzenei rétegei között.

*Alatò*

Lay-lay dé - dim, ya - ta - san,

Qı - zıl gü - le bu - ta - san.

Qı - zıl gü - ler i - çin - de

Şi - rin yu - xu ta - pa - san.

*1. kotta:* Egy jellemző azeri dallam

## Azerbajdzsán történelméről és az azeri expedícióról

Azerbajdzsán jelenleg független nyugat-ázsiai ország, fővárosa Baku.<sup>4</sup> Az ország mintegy 7,5 millió lakosa 85 600 km<sup>2</sup>-en él. Szomszédjai északon Dagesztán, észak-nyugaton Grúzia, nyugaton Örményország. Keleten a Kaszpi-tenger határolja, délről pedig az Araksz folyó. A folyótól délre Iránnak a szintén Azerbajdzsán nevű területe fekszik, melynek lakosai közül a becslések szerint mintegy 15 millióan azeri nyelven beszélnek. A két azeri területnek közös a nyelve, közös az iszlámhit, és a 19. század első feléig a történelmük is megegyezett. Két tartomány van speciális helyzetben. Az egyik Nahicseván, melyet Örményország déli része választ el az anyaországtól, a másik Karabah, ezt 1992-ben az örmények foglalták el.

A lakosság túlnyomó többsége azeri török, és mintegy 400 ezer az orosz nemzetiségű.<sup>5</sup> Jelentősebb számban élnek még itt lázok (171e), avarok (44e), zsidók (25e), talisok (21e), zahurok (13e), ukránok (32e), kurdok (12e) és más népek is. Ezek egy részétől is sikerült népeznet gyűjtenem. Legfontosabb nyelv a török nyelvek oguz csoportjába tartozó, vagyis a törökországi törökkel, a türkménnel és a gagauzzal szoros rokonságban álló azeri, de az orosz is sokan beszélnek, elsősorban a városokban. A domináns vallás az iszlám, mégpedig ennek a síita dzsafariata ága, ezt követi a lakosság mintegy 70%-a, a többiek szunniták. Ezen kívül vannak keresztények (oroszek és örmények), valamint zsidók is.

Az azeri etnogenezisről ejtek néhány szót. Régebben az északi részeken palaeo-kaukázusi népek éltek.<sup>6</sup> Az eliránosodás délen az iráni államok uralma alatt kezdődött el. Az iráni nyelvek közül a *tat* és a *talisz* még ma is él, bár egyre inkább beolvad az azeribe.<sup>7</sup>

Kr.u. 48-tól a VII. század közepéig történt az első török beszivárgás a területre a Hun Birodalom népeivel, majd a kazárokkal és a szabirokkal. Ezen kívül a köktürkök ázsiai hatalomvesztése után török törzsek vándoroltak a Kaukázusba, elsősorban a mai Azerbajdzsán területére. E csoportok nagyrészt beolvadtak a helyi népességbe.<sup>8</sup>

A jelentős török behatolás a XI. században kezdődött a szeldzsuk dinasztia oguz törzseinek bejövetelével, miután Alp Arslan szultán 1071-ben Malazgirtban legyőzte a bizánciakat.<sup>9</sup> Az őshonos iráni lakosság keveredett a törökökkel és a török nyelv fokozatosan háttérbe szorította a perzsát: kialakult az azeri török dialektus. A hosszú és összetett eltörökösödési folyamathoz a Közép-Ázsiából érkező újabb és újabb nomád török törzsek is hozzájárultak.

Az eltörökösödés három szakaszban zajlott le: szeldzsuk, mongol és mongol-utáni. Az első két periódusban az oguz törzsek Anatóliába és Észak-Azerbajdzsánba hatoltak be. Az utolsó periódusban az iráni török elemekhez<sup>10</sup> Anatóliából Irán felé visszavándorló anatóliai törökök csatlakoztak.<sup>11</sup> Mindenesetre a mai azerik törzsi tudat nélküli letelepedett népesség, akik antropológiailag lényegében megegyeznek iráni szomszédjaikkal.

<sup>4</sup> Az azeri történelemmel kapcsolatos adatok a lábjegyzetekben hivatkozott forrásokon kívül a következő helyekről származnak: Swietochowski–Collins 1999, Saray 1993, Golden 1998, *Encyclopaedia of Islam*. A neveket a tanulmányban a Ligeti Lajos szerkesztette *Keleti nevek magyar helyesírása* kötetben megadott formában írtam, az azeri dalszövegek fölött pedig a *Microsoft Encarta World Atlas*, 1998-as kiadása szerint közlöm.

<sup>5</sup> 1989-es adat szerint 6 millió ember, a népesség 82,7%-a azeri, 392 ezer (5,6%) pedig orosz. Az oroszok száma egy ideig csökkent, majd jelenleg újra emelkedés tapasztalható.

<sup>6</sup> Barthold 1940, 214.

<sup>7</sup> A *tat* egy dél-nyugati, a *talisz* pedig egy észak-nyugati iráni nyelv.

<sup>8</sup> Irons 1958, 94–98.

<sup>9</sup> Sümer 1957, 429–445.

<sup>10</sup> Ezek főként oguz, kisebb mértékben pedig ujgur, kipszak, karluk és a dzsingiszi korban Iránból ide keveredett más törökökből, valamint eltörökösödött mongolokból álltak.

<sup>11</sup> Sümer 1957, 429–47.

A mongolok, majd az őket követő dzsalairok után Azerbajdzsánt a nyugatról visszaáramló türkmének foglalták el (1378–1502). Ezután Irán, majd Törökország és Oroszország törekedett e stratégiaiilag oly fontos terület megkaparintására. Az oroszok 1804-től fokozatosan meghódították a területet, mely ezután 1991-ig orosz, majd szovjet befolyás alatt állt. A Szovjetunió szétesésével 1991 végén eljött a lehetőség, hogy Azerbajdzsán a szovjetunióbeli török népek közül elsőként független köztársaság legyen.<sup>12</sup>



Azeri utam előkészületei 1996-ra nyúlnak vissza, amikor Ankarában az Ötödik Nemzetközi Folklor Kongresszuson megismerkedtem Fattah Halikzadéval, a bakui zeneakadémia tanárával. Tervezetni kezdtünk egy azeri expedíciót, majd később is tartottuk a kapcsolatot. Nagyobb lökést adott a gyűjtőút megvalósulásának, hogy 1998 őszén az első Nemzetközi Izmiri Zenei Kongresszuson összebarátkoztam Külnoz Abdullazade professzor asszonnyal, a bakui zeneakadémia rektorhelyettesével. Ő biztosított, hogy ha megszerzem a szükséges anyagiakat, akkor meghív, és támogatja a kutatásomat. Még ugyanebben az évben a Brit Akadémia Stein-Arnold kutatási alapítványa elfogadta pályázatomat, 1999-ben pedig megérkezett a meghívólevél a bakui Hadzsibajev Zeneakadémia rektorától. Minden külső feltétel adott volt hát az azeri gyűjtőúthoz.

Az azeri expedíció öt rész-expedíciót foglalt magában a következő helyekre: 1. Baku és környéke, 2. Semaka és környéke, 3. Kuba és környéke, 4. Zakatala és környéke (itt főleg kisebbségektől), 5. gyűjtések a Karabahból Azerbajdzsánba menekültek között.

Kuba, ill. Zakatala környékére egyszer-számra utaztam, míg Semakába kétszer mentem el. A távolabbi gyűjtések után mindig visszatértem Bakuba, és a fővárosban, illetve a környékén lakó, többnyire más vidékekről, esetleg más országokból idevándorolt azeriktől gyűjtöttem. Karabahi menekültekkel főleg Baku környékén dolgoztam, de más területeken is gyűjtöttem tőlük.

Két hónap viszonylag nem hosszú idő, az azeri expedíció sok tekintetben mégis igen eredményes volt. Összesen 47 településen 6 nép 140 énekesétől és zenésztől 650 dallamot vettem fel. Négy nagyobb tájegységen dolgoztam átfogóan (Baku, Semaka, Kuba és Zakatala), ehhez járult több mint száz felvétel karabahi menekültektől. Gyűjtöttem más helyekről (pl. Nahicseván, Kazak, Lenkoran, Zengilan stb.) származó azeriktől is. Jelentősebb

<sup>12</sup> Azerbajdzsán vázlatos térképe: Saray 1993, 6.

gyűjtéseket végeztem a kisebbségi tat, avar, anatóliai török, orosz és zahur népesség között, valamint felvettem dallamokat Azerbajdzsánba vándorolt anatóliai törököktől is. A 21 órányi hangfelvételt 24 órányi videofelvétel és több száz fotó egészíti ki. Mindez felülmúlta várakozásaimat. Mi több, ismerve az azeri kutató és archiváló munkákat, kijelenthetem: gyűjteményem a legjelentősebb azeri népzenei videó-, hang- és fényképgyűjtemények közé tartozik. A dallamok többségét kis falvakban, autentikus énekesektől és zenészektől gyűjtöttem, ami azért fontos, mert az azeri kollégák kevésbé szoktak kis falvakban kutatni, inkább a központokban vesznek fel dallamokat hivatásos és fél-hivatásos énekesektől. A gyűjtőúton videót, DAT magnetofont és fényképezőgépet is használtam. Ez a kicsi, de kitűnő „stúdió” mindig a hátamon volt, így a gyűjtött anyag digitális hangfelvételeket, Hi-8-as videó példákat és jó minőségű fotókat tartalmaz.

Felmerül a kérdés, hogy ez az anyag mennyire reprezentáns, vagyis a belőle levont következtetések csak magára a vizsgált anyagra érvényesek-e, vagy tartalmaznak az azeri népzeneire vonatkozó általánosabb tanulságokat is? Két tényező is arra mutat, hogy ezen anyagok segítségével megismerkedhetünk az azeri népzene legfontosabb típusaival. Az egyik az, hogy a gyűjtés első hetei után a legkülönbözőbb területeken is újra meg újra főként már felvett dallamok kerültek elő, ami valószínűsíti, hogy a dallamtípusok nagy részét rögzítettük. Másrészt elgondolkoztató, hogy az átvizsgált azeri népdalgyűjtemények is túlnyomóan ezeket a dallamtípusokat mutatják jellemzőnek a legkülönbözőbb azeri területeken. Mindezek alapján nagy az esély arra, hogy bár saját gyűjtésem csak 650 dallamból áll és a teljes átvizsgált dallammennyiség sem több ezer dallamnál, mégis ebben a tanulmányban az azeri népzene alaptípusaival ismerkedhetünk meg.

### Azeri népdalok

A szinte kizárólag elemi dallamokból álló azeri népzenet csodálva könnyen támadhat olyan érzésünk, hogy a zene kezdeteinél vagyunk.<sup>13</sup> Természetesen a zenének a kezdete vagy a forrása nem létezik. Ahogyan egyetlen népnep sincs egyetlen őshazája, a zenének is több kiindulási pontja és kiinduló formája van; különböző kezdeti stádiumai, melyekből azután a későbbi formák kialakulhattak. „A zene nem pattant elő teljes fegyverzetében, hanem fokozatosan alakult ki. Túl kellett haladnia más alapvető, csak részben zenei formákat, pl. a ritmikus zajkeltést, illetve a dallam nélküli beszédet”.<sup>14</sup>

Elsődleges forrásom saját 650 dallamos gyűjtésem volt. Ezen kívül számos azeri publikációt néztem át, melyek közül összehasonlító anyagként a leginkább reprezentáns hármat (összesen 247 dallammal) választottam ki.<sup>15</sup> Az összehasonlító anyag karaktere nagymértékben egybeesett saját gyűjtésem anyagával. Ugyanakkor, ha e kiadványokban általam nem gyűjtött típusokat találtam, azokat bevontam az elemzésbe.<sup>16</sup>

Meg kell említenem, hogy az azeri népzenevel kapcsolatos publikációk között átfogó gyűjtésekre támaszkodó, bő és adatolt anyagismertetést is tartalmazó, elemző munka nem

<sup>13</sup> A magyar népzeneben pl. szinte csak a gyermekjátékok, a sirató és az ünnepi szokások zenei világában találunk hasonlóan egyszerű dallamokat.

<sup>14</sup> Wiora 1965, 20.

<sup>15</sup> Összehasonlító anyagként elsősorban az *Azerbaijan Halq Mahnıları 1–2.* dallamait használtam. E köteteket zeneszerzők készítették, és 250 dallam jó lejegyzését tartalmazzák az ország minden részéből, de adatok nélkül. Rendkívül jó, kulturális antropológiai és zenei szempontokat ötvöző könyv Kerimova 1994, mely az azeri altatókról és mondókékról szól.

<sup>16</sup> Nem vettem figyelembe azokat a dallamokat, melyek egyedül álltak a vizsgált anyagban, ezekből azonban nem is volt sok.

szerepel. Az osztályozó és az összehasonlító szemlélet a vonatkozó azeri irodalomból teljesen hiányzik.


### Dallam előtti formák

Az azeri népzében nem talákoztam a dallamnak azzal az elemi formájával, amely megtalálható többek között a magyar népzében, amikor az egyik hegyről a másikra kiáltva „hüdtintve” hanglejtésekkel cserélnek információt.<sup>17</sup>


Mondókából sokat vettem fel. Ezek a beszéd fő jellegzetességeit követik, de érzékelteik a mondott szöveg, illetve versezet hétköznapiól eltérő jellegét is. Gyűjtésem során gyakran előfordult, hogy először a szöveget mondták el, a dallam csak további noszogatásra került elő. A szövegmondás persze egyfajta felkészülés is az énekelésre, hiszen a zeneileg képzetlenebb embereknél nem a dallam idézi fel a szöveget, hanem fordítva, a szöveg a dallamot. A szövegmondásban sokszor jelentek meg zenei elemek. Ezeket egyes mondókákban csak a ritmus képviselte, de voltak olyan szövegek is, melyek elmondása dallamosabb volt, noha még a hanglejtés határán belül maradt: félig mondták – félig énekeltek őket.<sup>18</sup>

Tanulságos összevetni a mondott és az énekelt szövegek zenei–ritmikai tartalmát. Az Azerbajdzsánban oly általános hetes szótagszám belső osztása rendszerint 4+3, mely azonban gyakran variálódik. Ezt látjuk a 2. kottán, ahol az „elmondott” hétszótagos szöveg (2. a) az éneklés során megváltozik (2. b). Az énekelt változatban az első és a harmadik sor végére egy hosszabb sorzáró hang kerül, melyet az énekes egy járulékos „éy” szótagra énekel. Ezzel az eredeti szöveg hétszótagos karaktere nyolcszótagosra módosul. De más is oldja a hétszótagos sorok kopogásának fenyegető monotoniját: az énekelt verzióban a harmadik sor eleje a *men* „én” szóval bővül.

Megfigyelve a szövegmondást észrevesszük, hogy ez sem nélkülözi a zenei, melodikus jelleget. Noha nem minden hangmagasság pontos, mégis kivethető egy többé-kevésbé határozott dallam. Mind a szavalás, mind a dallam soronként ereszkedő jellegű, bár az énekelt változatban az első és harmadik sor végén jellegzetes kadenciális felugrás figyelhető meg. A szavalt változat sorainak „ambitusa” látszólag nagyobb, mint az énekelté, de ez főleg a sorvégek prózai ereszkedésének tulajdonítható. Ugyanakkor a szavalt és az énekelt szövegben hasonló a 6/8-os alapülkötetés, valamint az, hogy a sorok (főleg a páros sorok) végén hosszabb hang, illetve szünet található.<sup>19</sup>

a)  *Keserves*

*Men' der - dim u - lu - du',*



*A - xar çay - lar qu - ru - du'.*

<sup>17</sup> Példák: Vargyas 2002, 0197/d–e.

<sup>18</sup> Magyar párhuzamokhoz, iskolás gyermekek szövegmondásához, imádkozáshoz, ének előtti, de már gyakran kötött hangmagasságba merevedő hanglejtéshez lásd pl: Szendrei 1974, 65–123, Borsai–Kovács 1975. A gyermekdalról és a mondóka-típusról interkontinentális összevetést olvashatunk Lachmann-nál (1929, 8).

<sup>19</sup> A kották fölött a zárójelbe tett metronóm jelzés *parlando-rubato* előadásmódra utal.

A - çib der - di - mi dé - sem,  
Dert - ti der - din u - nu - du'.

b) *♩. 98* *Keserves*  
Me - nim der - dim u - lu - du', éy,  
A - xar çay - lar qu - ru - du'.  
Men a - çib der - di - mi dé - sem, éy,  
Dert - li der - di' u - nu - du.

2. kotta: Egy szöveg recitált és énekelt változata: a) szavalva, b) énekelve

### Bichord dallamok

A hároméves gyermekek általában két, esetleg három hangból álló dallamokat énekelnek, míg a három és fél évesek már ismétlődő tetrachordokat.<sup>20</sup> A legegyszerűbb népi dallam is legalább két hangból áll. Ilyen dallamokat sok népnél találunk; vannak hasonló magyar, anatóliai vagy éppen tűzföldi, középső-brazíliai, ceyloni stb. formák is.<sup>21</sup> A példák sorát tovább bővíthetjük türkmén, kazak, mongol, cseremis, csuvas stb. dallamokkal.

A bichordon, azaz két szomszédos hangon mozgó dallam nem ritka az azeri népzében sem. Az ilyen dallamok többnyire a beszéd és a zene között foglalnak helyet, ez a *logogenic* vagy *word-born music*, melynek elsődleges feladata a szavak hordozása, különösebb érzelmi töltés nélkül (Sachs 1943). Az énekes egy hangon kezd el énekelni, majd esetlegesen vált egy másik hangra, mely nem ritkán irracionális intervallumra van az elsőtől. Ez a váltakozó két hang a világ különböző népzeneiben más-más távolságra lehet, de a köztük levő hangköz leggyakrabban szekund vagy terc.

Az alapvetően konjunkt azeri népzében is a szekund hangtávolság jellemző erre a minimális zenei formára, és a „motívumok” általában kimerülnek egy-egy felfelé vagy lefelé történő lépésben. Például *do ti do do / do do ti* vagy *do do do ti / do do ti ti* jellegű sorokat ismételtetve mozog kis szekundon a vadászról szóló ének (3. a kotta). Gyakoribb azonban, hogy a kis szekundon mozgó dallamok felül nagy szekunddal és/vagy alul kis szekunddal

<sup>20</sup> Werner 1917.

<sup>21</sup> Pl. Steinen 1897. Két hangon mozgó magyar mondóka és dallam közötti összefüggésről Vargyas 2002, 14, 16 és MNT I. első dallamai. Más népek hasonló dallamaihoz Wiora 1956, 2ab. *Re-do* bichord van az azeri népzében is, de a magyarban gyakori *szo-mi* biton nincs.

egészülnek ki. A fölfelé bővülésre láthatunk egy példát a 3. b kottán, mely a 3. a bichord dallam háromhangos változata. Ezek a bővítő hangok azonban nem mindig változtatják a bichord formákat valódi, három egyenrangú hangot tartalmazó trichord-melódiákká.

(♩ = 114) Keserves

a)

Ov - çu-yam, ov - la - na-mam, ay,  
 Ov - çu yam, ov - la - na - mam, ay.  
 Ov gôr - sem, ov - la - na-mam, ay.  
 Men ö - züm ya - ra - li - yam, ay,  
 Men ö - züm ya - ra - li - yam, ay,  
 Ya - ra - li qov - la - na-mam, ay.

(♩ = 116) Keserves

b)

Du-man gel - di bu dağ - lar - dan,  
 Qoy, dağ - la - rım bar êy - le - sin.  
 Ne sen' gô - züm gôr - sün,  
 Ne kôn - lüm qu - bar êy - le - sin.

