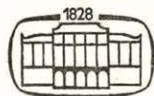


ETHNOGRAPHIA

A MAGYAR NÉPRAJZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XC. ÉVFOLYAM, 1. SZÁM

BUDAPEST 1979



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ETHNOGRAPHIA

A MAGYAR NÉPRAJZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI

BODROGI TIBOR, DÖMÖTÖR TEKLA, GUNDA BÉLA, KRÍZA ILDIKÓ,
MARTIN GYÖRGY, TÁLASI ISTVÁN, VINCZE ISTVÁN

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG ELNÖKE

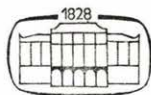
BALASSA IVÁN

SZERKESZTŐ

HOFER TAMÁS

XC. ÉVFOLYAM

1979



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ISMERTETÉSEK

Vikár, László—Bereczki, Gábor: *Chuvash Folksongs*. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1979. 579 l., 54 fénykép, 350 dallam.

Vargyas Lajos

A cseremiszi gyűjtemény után már kezünkbe vehetjük a két szerző csuvas gyűjtésének válogatott anyagát is. A zenefolklorista és nyelvész termékeny együttműködése ismét nagy jelentőségű munkával viszi előre rokon népeink hagyományainak ismeretét. A csuvas terepmunka legfontosabb tanulságát ugyan már tudjuk VIKÁR előzetes közléseiből: hogy a kvintváltó-ötfofokú stílus a csuvasoknak sem saját, régi hagyományuk, hanem csak egy szűk területen található a cseremiszi határ mentén, ami már korábban kényszerített a magyar népzene „őstörténetének” revidálására; de most itt van maga az anyag is, s az említett felismerésen túl számos más vonatkozásban is fontos tanulságokkal szolgál.

Mindjárt az első dallamoknál meglepetéssel tapasztaljuk a részletes lejegyzésből, hogy eddigi elképzeléseink a Volga—Káma vidék kétféle ötfofokúságáról szintén revidálásra szorulnak. A félhangos és félhang nélküli pentatónia ugyanis nemcsak mint két külön stílus él egymás mellett, hanem egy-egy dallamon belül is váltakozik, legalábbis a szűk ambitusú, túlnyomórészt négyfofokú, szo-végű dalokban vagy annál egy hanggal továbbfejlesztett, „alapötfofokúságban”. Tehát a különbség lényege a terc ingadozó intonációjára. Ezt a jelenséget a kötetben egy külön vizsgálat is elemzi: SZRANÓ Pál műszeres mérései, amiből azt is megtudjuk, hogy a „semleges terc” intonációs sávja jóval szélesebb, mint a két szomszédos hangé (a kis és nagy tercé). Érdekes, hogy a nagyobb hangterjedelmű darabokban már fokozatosan eltűnik a tercenek ez a kétarcúsága, s egyre kizárólagosabbá válik a félhang nélküli pentatónia.

A zenei anyag túlnyomó többségét a szűk ambitusú dallamok teszik ki, különösen az alulról induló és ívet leíró, szo-pentaton dallamok; ezeknek vannak oktávig is felívelő válfajai. Mellettük jóval kisebb a száma az oktávról ereszkedő dallamoknak, és természetesen külön stílust jelent az északnyugati kis határterület kvintváltó stílusa. Az alacsony régióban mozgó tetra-ton-pentaton dallamokban a dolog természete szerint igen hosszú *do-re-mi*-mozgást láthatunk (VIKÁR a 199. dallamot idézi), s az ilyen dalokban könnyű felismerni a Zobor vidéki *la*-tetra-ton dalok („Csak azt szánom-bánom”) típusrokonságát (pl. 27. sz.). Emellett a *la*-tetra-tonia mellett még az olyan négyfofokúság is jelen van, amit a gyimesi-moldvai dalokból ismerünk (amit *szo-la-do'-re'*-vel jellemezhetünk).

A ritmusról fontos VIKÁR megállapítása, hogy a dalok túlnyomó része feszes *giusto*, bár ezen belül jellemző a különböző páros és páratlan ütemek állandó váltakozása. Egyedül a tatárok közt élő, kisebbségi csuvas csoportok énekelnek *parlando-rubato* dalokat is, s ez az egész anyaghoz képest elenyésző kisebbség. Ugyanakkor a *giusto* dallamok is gazdag melizmákkal vannak díszítve, ami a kötetlenül váltakozó ütemtípusokkal együtt *giustoban* is a rubatokhoz hasonló kötetlenség benyomását kelti.