### 3. a–b kotta: Kis szekundon mozgó dallamok

Az azeri népzeneben előfordulnak olyan dallamok is, melyeknek hangjai nagy szekundon mozognak (4. a kotta). Kis szekundon mozgó társaikhoz hasonlóan itt is előfordul egy további nagy szekunddal való felfelé, illetve kis szekunddal való lefelé bővülés (4. b kotta). A 4. kotta dallamait a siíta vallás *zikr* szertartása alatt éneklük.

Már az alapvetően két hangon mozgó daloknál is kialakulhat egy határozott, ismétlődő motívum, mint azt az 5. kotta szövő dalánál is látjuk.



a) *Vallási dal a zikr alatt*

Al - lah, Al - lah, Al - lah, Al - lah,

Al - lah, Al - lah, Al - lah, Al - lah...

b) *Vallási dal a zikr alatt*

Hez - ret Ba - ba - nin da - ğin - da - ya,

Ma - ral ot - tar oy - la - ğin - da,

Şix Ey - lüb - ün me - qa - min - da

Ka - mil - di us - ta - dim me - nim,

Ka - mil - di us - ta - dim me - nim.

#### 4. a-b kotta: Kis ambitusú zikr dallamok

*Szövő dal*

Vu - rub se - ni sin - di - ra - ram,

Ge - ze - rim ken - di, ceh - re.

#### 5. kotta: Motívum két hangon

A fejlettebb formák felé az első lépés a kérdés–felelet, ahol az első sor félkadenciával, a második pedig teljes zárlattal végződik. Ehhez a megoldáshoz az azeri népzeneben a két hang még kevés, de a trichord ambitus már tökéletesen elegendő. A kadenciális eltéréses félmondatok adják a periódust, mely itt jellemzően 2+2 ütemből áll, és csak ritkán 4+4 ütemes. A 6. kotta is 2+2 ütemes, megismételt második sorral, tehát  $A^kAA_v$  formával.<sup>22</sup>

<sup>22</sup>  $A_v$  az A sor egy változatára utal;  $A_k$  és  $A^k$  pedig az A sor olyan változatát jelöli, melyben az eredeti sortól való eltérés a sor végén található ( $A_k$  esetében a módosult rész az eredetinel alacsonyabb,  $A^k$  esetén pedig magasabb).  $A_{bóv}$  az A sor egy bővített, hosszabb változatát jelöli,  $\underline{A}$ -val pedig olyan sort jelölök, mely párhuzamosan, illetve néha egyezően fut A sorral, és azzal azonos hangon ér véget. A rendezés során nem különböztettem meg az  $\underline{A}$  és  $A_v$  sorokat attól az A sortól, melyre visszavezethetők.

Çal - xan - çal - xan, ay, neh - rem,  
Ya - ğın il - lah bol ol - sun,  
Ba - la - la - n - nuz yé - sin, sağ ol - sun.

6. kotta: Kérdés–felelet forma három hangon

### Tri-, tetra- és pentachord dallamok

A fejlődésben a bichord után következő fokot a három hangból álló dallamok jelenthetik.<sup>23</sup> A világ sok népzenejében fordul elő tritonon, azaz három nem egymás melletti hangon mozgó dallam, ilyeneket az azeri népzeneben nem találunk. Annál gyakoribbak azonban a trichord dallamok, melyeknek tetrachord variánsa is van. Ebben a népzeneben a trichordon illetve a tetrachordon építkező dallamok nem válnak el egymástól, mert a trichord felfelé bővülése többnyire nem hoz jelentős dallami változást. A trichordon mozgó dallamok lényegében tartalmazzák azokat a lehetséges zenei megoldásokat, melyek a tetrachord vagy pentachord sávbán csak kissé kiszélesednek, anélkül, hogy jellegük megváltozna.

Sok esetben nyomon követhetjük egy kis trichord zenei mag kibontakozását a tetra-, penta- vagy akár hexachordos megoldás felé. A 8. kotta *ti-*, ill. *do-*végű dallampárhuzamokat tartalmaz. A *ti-*végű dallamok sorozata trichordtól hexachordig bővül (*a1*→*b1*→*c1*→*d1*), a *do-*végűké pedig bichordtól pentachordig (*a2*→*b2*→*c2*→*d2*). Felfigyelhetünk arra, hogy a *do-* és a *ti-*végű dallamvázak között csak utolsó hangjukban mutatkozik eltérés.

A magyar népzeneben a legegyszerűbb zenei formákat a nagy szekundon váltakozó hangok képviselik, ezután következnek a *mi-re-do-re* forgó trichordon, a *szo-mi* bitonon, illetve a *szo-la-szo-mi* domb alakú tritonon mozgó motívumok. A kis ambitusú gyermekjáték dallamok azután egymásra épülve nagyobb formát is alkotnak: *szo-la-szo-mi* + *mi-re-do-re*. Ez a *mi-re-do-re* forgó mag a világ különböző részein előfordul, például Anatóliában is ez a gyermekdalok központja.<sup>24</sup> Sőt az anatóliai és a magyar gyermekdalok a *re-n* záró *mi-re* bichord és a *re* körül forgó *mi-re-do* trichordon kívül is hasonló magokból építkeznek: az anatóliai *szo-la-szo-re* trichorddal a magyar *szo-la-szo-mi*, az anatóliai *szo-la-szo-mi-do* tetratonnal pedig a magyar *szo-la-szo-mi-re-do* pentachord állítható párhuzamba.<sup>25</sup>

Mindenesetre a *mi-re-do* trichord a magyar és az anatóliai népzeneben háromféle dallamformálásra is lehetőséget ad: a) ereszkedő illetve domb alakú, *re-n* vagy *do-n* kadenciázó sorok után esetleg lefelé bővülő (sirató), b) középső hang körül forgó (gyermekjátékok), valamint c) alapvetően a *mi-re-do-n* mozgó (esetleg magasabbról oda ereszkedő), majd *la-ra* tovább ereszkedő, általában négyrészes formák (pszalmodizáló dallamok).<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Sachs 1943, 37.

<sup>24</sup> Sem a keleti, sem a nyugati Kaukázus török népei között nem találkoztam ezzel a zenei megoldással.

<sup>25</sup> Török példák: Akbulut 1997, 9–15.

<sup>26</sup> A magyar sirató lefelé bővüléséről részletesen Dobszay 1983, 40–48, az anatóliai sirató lefelé bővüléséről Sipos 1994, 16–19, Sipos 2000, 57–93.

Ezen alakzatok közül az azeri népzében főleg az első, tehát az ereszkedő, illetve a kupolás sorforma jelenik meg pregnánsan, de nem figyelhető meg ennek az elemi formának az anatóliai és a magyar népzében is oly jellemző lefelé történő tovább bővülése.

Az azeri népzében a *mi-re-do* magnak, de más trichord-tetrachord magnak is igen ritka a központi hang körül forgó változata. Itt a motívumokból építkező megoldások általában sem jellemzőek, ahogy a négyes tagolású szerkezet helyett is inkább a variált kétmagúság dominál. Egyáltalán nem bizonyos tehát, hogy az eleminek nevezett zenei alakzatok, például a *mi-re-do-re* forgó motívum kötelezően megjelennek minden nép zenéjének valamely fázisában. Még akkor sem, ha egy népzében a trichord dallamok és azon belül a *mi-re-do* trichordon mozgók egyébként fontos szerepet játszanak.

Elgondolkodtató Vargyas Lajos felvetése, amely szerint lehetséges, hogy a *do-re-mi* mint első fejlődési fok, egészen más kezdetű és irányú fejlődés állomása, mint a pentatónia. Különösen elgondolkodtató ez az azeri népzene *do-re-mi* magú dallamainak ismeretében, melyek kivétel nélkül diatonikus (*ti*) ← *do-re-mi* → *fa-(szo)* irányba bővülnek.<sup>27</sup>

Felvetődik, hogy lehet-e karakteresen eltérő két olyan dallamstílus, melynek dallamai a *do-re-mi* trichord középső hangja körül forognak? Az anatóliai és a magyar gyermekdalok fontos rétegei ilyen dallamokból állnak. A forgás iránya azonban eltérő: a magyar gyermekdalok *mi-re-do-re* völgyével szemben az anatóliai dalokban *do-re-mi-re* domb áll. A forgás befejezése előtt ugyanis a magyar dalok ismétléssel a *mi* hangot erősítik meg (*mi-mi-re-re do re*), az anatóliaiak pedig a *do-t* (*do-re-do-re mi-mi re*).<sup>28</sup>

Térjünk azonban vissza az azeri dallamok ugrások nélküli világához, azon belül is a legjellemzőbb dallamokhoz, illetve dallamstílushoz.

### Az azeri népdalok központi stílusa

Az azeri népdalok többségének felépítése, hangkészlete és ritmusa is egyszerű. Legáltalánosabb tulajdonságaik a következők: *a)* Egy- vagy kétmagú felépítés;<sup>29</sup> *b)* Trichord-tetrachord, ritkábban pentachord és kivételesen hexachord hangkészlet; *c)* 7–8-szótagos, ritkábban 11-szótagos vagy bővített sorok; *d)* Ereszkedő vagy kupolás sorok, a záróhang a hangkészlet egy alacsonyabb hangja; *e)* 6/8-os vagy erre visszavezethető ritmus, ritkábban 2/4 vagy parlando előadás; *f)* A dallamok és a sorok *konjunkt* karakterűek.<sup>30</sup>

A 7. kotta két dallama jól szemlélteti a fenti *a-f* tulajdonságokat. Mind a két dallam a (*szo-fa*)-*mi-re-do* pentachordon ereszkedő, ill. kupolás rövid zenei sorokból áll.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Vargyas 2002, 46. Ehhez persze fel kell tételezni, hogy a dallamok valóban bővültek, tehát valaha volt egy *do-re-mi* alapmotívum, mely az idő folyamán egyre komplexebb és nagyobb ambitusú formákat öltött.

<sup>28</sup> Az elemi magok eltérő megfogalmazásának másik példjaként említjük, hogy a *szo-mi* biton fontos szerepet játszik mind a magyar, mind az iraki gyermekdalokban. A magyar dallamokban a motívum lényege az egymás utáni több *szo-mi*, *szo-mi* lefelé ugrás, az iraki gyermekjátékdalokban a *mi-szo*, *mi-szo*, ismétlődő felfelé ugrás valamint a *mi-szo-mi* domb alakú motívumok is fontosak. Iraki példákért lásd Kapronyi 1981, 315–331.

<sup>29</sup> Az egymagú dallamok egyetlen zenei gondolat általában variált ismétléséből állnak, a kétmagú dallamot pedig két zenei gondolat (A és B) variált ismétlése alkotja. Ez a két gondolat az azeri népzében legtöbbször úgy szerveződik, hogy az A néhányszori variált ismétlését a B néhányszori variált ismétlése követi, majd a dallam lezárul. Ezután újra A variációi, majd B variációi következnek (pl. ABB/AAB vagy AABA/ABBB). Épp e miatt az esetlegesség miatt a rendezés során csak az A és B alapformáit veszem figyelembe, azt nem, hogy a gondolatok milyen konkrét formákba szerveződnek.

<sup>30</sup> Tehát egyrészt a dallamsorok hangtartományai átfedik egymást, másrészt a sorokon belüli hangközlépések többsége prim, szekund és csak ritkán (leginkább az 5. és 7. fok között) terc.

<sup>31</sup> A hangsor egy hangját akkor teszem zárójelbe, ha az a szóban forgó dallamban nem játszik fontos szerepet. Például egy (*szo*)-*mi-re-do* hangsorú dallamban a főszerep a *mi-re-do* trichord hangjainak jut, míg a *szo* csak hangsúlytalan helyeken hangzik fel. A skálákat és a skálárészleteket többnyire ereszkedő rendben adom meg.

a)  $\text{♩} = 120$  *Sirató*

Sa - bah bin - dim, o - yan - dim,  
Der - de çe - me bo - yan - dim.  
Daş ol - sey - dim e - ri - y - dim,  
Tor - paq o - lub da - yan - dim.

b)  $\text{♩} = 74$  *Sirató*

Bağ - ça - mız - da gül bit - ti,  
La - la bit - ti, gül bit - ti, ay, lay - lay,  
Tor - pa - ğı - mız, ay, lay - lay,  
Tor - pa - ğı - mız, ay, lay - lay.  
Yür - du - mu - za gét - tik, bağ sal - dım,  
Her ne ek - tim, gül bit - ti,  
A, tor - paq - ta gül bit - ti.  
Lay - lay, tor - pa' - mız, lay - lay,  
Ay - lay, é - vi - mız, lay - lay.

7. kotta: Kétmagú azeri dallamok: a) kétmagú azeri dallam  $ABB_V B$  formával,  
b) kétmagú karabahi sirató eleje  $AA_{b6V} A_V A_V / B_{b6V} A_V A_V / BA$  formával

Ezzel meg is kezdtük az ismerkedést az azeri népzene legfontosabb rétegeinek jellegzetes építkezési módszerével. A 7. *kotta* dallamai két zenei gondolatból állnak, rövidebben fogalmazva „kétmagúak”. A két zenei gondolat azonban nem AB (ill. AB/AB/...) formában jelenik meg, hanem ABBB/ABB, AAAB, AB,ABBB, AAAB<sub>v</sub>, BAABAB és még számtalan más formát felülte szeszélyesen variálódhat.<sup>32</sup> A rendezés során ezeket a különböző formájú, de azonos zenei tartalmú sorokból építkező dallamokat kétsoros formákra redukáltam, és a továbbiakban már csak ezekkel a redukált formákkal foglalkoztam.<sup>33</sup>

#### *A dallamok egymáshoz való viszonya és a transzponálás*

A rendezés előtt kis kitérőt kell tennünk a dallamok transzponálásával kapcsolatban. Az azeri népzene dallamai a következő tri- ill. tetrachordok valamelyikén mozognak:<sup>34</sup> (*fa*)-*mi-re-do* = (*do*)-*ti-la-szo*; (*mi*)-*re-do-ti* = (*la*)-*szo-fa-mi*; (*re*)-*do-ti-la* = (*szo*)-*fa-mi-re*.

Kérdés, hogy vannak-e olyan zenei összefüggések a különböző chordokon mozgó dallamok között, melyek egyedi transzponálást igényelnének.<sup>35</sup> A tudományosabb igényű transzponálásnál alapvetően két lehetőség merül fel. A közös záróhang használata egyszerű, egységes megoldást ad, és első ránézésre a magyar hagyományokba is jobban belesimul. A másik lehetőség az, hogy zenei megfontolások alapján eltekintünk a közös záróhangtól, és a dallamok törzsét írjuk közös magasságba. Ennek előnye, hogy lehetőséget adhat az eltérő hangsorokon mozgó dallamok közötti zenei összefüggések jobb megvilágítására – feltevé, hogy ilyen zenei összefüggések léteznek.

A magyar népzene-kutatás Bartók Béla és Kodály Zoltán óta hagyományosan  $g^1$  záróhangra írja a dallamokat. Ugyanakkor tanulságos Kodály Zoltán *A magyar népzene* című könyve. Míg a példatár dallamainak<sup>36</sup> *tonus finalisa* mindig  $g^1$ , a könyv elemző részében Kodály több esetben hasonlít össze különböző skálákon mozgó dallamokat. Ezeket úgy transzponálja, hogy az eltérő záróhang mellett a hasonló dallamközpontok azonos magasságba kerüljenek.<sup>37</sup> Szabolcsi Bence *A magyar zenetörténet kézikönyve* c. munkájában a példatár kisterces skálájú népi dallamainak záróhangja ugyan többnyire  $d^1$ , de ha a dallam *do*-n ér véget, akkor a záróhang  $f^1$  lesz. Itt is összehasonlításra kerülnek azonos dallamozgású, de eltérő záróhangú dallamok.<sup>38</sup>

Szintén eltér az egységes  $g^1$  záróhangos gyakorlattól, amikor a *do*-n végződő „pszalmodizáló” dallamoknak vagy a sirató kisformájának a transzponálása  $do=b^1$  záróhangra történik.<sup>39</sup> Ugyanakkor a sirató kisformájának ismeretes egy másik, *fa-mi-re-do* =  $f^2-e^2-d^2-c^2$  transzponálása is. Ezt az indokolja, hogy így a kisformából lefelé tovább bővülő nagyformák záróhangja  $g^1$  lesz. A lefelé bővülés azonban nem mindig éri el a  $g^1$ -t, hanem  $a^1$ -n is megállhat. Ekkor egy nagyobb forma, a fríg sirató a zenei logika és az összefüggések meg-

<sup>32</sup> A teljes dallamreperatóár ismeretében többnyire biztonsággal eldönthető, hogy egy zenei sor mikor vehető egy másik sor variánsának, és mikor képvisel már önálló minőséget.

<sup>33</sup> Ahogy a magyar kutatás sem veszi külön az azonos tartalmú sorokból különböző módon variálódó sirató dallamokat, illetve az ABCD formájú dalt egyenértékűnek veszi az ABCDCD formájúval.

<sup>34</sup> A trichordok tetrachorddá való kiegészülése logikus, de nem szükségszerű. Pl. a magyar népzeneben a trichord többnyire legalább pentachorddá egészül ki, sőt kisterces esetben inkább hexachorddá.

<sup>35</sup> A chord szót a hexa-, penta-, tetra- és trichordok együttes jelölésére használom. Így pl. a nehézkes „(*szo*’-*fa*’)-*mi-re-do* penta-, tetra- és trichord” helyett a „(*szo*’-*fa*’)-*mi-re-do* chord” kifejezés használható.

<sup>36</sup> A példatárat Vargyas Lajos állította össze.

<sup>37</sup> Pl. Kodály 1937/1976, 29, 31–33.

<sup>38</sup> Pl. Szabolcsi (1979, 107) osztják medveének és magyar siratódallam.

<sup>39</sup> Vargyas 2002, 23. példa: *do-re-mi* (pszalmodizáló) dallam vagy Dobszay–Szendrei 1988, 62, 82 sirató kisforma, ill. pszalmodizáló dallam.

mutatása érdekében  $a^1$ -n ér véget.<sup>40</sup> Sőt, a siratók esetében a dór tetrachordon ereszkedő egysoros sirató záróhangja  $d^2$  lesz, jelezve, hogy ez a zenei forma tulajdonképpen a kétsoros sirató kisforma önállósodott első része.

Egyszerű, motivumpárokból építkező zenei formák, a gyermekdalok rendezését látjuk a *MNT* II-ben. Az „önállósodott” kisebb zenei részek transzponálása itt is a teljesebbnek tekintett nagyobb formában elfoglalt helyük szerint történik. A *mi-re-do* trichord a  $h^1$ - $a^1$ - $g^1$ -re került, függetlenül attól, hogy a dalok *do*-n vagy *re*-n érnek véget. A másik jellemző motívum, a *szo-la-szo-mi* pedig a  $d^2$ - $e^2$ - $d^2$ - $h^1$ -re került, mivel ez a mag nemcsak önállóan él, hanem a nagyobb ambitusú ion jellegű gyermekdalok első feleként is. Ez akkor is így történt, ha a lefelé bővülés nem érte el a  $g^1$ -t, csak az  $a^1$ -t.<sup>41</sup> A nagy szekundon mozgó dallamok pedig *re-do* =  $a^1$ - $g^1$ -re kerültek.

Tágabb értelemben a dallamok közötti összefüggést vette figyelembe Vikár László is, amikor keleti gyűjtéseinek publikálásánál a *mi-re-do* trichord helyét  $d^2$ - $c^2$ - $b^1$ -en határozta meg.<sup>42</sup> Ilyen módon az általa gyűjtött, többnyire félhang nélküli pentaton skálákon mozgó dallamoknál a *szo* =  $f^1$ , a *la* =  $g^1$  és a *do* =  $b^1$  lett. Ezzel összhangban a *mi-re-do-ti* tetrachordon mozgó dallamokat  $ti$  =  $a^1$ -re transzponálta.<sup>43</sup>

A fenti megoldásokat a dallamok közötti összefüggések megmutatásának a szándéka vezette. A közös meg gondolás az, hogy viszonyítási alapként figyelembe vesznek egy nagyobb formát, mely sokszor épp a kisebb formákból fejlődik ki, így magában foglalja és értelmezi is azokat. Ilyen esetekben a kisebb önálló zenei formák transzponálását az határozza meg, hogy hol helyezkednek el a nagy formán belül. A hagyományostól eltérő transzponálás tehát indokolt, ha a dallamok meghatározó részei között alapvető zenei összefüggések, hasonlóságok mutatkoztak. Ilyenkor a jól kiválasztott transzponálás segít az anyag rendszerben való eligazodásban.<sup>44</sup>

A kérdés tehát az, hogy mutatkoznak-e olyan összefüggések a különböző tetrachordokon mozgó azeri dallamok között, melyek egyedi transzponálást indokolnak?

Vizsgáljuk meg először a többmagú formákat, ahol az alkotó részek, vagyis a sorok közti viszonyokat természetes módon maga a dallam megadja.<sup>45</sup> A két leggyakoribb kétmagú azeri dallamcsoport közös jellemzője, hogy dallamaik a második zenei sor közepéig *re*-n vagy *mi-re*-n recitálnak, illetve (*szo*)-*fa-mi-re*-n ereszkednek le, az első sor végén *re* főkadenciával. A két csoport közötti fő különbség az, hogy az egyik csoport dallamai *do*-n, a másiké pedig *ti*-n érnek véget.

Nézzünk meg négy idevágó dallampárhuzamot. A 8. kottán kétmagú dallamokból elvonatkoztatott kétsoros *ti*- illetve *do*-végű dallamokat állítottam párhuzamba. A dallampárok között a fő különbség az első soruk hangkészletében van: a  $\delta a$ - $a_2$  kotta első sorai *re-do*-n, a

<sup>40</sup> Dobszay (1983, 30 l-p) fríg siratók.

<sup>41</sup> Pl. *MNT* II., 290.

<sup>42</sup> Vikár–Berezki 1971; 1979; 1999.

<sup>43</sup> Vikár 1993, 111, 100 pl.

<sup>44</sup> Természetesen éneklés vagy más, praktikusabb célból készült kötetek esetén egyéb meg gondolások is érvényesülhetnek. Néhány példa a teljesség igénye nélkül: a) Járdányi 1961-ben a dallamok záróhangja  $c^1$ , b) Vargyas 1979-ben  $la = d^1$ ,  $szo = c^1$ , tehát nemcsak a *la* került máshova, de a *szo*-végű dallamok is más finálisra vannak transzponálva, mint a *la*-végűek. c) Ettől eltérően Vikár–Szj 1985 dallamai hangnemüktől függetlenül  $d^1$ -re lettek transzponálva. Itt jegyzem meg, hogy a *Török Népzene 1–2* köteteim záróhangját azért választottam  $a^1$ -nek, mert a köteteket török használatra is terveztem, és a török kollégák a  $g^1$  záróhangot, különösen egy, két vagy három  $b$  előjegyzéssel gyakorlatilag nem tudták volna elfogadni, az ottani eltérő előjegyzéskonvenció miatt. Ugyanakkor a *mi*-, *re*-, ill. *do*-végű dallamokat rendre  $e^1$ ,  $d^1$ , ill.  $c^1$  záróhanggal írtam.

<sup>45</sup> Főként mivel egy-egy dallamsor több dallamtípusban és önállóan is előfordulhat.

$8b_1$ - $b_2$  első sorai *mi-re-do-n*, a  $8c_1$ - $c_2$  első sorai *fa-mi-re-n* recitálnak, a  $8d_1$ - $d_2$  első sorai pedig a *szo-fa-mi-re* tetrachordon ereszkednek.

8. kotta: *Do-* és *ti-végű* dallamtípusok legegyszerűbb formái közötti hasonlóságok.

Az absztrahált dallamvázak után hasonlítsunk össze konkrét, valóban elhangzó *do-* és *ti-végű* dallamokat. A 9. kotta négy párhuzama is bővülő hangkészlet szerint követi egymást. A hasonlóságok felfedezéséhez első lépésként határozzuk meg a dallamokat alkotó sorokat. Ez az ABAB vagy ABBB szerkezet esetén egyszerű, máskor azonban nagyobb figyelmet igényel. Például 9. a<sub>1</sub> kotta szerkezete BAAB/AB,<sup>46</sup> a 9. c<sub>1</sub> kottáé AB<sup>k</sup>ABBB, a 9. d<sub>1</sub> kotta szerkezete pedig AAA<sub>v</sub>B/AB<sub>v</sub>. Mint a képletekből látszik, a dallamok mindegyike a kétsoros AB formára redukálható.

Felhívom még a figyelmet néhány jelenségre, melyekről később bővebben lesz szó. A 9. a<sub>2</sub> kotta harmadik soráról nehéz eldönteni, hogy az első vagy a második sorhoz hasonlít-e jobban. Ennél fontosabb, hogy 9. c<sub>1</sub> kotta magában rejti a *ti-* és *do-*végű kétmagú formát is. Mégis, a többi dal ismeretében egyértelműen eldönthető a domináns forma.

<sup>46</sup> Az első sort azért jelölöm B-vel, mert a dallam tipikus előfordulásában az első sor (A) recitál a  $d^2$ -n, és a második (B) sor ereszkedik le a  $h'$ -ra.

Qı - zıl gü - lün i - çin - de *tr* A

Se - rin yu - xu ta - pa - san. B

Ba - lam, lay - lay, a, lay - lay, A

Qu - zum, lay - lay, a, lay - lay. B

*a2)*  $\text{♩} = 112$  *Lakodalmi dal* A

Al al - ma - ğa gel - mi - şem, B

Mal al - ma - ğa gel - mi - şem. B

Oğ - la - mın a - na - sı - yam, A/B

A - par - ma - ğa gel - mi - şem. B

*b1)*  $\text{♩} = 80$  *Gyermek becézetés* A

Lay - lay ça - lam, ya - ta - san, B

Qı - zıl gü - le ba - ta - san. B

Qı - zıl gül köl - gen ol - sun, A

Köl - ge - sin - de ya - ta - san. B

*b2)*  $\text{♩} = 108$  *Lakodalmi dal* A

Ay, la - le - zar - du' bu gè - ce, B

Tü - kan - ba - zar - du' bu gè - ce. B



Ağ el - le - re gül - gez xi - na,  
Bey in - ti - zar - du' bu gé - ce.

(♩=104) *Népdal*

c1) Ka - sa - la - rım i - ref - de - di',  
Her bi - ri bir te - ref - te - di'.  
Gör - me - mi - şem bir hef - te - di'.

*Refrén*

Yar - bi ze qo - nağ ge - le - cek. ba - la.  
Bil - mi - rem ne vaxt ge - le - cek. ba - la.  
Ol - sun ki - sa - bah ge - le - cek.

(♩=120) *Lakodalmi dal*

c2) Ay, la - la - zar - di' bu gé - ce,  
Tü - ken - ba - zar - di' bu gé - ce.  
Ge - li - ne xi - na ya - xın,  
Beg in - ti - zar - di' bu gé - ce.

(♩ 80) Altató

d1)  A

Ba - ši - na men do - la - num,

 A

Ba - la, men du - rum, men do - la - num.

 Av

Se - ne ver - se me - va - cib,

 B

Köl - ken - de men do - la - num.

 A

Lay - lay, ba - lam, lay - lay.

 Bv

Lay - lay, kü - lüm, lay - lay.

(♩ 132) Késerves

d1)  A

E - zi - zi - nem, dér, ne - çi - yem men,

 B

Derd e - lin - nen er - ze - çi - yem men.

 B

Ne a - nam var - dir, ne de a - tam,

 Bv

Göz - ya - şın - nan - dı ar - zu - çu - yam men.

9. kotta: Do- és ti-végű dallampárhuzamok. a1–a2) re-n recitáló első sorok, b1–b2) mi-re bichordon recitáló első sorok, c1–c2) fa-mi-re trichordon ereszkedő első sorok, d1–d2) szo-fa-mi-re tetrachordon ereszkedő első sorok

Korábban láttuk, hogy a 8. kotta egyes dallampárjai záróhangjuktól eltekintve szinte hangról-hangra megegyeztek. Ha azt akarjuk, hogy a hasonló zenei tartalmú dallamrészletek azonos magasságba kerüljenek, akkor a fa-mi-re trichordot  $f^2-e^2-d^2$ -re, a mi-re-do trichordot a  $e^2-d^2-c^2$ -re, a re-do-ti trichordot pedig a  $d^2-c^2-h^1$ -re írjuk. Ez a transzponálás más előnyökkel is jár. Amikor a mi-re-do trichord helyét  $e^2-d^2-c^2$ -n rögzítjük, akkor a szo-fa-mi-re-do pentachordon mozgó, re-n és do-n kadenciázó azeri sirató dallamok és altatók (a gyűjtött anyag egy jelentős része) a velük párhuzamba állítható magyar sirató kisforma újabb megszokott transzponálási helyére kerül.<sup>47</sup> Az is szerencsés, hogy így ezeknél az elemi tri- ill. tetrachord dallamoknál nem kell előjegyzést használnunk. Egy trichord dallam

<sup>47</sup> Ez a sirató forma más népeknél, pl. az anatóliai törököknél is megtalálható.

esetén ugyanis furcsán hatna a két, sőt három *b* előjegyzés, amit  $g^1$ -re transzponálásnál használnunk kellene.

További érv a  $mi-re-do = e^2-d^2-c^2$  transzponálás mellett az, hogy egyes dallamokban keverednek a *do* és a *ti*-végű sorok, amint erre néhány példát már láttunk. Ráadásul egyes esetekben csak a részletes elemzés, a más dallamokkal való összevetés teszi lehetővé, hogy megállapítsuk, egy sor záróhangja valóban a *ti* vagy inkább a *do*, melyet az énekes díszítéssel módosít a *ti* felé.

A *do*- és *ti*-sorvégek közeledése több formában is megvalósulhat. Egyes esetekben a sorok záróhangja trillaszerűen ingadozik a *do* és a *ti* között (10. *a–b* kotta). Előfordul az is, hogy a sor vége a hosszú kitarított, a sort már lezáró *do* hangról kisebb-nagyobb függeléssel vagy csak egyetlen hang segítségével tovább ereszkedik *ti*-re (10. *c–d* kotta).

Az sem ritka, hogy egyes dallamok *re* és *ti*, illetve *do* és *ti* sorvégű kétsoros alapidallamokból jönnék létre. Ezeknél eklatánsan megmutatkozik a *do* és *re* sorvég (nem dallamvég) bizonyos értelemben vett felcserélhetősége.

a)  $\text{♩} = 84$  *Dal*

Dağ - la - ra çen dü - şen - de,  
Sün - bü - le den dü - şen - de,  
Ru - hum be - den - - nen oy - nar,  
Sen ya - di - ma dü - şen - de

b)  $\text{♩} = 104$  *Sırató*

De - niz qi - ra - ğın - da - yam,  
Çeş - me qi - ra - ğın - da - yam.  
İ - tir - mi - şem me - nim ba - cı - mı,  
Men o - nun so - ra - ğın - da - yam, ba - cım, gel.

c)  $\text{♩} = 126$  *Keserves*

Bül - bü - lem, a, ba - la, gü - le ben - dem,

Ged, yu va - tm, qui - da la ma, ay.

I le bir - si - rin di le ben - dem.

De - dim e de, dağ da ne var.

İl ler kış ti, der - de ne var.

Me - nim a - tam - a - nam kö - çüb,

Da - ha me - nim or - da ne - yim var.

76 *Lakodalmi dal*

Ö - yü - mü - ze ge - lin ge - lir,

Çı - raq vu - run, ge - lin ge - lir.

Çı - raq - la - ri a - lış - ti - ri,

Bü - gün bi - ze ge - lin ge - lir, héy.

10. kotta: Példa *do-ti* végű sorokra. a-b) *do-ti* között ingadozó sorvégek, c-d) *do-ról ti-re* ereszkedés a sor végén

A korábban tárgyalt kétmagú dallamok egyes sorai külön életet is élnek. Az összefüggések megmutatásához ezeknél is célszerű alkalmazni az eddigi transzponálást, melynek így a következő szabályai lesznek: ha a dallamban van *mi-re-do* trichord, akkor azt  $e^2-d^2-c^2$ -re helyezem, ennek megfelelően a *mi-re-do-ti* tetrachord  $e^2-d^2-c^2-h^1$ -ra kerül. Ha csak *re-do-ti-la* = (szó)-*fa-mi-re* tetrachord van, akkor ez  $d^2-c^2-h^1-a^1$ -ra kerül.<sup>48</sup>

Természetesen az, hogy a *fa-mi-re*, *mi-re-do*, *re-do-ti* (+ *do-ti-la*) transzponálások mellett döntöttem ( $mi-re-do=e^2-d^2-c^2$ ), nem jelenti azt, hogy ne vizsgálhatnánk másfajta ma-

<sup>48</sup> A *re-do-ti-la* tetrachordon ereszkedő egymagú sorok megegyeznek a *re-* és *do-*kadenciás siratók első sorával, így  $g^2-f^2-e^2-d^2$ -re is lehetett volna őket transzponálni. Óvatosan jegyzem meg, hogy a *re-do-ti-la*-n ereszkedő kétmagú dallamokban gyakran tűnik fel az azeri népzeneben közkedvelt *mi-re-do-ti* ereszkedés, és a teljes azeri repertoár ismeretében e dallamok *la-ra* végződő záró sorait akár a *ti*-végű sorokból járulékos ereszkedéssel kialakultként is fel lehetne fogni.

gasság- és hangviszonyokat is a dallamok között. A 11. kottán a két legfontosabb azeri kétmagú dallamcsoport különböző magasságú típusainak vázlatát mutatom be, ezúttal közös záróhangra transzponálva. Feltűnik, hogy ezen a kis ambituson belül is igen eltérőek az ion és a lokriszi dallamsorok magasságviszonyai, ami különösen határozottan mutatkozik meg, ha a kottát partitúráként olvassuk, vagy két szólamban lejátszjuk. Ez a transzponálás tehát inkább elfedi, mint kiemeli a dallamok közös tulajdonságait.

The image shows four systems of musical notation, each consisting of two staves labeled 'a)' and 'b)'. The notation is in 8/8 time and includes various melodic lines with accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The systems are arranged vertically, with the first system at the top and the fourth at the bottom.

11. kotta: Azeri kétsoros ion és lokriszi dallamok vázlatai közös záróhangra transzponálva

Végül nézzük meg az azeri dallamok tetrachordjai közötti összefüggéseket:<sup>49</sup>

The image shows a single staff of musical notation with notes and lyrics below. The notes are labeled 'ion' and 'lokriszi' above them, and 'eol' below the final note. The lyrics are 'la' szo' fa mi re do ti la szo'.

12. kotta: Az azeri népzene alap-pentachordjai

A fenti minta hasonlít a görög egyházi hangsorok elrendezéséhez. Az azeri dallamok skálái sokszor csak egy tercet, kvintet, esetleg egy kvartot fognak át, ugyanakkor dallammozgásuk és szerkezetük a gregorián dallamokhoz hasonlóan konjunkt. Az azeri dallamok elemzésénél hasznos elgondolkozni azon, hogy az egyházi hangsorok jellegét nem csak az

<sup>49</sup> Az arab és a török zeneelméletben is fontos szerepet játszanak a hangsort alkotó tetrachordok. Az azeri népzeneben előforduló tetragonok török nevei a következők: *do-re-mi-fa* = *Çârgâh*, *re-mi-fa-szo* (= *la-ti-do-re*) = *Buşelik*, *mi-fa-szo-la* (= *ti-do-re-mi*) = *Kürdî*. Lásd még Özkan 1987, 42–43.

egyes fokok különbözősége határozza meg, hanem az *ambitus*, a *finális*, a *tenor*, *tuba*<sup>50</sup> és a *kezdő-, záró- és dallamformulák* is. Az azeri népdalokban ezek közül az *ambitus*, a *tuba* és a *dallamformulák* megfigyelése sokat segít a dallamok vizsgálatában és rendezésében.

Miután tisztáztuk a dallamsorok viszonyát, vegyük sorra a legfontosabb típusokat. Az azeri dallamok túlnyomó többsége ion, lokriszi vagy eol dallamcsoportokba tartozik. A fejezetben tárgyalt dallamok szoros stílárius egységbe tartoznak, az eltérőket majd mint – ezekhez képest – egyedi dallamokat tárgyalom.

A típusok közlési rendjében a kis *ambitusú* konjunkt dallamok egymáshoz való nagyfokú hasonlatossága miatt többféle sorrend is lehetséges lett volna. A cél az volt, hogy az egymáshoz hasonló dallamok lehetőleg egymás mellé kerüljenek, ehhez azonban legalább két-dimenziós ábrázolás lett volna szükséges. Ettől szokatlansága miatt eltekintettem. Egy lineáris<sup>51</sup> tárgyalási módszer lenne, hogy a dallamokat formájuktól, szótagszámuktól stb. eltekintve bővülő *ambitus* szerint helyezem egymás után. Ekkor azonban egy-egy csoporton belül keverednének a különböző szótagszámú és szerkezetű dallamok, ami megnehezítené a típusok közötti hasonlóságok és összefüggések felismerését.

Végül a következő sorrend mellett döntöttem. Először szétválasztottam az ion, lokriszi, ill. eol chordokon mozgó dallamokat, majd ezeken belül csoportokat, a csoportokon belül pedig típusokat kerestem. Egy chordon belül a dallamcsoportokat a dallamtagok száma, a dallamsorok hossza és belső osztása határozza meg. Először a hét-nyolcszótagos dipodikus dallamcsoportokat közlöm,<sup>52</sup> ezt a kilenc szótagnál nagyobb tripodikus, ill. kettes osztatú sorokat tartalmazó dallamcsoportok követik. A dallamcsoportokon belül a dallamtípusok a kezdő sorok magassága alapján követik egymást: az alacsonyabb sorokat tartalmazó típusok megelőzik a magasabb sorokat tartalmazókat. Természetesen ilyen kis *ambitus*nál, ilyen variatív zenei világban a típusok nem mindig válnak el élesen.

Az egyes típusokban eltérő fokadenciás dallamok is szerepelnek. Ennek az a magyarázata, hogy az azeri dallamvilágban a dallamot sok esetben inkább a sorok mozgása jellemzi, mint a sorok utolsó hangja.

A következő példákban az áttekinthetőség érdekében a dallamoknak csak egy-két sorát mutatom, a változatok a később publikálandó könyv kottamellékletében találhatóak meg.

### *Ion chordokon mozgó dallamok*

Az ion chordokon mozgó azeri dallamok minden műfajban egyenrangúként olvadnak be a többi chordon mozgó dallamok közé, míg az anatóliai népzeneben főként a gyermekdalok és siratók között találjuk meg őket.