Formai szempontból a kötet anyaga már valamivel szervezettebb képet nyújt, mint amit a korábbi csuvas gyűjtésekből, főleg LACH anyagából kaptunk. De azért az egy-, illetve kétsoros dalok, valamint a két dallamsorból ismétléssel alkotott háromsorosak, vagyis a legelemibb formák még itt is döntő túlsúlyban vannak. S ez az elemi jelleg annál erősebb, minthogy a különböző „dallamsorok” tartalma szinte csak variálása a szűk hangkészlet hangjain le-fölfutó, elemi motívumoknak (pl. 64. sz.); sokszor a két „különböző” dallamsor alig tér el egymástól (pl. 12—13. sz.).

Sajátos fajtát jelent az ereszkedő dalok közt az, amikor a dallam három első sora a magasba mozog, s azután hirtelen, nagy ugrásokkal — kvarttal vagy két egymást követő kvarttal — szinte lehanyatlik a negyedik sorban a mély alaphangra (314—315, 319, 340, 346, 348—349. sz.). Gyakori ez a *re*-végűek közt (173, 176—178.). Néha a mi dalainkra is annyira jellemző pontozott ritmusú kvart-(terc)-kadenciákat halljuk a sorok vagy a dalok végén (173, 175, 268, 297, 316, 340.).

VIKÁR külön fejezetben foglalja össze a dalok zenei tulajdonságait hangkészlet, forma, dallamvonal és szótagszámritmus szerint, valamint a zenei dialektuseltéréseket. Hasznos összefoglalást ad a magyar kutatóknak az eddigi csuvas gyűjtésről és népdalkiadványokról; s hasonlóan hasznos lehet a csuvas szakembereknek és általában külföldi kutatótársainknak a csuvas népzenevel foglalkozó magyar kutatás áttekintése. Összefoglalja a csuvas népdalok műfajait is, jobbára a csuvas gyűjtések alapján, mert a saját anyagában aránylag kevés a példa a különleges funkciókban élő műfajokra. Úgy látszik, az ilyen dalok kihalóban vannak, ámbar lehet, hogy csak a gyűjtés nem hozott többet felszínre. A saját gyűjtésében szereplő példák viszont nem mutatnak az egyes műfajok közt zenei különbségekre. A sajátos lírát a rokonlátogatással kapcsolatos szövegek és a saját sorsot sirató énekek alkotják. (Az utóbbiak körülbelül a vogul-osztják „sorsének” megfelelői.)

Leírja VIKÁR a sorok szótagszám-szerkezetét is, ami többnyire 7 és 8 szótagot, illetve ezek kombinációit jelenti. Sajátos toldott sorok is vannak, amelyben egy szó ismétlésével alkotnak olyanféle sorokat, amilyenek a magyar 10-esekben gyakoriak: „Piros alma ne gurulj, ne gurulj, Kisangyalom, ne búsulj, ne búsulj!” és hasonlók.

A szövegekről BEREZCKI Gábor ad stilisztikai és poétikai leírást. Ebből, valamint a szövegfordítások átnézéséből kiderül, hogy a lírai dalok jellemző sajátossága a két párhuzamos kép: egy természetből és egy emberi életből vett kép szembeállítására, amit a magyar népdalból jól ismerünk, s aminek keleti kapcsolatait LÜKÖ Gábor összehasonlító tanulmánya óta már régóta számon tartjuk. Megállapítja, hogy a szövegsorok felépítése „quasi isosillabikus”, vagyis nagyjából hasonló hosszúságú sorok alkotják a strófát, amelyekben azonban kisebb-nagyobb szótagszámingadozás van, pl. 7 7 8 7. Vagyis körülbelül azon a fokon vannak a kötött sor- és strófaszerkezet kialakításában, mint mi voltunk a XV. század vége felé. S az is hasonló a régi magyar költészethez, hogy inkább a betűírmel használják, s ha végrímeik vannak néha, azok legfeljebb ragrímek.

Ugyancsak BEREZCKI adja meg a szükséges ismereteket a csuvas nyelvről, valamint a csuvasok történeti és eredetkérdéseiről is.