Az egysoros, valamint az egysorosból kifejlődő formák mellett ( $A^kA$ ,  $A,A$ ,  $\underline{AA}$ ) találunk itt valódi kétmagú dallamokat is ( $AB$ ). A konkrét előadás során a kétmagú dallamok gazdagon variált sorszerkezetekben jelenhetnek meg. A zenei formák különböző *ambitus*okon szólalnak meg; a *re-do* bichord és a *mi-re-do* trichord mellett *fa-mi-re-do* tetra-chordon és *szo-fa-mi-re-do* pentachordon is. A dipodikus dallamoknak rendszerint van tripodikus változatuk is.

<sup>50</sup> Az autentikus egyházi hangsorok esetén a tuba többnyire egy kvinttel a záróhang fölött helyezkedik el, míg az azeri népzeneben a legmagasabb tuba kvarrtal magasabb a záróhangnál, és nem ritka a terc magasságú tuba sem. A plagális hangsoroknak az azeri zenében nincs párhuzama.

<sup>51</sup> Tehát a dalokat egymás után tárgyaló és közlő.

<sup>52</sup> A típusokon belül szótagszám szerint nem különböztetem meg a dallamokat, tehát pl. a dipodikus dallamok csoportjában a hét-, ill. nyolcszótagos dallamok keverednek egymással. Ez azonban itt természetes, hiszen egy dallamon belül is gyakran fordulnak elő hét- és nyolcszótagos sorok.

A típusokra a 13–18. kottákon egy-egy példát hozok, most csak a kétsorosra redukált egy- és kétmagú formákat mutatva meg. A típusokat az első sor gerincével és egy dallamvázslal jellemzem.

Ion-1 (13. kotta)

Az egymagú kisméretű dallamcsoport öt, egyre bővülő ambituson mozgó típust tartalmaz. <sup>53</sup> A dallamsorok szótagszáma hét vagy nyolc.

1a) *re-do-(ti)* gerinc: *do re do do / do do re do*. A típus dallamai a *re-do* bichordon mozognak, de ide veszem azokat is, melyekben érintőlegesen megjelenik a *ti* is. E dallamok többsége vallási *zıkr* dal.

1b) *do-re-mi-re-do* domb: *do re mi re / do re re do*. A típus meghatározó jellemzője a domb alakú első sor. Ezekben a dallamokban a három hang már lehetővé teszi a minimális kétsorosságot, tehát az AA szerkezetet. Ide tartozik az előbbi *zıkr* dallamok néhány nagyobb ambitusú variánsa, valamint egy lakodalmi dal is.

1c) *mi-re* gerinc és *mi-re-do* ereszkedés: *mi re mi mi / mi re do*. A típus dallamai a *mi-re* hangokon mozognak, de egyes dallamokban, főleg sorvégek környékén a *ti* is felbukkanhat. Nem lehet precízen elválasztani a *mi-re* gerincen mozgó, majd *do-ra* ereszkedő dallamokat a *mi-re-do* trichordon ereszkedőktől, ezért mindkettőt ebbe a típusba tettem. A típus legjellemzőbb dallamai határozottan egysorosak, ritka bennük a sorok párhuzamos mozgása.

1d) *fa/fı-mi-re* ereszkedés: *mi-fa/fı-mi-mi / mi re do*. A típus dallamaiban felbukkan a *fa* vagy a *fı* hang, tovább tágítva az ambitust. Itt is jellemző az AA párhuzamos szerkezet.

1e) *mi-fa-szo-fa-mi-do* domb: *mi fa szo fa / mi re do*. A dominánsan kisambitusú azeri zenei környezetben ez a típus egyetlen olyan dallamot tartalmaz, melyben felbukkan, sőt határozottan beépül a *szo* hang. Az Azerbajdzsán déli részeiből származó gyermekdal magas domb sorában és a *ti* erőteljes használatában, valamint származási helyében is eltér a gyűjtött anyag zömétől.



13. kotta: Egymagú kisméretű ion dallamcsoport típusai

Ion-2 (14. kotta)

Kétmagú kisméretű dallamcsoport típusai. Ebben a csoportban hét- és nyolcszótagos sorokat tartalmazó dallamok vannak. Itt már nemcsak közös záróhangra lefutó párhuzamos

<sup>53</sup> Még egyszer felhívom a figyelmet arra, hogy azokat a dallamokat is az egymagúakhoz sorolom, melyek egy magasabb és egy mélyebb, egymással párhuzamosan mozgó, de ugyanazon a hangon záró sorokból állnak, pl. *mi mi mi mi / mi re do // mi re re re / re do do*. Ugyanakkor ha a sorok vége (a kadencia) is határozottan eltér, akkor a dallamot a kétmagúakhoz teszem.

mozgások tűnnek fel, de a különböző záróhangok határozottan eltérő karaktert adnak a dallamok egyes sorainak.

2a) *mi-re* gerinc: *do mi re mi / re mi re~mi // mi mi mi re / re do do*. A típus magasabb sorai *mi-re* hangokon recitálnak (*mi* vagy *re* záróhanggal), alacsonyabb soraik pedig *mi-re* ingadozás után leereszkednek *do-ra*, vagy *mi-ről* fokozatosan ereszkedve zárnak *do-n*. Az ide tartozó dallamok többségének a formája  $A^kA$  vagy  $AB$  alakra redukálható.

2b) *mi* gerinc: *mi mi mi mi / mi mi re~mi // mi mi mi re / re do do*. A típus magasabb sorai az első ütemben vagy még tovább a *mi* hangon recitálnak, záróhangjuk *re* vagy *mi*. Alacsonyabb soraik *mi-ről* ereszkednek le *do-ra*.

2c) *fa-mi-re* ereszkedés: *fa mi fa mi / mi re re~mi // mi fa mi re / re do do*. Ennek a meglehetősen népes típusnak a magasabb soraiban a *fa* határozottabban szerepel, és ezek a sorok *mi-n* vagy *re-n* zárnak. Ritkábban bár, de az alacsonyabb sorokban is előfordul a *fa* hang.

2d) *szo-fa-mi-re* ereszkedés: *szo szo fa mi / mi re re~mi // fa fa mi re / re do do*. Ehhez a közkedvelt típushoz nagy számú dallam tartozik. A dallamok magasabb sorai többnyire *szo-ról* ereszkednek *mi-re* vagy *re-re*, az alacsonyabb sorok pedig a magas sorokkal párhuzamosan *szolfá-ról do-ra*. E típus dallamai tehát csak annyiban térnek el az előző típusától, hogy bennük a *szo* is megjelenik.

2e) *szo* gerinc *szo* kadenciával: *szo szo szo szo / szo szo szo // fa szo szo fa / mi re do*. Míg a néhány hangon recitáló illetve ereszkedő sorokat tartalmazó 2a-d típusok főkadenciája *re* és ritkábban *mi*, most az első sorok a *szo* hangon recitálnak, és itt is érnek véget. Ez a magasan kezdő típus meglehetősen elválí a csoport többi típusától, noha kétmagúsága és alacsony szótagszáma miatt itt van a rendszerbeli helye.

14. kotta: Kétmagú kisméretű ion dallamcsoport típusai

#### Ion-3 (15. kotta)

Az egymagú tripodikus dallamcsoportban az ion-1 csoport kisméretű dallamainak tripodikus párjait találjuk meg. Mint látni fogjuk, általában is sok tripodikus típus mutat zenei hasonlóságot kisméretű, illetve a nagyméretű kétosztatú dallamokkal.

3a) *re-do* gerinc: *do do do re / do do do ti / re do do*. E típus sorainak többségét a *do*-gerinc jellemzi, bár alkalmanként *re* vagy *ti* is beléphet.



3b) *mi-re-do* domb és ereszkedés: *mi re mi mi / mi mi mi re / re do do*. A típus kissé magasabb sorai a *mi-re* bichordon való recitálás után leereszkednek a *do* hangra. Noha itt található domb és ereszkedés karakterű első sor is, a kis ambitus és a tripodikus szerkezet típusá fogja össze ezeket a dalokat.



15. kotta: Egymagú tripodikus ion dallamcsoport típusai

#### Ion-4 (16. kotta)

A kétmagú tripodikus dallamok két típusba oszthatók.

4a) *do-re* gerinc: *re re re do / do re re do / re re re // re re re do / do re re do / re do do*. A típus sorai a *do-re* gerincen mozogva egyszer *re-n*, másszor *do-n* zárnak.<sup>54</sup>

4b) *mi-re-do* gerinc: *mi re mi mi / re re re do / do re re // mi mi mi re / re mi mi re / re do do*. A típus magasabb sorai *mi-re-do-n* mozognak, majd *re-n* nyugszanak meg. A második sor hasonló, de *do-n* ér véget.



16. kotta: Kétmagú ion tripodikus dallamcsoport típusai

#### Ion-5 (17. kotta)

Az egymagú nagyméretű kétosztatú dallamcsoport típusai egyetlen hosszabb zenei gondolatból építkeznek, melynek középtájon van a cezúrája. A dallamok között az ásíkok repertoárjához tartozó dallamok mellett keserveseket és siratókat is találunk.

a) *re-do* gerinc: *do do re do do do / re do do re do*. Az ide tartozó egyetlen dal sorai a *re-do* bichordon mozognak.

b) *mi-re-do* ereszkedés: *mi re mi re re re / mi mi mi re re do*. A típus sorai a *mi-re-do* trichordon ereszkednek le.



17. kotta: Egymagú nagyméretű kétosztatú ion dallamcsoport típusai

<sup>54</sup> A kottában közölt dallam első sora dipodikus.

## Ion-6 (18. kotta)

Kétmagú nagyméretű kétosztatú dallamcsoport típusai. A csoport kétmagú dalokat tartalmaz, hosszú sorokkal, melyek *re*-n vagy *do*-n érnek véget. Ezzel és egyéb dallambeli tulajdonságaikkal a magasabb típusok bizonyos hasonlóságot mutatnak a magyar és az anatóliai siratók alapformáihoz. Az egyes azeri típusok közötti különbség itt is főként az első sorok magasságában mutatkozik.

6a) *mi-re-do-(ti)* gerinc: *mi re do re mi do~ti / mi re mi re re // mi mi re do do re / mi mi mi re do do*. Az első típus sorai *mi-re-do-(ti)*-n mozognak változatosan fel és alá; az első sor *re*-n, a második *do*-n ér véget.

6b) *mi-re* gerinc: *mi mi mi re mi re / mi mi mi re re // mi mi mi re re do / mi re re do do*. A típus első sora *mi-re*-n recitál, a második sor pedig *mi*-ről *do*-ra ereszkedik le.

6c) *(szo)-fa-mi-re* ereszkedés: *szo fa fa mi mi re / fa fa fa mi re // szo fa fa mi re re / re mi mi re do*. A típus vallási dallamainak magasabb sora *(szo)-fa-mi-re*-n, az alacsonyabb sorok *(fa)-mi-re-do*-n ereszkednek le. Ide is tartoznak olyan dallamok, melyek hasonló sorokból építkeznek, de *re* hangon zárnak.



18. kotta: Kétmagú nagyméretű kétosztatú ion dallamcsoport típusai

## Lokriszi chordokon mozgó dallamok

Az azeri népzeneben az ion, a lokriszi és az eol chordokon mozgó dallamok stilárisan közel állnak egymáshoz, és közel egyforma súllyal szerepelnek. Tehát a lokriszi chordon mozgó dallamok itt jóval nagyobb arányban képviseltetik magukat, mint más török népeknél.

A dallamcsoportok és ezen belül a dallamtípusok a szokott sorrendben, az első sorok magassága szerint követik egymást. A dallamokra egy-egy példát látunk a következő kottákon.

## Lokriszi-1 (19. kotta)

Az egymagú kisméretű csoport típusai hét- és nyolcszótagos dallamokat tartalmaznak.

1a) *(re)-do-ti* és *do* gerinc: *ti do ti do / do do ti*. A típusban a kis ambitus miatt sem a *do-ti* hangokon oszcilláló, sem a *do*-n recitáló dallamokban nem alakulnak ki különböző sorok.

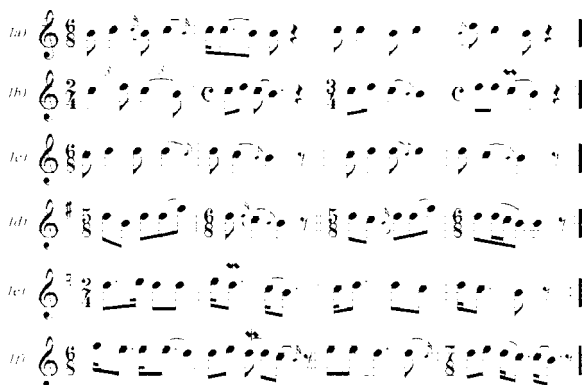
1b) *re-do-ti* gerinc: *re do do ti / do do ti*. Ennél a típusnál is ritka a párhuzamos sor. A *re* hang ugyan határozottan szerepel, de a *do-ti*-n való recitálás dominál.

1c) *re* gerinc: *re do re re / re do ti*. A típus megkülönböztető eleme az első sor határozott, *re*-n történő recitálása. A csoport korábbi típusaival szemben itt már néha előfordul, hogy a második sor huzamosabban az első alatt halad (pl. *re re re re / re do ti // ti re do do / do do ti*).

1d) *re-do-ti* gerinc *fi*-vel: *re do re fi / re do ti*. E típus dallamai is alapvetően a *re-do* gerincen mozognak, azonban első sorukban az azeri népzene konjunkt mozgású dallamaiban már „feltűnést keltő” *re-fi* ugrást hallunk, sőt a *re-ti-re-fi* kezdés is gyakori.

1e) *mi-re* gerinc: *re mi re mi / re do ti*. Ennél a típusnál a nagyobb ambitusnak megfelelően még gyakoribb a két párhuzamos sor (pl. *re mi re mi / re do ti // do re re do / re do ti*).

1f) *(fa)-mi-re* gerinc: *fa mi mi re / re do ti*. A típus dallamaiban – noha általában csak később és nem meghatározó módon – megjelenik a *fa* hang is.



19. kotta: Egymagú kisméretű lokriszi dallamcsoport típusai

#### Lokriszi-2 (20. kotta)

A kétmagú kisméretű dallamcsoport típusai hét- és nyolcszótagos dallamokból állnak. Ennek a csoportnak a dallamait is bővülő ambitus szerint rendeztem el, ez alkalommal nyolc típusba. A típusok között itt sincs éles választóvonal, de az azeri népzene egyszerű világában ezek az egymástól radikálisan el nem térő típusok mégis külön entitást képeznek.

2a) *(re)-do-ti* gerinc: *ti do do ti / do ti do // ti do do ti / do ti ti*. A típus dallamsorai a *(re)-do-ti* hangokon mozognak általában a *do* körül recitálva, úgy, hogy egyik soruk *do*-n, a másik *ti*-n áll meg. Ez a két hangból építkező zenei forma az egyik legegyszerűbb kétmagú azeri dallamképződmény.

2b) *re*-ről *ti-re* ereszkedő majd *re-re* visszaugró: *re re do do / ti ti re // re re do do / ti ti ti*. A típusra különösen jellemző az első sora. Ez a zenei megoldás, mely a sorvég kadenciális változtatásával egymagú dallamból kétmagút alakít ki, az azeri népzene több típusában is megtalálható.

2c) *re-do* gerinc: *re do re do / re do re~do // re do re do / do ti ti*. A típus sorai *re-do* gerincen mozognak: az egyik sor *re* vagy *do* hangon áll meg, a másik pedig *ti-re* ereszkedik alá. Ebben a típusban is több különböző forma szerepel, hiszen a *re*-n és *do*-n megálló sorok sokféle kombinációban követhetik egymást.

2d) *re* gerinc: *re re re re / re re re // re re do do / ti ti ti*. A típus egyik sora végig *re*-n recitál, másik sora *re*-ről *ti-re* ereszkedik. Az előzővel ellentétben ez a típus igen határozott, homogén.

2e) *mi-re-(do)* gerinc: *mi mi re mi / re mi re~mi // re re do do / ti ti ti*. A típus dallamainak első sora *mi-re*-n (néha *mi-re-do*-n) recitál, és *re*-n vagy *do*-n ér véget, második sora pedig *mi/re*-ről *ti-re* ereszkedik alá.

2f) *mi* gerinc: *mi mi mi mi / re mi re~do // re re do do / ti ti ti*. A típus magasabb sorainak gerince *mi*, mely a sor végén *re-re* vagy *do-ra* száll alá. A másik sor *mi/re*-ről *ti-re* ereszkedik.

2g) *re-mi-fa-mi-re* domb: *re mi fa mi / fa mi re~do // mi mi re do / do ti ti*. A típus magasabb sorainak jellegzetessége, hogy megjelenik bennük a *fa* hang is, és ezek a sorok *re*-n vagy

*do*-n érnek véget. A típus dallamainak másik sora rendszerint az első sorral párhuzamosan *mi/re*-ről ereszkedik le *ti*-re.

2h) *szo-fa-mi-re* ereszkedés: *szo szo fa mi / fa mi re // do re re re / re do ti*. A típus magasabb sorai *szo*-ról ereszkednek *re*-re, az alacsonyabb sorok pedig a magasabb sorokkal párhuzamosan *fa/mi* vagy *re-ről ti*-re.



20. kotta: Kétmagú kisméretű lokriszi dallamcsoport típusai

### Lokriszi-3 (21. kotta)

Az egymagú tripodikus dallamcsoport egyetlen tripodikus zenei gondolatból álló dallamokat tartalmaz. Az egyes típusok itt is hasonlítanak egymáshoz, és a hasonlóságot a tripódia csak erősíti.

3a) *do-ti* gerinc: *ti do ti ti / do ti do ti / ti do ti*.

3b) *re-do-ti* gerinc: *do do ti do / do re do re / do do ti*.

3c) *re-do* gerinc: *re do re re / re do re re / do do ti*.



21. kotta: Egymagú tripodikus lokriszi dallamcsoport típusai

### Lokriszi-4 (22. kotta)

A kétmagú tripodikus dallamcsoport két tripodikus gondolatból építkező dallamtípusokból áll. A típusok itt is a már megszokott módon, emelkedő ambitus szerint követik egymást.

4a) *do-ti* gerinc: *do do do do / do do do ti / do ti do // do do do ti / do do do ti / do do ti*). Az ide tartozó egyetlen dal sorai a *do-ti*-n mozognak, és *do*-n vagy *ti*-n ér véget.

4b) *re-do-ti* ereszkedő majd felugró: *re do ti re~do / ti ti do re / do do re // re do ti ti / do ti ti do / ti ti ti*. A 4b-e) típusokban közös, hogy a dallamok magasabb sorai *re-n* vagy *do-n* érnek véget. Eltérő azonban az a mozgás, amellyel ezeket a hangokat elérik. A 4b magasabb soraiban a *re-do-ti* trichord hangjai egyenrangú szerepet játszanak. A kis ambitus miatt a második sorok rendszerint hasonlóak az első sorokhoz.

4c) *re-do* gerinc: *re do re do / re do do re / re do re~do // re do re re / re do do ti / ti ti ti*. A 4c–f) egyre magasabb első sorai *re-do* gerincen (4c), *re* gerincen (4d), *mi-re* gerincen (4e) illetve *fa-mi* gerincen (4f) mozognak. Itt egyes dallamokban megszületik a lehetőség arra, hogy a második sor az elsőt kövesse prím–szekund–terc távolságban. Az  $A^kA$  forma is előfordul.

4d) *re* gerinc: *re re re re / re re re re / re re re~do // re do re re / re do do ti / ti ti ti*.

4e) *mi-re* gerinc: *mi re mi mi / re re mi re / re do re~do // re re re re / re do re re / re do ti*.

4f) *fa-mi* gerinc: *mi fa mi mi / mi fa mi mi / mi mi re // mi fa mi mi / re mi re do / do ti ti*.

The image shows six staves of musical notation, labeled 41) through 46). Each staff contains a single melodic line. The time signatures vary: 41) 4/4, 42) 3/4, 43) 2/4, 44) 3/8, 45) 2/8, and 46) 4/8. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals, representing different Lokrisz-style melodic patterns.

22. kotta: Kétmagú tripodikus lokriszi dallamcsoport típusai

#### Lokriszi-5 (23. kotta)

Az anyagban mindössze három egymagú nagyméretű dallam van. Egyiküknél a sorok többsége a *do-ti* bichordon mozog (5a), míg két dallam sorai a *re-do* gerincen recitálnak, mielőtt elérnék a sorzáró *ti* hangot (5b).

5a) *do-ti* gerinc: *do do do ti do ti / do do ti do ti ti*.

5b) *re-do* gerinc: *re re re do do ti / re ti do do ti*.

The image shows three staves of musical notation, labeled 5a), 5b), and 5c). All staves are in 4/4 time. Staff 5a) shows a melody with a 'do-ti' gerinc pattern. Staff 5b) shows a melody with a 're-do' gerinc pattern. Staff 5c) shows a melody with a 're-do' gerinc pattern. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals.

23. kotta: Egymagú nagyméretű lokriszi dallamcsoport típusai

#### Lokriszi-6 (24. kotta)

Az azeri népzeneben kevés kétmagú nagyméretű dallam van, ezek mindegyike a kétmagú lokriszi dallamok között oly kedvelt *re* főkadenciával rendelkezik. Az ide tartozó dalla-

mok magasabb sorai a *mi-re-do* hangokon mozognak, ezen belül két dallamnál *re-do-n*, a többinél pedig a *mi-re* gerincen.

6a) *mi-re-do* gerinc: *re re re do re re / re mi re do re // re re re do re do / re do do ti ti*.



24. kotta: Kétmagú nagyméretű lokriszi dallam

### *Eol chordokon mozgó dallamok*

Eol chordokon mozgó dallamokat is bőségesen találunk az azeri népzeneben, közöttük négyes tagolású dallamok jóval nagyobb számban fordulnak elő, mint más hangnemekben. Megjegyezzük, hogy egyes azeri kisebbségek, főleg az avarok zenéjében vagy éppen az anatóliai török népzeneben a négyes tagolású, eol hangsorú dallamok fontos szerepet játszanak. Vegyük sorra ezeket a dallamcsoportokat és dallamtípusokat.

#### Eol-1 (25. kotta)

Az egymagú kisméretű dallamcsoport típusaiban igen egyszerű hét- és nyolcszótagos dallamok vannak. A dallamok között még a megszokottnál is kisebb a különbség, akár egyetlen dallamtípusnak is vehetnénk őket. Mégis az egységesség kedvéért ezt a csoportot is típusokra osztottam.

1a) *(re)-do-ti-n* recitáló: *ti do do ti / do ti la*. A típus sorai két hangból építkeznek, mielőtt *la*-ra leereszknének. Figyelemre méltó, hogy ilyen kis formán belül is kialakulhat a két párhuzamos sor.

1b) *do-gerinc*: *do do do do / do ti la*. Az 1a-hoz képest határozottabban eltérő karaktert mutatnak ennek a típusnak a *do-n* recitáló sorokat is tartalmazó dallamai.

1c) *re-do gerinc*: *do re re do / do ti la // ti do do ti / ti ti la*. Még magasabb hatást keltenek a *re-do-gerincen* mozgó első sorral rendelkező dallamok, melyekben a közös sorzáró hang mellett rendszerint egy magasabb és egy mélyebb sor figyelhető meg.



25. kotta: Egymagú kisméretű eol dallamcsoport típusai

#### Eol-2 (26. kotta)

A kétmagú kisméretű dallamcsoport típusai hét- és nyolcszótagos dallamokból álló, meglehetősen népes típusokat tartalmaznak.

2a) *do-ti gerinc do/ti* kadenciákkal: *ti do do ti / do ti ti-do // ti do do ti / ti la la*. A típus meghatározója a *do-ti* hangokon recitáló sor, melyet egy *la-n* záró alacsonyabb sor egészít ki. Nem kivételes, hogy a második sor hangsúlytalan helyeken *re-t* is tartalmaz.

2b) *re-do gerinc ti* kadenciákkal: *do re do do / re do ti // re do ti ti / do ti la*. A típus egyik sora *re-do-(ti)* hangokon recitálva *ti-n* zár, a másik sor a *re-ről* vagy a *do-ról* ereszkedik *la-ra*.

2c) *re gerinc do/ti* kadenciával: *re re re re / re do ti-do // re do do re / do ti la*. A típusban a már jól ismert *re gerincű* sor *do-ra* vagy *ti-re* ereszkedik le. E dallamok magasabb sorainak végén gyakran nehezen dönthető el, hogy az utolsó hang *do* vagy *ti*, ezért összevontam e két kadenciát tartalmazó dalokat. Az alacsonyabb sorok jellemzően *re-ről* vagy *do-ról* ereszkednek *la-ra*.

2d) *mi gerincről* ereszkedés vagy domb: *mi mi mi mi / mi re do-ti // re mi re do / do ti la*. A típus magasabb sora *mi-n* recitál, majd leereszkedik *do-ra* vagy *ti-re*. Előfordul, hogy előbb még *mi-re* felemelkedik, majd onnan ereszkedik le.

2e1–3) különböző magasságok *re* vagy *mi* kadenciával. Ezek a dallamok nem alkotnak homogén típust, csak egy lazább csoportot formálnak. Előfordul közöttük *re-do-n* mozgó, *mi-re-n* mozgó és *la'*-ig felnyúló magasabb első sorral rendelkező dallam is. Az alacsonyabb sorok is eltérő képet mutatnak. Az alcsoportot a dallamok magasabb sorának *re* vagy *mi* kadenciája köti össze. Ilyen dallamokat magam egyet sem gyűjtöttem, mindegyiket az AHM1–2 népdalgyűjteményekből idézem.

The image shows seven staves of musical notation, labeled 2a) through 2g). Each staff contains a melodic line with notes and rests. The time signatures vary: 2a) and 2b) are in 6/8, 2c) in 3/4, 2d) in 6/8, 2e) in 6/8, 2f) in 2/4, and 2g) in 2/4. The key signatures are mostly one sharp (F#) or one flat (Bb).

26. kotta: Kétmagú kisméretű eol dallamcsoport típusai

### Eol-3 (27. kotta)

Négysoros kisméretű dallamok típusai (közte „pszalmodizálók” is). Magam kevés ilyen dallamot találtam, azonban az összehasonlító anyagban jó néhány szerepel. Mivel ezek a szerkezetek más népeknél és a magyaroknál is fontos szerepet játszanak, néhány példát mutatok belőlük.<sup>55</sup> Már korábban is talákoztunk olyan azeri dallamokkal, melyekben három vagy több eltérő sor volt, ott azonban a sorok nem tértek el jelentősen egymástól, és főképpen: a sorok nem rögzültek határozott szerkezetekbe, hanem különböző sorrendben ismétlődtek.

A megszilárdult négysoros szerkezetű dallamokat, különösen, ha a soraikban megfigyelhető zenei mozgások is hasonlóak, jól jellemzik soraik magasságviszonyai és a sorvégi hangjaik. A legfontosabb kadencia, a második sor utolsó hangja szerint raktam őket emelkedő sorba. A közös főkadenciás dallamokat azután az első, majd a harmadik sorok kadenciája alapján veszem sorba, szintén emelkedő rendben.

<sup>55</sup> Elsősorban AHM1-2-ből.

Egy ereszkedő szerkezetű 4 (1) VII kadenciás dallam teljesen egyedül áll a négysorosak között. A kadenciák és az ambitusok alapján a következő fontosabb típusok alakultak ki:

3a) *b3* (VII) VII kadenciás dallam és különböző kadenciás variánsai,

3b) *b3* (*b3*) 1 kadenciás dallam és variánsa,

3c) *b3* vagy 4 főkadenciás dallamok, *re*-n recitáló első sorral,

3d) *b3* vagy 4 főkadenciás dallamok *mi*-n recitáló első sorral,

3e) 5 főkadenciás nagyobb ambitusú dallamok.

27. kotta: Négysoros kisméretű eol dallamok

#### Eol-4 (28. kotta)

Egymagú tripodikus dallamcsoport típusai. A pszalmódizáló dallamokhoz hasonlóan e dallamok többségét is az AHM1-2 kiadványokból idézem, saját gyűjtésemben csak egyetlen ilyen szerepel. Az egyes típusok most is csak néhány dalt tartalmaznak.

4a) *re-do-ti-la* gerinc: *la la re do / re ti do / do ti la // la la do ti / do la ti / do ti la.*

4b) *mi-re-do* gerinc: *mi re mi re / do re mi re / do ti la // do do do ti / la la do ti / do ti la.*

28. kotta: Egymagú tripodikus eol dallamcsoport típusai



## Eol-5 (29. kotta)

Kétmagú tripodikus dallamcsoportok.

5a) Különböző magasságok 2 kadenciával. Mivel csak egy-egy dallam képviseli az egyes magasságokat, és a dallamok fele AHM1-2-ből származik, egy csoportba fogom össze őket. A dallamok közül egyeseknek a sorai *ti-la-n*, másoké *(re)-do-ti-n* vagy *mi-re-do-ti-n* mozognak.

5b) Különböző magasságok b3 kadenciával. Ez is összevont típus, melyben szerepelnek első sorok *re-do-ti-la-ti-do* völgygyel, *re-do-ti-la-n* való fel-alá mozgással, *mi-re-do-la-n* való forgással vagy éppen *fa*-ról *do*-ra való ereszkedéssel. Az egyre magasabb gerinceken mozgó sorokat tartalmazó dallamokat a közös formán kívül a magasabb sor *do* sorzáró hangja erősen összeköti. Ezeket a különböző magasságú dallamokat azért nem tettem külön típusba, mert belőlük csak egy-egy van, ráadásul saját gyűjtésemben mindössze egyetlen ilyen fordult elő.

5c) Különböző magasságok 4 vagy 5 kadenciával. Erre a típusra is hasonlókat mondhatók el, mint a fenti kettőre. Ennek az alcsoportnak a *mi-re-do-ti-n* forgó, *re-mi-fa-szo-fa-mi-re* domb vagy éppen *fa-mi-re-do-ti-la-do-re-mi* völgy alakú első sorokat tartalmazó dallamait az általános azeri vonásokon kívül a *mi* illetve *re* sorvégek kötik össze szorosabban. E dallamokból is csak egy-egy van, és azok sem a saját gyűjtésből kerültek elő.

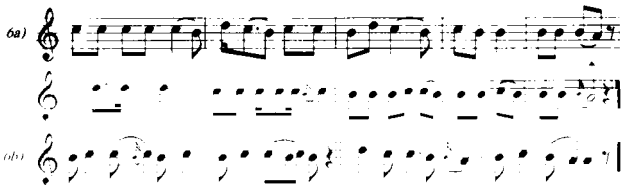


29. kotta: Kétmagú tripodikus eol dallamcsoport típusai

## Eol-6a (30. kotta)

6a) Egymagú nagyméretű dallamcsoport. Mindössze két ilyen dallam van, mind a kettő a *(re)-do-ti* hangokon mozog, mielőtt *la-ra* leereszkedne.

6b) Kétmagú nagyméretű dallamcsoport típusai. Kétmagú nagyméretű dallamból mindössze kettő bukkant elő gyűjtésemben, ez a forma is igen ritka az azeri népzében.



30. kotta: Kétmagú nagyméretű eol dallamcsoport típusai

## Eol-7 (31. kotta)

Rögzült nagyméretű többsoros ereszkedő dalok típusai. Amilyen ritka a kétmagú nagyméret az azeri népzében, ugyanolyan ritka a négy- vagy többsoros nagyméretű dallam is. Magam mindössze egyetlen példát idézek, ezt egy ásik énekelte, tehát olyan ember, aki a

népzeneben félprofesszionálisnak számít. Figyelemre méltó a dallam ötsoros ereszkedő szerkezete és a pszalmodizáló dallamokkal való távolabbi rokonsága.



31. kotta: Rögzült nagyméretű többsoros ereszkedő eol dalok típusa

### Egyedi dallamok

Az azeri népzeneben vannak olyan dallamok, amelyek egy vagy több tulajdonságuk miatt nem illenek a fenti dallamtípusok egyikébe sem.

#### (Szo)-fa-mi-re-(do) chordon forgó dallamok

Szórványosan bár, de előbukkannak (szo-fa)-mi-re-do-(ti)-n mozgó, re vagy a do körül forgó és re-n véget érő dallamok is. Ebből idézek a következő kottán, hármát a kiegészítő anyagból (32. a-c), egyet pedig saját gyűjtésemből (32. d). Ez utóbbi dallam különösképpen egyedi, hiszen egy hosszabb *rubato* előadású tripodikus dalban láthatjuk a *fa-mi-re-do* hangokból építkező sorokban a *re* körüli forgást.

a) *Gyermek becézés*  
 Fay lay, bi-lan, a-qui-ban...

b) *Lancsda*  
 Hay, lo-lo, lo-lo, lo-lo, ye-le-li...

c) *Népdal*  
 Hıl-nen mi-xe-yi men is-te-yen-de...

d) *Keserves*  
 Guş i-du, gę-der-dik bi-re-bi-ri-miz-den - a-ra - lı -  
 O - i-ler ur-muş-tu, ur-muş-tu, qa-na-di-miz-dan ya-ra-li.  
 İ-ger, de-yu, on-nan da l-mez-sem.  
 Hęy-va, tek men sa-ra-lım, sa-ra-lım.

32. kotta: re körül forgó dallamok

## Emelkedő kezdés

Az azeri népzében ritka az olyan dallam, melynek kezdő sora határozottan emelkedik. Nézzünk meg most egy dallamsorozatot, melynek tagjai különböző chordokon mutatják be ugyanazt a dallamépítkezést: rövid emelkedésre rövid ereszkedés válaszol (33. a–c kotta).

a) *Lakodalmi dal*  $\text{♩} = 104$



At ke her, og lam ke her.  
Noş gel din, bi zım ge lin,  
E - zi - zım, gö - zım, ge - lin.

b) *Szerelmes dal*  $\text{♩} = 124$



Sen - sen qi - zil gül,  
Saç - la - rı sün - bül.

c) *Lakodalmi dal*  $\text{♩} = 92$



E - li ge - lir me - şe - den,  
Na - na, nay, nay, na, nay,  
Buğ - la - rı var şe - den,  
Na - nay, nay, na - nay.

33. kotta: Dallamok emelkedő kezdettel

## Egyedi do-végű dallamok

Mint láttuk, az alsó *szo* hang igen ritkán fordul elő az azeri népzében, még díszítésekben is. Az is ritka, hogy egy kétsoros dallam első sora alacsonyabban mozogjon, és főként alacsonyabban végződjön, mint maga a dallam. E két egyedi tulajdonsága miatt számít speciálisnak a 34. a kotta. Szintén egyedi az *aa, a, b* ütempáros felépítést mutató dallamsorozat, melynek építő motívumai egy karakteres és ebben a zenei világban feltűnő *do-fa* ugrást is tartalmaznak (34. b kotta). Az összehasonlító anyagban előfordul egy-egy *b3-10*, sőt *b3-11* oktáv-nóna ambitusú dallam, ezek közül látunk egyet a 34. c kottán. Ez utóbbi dallamot azért idézem, hogy kontrasztként szolgáljon a kis ambitusú azeri dallamok tengerében.

a) *Andante* *Szerelmes dal*

Kış-mi-ri şa-lın ol-lam, dad al-di me-ni,  
Ağ-üz-de xa-lın ol-lam, yad al-di me-ni.

b) *♩ = 170* *Lakodalmi dal*

At-ge-lir a-par-ma-ğa, ma-ral xa-num,  
A-ti-ni o-tar-ma-ğa, li-lay, li-lay.

c) *Allegro ma non troppo* *Szerelmes dal*

So-na xa-nım, çix éy-va-na,  
Bir bax bu gö-zel oğ-la-na.  
Doğ-ru-sun söy-le mer-da-na,  
Hüs-nü-ce-ma-li yax-şı-dir.

## 34. kotta: Speciális do-végű dallamok

*La-végű ütempáros dallamok*

Egyetlen gyermekdal került ide, az ütempár ugyanis egyáltalán nem jellemző az azeri vokális népzénére, míg a hangszeres népzében jóval gyakrabban fordul elő (35. kotta).

*Gyermekdal*

## 35. kotta: la-végű ütempáros dallam

*Mixolid dallam*

Szintén egyetlen dallamot lehetett mixolidnak minősíteni, elsősorban *szo szo szo mi re / mi re re do* kezdése miatt, mely karakteresen kijelöli a transzponálás helyét (36. kotta).

36. kotta: Mixolid dallam

Eddig főként különálló dallamokat láttunk, ami nem volt véletlen, hiszen a dallamok a gyűjtés során általában magukban hangzanak el. Most egy hosszabb siratófolyamaton szemléljük meg a kis formák egymáshoz kapcsolódását.

Három, Karabából menekült asszony énekelt majd egyórás sirató-sorozatot. Ketten vezették felváltva a siratást, közben hol az egyik, hol a másik dominált. Mikor az egyik „vezetett”, a másik a háttérbe vonulva elhallgatott vagy a maga variációjával csatlakozott a vezetőhöz, illetve, ami talán a legérdekesebb volt, zenei elemeket is tartalmazó beszélősokkal vagy egyedi zenei hangokkal színesítette a vezető szólamot. A harmadik asszony éneke főképpen három egymás melletti kis szekundon mozgott. Noha e többszólamú jelenségekben sok volt az esetlegesség, véletlennek semmiképpen sem lehet őket nevezni. Az előadók remek zenei érzékről tettek tanúbizonyságot, és a hosszú folyamat során az adott zenei stílus keretein belül maradván egy free jazzt játszó trió professzionális tagjaihoz hasonlóan improvizáltak. Tovább fokozta az előadás egyedi mivoltát, hogy az asszonyok éneklés közben egyenletesen ütötték a térdüket, énekük tagolása azonban csak néha, mintegy véletlenül került összhangba az ütött ritmussal (37. kotta, 583–587. l.).

37. kotta: Többszólamú sirató folyamat, 1.

wuy, ey, wuy, ay, ey, ay, ay, ay, ay      Qu-ri-tus-de-le-mni, ay, é-lei-tim,

Ay, é-le-rem, ay, ay, bu-la-rem,      Ay, qu-ri-tus-de-le-mni,

Ay,      ya-si-mi-ti-tan-á-gi-lan,      é-le-rem, ay, a-ma-ni,      é-le-rem, a-bu-lam, ay, ay.

Men-a-sis, ke-ten-vax,      Men-a-sis, ke-ten-vax,      Men-a-sis, ke-ten-vax,      Men-a-sis, ke-ten-vax.

lay, bu-lam, ay, ay, lay, lay,      bu-lam, ay, lay, lay, lay, lay.