A gyűjtés módszerének és lefolyásának vázolója után VIKÁR ismerteti a dalok közlésében alkalmazott rendszerét. A dalokat közös *do*-ra transzponálta, amit helyesebbnek tartunk ötfokú stílusban a közös záróhangra való transzponálásnál (bár így a *do* és *re* végű dalok sokkal magasabbra kerülnek, mint a *szo* és *la* végűek; az utóbbiaknál viszont ez a transzponálás igen szemléletes teszi a stílusösszefüggéseket). Kérdés viszont, helyes volt-e a bartóki I–VII és 1–8 számozást is átvinni a közös *do*-ra. BARTÓK óta az 1. mindig a záróhangot jelenti, minthogy minden dallam közös záróhangra van transzponálva. VIKÁRNál az 1. mindig *la*-t jelent, tehát a *do* végűek záróhangja ³, a *re* végűeké 4 stb. Így a kadenciaképleteket is, a hangterjedelem-jelzéseket is állandóan transzponálnunk kell. (Igaz viszont, hogy aki most ismeri meg ezt a rendszert, a közölt számsor-példa alapján könnyebben ismeri ki magát, ha ugyanaz a szám mindig ugyanazt a hangot jelenti.)

Ami magát a kötetbeli elrendezést illeti, talán szerencsésebb lett volna nem a sorok száma és a kadenciák szerint haladni (még hozzá a főkadenciákból kiindulva), hanem a hangterjedelemből: az jobban kidomborította volna a fő stílus- és típus hasonlóságokat. Így a mostani rendben többször újrakezdődik a „fejlődési sor” primitív négyfokú daloktól a nagy hangterjedelmű, ereszkedő vagy kvintváltó dalokig.

Közelebbi magyar kapcsolatról — azon túl, amit a tetraton dalokkal kapcsolatban mondtunk — mindössze egy dallamtípusnál lehet szó: 289–290. ugyanolyan felépítésű, mint a mi „Széles vizen keskeny palló” kezdetű dalunk és rokonsága; ezek nem olyan közvetlen variánsai, mint amit KODÁLY párhuzamában látunk, de elárulják a dallamcsalád vagy a dallamfelépítés széles körű elterjedését.

Emellett meg kell emlékeznünk egy hasonlóan távoli rokonságról is, ami szintén inkább dallamfelépítés, semmint konkrét dallam rokonsága. Van a *szo*-alapú, ingadozó tercű, szűk hangkészletű daloknak egy olyan sajátos kiegészülése a moll szexttel (pl. 65–70, 94–96, 113, 180, 225. sz.), ami a magyar „akusztikus skálájú” dalokhoz hasonló, amelyekben szintén van akusztikus-fríg ingadozás. A hasonlóságot fokozza, hogy az ilyen dalok hangterjedelme a záróhang alatti hangtól (vagy az alaphangtól) a szeptimáig terjed, akár a legjellemzőbb magyar daloknak. (Pl. „Körtéfa” Pt 370 vagy „Meghalok, meghalok” Pt 473.) Közelebbi dallamváltozatokról ezúttal sincs szó. (Viszont nálunk az ilyen dallamfajta ugyanazon a területen jelentkezik sűrűbben, ahol a *la*-tetraton dalok is fennmaradtak: a Zobor vidéken és környékén.)

Mindent egybevetve a kötet nagy értékű anyagot ad közre olyan pontos zenei lejegyzésben, illetve a szövegek fonetikai átírásában, amilyennel az eddigi csuvas népzenei közlésekben nem találkoztunk. A kötet zenei rendje, gazdag mutatói, pontos angol

és magyar fordításai könnyen használhatóvá teszik az anyagot a kutatás számára; annak első lépéseit maguk a szerzők is megteszik elemző tanulmányaikkal. S ha a kötet nem is teszi fölőssé a korábbi gyűjtemények használatát, amelyek esetleg régiesebb anyagot is tartalmazhatnak, de egészében jól képviseli a csuvas folklórt, és megbízható áttekintést nyújt róla. Mindenképpen olyan teljesítmény, amivel a két kutató nagy mértékben vitte előbbre a Volga vidéki népdalstílusok ismeretét, s egy lépéssel ismét közelebb vitt a magyar zene őstörténeti problémáinak tisztázásához.

Siikala, Anna-Leena: The Rite Technique of the Siberian Shaman. FFCommunications. 220. Helsinki, 1978. 385. l.