## 37. kotta: Többszólamú sirató folyamat, 2.

20

Güç - me - ye - ke - ten - yax - şı. Güç - me - ve - se - rib - el - ler,  
 Güç - me - ve - se - rib - el - ler,  
 Lay - lay, lay, lay. Güç - me - ye - se - rib - el -

A - sı - ze - şir - bən - ö - lüm, Gü - len - ü - ya - lar - mı - za - şir - bən - ö - lüm  
 Güç - me - ve - ten - yax - şı. A - sı - ze - şir - bən - ö - lüm  
 Güç - me - ve - ten - yax - şı. A - sı - ze - şir - bən - ö - lüm

Öl - me - ye - ve - ten - yax - şı. Dö - v - r - ten - A - sı - ze - şir - bən - ö - lüm  
 yax - şı. yax - şı - ve - ten - yax - şı  
 Öl - me - ve - ten - yax - şı. yax - şı. yax - şı. bu - lu - muz, lay, lay, a.

Gü - ç - me - ve - ten - de - şir - bən - ö - lüm, Gü - ç - me - ve - ten - yax - şı.  
 lay, lay, a. lay, lay, lay, lay, lay, lay, lay.

37. kotta: Többszólamú sirató folyamat, 3.





The image shows a musical score for a multi-voice lament. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Azerbaijani. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff shows the rhythmic pattern. The lyrics are: "Gö - rüm: lay sen - de ne - yim qal - di, Ay, dağ - lar, ay, yay, yay, yay, yay. - - -  
düm, lay - lay, lay - lay, lay - lay, ay, lay - lay, lay - lay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay..."

37. kotta: Többszólamú sirató folyamat, 5.

### Az azeri népzene magyar és török kapcsolatai

Ejtsünk végül szót arról, hogy az azeri népzene milyen összefüggéseket mutat néhány, az azerikhez közelebb élő török nép, valamint a magyarság népzenejével.<sup>56</sup> Rögtön szembezőkik, hogy az alapvetően egyetlen egyszerű stílusból álló azeri dallamkinccsel szemben a legtöbb török nép zenéje és a magyar népzene is sok, egymástól lényegileg eltérő dallamrétegből áll.

Az azeri dallamok többségéhez lehet többé-kevésbé hasonló anatóliai párhuzamot találni. A legmeggyőzőbb párhuzamok többsége Észak-Kelet-Anatóliából származik, ahol jelentős az iráni kurdok, valamint az azerik aránya. Az Anatólia tengerpartjai mellől, illetve az ország belsejéből származó párhuzamok már kevésbé meggyőzőek, noha a néhány hangból álló elemi dalformák Törökország minden részében bőségesen előfordulnak.

A magyar és anatóliai népzenevel szemben az azeri népzene jellemző a kis ambitus uralma, és a rögzült négyes osztatú szerkezetek ritkasága.

A magyar kisambitusú anyagot az ó-európai és a középkori zenekultúra, illetve a XV–XVII. század dalkészletének a hatásaként, de mindenképpen a népi hagyomány részeként értelmezi a magyar kutatás. És valóban nem sok közös vonást találunk a kisambitusú magyar és azeri anyagban.

A magyar és az anatóliai anyag egyszerűbb rétegeire oly jellemző, a középső hang körül forgó néhány hangos motívumok az azeri népzeneben lényegében csak a hangszeres dallamok között bukkannak fel, ott sem gyakran.

Ugyanakkor a magyar és anatóliai sirató kisformához némileg hasonló dallamok nagy bőségben fordulnak elő az azeri népzeneben is. Ez talán az egyetlen zenei forma, ahol valóban komolyabb hasonlóságok fedezhetők fel a magyar és az azeri népzene között.

A pentatónia és a nagyobb lélegzetű dallamformák hiánya eleve kizárja az azeri népzenei rétegek szorosabb kapcsolatát az alapvetően pentaton mongol, észak-kazak és a Volga-vidéki török népzenei stílusokkal, valamint a magyar pentaton dallamokkal. Nemcsak pentatónia nincs, de a szekundnál nagyobb lépések is igen ritkák, sőt a kadenciák sem igen kerülnek szekundnál messzebb egymástól. Nem-pentaton pszalmódizáló jellegű azeri dallamok előbukkannak ugyan, de kivételesnek számítanak.

<sup>56</sup> A kis ambitusú magyar anyagról Dobszay–Szendrey 1988, 327, a török kisambitusú dalokról Sipos 1995.

A Volga-vidéken élő tatárok, baskírok és csuvasok pentaton zenei rétegeihez a teljességgel diatonikus kisambitusú azeri zenének semmi köze nincs. A Volga-vidék török népeinél a csuvas keleti kisebbségeknél és a keresztény tatároknál láthatunk kisambitusú motivikus zenét, ezek azonban szinte mindig ugrásokat tartalmazó tri- vagy tetraton dallamok.<sup>57</sup> A térségben a mordvinoknál és a votjákoknál bukkannak elő 3–4-hangú egymotívumos, dúr jellegű *do-re-mi-re-do* dombok, melyeknek a karaktere eltérő az azeri *do-végű* dalok karakterétől.<sup>58</sup>

Vessünk még egy pillantást két közelebbi török nép zenéjére: a Kaszpi-tenger túloldalán élő kazakokéra és a Kaukázus túloldalán élő karacsájokéra. Mivel a Kaukázus áthatolhatatlan hegyei elválasztják a két oldalán lakó népeket, nem meglepő, hogy a Kaukázus túloldalán lakó kipcak török nyelvű karacsájok és balkárok sokrétű népzenejében szintén alig-alig találunk az azeri zenéhez hasonló rétegeket.<sup>59</sup>

Kissé más a helyzet a Kaszpi-tenger túloldalán lakó mangislaki kazakokkal, akik pedig az elválasztó tenger miatt szintén nem érintkeznek közvetlenül az azerikkel. Ezeknek az *aday* kazakoknak a központi siratói – bár kissé más zenei logikával – épp azokon a *ti-végű* chordokon mozognak, mint az azerik legjellegzetesebb dallamesoportjai.<sup>60</sup> Náluk a pszalmodizáló dallamok az azerinél jobban, az anatóliai, ill. magyar helyzethez képest kevésbé vannak reprezentálva.<sup>61</sup> Általában véve a mangislaki kazakok jóval több és sokszínűbb zenei stílussal rendelkeznek, mint az azerik, ugyanakkor zenei stílusaik jelentősen eltérnek a keletebbre élő mongóliai kazakok pentaton zenestílusaitól.<sup>62</sup>

Az azeri népzene a török népek zenéjén belül egyedi szint képvisel, és jelentősen eltér mind a szomszédos, mind a távolabb élő török népek népzenejétől. Tudjuk, hogy az ázsiai pentaton ereszkedő népzének a mongol területeken kizárólagosan uralkodnak, majd innen nyugat felé az északi kazak területeken át a Volga–Káma vidékig, az Arany Horda egykori központjáig terjednek. Az azeri kutatás eredményei is azt támasztják alá, hogy délen ez a zenei megoldás sokkal kevésbé van jelen, itt nagyobb szerepet játszanak az elemi zenei formák, minimális ambitussal és egy- vagy kétmagú szerkezetekkel.

### A dallampéldák szövegei

A gagauzhoz és a kissé távolabbi türkménhez hasonlóan az azeri nyelv az anatóliai török nyelv közeli rokona. Egyes nyelvészek az azerit és az anatóliai törököt egy nyelvnek tekintik, melynek dialektusai egy hatalmas területet fednek le a Balkántól a Kaukázusig és Iránig. A török nyelvjárások legkorszerűbb morfológiai elemzése szerint az azeri az anatóliai törökkel, a türkménnel, valamint a Balkán és a Krim török nyelveivel a török nyelvek déli csoportjához tartozik.

A dalszövegek lejegyzésekor a modern azeri írást használtam, két kivétellel: a nyílt *e* hangot *ε* helyett *e*-vel jelöltem, a zárt *e* hangot pedig *ē* helyett *é*-vel. A standard azeri nyelvben kilenc magánhangzó fonéma van:

<sup>57</sup> Vikár–Bereczki 1999 keresztény tatár dallamaiban még a chordokban is érezhető a „ton” háttér, pl. tetrachord a *re do la do / la la la vasy re do la la / la ti la*-szerű motívumokból építkező No. 5-ben a *re-do-la* triton, vagy a *do la la la do re mi / do la ti la la* alapú No. 53-ban a *mi-re-do-la* tetraton.

<sup>58</sup> Azerbajdzsánban csak egy ilyen *do-végű* típus van, a többi alapvetően más: ereszkedő és nagyobb ambitusú.

<sup>59</sup> A karacsáj népzene magyar vonatkozásairól Sipos 2002, 117–131.

<sup>60</sup> Ennek részletes leírását és az anatóliai-magyar sirató kisformájával való összehasonlítását lásd Sipos 2001, 43–48.

<sup>61</sup> Sipos 2001, 48–54.

<sup>62</sup> A déli és a nyugati kazakok zenéjének összehasonlítására lásd Sipos 2001.

	<i>első illabiális</i>	<i>hátsó labiális</i>	<i>hátsó illabiális</i>	<i>hátsó labiális</i>
<i>magas</i>	i	ü	i	u
<i>közép</i>	é	ö		o
<i>alacsony</i>	e		a	

A következő mássalhangzó fonémákat használtam (egyes magyar megfelelőket szögletes zárójelben adtam meg):

	<i>labiális</i>	<i>prepalatális</i>	<i>(post)palatális</i>	<i>veláris, uvuláris, glottális</i>
explozív	p, b	t, d	k, g	q [g]
részhang	f, v	s [sz], z	ʃ [s]	x, h
nazális	m	n		
affrikáta			ç [cs], c [dzs]	
siklóhang	w		y [j]	
likvid		l, r		

### *A dalszövegekről*

A cél az volt, hogy a szövegeket a modern azeri ortográfiához minél közelebbi módon közöljem, ugyanakkor az eltéréseket egyszerű és átlátható módon jelöljem.

Az éneklés folyamán kihagyott hangokat és szótagokat a kottában aposztróffal jelölöm, a külön közölt szövegben pedig zárójelben írom ki. Pl. ha *qarlıdır* „havas” helyett *qarlıd* volt hallható, ezt *qarlıd'*-ként jelöltem a kottában és *qarlıd(ıı)*-ként a külön közölt szövegekben. Ugyanez áll a szavak közben kihagyott hangokra is, pl. ha *ezim* hangzott el *ezizim* „kedvesem” helyett, ezt *e(zi)zim*-ként jelöltem a szövegben, és *e'zim*-ként a kottában.

Nyelvjárási eltérések esetén az irodalmi formát zárójelben adtam meg.<sup>63</sup> Pl. ha *gelmişik* „jöttünk” helyett *gelmişüq*-öt mondtak, ezt *gelmişüq (--şik)* formában jelöltem. A magánhangzó harmónia megbomlását is mindig feltüntettem.

Hogy a szöveg ne legyen túlszűfelve zárójelekkel és magyarázatokkal, egyes nyelvi jelenségekre dőlt betű használatával utaltam. Hasonulás esetén az irodalmi formát írtam, és a hasonult hangot dőlt írásmóddal jeleztem, pl. ha *dertti* „szomorú” hangzott el, akkor a mai helyesírásnak megfelelően *dertli*-t írtam, dőlt betűvel jelezve, hogy az *l* hasonult a *t*-hez. Hasonlóan a dőlt *ş* azt jelenti, hogy *ç* helyett *ş* hallatszott, pl. *hêç* „semmi” azt jelzi, hogy *hêş* hangzott el *hêç* helyett. Ugyanígy a *b* az [f] helyett, az *i* vagy *i* az [u] helyett, az *u* az [i] helyett és a *d* a [t] helyett áll.

Irodalmi alak	Elhangzott forma	Az azeri betűk hangértéke		
b	olubdur	olufdur	a	rövid á
ç	hêç	hêş	ı	ı az orosz мы-ben
d	danişırık	tanişırıq	c	dzs
i/i	lalezardır	lalezardur	ç	cs
u	qurudu	qurudı	ğ, q	g
			s	sz
			ş	s
			x	çh a német Bachban
			y	j

<sup>63</sup> Referenciaként Seyfettin Altaylı *Azerbajcan Türkçesi Sözlüğü* szótárát használtam.

## A dallamok szövegei

### 1. Altató (laylay), Xalkova Rübare (93), Shamakhy, Kerimova (1999.): laylay-9

Laylay dédim, yatasan,	Altatót énekeltem, fekdj le,
Qızıl güle batasan.	Merülj vörös rózsába. <sup>64</sup>
Qızıl güller içinde	A vörös rózsák között
Şirin yuxu tapasan.	Édes álmod lej.

### 2a–b Keserves (bayatı), İsmayılova Qızbaş Rza qızı (77), Dagh Göyler, 1999. 05. 28.

Menim derdim uludu(r), éy,	Az én bánatom nagy, ej,
Axar çaylar qurudu(r).	A folyóvizek kiszáradtak.
Men açıb derdimi désem, éy,	Ha szomorúan bánatomat panaszolom, ej,
Derdti (derdli) derdin unudu(r).	Akinek baja volt, elfelejti a bánatát.

### 3a Keserves (bayatı), Mövliyeva Beyistan Ehmed qızı (79), Dagh Göyler, 1999. 05. 28.

Ovçuyam, ovlanamam, ay,	Vadász vagyok, nem vadászhatok, aj,
Ovçuyam, ovlanamam, ay,	Vadász vagyok, nem vadászhatok, aj,
Ov görsem, ovlanamam, a.	Ha vadat látok, sem vadászhatok, aj.
Men özüm yaralıyam, ay,	Én magam sebesült vagyok, aj,
Men özüm yaralıyam, ay,	Én magam sebesült vagyok, aj,
Yaralı qovlanamam, ay.	Sebesülten nem hajthatom a vadat, aj.

### 3b Keserves (bayatı), Qocayeva Hemayil Füzuli qızı (46), Sündi, 1999. 05. 27.

Duman geldi bu dağlardan,	Köd jött e hegyekből,
Qoy, dağların bar éylesin!	Ó, a hegyeim legyenek termékenyek.
Ne sen(i) gözüüm görsün,	Szemem ne lásson téged,
Ne könlüm qubar éylesin.	Szívem se szakadjon meg.

### 4a Vallásos dal a zikr alatt, Ahmadov Alsuar Zakir oğlu (59), Dagh Göyler, 1999. 06. 16.

Allah, Allah, Allah, Allah.	Allah, Allah, Allah, Allah.
-----------------------------	-----------------------------

### 4b Vallásos dal a zikr alatt, asszonyok Sündi-ből, 1999. 05. 27.

Hezret Babanın dağında,	Mohamed próféta hegyén,
Maral otlar oylağında,	Gazella legelészik a területén,
Şix Eylübün (-yubun) meqamında	Jób apostol tartózkodási helyén
Kamildi ustadım benim,	Nagyon okos az én mesterem,
Kamildi ustadım benim.	Nagyon okos az én mesterem.

### 5. Szóvó dal (cehre havasi), asszonyok Sündi-ből, Sündi

Vurub seni sındırram,	Megrúglak, széttörlek téged,
Gezerim kendi, cehre	Megyek a faluba sétálni, szóvőszék.

### 6. Köpülő dal (nehre havasi), Abasova Hebibe Mustafa qızı (68), Karabakh, Dzhebrail, 05. 31.

Çalxan-çalxan, ay, néhrem,	Csapódj, csapódj, aj, köpülöm,
Yağın illah bol olsun,	A vajad nagyon bőséges legyen,
Balalarımız yésin, sağ olsun.	Gyermekcink egyik, egészségesek legyenek.

<sup>64</sup> A fordítás szépségeiről mindjárt az első sorok is adnak egy kis ízelítőt. A *laylay* szó altatóban és siratóban is előfordul; altatókban *tentének*, siratókban pedig *jaj, jaj*-nak fordítottam. Az altatókban *laylay dédim* „laylayt mondtam” és *laylay çalam* „laylayt játszom” is előfordul, mindkettőt „altatót énekelek”, illetve „altatót énekeltem” alakban fordítom. A *yatasan* formailag óhajító mód, tehát szó szerint „bár lefeküdnél” formában kelle-ne fordítani, jelentése itt valójában „fekdj le”, ezért így is fordítom. Ugyanez vonatkozik a *şirin yuxu tapasan*-ra, melyet „bár édes álomba merülnél” helyett „merülj édes álomba”-ként fordítok. Hasonlóan a *qızıl güle batasan* szó szerint „bár vörös rózsába merülnél”, a *qızıl güller içinde* pontos fordítása pedig „a vörös rózsák között”. A *qızıl gül* szó szerint „vörös rózsát” jelent, azonban jelentése gyakran „szép, finom, kellemes, remek, hibátlan, rendkívüli”. Ezért az altatókban a vörös rózsába merülést kellemes, jó érzésbe, jó hangulatba kerülésnek kell érteni.

- 7a Keserves (bayatı), Tağıyéva Mehfuza (56), Quba, Talaby Kyshlak, 1999. 06. 4.  
 Sabah bindim, oyandım, Reggel felkeltem, felébredtem,  
 Derde qeme boyandım. Bajtól, bánattól szenvedtem.  
 Daş olseydim (-saydım) eriydim, Ha kő lettem volna, szétporladtam volna,  
 Torpaq olub dayandım. Föld voltam, kibirtam.
- 7b Sirató (ağı), Meherremova Töhve İmanxan qızı (84), Karabakh, Fuzuli/Khalafsha, 1999. 06. 17.  
 Bağcamızda gül bitdi, Kertünkben kinyílt a rózsza,  
 Lala bitdi, gül bitdi, ay, laylay, Kinyílt a tulipán, kinyílt a rózsza, aj, jaj, jaj,  
 Torpağımız, ay, laylay, Földünk, jaj, jaj, jaj,  
 Torpağımız, ay, laylay. Földünk, jaj, jaj, jaj.  
 Yurdumuza gétidik, bağ saldım, A hazánkba mentünk, kertet telepítettem,  
 Her ne ektim, gül bitdi, Bármit vetettem, rózsza nyílt,  
 A, torpaqda gül bitdi, Aj, a földön rózsza nyílt,  
 Laylay, torpa(ğ)ımız, laylay, Jaj, jaj, földünk, jaj, jaj,  
 Aylay, évimiz, laylay. Aj, jaj, házunk, jaj, jaj.
- 9a1 Altató (laylay), Qehramanova Tavar Necefqulu qızı (69), Zengilan, Dellyakli, 1999. 05. 23.  
 Laylay çalam (-lım), yatasan, Altatót énekelek, feküdj le,  
 Qızıl güle batasan. Merülj vörös rózsába.  
 Qızıl gülün içinde A vörös rózsában  
 Serin yuxu tapasan. Lejl hűvös álmot.  
 Balam, laylay, a, laylay, Kicsim, tente, aj, tente,  
 Quzum, laylay, a, laylay. Bárányom, tente, aj, tente.
- 9a2 Lakodalmi dal (toy mahnısı), Memmedova Şeker Nureddin qızı (67), Mel'gam, 1999. 05. 25.  
 Al almağa gelmişem, A szépségért jöttem,  
 Mal almağa gelmişem. A hozományért jöttem.  
 Oğlanın anasıyam, A vőlegény anyja vagyok,  
 Aparmağa gelmişem. Jöttem, hogy elvigyem.
- 9b1 Epikus dal (epik neğme), İsmayılova Qızbaş Rza qızı (77), Dagh Göyler, 1999. 05. 28.  
 Laylay çalam, yatasan, Altatót énekelek, feküdj le,  
 Qızıl güle batasan. Merülj vörös rózsába.  
 Qızıl gül kölgen olsun, A vörös rózsza vessen neked árnyékot,  
 Kölgesinde yatasan. Árnyékában feküdj.
- 9b2 Lakodalmi dal (xına havası), Qedirova Nıcat Mehmedeli qızı (78), Zarat, 1999. 05. 24.  
 Ay, lalezardı(r) bu géce, Jaj, tulipánkert ez az éjszaka,  
 Tükan (ti-)bazarđı(r) bu géce. Bolt-vásár ez az éjszaka.  
 Ağ ellere gülgez xına, Fehér kezekre vörös hennát [fessetek],<sup>65</sup>  
 Bey intizardı(r) bu géce. A vőlegény türelmetlenül vár ezen az éjszakán.
- 9c1 Dal (mahnı), İsmayılova Cemile Hüséynqulu qızı (70), Nakhichevan, 1999. 05. 21.  
 Kasalarım ırefdedi(r), Porcelánjaim a polcon vannak,  
 Her biri bir terefdedi(r), Mindegyik egy oldalon van,  
 Görmemişem bir heftedi(r). Nem láttam egy hete [a kedvesemet].  
 Yar bize qonaq gelecek, bala, A kedves vendégnek jön hozzánk, kicsi,  
 Bilmirem ne vaxt gelecek, bala, Nem tudom, mikor jön, kicsi,  
 Olsun ki sabah gelecek. Bár reggel jönne.