Dömötör Tekla

A szibériai sámánok szerepvállalásának, szándékosan előidézett révüléssel való gyógyításának és más tevékenységének kérdése az utolsó évtizedekben sokat foglalkoztatta a kutatókat. E rendkívül kiterjedt irodalomból itt csak néhányat idézek (Lauri HONKO: *Role Taking of the Shaman*. Temenos 4. 1969; továbbá *On the Effectivity of Folk-Medicine*. ARV 1962—63.). Hivatkozhatunk itt Claude LÉVI-STRAUSS híres esetelemzésére is, melynek hőse, Quesalid (aki nem szibériai, hanem indián sámán volt) nem hitt a sámán tevékenység hatékonyságában, azonban legnagyobb meglepetéssel tapasztalta, hogy hitetlensége ellenére gyógyítási technikája közvetkeztében látványos gyógyulások következtek be (vö. *Structural Anthropology*, New York 1963. 175. kk.). Az említett tanulmányok elsősorban nem pszichológiai, hanem néprajzi szemléletűek, mert ha nem ez lenne a helyzet, akkor az egész kérdést át kellene utalnunk az emberi önszugesztio kérdéskörébe, illetve az úgynevezett „placebo” gyógyszerek hatásának problematikájába, vagyis csak azt kérdeznők, hogy az emberek miért hisznek olyan (mágikus) gyógy módok hatásában, melyek csak lélektani úton fejthetnek ki hatást, de ezenkívül az égvilágon semmiféle következményük nem lehet.

A néprajzi kérdésfelvetés azonban ennél tovább megy, és azt kérdezi, hogy Szibéria népeinél a révülés miért nélkülözhetetlen összetevője a sámán „technikájának”, és egyáltalán, miért éppen ez a rítus szükséges a gyógyításhoz (az indián sámánoknál pl. a gyógyító eljárásnak nem előfeltétele a révülés). Tehát a néprajzkutatót elsősorban az a kérdés foglalkoztatja, hogyan alakul ki a sámánok révülési technikája, mint társadalmilag előírt rítus, melyet sámánok és betegek egyaránt a gyógyítás előfeltételének tekintenek. (Itt jegyezzük meg, hogy a szibériai sámánok természetesen nemcsak gyógyítással foglalkoznak, hanem esetenként vadászmagiával, továbbá a révülés során ők kísérik a halottat síron túli útjára, sőt fejlettebb társadalmakban, ahol már specializált, fehér és fekete sámánok is működnek, az ő feladatuk az áldozatbemutatás stb. is.)

E kérdés megválaszolására Anna-Leena SIIKALA összeszedte mindazokat a leírásokat, amelyek a XVIII. század óta a szibériai sámánok révüléséről szóltak, s megkísérelte ezeket népcsoportok szerint rendszerezni. Bár ez az irodalom igen nagy, a leírások nem egyenértékűek. A régebbi leírók gyakran nem rendelkeztek tudományos képzettséggel, és csak a feltűnő és egzotikus jegyeket rögzítették, maguk meg sem kíséreltek a dolgok mélyére hatolni. Amikor pedig a tudományos sámánkutatás már kialakult, a szibériai sámánok száma egyre ritkult. Így SIIKALA lényegében kompendiumot állított össze, amelynek igen nagy haszna, hogy nehezen megszerezhető művekből is sikerült kiírnia a megfelelő részeket. Munkája során két ízben járt a Szovjetunióban, konzultált az ottani szakértőkkel, valamint hazánkban is járt, és a DIÓSZEGI Vilmos által gyűjtött anyagot is sikerrel hasznosította könyvében.

Könyvének végkövetkeztetéseivel a legnagyobb mértékben egyetérthetünk. Itt azt hangsúlyozza, hogy a sámánrévülés eléréséhez nem feltétlenül szükséges egy különleges, „ideges” alkat (bár az utóbbiak könnyebben érik el a révülést). A révülés maga is hagyományosan megszabott módon történik, és ennek során az öntudatvesztés különböző fokai jelentkeznek, de amikor a csúcspontján van, akkor sem veszi el a sámán teljes kapcsolatát a körülötte levőkkel, akik nincsenek a transz állapotában. Hogy a sámánok a révülés során, amikor a „természetfölöttiekkel” kapcsolatba lépnek, milyen eljárást használnak, az mindig az adott közönség társadalmi és gazdasági struktúrájától függ.

Tehát mindenképpen közösségi, kulturálisan tradált jelenségről van szó, melyben a közösség elvárja, hogy a sámán szerepét révülés során töltse be és látomásai is, továbbá a kapcsolatos énekek, rítusok stb. szintén társadalmilag megszabottak. Ilyen módon