<sup>65</sup> A menyasszonyra a lakodalom előtti éjszakán egy ünnepség során az anyja és a barátnői hennát festenek.

## 9c2 Lakodalmi dal (toy mahnısı), Qocayéva Hemayil Füzuli qızı (46), Sündi, 1999. 05. 27.

Ay, lalezardı(r) bu géce,  
Tüken (dükan)-bazarı(r) bu géce.  
Geline xına yaxın,  
Beg (bey) intizardı(r) bu géce.

Jaj, tulipánkert ez az éjszaka,  
Bolt-vásár ez az éjszaka.  
A menyasszonyra hennát kenjetelek,  
A völegény türelmetlenül vár ezen az éjszakán.

## 9d1 Altató (laylay), İsmayılova Cemile Hüséynqulu qızı (70), Nakhichevan, 1999. 05. 21.

Başına men dolanım,  
Bala, men durum, men dolanım.  
Sene verse mevacib,  
Kölgende men dolanım.  
Laylay, balam, laylay,  
Laylay, gülüm, laylay.  
Laylay dédim ucada(n),  
Sesin gelmez bacadan.  
Bala, Alla(h) seni saxlasın  
Çiçekden, qızılcadan.  
Laylay, balam, laylay,  
Laylay, gülüm, laylay.

Rólad én gondoskodom,  
Kedvesem, itt ülök, rólad én gondoskodom.  
Mikor neked fizetést adnak,  
Én fogok a te oltalmadban élni.  
Tente, kedvesem, tente,  
Tente, rózsám, tente.  
Altatót énekeltem hangosan,  
Abbahagyod a sírát.  
Kicsim, az Isten óvjon téged  
Himlőtől, vörhenytől.  
Tente, kicsim, tente,  
Tente, rózsám, tente.

## 9d2 Keserves (bayatı), Tağıyéva Mehfuza (56), Quba, Talaby Kyshlak, 1999. 06. 4.

Ezizinem, [dér] neçiyem men,  
Derd elinden erzeçiyem men.  
Ne anam vardır, ne de atam,  
Gözyaşındandı arzuçuyam men.

Kedvesem, [mondja] ki vagyok én,  
A bánat miatt panaszkodom én.  
Nincsen anyám, sem apám,  
Könnyezve vágyakozom én [rájuk].

## 10a Dal (mahmı), İsmayılova Cemile Hüséynqulu qızı (70), Nakhichevan, 1999. 05. 21.

Dağlara çen düşende,  
Sünbüle den düşende,  
Ruhum bedenden oynar,  
Sen yadıma düşende.

Mikor kód száll a hegyekre,  
Mikor sárgulni kezd a kalász,  
Lelkem kiugrik testemből,  
Mikor eszembe jutsz.

## 10b Sirató (ağı), Yusifova Zerife Ebdürrehman qızı (71), Zaqataly, Qymyr, 1999. 06. 13.

Deniz qırağındayam,  
Çeşme qırağındayam,  
İtirmişem benim bacımı,  
Men onun sorağındayam, bacım, gel.

A tenger partján vagyok,  
A forrás mellett vagyok,  
Elvesztettem nővéretem,  
Én őt keresem, nővérem, gyere.

## 10c Sirató (bayatı), Abasova Hebibe Mustafa qızı (68), Karabakh, Dzehbrail, 1999. 05. 31.

Bülbülem, a, bala, güle bendem,  
Gel, yuvamı qurdalama, ay,  
Éle bir şirin dile bendem.  
[Dédim] ede, dağda ne var,  
İller kéçdi, derde ne var.  
Menim atam-anam köçüb,  
Daha benim orda neyim var.

Csalogány vagyok, jaj, a rózsához kötődöm,  
Gyere, [de] fészketem ne túrd fel, jaj,  
Kedves szavakra van szükségem.  
[Mondtam] hej, a hegyen mi van,  
Múltak az évek, elfelejtettük a bánatot.  
Apám-anyám elvándorolt,  
Nekem ott semmim sem maradt.

## 10d Lakodalmi dal (toy mahnısı), Mahmudova Bayramxatın Danyal qızı (69), Chobanköl, 06. 12.

Öyümüze (evimi-) gelin gelir,  
Çıraq vurun, gelin gelir.  
Çıraqları alışdırın(n),  
Bügün (bu-) bize gelin gelir, héy.

Házunkba menyasszony jön,  
Lámpát gyújtatok, menyasszony jön.  
A lámpákat gyújtatok meg,  
Ma hozzánk menyasszony jön, hej.

32a Gyermekek becézgetés (uşaq oxsaması), Semedova Alma (99), Armenia, Shidlu<sup>66</sup>

Laylay, balam, a, qurban, balama  
Laylay, quzum, a, qurban.

Tente, kedvesem, aj, szeretlek,  
Tente, bányom, aj, szeretlek.

- 32b Körtánc dallama (halay), ahm1/92  
Hay, lolo, lolo, lolo, yeledi. Haj, lolo, lolo, lolo, jeleli.
- 32c Dal (mahni), ahm1/93  
Hilnen mixeyi men isteyende, Ha a szekfűszegfáról<sup>67</sup> szekfűszeget akarok,  
Düzün, getirin, düzün, getirin. Fűzzétek fel, hozzátok el, fűzzétek fel, hozzátok el.
- 32d Keserves (bayati), İskenderova Fatmasoltan Hüséyn qızı (95), Demirchi, 1999. 05. 26.  
Quş idi(k), gèderdik bir-birimizden aralı, Madarak voltunk, haladtunk egymástól távol,  
O(v)çiler (-çular) (v)urmuşdu, (v)urmuşdu, Vadászok meglöttek, meglöttek, szárnyunk sebesült [lett].  
qanadımızdan yaralı.  
Eger [déyir] ondan da ölmezsem, Ha [mondja] ettől sem halok meg,  
Héyva tek men saralım, saralım. Birsalmaként elsárgulok, elsárgulok.<sup>68</sup>
- 33a Lakodalmi dal (toy mahnisı), Memmedova Şeker Nureddin qızı (67), Mel'gam, 1999. 05. 25.  
At keher, oğlan keher, A ló gesztenyebarna, a fiú gesztenyebarna,  
Xoş geldin, bizim gelin, Isten hozott, menyasszonyunk,  
Ezizim, gözüm gelin. Kedvesem, szemem[fénye], menyasszony.  
Bélinde qıygaç yeher, A [ló] derekán ovális nyereg,  
Xoş geldin bizim gelin, Isten hozott, menyasszonyunk,  
Ezizim, gözüm, gelin. Kedvesem, szemem[fénye], menyasszony.
- 33b Szerelmes dal (sevgi haqqında), Ehlimanova Yaxşıxanım Qocakışı qızı (73), Nabur, 05. 27.  
Sensen qızıl gül, Te vagy a vörös róza,  
Saçları sünbül. A haja[d] kalász.<sup>69</sup>  
Aşıqam bülbül, Szerelmes vagyok, csalogány,  
Éşqe dalırsan. Bár [te is] szerelembe esnél.
- 33c Lakodalmi dal (xına havası), Sultanova Nazile Misir qızı (55), Demirchi, 1999. 05. 26.  
Eli gelir mēşeden, nana, nay, nay, na, nay, Ali jön az erdőből, nana, naj, naj, na, naj.  
Buğları var küşeden, nana, nay, nay, na, nay. Gyér bajsza van, nana, naj, naj, na, naj.
- 34a Szerelmes dal (sevgi haqqında), ahm2/33  
Kişmiri şalın ollam,<sup>70</sup> Lennék kásmír sálád,  
Dad aldı meni, Rossz dolog történt velem,  
Ad üzde xalın ollam, Fehér orcán szépségtapasz lennék,  
Yad aldy meni. Idegen vett el engem.
- 34b Lakodalmi dal (toy mahnisı), Yusifova Xanım Hesən qızı (77), Zaqatalı, Qymyr, 1999. 06. 13.  
At gelir aparmağa maral xanım, Lovas jön, hogy elvigye a szép asszonyt,<sup>71</sup>  
Atını otarmağa, lilay, lilay. Hogy a lovát megetesse, lilaj, lilaj.  
Vekilin atı gelir, A küldött lova jön,  
Boynunda çatı gelir. Nyakán kecskeszörből font vastag kötél.  
Gelini aparmağa, Hogy elvigye a menyasszonyt,  
Vekilin atı gelir. A küldött lova jön.

<sup>66</sup> Kerimova 1994, oxsama-3.

<sup>67</sup> *Syzygium aromaticum*.

<sup>68</sup> A kifejezés a közeledő végre utal. Jelentése „lassan meghalok”.

<sup>69</sup> Vagyis „olyan göndör és fürtös, mint egy kalász”.

<sup>70</sup> Ez egy párbeszéd., az 1–3 sort a fiú éneкли, a 2–4 sort a lány.

<sup>71</sup> Az *at gelir* „ló jön” kifejezést itt „lovas jön” értelemben használják.

## 34c Szerelmes dal (sevgi haqqýnda), ahm1/57

Sona xanım, çıx éyvana,  
Bir bax bu gözəl oğlana.  
Doğrusun söyle merdana,  
Hüsnü-cemalı yaxşıdır.

Szona asszony, gyere ki a tornácra,  
Nézz csak erre a szép fiúra.  
Igaz véleményyt mondj e férfirra,  
Szépsége, ábrázata kellemes.

## 35 Gyermekdal (uşaq oyunu), İsmayılova Cemile Hüséynqulu qızı (70), Nakhichevan, 1999. 05. 21.

## 36 Keserves (bayatı), ahm2/52

Meni dövri-felek qoymuş  
Biyabanlarda avare,  
Biyabanlarda avare.

Engem a végzet kitaszított  
A pusztában hontalan[nak],  
A pusztában hontalan[nak].

## 37 Sırató (adı), Abasova Hebibе Mustafa qızý (68), Karabakh, Dzhebrail, 1999. 06. 17.

[Men aşiq] veten ağlar,  
Ay, köyney(i) keten (-tan) ağlar.  
Ay, éy, ay, ay, éy, ay, ay, éy, ay.  
Qariblikde (qe---) (ö)lenin, ay, éllerim,  
Ay, éllerim, ay, obalarım,  
Ay, qariblikde (qe---) ölenin  
Ay, yasını tutan ağlar,  
Ay, ölürem, ay, aman, ölürem, a, balam, ay, oy.  
[Men aşiq] veten yaxşı,  
Géymeye keten (-tan) yaxşı,  
Gezmeye qerib éller,  
– Ay, size qurban olum,  
Gelen ayaqlarınıza qurban olum –  
Ölmeye veten yaxşı.  
[Déyirem] Allah, sen ruhset (ruhset) vér mana,  
Gédim o vetende ölüm, bala,  
Ölmeye veten yaxşı.  
Ay, dağlar, sende neyim qaldı,  
Ay, dağlar, sende neyim qaldı,  
Elim yétmir, ünüm çatmır, oy, dağlar.  
Yaxşı övliyalarım qaldı,  
Yaxşı(ı) içmeli sularım qaldı,  
Yaxşı balalarımızın qebirleri qaldı.  
Ay, dağlar, ay, dağlar, ay, dağlar,  
Elim yétmir, ünüm çatmır, oy,  
[Görüm] tay sende neyim qaldı,  
Ay, dağlar, ay, yay, yay, yay, yay.

[Szeretem]<sup>72</sup> a haza sír,  
*hibás sor*<sup>73</sup>  
Aj, ej, jaj, jaj, jaj, jaj.  
Az idegenben meghaltnak, jaj, szülőföldem,<sup>74</sup>  
Aj, szülőföldem, jaj, falvaim,  
Aj, az idegen földben meghaltnak  
Aj, aki a gyászát tartja, sír,  
Aj, meghalok, jaj, meghalok, jaj, fiam, jaj, jaj.  
[Szeretem] a haza jó,  
Hordani a lenvászonzból való ing jó,  
Kirándulásra az idegen föld,  
– Jaj, szeretlek titeket,  
Közeledő lábaitokat szeretem –  
Meghalni a haza a jó.  
[Mondom] Istenem, engedd meg nekem,  
Hadd menjek, a hazában haljak meg, kedves,  
Meghalni a haza a jó [hely].  
Jaj, hegyek, nálatok mi [mindenem] maradt,  
Jaj, hegyek, nálatok mi [mindenem] maradt,  
Kezem nem ér oda, hangom sem hallatszík el, jaj, hegyek.  
Jó szentjeim maradtak [ott],  
Jó ivóvizeim maradtak [ott],  
Kedves gyermekeim sírjai maradtak [ott].  
Jaj, hegyek, jaj, hegyek, jaj, hegyek,  
Kezem nem ér el, hangom sem hallatszík oda,  
[Látom] nálatok még mi mindenem maradt,  
Jaj, hegyek, jaj, jaj, jaj, jaj, jaj.

<sup>72</sup> A *men aşiq* kifejezést gyakran beszúróják a siratókban, keservesekben. Ez töltő szöveg, zárójelben jelzem.

<sup>73</sup> Itt valószínűleg a máshol is többször előforduló *geymeye ketan yaxşı* „az ing arra jó, hogy hordják” sort akarta énekelni.

<sup>74</sup> Az *él* jelentése: 1. nép, nemzet, társadalom, 2. szülőföld, haza, ország, 3. törzs, család. Magam a sirató szövegek fordításnál következetesen a „szülőföld” jelentést használtam.

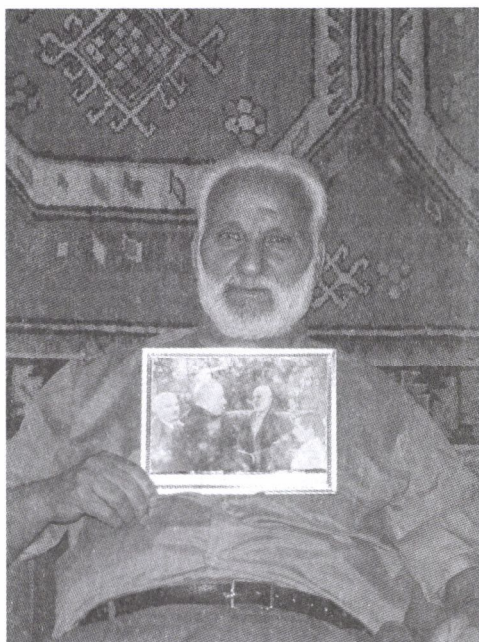




Két karabahi, siratót éneklő asszony



A zahur Suvagil falu főutcája



Karabahi menekült adatközlő, Merdekyanban



Énekes Zengilanból



Énekes Talaby Kyshlaq faluban



Férfi énekes Chukhuryurd faluban



Énekes hallgatja a felvett dallamokat  
Talaby Kyshlaq faluban



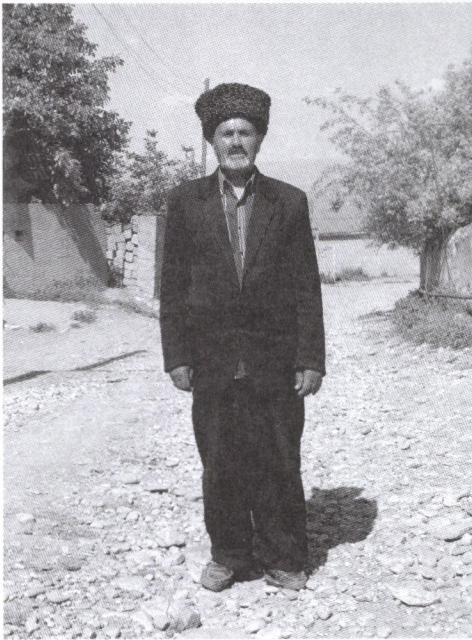
Énekes, jellegzetes azeri kucsmában,  
Dagh Göyler faluban



II. világháborús veterán Naburban



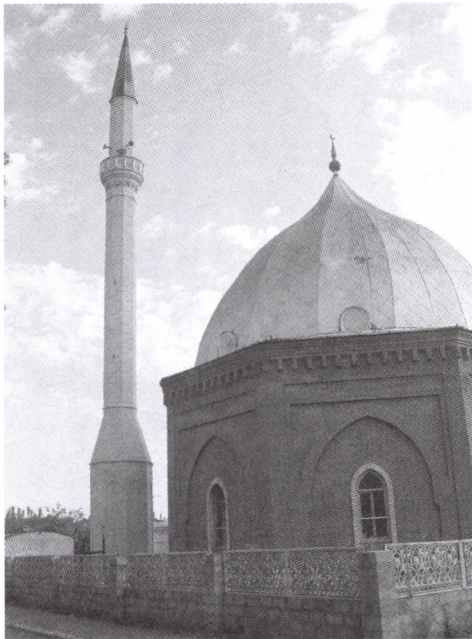
Zikr vallási ceremónia Sündiben



Adatközlő Dagh Göyler falu utcáján



Asszony Kymyr faluból



A kubai dzsámi



Zsidó temető Kubában

## Bibliográfia

- ABASOVA, E.G. 1973  
Azerbajjanskaia muzyka. *Muzykal'naia Enciklopedia* 1. Moskva.
- ABDULGASSIMOV, V. 1990  
*Azerbaijanian Tar*. Baku.
- AHM1 = *Azerbaycan Halq Mahnıları* Vol. 1, szerk. Bülbül Memmedov. Baku, 1977.
- AHM2 = *Azerbaycan Halq Mahnıları* Vol. 2, szerk. Bülbül Memmedov. Baku, 1982.
- AKBULUT, Y. 1997  
Tekerlemelerin Müziksel Özelliği. In *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Halk Müziği, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*: 9–15. Ankara.
- ALTAYLI, S. 1994  
*Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul.
- BARTHOLD, W. 1940  
Şeki. In *İslâm Ansiklopedisi*, Vol. XI: 402–403.
- BARTÓK Béla 1924  
*A magyar népdal*. Budapest.
- BARTÓK, Béla 1976  
*Turkish Folk Music from Asia Minor*. Princeton.
- BEDELBEYLI, E. 1977  
Azerbajjan Halk Müziği. In *I. Uluslararası Türk Folklor Bildirileri*, Vol. III. Ankara.
- BELIAEV, V. M. 1975  
*Central Asian Music* (szerk. és jegyzetekkel ellátta Mark Slobin). Middletown, Connecticut.
- BERECZKI G. 1994, *A Névától az Urálig*. Szombathely.
- BORSAI Ilona–KOVÁCS Ágnes 1975  
*Cinege, cinege, kismadár. Népi mondókák, gyermekjátékok kicsinyeknek*. Budapest.
- DOBSZAY László–SZENDREI Janka 1988  
*A magyar népdaltípusok katalógusa*. Budapest.
- DOBSZAY László 1983  
*A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneünkben*. Budapest.
- E. I. = *Encyclopaedia of Islam CD-ROM Edition v. 1.0*, Leiden, The Netherlands. 1999.
- ELIYAHU, P. 1999  
*The Music of the Mountain Jews*. Jerusalem.
- Fs. Kodály = *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Budapest, 1943.
- GOLDEN, P. B. 1992  
*An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. Wiesbaden.
- GOLDEN, P. B. 1998  
The Turkic Peoples: A Historical Sketch, In *The Turkic Languages*: 16–29. New York.
- HACİBEYOV, Ü. 1985  
*Seçilmiş eserleri*. Baku.
- HAJIBEKOV, U. 1985  
*Principles of Azerbaijan Folk Music*. Baku.
- I.W. = SIPOS J. 2000  
*In the wake of Béla Bartók in Anatolia*. Budapest.
- IRONS, W. 1958  
*Istoriya Azerbajcana*. Baku–İstanbul.
- JÁRDÁNYI Pál 1961  
*Magyar népdaltípusok*. Budapest.
- JOHANNSON, L –CSATÓ É. Á. (ed.) 1998  
*The Turkic Languages*. London–New York.

- KAPRONYI Teréz 1981  
Jellegzetes motívumok iraki gyermekjátékok és mondókák dallamaiban. In: *Zenetudományi Dolgozatok*: 315–329. Budapest.
- KERIMOVA, T. 1994  
*Ana Folkloru*. Baku.
- KODÁLY Zoltán 1937/1976  
*A magyar népzene* 1. kiadás 1937, 7. kiadás 1976; utalások a 7. kiadás alapján. Budapest.
- KRAUSSE, A. 1973  
*Russia and Asia. A Record and a Study, 1558–1899*. London
- LACHMANN, R. 1929  
Die Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker. In: *Handbuch der Musikwissenschaft I*. Wildpark–Potsdam.
- LIGETI L. ed. 1981  
*Keleti nevek magyar helyesírása*. Budapest.
- MNT I = *Magyar Népzene Tára I, Gyermekjátékok*. Budapest, 1951.  
MNT II = *Magyar Népzene Tára II, Jeles Napok*. Budapest, 1953.
- ÖZKAN, İ. H. 1987  
*Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usülleri ile Kudüm Velveleleri*. İstanbul.
- PÉCSI G. 2002  
*Kulcs a muzsikához*. Pécs.
- PICKEN, L. E. 1975  
*Folk Musical Instruments of Turkey*. New York–Toronto.
- SACHS, C. 1943  
*The Rise of Music in the Ancient World – East and West*. New York.
- ŞAKIR-ZADE, N. 1995a  
*Azerbaycan ve Türkiye'nin Müzik Kültürleri*. Baku–İzmir.
- ŞAKIR-ZADE, N. 1995b  
*Azerbaycan ve Türkiye Müzik Kültürleri Arasındaki Karşılıklı İlişkiler*. Baku–İzmir.
- SARAY, M. 1993a  
*Azerbaycan Türkleri Tarihi*. İstanbul.
- SARAY, M. 1993b  
*Gaspıralı İsmail Bey'den Atatürk'e Türk Dünyasında Dil ve Kültür Birliği*. İstanbul.
- SAYGUN, A. A. 1976  
*Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapest.
- SIPOS János 1994  
*Török Népzene I*. Budapest.
- SIPOS János 1995  
*Török Népzene II*. Budapest.
- SIPOS János 2000  
*In the wake of Béla Bartók in Anatolia*. Budapest.
- SIPOS János 2001a  
*Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* (CD-vel). Budapest.
- SIPOS János 2001b  
Report on my Expedition in the Caucasus, In: *Néptörténet–Nyelvtörténet, A 70 éves Róna-Tas András köszöntése*: 155–184. Szeged.
- SIPOS János 2002  
*Bartók nyomában Anatóliában*. Budapest.
- SIPOS János 2003  
Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai, *Ethnographia* 2004. Budapest.

- STEINEN, K. von d. 1887–8  
*Unter den Naturvölkern Zentral-Brasilien, Reiseschilderung und Ergebnisse der zweiten Schingu-Expeditionen 1887–88.* (2. Aufl.). Berlin.
- STUMPF, C. 1911  
*Die Anfänge der Musik.* Leipzig.
- SÜMER, F. 1957  
 Azerbajdžan'ın Türkleşmesi Tarihine Umûmi Bir Bakış. *Belleten*, 83, 429–445.
- SWIETOCZOWSKI, T. – COLLINS, C. B. 1999  
 Historical Dictionary of Azerbaijan. In: *Asian/Oceanian Historical Dictionaries* (szerk. Jon Woronoff, Lanham Maryland). USA.
- SZABOLCSI Bence 1934  
 Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben. *Ethnographia XLV*: 138–156. Budapest.
- SZABOLCSI Bence 1943  
 A primitív dallamosság: a hanglejtéstől az ötfokúságig. In: *Fs. Kodály*: 19–31. Budapest.
- SZABOLCSI Bence 1979  
*A magyar zenetörténet kézikönyve.* Budapest.
- SZENDREI Janka 1974  
 Recitativ típusok a magyar népzeneben. In: *Népzene és zenetörténet II.*: 65–123. Budapest.
- SZOMJAS-SCHIFFERT György 1976  
*A finnugor zene vitája I–II.* Budapest.
- SZŐKE Péter 1982  
*A zene eredete és három világa.* Budapest.
- TARNÓCZY Tamás 1982  
*Zenei akusztika.* Budapest.
- TRT = A Török Rádió és Televízió repertoárja.
- VARGYAS Lajos 1979  
*Balladáskönyv.* Budapest.
- VARGYAS Lajos 2002  
*A magyarság népzeneje.* Budapest.
- VIKÁR László–BERECZKI Gábor 1971  
*Cheremis Folksongs.* Budapest.
- VIKÁR László–BERECZKI Gábor 1979  
*Chuvash Folksongs.* Budapest.
- VIKÁR László–BERECZKI Gábor 1999  
*Tatar Folksongs.* Budapest.
- VIKÁR László–SZÍJ E. 1985  
*Erdők éneke.* Budapest.
- WERNER, Heinz 1917  
 „Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter”. In: *Akademie der Wissenschaften, Philol.–Historische Klasse, Sitzungsberichte CLXXXII*, No 4. Wien.
- WIORA, W. 1956  
 Älter als die Pentatonik. *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*: 185–208. Budapest.
- WIORA, Walter 1965  
*The Four Ages of Music* (eredetileg Németországban publikálta W. Kohlhammer, Stuttgart, *Die vier Weltalter der Musik* címen). New York.
- ZEYNELOĞLU, C. 1924  
*Azerbaycan tarihi.* Istanbul.





## Abstracts

**Olga Szalay:**

**Zoltán Kodály, the Hungarian Academy of Sciences and the Project of the Collective Volumes of Folk Songs in 1930–1940**

70 documents: recently revealed letters, minute-books from the Collection of Manuscripts of the Hungarian Academy of Sciences are published which show that it was under the guidance of Kodály that the series of the *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* started, and that it was the realization of the series which was one of his life's main goals. The Academy as an institution supported the matter all the way through, both with its appreciation towards the proficiency of the two great composers-scholars (Bartók and Kodály), and with financial backing.

**Lujza Tari:**

**Folk Music Research Institutionalized: the First Few Years Reflected in the Special Periodicals**

The paper surveys how the early history of the Group before and after it was institutionalized in 1953, with the co-ordinating function of editing the series CMPH in the centre – was reflected in contemporary Hungarian musical and ethnographical reviews (*Ethnography*, *Acta Ethnographica*, and the journal of the Hungarian Academy of Sciences). The documents from the period 1944–1958 show how folk music research was appreciated and accepted by the Academy during the period of the beginnings.

**Lajos Vargyas:**

**The Collective Volumes of *Corpus Musicae Popularis Hungaricae***

This is the original Hungarian text of the article first published in English under the title: “The Last Legacy: the Bartók–Kodály Corpus of Folk Music” in 1967. It presents the history, the main principles of the series, and the characteristics of the first five volumes of the CMPH when Pál Járdányi's system of the folk song types was already introduced but the subseries of “Types of Folksongs” was not launched yet. The decisive role of the founders is enlarged upon, while Kodály's oeuvre as composer and pedagogue in correlation with the volumes of the CMPH is also discussed.

**Mária Domokos, Imre Olsvai, Katalin Paksa:**

**The Last Period of Pál Járdányi's Ethnomusicological Work**

In 1965 Pál Járdányi presented a system of Hungarian folk melody types at the conference of the International Council for Traditional Music in Pozsony (Bratislava, SK). That concept, hitherto unpublished, is introduced here, and is compared with his earlier one which appeared in a two-volume book: “The Melody Types of the Hungarian Folk Music” in 1960. The differences of the basically corresponding systems are explained in the light of Járdányi's latest writings. The influence of his systematizing work on further research in Hungarian folk music is also dealt with.

### **Benjamin Rajeczky's Scientific Life-work (ed. by Lujza Tari)**

Publication of the typewritten thesis, preserved in Rajeczky's legacy in the Museum of Pásztó, with supplementary notes by the editor. The scientific autobiography was written in 1985, after the Academy of Sciences had urged the music historian (who being a monastic teacher had no scientific title) to summarize his own life-work as a scholar.

### **Anikó Bodor:**

#### **Lajos Kiss and Folk Music Research in Vajdaság (Vojvodina, Serbia)**

The exploration of the folk musical tradition of the Southern part of the Hungarian language territory is to the credit of Lajos Kiss. Part of his collection was published in the two volumes of the Collective Volumes of Yugoslavian Folk Music (the 2<sup>nd</sup> book edited by A. Bodor) and in the series Hungarian Folk Songs of Vojvodina launched by the same editor from the material of the Folk Archives in Vojvodina. The survey of his collecting work among the Hungarians in Vojvodina is combined with a review of its influence. The special musical characteristics of the area are also demonstrated by a few examples.

### **István Almási:**

#### **The Workshop of Folk Music Research in Kolozsvár (Cluj, RO)**

"The Folklore Archives of the Romanian Academy in Cluj" were established as a Department of the Folklore Institute in Bucharest in 1949. It serves as the scientific workshop for collecting, archiving, systematizing, analyzing and publishing Romanian folklore, Hungarian folk poetry, music and dance, and also German (Saxon) folk poetry in Transylvania. In the 1960s, the Folklore Archives established by Ion Muşlea in 1930 were incorporated into its holdings. On the collection, storing about 20.000 vocal and instrumental Hungarian folk tunes, a great number of books presenting regional or local folk material have been based. The principles and methods of studying Transylvanian Hungarian folk music there have always been adjusted to those conducted by the folk music researchers in Hungary.

### **Vilmos Voigt:**

#### **What Could the Hungarian Folklorists Learn from the Hungarian Folk Music Research?**

Two main and two secondary axioms of the paper are: 1) It is more than for 50 years that the folklorists have been learning from folk music research; 2) It is not only the folk music research they have learnt from but from Hungarian musicology as such; 3) It is not only the folklorists who have learnt from them but Hungarian ethnography as well; 4) It is not only the Hungarian world of science but international musicology that could learn from our folk music research. New topics for the (ethno)musicological research as the development of music iconography, the study of the transient areas of passing tradition, and the examination of the borderland of different genres are also suggested.

### **Vera Lampert:**

#### **The Second Edition of Béla Bartók–Zoltán Kodály: "Hungarian Folk Songs"**

A contradiction which Denijs Dille, editor of the facsimile reprint of "Hungarian Folk Songs" for voice with piano accompaniment, has called attention to is now solved. The second revised edition of the 1906 "Hungarian Folk Songs" published in 1938 seems to

have been preceded by an earlier intermediary release, two copies of which survive in the Bartók Archives and in the Kodály Memorial Museum and Archives, respectively. Some further previously unknown documents also prove that the 500 copies Dille missed were part of that earlier second edition. The two “second editions” are also shown to be different at several points.

**Csilla Mária Pintér:**

**Rhythmic Elements of Folk Music in Bartók’s “Bluebeard’s Castle”**

Having collected the types of rhythm with folk music origin in Bartók’s opera, the author lists the *parlando-rubato* occurrences in the parts of the two protagonists and the folk musical rhythmic elements of *recitativo*, followed by the concordant or contrastive relations of rhythm and melody with folk musical roots. The rhythm of *recitativo* and the different roles of *parlando-rubato* are also studied in connection with the occasional surroundings produced by the orchestra. The dramaturgical functions of different rhythmic elements (metric change, dotted rhythm, ‘verbunkos’ elements, *ostinato*) are emphasized.

**Katalin Lázár:**

**Áron Kiss’s Collection of Children’s Games Today**

Suggestions for a critical edition of Áron Kiss’s “Collection of Hungarian Children’s Games”, published more than a hundred years ago (recently republished unchanged). In the meantime the picture about children’s games and songs has been modified in several respects, and a typology has also been created. A number of examples make clear that in the revised edition it will be necessary to incorporate Kodály’s marginal remarks found in his own copy, preserved in the library of the Institute for Musicology.

**János Bereczky:**

**The Emergence of the Adjusting Dotted Rhythm in Hungarian Folk Music**

Since the adjusting dotted rhythm is attached to the 4/4 meter, its emergence should date back to the time when from the slow “verbunkos” (recruiting) dance the 4/4 slow czardas began to gradually develop. The new dance became quickly popular all over the country, and its rhythm (meter) made an impact also on the music. Its augmented rhythm became prevalent in the new style folk songs. Numerous folk songs and popular art songs point out that hand in hand with the spread of the augmented 4/4 meter the adjusting dotted rhythm appeared in Hungarian folk music in the last two decades of the 19<sup>th</sup> c.

**Ilona Szenik:**

**Modern Style Romanian Songs in the Stock of Folk Songs of the Moldavian Csangos**

The term is applied to the melodic layer that was most probably born in the first part of the 20<sup>th</sup> c. in the traditional areas of the Southern chain of the Carpathian mountains. It is generally characteristic of the ‘modern style’ that the lines and strophes of the old melody types will be enlarged, and the free rhythm will get fixed into special rhythmic patterns. The modern style Romanian songs (either with Romanian or Hungarian words, but always with the Romanian refrains attached) have been probably assimilated by the Moldavian Csangos during the years of military service. The analysis is based mostly on the collection of a group of researchers lead by J. Jagamas in 1950–1953, preserved in the Folk Music Archives of Kolozsvár.

**István Pávai:****Instrumental and Vocal Variants and their Distribution by Genre and Area**

Instrumental and vocal folk music are part of the same living tradition, neither being a special artistic production. The two kinds of performance often result in interesting variations of the same melodies, according to genres and areas; a few examples confront certain instrumental and vocal parallels drifted apart. That they are not separated in the mind of the people, is manifest when they sing while playing, and the instrument occasionally alters the two kinds of performance, sometimes playing more “instrumentally”, other times more “vocally”.

**László Felföldi:****On the Problems of Comparative Folk Dance Research**

The results of Eastern European comparative dance research are surveyed in the light of the principles and methods so far determined. In addition to the general and traditional aspects (concentration on historical dance genres–types and regional subtypes), another one: the importance of examining the individual, through the analysis of all the recorded variants of a dancer, is emphasized as a means of integrated studies. The necessity for creating international comparative catalogues of dances is emphasized.

**István Halmos:****A Funeral in Inaktelke (Transylvania, RO)**

Under the strong influence of a 1991 fieldwork, the ethnomusicologist attempts to revise the former general attitude towards the act and “artistic” product of the so called lamentation. The recording taken on the site results in both a nonconformist analysis and a new type of notation. Lamentation *in situ*, opposed to “revived” lamenting (when someone remembers how she lamented over the deceased) is less musical, the pitches of the tones are less definable, the structure is regulated by the accented words rather than by rhythm. Part of a longer study.

**Katalin Kovalcsik:****Formal Communication during a Transdanubian Romany Ball**

A descriptive ethnographic study of multilateral communication during a wedding ball with regard to tradition, language and music. Based on the step by step analysis of the whole procedure of the actual 1998 Romany ball, with music in the centre, some general characteristics are pointed out. The ball has also proved to be suitable for studying how Romany culture is trying to maintain its specificities through integrating various elements of the surrounding popular culture.

**János Sipos:****At the Fountain-Head of Music – Azeri Folksongs**

In Azerbaijan, an elementary melodic style presumably rooted in the prehistory of music lives on in full bloom. The variable unfolding of musical rudiments, their survival in an extensive style can be witnessed in the simple yet complete world of Azeri folk music. In addition to the classification of their folksongs, light is shed upon the relation of the Azeri folksongs to the folksongs of other Turkic groups and the Hungarians.

*Márta Bajcsay–Rudas*

# Tartalom

## I. kötet

- A népzene- és néptánc kutatás intézményei a Magyar Tudományos Akadémián – az MTA Népzene Kutató Csoport ötven éve (*Tallián Tibor*) . . . . . 3
- A népzene- és néptánc kutató részlegek munkatársai  
(Összeállította: *Szökéné Károlyi Annamária és Balázs Béláné*). . . . . 8
- SZALAY Olga: A jubiláló akadémiai népzene kutatás kiemelt sorozatai és az intézményes ötven év bibliográfiája (1953–2003) . . . . . 11
- DÓKA Krisztina–SZÖKÉNÉ KÁROLYI Annamária: Ötven év – ötven kép. Fényképek a Népzene Kutató Csoport múltjából . . . . . 101
- SZALAY Olga: Kodály Zoltán és a Tudományos Akadémia szerepe a népdal-összkiadás megindításában 1930 és 1940 között . . . . . 127
- TARI Lujza: Népzene kutatás intézményes keretek között: az első évek és a korabeli szaksajtó . . . . . 187
- VARGYAS Lajos: A magyar népzene összkiadása, a *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* . . . . . 211
- DOMOKOS Mária–OLSVAI Imre–PAKSA Katalin: Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza . . . . . 219

## II. kötet

- RAJECZKY Benjamin tudományos önéletrajza (1984). Közreadja: Tari Lujza . . . . . 329
- BODOR Anikó: Kiss Lajos és a vajdasági magyar népzene kutatás . . . . . 347
- ALMÁSI István: Népzene kutató műhely Kolozsváron . . . . . 359
- VOIGT Vilmos: Mit tanult a magyar folklorisztika a magyar népzene kutatástól? . . . . . 365
- LAMPERT Vera: A Bartók–Kodály Magyar népdalok második kiadása . . . . . 375
- PINTÉR Csilla Mária: A parlando–rubato változatainak jelentősége  
*A kékszakállú herceg vára* ritmikai nyelvén . . . . . 385
- LÁZÁR Katalin: Kiss Áron „Magyar gyermekjáték-gyűjtemény” című könyve mai szemmel . . . . . 395
- BERECZKY János: Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzene nkben . . . 411
- SZENIK Ilona: Modern stílusú román dallamok a moldvai csángók dalkészletében . . . 455
- PÁVAI István: Hangszeres–énekes dallamváltozatok műfaji–táji megoszlásban . . . . . 469
- FELFÖLDI László: Gondolatok az összehasonlító módszerről . . . . . 487

HALMOS István: Temetés Inaktelkén . . . . .	497
KOVALCSIK Katalin: Formális kommunikáció egy dunántúli oláh cigány báli eseményen . . . . .	513
SIPOS János: A zene kezdeteinél – azeri népzene . . . . .	547
Abstracts ( <i>Márta Bajcsay-Rudas</i> ) . . . . .	603



